

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ АЛЬТА У ТВОРАХ МАЛОЇ ФОРМИ
ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська кваліфікаційна робота
Буратинського Андрія Андрійовича

Науковий керівник:

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних
інструментів

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Буратинський А. В.

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА У ХІХ СТОЛІТТІ	7
1.1. Проблеми розвитку альтового мистецтва ХІХ століття.....	7
1.2. Внесок видатних виконавців в розвиток альтового мистецтва ХІХ століття.....	10
1.3. Альтовий репертуар ХІХ століття.....	13
Висновки до Розділу 1.....	16
РОЗДІЛ 2. МІНІАТЮРА ЗА УЧАСТЮ АЛЬТА В ДОРОБКУ Р. ШУМАНА	18
2.1. <i>Märchenbilder</i> op. 113 для альту та фортепіано Р. Шумана: композиторська інтерпретація звукообразу альту.....	18
2.2. Виконавська інтерпретація звукообразу альту в <i>Märchenbilder</i> op. 113.....	24
2.3. <i>Märchenerzählungen</i> op. 132 Р. Шумана: альт в ансамблевому діалозі із кларнетом та фортепіано.....	27
2.4. Виконавська інтерпретація <i>Märchenerzählungen</i> op. 132.....	33
Висновки до Розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. МІНІАТЮРА ЗА УЧАСТЮ АЛЬТА В ДОРОБКУ М. БРУХА	39
3.1. Особливості композиції та образного змісту <i>Acht Stücke</i> для кларнета, альту та фортепіано op. 83 М. Бруха.....	39
3.2. Виконавська інтерпретація <i>Acht Stücke</i> op. 83 М. Бруха.....	51
3.3. Особливості форми і образного змісту <i>Romanze</i> op. 85 М. Бруха...54	54
3.4. Виконавська інтерпретація <i>Romanze</i> op. 85 М. Бруха.....	58
Висновки до Розділу 3.....	61
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Романтична мініатюра і цикли мініатюр (прикладом чого можуть послужити твори Роберта Шумана, Макса Бруха, Йоганнеса Брамса) є однією з найбільш часто виконуваних частин репертуару альтистів, що підтверджується виконавською діяльністю Тімоті Рідаута (Велика Британія), Максима Рисанова (Україна – Британія), Діян Мея (Китай), Енді Ліна (Тайвань – Китай), Бретта Дойбнера (США), Майкла Клотца (США), Крістіни Кордеро (Іспанія), Марка Саббаха (США – Бельгія), Аміхая Гроса (Ізраїль) та багатьох інших¹. Однак аналітичний інтерес альтової мініатюри доволі невеликий, що ілюструє сучасна панорама досліджень альтового мистецтва.

Домінанту в ній складає вивчення творів для альту композиторів ХХ і ХХІ століття, що ілюструють роботи Д. Гаврильця [2], А. Городецького [4], Ю. Дедюлі [5], І. Іванової [6], Г. Косенко [9], Н. Кулеби [14], М. Самокіш [22], М. Пашковської [20]. При цьому в половині з них в ролі матеріалу обираються творчість українських і харківських композиторів. Доволі часто дослідники звертаються до понять «амплуа», «концертні амплуа» (М. Удовиченко), «темброве амплуа», «звукообраз альту» (Г. Косенко) і «темброобраз» (М. Пашковська), які переважно розробляються в харківських працях.

Музика епохи романтизму розглядається лише в трьох працях – Е. Купріяненко [16], яка виявляє роль альту у політембровому камерно-інструментальному ансамблі і від бароко до Й. Брамса, М. Карапінки [7], яка висвітлює жанрову парадигму європейської альтової сонати, в тому числі, романтичної, і М. Удовиченка [23; 24], який вивчає концертні амплуа альту у творчості композиторів ХІХ сторіччя, зокрема А. Ролла, А. В'єтана, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Бруха, Х. Зітта.

¹ Вибір альтистів, запропонований в даному дослідженні, обумовлений декількома факторами – визнаністю виконавців, їх перемогами в конкурсах, престижними посадами, а також кількістю пререглядів їх записів на YouTube.

Мало дослідженою є виконавська сфера альтового мистецтва. Спеціально присвячено цьому лише працю А. Городецького [4]. І навіть в роботах, де виконавський аспект відіграє важливу роль, аналіз існуючих і інтерпретацій і різночитань одного і того ж самого твору не здійснюється. Водночас, сучасні підходи до виконання романтичних мініатюр ілюструють шалене розмаїття і метаморфози музичних образів через звукообраз інструмента.

Тим самим, *актуальність* теми дослідження обумовлена:

- важливою роллю романтичної альтової мініатюри в виконавському репертуарі;
- слабкою зацікавленістю в романтичній альтовій мініатюрі дослідників;
- браком аналізу існуючих виконавських версій романтичної альтової мініатюри.

Мета дослідження – виявити різні підходи в інтерпретації романтичної альтової мініатюри. У відповідності до мети поставлено наступні завдання:

1. на основі сучасних досліджень визначити характер розвитку альтового мистецтва і виконавства в ХІХ столітті;
2. здійснити огляд музичної панорами альтових творів ХІХ століття;
3. розглянути композиційно-драматургічні і образно-змістовні особливості мініатюр і циклів мініатюр Р. Шумана та М. Бруха за участю альтя;
4. порівняти виконавські версії мініатюр і циклів мініатюр Р. Шумана та М. Бруха;
5. виявити специфіку модифікації звукового образу альтя в різних виконавських версіях мініатюр.

Об'єкт дослідження – романтична альтова мініатюра. Його **предмет** – звуковий образ альтя в композиторській і виконавській інтерпретації мініатюри.

В роботі використовуються такі *методи дослідження* як:

- *історичний* – дозволяє оглянути специфіку романтичної альтової мініатюри і альтового виконавства і в контексті відповідного періоду;
- *структурно-функціональний* – розкриває роль компонентів тексту альтових мініатюр тематизм, форма, фактура, специфіка мелодичної лінії, артикуляція, штрихова палітра);
- *жанровий* – направлений на виявлення жанрової специфіки мініатюри, що впливає на її образний зміст і, відповідно, на звукообраз альтового тембру;
- *інтерпретаційний* – направлений на аналіз зміст твору з виконавської точки зору і виявлення специфіки прочитання композиторського текст в виконавських версіях;
- *порівняльний* – допомагає розкрити різницю в підходах різних альтистів до інтерпретації романтичних альтових мініатюр та виявити модифікації звукового образу інструмента.

Матеріалом дослідження стали нотний текст *Märchenbilder* / «Казкові картинки» для альту та фортепіано op. 113 (1851) Р. Шумана [60], та їх виконавські версії – Максима Рисанова (Україна – Британія) [57], Тімоті Рідаута (Британія) [59]; Діян Мея (Китай) [39]; нотний текст *Märchenerzählungen* op. 132 для кларнета, альту і фортепіано Р. Шумана [61] та виконавські версії тріо за участю Максима Рисанова, Скотта Лі [56] та Майкла Клотца (США); нотний текст «Восьми п'ес» для кларнета, альту та фортепіано op. 83 М. Бруха [31] та їх виконавські версії – тріо за участі Бретта Дойбнера, Енді Лі, Тесс Джейкобсон; *Romanze* op. 85 М. Бруха [32] та його виконавські версії – Тімоті Рідаута [47], Крістіни Кордеро та Марка Саббаха [43].

Новизна отриманих результатів наукового дослідження полягає в тому, що вперше здійснюється порівняльний аналіз виконавських версій циклів мініатюр Р. Шумана та М. Бруха.

Теоретичною базою дослідження слугували наукові джерела, присвячені питанням:

- виконавської інтерпретації (О. Вороновська [1], В. Москаленко [17], Ю. Ніколаєвська [18]);
- альтового мистецтва різних періодів і національних шкіл (Д. Гаврилець [2], А. Городецький [3; 4], Ю. М. Дедюля [5], М. Карапінка [7], Г. Косенко [9; 10], С. Кулаков [12], Н. Кулеба [14], Е. Купріяненко [16], М. Пашковська [20], М. Самокіш [22], М. Удовиченко [23], Дж. Андерсон / J. Anderson [26]);
- історії і теорії альтового виконавства (О. Криса [10], С. Кулаков [13], Б. Палашков [19], Ш. Нельсон / Sheila M. Nelson [51], М. Райлі / Maurice Riley [53; 54]);
- вивчення альтової мініатюри (А. Городецький [3], М. Самокіш [22], Вінсент Чунг / Vincent K. Cheung [35]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в здійсненні порівняльного аналізу виконавських версій альтових мініатюр Р. Шумана, М. Бруха.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розвідках, присвячених аналіз альтової мініатюри, творчості М. Бруха та Р. Шумана, музичній культурі романтизму, а також в навчальних курсах «Методика виконавства» для студентів середніх та вищих музичних закладів, в класах камерного ансамблю та «Методики викладання камерного ансамблю».

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з внутрішнім поділом кожного з них на підрозділи, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи складає – 74 сторінки; з них основного тексту – 67 сторінок. Список використаних джерел включає 68 позицій.

РОЗДІЛ 1

ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ АЛЬТОВОГО МИСТЕЦТВА У ХІХ СТОЛІТТІ

Під звуковим образом альта в даній праці розуміється *поєднання тембрових якостей інструмента*, які визначаються несхожістю зі скрипкою, пануванням густого, яскравого звучання, двокомпонентністю діапазону, та його *семантичних* властивостей – меланхолійність, тяжіння до образів томління, стримуваної пристрасті [10, с. 184], ліричних, темних [20, с. 93]. Романтичний звукообраз альта нерідко визначається як «гарольдівський» [10, с. 184]. Виконавський вимір звукообразу альта, в свою чергу відзначається двокомпонентністю його діапазону із мужнім низьким і напруженим, збудженим – верхнім [10, с. 185.]. При цьому звукообраз сприймається як категорія ширша за *амплуа* (виявлення якоїсь грані звукообразу). Закономірно, що розвиток тембрових якостей відбувається в паралель із органологічними перетвореннями, що ілюструє епоха романтизму.

Романтизм став важливою віхою в розвитку альтового мистецтва і становленні звукового образу альта. В цей час відбуваються як зміни в конструкції інструментів, так переосмислення ролі альта в камерній, оркестровій і сольо-концертній літературі. При цьому цей розвиток був небезхмарний і при аналізі викриває цілий ряд проблем, з якими стикалися виконавці, композитори і майстри інструментів.

1.1. Проблеми розвитку альтового мистецтва ХІХ століття

Взагалі, альт вважається одним з *найпроблемніших інструментів смичкової групи*, який «створив більше проблем майстрам за останні три століття, аніж інші представники скрипкового сімейства» [53, р. 218]. Перші дві – спільні для скрипки, альту та віолончелі. Вони обумовлені необхідністю з'єднання передньої і задньої частини корпусу, в той час як акустично якісна деревина була недостатньої ширини і необхідністю подовження грифів інструментів, виготовлених до 1780 у відповідь на нові виконавські вимоги. Третя проблема полягала в тому, щоб вкоротити старі тенори, що вдалося

вирішити шляхом їх обрізання. Четверта – це форма і розміри альтя. Маленьким альтам не бракувало бажаного резонансу, а тенорові часто були завеликими, щоб забезпечити комфортну гру. Результатом цих проблем стали «численні експерименти з удосконалення альтя» [там само].

Експерименти з формою і розмірами альтя зумовили *відсутність стандартної довжини корпусу* альтя. Вона, згідно з М. Райлі коливалась від 38 до 50,8 сантиметрів [53, р. 222]. Середній альт був на 1/5 більше за скрипку, однак це не компенсувалося його діапазоном, який був на 1/5 нижче висотою. В результаті звук альтів був «носовий» мав «завуальований тон» в порівнянні з іншими смиковими [там само].

Однією з невирішених в XIX столітті проблем була *відсутність єдиної моделі смичка*. Згідно з М. Райлі, в XIX столітті не було великого попиту на альтові смички, в порівнянні із скрипковими та віолончельними, через те, що альтисти використовували або дуже маленькі альті або взагалі налаштовували скрипки як альти, на яких грали скрипковими смичками [53, р. 162]. Через це більшість смичкових майстрів виготовляли мало альтових смичків. Не випадково Вільям Салхов, видатний сучасний майстер по виготовленню смичків і експерт і в їх історії, заявив, «що не існує стандартної довжини смичків для альтя, і вони не довші за смички для скрипок». Вони важче за скрипкові приблизно на 10 грам, при загальній вазі між 64 та 74 грамами. Франсуа Ксав'є Турт (1750 – 1835), чий смички вважаються «взірцями досконалості», на думку В. Салхова «не встановив розміри сучасного смичка для альтя, як і ніхто інший» [53, р. 158]. Тільки близько 1900 року, альтисти висловлять бажання «грати смичками, створеним для їх інструменту» [53, р. 162].

Не менш важливою перешкодою для розвитку сольного альтового мистецтва був *низький виконавський рівень музикантів*. Дослідники альтового мистецтва вказують на те, що «середньостатистичний рівень виконання альтистів у більшості європейських оркестрів XIX століття залишався доволі низьким» [4, с. 32]. Ш. Нельсон підтверджує це словами

Р. Вагнера, який був незадоволений якістю звучання альтистів і вважав, що на альті грають «німецькі скрипалі» [51, р. 157] і що з восьми альтів, які були у великому оркестрі, «лише один виконавець міг впоратися зі складними пасажами» в одній з останніх його партитур [51б р. 158].

Низький рівень компетентності альтистів погіршувався тим, що вони грали на маленьких інструментах, «яким бракувало звучності в усіх регістрах, інструменти рідко мали хороший резонанс струни С» [53, р. 201].

Іншою проблемою була відсутність спеціальної **стратегії навчання гри на альті через** «широко поширену помилкову ідею, згідно з якою на альті грають так само, як на скрипці» [53б р. 183]. Так, М. Райлі свідчить, що в XIX столітті в Європі, Англії і США, більшість навчання проводили скрипалі, які «використовували транспоновані версії скрипкових шкіл Кайзера, Мазаза, Крейцера та Фіорілло для своїх учнів» [53б р. 183] замість альтової літератури, яка вже існувала на той час – Етюдів А. Б. Бруні (25 *Etudes for Viola* або *Methodes d'Alto*, 1805), Б Кампаньолі (41 *Capricen*) та Ф. А. Хоффмейстера (12 *Viola-Etuden*, 1800). Скрипалям не були відомі ці твори, і доволі часто вони не вважали за належне звертатися до спеціальної альтової літератури, оскільки не відчували різниці між інструментами. В результаті ані специфічна аплікатура ані проблеми ведення смичка, пов'язані з альтом, не опановувалися в процесі навчання. Були відсутні і гідні консерваторські програми для навчання альтистів, про що свідчать висловлювання Г. Берліоза [53, р. 184]. Не раніше, ніж в 1894 році в Паризькій консерваторії стало можливим обрати альт як спеціальний інструмент. Консерваторією було найнято Теофіля Лафоржа, який очолив клас альту.

На щастя, це не було універсальною практикою епохи романтизму, і відомі декілька альтистів, які не тільки використовували спеціальні альтові етюди в навчанні, але й самі склали нові методичні збірки для цього інструменту. Серед них М. Райлі виділяє постаті Алесандро Ролла, Алексіса де Гаро і Казіміра-Нея.

1.2. Внесок видатних виконавців в розвиток альтового мистецтва XIX століття

Всупереч всім проблемам, які ускладнювали розвиток альтового мистецтва, дослідники відзначають значний прогрес в виконавській техніці, який спостерігається з останньої чверті XVIII і на початку XIX століття, підтвердженням чому служить діяльність Алессандро Ролла (1757 – 1841), який побудував кар'єру виконавця, композитора і викладача [Riley, p. 200]. Значну частину видатних виконавців приваблював Париж. Саме тут розгорталась діяльність віртуоза Кретьєна Урана (1790 – 1845). Не виключенням став і Ніколо Паганіні (1782 – 1840), оскільки саме в Парижі він прийняв рішення стати також і альтистом і замовив Г. Берліозу концерт, який би він міг заграти на своєму новому альті Страдіварі [там само]. Всупереч тому, що Р. Вагнер вважав альтистів недостатньо вправними скрипачами, діяльність деяких видатних митців це спростовує. Так, наприклад, відомі скрипалі Анрі В'єтан (1820 – 1881) та Йозеф Йоахім (1831 – 1907) грали на альті написали для цього видатні твори. Суттєву роль в розвитку альтового виконавства відіграв Герман Ріттер (1849 – 1926), який просував практику використання більшого альту і створив нову модель, названу Viola-alta [53б р. 201].

Одним із першопроходців XIX століття і можливо навіть вчителем Н. Паганіні став Алессандро Ролла (1757 – 1841), який працював і як скрипаль, і як альтист, а також композитор, диригент і викладач. Він написав близька 400 композицій для альту, багато з яких виконував сам або давав учням [53, р. 202]. Він також вважається фундатором Ломбардської школи скрипкового виконавства.

Видатним альтистом, вундеркіндом і мультиінструменталістом був Кретьєн Уран (1790 – 1845), який ще дитиною демонстрував видатні музичні здібності. Батько дав йому перші уроки скрипки, а пізніше він сам навчився грати і на валторні, і на трубі і на флейті, гітарі, і фортепіано [53, р. 202]. В 16 років його представили імператриці Джозефіні, жінці Наполеона. Вона була

настільки вражена обдаруванням юнака, що вирішила спонсорувати його музичну освіту і познайомила з музичним директором Імператорської Королівської Капели – Жаном-Франсуа Ле Сюрор, який вважав, що справжнє покликання К. Урхана – це композиція. Тим часом К. Уран успішно навчався скрипці в Паризькій консерваторії. Після поразки Наполеона, йому, як пруському громадянину, заборонили брати участь в конкурсі композиції (Prix de Rome), і К. Уран почав більше часу приділяти виконавству [53, р. 204]. Вперше він став виступати як альтист в складі смичкового квартету і смичкового квінтету, організованих П'єром Байо (професором скрипки Паризької консерваторії і його вчителем), в 1814 році. Згодом він також гратиме на чембало в Театрі Капраніко і партію першою скрипки в Паризькому оперному оркестрі (1816) [там само].

Деякі композитор написали партії в творах спеціально для К. Урана наприклад, блискуче соло для *viola d'amore* в балеті «Земіре і Азор» (1821) Ж. Шнайцхоффера, соло для віоли *d'amore* в опері «Le Paradis de Magomet» (1822) Р. Крейцера і «Гугенотах» Дж. Мейєрбера, де одночасно зустрічались і альтові соло [53, р. 204]. Г. Берліоз особисто захоплювався К. Ураном, про що свідчать його висловлювання в трактаті. Пізніше, коли Н. Паганіні відмовився від «Гарольда в Італії», він звернеться саме до Урана. В результаті К. Урана будуть називати «Пагані альта» і «Байроном оркестру» [53, р. 205].

Виступи з сольними програмами за участю альта відбувалися регулярно – в 1825, 1829, 1830, 1835, 1839 роках. При цьому К. Уран не полишав і композиції, написавши цілий ряд творів: «Варіації на тему Майседера для флейти, кларнета і альта», Квінтет для трьох альтів, віолончелі і контрабаса, і два «Романтичних квінтети» для двох скрипок, двох альтів і віолончелі.

Не менш важливий внесок в розвиток альтового виконавства здійснив і Н. Паганіні (1782 – 1840). На період цілих двох років (1833 – 1834) він покинув скрипку і звернувся для альта, із яким виступав в концертах.

М. Райлі свідчить, що «його фізична статура, довгі руки і сильні пальці, ідеально підходили для гри на альті» [53, р. 206]. Вважається, що Н. Паганіні навчався самостійно, однак відомо, що принаймні півроку він спілкувався з Алессандро Ролла, який, можливо і привив йому любов до інструмента. Н. Паганіні подобались великі інструменти. Уже в 1834 році він Соната для grand viola з оркестром оп. 35. Точні параметри цього інструменту невідомі, однак М. Райлі вважає, що він міг бути винятково великий і сягати 45,7 сантиметрів або навіть більше [53, р. 207]. Після першого публічного виступу на альті, The London Times піддали можливості інструмента і техніку Н. Паганіні критиці і порадили «залишитись зі скрипкою» [53, р. 208]. Пізніше він придбав альт Страдіварі 1731 року і, почувши «Фантастичну» симфонію Г. Берліоза, вирішив замовити йому сольний твір, який врешті відмовся грати.

Менш відомою, однак визначною для розвитку альтового виконавства стала постать Германа Ріттера (1849 – 1926). Він навчався скрипці і теорії музики в Новій академії музики в Берліні, а першою серйозною посадою стала робота скрипалем в Придворному оркестрі Щертіна. Однак бачив Г. Ріттер своє майбутнє у «поліпшенні статусу альтиста, переважно через підвищення стандартів виконання» і вважав, що сам інструмент має бути переробленим [53, р. 210]. Перший крок назустріч цьому, на його думку, було збільшення інструмента. Акустичні дослідження вказують на те, що сконструйований Г. Ріттером інструменти був завдовжки 48 сантиметрів. Інструмент був замовлений Карлу Горляйну і названий Viola alta. М. Райлі свідчить, що він настільки вдовольнив Г. Ріттера, що навіть вирішив показати новий альт Р. Вагнеру. Останні виявився вражений і захопив Г. Ріттера грати партію головного альта на відкритті нового театру в Байройті в 1876 році [53, р. 211]. Багато видатних митців оцінили цей інструмент, почувши гру Г. Ріттера, і навіть Ф. Ліст присвятив йому *Romance Oubliee* для альта і фортепіано.

Окрім оркестру, Г. Ріттер грав в своєму власному квітеті (в 1905 він заснує Ritter Quartet). Окрім скрипки, в цьому квітеті брали участь сконструйовані Г. Ріттером інструменти – Viola alta, Viola tenore і Viola basso [53, р. 217]. Також він концертував як соліст Німеччиною, Швецією, Голландією. Його концерти мали переважно «безумовний успіх» [53, р. 212]. Будучи також викладачем, він зіткнувся з браком альтової літератури, і вирішив заповнити цей пробіл, транскрибуючи «вражаючу кількість» творів [53, р. 212]. Крім того, він постійно редагував свої власні твори, написані для «великого альту» – «Мрії» для viola alta і фортепіано та Концерт-фантазію для viola alta з оркестром. Вважається, що сьогодні більшість його творів застаріли або забуті.

На додаток до того внеску, що Г. Ріттер зробив в альтове мистецтво, він ще став доволі відомим музикознавцем, активно популяризував Viola alta, продовжуючи водночас працювати над вдосконаленням його конструкції. В результаті в 1898 Г. Ріттер додав п'яту струну (скрипкову е¹), щоб усунути необхідність грати вище третьої позиції на широкій верхній частині.

Замикає коло визначних постатей ХІХ століття Лайонел Тертіс (1876 – 1875), педагогічна і творча діяльність якого уже радше має бути віднесена до періоду ХХ століття, а не романтизму. Саме йому належить роль творця «сприятливого клімату для альту як сольного інструменту в Англії» [53, р. 241]. Результатом цієї роботи став розквіт альтового мистецтва в період з 1910 року до Другої світової війни. Л. Тертіс виховав багато англійських альтистів, включаючи Ребекку Кларк, Пола Кроппера, Макса Гілберта та багатьох інших.

1.3. Альтовий репертуар епохи романтизму

Романтизм розглядається М. Пашковською як третій етап в становленні альтового мистецтва, після епохи бароко та класицизму. В епоху бароко відбувається залучення альту не тільки в ансамблевий, але й сольний репертуар, про що свідчать поява Concerto grosso із солюючим альтом в

доробку Фр. Джемініані (ор. 7), 12 concerti grossi П. Локателлі з двома скрипками, двома альтами та віолончеллю, Бранденбурзький концерт № 6 для двох альтів з оркестром Й. С. Баха, та ряд концертів Г. Ф. Телемана (*G-dur* – для альта, *G-dur* – для двох альтів, *A-dur* – для двох скрипок, альта і continuo) [20, с. 73 – 74]. Наступний етап – це епоха класицизму, коли альт «ще не мав значимого місця в сольному виконавстві» [20, с. 79], однак завдяки таким зразкам, як Концертна симфонія для скрипки і альта з оркестром (1779) В. А. Моцарта відбувається переосмислення його ролі в амплу соліста. Завдяки Й. Гайдну і В. А. Моцарту та Л. ван Бетховену збагачується камерно-ансамблевий репертуар. В епоху романтизму відбуваються зміни образно-змістовного наповнення, яке асоціюється із альтом – і «семантика альта набула ще більшої експресії та індивідуальності» [20, с. 85], альт стає інструментом, здатним втілювати глибокі емоційні стани; з'являються сольні концерти та сольні твори для альта [20, с. 92], альт стає важливим інструментом в камерному ансамблі; йому доручаються втілення ліричних та темних темброобразів [20, с. 93]. Суттєвий внесок в альтове мистецтво цього періоду здійснили Г. Берліоз, А. В'єтан, Л. Бетховен, Р. Шуман, Й. Брамс. Альт починає розглядатися як тембр з емоційною глибиною, ліричний та експресивний, із сольними можливостям та здатний до портретних характеристик [там само]. Особливу увагу А. Городецький приділяє представникам пізнього романтизму – Р. Вагнеру, Г. Малеру, та Р. Штраусу, вважаючи їх революціонерами в «застосуванні альтів» в оркестрових партитурах [4, с. 33].

Серед зразків він виділяє Симфонічну поему «Дон Кіхот» Р. Штрауса, де образ Санчо Панси було втілено за допомогою солюючого альта. Його партія вимагає застосування скодратури, струна С має бути опущена до Н.

Природа сонат Й. Брамса (ор. 120 №№ 1 та 2) наразі викликає дискусії з приводу їх приналежності до альтового репертуару, оскільки «тональності сонат повністю співпадають із тональностями кларнетових концертів К. М. Вебера» [23, с. 33], а також існувала традиція «одночасно робити

альтову версію щойно написаних творів для кларнета» [23, с. 33]. Ці сонати нерідко розглядаються як «запозичені» для альтя, за що альтисти «не мають вибачатися, оскільки сам Брамс сприяв такому наміру» [53, р. 190].

Разом із тим, камерно-ансамблеві твори Й. Брамса за участю альтя не викликають сумніви щодо їх художньої цінності і сприянні зростанню популярності альтя, бо вони вимагали від виконавців «не лише неабиякої технічної майстерності, але й художнього обдарування і зрілості» [23, с. 32]. До них відносяться фортепіанні квартети (ор. 25, 26, 60), струнні квартети (ор. 51) та струнні секстети (ор. 18 та ор. 36). В розвитку камерно-ансамблевої мініатюри важливу роль відіграли твори Р. Шумана («Казкові розповіді» ор. 113 та «Казкові картинки» ор. 132) та М. Бруха («Вісім п'єс», ор. 83), які будуть розглянуті в наступному розділі.

Серед найбільш відомих композицій, «будь-коли написаних для альтя», і найбільш виконуваних, виділяють «Гарольда в Італії» Г. Берліоза (1834) [53, р. 191]. Ф. Ліст написав два твори, які мають важливу роль в альтовому репертуарі – це фортепіанний супровід до «Гарольда в Італії» і «Забутий романс» / «Romance Oubliée» для альтя і фортепіано (1880). Останній був присвячений Герману Ріттеру, німецькому віртуозу, який його вразив в вагнерівському оркестрі в Байройті.

Ф. Мендельсон сам грав на альті. Дослідники вважають, що в його камерних творах зустрічається багато цікавих альтових партій, зокрема в Квінтетах А-dur, ор. 18 і В-dur, ор. 87. Оцінюють і альтові партії в його оркестрових творах, зокрема в «Італійській симфонії» [53, р. 194].

Серед скрипалів-віртуозів, які також писали для альтя, виділяються постаті Й. Йоахіма. В його доробку – «Єврейські мелодії» для альтя та фортепіано ор. 9 (1851), а також Варіації для альтя і фортепіано, ор. 10 (1852). Н. Паганіні написав Сонату для grand viola з оркестром e-moll ор. 35, а також Тріо для альтя, гітари і віолончелі ор. 68 і Серенаду для альтя, гітари і віолончелі ор. 69. А. Ролла створив близько 60 дуетів для скрипки і альтя, 33 тріо для двох скрипок і альтя, а також 20 тріо для скрипки, альтя і віолончелі.

Для альту з оркестром А. Ролла написав Адажіо і тему з варіаціями, Рондо і Дивертисмент, а також три концерти (Es-dur, op.3; No.6. F-dur; No. 9, Es-dur). Визначний німецький скрипаль, диригент і композитор Людвіг Шпор створив «Великий» дует e-moll для скрипки і альту (op. 13).

Серед альтового репертуару XIX століття в розробці альтової мініатюри особлива роль належить А. В'єтану (1820 – 1881), який створив Сонату B-dur (1862 – 1863), Елегію для альту і фортепіано op. 30 (1854) і Каприс для альту соло op.55 (1883). Елегія та Каприс являють собою зразки віртуозних альтових мініатюр, які одним із перших (поряд із «Казковими картинками» op. 113 Р. Шумана) затверджують альт в подібній ролі в жанрі мініатюри.

Серед композиторів, чия творчість уже сягає за межі романтичного періоду, відзначають постаті М. Бруха, М. Рegera, М. Штрауса. Окрім «Восьми п'єс» op. 83, та «Романсу» op. 85, які будуть розглянуті в Розділі 3, в доробку М. Бруха є відзначити Концерт e-moll для кларнета, альту і оркестру op. 88 (1913). В останньому М. Брух пізніше транскрибує партію кларнета для скрипки. Цінність цього твору полягає, передусім в тому, що він дає альтистам приклад подвійного концерту із альтом в ролі соліста. Крім того, М. Брух написав його в 73 роки, будучи уже доволі хворим. Саме це обумовило численні композиторські рефлексії, на які вказує Гі Йон Ко зокрема Vorspiel з партії скрипки його Скрипкового концерту № 1 (1868) та Recitativo з другої частини Скрипкового концерту № 2 (1877) [41, p. 19].

В доробку М. Рegera – чотири твори, важливі для альтового репертуару – це Соната B-dur для альту та фортепіано (1900; 1909), Три сольних сюїти op. 131 (1916), які містять техніку подвійних нот і залучають широкий діапазон.

Висновки до Розділу 1. Огляд розвитку альтового мистецтва XIX століття дає право говорити про його важливість в становленні сучасного звукообразу альту. При цьому це був доволі складний шлях обумовлений рядом причин: відсутністю стандартної довжини корпусу альту, єдиної

моделі смичка, низькому виконавському рівні, музикантів, відсутність спеціальної стратегії навчання на альті через ідею, що на ньому грають так само, як і на скрипці. Все це зумовило формування ставлення до альтя як найпроблемнішого інструмента скрипкового сімейства.

Вагомий внесок в розвиток виконавського мистецтва XIX здійснили А. Ролла, К. Уран, Н. Паганіні, а також композитори – Г. Берліоз, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Ліст і скрипалі-віртуози, які писали для альтя – А. В'єтан, Й. Йоахім, Л. Шпор, Н. Паганіні. Серед революціонерів в застосуванні альтів в оркестрових партитурах відзначають творчість Р. Вагнера, Г. Малера та Р. Штрауса.

Альтовий репертуар XIX століття відзначається пануванням камерно-ансамблевих творів, серед яких – дуети (скрипка і альт), тріо (2 скрипки альт, скрипка альт, віолончель; альт, гітара віолончель), квартети (фортепіанні, струнні), секстети. Все це розмаїття представлено в творах А. Ролла, Н. Паганіні, Й. Брамса.

Зустрічаються окремі концерти, в тому числі подвійний (Г. Берліоз, М. Брух), концертні мініатюри із фортепіанним чи оркестровим супроводом (А. В'єтан, М. Брух, Ф. Ліст), поодинокі сольні твори, зокрема Каприс ор. 55 А. В'єтана. До жанру сонати звертається А. В'єтан, М. Регер, а два зразки сонат Й. Брамса, вірогідно були перекладеннями його кларнетових сонат. Не можна ігнорувати і інструктивний репертуар, який на цей час вже був – етюди і школи чи «методи» А. Б. Бруні, Б. Кампаньолі та Ф. А. Хоффмейстера.

Формування романтичної альтової мініатюри пов'язно з такими творами, як: «Елегія» і «Каприс» А. В'єтана, «Забутий романс» Ф. Ліста, «Єврейські мелодії» Й. Йоахіма, а також «Казкові картинки» та «Казкові розповіді» Р. Шумана. «Казкові розповіді» ор. 132 Р. Шумана і «Вісім п'єс» ор. 83 М. Бруха водночас можуть розглядатися як твори пограничні між камерно-інструментальними ансамблями як зразками крупної форми, так і ансамблевими мініатюрами (частини можуть виконуватися окремо).

Репертуар XIX століття також дає право говорити про зародження двох типів мініатюри – камерної і концертної, що ілюструють зразки творів для альту з оркестровим супроводом (Ф. Ліст, М. Брух).

Отже, можна говорити, що на кінець XIX століття, в альтовому репертуарі уже представлено все розмаїття жанрів, чим закладається підґрунтя для формування певного сталого звукового образу альту як композиторській, так і виконавській практиці.

РОЗДІЛ 2

МІНІАТЮРА ЗА УЧАСТЮ АЛЬТА В ДОРОБКУ Р. ШУМАНА

2.1. *Märchenbilder* op. 113 для альтя та фортепіано Р. Шумана: композиторська інтерпретація звукообразу альтя

Романтична свобода і фантазія нерідко втілюються композиторами в творах із відповідними програмними назвами, які включають поняття «фантастичного» та «казкового». Цьому повністю відповідають майже всі твори Р. Шумана за участю альтя, перелік яких включає «Фантастичні п'єси» / «*Fantasiestücke*» для альтя та фортепіано op. 73, «Казкові картинки» / «*Märchenbilder*» для альтя та фортепіано op. 113 та «Казкові розповіді» / «*Märchenerzählungen*» для кларнета, альтя та фортепіано op. 132. При цьому назва циклу «*Märchenbilder*» може також перекладатися як «Чарівні казки» і, відповідно «*Fairy tales*» в англomовному просторі.

«Казкові картинки» op. 113 були написані Р. Шуманом в 1851 році. Аналіз наукових джерел, присвячених «Казковим картинкам» Р. Шумана, проілюстрував, що вони породжують декілька груп питань – жанру, що актуалізується в контексті тяжіння митців епохи романтизму до чарівних казок і фантастики, форми частин і циклу в цілому, а також інтонаційних зв'язків із іншими творами, образного наповнення і балансу камерності та концертності. Так, наприклад, Ендрю Вівер [67], вивчаючи манускрипт «Казкових картинок» op. 113 та ескізи і фрагменти, які в результаті в твір не увійшли, доходить до висновку, що Шуман спочатку задумав цикл як сонатний, із сонатною формою в ролі першої частини, і тільки пізніше відмовився від цієї ідеї, замінивши її на тричастинну. М. Удовиченко звертає увагу на те, що «цикл висуває до виконавця досить суттєві вимоги навіть на технічному рівні, рівні майстерності володіння інструментом» [23, с. 35], зокрема в другій мініатюрі – це штрих у виконанні пунктирного ритму, який, за його словами, «передає атмосферу захвату від дитячої гри в коників» [23, с. 36], а також легкість в поєднанні з подвійними нотами. В третій частині – це «координація рух обох рук виконавця в дрібній техніці» [23, с. 36]. Все це

побуджує звернутися до аналізу яка самої музики твору, так і його виконавських версій, щоб з'ясувати, як альтисти долають труднощі і які виміри звукообразу альтя розкриваються в їх інтерпретації.

Чотиричастинний цикл, задуманий початково як соната, водночас виник під натхненням від віршів Луї дю Ріє, які поет надіслав Р. Шуману і назву яких композитор залишив для свого твору. К. Копіц та Т. Олтрог, які досліджують взаємовідносини композитора і поета, стверджують, що «Картинки» не керовані «планом реалізувати задум Луї дю Ріє слово в слово» [45, S. 117].

Перша частина «чарівних казок» створює своєрідну, інтродукцію, введення в світ «чарівної казки» (*Zaubermärchen*). Тут немає сюжетності, однак є рельєфно виписаний лейтмотив музичного звука у словесних образах «внутрішнього тону» (*Innern tönen*), «внутрішнього звучання» (*innern Klang*), та слухового чуття (*hören*). Водночас зустрічається цілий ряд епітетів, пов'язаних з романтичними образами суму чи жалю (*klagen*) і зітхань (*jauchze*).

Друга частина казок Луї дю Ріє уже містить мотив кохання: «два духи міцно сплелися, поки навколо них бушують бурі» / *Zweier Geister fest Umschlingen, Während Stürme sie umtoben*, «Залиште солодкі слова кохання» / *Laß der Liebe süße Worte*. Водночас в тексті з'являється образ «втомленого воїна/борця» (*müde Streiter*) і мотив співу у фразі «Як у казках співається про це» (*Wie die Märchen es besingen!*). Дванадцятий рядок містить антитезу до основного образу, і кохання затьмарюється.


Третя частина створює образ пристрасного парного танцю, пов'язаного з почуттями «тремтіння» (*Erbeben*), тривоги, дикого бажання («*die wilde Lust*»).

Четверта частина відрізняється від інших, оскільки складається з двох контрастних восьмирядкових фрагментів. Перший з них розповідає про засинання (сон) життя і відмову від принад кохання, а другий, що озаглавлений як «Фінал», про новий ранок і необхідність «скорботно»

розплачуватися за «солодку магію» кохання. Тим самим утворюється доволі узагальнений сюжет, що розгортається від зародження кохання до прощання із ним.

Зважаючи на доволі узагальнені образи поезії Луї дю Ріє, не має особливого сенсу в пошуку їх точної відповідності в циклі Р. Шумана, однак вони можуть надихнути інтерпретатора на певний спосіб прочитання музичного змісту.

Перша частина, *Nicht Schnell, d-moll*, виступає квінтесенцією лірично-схвильованих образів, які в чистому вигляді не відповідають ані флорестанівському, ані евзєбієвському початкам. Через це виконавці можуть самостійно виділити і посилити якусь з домінант. Цікаво, що основна тематична робота в частині пов'язана не з розлогою восьмитактовою темою, яка викладається на початку, а з подальшим мотивом, що виникає у фортепіано – рух від V до I ступеня d-moll з допоміжним рухом між VII[#] та

VI[#] ступенями, оздоблений мордентом: . Вперше він експонується у фортепіано (т. 9), а потім підхоплюється і альтом, стаючи основним діалогічним елементом між партіями інструментів в цій частині. Вінсен К. Чунг звертає увагу, що цей мотив повторюється протягом частини близька 35 разів, постійно перефарбовуючись [35, р. 3]. В цьому мотиві слід виділити два основних імпульси – це хвиля руху, який ініціюється і стримується заліговою нотою і власне фігура обспівування, яка, в поєднанні із мордентом втілює грайливість, граційність і стриманість. Водночас насичення викладу прикрасами (мордент періодично замінюється форшлагом) викликає асоціації із музикою рококо, тим самим прокреслюючи місток до іншої епохи. Зважаючи на те, що протягом XIX століття ампула альту залишається більшою мірою невизначеним, такі риси в музиці Р. Шумана свідчать про його прагнення віднайти коріння звукообразу інструмента в епоху бароко.

Форма першої частини може бути визначена як тричастинна із дзеркальною репризою, де два тематичних елементи міняються місцями. Перший розділ відкривається широкою «багатообіцяючою» кантиленою альта. Мелодія спочатку рухається по звуках тонічного квартсекстакорду від a до d^2 із подальшими кружляючими хвилями, що являють собою дві пари варіантно повторених мотивів. Кульмінаційним виступає рух до тону f^2 із подальшим низхідним обспівуванням і закріпленням тоніки. Наступна ланка секвенції звучить уже нижче і приносить відхилення в g -moll. Подальший висхідний мотив від II до V ступенів з пунктиром і тонічною низхідною квінтою на сильній долі синтаксично нагадує основну тему Скрипкового концерту Ф. Мендельсона, і подібні асоціації, зустрічатимуться і надалі. В момент викладу альтової теми (тт. 1 – 8) фортепіано підтримує його романсово-елегійними фігураціями, однак із завершенням відразу пропонує свій мотив, який згодом стане провідним (т. 9). На цьому новому мотиві розгортається діалог альта та фортепіано у вигляді переключок і численних секвенцій, в процесі яких відбувається відхилення в B -dur (т. 13-14), C -dur (т. 15), F -dur (т. 17), B -dur (т. 19).

Умовна розвиваюча середина частини пов'язана з оновленням музичного матеріалу в партії альта (від т. 20). Тут з'являється новий контрапункт до лінії фортепіано, і продовжується процес секвентного розвитку та модуляцій у споріднені тональності, при цьому періодично повертється ключовий мотив.

Репризу можна розглядати від повернення ключового тематичного елементу (тт. 46 – 51), по аналогії із першим розділом (тт. 10 – 14). Початкова ж ініціююча тема альта із широким розлогим рухом по звуках тонічного тризвуку з'явиться пізніше (т. 58). Тим самим репризу можна визначити як дзеркальну. Завершує частину невеличка кода (тт. 65 – 72), насичена трелями – педалями фортепіано і повторами ключового мотиву у альта. Отже в першій частині альт постає як медіум між бароковою та романтичною музикою, як репрезентант схвильованого і стриманого начал.

Друга частина, *Lebhaft*, F-dur, найбільш суперечлива в плані образів, які прочитуються виконавцями. Комуś її бадьорий характер нагадує «гру в коників» [23, С. 36], хоча не зовсім зрозуміло, як він допомагає в інтрепретації поза контекстом дитячої музики. Однак, безумовно, слід відзначити вихід на перший план світлих, піднесених образів, які можуть тлумачитися в різному ключі. Активна, бадьора, мажорна основна тема, з затаковими і внутрішньтактовими пунктирами і широкими стрибками, ущільнення подвійними нотами в партії альту і акордовою фактурою фортепіано, наближує її до жанру радісного урочистого маршу. Водночас контраст штрихів, синкопи і акцент надають їй ознак скерцозності, романтичної свободи. Сама тема має ознаки двочастинної репризної форми із ліричним фрагментом перед репризою.

Загальна форма другої частини – це просте п'ятичастинне рондо, що розгортається відповідно до схеми aba_1ca_2+coda .

Перший епізод, d-moll (т. 51 – 70) має меланхолійний характер. В партії фортепіано панує плинна мелодизована фігурація, викладена шістнадцятими, а в партії альту – короткий мотив-погойдування



, який розгортається у вигляді варіантних повторів.

Друге проведення рефрену (т. 71) фактично аналогічно першому. Другий епізод, B-dur (т. 119) відрізняється більш легким, грайливим і невимушеним характером від теми рефрену і привносить елемент діалогу-перекличок альту і фортепіано, які були характерні для першої частини циклу. Якогось нового яскравого тематизму ми тут не побачимо – панують гамоподібні фігурації, що закономірно контрастують рельєфності наступного, завершального проведення рефрену (т. 146). В музичному тексті воно не відзначено ніякими контрастами, ані в інтонаційному, ані в динамічному планах у порівнянні із попередніми.

Завершує частину кода (т. 191 – 208), де відбувається переключення до світло-мріливих образів із завершальними спогадами-відголосками основної теми.

Третя частина, Rasch, d-moll, повертає основну тональність і може розглядатися як репрезентація «флорестанівського» начала в чистому вигляді. Безупинний рух тріолей шістнадцятих, напруженість інтерваліки (збільшені секунди, і хроматизми) в поєднанні із рухом по звуках тризвуків, надають темі також тривожного характеру. За жанровими ознаками вона близька етюд, токати і скерцо. Активному руху альтя протиставляється доволі скромна підтримка фортепіано із підкресленням сильних долей. Пізніше в темі проникають наспівні, «мендельсоновські» інтонації (тт. 13 – 23), що знову нагадують про тематизм його Скрипкового концерту. На їх фоні фортепіано звучить бурхливим фоном тріольних фігурацій. Повернення початкового тематизму в партії альтя замикає виклад основної теми, який набуває вигляду тричастинної репризної форми.

Контрастна середина (т. 37), ознаменована раптовим введенням тональності H-dur та нової ліричної теми, яка нагадує грайливий повільний танець. Особливої граційності йому надає періодичне використання *pizzicato* альтя, що чергується з прийомом *arco*.

Повернення основної теми (т. 62) знаменує початок репризи. Можна розглядати її як динамізований і більш драматичний варіант експозиції за рахунок панування мінорних тональностей. Реприза теми продовжується кодою (тт. 92 – 107), де на фоні тихого повтору тріольних фігурацій альтя звучать окремі затактові мотиви-переклички фортепіано. Однак на завершення повертається динаміка *ff* і маніфестується кадансовий зворот основної теми.

Четверта частина, D-dur, містить найрозгорнутішу ремарку в циклі – *Langsam, mit melancholischem Ausdruck*, що буквально перекладається як «Повільно, із меланхолійним виразом (експресією)». Основна тема викладається дуєтом інструментів, в якому мелодія альтя періодично дублюється фортепіано. Сама фактура фортепіано нагадує пісенно-романсовий супровід. Як і в більшості інших представлених Р. Шуманом тем,

форма основної теми наближується до двочастинної або простої тричастинної репризної форми із стислою репризою (тт. 23 – 30).

Контрастна середина (т. 31) приносить зсув у *F-dur* і оновлення тематизму, ініційованого партією фортепіано із екстатичною пульсацією і романсовою кантиленою (т. 38), при цьому суттєвого контрасту із початковою темою вона не складає, стаючи лише новим відтінком світло-ліричного, «евзебієвського» начала. Партія альт тут перестає вести пануючу функцію, доповнюючи партію фортепіано то легкими арпеджіо (тт. 31 – 38; 51 – 61), то дублюючи кантиленну мелодію партії фортепіано (тт. 39 – 50).

Повернення основної теми (т.63) відбувається непомітно, неначе вона влітається в попередній розвиток. Воно безпосередньо перетікає в коду, в якій декілька разів повторюється початкова інтонація теми (тт. 85 – 94). Фінальна частина найдовша за часом звучання за рахунок повільного темпу, хоча і не така насичена контрастними музичними подіями, як, наприклад, рондо другої частини. В фіналі найбільше відчувається паритет партій фортепіано і альт за рахунок дублювання тематизму, що дійсно може розглядатися як певний підсумок загальної тембрової драматургії. Водночас – це доволі нетиповий фінал для інструментального циклу як з точки зору образного наповнення, так і темпу.

Розглядаючи «Казкові картинки», доволі важко сказати, чи Р. Шуман дійсно відрізняє амплуа альт від скрипки чи поки що шукає відповідний виражальний модус. Цей пошук безпосередньо продовжується в наступному циклі за участі альт, «Казкових розповідях» / «*Märchenerzählungen*», оп. 132, який стає найбільш зрілим зразком його роботи з даним інструментом. Вибір складу – альт, кларнет та фортепіано, водночас, виявився доволі вдалим. Це надалі підтвердить М. Брух, який підхопить даний «тренд» у своїх «Восьми п'єсах» оп. 83 (1910).

2.2. Виконавська інтерпретація звукообразу альт в *Märchenbilder* оп. 113 Р. Шумана

Всю творчість Р. Шумана можна розглядати з точки зору взаємодії двох ключових образів – меланхолійного, що пов'язаний із одним з його альтер-его – Евзебієм, та пристрасного, бурхливого, що асоціюється із Флорестаном. В цьому контексті в виконанні українсько-британського скрипаля Максима Рисанова² відчувається однозначно флорестанівське начало, «Штурм і натиск». В першій частині відразу з звертає на себе увагу широта дихання і наповненість кантиленної лінії повітрям, що породжує відчуття спонтанного народження мелодії і вільного діалогу із фортепіано, з яким у нього доволі багато перекличок. На кульмінації в репризі лінія альту стає більш поривчастою, що передає емоційне збудження. В другій частині аж ніяк не відчувається настрою «гри в коників». Навпроти, вона насичена урочистістю і патетикою, що втілена в темі рефрену. Не зважаючи на стибуючий штрих, Максим грає повним насиченим звуком, що створює значний тиск на струни і приводить до того, що рветься ворс смичка. В руках альтиста це скоріше не грайливе жартівливе скерцо, а урочисто-патетичний марш. Третя частина в його інтерпретації закономірно стає кульмінацією «флорестанівського начала». Головне завдання, поставлене музикантом – це вочевидь – не відпустити напругу до моменту завершення першого розділу, після чого контрастна середина сприймається як ліричне інтермеццо. В фіналі музикант виявляє нові якості тону альту – м'якість, оксамитовість, з ненав'язливим вібрато, при чому в залежності від регістру тембр змінюється, що нерідко справляє відчуття внутрішнього діалогу в межах альтової партії. В результаті загальний підхід до форми ілюструє мислення виконавця двома великими блоками : 3 частини + фінальна частина, яка складає суттєвий контраст до усіх попередніх подій.

² Максим Рисанов (Maxim Rysanov) - українсько-британський альтист і диригент, номінований на Греммі, зарекомендував себе як один із найяскравіших і харизматичних музикантів світу. Як альтист, він відомий як частий гість міжнародної музичної сцени, наприклад BBC Last Night of the Proms та фестивалів в Единбурзі, Зальцбурзі та Верб'є. Максим навчався гри на альті у Джона Глікмана в Школі музики та драми Гілдхол у Лондоні [49].

Виконавська інтерпретація Тімоті Рідаута³ позначена пріоритетом ігрової стихії. Британський скрипаль Тімоті Рідаут уже в першій частині ілюструє широке залучення люфтів, додаткових акцентів, особливо виділяє стрибки і прикраси, що надає звучанню грайливості, знижує градус серйозності. Друга частина стає продовженням «грайливих» мотивів першої. Вона являє собою справжнє скерцо, де альтист активно залучає динамічні контрасти та підкреслює штрихові. Зоною особливої легкості, що асоціюється із зразками салонної музики епохи класицизму, стає другий епізод форми. В третій частині теж знаходиться місце скерцозності, особливо там, де мелодичній лінії зустрічаються стрибки. Альтист їх спеціально виокремлює, виділяє люфтами і акцентами, що руйнує єдність розгортання думки і створює контраст всередині теми. Саме ж початкове зерно для нього не стільки втілення стрімкості і пориву, скільки настороженості і сконцентрованості, після його відбувається своєрідне вивільнення. В фінальній частині, де динаміка коливається в межах *piano* та *pianissimo* подекуди складається відчуття, що він занадто полегшує звук, що не дає розкритися кантиленно-співочому потенціалу інструмента. В цілому відчувається панування більш дискретного підходу до форми, ніж у Рісанова, однак це цілком правомірно з точки зору уваги романтизму до деталей і «моментів життя».

Протилежним до обох підходів може послужити інтерпретація китайського скрипаля Ді Ян Мея⁴. В першій частині⁵ відчувається

³ Тімоті Рідаут / Timothy Ridout (нар. в 1995 в Лондоні) – британський альтист і лауреат 1-ї премії престижного Міжнародного конкурсу альтистів Лайонела Тертіса; Рідаут навчався в Королівській музичній академії в Лондоні з Мартіном Оутрамом і закінчив її в 2016 році. На церемонії вручення нагород Gramophone Classical Music Awards 4 жовтня 2023 року Рідаут отримав нагороду «Concerto» за запис Альтового концерту Елгара та сюїти Блоха для альту з оркестром (із Симфонічним оркестром BBC і Мартіном Браббінсом) [64].

⁴ Відтоді як альтист Діян Мей / Diyang Mei досяг блискучого успіху на Міжнародному музичному конкурсі ARD у 2018 році, отримавши першу премію в категорії альт, приз глядацьких симпатій і кілька спеціальних призів, він неухильно просуває свою міжнародну кар'єру. Як соліст Діян Мей виступав із Симфонічним оркестром Баварського радіо, Штутгартським симфонічним оркестром SWR, Мюнхенським камерним оркестром, Берлінським оркестром Konzerthausorchester, Шотландським камерним оркестром, 3 осені 2019 року Діян Мей обіймав посаду першого альту Мюнхенського філармонічного оркестру. У жовтні 2022 року він заняв ту ж посаду в Берлінському філармонічному оркестрі [38].

⁵ Посилання на відеозапис: Diyang Mei viola & Chiyang Wong piano perform Schumann's Märchenbilder Op 113 <https://www.youtube.com/watch?v=x9F2upxkLlo>

обережність і увага до тендітної мелодичної лінії, однак уже в другій частині така обережність зумовлює недостачу віртуозного блиску і створює відчуття, що музикант скоріше працює, ніж проживає цю музику. Таке ж враження створюється і в наступній, третій частині. Крім того, на користь частині не йде зниження темпу – він грає її в значно уповільненому в порівнянні із попередніми скрипачами темпі, що не дозволяє передати властиву їй тематизму напругу і нерв. Отже, інтерпретація Ді Ян Мея сприймається як найменш вдала з оглянутих нами.

Аналіз дозволяє зробити висновок, що романтична мініатюра Р. Шумана відкриває різноманітні шляхи для інтерпретації, що і підтверджують виконавці. У кожного з них представлено різний звукообраз альта і твору в цілому. Для Максима Рисанова – це флорестанівське, пристрасне начало, для Тімоті Рідаута – скерцозно-ігрове, і меланхолійно-стримане – для Ді Ян Мея.

Перспективи дослідження полягають в подальшому вивченні різнонаправлених тенденції інтерпретації романтичної альтової мініатюри з метою виявлення ключових напрямів і трендів в сучасному виконавстві.

2.3. «Märchenerzählungen» op. 132 Р. Шумана: альт в ансамблевому діалозі із кларнетом та фортепіано

«Казкові розповіді» op. 132 є зразком пізньої творчості композитора, і були написані в 1853 році. Подібно до попереднього «казкового циклу», вони складаються з чотирьох частин – «жвавої, але не дуже швидкої» (*Lebhaft, nicht zu schnell*), «жвавої і дуже яскравої» (*Lebhaft und sehr markiert*), «спокійної із делікатною експресією» (*Ruhiges Tempo mit zartem Ausdruck*) і жвавого, яскравого фіналу (*Lebhaft, sehr markiert*).

Відзначається, що інструментальний склад був запозичений Р. Шуманом з «*Kegelstatt trio*» В. А. Моцарта K498 [68]. Можливо, саме цим зумовлюється дух класицизму і класицистської стриманості, який відчувається в I частині циклу.

Перша частина, Lebhaft, nicht zu schnell, B-dur, 2/4, вже від початку ілюструє особливу врівноваженість із акцентом на паритет всіх інструментів, у яких по черзі проводиться основна тема. Вона має ознаки наспівності завдяки широким вокальним (секстовим і терцієвим інтонаціям), а також інструментального тематизму за рахунок форшлагів, ламаних ходів на *staccato* в ритміці шістнадцятих і граційних трелей в кадансах. Перше речення мелодії експонується у альту на фоні арпеджованих фігурацій фортепіано із підкресленням сильної долі. Використання штриха *staccato* для фортепіанних арпеджіо надає йому клавірного колориту. В свою чергу, насичення мелодії і гармонії хроматизмами (*h, gis, fis*) зумовлює вишуканість звучання. Друге речення мелодії починається тоном нижче у кларнета (т. 5). При цьому з'являються нові хроматизми і відхилення. У альту ж звучатиме контрапункт, який підкреслює сильні долі і клавірну затактову пульсацію фортепіано. Третє речення (т. 9) передається фортепіано, а «клавірні» арпеджіо залишаються в партії лівої руки. Відкриваючись із відхилення в *g-moll*, воно надалі повертається в основну тональність. У альту при звучить новий матеріал – легкі, сухі фігурації *staccato* в ритміці тридцятьдругих, що рухаються у вигляді ламаних ходів і розділені на паузами на короткі мотиви. У кларнета ж звучить скромний мелодизований контрапункт, який згодом розростається до широкої кантилени (тт. 13 – 17).

Цей тематичний елемент можна розглядати як контрастуючий до основного. Він відкривається рухом по звуках розгорнутого тонічного секстакорду із досягненням верхньої точки f^2 і подальшим низхідним ламаним рухом до тоніки. В сутності це двотактовий мотив, повтор якого і утворює цю нову тему. Ця нова тема кларнета в вступає в діалог з попередньою, що проводиться у фортепіано (четверте проведення, тт. 17 – 20). Друге проведення другої теми варіантне і залучає до діалогу із кларнетом альт (тт. 21 – 25), після чого на матеріалі початкової інтонації (арпеджіо по звуках тризвука) відбувається кадансування. В паралель із ним повертається перша тема, мелодія якої розподіляється між фортепіано та

кларнетом (тт. 27 – 30). Альт же відповідає другою темою (тт. 31 – 33). Ця цікава тематична взаємодія приводить до розчинення тематизму, чому відповідає фаза центрального розділу (т.33).

В центральній частині ми спочатку (тт. 33 – 39) спостерігаємо контрастний контрапункт трьох ліній – вільного мелодичного розвитку кларнета з опорою на формулу пунктирного ритму, яка зустрічалась в обох основних темах, фігуративного, *quasi*-щипкового контрапункту альта, ідентичного фігураціям в третьому проведенні першої і першому проведенні другої тем (тт. 11 – 19). У фортепіано ж звучить формула бас-акорд в ритміці восьмих, що доповнюється «клавірними» арпеджіо правої руки. Згодом в розвиток залучаються інтонації другої теми, яка спочатку заявляє про себе у кларнета (т.39 – 40), що згодом перетікає в секвентний повтор лише її першого арпеджованого мотиву. У альта продовжують звучати сухі стаккатні фігури, однак через їх чергування із мотивами кларнету утворюється певне відчуття діалогу, яке закріпиться в останній фазі центральної частини (тт. 48 – 52), де кларнет і альт обмінюються по чергові викладеними порхаючими секстовими і септимовими мотивами .

Реприза теми починається проведенням у альта (т. 52), до якого згодом долучається кларнет, викладаючи тему частково варіантно, частково у втору. Фактично викладається лише одне речення, яке перетікає в зону кадансування із пріоритетом діалогу у альта і кларнета. До фортепіано тема вже не повертається. Не спостерігається і репризи другої теми, що цілком логічно з огляду на її активне використання в центральній частині. Тільки висхідні арпеджіо передостаннього такту (т. 70) нагадують нам про неї.

Отже із першою частиною «Казкових картинки» ор. 113, «Казкові розповіді» об'єднує наявність двох тем, однак кожна з них в даному випадку повторюється і варіантно розвивається багаторазово, при цьому виокремлення ключового мотиву (висхідного арпеджіо), як і в «Картинках», відбувається в другій темі, хоча він тут і не повторюється так нав'язливо, як в ор.113. Спільне також виявляється в загальній «фантазійності» форми, яка

доволі умовно вкладається в схему тричастинної репризної. При цьому ми спостерігаємо важливу роль діалогу і ансамблевої взаємодії між інструментами.

Друга частина, *Lebhaft und sehr markiert, g-moll, 2/4*, контрастує «класицистській» першій, своїм патетичним характером. Написана в складній тричастинній репризній формі. Розмір 2/4, ритміка кроку, щільна акордова фактура та використання пунктирного ритму надають основній темі схожості із маршем. Водночас швидкий темп викликають аналогії із бетховенськими і романтичними скерцо. В свою чергу, зіставлення акордів в різних регістрах наближують звучання до оркестрового, що дозволяє розглядати другу частину як вихід за межі малої «салонної» форми. У альту відразу спостерігається виклад подвійними різко акцентованими інтервалами, які дублюють ритміку і в сутності ущільнюють фортепіанну фактуру. Потроху в його партії викоремлюються самостійні підголоски в ритміці шістнадцятих. Його партія, разом із тим, значно складніша, аніж розмашисті ходи кларнета. В середній частині викладу теми характер змінюється на більш «легкий», грайливий (тт. 21 – 33), і у альту з кларнетом з'являються переклички та елементи діалогу. Завершальний етап виклад теми, репризний (тт. 33 – 60) затверджує драматичний характер теми і містить низку регістрових зіставлень, що викликають аналогії із перекличкою оркестрових груп.

Середня частина (тт. 61 – 112) вирішена як поєднання своєрідного тріо (тт. 61 – 96), що контрастує образним наповненням, тональністю (Es-dur) і фактурою, та зв'язки-переходу, яка є продовженням розвитку матеріалу тріо, що поєднується з елементами основної теми (тт. 97 – 112). Тема тріо представлена мелодією, що варіантно викладається дуєтом кларнета і альту (переважно терцієва втора). Перевага коротких поспівок із поступеним рухом, опора на ритмічну групу на тріоль восьми, надає темі схожості із «піснями без слів» чи романсами. Фортепіано супроводжує «вокальний дует» погойдуваннями басу і пізніше перехоплює виклад теми (тт. 69 – 74), також у

терцію. З поверненням інтонацій теми першого розділу (від т. 97), тріольні мотиви знову повертаються до кларнета та альту і динамізуються в секвентному розвитку. Реприза (тт. 113 – 168), не містить суттєвих змін в порівнянні із експозицією і завершується невеликою кодою, побудованою на розширеній кадансовій зоні.

Третя частина, *Ruhiges Tempo mit zartem Ausdruck* («Спокійний темп з делікатною експресією»), **3/4**, ілюструє однойменно-ладове тональне співвідношення з попередньою (*G-dur*). Вона являє собою лірично-романсовий дует кларнета і альту, що нагадує романтичні любовні дуети згоди, з мірним фоном шістнадцятих в партії фортепіано. Відповідно до вокального прообразу, організується і форма частини, що нагадує строфічно-куплетну. На користь цього – наявність єдиної теми, що варіантно розвивається протягом усієї частини. Водночас можна простежити і ознаки тричастинної репризної форми, побудованої на одній темі із рисами розвиваючої середини в центральній частині форми (тт. 28- 57).

Перше проведення теми романсу, представлене виразною чотиритактовою фразою, доручається кларнету. Мелодія відкривається терцією на III ступені і поступово сходить вгору до h^2 , потім спускаючись до тоніки. В її ритміці можна виявити приховану вальсовість за рахунок поєднання двох пунктирів – короткого і довгого, що стають основою для двох тактів висхідної секвенції, і надають їй певної цілеспрямованості. Скерованість в високий регістр зумовлює відтінок екстатичності в ліричному характері основної теми, що надалі розкриватиметься в процесі розвитку. Фоном для мелодії служать мелодизований контрапункт альту і фортепіано в комплементарній до основної мелодії ритміці і нерідко протилежному русі інтервалів, а також ламані фігурації-арпеджіо в ритміці шістнадцятих.

Друге проведення (тт. 6–9) доручається альту і проводиться в *A-dur*, на тон вище попереднього, що начебто дає відчуття росту напруги, хоча виклад мелодії починається в малій октаві, що приховує цей ефект, втім завершення фрази на h^2 компенсує його. Після лаконічної паузи мелодія знову

повертається до кларнета. Мелодія викладається майже аналогічно до початку, хоча відрізняються початковий інтервал і каданс, в якому кларнет сягає d^3 . Водночас відбуваються гармонічні зміни – на початку відбувається відхилення в *e-moll*, а в завершенні фрази – в *h-moll*.

Продовжуючи принцип обміну репліками, наступне, четверте проведення (тт. 14 – 17), знову доручається альту, і завершується відхиленням в *e-moll*.

Нова фаза розвитку, яку можна визначити, як своєрідне summary першої строфи або «приспів» (тт. 18 – 27) позначена об'єднанням інструментів, які звучали переважно почергово – в дуеті. Вона починається з імітаційного викладу основної теми, який розпочинає кларнет і підхоплює альт, відразу двічі повторюючи її, а замикається ця фаза темою кларнета із мелодизованим контрапунктом альту. В гармонії закріплюється основна тональність.

Другий розділ дуету (друга строфа або середина) відкривається проведенням ключової фрази у альту (тт. 28 – 31), але уже із тональною нестійкістю і подальшою зупинкою на домінанті *D-dur*. Воно продовжується ламаними низхідними фігураціями, якими обмінюються кларнет та альт (тт. 32 – 35), які готують чергову, тепер уже викладену в терцієвій вторі фразу романсу (тт. 36 – 39), що стає точкою відліку виразного дуету згоди. Основна мелодія із безперервним контрапунктуванням іншого учасника дуету проводиться ще двічі – у альту (т. 40), а потім – у кларнета (т. 49) із відхиленням в уже знайомі тональні сфери (*e-moll*, *h-moll*), після чого звучить фінальний епізод дуету (реприза або фінальний «приспів», тт. 58 – 61), де тема однократно проводиться у вигляді терцієвої вторі і розчиняється у довгих протянутих звуках та обігруванні кадансу в *G-dur* (тт. 60 – 70).

Отже, в третій частині ми спостерігаємо новий вимір діалогу інструментів, який нагадує вокальний дует згоди, в якому фортепіано доручається явна функція супроводу. Це дозволяє компенсувати його провідну функцію в попередній частині.

Четверта частина, *Lebhaft, sehr markiert, B-dur*, знову повертає провідну роль до фортепіано, яке відкриває і проводить урочисто-піднесену основну тему. Частина написана в складній тричастинній репризній формі із контрастним тріо. В крайніх розділах майже безроздільно панує урочисто-фанфарна, викладена в акордовій фактурі тема фортепіано. На її фоні звучать швидкі арпеджовані пасажі спочатку у альта (т. 2), потім – у кларнета (т. 4) і окремі фанфарні мотиви в комбінації з арпеджіо у альта (т. 5 – 6), які доповнюють і контрастно відтінюють тему. Такі самі поодинокі репліки звучать і в другому реченні (тт. 7 – 12). В середній частині викладу теми характер партій альта і кларнета дещо змінюється – і вони починають переклички на фанфарно-закличних інтонаціях, що перетікає в дуетний виклад репліки, яка частково дублює, а частково комплементарно доповнює фортепіанну партію. Заключне проведення основної теми (тт. 30 – 36) за фактурою і роллю альта та кларнета ідентично першому.

В центральній частині, *Etwas ruhiges tempo* («В дещо спокійнішому темпі»), *Ges-dur* (т.37), яка сприймається як камерне тріо, в порівнянні із крайніми розділами, фортепіано відступає на другий план, виконуючи функцію пульсуючого акордового фону, а на перший план виходить пасторально-ліричний дует альта і кларнета, які то обмінюються запитально-відповідними репліками, то грають в дуеті-вторі. Тріо представлено строфічною формою з двічі повтореними двома строфами (знак репризи) і третьою (т. 47), в якій відбувається перехід до безпосередньої репризи.

В репризі (т. 53) відновлюється панування фортепіано. Початкове проведення теми (тт. 53 – 58) аналогічне до першого експозиційного. Однак в середній частині відбуваються зміни – зокрема вводиться тематизм першої частини, а саме другої теми, що відкривалася з висхідного арпеджіо (тт. 79 - 81). Після цього звучить патетично-радісна кода на матеріалі основної теми (тт. 84 – 93).

2.4. Виконавська інтерпретація «Märchenerzählungen» op. 132

Серед виконавців «Казкових розповідей» оп. 132 – численні зразки «кроскультурних» тріо, що включають музикантів з різних країн і континентів. Таким є тріо⁶ у складі альтиста Максима Рисанова (Україна – Британія), кларнетиста Джеррі Че / Jerry Chare (Південна Корея), та піаніста ДаСол Кіма / Da Sol Kim (Південна Корея). Виконання відбулося на Great Mountains International Music Festival (GMMFS) – щорічному фестивалі класичної музики, що проводиться урядом Південнокорейської провінції Канвон. Загальна тривалість виконання тріо оп. 132 – 14’49’’.

Максим Рисанов відкриває початкову тему впевненим насиченим звуком, задаючи ініціативу і в плані її інтонування і широкого фразування, яка підхоплюється надалі кларнетом. В тактах 11 – 21 він застосовує м’яке туше в коротких стакатних пасажах, які служать фоном для мелодичного висловлювання кларнета. Так само відбувається і в репризі, де альт веде спочатку лідує роль, а потім доповнює кларнет. В другій частині, де пріоритет віддається фортепіано, Максим Рисанов використовує доволі обережне туше, продовжуючи вести діалог із кларнетом. Натомість в центральному розділі, де фортепіано відходить на другий план, розкривається дуєтна взаємодія із кларнетом. Реприза виконується більш напружено, насичено динамічно, нагадуючи бетховенські скерцо. Це зумовлює використання жосткішого туше, ясної артикуляції. В третій частині альт звучить підкреслено м’яко, із насиченим вібрато. В фінальному дуєті згоди партії кларнета і альт звучать максимально узгоджено з виділенням виразних мелодичних малюнків у кожного і затиханням, віддаванням пріоритету іншому – на довгих протянутих тонах і контрапунктах. В фіналі на початку знову лідує фортепіано, в той час як віртуозні пасажі-переклички альт і кларнета доповнюють його тематизм. Центральний розділ, навпаки, ілюструє жваву «розмову» монодичних інструментів. Фінальний поворот до

⁶ Посилання на відеозапис Schumann Märchenerzählungen, op 132 (2015 GMMFS) : <https://www.youtube.com/watch?v=2MChPp3Riwc>

репризи звучить рішуче, різко, що знову дає привід говорити про «бетховенськи дух» тріо.

Наступне тріо – Тодд Леві / Todd Levy, (кларнет), Скотт Лі / Scott Lee⁷ (Альт) Сесіль Лікад / Cecile Licad (фортепіано). Твір Р. Шумана був виконаний в даному складі в 2022 році⁸. Загальна тривалість виконання – майже на дві хвилини довше за попереднє тріо – 16'32''. В першій частині відчувається ряд суттєвих змін. По-перше – це розчленоване, коротке фразування у Скотта Лі та підкреслено-графічна трактовка фортепіано у Сесіль Лікад, що, в принципі, відповідає класицистському характеру частини. По-друге, це значно стриманіший темп, в якому виконавці застосовують і принцип *rubato*, доволі часто уповільнюючи рух в кадансах. Уже перша фраза Скота Лі відзначена внутрішнім «люфтом», який робить її більш дрібною, в порівнянні з тяжінням до цілісної кантилени у М. Рисанова. В стакатних фразах туше підкреслено сухе, ясно артикульоване. Партия альту ясно контрастує плинній лінії кларнета, майже ніколи не переймаючи її властивості. Втім такий підхід дає свої естетичні результати, дозволяючи прослуховувати першу частину як контрастно-поліфонічне поєднання трьох партій.

В другій частині Сесіль Лікад обирає пружне туше і більш насичений звук, однак темп все одно значно стриманіший, аніж у попередньому тріо, що посилює риси урочистості і знижує «градус» романтичної поривчатості. В першому розділі кантиленні репліки кларнета і сухі – альту, надають їх спілкуванню ознак діалогу незгоди. Натомість в тріо вони знаходять порозуміння. Тріо спочатку звучить ще повільніше, однак згодом відбувається пошкваллення темпу і посилення динаміки перед поверненням до репризи, що згладжує контраст між розділами. Реприза звучить завдаки вищому динамічному рівню дещо переобтяжено. «Дуетна» третя частина,

⁷ Скотт Лі – сьогодні доцент (associate professor) альту в Консерваторії Університету Міссурі-Канзас. В 1996 році став наймолодшим переможцем Конкурсу гільдії концертних артистів. Обирався солістом Міжнародного альтового фестивалю імені П. Хіндеміта та 22-го і 24-го Міжнародних конгресів альтів [62].

⁸ Посилання на запис: Robert Schumann - Märchenerzählungen \ Fairy Tales op.132 for Clarinet, Viola and piano <https://www.youtube.com/watch?v=iQ0uqsKWigQ>

ілюструє перевагу не стільки повільнішого темпу, скільки, особливо на початку, дуже тихої динаміки. На відміну від М. Рисанова, Скотт Лі не одразу використовує вібрато, і грає доволі приглушеним звуком, неначе стримуючи природну експресію.

Фінал більш насичений динамічно, однак відрізняється уповільненим темпом, в порівнянні із попереднім тріо, в результаті чого звучить не стільки жваво-віртуозно, скільки важкувато-помпезно. На відміну від попередньої частини, партія альту звучить більш рішуче, насичено. Втім, для обох мелодичних інструментів такий темп здається занадто важким, неначе стримує їх рух. Фінальне проведення основної теми звучить максимально урочисто, маршово.

Тріо у складі Франкліна Коена / Franklin Cohen (кларнет), американського альтиста Майкла Клотца / Michael Klotz⁹ та Мілани Стрежевої/ Milana Strezeva (фортепіано), обирає ще повільніший темп, аніж попереднє тріо – хронометраж 17'49"¹⁰. Майклу Клотцу це дозволяє розгортати широкі фрази, приділяючи водночас увагу деталям, як, наприклад, трель у завершенні першої фрази. Періодично альт змагається в кантиленності із кларнетом. Повільний темп і великі цезури надають відчуття, що музика народжується в процесі виконання. Це відповідає естетиці романтизму і романтичного «пориву».

«Експромтному» духу першої частини протиставлено другу, з ясною артикуляцією і напористим туше Майкла Клотца, однак темп все одно доволі помірний. В репризі штрих більш пружний, артикульований, відчувається ініціативність саме альтової партії.

⁹ Майкл Клоц народився в 1978 році в Рочестері, штат Нью-Йорк, альтист і скрипаль Майкл Клотц дебютував із Рочестерською філармонією у віці 17 років. Він також виступав як соліст із Симфонічним оркестром Маямі, Симфонічним оркестром Бока-Ратона, Симфонічним оркестром FIU, Істменською філармонією, Маннесом Бахом Festival Orchestra, Bowdoin Festival Orchestra та Всесвітнім молодіжним симфонічним оркестром у Лондоні, Англія [50].

¹⁰ Посилання на відеозапис: Robert Schumann: Märchenerzählungen, Op.132 (2017) <https://www.youtube.com/watch?v=UBq-A-NbEmQ>

В третій частині альт звучить прозоро, однак із вібрато, що наближує його до інтерпретації М. Рисанова. Завдяки повільному темпу знову виникає враження, що музика ніби народжується з тиші.

Фінальна частина, як і в попередньому тріо звучить, неначе урочистий марш із патетичними репліками-вигуками альта і кларнета. В цілому відчувається надмірне уповільнення, що наче стримує композиторську думку. В середній частині із полегшенням фактури і пожвавленням темпу, звучання стає природнішим.

Тріо Каное / Саое у складі Жана-Франсуа Нормана / Jean-François Normand (кларнет), Марини Тібо / Marina Thibeault (альт), Філіпа Чу / Philip Chiu (фортепіано) виконало ор. 132 Р. Шумана в грудні 2017 року в Історичній каплиці Доброго Пастиря в Монреалі. Перші репліки альта ілюструють поєднання кантиленності і грайливості, скерцозності завдяки структуруванню різного масштабу реплік. Відчувається налаштованість альтистки на діалог із кларнетом, навіть в тих моментах, де альт відступає на другий план. В другій частині піаніст обирає доволі пружний темп, однак не настільки жвавий, як у першого тріо. В центральній частині відчувається особлива єдність партій альта і кларнета як на мікрорівні (ритміка, фразування), так і в динаміці на загальному рівні. Початок третьої частини ілюструє обережність альтистки в плані експресії, що тим самим відкриває перспективу подальшого росту емоційної напруги. Обмеженіше, ніж інші альтисти, Марина Тібо на початку використовує і вібрато. Фінал звучить урочисто, музиканти намагаються уникнути переобтяження фактури, яке неминуче виникає через вибір доволі стриманого темпу, завдяки ясній артикуляції, чіткому фразуванню, однак він все одно сприймається дещо важким. Полегшення приносить середня частина із комплементарними репліками альта і кларнета.

Висновки до Розділу 2.

Здійснений аналіз дозволяє зробити висновки, що романтична мініатюра Р. Шумана відкриває різноманітні шляхи для інтерпретації,

відповідно до статусу звукообразу альтя як інструмента-хамелеона, що і підтверджують виконавці. Особливо це стосується циклу «Казкових картинок» / *Märchenbilder* op. 113, де альт може виявляти як евсебіївське, так і флорестанівське начало. При цьому в циклі зустрічається доволі багато віртуозних моментів (зокрема II частина). У кожного альтистів представлено різний звукообраз альтя і твору в цілому. Для Максима Рисанова – це флорестанівське, пристрасне начало, для Тімоті Рідаута – скерцозно-ігрове, і меланхолійно-стримане – для Діян Мея.

В порівнянні з дуетним твором, тріо *Märchenerzählungen* op. 132, являє собою певне продовження розвитку його композиційних ідей, при цьому для альтя створюється значно менше віртуозних прецедентів. Водночас, відкриваються нові можливості для діалогу, переважно із кларнетом, які набувають характеру то обміну репліками, то ліричного дуету згоди, який висуває особливі вимоги до ансамблевої узгодженості інструментів.

В «Казкових розповідях» можна говорити про принаймні дві виконавські тактики альтистів – це тяжіння до дуетного поєднання із кларнетом і кантиленного насиченого висловлювання, чи сприйняття кларнета як учасника-конкурента, якому альт має максимально контрастувати, що нерідко Відчувається в інтерпретації Скотта Лі. Порізнному трактується і розподіл ансамблевих ролей. В деяких тріо відчувається пріоритет фортепіанної партії, особливо в II та III частинах, що цілком логічно з огляду на те, що фортепіанна партія писалася для Клари Шуман. Серед всіх варіантів виконання нам найбільше імponує версія Максима Рисанова не тільки через його інтерпретацію партії альтя, але й через вибір органічніших темпів, які відповідають розвитку музичної думки і легко сприймаються на слух, не викликаючи втоми слухача. Звукообраз альтя розкривається і через сферу лірико-меланхолійних образів (I, III), і через патетику (II, IV частини) і через просвітлені дуети із кларнетом.

РОЗДІЛ 3

МІНІАТЮРА ЗА УЧАСТЮ АЛЬТА В ДОРОБКУ М. БРУХА

3.1. Особливості композиції та образного змісту *Acht Stücke* для кларнета, альту та фортепіано оп. 83 М. Бруха

Незважаючи на формальну приналежність цього твору до музики ХХ століття, оскільки він був написаний і виданий в 1910 році, в ньому відчувається міцний зв'язок із романтизмом.

«Вісім п'єс» / «Acht Stücke» оп. 83 являє собою зразок пізньої творчості М. Бруха, із яким він увійшов «в останню фазу свого життя» [40, р. 292]. Деякі спостереження над даним циклом здійснює К. Файфілд. По-перше, він звертає увагу на те, що натхненням для створення даного циклу, як і пізнішого подвійного концерту, став його син Макс Фелікс, який вважався обдарованим кларнетистом. Окрім того, вибір складу був керований «ніжними якостями» (mellow qualities) альтового регістру [40, р. 291]. Однак, важко сказати, наскільки для М. Бруха важливий був саме тембр альту, адже для привертання уваги до цього твору більшої кількості виконавців, твір було аранжовано також для скрипки, альту і фортепіано та кларнета, віолончелі і фортепіано. Така темброва альтернатива, як зазначає К. Файфілд, була запропонована ще в Kegelstatt Trio К. 498 і «Казкових розповідях» оп. 132 Р. Шумана. Відомо також, що М. Брух мав на думці ще один інструмент – арфу. Однак на момент підготовки твору до видання в 1910 року уже ніяких згадок про арфу немає.

К. Файфілд також зазначає, що перші шість п'єс структурно відповідають «двочастинним чи тричастинним формам, в той час як останні дві використовують сонатну» [40, р. 292]. Вони виявляють «винахідливість і свіжість в барвах та структурі, виразність хроматизму із використанням зменшених септим і тризвуків, а також контрастів настроїв» [40, р. 292]. Серед інших музичних характеристик К. Файфілд називає брухівський «апетит» до фольклору, який виявився тільки в № 5, із «вишуканою

румунською мелодією», запропонованою «Принцесою Від» (якій ор. 83 і присвячено).

Говорячи про розподіл функцій інструментів, К. Файфілд розглядає кларнет і альт як солістів, які «посідають рівне місце в процесі музичного розвитку, тоді як фортепіано грає підпорядковану роль супроводу (інколи втілюючи оркестральні риси, як, наприклад, в *tremolando*)» [там само]. Тим самим «Вісім п'єс» можна протиставити пізнішому Подвійному концерту для кларнета і альт з оркестром ор. 88 (1911), де альт гратиме підпорядковану роль по відношенню до кларнета [40, р. 298.]

К. Файфілд також розглядає мініатюри як самодостатні одиниці (*self-contained units*), спираючись на те, що «Брух рекомендував не грати всі вісім мініатюр разом в одній програмі» [там само]. Цієї ж думки притримується Челсі Пфайфер [52], наголошуючи на тому, що «Вісім мініатюр» задумувалися скоріше як «ряд незалежних віньєток в різних стилях, ніж повний цикл» [р. 19]. Під віньєткою, як правило, мається на увазі «короткий твір в літературі, музиці, театрі», який «ясно виражає типові характеристики чогось або когось» [66], тобто щось на зразок характеристичної п'єси-портрету.

Аналіз «Восьми п'єс» представлений на сторінках дослідження М. Пашковської [20, с. 112–119]. В результаті дослідниця виявляє наступні семантичні аспекти «тембробразу альт»: «широкий спектр технічних прийомів, включаючи інтервальні стрибки, акорди, пунктирний ритм та співучу мелодію; використання різних тембрових можливостей: виконання більш яскраво та різко, щоб створити відчуття руху і динаміки – та м'яко (ніжно)» [20, с. 144]; «створення різних образів: образ декламаційного, рухливого та динамічного; контрастний образ ліричного, співучого та гармонійного» [там само]. Все це скоріше розкриває характер музичного висловлювання, аніж те, як саме композитор сприймає альт. Також заслуговує більше уваги співвідношення тембрів в ансамблі.

У зв'язку з цим поглянемо кожен з мініатюр детальніше.

Перша частина, Andante, 2/4, a-moll, відкривається напруженим, «запитальним», нестійким вступом фортепіано, тема якого, піднімається з басів спираючись на інтонацію тритону. Водночас в ньому заявлено рішучий, активний пунктирний ритм і акордову фактуру, що надає жанровій природі тематизму ознак маршовості. Втім уже із вступом солістів, ця ознака відступає на другий план. Незважаючи на доволі абстрактне визначення дослідниками двочастинних і тричастинних форм як пануючих для перших мініатюр (К. Файфілд), форма *Andante*, на нашу думку, виявляє зв'язок принаймні з двома більш конкретними типами композиції. З одного боку, це куплетна форма – із мінорним «заспівом» і мажорним приспівом (позначка *B*), що відповідає схемі aba_1b_1 +невелика кода, з іншого – це сонатна без розробки. На користь останнього – транспозиція другої теми з початкового *F-dur* експозиції до *A-dur* – в репризі, що свідчить про характерний для сонатної форми принцип зближення тем. Чіткість меж форми значно контрастує вільній «фантазійності» казок Р. Шумана і дозволяє припустити, що не тільки романтичні, але й неокласицистичні ознаки композиторського мислення знайшли відбиття в цьому пізньому зразку його творчості.

Перше проведення заспіву доручається альту із частковим дублюванням фортепіано, яке виконує функцію супроводу (тт. 8 – 15). Відкриваючись з пружного ритму і пунктиру, який зберігся зі вступу, мелодія ілюструє поєднання активної інтонації кварта з подальшим огортанням кантиленними фразами із рухом по звуках тризвуку VI ступеня (т. 10), короткою паузою та виразною висхідною малою септимою (т. 12), вуалювання сильної долі лігами і синкопами, а також компенсація широкого стрибка подальшим протилежним рухом і його «заповненням». Завершується виклад теми альту на гармонії домінанти, і кларнетовий виклад теми (літера *A*) закономірно сприймається як «відповідь». Він відкривається з того ж ступеня, але в процесі викладу вводяться варіантні ходи і з'являється хроматизм *b*, який врешті приводить до відхилення в *F-dur*. З цього моменту

відбувається перехід до приспіву або до теми побічної партії (*F-dur*, літера В).

Перше проведення другої теми також доручається альту – це екстатична спрямована хвилеподібно вгору мелодична лінія, яка містить арпеджований рух по звуках тонічного тризвуку (секстакорду), рівність якого вуалюється міжтактовими синкопами, а після цього відхиляється в *g-moll* (літера В+6 тактів) і завершується в *F-dur*. По аналогії із першою темою, виклад переходить до кларнета, а завершується експозиція (або приспів) невеликим дуєтом (літера С+7 тактів), побудованим на відголосках другої теми, елементах перекличок між двома солістами, і поверненні в основну тональність.

Реприза (або другий куплет, a_1 , літера D) відрізняється характером проведення теми – яка тепер звучить в терцію у кларнета і альту. Динамізується фортепіанний супровід – замість стриманої ритміки кроку тут тепер звучать арпеджіато, і «арфові» фігурації шістнадцятими. Із початком другої половини теми (інтонація септими) дуєт згоди «розсинхронізується», викликаючи відчуття імітаційного викладу. При цьому септими в партії кларнета відповідає тритон альту (D + 5 тактів), а потім вони обмінюються секстою і октавою – відповідно (D+7 тактів). В другому проведенні першої теми (D+ 9 тактів) зберігається такий самий принцип, із варіантним викладом діалогу і інтерваліки в другому реченні.

Друга тема (b_1), вона ж побічна партія (літера E), відповідно до логіки сонатності, викладається в *A-dur*. При цьому черговість проведенень (спочатку альт, потім – кларнет), зберігається така само, як і в експозиції. Завершує частину невелика кода (літера G), де «солісти» обігрують початковий мотив основної теми, який набуває нестійкості, подібно до вступу, а на завершення звучать арпеджовані звороти з другої теми. Почерговий виклад теми у альту і кларнета, поєднання двох тем, а також побудова другої теми на висхідному арпеджіо доволі нагадує першу частину «Казкових розповідей» ор. 132

Р. Шумана, що дозволяє припустити, що М. Брух спирався саме на його досвід.

Друга частина, Allegro con moto, h-moll, 3/4, своєю бурхливістю перекликається з третьою з шуманівських «Казкових картинок» оп. 113. Водночас, вона захоплює лише фортепіанну партію, із її широкими арпеджованими хвилеподібними пасажами, в той час як у альту і кларнета звучить широка кантілена.

Як і в попередній частині, початковий виклад теми-мелодії, що «парить» над фігураціями, доручається альту. В першому реченні (тт. 6 – 16) мелодія відкривається низхідною секстою із увідним VII[#] ступенем, а потім рухається вгору по звуках тонічного тризвуку (і навіть септакорду) вгору, сягає VII натурального ступеня, після чого відбувається обспівування V ступеня, допоміжний рух до III і зупинка на IV, що завершується речитаціями на II ступені і розв'язанням у тоніку. Друге речення (тт. 17 – 29) відкривається подвійними нотами – речитаціями на секстах і зменшеній септимі, за чим йде відхилення в *e-moll* та *D-dur*. Остання фраза (тт. 24 – 29) кружляє навколо основних ступенів *h-moll* і завершується закріпленням тоніки. В порівнянні із початковою темою попередньої частини, ця значно менш рельєфна, і її своєрідність зумовлюється темпом і характером фортепіанного супроводу.

Друге проведення теми (літера А), доручається кларнету і ілюструє варіантність викладу. При цьому альт не замовкає, а грає мелодизований контрапункт до партії духового інструмента. В другому реченні (літера А + 11 тактів) він починає вести діалог і з фортепіано, вторячи його хвилеподібним фігураціями, в той час як фортепіано, навпаки, починає підтримувати тему кларнета. В наступній фразі (літера В) між альтом та кларнетом виникають короткі переклички, які мали б структурно привести до завершення викладу теми, однак замість цього приводять до варіантного повтору речення з речитаціями (літера В + 9 тактів) і кульмінації дуету-діалогу альту і кларнета (С), побудованому на вільному розвитку основної

теми з подальшим повтором епізоду перекличок (C+ 8 тактів) на доміантовій гармонії (функція предикту), який приводить уже до безпосередньої репризи.

В репризі (D) перше проведення теми доручається альту, однак через 4 такти до нього приєднується кларнет, утворюючи ефект імітаційного викладу, після чого діалог продовжується, однак тема викладається варіантно-варіаційно, не відповідаючи експозиційному ані структурно, ані інтонаційно.

Завершальний виклад теми (E) доручається альту, однак звучить в тональності *e-moll*, після чого підхоплюється кларнетом. Це проведення безпосередньо перетікає в код (F), побудовану на епізоді речитацій (матеріал другого речення теми). Тут відбувається активний гармонічний рух із альтерованими септакордами. Результатом стає тональна розімкненість частини, що завершується на гармонії H-dur, що може сприйматися як доміананта *e-moll*.

Отже, на відміну чіткості граней форми першої частини «Восьми п'єс», в другій композитор звертається до більш плинного варіанту композиції, що частково обумовлено швидким темпом. Цю форму можна трактувати як строфічну варіаційну із розширеною другою строфою (A-C). Незважаючи на швидкий тем, тематизму суто інструментальної природи переважно зосереджений в партії фортепіано, в той час як партії альту і кларнета сконцентруються на розкритті співочого виражального потенціалу інструментів.

Третя частина, *Andante con moto*, 3/4, *cis-moll*, за формою наближується до куплетної по типу aba_1b_1 , хоча наявність тональних контрастів і розгорнутість кожного з розділів рівною мірою дає привід розглядати це як подвійну двочастинну форму. Водночас зміна тонального співвідношення тем і їх зближення в останньому проведенні (*cis / Des*), дає право говорити і про ознаки сонатності на кшталт першої частини циклу.

Вперше в циклі початковий виклад кожної з тем доручається різним солістам.

Основна тема наближується до патетичного маршу-полонезу, і доручається виключно альту. Методія рухається поступенево, в ритміці кроку, після чого підключаються широкі стрибки – на кварту і квінту. Вона побудована на початковій фігурі із загостреним «подвійним» пунктиром, тріоллю тридцять других з-затакту, що асоціюється із характерною полонезною дріб'ю. В другій фразі ми зустрінемо синкопи, *sforzando*, чергування ліг і різких акцентів, що посилюють патетичний характер теми. Він також підкріплюється гучними арпеджіато фортепіано, що підкреслюють основні доли такту. Поступово в тему проникає лірична складова (літера А). Відбувається відхилення в *E-dur*, а пунктирні ритми витісняються виразними тріолями. Кульмінацією лірико-патетичного начала стає досягнення мелодичної вершини e^2 із подальшим відхиленням в *A-dur*. Остання фраза (В) пов'язана із поверненням в *cis-moll*. Тут двічі вводиться виразний II низький ступінь, з якого розпочинається фраза альту і який додає колориту особливої похмурості. Завершується виклад теми кількома арпеджіато фортепіано, що відокремлюють наступний розділ форми. Це перша мініатюра, в якій виклад основної теми доручається безроздільно альту.

Друга тема ліричного характеру (літера С), *Andante*, написана в *A-dur* і доручається кларнету у супроводі тремолоподібних фігурацій фортепіано. Її виклад складається з двох фаз – експозиційної і більш рухливої, активної, в якій продовжується вільний розвиток кантиленного тематизму (літера D). Завершується контрастна середина в *A-dur*.

Різка модуляція, хоча і не в основну тональність, а в *fis-moll*, відбувається безпосередньо в репризі (a_1 , Темпо I, E). Основна тема проводиться у альту відразу ж у значно динамізованому вигляді – про що свідчить ускладнення ритміки, підвищення теситури (на кварту), використання подвоєнь і форшлагів, а також динаміка *fortissimo*. Також в другому реченні не відбувається відхилення в мажорну сферу, що посилює

драматизм теми. Тільки в останній фазі із гармонічною грою з II пониженим ступенем з'являються мажорні барви.

Друге проведення другої теми (b_1 , G, Andante), проходить в тональності *Des-dur*. До діалогу із кларнетом, який звучить іще в вищому прозорішому регістрі приєднується альт, якому доручаються короткі патетичні репліки, що заповнюють паузи в кларнетових і контрастують йому своїм напруженим характером. Однак уже невдовзі вони знаходять порозуміння і переплітаються в дуеті згоди (G+8 тактів). Завершується частина в тональності однойменній до початкової, що свідчить про витіснення драматичного, патетичного начала ліричним.

Вперше в третій частині «Восьми п'єс» альт і кларнет починають сприйматися не просто як учасники ансамблю, а як персонажі із власним характером, які протистоять одне одному, однак врешті знаходять порозуміння. Така театралізація камерної форми свідчить про прагнення композитора глибоко осмислити і розкрити потенціал кожного з тембрів.

Четверта частина, *Allegro agitato*, \mathbb{C} , *d-moll*, своєю бурхливістю близька до II частини «Восьми п'єс». Однак, на відміну від неї, партії альту та кларнета не контрастують фортепіанній розміреністю руху і вокальною мелодикою, а безпосередньо вплітаються в нього. За формою вона близька «укрупненій» купленості попередньої частини циклу (aba_1b_1), так само містить тональні зсуви і завершується однойменною тональністю до основної.

Ключова тема (a) інціюється одночасно фортепіано і кларнетом. Фортепіанна партія представлена активним басом, що виконується на *staccato*, якому відповідають порхаючі тріольні фігурації правої руки на слабких долях такту. Ритміка басу і штрих *staccato* дублюється кларнетом, якому доручається мелодична лінія. В завершенні фраз його партія ущільнюється альтом, який грає подвійними інтервалами і чергує *arco* та *pizzicato*. Уже в другому проведенні теми (A), вона викладається дуетом – другою альту та кларнета, причому в партії альту активно використовуються

подвійні ноти. Розмаїття штриха, акценти і активне використання хроматизмів в фортепіанній партії зумовлюють переважно скерцозний характер теми.

Новий тематичний елемент (В+7 тактів) із треллю на другій долі, підкресленою *sforzando*, викладається у обох інструментів в єдиному ритмі, на фоні пружних фортепіанних октав. Він посилює полонезно-патетичні асоціації, які викликає дана тема. Завершення викладу пов'язано із поступовим *decrescendo* і завмиранням партій альту і кларнета.

Друга тема (b, літера С) пов'язана із жанровим, тональним (*Des-dur*) і фактурним контрастом. Замість акордів в фортепіанній партії з'являються порхаючі фігурації із подвійними терціями, а у кларнета починає звучати лірична кантілена, що завершується широким низхідним арпеджованим пасажем. Ця фраза передається альту (С+ 5 тактів), а потім викладається в діалозі –секвенції обох інструментів. Очікувано наступна фаза розвитку теми (літера D) пов'язана із дуєтом згоди альту і кларнета.

Повернення тривожної пульсації фортепіано (літера E) свідчить про перехід до репризи (a₁). Як і в попередній частині, в репризі відбувається тональний зсув – в *es-moll* (на півтону вище). Перший елемент теми пропускається, і композитор відразу переходить до другого (літера F). Повернення першого елемента за логікою дзеркальної репризи відбувається надалі (літера G). Таке переосмислення в порівнянні з експозицією цілком логічне, адже саме перший елемент найбільш динамічний і може забезпечити блискуче завершення мініатюри. Так само, як і в першому розділі, в партіях альту та кларнета поєднуються штрих *staccato*, різкі акцентів і поодинокі *pizzicato* у альту. Друге повернення другого елемента (H) відбувається з новим тональним зсувом (*e-moll*).

Друга тема (b₁) повертається відразу у вигляді дуєту (I + 4 такти) і викладається скорочено. За тональною основою вона також змінюється і коливається між *A-dur* та *D-dur*. Її проведення безпосередньо перетікає в код

(літера К+2 такти). Завершується частина в *D-dur* (тональності, однойменній до основної).

П'ята частина «Восьми п'єс», *Andante, f-moll, 2/4* – «*Rumanische Melodie*» («Румунська мелодія») – це перша частина в циклі, яка містить підзаголовок. Назва свідчить про зв'язок із фольклорною пісенністю і вокальною природою тематизму. Відкривається вона скромним фортепіанним вступом, який змінюється виразною темою альтя (А) пісенної природи, насиченої ознаками подвійно гармонічного мінору за рахунок чергування IV[#] (h) і IV натурального ступенів. Відкривається мелодія рухом по звуках тонічного тризвуку, який повторюється на початку кожного речення із варіантними продовженнями фраз. Друге проведення (С) відразу доручається і кларнету, і альту, при цьому відбувається зсув в *b-moll*, а суха підтримка фортепіано змінюється жвавими фігураціями в ритміці шістнадцятих. Завершується виклад теми відхиленням в *Des-dur*, який відразу змінюється однойменним колоритом (*cis-moll*). Третє проведення теми (Е) ілюструє зростаючу роль фортепіанних фігурацій. Його можна розглядати як розвиваючу середину даної мініатюри.

В репризі (Н) відбувається унісонне проведення теми в партіях альтя і кларнета, що надає висловлюванню особливої простоти і безпосередності. Фактично, це поки що єдина частина циклу, де утворюється форма, наближена до простої тричастинної.

Ще одна частина циклу, **шоста**, містить програмну назву – «*Nachtgesang*» («Нічна пісня») або *Nocturne*. Це ще одне *Andante con moto*. Написана в тональності *g-moll, 4/4*. Проведення основної теми спочатку доручається кларнету. Ліричний характер основної теми в поєднанні із хвилеподібними фігураціями фортепіано, які періодично змінюються арпеджіато, зумовлює риси і ноктюрну, і колискової.

Друга тема (літера В, *Un poco meno lento*) написана в *Es-dur*, теж лірична, але насичена енергією пориву, жвавостю, не властивій першій темі. Як і першу, її відкриває тембр кларнета, а друге проведення – в нижчому

регістрі – відбувається у альта (В+6 тактів). Як і в інших ліричних епізодах циклу, їх діалог перетікає в дует згоди (В + 11 тактів), де вони співають у втору, на фоні екстатичної пульсації фортепіано.

Повернення першої теми (літера С, Темпо І), супроводжується тональним зсувом (*es-moll*). При цьому тема викладається в діалозі альта і кларнета з елементами імітаційності. Нововведенням є міні-каденція кларнета (D+6 тактів), яка приводить до повторного проведення теми, уже в основній тональності (літера Е, а tempo). Цього разу – діалог майже остаточно витісняється дуєтом згоди. Низка тріольних фігурацій приводить до коди, яка виступає тихою кульмінацією. Тут, як і в попередній частині, виявляються ознаки тричастинної репризної форми завдяки тому, що обидві теми доволі близькі між собою, а, по-друге, реприза переважно концентрується на першій темі, в той час як друга не повертається. Завершується частина, як і три попередніх, в однойменній тональності (*G-dur*). Суттєвою новизною є тільки доручення пріоритету саме кларнету у викладі кожної з тем.

Сьома частина, *Allegro vivace, ma non troppo, H-dur, 6/8*, втілює новий образ – казково-грайливе скерцо. Воно викликає водночас асоціації і з мендельсонівськими скерцо, і з образами «фей Маб», і з жвавими частинами циклів епохи класицизму. Форма має ознаки сонатності, хоча головні теми співвідносяться скоріше за принципом доповнення, а не контрасту.

Відкривається частина експозицією головної теми у фортепіано. Легкі стрибки на *staccato*, зіставлення різних регістрів, надають темі відчуття польотності. Після фрази фортепіано, тема повторюється в терцію альтом і кларнетом, що утворює ефект оркестрових перекличок. Поява відхилень (А+5 тактів) і кантиленного підголоску у кларнета замість основної інтонації теми свідчить про етап сполучної партії. Він врешті приводить до відхилення в D-dur і побічної (В), в рамках якої викладається два елементи: низхідні тріольні фігурації і діалозі – імітації альта і кларнета і другий – з акцентованою треллю і грайливими перекличками коротких мотивів

кларнета і *pizzicato* альта (літера В +5 тактів). Завершується експозиція дуєтом згоди альта і кларнета і модуляцією в D-dur.

Розробка (літера D) відкривається з розвитку елементів головної партії, які починають розвиватися секвентно у вигляді оркестрових перекличок і поступового нагнітання напруги через секвентний повтор у близькій теситурі. Це врешті приводить до нового ліричного елементу (E), який викладається у альта на фоні тремолоподібних фігурацій фортепіано. Він вносить ладовий контраст завдяки опорі на *gis-moll*. Далі його підхоплює кларнет, і обидва інструменти переплітаються в дуєті. Однак після короткого розвитку тема покидається (літера F), поступаючись елементам головної теми, які знову розвиваються секвентно і активно модулюють (*e-moll*), що утворює кульмінаційну зону. Поступове затихання приводить до репризи головної теми (літера G), яка цього разу викладається в діалозі між фортепіано і кларнетом, в той час як альт підтримує її *pizzicato*. Своєрідне *tutti* (H) завершує виклад головної теми. В побічній спочатку відбувається зсув в *C-dur*, однак другий елемент (літера I) викладається уже в основній тональності – *H-dur*. Суттєвих змін з точки зору трактовки діалогу інструментів теж не відбувається. Кода (L) побудована на інтонаціях основної теми.

Восьма частина, *Moderato*, 4/4, *b-moll*, своєю початковою фактурною організацією і характером основної теми нагадує «Ноктюрн». Так само вона відкривається викладом наспівно-ліричної теми у кларнета на фоні арпеджованих фігурацій фортепіано. Тема тонально неоднозначна і відкривається в *es-moll*. Мелодія побудована на поєднанні коротких поспівок навколо V та III ступенів із подальшим висхідним ламаним рухом до V ступеня і відхилення в домінанту. Друге речення доручається альту, однак в ньому уже відбувається рух до умовно основної тональності *b-moll*. Нова фаза викладу теми (літера A) розгортається як діалог кларнета і альта, що переходить у дует згоди. Завершується тема відхиленням в *es-moll* (літера B).

З цього моменту розпочинається наступна фаза форми, де на фоні порхаючих фігурацій фортепіано звучать мелодизовані підголоски кларнета і альтя.

Друга, побічна тема (C) звучить як унісонний дует кларнета і альтя на фоні екстатичної пульсації тріолей (і секстолей) фортепіано. В ній спостерігається опора на *c-moll*, однак теж є ознаки тональної нестійкості. Друге проведення побічної теми доручається фортепіано (C+ 13 тактів), до якого долучається мелодизований підголосок кларнета в високому регістрі, а альт грає арпеджовані фігурації, що частково утворюють поліритмію з партією лівої руки фортепіано. Завершують експозицію переклички теми у фортепіано і альтя, а потім кларнета – і фортепіано. Фактично уже з цього моменту (літера E) починається перехід до репризи.

Реприза (F) відкривається проведенням основної теми октавою вище в порівнянні з експозиційним у кларнета із підголоском альтя. Друге проведення в унісонному дуеті інструментів (G) стає кульмінаційним і супроводжується екстатичними мартеллято фортепіано. Побічна тема (G+13 тактів) викладається в *es-moll – as-moll*, тонально наближуючись до основної. Невелика кода (літера H) містить відголоски основної теми. Отже в цій частині ми знову зустрічаємо ознаки сонатної форми без розробки, риси якої спостерігалися ще в першій частині циклу. Це дозволяє стверджувати, що схожість композиції характерна не тільки для двох останніх, але й для всіх мініатюр, які зазнають впливу і вокальної (строфічна, куплетна), і інструментальних (сонатна) форм.

3.2. Виконавська інтерпретація *Acht Stücke* op. 83 М. Бруха

Тріо у складі Енді Ліна / Andy Lin¹¹, Їнг Лі / Ying Li та піаністки Ю-Тінг Чен / Yu-Ting Cheng, виконало «Вісім п'єс» в 2021 році¹². Відео налічує

¹¹ Ві-Ян Енді Лін – альтист і ерґуїст (китайська скрипка) тайванського походження, визнаний одним із найперспективніших виконавців, які спеціалізуються як на західних, так і на східних інструментах. Енді є художнім керівником і співзасновником New Asia Chamber Music Society. Він отримав ступінь бакалавра та магістра в Джульєрдській школі та отримав ступінь доктора музичних мистецтв у Стоні Брук у Нью-Йорку. Він перемагав у численних конкурсах, у тому числі на Тайванському національному конкурсі альтів та отримав першу премію на Джульєрдському конкурсі альтистів у 2008 році. Енді також є одним із засновників струнного квартету Amphion String Quartet, відзначеного нагородами, і членом Musicians of Lenox Hill, а також головним альтистом New York Classical Players і Solisti Ensemble. Енді грає на альті, виготовленому одним із його найкращих друзів Джейкобом Хо [28].

21 тисячу переглядів. Загальний хронометраж – 36'56". Аналіз виконання першої частини дає можливість зробити цікаве спостереження. Якщо у Р. Шумана кларнет майже завжди сприймався як теплий тембр, можливо через наближення до теситури альту, то брухівське розведення регістрів, яке нерідко відбувається в процесі розвитку приводить до несподіваного контрасту між теплим альтом і високим, дещо холоднуватим кларнетом.

В низькому регістрі альту (літера E) друга тема звучить особливо насичено. Певне зближення із кларнетом відбувається у відповідних дуетних фрагментах.

Друга частина, *con moto*, яку відкривають бурхливі фігурації фортепіано, дещо врівноважує Енді Лін із розгорнутою кантиленою, позбавленою різких змін смичка. Кларнет, знову вступаючи двома октавами вище кларнета, контрастує йому певною відчуженістю. Зближення теситур і тембрів інструментів відбувається лише в літері C.

В третій частині, *Andante con moto*, яку знову відкриває альт, ключовою складовою звукообразу стає дещо тьмяна патетика. Енді Ліну вдається передати її без зайвого надриву. Другий розділ (літера C) знову відкриває прозоре звучання кларнету Ю-Тінг Чен. Дует згоди (G) звучить доволі органічно.

В четвертій частині, *Allegro agitato*, альт і фортепіано в основній темі дещо подавляють партію кларнета, особливо на початку, де він звучить в малій і першій октавах. Натомість із переходом до ліричної теми (C) знову висока теситура зумовлює пріоритет кларнета.

В «Румунській мелодії» тембр Енді Ліна відзначений особливою теплотою в експозиції основної теми, що водночас не переходить меж смаку. Обережно звучить реприза румунської теми (H).

В «Ноктюрні» звертає на себе увагу ніжна, прозора реприза (Темпо I), відзначена. Особливо світло звучить дуетний тріольний пасаж перед кодою і кода (G).

¹² Посилання на відеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=7b851LqZOY>

В сьомій частині, *Allegro vivace*, відчувається вдало знайдений баланс звучності між альтом і кларнетом. Енді Лін виконує не менш рухливі і дзвінкі *staccato* і гострі *sforzando*.

Восьма частина, *Moderato*, пов'язана із теситурним зближенням альту і кларнета і, відповідно їх звукообразу. Панує ліричне висловлювання із відтінком меланхолії. В схвильованому дуеті згоди (C), де кларнет і альт грають в близькій теситурі, знову відчувається, що альт дещо подавляє кларнет.

Деякі колективи грають окремі мініатюри, наприклад №№2, 6 та 7, що ілюструє тріо у складі кларнетиста Мартіна Фроста / Martin Fröst, ізраїльського альтиста Аміхая Гроса / Amihai Grosz¹³ та піаніста Ітамара Голана / Itamar Golan, які виконали «Вісім п'єс» під час Міжнародного фестивалю камерної музики в Утрехті 2016¹⁴. Кількість переглядів на сьогодні налічує понад 127 тисяч.

У виконанні *Allegro con moto* відчувається більше тяжіння альтиста до *tempo rubato*, в порівнянні із Енді Ліном. Водночас він не затьмарює кларнет, а навпаки віддає йому функцію лідера в діалогічному епізоді (C). В цілому тембр альту більш тьмяний в порівнянні з Ліном.

Шоста частина, «Ноктюрн», вирізняється більшою дискретністю, в порівнянні із попереднім тріо. Водночас все ще відчувається, що лідерство залишається за кларнетистом. За хронометражем (6'14") вона майже аналогічна попередньому тріо (6'14"). А ось фінальна частина сприймається як значно швидша, хоча різниця полягає лише в 20 секундах (3'06" проти 3'29"). Треба відзначити, що прагнення блиску цілком закономірне в цій частині, і надає їй особливої легкості, відтінку казкової феєрії, однак врешті йде не на користь ансамблю, особливо в еквіритмічних пасажах альту і

¹³ Аміхай Грос – ізраїльський альтист, чий творчий шлях розпочався з гри в квартеті (член-засновник Єрусалимського квартету), потім і до сьогодні він - головний альтист Берлінського філармонічного оркестру, а також відомий соліст. Як соліст Грос співпрацював з такими відомими диригентами, як Зубін Мета, Туган Сохієв, Клаус Мекеля, Аріель Цукерманн, Даніель Баренбойм, сер Саймон Реттл, Олександр Ведерніков і Лайонель Брінгуер. Він виступає з такими оркестрами, як Симфонічний оркестр Фінського радіо, Варшавський філармонічний оркестр, Данський національний симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Шведського радіо та Цюрихський камерний оркестр [27].

¹⁴ Посилання на відеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=kXanP6cIKQU>

кларнета, синхронність яких страждає. Також відчувається занадто полегшене, майже невагоме туше альта, що також не дає проявити блиск і віртуозність.

Тріо у складі Тесс Джейкобсон / Tess Jacobson¹⁵ (альт), Пола Чанга / Paul Chang (кларнет), та піаністка Мін Джу Ї / Min Joo Yi, виконало «Вісім п'єс» в 2016 році. Загальна кількість переглядів на сьогодні складає 49 тисяч¹⁶. Гру Тесс Джейкобсон вирізняє доволі насичений, густий тембр. В другій частині альт звучить більш рішуче, активно, аніж лірично. Викликають деякі питання ансамблеві якості дуету альта і кларнета. В зонах сумісної гри, де нерідко використовується комплементарна ритміка з поодинокими синхронними мотивами, відчувається певна розлагодженість. В третій частині альт звучить патетично, і навіть агресивно-різко, із сильним тиском смичка, що приводить до зайвих призвуків.

В четвертій частині, *Allegro agitato*, на відміну від тріо за участю Енді Ліна, відчувається панування кларнета, в той час як альт в основній темі переважно звучить на другому плані. В середній частині досягається паритет.

П'ята частина, «Румунська мелодія», ілюструє активне використання *tempo rubato* в партії альта, втім воно обмежується лише початковою експозицією теми. Шоста частина також розкриває густоту тембру альта, який веде ноктюрновий діалог із кларнетом. В сьомій частині відчувається пріоритет кларнетового і фортепіанного тембрів над альтом, який, принаймні у початковій експозиції теми відступає на другий план. В порівнянні із іншими колективами, «казкова» частина звучить не так легко і грайливо, скоріше важкувато.

3.3. Особливості форми і образного змісту *Romanze op.85* М. Бруха

¹⁵Про Тесс Джейкобсон доволі небагато інформації. Зустрічаємо відомості про те, що вона виступала як соліст-скрипаль в Карнегі Холл. Відомо також, що вона навчалася грі на скрипці з 4-х років (вчитель – Йосун Кім), а пізніше почала грати на альті під керівництвом Іри Крамер, коли була в середній школі. З 2009 по 2014 роки Джейкобсон була головною альтисткою в Державному та регіональному оркестрах штату Нью-Джерсі. Джейкобсон продовжила навчання грі на скрипці та в Juilliard Pre-College з 2012 року. [29]. Судячи з її нещодавньої активності в Instagram, виконавиця грає на скрипці і бере участь в виступах кантрі-ансамблів [https://www.instagram.com/tessfiddles/]. Отже, вірогідно, альт залишається її другим, додатковим інструментом.

¹⁶ Посилання на відеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx-lo11KhY&t=23s>

Romanze op. 85 М. Бруха був створений в 1911 році. На протилежність виконавському інтересу, наукових розвідок, присвячених цьому твору, небагато. Серед них ми можемо назвати роботу Н. Хардісті [42], в якій досліджуються різні зразки інструментальних жанрів в творчості М. Бруха, які виявляють зв'язок із вокальною музикою, в тому числі «Романс» для скрипки op. 42, Скрипковий концерт № 3 op. 58, а також *Zwei Klavierstücke*, Op. 14. Н. Хардісті вказує на ознаки сонатності, з чим не можна не погодитись, а також те, що середній розділ доволі формально підпадає під визначення розробки [р. 102] або може бути визначений як «перервана розробка» [42, р. 108]. Виконаємо аналіз цього твору з метою визначення граней і особливостей форми.

«Романс» op. 85 собою розгорнута концертна мініатюра в доволі стриманому темпі (*Andante con moto*), із перевагою кантиленного висловлювання в партії альту, яка, разом із тим містить ряд віртуозних фрагментів.

Форма романсу наближена до сонатної, причому в ролі обох тем експозиції виступають ліричні образи. Перший з них – задумливо-мрійливий – виконує функцію головної теми (основна тональність F-dur). Її виклад розпочинається буквально через два такти після короткого вступу струнних, що становить неабиякий стрес для альтистів, які виконують цей твір [Strad]. Відкривається тема III ступенем F-dur - a¹, від якого розгортається гнучка кантилена, спочатку чіпляючи в коротких шістнадцятих два нижні ступені, потім – злітаючи на кварту (g¹-c²) і продовжуючи рухатись вниз. В нижчому регістрі звучить тьмянний VI низький ступінь, а завершує перш фразу рух по тонічному квартсекстакорду, стрибок до d² і подальше низходження до тон a¹, з якого починалася мелодія. Друге речення розпочинається з секвентно повтореної першої фрази, однак уже на новому звуковисотному рівні – на терцію вище від c², із відхиленнями в d-moll (т. 8), a-moll (т. 10), на якому речення завершується. Секвентний повтор не точний, і в мелодію залучаються нові елементи, як, наприклад, виразна трель на тоні h, що

передує розв'язанню в тон а. Третє речення (тт.12 – 18) контрастне, воно втілює романтичну ідею вільного, фантазійного розгортання думки. Воно відкривається поривчастими мотивами із пунктирним ритмами і стрибками (кварта, секста), розділеними паузами, після чого з'являються нові мотиви із оспівуваннями в ритміці шістнадцятих (тт.. 13 – 14). Завершується речення двома трелями, що звучать на тонах с та с¹, після чого оркестр завмирає на гармонії домінанти до основної тональності і звучить розлогий пасаж із 10 шістнадцятих, із поверненням до тону а.

Завершує розділ головної партії проведення теми у вигляді одного речення в партії оркестру (тт.18 – 21, літера В). Побічна (тт. 21-31) відкривається алюзією на тему «Весільного маршу» Ф. Мендельсона - рухом по розгорнутому тонічному тризвуку вгору із подальшим відхиленням через VII і VI понижений ступені (тт. 21-22). Співпадає і ритміка тріоль з затакту, чверть на сильній долі і далі рух вісімками. Хоча в супроводі немає маршових ознак, такі асоціації можуть бути корисними при роботі над образним планом інтерпретації. Завершується «мендельсонівська» фраза треллю на тоні b¹ і відхиленням в As-dur. Друге речення (тт. 24 – 36) відкривається широкими ходами із пунктирним ритмом, що дещо нагадує третє речення в зоні головної партії, однак тут вони охоплюють різноманітні інтервали – сексти, септими, згодом поєднуючись із тріольними мотивами, які рухаються більш компактно (по тризвуках чи поступенево), заповнюючи стрибки. В гармонії відбуваються відхилення в с-moll (т. 27), f-moll (т. 29), а на завершення в G-dur (подвійній домінанті, яка передує затвердженню домінантової тональності в завершенні побічної). Водночас відбувається нагнітання напругі і тріолі витісняються групами шістнадцятих, які завершують друге речення. Третє (літера С, тт. 32 – 36) відкривається з пульсуючого органного пункту на домінанті до С-dur в оркестрі. На його фоні звучать мотиви з подвійними нотами у альта (сексти і терції), які повторюються двічі із різним розв'язанням. Їм відповідають аналогічні

мотиви оркестру, що утворює короткочасний діалог. Остаточне відхилення в C-dur відбувається в останніх тактах побічної, коли альт паузує.

Заклучна партія не містить самостійного рельєфного тематизму – її відкривають тріольні мелодичні фігурації, звучить пара висхідних пасажів, що піднімаються з низького регістру. На хвилі останнього з'являються інтонації початкового мотиву головної теми (т. 41). Перед закріпленням тональності C-dur композитор знову вводить трель в партії альту. Завершує експозицію оркестровий фрагмент (тт.41- 49).

Умовну розробку (тт. 49 – 72) відкривають октавні рецитації валторн, після чого в оркестрі в тональності As-dur звучить перший мотив теми головної партії. Її супроводжують віртуозні вишукані плетення альту, насичені хроматизмами, в ритміці шістнадцятих. Тут з'являються і більш віртуозні пасажі – по 8 нот в ритміці 32-х (т. 54), які сприяють нагнітанням напруги. Початковий мотив теми головної партії продовжує розвиватися секвентно (літера E, тт. 55 – 57) в оркестрі.

Наступний невеликий розділ (*Un poco stringendo*, тт. 58 – 68) можна розглядати як другу хвилю розробки. Він характеризується передачею ініціативи солісту, у якого звучить ряд стрімких висхідних арпеджованих пасажів в ритміці 32-х (по 8 нот), що завершуються акордами. На кульмінації вводиться низхідний пасаж з 17 нот (т. 63). Розгорнута фраза з фігурацій секстолей шістнадцятих звучить і надалі (тт. 66 – 68), на них остаточно вщухає напруга. В оркестрі продовжують звучати окремі інтонації початкового мотиву головної теми. В гармонії відбувається рух через в сферу *g-moll* (тт. 58 – 63), яка буде фактично панувати до завершення розробки.

Позначка *Tempo I* (т. 69) супроводжується поверненням інтонацій головної теми, однак поки що не в основній тональності (Es-dur), а в функції передбачення майбутньої репризи. Цей фрагмент (тт. 69 -72), виконує функцію підготовки, переходу до репризи. Гармонія рухається до домінанти F-dur.

Реприза (т. 73, літера G), відзначена поверненням головної теми у альту в основній тональності. Оркестровий супровід із тремолоючими фігураціями і «гітарними» *pizzicato* віолончелі ще сильніше наближується до романсового. Виклад теми скорочений і обіймає лише одне речення (тт. 73 – 76), після чого тема так само у вигляді початкового речення проводиться в партії оркестру (тт. 77 – 81). Проведення побічної теми, натомість починається в тональності *Ges-dur*, яка представляє сферу однойменної спорідненості (тт. 82 – 96). Лиш в процесі викладу відбувається модуляція в *F-dur* (т. 96). На відміну від головної, побічна зберігає свої масштаби, що обумовлено не тільки необхідністю закріплення основної тональності, але й відсутністю розвитку побічної в розробці. Заключна тема (тт. 96 – 104) остаточно затверджує *F-dur*. Вона проводиться варіантно, і фактично інтонації головної теми повертаються лише в коді (літера I, тт. 104 – 118).

В коді звучать переклички на матеріалі основного мотиву головної теми в оркестрі та партії соліста. Крім того, партія альту доповнює їх вільним розгортанням мелодичної фігурації на матеріалі теми, підкреслюючи невичерпаність її потенціалу до розвитку. Досягаючи *forte*, поступово висловлювання соліста приходить до тихої динаміки із фінальним *morendo* і *pianissimo*.

3.4. Виконавська інтерпретація *Romanze* оп. 85 М. Бруха

Згідно з рекомендаціями альтиста Р. Хьюстона, «ключ до виконання *Romanze* лежить в здатності видобувати густий, багатий, гарний звук із прекрасними змінами смичка» [34]. Р. Хьюстон пропонує почати з ноти а і тренуватися над веденням смичка – зміни смичка мають бути «настільки непомітними, наскільки це можливо» [34]. З цією метою треба робити вправи на рухи правої руки, щоб досягти гнучкості. Ще одна рекомендація – це брати смичок глибше, ніж звичайно, із буквально зануренням в струни вказівного та середнього пальців, сприймати смичок як «продовження вашого тіла», а також торкатись струни не кінчиками пальців, а подушечками («fingers on the pads»), що дозволяє відтворювати тепліше *vibrato*. Зважаючи

на часте використання трелей, він надає рекомендації і щодо цього прийому, наголошуючи на тому, що в «Романсі» «не потрібна віртуозна трель – потрібна мелодична трель». З цією метою її потрібно грати повільніше. Звертає Р. Хьюстон увагу і на алюзію на «Весільний марш» Ф. Мендельсона в фразі. Хоча там і немає явно маршового ритму, він пропонує тримати цю відсилку в голові і злегка загострювати ритміку. Спостереження Р. Хьюстона ілюструють те, що він передусім сприймає «Романс» не як віртуозну п'єсу, а як ліричну п'єсу із відповідними акцентами в засобах виразності.

Романс оп. 85 приваблює альтистів усього світу і часто виконується як з оркестром, так і з фортепіано. Незважаючи на складність порівняння оркестрових і камерних (дуетних) версій через різний динамічний рівень і акустичні властивості, спробуємо виявити найбільш загальні особливості інтерпретації цього твору.

Тімоті Рідаут виконав «Романс» в 2017 році у фортепіанному супроводі Мегумі Хашіба¹⁷. Загальний хронометраж – 8'08".

Відразу ж привертає увагу теплота тону, уникання пронизливої звучності. Трель (т. 11) він явно трактує як мелодичний матеріал, не стискаючи, а навпаки, уповільнюючи їх. Дещо активніше звучить друга тема – мендельсонівська алюзія, дійсно нагадуючи маршову. В її викладі відчувається поступове пожвавлення в порівнянні із початковим темпом. Природньо і ненапружено в його виконанні звучать подвійні ноти (тт.32 – 36). Певне заспокоєння темпу відбувається на завершення експозиції в фортепіанному висловлюванні (тт.41 – 49).

Фігурації альту на початку розробки (тт. 50 – 57) спочатку звучать доволі м'яко, поступово набуваючи сили. І, навпроти, епізод *Un poco stringendo* ілюструє поривчастість і сильніший тиск на смичок. Реприза на початку звучить ще прозоріше, аніж експозиція. Деяке пожвавлення знову

¹⁷ Посилання на відеозапис: Max Bruch (1838-1920) - Romanze Op. 85 - Timothy Ridout, viola / Megumi Hashiba, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=t7AdVigxORI>

відбувається в зоні побічної, однак воно компенсується заспокоєнням в заключній.

Кода (І) звучить як тиха кульмінація, хоча глибокий нижній регістр альтя (тт. 110 – 111) у Рідаута звучить доволі насичено, майже віолончельно.

Американський альтист Бретт Дойбнер (Brett Deubner)¹⁸ виконує «Романс» із Симфонічним оркестром Ріо Гранде під керівництвом Лінуса Лернера в Наталі (Бразилія, 2015). Загальний хронометраж – 9'12", що свідчить про вибір повільнішого темпу. У його виконанні відразу ж відчуються різкіші рухи смичка, хоча, можливо це обумовлено сильним мікрофонним підзвученням. Водночас звертають на себе увазі дрібніші трелі, які явно виконують фонову, а не мелодичну функцію. Між розділами головної і побічної не відчувається сильної динамічної і темпової градації, як це було у Тімоті Рідаута. Крім того, доволі різко звучать подвійні ноти, що знову ж таки, можна списати на мікрофонне підсилення. В розробці звертає на себе увагу слабкий контраст (в тому числі темповий і динамічний між двома її фазами), що робить її цільною, однак дещо одноманітною. Не відчувається і суттєвої динамічної різниці між експозицією, розробкою і репризою. Тільки в коді звучання стає більш прозорим.

Іспанська альтистка Крістіна Кордеро (Cristina Cordero)¹⁹ виконала романс із Камерним оркестром Андреса Сеговії в 2019 році. Хронометраж близький до версії Тімоті Рідаута – 8'14". При цьому в інтерпретації відчувається більша поривчастість в порівнянні із попередніми версіями, що зумовлює уже на початку панування лірико-схвильованого тону. Разом із

¹⁸ Бретт Дойбнер – американський альтист, затребуваний соліст, який виступав з оркестрами на п'яти континентах (80 оркестрів в 11 країнах), та отримав одностайне схвалення критиків за теплоту і блиск тембру. У 2019 році Дойбнер отримав номінацію на Latin Grammy за «Найкращий класичний запис компакт-диска» за запис концерту Х'юстона Данліві «A Kiss Before the World's End» з Orquesta de Heredia з Коста-Ріки. [30].

¹⁹ Крістіна Кордеро – іспанська альтистка, яку хвалять за «якість звуку» та «музично-інтерпретаційні здібності». Вона – лауреат кількох міжнародних конкурсів, включаючи першу премію на El Primer Palau, першу премію на Міжнародному конкурсі камерної музики імені Герхарда Фогта та першу премію на 6-му конкурсі альтів у Віго. Вона часто дає сольні виступи в деяких найпрестижніших залах Іспанії, серед яких Teatro Real, L'Auditori, Palau de la Música Catalana та Auditorio Nacional. Захоплюючись камерною музикою, Крістіна регулярно виступає по всій Європі в різних формаціях і була запрошеною артисткою на численних престижних фестивалях, у тому числі у Верб'є, Мекленбурзі-Передній Померані, Schloss Elmau та Krzyzowa-Musi [36].

тим, вона доволі виразно інтонує трелі, сприймаючи їх як мелодичний матеріал. В межах зони головної партії не відбувається жодного уповільнення, навпаки, здається, що альтистка прагне його максимально уникнути, що, в принципі, рекомендує і Р. Хьюстон. Цікаві динамічні зіставлення спостерігаються в фазі побічної, де схожі фрази альтистка інтонує по-різному, що надає відчуття певного внутрішнього діалогу в партії альтя. В побічній мендельсонівська алюзія згладжена, непочута. Заклучна проходить на доволі високій динамічній напрузі, і лише в оркестровому заключенні експозиції емоційний накал згасає.

В розробці альтистка не дає собі емоційного перепочинку, і одразу ж динамізує виклад фігурацій, що в результаті приводить до справжньої емоційної бурі на початку *Un poco stringendo*, яка поступово вщухає до завершення розробки. Реприза звучить спокійніше за експозицію, в ній альтистка будує ширші фрази.

Ще один американський альтист, який активно працює і в Бельгії, Марк Саббах / Marc Sabbah²⁰, виконав «Романс» в 2021 році на фестивалі *Interviolas* у Боготі²¹. Цікаво, що в цій версії він виступає і солістом і диригентом. Хронометраж виконання близький до Б. Дойбнера і сягає майже 9 хвилин (8'57"). В звучанні альтя відразу ж звертають на себе увагу підкреслена простота, відсутність стремління до суцільної кантилени, що зумовлює вільні люфти між фразами, скорочену трель, активне застосування *tempo rubato* в середині фраз, що спостерігається в побічній. На початку розробки партія альтя звучить підкреслено тендітно, хоча вже скоро відчувається більше розчленованість висловлювання в порівнянні із іншими альтистами.

²⁰ Марк Саббах (1988, Нью-Йорк) — альтист, камерний музикант, професор і головний альтист Бельгійського національного оркестру. У 2019 році Марк створив фестиваль камерної музики *Kâteaux* у Бельгії та зараз є художнім керівником фестивалю. Станом на вересень 2017 року Марк є професором альтя в Королівській консерваторії Монса, Бельгія. Закінчивши з відзнакою Амстердамську консерваторію, Марк був учнем Свена Арне Тепла та Нобуко Імаї. Його нагороди включають 1-шу премію на Національному конкурсі альтистів у Амстердамі 2013 року, музичний конкурс *Grand Prix Rising Stars* 2016 року за сольний виступ у Берлінській філармонії, а також 1-шу гран-прі на Манхеттенському міжнародному музичному конкурсі з сольним концертом у Карнегі-Холі [46].

²¹ Посилання на відеозапис: <https://www.youtube.com/watch?v=iJwvAexmf4s> HOW can this be so BEAUTIFUL?!?! Max Bruch - Romanze - Marc Sabbah

Реприза у альту звучить спокійніше, хоча динаміка оркестру в порівнянні із експозицією, підвищена. Тільки в ході висловлювання стає безперервним, континуальним.

Висновки до Розділу 3. Можна зробити висновок, що «Вісім п'єс» ор. 83 М. Бруха втілюють ідею ансамблю рівних за роллю інструментів, хоча і трохи відмінну від моделі Р. Шумана, оскільки кларнет і альт переважно домінують над фортепіано, яке виконує підтримуючу функцію, на протилежність «Казкових розповідей» ор. 132 Р. Шумана, де від однієї частини до іншої композитор чергував і виділяв різних солістів і доручав фортепіано експозицію матеріалу. Партії кларнета і альту врівноважені з точки зору розподілу матеріалу, однак їх звукообрази альту контрастують за рахунок значного регістрового дистанціювання, що нерідко зумовлює і тембровий контраст між теплим, емоційним альтом і більш відстороненим, холодним, безтурботним кларнетом. Водночас альт нерідко сприймається більш тьмяним, похмурым в порівнянні із світлим, блискучим кларнетом, що особливо показово для III частини та «Румунської мелодії» (V). Особливої уваги з точки зору розкриття амплуа інструмента в циклі заслуговує третя частина, де альт постає в скорботно-патетичному амплуа, яке не розділяє його напарник – кларнет. Саме ця частина показує, які саме виражальні можливості композитор бачить в тембрі цього інструмента, і як вони відрізняються від кларнетових. Водночас, в скерцозно-політичних частинах (IV і VII) відчувається пріоритет кларнетової партії, із її *staccato*, в той час як легкі *pizzicato* альту лише служать доповненням скерцозної палітри (хоча це значною мірою залежить і від виконання). В ноктюрнових частинах (основна тема VI та VIII частин) пріоритет в експозиції матеріалу також віддається кларнету, однак для пристрасної «румунської мелодії» (V) композитор обирає саме тембр смичкового інструмента. Звукообраз альту коливається між лірично-меланхолійним (I, V, VIII) і патетично-пристрасним (III, V), що ілюструють різні частини циклу. Сфера світлої, споглядальної незатьмареної лірики тут ще не була повною мірою розкрита.

Звукообраз альта не зазнає суттєвих змін в різних виконавських версіях «Восьми пісень». Однак, виконання різних тріо ілюструють різні стратегії щодо лідерства в ансамблі, при тому що загальна образна палітра залишається незмінною. Так, тайваньсько-китайський альтист Енді Лін явно домінує в своєму ансамблі, а ось Аміхай Грос віддає перевагу кларнетисту. В даному випадку обидві стратегії правомірні з точки зору особливостей фактури, розподілу тематизму і діалогу. Вирізняються виконавські версії і ступенем дискретності чи, навпаки, цілісності в виконанні тематизму частин. Можна оцінювати також і рівень злагодженості, який особливо важливий для фрагментів із синхронним еквіритмічним рухом партій альта та кларнета.

Панування ліричного співочого висловлювання в «Романсі» ор. 85 М. Бруха залишає небагато вибору з точки зору звукообразу альта – вони мають шукати насичений, оксамитовий, м'який звук, який відповідає основному образному змісту твору.

Отже, важливими принципами в виконанні «Романсу» є пошук різних відтінків ліричного і контрастне виокремлення розділів головної та побічної, а також двох етапів розробки за допомогою динаміки, тиску смичка, темпу. Якщо цього не робити, «Романс» загрожує в виконанні перетворитись на одноманітний і доволі монотонний, оскільки він не містить суттєвих образних контрастів.

При цьому альтисти гідні обирати між безперервним співом – нескінченною мелодією на зразок вагнерівської кантилени (Т. Рідаут, Б. Дойбнер) чи більш дискретним, розчленованим висловлюванням, що ілюструють виконавські версії К. Кордеро, М. Саббах. Це приводить до формування різних типів звукообразу – лірично-споглядального (Б. Дойбнер), лірично-схвильованого (К. Кордеро), лірично-безтурботного (М. Саббах).

ВИСНОВКИ

Період XIX століття відзначений активним розвитком альтового мистецтва. Огляд досліджень підтверджує, що він був ускладнений рядом органологічних проблем (відсутністю стандартної довжини корпусу альту, моделі смичка), а також низьким виконавським рівнем і неусвідомленням музикантів необхідності спеціальної стратегії навчання на альті, відмінної від скрипки.

Всупереч цим проблемам, ряд альтистів, скрипалів-віртуозів, які писали для альту, і композиторів розробили альтовий репертуар, домінанту якого склали камерно-ансамблеві твори за його участю, зокрема дуети для скрипки альту (А. Ролла, Л. Шпор); тріо для двох скрипок і альту (А. Ролла); скрипки, альту і віолончелі (А. Ролла), тріо для альту, гітари і віолончелі (Н. Паганіні), квартети (фортепіанний, смичковий) секстети (Й. Брамс). Епоха романтизму подарувала альтовому репертуару і перші зразки концертів, в тому числі один із найвиконуваниших альтових творів – «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, а також подвійний концерт для кларнета і альту з оркестром М. Бруха. Жанр сонати представлений в доробку А. В'єтана, М. Регера, а також «запозиченими» (термін М. Райлі) кларнетовими сонатами Й. Брамса. Розробка оркестрового репертуару альту пов'язана з постатями Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Р. Штрауса. В цей же період розробляються перші альтові школи, прикладом чого можуть послужити – етюди і «методи» А. Б. Бруні, Б. Кампаньолі та Ф. А. Хоффмейстера.

Романтична альтова мініатюра складає відносно невелику частину репертуару, однак в ній можна розрізнити зразки власне камерної мініатюри (камерно-ансамблевої) і концертної. Камерно-ансамблева мініатюра представлена в доробку Р. Шумана та М. Бруха. Риси концертності можна виявити в «Елегії» А. В'єтана, «Забутому романсі» Ф. Ліста, «Романсі» М. Бруха. Тріо-мініатюри циклів «Казкові розповіді» ор. 132 Р. Шумана та «Восьми п'єс» М. Бруха посідають пограничне місце між камерною та

концертною мініатюрою, а також крупними творами – камерно-інструментальним тріо. Найменшого розвитку в епоху романтизму отримала сольна альтова мініатюра, зразком якої може послужити Каприс ор. 55 А. В'єтана. Аналіз Композиційно-драматургічних особливостей циклу **«Казкові картинки» ор. 113** Р. Шумана проілюстрував його зв'язок із сонатною драматургією. Кожна з частин розкриває нові виміри звукообразу альта, однак доволі важко сказати, чи Р. Шуман дійсно відрізняє його від скрипки. Перша частина виступає квінтесенцією лірично-схвильованих образів, які в чистому вигляді не відповідають ані флорестанівському, ані евзєбієвському початкам. Друга частина найбільш контроверсійна з точки зору образів. Її бадьорий характер може інтерпретуватися як сфера гри чи піднесеності й патетики. Третя служить втіленням флорестанівського початка, а фінальна – лірико-меланхолійна і споглядальна. Певна невизначеність амплуа відкриває широке поле можливостей для виконавської інтерпретації, і водночас відповідає естетиці Р. Шумана, всю творчість якого можна розглядати з точки зору взаємодії двох ключових образів – меланхолійного, що пов'язаний із одним з його альтер-его – Евзєбієм, та пристрасного, бурхливого, що асоціюється із Флорестаном. Вибір альта з його мінливим звучанням виглядає цілком закономірним. Ці якості альта як тембра-хамелеона розкривають виконавці, обираючи для себе різні домінанти в його звукообразі. Для Максима Рисанова – це флорестанівське, пристрасне початок, для Тімаці Рідаута – скерцозно-ігрове, і меланхолійно-стримане, евзєбієвське – для Діян Мея. **«Казкові розповіді» ор. 132** ілюструють інший вимір звукового образу альта через його взаємодію з кларнетом. Було виявлено, він може сприйматися як тембр-партнер в певному сенсі двійник, який не поступається ані в яскравості і може позмагатися за віртуозність, чи тембр-суперник кларнета, протилежний за своїми якості, що залишає кларнет на певній дистанції, не зливаючись з ним в дуеті. Саме ці два вектори і беруть за основу альтисти, що звертаються до даного циклу. Особливо показовою в цьому плані є інтерпретація Скотта Лі з підкресленою

артикуляцією, дискретністю партії, подекуди сухістю туше, яке протистоїть соковитій плинності кларнета. Було виявлено, що темповий параметр має значний вплив на сприйняття звукообразу альта і твору цілому. Уповільнення приводить до важкості, перебільшеної урочистості і помпезності в фіналі та другій частині циклу, що не пасує ані партії альта, ані кларнета. В цьому плані найбільш вдалою можна вважати виконавську версію за участі Максима Рисанова. **«Вісім п'єс» ор. 83** продовжують розвивати ансамблеву ідею ор. 132 Р. Шумана, що дозволяє виявити суттєві відмінності в його трактовці звукового образу. Альт і кларнет нерідко дистанційовані регістрово, і тому протистоять одне одному, водночас альту доручаються пристрасно-похмурі образи III частини циклу і «Румунської мелодії» (V), які не розділяє кларнет. В залежності від виконавської інтерпретації ця нова, в порівнянні із Р. Шуманом, сфера, може звучати благородно, стримано (Енді Лін), або навпаки, дещо грубо, із відтінком «циганщини» (Тесс Джейкобсон). При цьому в циклі, поряд із композиційною єдністю на основі чергування контрастних і інтонаційно поєднаних частин, зростає дискретність циклу за рахунок залучення окремих програмних мініатюр – «Румунської мелодії» та «Ноктюрна». Це дозволяє ансамблям виокремлювати і виконувати різні мініатюри циклу, що і ілюструє тріо за участю Аміхая Гроса. При паритетності партій кларнета і альта в партитурі, в виконавських версіях простежуються різні стратегії. Подекуди домінує альт, як в тріо за участі Енді Ліна, тоді як кларнет звучить дещо відсторонено і холодно. В інших (тріо за участю Бретта Дойбнера, Тресс Джейкобсон) лідерство віддається кларнетисту. **«Романс» ор. 85** М. Бруха для альта з оркестром ілюструє інший вимір звукообразу альта – це сфера світлої, можливо навіть любовної лірики (про що, зокрема, свідчить алюзія на «Весільний марш» Ф. Мендельсона), де альт в сутності наближується до ампула скрипки. В цьому можна бачити досвід роботи М. Бруха-композитора, автора раніше написаного «Романсу» для скрипки і двох концертів. Єдиність образів твору, відсутність контрасту між головної та

побічної партії, ставить перед альтистами особливі завдання. По-перше, це досягнення насиченого, оксамитового тону, по-друге – це пошук різних відтінків ліричного, які дозволять урізноманітнити інтерпретацію, а також обирати між безперервним співом – нескінченною мелодією на зразок вагнерівської кантילени (Т. Рідаут, Б. Дойбнер) чи більш дискретним, розчленованим висловлюванням, що ілюструють виконавські версії К. Кордеро, М. Саббаха. Це приводить до формування різних типів звукообразу – лірично-споглядального (Б. Дойбнер), лірично-схвильованого (К. Кордеро), лірично-безтурботного, підкреслено простого (М. Саббах), збалансованого з точки зору ліричної споглядальності і пристрасності (Т. Рідаут).

Розмаїття амплуа, яке демонструє альт в мініатюрі XIX століття, та його статус інструмента-хамелеона, особливо в доробку Р. Шумана, підтверджує, що його звуковий образ в цілому знаходиться на етапі активного розвитку, в якому альт поступово «нарощує» нові його грані і виміри. *Перспективи дослідження* полягають в вивченні інших зразків альтової мініатюри епохи романтизму, зокрема А. В'єтана, Й. Йоахіма, Ф. Ліста та в подальшому аналізі різнонаправлених тенденцій інтерпретації романтичної альтової мініатюри з метою виявлення ключових напрямів і трендів в сучасному виконавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ


1. Вороновська О. В. Музично-виконавська інтерпретація як засіб формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Scientific bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky*. Issue 3 (144). Odesa, 2023. С. 7–14.
2. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2012. 227 с.
3. Городецький А. Альтова мініатюра у творчості Ребекки Кларк. *Київське музикознавство*. Культурологія і мистецтвознавство. Вип. 57, 2018. С. 163–175.
4. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. канд. мистецтвознавства, 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2019. 216 с.
5. Дедюля Ю. М. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук : дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 311 с.
6. Иванова И. «Исповедь» сына века (Концерт для оркестра с солирующим альтом Антона Лубченко). *Аспекти історичного музикознавства*, 2019. Вип. XVI. 259–280.
7. Карапінка М. Жанрова парадигма європейської сонати для альту і фортепіано ХVIII – ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2011. 16 с.
8. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. Випуск 120, 2014. С. 74 – 79.
9. Косенко Г. Г. Темброва семантика альту у творчості харківських композиторів 1960 – 2000-х рр : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 19 с.

10. Косенко Г. Темброва семантика альтя як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*, 2017. Вип. 46. С. 174–187.
11. Криса О. Б. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2011. 213 с.
12. Кулаков С. В. Альтова інтерпретація 6 сюїт Й. С. Баха для віолончелі соло : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 208 с.
13. Кулаков С. В. Перлина українського альтового мистецтва (принцип педагогічної діяльності А. Венжеги). Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка : зб. ст., №1(4), 2000. С.100–103.
14. Кулеба, Н. (2022). Альтове мистецтво композиторів «київського авангарду» в контексті європейських музичних традицій ХХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 105–113, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-15> (дата звернення: 17.01. 2024)
15. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
16. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й.Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2010. 22 с.
17. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. URL: <http://cheloveknauka.com/teoreticheskiy-i-metodicheskiy-aspekty-muzykalnoy-interpretatsii> (дата звернення: 28.01.2023).

18. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
19. Палашков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. Київ : Музична Україна, 1982. 96 с.
20. Пашковська М. О. Актуалізація темброобразу альтя в пізній творчості композиторів ХІХ – ХХІ століть: дис. докт. філософії / ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023. 216 с.
21. Пашковська М. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 66. С. 27–49.
22. Самокіш М. Жанрово-стильова специфіка творів для альтя сучасних українських композиторів (на прикладі Вальсу для альтя соло Івана Карабиця). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2019. Вип. 16. С. 85–96.
23. Удовиченко М. М. Концертні ампула альтя в творчості композиторів ХVІІІ–ХХІ ст. : наук. обґрунтування творчого мистецького проекту. Харків, 2022. 107 с.
24. Удовиченко М. Шляхи формування концертного репертуару для альтя у ХVІІ – ХІХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2022. Вип. 62. С. 7–24.
25. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
26. Anderson, Jennifer Anne Olander. Once Upon A Time in Chamber Music: An Analysis of Chamber Works Based on Fairy Tale Themes by Maurice Ravel and Valery Tarakanov. *Electronic Theses and Dissertations*. 1052 / University of Memphis, 2014. 133 p.
27. Amihai Grosz. URL : <https://www.amihai Groszviola.com/grosz> (дата звернення: 16.05. 2024)

28. Andy Lin, Viola/Erhu. URL: <https://newasiacms.org/andy-lin> (дата звернення: 16.05. 2024)
29. Blumberg, Audrey. BRHS Teen Performs at Carnegie Hall URL: <https://www.tapinto.net/towns/bridgewater-slash-raritan/articles/brhs-teen-performs-at-carnegie-hall> (дата звернення: 16.05. 2024)
30. Brett Deubner. About. <https://www.brettdeubner.com/about> (дата звернення: 16.05. 2024)
31. Bruch, Max. Eight pieces for clarinet, viola and piano or violin, violoncello and piano by Max Bruch, op. 83. First edition (reprint). Berlin: N. Simrock, 1910. Reprinted Boca Raton: Masters Music Publications, n.d. 1993. 90 p.
32. Bruch, Max. Paris: Romanze fur Viola und Orchester, opus 85. Klavierauszug, Mainz: B. Schott's Söhne, 1911. 8 s.
33. Bruch Eight Pieces Op. 83 for Clarinet, Viola and Piano. *Clarnetist Yu-Ting Cheng* (channel). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7b851lLqZOY> (дата звернення: 16.05. 2024)
34. Bruch Romanze Op 85 for viola | Bruch Romance | How to Play | Ronald Houston | JDR Music. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JAKBvOFZibY> (дата звернення: 16.05. 2024)
35. Cheung, Vincent C.K. The Charm of the Viola - Notes on Three Pieces by J.S. Bach, Schumann, and Hindemith. Tech. Home Page of Vincent C.K. Cheung. 30 May 2006. <https://web.mit.edu> (дата звернення: 16.05. 2024)
36. Cristina Cordero. URL : <https://www.cristina-cordero.com/> (дата звернення: 16.05. 2024)
37. Dionne, Lee. Rotational compositional process in selections from Gesänge der Frühe, Op. 133 and Märchenerzählungen, Op. 132: A thesis completed under the advisement of Professors Paul Berry and Michael Friedmann Submitted in partial fulfillment of the requirements of the degree Master of Musical Arts Of the Yale School of Music, 2014. 62 p.

38. Diyang Mei. URL: <https://www.diyangmei.com/biography/> (дата звернення: 17.01. 2024)
39. Diyang Mei viola & Chiyan Wong piano perform Schumann's Märchenbilder Op 113 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x9F2upxkLlo> (дата звернення: 17.01. 2024)
40. Fifield, Christopher. Max Bruch : his life and works, New York : G. Braziller, 1988. 351 p.
41. Gi Yeon Koh. A Performance Guide to Max Bruch's Double Concerto, Opus 88, According to the German Style: A document submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Art, 2018. 91 p.
42. Hardisty, Nicholas John. The voice of instruments: the influence of vocal idioms in the works for solo strings and orchestra by Max Bruch: submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Philosophy/ Bangor University, 2006. 245 p.
43. HOW can this be so BEAUTIFUL?!?! Max Bruch — Romanze — Marc Sabbah URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iJwvAexmf4s> (дата звернення: 16.05.2024).
44. Keplin. Rachael. Märchenbilder, Op. 113: for viola and piano. Form & Analysis: Musical Analysis Project, 2011. URL: <https://pdfcoffee.com/marchenbilder-op-113-schumann-formal-analysis-pdf-free.html> (дата звернення: 17.01. 2024)
45. Kopitz, Klaus Martin; Torsten Oltrogge, Torsten. Ein Dichter namens Louis du Rieux und Schumanns «Märchenbilder» op.113. *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*. Heft 11, 2013). S.112–140.
46. Marc Sabbah. About Marc. URL: <https://www.marcsabbah.com/about-marc> (дата звернення: 16.05.2024).

47. Max Bruch (1838-1920) — Romanze Op. 85 – Timothy Ridout, viola / Megumi Hashiba, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=t7AdVigxORI> (дата звернення: 16.05.2024).
48. Max Bruch – Eight Pieces for Clarinet, Viola, and Piano, Op. 83. *Guy Jacobson* (channel). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx-1o11KhY&t=23s> (дата звернення: 16.05.2024).
49. Maxim Rysanov. Biography. URL: <https://www.maximrysanov.com/bio> (дата звернення: 16.05.2024).
50. Michael Klotz. URL : <https://michaelklotzmusic.com/> (дата звернення: 16.05.2024).
51. Nelson, Sheila M. *The violin and viola : history, structure, techniques.* London, Benn; New York, Norton. 1972. 277 p.
52. Pfeifer, Chelsea. *Graduate Viola Recital. Electronic Theses & Dissertations / Pittsburg State University, 2020. 361. 32 p.* URL: <https://digitalcommons.pittstate.edu/etd/361> (дата звернення: 16.05.2024).
53. Riley, Maurice W. *The history of the viola, Vol. 2.* Michigan : Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
54. Riley, Maurice W. *The history of the viola. Michigan : Vol. 1.* BraunBrymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
55. Robert Schumann, "Märchenerzählungen", op. 132. URL: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1666> (дата звернення: 17.01.2024).
56. Robert Schumann – Märchenerzählungen \ Fairy Tales op.132 for Clarinet, Viola and piano URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ0uqsKWigQ> (дата звернення: 17.01.2024).
57. Robert Schumann: Märchenbilder for Piano and Viola, Op. 113 / Шуман: Сказочные Картинки  (Maxim Rysanov) <https://www.youtube.com/watch?v=DUwntDEgi6Q> (дата звернення: 16.05.2024).

58. Robert Schumann: Märchenbilder Op. 113 (1851) [Martin Steigner, viola. Tomoko Takahashi, piano.] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zaX0IjTMChI> (дата звернення: 16.05.2024).
59. Robert Schumann : Märchenbilder pour alto et piano op. 113 (Ridout/Vincent) <https://www.youtube.com/watch?v=0ZxoOKK0R7I> (дата звернення: 16.05.2024).
60. Schumann, R. Märchenbilder. Fairy Tale Pictures – Contes de fees, Opus 113. Klavier und Viola oder Violine. Edition Peters. 23 p.
61. Schumann, R. Märchenerzählungen, op.132. Leipzig: Breitkopf und Härtel. URL: [https://imslp.org/wiki/M%C3%A4rchenerz%C3%A4hlungen,_Op.132_\(Schumann,_Robert\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A4rchenerz%C3%A4hlungen,_Op.132_(Schumann,_Robert)) (дата звернення: 16.05.2024).
62. Scott Lee. About. *University of Missouri-Kansas City Conservatory*. URL: <https://conservatory.umkc.edu/profiles/faculty-directory/scott-lee.html> (дата звернення: 16.05.2024).
63. Simiao Xiao. Recital Works by Robert Schumann, Johannes Brahms, and Max Bruch: A Graduate Project Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements. For the Degree of Master of Music in Music, Performance URL: August 2022. 31 p.
64. Timothy Ridout URL: <https://www.timothyridout.com/about> (дата звернення: 17.01.2024)
65. Timothy Ridout & Jonathan Ware – Schumann Marchenbilder Op 113 https://www.youtube.com/watch?v=f_uB4eEDgC0
66. Vignette URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vignette> (дата звернення: 17.01.2024).
67. Weaver, Andrew H. Crafting the Fairy Tales: Schumann's Autograph Manuscript of Märchenbilder, Op. 113. *Journal of the American Viola Society*, vol. 34, no. 1, 2018. Pp. 33–45.

68. Wigmore, Richard. Märchenerzählungen, Op 132 (Notes). URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W14025_67923 (дата звернення: 17.01.2024).