

■ УДК 781.63 : 784

Ма Цзяцяця, аспірант, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків

ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

Здійснено концептуальний аналіз інструменталізму як складової вокального твору. Структуровано рівні прояву інструментальних якостей вокального образу. Розглянуто інструменталізм як музичне явище — усталену систему тембро-артикуляційних і жанрово-стилістичних механізмів смислоутворення; як універсалью — один із можливих способів міжкультурної комунікації. Виявлено «акцент» у форматі «Схід — Захід» (вокальний цикл А. Рудяньського на поезію Бо Цзюї). **Ключові слова:** інструменталізм, вокальна музика, Китай, когнітивна модель.

Ма Цзяцяця, аспірант, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, г. Харьков

ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗИКЕ: ОПЫТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Осуществлен концептуальный анализ инструментализма как составляющей вокального произведения. Структурированы уровни обнаружения инструментальных качеств вокального образа. Рассмотрен инструментализм как явление музыки — исторически сложившаяся система тембро-артикуляционных и жанрово-стилистических механизмов смыслообразования; как универсалия — один из возможных путей культурной коммуникации. Выявлен «интерпретологический акцент» в формате «Восток — Запад» (вокальный цикл А. Рудянского на стихи Бо Цзюйи).

Ключевые слова: инструментализм, вокальная музыка, Китай, когнитивная модель.

Ma Jiajia (Chinese), postgraduate, prize-winner of the international competition I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

INSTRUMENTALISM IN VOCAL MUSIC: THEORETICAL MODELING

The paper deals with the conceptual analysis of instrumentalism as a part of a vocal composition. Levels of instrumental qualities of the vocal image are structured. Instrumentalism is considered to be a music phenomenon, namely the established system of sound colour and articulation as well as genre and stylistic mechanisms of sense forming, and a universal, namely one of the possible ways of intercultural communication. The author identifies the "interpretological emphasis" in the "East — West" format (O. Rudianskyi's vocal cycle based on Bai Juyi's poetry).

Key words: instrumentalism, vocal music, China, cognitive model.

Постановка проблеми. Людина — подоба Бога, який створив світ. Так само музикант-інструменталіст, завдячуючи своєму природному дарові, за допомогою руки, слуху і розуму оспівує Красу світу, мистецтвом звуковираження наслідує людський голос, мову, поезію, рухи.

Історична ґенеза європейського вокального мистецтва, пов'язана з молитовним способом буття людини (*homo credens*), виявила смислову тотожність поняття «музика» з інструментальним звучанням (на відміну від співу). Г. Бесселер здійснив поділ музичної творчості в дефініціях «музика зі словом» (вокальна) та «музика з рухами» (інструментальна) [10]. Етномузикологи на основі вивчення ґенези музичної культури західної та східної цивілізацій наполягають на первинності інструментальної музики [4]. З одного боку, саме в єдності співу й інструментального звучання народжується повнота музичного творіння (космос). З іншого — «...безперечна схожість інструментальної та вокальної музики не змінює сутності кардинальних відмін, що існують між ними <...> Сама акустика й фізіологія співу, характерне співоче інтонування сприяли виборові на роль найголовніших, засадничих — середнього регістру й динаміки людського голосу, переважанню довгих, протяглих звуків над короткими, безперервності над дискретністю. Протяжність стає синонімом вокальності, кантиленності» [3, с. 14]. Отже, актуальність аналізу взаємодії вокалу й інструменталізму як складової творчості композиторів Нового часу полягає у виявленні «інтерпретологічного акценту» у форматі «Захід — Схід» (творчість композиторів на тексти давньокитайської поезії).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Інструменталізм як спосіб музичного мислення розглянуто в працях багатьох істориків і культурологів музики ХХ ст. Серед перших базових розробок — інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, який визначає першість співу в онто-і філогенезі музичної культури Західної Європи. В. Конен розглядає вплив оперних засобів на засоби інструментальної виразності в барокову добу, зокрема на жанр симфонії [2]. Інструментальна гра переносить досвід інтонування «із середини» співацького організму назовні — на знаряддя звукотворчості, — указує І. Мацієвський [3, с. 7]. (Цікава дихотомія: внутрішня форма звуковираження — спів; зовнішня — інструментальні способи звуковибудування. Геніальний синтез — «Вокаліз» С. Рахманінова.)

Культурологічне порівняння співу та гри здійснює в праці «Древо музики» Г. Орлова [5]. Одна з важливих тез — роль «активного слухацького сприйняття музики європейської традиції — зумовлена природою мелодії та становленням музичної форми через співучість» [5, с. 276]. Властивості інструментального музикування — рухливість,

кінетика, просторовість, контонація — протилежні вокальній культурі, яка завжди є спорідненою зі словом та поезією.

Музикологічні проєкції щодо інструменталізму у вокальній музиці наявні в дисертації О. Симонової [7]. Проте нині музична інтерпретологія, зважаючи на композиторський досвід та виконавську практику минулого, по-новому осмислює діалектичні зв'язки інструменталізму з вокальним інтонуванням, їхні взаємовпливи й очевидну трансформацію в добу Новітнього часу, зокрема через створення когнітивних методик навчання співаків з Китаю.

Мета статті — здійснити моделювання теоретичних засад інструменталізму як складової вокального твору в історико-стильовому аспекті. Запропонована методика аналізу інструменталізму як складової вокальної музики становить одну з можливих когнітивних моделей формування професійної підготовки вокалістів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з нашою гіпотезою, прояви інструменталізму у вокальному творі простежуються на певних семантико-структурних рівнях. Вони становлять певну структуру (модель), яка відбиває процесуальність психологічних механізмів сприйняття (хоча в актах співацької творчості вони діють симультанно). Змоделюємо рівні системних проявів інструменталізму як усвідомлення його сутнісних характеристик на певних рівнях об'єктивації звучання:

- акустико-фізичний — феномен звучання інструмента, штучно створеного матеріального носія звука, що як факт буття виконавця (слухача) збігається в часопросторі з об'єктивною реальністю життя;
- темброво-динамічний — якість звучання інструмента, що порівнюється з людським голосом в аспекті його відмінностей, природно зумовлених гендером (чоловік/жінка), віком (наприклад, спотикання в п'єсі К. Дебюссі «Кроки на снігу»), національними архетипами культури (гітара — символ іспанської; кобза — української землі) тощо;
- звуковисотний (модусний) — діапазон голосу, супідрядний ладовому слуху (під час переходів від одного регістру до іншого), на відміну від мовленнєвих моделей, що надзвичайно важливо для технології співу. Саме на звуковисотному рівні відбувається функція «згортання» горизонталі у вертикаль і проявляється зумовленість мелодії гармонією як якістю багатоголосся інструментального мистецтва. Гармонія — резонанс мелодії, її функційна підтримка (прикладом є супровід будь-якого романсу: від «глінкінської доби» до розвинених фортепіанних партій романсів П. Чайковського та С. Рахманінова);

- мелодико-континуальний — звучання від тону до тону, типове для процесуально-динамічної суті європейської аудіальної культури;
- звуконаслідування — імітація звучання інших природних або штучних джерел звуку (інструментів, об'єктів природи): наприклад, пастораль із Шостої симфонії Бетховена; рух на воді (перша тема Другої балади для фортепіано Ф. Шопена);
- моторно-рухлива віртуозність — «відбиття» молитовно піднесеного стану (алілуйний спів); завдяки тембро-артикуляційним засобам (гамоподібні пасажі, трелі, коли звук бринить, мерехтить, подібно до світла).
- формотворення — вищий рівень інструментального мислення виявляє аналітично-композиційні закони, їх типологізацію та розрізняється засобами музикування на Сході та Заході (багатоголосся — монодія), відчуттям Часу і Простору (інтонація — контонація) [4].

Отже, інструменталізм — це історично усталена система тембро-артикуляційних і жанрово-стилістичних механізмів смислотворення, що базується на органофонічних можливостях інструмента, набуває певних інтонаційних стереотипів мислення щодо моделювання образів людини та світу. Проекції інструменталізму наявні в будь-якому вокальному творі. Наведемо приклади. Починаючи з доби бароко, інструменталізм набуває істотного розвитку. Серед ранніх за походженням — «алілуйний спів» у церковній культурі [7]. Характерні ознаки інструментальності співу: мело-формули, відмінні від мовленевих, із широким амбітусом, інтервально-регістровими стрибками; необмежений діапазон; вокалізація як засіб віртуозної рухливості (розспів гамоподібних пасажів у швидкому темпі на окремі склади)¹.

Чуттєвість душевних переживань європейської людини XVIII — XIX ст. засвідчує у вокальних творах (Ф. Шуберт, Р. Шуман) зміну духовної матерії на психічну, вічності на дискретність часу. Інструменталізм у камерно-вокальних жанрах доби романтизму розглядається в партії супроводу *santo* як підтримка, зовнішній світ, у контексті якого особистість пізнає кохання, розчарування, біль, втрату (рефлексійна свідомість Я=Я). Приклади численні, їх усі поєднують міжособистісні зв'язки героя (горизонтальна комунікація). Духовна

¹ Звукообразальний ефект перебування людської душі в стані екстазу пов'язаний з ефектом перетворення, світла, радості. Роль музичної емблематики відіграє вібрато людського голосу, що ніби випромінює енергію світла. Для прикладу вкажемо на виконання славнозвісної Чечилії Бартолі, котра відновила в концертній практиці арії з опер А. Вівальді, стилістика яких позначена алілуйним співом [9].

вертикаль (Богоспівкування) залишає камерну музику (хоча винятки існують: наприклад, цикл пісень Бетховена на слова Х. Ф. Геллерта, де інструменталізм не відіграє головної ролі). Утім, західноєвропейська Lied сформувала модель образу людини душевної (*homo animus*).

Вокальний цикл Андрія Рудянського «Фрагменти» на слова Бо Цзюї (2001) — одна з перших спроб інтонаційного втілення китайської поезії у форматі міжкультурного діалогу «Схід–Захід». Слухач сприймає шість музичних фрагментів як роздуми Поета. Звукообраз кожної мініатюри має відносні завершеність, самодостатність, що апелює до романтичної програмності: семантичні зв'язки і стилістичні прийоми між розділами становлять узагальнену сюжетність.

Поезія Бо Цзюї характеризується образним паралелізмом і символікою, пов'язаною з природою (лотос, лютня, озеро, флейта, храм) та китайською філософією. На цій основі формується семантика сконцентрованого музичного втілення поетичних архетипів з притаманним культурному «генокоду» цієї нації психоментальним комплексом (тяжіння до гармонії «всередині себе», відмова від соціуму, типова для філософії дао, магічна роль слова та звука у зв'язку з їх належністю до вищих вібрацій). Звідси — містико-трансцендентні мотиви, що виявилися спорідненими з європейською свідомістю.

Так, у першій мініатюрі «Лотос» тема фортепіано звучить як настройка по струнах піпи (національна назва лютні): $a — d — e — a$. Розвиток вокальної партії характеризується інтервальною та ладовою семантикою (чиста квінта в партії *santo*, великий септаккорд (6.7) у супроводі), порушуючи стилізований образ далекого Сходу. У репрізі пентатонний мотив ($d-h-a-h$) розкриває образ квітки. Завершальний тон *santo* є найвищим (e_2): це кульмінація, що звучить дещо екстатично. Якщо інтонації *santo* належать Поетові, то лютня — звуковий образ краси Божого світу. Філософський мотив («нащо мені струни торкати рукою? Їх вітер ударить, і самі вони зазвучать») розкрито через зіставлення «спів –інструмент»: фактурно-лінійний комплекс чергується з імітацією акордів на струнах (дихотомія «Поет — Світ»). Слухач відзначає емоційну відстороненість, контонаційну спрямованість ієрархії духовного світу (людина — Бог = природа), що містяться у звуковому образі Сходу.

Образ вокальної мініатюри «Ніч у човні» (*Moderato*) — звуковий пейзаж, що увиразнює психічний стан героя, партія фортепіано містить звуконаслідування — водний потік (специфічно сформовані метроритмічні та фактурно-темброві фігурації, що становлять колористичний фон для соліста). Серед інших символів — завершальний вокаліз, де функції флейти та голосу взаємозамінені: *santo* звучить

подібно флейті (на темі інструментального вступу), відбиваючи не природну стихію, а екстатичний стан душі. Амбівалентність образу і драматургічна модуляція від зовнішнього до внутрішнього характеризують інструментально-вокальну діалектику авторської ідеї твору.

Третій фрагмент «Флейта на річці» — розгорнутий діалог фортепіано¹ та голосу («хто там уночі грає на флейті?»). Важливу роль відіграє імпровізація, яку виконує флейта-соло, враховує варіантність інструментального мелосу і потім передається голосу. Висхідна мелоформула *santo* в подальшому розгортанні поширюється, оновлюється. При цьому тональна основа мелосу (до мінор) «порушується» хроматичними ладоінтонаційними лініями в партії флейти, що існують ніби в іншому часопросторі. Хроматична тональність задіяна як сучасна презентація давньої культури². Загалом поетичний концепт (спів флейти) дорівнює образу романтичного типу та слугує символом туги за далекою рідною землею. Арфоподібний пасаж у фортепіано імітує природний рух (дмухає вітерець), єдність людини та природи.

Таким чином, в інтонаційно-стильовій системі вокального твору А. Рудянського поєднано музичні символи звукового світу далекого Китаю та європейський досвід музики ХХ ст. Символічне звуковираження створюється передусім завдяки інструментальним засобам виразності (тембро-фактурно-ритмічним формулам), що разом з голосом становлять духовну вертикаль через конфронтацію/єдність зовнішнього і внутрішнього світів. Рівні музичної символізації у вокальному циклі А. Рудянського: 1) темброва характерність звучання китайських народних інструментів (піпа, флейта) та звуконаслідування гри на інших інструментах; 2) лаконізм музичної форми як наслідок внутрішньої концентрації на станах свідомості (присутність замість самовираження); 3) символізація поетичних архетипів, що сприймаються узагальнено, як своєрідний «ієрогліф» через стабільні чинники формотворення:

- мелоформули (секунди, терції, кварта, квінти, септими) як «атоми» увиразнення буття, наявності психоматичного «жесту»;
- звукоряд пентатоніки, поєднаний з хроматикою розширеної тональності;
- орієнталізм — мелізми, метроритмічна свобода, quasi-імпровізаційність (нерегулярність, агогіка), непередбаченість розвитку.

¹ «... краще, якщо його партію виконає флейта», — пише автор у коментарі [6].

² тембро-артикуляційний комплекс теми А. Рудянського подібний до давніх наспівів обрядової української культури (приклади за К. Квіткою).

Буття музичного звуку в культурі Сходу (на прикладі проаналізованого твору А. Рудянського) вказує на іншу світоглядну систему, домінантою якої є художній простір та контонація як принцип його звукообразної організації¹. Інструментальна семантика вокального твору зумовлена такими параметрами: тембріка звучання в розмаїтті аналогій та порівнянь з інструментальною сферою (зазвичай, ці тембри пов'язані з крайніми регістрами, широким діапазоном); мелодія моторно-рухливої природи; віртуозність і технічність співацького апарату, відповідного ментально-психологічним настановам стилю.

Висновки. 1. Етимон виразу «музика зі співом» вказує на «ген культурної спорідненості» музичного й інструментального компонентів, який становить органіку вокального мистецтва на різних етапах розвитку. Проте нині відзначається відродження цього «гена» в розвитковій аудіовізуальній культурі XXI ст.

2. Інструменталізм — музична універсалія, зміст якої увиразнює один із можливих способів міжкультурної комунікації як західної, так і східної цивілізацій. В онтологічному сенсі — це спосіб звуковираження за допомогою мислення тембровозвуковими образами на ґрунті відтворення мовними (інтонаційно-когнітивними) стереотипами просторово-кінетичних уявлень про світ зовнішній (Буття) та внутрішній (психологія Я). Етичний вимір інструменталізму як явища взагалі скеровує на пізнання онтологічної вертикалі «Бог — Людина» в семантичних структурах музики, що моделюють світ.

3. Становлення академічного співу як звукової форми самовираження європейської культури Нового часу зафіксувало «ген» спорідненості вокальної та інструментальної форм мислення. Завдяки ментальним відмінностям вокального й інструментального звуковираження виникає онтологічна вертикаль комунікації: спів *homo cantor* (людини, котра співає) — *musica instrumentalis* (космос, що звучить, Буття). Усвідомлення цього ментально-психологічного закону музичної когнації надзвичайно важливе для носіїв виконавської культури XXI ст. Так, у сучасній практиці вокалістів суттєвою є пам'ять про «інтерпретаційний слід» алілуйного співу, що зберігає своє значення під час виконання старовинних арій, у яких інструментальний тип інтонування — основа стилістики.

¹ Її параметри, за І. Мацієвським: тон як першоелемент, у який можна вслуховуватися впродовж «мікро- та макросвіту» (на відміну від мотиву або теми в інтонаційній системі координат); суголосся тонів, відмінних за мотивно-синтаксичними, ритмічними та темброво-артикуляційними характеристиками; просторовий об'єм фактури, форми; тяжіння до сонористики, пуантилізму, політембрового звучання [4, с. 33–34].

4. У вокальному творі А. Рудянського простежується тенденція до міжстильового синтезу. Романтична модель є затребуваною, коли зумовлює поетичний текст з високим рівнем семантизації внутрішнього стану Поета; проте двосвіття, роздвоєність свідомості, чуттєвих перебільшень наявні меншою мірою. Філософські мотиви виражені за допомогою мовних мелоформул співака й медитативних роздумів інструменталіста, які загалом наближають рефлексію та психологічну експресію до романтичної символіки.

Нерідко вокальна експресія пов'язана з імпресіоністичною стилістикою; при цьому інструменталізм відіграє засадничу роль через звуконаслідування (водний потік, вітер, дощ, пташиний спів, звук флейти) та темброво-артикуляційну колористику супроводу. Символізація проінтонованого слова позначена такими ознаками, як концентрація звукотону; стислість вислову на стадії показу образу (експозиції); динамізм та інтенсивність його розгортання (*motus*) і «згортання» в цілісний знак-символ на завершенні (інструментальна постлюдія).

Інтерпретація проаналізованого твору буде неповною, якщо співак не відчуває і не відтворює онто-психологічної структури вокального твору. Її ментальне «ядро» — єдність проспіваного слова з інструментальним звукообразом — розгортається й діє: 1) через синергію мелодії (лінійної енергії) і гармонії (= резонанс мелосу); 2) через збіг метроритмічних акцентів, що наявні в інструментальній партії, надаючи можливості співаку дихати, агогічно розширювати часопростір інтонованого Логоса на кульмінаціях або в моменти «тихої» (сакральної) коди призупиняти рух думки.

Підсумовуючи, наведемо висновок корифея музикознавства ХХ ст. С. Скребкова, дотичний до означеної проблеми: «...якби не існувало <...> універсальних законів музичного мислення, ми не могли б розуміти мистецтво далеких предків, побратимів інших національних культур і стилів, ми опинилися б віч-на-віч з войовничим модернізмом, що заперечує спадкоємність традицій та ігнорує досвід народного і класичного мистецтва <...> Ось чому справді науковий історизм у вивченні музики неможливий без фундаментальної теорії основних принципів музичного мислення» [8, с. 12].

Перспективи подальших досліджень. Запропоновану методика вивчення інструменталізму як складника вокальної музики буде опрацьовано на матеріалі вокальних циклів ХХ ст. (зокрема М. Пейка, Е. Денісова, А. Рудянського, Цзо Чженьгуаня). У них висвітлена рецепція давньокитайської поезики композиторами різних генерацій. Проте їх твори об'єднують спільні інструментальні ознаки

(звуконаслідування, звукова символіка тощо), підтверджуючи видовий синтез гри та співу як архетип самосвідомості камерно-вокальної культури ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Кн. 1 и 2. — 2-е изд. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
2. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
3. Мацієвський І. В. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. В. Мацієвський. — Тернопіль : Астон, 2002. — 172 с.
4. Мациевский И. В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной современной) / И. В. Мациевский // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы междунар. науч. конф. [ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто]. — М. : Московская консерватория, 2008. — Вып. 1. — С. 9–56.
5. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. — Вашингтон-СПб., 1992. — 400 с.
6. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов : для голоса в сопровождении фортепиано [ред. В. Григоренко, пер. Б. Васильев, Ю. Щуцкий и др.]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 80 с.
7. Симонова Е. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Елена Симонова. — М., 2007. — 23 с.
8. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1978. — 618 с.
9. Чечилия Бартоли [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/bartoli.html>. — Загл. с экрана; Barocchisti (Baroque Ensemble) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barocchisti.html>. — Загл. с экрана.
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. — S. 13-58.

References

1. Asafyev B. V. Muzykalnaya forma kak protsess. — Kn. 1 i 2. — 2-e izd. / B. V. Asafyev. — L. : Muzyka. 1971. — 376 s.
2. Konen V. Teatr i simfoniya (rol opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii) / V. Konen. — M. : Muzyka. 1975. — 376 s.
3. Matsiievskiy I. V. Ihry i spivholossia. Kontonatsiia. Muzykolohichni rozvidky / I. V. Matsiievskiy. — Ternopil : Aston, 2002. — 172 s.
4. Matsiyevskiy I. V. Intonatsiya, kontonatsiya i formoobrazovatelnyye universalii v muzyke (evropeyskoy i vneyevropeyskoy, traditsionnoy, sovremennoy) / I. V. Matsiyevskiy // Muzyka narodov mira: problemy izucheniya. Materialy mezhdunar. nauch. konf. [red.-sost. V. N. Yunusova. A. V. Kharuto]. — M. : Moskovskaya konservatoriya. 2008. — Vyp. 1. — S. 9–56.
5. Orlov G. Drevo muzyki / G. Orlov. — Washington-SPb.. 1992. — 400 s.

6. Romansy sovetskikh kompozitorov na stikhi kitayskikh poetov [: dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano [red. V. Grigorenko. per. B. Vasilyev. Yu. Shchutskiy i dr.]. — M. : Sov. kompozitor. 1991. — 80 s.
7. Simonova E. Pevcheskiy golos v zapadnoy kulture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. / Elena Simonova. — M.. 2007. — 23 s.
8. Skrebkov S. S. Khudozhestvennyye printsipy muzykalnykh stiley / S. S. Skrebkov. — M. : Muzyka. 1978. — 618 s.
9. Chechiliya Bartoli [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.belcanto.ru/bartoli.html>. — Zagl. s ekrana; Barocchisti (Baroque Ensemble) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Barocchisti.html>. — Zagl. s ekrana.
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. — S. 13-58.

■ UDC 781.63 : 784

Ma Jiajia (Chinese), postgraduate, prize-winner of the international competition I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv refleksia@list.ru

INSTRUMENTALISM IN VOCAL MUSIC: THEORETICAL MODELING

The aim of this paper is to substantiate the issue of interaction of instrumentalism and vocal music including historical and genetic as well as genre and stylistic aspects of the study. Their relationship on the stage of vocal art development in Western Europe (Baroque culture that caught up the prayerful singing of the Middle Ages) is embodied in the archetype of Hallelujah singing.

Research methodology. The main methods of the research include the theoretical modeling and reflection of the historical and style experience of West European vocal culture in the early modern period. The proposed method of the analysis of instrumentalism as a component of vocal music is one of the possible cognitive models of professional training of vocal singers.

Results. The instrumental components of the vocal image are systemized in a systemic unity: the timbre structure of sounding and richness of sonorous and coloristic effects; the versatile nature of melos with a wide range and extreme registers; virtuosity and skill, specific techniques of sound production. Instrumentalism as a music phenomenon is considered to be a historically established system of timbre and articulation as well as genre and stylistic mechanisms of sense forming based on organic and phonic possibilities of a musical instrument.

Novelty. The author presents the definition of instrumentalism as a music phenomenon and a music universal, the contents of which determines

one of the possible ways of intercultural communication of both western and eastern civilizations. The analysis of the interpretation of ancient Chinese poetry in O. Rudianskyi's vocal cycle (based on Bai Juyi's poetry) shows a significant effect of instrumentalism on music semantics of the composition. The signs of romantic, impressionistic stylistics and symbolism of the elements of musical language demonstrate the fruitfulness of the interstyle synthesis.

The practical significance. The analysis of the functions of instrumentalism as a part of the vocal composition belongs to "culture — a sign/symbol — consciousness" onto-cognitive system according to its content. Implementation of the proposed model presenting the components of instrumentalism in the structure of the vocal work expands a vocal singer's consciousness, forms the thesaurus of modern art in the format of "East-West" cultural dialogue.

Key words: instrumentalism, vocal music, China, cognitive model.

Надійшла до редколегії 29.08.2016 р.