УДК 784/ 087.62/785.7
DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-38

Чжао І
ORCID: 0009-0000-1247-296X
аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
174030250@qq.com

ФУНКЦІЇ ПРОГРАМНОСТІ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Метою дослідження *є виявлення функцій програмності у камерно-вокальному мистецтві в історико-теоретичному контексті та у світлі сучасних тенденцій розвитку даної жанрово-стильової сфери у творчості композиторів наприкінці XX–XXI століть.* ***Методологічну основу*** *дослідження становить комплексний підхід, що поєднує історико-теоретичний, системний, семіологічний методи та музикознавчий метод жанрово-стильового аналізу.* ***Наукова новизна*** *статті полягає у визначенні програмності як багатофункціонального художнього принципу, що корелює композиційну логіку та семантичні рівні музичного твору та зумовлює драматургічну концепцію та виконавсько-інтерпретаційний потенціал сучасних камерно-вокальних композицій. Введенні у науковий обіг маловідомі у сучасному українському музичному просторі зразки камерно-вокальної творчості композиторів XX–XXI століть, що дозволяють розширити уявлення про стильове різноманіття та стильові тенденції розвитку камерного співу на сучасному етапі.* ***Висновки****. Програмність у камерно-вокальній музиці виступає важливим художнім принципом, який поєднує семантичний, драматургічний та композиційний рівні музичного твору. Функції програмності у камерно-вокальному мистецтві є багатогранними, серед яких головними є семантична, драматургічна, формоутворююча та виконавсько-інтерпретаційна. У творчості композиторів наприкінці XX–XXI століть програмність набуває нових форм музично-художньої реалізації, пов'язаних з переосмисленням принципів взаємодії музики з вербально-словесним текстом, жанрової системи камерної сфери вокального виконавства, його технологічних чинників та комунікативної парадигми камерно-вокальної творчості. Тому програмність виступає не лише як принцип змістової організації твору, але й як механізм формування нових композиторських і виконавських стратегій у жанрово-стильовій галузі камерного вокального мистецтва.*

© Чжао І, 2026
Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Ключові слова: *камерно-вокальна музика, камерна вокальна творчість, художній потенціал камерного співу, сучасна композиторська творчість, програмність, функції програмності, вокально-інструментальний ансамблевий склад, голос як структурно-семантичний елемент ансамблю.*

Zhao Yi*, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Functions of programming in chamber and vocal art: historical and theoretical context and current trends in modern composition creativity

The purpose *of the study is to identify the functions of programmaticity in chamber and vocal art in the historical and theoretical context and in the light of modern trends in the development of this genre and style sphere in the work of composers at the end of the 20th − 21st centuries.* ***The methodological basis*** *of the study is a comprehensive approach that combines historical and theoretical, systemic, semiological methods and musicological method of genre and style analysis.* ***The scientific novelty*** *of the article lies in the definition of programmaticity as a multifunctional artistic principle that correlates the compositional logic and semantic levels of a musical work and determines the dramaturgical concept and performance and interpretation potential of modern chamber and vocal compositions. Little-known examples of chamber and vocal work by composers of the 20th − 21st centuries, which allow expanding the understanding of the stylistic diversity and stylistic trends in the development of chamber singing at the present stage, are introduced into scientific circulation.* ***Conclusions****. Programmability in chamber and vocal music is an important artistic principle that combines the semantic, dramatic and compositional levels of a musical work. The functions of programmability in chamber and vocal art are multifaceted, among which the main ones are semantic, dramatic, form-forming and performance-interpretation. In the work of composers at the end of the 20th and 21st centuries, programmability acquires new forms of musical and artistic realization, associated with the rethinking of the principles of interaction between music and verbal text, the genre system of the chamber sphere of vocal performance, its technological factors and the communicative paradigm of chamber and vocal creativity. Therefore, programmability acts not only as a principle of the content organization of a work, but also as a mechanism for the formation of new composer and performance strategies in the genre-stylistic field of chamber vocal art.*

Key words: *chamber vocal music, chamber vocal creativity, artistic potential of chamber singing, modern composer's creativity, programmaticity, programmatic functions, vocal-instrumental ensemble composition, voice as a structural and semantic element of the ensemble.*

Актуальність теми. У сучасному музикознавстві та музично-виконавській творчості зростає інтерес до проблем інтерпретації програмності як художнього принципу організації музичного твору, що пов'язано з розширенням міжвидових взає-

модій мистецтв та активізацією семантичного підходу до аналізу музичного тексту. Історично програмність у вокальній музиці формувалася в контексті взаємодії музики і слова, поступово набуваючи різноманітних функціональних проявів – від ілюстративно-наративних до символічно-узагальнених. У сучасній композиторській творчості ці процеси зазнають суттєвої трансформації: програмність дедалі частіше постає не лише як засіб конкретизації змісту, але й як концептуальний принцип драматургічної організації камерно-вокального циклу, інструмент смислового моделювання художнього простору твору та спосіб інтеграції різних культурних, літературних і філософських контекстів. Водночас у музикознавчій літературі недостатньо системно висвітлено функціональні аспекти програмності саме в камерно-вокальному жанрі, а також їх еволюцію від історичних передумов до сучасних композиторських практик.

У зв'язку з цим дослідження функцій програмності у камерно-вокальному мистецтві, з урахуванням історико-теоретичних чинників її формування та актуальних тенденцій у сучасній композиторській творчості, набуває особливої актуальності, оскільки сприяє поглибленню розуміння семантичних і драматургічних механізмів музичного твору та розширює уявлення про сучасні стратегії композиторського мислення.

Виклад основного матеріалу. Феномен програмності та особливості його буття у різних сферах композиторської творчості, зокрема у жанрово-стильовій сфері камерно-вокальної творчості, посідає значне місце у музикознавчому дискурсі, про що свідчать сучасні дослідження, у яких пропонуються нові підходи до вивчення широкого кола проблем, пов'язаних із даним явищем [3; 4; 6; 8; 9; 12]. Музикознавці відзначають, що композиторська інтерпретація поетичного тексту є специфічною формою художнього перекладу, яку можливо класифікувати за двома групами – дистанційованою та синхронізованою. До першої відносяться музичні твори, у яких літературно-поетичне джерело представлене у «знятому» вигляді (як відображення без об'єкту), до другої групи належать ті твори, у яких словесне джерело не тільки впливає на особливості розвитку компози-

ційного процесу, а й «вмонтується» у музично-поетичну цілісність синтетичного твору [4]. Позначені типи композиторського музичного «перекладу» – інтерпретації літературно-поетичного джерела зумовлюють особливе значення суб'єктивно-авторського начала у процесі формування нової музично-змістовної якості камерно-вокального твору, що ініціює виконавську увагу до явища авторської програмності, яке у дисертаційному досліджені А. Полканова висвітлюється як полісемантичний феномен, показовий для камерно-вокальної творчості та дозволяє виявляти семантичну якість камерного співу, специфічну музичну програмність як головне художнє призначення вокальної інтерпретації» [3, с. 168].

У камерно-вокальній творчості зазвичай виділяють зразки як точного, так і вільного типів композиторської авторської інтерпретації літературно-поетичного джерела за критерієм «адекватності» перекладу: цілісну адекватність, при якій композитор шукає повну смислову аналогію поетичному першоджерелу; образно-емоційну адекватність, коли в музиці передається основний зміст першоджерела з незначними змінами у структурі оповідання; компенсаторну адекватність, коли «непередані» музикою смислові елементи поетичного першоджерела компенсується новим змістом, як би доданою музичною образністю; фрагментарну адекватність (йдеться про часткове використання поетичного першоджерела); узагальнено-жанрову адекватність, що передбачає збереження жанровостильових параметрів поетичного першоджерела, при якій семантична складова постає в узагальненому вигляді [4, с. 7-8].

Сучасні музикознавці наголошують на тому, що сьогодні дуже важливо вивчати багатовимірність жанрової природи камерно-вокального мистецтва, який розкривається у всій своїй повноті у контекстно-орієнтованому гуманітарному дискурсі, елементами якого є музика, мова, спілкування, історія, психологія і філософія. Саме такий підхід дозволяє і виконавцям, і музикознавцям наблизитися до відповіді, чому такий довгий час камерно-вокальна музика приваблює музикантів і слухацьку аудиторію та завжди є невід'ємною складовою вокально-вико-

навського репертуару. Мабуть, однією з вичерпних відповідей на це запитання є думка китайської дослідниці Лю Сяофан про те, що загальним «умовним сюжетом» камерно-вокальної музики є віддзеркалення поточних життєвих станів та проблем пересічної особистості, яка може опинитися у складних та незвичних ситуаціях, подієвих контекстах, але орієнтована на загальні нормативні способи сприйняття та реагування, переживання життєвих проблем [2, с. 176].

Присвячені історичним та теоретичним аспектам розвитку камерно-вокальної музики у європейській музичній традиції музикознавчі праці висвітлюють широке коло проблем и питань, серед яких провідне місце займає саме програмна природа даної жанрово-стильової сфери композиторської творчості. Жанрова форма камерно-вокального циклу оцінюється з точки зору необмеженого потенціалу музично-поетичного відображення широкого ситуативно-подієвого кола життя людини у своїй смисловій цілісності, що зумовлено сюїтним контекстом контрастної драматургії циклічної композиції. Ідея сюїтного принципу побудови вокального циклу передбачає диференціацію композиторського вибору принципу організації вокальних мініатюр як циклічної цілісності на основі жанрової стилістики або музичної драматургії (остання поділяється на сюжету і безсюжетну.

Важливим для музикознавців є питання розрізнення вокального циклу та збірки пісень, і визначальним критерієм в даному випадку є сюжетна складова музично-композиційної цілісності. Серед ключових критеріїв оцінки циклічної композиції виступають такі складові як внутрішня «прихована» ідея, логічний розвиток образів від однієї вокальної мініатюри до іншої, та цілісність драматургії і композиції, що реалізується у мелодійно-інтонаційному та ладо-гармонічному розвитку. Ідея драматургічної цілісності є провідною для розуміння жанрової природи камерно-вокального циклу, адже саме вона втілює синтетичну якість авторської програмності, яка сягає відтворення універсальної музично-смислового вираження, на що вказує визначення вокального циклу Н. Говорухіної як музично-поетичної композиції, тип якої залежить від характеру зв'язку з пое-

тичним предметом і реалізується у просторово-часовому континуумі музичного тексту, що охоплює усі характеристики будови циклу – від архетипів онтологічної циклізації до специфічних засобів її втілення у техніці музичної мови [1].

Сучасні інтерпретації жанрової семантики камерно-вокального циклу іноді відрізнятися від тих позицій, що грунтуються на його розумінні як композиційно-драматургічної цілісності. Деякі автори пишуть про композиторський задум пісенного циклу як свідоме прагнення до об'єднання контрастної образності окремих частин у відповідності до їх смислових значень, але не до його «концептуальної музичної цілісності»: «Хоч є багато пісенних циклів, які гарно ілюструють «музично складену» модель, є також багато інших, які побудовані більш вільно, за темами або просто поетом… ідея пісенного циклу часто була важливішою аніж те, чи є сам цикл узгодженою, циклічною структурою» [12, с. 87].

Обговорюючи історичні аспекти розвитку вокального циклу, а також питання виконавської практики у різні історичні періоди, національно-виконавські особливості його трактування, автор зазначеної позиції, британська музикознавиця Л. Танбрідж, підіймає проблему буття класичних зразків камерно-вокального циклу в сучасній масовій культурі [12]. Звертаючись до класичних зразків камерно-вокальної лірики композиторів класико-романтичної доби (Бетховен, Шуберт, Шуман, Вольф, Брамс), західні музиконавці часто підіймають питання мовного чинника музичного стилю пісенного циклу, що впливав, з одного боку, на виконавську практику, з іншого – на музичну стилістику окремих компонентів структурного цілого, але концепція «фрагментарності» все ж таки виявилася основоположною для багатьох сучасних дослідників камерно-вокального циклу [6; 10].

Вирішальним фактором, який впливає на сучасний погляд на вокальний цикл, є, у першу чергу, вокально-виконавська практика. По мірі того, як зростав художньо-виразовий рівень німецької Lied, наприклад, зростав і професійний рівень виконання пісенних циклів. Тут варто згадати слова Л. Танбрідж про важливість композиторського задуму циклічної композиції, але

варто відзначити, що ідея пісенного циклу виникає з уявлення композитора про концертне виконання послідовності ліричних вокальних мініатюр – цілком і в певному порядку. Саме така композиторська уява, саме такий початковий задум визначає набір ліричних пісень як циклічну композицію. Ця ідея, здається, є очевидною сьогодні, але музична практика XIX століття дійшла до виконання збірки пісень від початку до кінця поступово (на відміну від розповсюдженої практики виконання циклічних інструментальних форм, таких як симфоній, фортепіанних концертів, квартетів та інших інструментальних циклічних форм).

Якщо розглядати жанр пісенного циклу в герменевтично-комунікативному контексті, він являє собою багаторівневе системне явище, що охоплює такі різнорідні елементи як текст/дискурс, музика, мова, розум, емоції, історичний, культурний та психологічний фон, питань індивідуально-особистісного розуміння і тлумачення. У пісенному циклі перед співаком стоїть головне завдання: утримати інтерес та увагу слухацької аудиторії шляхом виразної передачі емоцій, почуттів і настрою. Співак стає головною сполучною ланкою між композитором, поетом і слухачем [8], а у процесі вибудови драматургічної логіки циклічної форми, яка тримає цілісну оповідну лінію «історії героя», набуває звучної форми авторська програмність, що виступає фактором художньої цілісності як явища музично-виконавської інтерпретації. Камерна вокальна лірика як «…унікальний гібрид поезії і музики, що має власну специфічну ритмічну, темпову, вокально-інтонаційну та артикуляційно-мовленнєву логіку» [8, с. 205], має величезний виразовий потенціал, завдяки якому смислове наповнення поетичного образу набуває звукової форми. Як зазначає А. Полканов, розвиток авторського начала в камерно-вокальній музиці пов'язаний не лише з трактуванням тембро-звукових масивів, а й зі структурними і драматургічними функціями тематизму, з протиставленням провідного й фонового матеріалів, з «грою» тематичними й підлеглими ним фактурними контрастами і т. д. [3, с. 165].

У камерно-вокальній творчості сучасних композиторів, в умовах суттєвого оновлення традиційних стильових засад

розвитку даної жанрово-стильової галузі музичного мистецтва, зазначені теоретичні позиції актуалізуються у розмаїтті композиторського досвіду інтерпретації художньо-виразового потенціалу камерного співу. Виконавське і музикознавче осмислення камерно-вокальних творів композиторів останньої третини XX–XXI століть зосереджується на цілому ряді «проблемних зон», серед яких можливо виокремити такі основоположні як паритетність голосу та інструментального середовища, особливо в контексті актуальної тенденції інструменталізації камерно-вокальних жанрових форм; глибинний зв'язок поетичного тексту і музично-композиційної структури (на структурно-технологічному, формотворчому й естетичному рівнях); розширення виразово-технологічного спектру вокального голосу як тембрового й структурно-семантичного елементу ансамблю; нові драматургічні моделі камерно-вокальних форм, зумовлені театралізацією-перформативністю камерного формату музично-виконавської творчості. Виходячи із зазначених позицій, сучасні музикознавці пропонують розглядати камерно-вокальну жанрову сферу сучасного музичного мистецтва як простір інтенсивного міждисциплінарного діалогу між словом, музикою і сценічністю [9].

Особливого значення у такому контексті набуває проблема смисло- і формоутворюючих функцій програмності у камерно-вокальній музиці сучасних композиторів в умовах зміни традиційної наративної парадигми програмної музики [5], які заперечують таку модель програмності, що заснована на чіткій сюжетності та ілюстративності, структуруванні часопростору музичного твору відповідно до логіки літературно-поетичного першоджерела. Якщо раніше музика «розповідала історію», то тепер вона дедалі частіше відмовляється від буквальної оповідності, а назви камерно-вокальних творів вже не задають конкретного сюжету, а радше окреслюють концептуально-смисловий простір музичного висловлювання. Ідея поетичного тексту як «риштування» для музичної композиції, сформульована П. Булезом [7], означає корінне переосмислення наративу: текст більше не ілюструється, а стає структурною моделлю, що визна-

чає форму, часову організацію й логіку розгортання музики. Наратив стає не історією, що її розповідають, а способом організації музичного часу, темпоральність перетворюється на головний носій смислу: саме через розгортання, переривання, фрагментацію та накладання часових шарів музика формує новий тип оповіді – внутрішній, концептуальний, позбавлений прямої сюжетності. Тому програмність у таких умовах більше не означає «зображення» позамузичної реальності, а функціонує як модель мислення, де музичний твір вибудовує власну наративну логіку, автономну у своїй звуковій природі. Прикладами такого розуміння програмності у сучасній камерно-вокальній музиці є, наприклад, твори К. Сааріахо, у яких загальна композиційна логіка підпорядкована авторському композиторському розумінню семантичних імпульсів вербально-словесного першоджерела – монолог для баритона та інструментального ансамблю «*Caliban`s dream» («Мрія Калібана»,* 1993*)* з вокального циклу «Tempest Songbook»*,* текст якого, заснований на монолозі Калібана з п'єси В. Шекспіра «Буря» («Be not afeard; isle is full of noises...»), а також *«...sah den Vögeln»* («*...побачив птахів»*) для сопрано та інструментального ансамблю, 1981. В основу останньої композиції, написаної композиторкою під час навчання К. Сааріахо у Б. Ферніхоу, покладено найпоширеніший літературний вислів «Sah den Vögeln», що часто зустрічається у віршах чи піснях для опису туги, свободи чи перебігу часу, а також фрагменти віршів американських поетів-бітників у перекладі німецькою мовою. Сама композиторка описує цей твір як бачення часу та кордонів, подорож між двома світами [11].

Явище авторської програмності у камерно-вокальній музиці сучасних композиторів особливо актуалізується у зв'язку з активним залученням нових технологій до музично-творчого процесу, живої електроніки та інтермедіальних форматів, що сприяє формуванню нової музичної реальності, яка потребує переосмислення базових категорій мистецької практики – виконання, комунікації, ансамблевої взаємодії та самого поняття камерності. Нові технології не лише розширюють технічні можливості, а й трансформують саму онтологію музичного твору,

відкриваючи нові форми композиторської та виконавської камерно-вокальної творчості.

У сучасній композиторський творчості представлені різні типи вокально-інструментальних ансамблевих складів, які демонструють розмаїття авторських інтерпретації художнього потенціалу камерного співу, і в кожному з них функціональні значення програмності виступають визначальними формотворчими чинниками. Так, сольний вокал із мінімальним інструментальним супроводом (фортепіано або інший інструмент, або невеликим інструментальний склад) дозволяє досягти тонкої взаємодії між голосом і інструментальними тембрами, що дозволяє композитору задіяти широкий спектр музично-інтонаційної і тембральної виразності у процесі розкриття образно-смислової глибини вербальної-текстової основи камерно-вокальної композиції, деталізації музичного вираження (чому не в останню чергу сприяє збагачення художньо-виразового арсеналу вокального мистецтва сучасними «розширеними техніками»), що є характерною рисою камерної стилістики *(«Фрагменти Кафки»* (1987) для сопрано і скрипки Д. Куртага, «*Death speaks»* для сопрано і ансамбля інструментів Д. Ленга**,** *«este amoroso tormento»* (2018) для сопрано і флейти, *«...from the poetry of Li Bai»* (2013) для сопрано 6 інструментів, «*waren wir, sind wir, warden»* (2020) для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано А. Мокану, *Три вокальних мініатюри* на вірші М. Воробйова, «*Signs of Presence»* (2013) для сопрано і фортепіано А. Загайкевич, «And So» для сопрано і струнного квартету К. Шоу).

В українському контексті показовою є камерно-вокальна творчість В. Сильвестрова та В. Польової, у якій естетико-стильовий комплекс камерності реалізується через мінімалістичну фортепіанну фактуру, вокально-інтонаційну делікатність і особливу інтимну атмосферу звучання внутрішнього монологу *(«Тихі пісні»* для баритона і фортепіано, *«Щаблі»* для сопрано і фортепіано В. Сильвестрова, «*Ars moriendi» (22 монологи про смерть)* версія для сопрано і фортепіано, *«Abbitte*» для голосу, кларнета, акордеона та віолончелі на вірші Ф. Гельдерліна В. Польової). У подібному ключі доцільно розглядати камер-

но-вокальні опуси А. Пярта, оригінальний авторський стиль якого (tintinnabuli) у творах для голосу й фортепіано або невеликого ансамблю демонструє граничну концентрацію звукового матеріалу та внутрішню медитативність («*My Heart's in the Highlands»* для сопрано і органу).

Різноманітні за складом вокальні ансамблі a capella без інструментальної складової як різновид камерно-вокального мистецтва активно задіяні у сучасній композиторській творчості, прикладом чого може слугувати діяльність американського вокального октету «Roomful of Teeth», заснованого у 2009 році з метою створення нового репертуару камерної вокальної музики. Цей ансамбль, що поєднує класичну вокальну техніку з елементами позакадемічних вокальних стилів (таких як хоомей – традиційний тувинський горловий спів, наприклад), отримав міжнародне визнання завдяки виконанню творів, написаних спеціально для нього, серед яких найвизначніший – яскрава оригінальна композиція американської композиторки К. Шоу *Партита для 8 голосів (*Пулітцерівська премія 2013 р.), що поєднує традиційні та інноваційні вокальні прийоми. У більш традиційному варіанті вокальний ансамбль, але з інструментальною складовою, представлений у творчості С. Райха («*Tehillim*», 1981, «*Proverb»*, 1995, «*Know What Is Above You»*, 1999), Д. Ленга *(«I Lie», «Just»)*.

Експериментальні авторські проєкти, у яких досліджуються технічні та художні межі голосового вираження завдяки використанню нетрадиційних вокальних технік і технологій мають часто виражено авангардний характер, звук людського голосу тут стає не просто носієм вокально-мелодійної виразності, але й джерелом неочікуваних тембрових ефектів, спектральних шарів і ритмічних фрагментів, що виходять за межі класичних вокальних норм. У цьому типі камерного вокального виконавства співаки та композитори експериментують з електронною обробкою голосу, з різними формами інтеграції вокалу й інструментальних чи електронних елементів, голос у такому форматі творчої практики стає ресурсом і для ліричного сприйняття, і для електронної текстури одночасно (творчість американської композиторки і співачки Е. Х. Нойбург). В українському музичному просторі

прикладом подібного вектору розвитку камерно-вокальної творчості можуть слугувати зразки творчості О. Шмурака (електроакустичний проєкт на слова П. Целана і В. Свідзінського, 2023)

Мультимедійні та інтерактивні проєкти, у яких вокальна складова є частиною інтермедіальної художньої цілісності, у якій музика інтегрується з відео, світловими інсталяціями, інтерактивними візуальними структурами та іншими технологічними елементами. У таких проєктах вокальна камерність реалізується не лише на кількісному рівні (виконавський склад), але й у способі створення нового досвіду взаємодії з аудиторією, коли голос стає елементом мультимедійної композиції, що реагує на рух, зображення чи технологічне середовище. Це можуть бути як театралізовано-перформативні форми з інтерактивними проекціями, так і студійні або віртуальні виступи, у яких вокал синхронізується із цифровими ефектами або зворотнім зв'язком слухачів у реальному часі. У вокально-виконавській практиці останньої третини ХХ століття прикладом такого експериментального формату може слугувати діяльність М. Монк, чиї камерні вокальні перформанси поєднують музику, рух і візуальну мінімалістичну сценографію. Завдяки подібним творчим практикам камерність як комунікативно-стильова парадигма вокального мистецтва сучасності охоплює не лише суто музичну, але й кросмедійно-естетичну сферу, оскільки голос у даному випадку функціонує як динамічний, інтерактивний виразний ресурс, що розширює жанрові рамки сучасного вокального мистецтва.

Висновки. Отже, програмність у камерно-вокальній музиці виступає важливим художнім принципом, який поєднує семантичний, драматургічний та композиційний рівні музичного твору. На відміну від інструментальної музики, у вокальному жанрі програмність органічно пов'язана з поетичним текстом, що зумовлює її художню реалізацію на усіх вказаних рівнях на перетині музичної та словесної семантики, створюючи складну систему художніх смислів. Функції програмності у камерно-вокальному мистецтві є багатогранними, серед яких головними є семантична, драматургічна, формоутворююча та виконавсько-інтерпретаційна. У творчості композиторів наприкінці

XX–XXI століть програмність набуває нових форм музично-художньої реалізації, пов'язаних з переосмисленням принципів взаємодії музики з вербально-словесним текстом, жанрової системи камерної сфери вокального виконавства, його технологічних чинників та комунікативної парадигми камерно-вокальної творчості. Тому програмність виступає не лише як принцип змістової організації твору, але й як механізм формування нових композиторських і виконавських стратегій у жанрово-стильовій галузі камерного вокального мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга): дис. ... канд. мистецтв.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 240 с.

2. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти: дис. ... докт. філософ.; спец. 025 Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2024. 196 с.

3. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей: дис. ... канд. мист.; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 187 с.

4. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерновокальної музики): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавств.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009. 17 с.

5. Almйn B. A Theory of Musical Narrative. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008. 264 p.

6. Bingham Ruth O. The Early Nineteenth-Century Song Cycle. The Cambridge Companion to the Lied. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 101–119.

7. Boulez P. Invention, technique and language in music. URL: https://www.college-de-france.fr/en/chair/pierre-boulez-invention-technique-and-language-in-music-statutory-chair

8. Kimball C. Art Song: Linking Poetry and Music. Hal Leonard Corporation, USA, 2013. 400 p.

9. McCalla J. Twentieth-century chamber music. Routledge. 2003. 316 p.

10. Peake L. E. The Song Cycle: A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of an Art Form. Ph. D. Columbia University, 1968, 336 p.

11. Sound and Light: Kaija Saariaho at 70. URL: https://www.wisemusicclassical.com/features/2021/02/sound-and-light-kaija-saariaho-at-70/

12. Tunbridge L. The Song Cycle. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Introductions of Music). 256 p.

REFERENCES

1. Govorukhina, N.O. (2009). Evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (using the example of the works of R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg): dissertation ... candidate of Arts.; 17.00.03 – Musical art. Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 240 p. [in Ukrainian].

2. Liu, Xiaofan (2024). Genre-style and praxeological foundations of chamber vocal creativity: historical and individual-authorial aspects: dissertation ... Phd; speciality 025 Musical art. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa. 196 p. [in Ukrainian].

3. Polkanov, A. A. (2021). The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and semantic properties: dissertation ... candidate of Arts; 17.00.03 – Musical art. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa. 187 p. [in Ukrainian].

4. Khutorska, A. (2009). Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the example of chamber vocal music): abstract. dissertation ...candidate of Arts: 17.00.03 – Musical art. Kharkiv. 17 p. [in Ukrainian].

5. Almйn, B. (2008). A Theory of Musical Narrative. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 264 p. [in English].

6. Bingham, R. O. (2004). The Early Nineteenth-Century Song Cycle. The Cambridge Companion to the Lied. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101–119 [in English].

7. Boulez, P. (2025). Invention, technique and language in music. URL: https://www.college-de-france.fr/en/chair/pierre-boulez-invention-technique-and-language-in-music-statutory-chair [in English].

8. Kimball, C. (2013). Art Song: Linking Poetry and Music. Hal Leonard Corporation, 400 p. [in English].

9. McCalla, J. (2003). Twentieth-century chamber music. Routledge, 316 p. [in English].

10. Peake, L. E. (1968). The Song Cycle: A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of an Art Form. Ph. D. Columbia University, 336 p. [in English].

11. Sound and Light: Kaija Saariaho at 70 (2021). URL: https://www.wisemusicclassical.com/features/2021/02/sound-and-light-kaija-saariaho-at-70/ [in English].

12. Tunbridge, L. (2010). The Song Cycle. Cambridge: Cambridge University Press, 256 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 12.03.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026