

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

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

**ЖАНРОВА ТА ВИКОНАВСЬКА
СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТІВ ДЛЯ АЛЬТА
З ОРКЕСТРОМ ЯНА СТАМІЦА,
АНТОНІНА СТАМІЦА І КАРЛА СТАМІЦА.
ЇХ МІСЦЕ В ЕВОЛЮЦІЙНОМУ РОЗВИТКУ АЛЬТА
ЯК СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТУ**

Магістерська робота
МЕЛЕШКО СВІТЛАНИ АНДРІЇВНИ

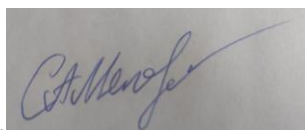
Науковий керівник:
Кандидат Мистецтвознавства
професор кафедри оркестрових
струнних інструментів
ЛЄБЕДЄВ ЄВГЕНІЙ СЕМЕНОВИЧ

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Мелешко С.А.



ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕСТІ МАНГЕЙМСЬКОЇ ШКОЛИ.	
1.1 Розвиток та становлення жанрово-стильових особливостей інструментального концерту в творчості композиторів Мангеймської школи.....	8
1.2.Феномен інструментального концерту в творчості сімейства Стаміців.....	17
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ЖАНР АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ З ТОЧКИ ЗОРУ ІСТОРИЧНОГО ФОРМУВАННЯ АЛЬТА ЯК ІНСТРУМЕНТУ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ D-DUR КАРЛА СТАМІЦА. ВПЛИВ НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ.	
2.1. Шлях альту як сольного інструменту.....	22
2.2.Жанр концерту у творчості композиторів Яна Стаміца, Антоніна Стаміца та Карла Стаміца. Художня та образна концепція.....	30
2.3. Редакторські версії Концерта для альту з оркестром D-dur, op.1 К. Стаміца: порівняння з точки зору жанрових та виконавських особливостей.....	37
2.4 Вплив творчості Стаміців на подальший розвиток альтового мистецтва у творчості європейських композиторів XVIII - XX століття.....	46
Висновки до Розділу 2	55
ВИСНОВКИ.....	57
Список використаних джерел.....	58

ВСТУП

Актуальність теми. Концерт був і залишається одним із центральних жанрів композиторської творчості. Що стосується виконавців, то саме в концерті вони мають найбільше можливостей заявити про себе, показати віртуозні здібності, проявити виконавську чутливість і особистісну самостійність.

Увага до жанру інструментального концерту в цілому досі не торкнулося його альтової різновидності. Невід'ємною частиною процесу розвитку виконавства на будь-якому інструменті є виконавський репертуар. Саме складність та кількість творів характеризують статус інструмента в музичному середовищі відносно інших інструментів. Оскільки альт, як сольний інструмент, довго залишався в тіні скрипки та віолончелі то й репертуар для нього, протягом довгого часу залишався досить скупим. Це пов'язано з тим, що він досить довго формувався як інструмент. Пошуки ідеального розміру для кращого звучання, часом, зовсім не сприяли покращенню виконавської майстерності, адже через занадто великі розміри деяких інструментів, виконавство технічно складних партій було не можливе. А занадто малі розміри не давали бажаного бархатного, густого, теплого альтового тембру.

При цьому залишаються актуальними питання, пов'язані, в тому числі, з виконавськими, редакторськими і інтерпретаційними завданнями, що виникають при освоєнні альтового репертуару другої половини XVIII століття. Розвиток нотного видавництва сприяв збільшенню концертних виступів. Разом з тим більш плідно видатні композитори створюють твори в концертному жанрі. Придворні оркестри все частіше стали дивувати новими виступами.

Продовження традицій митців епохи відродження, а саме інтеграції виконавця і композитора в одній особі, стало одним із визначних рис творчої діяльності музикантів мангеймської капели. Наведена вище властивість дала змогу мангеймцям різнобічно покращувати їхній професіоналізм.

Безумовним лідером мангеймців був Ян Вацлав Антонін Стаміц(1717 – 1757). Талановитий скрипаль і композитор. Навчався Ян Стаміц в Карловому університеті що знаходиться в м. Прага. Після переїзду до Мангейму, влаштувався скрипалем у мангеймському придворному оркестрі, а вже в 1745 році став диригентом в цьому оркестрі. Глибокий художній задум у його творах, висока майстерність, монументальність, різноманіття динамічних фарб, соковитий тембр та блискуча техніка сприяли виходу мангеймської школи на новий рівень. Передавання емоцій в музиці стала першочерговою.

Саме Ян Стаміц та його сини Антонін Стаміц і Карл Стаміц зробили вагомий внесок в альтовий репертуар та сприяли становленню альту як сольного інструменту. Разом з створенням Стаміцями концертів для альту, з'являються і різні виконавці, які відображають свої погляди на виконання даних концертів. Виникає питання інтерпретації. Але не менш важливим питанням стає вплив творчості для альту Стаміців на подальший розвиток та становлення альту як сольного інструменту, а також його ролі в групі оркестрових струнних інструментів у творчості композиторів XVIII-XX століття.

Так, в ході дослідження відкривається широкий спектр для вивчення, починаючи від еволюції альту як сольного інструменту в середині XVIII століття, його становлення в концертному жанрі, порівнянні виконавської специфіки та інтерпретацій творів для альту Яна, Антоніна та Карла Стаміців в контексті традицій Мангеймської школи. А також безпосередній вплив альтової творчості Стаміців на формування великого

пласту альтового репертуару та розвиток і становлення альту як сольного інструменту в творчості композиторів від XVIII до XX століття.

Мета дослідження – виявити жанрову та виконавську специфіку концертів для альту з оркестром Стаміців в контексті традицій Мангеймської школи та безпосередній вплив альтової творчості сім'ї Стаміців на розвиток альтового виконавства від XVIII до XX століття. Мета зумовила вирішення наступних завдань:

- виявити особливості розвитку концертного жанру (для альту) в мангеймській школі та її внесок в жанрово-стильову та виконавську традицію;
- простежити шлях розвитку альту як сольного інструменту;
- виявити стильові основи творчості Яна , Антоніна та Карла Стаміців на прикладі їхніх концертів для альту з оркестром;
- проаналізувати концерт для альту з оркестром D-Dur К. Стаміца, з точки зору композиційної структури та виконавської специфіки.
- Виявити в чому полягає актуальність альтових концертів Стаміців з XVIII до XX століття з точки зору виконавства.

Об'єктом дослідження є творчість для альту Стаміців в контексті традицій Мангеймської школи, а **предметом** - жанрова і виконавська специфіка альтових концертів К. Стаміца, Я. Стаміца та А. Стаміца та їхній вплив на роль альту в творчості композиторів XVIII - XX століття.

Матеріалом дослідження слугують:

- 1) концерти для альту з оркестром D-Dur К. Стаміца, концерт для альту з оркестром C-dur Яна Стаміца та концерт для альту з оркестром B-dur Антоніна Стаміца;

2) аудіо та відеозаписи обраних творів, а також альтовий репертуар у творчості композиторів XVIII - XX століття.

Методологія дослідження :

— історичний — пов'язаний з еволюцією жанру концерту в творчості Стаміців та їхній вплив на роль альту в творчості композиторів XVIII - XX століття.

- жанровий — пов'язаний з аналізом жанру творчості Стаміців;
- стильовий — пов'язаний з виявленням індивідуальних ознак мислення композиторів;
- інтерпретаційний — пов'язаний з виявленням виконавської і жанрової специфіки та особливостей редакторських версій концерту для альту з оркестром Стаміців.

Теоретична база. Для розкриття теми дослідження були систематизовані джерела, присвячені альтовому мистецтву:

- історія альтового мистецтва — Понятовський С.П.
- жанри та стилі в музиці — Мазель Л. , Зенкін М., Арановський М. , Моєсеєв Г. А, Раабен Л.
- традиції мангеймської школи — Солов`йова Т.Н. та ін.
- основи техніки гри на альті — Безруков Г.І., Ознобищев К. В..
- історія західноєвропейської музики - Ливанова Т. Л.
- роль Мангеймської школи в становленні інструментального класичного стилю — Дарда В.Н.
- жанрово-стильові параметри альтового концерту в творчості композиторів Мангеймської школи — Дарда В.Н..
- творчі позиції Мангеймської школи — Гумерова О.А.

Наукова новизна отриманих результатів визначається відсутністю спеціальних досліджень, присвячених інтерпретаційним і

виконавським аспектам концертів для альту з оркестром К. Стаміца, Я. Стаміца та А. Стаміца а також впливу їхньої творчості на становлення ролі альту в творчості композиторів XVIII - XX століття.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даного дослідження можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості К. Стаміца, Я. Стаміца та А. Стаміца; в навчальних курсах з історії виконавства, музичної інтерпретації, на заняттях зі спеціальності та у виконавській практиці.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, 2 Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, який включає 32 найменувань. Загальний обсяг роботи – 60 сторінок, з яких основного тексту – 48 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ РОЗВИТКУ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕСТІ МАНГЕЙМСЬКОЇ ШКОЛИ.

1.1 Розвиток та становлення жанрово-стильових особливостей інструментального концерту в творчості композиторів Мангеймської школи.

Музика XVIII століття має дещо схожі риси з епохою барокко, адже в ній також зосереджена увага на ієрархії жанрів та стилів. В творах XVIII століття здійснюється ряд метаморфоз від релігійних напрямів та канонів опери до придворної служби. А також, загалом спостерігається спрямування переходу від нормативно-риторичного типу культури до утвердження особистісного типу мислення, що потягли за собою безповоротні зміни в музичному мистецтві та виконавських завданнях.

Оновлюється музичне мислення оскільки, так би мовити, «піднесена» музика втрачає свою актуальність і в подальшому перевага надається музиці призначеній для виконання при дворі. Теоретичне осмислення таких змін на практиці сталося дещо пізніше.

Вперше виникає необхідність в виокремленні соліста з групи інструментів, адже до цього людина в епоху бароко мислила себе в сенсі єдиного цілого з суспільством в соціальному та релігійному аспектах. Таке переосмислення поставило перед музикантом такі питання:

- 1) усвідомлення себе як соліста – незалежного і самодостатнього;
- 2) усвідомлення себе як особистість

Такі наслідки виникли через зміни соціально-історичних умов.

Самосприйняття виконавця як соліста стало ключовим моментом, адже тепер музикант-соліст протипоставляється оркестру і займає провідну роль. Дякуючи високим професійним навичкам соліст-віртуоз вирізняється

над оркестром. Постає нагальна потреба виражатись у інструментальному виконавстві (зокрема у оркестрових струнних інструментів) за допомогою поєднання віртуозно-концертного стилю та яскравої виразності тембральних забарвлень. Наповнюючи музичну палітру твору різноманітними ефектами, динамікою, контрастами, димінундо та кресцендо та нагнітанням емоцій, виконавець зацікавлює слухачів та зосереджує їхню увагу на красі, виконуваного ним, твору.

Через музику виконавець-віртуоз не тільки втілює задум композитора і доносить його до глядача, а й переглядає нові, для того часу, тенденції само сприйняття себе як соліста і свого положення відносно акомпонує оркестру. Таким чином стались безповоротні зміни в свідомості західноєвропейського музичного світу та культури в другій половині XVIII століття.

В XVIII столітті стрімко збільшується кількість симфонічних оркестрів при дворах, в церквах та капеллах. Видатні композитори творили і працювали в капеллах. Створювали твори в жанрі концерту для солістів-віртуозів. Придворні музиканти грали у складі придворного оркестру чи ансамблю на різних культурних заходах, урочистих подіях чи світських раутах, тощо. Тому саме у придворних капелах та церковних капелах відбувається стрімкий розвиток виконавства. Так музиканти австрійських капел володіли прийомом високого рівня майстерності гри на інструментах та були досить працюючими у сфері виконавства та написання нових творів. Дослідниця В. Дарда зазначає, що ставлення до музики у Австрії було особливе, бо члени не тільки самі вміли грати на музичних інструментах і писати музичні твори, а й наймали талановитих композиторів та виконавців з-за кордону.[16, 135с.] Наприклад, таким чином ерц герцог Карл у власній капелі в Граці сприяв концертам Дж. Габріелі.

Одна з перших і сама значима австрійська капела знаходилась у Відні при дворі Габсбургів. Завдяки імперії Габсбургів Відень стає осередком

культурного світу. Їхня придворна капела почала працювати у 1296-му як церковний хор, а в 1498 році в капеллу запросили багато професіоналів-музикантів : композитор Генріх Ісаак (фламандський, 1450-1517 роки життя), Філіп де Монте (фламандський композитор; з 1568 по 1603 роки; сприяв розвитку світського а також церковного репертуару; йому належать близько трьохсот мотетів , сорока месс, більше 1200 мадригалів) і Ламберт де Сейв (з 1612 по 1614 роки працював при капелі). Таким чином у 1498-му році був заснований хор хлопчиків а також оркестр.

Дарда В. Н. зазначає, що саме розвиток і становлення музики в XVIII столітті сприяло активному розвитку та збільшенню кількості симфонічних оркестрів при церквах та капелах. Таким чином саме там зосередилась вся професійна музична сфера і вони стали переважати над аматорськими групами музикантів, колегіями тощо. Досить високого рівня виконавства набули Парижські так звані «духовні концерти», оркестр при дворі князя Естергазі та ін. Найбільш вагомими та потужними стали берлінська, віденська та мангеймська придворні капели. [16, 24 с.]

Найбільш вагомий внесок зробили композитори німецьких придворних капел в таких містах як: Гамбург, Нюрнберг, Лейпциг, Страсбург, Дрезден, Мангейм та Фрейбург.

У 1720 році, під час правління курфюрста Карла Теодора, була заснована придворна капелла у Мангеймі. К.Теодор сприяв розвитку культури та мистецтва у Мангеймі на рівні з іншими столицями Європи в епоху просвітництва. Він підтримував та заохочував придворних музикантів, побудував театр у Шведцингенській резиденції, заснував академію образотворчих мистецтв та наук у Мангеймі. Викладачем музики для власних дітей запросив В.А. Моцарта у якого, згодом, замовив написання опери «Ідомей». До придворної капели курфюрст К. Теодор запрошує високопрофесійних митців-музикантів.

Та все ж, поняття «Мангеймська Школа» як явище в сьогоднішньому сенсі, була утворена серед Мангеймського оркестру курфюрста Пфальцського в 1740 році.

Так, у XVIII столітті видатні музиканти виконавці та композитори стали працювати при придворній капелі Мангейму. Виникла мангеймська школа яка здійснила в музичному світі того часу перехід від барочного стилю до класичного стилю.

До найавторитетніших та найвпливовіших належать такі композитори мангеймської школи :



1)Франц Ксавер Ріхтер (1709 – 1789) – німецький композитор, чех за походженням. Йому належить понад сімдесят симфоній, шість квартетів для струнних інструментів, шість сонат-тріо для флейти та цілий ряд концертів для різних інструментів з оркестром , тощо.



2) Крістіан Каннабіх (роки життя 1731 – 1798) – чудовий німецький капелмейстер, композитор та скрипаль. Писав твори у оперному жанрі, симфонічному жанрі, балетному жанрі, камерному жанрі (тріо, квартети і т.д.)

3) Іоганн Антон Фільс (1733 – 1760) – талановитий композитор і віолончеліст, автор тридцяти чотирьох симфоній, тридцяти концертів.



4) Георг Йозеф Фоглер (1749 – 1814) – німецький композитор, теоретик, педагог, органіст і музикознавець. Створив нову форму органа, а саме переносний орган «Оркестріон». Винайшов нові принципи та прийоми постановки пальців у грі на клавесині.



5) Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717 – 1757) – чех за походженням, композитор, скрипаль, альтист, диригент, основоположник мангеймської школи.

Саме ці митці вплинули на формування творчості та зробили вагомий внесок на шляху формування індивідуального виконавського стилю, притаманного саме мангеймській школі. На становлення творчого та виконавського стилю, комплексно вплинула музична культура Чехії, адже в капелі працювало багато музикантів родом із Чехії.

Я. Гавлик наголошував, що сучасники відзначили особливість і унікальність школи Мангему. Як зазначається, майстерність придворного оркестру справляла не аби яке враження на слухача. [10, 41с.]

Чех за походженням Ян Вацлав Антонін Стамиц. У 1742 році він приєднався в склад музикантів як музикант-віртуоз. Він виправдав всі очікування в наслідок чого йому підвищили зарплатню у 1743-му році. Таким чином він стає мангеймським музикантом з найвищою зарплатнею. Потім він почав займати посаду директора і концертмейстера через два роки.

З 1745 року по 1757 рік керував капелою. Під його началом Мангеймський оркестр (для того часу мав великий склад оркестрантів, варто зазначити що склад групи струнних інструментів була розширена) відрізнявся високою зіграністю та своєрідними, характерними прийомами виконання

відповідних до вимог та потреб нового мислення та світосприйняття через призму музики.

Прийоми гри самого Яна Стаміца відрізнялись багатством та різнобарвністю динамічних відтінків, насиченим звуком та вправною технікою виконання подвійних нот. Досить врівноваженою, стабільною та гармонійною була виконавська майстерність Я. Стаміца за виконавською технікою, художнім задумом та формою.

У своїй творчості він поєднує весь спектр динамічних можливостей оркестрових струнних інструментів; чеську імпровізаційність у синтезі з рисами німецького народного виконавства – техніка виконання подвійних нот, стрибків акордів, з'єднання гри смичком через струну, методи сольного багатоголосного виконання та одноголосної мелодичності; італійське *cantabile* (з італ. «півуче»). Така досить експресивна виконавська специфіка зробила помітний відбиток на різнобарвності тембральної палітри оркестру та динамічних відтінках, а також розвитку тематизму та кантиленної широти у концертах та сонатах для скрипки, альту чи віолончелі.

Життєвий шлях Яна Стаміца був досить не довгим (помер у 1757 році в Мангеймі) але будучи блискучим виконавцем і чудовим керівником симфонічного оркестру, він зробив в ньому справжню реформу й вдосконалив виконавський рівень оркестру. Я.Стаміц переосмислив у своїх творчому спадку досвід австрійських, італійських, чеських та німецьких попередників композиторів та музикантів.

Поняття «Мангеймська школа» сформувалась як термін на початку ХХ століття. В одній із своїх праць, Г. Крафт звернув увагу на те, що в ряду одних із перших саме Г. Фоглер вжив цей термін «Мангеймська школа» у його трактаті про капелу в Мангеймі у 1778 році. Дуже цікавим моментом стало те, що Г. Фоглер (а згодом і Х.Ріман) таких композиторів та

виконавців як І. Х. Бах, М. Вебер і В.А. Моцарт прираховували до мангеймської школи.[17, 14с.]

Сучасники виділяють такі характерні особливості мангеймської манери:

- Контрастність динамічних відтінків, крещендо і димінуендо;
- Своєрідне виділяння динамічних змін;
- Підкреслення на певних мелодичних оборотів («Мангеймські зітхання»);
- Довготривалі crescendo і diminuendo;

Загалом Мангеймська школа у тяготіла більш до сентименталізму XVIII ст., адже засобами виразності виділялась вся глибина звернення до чутливо-патетичного початку в інструментальній музиці. Проте, в той же момент у музиці мангеймців простежуються стильові риси характерні для рококо. Також, був досить важливий момент відображення почуттів та емоційного образу твору у виконавському аспекті. Такий прорив у музиці XVIII століття стався саме у Мангеймській школі на відміну від інших міст Європи.

То ж мангеймці узагальнили та об'єднали характерні тенденції, які стали виникати в різноманітних мистецьких напрямках, які призвели до симфонізму в:

- Італійській старовинній скрипковій сонаті-тріо;
- увертюрах ;
- сюїтах для оркестру;
- оперній музиці наповненій контрастними образами.

Митцям мангеймської капели належить великий пласт нових творів, які охоплювали майже всі різновиди жанрів інструментальної музики XVIII століття, а саме :

- Камерна музика;
- Концертні симфонії;
- Концерти для сольного інструменту з оркестром;

- Симфонії.

Раніше «симфонією» (до розвитку Мангеймської школи») називали італійську оперну увертюру. Вона не була повністю самостійна і відокремлена від опери, але виконувалась порізно.

Активні діячі Мангеймської школи утворили власне бачення та трактування циклу і сформували симфонію в класичному для сьогодення виді, означаючи функцію кожної із чотирьох частин в художньому та мистецькому аспектах. Мангеймські композитори сприяли переродженню симфонії в самодостатній оркестровий твір.

В основному симфонія мала чотири частини:

- I частина - Allegro;
- II частина - Andante;
- III частина – Menuetto;
- IV частина – Final;

Для кожної частини писався відповідний тематичний матеріал з канонізованими образами і темами.

Композитори прагнули відобразити хвилювання в русі за допомогою зміни відтінків, динамічних та емоційних контрастів, індивідуалізації звучання кожної з частин. Твори концертного жанру композиторів мангеймської школи мали гармонічне тональне співвідношення та завершеність будови тем кадансами як у частинах твору так і в усьому циклі загалом. А також чіткість функцій гомофонної фактури була притаманна тематичному матеріалу творів мангеймців. Внаслідок чого, необхідність використовувати бассо контінуо перестала бути актуальною. Згодом, у мангеймській капелі продовжив роботу лише І. Хольцбауер, а всі інші відомі і талановиті музиканти оркестру разом перебралися в Мюнхен у 1778-му році.

1.2 Феномен інструментального концерту в творчості сімейства Стаміців.

В творчості композиторів та митців таких як : Яна Стаміц, Антонін Стаміц, Карл Стаміц - значне місце посідає саме інструментальний концерт в контексті жанру. «...мав репутацію людини, яка веде морально здоровий образ життя. Його поважали в капеллі і дякуючи цьому він зумів розвинути її досягнення до найвищого рівня досконалості»[2,с.105] - писав Г. Аберт про Я. Стаміца. Ян Стаміц видатний композитор, альтист, диригент основоположник музичної композиторської та оркестрової школи в Мангеймі. Завдяки йому партії у оркестрових духових інструментів стали самодостатніми.

Він зробив вагомий внесок у розвиток симфонічної форми. Зосередив увагу на контрастності головних тем у сонатному алегро. Впровадив посилене використання динамічних контрастів в оркестровому полотні, чим сприяв збагаченню тембрових фарб оркестрового звучання.

В партитурах Ян Стаміц користувався різнобарвними динамічними забарвленнями. Завдяки такій різноманітності відтінків його твори звучали по-новому яскраво.

Г. Ріман зауважував про композиторський спадок Я. Стаміца, що він являється яскравим представником композиторів раннього класицизму і що саме в творах Я. Стаміца стався від увертюри італійців до симфонії, він першим почав писати на постійній основі чотири частини в симфонічних творах.

Плідна праця Яна Стаміца залишила за собою шістнадцять концертів для клавесину з оркестром та шістнадцять концертів для скрипки з оркестром. А також ним був створений в ряду одних із перших на той час, концерт для кларнета з оркестром.

Яну Стаміцу та й іншим композиторам Мангеймської школи була властива концепція переосмислення, поєднання та переінакшення деяких інтонацій, рис та ритму характерних для тієї чи ж іншої національної культури. У своєму науковому дослідженні Я. Гавлик підкреслює теоретичні дискусії що до Мангеймської школи та її композиторського та виконавського стилю.

Сини Яна Стаміца – Антонін і Карл Стаміц пішли по стопах батьківської праці, закладених ним музичних традицій та продовжили роботу в тому ж напрямку чим зробили не менш вагомий вклад для піднесення та розквіт музичних традицій та творчий спадок мангеймської школи.



Антонін Тадеус Йоганн Непомук Стаміц – молодший син Я. Стаміца, автор близько п'ятнадцяти концертів для скрипки з оркестром, декілька концертів для альту, близько дев'яноста інструментальних дуетів(переважна більшість для двох скрипок), п'ятнадцять симфоній, шість концертних симфоній, вісімнадцять тріо для струнних інструментів та п'ятдесят чотири струнних квартети.

З дитячого віку А. Стаміц опановував гру на скрипці. На той час Ян Стаміц очолював знамениту в Мангеймі капелу при дворі Карла IV . Також оволодіння скрипкою не оминуло і старшого сина - Карла Стаміца. Згодом, Антонін Стаміц розпочинає навчання у капельмейстера оркестру Крістіана Каннабіха. Такі зміни пов'язані зі смертю Я. Стаміца.

Протягом свого творчого шляху, Антонін Стаміц написав чимало творів якими, безумовно, втілював прагнення продовжити засновані батьком, блискучим композитором Яном Стаміцом, традиції та творчий спадок. . Творчий внесок Антоніна Стаміца безумовно дуже вагомий.

Проте більше за всіх серед сім'ї Стаміців і митців-мангеймців, став відомим саме Карл Стаміц. Одному йому належить близько тридцяти восьми концертних симфоній. Під час перебування в Мангеймі, австрійський музикант, композитор та віртуоз Вольфганг Амадей Моцарт (1756 – 1791) звернув увагу на написані Карлом Стаміцом концертні симфонії. Моцарт відкрив для себе нове поняття як про форму і так і нове тлумачення сольного інструменту й оркестру в контексті жанру концертної симфонії. Він почав роботу над декількома концертними симфоніями для скрипки, альту та віолончелі, проте, нажаль, йому не вдалося завершити почате [10, с. 50].



Карл Філіпп Стаміц (1745 – 1801) - видатний композитор мангеймської школи, блискуче володів грою на альті та скрипці. Визначний митець музичної та композиторської школи Мангейму. Його творам притаманні музичні традиції мангеймців, започатковані безпосередньо його славним батьком Яном Стаміцом, а також риси раннього класицизму.

Свою гастрольну діяльність Карл розпочав у 1770 році в якості виконавця на віолі д'амур, альті та скрипці. Гастролював по європейським містам.

До творів написаних Стаміцом К. належать:

- більше шістдесят концертів для сольного інструменту у супроводі оркестру;
- концертні симфонії (всього тридцять вісім);
- більше 50-ти симфоній;
- тріо, квартети, дуети для різноманітних інструментів.
- дві опери які , нажаль, були загублені.

Карл Стаміц зробив дуже вагомий внесок у розвиток і становлення жанру інструментального концерту. Завдяки йому альтове виконавство помітно покращилось і вийшло на новий рівень. Концерт D – dur для альту з оркестром , ор.1 , став дуже відомим твором у репертуарі альтистів того часу і по сьогоднішній день. Саме через технічні властивості та навички які необхідні для виконання цього концерту, значно зріс рівень виконавської майстерності альтистів. Адже для його виконання солісту-альтиста потрібно блискуче володіти технікою лівої та правої руки, вправно користуватися штрихами, бути музично обдарованим, володіти гарним образним мисленням та вміти передати художній зміст твору. Та перш за все від альтиста потребувалось вміння працювати і грати з оркестром.

Висновки до Розділу 1

Довгий шлях формування пройшов жанр інструментального концерту. Вирішальним було й формування самоприйняття виконавців як соліста , адже вони завжди мислили себе в оркестровій групі. Це стало викликом для кожного і насамперед для композиторів які впровадили нове віяння в музиці. Дякуючи композиторам Мангеймської школи жанр інструментального концерту не тільки зародився, а й успішно розвивався і посів визначне місце в виконавському репертуарі інструменталістів, музикантів, виконавців. Ян Стаміц та його сини зробили не аби який

внесок в творчу спадщину «мангеймців». Тож, завдяки творчості та наполегливості та невгамовності сім'ї Стаміців виникає жанр інструментального концерту. Вирішальне значення має розвиток та становлення наведеного жанру для інструмента який довго залишався осторонь , а саме для альту. У своєму розвитку альт пройшов довгий шлях від оркестрової партії до сольного концертного інструменту. Тож завдяки фундаментальній праці К. Стаміца , альт нарешті отримав неймовірну можливість зазвучати і відкрити свій неперевершений тембр та красу звучання слухачам. Безумовно це сприяло покращенню якості альтового виконання , популяризації та розвитку альтової школи в цілому.

РОЗДІЛ 2

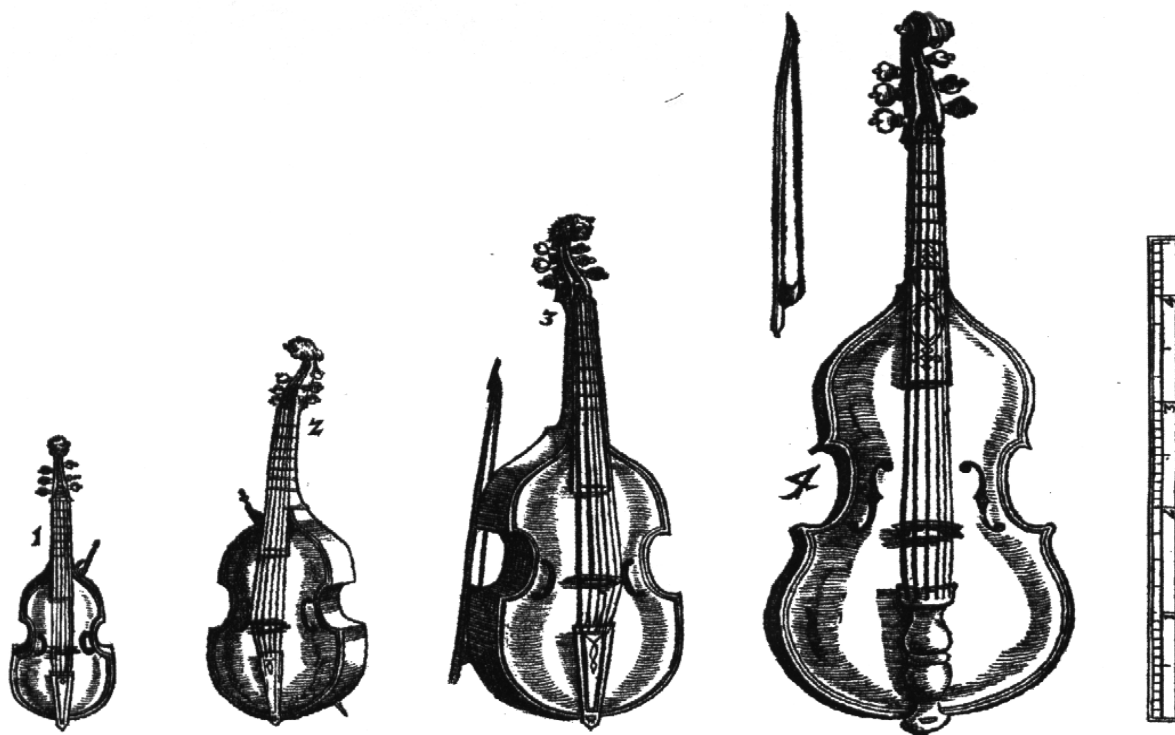
ЖАНР АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ З ТОЧКИ ЗОРУ ІСТОРИЧНОГО ФОРМУВАННЯ АЛЬТА ЯК ІНСТРУМЕНТУ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ D-DUR КАРЛА СТАМІЦА. ВПЛИВ НА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК АЛЬТОВОГО КОНЦЕРТУ.

2.1. Шлях альту як сольного інструменту.

Процес формування жанру інструментального концерту був достатньо довгий і не легкий. Змінювались не лише тенденції музичного смаку в суспільстві, а й саме самосприйняття виконавців. Особливо важким був перехід для музикантів які володіли грою на інструментах які завжди залишались осторонь : кларнет , флейта і альт .

В кінці XV століття, на початку XVI століття почали відокремлюватись від віол і формуватись інструменти скрипкової групи (скрипка, альт, віолончель, контрабас).

Сімейство віол.



Безпосередньо альт пройшов доволі тернистий шлях становлення та визнання серед музикантів та слухачів. А жанр концерту для альту з оркестром завжди викликає велику зацікавленість саме через звукові та тембральні властивості інструменту.

А. Хачатурян зазначав, що в групі оркестрових струнних інструментів альт посідає абсолютно рівноправне місце з іншими інструментами.

Також, Хачатурян підкреслював, що не бачить практично ніякої різниці в техніці чи засобах виразності у альтів в порівнянні із такими інструментами як скрипка або віолончель. Віртуозні епізоди в партіях альтів повинні бути так само як і у скрипалів.

Варто зазначити - перші зразки жанру інструментального концерту почали з'являтися ще в Італії наприкінці XVII століття, а специфічні особливості виконавства на даному інструменті скрипкового сімейства, альту, серйозно вплинули на генезис жанру.

Шлях метаморфоз до сучасного вигляду альту був достатньо довгий та не однозначний. Історичне коріння альту як інструменту має із сімейства віол (італ. – «viola»).

Струве Б.А. вважав альт фундатором сімейства скрипкових інструментів через те, що за своїми тембровими якостями був найбільш схожий з сімейством віол і в складі оркестру виконував партію середнього голосу.

Е.М. Браудо казав: «Щоб відчувати ніжну красу звучащої струни, необхідний більш витончений слух, ніж для розрізнення різкого тембру духових. Ось чому смичкові інструменти належать до більш високого рівня музичного розвитку, чим їхні попередники ударні та духові інструменти» [8, с.79]. Шлях метаморфоз до сучасного вигляду був достатньо довгий та не однозначний.

В процесі тривалого шляху метаморфоз та укріплення скрипкової групи інструментів виникло протистояння струнної групи віол з новою

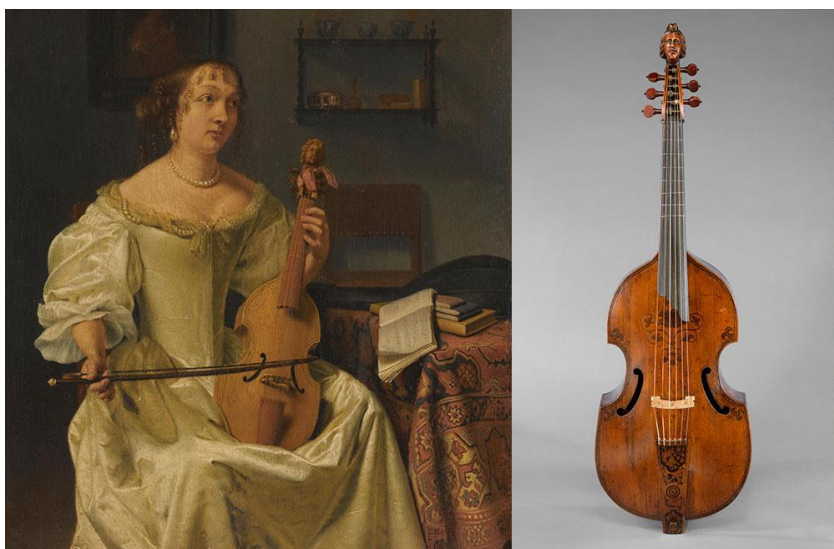
скрипковою . Цей період припадає на середину XVI століття. Навіть Б.А. Струве звернув увагу на загострене протистояння естетичних уявлень стосовно мислення та пріоритетів різних шарів суспільства.

На Viola da gamba і viola da bratsche часто музикували у дворян , вищої європейської спільноти. В той час коли скрипкоподібні інструменти були більш поширені серед більш нижчих соціальних спільнот. Отже, починають з'являтися віоли з відсутніми ладами на грифі , внаслідок чого виникає дещо нова віола вже з додатковими струнами які виконують резонуючу функцію.

Аналог сучасного альту мав назву viola da bratsche до XVIII століття . Якщо зараз під італійською назвою віола мається на увазі альт, то до XVIII століття було ціла група інструментів, які стали попередниками групи нинішніх струнно-смічкових таких як скрипка, віолончель, контрабас та альт. До складу старовинних віол входили:



- viola da gamba – («da gamba» - з італ. «тримати між колін»)



- viola da bratsche –

(«da bratsche» - з італ. «в руках» або «на коліні»)



- альтова віола («viola d'amore» - з італ. «віола кохання»)

Тож назва інструменту пряму залежала від способу гри на інструменті, його розмірів та строю.

Віолам були притаманні широкий і товстий гриф з ладами, шість струн налаштованих по квартам і терціям та відносно плоска підставка (завдяки такій її будові, було зручно грати відразу по двом і більше струнам одночасно) .

У скрипкового сімейства вузький гриф без ладів, чотири струни які налаштовані по квінтам. Верхня дека у віол опукла, нижня дека рівна і високі обичайки.

Оркестрові струнні інструменти.



У скрипкових навпаки – обидві дека випуклі, підставка об'ємна, заокруглена (для зручності гри по одній струні), обичайки вузькі. Скрипкові майстри двох найавторитетніших шкіл (XVI—XVII століття) Кремони і Брешиї вдосконалили вигляд інструментів скрипкової групи, який виступає еталоном і до сьогодні.

В XVII столітті *viola da gamba* і *viola da bratsche* втратили свою актуальність через досить великий теситурний розрив з діапазоном скрипкової групи, та й з технічної точки зору, віртуозні твори було неможливо виконати на віолі да гамба.

Утворились нові назви інструментів скрипкової групи :

- «Violino» – скрипка;
- «Violoncino» або «Violoncello» - басова скрипка;

- «Viola» - альт;

Хоча частина назви «Bratsche» збереглась у німецькій музичній літературі як назва альту.

Існують різноманітні теорії походження скрипкового сімейства. Його назва походить від імені схожого інструменту, який налаштовувався по квінтам і при грі притримувався плечем. Багато дослідників звернули увагу на те, що в XV столітті в Польщі існував триструнний інструмент, він налаштовувався по квінтам.Звідси, як відомо, і походить його слов'янська назва «skzypce» » - зазначає у своїй роботі В. Дарда.

Саме у XVIII столітті устанавлюється стандарт зовнішньої будови альту. Перш за все мова йде саме про розмір альту. На відміну від скрипки у якої стандартний розмір 4/4 (не залежно від розміру та довжини рук виконавця), у альту немає стандартного розміру. Він може бути як маленьким (37-40 см) так і достатньо великим (42-48 см). Це пов'язано з особливостями звучання, адже великі екземпляри мали соковитий, бархатистий, насичений та потужний звук. Але далеко не кожен виконавець-альтист міг впоратись з великим інструментом в технічному та фізичному сенсі.

Це невирішене питання не залишило байдужим майстрів інструментів та композиторів. З цього приводу було здійснено багато експериментів над принципами будови альту з метою створити ідеальний інструмент зручний з технічної сторони виконавства але в той же час надати той самий, притаманний альту звук.

Інструменти Брешианського майстра Гаспаро да Сало (1542 -1609) бали деякі риси віол по звуку і зовнішньою формою. Корпус створеного ним альту був із чітко вираженими тільки нижніми кутами, що вказує на перехідну ознаку від віол до скрипкових.

Такі знамениті майстри як Ніколо Амати, Джузеппе Гварнері, Антоніо Страдіварі створювали альти але вціліло зовсім мало. Альти ще одного Брешианського майстра Паоло Джованні Маджіні (1580 – 1632) були великі за розміром та мали соковиний, насичений звук. Проте над вдосконаленням скрипки майстри працювали значно більше. Тому хід його розвитку тривав протягом XVI, XVII, XVIII, XIX, XX століть

Були спроби об'єднати скрипку і альт, змайструвавши п'ятиструнний інструмент. У М. Вольдемара такий інструмент мав назву «Violon Alto» (довжина інструменту 49 см, стрій : : c, g, d¹, a¹, e²) – так і не став популярним через погане звучання струни «с». Гофман створив «Viola romposa» - в перекладі « віола урочиста » - була більша за стандартні альти, тримали не на плечі , а нижче ключиці (для такої постановки до інструменту була прикріплена спеціальна лямка).

Своїм звуком Viola romposa сподобалась І. С. Баху. Деякі знавці вважали Viola romposa як різновид віолончелі і називали її «віолончель пікколо». Було багато спроб створити новаторський інструмент у Ф. Гільмера, Ю.Вільома, А. Штельцнера, Р. Ріттера та інших , але всі ці спроби не були успішними.

Тож під час формування і становлення альту як інструменту триває і становлення жанру інструментального концерту. Варто підкреслити значне покращення техніки гри на оркестрових струнних інструментах. Таке покращення зумовлене становленням і розвитком концертного жанру в другій пол. XVIII (у Європі).

Перед солістом постає необхідність покращення рівня віртуозного виконавства. Це зумовлено новими художніми завданнями. Разом із самовдосконаленням альтистів відбувається і вдосконалення альту шляхом видовження грифу та ший та способу тримання інструмента. Це значно поліпшило виконання технічних моментів в творах.

Тож варто звернути увагу як концертний жанр спонукав не тільки удосконалення технічних наичок у альтовому виконавстві, а й інтерпретаційних умінь для відтворення художнього забуму композитора. Кожен виконавець трактує один і той же твір по-своєму. Таку трактовку називають концертуючою.

Можна виділити таке поняття як «концертність» жанру в якому мається на увазі способи комунікації соліста з оркестром та глядачами. В концерті соліст передає планомірність розвитку драматургії твору через власний «діалог» з оркестром.

До способів відображення інтерпретації належать :

- Динамічні позначки в партитурі (*cresc* , *dim* та ін.);
- Агогічні прийоми;
- артикуляція (штрихи, аплікатура та ін..);
- темброві відмінності сольного звучання та оркестру;

В партитурах концертів композиторів мангеймської школи яскраво передається принцип діалога соліста з оркестром. Невід`ємною рисою притаманною для концертного виконавства стає саме діалог.

У партитурі своїх творів написаних в концертному жанрі, Ян Стаміц відмінно координує партію оркестру з партією соліста по вертикалі, а саме почергову заміну тему головної партії та акомпонуючого матеріалу.

Таким чином, оркестрова група виконує не тільки протипоставляючу, конкуруючу роль , а й підтримує тему головної партії сколюючого інструменту. З`являється діалог у форматі запитання-відповідь, а не тільки боротьба соліста з оркестром.

2.2 Жанр концерту у творчості композиторів Яна Стаміца, Антоніна Стаміца та Карла Стаміца. Художня та образна концепція.

«Мангеймська музика була єдина в своєму роді майстернею спільного оркестрової і композиторської творчості» - Л. Фишер.

Альтове виконавство вийшло на новий рівень завдяки появі творів в жанрі інструментального концерту у творчості композиторів Мангеймської школи. Насамперед, новаторськими стали написані концерти для альту у супроводі оркестру Стаміцами. Перш за все розширився спектр технічних прийомів гри на альті як лівої так і правої рук, а також яскравість динаміки. Використання «crescendo» і «diminuendo», контрастне звучання «piano» і «forte». Така динамічно-темброва різноманітність надавала драматичності у виконанні, надала характерного стилю жанру інструментального концерту Мангеймців.. Цікаво, що всі твори концертного жанру написані композиторами сім'ї Стаміців для альту з оркестром, призначались для власного виконання.

Гумерова О.А звернула увагу на не достатньо високий рівень зацікавленості мангеймською школою у вітчизняних музикантів. Дуже часто епоху мангеймської школи згадують та трактують як перехідний та підготовчий етап перед появою віденських класиків, а саме – поява симфонії Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена та Йозефа Гайдна. Творчий внесок віденських композиторів у жанр симфонії значний і його не можливо не відзначити. Симфонії Л. Бетховена, Й. Гайдна та В. Моцарта поєднали в собі нові тенденції з врахуванням творчого спадку та здобутки їхніх попередників (безпосередньо досвід мангеймців, а також перед класичного симфонізму).[12.]

Приблизно в період з шістидесятих по семидесяті роки XVIII століття припадає пік творчої діяльності митців мангеймської школи. Саме в цей період набирає обертів напрямок в літературі «Sturm und Drang» (в перекладі з німецької – Буря та натиск) – основною ідеєю стало небажання

слідувати культу розуму, який панував в епоху класицизму, та прагнення слідувати за емоціями й акцентувати увагу на проявах індивідуалізму. Філософ та просвітник Йоганн Георг Гаман (роки життя 1730-1788) був ідеологом та очільником даного руху. Разом з іншими учасниками даного руху Й. Гаману були близька позиція Жан-Жака Руссо, а також п'єси В.Шекспіра та поезію Е. Юнга. Тож саме цей рух подіяв на формування мислення наступного європейського покоління ще до початку французької революції [11].

Віртуозність виконання стає сутністю еволюції сценічного виступу в концертному жанрі. Концепція віртуозного виконавства значно вплинула на вибір виконавцем прийомів музичної виразності.

Побутові жанри помітно вплинули на творчий стиль Стаміців. В їхніх концертах для альту з оркестром спостерігаються пісенно-танцювальні та ліричні риси. Партія солюючого альту наповнена віртуозними пассажами, мордентами, трелями, різнохарактерними штрихами та ін..

Загострення уваги Стаміців на принципах народної музики та майстерного виконавства притаманно для всієї їхньої творчості. Наприклад, у Антоніна Стаміца добре відображаються риси романсу. У Я. Стаміца повільний розділ наповнений жвавого пісенного тематизму, у Карла Стаміца – риси старовинної арії.

Концерт для альту у супроводі оркестру G-dur композитора Яна Стаміца можна охарактеризувати як позитивний, простий, танцювальний та необтяжливий з точки зору образного мислення сольної теми.

Синкоповані ритми, зіставлення дуольного або триольного малюнку, контрастна динаміка, об'єднання різноманітних штрихів (staccato, marcato, detache, legato,) трелі, форшлаги, мелізми – все ці прийоми надають характерних рис галантного стилю.

Концерт для альту з оркестром D-dur та концерт для альту з оркестром A-dur Карла Стаміца мають ще більш яскраві засоби стилістичного,

фактурного, мелодичного та стилістичного вираження головних рис солюючої партії.

Це виконується за рахунок співставлення танцювальних мотивів з ритмічними, подвоєння інших прийомів регістрових та тембрових поєднань, різноманітними штриховими компонентами та гамоподібними і арпеджованими проведеннями.

Більш ліричний речитатив вийшов на заміну піненному тематизму, характерним «зітханням» жалібного характеру.

Набуває нових відтінків елегійно-ліричний характер повільних частин концерту. В кульмінаціях спостерігаються пісенні, жалісливі інтонації.

Концерту для альту з оркестром В-dur Антоніна Стаміца притаманна галантна стилістика. Хоча також спостерігається риси танцювальності усього творі, солюючий матеріал досить складний в віртуозно-імпровізаційному викладі.

Жанр кантиленної частини концерту має риси романсу. Форма повільної частини, спочатку, розгортається спираючись на емоційну напругу в якій демонструється основний тематизм, а потім, завдяки метаморфозі образів, відбувається утвердження тематизму уже в новому сенсі.

Форма рондо стає характерною для фінальних частин концертів для альту у творчості Яна, Карла та Антоніна Стаміців. До одних із основних сонатних принципів належить образна і тональна (тоніко-домінантова) контрастність. Саме ці ознаки сонатних принципів стали застосовуватись у семантичному різновиді концертного жанру.

Партія оркестрового супроводу ускладнюється та стає більш масштабною і розширеною. Розділи «tutti» симфонізуються, стають більш грандіозними. Саме завдяки концертному жанру розширюється спектр технічних перспектив у сольного інструмента за рахунок задіяння усього діапазону прийомів виконавської техніки музиканта-віртуоза того століття.

Тож нову різновидність концерту для солюючого альту у супроводі оркестру, започаткований Я.Стамицом, продовжив Карл Стаміц.

Концерт для солюючого альту у супроводі оркестру D-dur, op.1 Карла Стаміца є одним із найвидатніших і досить складним концертом на сьогоднішній час. Експозиція першої частини концерту досить об'ємна і самостійна. Вона має завершену побудову із зрозумілими, прозорими функціями. Основні засади конструкції експозиції ґрунтуються на тональному та тематичному протипоставленню головної партії з побічною. Зв'язуюча (модулююча) партія виконує роль переходу головної партії в побічну. Закінчує першу частину заключний розділ.

Запроваджуючи власні доробки в плані ускладнення драматургії твору та музичної риторики, Карл Стаміц продовжував та доповнював започатковані батьком творчі принципи. Наприклад, покращив основи будови форми частин концерту для альту розширивши їх рамки, при цьому зберігається прозорість і простота композиції.

У сенсі структури, сольний виклад набуває більш врівноважених рамок завдяки оркестровому втручанням в композиційну форму.

Досить вольовий та рішучий образ відображає тематизм головної партії в експозиції у першій частині. Тема головної партії визначає характер всієї частини, має стійку функцію. А в розділі розробки та репризи вона розвивається і набуває нового сенсу. Такі метаморфози теми головної партії сталися у соліста з метою передати синтез лірики та дійсності.

В Tutti та Solo образна задумка головної теми стверджується тріумфальним фанфарним звучанням.

За допомогою динамічних підкреслень сильних чи слабких долей, виникає імітація жвавого, енергійного танцю. Така семантична фігура заснована на ритмічно-акцентованій синкопі. Варто звернути увагу, що сама мажорна тональність D-dur додає твору позитивного образу.

А от галантний та граціозний образ доволі різносторонньо передає саме тема побічної партії. На відміну від теми головної партії (більш рішучої з чоловічим характером), Карл Стаміц прагне відобразити в побічній партії семантичну жіночий характер. Таким чином композитор передає багату образну сферу та непостійність теми. До того ж, у подвійній експозиції концерту побічна партія досить складне явище. Тож образна палітра наповнена градаціями від ліричних, пісенних зітхань до сміливого танцю. Експозиція за рахунок образів основних тем передає риси героїв пов'язаних одним сюжетним розвитком. Характер експозиції передають різні зразки танцювальних та піснених жанрів в мажорних тональностях.

В партії соліста тематизм побічної партії (на відміну від Tutti) не застосовується семантична фігура зітхань або другі подібні прийоми композиторів Мангеймської школи.

Таке поприще сольного висловлювання імпровізаційного та віртуозного характеру передає галантний танцювальний стиль.

Адже притаманними рисами стилю Мангеймської школи були саме галантність і танцювальність.

Якщо звернути увагу на драматургічну сторону розвитку в експозиції теми побічної партії то стає очевидним майстерність застосування варіантів переходів у середині одного типу музичної виразності.

Карл Стаміц таким чином розширює загальну спрямованість жанру концерту шляхом відтворення діалектичної єдності суб'єктивного і об'єктивного, ліричного і дієвого.

Витонченими та галантними образами наповнена зв'язуюча партія у Tutti розділі. А особистісними рисами висловлювання наповнена партія Solo у темі зв'язуючої партії. У партії Solo оновлюється тематизм матеріалу, який засновується на твердженнях жанрової структури концерту для альту запроваджені Яном Стаміцом.

Карл Стаміц збагачує сферу та засоби особистісного вираження шляхом

підміни подібними партіями із Tutti на їхні варіанти в Solo. Таким чином він інтерпретує жанровий задум.

Розділ експозиції досить багатогранний і мінливий. Це стосується не лише симетричності структури тематичної побудови, а й продуманого наперед розвитку драматургії. Таким чином сфера образів усього концерту стає більш збагаченою і по-новому презентує образний тематизм.

Тоніко-домінантове співвідношення стало фундаментом тематичного матеріалу в експозиційному розділі чим сприяло ілюстрації принципу музичного діалогу «питання-відповідь».

Головна партія має виразні і своєрідні мотиви. В структурних її мотивах тематичне оновлення варіативності відіграє ключову роль. При цьому тема головної партії є дещо особливою бо вона наділена періодичністю та квадратністю.

В концерті D-dur Карла Стаміца досить багато своєрідних процесів з точки зору композиції, які безпосередньо причетні до сполучення музичних функцій написаних композитором та виконавських завдань які постають перед солістом. Різноманітна за тематичним матеріалом реприза першої частини концерту D-dur компенсує його досить проста і прозора структура.

Їй притаманні досить розгорнуті каденції, за рахунок яких у загальному форма першої частини стає симетричною. Після подвійної експозиції виникає досить малий подвійний розділ розробки і розділ репризи. Завдяки такій будові перша частина концерту є завершеною.

Друга частина – Andante moderato – має тональність d-moll. Тематизм цієї ліричної частини наповнений пісенним жанром, а сюжетно-образна концепція репрезентована в сенсі споглядальної лірики яка передає найвищий ступінь емоційного відображення людських особистісних переживань. Сольна партія і партія оркестру чергуються і завдяки цьому

чудово передається вся різнобарвна палітра кольорів пісенного мотиву який ліг в основу другої частини концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца.

Для втілення в другій частині ліричного задуму Карл Стаміц шукав нові оптимальні засоби виразності для як найкращого відображення саме пісенної різнобарвності.

Втілити свою ідею вдалося завдяки демонстрації в головній темі пісні скорботного типу з драматичною динамікою яка передається за рахунок використання розширеного теситурного та фактурного плану.

Здійснюється перевтілення образного тематизму(у новій темі Solo) завдяки контрастності ладу об'єднаного з паралельною мажорною тональністю.

Фінал концерту – Allegretto – тональність D-dur. Заключна частина концерту написана у формі Rondo. Тема рефрену наділена жанрово-танцювальним характером, образна сфера якого наповнена як сталими образами так і особистісними репліками соліста.

Фінальна частина сповнена простотою будови, полярності, досить ясного викладу драматургії образів. Завдяки цим факторам виникає важливий пласт в процесі змін форми котра буде актуальна й до сьогодні.

Рефрен будується на квадратній структурі, а також повторному тематизмі з використанням нових засобів динаміки та регістрів.

Проте, виклад сюжетно-образної концепції у фіналі дещо інший. Головні контрастуючі проведення композитор розташував не в середині розділів, а між ними.

Тема рефрену сприяє перетворенню образів у епізодах. Стала структура форми Rondo дає змогу зробити сталу драматургію, яка розширює межі розуміння уже сталих жанрових тем. В епізодах Карл Стаміц втілює новий

за тематизмом і характером образ. Завдяки чому підкреслюється контрастність між епізодами і рефренами.

Таким чином Карл Стаміц у фінальній частині концерту для альту з оркестром D-dur не тільки стверджує і продовжує творчий спадок батька, а й масштабує значимість ліричних епізодів. Тож епізоди стають багатозначними та різноплановими. Дана уже семи частинна форма Rondo набула назву класичної форми Rondo.

2.3 Редакторські версії Концерта для альту з оркестром D-dur, оп.1 К. Стаміца: порівняння з точки зору жанрових та виконавських особливостей.

Симантичні риси були притаманні для творів композиторів представників мангеймської школи. Утворився характерний авторський стиль а разом з ним і своєрідне музичне мислення, яке перетворилось в стильову особливість.

Композитори мангеймської школи та безпосередньо Стаміци сприяли розвитку динамічних можливостей оркестру та виконавських навичок. Звернули увагу на темброві можливості кларнету. Навіть Карл-Марія фон Вебер, почувши тембровий синтез кларнету, валторни, гобоя, литаври і труби, надихнувся на створення ряду творів саме концертного жанру : варіації, квінтет для кларнета і струнного квартету, концертино, та ін..

Найпопулярнішим і найбільш часто виконуваним концертом серед творів концертного жанру створених композиторами Мангеймської школи (насамперед Стаміців) й до сьогодні залишається написаний Карлом Стаміцом Концерт для альту з оркестром D dur.

Варто зазначити значимість творчого спадку композиторів мангеймської школи, які створили великий пласт творів в жанрі інструментального концерту протягом XVIII- початку XIX століття. Їхній вклад в розвиток концертного жанру став відправною точкою відродження та становлення сольного альтового виконавства у XX столітті. А саме, виникає багато нових редакторських версій написаних концертів для альту з оркестром у період XVIII- XIX століття. Таким чином інтерпретатори мали на меті привернути увагу до альту як сольного інструмента шляхом надання «нового подиху» уже відомим концертам і презентувати їх в дещо оновленому амплуа.

Редактори за для досягнення поставлених цілей спирались на один із двох найчастіше вживаних видів специфіки виконавства. Перший тип полягав у досить вільній обробці всього матеріалу концерту. Матеріал каденції твору базувався на заснованих виконавських прийомах гри, часом була присутня імпровізація в рамках стилю концерту. А другий тип редакції концертів опирався на більш сталі, так би мовити, традиційні методи виконавства, характерні для епохи створення даного твору.

Своїми сучасними редакторськими версіями концертів редактори перш за все прагнули репрезентувати інтерпретацію авторського тексту.

Саме завдяки інтерпретації твори того часу продовжують звучати і об'єднувати собою виконавську та композиторську специфіку в процесі образного усвідомлення буття.

Досить часто всю свою виконавську майстерність соліст міг відобразити в каденції твору. Тому саме каденції твору стала надаватись особлива позиція (певною мірою статусність) і досить важливе місце в концепції всього твору. Але звісно, що імпровізація в каденції не була бездумною. Вона базувалась на поєднанні сучасних принципів виконавства з основами виконавських прийомів характерних для XVIII- XIX століття.

Перед виконавцем постає не аби яке завдання – відобразити в каденції загальний художній образ даного твору (заданий композитором) і в той же час проявити індивідуальність власного виконавського стилю. Потрібно враховувати образну сферу всього твору, мінливість мелодії, зберігати вірність метро-ритму, враховувати доречність модуляційних ходів та балансу в динаміці.

Наявні декілька версій каденцій для концерту D dur для альту з оркестром Карла Стаміца . Німецький альтист, музикознавець, професор Мюнхенської школи музики і редактор Франц Беєр зробив дві версії каденції для концерту D dur Карла Стаміца.

Яскравим прикладом саме виконавської інтерпретації стала перша редакція Франца Беєра каденції в першій та другій частині концерту. При цьому, зберігається основні манери та характер даного твору, хоча присутня примітка редактора, яка вказує що в каденції використані стильові аспекти притаманні моцартівському виконанню.

Формується драматургія виконавської специфіки у даній епохі. Авторський текст соліст інтерпретує в технічному плані та стилевому, опираючись на власний виконавський досвід .

Перша частина концерту К. Стаміца має каденцію з темповим позначенням каденції - Allegro. Розкутий стиль виконавської інтерпретації зумовлений агогічними та синтаксичними примітками редактора. Тематизм будується на темі головної партії і побічної. Окрім Г.П. і П.П. в каденції застосовується фігураційний та модуляційний хід як основа для імпровізації. Виникає новаторське імпровізаційно-віртуозне сприйняття в наслідок застосування автором різноманітних за характером та структурою фігур.

Саме завдяки такій різноманітності ритмічних та мелодичних структур сольна партія набуває широкої різноманітності тематизму.

Каденція першої частини включає в собі всі головні засади мелодичного оформлення та основні способи мелодичного висловлення такі як блискучі пассажи, трелі, форшлаги, морденти та варіантно-підголосні завершення груп мотивів. Завдяки чому розвивається образна драматургія та досягається так званий галантно-віртуозний стиль. Такою досить великою кількістю різноманітних прийомів композитор прагне зробити можливість сольного висловлювання ширшими за обсягом для створення сприятливих обставин демонстрації віртуозності соліста і споглядання фактури матеріалу тематизму концерту з нової точки зору.

Друга частина концерту К. Стаміца також має каденцію. Темпове позначення каденції - *Andante moderato*. Зітхаючі інтонації формують ліричний характер. Тематизм каденції другої частини концерту будується на головній та заключній темах першого розділу другої частини. Ліричний і дещо схвильований образ передає стриманий рух восьмих, шістнадцятих та тридцять других нот.

Завдяки високій наповненості фактури каденції такими музичними фігураціями як трелі, форшлаги, морденти та мелодичні оспівування виникає певна стилістика яка асоціюється з музичною тематикою характерною для колоратурних арій.

Редактором, у межах каденції, застосовується принцип подвійного фіналу. Тематичний матеріал каденції має двохголосний виклад. Завдяки такому викладу вдається надати концерту блискучої віртуозності. В фактурі каденції найбільш яскраво передані такі засоби музичного викладу, які безпосередньо мають вплив на виразність сольного виконавства.

Передати вокальні манери та характер в інструментальній версії вдалось за допомогою одноголосного мелодичного викладу, проте з деякими нюансами такими як змішана фактура та аплікатура.

Важливу роль має аплікатура. За допомогою влучно підібраної аплікатури дає можливість отримати доцільний тембр та надати особливого колориту звучанню. Так, задіяння високих позицій на товстих струнах надає звуку тембральне тепло та наповненість.

Не на останньому місці знаходиться роль динаміки, завдяки якій виконується гармонічне перетікання від однієї до іншої структурної частини, а також чудово відбивається характер образів.

Яскравість динамічних відтінків передається перш за все за допомогою прийомів артикуляції таких як:

- портаменто;
- легато;
- деташе;
- агогічні акценти, тощо.

Не використовуються штрихи, які нададуть каденції скерцозного чи танцювального характеру. Такий вибір артикуляційних прийомів пов'язаний із драматичністю та ліричністю образів каденції в цій частині.

Насиченість та багатоплановість образної драматургії передається завдяки співставленню дрібних тривалостей (шістнадцяті чи тридцять другі ноти) з довгими тривалостями, дуолі з триолями. Такі темпоритмічні співставлення спрямовані на покращення віртуозності сольного виконавця.

В цій частині концерту тембрально вдається охопити весь діапазон інструменту від відкритої струни «с» до натурального флажолета струни «а». Додаткових кольорів додають примітки автора що до характеру такими як «espressivo» та «dolce», а також примітки з штриховими позначками прийомів техніки правої руки - «arco» та «pizzicato».

Різні мелодійні групети, віртуозні пасажі, форшлаги та фігураційні рухи доповнюють мелодичні прикраси та фігурації у темі і надає музичному матеріалу барвистості і виразності.

Пауль Кленгель (1854-1935) – альтист, композитор, скрипач, викладач консерваторії у Лейпцигу. Зробив редакцію концерту для альту з оркестром D dur, op.1 Карла Стаміца у вільній інтерпретації. Цю редакцію можна назвати «вільною інтерпретацією» тому, що навіть супроводжуюча партія ускладнена. Наприклад, фактура фортепіанної партії в експозиції стала більш насиченою тому, що окрім гармонічного басу та мелодії П. Кленгель додав ще середній голос. Середній голос відіграє роль фігураційного заповнення. Форма викладу акордів теми головної партії також зазнала корекції редактором. Завдяки таким інтерпретаційним метаморфозам утворюється різноплановість щільності звучання по вертикалі і зміни в горизонтальній структурі.

Партія сольюючого альту має деякі видозміни тематичного матеріалу. Модуляційний план, купюри, теми головних партій та побічних в частинах концерту значно відрізняються від оригінального тексту.

Досить значною виразністю та експресивністю відзначається сольна розробка. П. Кленгель у заключному розділі форми використовує штрихи скерцозного характеру для нової теми. А примітку « *espressivo* » замінює на « *sempre con espressione* ».

Клавірне тутті за допомогою маркованих штрихів на форте відокремлює репризу від розробки. А мелодія в епізоді звучить одноголосно в зв'язуючому розділі. Середній голос, в переважній більшості, рухається в терцію. Бас йде четвертями по октавам. Внаслідок чого виникає акордова структура.

Перша частина концерту має досить об'ємну за обсягом каденцію. Виклад сольного матеріалу розпочинає в головній тональності D-dur основна тема заключного розділу, потім вона звучить у тональності d-moll і після чого продовження головної партії має двоголосний виклад у тональності F-dur.

Матеріал каденції будується на проведенні тематичного матеріалу, проте дещо зміненого за рахунок відхилень, варіацій та безпосередньо прийомів гри самого виконавця, різноманітності штрихової техніки правої руки та лівої. Варто підкреслити важливість агогічних прийомів таких як "rallentando", "un poco stringendo", "piu vivace" та динамічних забарвлень. Тема з епізоду проводиться в кодї клавірної партії в басу октавами на форте, а на задньому плані арпеджоване проведення в правій руці. Друга частина концерту – Adagio (тональність d-moll)- за редакторською версією, більш рельєфна та спокійна за звучанням та темповими ремарками в нюансі «piano».

Третя, фінальна частина концерту «Rondo» - Allegro non troppo – редактор залишає основну тональність D-dur. П. Кленгель зробив ремарку біля темпового позначення з поміткою кількості ударів 76-80. Така швидкість ударів притаманна темпам «Comodo» та «Sostenuto». Виникає протиріччя, адже такі темпи повільніші за «allegro». Можливо редактор мав на увазі танцювальний, жвавий характер без поспіху.

Відрізняється характерною артикуляцією тема рефрену у партії соліста. Штрих «staccato» переважає над «legato».

У першому епізоді рондо є примітка автора «Con Grazia» - в перекладі з італійської «граційно».

Досить довгі ліги чергуються з комбінованими штрихами. При повторі третьої фрази в темі Кленгель дещо видозмінює її за рахунок триольного викладу. З'являється примітка «un poco tranquillo» та, під кінець даного епізоду, «diminuendo».

У другій темі видозміни торкнулись і агогічних приміток. На початку рефрену редактор додає альтерації. Змінюється структурний план по горизонталі, а також динамічні примітки та артикуляційні, темброві особливості.

Починається друга тема з примітки «a tempo» . Повторне проведення даної теми відбувається на октаву вище. Тема звучить в партії соліста написана у двоголосному викладі.

Яскрава контрастність цих двох крайніх розділів епізоду досягається редактором шляхом застосування у сольній партії альту штрихів «Legato» та «Portamento», які притаманні вокальному виконавству.

Збільшений спектр діапазону, розширення динамічних відтінків, підсилення агогічного аспекту, двоголосний виклад та акорди – все це притаманно для фінального рефрену у редакції П. Кленгеля.

Пауль Кленгель надав концерту для альту з оркестром D dur Карла Стаміца оновленого звучання.

Його редакція декілька разів перевидавалась. П. Кленгель по-своєму трактував даний концерт через призму пост-романтичного світосприйняття. Проте, відмінності між оригінальним текстом і редактованим досить вагомі. Виконавцю слід спершу ознайомитись з авторським першоджерелом для формування об'єктивного враження про концерт для альту з оркестром D dur Карла Стаміца. Такою досить вільною редакцією даного концерту, П. Кленгель спонукав інших редакторів на досить легковажне відношення до оригінального тексту.

Борисовський Вадим Васильович (роки життя 1900-1972) - віртуозний виконавець на альті, віола дамур, професор , композитор. Його відносять до основоположників вітчизняної виконавської альтової школи. В.

Борисовському належать близько 250 редакцій для альту творів різних авторів, багато з яких він виконав вперше.

Обробка концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца В.

Борисовським була досить вільною і значно відрізнялась від оригіналу.

Такою обробкою першоджерела, він мав на меті перетнути кордони камерності в ранньо-класичному інструментальному музикуванні.

Він застосовував різноманітні технічні прийоми такі як блискучі пасажі, різноманітні штрихи правої руки, акорди, подвійні ноти та ін.

Також, В. Борисовський дещо змінює штрихи та основний виклад тематизму елегійних проведень в розділі експозиції. Насамперед це відобразилось шляхом поєднання тембрів різних регістрів соліста, чим додає оновлені тематичні елементи. Також Борисовський застосував весь можливий діапазон звуку саме нижніх струн. Проте, в основній частині у 2-й побічній партії, в цілому, фактура залишилась без змін.

Партія клавіру являється не просто підтримкою в вигляді пульсацій чи педалей, а й має достатньо різноманітну партію яка підкреслює і доповнює мелодичний розвиток у соліста. В своїй редакції В.

Борисовський пропонує штрихи, якими прагне підкреслити, звернути увагу на виразність мелодичної лінії і схвильованість музичної мови з урахуванням специфіки альту в ролі солюючого інструменту в жанрі інструментального концерту.

Редакція Я. Затхей та І. Козмала концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца для альту і фортепіано. У I частині -Allegro, D-dur- включає в себе майже всі елементи віртуозної техніки гри на альті. Сольна партія наповнена двоголосним та акордовим матеріалом, завдяки такому викладу матеріалу досягається більш яскравіше відображення рішучих і ліричних образів. Штрихи залишились без змін. Зміна тонального плану в середині I частини концерту призводить до невеликого розширення з подальшим зкороченням оригінального тексту. Тональна реприза починається мелодично-оновленою темою головної партії на піано. Динаміка віртуозного завершення частини поєднує контрастне співставлення forte – piano з характерним для мангеймців наростання звучності від piano до forte.

II частина – Andante moderato- починається з оркестрового вступу. Помірний рух і прозорість фактури дають змогу слухачеві відчутти

атмосферу благородної, стриманої кантилени. Протягом частини особлива увага приділяється інтонаціям «зітхань». В II частині тональність змінюється на субдомінантову тональність g-moll за для тембрового контрасту швидких мажорних і повільної мінорної частини. III частина. Фінал – Rondo (Allegretto, D-dur) – не містить тональних змін. Заключна частина концерту створює атмосферу свята. В тексті додаються каденції соліста перед кожною темою рефрена.

2.4 Вплив творчості Стаміців на подальший розвиток альтового мистецтва у творчості європейських композиторів XVIII-XX століття.

Композитори мангеймської школи безумовно вплинули на розвиток тенденцій в музиці і становлення творчості композиторів XVIII - XX століття. Перш за все це стосувалось розширення альтового репертуару. Безумовними лідерами в творчому доробку стали Гайдн і Моцарт, а пізніше – Бетховен. Саме ці композитори стали засновниками віденської класичної школи, яка продовжила творчий спадок композиторів мангеймської школи.

На XVIII століття припала активна фаза розвитку оркестрів. Мангеймський оркестр був одним із наймайстерніших та найпопулярніших оркестрів того часу. В ході активного розвитку та формування оркестрів розширювалась кількість виконавців групи оркестрових струнних інструментів і оркестрових духових.

Важливим стає момент рівноваги в звучаннях між інструментами. Навіть Кванц зазначав важливість балансу – скрипка не повинна заглушувати альт. На той час найбільш збалансованим в даному питанні був саме Штутгартський оркестр під керівництвом Н. Йомеллі. До складу Штутгартського оркестру входили вісім перших скрипок та вісім других скрипок, три віолончелі, шість альтів та чотири контрабаси.

Митці сім'ї Стаміців зробили великий внесок в розвиток альтового мистецтва і не тільки. Мангеймська школа та безпосередньо Стаміци вплинули на подальший розвиток симфонічного та концертного жанру. Композитори Віденської класичної школи, такі як Й. Гайдн, В.А.Моцарт та Л. Бетховен, у своїй творчості удосконалили симфонічний оркестр та рівноправність всіх інструментів. Наприклад, Моцарт віддає альтам проведення теми побічної партії в три октавному викладі разом із скрипками у Симфонії №31 «Парижська» [19. 60с.], а в Симфонії №40 g-moll та Симфонії №41 «Юпітер» партія альтів отримала ще більше свободи, адже проведення теми є у перших та других скрипок разом з альтами. Й. Гайдн в циклі «Лондонських» симфоній (всього в циклі їх 12 симфоній), які стали перехідною ланкою між останніми творами Моцарта та симфонічною музикою Бетховена (раннього періоду), часто зустрічається самостійна партія альтів (часом альти поділялись на чотири окремі партії) у поєднанні з чотириголосним викладом всієї групи струнних. Загалом, Моцарт і Гайдн в альтових партіях задіювали різноманітні прийоми смичкової техніки (*spicatto*, *markato*, *detashe*), *pizz.*, а також фактура партії стала більш різноманітна в мелодичному плані. Й. Гайдн та А. Моцарт не тільки прийняли до уваги попередній досвід композиторів (насамперед творчий спадок композиторів Мангеймської школи), що до ролі альту як сольного інструменту так і рівноправного учасника струнної групи в оркестрі, а й внесли власний вклад в розвиток та становлення альту у всіх аспектах. А саме, вони поручили альтам досить значущі та важливі мелодичні та гармонічні проведення тем.

Зацікавленість альтом у Моцарта і Гайдна також відобразилась в їхній камерно-ансамблевих творах. Можна сказати, що саме в камерно-ансамблевому жанрі композитори змогли найбільш всесторонньо проявити всі тембральні та художні можливості альту. Й. Гайдн створив шість сонат для скрипки і альту; девіртисмент для альту, флейти та віолончелі. В середині XVIII почав писати твори для струнного квартету. В перших

квартетах ведуча партія була у першої скрипки, а у інших – акомпануюча. Проте, потім Гайдн урівноважив ролі всіх учасників квартету. Наприклад в квартеті №33 g-moll головна тема проводиться у першої скрипки і альту, а в квартеті «Kaiser» партія альту отримала сольний матеріал.

В.А. Моцарт написав:

- два дуети для скрипки і альту (в котрих рівноправні партії солюючих інструментів ведуть своєрідний діалог);
- тріо для альту, фортепіано та кларнету Es-dur;
- дивертисмент для альту, скрипки і віолончелі;
- два дуети для альту і скрипки – партії інструментів рівноправні з точки зору техніки та художнього змісту. Варто зазначити, що в даному дуєті простежуються риси симфонічного розвитку.

А. Енштейн зазначав , що тріо Es-dur Моцарта є чудовим зразком камерного твору, адже тріо настільки геніально написано, що стало взірцем творів в камерному жанрі як в період Моцарта, а також у майбутньому.

Тембр альту виявився настільки цікавим для композиторів, що В.А. Моцарт, під час перебування у Зальцбурзі, написав у 1779 році Концертну симфонію для скрипки та альту, в якій обидва солюючі інструменти мають однаково солюючі партії. Цікаво що Моцарт дає дві оркестрові партії групі альтів з метою посилити та урізноманітнити середній голос в оркестровому акомпанементі.

Понятовський зазначає, що у Концертній симфонії для альту і скрипки Моцарта знаходять стильові ознаки сольного концерту, концерто грассо, дивертисмента та навіть симфонії. Саме ці перелічені жанри були найбільш поширені у творчості композиторів Мангеймської школи.

І саме перебуваючи в Мангеймі, можна припустити, Моцарт познайомився із творами написаними в жанрах які, згодом, були зображені в Концертній симфонії для альту і скрипки. Проте, Моцарт не зупинився на рамках досягнень Мангеймців. Ці деякі видозміни торкнулись як тлумачення сольюючих інструментів так і загального розширення кордонів уявлень про форму в цілому.

В Концертній симфонії сольюючий альт та скрипка гармонійно звучать з оркестром і в той же час виходять на передній план, таким чином Моцарт уникнув змагання між оркестром і сольюючими скрипкою з альтом. Оркестр та сольні інструменти постають у Концертній симфонії рівноправними учасниками (наприклад в кінці першої експозиції сольюючий альт зі скрипкою плавно виходять на передній план із загального звучання оркестру).

Для XVIII століття написана Моцартом Камерна симфонія була досить неординарною, перш за все, тому що одним із сольюючих інструментів був альт. Таке новаторство безумовно сприяло подальшому розвитку та становленню альту як сольного інструменту і безумовно сприяло його популяризації та росту зацікавленості альтом у інших композиторів. Тож можна сміливо сказати що Моцарт був одним із тих сміливців які ризикнули і порушили уже вкорінену роль альту в минулому, а саме альту як виключно акомпануючого інструменту. Композитор задіяв всі тембральні та технічні можливості альту враховуючи виконавську специфіку саме даного інструменту при цьому партія скрипки рівноправна альтовій. Така уважність і обізнаність в виконавських аспектах гри на альті в даному творі була пов'язана з тим, що Моцарт сам вмів грати на цьому інструменті.

Концертна симфонія для альту і скрипки В.А. Моцарта займає почесне місце в альтовому (та скрипковому) репертуарі. Багато видатних солістів

такі як Ф. Крейслер (скрипка) і Л. Тертіс (альт), В. Співаков і Ю. Бшмет, Я.Хейфіц і У. Примроуз, П. Хіндеміт та інші.

Проте, не тільки Й. Гайдн та В.А. Моцарт зацікавились альтом як солюючим інструментом. Багато композиторів також, в подальшому, зацікавились. К.Г. Граун (композитор, скрипаль і альтист придворного оркестру; написав концерт для альту і камерного оркестру *es-moll*; три сонати для фортепіано і альту), К. Цельтер (концерт для альту з оркестром *Es-dur*), Ф. Хофмайстер (концерт для альту з оркестром *D-dur*), Й. Бенда (концерт для альту з оркестром *Es-dur*; концерт для альту з оркестром *F-dur* ; два концерти для альту, двох валторн і оркестру), Я. Вангаль (концерт для альту з оркестром *C dur*) та інші.

Таким чином відбувалося становлення та популяризація альту як сольного інструменту. Завдяки творчим здобуткам композиторів мангеймської школи і їхніх послідовників альтовий репертуар значно розширився. Разом з тим виникають перші альтові школи.

Людвіг ван Бетховен також не оминув увагою альт. Таку зацікавленість даним інструментом можна пов'язати з тим, що композитор грав на альті в придворному оркестрі в Бонні.

Тож така увага, перш за все, відобразилась на оркестрових партіях. Бетховен став тим композитором який підсумував та завершив шлях формування та становлення альту та його функцій в класичному його розумінні. Частіше за все, виконував роль другорядну та супроводжуючу але, натомість, композитор акцентував увагу на тембровому питанню з метою досягнення цікавих і унікальних колоритів. Внаслідок чого геть зруйнував канонічні уявлення про можливості альту.

Наприклад у Симфонії №7 за рахунок унікального тембру струни «До» Бетховен відобразив в похоронному марші мужню скорботу. Цікавим моментом в оркестровці Бетховена стало поєднання різних тембрів

оркестрових струнних інструментів. Найчастіше Бетховен поєднує альтовий тембр із віолончельним та контрабасовим. Наприклад в четвертій частині Симфонії №2 D-dur композитор підсилює мелодичне проведення за рахунок поєднання басового тембру віолончелей, альтів та контрабасів, а в Симфонії №5 c-moll, Симфонії №7 та Симфонії №9 – є проведення головних тем в яких партія альту і віолончелі звучить в унісон.

Таке темброве поєднання раніше зустрічається у оркестровці Й. Гайдна. Берліоз зазначає що за рахунок альтового тембру пом'якшується віолончельний тембр в верхньому регістрі. Таким чином звук стає більш рель'єфним та ясним. А при поєднанні скрипок з альтами забарвлення теми стає тембрально піднесеними.

Варто підкреслити зацікавленість Бетховена альтом в жанрі камерної музики і в ролі солюючого інструменту.

Бетховен написав за участі альту:

- шістнадцять квартетів;
- п'ять тріо для альту, скрипки і віолончелі;
- «Велику фугу» ор. 133 для квартету;
- два квінтети;
- соната Es-dur для альту з віолончеллю та ін..

В ранніх творах можна знайти відображення Гайдновських рис.

Бетховен надає ще більше можливостей альтовій партії саме в квартетах, ще більше сольних проведень, вихід за встановлені раніше межі ролі альту. Альт виходить на перший план в його квартетах. В повній мірі композитор проявляє всі тембральні та технічні можливості інструменту. Тепер альтова партія по складності не поступається віолончельній та скрипковим.

Тож Гайдн, Моцарт і Бетховен продовжили розпочату справу композиторів мангеймської школи, а саме композиторами сім'ї Стаміців. Саме вони звернули увагу на цей, в своєму роді, унікальний інструмент і його роль як в симфонічній музиці так і в концертних та камерно-інструментальних жанрах.

Але на цих композиторах шлях становлення альту як інструменту не закінчився. Зацікавленість різних композиторів альтом лише зростала. Так, італійський композитор, диригент, скрипаль і альтист - Алесандро Ролла написав досить велику кількість творів для альту які не втрачають своєї актуальності й по сьогоднішній день.

Він написав:

- шість пасторалей для альту соло;
- шість маленьких п'єс для альту;
- близько шістдесят дуетів для альту зі скрипкою;
- чотири сонати для альту;
- дванадцять концертів для альту у супроводі оркестру;
- «Адажіо і тема з варіаціями» G-dur для альту з оркестром;
- Інтродукція і Дивертисмент F- dur для альту з оркестром;
- Рондо G-dur для альту з оркестром;
- Дивертисмент d-moll для альту і струнного квартету;

Найбільшої популярності набув Концерт для альту з оркестром Es- dur. Контрастні теми головної та побічних партій, віртуозність матеріалу, піднесений характер роблять його актуальним й по сьогодні на рівні з концертом для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца. В даному концерті А. Ролла використовував ритмічну різноманітність, штрихову, блискучі пасажі, акорди, подвійні ноти та ін. Можна сміливо сказати, що творчість А. Ролла стала своєрідним підсумком цілого етапу розвитку та становлення альту, перш за все, як сольного інструменту і його рівноправності в камерній та оркестровій музиці відносно партій інших оркестрових струнних інструментів XVIII – XIX століття.

До багато чисельного ряду композиторів які цікавились виконавськими і художніми можливостями альту увійшов і Гектор Берліоз (1803-1869) – французький музикант, композитор, диригент. Берліоз казав, що тембр альту змушує звернути на себе увагу і кожного разу коли композитори наважувались дати йому головну партію – ніколи не були розчаровані.

Понятовський підкреслював, що Берліоз зробив вагомий вклад в розвиток партії альтів в оркестрі адже вважав альтову групу рівноцінно важливим інструментом на рівні із будь-яким іншим інструментів струнної групи[19, с. 96]. Тому, в залежності від ситуації, він віддає альтам і проведення сопрано, і тенорові проведення, і басові проведення. Також новаторство відображається і в штрихах альтової партії. З'являються такі прийоми як : *col legno*, подвійні ноти, *pizz.*, акорди, тремоло та багато інших прийомів. У зв'язку з цим альтові партії Берліоза вважаються досить не простими.

Справжньою сенсацією в музичному світі та літературі того часу стала симфонія для альту соло з оркестром «Гарольд в Італії» Op.16 Г. Берліоза. Цей твір почесно вважають найбільш масштабним твором для альту. Дана симфонія присвячена Юберу Феррану. Партію сольного альту вперше виконав Кретен Юран у 1834 році. В подальшому сольну партію виконували такі відомі альтисти : Л. Ауер, Н. Імаї, І. Грдималі, В. Прімоуз, Г. Ернест, П. Цукерман, Ф. Давід, І. Іоакім та ін. [22].

Симфонія складається з чотирьох частин та має програмними назвами :

- I ч. «Гарольд в горах. Сцени печалі, щастя й радості»,
- II ч. «Хода пелигримів, співаючих вечірню молитву»,
- III ч. « Серенада Абруццкого горця своїй коханій»,
- IV ч. « Оргія розбійників. Відголоски попередніх частин».

Таким чином в XIX столітті твір Берліоза «Гарольд в Італії» спричинив справжній фурор і остаточно зосередив увагу багатьох відомих композиторів на художніх та технічних виконавських аспектах альту як сольного інструменту так і рівноправного учасника оркестрового,

камерного, квартетного чи ансамблевого складу. Л. Бетховен, І. Брамс, Р. Шуман, А. Дворжак, Б. Сметана в своїх квартетах продовжують розгортати виконавські можливості альту. І. Гуммель написав фантазію для альту в супроводі оркестру, Ф. Мендельсон написав сонату для альту з фортепіано, Ф. Шуберт створив сонату a-moll для арпеджіоно (альта чи віолончелі) з фортепіано, Р. Шуман створив один із найпопулярніших, унікальних та досить віртуозний твір «Казкові картини» Op.113 який складається із чотирьох п'єс.

Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт та Ф. Шопен на короткий проміжок часу зацікавились альтом як інструментом і застосували у своїх поодиноких творах схожий принцип перемінливої градації від засмученого характеру до більш романтичного і мрійливого. В подальшому ці композитори надали перевагу іншому інструменту – фортепіано, чим обмежили змогу для альту показати себе в повній мірі саме у романтичному стилі музики. Ріхард Вагнер в оркестрових партіях альту підвищує складність віртуозними ходами. Яскравим прикладом є тема альтів «Політ Валькірій». У Брамса альти, переважно, звучали в нижньому регістрі та партія, з де більшого, проходила разом із фаготами чи гобоями. Проте Брамсу належать дві видатні сонати для альту і фортепіано : Соната №1 f-moll (чотиричаст.), та Соната №2 Es-dur (тричаст.).

Таким чином, композитори Ян, Антонін та Карл Стаміци зробили величезний внесок в розвиток та становлення альту як сольного інструменту, а також як рівноправного члена групи оркестрових струнних інструментів. Своєю працею і творчістю вони сприяли зростанню інтересу до альту у інших композиторів починаючи від XVIII і до XX століття. Безумовний феномен концертів для альту з оркестром композиторів сім'ї Стаміців полягає в їхній актуальності починаючи від XVIII століття і по наш час. Особливо, слід відзначити Концерт для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца. Сучасні виконавці виконують його на міжнародних

конкурсах, вивчення цього концерту входить в обов'язкову програму музичних училищ та консерваторій, тощо.

Висновки до Розділу 2

Становлення альтя як сольного інструменту в історичному аспекті в процесі створення і популяризації нового жанру в музиці, а саме концертного жанру мало досить довгий та тернистий шлях. Проте саме завдяки композиторам Мангеймської школи, насамперед сім'ї Стаміців, відбувалось становлення альтового виконавства та популяризації альтя як інструмента в цілому. Завдяки генезису основних принципів жанру концерту, жанр концерту для альтя виходить на зовсім новий композиційний рівень. Solo альтя та оркестрове tutti в продовж концерту то змагаються один проти одного, то об'єднуються з метою підсилення важливості тематизму.

Основними рисами в жанрі інструментального концерту в творчій діяльності композиторів Мангеймської школи є :

- Контраст в співставленні елементів музичного тематизму і частин форми в циклі;
- Повторюваність, періодичність і симетрія в розташуванні музичного матеріалу;
- Структурна відділеність тематизму, що проявляється в цезурах, ритмічних і гармонічних зупинках;

Спираючись на редакторські версії Концерту для альтя з оркестром D-dur, Op.1 Карла Стаміца ми маємо змогу по-новому поглянути на уже давно сформований зразок класичного жанру інструментального концерту.

Створення власних каденцій до класичного концерту з використанням прийомів віртуозного виконавства, надає актуальності творам тогочасних композиторів. Редакторська інтерпретація дозволяє зберегти актуальність творів музичного мистецтва.

З точки зору теорії і практики сучасних редакцій, визначення «виконавська драматургія» розкриває виконавську специфіку альтового виконавства, представлену в розділі засобами порівняльного аналізу виконавських та редакторських версій альтового концерту К. Стаміца. Так, каденції Ф. Беєра стилістично близькі до оригіналу і притримуються «рамки класичного». В свою чергу, вільні обробки П. Кленгеля і В. Борисовського надають можливість концертуючим музикантам продемонструвати не тільки технічну майстерність, а й вирашні художні риси виконавської драматургії твору.

Також, в ході дослідження виявлено безпосередній вплив творчого спадку для альту композиторів сім'ї Стаміців на подальший розвиток альту як сольного інструменту, а також його ролі в групі оркестрових струнних інструментів у творчості композиторів XVIII-XX століття.

ВИСНОВКИ

В роботі поставлена і досліджена мета виявити жанрові та виконавські особливості концертів для альту з оркестром Яна Стаміца, Антоніна Стаміца та Карла Стаміца, вплив їхньої творчості на подальший розвиток альтового мистецтва у творчості європейських композиторів XVIII – XX століття. Досліджена альтова спадщина Яна Стаміца, Антоніна Стаміца та Карла Стаміца. Так як жанр концерту був і залишається одним із центральних жанрів композиторської творчості, в ході дослідження висвітлюється історичний процес становлення та формування концертного жанру в контексті традицій мангеймської школи. Адже саме в концерті соліст має найбільше можливостей заявити про себе, показати віртуозні здібності, проявити виконавську чутливість і особистісну самостійність.

Досліджена жанрово-виконавська специфіка альтового концерту сім'ї Стаміців на прикладі концерту для альту з оркестром D - dur Карла Стаміца. Проведено короткий екскурс в історію виникнення альту та струнної групи в цілому; функціональність та можливості даного інструменту, продемонстрований процес еволюції альту від віоли до сучасного зразка інструменту, а також різновиди альту які експериментально створювали майстри. Зазначені відомі майстри інструментів, які зробили вагомий внесок та відіграли важливу роль у формуванні акустичних та естетичних особливостей інструмента.

Виявлено чому альт не мав такої популярності серед виконавців та композиторів на відміну від скрипки. Зазначена хронологія етапів становлення альту як сольного інструмента в контексті мангеймської школи, а також вплив творчого спадку Стаміців на роль альту у творчості європейських композиторів XVIII – XX століття. До того ж, були виявлені основні жанрові напрями в яких композитори XVIII – XX століття писали для альту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агарков О. М. Вібрато як засіб музичної виразності Москва : Музгіз, 1956. 64 с
2. Аберт, Г. В. А. Моцарт; вступ ст. і коментарії . Сакви К. К. - 2- вид. - М.: Музыка, 1988. - В2- хч.; 4 кн., 1775-1782. - Ч. 1; кн. 2. - 608 с.
3. Альт : енциклопедія , гол. ред. А. М. Прохоров , Велика радянська енциклопедія. - 3-е вид. - М. : Сов. енцикл., 1969. - В 30-ти Т. ; Т. 1. С. 483 (1423).
4. Альт : енциклопедія , пер. з англ., ред. і , юн. Л. О. Акопян , Музичний словник Гроува. С. 33-34.
5. Анісімов А. В. Взаємодія соліста і оркестра в західноєвропейському скрипичному концерті XVII-XIX ст.. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02 , Магнітогорск, 2011. - 23 с.
6. Антонова Є. Г. Роль діалога в виконавській ситуації інструментального концерту. Київ , 1989 р. , - 57 с.
7. Безруков Г. І. Основи техніки гри на альті , М. : Музыка, 1973. - 189 с.
8. Браудо Є. М. Основи матеріальної культури в музиці – 168 с.
9. Віоли : енциклопедія , гол. ред. А. М. Прохоров , Велика радянська енциклопедія. 3-е вид. - М. : Сов. эицкл., 1971. - В 30-ти Т. ; Т. 5. - С. 92
10. Гавлик Я. Мангеймська школа: феномен і легенда. Вид. Чеська музика, 2007 р., 20 – 44 с.
11. Грінберг М. М. Російська альтова література , ред. Раабена Л. П. - М. : Музгіз, 1967. - 184 с.
12. Гумерова О. А – Творчі позиції мангеймської школи в світі ідей «Бурі та натиску»
13. Горбунов В. П. Російське альтове мистецтво XVIII – початку XX століття : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02 , Ростов-на-Дону, 2004. - 167 с.
14. Григор'єв В. Ю. Стаміц Ян Вацлав Антонін , музична енциклопедія. - М. : 1981. - В 6 т. ; Т. 5. - С. 252-253.

15. Дарда В. Н. Роль Мангеймської школи у становленні інструментального класичного стилю дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02 , Санкт-Петербург, 2015 – 230 с.
16. Дарда В.Н. Жанрово-стильові параметри альтового концерта в творчості композиторів мангеймської школи :
17. Дворницька О. В. Музична культура Мангейму 1760-1770-х років : поетика жанрів. Автореферат дис. кандид. мистецтвознавства: 17.00.02 , Москва, 2018 р. -24с
18. Консон Г. Р. Метод цілісного аналізу художніх текстів. -М. : 2012. -419 с..
19. Ливанова Т. Л. Історія Історія західноєвропейської музики 1 і 2 том , видавництво «Музика», 1982 р.
20. Литвинов А. П. Художній стиль як феномен культури : автореф. дис. канд. філософських наук : 09.00.01 Київ, 1992,- 16 с
21. Обработка : музична енциклопедія , гол. ред. В. Келдиш. -М. : радянська енциклопедія, 1976. 6 т. ; 3.-С. 1070-1071.
22. Понятовський С. П. Історія альтового мистецтва , 1984. - 224 с.
23. Розеншильд К. К. Історія зарубіжної музики до середини XVIII століття, видання, 1978. - Вип. 1. 544 с.
24. Спосібін І. В. Музична форма : 6 видання , 1980. 400 с.
25. Соловйов Н. Ф. Енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.) 1890—1907.
26. Стаміц А. Музична енциклопедія, гол. ред. Ю. В. Келдиш. - М. : Сов. енцикл., 1981. - В 6 т. ; Т. 5. - С. 252.
27. Стаміц Ян Вацлав Антонін
URL: http://muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=213&information_type=full (дата звернення 18.03.2020)
28. Стаміц Карл URL: <https://musicseasons.org/karl-stamic-koncert-dlya-alta-s-orkestrom-re-mazhor/> (дата звернення 18.03.2020)

- 29.Редакторская версія Пауля Кленгеля Концерта D-dur, op.1 для альту з оркестром К. Стаміца URL: <https://www.amazon.co.uk/Viola-Concerto-major-op-1-reduction/dp/0004164474> (дата звернення 22.04.2020)
30. Вільна обробка В.Борисовського Концерта D-dur, op.1 для альту з оркестром К. Стаміца
URL:https://viola.moy.su/index/stamic_koncert_dlja_alta_svobodnaja_obrabotka_v_borisovskogo/ (дата звернення 25.04.2020)
- 31.Havlík J. The Mannheim School: Phenomenon and Myth. Czech music. History, 2007, pp. 34–44.
- 32.Kraft G. Die Mannheimer Schule , Musikgeschichte: Ein Grundriss / Hrsg.von W. Felix, W. Marggraf, V. Reising und G. Schonfelder. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. – S. 149–153.
- 33.K. Samitz viola concerto D-dur - Cristina Cordero URL
:https://www.youtube.com/watch?v=d_H68LQAnD8&t=66s
(дата звернення 02.05.2020)
- 34.Stamitz K. Concerto: D-dur: op. 1: Für Viola und orchester. - Orchester-Partitur / Hrsg. von. K. Soldana. -Leipzig: Peters , 1937 - 39 с.
35. Stamitz K. Concerto: D-dur № 1: Für Viola und Orchester , Stamitz K.
Riduzione i wiciag: J. Zathey. Oprac. partii altowki [2-e wstepem]. - Krakow: PWM, 1969. - 20 s.