



УДК 781.63:781.22

Косенко Г. Г.

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

ТЕМБРОВОЕ АМПЛУА ИНСТРУМЕНТА КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНОЛОГИИ: АСПЕКТЫ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ

Косенко Г. Г. Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов. Статья посвящена раскрытию содержания понятия «тембровое амплуа инструмента» в свете органологии как актуальной отрасли современного музыковедения. В связи с этим рассмотрены и систематизированы различные подходы к тембру как к конструктивно-выразительному средству музыки, роль которого возрастает в условиях современной музыкальной практики. Проблема тембра рассматривается комплексно, в связи с композиционными и драматургическими особенностями произведения, а также фактурой, образующей с тембром единое акустико-фоническое целое в его совокупном звучании. На основе выявления характеристик амплуа голосов в вокальной музыке в статье предложена дефиниция понятия «тембровое амплуа инструмента», дана классификация функций — образно-художественных и формально-конструктивных, которые проявляются через ту или иную трактовку стабильных и мобильных черт тембрового амплуа. Очерчены перспективы внедрения понятия о тембровом амплуа инструмента в систему аналитических описаний музыкальных произведений в жанрах оркестровой, ансамблевой и сольно-инструментальной музыки.

Рецензент статті: Купріяненко Е. Б., кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

Стаття надійшла до редакції 10.11.2016

Ключевые слова: музыкальная органология, тембр, инструментальные тембры, тембровая драматургия, тембр и фактура, тембровое амплуа инструмента.

Косенко Г. Г. Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов. Статтю присвячено розкриттю змісту поняття «темброве амплуа инструмента» у світлі органології як актуальної галузі сучасного музикознавства. У зв'язку з цим розглянуті та систематизовані різні підходи до тембру як конструктивно-виражального засобу музики, роль якого зростає в умовах сучасної музичної практики. Проблема тембру розглядається комплексно, у зв'язку з композиційними та драматургічними особливостями твору, а також з фактурою, яка створює разом із тембром єдине акустико-фонічне ціле у його сукупному звучанні. На основі виявлення характеристик амплуа голосів у вокальній музиці у статті запропоновано дефініцію поняття «темброве амплуа инструмента», надано класифікацію функцій — образно-художніх та формально-конструктивних, що проявляються через ту чи іншу трактовку стабільних і мобільних рис амплуа. Окреслено перспективи запровадження поняття тембрового амплуа инструмента в систему аналітичних описів музичних творів у жанрах оркестрової, ансамблевої та сольно-інструментальної музики.

Ключові слова: музична органологія, тембр, інструментальні тембри, темброва драматургія, тембр і фактура, темброве амплуа инструмента.

Kosenko H. Instrument timbre line as a category of musical organology: aspects of methodological approaches. The article is devoted to the explanation of the concept «instrument timbre line» in the light of current organology as a branch of modern musicology. The centre of the problem is the category of «timbre», which is fundamental in the characteristics of instruments of different families and groups. In this regard, different approaches to timbre as a structural and expressive mean of music, whose role is increasing in today's musical practice were reviewed and systematized. Timbre problem is considered in complex, due to compositional and dramaturgic features of the work, as well as the texture, generating with timbre a single acoustic-phonic whole in its total sound. The significance of the categories of universality and specificity of the instrument in the aspect of the discovery of the timbre role of specific works or styles is emphasized. On the basis of identifying the characteristics of the voice parts in the vocal music the definition of the concept «instrument timbre line» is suggested in the article, the classification of functions like figurative art and formal constructive is given, which manifest themselves through a particular interpretation of stable and mobile features of timbre line. The prospects for the introduction of the concept of instrument timbre line in the system of analytical descriptions of musical works in the genres of orchestral, ensemble and solo instrumental music are defined.

To determine the specificity of the phenomenon and the concept «instrument timbre line», researches on the background of timbre in music are discussed in the article. It is noted that most of these studies appeared only in the last two or three decades, it was associated with an intensification of the search in the field of musicology, enhancing its functions as an art discipline of general character. The starting point in considering the music timbre is the elimination of its characteristics of a complete system of musical form, understood as a set of means of musical expression, as it's embodied in the work. In this aspect, the

timbre is presented not only as the colour of the sound, which depends on the composition and the order of harmonics occurrence of the acoustic spectrum, but also on the perception of timbre as a «body of music», configured in a particular spatial and audio form via the texture (from the definition of timbre and texture in music Yu. Rags, Ye. Nazaykinskiy, G. Ignatchenko). The integrity of the timbre is the source of its differentiated examination from different perspectives, above all, musical function, which is represented in the studies of A. Zharkov, which highlight features of the timbre complex such as: contrast, density, softness, mixture.

The article analyses other terminological moments related to the consideration of the music timbre as a system-integrated phenomenon. Among them are: three parameters of timbre — vertical, horizontal, and diagonal (A. Sokhor, S. Ponomarev); timbre dramaturgy (S. Korobetskaya, I. Ishchenko); timbre colouring (M. Manafova); timbre colouring palette (T. Afanasenko); timbre field (M. Martyshева); illusory, real, neutral timbre (V. Tsytovich), timbre oppositions (Yu. Ishchenko).

On this basis, a definition «instrument timbre line» is suggested, which implies a fairly wide amplitude of its characteristics, depending on the internal and external factors — instrument design, its artistic life, the application in practice of public music-making in connection with certain types of music and childbirth. Timbre lines characterize stable signs of sound of an instrument and are in the area of its total characteristics. At the same time, the notion of timbre line is stylistically mobile and can absorb individual stylistic qualities associated with the interpretation of a particular instrument in the musical style systems, ranging from the style epochs and ending with specific examples of musical works.

The concept of «instrument timbre line» has two sides. The first is characterized by the qualities of the own timbre in all its expressions, starting from the metaphors that define the nature of the timbre perception, and ending with the analysis of overtone spectrum of timbre as the acoustic-physical phenomenon. The connection of timbre with the texture and its attributes — the dynamics, articulation, agogics and such sound qualities as registration, which may be different and have an impact on the total sound of the instrument, should be taken into account.

The other side of the timbre line is its connection with stable audience perceptions about the properties of an instrument, characterized by the term «timbre marks» (A. Veprik). This also can include individual style of performing with the help of which the instrument timbre line is transformed significantly.

The characteristic of bowed viola is suggested in the article as an example of instrument timbre line. It is noted that as in the cases of the characteristics of other instrumental timbres, we consider the belonging of the instrument to a particular family (bowed chordophones), methods of viola that are used in orchestral, ensemble and solo-concert practice, special qualities of this instrument that have influence in its various historical, regional and genre conditions.

«Viola timbre line» is a kind of bowed timbre lines and plays in their ensemble an important, intermediate, and sometimes even a special role. This is due to a number of design features of this instrument (relatively large size for string type da braccio, relatively small, compared with a violin and a cello, technical mobility, rather sharp contrasts of register areas), as well as processes in the field of musical and aesthetic paradigmatic, in which the instrument specificity with the highlight of their unique style features in it was most often secondary in the relation to their universal orchestral and ensemble qualities and properties.

Keywords: *musical organology, timbre, instrumental timbres, timbre dramaturgy, timbre and texture, instrument timbre line.*

Постановка проблеми. В настоящее время вопрос о тембрах в музыке решается в рамках относительно новой отрасли музыкознания, получившей название органологии. Характеризуя смысл этой музыковедческой дисциплины, Е. Назайкинский отмечает: «Вся эволюция музыкального инструмента как раз шла по пути поисков органомодобной, то есть органической, напоминающей организмы конструкции» [8: 81].

Если брать истоки музыкального тембра, то заключены они в человеческом голосе. Выдвигая тезис «голос — это человек», Е. Назайкинский распространяет его на всю палитру музыкальной тембровости, очерчивает сам предмет органологии как комплексной науки об инструментах, призванной решать ряд задач, которые «...заклучаются прежде всего в полной всесторонней характеристике музыкальных инструментов вместе с голосами и в сравнении с ними. Среди них выделяются философско-эстетические задачи и проблемы, музыкально-теоретические, акустические и технологические, связанные с изготовлением инструментов, с техникой оркестровки, с исполнением музыки и т. п.» [8: 85] Актуальность заявленной в данной статье проблемы заключается в очерченном выше органомодобном подходе к ее изучению, а также во внедрении в терминологический аппарат музыкознания категории «тембровое амплуа инструмента», тесно связанной с задачами художественного порядка.

Связь с научными и практическими задачами. В содержании выдвигаемого в данной статье понятия «тембровое амплуа инструмента» заключен комплекс научных и практических задач. В области теории, исходя из положений, выдвинутых Е. Назайкинским, тембр — это «тело музыки», наиболее непосредственно различаемый ее материальный, точнее, материализованный знак.

Инструменты и голоса, различаясь по тембру, содержат в себе разный по семантике потенциал, характеризуемый через понятия «универсализм» и «специфика». Каждый инструмент и голос стремится, с одной стороны, быть неповторимым и индивидуальным, с другой стороны, «общаясь» в ансамблях и в оркестрах с другими инструментами и голосами, он перенимает их свойства. Первое реализуется в специфике того или иного звучания-тембра, второе — в его универсализме. Эти явления и понятия соотносятся между собой диалектически и образуют в совокупности основу для музыкальной практики, связанной с музыкой для того или иного инструмента и исполнением как средством реализации найденного композитором его художественного потенциала.

Анализ последних исследований и публикаций. Органологический подход к инструментам-голосам включает и тембровый аспект, хотя и не сводится к нему. Раздельное рассмотрение тембра связано

с его ролью не только в инструментарии, но и в самой системе выразительно-конструктивных средств музыки, где главными традиционно считаются мелодия, гармония и ритм, а остальные — дополняющими, в числе которых и тембры. Однако в новых музыкальных стилях роль т. н. дополнительных средств возрастает; они становятся генеральными в формообразующем плане и «затмевают» классические средства выразительности. К числу ведущих выразительно-конструктивных средств в Новейшей музыке относится и тембр. Как отмечает А. Шенберг, современный слушатель является «тембровым гурманом». Это означает, что тембр инструмента или голоса не только обозначает характер музыкальных образов, но и должен подаваться в новом, изысканном качестве, характеризовать тонкие нюансы психологии восприятия звукового времени-пространства музыкального произведения.

Поэтому в последние два-три десятилетия внимание музыковедов все чаще привлекают вопросы тембра, связанные с терминологией. Это ведет к созданию современной теории тембра в музыке, соотносящейся с другими теориями — как фундаментальными (жанр, стиль, музыкальная форма), так и специальными (теория гармонии, полифонии, фактуры).

Цель статьи — выявить особенности явления и понятия «тембровое амплуа инструмента».

Изложение основного материала исследования. Для того чтобы определить роль такого выразительного и конструктивного средства музыки, как тембр, необходимо обратиться к имеющимся определениям этого явления.

Согласно Ю. Рагсу, «Тембр — окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по которому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами» [10: 488–490]. В этом определении важен момент, связывающий окраску звука, то есть собственно тембр, с артикуляцией как способом его извлечения.

В характеристике тембра, предложенной Е. Назайкинским, отражена его системная природа, относящаяся ко всему звуковому комплексу произведения. Следует учесть и процессуальность музыки, развертывающейся во времени, что отражено в определенных музыкальных событиях, образующих в совокупности драматургию музыкального произведения.

Драматургический аспект тембра отражен в ряде имеющихся на сегодняшний день работ, в частности в диссертации С. Коробецкой [5]. Автор определяет тембровую драматургию как «интонационный процесс образно-выразительного отношения художественного смысла музыкального произведения, реализованного в системе тембровых взаимосвязей» [5: 5].

Тембровый аспект музыкального произведения связан и с его формой. Об этом речь идет в диссер-

тации С. Пономарева. Исследователь выделяет три параметра тембра: вертикальный, горизонтальный и диагональный. Под тембровой вертикалью автор понимает «распределение тембров относительно фактуры»; под тембровой горизонталью, которая «важнее вертикали», подразумевается «распределение тембров в форме»; тембровая диагональ, которая, по мнению С. Пономарева, характерна для полифонической музыки, означает «единство тембрового развития с голосоведением» [9: 11].

Наличие трех пространственных параметров в совокупном явлении тембра аналогично фактуре, где наблюдается подобное же качество. Если понимать тембр в его совокупном значении как целостный образ звучания музыкального произведения или его фрагмента, то фактура «подключается» к этому образу, составляя как бы «костяк». Темброво-фактурный комплекс (по Г. Игнатченко [3]), образуемый в результате слияния в едином образе звучания этих двух средств музыки, основан на диалектическом противоречии: фактура опирается на параметр вертикали, рождающий за счет функциональной дифференциации эффект глубины (планы звуковой интенсивности); тембр основывается на приоритете параметра горизонтали, о чем свидетельствуют приведенные выше высказывания С. Пономарева, поскольку именно в ней раскрываются специфические, субординационные свойства тембра как «тела» или (в плане колорита) окраски музыки.

Углубленное изучение категории «тембр» в ее специфическом и универсальном значении предпринято А. Жарковым. Автор определяет, что «...тембр в музыкальном произведении предстает как сложная многоуровневая функциональная система. Его функциональность базируется на относительных критериях, как-то: 1) тембрового контраста, 2) тембровой плотности, 3) тембровой мягкости, 4) тембровой микстности» [2: 30].

В украинском музыкознании, в частности в диссертации Ю. Ищенко [4], тембр рассматривается в относительных оппозициях, характеризующих целостную картину роли тембрового фактора в драматургии музыкального произведения. Она включает: 1) тембровый контраст и тембровое тождество; 2) тембры чистые и смешанные; 3) тембровую плотность и тембровую прозрачность; 4) тембровую резкость и тембровую мягкость; 5) солирующий тембр и групповой тембр [4: 7].

В. Цытович в диссертации [13] ссылается на классификацию тембров, данную А. Сохором в курсе лекций, прочитанных в Ленинградской консерватории. Эта классификация включала следующие четыре вида тембра: инструментальный, гармонический, регистровый и фактурный.

Расшифровывая эти положения А. Сохора, В. Цытович отмечает, что под инструментальным тембром понимается «...окраска звука, зависящая от физических (акустических) свойств инструмента и от приема звукоизвлечения, которым пользуется исполнитель» [13: 4]. Понятие гармонического темб-

ра означает «...состав созвучия, т. е. — при прочих равных акустических условиях — звучности различаются окраской, зависящей от гармонического и интервального сочетания отдельных звуков» [там же].

Что касается регистровки, то роль этого компонента в создании совокупного тембра звучания определяется соотношением «светлот» (выражение Б. Теплова) — «В большинстве случаев светлая окраска свойственна верхнему, темная — нижнему регистру» [13: 4]. Регистровка не является собственно тембровым показателем, что подтверждается различиями в тембрах звучания даже у одних и тех же инструментов, распределяемых на высокие, средние и низкие регистровые зоны. Такие компоненты как масса, расположение и регистр являются атрибутами фактуры, а в сочетании с тембровыми характеристиками они образуют темброво-фактурный комплекс (по Г. Игнатченко [3]).

Для полноты картины в системе имеющихся на сегодняшний день определений параметров тембра в его взаимодействии с фактурой необходимо привести и те дополнения, которые В. Цытович предлагает к классификации А. Сохора. Они касаются понятия, определяемого автором как «относительная степень тембровой активности» [13]. Для его характеристики В. Цытович предлагает использовать две пары взаимосвязанных понятий: «тембрового пятна» и «тембрового фона»; «реального тембра» и «нейтрального тембра». Первое («тембровое пятно») в инструментальном тембре означает использование «...звучания отдельного инструмента (или группы инструментов), а также применение особого способа звукоизвлечения. Инструментальный тембр, примененный для создания тембрового пятна, может быть назван реальным тембром» [13: 5]. Второе — «тембровый фон» — означает отсутствие акцентировки ярких тембровых качеств, при которой «...звучность фона воспринимается как нейтральная, и поэтому в таких эпизодах инструментальный тембр может быть условно назван нейтральным тембром» [там же]. В. Цытович учитывает и роль фактуры в тембробразовании, когда создается явление, определяемое им как «иллюзорный тембр» [там же]. Автор отмечает, что «...тембровое пятно может выделяться на нейтральном фоне благодаря не инструментровке, а использованию гармонического, регистрового, фактурного тембра, или всех этих видов в совокупности. Такого рода тембр как средство создания пятна, в отличие от реального, можно назвать иллюзорным тембром» [13: 5–6].

Рассматривая еще один параметр измерения тембра — «темброколорит», М. Манафова предлагает дефиницию, в которой связываются воедино понятия о тембре как об окраске и о характере звука: «Под темброколоритом подразумевается некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой “облик” произведения, такие как инструментальный состав, особенности артику-

ляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения (интервалика вертикального комплекса, характер расположения тонов), определяющие конкретный колорит звучания» [6: 3].

Обобщая, можно выделить, вслед за Т. Афанасенко, два значения тембра в музыке: тесное и широкое. Первое значение тембра определяется как «естественная окраска источника звучания» [1: 6], а второе — как «совокупность высотно-тембровых, артикуляционно-динамических, гармонических, фактурно-фонических факторов» [там же]. Второе значение тембра практически совпадает с понятием «темброколорит» в том смысле, в котором его понимает М. Манафова. С первым же значением тембра связано понятие «темброколористическая палитра», определяемое в диссертации Т. Афанасенко как «...определенный набор наиболее характерных для техники того или иного композитора звуковых комплексов, которые выступают в роли “красок”». Палитра выражает индивидуальное “слышанье” композитора, его музыкальный стиль и эстетические устремления» [1: 6].

Как видим, понятие тембровой палитры практически совпадает с понятием тембрового стиля и относится в связи с этим к индивидуальному стилю композитора. Вместе с тем, следует учитывать и исполнительский фактор в воплощении тембра, что отражено в понятии «тембровое поле», предложенном в работе М. Мартышевой. Автор определяет это качество тембра как «... сложную двухуровневую систему, включающую в себя: 1) объективный, материально существующий базис формирования тембра (то есть сам инструмент и его тембровые особенности, а также акустические закономерности образования разнообразной окраски звука); 2) субъективно-креативный фактор, отражающий способность музыканта с наивысшей полнотой использовать в своих творческих устремлениях законы акустики и на их основе наиболее полно раскрывать тембровые ресурсы, потенциально заложенные в инструмент» [7: 10].

Еще одной звуковой характеристикой тембра в его коммуникативной функции является понятие «тембровое амплуа». В имеющейся литературе это понятие если и используется, то метафорически, для обозначения сходства между вокальными и инструментальными звучаниями. Вместе с тем, при рассмотрении каждого отдельного инструментального тембра следует иметь в виду ту интонационную систему, в которую он «вмонтирован», то есть семантическое амплуа данного инструмента с его темброво-фактурными и артикуляционными характеристиками в произведениях с его участием.

Понятие «амплуа» традиционно относится к музыкальному театру и вокальным голосам, о чем свидетельствует следующее его определение: «Амплуа — в музыкальном театре род ролей и партий определенного характера, исполняемых певцом в зависимости от его вокальных и сценических данных... положение, занимаемое певцом в труппе» [там же].

пе в соответствии с его голосовыми средствами, вокальным и сценическим мастерством...» [14: 10]. В оперных театрах «...деление труппы на амплуа было распространено до 2-й пол. XIX в... Постепенно в связи с индивидуализацией музыкально-сценических образов, утверждением нового, более широкого понимания творческих задач, стоящих перед певцом, понятие амплуа отмирает (хотя до сих пор еще и встречается в оперном театре деление по характеру голосов)» [там же].

Что касается этимологии слова «амплуа», то это «французское по происхождению и театральное по бытованию слово в русском языке, означающее применение, должность, род занятий» [11]. В этом значении, уже вне прямой «привязанности» к музыкальному театру, понятие «амплуа» может быть применено и к музыкальным инструментам. Ряд основополагающих мыслей по этому поводу содержится в концепции «портретных» характеристик вокальных голосов, предложенной Е. Назайкинским [8].

Отмечая существенную роль жанров, в связи с которыми формировались певческие и сценические амплуа в музыкальном театре, исследователь подчеркивает и другой аспект этого феномена: «Не менее важным в различных культурах оказывались и канонизированные системы образности, отражавшиеся, например, в театральные маски, в певческих и актерских амплуа, в воздействии на голоса типологии аффектов» [8: 73].

Для выявления амплуа инструмента в определенной системе жанрового канона необходимо исходить из диалектики соотношения понятий «универсализм» и «специфика», что равнозначно выделяемым Е. Назайкинским категориям «портретирование» и «объективация», относящимся к вокальной специфике. Автор отмечает по этому поводу, что: «В поисках манер и своего амплуа певец может либо подчеркивать оригинальность, либо, напротив, стремиться к полному подчинению голоса одному из утвердившихся типов» [8: 75]. И далее (данное высказывание полностью экстраполируется на инструментальные амплуа): «В этих поисках синкретичный от природы голос расщепляется, разрабатывается в отдельных свойствах и приемах звукоизвлечения, дыхания, филирования, а потом снова собирается уже в новых сочетаниях, образующих или ряд “разных голосов”, или одну-единственную характерную маску, с которой певец уже не расстаётся, считая ее либо отвечающей канону, либо неповторимой, представляющей ценность открытия» [там же].

Подходя к вопросу об определении понятия «тембровое амплуа альтя», необходимо систематизировать (опираясь на работу В. Ткаченко [12]) входящие сюда факторы: 1) визуально-акустический образ инструмента, остающийся неизменным во всех его функциональных проявлениях; 2) характер интонационно-звуковой системы и состояния средств выразительно-конструктивного комплекса музыки в ней (речь идет о стилях эпох и различиях в системах

музыкального языка); 3) состояние исполнительства на инструменте, зависящее, в свою очередь, от степени совершенства его конструкции; 4) наличие исполнительских школ (в т. ч. национальных) и различных методических пособий, созданных их представителями; 5) информационное обеспечение искусства игры на том или ином инструменте (пресса, периодические издания и т. д.)

В понятии «тембровое амплуа инструмента» выделяются две стороны: внутренняя и внешняя.

Первая из них характеризуется качествами собственно тембра во всех его выражениях, начиная от метафор, определяющих характер восприятия того или иного тембра, и заканчивая анализом обертонового спектра тембра как акустико-физического явления. Здесь учитывается и связь тембра с фактурой и ее атрибутами — динамикой, артикуляцией, агогикой, а также такими качествами звучания, как регистровка, которая может быть различной и оказывать влияние на совокупное звучание инструмента.

Ко второй относятся связи тембра с устойчивыми представлениями о свойствах того или иного инструмента, характеризуемых понятием «тембровые ярлыки» (по А. Веприку). Сюда же можно отнести и индивидуально-исполнительские манеры игры, с помощью которых тембровые амплуа инструмента существенно преобразуются.

Итак, под понятием *«тембровое амплуа инструмента»* подразумевается достаточно широкая амплитуда его характеристик, зависящая от внутренних и внешних факторов: конструкции инструмента, его художественного бытия, применения в практике общественного музицирования в связи с определенными родами и видами музыки. Тембровые амплуа характеризуют стабильные признаки звучания того или иного инструмента и относятся к области его суммарных характеристик. Вместе с тем, понятие и явление тембровых амплуа является стилистически мобильным и может вбирать в себя индивидуально-стилевые качества, связанные с трактовкой того или иного инструмента в системах музыкального стиля, начиная от стиля эпох и заканчивая конкретными образцами музыкальных произведений.

Если обратиться к тембровому амплуа такого инструмента, как альт, то следует исходить, как и в случаях характеристики других инструментальных тембров, из принадлежности данного инструмента к определенному семейству (смычковые хордофоны), способов применения альтя в оркестровой, ансамблевой и сольно-концертной практиках, особых качеств этого инструмента, сказавшихся на его востребованности в различных исторических, региональных и жанровых условиях.

Выводы. На примере тембрового амплуа альтя можно очертить параметры любых других подобных явлений, связанных со стилями других инструментов. Прежде всего, следует рассматривать спектр темброво-фактурных особенностей инструментов определенной группы или семейства,

где вырисовываются видовая специфика, а на ее фоне — индивидуальное «лицо» (образ звучания) конкретного инструмента. В частности, «тембровое амплуа альты» представляет собой разновидность струнно-смычковых тембровых амплуа и занимает в их ансамбле особое, промежуточное, а иногда даже отдельное место. Это связано с рядом особенностей конструкции данного инструмента (относительно большие размеры для струнных типа *da braccio*, сравнительно небольшая, по сравнению со скрипкой и виолончелью, техническая подвижность, достаточно резкие контрасты регистровых зон), а также с процессами в области музыкально-эстетической парадигматики, в которой специфика инструментов с выделением их неповторимых стилевых особенностей чаще всего была вторичной по отношению к их универсальным — оркестровым и ансамблевым — качествам и свойствам.

В связи со сказанным выше, можно определить **перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы, которые будут связаны с применением понятия «тембровое амплуа инструмента» не только к альтовому или струнно-смычковому стилю, но и к другим инструментальным группам. Вопрос о тембровых амплуа инструментов представляется особенно перспективным для исполнительства, в котором в настоящее время теория и практика стремятся к системному единству.

Литература:

- Афанасенко Т. В. Темброколеристична палітра у фортепіанних творах Олів'є Мессіана : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Афанасенко Тетяна Володимирівна. — НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2015. — 16 с.
- Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения / А. Жарков // Музичний твір як процес : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. — К., 2002. — Вип. 21. — С. 270–277.
- Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Игнатченко Георгий Игоревич. — К., 1984. — 25 с.
- Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятовского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ищенко Юрий Яковлевич. — К., 1977. — 23 с.
- Коробецька С. Ю. Темброва драматургія як інтонаційне явище (на прикладі симфонічних творів П. І. Чайковського) : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.02 / Коробецька Світлана Юріївна. — К., 1994. — 16 с.
- Манафова М. М. Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Манафова Марина Маликовна. — СПб., 2011. — 22 с.
- Мартышева М. В. Тембровое поле как целостный выразительно-колеристический компонент скрипичного звучания : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мартышева Мария Владимировна. — СПб., 2011. — 25 с.
- Назайкинський Е. В. Звуковий мир музики / Е. В. Назайкинський. — М. : Музика, 1988. — 254 с.
- Пономарев С. В. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Пономарев Сергей Владимирович. — М., 2011. — 30 с.
- Parc Ю. Тембр / Ю. Parc // Музыкальная энциклопедия. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 488–489.
- Рыцарева М. Г. Амплуа [Электронный ресурс] / М. Г. Рыцарева. — Режим доступа : <http://www.classic-music.ru/amplua.html>. — Название с экрана.
- Ткаченко В. Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Ткаченко Вікторія Миколаївна. — Харків, 2013. — 16 с.
- Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Бель Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. И. Цытович ; ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. — Л., 1973. — 25 с.
- Энциклопедический музыкальный словарь / [ред. Г. В. Келдыш, сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский]. — М. : БСЭ, 1959. — С. 10.

References:

- Afanasenko T. V. Tembrokolorystychna palitra u fortepiannykh tvorakh Oliv'ye Messiana [Tembrokoloristichesky palette in piano works of Olivier Messiaen] : avtoref. dys. ... kand. myst-va : 17.00.03. NMAU im. P. I. Chaykovskoho. Kiev, 2015, 16 p.
- Zharkov A. Tembr kak faktor intonirovaniya muzykal'nogo proizvedeniya [Timbre as a factor of an intoning of the piece of music]. Muzichnij tvir yak process : Naukovij visnik NMAU im. P. I. Chajkovskogo : zb. st. Kiev, 2002, issue 21, pp. 270–277.
- Ignatchenko G. I. O dinamicheskikh processah v muzykal'noj fakture (na materiale proizvedenij ukrainskikh sovetskikh kompozitorov) [About dynamic processes in the musical invoice (on material of the Ukrainian Soviet composer's works)] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Kiev, 1984, 25 p.
- Ishhenko Ju. Ja. Tembrovaja dramaturgiya v simfonijah B. N. Ljatoshinskogo [Timbre dramatic art in B. N. Lyatoshinsky's symphonies] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Kiev, 1977, 23 p.
- Korobets'ka S. Yu. Tembrova dramaturhiya yak intonatsiynе yavyshche (na prykladi symfonichnykh tvoriv P. I. Chaykovs'koho) [Timbre dramaturgy as a prosodic phenomenon (on the example of symphonic works of P. I. Tchaikovsky)] : avtoref. dys. ... kand. myst-va : 17.00.02. Kiev, 1994, 16 p.
- Manafova M. M. Tembrokoloristicheskie svojstva orkestrovoj tkani v muzyke vtoroj poloviny XX veka (na primere tvorcestva Je. Denisova) [Tembrokoloristichesky properties of orchestral fabric in music of the second half of the XX century (on the example of E. Denisov's creativity)] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. St. Petersburg, 2011, 22 p.
- Martysheva M. V. Tembrovoe pole kak tselostnyy vyrazitel'nyy nоkoloristicheskii komponent skripichnogo zvuchaniya [Timbre field as complete expressive and coloristic component of violin sounding] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. St. Petersburg, 2011, 25 p.
- Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki [Sound world of music]. Moscow, «Muzyka» Publ., 1988, 254 p.
- Ponomarev S. V. K probleme vzaimosvjazi tembra i formy v muzykal'nom proizvedenii [To a problem of interrelation of a timbre and a form in the piece of music] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Moscow, 2011, 30 p.
- Rags Ju. Tembr [Timbre]. Muzykal'naja jenciklopedija. Moscow, «Sov. jenciklopedija» Publ., 1981, vol. 5, pp. 488–489.
- Rycareva M. G. Amplua [Role]. Available at : <http://www.classic-music.ru/amplua.html>. In Russian.
- Tkachenko V. Universalizm i spetsyfika muzychnoho myshleniya u stylyakh hitarnoyi tvorchosti 1880-1990 rokiv [Universalism and specifics of musical thinking in styles of a guitar tvorchesv of 1880-1990] : avtoref. dys. ... kand. iskusstvovedeniya. 17.00.03. Kharkiv, 2013, 16 p.
- Cytovich V. I. O specifikе tembrovogo myshlenija Bely Bartoka [About specifics of timbre thinking of Bela Bartok] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. LGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Leningrad., 1973, 25 p.
- Entsiklopedicheskii muzykal'nyi slovar'. Ed. by G. V. Keldysh, compl. By B. S. Shteinpress, I. M. Yampol'skii. Moscow, «BSE» Publ., 1959, p. 10.