

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П.Котляревського**

**МА ЦЯЦЯ**

**УДК [78.071.2 : 784.3] : 78.03**

**РОЛЬ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ  
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ:  
ІСТОРИЧНИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

**Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Харків – 2016**

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**Шаповалова Людмила Володимирівна**  
Харківський національний університет  
мистецтв імені І. П. Котляревського,  
завідувач кафедри інтерпретології  
та аналізу музики

**Офіційні опоненти:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**Кияновська Любов Олександрівна,**  
Львівська національна музична  
академія імені М. В. Лисенка,  
завідувач кафедри історії музики

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Осипова Вікторія Олександрівна,**  
Одеська національна музична  
академія імені А. В. Нежданової,  
доцент кафедри сольного співу

Захист відбудеться «\_28\_» \_листопада\_\_\_ 2016 р. об\_\_11\_\_годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «\_27\_» \_\_\_жовтня\_\_\_ 2016 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**Чернявська М. С.**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** У сучасній інтерпретології образ Людини, яка співає (*homo cantor*), є одним з найпривабливіших суб'єктів вокальної творчості, який увиразнює «серцевину» ліричного *Я* (поета – композитора – виконавця) у камерних жанрах європейської музики Нового часу.

Вокальний твір, тісно пов'язаний із поезією, котра спрямовує слухацьку увагу на слово (Логос), передбачає конгеніальний синтез музики та поезії. Художня єдність поетичного і проінтонованого звукообразу уявляється виконавцям камерно-вокальної музики апріорною. Втім, поруч з видовим синтезом «поезія – музика» існує ще одна онтологічно-змістовна підвалина вокального виконавства, обумовлена зрозумілим (на перший погляд) чинником діяльності співака – інструментальним супроводом. Якщо для вокалістів ця складова є площиною виконавської прагматики, то для музикологів – когнітивної парадигматики, що на сьогодні є методологічно невідрефлексованою.

Визначення ролі інструментальних засад виконавської творчості співака є способом пізнання (*когнітивною моделлю*) стилю мислення творця музики. Його мають осягнути і відтворити носії вокального мистецтва через власний досвід, у нових історичних умовах наслідуючи музичні традиції, які нині поширені до планетарних масштабів суголосся культур.

Додатковим імпульсом розвитку взаємин у системі «*homo cantor – musica instrumentalis*» є активне входження в практику професійної музичної освіти України китайського контингенту. Співаки з Китаю активно засвоюють традиції європейського вокального мистецтва. Найбільш обдаровані представники стають лауреатами всеукраїнських конкурсів (зокрема, міжнародного конкурсу імені Івана Алчевського у Харкові); їх концертні виступи складають помітну частку мистецького буття України. Фахівці у галузі підготовки концертно-камерних співаків прищеплюють їм відповідну широту стильового мислення. І якщо старовинна арія XVII ст., пісня в творчості віденських класиків, романтична Lied, російський романс XIX ст. широко репрезентовані у концертних програмах вокалістів, то композиторська інтерпретація китайської поезії *ще не склалася у певну традицію*. Цей пласт камерно-вокального жанру є найменш вивченим, хоча, починаючи від перших зразків (у 50-і роки XX ст., спровокованих політичними контактами СРСР і Китаю), стали свідомством викликів глобалізації культури, її «прогнозом», значно ранішим, ніж прийнято вважати (межа II–III тисячоліть).

Аналіз концертного репертуару китайських співаків засвідчує процес конвергенції (за формулюванням Ван Сі) – зближення мистецьких традицій Європи і Китаю, відбиваючи тяжіння до музичного романтизму, італійської опери XIX ст. і значно менше – до камерно-вокального жанру в практиці XX ст. Зовсім не представлені зразки новітньої музики, що є *втіленням китайської поезії у творчості європейських композиторів*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Аспекти аналізу обумовлені подвійною спеціалізацією авторки (вокал і акордеон), мотивованої на пошук зразків камерно-вокальної лірики XX ст. з метою їх популяризації в сучасному науковому і концертному обігу.

Музична інтерпретологія, враховуючи композиторський досвід і виконавську практику минулого, по-своєму моделює метафізику «симетрії» інструменталізму і вокалу, осмислюючи їх взаємовпливи і очевидну трансформацію у музиці Новітнього часу. В тому числі – через творення нових когнітивних методик навчання співаків із Китаю у вищих музичних закладах України, що підвищує градус актуальності теми дослідження.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавської інтерпретології» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012-2017 рр. (протокол № 2 от 25.10.2012 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 26.11.2015 р.).

**Об'єкт** дослідження – камерно-вокальна музика європейської традиції в аспекті історико-стильової взаємодії з інструментальними параметрами виконавства.

**Предмет** дослідження – інструменталізм як складова вокального твору (в єдності композиторської творчості і виконавської інтерпретації) в умовах глобалізаційного зщеплення культур «Схід – Захід».

**Мета дослідження** – виявити системний характер впливу інструменталізму на вокальне інтонування і мислення в камерному жанрі (на матеріалі композиторської інтерпретації давньокитайської поезії). Сформульована мета викликала необхідність вирішення наступних завдань:

- узагальнити наукові джерела щодо інструменталізму в історико-стильовій еволюції академічного співу Західної Європи XVII – XIX ст.;
- розглянути зв'язки вербального і інтонаційного тексту (в єдності тематизму *santo* та інструментального супроводу) як відбиття ментальних ознак діалогу культур «Схід – Захід»;
- визначити роль інструменталізму як складової камерно-вокального виконавства XX ст. і шляхи формування у співака музичного образу твору в умовах адаптації до художнього світу *китайської поезії*;
- обґрунтувати змістовні параметри інструменталізму як *музичної універсалії*;
- розкрити своєрідність та багатство «звукового образу» китайської поезії як підґрунтя музичного символізму в європейській традиції (на прикладі творчості вітчизняних композиторів XX ст.);
- надати оцінку авторським концепціям втілення китайської поезії у вокальних циклах композиторів XX ст.

**Матеріал дослідження.** Для розкриття наукової концепції обрано вокальну творчість представників різних композиторських шкіл, так чи інакше пов'язаних з інтерпретацією китайської поезії: етнічно-китайської (*Цзо Чженьгуань* «Три романси на вірші давньокитайських поетів»), російської (*М. Пейко* «Обірвані рядки», *Е. Денисова* «Китайські пісні»), української (*А. Рудянський* «Озеро білих лотосів»). Історико-стильовими прикладами для ілюстрації ролі інструментальності

у камерно-вокальній музиці минулих століть слугують твори Л. Бетховена, Ф. Шуберта та ін.

**Теоретична база.** В академічному музикознавстві спостерігається своєрідний «європоцентризм» наукової рефлексії стосовно історії та теорії інструментально-вокальних жанрів та їх складників – інструменталізму і кантилені, співочості (від численних праць Б. Асаф'єва, В. Васиної-Гроссман, Є. Назайкінського, О. Маркової, І. Мацієвського, В. Медушевського, К. Руч'євської до новітніх кандидатських дисертацій Т. Бояренко, Н. Говорухіної, О. Філатової, А. Хуторської). Музикологічні проєкції з теорії вокального мистецтва (О. Стахевича, О. Круглової, Є. Русакова) не містять постановки проблеми інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві. Однак деякі ідеї можна почерпнути з історії та теорії вокального мистецтва минулого та сьогодення (праці О. Багадурова, Е. Симонової, Л. Деркач, Г. Зуб та ін.).

Важливим каталізатором розробки ідеї інструментального мислення як складової музичного мистецтва є науковий доробок української китаїстики останнього десятиріччя, значною часткою якого є саме культурологічна паралель «Схід – Захід»: Лю Бінцян «Музично-історичні типології в мистецтві Китаю та Європи» (Одеса, 2011), Ван Сяо Тун «Московський композитор Цзо Чженьгуань: індивідуальний шлях до музики» (Росія, 2013), Ван Сі «Аспекти інтерпретації поезії Китаю в українській камерно-вокальній музиці» (Львів, 2013), Чень Жуньсюань «Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів» (Харків, 2014), Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» (Харків, 2014), У Хунюань «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» (Харків, 2016).

**Методи дослідження.** Концепцію дисертації вибудовано за *історико-типологічним* (прояви інструменталізму від бароко до романтизму) та *індивідуально-стильовим* підходами (композиторські версії прочитання давньокитайської поезії з урахуванням музичного мислення ХХ ст. (*семіотичний* підхід). Наданий аналіз музичного втілення давньокитайської поезії містить «*інтерпретологічний акцент*», розкритий завдяки методу *порівняльної інтерпретології*.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що у дисертації *вперше*:

- сформульовано дефініцію інструменталізму як складової камерно-вокального твору, що сформована у мистецтві Західної Європи XVIII – XIX ст.;
- виявлено роль інструменталізму у вокальних циклах А. Рудянського, Е. Денисова, М. Пейка, Цзо Чженгуаня) через архетипи китайської поезії доби Тан;
- встановлені системні зв'язки інструменталізму з семантикою вокального твору, обумовлені не лише поетичним словом, але й іманентними властивостями музичного звучання;
- визначено роль символіки поетичного тексту для створення інструментальної атрибутики вокального твору;
- обґрунтовано теорію інструменталізму як складової камерно-вокального виконавства;

- вказано на значення виконавської партитури у якості механізму розуміння і відтворення онто-психологічної природи вокального мистецтва;
- визначено інструменталізм як механізм формування у співака музичного образу;
- розкрито зміст «звукового образу» китайської поезії як одного з архетипів музичного символізму ХХ ст. (на матеріалі вокальних циклів композиторів України і Росії).
- уведено в науковий обіг вокальні цикли Е. Денисова, М. Пейка, А. Рудянського, Цзо Чженьгуаня на тексти китайських поетів з метою пропагування високохудожніх зразків камерно-вокальної творчості ХХ ст.

**Практичне значення отриманих результатів.** Обґрунтування ролі інструменталізму у вокальному виконавстві має практичний сенс, оскільки складає одну з можливих когнітивних моделей професійної підготовки співаків іншонаціональних культур. Матеріали дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Методика викладання вокалу», «Історія сучасної музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Виконавська інтерпретація» для бакалаврів і магістрів музичних вишів України і Китаю.

**Апробація отриманих результатів.** Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Бетховен – terra incognita» (Харків, 2014), «Рахманінов і Україна» (Харків, 2015), «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 2015), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2016), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2016), «Культурологія та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, 2016).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 статті у фахових збірках, затверджених МОН України, 1 – у китайському періодичному виданні «*Северная музыка*», а також тези доповіді всеукраїнської науково-практичної конференції.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (190 позицій, 20 сторінок; з них іноземною мовою – 18) і Додатку (нотні приклади). Загальний об'єм дисертації складає 195 сторінок, з них основного тексту – 160 сторінок.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми, об'єкт, предмет, мету і завдання дослідження. Визначено методи і теоретичну базу дисертації, наукову новизну отриманих результатів та їх практичне значення. Вміщено відомості щодо апробації, публікацій і структури роботи.

**Розділ 1 «ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА»** присвячений обґрунтуванню генетичної спорідненості вокальної й інструментальної музики, що має філософсько-онтологічні, ментально-психологічні і виконавські аспекти її розгляду у контексті новітньої парадигми мистецького буття. Історико-стильова ретроспекція західноєвропейської традиції обмежена семантичними модусами концертно-камерного репертуару: від генези (концертна арія) і найбільш

знакових західноєвропейської творчості XVIII – XIX століть (пісня у творчості західноєвропейських класиків, австро-німецька Lied). Втім роль інструменталізму як складової діяльності співака досить розмаїто у виражена у форматі культурного глобалізму «Схід–Захід» на сучасному етапі його наукового осмислення.

**Підрозділ 1.1 «Homo cantor – musica instrumentalis: огляд музикознавчих концепцій»** містить історіографію праць, присвячених проблемі супідрядності двох модусів Буття homo musicus: вокального (джерелом звуку є організм людини, її голос як інструмент) й інструментального (звуковираження за допомогою знарядь звукоутворення, штучно створених рукою людини, або її диханням: щипання струн, дуновінь у дірочки стволів, ударних і шумових дій). Висхідною точкою для пошуку відповіді на фундаментальне питання, «в чому полягає спорідненість двох первнів музики», є поняття ментально-психологічного акме професійної діяльності китайського співака, що формується через інтонаційно-слухову активність і комплексно-аналітичне уявлення про самосвідомість європейської музики, яку він має відтворити у процесі виконання композиторського твору.

Інтонаційно-образне мислення співака структуровано у певну модель за такими функціями свідомості, як:

- звукообразне сприйняття композиторського тексту та робота інтонаційного слуха, які тісно пов'язані з психологією homo musicus (носія ментальних якостей нації), всім комплексом особливостей китайської філософії, поезії, каліграфії, природнього ландшафту тощо;
- інтонаційне відтворення авторського тексту (=мелосно-ритмічна і ладотональна єдність),
- пам'ять індивідуальна (здатність зберігати і відтворювати звукові ідеї й образи) і «історико-культурна» (Є. Назайкінський);
- здатність до асоціативного мислення і мистецьких аналогій (багато у чому обумовлена дією міжвидового синтезу);
- аналітичне мислення як вияв виконавської рефлексії, яка режисує «живий текст» музичного твору (через синтаксис і формотворення).

Засаднича ідея дослідження про генетичну спорідненість вокального й інструментального музикування розкриває, яким чином у китайського співака формується міцна запаска музичних вражень і практичних навичок звуковідтворення «чужої» культури. Їх взаємообумовленість протягом значної еволюції музичного мистецтва стає запорукою спадкоємності розвитку музичної мови та стабільності інформаційних каналів музичної комунікації. Якщо для європейського наукового товариства ця ідея не є відкриттям (Б. Асаф'єв і його школа), то для китайського – відносно нова. Її плідність доводять аналогії в ментальній структурі музичного виконавства Європи (України) та Китаю.

У підрозділі 1.2 «Історико-стильові приклади інструменталізму в вокальній музиці (Бетховен — Шуберт)» представлено окремі еволюційні ланки прояву інструменталізму в вокальному мистецтві Європи доби Нового часу.

Починаючи з епохи бароко, інструменталізм набирає обертів свого суттєвого розвитку. Серед найбільш ранніх за походженням – алілуйний спів у культурі Східної церкви. Характерні риси інструментальності співу: *мело-формули*, відмінні

від мовленнєвих, з широким амбітусом, інтервально-регістровими стрибками; необмежений *діапазон*; *вокалізація* як засіб віртуозної рухливості (розспів гамоподібних пасажів у швидкому темпі на окремі склади).

На прикладі пісні Л. Бетховена «Аделаїда» ор. 46 (1795-1796) на поезію Ф. фон. Маттіссона розглянуто пріоритети німецької вокальної школи. Обраний вокальний твір містить як риси сентименталізму XVIII ст., так і романтичної Lied, котра тільки кристалізувала власний жанровий інваріант. Поетичний текст обумовив розгорнуту форму, багатовимірність образів вокально-фортепіанного ансамблю, що характеризують твір Л. Бетховена. Особливо це відчутно при порівнянні з піснею Ф. Шуберта на той самий текст. Не випадково свою «Аделаїду» творець називав кантатою: двочастинна складова форма кореспондує до італійської арії того часу і кращих зразків пісенного жанру В. А. Моцарта (наприклад, «An Chloe»).

Ще один аналітичний вимір – інтерпретологічний контекст виконання «Аделаїди» Л. Бетховена (співак – піаніст): німці Ф. Вундерліх-Х. Гіссен, Г. Прей-В. Савалліш; шведи Ю. Б'єрлінг-Х. Елберт, Н. Гедда-Я. Айрон; з новітніх записів – Д. Хеншель з М. Шефером, К. Герхаєр з Г. Хубером. Еталоном визнається виконання «Аделаїди» Д. Фішером-Діскау в ансамблі з Й. Демусом: з точки зору опрацювання фонетики німецької мови, філігранного фразування, ансамблевої злагодженості – це не «спів з акомпанементом», а вища музична форма духовної синергії! Голос вокаліста сприймається як інструмент не лише по звучанню, але й за своєю функцією; практично відсутнє самоилування голосом поза художнім контекстом (що інколи трапляється в інших виконавців). На першому плані – *тембро-артикуляційне озвучування слова/образу*: ця вимога німецької вокальної школи, завдяки дивовижній щільності технічного оснащення, здатна подолати лінгвістичні перепони, що виникають у іншомовних співаків.

Чуттєвість душевних переживань європейської людини у вокальних творах кінця XVIII – XIX ст. засвідчує зміну духовної матерії на психічну, вічності – на плинність часу (Ф. Шуберт, Р. Шуман). Інструменталізм у камерно-вокальних жанрах доби романтизму визначений, як підтримка *canto*, як «скульптор зовнішнього середовища», всередині якого живе рефлексійна свідомість (Я=Я), пізнаючи кохання, розчарування, біль. Численні приклади поєднує міжособистісні зв'язки ліричного героя (горизонтальна комунікація). Духовна вертикаль (молитовність) залишає камерну музику (хоча є винятки: наприклад, цикл пісень Л. Бетховена на слова Х.Ф. Геллерта, проте там роль інструменталізму зведена нанівець).

Становлення академічного співу як звукововираження європейської культури Нового часу зафіксувало «ген» спорідненості вокалу й інструменталізму. Завдячуючи ментальним відмінностям вокального інтонування й інструментального контонування, постає онтологічна вертикаль музичної комунікації нового типу: спів *homo cantor – musica instrumentalis* (космос, що звучить). Усвідомлення цього ментального закону носіями виконавської культури обумовлює «кардіограму» творіння духовної реальності, що звучить у двох онтологічних площинах: «спів=*внутрішнє*, душа, психологія Я – інструментальне звучання=*зовнішній* світ, Буття, природа».



**РОЗДІЛ 2 «ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ»** складається з трьох підрозділів. Якщо у першому вирішується головне завдання дослідження, то інші два слугують аналітично-доказовою базою для вивчення впливу інструменталізму на творчість співака через диференціацію фінкцій звукообразного мислення виконавця.

У підрозділі 2.1 *«Параметри інструменталізму камерно-вокального твору»* сформовано рівні прояву інструменталізму у вокальному творі, що мають системний характер і складають певний алгоритм їх пізнання, породжений процесуальністю *слухацького сприйняття* (хоча у співацькому акті вони діють разом, одномоментно):

- акустико-фізичний (звуковий) – звучання як матеріальний об'єкт;
- темброво-динамічний (фонічний) – якість голосу в аспекті чуттєвої краси і колористики, що в першу чергу впливають на слухача і обумовлені природою і технічною підготовкою (сила звучання);
- звукорядний (модусний) – ладове чуття, діапазон – певний звуковий об'єм (із охоптом мелоформул, доступних співацькому голосу);
- звукоімітаційний – наслідування природних об'єктів (співу птахів, коливань води, шумів вітру, дощу, водограю) для відображення жанрових знаків, або звучання інших, неспоріднених інструментів (темброва імітація);
- енергійно-духовна статика як ознака молитовності (алілуйний спів);
- тип звуковисотної будови мелодії – процес переходу від тону до тону (кантиленність / стрибковість), що має велике значення як ознака процесуально-динамічної природи європейського слуху, як відбиток внутрішніх психологічних станів людини (*homo animus*);
- архітектонічний – відчуття музичного Цілого, що розрізняється у представників Сходу і Заходу (багаттоголосся – монодія) і відбивається на природі музикування.

Інструментальні параметри вокального виконавства діють *системно*: насамперед, це взаємодія ладо-гармонічних, темброво-фонічних, ритмо-фактурних, артикуляційних, динамічних і темпових функцій суголосного тематизму *canto* і фортепіано.

У підрозділі 2.2 *«Цзо Чженьгуань “Три романси на вірші давньокитайських поетів” як зразок міжстильового синтезу»* викладено результати аналізу оригінального твору етнічного китайця, представника російської композиторської школи. Вокальний цикл Цзо Чженьгуаня (кит. 左貞觀, англ. *Zuo Zhenguan*) написаний у 1989 р. на поезії Лі Юй, Ван Цзянь, Лю Юйсі (переклад – М. Басманова) слугує цікавим зразком синтезу європейських і національних цінностей *музичної творчості як звукоsvітовідчуття*. Діалектика європейських та національних ознак поетичного мислення висвітлюється через іманентно-музичні закономірності: звуковисотну організацію, ладогармонію та її колористичну функцію, інструменталізм як спосіб інтонування, що відрізняється від кантиленного співу і доповнюється іншими характеристиками (звукопис, сонор, туше). Мелоритміка увиразнює відмінності музичного прочитання китайської поезики на ґрунті європейської зі східними коннотаціями.

Доведено, що вокал тісно споріднений з інструментальними засобами музикування як своєю «другою натурою». Спів не просто відбувається під супровід інструменту: співак і інструмент являють неподільний «живий текст». Втілення органічної єдності поетичного слова/образа та його музичного еквіваленту залежить не тільки від композитора, але й від інтерпретаторів твору: пошуку шляхів відтворення спільних міжстильових засад національного стилю (китайського), індивідуальної свідомості митця та спадкоємності з культурно-історичною традицією світової камерно-вокальної музики XIX – XX ст. (Мусоргський – Дебюссі – Шостакович).

Виявлені експресивні і зображальні деталі вокальної й інструментальної партій, їх комплементарний контрапункт у драматургії циклу, який будується за принципом контрасту темпів (*Adagio – Agitato – Andante*) і душевних станів через символіку музичного пейзажу. Втілення лірико-поетичного жанру *ци* у романсі № 1 «*Маленький сад*» вирізняється багатством інтонаційності в умовах ускладнення ладової структури елементами модальності, гри діатоники/хроматики, милування кластерними фонізмами.

Музична семантика романса № 2 «*Іва ти, іва*» озвучує мотив розлуки, посилена поетичними епітетами («*промені, що згасають*», «*безмежний простір*»). Особливістю драматургії вокальної мініатюри є відсутність сюжету і лаконізм в умовах психологічного стресу (що сконцентровано у дієсловах: «*йде від мене*», «*серце болить*», «*фазан стогне у ночі*»). Мовленнєві елементи *santo* асоціюються не з мотивами Сходу, а, скоріше, з австро-німецькою *Lied*. Вимоги до артикуляції та мікроагогії апелюють до цієї ж виконавсько-жанрової моделі.

Романс № 3 «*Квіти персика*» завершує цикл мотивом любові без відповіді, що озвучена засобами пейзажного звукопису. Вагомою складовою музичної символіки вокального твору Цзо Чженьгуаня є інструменталізм мислення його автора, що виразняється у тембрових амплуа фортепіано (звуконаслідування голосам природи), прозорій акордово-лінійній фактурі, сонорному письмі. Світ *зовнішній* (звукоімітації, наслідування «жестів» природи) і світ *внутрішній* (голос людської душі) складають двосвіття, успадковане від західноєвропейського вокального циклу XIX ст. («неошубертіанство»). Проте природа двосвіття зумовлена більшою мірою ментальним чинником (символікою китайської поетичної системи), ніж іманентно-музичним (*quasi-імпресіоністичною стилістикою*).

**У підрозділі 2.3 «Е. Денисов. «Ноктюрни» на слова Бо Цзюй І (1954): інструментальна символіка вокальних циклів на китайську поезію»** розглядається композиторська інтерпретація китайської поезії у вокальному творі раннього періоду творчості митця, який у значній мірі спирається на розмаїття функцій інструменталізму. Драматургія циклу з 9 лаконічних мініатюр будується на антитезі внутрішнього та зовнішнього світів. Композиція і синтаксис є наслідком поетичної віршобудови (з типовою асиметрією внутрішніх сегментів: 5+5+7; 5+6+6).

Музичний еквівалент китайської поетичної символіки віднайдено на кількох рівнях співвідношення «голос – інструмент». 1) *Світоглядний* є відбиттям філософської дихотомії «людина – світ» разом із психологічним поглядом на мистецтво як діалектику (перехід) «внутрішнього» до «зовнішнього». 2) *Фонізм*

(якість інструменталізму) розкріпає колористичні можливості акордів, звукових сполучень, ладових модусів, що діють на психологію сприйняття музики. 3) *Мелос і вертикаль* знаходяться у стійких взаємовідношеннях, коли мелодика *canto* має резонатори в інструментальному супроводі. Гармонія функціонально «вбудована» у синтаксис мелодики; вертикаль і горизонталь є оберненими. 4) *Темброві характеристики* інструменту і голосу вказують на їх онтологічну єдність, хоча за семантикою належать різним вимірам. У такий спосіб розкрито загальноестетичні аналогії в симетричних системах «звук і образ», «поезія і музика», «Захід – Схід». Їх приналежність до «історичного часопростору культури» наче скасовує національні відмінності, виявляючи музично-поетичну свідомість Людини Духовної.

За жанровою стилістикою «Ноктюрни» належать до *неошубертіанської традиції* камерно-вокальної музики ХХ ст.: простота і сила ліричного чуття, щирість висловлювання, краса мелосу і форми, що залежить від поетичної будови (строфічна, наскрізна, баладна). Втім Е. Денисов обирає типово інструментальні структури (дво/тричастинні). Вважаємо, що при втіленні китайської поезії Е. Денисов спирався на *європейський еталон* слухання поезії, яким є пісенна творчість геніального Ф. Шуберта.

Отже, за змістом аналітичних розвідок виявлено, що камерно-вокальний твір містить «інструменталізм» у якості характеристики **історично усталеної категорії музичного мислення** (у суголосі співу та інструментального звучання). За прагматичною функцією *музики як мови* інструменталізм є *когнітивним механізмом спадкоємності* у міжкультурній комунікації (з іманентними властивостями до символізації музичної мови).

**РОЗДІЛ 3 «ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ НА ВІРШІ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ: МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА СИМВОЛІКА»** складається з аналітичних підрозділів, кожний з яких присвячений знаковим прочитанням давньокитайської поезії митцями ХХ ст. аспекті національно-стильової своєрідності.

**Підрозділ 3.1 «М. Пейко “Обірвані рядки”: традиція інтерпретації китайської поезії у композиторській творчості СРСР»** присвячений вияву поетичної символіки в музичній драматургії циклу, що є одним з небагатьох зразків зацікавленості митця східною культурою. Твір написаний у 1951 р. за принципом альбома: автор «озвучує» вірші не одного поета (як, наприклад, в циклі В. Усовича «П'ять віршів Лі Бо»), а відразу трьох: Бо Цзюй І, Ван Вея, Лю Юйся. Втім альбом вирізняється загальним емоційним настроєм, інтонаційною спорідненістю 6 романсів, єдиним підходом до реалізації поетичної образної системи.

Романси мають в основі музичної композиції дві поетичні строфи, проте композитор створює двочастинну форму лише в експозиції циклу. №1 «Білі цапли» – свого роду епіграф, в якому **задано** образ Поета, який сприймає світ крізь призму своєї самотності та страждання за далекою батьківщиною. Парні номери циклу складають драматичний план через співвіднесення переживань героя з природними стихіями. Так, «Снігова ніч» (№ 2) змальовує психологічний стан людини через зимову стихію (темп *Allegro*), а «Потік» (№4) – через символіку дощу і негоди. Семантика *canto* відбиває внутрішній біль, у той час як інструменталізм фортепіано додає смислові резонанси через тембр, фонізм гармонії, ритмо-фактурні звукоформули руху. Після трагічної кульмінації (№ 3) герой долає духовну кризу

(№ 5). Нарешті, № 6 – кода-переображення. Окремо вказано на роль тональної і темпової драматургії (так, *Larghetto* об'єктивує медитативний стан), а також виконавської партитури як вагомих важелів формування у співака настанови на синтез музично-поетичного мислення і пошуки відповідних рішень вокально-інструментального синтезу (у форматі «Схід–Захід»).

У підрозділі 3.2 «Втілення давньокитайської поезії в українській музиці (на матеріалі вокального циклу А. Рудянського “Озеро білих лотосів”») йдеться про звукову символізацію поезій Бо Цзюй І в аспекті своєрідності національного мислення. Так, у мініатюрі № 1 «Лотос» тема фортепіано імітує настройку струн *pipi* (китайська назва лютні): *a – d – e – a*. Розвиток вокальної партії відрізняється інтервальною і ладовою сконцентрованістю, порушуючи уяву про стилізований образ далекого Сходу (опора на ч.5 у *santo*, великий септаккорд з мажором у супроводі). У репризі мотив *d-h-a-h* вимальовує образ квітки. Заключний тон *santo* є найвищим (*e2*) – це кульмінація, що звучить дещо екстатично. Слухач відзначає емоційну відстороненість, контонаційну спрямованість, ієрархію духовного світу (людина – Бог = природа), закладені у звуковому образі Сходу. Якщо інтонації *santo* належать Поету, то лютня – звуковий образ краси Божого світу. Філософський мотив («нащо мені струни торкати рукою / їх вітер вдарить, і самі вони зазвучать») розкрито через співставлення «спів – інструмент» (діхотомія «Поет – світ»).

«Ніч у човні» (*Moderato*) – звуковий пейзаж, що увиразнює психічний стан героя, у той час як фортепіано містить звуконаслідування – потік води (специфічно сформовані метро-ритмічні і фактурно-темброві фігурації, що складають колористичний фон для *santo*). Серед інших символів – заключний вокаліз, де функції флейти і голосу взаємообернені: *santo* звучить, наче флейта (на темі інструментального вступу), відбиваючи вже не природню стихію, а стан людської душі. Амбівалентність тембрів і драматургічна модуляція (від зовнішнього плану до внутрішнього) розкривають діалектику авторського бачення інструменталізму як складника вокального твору.

«Флейта на річці» – розгорнутий діалог фортепіано<sup>2</sup> і голосу. Питому роль відіграє імпровізація у флейти-соло: варіантна природа інструментального мелосу потім передається голосу: «хто там у ночі грає на флейті?». Висхідна мело-формула *santo* у подальшому розгортанні поширюється, оновлюється. Тональна основа *c-moll* «руйнується» хроматичними «спалахами» флейти, що живуть ніби в іншому часопросторі. Розширену тональність трактовано як сучасну презентацію давньої культури. Арфоподібний пасаж фортепіано імітує природній рух (наче дмухає вітерець). В цілому поетичний образ «флейти, що співає» належить романтичному символу – туги за далекою рідною землею.

В цілому міжстильовий синтез, втілений А. Рудянським у творі, ґрунтується на увиразненні національної ментальності китайської поезії засобами універсальної музичної мови, що звучить у єдності *santo* й інструменталізму. Інтонаційно-стильова система вокального твору А. Рудянського поєднала музичну символіку звукового світу далекого Китаю та європейський досвід музики ХХ ст.

---

<sup>2</sup> «... краще, якщо його партію виконає флейта» – авторський коментар.

Звуковираження відбувається, у першу чергу, завдяки інструментальним (тембро-ритмо-фактурним) засобам, що разом з *santo* утворюють конфронтацію / єдність зовнішнього і внутрішнього.

Отже, у проаналізованих вокальних циклах ХХ ст. діє «ген» культурної спорідненості вокальної і інструментальної компонент, які склали органіку вокального мистецтва на різних етапах його історичного розвитку. Проте нині відзначаємо відродження цього «гена» у новітніх вимірах аудіовізуальної культури ХХІ ст. В умовах глобалізаційної культури встановлено глибинний зв'язок каналів людського духу – через *увокалення слова*-Логосу і музично-звукові символи. Як наслідок, *об'єкт* композиторської інтерпретації – поезія стародавнього Китаю – стає *суб'єктом* виконавської творчості співака.

Узагальнемо рівні звукової символізації у проаналізованих вокальних циклах: 1) темброва характерність звучання китайських народних інструментів (піпа, флейта), або звуконаслідування гри на цих інструментах; 2) лаконізм музичної композиції як наслідок внутрішньої концентрації на станах свідомості (присутність замість переживання, статика споглядань замість енергії дій); 3) символізація поетичних архетипів, котрі сприймаються узагальнено, як своєрідний «ієрогліф» через такі стабільні чинники звукотворчості, як:

- мело-формули (інтерваліка секунд, терцій, кварт, квінт, септим), що діють як «атоми» інтонаційного осередку навколо людини, «ген» присутності психоматики танцювальної дії («жеста»);
- пентатоніка, споріднена з хроматикою (розширена тональність);
- орієнталізм (східні мотиви) через мелізми, метроритмічну свободу, quasi-імпровізаційність (нерегулярність ритміки, агогіку), непередбаченість розвитку музичної думки.

У **Висновках** сформульовано загальні результати дослідження, зумовлені як методологічним підходом до проблематики, так і аналітичними розвідками маловивченого високохудожнього матеріалу.

**1.** У дисертації здійснено постановку фундаментальної проблеми співвідношення «вокал – інструменталізм» та впливу останнього на вокальний спосіб звуковираження. Зроблений висновок щодо їх онтологічної єдності та стильової множинності дозволяє ставити питання методологічного рівня, які до кінця розкрити у межах одного дослідження неможливо. Втім аналіз історико-стильової філогенези **вокального виконавства як роду музикування** з власною системою форм та жанрів вказує на «ген» інструменталізму, закладений у ментально-психологічну специфіку камерно-вокальної творчості.

**2.** Композиторське прочитання давньокитайської поезії становить окремий аспект дослідження (як вияв національного образу світу, з одного боку, і з іншого – загальнолюдської культурної пам'яті). На ґрунті «зустрічі» у форматі «Схід – Захід» виявлено «інтерпретологічні акценти» на матеріалі вокальних циклів М. Пейка, Е. Денисова, А. Рудянського, Цзо Чженьгуаня на давньокитайську поезію. Різні за концепцією і жанровою стилістикою твори об'єднують спільні інструментальні ознаки (контонація, звуконаслідування, звукова символіка), узагальнюючи загальнолюдські цінності через музично-видовий синтез гри і співу.

3. У системі понять і категорій когнітивного музикознавства інструменталізм постає як *музична універсалія, зміст якої увиразнює один з можливих шляхів міжстильового синтезу аудіовізуальної культури (західного і східного типу).*

В онтологічному сенсі – це спосіб невербального мислення темброво-звуковими образами на ґрунті відтворення мовленнєвих інтонаційних стереотипів просторово-кінетичних уявлень про світ (Бог, природа) і людину (психологія Я).

*Етичний вимір інструменталізму як явища людського духу в цілому спрямовує на пізнання онтологічної вертикалі «Бог – людина» у семантичних структурах музики як смислової моделі світу.*

4. *Інструментальна семантика* вокального твору обумовлена стійкими параметрами, такими як: *тембріка*, розмаїття звучання інструментальних резонансів та можливих аналогій і порівнянь; *мелодика* моторно-рухливої природи (як правило, пов'язані з крайніми регістрами, широким діапазоном); *віртуозність* і *технічність* співацького апарату, адекватного ментально-психологічним установам жанрів і стилів камерного жанру.

Буття музичного звука у культурі Китаю (як свідчить приклад вокального циклу А. Рудянського) вказує на той тип світоспоглядання як системи, домінантою якої є художній **простір** у більшій мірі, ніж час, і **контонація**, як принцип його звукообразної організації. Її параметри (за І. Мацієвським):

- *тон* (першоелемент), у який слід вслуховуватися протягом розбудови мікро- і макросвітів звукового простору (на відміну від теми-мелодії, що співається, «розгортається» у горизонтальній координаті);
- *суголося інструментальних голосів/планів*, що відрізняється від мотивно-синтаксичних, ритмічних, тембро-артикуляційних складників вокального звучання;
- *просторовий об'єм фактури, композиційної будови;*
- *тяжіння до сонору, пуантілізму, політемброве звучання.*

6. Показано тенденцію до міжстильового синтезу різних інтонаційних прочитань вокального циклу на китайську поезію. Так, романтична модель затребувана у тих випадках, коли композитора підштовхує до цього високий рівень психологізації душевного життя Поета; однак роздвоєності свідомості, чуттєвих перебільшень не виникає. Китайська поезія доби Тан означена рисами конфуціанства: філософські мотиви увиразнені мовленнєвими інтонаціями інструментального тематизму, що в цілому наближує поетичну рефлексію не до психологічної загостреності романтичного двосвіття, а до символічного Цілого, де людина – частка Всесвіту. Часто вокальна експресія пов'язана з імпрессионістичною стилістикою; при цьому інструменталізм відіграє фундууючу роль завдяки звуконаслідуванню (річка, вітер, дощ, пташині голоси), яке втілено темброво-артикуляційними комплексами.

Символізація проінтонованого слова відзначена такими ознаками, як концентрація звуку/тону; лаконізм на стадії показу образу (*initio*); інтенсивність його розгортання (*motus*) і «згортання» у цілісний знак-символ на завершенні (*terminus*), часто за рахунок інструментальної постлюдії.

7. Інтерпретація камерно-вокального твору не буде повною, якщо співак не відтворює його онто-психологічну структуру. Її ментальним підґрунтям є єдність

*проспіваного слова з інструментальним звукообразом, яка проявляється через синергію мелодії та гармонії, співпадіння темпо-ритму музики і віршобудови, коли опорні тони мелосу резонують в інструментальній партії, даючи можливість співакові дихати, агогічно розширювати час інтонованого Логосу в кульмінаціях, або у моменти «тихої» (сакральної) коди уповільнювати рух думки, зафіксувавши просторову статику духовного екстазу.*

Обґрунтування ролі інструменталізму у камерно-вокальному виконавстві (зокрема, при формуванні вокально-поетичного образу того чи іншого твору) має велике практичне значення, оскільки ця якість мислення є однією з можливих когнітивних моделей формування фахової підготовки співака (іншомовної культури).

### **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Ма Цзяця. «Аделаїда» Л.Бетховена как классический образец исполнительских традиций немецкой вокальной школы / Цзяця Ма // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Вип.45 : «Бетховен – terra incognita». – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2015. – С. 208-219.
2. Ма Цзяця. Інтерпретація китайської поезії в вокальному циклі Н. Пейко «Оборванні строки» / Цзяця Ма // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. [за ред. В. Я. Даниленка]. – Харків : ХДАДМ, 2016. – Вип.1. Сер.: Мистецтвознавство. – С. 64-69.
3. Ма Цзяця. Вокальний цикл Цзо Чженьгуаня «Три романси на стихи древнекитайских поэтов» как образец межстилевого синтеза / Цзяця Ма // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць [за ред. В. Я. Даниленка]. — Харків : ХДАДМ, 2016. — № 2/2016. — С. 68-75.
4. Ма Цзяця. Інструменталізм у вокальній музиці: досвід теоретичного моделювання / Цзяця Ма // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури [за заг. ред. В. М. Шейка]. – Харків : ХДАК, 2016. – Вип. 54. – С. 242–252.
5. 马佳佳.中国古代诗歌在乌克兰音乐中的体现（以作曲家安德烈卢加恩斯基所选用的白居易诗集创作的声乐套曲为题材）/马佳佳//北方音乐：科研论文集—哈尔滨，2015.—NO.35[281].—131-132页.Ма Цзяця. Воплощение древнекитайской поэзии в украинской музыке (на материале вокального цикла композитора А. Рудянского на стихи Бо Цзюй И) / Ма Цзяця // Северная музыка: сб. науч. тр. — Харбин, 2015. – № 35 [281]. – С.131-132.
6. Ма Цзяця. «Исполнительская партитура» вокального цикла Н.Пейко на стихи китайских поэтов / Цзяця Ма // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття [під ред. проф. В.М.Шейка та ін.]. Харків : ХДАК, 2016. – С.147-148.

## АНОТАЦІЇ

### **Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2016.

Дисертацію присвячено вивченню ролі інструменталізму як складової вокальної музики в історико-стильовому та індивідуально-композиторському аспектах. Надано інструментальні характеристики вокального мистецтва як системи структурно-семантичних рівнів (мелодичних, ладогармонічних, темброво-фонічних, артикуляційних, фактурних). Концептуальний аналіз генетичної єдності вокального інтонування та інструменталізму викладено з урахуванням ментально-психологічних засад поетичної творчості давньокитайської доби, як одного з критеріїв відбору матеріалу. Інструменталізм як історично усталена якість музичного мислення складає один з механізмів спадкоємності міжкультурної комунікації «Схід-Захід».

Як мистецький прояв культурного «зщеплення» проаналізовано вокальні цикли М. Пейка, Е. Денисова, А. Рудянського, Цзо Чженьгуаня на давньокитайську поезію. Різні за концепцією і стилістикою вокальні цикли об'єднують спільні інструментальні ознаки об'єктивації музичного змісту (звуконаслідування, звукова символіка стихій природи, формули руху). Музично-видовий *синтез гри і співу* унаочнює культурний архетип спілкування homo cantor через спорідненість загальнолюдських цінностей (природа – Бог).

Обґрунтування ролі інструменталізму у вокальному виконавстві має практичний сенс, оскільки складає одну з можливих когнітивних моделей професійної підготовки співаків іншонаціональних культур. Таким чином, дисертація містить актуальну установку на когнітивний формат міжстильових взаємодій з «інтерпретологічним акцентом».

**Ключові слова:** інструменталізм, камерно-вокальне виконавство, китайська поезія, когнітивна модель, фонізм гармонії, тембр.

### **Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти. – Рукопис.**

Дисертація на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2016.

Дисертація посвящена изучению роли инструментализма как составляющей вокальной музыки в историко-стилевом и индивидуально-композиторском аспектах. Изложены инструментальные характеристики вокального произведения как определенной системы структурно-семантических уровней смыслообразования. Становление академического пения как звуковой формы самовыражения европейской культуры Нового времени зафиксировало «ген» родства вокальной и инструментальной форм мышления.



Концептуальный анализ генетической общности вокального интонирования и инструментализма учитывает ментально-психологические особенности камерно-вокального творчества, влияния языка и речи, жанрово-стилевых принципов мышления композитора и ценностно-смысловых установок на общение с поэтическим словом далекой эпохи Тан. В вокальных циклах Н. Пейко, Э. Денисова, А. Рудянского, Цзо Чженьгуаня выявлен «интерпретологический акцент»: разные по стилю произведения объединены общностью инструментальной стилистики и функциями объективации внешнего плана музыкального содержания (звукоподражания). Инструментализм призван воплощать онтологический (объективный) план общения, на основе интерпретации поэтического слова и нахождения в слове/Логосе общечеловеческих культурных архетипов – *создавать свйй эквивалент звукообраза*.

Инструментальная семантика вокального произведения обусловлена такими параметрами, как: *тембрика* в разнообразии возможных аналогий звучания инструмента со звучащей средой; *мелодика* моторно-подвижной природы (как правило, связанной с крайними регистрами, широким диапазоном и скачками); *виртуозность* и *техничность* певческого аппарата, адекватных ментально-психологическим установкам камерно-вокального исполнительства. Благодаря ментальным отличиям вокального и инструментального звуковыражения возникает онтологическая вертикаль коммуникации: homo cantor (человек поющий) — musica instrumentalis (звучащий космос Бытия). Её осознание очень важно для носителей исполнительской культуры XXI ст. Так, в современной практике вокалистов существенной является память об аллилуйном пении, сохраняющем свое значение при исполнении старинных арий, где инструментализм составляет основу стилистики.

В онтологическом смысле инструментализм – *это способ невербального мышления тембровыми образами на основе воссоздания речевых интонационно-когнитивных комплексов и пространственно-кинетических представлений* о мире внешнем (Бог, природа) и внутреннем (психология Я). Инструментализм – это музыкальная универсалия, содержание которой отражает один из путей формирования преемственности межкультурной коммуникации в формате «Запад–Восток».

Отмечена **тенденция к межстилевому синтезу** в прочтении китайской поэзии. Так, романтическая модель востребована в тех случаях, когда к этому композитора подталкивает высокий уровень психологизации внутренней жизни Поэта; хотя раздвоенности сознания, чувственных преувеличений при этом не возникает. Двоемирие обусловлено природой поэтического символа как основы мирозерцания в Древнем Китае. Философские мотивы выражены за счет речевых мелоформул в партии вокалиста и медитативных средств инструментальной партии, которые в целом приближают психологическую рефлексию и заостренность китайской поэтической символики к романтической стилистике в европейской традиции. Часто вокальная экспрессия связана с *импрессионистической стилистикой*; при этом инструментализм играет фундирующую роль благодаря звукоподражаниям (поток воды, ветер, дождь, пение птиц, голос флейты) и темброво-артикуляционной семантике. Символизация проинтонованного слова

отмечена такими признаками, как концентрация звуко/тона; лаконизм на стадии показа образа (*initio*); интенсивность развертывания (*motus*) и «сворачивание» в целостный знак-символ в заключении (часто за счет инструментальной постлюдии).

Интерпретация камерно-вокального произведения не будет полной, если певец не чувствует и не воссоздает его онто-психологическую структуру. Ментальная основа камерного пения – *единство пропетого слова с инструментальным звукообразом* – проявляется через: 1) синергию мелодики, ритма и ладогармонии; 2) создание единого темпо-ритма и метро-ритмической сетки, в которой опорные точки мелоса резонируют в инструментальной партии, давая возможность певцу дышать, агогически расширять время интонированного Логоса в кульминациях, а в моменты «тихой» (сакральной) коды приостанавливать движение мысли, зафиксировав пространственную статику духовного экстаза. Обоснование роли инструментализма в процессе исполнения камерно-вокальной музыки имеет огромное практическое значение, поскольку представляет одну из возможных когнитивных моделей формирования профессиональной подготовки певцов (в том числе инонациональной культуры).

*Ключевые слова:* инструментализм, камерно-вокальное исполнительство, китайская поэзия, когнитивная модель, фонизм гармонии, тембр.

### **Ma Jiajia. Role of instrumentalism in chamber vocal performance: historical and styling aspects.** – Manuscript.

Dissertation for a scientific degree of Candidate of Art Studies, Specialty 17.00.03 – Musical Art. – Kharkiv National I.P.Kotlyarevsky University of Arts. – Kharkiv, 2016.

Dissertation is devoted to study of the role of instrumentalism as a component of vocal music in historical-styling and individual composer aspects. Instrumental characteristics of vocal art are presented as a system of structural semantic levels (harmonic, sound timbre, articulation, texture movement formulas). Conceptual analysis of genetic unity between vocal intoning and instrumentalism is performed with due consideration of mental psychological foundation of ancient Chinese age poetical creativity which served as a criterion of material selection. Instrumentalism as a historically established quality of musical thinking is one of heredity mechanisms in intercultural communication “East-West”.

As an artistic expression of cultural integration cycles analyzed vokal cycles by M. Peyko, E. Denisov, O. Rudianskiy, Zuo Zhenguan on ancient Chinese verse. Various in concept and style vocal cycles united by common instrumental features of objectification of musical content (onomatopoeia, symbolism of nature, formula of movement). Musical-specific synthesis of playing and singing demonstrates the cultural archetype of communication homo cantor through the kinship of human values (Nature - God).

Substantiation of role of instrumentalism in vocal performance has practical sense as in forms one of eventual cognitive models in establishing professional training of foreign culture singers. Thus, the thesis contains the actual setting on cognitive format interstyle interactions with "interpretological accent".

*Keywords:* instrumentalism, chamber vocal performance, Chinese poetry, cognitive model, harmony phonism, timbre.

Підписано до друку 25.10.2016 р.  
Формат 60\*90/16 Умов. друк. арк. 1,8. Наклад 100 прим. Зам. № 46532  
Друкарня «Аладдин-Принт»  
61023, м. Харків, вул. Сумська, 4, оф. 8  
Тел.: (057) 764-72-11 <http://aladdin-print.ua>  
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 966600 від 28.03.2003 р.