

УДК [787.2:781.22]:78.01

Косенко Г.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА АЛЬТА ЯК ХУДОЖНЯ МЕТАСИСТЕМА

Косенко Г.Г. Темброва семантика альтя як художня метасистема. Статтю присвячено розкриттю змісту поняття «темброва семантика» стосовно альтового мистецтва. Для виявлення властивостей цього феномена знадобилося залучення окремих системних «блоків», що входять в метасистему альтового «образу» як цілісного явища, що розглядається в діахронії і синхронії. Це, зокрема, органологія альтя як інструмента групи смичкових хордофонів, стилеві характеристики цього інструмента в системі особистісної триєдності «майстер-виготовлювач, виконавець, композитор», його роль у практиці суспільного музикування різних епох і періодів. Естетичний та історико-стильовий підхід («блок»), що дозволяє зв'язати в єдине ціле образність, мову і структури альтової музики. А також технологічний підхід в його композиторському та виконавському виразах. У статті виокремлені та класифіковані «константи» і «змінні» тембрової семантики альтя як інструмента універсальних можливостей. Це визначає наукову новизну проведеного дослідження, а також його актуальність для теорії і практики альтового мистецтва.

Ключові слова. Музична семантика, тембр в аспекті семантики, темброва семантика альтя, «образ» альтя, альтове мистецтво як художня метасистема.

Косенко Г.Г. Тембровая семантика альтя как художественная метасистема. Статья посвящена раскрытию содержания понятия «тембровая семантика» применительно к альтовому искусству. Для выявления свойств этого феномена потребовалось привлечение отдельных системных «блоков», входящих в метасистему альтового «образа» как целостного явления, рассматриваемого в диахронии и синхронии. Это, в частности, органология альтя как инструмента группы смычковых хордофонов, стилевые характеристики этого инструмента в системе личностного триединства «мастер-изготовитель–исполнитель–композитор», его роль в практике общественного музицирования разных эпох и периодов. Эстетический и историко-стилевой подход («блок»), позволяющий связать в единое целое образность, язык и структуры альтовой музыки. А также технологический подход в его композиторском и исполни-

тельском выражениях. В статье выделены и классифицированы «константы» и «переменные» тембровой семантики альты как инструмента универсальных возможностей. Это определяет научную новизну предпринятого исследования, а также его актуальность для теории и практики альтового искусства.

Ключевые слова. Музыкальная семантика, тембр в аспекте семантики, тембровая семантика альты, «образ» альты, альтовое искусство как художественная метасистема.

Kosenko H.H. Timbre semantics of viola as an artistic metasystem. The article is concerned with revelation of content of the “timbre semantics” term in relation with the art of viola. In order to identify the properties of this phenomenon, it is necessary to involve separate system “units” included to the metasystem of the viola “image” as an integral appearance considered in diachrony and synchrony. In particular, these properties are the following ones: organology of viola as an instrument of the bowed chordophones group, style characteristics of this instrument in the system of personal trinity “master-producer-performer-composer”, its role in the practice of social music-making in different epochs and periods, aesthetic and historical stylistic approach (“unit”) allowing to link viola music’s imagery, language and structures as a coherent whole, as well as the technological approach in its composer and performance expressions.

The article emphasizes and classifies the “constants” and “variables” of the viola timbre semantics as an instrument of cross functional capacities, which has taken dominant positions in instrumental music-making as a result of a long evolution process. This determines the scientific novelty of the research undertaken, as well as its relevance for the theory and practice of viola art.

Observations of the semantic characteristics of the means of expressively constructive complex of music, considered as a semiotic system, constitute the basic principles of the research undertaken in the present article. It is noted that the semantic aspect was of a primary nature when B. Asafiev has created the foundations of his intonational theory, and the very concept of “intonation” draws together with the concept of “semantics” both in its general and particular meanings. Currently, musical semantics is regarded in a range of such research theories, as hermeneutics and theory of content (by V. Kholopova). Peculiarities of the semantic method, having both advantages (logisation and systematization) and disadvantages (impossibility to take into account intuitive factors in the frames of musical intonation system) are revealed in comparison with the mentioned theories, precisely.

While combining the theory of timbres in music with semantic theory, it is necessary to take into account the two sides of them, namely: “special” and “non-special”

(by V. Kholopova), which in turn responds to the opposition of “intro-musical” and “extra-musical”. A property of timbre, regarding an opportunity to be recognized “beyond music” as well, imposes a special imprint on its semantics, which can be characterized in the “sign - sub-sign” system (by M. Bonfeld). The timbre of the instrument appears as a special “sub-sign” within the system of priority value musical signs, which is reflected in the concept describing instruments as musical thinking “tools”. The formula of “an instrument is also a person” (by E. Nazaikinskii) constitutes a start point for the process of revealing intonational and tone characteristics of an instrumental timbre, including the viola timbre.

In the article it is noted, that the timbre of viola is included to the system of timbre signs of the string-bowed chordophones family by both above mentioned signs, namely, intonational and tonal, which are to be considered as a common (violas and violins). Emphasizing of the timbre as a special musical and artistic sign appears in the system of compositional and performing thinking and corresponds to the listeners' demand at certain stages of the musical historical process. The “image” of viola has been forming and modifying in accordance with different stylistic vectors and directions, which is recorded in a set of individual characteristics of this instrument, given by some outstanding musicians-practitioners. In the article it is suggested to group them by several “units”, connected among themselves within the framework of an integral metasystem of the instrument's timbre semantics. These are the following:

- an organological unit, that highlights such qualities of the viola timbre, as: 1) fundamental dissimilarity of the viola timbre with the violin; this instrument is closer to the ancient “viola da braccio” (by L. Stokovskii); 2) the initial connection of the viola timbre with the “singing of declamatory and narrative nature” (by S. Poniatovskii), which was further modified due to the expansion of its expressive resource to the scale of an expanded instrumental cantilena; 3) the special quality of the “pure viola timbre”, which should be understood as a general idea of its muffled, sometimes “harsh”, and the noble “tenor” sound is determined to be “dense, bright, with a touch of melancholy” (by E. Vitachek); 4) autonomous specificity of the viola timbre, which distinguishes this instrument from the violin family, implemented through its analogy with one of the specific instruments of the wood band group, namely, the English horn (by D. Rogal-Levitskii), who has come up to advanced positions in instrumental soloing almost simultaneously with viola (“The Swan of Tuonela” by I. Sibelius);

— aesthetic and historical style units, which include: 1) “attachment” of the timbre of the viola not only to melancholy, but also to intonations of romantic “languor” — hidden and constrained passion (by M. Grinberg), which has determined the “rise” of the viola as a carrier of similar artistic roles in instrumental

music, ranging from “Harold in Italy” by H. Berlioz, “Manfred” by P. Chaikovskii to the present day; 2) historiographical semantics of the viola during the twentieth century (including the beginning of the twenty-first century), expressed by the means of three interpretation timbre stages, such as: romantic (“Harold”), the “shostakovich” one and the avantgarde stage (by S. Marshanskii);

- a composer and performing (performer-composer) unit aimed at the technology of using the instrument in the practice of writing for it and playing it (according to R. Schuman's well-known expression - “playing with the instrument, or playing the instrument”): 1) “fusion” of the instrument and a performer into a single image of sound, which reveals the peculiarity of viola not as a “big violin”, but as a special “timbre style”, the reproduction of which is available only to a professional viola player, but not to a violinist (by E. Vidal); 2) the “two-component” feature of the viola timbre register, which can be profitably used by the masters of violent art to characterize the images of internal contrast: the low register of viola is severe, masculine, the upper one is “excited”, a bit of stressed (by D. Rogal-Levitskii). A more detailed classification of signs of timbre semantics of viola, covering its organological and artistic parameters, is also proposed.

Keywords. Musical semantics, timbre in the aspect of semantics, timbre semantics of the viola, “image” of the viola, viola art as an artistic metasystem.

Постановка проблеми. Вибір теми даної статті зумовлений необхідністю, по-перше, уточнення самого поняття «темброва семантика», по-друге, у подальшій екстраполяції цього феномену на альт у комплексі його органологічних особливостей. Така постановка питання є науково новою, оскільки поєднання цих характеристик раніше не здійснювалось.

Зв'язок із науковими і практичними завданнями. Темброва семантика такого інструмента як альт, входить до комплексу органологічних властивостей струнно-смичкових хордофонів, а тому її вивчення відповідає завданням сучасного виконавського музикознавства. Практичний аспект цієї статті визначається важливістю поставленого у ній питання для виконавців-альтистів, а також для композиторів, які беруться за створення альтового репертуару в трьох його видах — сольному, ансамблевому та оркестровому.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Семантичний аспект музикознавчих досліджень має давню традицію, але представлена вона була до певного часу в дослідженнях зарубіжних вчених (Ч. Пірс [12], М. Бреаль [18], М. Дюфренн [19], Ж.-Ж. Наттьє

[20] та інші). У радянський період першим у музикознавчій дискурс це поняття ввів Б. Асаф'єв, який замінив ним поняття «символіка» [2, с. 208]. З 70-х років по теперішній час з'явилися роботи В. Медушевського [8], М. Арановського [4], Є. Назайкінського [10], В. Холопової [16, 17], М. Бонфельда [3] та інших авторів, системно розвиваючи питання з музичної семантики. На цій методологічній базі вивчаються семантичні аспекти теорії по відношенню до тембрів музичних інструментів, котрі можна узагальнити поняттям «органологія» (Є. Назайкінський [10]). Зокрема, властивості альтового тембра, хоча і без спеціальних характеристик, що належать до знакової системи, зафіксовані у цілому ряді робіт музикантів-практиків (Є. Вітачек [4], М. Грінберг [6], С. Понятовський [13], Д. Рогаль-Левицький [14], Л. Стоковський [15]). Органологія як сучасна наука про інструменти неминуче включає в себе вивчення їх тембрової семантики як особливої метасистеми, що включає жанрові і стильові аспекти інструментальних «образів» (Л. Гаккель [5]), котрі вибудовуються у комунікативній системі «музикант–твір–слухач» [11]. Запропонована стаття, базуючись на зазначених роботах, розвиває далі питання стосовно альтового тембра, відносячи його характеристики до області музичних знаків особливої властивості, пов'язаної із «тілесною» сферою, сферою, що сприймається чуттєво.

Мета статті — виявити параметри тембрової семантики альту у системі інших понятійних характеристик, пов'язаних із областю тембра. Основним завданням статті є систематизація «домінант» альтового тембра, розглянутого як художня метасистема.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «темброва семантика» відсилає нас до широкої сфери музичного змісту, що виражається через сукупність засобів виразного комплексу музики. Семантичними значеннями володіють всі ці засоби, але їх «питома вага» у кожній стильовій системі буває різною. Наприклад, в класико-романтичну епоху провідним формо- та стилетворчим засобом була гармонія, точніше, її функціональна сторона. «Переакцентування» в системі виразних засобів музики, яка сталася у подальшому, позначається і на тембрі у його тісному зв'язку з фактурою. Їх комплекс висувається на перший план в області «музичної знаковості», яка і складає основу семантики як музичного явища та поняття.

Семантичні значення засобів музично-виражального комплексу, як правило, діляться на дві групи, які В. Медушевський визначає як «специфічні» і «неспецифічні» засоби музики [8]. Автор виокремлює фактично єдиний «специфічний» засіб музики — ладогармонію, котра розуміється широко, як «звуквисотна система». До системи «специфічних» засобів музики відноситься, на думку автора, частково і ритм, який має властивості «специфікуватися», опиняючись у звуквисотному музичному контексті [8, с. 177]. Сказане дослідником стосовно ритму можна поширити і на інші «неспецифічні» засоби музичної форми, у вченні про яку вже досить давно склався підрозділ системи засобів музики на основні (мелодія, гармонія, ритм) та доповнюючі (фактура, тембр, артикуляція, динаміка та інші).

Ще однією парою понять, що характеризують співвідношення елементів-засобів всередині системи музичного змісту і його семантичного відображення, є запропонований М. Арановським розділ останнього на два типи — «інтрамузичний» та «екстрамузичний» [1]. Під інтрамузичною семантикою розуміються «...значення, котрі утворюються у тексті при взаємодії системи музичної мови та контексту» [1, с. 317-318]. Під екстрамузичною семантикою автор розуміє, відповідно, «...область конотацій, яка виникає у результаті виходу за межі суто інтрамузичної семантики, незважаючи на те, відноситься вона до феноменів суто психічної природи (припустимо, до емоцій, почуттів тощо), чи до психічних відображень зовнішньої реальності (наприклад, до зорових образів, асоціацій, синестезій тощо)» [там само, с. 318].

Для виявлення особливостей семантики В. Холопова ж користується її порівнянням із двома іншими рядоположними за змістом та рівнем узагальнення категоріями — музична герменевтика і музичний зміст. Сенс усіх трьох понять автором формулюється у таких коротких визначеннях: «Музична герменевтика — це тлумачення музики, музична семантика — значення тих чи інших явищ музики, музичний зміст — виразно-сміслова сутність музики» [17]. На відміну від «змісту», «семантика» відрізняється деякою схематичністю, що має, проте, і позитивний сенс, оскільки в її термінах фіксується логіка останнього. Слід виділяти два значення семантики як способу вивчення музики, що пов'язані, у свою чергу, із двома сторонами музичного змісту — «спеціальним» та «неспеціальним», характеризуючи які В. Холопова

зазначає, що під першим розуміється «... аспект змісту музики, який притаманний одному лише музичному мистецтву», а під другим — «... аспект змісту, який присутній як у музиці, так і “поза музикою”» [16].

У музичному інтонуванні система знаків діє по-особливому. Музичні значення тих чи інших елементів мови часто позбавлені стабільності і закріпленості за певною конкретною звуковою фігурою і характером її «тілесного» (тембрового) втілення, що відображено у підрозділі на «знаки» і «субзнаки», запропонованому М. Бонфельдом. Останні є носіями сенсу і відрізняються від елементів музичної мови, які такими не є [3, с. 92]. «Субзнаком» може виявитися і тембр як носій особливої якості в метасистемі, що визначається як «образ інструмента» (термін Л. Гаккеля [5]). Інструменти та їх тембри у цьому сенсі є особливими, якщо скористатися термінологією М. Бонфельда, субзнаками/діалогами, котрі мають двоїсту природу. Інструмент з одного боку «особистісний», з іншого боку — «безособистісний», оскільки він є частиною «рукотворної» природи і несе у собі функцію її артефакту. Все сказане вище відноситься і до тембрової семантики альта.

Розглядаючи інструменти різних груп як систему «екстериоризації» голосу, Є. Назайкінський виокремлює у музиці наявність двох способів інтонування — «... музично-тонового, — котрий упорядкований строем, ладом, законами гармонії, та інтонаційно-мовленнєвого, — що підкоряється вимогам гнучкого відображення смислового та емоційного руху мови» [10, с. 99]. Тембровий компонент відноситься до позамузичних витоків інтонації як єдності «тону» і «звуку». Це досягається слухом, пам'ять якого відображена у музичних інструментах, котрі є її хранителями та реалізаторами.

Інструмент завжди знаходиться у руках виконавця, який «одухотворює» його своєю творчою свідомістю. Поєднання ж «виконавства» і «композиторства» у їх різних співвідношеннях за первинністю та «питомою вагою» у творчості художника — визначальний момент у реалізації тембрової семантики будь-якого інструменту. Розглядаючи виконавство у якості основної «рушійної сили» в еволюції музичного мислення, необхідно диференційовано підходити до його видів, пов'язаних з певним інструментарієм. Це відноситься і до струнно-смичкових хордофонів, зокрема, до альта. Починаючи з того періоду, коли

сімейство віол поволі поступається своїми позиціями скрипкам та їх сімейству, формуються два взаємопов'язаних «образи» останніх: 1) відтворення «живої мови», а не фону для неї; 2) вихід за межі мовного інтонування за рахунок темброво-регістрових позицій та їх комбінаторики як атрибутів віртуозної гри. Роль альтя, з його унікальними тембровими і художніми властивостями чітко усвідомлювалася ще у музиці пізнього Бароко, про що свідчить, зокрема, «Бранденбурзький концерт № 6» Й. С. Баха.

У висловлюваннях музикантів-практиків (диригентів, виконавців, знавців оркестру, майстрів-виробників) міститься досить багато окремих характеристик альтового тембра, загальних семантичних властивостей альтя, котрі складаються у типологічну систему. Наприклад, Л. Стоковський бачив у альті не «велику скрипку», як це зазвичай прийнято вважати, а зовсім інший інструмент, споріднений швидше не зі скрипкою, а з *viola da braccio* [15, с. 30]. С. Понятовський до числа провідних семантичних ознак альтового тембра і техніки відносить «... спів декламаційно-розповідного складу» [13, с. 9–10]. Роблячи далі істотний для нас висновок щодо тембрової семантики «голоса» інструмента, автор зазначає, що це і є «... характеристична особливість альтів, яку найчастіше використовують композитори в оркестрі та у камерній музиці, але завдяки схильності тембра пристосовуватися до настрою мелодії можливості застосування альтів практично невичерпні» [там само, с. 10]. Властивість альтя «пристосовуватися» до мелодичного матеріалу, про котру говорить С. Понятовський, відноситься у першу чергу до виконавців. Як зазначає французький дослідник смичкових інструментів Л. Відаль, навіть «хороший скрипаль може легко грати на альті, але він ніколи не буде у змозі отримати з нього всіх ефектів, на які він здатний» [цит. за 9, с. 179]. Це відноситься і до майстрів-виробників. Так, у альтях Страдіварі, на думку Є. Вітачека «приваблює дивовижне звучання, що має чисто альтовий тембр» [4, с. 102]. Під останнім Є. Вітачек має на увазі не різкий і приглушений звук, котрий традиційно відзначається, а повноцінне звучання, більш близьке голосу тенора, ніж альтя, з усіма відповідними характеристиками. Єдність темброво-художньої та темброво-технічної сторін звучання альтя зафіксовано М. Грінбергом у його характеристиці задуму Альтової сонати М. Глінки. Пояснюючи,

чому романтично налаштований молодий композитор звернувся саме до альтової, а не скрипкової сонати, автор однією з причин називає наступну: «... густий тембр альта, що так добре виражає емоції томління і пристрасті здався, найімовірніше, більш підходящим для ліричних образів сонати» [6, с. 34]. Про це ж пише й Д. Рогаль-Левецький [14]. Відомий знавець оркестру і його тембрів починає своє тлумачення альта з його порівняння зі скрипкою, відзначаючи, що за всієї спорідненості квінтового ладу цих інструментів, «квінти» альта і скрипки звучать по-різному: «... альт позбавлений властивої скрипкової “квінти” дзвінкості і блиску, що компенсується, втім, найчарівнішим звучанням “баска” — виразним і глибоко вражаючим» [14, с. 97]. Автор знаходить і аналог альта у групі дерев’яних духових інструментів оркестру — англійський ріжок, семантика якого дуже близька альтовому тембру за образними характеристиками [там само].

Залишаючи тут осторонь докладний опис еволюції альта у системі струнно-смичкового музикування та його жанрових варіантах, наведемо запропоновану С. Маршанським класифікацію «інтерпретацій семантики альтового тембра» [7], що склалася у другій половині ХХ — початку ХХІ ст. Автор виокремлює три лінії цих інтерпретацій, визначаючи їх як: 1) романтичну («гарольдовську»); 2) філософську, поглиблено-психологічну, що йде від Д. Шостаковича; 3) авангардну [7, с. 12–18]. Перша з цих інтерпретацій найбільш яскраво представлена у 50-ті—60-ті рр. ХХ ст.; друга — 70-80-ті рр.; третя — 80-90-і рр., коли альтовий тембр і техніка спеціально трактуються як універсальні і застосовуються звукозображально, а також із використанням нетрадиційних прийомів гри як атрибутики багатьох інструментально-видових стилів кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Характеризуючи темброву семантику альта як художню метасистему, можна сформулювати такі її ключові ознаки:

1) тембр інструмента, у тому числі й альта, володіє семантичними значеннями у тій мірі, у якій він (цей інструмент) затребуваний у практиці суспільного музикування, в залежності від того, яка роль йому відводиться у музичних жанрах трьох родів — оркестровому, ансамблевому, сольному-концертному;

2) темброву семантику альта, як і будь-якого іншого інструмента, розкривається у сукупному образі сімейства, в котре він входить і

властивості якого він репрезентує (струнно-смичкові хордофони). Дане інструментальне сімейство являє собою відображення цілісної картини світу у тому її значенні, яке сформувалося у Барочну епоху і далі зберігалось, хоча і з модифікаціями, аж до сучасності. В даній системі, яка визначається як темброва метасистема, істотний диференційований підхід до «образів» елементів цієї системи — окремих інструментів, з яких поступово виокремився альт (раніше це були скрипка і віолончель);

3) семантика будь-якого виразного засобу музики, у тому числі й тембру, виступає як центральний елемент у епістемологічній (пізнавальній) тріаді «герменевтика – семантика – теорія змісту» (В. Холопова);

4) семантика, у тому числі й темброва, виступає як знакова, тобто певною мірою зредукowana система, яка, володіючи властивостями узагальнення, не може розкрити усього багатства музичного змісту, що реалізується через інструментальне звучання у відповідному контексті твору. У тембровій семантиці того ж альтя слід враховувати загальний, породжуючий її змістовний контекст, котрий може бути «спеціальним» (суто музичним, без прикладних або взаємодіючих значень) або «неспеціальним» (з наявністю останніх) (В. Холопова);

5) корінна специфіка тембра (константа) ситуативно міняється, набуваючи нові «змінні» значення, що призводить до утворення «суб-знаків» музичної мови (М. Бонфельд), де реалізується її принципова мобільність і семантична «плинність»;

6) тембр, у тому числі і альтовий, виступає як домінанта у формуванні «образу інструмента» (Л. Гаккель), який також семантично мобільний і залежить від метасистеми, в яку він включений як елемент. Тембровий компонент «образу» альтя слід розглядати в рамках органології як музикознавчого відображення художньо-семантичної метасистеми, де стикаються «особистісний» (творчі особистості) і «надособистісний» (інструменти як артефакти культури) фактори (С. Назайкінський).

Висновки. «Образ» альтя формувався і модифікувався за різними стилістичними векторами та напрямками, що зафіксовано у безлічі характеристик цього інструмента, даних видатними музикантами. Пропонуємо згрупувати їх у кілька «блоків», пов'язаних між собою у межах цілісної метасистеми тембрової семантики інструменту. Це:

— органологічний блок, що висвітлює такі якості альтового тембру як: 1) принципова несхожість альтового тембра зі скрипкою; цей інструмент ближче старовинній *viola da braccio* (Л. Стоковський); 2) первісний зв'язок альтового тембра зі «співом декламаційно-розповідного складу» (С. Понятовський), що у подальшому модифікувалося за рахунок розширення його виразного ресурсу до масштабів розгорнутої інструментальної кантилени; 3) особлива якість «чисто альтового тембра», під яким слід розуміти не розхоже уявлення про нього як про приглушений, іноді «різкий», а благородний, «теноровий» звук – «густий, яскравий, з легким відтінком меланхолії» (Є. Вітачек); 4) автономна специфіка альтового тембра, що виокремлює цей інструмент зі скрипкового сімейства, яка реалізується через його аналогію з одним із специфічних інструментів дерев'яної духової групи – англійським ріжком (Д. Рогаль-Левицький), котрий вийшов на передові позиції в інструментальному солюванні майже одночасно із альтом («Туонельський лебідь» Я. Сібеліуса);

— естетичний та історико-стильовий блоки, які включають: 1) «прив'язаність» тембра альта не тільки до меланхолії, але і до інтонацій романтичного «томління», прихованої та стримуваної пристрасті (М. Грінберг), що визначило «зліт» альта як носія подібних художніх амплуа в інструментальній музиці, починаючи від «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, «Манфреда» П. Чайковського до наших днів; 2) історіографічну семантику альта ХХ століття (включаючи і початок ХХІ століття), виражену через три інтерпретаційно-тембрових етапи — романтичний («гарольдовський», «шостаковичевський» та авангардний (С. Маршанський);

— композиторсько-виконавський (виконавсько-композиторський) блок, спрямований на технологію використання інструмента у практиці письма для нього і гри на ньому (за відомим висловом Р. Шумана, на «гру інструментом, або гру на інструменті»): 1) «злитість» інструмента і виконавця у єдиному образі звучання, при якому виявляється особливість альта не як «великої скрипки», а особливого «тембростилю», відтворення якого доступне тільки професійному альтисту, а не скрипалеві (Л. Відаль); 2) «двухкомпонентність» альтового темброрегістру, яку майстри альтового мистецтва вміють вигідно використовувати для характеристики внутрішньо-контрастних образів: низь-

кий регістр альтя — «суворий, мужній, досить терпкий», верхній — «збуджений», «з відтінком деякої напруженості» [14, с. 97–98].

Отже, сукупність виявлених у даній статті підходів до вивчення тембрової семантики альтя означає наявність художньої метасистеми — «системи систем», в якій даний інструмент функціонує і розглядається у різних якостях. Це, насамперед, органологічний підхід — органологія альтя як інструмента групи смичкових хордофонів, стильові характеристики цього інструменту в системі особистісної триєдності «майстер-виготовлювач – виконавець – композитор», його роль у практиці суспільного музикування різних епох та періодів. Естетичний та історико-стильовий підхід, що дозволяє зв'язати в єдине ціле образність, мову і структури альтової музики. А також технологічний підхід у його композиторському та виконавському виразах. Можливі й інші системні характеристики альтової семантики, пов'язані з національними, індивідуальними (персональними) творчими школами, що становить, однак, особливі області досліджень.

Перспективи подальших досліджень. В цій статті метою було виявлення властивостей альтово-тембрової метасистеми як «принципала» для її можливого «розщеплення» на окремі системні блоки, що і визначає наукову значущість проведеного дослідження, а також перспективи подальшого дослідження даного питання. Зокрема, запропоновані положення можна використовувати при аналізі альтових творів композиторів харківської школи, де поєднані традиції і новації трактування тембра даного інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Музыкальный текст: структура и свойства: сб. ст. М.: Композитор, 1998. С. 315–342.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
3. Бонфельд М. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. М., 2007. С. 82–130.
4. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М.; Л.: Музыка, 1952. 350 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 287 с.
6. Гринберг М. Русская альтовая литература. М.: Музыка, 1967. 194 с.

7. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX–начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012. 22 с.
8. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.
9. Михель А. М. Краткая энциклопедия смычковых инструментов: настольная книга для любителей-музыкантов. Скрипка, ее прародители и родичи. М.: Университетская типография, 1894. 304 с.
10. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
12. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков/пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. СПб.: Алетея, 2000. 352 с.
13. Понятовский С. П. Альт. М.: Музыка, 1974. 100 с.
14. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. 481 с.
15. Стоковский Л. Музыка для всех нас. М.: Сов. композитор, 1963. 216 с.
16. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. URL: <http://studydoc.ru/doc/2702489/obshhaya-teoriya-muzyki>
17. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf
18. Breal, M. Essai de Semantique: science des significations. Paris: Hachette, 1897. 382 p.
19. Dufrenne, M. Esthetique et philosophie. Paris: Klincksiek, 1967. Vol. 1.
20. Nattiez, J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris: Cristian Bourgois, 1987. 401 p.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. "Tezisy o muzykalnoy semantike" [Theses on musical semantics]. Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998, pp. 315-342.
2. Asafev B. Muzykalnaya forma kak protsess. Knigi 1 i 2 [Musical form as a process]. Books 1, 2. 2nd ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Bonfeld M. "Semantika muzykalnoy rechi" [The semantics of musical language]. Muzyka kak forma intellektualnoy deyatel'nosti [Music as a form of intellectual activity]. Moscow, 2007, pp. 82-130.
4. Vitachek Ye. F. Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov [Essays on the history of the production of string instruments]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1952, 350 p.
5. Gakkell L. Ye. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [Piano music of the XXth

- century: essays]. 2nd ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 288 p.
6. Grinberg M. Russkaya altovaya literature [Russian tenor violin literature]. Moscow: Muzyka, 1967, 194 p.
 7. Marshanskiy S. A. Altovoe iskusstvo Rossii vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Tenor violin art of Russia in the second half of the XXth – early XXIst century]. Rostov-na-Donu, 2012, 22 p.
 8. Medushevskiy V. "O muzykalnykh universalnykh" [On the musical universalia]. In: Skrebkov S. S. Stati i vospominaniya [Articles and memories]. Moscow, 1979, pp. 176-212.
 9. Mikhel A. M. Kratkaya entsiklopediya smychkovykh instrumentov: nastolnaya kniga dlya lyubiteley-muzykantov. Skripka, ee praroditeli i rodichi [Concise encyclopedia of bow instruments: a reference book for amateur musicians. The violin, its ancestors and relatives]. Moscow: Universitetskaya tipografiya, 1894, 304 p.
 10. Nazaykinskiy Ye. V. Zvukovoy mir muzyki [Sound world of music]. Moscow: Muzyka, 1988, 254 p.
 11. Nazaykinskiy Ye. V. O psikhologii muzykalnogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka, 1972, 383 p.
 12. Pirs Ch. S. Logicheskie osnovaniya teorii znakov [Logical bases of the theory of signs] (transl. from English by V. V. Kiryushenko, M. V. Kolopotina). St. Petersburg: Aletya, 2000, 352 p.
 13. Ponyatovskii S. P. Alt [Tenor violin]. Moscow: Muzyka, 1974, 100 p.
 14. Rogal-Levitskii D. Sovremenniy orkestr [Modern orchestra]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1953, 481 p.
 15. Stokovskii L. Muzyka dlya vseh nas [Music for all of us]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1963, 216 p.
 16. Kholopova V. N. Spetsialnoe i nespetsialnoe muzykalnoe sodержanie [Special and non-special musical content]. URL: <http://studydoc.ru/doc/2702489/obshhaya-teoriya-muzyki>
 17. Kholopova V. N. Teorii muzykalnogo sodержaniya, muzykalnoy germenevтики, muzykalnoy semantiki: skhodstvo i razlichiya [The theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf.
 18. Breal, M. Essai de Semantique: science des significations. Paris: Hachette, 1897. 382 p.
 19. Dufrenne, M. Esthetique et philosophie. Paris: Klincksiek, 1967. Vol. 1.
 20. Nattiez, J.-J. Musicologie generale et semiology. Paris: Cristian Bourgois, 1987. 401 p.