

УДК 78.071.1:785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-17>**Ірина Олександрівна Журенко**

ORCID: 0009-0005-2797-5478

аспірантка кафедри оркестрових струнних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
adlibitum113@gmail.com

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ КАРЛА СТАМІЦА В СВІТЛІ ДІАЛОГУ

Мета роботи – дослідити жанрово-стильові особливості Концерту для альту та оркестру *D-dur* Карла Стаміца в проекції на діалогічність між виконавцями-інструменталістами (солістом та оркестровою групою). **Методологія дослідження** спирається на історико-хронологічний метод для осмислення ролі концерту Стаміца в розвитку даного жанру; феноменологічний метод, який дозволяє виявити суттєві риси інструментального діалогу між солістом та оркестром; структурно-функціональний метод, при аналізі якого можливо розкрити особливості виконавської інтерпретації у взаємозв'язку з елементами нотного тексту. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше Концерт для альту з оркестром *D-dur* Карла Стаміца розглянуто в аспекті художнього діалогу, в основі якого є поєднання композиторського задуму з акцентом на виконавські завдання альтиста. Прослідковано за становленням жанру концерту для альту та оркестру, що підготувало в творі Карла Стаміца збільшення концертності сольної партії альту у контексті змагальності з оркестром. Розглянуто діалог між солістом-альтистом та оркестром з точки зору пошуків композитора виразових засобів, які розкривають альт як солюючий інструмент. Наведені приклади різноманітних каденцій до концерту Стаміца. **Висновки.** Доведено, що в даному концерті композитор зумів розширити звукову палітру альту; підняти його загальну інструментальну спроможність на рівень діалогу з оркестром; наповнити партію альту різноманітними віртуозно-технічними завданнями. Відмічено, що на сучасному етапі виконавської практики альтиста, Концерт для альту з оркестром *D-dur* Карла Стаміца залишається взірцем професійної досконалості альтистів, що підтверджується його обов'язковим включенням до прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Аналіз каденцій до концерту Карла Стаміца підкреслює суттєву зацікавленість виконавців до творчого опрацювання тексту оригіналу з огляду на власні художньо-технічні орієнтири.

Ключові слова: концерт для альту з оркестром, діалог, Карл Стаміц, каденція, партитура, віртуозність, соліст.

Zhurenko Iryna Oleksandrivna, Postgraduate Student at the Department of Orchestral String Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Carl Stamitz's Viola Concerto in D Major in the light of dialogue

The purpose of the work is to explore the genre and stylistic features of the Viola Concerto in D major by Carl Stamitz, focusing on the dialogic interaction between the instrumental performers (the soloist and the orchestral group). The research methodology is based on the historical-chronological method to comprehend the role of Stamitz's concerto in the development of the genre; the phenomenological method, which reveals essential features of the instrumental dialogue between the soloist and the orchestra; and the structural-functional method, the analysis of which makes it possible to reveal the features of performing interpretation in relation to the elements of musical text. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time, Carl Stamitz's Concerto for Viola and Orchestra in D major is considered in the aspect of artistic dialogue, which is based on the combination of the composer's intention with an emphasis on the viola player's performance tasks. The study traces the formation of the viola and orchestra concerto genre, highlighting how Carl Stamitz's work contributed to the increased concertante character of the solo viola part within the context of its competitive interaction with the orchestra. The dialogue between the viola soloist and the orchestra is examined in terms of the composer's search for expressive means that present the viola as a solo instrument. Various examples of cadenzas composed for Stamitz's concerto are provided. Conclusions. It has been proven that in this concerto, the composer succeeded in expanding the viola's sound palette; raising its overall instrumental capability to the level of dialogue with the orchestra; and filling the viola part with a variety of virtuosic and technical tasks. It is noted that, at the present stage of viola performance practice, Carl Stamitz's Viola Concerto in D major remains a model of professional excellence for violists, as evidenced by its mandatory inclusion in auditions for symphony orchestras worldwide. The analysis of cadenzas for Carl Stamitz's concerto highlights the performers' significant interest in creatively working through the original text in view of their own artistic and technical orientations.

Key words: *concerto for viola and orchestra, dialog, Carl Stamitz, cadence, score, virtuosity, soloist.*

Актуальність теми дослідження зумовлюється тим фактом, що на сьогоднішній день альтисти всього світу регулярно звертаються до так званого «еталону» сольного концерту для свого інструменту – Концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца, включаючи цей твір до власних виступів. Незважаючи на те, що за останні півтора століття сольний альтовий репертуар постійно оновлюється чудовими зразками жанру, на сьогоднішній день саме концерт Карла Стаміца виконують в якості

обов'язкового твору під час прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Також значущість та інтерес до Концерту для альту з оркестром D-dur упродовж багатьох років його існування підтверджується достатньо чисельним каталогом каденцій до цього твору, який надає Журнал американської альтової спільноти. Але в музикознавчих дослідженнях не має ґрунтовної роботи, яка би аналізувала Концерт Карла Стаміца з його художньо-технічної сторони для альтиста або повноцінно досліджувала особливості взаємодії альту та оркестру, що спонукає до розробки даної тематики.

Мета дослідження. Розкрити жанрово-стильові особливості Концерту для альту та оркестру D-dur Карла Стаміца в проекції на діалогічність між виконавцями-інструменталістами (солістом та оркестровою групою).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше Концерт для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца розглянуто в аспекті художнього діалогу, в основі якого є поєднання композиторського задуму та виконавських завдань альтиста.

Виклад основного матеріалу. Карл Філіп Стаміц (1745–1801) – німецький композитор та музикант чеського походження, один з представників Мангеймської школи. Він навчався гри на скрипці та композиції у свого батька – Йогана Стаміца, потім у придворних музикантів – Крістіана Каннабіха та Франца Ріхтера. З ранніх років він працював в Мангеймському оркестрі, а у віці сімнадцяти років залишив службу та почав гастролювати. Карл віртуозно грав на скрипці, альті та віолі d'Amore. Деякий час композитор жив і працював у Парижі, де протягом 1770–х років створив Концерт для альту з оркестром D-dur op. 1. Він подорожував з концертами по багатьом містам Німеччини, а також виступав у Лондоні, Гаазі та Амстердамі. В останні роки життя Карл Стаміц виїжджав до Мангейму, надалі жив з родиною та працював у Йені.

Музична спадщина Карла Стаміца зберегла та втілила в собі найкращі здобутки та традиції Мангеймської школи. У XVIII столітті Мангейм став музичним центром завдяки забезпеченню курфюрста Карла Теодора, чие захоплення музи-

кою стимулювало розвиток оркестрового мистецтва. Оркестр Мангейму на той час вважався провідним музичним колективом, на що також вплинуло керівництво Йогана Стаміца, який провів реформи задля покращення якості виконавців. За період 1740–1780 років Мангеймська школа досягла свого розквіту та суттєво вплинула на симфонічний стиль та творчість композиторів у Європі. Більш докладно цей процес досліджено у працях В. Качмарчика та Ф. Кайзера [2; 12].

Представники мангеймської школи, особливо Йоган Стаміц та його сини Карл та Антон, заклали основу для розвитку сольного інструментального концерту, в тому числі і концерту для альту з оркестром.

Точного числа альтових концертів авторства старшого Стаміца не опубліковано, але різні джерела зазначають, що Йогану належить 4 концерти для альту з оркестром, один з яких в тональності G-dur. Саме в цьому творі вже «формується новий тип взаємин між солістом та оркестром» [13, с. 11]. Х. Гарен в каталозі своєї дисертації приписує Карлу Стаміцу Концерти для альту з оркестром у тональностях D-dur (№№ 1 та 4), G-dur (№№ 2 та 3), серед яких Концерт D-dur №1 є найбільш поширеним [10].

Молодший брат Карла – Антон написав також чотири альтові концерти (№1 B-dur, №2 F-dur, №3 G-dur, №4 D-dur), з яких Концерт B-dur вважається найвідомішим та найкраще демонструє мангеймську стилістику.

У перелічених творах простежується новий принцип жанру концерту – відмінність партій соліста та оркестру, головним критерієм якої є віртуозність соліста. У творчому доробку Карла Стаміца налічується 60 концертів для різних інструментів: скрипки, альту, віоли d'Amore, віолончелі, кларнету, бассетгорну, флейти та фаготу. Концерти для альту з оркестром (№1 D-dur) та кларнета з оркестром (№3 Es-dur) вважаються найвідомішими та одними з найкращих у своєму жанрі [14].

Саме Карл Стаміц найкраще відкрив потенціал альту як повноцінного сольного інструменту та одним із перших показав його широкі технічні та виразові можливості. Це також пояснюється тим, що згодом Карл Стаміц у виконавстві повністю

перейшов від скрипки до альту. Сучасник К. Стаміца – Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт у своїй праці «Ідеї естетики музичного мистецтва» (Відень: 1806) відзначав віртуозне володіння композитором альтом та писав, що «він глибоко дослідив особливості альту, а отже, і гру на ньому – цей інструмент з витонченістю, якої ніколи раніше не було чуто» [15, с. 140]. Відмічаючи появу концерту, Шубарт зазначав, що «безперечно, нічого кращого для альту ще не було написано, ніж те, що він створив. У його інструментальних творах можна знайти стільки правди, стільки краси та витонченості, що в Німеччині, Франції та Англії його загалом вважають улюбленцем грацій» [15, с. 140].

Концерт для альту з оркестром D-dur op. 1 був написаний К. Стаміцем під час перебування у Парижі (1770–1777). На сьогоднішній день цей твір також залишається одним з найчастіше виконуваних концертів серед альтистів всього світу.

За своєю природою альт є більш делікатним інструментом, а його темброві характеристики поступаються яскравому тембру скрипки та потужному – віолончелі. В епоху бароко саме скрипка проживала свій розквіт, альт в цей період ще не використовувався як самостійний сольний інструмент.

Так у творах Г. Перселла, Г. Бібера та А. Вівальді альт поступово набуває нових ролей, але все ще залишається на рівні функції акомпанементу. У Бранденбурзьких концертах Й. С. Баха (№ 3, 6) альт включено до складу *солістів*, при цьому цікавим спостереженням є відсутність скрипок у 6-му концерті.

Поступове зростання виконавської майстерності альтистів, яка була спричинена удосконаленням музичних інструментів, стало причиною виходу альту з типової для *concerto grosso* взаємодії на рівні інструментальних груп на жанр концерту для сольного інструменту в супроводі оркестру.

В дослідженнях У. Дрюнера [9] та Е. Купріяненко [3] надана інформація, що першим сольним саме альтовим концертом є Концерт для альту з оркестром G-dur Г. Ф. Телемана, створення якого відстежується до 1740 року. Крім цього в композиторському доробку є Концертна увертюра «Дон Кіхот», де альт виконує сольну партію, та Концерт G-dur для двох альтів з орке-

стром. До альтових концертів того ж періоду також відносять твори, авторство яких приписують Й. М. Деммінгу, А. Г. Геєру та Й. Г. Грауну. Ці зразки ще зберігають ознаки *concerto grosso* та за рівнем складності не перевершують концерт Телемана.

Три концерти для альту з оркестром (близько 1759 року), які належать до перехідного періоду між бароко та класицизмом, належать В. Гершелю, який перші два концерти (№1 d-moll та №2 F-dur) виконав сам, а третій концерт не закінчив.

Перелічені твори свідчать про еволюцію ролі альту в епоху класицизму. Композитори визнали його унікальність, глибину та експресивність звучання, надаючи альту все більше солуючих можливостей. Саме жанр концерту для інструменту з оркестром, на погляд В. Мельник, стає піком інструментальної творчості композиторів та вершиною сольного виконання [13].

За словами Г. Трикозюка, «концерт для солуючого інструменту з оркестром є одним з найвизначніших музичних жанрів, який засвідчує історико-стильову зрілість стилю» [6, с. 102]. У XVIII столітті сольний концерт остаточно встановлюється як тричастинна форма із чергуванням епізодів *tutti* і *solo*: I ч. – Сонатне *allegro*, II ч. – *Andante*, III ч. – Фінал (найчастіше Рондо). Зважаючи на це, партія солуючого інструменту в процесі еволюції набувала більш виражений концертний характер та віртуозність. Тому однією з характерних рис жанру стало вилучення солуючого інструменту із загального складу оркестру.

Багатогранну природу жанру концерту докладно вивчав В. Ракочі, зазначаючи варіативність підходів до визначення слова *concerto*. Його приклади значень латинського дієслова *concertare* (*боротися, змагатися*), італійського *concertare* (*поєднувати зусилля, узгоджувати дії*) та латинського слово *concerto* (від латинського дієслова *conserere* – *снілкуватись*) вказують на різноманітне розуміння терміну концерт від змагальності до діалогу [5, с. 46].

Саме діалогічне викладення музичного матеріалу стає головним чинником трансформації концерту. Розвиток жанру відбувався із розкриттям між солістом та оркестром діалогу різних типів, як наприклад «...паралельний діалог (сплетення двох

взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох-чотирьох людей), діалог-суперечка, діалог зі співвідношенням питально-відповідальних одиниць, різні види діалогічного підхвату (підхват-розвиток, підхват-перебивання, підхват-доповнення тощо)» [4, с. 82]. Погоджуючись з думкою І. Успенської, можна додати, що еволюція такого концертного діалогу в певній мірі передбачала саме створення жанру сольного концерту [7].

Також важливою рисою концерту для солюючого інструменту з оркестром стає обов'язкова імпровізаційна **каденція соліста** на тематичному матеріалі твору. Тому концерт набуває філософсько-концептуального змісту і стає формою вираження виконавця.

До ознак концерту як музичного жанру, які наводить К. С. Біла [1], варто додати наявність конкретного образно-емоційного змісту кожної частини, темпове співвідношення та регламентовані форми частин.

Концерт для альту з оркестром D-dur op.1 Карла Стаміца, створений у другій половині XVIII століття, вже мав в собі перелічені риси жанру та є найяскравішим прикладом, де альт виступає в ролі самостійного та віртуозного солюючого інструменту. Як відомо, рукопис концерту не зберігся, замість нього за оригінал беруться два видання – 1771 року (Франкфурт-на-Майні) та 1774 року (Париж). На сьогоднішній день цей концерт налічує 8 редакцій, а також безліч варіантів каденцій, що безумовно вказує на важливе місце твору в світовому альтовому репертуарі. Деякі редактори, наприклад, К. Солдан (K. Soldan, 1937), К. Мейєр (K. Meyer, 1925, 1964), Я. Затхей (Zathey, 1969), намагалися зберегти більшість вказівок композитора з перших видань. Також присутні і вільні обробки оригіналу: П. Кленгель написав для альту та клавіра (P. Klengel, 1932), В. Борисовський значно ускладнив сольну партію (W. Borissowski, 1955), О. Джанеллі обробив твір для контрабаса та фортепіано (O. Gianelli, 1951).

В партитурі концерту зазначено такий склад інструментів: альт соло, перші скрипки, другі скрипки, альти *divisi*, віолончелі, контрабаси, два кларнети та дві валторни. В. Ракочі виділяє особливості в оркеструванні, які цілком можна вважати новатор-

ськими для того часу. Наприклад, використання духових інструментів у складі оркестру стало обов'язковим, при чому К. Стаміц відмовляється від традиційних гобоїв на користь кларнетів. Також особливістю оркестровки є поділені альти, що на той час було незвичним. Про це Ракочі зауважує, що «за умови сольювання альта однією з проблем оркестрування стає ризик того, що оркестр затушує унікальний тембр соліста на тлі струнних інструментів» [5, с. 325]. І завдяки подвоєнню альтової групи в оркестрі утворюється необхідна темброва та регістрова підтримка сольюючого альта.

Духові інструменти в цьому творі мають функції окреслення характеру музики – педалі у валторн та акценти у кларнетів. Ці інструменти додають динаміку та енергію, кларнети підсилюють скрипок у кадансах.

Концерт К. Стаміца складається з трьох частин: I. *Allegro non troppo*; II. *Andante moderato*; III. *Rondó. Allegretto*. В Першій частині (яка найбільш виконувана) – *Allegro non troppo* – відмітно піднесений енергійний характер із розвинутими ліричними епізодами. Карл продовжує закладене батьком новаторство та робить експозицію подвійною. Це підтверджується розгорнутим вступом оркестру, де теми головної та побічної партій проходять впродовж 71 такту. Після цього на тлі легкого та прозорого оркестрового акомпанементу вступає соліст. Такий метод подвійної експозиції наводить на аналогію зі словами В. Ракочі, що «попри однаковий тематизм, оркестр і соліст викладають, зазвичай, його різні версії: схематичнішу в оркестрі і деталізованішу в соліста» [5, с. 318].

Партія сольюючого альта розпочинається з теми головної партії (тт. 72–79), яка має рішучий вольовий характер та підтримується супроводом оркестром. В експозиції автором твору пропонуються різноманітні технічні труднощі, які ілюструють віртуозну спроможність інструменту та майстерність виконавця. Це подвійні ноти; стрибки через струни; віртуозні пасажі деташе та пасажі з комбінуванням штрихів (80–90 тт.); розвинена мелодія з вправною зміною струн (тт. 98–105); технічні фрагменти з шістнадцятих, які виконуються поєднанням трьох струн на

легато (тт. 108–114). Розвиток теми в сольній партії приводить до блискучих пасажів з комбінованими штрихами у високому регістрі та завершує епізод у тональності домінанти.

Приклади **діалогу-доповнення** можна спостерігати у фрагментах, де кантиленні лінії або мотиви побічної партії в сольній партії альтя дублюються в оркестрі (наприклад, в 91–94 тактах мелодія альтя дублюється першими скрипками в терцію). В темі побічної партії альт підтримують спочатку другі скрипки, які грають цей ж матеріал на терцію нижче (тт. 120–123), а коли альт повторює тему на октаву вище, його дублюють перші скрипки, також в терцію (тт. 124–126).

В партії соліста (з 166 такту) отримує розвиток один з фрагментів експозиції, де в паузах між фразами оркестр додає невеличкі репліки на пів-такта, які підтримують діалог. Епізод з дублюванням оркестром побічної партії соліста (вже в початковій тональності) спочатку у перших (тт. 230–233), потім у других скрипок (тт. 234–237) знову ілюструє **діалог-підтримку або діалог згоди**.

Відмітимо віртуозність партії альтя, коли з 183 по 198 такти в партії соліста проходить складний технічний епізод з комбінуванням штрихів та поєднанням трьох струн, а в репризі соліст грає мелодію в терцію та чергує гамоподібні пасажі з розкладеними акордами (тт. 201–229).

Нажаль, каденція самого композитора не збереглася. Про цю частину варто додати, що її експозиція часто є в списках оркестрових прослуховувань для альтистів, зважаючи на технічну складність, яка при цьому була незвичною для альтового репертуару XVIII століття.

У Другій частині концерту – *Andante moderato* – тембр альтя показано в його найкращому регістрі. Це найбільш співуча та лірична частина всього твору, де альт розкривається в кантилені з вигідної сторони. Тут оркестрові альти ілюструють **діалог-підтримку** (тт. 23–30; 54–66) та прекрасно відтінюють тембр соліста в своїй тембровій однорідності. Ймовірно Карл Стаміц з прекрасним розумінням специфіки альтя обирає саме такі рішення, які надають різні відтінки його тембрової окраси. Обговорюючи цей прийом композитора, В. Ракові відмічає, що

«така увага до альтів пов'язана і з філігранною майстерністю втілення художнього задуму в оркестрі» [5, с. 326].

Іноді звучання альту доповнюється іншими інструментами струнної групи, темброва спорідненість яких розкриває сольний інструмент з різних ракурсів. Так з 14 по 23 такт альт супроводжують тільки скрипки та альти, а віолончелі та контрабаси додаються пізніше (тт. 30–43; 67–73), збагачуючи музичну тканину нижніми регістрами.

Включення духової групи в оркестрових програшах цієї частини (тт. 8–13; 51–53; 96–107) додає у загальне звучання частини повноту та нове темброве забарвлення.

Остання частина – *Rondó. Allegretto* – починається з рефрену у жвавому темпі, де партія альту випромінює ліризм і віртуозність. Тему рефрену спочатку соліст виконує разом зі скрипками, за другим разом – під супровід всього оркестру, що утворює *діалог-підхват*.

В цій частині передбачено декілька *імпровізаційних каденцій*, які виконуються перед рефренами (з 15, 53 та 165 тактів). Перша каденція звучить всього 1,5 такти на матеріалі теми, друга каденція більш розгорнута та продовжує матеріал мінорного епізоду, третя каденція також дуже стисла та приводить у завершуючий рефрен всієї частини.

Композитор яскраво співставляє в партії соліста (майже без пауз) віртуозність з ліричністю. Перший епізод (тт. 16–37), в якому соліст грає під прозорий акомпанемент скрипок та окремі *pizzicato* басів, розкриває кантиленність альту в поєднанні з технічно-вправними пасажами. В мінорному епізоді (тт. 53–93), з його більш стриманим темпом, де альт супроводжують всі струнні або епізодично залишаються тільки скрипки (що допомагає сольному альту прозвучати яскравіше) максимально розкривається ліричний образ солюючого інструменту.

Третій епізод (тт. 110–165) з застосуванням віртуозних пасажів секстолями в шістнадцятих тривалостях, вимагає значного самоконтролю соліста. Зі 125 такту в сольній партії починається ліричний епізод, який підтримує вся струнна група оркестру, як приклад *діалогу підтримки*.

Після короткого оркестрового *tutti* (тт. 140–142) звучить останній технічно-яскравий епізод з секстолями шістнадцятих у соліста.

Один із перших видань партитури концерту здійснив К. Солдан (K. Soldan, Peters, 1937, перевидання 1983 р. з каденціями F. Weyera). Це видання цікаво тим, що дозволяє встановити фактурний та динамічний поділ мелодійного початку в партії соліста та гармонійного в партії оркестру, та крім цього виявити відмінності сольної та групової артикуляції.

Оскільки традиції того часу не вимагали від композиторів записування усіх деталей виконання, автори поклалися на смак та досвід виконавця. Тому солісти часто доповнювали твори каденціями-фантазіями – власними фрагментами імпровізаційного характеру. Зважаючи на те, що каденції періоду написання концерту не збереглися, популярність та актуальність цього твору доводиться тим, що і досі сучасні виконавці складають власні каденції до нього.

Редактор та засновник JAVS, Девід Байног зміг зібрати всі опубліковані каденції для цього концерту, які були створені композиторами та виконавцями-альтистами зі всього світу впродовж XX та початку XXI століть, в єдиний чіткий каталог [8].

Здебільшого автори робили каденції до Першої та Другої частин концерту, але і до Третьої зустрічаються невеликі каденційні фрагменти. Серед німецьких композиторів представлені роботи Клеменса Мейєра (його каденція до першої частини вважається найранішою з написаних), Пауля Кленгеля (створив каденції до першої та другої частин, після Мейєра), Дітмана Гальманна (до всіх частин, по 2 варіанти до першої та третьої частин) та Франца Бейєра. Франц Бейєр написав розгорнуті каденції до першої та другої частин (до першої навіть два варіанти), і також три каденційні фрагменти перед рефренами у останній частині концерту, також змінив близько третини сольної партії. Саме його приклади найчастіше виконуються на конкурсах та прослуховуваннях видатними сучасними альтистами. Чималу кількість каденцій пропонують композитори, викладачі та виконавці з США: Хакен Рудольф, Роберт Д. Левін, Майкл Кімбер, Катімс

Мілтон, Жасмін Бімс та Маршал Файн. Каденції від шотландських та англійських альтистів та викладачів представлені роботами Вільяма Прімроуза (переробив каденції Кленгеля), Майкла Найта та Аннет Ісерліс. Українсько-американський альтист та викладач Михайло Кугель написав каденції до всіх частин концерту. Також до каталогу внесені роботи професорів, диригентів та виконавців з Австрії (Клос Вольфганг, Герберт Бледінгер), Ізраїлю (Араб Атар, Патош Едоен), Італії (Поло Енріко), Франції (Рено Дежарден) та Вірменії (Арутюн Анесян).

Швейцарський альтист Генрік Хьогстром створив власну каденцію у межах свого магістерського проекту і вважає, що каденції мають важливе значення для сольного виконавства, бо вони слугують не лише засобом власної віртуозної демонстрації, а й способом особистісної інтерпретації твору в межах даних стилістичних рамок [11].

Висновки. Проведений аналіз Концерту для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца наголошує на формуванні альту як повноцінного концертного солюючого інструменту, який має достатньо самобутній потенціал віртуозності. Особливістю цього концерту Стаміца постає різноманітність діалогу альту з інструментами оркестру, в якому відмітимо *діалог-підтримку*, *діалог-доповнення* та *діалог-підхват*. Наведені приклади різноманітних каденцій до Концерту для альту з оркестром D-dur К. Стаміца підтверджують значущість та популярність твору в альтовому виконавстві. На сьогоднішній день Концерт для альту з оркестром D-dur Карла Стаміца залишається взірцем професійної досконалості альтистів, що підтверджується його обов'язковим включенням до прослуховувань у симфонічні оркестри світу. Названі в цій статті технічні та виразові можливості альту як інструмента в протиставленні оркестру, завдяки спроможності розкрити концертний потенціал солюючого альту, ілюструють унікальність цього твору вже понад 200 років.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.

2. Качмарчик В. П. Мангеймський «рай для музикантів» у часи правління Карла Теодора. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. Вип. 25, р. 1. С. 7–31.

3. Купріяненко Е. Б. Альт в концертуючому стилі бароко на прикладі концерта G-dur для альту з оркестром Г. Ф. Телемана. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. 2009. Вип. 2. С. 184–195.

4. Мінкін Л. М. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Шедріна). *Українське музикознавство*. 1987. Вип. 22. С. 77–83.

5. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дисс. ... д-ра наук : 17.00.03. Одеса, 2021. 625 с.

6. Трикозюк К. С. Концерти для балалайки з оркестром К. Мяскова: аспекти жанрової стилістики. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 77, т. 3. С. 101–106.

7. Успенська І. О. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний ресурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 169–188.

8. Vynog D. M. A catalogue of Cadenzas for Carl Stamitz's Concerto in D Major for Viola and Orchestra 1900–2015. *Journal of the American Viola Society*. 2018, Vol. 34. P. 18–39. [in English].

9. Dřnyer U. Das Viola-Konzert vor 1840. *Fontes Artis Musicae*. 1981, Aus. 28, n. 3. S. 153–176. [in German].

10. Garen D. H. The viola concerto. Thesis Master of Music. Houston, 1971. 103 p. [in English].

11. Högström H. Cadenzas for 2 Viola Concertos: C. Stamitz, F. A. Hoffmeister. Project Master of Fine Arts in Music. Gothenburg, 2012. 23 p. [in Swedish].

12. Kaiser F. C. Carl Stamitz (1745–1801) : biographischer Beitrage, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke. Marburg : Heidelberg, 1962. 42 s. [in German].

13. Melnic V. Andrieș V. Eleganță și virtuozitate: concertul pentru violă și orchestră on epoca clasicismului. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2023. Nr. 2. P. 7–16. [in Romanian].

14. Simon K. J. Historical and performance perspectives of clarinet material. Thesis Doctor of Musical Arts. British Columbia, 1985. 36 p. [in English].

15. Schubart Ch. F. D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 1806. 382 s. [in German].

REFERENCES

1. Bila, K. S. (2011). Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoj interpretsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [Genre-style model of instrumental concert and conceptual foundations of composer's interpretation (by the example of L. M. Kolodub works)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 20 [in Ukrainian].

2. Kachmarchyk, V. P. (2021). Mannheimskyi “rai dla muzykantiv” u chasy pravlinnia Karla Teodora [Mannheim “Paradise for Musicians” during the Reign of Karl Theodor]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, 25(1), 7–31 [in Ukrainian].

3. Kupriianenko, E. B. (2009). Alt v kontsertuiuchomu styli baroko na prykladi kontserta G-dur dla alta z orkestrom H. F. Telemana [The Viola in the Concertante Baroque Style on the Example of the G Major Concerto for Viola and Orchestra by G. F. Telemann]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovs'koho. Vykonavs'ke muzykoznavstvo – Bulletin of the Tchaikovsky NMAU. Performance Musicology*, (2), 184–195 [in Ukrainian].

4. Minkin, L. (1987). Shchodo dialohichnoi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh kontsertiv R. Shchedrina) [Dialogical Nature of the Concert Genre demonstrated (by the example of R. Shchedrin's First and Third Piano Concerts)]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology: science-methodical digest*, 22, 77–83. Kyiv [in Ukrainian].

5. Rakochi, V. O. (2021). Instrumental'nyi kontsert XVII–XVIII stolitt': heneza, klasyfikatsiia, orkestra [Instrumental Concerto of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, Orchestra] [Doctoral dissertation]. Odesa [in Ukrainian].

6. Trykoziuk, K. S. (2024). Kontserty dla balalaiky z orkestrom K. Miaskova: aspekty zhanrovoi stylistyky [Concertos for Balalaika and Orchestra by K. Myaskov: Aspects of Genre Stylistics]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk. Mystetstvoznavstvo – Current Issues of the Humanities. Art Studies*, 77(3), 101–106 [in Ukrainian].

7. Uspenska, I. O. (2020). Skrypкова kontsertnist' yak pryntsyv muzychnoho myslennia: semantychnyi resurs [Violin Concertante Principle as a Form of Musical Thinking: Semantic Resource]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of Interaction between Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, (56), 169–188 [in Ukrainian].

8. Bynog, D. M. (2018) A catalogue of Cadenzas for Carl Stamitz's Concerto in D Major for Viola and Orchestra 1900–2015. *Journal of the American Viola Society*. Vol. 34. P. 18–39. [in English].

9. Дѣнер, У. (1981) Das Viola-Konzert vor 1840. *Fontes Artis Musicae*. Aus. 28, n. 3. S. 153–176. [in German].

10. Garen, D. H. (1971) The viola concerto. Thesis Master of Music. Houston, 103 p. [in English].

11. Högström, H. (2012) Cadenzas for 2 Viola Concertos: C. Stamitz, F. A. Hoffmeister. Project Master of Fine Arts in Music. Gothenburg, 23 p. [in Swedish].

12. Kaiser, F. C. (1962) Carl Stamitz (1745–1801) : biographischer Beitrage, das symphonische Werk, thematischer Katalog der Orchesterwerke. Marburg : Heidelberg, 42 s. [in German].

13. Melnic, V. Andrieș V. (2023) Eleganță și virtuozitate: concertul pentru violă și orchestră în epoca clasicismului. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2. P. 7–16. [in Romanian].

14. Simon, K. J. (1985) Historical and performance perspectives of clarinet material. Thesis Doctor of Musical Arts. British Columbia, 36 p. [in English].

15. Schubart, Ch. F. (1806) D. Schubart's Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. (Herausgegeben von L. Schubart). Wien: J. V. Degen, 382 s. [in German].