

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

Куклінська Єлизавета Сергіївна

**СТИЛІСТИКО-СЕМАНТИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ АЛЬТА
В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ XVIII–XXI СТОЛІТЬ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійна програма Музичне мистецтво
Робота на здобуття освітнього ступеня Магістр

Науковий керівник:
КАШАЮК ВІКТОРІЯ МИКОЛАЇВНА,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри музичного мистецтва
ВНУ імені Лесі Українки

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ
Протокол №
засідання кафедри музичного мистецтва
від _____ 2025 р.
Завідувач кафедри
_____ І. І. Косинець

Луцьк 2025

АНОТАЦІЯ

Куклінська Є. С. Стилiстико-семантична еволюцiя альта в оркестровiй музицi XVIII–XXI столiть. Квалiфiкацiйна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магiстерського) рiвня зi спецiальностi 025 «Музичне мистецтво». Волинський нацiональний унiверситет iменi Лесi Українки Мiнiстерства освiти i науки України, Луцьк, 2025.

Магiстерську роботу присвячено комплексному дослідженню стилістико-семантичної еволюції альта в оркестровій музиці XVIII – XXI століть. У роботі простежено поступову трансформацію інструмента від гармонічної опори та фактурного серединного голосу до статусу самостійного тембрового й драматургічного центру з повноцінним солістичним і світоглядно-концептуальним змістом.

Особливу увагу зосереджено на взаємозумовленості двох процесів: розвитку техніко-виразових можливостей інструмента та зміни його семантичного навантаження в оркестровій структурі. Показано, що вже наприкінці XIX століття альт виходить із периферійної позиції, набуває характеру внутрішнього психологічного голосу, а у XX–XXI століттях стає носієм складних екзистенційних, символічних і культурно-кодових значень.

У дослідженні вперше здійснено системне порівняння ролі альта у різних стильових модусах: від класичної гармонічної стабілізації – через романтичну психологізацію та модерністську експресію – до постмодерної концептуалізації. Виявлено типологію функцій альта в оркестрі, що відображає етапність його еволюції: гармонічна опора, тембровий місток, внутрішній голос, драматургічний персонаж, семантичний і світоглядний центр.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-стильового, семантичного, структурно-аналітичного, герменевтичного та порівняльного методів, що дозволило розкрити не лише зовнішню еволюцію інструмента, але й внутрішню трансформацію його образу та культурної функції.

Доведено, що концерти для альту ХХ століття (С. Форсайта, В. Уолтона, Б. Бартока) репрезентують перехід до стійкої сольної ідентичності інструмента й закладають підвалини модерністської концертної традиції. Виявлено, що в авангардній традиції (К. Пендерецький, А. Шнітке) альт стає засобом первинного, матеріального звучання, тоді як у постмодернізмі — інструментом передачі пам'яті, самоусвідомлення та осмисленої тиші.

Головним результатом дослідження є обґрунтування тези про те, що історія розвитку альту — це шлях від конструктивної функції до художньо-семантичної автономії, в межах якої інструмент постає як знаковий темброво-семантичний образ, здатний акумулювати психологічні, символічні та культурні коди епохи.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень у виконавсько-інтерпретаційних практиках, у навчальних курсах з історії оркестраторської техніки, стилістики, семантики музичного тексту, аналізу оркестрових партитур, а також у підготовці майбутніх альтистів щодо розуміння тембрової драматургії та інтерпретаційної специфіки партій.

Ключові слова: альт, оркестрова драматургія, стилістична еволюція, семантика тембру, внутрішній голос, темброва еманация, модернізм, постмодернізм, концертна традиція.

ABSTRACT

Kuklinska Y. S. Stylistically-semantic Evolution of the Viola in Orchestral Music of the 18th-21st Centuries. Qualification research paper (manuscript). Thesis for obtaining the second (master's) level of higher education in specialty 025 Musical Art. Lesya Ukrainka Volyn National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2025.

The master's thesis is devoted to a comprehensive investigation of the stylistic and semantic evolution of the viola in orchestral music from the 18th to the 21st century. The research traces the gradual transformation of the instrument from a harmonic foundation and a textural middle voice into an independent timbral and dramaturgical center endowed with full solo and conceptual-semantic significance.

Special attention is given to the interdependence of two processes: the expansion of the instrument's technical-expressive capabilities and the transformation of its semantic load within the orchestral texture. It is demonstrated that since the late 19th century the viola has moved beyond its peripheral role to acquire the status of an internal, psychologically colored voice, and in the 20th–21st centuries has become a bearer of complex existential, symbolic, and culturally coded meanings.

For the first time, the study provides a systematic comparison of the viola's role within various stylistic paradigms: from classical harmonic stabilization, through romantic psychologization and modernist expressiveness, to postmodern conceptualization. A typology of the viola's orchestral functions is established, reflecting the stages of its evolution: harmonic foundation, timbral bridge, inner voice, dramaturgical character, and semantic–worldview center.

The methodological framework of the research combines historical-stylistic, semantic, structural-analytical, hermeneutic, and comparative approaches, which

has made it possible to reveal not only the external evolution of the instrument, but also the internal transformation of its image and cultural function.

It is proved that the viola concertos of the 20th century (by S. Forsyth, W. Walton, and B. Bartók) represent a turn toward a stable solo identity of the instrument and lay the foundations for the modernist concerto tradition. It is also established that in the avant-garde tradition (K. Penderecki, A. Schnittke) the viola becomes a medium of primary, material sound, whereas in postmodernism it functions as an instrument of memory, self-reflection, and semantic silence.

The main result of the study is the substantiation of the thesis that the historical development of the viola represents a path from a constructive function to artistic and semantic autonomy, within which the instrument emerges as a signifying timbral–semantic image capable of accumulating the psychological, symbolic, and cultural codes of its epoch.

The practical significance of the research lies in the applicability of its findings to performance and interpretative practice, academic courses in orchestration, stylistics, musical text semantics, analysis of orchestral scores, as well as in the professional training of future violists in relation to timbral dramaturgy and interpretative specificity of viola parts.

Keywords: viola, orchestral dramaturgy, stylistic evolution, timbral semantics, inner voice, timbral emanation, modernism, postmodernism, concerto tradition.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ I. ЕВОЛЮЦІЯ РОЛІ АЛЬТА В ОРКЕСТРІ ВІД КЛАСИКИ ДО РОМАНТИЗМУ.....	10
1.1. Альт у симфонічному оркестрі класичної доби.....	10
1.2. Розкриття тембрового потенціалу альту в епоху романтизму.....	17
РОЗДІЛ II. АЛЬТ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX – XXI СТОЛІТЬ.....	23
2.1. Альт у модернізмі та авангарді XX століття. Стилiстико-семантичний аналіз концертів для альту С.Форсайта, В.Уолтона, Б.Бартока.....	23
2.2. Нові горизонти альту в XXI столітті.....	46
2.3. Виконавські та педагогічні аспекти використання альту в оркестровій музиці: від класики до сучасності.....	50
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва характеризується переосмисленням ролі інструментів, які історично посідали периферійне місце в оркестровій системі. Альт – один із таких інструментів: тривалий час його тембр сприймався як суто конструктивний елемент оркестрової фактури, що забезпечує гармонічну наповненість та регістрову рівновагу. Проте, з кінця XIX століття простежується поступове зміщення акцентів: альт починає виконувати не лише функціональну, але й образно-символічну роль, стаючи носієм психологічно заглиблених, інтимних та філософсько-рефлексивних змістів.

Попри зростання уваги до виконавського потенціалу інструмента, у музикознавстві досі переважають історико-стильові або суто технічні підходи до його вивчення. Недостатньо опрацьованим залишається саме семантичний аспект: яким чином змінювалося смислове навантаження альтового тембру, як трансформувалася його роль оркестровій драматургії, коли й чому альт переходить від фоновій опори до тембрового персонажа або носія авторського висловлення. Звернення до еволюції альту з позиції стилістико-семантичного аналізу дає змогу розкрити глибинні механізми зміни оркестрового мислення від класики до постмодерну. Таким чином, дана тема є актуальною.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше:

1. Стилiстичнi змiни альтового звучання розглядаються в безпосередньому зв'язку iз його семантичним статусом в оркестровiй тканинi.
2. Визначено послiдовнiсть переходу альту вiд гармонiчно-функцiональної до образно-семантичної домiнанти.
3. Показано, що у XX – XXI столiттях альт стає не лише тембровим, а й концептуальним носiєм змiсту завдяки зближенню з експресiонiстичною та постмодернiстською естетикою.

Мета i завдання дослідження. Мета дослідження – проаналізувати стилістико-семантичну еволюцію альту в оркестровій музиці XVIII–XXI

століть та визначити зміни його функцій, технічних можливостей і художнього навантаження.

Завдання дослідження:

1. Визначити вихідну модель функціонування альту в оркестрі XVIII століття та окреслити її семантичні передумови.
2. Охарактеризувати розширення тембрової та образної ролі інструмента в романтизмі та виявити чинники його художньої «емансипації».
3. Дослідити нові принципи оркестрування та семантичні моделі використання альту в модерністській та авангардній музиці XX століття.
4. Проаналізувати тенденції трансформації альтового звучання у XXI столітті в контексті міжжанрової взаємодії та нових технологій звуковидобування.
5. Здійснити порівняльний аналіз трактування альту в різні епохи та сформулювати типологію його функцій.
6. Виявити, як зміна тембрового статусу інструмента впливає на семантичну драматургію оркестрового твору.

Об'єкт дослідження – природа та функціонування альту як оркестрового інструмента у симфонічній музиці.

Предмет дослідження – стилістичні та семантичні трансформації альтової партії упродовж XVIII–XXI століть.

Матеріал дослідження – нотні матеріали оркестрової музики з альтовою партією XVIII–XXI століть.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть використовуватися в освітньому процесі у ЗВО.

Апробація результатів та публікації. Основні положення дослідження оприлюднені на науковій конференції та викладені у публікації:

Куклінська Є., Кашаюк В. Стилiстико-семантична еволюцiя альту в оркестровiй музицi XVIII-XXI столiть : *Матеріали X міжнародної наукової конференції в Україні «GLOBAL TRENDS IN SCIENCE AND EDUCATION»* (м. Київ), 20-22 жовтня 2025. С. 535-539. URL: <https://sci-conf.com.ua/wp->

[content/uploads/2025/10/GLOBAL-TRENDS-IN-SCIENCE-AND-EDUCATION-20-22.10.25.pdf](#)

РОЗДІЛ І.

ЕВОЛЮЦІЯ РОЛІ АЛЬТА В ОРКЕСТРІ ВІД КЛАСИКИ ДО РОМАНТИЗМУ

1.1. Альт у симфонічному оркестрі класичної доби

XVIII століття можна назвати часом, коли оркестр набув стабільних форм і усталеного складу. Саме тоді остаточно закріпився його склад, у якому центральне місце належало струнній групі. Вона утворювала основу звучання та визначала характер музичного образу. Поруч із першими й другими скрипками, віолончелями та контрабасами стабільне місце отримав і альт [2; 4]. У цей період він займав середній регістр, з'єднуючи верхні й нижні голоси. Якщо в попередні століття його застосування було радше епізодичним, а темброві особливості ще не усвідомлювалися як цінність самі по собі, то у класичну добу цей інструмент уже розглядався як невід'ємний компонент оркестрової палітри [10]. Розвиток інструмента, поступове вдосконалення конструкції, а також зростання виконавської майстерності підштовхували композиторів до активнішого використання альту.

Функції альту у XVIII столітті були водночас обмеженими й необхідними. Він рідко виступав у ролі провідного голосу, проте забезпечував стійкість гармонічної структури, об'єднував звучання верхніх і нижніх струнних, надавав фактурі м'якості та заповнював середній регістр, без якого звучання оркестру втрачало б свою повноту [20]. Іншими словами, навіть за скромних можливостей інструменту його присутність була вирішальною для досягнення цілісності оркестрового звуку. Саме через таку «невидиму», але конструктивно значущу роль альт стає тим голосом, який не привертає увагу до себе безпосередньо, але створює внутрішній звуковий фундамент, без якого симфонічна текстура втрачала б стабільність і глибину.

Уже на цьому етапі можна говорити не лише про технічну, а й про семантичну функцію альту. Його серединне розташування у фактурі

створювало ефект внутрішньої опори, тобто звук не домінує, як у скрипок, і не формує фундамент, як у віолончелей або контрабасів, а поєднує обидва полюси [6]. Інакше кажучи, альт виконував роль зчеплення фактури, що зумовлювало його образ як стабілізуючого, примирювального тембру. Уже в цій особливості приховується перший семантичний архетип інструмента – внутрішня гармонія, рівновага, темброве поєднання контрастних регістрів. Саме цей прихований психологічний шар стане у майбутньому передумовою того глибоко ліричного характеру, який інструмент набуде в романтизмі.

Важливим чинником стала еволюція самого інструмента. У XVIII ст. альти ще не мали стандартизованої форми й розмірів. Барокові альти відзначалися громіздкими формами й коротким грифом. Це надавало їм глибокого й темного тембру, проте обмежувало діапазон, знижувало зручність гри та ускладнювало виконання віртуозних пасажів, особливо у високих позиціях. Протягом XVIII століття конструкція зазнала змін: корпус став меншим і пропорційнішим, а гриф – довшим. Це зробило інструмент зручнішим у грі, сприяло кращій інтонаційній стабільності та дозволило розширити діапазон [4]. Розвиток техніки смичка також відкрив нові можливості: перехід від важких барокових до легших і пружніших класичних моделей розширив палітру артикуляцій – від м'якого *legato* до чіткого *staccato* й енергійного *spiccato*.

Вдосконалення конструкції не лише розширило технічні можливості інструмента, але й поступово змінило його образно-смысловий статус. Якщо бароковий альт асоціювався передусім із темним, густим фоновим звучанням, то класичний інструмент стає гнучкішим і відкритішим у тембровому сенсі [14]. Завдяки цьому природному просвітленню тембру альт починає асоціюватися не лише з опорою, але й з інтонацією спокою, внутрішнього роздуму, камерності навіть у великій симфонічній формі. Саме тому композитори поступово починають відчувати в ньому не тільки конструктивний, а й виразовий ресурс, особливо у фрагментах пасторального, колискового або медитативного характеру.

У творчості Йозефа Гайдна альт здебільшого зберігав традиційну функцію гармонічної опори, однак його роль не можна звести лише до цього [6. с. 25]. У багатьох симфоніях він додавав фактурі характерного теплого відтінку, створюючи своєрідний тембровий фон. У повільних частинах, особливо пасторального характеру, альти проводили плавні мотиви, які надавали музиці природності й спокою. Саме в Гайдна починає проступати тенденція до олюднення тембру альта – він уже не лише скріплює гармонію, а й м'яко коментує загальний настрій твору, неначе озвучує внутрішній емоційний простір.

Важливим є й той факт, що саме у цей час почали з'являтися перші сольні концерти для альта (наприклад, «Концерт для альта» Карла Стаміца, «Концертна симфонія для контрабаса і альта» Карла Діттерсдорфа, «Концертна симфонія для скрипки та альта з оркестром» В. А. Моцарта) [11; 23, с. 51, 118; 35]. Ці твори стали першими прикладами виходу інструмента з фактурної тіні – композитори ніби випробовують нові межі його виразовості, поступово усвідомлюючи його кантиленну, теплу темброву природу.

Поруч зі Стаміцом, ще одним важливим представником ранньокласичної школи був Франц Антон Гоффмайстер (1754–1812) – один із перших, хто не просто писав концерти для альта, а послідовно розвивав його сольний репертуар [20]. Його «Концерт для альта з оркестром, D-dur» вирізняється тим, що інструмент звучить не як акомпанемент чи фоновий шар, а як повноцінний носій мелодії, причому мова йде не про віртуозність заради ефекту, а саме про співучу, людську виразність. Саме у Гоффмайстера починає проявлятися те, що пізніше стане характерним для романтизму: альт як голос інтимності, ніжного роздуму, але також індивідуальної, тембрової присутності.

Таким чином, уже в ранньокласичній традиції з'являється проміжна ланка між чисто конструктивною роллю інструмента та його виразовою суб'єктизацією, яка стане нормою в XIX столітті [41]. Альт поступово набуває значущості, виходячи за рамки суто функціонального звучання. Це перша

сходінка від фактурної основи до формування психологічного підтексту, незалежно від того, чи веде він мелодичну лінію.

В. А. Моцарт значно розширив роль альту у симфонічному письмі. У «Симфонії № 40, g-moll» цей інструмент активно залучений до створення тембрової глибини та драматичного забарвлення звучання. Альти ведуть рухливі гармонічні фігурації, підтримуючи пульсацію середнього регістру й підсилюючи внутрішню напругу музичної тканини. (Приклад 1) Таке трактування партії альту свідчить про зростання його виразового значення: він перестає бути лише гармонічною опорою, стаючи важливим носієм емоційного рельєфу твору.

Приклад 1.

В. А. Моцарт. «Симфонія № 40».

1 частина, уривок з партії альтів (тт. 1–42).



У Моцарта альт часто стає посередником між драматичним і ліричним початками. У повільних частинах він забарвлює звучання теплом і м'якістю, тоді як у напружених епізодах – підтримує внутрішній імпульс, не даючи музичному руху розпастися. Саме завдяки цьому інструмент у Моцарта набуває своєрідної психологічно насиченої функції: він не нав'язує емоцію, але постійно присутній як внутрішній голос, що врівноважує драматичну напругу.

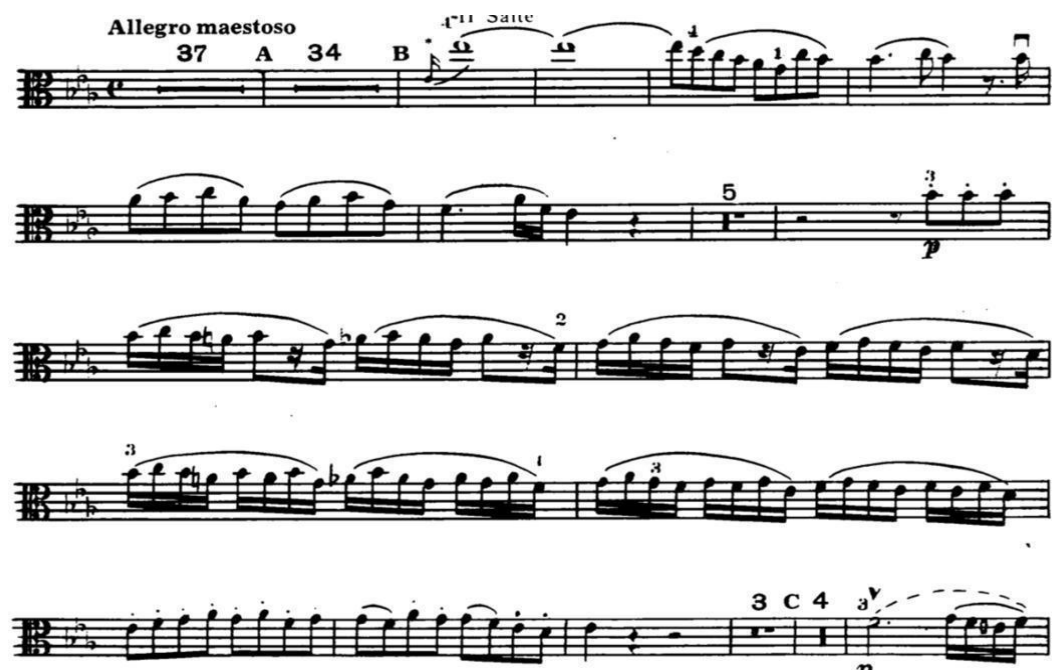
В інших творах композитор нерідко вводить альти у діалог з духовими інструментами, тим самим наділяючи їх активнішою роллю в оркестровій драматургії. Така діалогічність не випадкова: подібна взаємодія наближує альт до камерного мислення всередині симфонічного цілого. Вона створює ефект внутрішнього ансамблю у середині великого оркестру, де альт звучить не як маса, а як індивідуальний тембр, здатний до м'якого резонування з душевністю кларнета або співучістю гобоя.

Вершиною творчого ставлення Моцарта до альта стала «Концертна симфонія для скрипки й альту з оркестром, Es-dur, KV 364» [35]. У цьому творі альт уперше в історії постає як рівноправний соліст поряд зі скрипкою, що засвідчує новий етап у розвитку його виразових можливостей. Моцарт не протиставляє два інструменти, а вибудовує між ними діалог, заснований на зіставленні різних типів ліризму: експресивного, яскраво зовнішнього у скрипки та поглибленого, інтимного – у альту. (Приклад 2) Саме в цьому творі формується нова художня концепція інструмента, пов'язана з ідеєю душевної співучості, яка надалі стане характерною для романтичної традиції.

Приклад 2.

«Концертна симфонія для скрипки й альту з оркестром, Es-dur, KV 364».

I частина, головна тема альтів (тт. 72–89).



Семантична роль альту у Моцарта особливо очевидна в тих випадках, коли він бере участь у діалозі з духовими інструментами. Така взаємодія підсилює камерність звучання всередині оркестру та створює ефект внутрішнього монологу музичної тканини. Альт тут уже перестає бути простою підтримкою: він стає носієм психологічного підтексту, тихої внутрішньої драми, яка характерна для зрілого класицизму – драми не зовнішньо вираженої, а схованої у тембровому забарвленні.

Особливе місце посідає Людвіг ван Бетховен, який сміливо експериментував із фактурою та драматургічною організацією оркестрових партій [6, с. 26]. У «Пасторальній симфонії» альти не лише підтримують гармонію, а й беруть участь у створенні образів природи: вони імітують звучання вітру чи плавний рух води, надаючи музиці живописної виразності. Таким чином, альт отримує функцію не просто опорну, а образотворчу, тобто таку, що бере участь у формуванні програмного смислу твору.

У «Симфонії № 7» альти активно підтримують танцювальний ритм, беручи участь у формуванні енергійного пульсу. (Приклад 3) Завдяки цьому інструмент стає співтворцем внутрішнього руху оркестру, не лише з'єднуючи регістри, а й підсилюючи кінетичну енергію музичного образу. Бетховен фактично робить крок від фонової присутності до емоційної співучасті: альт уже не лише доповнює фактуру, а й впливає на її динаміку та семантичний рівень.

Значний внесок у розвиток ролі альту зробила мангеймська школа. Її представники – Ян Вацлав Антонін Стаміц, Карл Август Конрад Каннабіх та інші – започаткували низку прийомів, які стали характерними для класичної симфонії [18]. Одним із них було швидке арпеджіо, яке виконувалося всією струнною групою, але саме альти часто підсилювали його звучання в середньому регістрі. Такі пасажі надавали музиці динамічності й ефектності. Інструмент також використовувався для підтримки драматичних динамічних наростань, що підкреслювало його ритмічну й структурну роль.

Приклад 3.

Л. ван Бетховен. «Симфонія № 7».

І частина, альтова партія (тт. 23–57).

The musical score for the Alto part of the first movement of Beethoven's Symphony No. 7, measures 23 to 57. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows a variety of dynamics including *p*, *pp*, *ff*, *cresc.*, and *dim.*, along with articulation marks like accents and slurs. The piece is divided into two sections, A and B, with section B starting at measure 51. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Варто також зазначити, що мангеймська школа зробила ще один крок до майбутнього самостійного голосу альту: саме тут вперше з'являється тенденція до того, щоб середній регістр на коротких ділянках компенсував або пом'якшував різкі контрасти. Іншими словами, альт починає працювати як психологічний посередник між крайностями – не лише звуковими, а й емоційними.

Таким чином, уже в класичну добу закладаються передумови для подальшої семантичної експансії інструмента. Поєднання функціональної стриманості альту та його внутрішньої виразової глибини зумовило формування нового семантичного образу інструмента, який у XIX столітті набуває ліричної самостійності та індивідуалізованого характеру. У XVIII столітті альт утвердився як важлива, але ще переважно допоміжна ланка оркестру. Водночас уже тоді почали формуватися передумови для його подальшої емансипації – індивідуалізація тембру, розширення технічних можливостей, активніша участь у драматургії.

Досвід класичного періоду показав, що навіть без явної мелодичної домінанти інструмент може відігравати роль носія внутрішнього змісту. Саме цей семантичний потенціал – здатність не декларувати, а натякати, не контрастувати, а гармонізувати – стане фундаментом для романтичного переосмислення альту вже у XIX столітті.

1. 2. Розкриття тембрового потенціалу альту в епоху романтизму

XIX століття стало новою епохою для музичного мистецтва. Оркестр зазнав значного розширення, а музична мова набула емоційної насиченості й драматичної глибини [2]. У цьому контексті альт поступово виходив із другорядних позицій і перетворювався на інструмент, здатний виражати особливі психологічні стани. Його теплий, насичений і водночас дещо сумовитий тембр відповідав загальній естетиці романтизму, що прагнула до відтворення індивідуальних емоцій, ліричних почуттів і суб'єктивних переживань.

У порівнянні з класичною добою, де альт виконував роль внутрішнього стабілізатора фактури, романтична епоха відкрила для нього можливість виражати не лише структурну, а й психологічну глибину. Якщо у XVIII столітті він насамперед утримував звучання оркестру, то в XIX столітті він починає озвучувати внутрішні емоції музичного образу. Тембр альту перестає бути простою барвою – він стає інтонаційним знаком, що містить підтекст і внутрішній настрій.

Саме в цей період тембр інструмента почали осмислювати не лише як акустичне забарвлення, а як носія психологічної інтонації, тобто виразника внутрішнього переживання, яке неможливо передати зовнішньою патетикою чи блиском звучання. Альт стає тим серединним голосом, що не кричить і не декларує, але пропускає почуття крізь себе – м'яко, глибоко, майже сповідально. Це вже не просто середній регістр фактури, а інструмент

емоційної рефлексії, в якому концентрується психологічний вимір музичної дії.

Камерні жанри XIX ст. теж відіграли важливу роль у розвитку альту та його значення помітно розширилося. Якщо в класичну добу він здебільшого дублював середні голоси, то тепер нерідко ставав рівноправним учасником ансамблю. Саме камерність як жанрове середовище спричинила переорієнтацію на інтимність звуку, у якій альт виконує роль посередника між зовнішнім і внутрішнім пластами музичного вислову. Він набуває статусу внутрішнього голосу ансамблю, тобто того тембру, через який розкривається не подія, а її емоційне відлуння. Завдяки цій рисі інструмент поступово перестає бути лише фоновою опорою, а стає носієм підтексту – тим голосом, який не стільки промовляє, скільки передає пам'ять і внутрішнє переживання музичної дії.

Композитори-романтики усвідомили, що саме в середньому регістрі можлива передача тонких психологічних відтінків, які не завжди можуть бути виражені яскравою скрипкою чи масивною віолончеллю [21].

У квартетах Франца Шуберта, зокрема у Струнному квартеті № 14 «Смерть і дівчина», альти отримують самостійні лінії, що додають фактурі драматичної ваги. Композитор часто використовує альт як тембр пригадування або відлуння, завдяки чому середній регістр звучить не як маса, а як голос, що співпереживає. (Приклад 4)

Приклад 4.

Франц Шуберт. Струнний квартет № 14 «Смерть і дівчина».

II частина, Andante con moto, альтова партія (тт. 99–124)



Антонін Дворжак у «Американському квартеті» також використовував альт як носій характерних інтонацій, які додають національного колориту. У нього альт нерідко виступає як ініціатор внутрішнього настрою, той, хто першим задає тональність емоційного середовища, а вже потім до нього приєднуються інші голоси ансамблю. Таким чином, у камерній музиці романтизму альт стає не просто рівноправним голосом, а центром емоційної єдності ансамблю.

Найяскравішим втіленням нової семантичної ролі альту стала симфонія з альтом-соло Гектора Берліоза «Гарольд в Італії» (1834) [6, с. 40-41; 39]. Тут альт виступає не як частина оркестрової маси, а як художній персонаж – самотній мандрівник, внутрішній свідок подій. Важливо, що Берліоз трактує альт не як провідну мелодичну лінію у концертному сенсі, а радше як голос оповідача: він не втручається у дію, але переживає її, коментує і осмислює. Це вже глибший рівень ролі інструмента: альт стає не лише виразником емоції, а носієм внутрішньої історії [39].

Соліст-альтист проводить наскрізну тему, що повертається протягом чотирьох частин, вступаючи у діалог із оркестром. Така драматургічна модель підкреслює дистанцію: оркестр виступає як подія, а альт – як її переживання. Вперше інструмент стає не фрагментом загального масиву звучання, а цілісною музичною особистістю [10]. (Приклад 5)

Саме в цьому творі інструмент стає своєрідним оповідачем симфонічної драми, а його голос набуває виразної індивідуальності. Це був справжній прорив, який вплинув на подальше ставлення композиторів до альту. У Берліоза альт постає не як жанровий символ, а як психологічний внутрішній голос головного персонажа – голос, що не занурений у подію безпосередньо, але відображає її внутрішній сенс [6]. Таким чином інструмент отримує функцію не лише тембрового, а й наративного центру: він переживає більше, ніж зображує. Цей підхід став знаковим для романтичної епохи: саме з Берліоза починається тенденція трактувати альт як інструмент внутрішнього досвіду, а не тільки оркестрової функції.

Приклад 5.

Г. Берліоз. Симфонія «Гарольд в Італії».

I частина, альтова партія (тт. 38–64).

Adagio. (♩ = 76 du métr. de Maëtzl)

ALTO.

(Piano) *ff* *mf* *ppp*

cresc. *sf* *dimin.* *pp* *cresc.* *sf*

Solo, express. e largamente

aussi doux que possible; presque rien.

Подальший розвиток романтичної музики підтверджує зростання значення інструмента. Йоганнес Брамс у своїх секстетах і квартетах часто наділяв альти широкими кантиленними темами, які створювали основу для гармонічного й тембрового балансу. Для нього альт постає не як фоновий голос, а як теплий носій внутрішнього руху емоції, яка розгортається не різко, а поступово. Також у творах Брамса партії альту нерідко містять мелодичні епізоди, що підкреслюють драматичні контрасти між частинами. У «Німецькому реквіємі» альти створюють густий, насичений тембровий фон, який надає твору глибокої емоційності [37]. У Брамса альт часто звучить так, ніби він пов'язує горизонтальну (мелодичну) й вертикальну (гармонічну) драматургію, стаючи точкою емоційної опори всередині оркестру [20, с. 32].

Водночас, в операх Карла Марії фон Вебера поєднання альтів із дерев'яними духовими створює особливий тембр, який надає камерності

навіть масштабній оркестровій фактурі. У таких епізодах альт виконує роль емоційного зв'язуючого елемента, який згладжує контрасти і переводить зовнішню дію у сферу переживання [6, с. 38].

Особливої уваги заслуговує Ріхард Вагнер. У його музичних драмах альт нерідко стає частиною тембрового комплексу, що формує психологічний простір дії. У «Трістані та Ізольді» він бере участь у побудові густої гармонічної тканини, яка передає безперервне напруження. Вагнер використовує альт як тембровий носій підсвідомих процесів – того, що ще не вимовлено, але вже відчувається. Саме тому в його оркестрі альт не лише заповнює середину фактури, а створює ауру прихованого смислу, внутрішнього очікування [37].

Наприкінці XIX століття роль альту ще більше зросла завдяки симфонічним новаціям Густава Малера. У його творах альти не лише підтримують гармонію, а й ведуть окремі тематичні лінії, беручи участь у масштабній поліфонічній драматургії [10, с. 35]. У «Симфонії № 1» вони проводять м'які кантиленні мелодії, що надають музиці ліричної прозорості та відчуття простору. У «Симфонії № 7» альти створюють образи внутрішньої тиші, затемненої психологічної зони, де під поверхнею приховано емоційне ядро музики.

Варто згадати й Антона Брукнера: у його симфоніях альти нерідко проводять протяжні мелодичні лінії, що підсилюють містичний, майже духовний характер звучання. У Брукнера альт наче сповільнює час усередині оркестрової тканини, створюючи ефект споглядання.

Поряд із творчістю Берліоза, Брамса та Малера важливим кроком у розвитку ролі альту в оркестрі стали досягнення пізнього романтизму. Особливої уваги заслуговує творчість Ріхарда Штрауса, у якого альт набуває виняткової ваги [6, с. 40]. У симфонічній поемі «Дон Кіхот» (1897) саме альт виступає одним із центральних солюючих голосів, що персоніфікує образ Санчо Панси. Його тембр стає не лише характером образу, а й способом показати внутрішню драму персонажа, його людяність і глибину. Таке трактування інструмента

свідчить про розширення його семантичного потенціалу: альт перестає бути лише гармонічною підтримкою і виходить на рівень характерного, образотворчого інструмента. У Штрауса він постає не лише як ліричний голос, а як активна психологічна фігура, що впливає на розгортання музичної дії зсередини. Саме це межове трактування готує перехід до XX століття, де внутрішня виразність поступово трансформується в експресивність, символічність і навіть темброві експерименти.

У цілому, в добу романтизму інструмент остаточно вийшов із другорядних позицій. Його тембр асоціювався з меланхолією, інтимністю, теплотою, але також і з глибокою експресією. Розширені технічні можливості дозволили композиторам доручати альтові сольні партії, довгі кантиленні мелодії та драматичні діалоги з іншими інструментами. Саме романтична доба сформувала семантичну модель альту як внутрішнього ліричного голосу оркестру, який не описує подію, а відтворює її внутрішній досвід. Ця модель стане підґрунтям для модерністських відкриттів XX століття, де альт уперше заявить про себе як інструмент не лише емоційності, а й стильових експериментів і нових виразових функцій.

РОЗДІЛ II.

АЛЬТ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX - XXI СТОЛІТЬ

2. 1. Альт у модернізмі та авангарді XX століття. Стилiстико-семантичний аналіз концертів для альту С.Форсайта, У.Уолтона, Б.Бартока

У XX столітті розпочався процес глибокої трансформації оркестрового мислення, у якому зміна ставлення до тембру стала не лише технічною, а й світоглядною категорією [21]. Однією з перших течій, що переосмислила тембровий простір, став імпресіонізм [22; 21, с. 90]. Для композиторів цього напрямку тембр перестав бути фарбою в традиційному сенсі – він перетворився на акустичне поле, у якому звук не стільки веде мелодію, скільки створює простір існування музики.

Клод Дебюссі відкриває для альту новий тембровий вимір у межах імпресіоністичної естетики – інструмент більше не заповнює гармонічний регістр, а формує атмосферу, глибинний план оркестрової тканини. У «Ноктюрнах» альти утворюють м'який підтембр оркестру, ніби підсвітлюючи звучання зсередини. У циклі «Іберія» альти не формують чіткої мелодії, а надають музиці відчуття невловимої присутності, вони створюють атмосферу спогаду, легкого дотику та післязвуччя. Середній регістр альту виявився ідеальним для цієї напіввідчутної звукової сфери, де пріоритетним є внутрішній стан.

Моріс Равель розвиває цю лінію, але надає альту більш виразної тембрової суб'єктності. Якщо в Дебюссі інструмент розчиняється в оркестровому середовищі, то в Равеля він виокремлюється як самостійний ліричний голос. У балеті «Дафніс і Хлоя» альти беруть участь у створенні світлотіньової драматургії: саме вони забезпечують поступовий перехід від нерухомого тембру до мелодичного розгортання. В «Іспанській рапсодії» цей

голос уже має національно-стильове забарвлення і стає носієм характеру, а не лише настрою.

У добу імпресіонізму альт остаточно виходить за межі переважно акомпануючої функції: він перетворюється на тембровий організм, що несе у собі не стільки мелодію, скільки спосіб бачення звуку. Саме ця риса підготувала подальші модерністські зміни, коли інструмент починає сприйматися як носій особливого внутрішнього змісту – не лише ліричного, а образно-концептуального.

Поява неокласицизму стала наступним етапом у трансформації оркестрового мислення XX століття. На відміну від імпресіонізму, де звук існував як атмосфера, неокласицизм повертає увагу до форми, конструктивної організації та структурної прозорості. У цій естетиці альт знову набуває виразної функції, але вже не романтичної чи ліричної, а архітектонічної: він стає опорою фактури та важливим елементом ритмічної пульсації.

У творчості Ігоря Стравінського це помітно особливо чітко [1]. Він трактує альт як елемент внутрішнього каркасу оркестру – інструмент, що утримує рух і рівновагу між голосами. У балеті «Пульчинелла» альти беруть участь у формуванні поліфонічного шару, підтримуючи взаємодію ліній не як тло, а як активний структурний центр. (Приклад 6) Їхня партія поєднує функції гармонічної опори та тематичного розвитку, зокрема у діалогах зі скрипками й віолончелями, де альти створюють темброву рівновагу між групами. Завдяки цьому інструмент виступає носієм не лише середнього регістру, а й характерного для неокласицизму тембрового контрасту, що поєднує камерну прозорість із структурною виразністю.

Також варто згадати «Симфонію у трьох частинах» («Symphony in Three Movements», 1942–1945) Ігоря Стравінського [27]. Твір належить до неокласичного періоду творчості композитора і водночас відображає реакцію митця на події Другої світової війни. Сам Стравінський зазначав, що кожен епізод твору пов'язаний із конкретними враженнями від війни, переважно кінематографічного походження. Перша частина вирізняється динамічним,

ритмічно ускладненим тематизмом і використанням румбоподібного ритму з чергуванням тактів 3/4 та 4/4, що створює відчуття напруги й неспокою.

Приклад 6.

Ігор Стравінський. Балет «Пульчинелла».

Увертюра до опери, партія альтів (тт. 1–32).

Allegro moderato *Ouverture* (revised 1965)¹

f

I *pp*

II 2

III 1

IV *p cresc.* **(V)**

3 **V** 2 *f* **ff**

sub. meno f. leggiero *ff* *p* **VI** 1 *f*

Друга частина, написана у тричастинній формі (ABA), контрастує м'якою ліричною атмосферою, де домінують сольні епізоди арфи, флейти та струнних, що надає музиці камерного характеру. Третя частина (*Con moto*) побудована на енергійному маршовому русі з активною участю духових інструментів, кульмінаційним наростанням і фугованими елементами, що створюють відчуття драматичного розвитку. Попри можливі позамузичні асоціації, сам композитор наголошував, що симфонія не є програмною у вузькому сенсі, підкреслюючи автономність музичної форми та раціональну організацію матеріалу [27].

У межах твору альт часто виступає як моторний і контрапунктичний елемент, що підтримує динамічну напругу та підсилює поліфонічну багат шаровість звучання. Такий підхід відображає неокласичне мислення композитора, для якого альт стає носієм внутрішньої енергії й важливою складовою конструктивної логіки оркестрового письма. На цьому етапі альт остаточно виходить із ролі допоміжного тембру. У Стравінського він мислиться як інструмент музичної логіки: не виражає емоцію безпосередньо, а організовує її. Так відбувається перехід від тембрової декоративності (імпресіонізм) до тембрової конструктивності. Альт стає співтворцем форми, а не лише носієм настрою.

Ця зміна естетичної парадигми відкриває шлях до інших модерністських напрямів – зокрема експресіонізму, у якому альт, зберігаючи активну функцію, перестає бути структурним елементом і перетворюється на провідника внутрішньої психологічної напруги музичного простору [15]. Якщо неокласицизм інтелектуалізував тембр, то експресіонізм дозволить йому проявити внутрішню драматургію звуку.

Експресіонізм суттєво змінив характер звучання альту, змістивши акцент із тембрової функції на внутрішній психологічний зміст. Якщо в неокласицизмі інструмент працював як структурна опора, то тепер він стає провідником напруги, драматичного імпульсу та емоційного надлому. У центрі музичного процесу опиняється не форма, а переживання, і саме альтовий тембр виявляється найбільш здатним передати тонкий, непоказний, але глибокий психологічний реєстр.

У творчості Арнольда Шенберга альт остаточно виходить за межі акомпанементної функції та стає носієм внутрішнього драматизму. Він виступає як голос внутрішньої дії, той рівень музичного змісту, який не лежить на поверхні, але формує драматичну напругу зсередини. У симфонічній поемі «Пеллеас і Мелізанда» саме альти створюють підґрунтя трагізму: вони не коментують емоцію, а посилюють передчуття, прихований нерв твору. Тут альт відіграє структурно-виразову функцію, з'єднуючи темброві пласти

оркестру й надаючи звучанню глибини та напруження. Саме через середній регістр альтів композитор формує внутрішній драматизм і психологічну насиченість, що відображають складну взаємодію героїв. В окремих епізодах, зокрема у ліричних темах Мелізанди, альт бере участь у мелодичному розвитку, надаючи темі теплого, але тривожного забарвлення. Це ще не експресіонізм у строгому розумінні, але саме тут зароджується той тип внутрішньої драми, який згодом визначатиме експресіоністичний стиль Шенберга [14].

Альбан Берг поглиблює цей тип мислення: в «Ліричній сюїті» альт стає не просто фоном, а одним з нервових центрів музичної тканини та функціонує як її центральний нервовий вузол. Тут домінують музичні жести, імпульси та ламані інтонації, які не стільки декларують почуття, скільки розкривають їхню внутрішню природу. (Приклад 7) Відтак, звучання набуває вразливості та оголеності, що створює ефект присутності емоційного переживання.

Приклад 7.

Альбан Берг. «Лірична сюїта».

6 частина, *Largo desolato*, партія альтів (тт. 13–19).

The musical score for the 6th part of Alban Berg's 'Lyrical Suite' (measures 13-19) is presented in three systems. The first system (measures 13-14) is marked 'Tempo II' and '♩ = 46'. It begins with a half note (13) and a quarter note (14), both marked '(führend)'. The dynamics are 'ff' (13) and 'fff (viel Bogen)' (14). The second system (measures 15-17) is marked 'calando' and 'non espr.'. It begins with a half note (15) and a quarter note (16), both marked 'espr.'. The dynamics are 'mf' (15) and 'p' (16). The third system (measures 18-19) is marked 'A tempo (II)' and '♩ = 46'. It begins with a half note (18) and a quarter note (19), both marked 'p'. The dynamics are 'p' (18) and 'f' (19). The score includes various performance instructions such as 'sempre espress.', 'col legno', and 'cresc.'.

Антон Веберн, працюючи в камерному форматі, ще більше концентрує звуковий матеріал. Альт втрачає протяжність і мелодійну лінію, та замість цього з'являються точкові, мікрожестові інтонації, які передають миттєвість відчуття. Це вже не мелодія і не супровід, а чистий імпульс значення, що

виникає і зникає, залишаючи емоційний відбиток. У вебернівській мові альт по-новому функціонує як елемент драматургії звукового мінімалізму – там, де єдиним змістом стає сама напруга існування.

Цей тип мислення виявляється спорідненим із підходом Бели Бартока, у якого психологічна напруга трансформується в енергетичну. Якщо у віденських експресіоністів [15; 21] (Шенберг, Берг, Веберн) альт розкриває внутрішній стан, то у Бартока цей стан набуває динаміки руху, стаючи силою протидії та драматичною концентрацією. У «Музиці для струнних, ударних та челести» альтова група не лише супроводжує процес формоутворення, а й часом висувається на передній план, часто переймаючи на себе найгостріші темброві зіткнення. Раптові динамічні контрасти, контрапунктична напруга – усе це робить альт стає одним з каталізаторів драматичного перелому, а не просто посередником між голосами [2]. (Приклад 8)

Приклад 8.

Бела Барток. «Музика для струнних, ударних та челести».

1 частина, *Andante tranquillo*, альтова партія (тт. 1–11).



У струнних квартетах Бартока інструмент відходить від акомпануючої ролі та остаточно закріплюється як активний учасник тематичного розвитку. Між голосами виникає не діалог, а протистояння, де альт часто може ініціювати конфлікт мотивів, інтонацій та ритмічних імпульсів. У творчості Бартока альт особливо виразно набуває ролі енергетичного тембру і стає не лише носієм стану, а й мотором драматичної взаємодії.

Радикальний поворот у трактуванні альту відбувається в авангарді 1960-х років. Якщо Барток загострив його емоційну енергію, то Кшиштоф Пендерецький суттєво змінив уявлення про звук альту та перетворив інструмент на джерело нового типу звуку, де важливим стає не мелодія, а сама фізика звукоутворення [16]. У творах «De natura sonoris», «Polymorphia», а також у хорових та оркестрових партитурах того періоду альт уже не обов'язково співає: він шурхотить, дзижчить, видає шумові відтінки, показуючи звук у його первісності.

Саме такі прийоми як: *sul ponticello*, *col legno battuto*, *glissando* на широких інтервалах, шумові ефекти, мікротональні зсуви, а також поєднання тембру з тишею або резонансом роблять альт носієм акустичної нестабільності. У такому контексті інструмент звучить не як мелодійний голос, а як середовище психологічної напруги: звук народжується, зникає, розсипається, перетікає в шумові жести. Авангард продемонстрував, що альт може бути не тільки ліричним чи драматичним, а й онтологічно сирым звуком, що існує на межі музики й акустичного явища.

Порівняно з експресіонізмом, де напруга мала ще психологічний вимір, у Пендерецького вона стає первинно-звуковою, майже тілесною: альт уже не передає переживання – він є самим процесом напруги, її безпосереднім матеріальним проявом.

У другій половині XX століття значущим етапом у розвитку ролі альту стала творчість Альфреда Шнітке. Після акустичних експериментів авангарду інструмент отримує нову функцію – він стає носієм багатошаровості звучання, в якому одночасно присутні різні смислові плани. Якщо Пендерецький розкладає звук до його матеріальної основи, то Шнітке повертає йому метафізичний вимір: альт у нього звучить так, ніби несе пам'ять про попередні епохи, але не як цитату, а як внутрішній резонанс.

У оркестрових творах Шнітке альт часто виконує роль тембрового моста між різними шарами музичної реальності: від модерністської загостреності до майже барокової плачевності. [6, с. 90]. Ця двоплановість – зовнішнього й

внутрішнього, теперішнього та минулого, звуку й сенсу – робить інструмент носієм не просто психологічної напруги, а екзистенційної подвійності. В композитора альт звучить так, ніби всередині нього відбувається зустріч стилів та епох, і ця зустріч не є естетичним прийомом – вона переживається як духовний або світоглядний конфлікт, що особливо відчутно у «Концерті для альта» (1985) та «Монологі для альта та струнних» (1989).

Якщо експресіонізм показав безпосередній біль, а авангард – матерію звуку, виведену на передній план, то Шнітке повертає в альт вимір граничної свідомості. Тому в його музиці інструмент часто звучить не як частина оркестрової фактури, а як голос, що виринає з глибини – ніби свідчення про присутність чогось більшого, ніж сама музична подія.

Особливого забарвлення розвитку альта надає творчість Бенджаміна Бріттена, у якого інструмент набуває іншого – не полістилістичного, а психологічно-інтимного виміру. Якщо у Шнітке альт виражає зіткнення смислових площин, то у Бріттена він стає голосом внутрішньої тиші та самоспоглядання. У камерних творах та оркестрових полотнах композитора альт звучить так, ніби він несе приглушене світло емоції – не драматичний вибух, а тихе, майже сповідальне переживання, яке не потребує патетичного жесту [6, с. 137].

Бріттен працює з альтом як із тембром, здатним утримувати стан самотності, не як ізоляції, а як внутрішнього слухання. Часто альт у нього звучить так, ніби музика не звертається назовні, а прямує вглиб – не до дії, а до саморозуміння. Саме тому в естетиці Бріттена інструмент балансує між камерністю й драматизмом, між ніжністю та напругою, не впадаючи в конфліктність, але й не розчиняючись у фактурі, як в імпресіоністів. Це особливо відчутно у творі для альта і фортепіано «Lachrymae», Op. 48 (1950), де альт не проголошує почуття прямо, а говорить приглушеним голосом внутрішньої тиші: його мелодія ніби не звучить, а дихає, перетворюючи тембр на простір пам'яті та самозаглиблення, де звук і пауза існують як два рівноцінні стани душі [6, с. 138].

Таким чином, після авангардного розкладання звуку у Пендерецького та екзистенційної багатшаровості у Шнітке, у Бріттена альт отримує нову якість – він стає простором внутрішнього переживання. Це вже не просто інструмент експерименту чи емоційного напруження, а тембр живої присутності, своєрідна внутрішня точка фокусу музичного смислу.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що у XX столітті альт поступово перетворився з акомпануючого інструмента на повноцінного носія змісту. Процес емансипації інструмента розпочався саме в концертному жанрі, де композитори прагнули не просто написати віртуозний твір, а створити нову модель художньої присутності альту. Ця лінія розвитку знайшла своє послідовне й найяскравіше втілення у творчості британських композиторів Сесіла Форсайта та Вільяма Волтона, а також у філософськи узагальнюючому творі Бели Бартока, які заклали фундамент модерністської альтової концертної традиції. В експресіонізмі альт став голосом психологічної напруги; в авангарді – матерією самого звуку, де важливим було не те, що він передає, а як народжується і зникає сам тембр. У Шнітке альт отримав метафізичний вимір, ставши інструментом внутрішньої пам'яті та полістилістичного смислу, тоді як у Бріттена він набув камерної інтимності та функції внутрішнього «Я», що промовляє не назовні, а з глибини. У творчості Гії Канчелі цей напрям досягає особливої концентрації: альт стає не просто голосом, а присутністю – не звучанням, а тишею, що зберігає сенс після завершення музичної дії. Загалом, модернізм і авангард не лише розширили тембровий потенціал інструмента (від барв імпресіонізму до звукової матерії авангарду), а й докорінно змінили його статус: альт перестає бути посередником і стає самостійним носієм драматургії, здатним формувати не тільки колорит, а й наратив твору. Саме тому в другій половині століття з'являється новий тип сольності – альт уже не просто передає емоційний стан, а стає точкою філософського фокусу, через яку музика XX століття осмислює себе зсередини. Таким чином, XX століття не лише розкрило тембровий діапазон

альта в оркестрі, але й легітимізувало його як повноцінного соліста, здатного втілювати найскладніші драматургічні, психологічні та метафізичні концепції.

Водночас цей процес не завершується у межах модернізму: традиція продовжується в музиці кінця XX – XXI століття, де альт дедалі частіше стає не лише голосом, а простором внутрішнього переживання, тишею після звуку, індивідуальним способом філософського висловлювання композитора.

Концерт для альту з оркестром Сесіла Форсайта (1903) є одним із перших масштабних творів, присвячених саме цьому інструменту, і посідає важливе місце в еволюції його сольного репертуару. На початку XX століття альт ще не мав усталеної концертної традиції, тому поява твору стала вагомим етапом у процесі його емансипації від функції середнього голосу оркестрової фактури до ролі повноцінного соліста. Форсайт, як композитор і музикознавець, добре розумів специфіку тембру та природну виразність інструмента, тому прагнув створити твір, який не лише розкриває технічний потенціал альту, а й надає йому художньої автономії. У цьому полягає перехід від романтичного трактування альту як інструмента внутрішньої лірики до модерного уявлення про нього як про повноцінного героя концертного жанру.

Концерт складається з трьох частин, що демонструють широку амплітуду виразових можливостей інструмента [26, с. 130]. Перша частина, витримана у різновиді сонатної форми, характеризується контрастом тематичних сфер. Головна тема має енергійний і рішучий характер, що підкреслює драматичний потенціал альту. (Приклад 9. 1)

Побічна тема контрастує ліричною кантиленою, яка виявляє інтимну природу його тембру. (Приклад 9.2) Тональний план тримається в межах розширеної тональності з окремими відхиленнями, що створюють додаткову напругу. Оркестровка вирізняється балансом: партія альту не губиться у загальному звучанні, а веде діалог із духовими та групою струнних, утворюючи рівноправне зіставлення. Така побудова свідчить про свідоме прагнення Форсайта віднайти рівновагу між сольним і оркестровим началом, що стане характерною рисою більшості концертів XX століття.

Приклад 9. 1.

С. Форсайт. «Концерт для альта з оркестром», g-moll.

1 частина, Allegro con spirito, головна тема альта.



Приклад 9. 2.

С. Форсайт. «Концерт для альта з оркестром», g-moll.

1 частина, Allegro con spirito, побічна партія альта.



У першій частині концерту каденція виконує роль кульмінаційного соло-виступу альту перед поверненням оркестру до теми [26]. У ній соліст розгортає широкий діапазон інструмента, переходячи від ліричних, співучих фраз до технічно вимогливих фрагментів. Стилiстично каденція поєднує романтичну експресію з оркестровою розкішшю: вона логічно виростає з тематичного матеріалу вступу і розвитку, одночасно виділяючи альт як голосовий інструмент, здатний на сольне висловлювання незалежно від оркестрової маси. (Приклад 9. 3)

Приклад 9. 3.

С. Форсайт. «Концерт для альту з оркестром», g-moll.

1 частина, Allegro con spirito, уривок з каденції



Друга частина концерту розгортає лірико-споглядальний образ. Тут переважає кантиленне інтонування, у якому тембр альту асоціюється з інтимністю та психологічною зосередженістю. Гармонічна мова вирізняється м'якими модуляціями, які створюють ефект плинності й безперервності розвитку. Особливу увагу заслуговує оркестровий супровід: у цій частині

Форсайт застосовує прозору фактуру, надаючи солісту максимальну свободу для виразного фразування. Саме тут виявляються головні виконавські труднощі – тривале ведення мелодії у верхньому регістрі, необхідність збереження рівного тембру та динамічного балансу. (Приклад 9. 4) У цій частині альт постає майже людським голосом – носієм внутрішнього монологу, що перегукується з естетикою англійського постромантизму.

Приклад 9. 4.

С. Форсайт. «Концерт для альту з оркестром», g-moll.

2 частина, Andante un poco sostenuto, головна партія альту.

The image shows a musical score for the second movement of the Concerto for Alto and Orchestra by Samuel Forsyth. The score is in G minor (three sharps) and 3/4 time. It features three staves. The first staff is for the Alto, marked 'Andante un poco sostenuto' and 'II.'. It includes dynamic markings 'p' and 'f', and a 'dolce' section. The second and third staves are for the orchestra, with dynamic markings 'mf' and 'f'.

Фінальна частина має рондо-подібну форму й відзначається динамізмом та віртуозністю. Тут альт постає у новій якості – як рухливий і технічно мобільний інструмент, здатний витримати швидкий темп, складні пасажі та стрімкі стрибки. (Приклад 9. 5) У цій частині відчутна танцювальна стихія, яка надає всьому твору завершеності та життєствердного характеру. Гармонічна мова збагачена елементами пізньоромантичної експресії, проте загальний тональний центр зберігає стабільність, що сприяє цілісності композиції. Форсайт свідомо використовує прийоми «розширеної тональності», характерні для перехідного етапу від пізнього романтизму до модернізму, поєднуючи емоційну експресію з конструктивною ясністю форми.

Семантична концепція концерту полягає у створенні образу альтя як «героя-оповідача», який проходить шлях від драматичного протистояння (перша частина) через ліричне самозаглиблення (друга частина) до утвердження сили й віртуозності (фінал). Така драматургія відображає процес утвердження інструмента як повноправного сольного голосу, здатного втілювати багатогранний спектр емоцій і художніх станів. Водночас у цьому образі простежується й національний колорит британської школи, у якій меланхолійна глибина поєднується з раціональною будовою музичної форми.

Приклад 9. 5.

С. Форсайт. «Концерт для альтя з оркестром», g-moll.

3 частина, Allegro con fuoco, головна партія альтя.



У цьому виявляється історичне значення твору Форсайта. Якщо в «Гарольді в Італії» Г. Берліоза альт виконував радше програмно-символічну функцію, то у концерті Форсайта він набуває якостей справжнього соліста у класичному жанрі. Тут інструмент не є посередником між ідеєю і оркестром, а перетворюється на повноцінного героя, який формує драматургію твору. Форсайт заклав основу для нового типу альтового концерту – психологічного,

лірично-драматичного за змістом і виваженого за формою. Цей твір став своєрідним містком до наступних концертів ХХ століття – передусім В. Волтона та Б. Бартока, де альт остаточно закріпив свій статус рівноправного учасника концертної традиції.

Таким чином, «Концерт для альту з оркестром» Сесіла Форсайта становить не лише художню цінність, а й історичний прецедент, що засвідчив якісно новий етап у стилістико-семантичній еволюції інструмента. Його значення полягає не лише у відкритті технічних можливостей, а й у закріпленні нового типу музичного мислення, у якому альт стає втіленням внутрішньої експресії, інтелектуального самовираження та психологічної глибини, властивих добі модернізму.

Якщо концерт Сесіла Форсайта можна вважати першим кроком до емансипації альту у сольному жанрі, то твір Вільяма Волтона став якісно новим етапом у цьому процесі. Форсайт продемонстрував, що альт здатний бути носієм масштабної концертної драматургії, проте його музична мова ще тяжіла до пізньоромантичних інтонацій і традиційного тембрового оформлення. Натомість Волтон запропонував інший підхід – він інтегрував альт у модерністський контекст першої половини ХХ століття, наділивши його не лише ліричністю, але й глибокою психологічною експресією, драматичною конфліктністю та характерною нервовістю інтонаційної мови [32].

Значущою є й історична обставина появи цього твору: концерт написано в атмосфері формування англійської національної композиторської школи та становлення професійної альтової традиції, яку підтримували провідні виконавці того часу. Особливу роль у популяризації та виконавському утвердженні твору відіграв Лайонел Тертіс, один із найавторитетніших альтистів ХХ століття, чия інтерпретація фактично закріпила концерт Волтона як еталон модерністської віртуозної альтової поеми [9, с. 109]. Сам факт звернення композитора до конкретного темброво-психологічного потенціалу інструмента свідчить про новий рівень довіри до альту – вже не як середнього голосу, а як повноцінного драматургічного центру.

«Концерт для альту з оркестром» Вільяма Волтона, написаний та презентований у 1929 році [30]. Прем'єрне виконання «Концерту для альту» Вільяма Волтона було довірено Паулю Гіндеміту, хоча спершу композитор планував, що солістом стане Лайонел Тертіс, який зрештою відмовився від участі [30]. Цей твір став визначним кроком у формуванні англійської альтової школи та утвердив інструмент як провідний сольний голос у концертному жанрі першої половини ХХ століття [32]. На відміну від романтично забарвленого і дещо традиційного концерту С. Форсайта, твір Волтона виявляє риси модерністського мислення: поєднання експресивного мелодизму з конструктивною чіткістю форми, політональними нашаруваннями, гострішою гармонічною мовою та фактурним загушенням оркестрового письма [40, с. 50].

Перша частина написана у вільній сонатній формі, де головна тема має енергійний, майже нервовий характер. (Приклад 10. 1) Вона не лише відкриває драматичний конфлікт, а відразу окреслює нову ідентичність альту – це більше не мелодійний персонаж, а внутрішній герой, який протистоїть оркестру, вступає з ним у напружений діалог [40, с. 50]

Приклад 10. 1.

Вільям Волтон. «Концерт для альту з оркестром».

1 частина, *Andante comodo*, головна партія альту.



Побічна тема, хоча й кантиленна за природою, несе в собі підтекст стриманої тривоги й психологічної напруги: її ліризм має не декоративний, а інтонаційно-психологічний характер. (Приклад 10.2) Оркестровка густіша й динамічніша, ніж у Форсайта: композитор навмисно створює ситуацію контрастне середовище, у якому альт змушений ніби виборювати право звучати – це вираз модерністського конфліктного мислення. [40, с. 51]

Приклад 10. 2.

Вільям Волтон. «Концерт для альту з оркестром».

1 частина, Andante comodo, побічна партія альту.

The musical score is for the first part of William Walton's 'Concerto for Alto and Orchestra'. It is written for Alto (soprano clef) and includes orchestral parts for Cor (Cor Anglais) and strings. The tempo is Andante comodo. The score features various dynamics (mf, mp, cresc.), articulations (rit., a tempo, poco rit.), and phrasing marks (sim., cantabile). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures with bar lines and includes a repeat sign with first and second endings. The Alto part is marked with 'mf' and 'espress.' in the first system, and 'mp sognando' and 'sim.' in the second system. The Cor part is marked with 'poco rall.' and 'a tempo'. The string part is marked with 'cresc.' and 'cantabile'.

Друга частина має швидкий, ритмічно точний характер (*Vivo con molto preciso*), що контрастує з більш драматичною і напруженою першою частиною. Соліст веде головну партію, демонструючи технічну віртуозність та чітку артикуляцію, при цьому вступаючи у взаємодію з оркестром. (Приклад 10. 3) Оркестр підтримує альту яскравими ритмічними та гармонічними акцентами, створюючи динамічний і енергійний музичний діалог. [40, с. 53]

Фінальна частина (*Allegro moderato*) має рондо-подібну форму та постає як семантичне розв'язання конфлікту – не шляхом умиротворення, а через активне ствердження творчої енергії. Соліст веде головну партію, демонструючи технічну майстерність, включаючи швидкі пасажі та експресивні інтервали, що підкреслюють віртуозність і образну пластичність альту. (Приклад 10. 4) Оркестр підтримує альту яскравими ритмічними акцентами, створюючи динамічний і контрастний діалог, де танцювальна

стихія виявляється не як фольклорна радість, а як урбаністична енергія – нова динаміка ХХ століття. У цій частині альт постає як головний герой, який не лише розповідає, а активно рухає драматургію, завершуючи композицію яскравою кульмінацією.

Приклад 10. 3.

Вільям Волтон. «Концерт для альту з оркестром».

2 частина, *Vivo, con molto preciso*, головна партія альту.

Альт

II

Vivo, con molto preciso $\text{♩} = 144-152$

Приклад 10. 4.

Вільям Волтон. «Концерт для альту з оркестром».

3 частина, *Allegro moderato*, головна партія альту.

Allegro moderato $\text{♩} = 76$

Таким чином, концерт Волтона значно розширив можливості альту: інструмент перетворився на виразник драматичного напруження, тонких психологічних станів і віртуозної експресії. У цьому творі альт остаточно виходить за межі романтичної ліричності, набуваючи повного модерністського образного статусу. Саме тому концерт Волтона створює місток до наступного етапу еволюції жанру – філософсько-узагальненого концепту, який згодом буде втілено у концерті Бели Бартока.

«Концерт для альту з оркестром» Бели Бартока, написаний у 1945 році (але завершений Тібором Шерлі після смерті композитора), став кульмінаційним етапом у становленні альту як сольного інструмента [30]. Якщо у Волтона переважали модерністські пошуки форми та оркестровки, то Барток поєднав сучасну музичну мову з глибинною фольклорною інтонаційністю та філософською масштабністю. У цьому творі альт постає не лише як виконавець драматургічної ролі, а як носій культурної пам'яті – інструмент, через який промовляє колективне начало, глибинний пласт традиції [30].

Перша частина (*Moderato*) вирізняється монументальністю форми та внутрішнім драматизмом. Альт одразу заявляє себе як голос особливої природи – він не зливається з оркестром, а протиставляється йому, ведучи діалог на рівні первинних інтонаційних жестів. (Приклад 11. 1) Якщо у Форсайта альт постає як ліричний герой, у Волтона – як дійова свідомість, то у Бартока це голос, що повертається до витоків. Тональний план тяжіє до розширеної модальності з активним використанням квартово-квінтових співзвуч та опор на натуральні ладові структури, що створює ефект не історичного, а передісторичного звучання, спорідненого з народно-інтонаційною стихією

Друга частина (*Adagio religioso*), повільна й медитативна, має характер нічної музики – одного з найвиразніших прийомів композитора. Тут альт постає як глибоко інтимний голос, який не просто передає емоцію, а відкриває внутрішній простір буття. (Приклад 11. 2) Це вже не ліричне самозаглиблення

романтиків і не психологічна рефлексія модернізму – це буттєва тиша, у якій звук стає наближенням до суті, до первісного стану душі. Оркестровка мінімалістична, багато епізодів виконуються майже камерним складом, що дозволяє не лише почути інструмент, а «прислухатись до нього» як до внутрішнього мовлення. Семантично ця частина є точкою найвищої концентрації філософського сенсу: альт тут постає як носій внутрішнього голосу людини.

Приклад 11. 1.

Бела Барток. «Концерт для альту з оркестром».

1 частина, Moderato, головна партія альту.

Solo Viola I

Moderato, $\text{♩} = 104$

mf

II

росо а росо

accel.

III

poco rubato

f

Precipitato

remain

a tempo, $\text{♩} = 100$

mf

Фінал (у редакції Шерлі) набуває енергійного, майже танцювального характеру. На відміну від динамічної ігрової стихії, що властива Волтону, у Бартока танцювальність має народно-обрядове підґрунтя: вона походить із первісної ритміки ритуалу та колективного дійства. (Приклад 11. 3) Тому віртуозність у Бартока має інший характер: стихійну, енергетичну насиченість

звуку, втілення сил природи, а не індивідуальної емоції. Альт у цій частині постає не як герой-індивідуаліст, а як носій колективної пам'яті, через яку оживає ритм традиції.

Приклад 11. 2.

Бела Барток. «Концерт для альту з оркестром».

2 частина, Adagio religioso, головна партія альту.

Adagio religioso, $\text{♩} = 69$ II

mp semplice
poco rubato
mf
rall.
a tempo
mf
cresc.
f
dim. molto
pp espr.
mf
p

Приклад 11. 3.

Бела Барток. «Концерт для альту з оркестром».

3 частина, Allegro vivace, головна партія альту.

Allegro vivace, $\text{♩} = 126$ III

f
poco f
sfz
7

Завдяки концерту Бартока альт остаточно утвердився як універсальний сольний інструмент, здатний поєднувати глибоку лірику, драматичний розмах і фольклорно-життєву експресію. Якщо Форсайт зробив перший крок у створенні концертного репертуару, а Волтон наділив інструмент модерністською психологічною експресією, то Барток підніс його на рівень узагальнено-символічного образу, де альт уособлює пам'ять культури і перетворюється з того, хто виражає індивідуальні почуття на голос архетипу.

Порівняння концертів для альту С. Форсайта, В. Волтона та Б. Бартока дозволяє простежити логіку розвитку цього жанру упродовж першої половини ХХ століття. Кожен із цих творів не лише розширив технічні й виразові можливості інструмента, але й відобразив характерні риси своєї епохи, поступово поглиблюючи семантику альтового звучання.

Ці три концерти утворюють послідовну лінію розвитку: від перших спроб закріпити альт у жанрі (Форсайт), через модерністське переосмислення його виразових можливостей (Волтон), до філософсько-символічного виміру (Барток). У такій перспективі простежується стилістико-семантична еволюція альту – від другорядного інструмента оркестрової фактури до самостійного художнього феномена, здатного передавати не лише емоційні, а й культурно-онтологічні смисли.

Концерт Форсайта (1903) можна вважати першим серйозним кроком у процесі емансипації альту. Він демонструє спробу інтегрувати інструмент у класичний концертний жанр, використовуючи пізньоромантичну гармонічну мову й оркестровку, що забезпечує солісту виразність і тематичну самостійність. Семантично альт у Форсайта виступає як ліричний герой, який поєднує кантиленність із віртуозними можливостями, проте ще зберігає зв'язок із традиційною роллю інтимного голосу.

На відміну від нього, Волтон у своєму концерті (1929) розкриває нову грань інструмента – драматично-експресивну. Його музика сповнена напружених контрастів, ускладненої гармонії та густої оркестрової фактури. Альт тут не лише оповідач, а активний учасник художнього конфлікту,

здатний передавати як глибоку лірику, так і енергійно-віртуозні образи. Таким чином, у Волтона альт остаточно виходить за межі романтичної традиції, набуваючи статусу повноправного інструмента модерністської доби.

Барток у своєму творі (1945) розширює горизонти ще далі, поєднуючи сучасну музичну мову з фольклорною інтонаційністю та філософською масштабністю. У його концерті альт стає універсальним носієм художніх значень: він здатний втілити медитативну «нічну музику», драматичне напруження і первісну стихію народного ритуалу. Тут інструмент постає не лише як сольний виконавець, але й як символ культурної пам'яті, що вбирає в себе глибинні архетипи музичного мислення.

У такій послідовності розвиток альтового концерту постає не як механічне розширення репертуару, а як поступова трансформація художньої парадигми: від «права на голос» у Форсайта, через суб'єктну драматичність Уолтона, до символічної універсальності Бартока. Ця еволюція засвідчує перехід альту від тембрової функції середнього голосу оркестру до статусу повноцінного сольного інструмента, здатного втілювати найскладніші музичні, психологічні та культурні образи. Форсайт представляє альт як ліричного героя, який поєднує кантиленність із віртуозною виразністю, Уолтон розкриває його як діючого учасника драматургії та носія глибоких психологічних станів, а Барток перетворює інструмент на архетипічний голос, що промовляє через колективну пам'ять і народну традицію. Така лінія розвитку демонструє, що альт не лише здатний звучати, а й «говорити» мовою часу, культури та художньої концепції, стаючи універсальним носієм семантичного потенціалу, який у другій половині XX та XXI століть розкривається ще активніше у модерністських і постмодерністських стилістиках. Таким чином, історія концертного альту відображає не просто технічний прогрес інструмента, а зміну його музично-художньої ідентичності, перетворюючи його на інструмент, який вміє поєднувати індивідуальну експресію, драматичну силу та символічну універсальність.

2. 2. Нові горизонти альту в ХХІ столітті

Сучасна епоха характеризується постійним рухом і зміною художніх орієнтирів: жанри взаємодіють і переплітаються, а музичні інструменти отримують нові ролі, які виходять далеко за межі їхнього звичного академічного застосування. На цьому тлі альт отримує новий імпульс розвитку: він перестає бути лише середнім тембром оркестрової фактури й дедалі частіше постає як носій індивідуалізованого авторського висловлення. Сучасні композитори звертаються до альту як до інструмента з широким спектром акустичних і семантичних можливостей, здатного функціонувати як у традиційних академічних жанрах, так і в постромантичних, авангардних та міжжанрових форматах. Така зміна художньої парадигми сприяла переходу альту від допоміжного тембрового елементу до семантичного центру музичної драматургії, що визначає його зростаючу роль у культурному просторі ХХІ століття.

Особливо виразною є тенденція до розширення тембрового поля. Такі автори, як Анна Торвальдсдоттір, Трістан Мюрай [33] та Кайя Сааріаго [42], трактують альт як інструмент з високою акустичною чутливістю та складною внутрішньою структурою тембру. У їхніх творах він нерідко поєднується з електронікою, живою обробкою звуку, резонансними ефектами та спектральними гармоніями, що перетворює альт на багатовимірне джерело звукової експресії. У подібних опусах інструмент не обмежується мелодичною функцією, а формує звуковий простір, впливаючи на його драматургію, тембровий баланс та емоційний масштаб.

Водночас зростання ролі альту корелює зі зміною естетичного ставлення до звуку, який дедалі частіше розглядається не лише як засіб емоційної виразності, а як онтологічний феномен – чиста присутність. Ця тенденція, започаткована ще в авангарді, отримує філософське продовження у творчості таких композиторів, як Сальваторе Шарріно. У його творах, зокрема в «*Ai limiti della notte*» («На межі ночі») для альту solo, альт використовується для

дослідження внутрішньої архітекτονіки звуку: увага зміщується з мелодії на мікроструктуру тембру, дихання тиші, шурхіт смичка та приховані гармоніки. Завдяки природному тембровому балансу – між напруженою виразністю скрипки та глибинною вагою віолончелі — альт стає ідеальним інструментом для фіксації межових станів, коли звук лише народжується або щойно згасає. Він функціонує як медіатор між звучанням і тишею, між свідомим і підсвідомим, формуючи тембр внутрішнього споглядання.

Ще однією ознакою XXI століття є активна інтеграція альту в кіномузичний простір. У саундтреках таких композиторів, як Ганс Ціммер, Макс Ріхтер чи Густаво Сантаолалья, альт нерідко використовується як інструмент, здатний створювати атмосферу внутрішньої зосередженості, психологічної напруги або крихкої ліричності. Його тембр допомагає передати стан тиші перед словом, приглушену емоцію, інтимну драму персонажа. Хоч альт не завжди виконує провідну мелодичну роль, саме його темброва середина часто формує глибину саундтреку, додаючи образу екзистенційного виміру та людської вразливості.

У цій тенденції важливою є і нова модель взаємодії між виконавцем та композитором: альтисти дедалі частіше виступають співтворцями музичного твору, впливаючи на процес його створення ще до появи остаточної партитури. Виконавець стає не лише інтерпретатором, а активним учасником композиторського пошуку, що розширює межі технічних прийомів та оновлює виразову функцію інструмента. Завдяки такій співпраці альт набуває статусу гнучкого творчого інструмента, відкритого до інновацій.

Ускладнення художньої функції альту неминуче призвело до радикальної трансформації нотаційної системи. Якщо традиційна нотація фіксувала висоту, ритм та базову динаміку, то сучасні партитури вимагають фіксації процесів звукоутворення, специфіки тиску смичка та просторового розміщення інструмента. Для відтворення розширеного тембрового поля композитори широко використовують графічну та текстову нотацію, яка деталізує неортодоксальні прийоми: від мікротональності та складних

глісандо (що вимагають інтонаційної гнучкості) до шумових ефектів (*col legno tratto*, різні види *sul ponticello*). Крім того, нотація може включати перформативні інструкції щодо театральності чи взаємодії з електронікою, перетворюючи виконавця на співтворця-перформера. Цей нотаційний плюралізм відображає прагнення композиторів до абсолютного контролю, водночас покладаючи на альтиста високу відповідальність за дешифрування та художню реалізацію нетрадиційних символів. Таким чином, освоєння нових типів нотації є одним із ключових виконавських викликів для альтиста ХХІ століття.

Водночас у ХХІ столітті формується новий тип камерності, пов'язаний не лише зі складом ансамблю, а з особливою якістю слухового досвіду. У цьому контексті альт опиняється на перетині інтимності та філософської зосередженості: він стає носієм внутрішнього діалогу, спрямованого на заглиблення слухача у простір нюансованої звукової матерії. Саме тому сольні програми, камерні ансамблі та електроакустичні формати стають провідними середовищами розвитку альтової виразності у ХХІ столітті.

Не менш значущою є інституційна емансипація альту. Міжнародні фестивалі та конкурси (зокрема *Lionel Tertis International Viola Competition*, *Tokyo Viola Space*, *Primrose Competition*) свідчать про стабільне зростання його репрезентативного статусу в глобальному музичному середовищі. У ХХІ столітті альт дедалі частіше репрезентує не просто середину оркестрової фактури, а новий тип художньої суб'єктності – зосередженої, філософської та внутрішньо поглибленої.

Досвід сучасного виконавства підтверджує ускладнення техніко-інтерпретаційних вимог: альтисти поєднують кантиленну виразність із розширеними способами звуковидобування, опановують цифрову обробку в реальному часі та працюють з нетрадиційною нотацією. Нерідко альт виконує відразу дві функції – сольну та об'єднуючу, що потребує високого рівня концентрації та нової культури інтерпретації.

Особливого змістового забарвлення альт набуває й у сучасній українській музиці. У симфонічних полотнах Євгена Станковича він виконує роль тембрового ядра, що надає звучанню глибини та внутрішньої напруги. У творчості Валентина Сильвестрова альт асоціюється з тихою ліричною зосередженістю, феноменом внутрішнього слухання, зверненого не назовні, а у глибину власної свідомості [19]. Олександр Щетинський використовує альт як поле тембрового експерименту – із залученням електроніки, мікротональності та резонансних ефектів.

На глобальному рівні важливе місце посідає творчість Софії Губайдуліної, де альт постає інструментом духовного переживання і медитативної трансформації. У «Концерті для альту з оркестром» (1996) інструмент функціонує як голос внутрішнього діалогу – оголеної віри, сумніву, тиші між молитвами. Тут альт уже не просто тембр, а носій сакральної інтонації [12].

Таким чином, ХХІ століття не просто зберігає здобутки попередніх епох, а істотно розширює художні межі альту. Він перестає бути виключно тембровим посередником і набуває статусу інструмента з глибокою змістовою функцією, здатного передавати психологічні, культурні та духовні сенси. Розвиток електроакустичних технологій, зростаюча роль сольного виконавства та інноваційні композиторські стратегії створюють підґрунтя для подальшого зростання його семантичного потенціалу. Отже, сучасний період можна розглядати не як завершення еволюції, а як її нову фазу, в якій альт утверджується як один із найперспективніших інструментів майбутнього культурного простору.

2. 3. Виконавські та педагогічні аспекти використання альту в оркестровій музиці: від класики до сучасності

У ХХІ столітті виконавство на альті виходить за межі традиційної ролі оркестрового голосу й утверджується як автономний художній феномен. Якщо у ХХ столітті головний акцент робився на розширенні технічних можливостей інструмента, то сучасна епоха актуалізує його як засіб індивідуального висловлення, що поєднує темброву експресію, інтелектуальну рефлексію та стилістичну гнучкість. Альтист більше не лише інтерпретатор тексту – він співтворець звучання, який формує драматургію твору, взаємодіючи з композитором, акустичним простором і технологічним середовищем.

Однією з визначальних ознак сучасного альтового виконавства є посилення ролі індивідуального стилю – сьогодні саме виконавець, а не лише композитор, формує художній образ твору. Антуан Таместі, французький альтист світового рівня та професор Паризької консерваторії, вирізняється особливим типом «просторового» звуковидобування: його альт звучить не як лінійна мелодія, а як об'ємна акустична форма, що розгортається у глибину, подібно до архітектурного простору [34]. Натомість Кім Кашкашян, американська альтистка вірменського походження, лауреатка премії Grammy, розвиває протилежний, камерно-інтровертний тип звучання: її інтерпретації зосереджені на мікроскопічній інтонаційній нюансованості, де звук сприймається не як жест, а як внутрішнє мовчання, що поступово набуває форми [24]. Лоуренс Пауер, представник нової європейської школи, демонструє ще один художній вектор – поєднання ліричної кантилени з тілесною, майже перкусивною енергією звуку [36]. Завдяки цьому альт у його виконанні постає вже не як інструмент медитативного зосередження, а як носій динамічної дії та тембрової драматургії. Усі ці інтерпретаційні моделі свідчать про важливу зміну: у ХХІ столітті не існує єдиного канону альтового звучання – інструмент перетворюється на поле особистісних художніх рішень, де виконавець стає співтворцем, а не лише провідником авторського тексту.

Українська альтова школа посідає помітне місце у сучасному виконавському просторі й вирізняється поєднанням високої тембрової культури з внутрішньою драматургією фрази та характерним звуковеденням, що успадковує традицію національної кантилени. Андрій Тучапець – український альтист, соліст Національного ансамблю «Київська камерата» та викладач класу альту у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського – репрезентує інтелектуально-драматургічний напрям виконавства: у його інтерпретаціях тембр альту виконує не лише виразову, а й формотворчу функцію, моделюючи внутрішню логіку музичного розвитку. Броніслав Щуцький – український альтист, народний артист України (2017), концертмейстер групи альтів оркестру Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка, викладач Київської консерваторії – заклав основу сучасної професійної школи, поєднавши темброву виразність із оркестровою дисципліною і сформувавши педагогічну традицію, орієнтовану на точність, ансамблеву відповідальність та глибину штриха. Катерина Супрун – лауреатка премії ім. Левка Ревуцького, колишня солістка «Київської камерати», а нині учасниця музичних проєктів у Берліні та засновниця «Mriya Orchestra», уособлює камерно-ансамблевий тип виконавства, де альт поєднує функції сольного голосу та тембрового ядра колективу. Також у цьому контексті показовим є внесок Олександра Дворніченка – українського альтиста та засновника мистецького проєкту «Classical Extravaganza», діяльність якого спрямована на популяризацію сучасної академічної музики. Його стиль вирізняється демонструє синтетичний підхід: поєднання класичної школи з актуальними формами популяризації академічної музики, що сприяє новому сприйняттю альту як інструмента сучасної культурної комунікації.

Сильна сторона української школи полягає в її здатності утримувати рівновагу між традицією та новаторством: вона зберігає співочу кантилену та національну інтонаційність, але водночас інтегрує сучасні техніки,

психологізм і темброву деталізацію, які відповідають європейським тенденціям XX–XXI століть.

На тлі цього національного стилю формується ширший культурний контекст, у якому альт уже не лише репрезентує певну виконавську школу, а й виконує функцію смислового посередництва між різними художніми моделями. В українській сцені XXI століття інструмент дедалі частіше з'являється у програмах, зорієнтованих на сучасну музику, у співпраці з молодими композиторами та в проєктах, де важливим є не тільки результат, а сам процес звучання як простір творчої взаємодії. Таким чином, виконавство перестає бути лише репрезентацією твору й набуває характеру «живої композиторської співтворчості», у якій інтерпретація стає співучасницею формування нового репертуару.

Подальший розвиток альтового мистецтва у XXI столітті неможливо розглядати поза контекстом ансамблевих та інституційних практик. Сучасні камерні та електроакустичні ансамблі – такі як Ensemble Intercontemporain, Klangforum Wien, Ensemble Modern – створюють середовище, у якому альт функціонує не як другорядний голос, а як тембровий стрижень і структурний модератор звукового простору. Саме альтовий тембр часто організовує артикуляційні переходи, врівноважує фактуру між високими та низькими голосами, формує психологічну напругу звучання. Це свідчить про зміну парадигми: альт уже не заповнює оркестрову тканину, а структурує її зсередини. Зростає й роль синтетичних форм виконавства, у яких альт інтегрується у перформативні практики, театр звуку, мультимедійні інсталяції та live electronics. У таких проєктах інструмент перестає бути лише носієм мелодії чи акомпанементу – він набуває концептуального змісту й стає знаком ідеї, втіленої через звук. Від виконавця це вимагає не лише технічної майстерності та стилістичної обізнаності, а й просторового мислення, взаємодії з акустичним середовищем і цифровими технологіями. Тембр альту перетворюється на повноцінне смислове поле, а не просто засіб виразності.

Узагальнюючи цей етап, можна стверджувати, що виконавське мистецтво альту у ХХІ столітті демонструє перехід від інструмента супроводу до інструмента, що несе самостійний художній сенс. Сучасні виконавці розкривають альт як автономний суб'єкт музичного висловлювання, здатний формувати драматургію твору, моделювати емоційні стани та виявляти філософську глибину музичної думки. На цьому етапі інструмент не лише розширює сферу своєї сценічної присутності, а й впливає на трансформацію академічного виконавства, надаючи йому внутрішньої інтелектуальної опори та нової духовної перспективи. Тому ХХІ століття можна розглядати як період, коли альт остаточно утверджується серед провідних тембрів сучасної культури.

Трансформація виконавських стратегій альту у ХХІ столітті нерозривно пов'язана зі зміною педагогічних підходів. Якщо класичні школи робили акцент на чистоті інтонації, глибині тембру або технічній віртуозності, то сучасна альтова педагогіка орієнтована на формування виконавця, здатного володіти кількома стилістичними системами. Виконавці, такі як Кім Кашкашян, Антуан Таместі чи Тобі Кін, приділяють увагу не лише технічній бездоганності, а й творчій універсальності, розвитку здатності поєднувати різні моделі звуковедення та мислення.

Сучасна система альтової освіти спрямована на формування універсального виконавця, здатного однаково органічно працювати як у бароковому стилі, так і в авангардних партитурах. Це вимагає від студента не лише знання канонічного репертуару – творів Баха, Брамса, Шумана, Хіндемита, – але й систематичного опанування музики ХХ–ХХІ століть: Бартока, Шостаковича, Пендерецького, Лігеті. У сучасному виконавстві важливо не просто відтворити ноти, а зрозуміти стильову природу кожного твору, співвіднести його з епохою, тембровою традицією та типом мислення композитора.

Центральним завданням сучасної альтової педагогіки є поєднання технічної дисципліни з індивідуальним художнім мисленням. Навчальний

процес має забезпечити не лише інтонаційну точність, контроль над динамічним діапазоном і володіння смичковою технікою, а й внутрішню свободу виконавця, здатність до усвідомленої інтерпретації. Виконавська свобода, властива сучасним майстрам, є не результатом випадкової імпровізації, а наслідком глибокого розуміння стилю, структури твору та готовності до творчого ризику, що підпорядкований художній логіці.

Особливу увагу в сучасній педагогіці приділяють розширенню звукової палітри. Такі прийоми, як *sul ponticello*, *col legno*, мікротонові зміщення чи шумові артикуляції, більше не сприймаються як виняткові ефекти – вони стають невід’ємною частиною виконавського інструментарію. Від педагога вимагається не лише навчити традиційного *legato* та кантилени, але й показати, як керувати тиском смичка, формувати спектральні обертони, досягати тембрової прозорості або навмисної шерхкості звуку. Важливим є і поєднання теоретичної та виконавської підготовки: виконання творів, заснованих на серійній техніці, мікрополіфонії чи полістилістичному мисленні (наприклад, у музиці Альфреда Шнітке), передбачає усвідомлення композиційної логіки, що безпосередньо впливає на артикуляцію, формування фрази та сценічну драматургію.

У ХХІ столітті статус альтя як сольного інструмента істотно зміцнився завдяки активній прем’єрній діяльності провідних виконавців і композиторів. Сучасні репертуарні виклики полягають у подоланні жанрових меж та інтеграції альтя у нові музичні формати – від камерного театру до мультимедійних перформансів. Інструмент дедалі частіше розглядається не лише як тембровий барвник, а як автономний носій музичної ідеї.

Сучасні композитори, реагуючи на індивідуальність виконавців, створюють твори, що суттєво розширюють традиційний арсенал альтя. Лоуренс Пауер активно співпрацює з Рольфом Воліном та Гаррісоном Біртвістлом, у творах яких альт отримує складну, архітектурно вибудовану партію. Якщо у Берга чи Бартока інструмент був насамперед драматичним голосом, то у композиторів ХХІ століття – зокрема Георга Фрідріха Гааса чи

Кайї Сааріаго (наприклад, «Vent nocturne» для альту та електроніки) – він стає лабораторією мікротонів, резонансів і гранично загостреного звучання, де тембр перетворюється на самодостатній смисловий простір.

Виконавська практика демонструє тенденцію до розширення сценічної ролі альту. Інструмент усе частіше вводиться у формат камерного музичного театру або перформативної дії, де альтист поєднує гру з елементами міміки, руху або просторової взаємодії. Важливою стає співпраця з електронікою: альт використовується як джерело акустичного сигналу для live electronics, що дозволяє трансформувати звук у реальному часі. Це ставить перед виконавцем нові вимоги – технічну адаптивність, володіння цифровими інструментами, взаємодію зі звукорежисером. Водночас поширюється полістилістичне мислення, у межах якого альт природно інтегрується у проекти на стику академічної музики, джазу, мінімалізму, фольклору та імпровізації.

У мультимедійних інсталяціях та аудіовізуальних перформансах альт дедалі частіше набуває концептуальної функції. Він стає голосом живої людської присутності, що контрастує з електронним або цифровим середовищем. Його теплий тембр додає музиці емоційної глибини, формує драматургічний центр і забезпечує взаємодію між акустичним і візуальним простором. Таке розширення ролі свідчить про те, що у XXI столітті альт перетворюється на інструмент-символ, через який сучасна культура шукає нові форми вираження, поєднуючи традицію та інновацію.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу комплексно осмислити стилістико-семантичну еволюцію альту в оркестровій музиці від XVIII до XXI століття та вперше систематизувати закономірності зміни його художніх функцій у контексті розвитку європейського музичного мислення. У роботі розв'язано наукову проблему, пов'язану з недостатньою розробленістю питання про смислові трансформації альтового тембру в історичній динаміці оркестрової мови, визначено механізми переходу від функціонально-гармонічної ролі інструмента до його концептуально-образного й філософського значення. Доведено, що зміна статусу альту є відображенням глибинних процесів еволюції музичного мислення – переходу від класичної гармонійності до романтичної психологізації, модерністської експресії та постмодерної рефлексивності. Саме цей інструмент, завдяки своєму середньому регістру та унікальній тембровій природі, виявився особливо чутливим до змін естетичних парадигм. Його природне розташування між високим і низьким регістра забезпечило поєднання стабілізуючої й виразової функцій, перетворивши альт на своєрідний голос внутрішнього світу людини, на тембр, що здатен передавати не лише подію, а її емоційний підтекст.

У класичну епоху XVIII століття альт виконував переважно гармонічну, опорну роль, забезпечуючи цілісність оркестрової фактури. Однак уже у творчості Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетовена виявляються ознаки індивідуалізації альтового тембру: інструмент починає не лише з'єднувати регістри, а й формувати особливу сферу ліричного спокою, внутрішньої рівноваги, тембрової теплоти. У романтичну добу відбувається розкриття повного виразового потенціалу інструмента: його тембр починає асоціюватися з психологічною глибиною, сповідальністю й ліричним самоусвідомленням. У творчості Франца Шуберта, Йоганнеса Брамса, Гектора Берліоза, Ріхарда Вагнера та Густава Малера альт поступово виходить за межі другорядного оркестрового голосу і стає носієм

суб'єктивного емоційного досвіду. Симфонія Берліоза «Гарольд в Італії» стала ключовим етапом у цьому процесі, адже саме в ній альт вперше виступає як художній персонаж, що не діє безпосередньо, а переживає події, коментуючи їх ізсередини. Таким чином формується новий тип музичної суб'єктності – альт як внутрішній голос симфонічного простору.

У ХХ столітті альт набуває нової художньої ідеології, пов'язаної з пошуком тембрової автономії. В естетиці імпресіонізму (Клод Дебюссі, Моріс Равель) інструмент виходить за межі традиційного оркестрового мислення й перетворюється на акустичний простір, де звук не стільки розповідає, скільки створює атмосферу. У неокласицизмі (Ігор Стравінський) альт знову набуває конструктивного значення, але вже не як супровід, а як структурний каркас поліфонічної фактури. В експресіонізмі (Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн) він перетворюється на провідника внутрішнього драматизму, стає інструментом психологічної напруги, а у творчості Бели Бартока – на джерело енергії та формотворчої сили. Саме у ХХ столітті формується нова парадигма тембрового мислення, у якій альт стає засобом не лише емоційного, а й концептуального висловлювання. Це виразно проявляється в концертних жанрах: твори Сесіла Форсайта, Вільяма Волтона та Бели Бартока засвідчили перехід альту в ранг повноцінного соліста, що формує власну драматургію в межах оркестрового цілого. Якщо у Форсайта альт постає як герой-оповідач, у Волтона – як драматичний співрозмовник оркестру, то у Бартока він стає символом філософського узагальнення людської енергії та внутрішнього протистояння.

В авангардній та постмодерній музиці другої половини ХХ століття відбувається подальше розширення тембрових горизонтів. Кшиштоф Пендерецький розкриває фізичну природу звуку, перетворюючи альт на джерело нових акустичних явищ – шумових, мікротональних і резонансних. У творах Альфреда Шнітке інструмент стає носієм багатошаровості смислів, тембровим мостом між епохами, символом пам'яті й духовного резонансу. Бенджамін Бріттен відкриває іншу грань альту – камерну, споглядальну,

психологічно зосереджену, його твори демонструють, як інструмент може втілювати внутрішній стан тиші, самоспоглядання й ліричного самоусвідомлення. У музиці XXI століття альт дедалі частіше виступає як медіатор між акустичним і електронним середовищами, між реальним і віртуальним звуком, зберігаючи при цьому свою головну семантичну функцію – вираження внутрішнього, духовного стану. У мультимедійних і електроакустичних проєктах сучасних композиторів він постає не лише як інструмент, а як простір існування звуку, де реальний тембр поєднується з тишею, резонансом і відлунням.

Результати дослідження засвідчують, що історія розвитку альту – це історія переходу від функціональної необхідності до духовно-естетичної самодостатності. Визначено типологію оркестрових ролей інструмента, що відображає цю еволюцію: гармонічна опора, тембровий місток, внутрішній голос, драматургічний персонаж, семантичний центр. Ця типологія демонструє закономірне зростання суб'єктивного начала в музичному мисленні та посилення ролі тембру як носія смислу. Таким чином, альт у сучасному оркестрі постає не лише як частина фактури, а як засіб саморефлексії музики – голос, що промовляє від імені її внутрішнього змісту.

Науково-практичне значення одержаних результатів полягає у розширенні уявлень про семантичну природу інструментального тембру та його історичні трансформації. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні курсів інструментознавства, історії оркестрових стилів, аналізу музичних форм, а також у практиці виконавців-альтистів як методичне підґрунтя для осмислення тембрової драматургії. Практична цінність роботи полягає у можливості застосування отриманих висновків у процесі професійної підготовки музикантів, формуванні виконавської інтерпретації, розширенні педагогічного репертуару та поглибленні аналітичного підходу до роботи з оркестровими партіями.

Узагальнюючи результати, можна ствердити, що еволюція альту відображає не лише зміни в оркестровій системі, а й загальний шлях розвитку

європейської музичної культури – від раціонально-гармонійного до психологічного мислення. Альт, завдяки своїй тембровій глибині та інтимній виразності звучання, став уособленням внутрішнього голосу оркестру, символом пам'яті, спогаду, тиші та внутрішнього світла. Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом ролі альту у творчості українських композиторів XX–XXI століть, вивченням психоакустичних аспектів його звучання, а також осмисленням його функцій у сучасних електроакустичних та міжджанрових контекстах. Отже, стилістико-семантична еволюція альту є не лише історією інструментального розвитку, а й історією становлення нового типу музичного мислення, у центрі якого – звук як форма свідомості, тембр як носій смислу, а альт – як найінтимніший голос музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арєф'єва Є. Ю. Поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу: культурологічний аналіз: дис. ... д-ра філос. наук (спец. 034 «Культурологія»). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2021. 204 с.
2. Барсова І. Книга про оркестр. Київ: Музична Україна, 1981. 173 с.
3. Барток Б. Музика для струнних, ударних і челести, Sz. 106. Musopen. [Елеутронний ресурс]. <https://musopen.org/uk/music/4132-music-for-strings-percussion-and-celesta-sz106/> (дата звернення: 10.07.2025).
4. Бєлявіна Н. Д. Інструментознавство. Історія виникнення, побутування та професійного розвитку струнних інструментів. Ч. 1. Київ: ДАКККиМ, 2002. 82 с.
5. Бондар Ю. Концерт Пауля Гіндеміта «Der Schwanendreher» для альта з оркестром: особливості стилю та проблеми інтерпретації. Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2023. 29 с.
6. Гаврилець Д. Г. Європейський альтовий концерт : генезис, еволюція, жанрові моделі : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2012. 227 с.
7. Гаврилюк С. А. Жанрово-стильові «маски» альта в театрі європейської музичної культури : наукове обґрунтування мистецького проєкту (на правах рукопису). Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2023. 132 с.
8. Городецький А. В. Альтова мініатюра у творчості Ребекки Кларк // Київське музикознавство: зб. ст. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2018. Вип. 57. С. 163-175.
9. Городецький А. В. Альтове мистецтво Англії першої половини ХХ ст. в іменах та фактах // Мистецтвознавчі записки : зб. ст. Київ : НАККиМ, 2016. Вип. 30. С. 106-114.

10. Городецький А. В. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 216 с.
11. Городецький А. В. Концерт У. Уолтона для альту з оркестром – перший визначний альтовий концерт ХХ ст // Київське музикознавство : зб. ст. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 193-202.
12. Губайдуліна С. Концерт для альту [Ноти] : Viola Concerto [Електронний ресурс]. URL: https://issuu.com/scoresondemand/docs/viola_concerto_24022 (дата звернення: 05.07.2025).
13. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
14. Калєєв Д. Еволюція дизайну альту. Вплив розміру та форми на якість звучання інструменту, 31 с. [Електронний ресурс]. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Калєєв-Д.-Еволюція-дизайну-альта.-Вплив-розміру-та-форми-на-якість-звучання-інструменту.pdf> (дата звернення: 06.09.2025).
15. Кобелюх З. «Експресіонізм – авангардний напрям...» [Електронний ресурс]. Scribd. URL: <https://www.scribd.com/document/686827396/Експресіонізм-у-Музиці-20> (дата звернення: 05.08.2025).
16. «Кшиштоф Пендерецький. Багатоликий композитор». [Електронний ресурс]. URL: <https://novapolshcha.pl/article/kshishtof-pendereckii-bagatolikii-kompozitor/> (дата звернення: 05.08.2025).
17. Лозачин Х. Звукові образи води у фортепіанних творах композиторів-імпресіоністів (На прикладі «Відображення у воді» Клода Дебюссі та «Гра води» Моріса Равеля), 64 с. [Електронний ресурс]. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Лозачин-Х.-Звукові->

[образи-води-у-фортепіанних-творах-композиторів-імпресіоністів.pdf](#)

(дата звернення: 10.08.2025)

18. «Нововіденська школа та її вплив на музичне мистецтво XX століття». [Електронний ресурс]. URL: <https://www.scribd.com/document/865532627/Нововіденська-школа-та-її-вплив-на-музичне-мистецтво-XX> (дата звернення: 15.09.2025)
19. Сильвестров В. Музика – це спів світу про самого себе...: сокровенні розмови й погляди збоку: бесіди, статті, листи / упоряд., вступ. ст. та комент. М. Нестьєва. Київ: Дух і Літера, 2004. 264 с.
20. Удовиченко М. М. Концертні амплуа альту в творчості композиторів XVIII–XXI ст.: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 025. Харків, 2022. 107 с.
21. Фількевич Г. М. Всесвітня історія музики: навчальний посібник. Київ: КНУТКТ, 2023. 208 с.
22. Церне О. «Імпресіонізм у музиці». [Електронний ресурс]. Scribd. URL: <https://www.scribd.com/document/680004128/Імпресіонізм-у-музиці> (дата звернення: 18.09.2025)
23. Яропуд Н. В. Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства. Київ, 2024. 128 с.
24. Aurora Humanitarian Foundation. Kim Kashkashian. URL: <https://aurorahumanitarian.org/en/kim-kashkashian> (дата звернення: 12.09.2025)
25. Bernath V. M. ‘Middle fiddle no more’: British viola concerti and the rise of viola virtuosity (1880–1910): PhD Thesis. University of York, 2015. URL: https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/20540/42/Bernath_PhD_Final.pdf (дата звернення: 28.08.2025)
26. Boston Symphony Orchestra. Symphony in Three Movements (Igor Stravinsky). URL: https://www.bso.org/works/stravinsky-symphony-in-three-movements?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 02.09.2025)
27. British Viola Society. Cecil Forsyth. Concerto for Viola and Orchestra in G minor (programme notes / PDF). URL:

- https://www.britishviolasociety.co.uk/wp-content/uploads/2015/11/Forsyth-concerto-programme-notes..pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 27.08.2025)
28. Dana Howard Garen. The Viola Concerto: A Thesis. URL: <https://uh-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/7e99965f-064d-4d64-b829-fe785b4e18ef/content> (дата звернення: 16.08.2025)
29. Dunham James. The Walton Viola Concerto. URL: <https://jamesdunham.com/DunhamWaltonArticle.pdf> (дата звернення: 27.08.2025)
30. Horodetskyi A. Bartók's Concerto for Viola and Orchestra: Figurative and Semantic Aspects of the Composition. URL: <http://mystukr.mari.kyiv.ua/article/download/140131/137230/300010> (дата звернення: 13.09.2025)
31. J. Warmath. The Contemporary Revolution — Evolution of Viola Repertoire. URL: <https://escholarship.org/content/qt8wb9x9rw/qt8wb9x9rw.pdf> (дата звернення: 23.07.2025)
32. Monica Cuneo. Walton Viola Concerto. URL: <https://www.viola-in-music.com/walton-viola-concerto.html> (дата звернення: 22.08.2025)
33. Murail T. Désintégrations (full score). – Paris: Ricordi, 1983. URL: <https://www.tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=28227> (дата звернення: 31.08.2025)
34. MUSEEC SAS (Medici.tv). Antoine Tamestit. URL: <https://www.medici.tv/ru/artists/antoine-tamestit> (дата звернення: 08.09.2025)
35. MUSEEC SAS (Medici.tv). Concert Symphony for Violin and Viola Orchestra in E-flat major, K 364. URL: <https://www.medici.tv/ru/music-gift-cards/> (дата звернення: 09.09.2025)
36. MUSEEC SAS (Medici.tv). Lawrence Power. URL: <https://www.medici.tv/ru/artists/lawrence-power> (дата звернення: 09.09.2025)

37. Taruskin R. The Oxford History of Western Musicш. Vol. 3: The Nineteenth Century. — Oxford: Oxford University Press, 2010. URL: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/TARUSKIN -
_Oxford_History_of_Western_Music_Richard_Taruskin_Vol.3c.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/988/o/TARUSKIN_-_Oxford_History_of_Western_Music_Richard_Taruskin_Vol.3c.pdf) (дата
звернення: 17.09.2025)
38. Tertis L. My Viola and I: A Complete Autobiography. — London: Kahn & Averill, 1974. URL: https://archive.org/details/myviolaicomplete0000tert_c0a3/page/n7/mode/1u
[p](https://archive.org/details/myviolaicomplete0000tert_c0a3/page/n7/mode/1u) (дата звернення: 04.10.2025)
39. The Hector Berlioz Website. Berlioz Music Score. Harold en Italie, H 68. URL: <http://www.hberlioz.com/Scores/sharold.htm> (дата звернення:
05.10.2025)
40. The William Walton Trust. Walton's Viola and Violin Concertos. URL: [https://www.waltontrust.org/en/articles/123-walton-s-viola-and-violin-
concertos](https://www.waltontrust.org/en/articles/123-walton-s-viola-and-violin-concertos) (дата звернення: 13.09.2025)
41. Weller R. The Evolution of Viola Technique. — Denton: University of North Texas, 2015. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699667/>
(дата звернення: 29.09.2025)
42. WiseMusic Classical. Kaija Saariaho. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1350/Kaija-Saariaho/> (дата
звернення: 17.09.2025)