

Osadchaya S. Current trends in the development systems approach in the study of orthodox singing tradition. The article Orthodox singing tradition is seen as a systemic phenomenon, broadly cognitive-evaluative context. Characterized by the development of the forms and methods of Orthodox singing in the modern Ukrainian culture.

Keywords: Orthodox singing culture, systemology, noosphere, noosphere humanism.



УДК 78.01+785

А. Черноіваненко

КАНТИЛЕННІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті аналізуються семантичні коріння поняття «кантилена» в музиці, розглядаються зв'язки вокальної та інструментальної кантилени, виявляються виконавські засади та основні прийоми інструментальної кантилени.

Ключові слова: кантилена, кантиленність, музичний інструмент, інструментальна кантилена, легато, співучість, виконавець.

Одну з особливостей багатоголікового складного процесу розвитку європейських музичних інструментів академік Б. Асаф'єв визначає як процес «олюднення інструменталізму», який призвів до створення виразних, «співаючих» струнних смичкових. Цей процес наслідування людському голосу представляє не просто імітацію останнього (насамперед, у кантиленному інтонуванні), але пошуки в неживих музичних знаряддях виразності та щиросердечного тепла, властивих живому голосу, тобто їхнього власного, індивідуального, неповторного «голосу». На вміння та необхідність співати на музичному інструменті (часто долаючи ударну — у фортепіано та щипкових — природу) вказували практично усі великі виконавці та композитори. Так, Й. С. Бах у заголовку своїх інвенцій пише, що вони призначені для вироблення співучої манери гри. Бетховен вважає, що «фортепіано може і співати, якщо тільки граючий здатний почувати». Шопен повчає учнів: «Ви повинні співати, якщо прагнете навчитися відіграти» [2, с. 141]. Звичайно, таким умінням «інструментального співу» фактично й вимірюється майстерність виконавця, тому що нешвидкі

темпи вимагають особливого технологічної, інтелектуальної, фразувальної, емоційної, акторської майстерності інструментального інтонування. Виконавська майстерність звуковидобування і звуковедення в кантилені відбиває «високий» статус цього виду музичного інтонування. Тому з'ясування основ інструментальної кантилені в аспектах її взаємодії з вокальною, з явищем віртуозності; виявлення власних принципів дії, а також аналіз категоріального апарату, що є метою даної статті, представляють актуальний зріз наукового дослідження. «Кантилена» (*cantilena*) у перекладі з латинської означає «спів, пісня; презирл. стара пісня, тяганина» [8], з італійського — «спів, колискова, монотонна пісня, монотонна інтонація, нудна мова («стара пісня»)» [14]. В Оперній енциклопедії німецького автора Р. Фата «кантилена» переводиться як «мелодія», «колискова» [20, с. 322] — з підкресленням жанрової приналежності й мелодійності. В Англо-російському словнику загальної лексики «Lingvo Universal» поняття трактується як музичне — співуча вокальна або інструментальна мелодія; мелодійність співочого голосу» [1]. Таким чином, кантилена, насамперед, співвідноситься зі співом, вокальними жанрами музики. Сучасні вчені висувають проблему співвідношення кантилені й пісенності [17, с. 17], які розрізняють, незважаючи на їх близькість.

В Енциклопедичному музичному словнику кантилена трактується як особлива якість мелодії та виконання — «співуча мелодія, співучість, мелодійність, музики, музичного виконання, співочого голосу» [19, с. 212]. В NGD — як «лірична вокальна лінія, що виконується, звичайно соло, а також інструментальні пасажі подібного характеру» [21, с. 729–730]. В Музичній енциклопедії пропонується сім визначень кантилені [13, стб. 702]. Ключовою тут постає якість наспівності (лат. *cantillare* — наспівувати) музики та мелодії, прямо позначена в 1–3 і 7 значеннях. У всіх семи значеннях акцентується приналежність, насамперед, переважно або тільки до вокальних жанрів (3, 4, 6). І тільки в чотирьох із семи значень (1, 2, 5, 7) допускається рівноцінне (1, 2) або «також», але в другу чергу (5, 7), можливе позначення терміном творів інструментальних.

Таким чином, у цій розгорнутій характеристиці терміна, крім позначеної вище «наспівності» вокальної або інструментальної мелодій, їх виконання, міститься також позначення цілком конкретних музичних жанрів — окремих розділів григоріанського хоралу (3), органуму літургійної пісні (4), невеликих світських вокальних творів

XIII–XV ст. — «одноголосних (ліричних, епічних і гумористичних) та багатоголосних (переважно любовно-ліричних), а також танцювальних пісень, включаючи і їх інструментальні форми» (5), будь-якого багатоголосного вокального твору (6) зі співучою мелодією (7) [13, стб. 702] — жанрів, переважно, вокальних. У такому випадку кантілена, фактично, сприймається як інше позначення вокального жанру. Д. Христов, характеризуючи кантілений тип мелодії, відзначає, що він «входить до уявлення вокальності, пісенності; але його потрібно розглядати як частину їх. Прояви пісенності надзвичайно широкі, вони вже стають умовами музичного вираження взагалі; пісенність включається й до уявлення про інструментальну музику. Тип кантілени підсилює ці ж риси, використовує їх як найяскравіші й найхарактерніші» [18, с. 239]. Христов трактує кантілену як якість пісенності, вокальності, як їх вищий прояв. У даній характеристиці поняття пісенності виступає більш загальним стосовно кантіленності. Солідаризується з таким визначенням і А. Хоффманн: «з історичної точки зору пісенний тип мелодики зложився набагато раніше, причому, дуже часто в природному синкретизмі з танцем, що було характерно для різних західноєвропейських (у тому числі, і італійських) фольклорних традицій. Саме пісенність і танцювальність становили найважливішу жанрову основу тематизму італійських оперних арій у другій половині XVII — на початку XVIII ст.» [17, с. 18–19]. Кантілена ж, на думку останнього автора, являла собою «більш складну мелодійну форму, своєрідне «завоювання» опери. Особливі якості кантіленної мелодії — широкий подих, розгорнення, розвиненість, незвичайна пластика — стали найважливішими специфічними ознаками *bel canto* XVIII ст. і зберегли своє значення для першої половини XIX ст. [17, с. 18–19]. Від початку становлення та розвитку музичного інструменталізму зразком для інструментальної кантілени постає звучання людського голосу.

Інструментальна кантілена була сприйнята згодом концертним жанром у італійській опері. Невипадково Р. Ролан писав про Італію епохи бароко: «Це була країна великих інструменталістів, особливо скрипалів. Скрипкове мистецтво було справді італійським. Обдаровані природним почуттям гармонії ліній, закохані в гарний мелодійний малюнок, творці драматичної монодії, італійці повинні були досягти досконалості в музиці для скрипки» [15, с. 368]. Слід зазначити, що для виконання повільних розділів арій були необхідні також рухливість голосу, володіння пасажною технікою: «принаймні, у XVIII ст. кантілена була тісно пов'язана з віртуозністю» [17, с. 22]. У всякому

разі, теоретики того часу не розглядали її як окремих самостійний компонент. Вперше в історії вокальної педагогіки цю диференціацію здійснив Гарсія (1840 г.), розмежувавши поняття кантилени і віртуозності як дві рівноцінні якості бельканто й узагальнивши виконавську практику попередніх століть. Трактат Гарсія продовжує традицію попереднього XVIII сторіччя в трактуванні категорії «почуття» (мається на увазі теорія афекту, основи якої, як відомо, були закладені Р. Декартом у трактаті «Die Leidenschaften der Seele» 1649), але з новим акцентом. Гарсія підкреслює неповторність, індивідуальність почуттів і страстей, розуміючи афект не як типізовану пристрасть, але як особистісне почуття. У класифікації Гарсія на перше місце виходить не афект, до якого віднесені відповідні виразові прийоми, як це було прийнято в XVIII ст., а «манера співу й пов'язаний з нею (у трактуванні Гарсія) композиторський мелодійний стиль» [17, с. 28]. На основі вокальної мелодії та виконавської манери Гарсія класифікував стилі бельканто як *santo spianato* («широкий спів»), *santo fiorito* («прикрашений спів») і *santo declamato* («декламаційний спів»), хоча на практиці ця границя не була жорсткою: у першій половині XIX ст. у композиторській і виконавській вокальній творчості переважали змішані кантиленно-віртуозні форми. Тип мелодії, заснований на чергуванні різних стилів (кантилени, віртуозності) співу й декламації, Ф. Ліпманн називав «відкритим» [17, с. 33].

Подібні думки про роль виконавської манери співу зустрічаються і в роботі А. Бенеллі, який прослідкував взаємозв'язок між характером звучання голосу, його тембровим фарбуванням і певним афектом. «Афект гніву вимагає музики, що виконується швидко, рухливим голосом. Коливання звуку передають страх... Для вираження почуття любові тембр повинен бути приємним, ніжним і жагучим» (цит. за: [17, с. 28]). Таким чином, у вираженні афекту в Бенеллі особливе місце також посідає виконавська якість.

Кантилена вокальних партій часто народжувалася безпосередньо з експресії мовних інтонацій. Наприклад, у А. Скарлатті початкові обороти варіантно трансформуються, створюючи довгі мотивні ланцюги. У Л. Вінчі мелодії, навпаки, майже незалежні від слова й у силу цього «інструментальні», хоча тісно пов'язані з природою людського голосу. Вони плавно, майже непомітно перетікають у колоратуру й у своїй основі містять фіоритури. Віртуозні прикраси, спеціально розспівувані в повільному темпі, набувають особливої тонкості, елегантності та вишуканості. Характерний прийом — комбінація поступеневого руху,

м'яких оспівувань і широких «ширяючих», повних повітря й обсягу ходів [10, с. 222]. І згодом мелодійний оборот, заснований на мовному прообразі, підказаний поетичним текстом, міг служити початковим імпульсом для тематичного розвитку сольного номера (наприклад, у так званих аріях «з девізом»). Створювалася єдина система опери, організована принципом *chiaro ed scuro* (світла й тіні) [16, с. 61]. На думку А. Хоффманн, «необхідне рівне чергування світла й тіні проявляє себе на різних рівнях композиції, у тому числі, і на мелодійному» [17, с. 30]. Так, мелодійний дар Россіні і Доніцетті найбільш повно проявляється аріях *brillante* («блискучих»), а своєрідність інтонаційності Белліні найбільш виражена в кантілені — пластичній, «нескінченній» у своєму розгортанні, що є результатом поступеневого виведення віртуозних прикрас (фіоритур, колоратур) із властивостей мелодії-теми та розспівів (їх можна назвати «повільними» прикрасами). Орнаментика в Белліні немов би «вплавляється» у мелодійну лінію арії й, у той же час, ще більше скріплює мотиви теми між собою. Виникає дивна внутрішня цілісність і злитість, відчуття нескінченності мелодійного розгортання, «розцвітання», «розливу» — саме такі слова вживав В. Цуккерман у зв'язку з описом ліричних тем Шопена [4, с. 175]. Власне, таке «розцвітання», «розлив» звучного довгого тону, мотивів, фраз і мелодійної кантіленної структури в цілому повною мірою відбивають суть будь-якої кантілени. У виконавському кантіленному інтонуванні «розлив» протяжних тонів набуває найважливішого значення і тут інструменталісти наслідують вокальній вимові. Дослідники вважають, що «сама акустика і фізіологія вокалу, характерне співоче інтонування сприяли... перевазі протяжних звуків над короткими, безперервності над дискретністю. Довжина стала синонімом вокальності, кантіленності» [12, с. 88]. Навпаки, віртуозно-моторні якості вважаються іманентно властивими інструментальній культурі, а фіоритурна віртуозність вокаліста рівняється з інструменталізмом. Однак, як уже було сказано, кантіленні й віртуозні якості перебувають у постійній взаємодії (так само як і вокальна та інструментальна музична культура).

Вокалісти зв'язують із кантіленою, насамперед, співуче, зв'язне виконання мелодії, що є результатом правильно поставленого голосу і співочого дихання. А на деяких (багатоголосних) інструментах — фортепіано, баяні — можливо навіть виконання *legatissimo* з «напливом» наступного тону. Інший вид зв'язного співу — *portamento* — припускає глісандуюче ковзання від звуку до звуку. Ф. Шопен привносить цей улюблений прийом італійських співаків *bel canto*, що скрадає

різкі переходи між сусідніми звуками, у фортепіанну музику. Користуються таким «ковзанням» і струнники — на смичкових і грифових щипкових. Втім, таким прийомом не слід зловживати.

Однак плавний перехід від звуку до звуку, без перерви у звучанні, — спів *legato* — ще не повністю визначає поняття кантилени добре поставленого співочого голосу. Як необхідний момент сюди включається ще спеціальний характер звуку, який вільно «лється», — той виконавський аспект, який підкреслювали ще Гарсія й Бенеллі. Кантиленний спів зв'язаний не тільки з умінням зв'язувати ноти — співати *legato*, але має відношення до самої якості співочого звуку, що лється. Тут доречно згадати ключову характеристику визначень поняття кантилени — наспівність. Відомо, що найбільше наблизилися до імітації вокального співу смичкові (перш за все, скрипки). А етап «наслідування голосу» пройшли у своїй еволюції, тобто на шляху до «високого» мистецтва, усі академічні музичні інструменти, хоча, виникаючи й будучи призначеним для аристократичного середовища, майбутній академічний інструменталізм споконвічно опирався на «світське мистецтво народно-демократичного складу» [17, с. 5]. Характерно, що «вживання» музичного інструменталізму у високий жанр після первісного пісенно-танцювального тематизму XVII століття на тлі розбудовування оперного жанру має загальну з останнім тенденцію сполучення віртуозності та кантиленності. Власне ці дві якості — віртуозного блиску та уміння «співати» на інструменті — становлять і сьогодні основу виконавської технології інструменталіста.

Співучість звуку, кантиленність різних музичних інструментів неоднакова, хоча на всіх них можливе виконання *legato*. Різняться у своїх можливостях іманентні якості співучості рояля, клавесина, щипкових (арфи, мандоліни, бандури) — і скрипки або віолончелі, духових або баяна. Здатність смичкових інструментів до втілення характеру звуку, «що лється», залежить від рівного, стійкого вібрато — як і правильно поставлений співочий голос повинен мати цю якість, таке звуковедення, у якому при переході від звуку до звуку не міняється характер вібрато, вирівнюються голосні, швидко й чітко вимовляються приголосні. Як відомо, смичкові інструменти мають виняткову співучість звуку. Саме вібрато надає звуку цих інструментів, що лється, плавний характер. Подобою смичкового і вокального вібрато виступає й коливання металевого язичка в кларнета або баяна. Особливої якості набуває і «вторинна кантилена» домрового (балалаєчного) тремоло в *legato* і на витриманих тонах: тут вібрація досягається шляхом

постійних коливань струни частими ударами догори/униз, що лежать в основі тремоло. Але й тут на якість кантилені впливає характер вібрато — його рівність, стійкість, що співвідносяться з вирівненістю голосних у співі (особливо при переході зі струни на струну).

В описаній якості звуку, «що ллється», важливе значення має його атака — тобто момент переходу, «перетікання» тонів друг у друга. У кантилені це особлива м'якість звуковидобування, принципова неакцентність атаки і звуковедення — власне «розлив», «розцвітання», «живий подих» звучного тону (автор не випадково використовує так багато лапок, тому що тут потрібно передати виконавські «півтони» кантиленного звучання музики). Усе це становить чималі виконавські труднощі як для вокаліста, так і для інструменталіста, пред'являючи вимоги підвищеної уваги і майстерності до звуковидобування і звуковедення. На шляху становлення й розвитку академічної традиції з її високими духовними орієнтирами, наслідуванням храмової практики й високим, складним професіоналізмом (В. Конен) [7, с. 27] саме кантилена набуває особливого значення в становленні високої майстерності (композитора та виконавця) і виявляє зазначене наслідування від духовного (храмового) співу з його містичною традицією Богоспоглядання і славлення, відмови від суєти й перенесення значеннєвого змісту горе. У цьому зв'язку доречно привести твердження М. Лотмана про прагнення мистецтва до «максимальної відмінності з немистецтвом»: «Історія свідчить, що віршована мова (так само як і розспів, спів) була спочатку єдиною можливою мовою словесного мистецтва» [9, с. 96]. Навмисна «зробленість» («інструменталізм») кантиленного висловлення на противагу повсякденному — представляють вищий щабель виконавського та композиторського самовираження. Тобто мелодичний розспів, кантиленність немов би «з середини інструменталізують спів, знімаючи мовну пристрасність і вносячи високий спокій в озвучуванні тексту», що виступає «показником риторичного навантаження, — також як і інструментальний супровід мелодійних побудов арій» [3, с. 34]. Традиційними «акомпаніаторами» співу виступали неголосні і контрастно стосовно голосу неспівучі щипкові інструменти — мандоліна, ліра, арфа, гітара, кобза-бандура.

Наступною важливою виконавською якістю кантилені слід уважати вміння зв'язно інтонувати відносно більші музичні структури — ефект широкого подиху. В удосконалюванні кантиленного інтонування музичний інструменталізм неминуче рушив шляхом «наближення інструментального фразування до закономірностей

співочого дихання» [2, с. 141]. Цікаво, що дослідники неодноразово відзначали вплив «нескінченної» кантилені Белліні на мелодику ряду фортепіанних тем Шопена [5, с. 398; 11, с. 227–229]. Наприклад, Л. Мазель відзначав характерні для Шопена «переходи від широкої кантилені до інтонаційно-виразних пасажів особливого вокально-інструментального (колоратурного) типу» [11, с. 228].

В аспектах виконавського пріоритету кантилені та «відкритих» типів мелодії особливого змісту набуває кантилена, «проспівана» на музичному інструменті. Пізнавані темброво-артикуляційні характеристики інструментів та їх іманентно віртуозна природа [12, с. 86] відкривають нові можливості кантилені.

Спеціальною сферою в зазначеній проблематиці статті виступає зв'язок кантилені і категорії ліричного в музиці, що вимагає більш докладного спеціального висвітлення. Відзначимо лише в рамках нашої теми, що поняття «ліричного» вибудовується від грец. *λυρικός* — «виконуваний під звуки ліри, чутливий», тобто «співу під ліру».

Нас тут цікавить, у тому числі, якість інструментальної «підтримки» образу при вокалізованому, тобто особливо почуттєвому проголошенні слова на спеціальному «піднесеному», широкому, неповсякденному подиху й навмисно зм'якшених (подібно «ангельському» храмовому співу) атаках і звуковеденні в порівнянні з дискретністю вимовних слів побутової мови. Так, власне, виявляється певна незалежність музичного інтонування від мовного тексту в створенні власної риторики духовного походження. Характерно, що кантиленний спів у вокалізах або при вокалізуванні художніх творів вдається значно легше, ніж при співі зі словом: різні голосні звуки, якщо вони не вирівняні, міняють роботу голосової щілини, а приголосні й зовсім «вибивають» гортань з її робочого співочого положення. Природно, що збереження рівності вібрато, правильності співочого звучання в умовах промовляння мовного тексту значно складніше.

Таким чином, основними прийомами «вокальної культури» музичного інструменталізму можна вважати наближення інструментального фразування до закономірностей співочого дихання, вироблення специфічних інструментальних прийомів (грамотне застосування штриха легато, м'якість атаки, тембральне звуковедення, «що ллється», подолання ударної природи у фортепіано і щипкових, постановку подиху в духових і т.д.), створення та адекватне виконавське інтонування особливого типу фактури для багатоголосних інструментів, що створює для мелодії сприятливе акустичне середовище.

У результаті розвитку виконавської та композиторської творчості, удосконалення музичного інструментарію, а також органічної взаємодії його вокальної та інструментальної сфер у музичному інструменталізмі сформувалося явище *інструментальної кантилени*, що включає майстерність «співу» на інструменті, який сприяє, з одного боку, розкріпаченню, творчому виявленню виконавської й композиторської особистостей; з іншого боку — виявленню можливостей інструмента — розкриттю художнього потенціалу їх творчого альянсу як нової художньої одиниці. Інструменти, у свою чергу, теж знаходять індивідуальність, яка усе більше і більше усвідомлюється композиторами, виконавцями й слухачами. У цьому процесі прагнення до виразності виконання здатне подолати навіть природну відмінність між голосом і інструментом. Спів на інструменті, маючи «реальний почуттєвий прообраз, має яскраво виражене емоційне наповнення й далеко відстоїть від тієї сфери музичної творчості, у якій панує раціональне структурне мислення й тенденція до відносної інструментальної нейтральності» [2, с. 146].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Англо-русский словарь общей лексики / АВВУУ, 2011 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/cantilena/en-ru/#lingvo/>
2. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Борис Борисович Бородин. — М., 2006. — 409 с.
3. Бояренко Т. Лирический генезис европейской оперной музыки / Т. Бояренко [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://intkonf.org/boyarenko-t-liricheskiy-genezis-evropeyskoj-opernoj-muzyki/>
4. Венок Шопену : [сб. статей] / [отв. ред. Л. С. Сидельников]. — М. : Музыка, 1989. — 270 с.
5. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3 : С 1789 года до середины XIX века / В. Конен. — М., 1981. — 534 с.
6. Конен В. Английская инструментальная музыка XVII века / В. Конен // О музыке : Проблемы анализа : [сб. статей]. — М., 1974. — С. 107–119.
7. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. — М. : Музыка, 1994. — 160 с.
8. Латинско-русский словарь / ред. И. Х. Дворецкий // Русский язык-Медиа, 2005 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/cantilena/la-ru/#lingvo/>
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб., 1998. — С. 14–285.
10. Луцкер П. Итальянская опера XVIII в. : в 2 ч. / П. Луцкер, И. Сусидко. — 2004. — Ч. 2 : Эпоха Метастазіо. — 767 с. : ил., нот.

11. Мазель Л. О мелодике / Л. Мазель. — М. : Госмузиздат, 1952. — 300 с.
12. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. — Алматы : Дайк-пресс, 2007. — 520 с.
13. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1. — 1067 с.
14. Новый большой русско-итальянский словарь / ред. А. Б. Канестри. — Русский язык-Медиа, 2006 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/cantilena/it-ru/#lingvo/>
15. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. / Ромен Роллан. — Вып. 3 : Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. — М. : Музыка, 1986. — 447 с.
16. Сусидко И. О некоторых особенностях жанра оперы серия / И. Сусидко // Из истории западноевропейской оперы : [Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных]. — М., 1988. — Вып. 101. — С. 56–74.
17. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальное педагогика : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Анна Евгеньевна Хоффманн. — М., 2008. — 144 с.
18. Христов Д. Теоретические основы мелодики : Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии / Димитр Христов ; пер. с болг., вст. ст. и коммент. Е. Абызовой. — М. : Музыка, 1980. — 256 с.
19. Энциклопедический музыкальный словарь / [авторы-составители Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский]. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 671 с.
20. Fath R. Reclams Opernlexikon / Rolf Fath. — Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1989. — 744 s.
21. Sanders E. Cantilena / E. Sanders // NGD. — V. 3. — P. 729–730.

Черноиваненко А. Кантиленные основы музыкального инструментализма.

В статье анализируются семантические корни понятия «кантилена» в музыке, рассматриваются связи вокальной и инструментальной кантилены, выявляются исполнительские основы и основные приемы инструментальной кантилены.

Ключевые слова: кантилена, кантиленность, музыкальный инструмент, инструментальная кантилена, легато, напевность, исполнитель.

Chernoivanenko A. Cantilena bases of musical instrumentalism. The paper analyzes the semantic roots of the concept «Cantilena» in music, explores the links of vocal and instrumental cantilenas, has performing fundamentals and basic techniques of instrumental cantilenas taped.

Keywords: Cantilena, cantilena, musical instrument, instrumental Cantilena, legato, melodiousness, artist.

