

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-15>**Лю Сяофан**

ORCID: 0009-0003-6567-0494

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
550395527@QQ.com

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У ПОНЯТТЄВОМУ КОЛІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКСЕОЛОГІЇ

Мета дослідження — окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції праксеологічного вивчення камерно-вокальної творчості як сфери художньої практики (арт-практики). **Методологія** роботи базується на історіографічному та текстологічному підходах, передбачає поглиблений жанрово-стилістичний аналіз, у тому числі виконавських мовленнєвих засобів. Виокремлений мовно-мовленнєвий ракурс вивчення камерно-вокальної творчості, що дозволяє розвивати компаративний підхід, відповідно до праксеологічних завдань, робить наголос на останньому як найбільш відповідному методі вивчення специфіки певної музично-виконавської творчості. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням особливих праксеологічних властивостей камерно-вокальної творчості, видових рис даної галузі музичної практики. Доводиться засадниче значення класичного (класицистського) періоду історії камерно-вокального мистецтва у контексті західноєвропейської культури, стосовно як композиторської, так і виконавської творчості. Визначаються зв'язки між жанровою формою камерно-вокальної лірики та способами виконання, зокрема артикуляцією та динамікою, обґрунтовується роль циклічних засобів виконавської камерно-вокальної творчості у формуванні провідних образів та ідей, художньо-естетичних настанов. **Висновки.** Вже у період свого вторинного художнього генезису, що співпадає з класицистським періодом західноєвропейської, зокрема австро-німецької, історії музики, камерно-вокальна творчість набуває значного ступеня семантичної дієвості виконавської стилістики, що дозволяє вказувати на виконавський сенс — доцільність жанрових форм, особливо щодо засобів драматургії, тобто часового становлення. Камерно-вокальна виконавська форма свідчить про синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як про найвищий рівень художньо-практичної вокальної самореалізації, що дозволяє протиставляти деталізацію, індуктивність, часову пролонгацію камерно-вокального мовлення узагальненості, орієнтації на ціле в образному змісті, лапідарності та просторовій орієнтації оперного висловлення.

Ключові слова: музична праксеологія, художня практика, артизація вокально-виконавського голосу, художньо-практична вокальна самореалізація, семантична дієвість, циклічні засоби вокально-виконавської творчості, індуктивність камерно-вокального мовлення.

Liu Xiaofang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Chamber and vocal performance in the conceptual circle of modern music praxeology

The purpose of the research is to outline the main directions of development and priority positions of the praxeological study of chamber-vocal creativity as a field of artistic practice (art-practice). **The methodology** of the work is based on historiographical and textological approaches, it involves an in-depth genre and stylistic analysis, including performance means of speech. The isolated language-speech perspective of the study of chamber-vocal creativity, which allows for the development of a comparative approach, in accordance with praxeological tasks, emphasizes the latter as the most appropriate method of studying the specifics of a certain musical and performing creativity. **The scientific novelty** of this article is determined by the definition of special praxeological properties of chamber and vocal creativity, specific features of this branch of musical practice. The fundamental importance of the classical (classicist) period of the history of chamber-vocal art in the context of Western European culture, in relation to both composer and performer creativity, is proved. The connections between the genre form of chamber-vocal lyrics and the methods of performance, in particular articulation and dynamics, are determined, the role of cyclic means of performing chamber-vocal creativity in the formation of leading images and ideas, artistic and aesthetic instructions is substantiated. **Conclusions.** Already in the period of its secondary artistic genesis, which coincides with the classicist period of Western European, in particular Austro-German, music history, chamber-vocal creativity acquires a significant degree of semantic effectiveness of performance stylistics, which allows to indicate the performance meaning – the expediency of genre forms, especially in relation to the means of drama, that is, of temporal formation. The chamber-vocal performance form testifies to the synthesis of verbal-poetic and musical intonation as the highest level of artistic and practical vocal self-realization, which allows you to contrast detailing, inductance, temporal prolongation of chamber-vocal speech with generalization, orientation to the whole in figurative content, lapidaryness and spatial orientation opera expression.

Key words: musical praxeology, artistic practice, artistry of the vocal-performing voice, artistic-practical vocal self-realization, semantic effectiveness, cyclic means of vocal-performing creativity, inductance of chamber-vocal speech.

Актуальність теми й проблемного напрямку даної статті визначається вивченням жанрової природи – процесу історичного генезису камерно-вокальної музики у

її вторинній — художньо-професійній, тобто автономно-мистецькій — жанровій формі, з особливою увагою до взаємодії словесної та музичної сторін твору. Дане вивчення вже має місце у контексті сучасних українських музикознавчих праць (див.: [1; 4; 5; 7]), зокрема, наголошується на необхідності вивчення своєрідності синтезу словесного та музичного матеріалу у камерно-вокальному творі, виявляються деякі специфічні риси побудови цілісної форми вокального твору, враховуючи усі його складові (див.: [2–3; 6]). Але поза увагою залишаються ті виконавсько-практичні чинники та регулятори жанрової форми, які є засадничими для виокремлення камерно-вокальної творчості як окремої мистецької галузі, тобто мають історичне походження та значення.

Саме праксеологічний підхід до формування та еволюції камерно-вокальної галузі в єдності її словесно-поетичного та музичного начал, тобто підхід з боку своєрідності виконавської практики, дозволяє знаходити особливо важливий перехідний період у долі названої жанрової галузі, коли відбувається важлива зміна праксеологічних координат. До кінця XVII поетизоване слово та вербально-літературні фактори управляли процесом музичної творчості, й слово «навчало» музику; але у класицистський період виявляється можливість зворотного впливу музики на поезію, причому як у прямому структурно-композиційному відношенні, так і в опосередкованому естетичному. Вододілом і перехідною ланкою в цьому історичному діалозі поетичної й музичної свідомості постає камерно-вокальна творчість віденських майстрів — Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена, причому у творчості останнього цей процес досягає тієї завершальної фази примата музичного, яка визначить характер та провідне значення у загальній жанровій системі камерно-вокальної музики композиторів-романтиків.

У деяких музикознавчих працях справедливо стверджується, що камерна вокальна музика виявляється тією жанровим середовищем, у якому здійснюється принципова рівноправність жанрових компонентів – поетичного слова й музики, а це передбачає яскраво виражену діалогічність самого способу виконання та звучання (див.: 6; 8; 9), обумовлює нову семантичну дієвість поглиблено артизованого вокально-виконавського голосу. У даному випадку не стільки жанрова форма впливає на спосіб виконання, скільки нові вимоги художньо-музичної практики змінюють траєкторії розвитку вокального жанру, «примушують» його розгалужуватися та відкривати нові технологічні й смислові можливості, відповідно до нового розуміння природи – як виконавської творчості, так і людини у цілому.

Мета дослідження – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції праксеологічного вивчення камерно-вокальної творчості як сфери художньої практики (арт-практики).

Основний зміст статті. Почнемо з визначення істотних для долі камерно-вокальної творчості історичних обставин, що змінили ставлення до призначення камерного співу, власне – дозволили усвідомлювати пріоритетні якості камерності, що виявляються й розвиваються на тлі оперної традиції. Це посилення творчого «діалогу» поезії й музики, діалогічності їх взаємозв'язку у будь-якій взаємодії; пошук тематичної та стильової автономії провідними західноєвропейськими композиторами; відчутне ними завдання розширення та специфікації інтонаційного фонду (комунікативних можливостей) музики, що потребує більшої деталізації процесу інтонування, його психологічного та обрано-змістового поглиблення.

З цього погляду новим визначальним етапом еволюції камерно-вокальної творчості, на якому вона сягає рівня самостійної художньої практики, соціально значущого

виконавського явища, постає мистецтво віденських класиків. З творчістю великих віденських класиків – Гайдна, Моцарта й Бетховена – як відомо, пов'язана стабілізація найбільш фундаментальних музичних форм – провідних європейських інструментальних жанрів (симфонії, сонати, струнного квартету), також подальша активна еволюція відкритої бароковою добою оперної жанрової сфери. Але паралельно з цими «великими» жанрами, монументальними музичними композиціями, що виходять з загальних стилєвих настанов відповідного історичного часу, розвивається камерно-вокальна музика, котра відбиває різноманітні художні тенденції епохи, естетичні принципи та стилєві орієнтації з боку конкретної людини, окремої людської особистості, у її звичайній дійсності та з її власними поточними практичними потребами.

Камерно-вокальна творчість віденських класиків відкриває значущість пісенного жанру на новому щаблі вторинної художньої системи, у якій засоби виконання – усі категоріальні сторони виконавської форми в музиці – придбають самоцінність, постають художньо-практичним інструментарієм, тобто *набувають власної діяльнійшої ефективності*.

Відповідно до розуміння вихідного поняття ПРАКТИКИ (від грец. діяльність, дія, вчинок), нові різновиди вокальної творчості, що камернізують й масштабно змінюють художні позиції виконавців, створюють нову «мистецьку оптику» музичного інтонування, тобто відкривають нові художні вартості у вокальному голосі та вокальній артикуляції – разом з відкриттями в інтованому словесному матеріалі.

Дві основоположні для камерно-вокальної сфери форми, пісня та романс, охоплюють більшість зі здійснених творчих відкрить. Найперше відзначимо, що пісенна сфера творчості композиторів-віденців класичної доби визначає питому вагу та історичну роль

австро-німецької *Lied* у наступному, XIX-му, столітті. Будучи умовно-периферійним у творчості класицистських митців, камерно-вокальний жанр все ж таки цілком визначив свої естетичні та практичні позиції. Його активне – семантично-дієве – виконавське включення до європейського музичного процесу суттєво розсунуло межі вокального мистецтва, тобто збагатило сферу вокальної музики у цілому, підсилило увагу до її мовно-мовленнєвих засобів.

Висвітлення найбільш значних і яскравих явищ пісенної творчості віденських класиків, її виразово-сміслових домінант та поетико-естетичних модусів, дозволяє конструювати з окремих позицій сумарну картину *артизації вокально-виконавського голосу*, перетворення його на певний музичний артефакт; важливо, що це відбувається саме у камерній галузі, оскільки вона зосереджує увагу на внутрішньому стані людини – тому й на виконавці, на способах *художньо-практичної вокальної самореалізації*. Звідси важливість вивчення камерно-вокальних творів віденців класичної доби як нових взірців вокальної лірики, що зумовлять музичне мислення наступної романтичної доби.

Пригадаємо, що ще у XVII столітті виник новий тип *Lied*: пісня для голосу або декількох голосів у супроводі цифрованого баса. Найвідомішим з композиторів, які працювали в жанрі пісні з цифрованим басом, був А. Кригер. Після 1670 року пісня з цифрованим басом дещо нівелювалась у її художньому значенні, однак в другій чверті XVIII століття вона відродилася у творчості такого композитора, як Георг Філіпп Телеман, котрий працював у всіх жанрових формах, але особливу увагу приділяв камерним вокальним творам, зокрема – розвиваючи новий гомофонний стиль письма. Після 1750 року під впливом нових естетичних тенденцій виник тип строфічної пісні з простою мелодією в народному дусі, нескладними гармоніями й відносно розвиненим і самостійним супроводом.

Процес інтенсивного розвитку німецької пісні ознаменувався появою цілих пісенних «шкіл», у тому числі першої та другої берлінських (основоположник – К. М. Краузе, найбільш значний представник – К. Ф. Е. Бах; засновник – Й. А. Шульц, найбільші представники – Й. Ф. Рейхардт і К. Ф. Цельгер, пісні яких, однак, з'явилися вже після пісень Моцарта). Вокальний цикл «VI Original Canzonettas» Й. Гайдна являє собою об'єднання самостійних, закінчених за формою пісень, підлеглих єдиному художньому задуму, пов'язаному з настроями майбутньої розлуки з Ен Хантер, з якою композитора пов'язувала тепла дружба, і, одночасно, прощання з милою його серцю Англією. При цьому композитор дотримується основного принципу об'єднання частин у цикл – принципу контрасту, у першу чергу контрасту характеру виконуваної музики, вираженого в контрасті темпів і тематичного матеріалу. Даний цикл оцінюється як свідчення про можливість корінного відновлення музичної мови та мислення композитора в зрілому віці, адже містить низку інновацій, починаючи з загальної форми. Коли вузькі рамки вокальної мініатюри виявляються тісними, Гайдн змінює їх, поєднуючи декілька самостійних за формою пісень у цикл, розширюючи, таким чином, художній континуум своїх творів.

Зрілість художнього висловлення, досягнута в стилістиці Гайдна під впливом свіжих лондонських вражень, явно спостерігається й в його «англійських піснях». З одного боку, це помітне у використанні більш інтонаційно визначеної музичної мови, що властиве також написаним у Лондоні творам інших жанрів (у першу чергу, симфоніям), з іншого боку – у тому, що композитор піднімає вокальний жанр на якісно інший щабель, практично – відкриває шлях, що веде безпосередньо до Ф. Шуберта. Специфіка оновленого вокального мовлення композитора виявляється в стилістичних особливостях тематизму та свободі формоутворення, водно-

час — у передбаченні деяких рис романтичної гармонії у використанні своєрідних тональних зіставлень й барвистих гармоній. Фортепіанна партія також стає більш насиченою, епізодично передбачаючи твори Бетховена й Шуберта, містить алюзії до оркестрових текстів, що сприяють певним драматично-змістовим ефектам.

При цьому в кожній пісні інструментальний супровід зі значними вступами й кодеттами отримує досить самостійну роль. Він виконує функцію узагальнення, доповнення, коментування вокальної партії, але також й створює загальний емоційний тон, настрій, «малює» обставини дії й несе визначену семантичну функцію. Вокальна музика Гайдна відрізняється досить складними взаєминами тексту й музики як в «плані змісту», так і в «плані вираження», оскільки поетичне слово і музика у вокальному інтонуванні реалізують складний діалогічний процес, стаючи елементами нової художньо-практичної семантичної системи: пропонується аналітичний нарис внутрішнього стану людини, що намагається подолати сум та тривогу, підводячи підсумки отриманим життєвим враженням, розстаючись з певним життєвим досвідом.

Таким чином, вокальна творчість Й. Гайдна багато в чому звернена до майбутніх романтичних інсайтів, доводить нові художні можливості пісенного жанру як артизованого на нових стильових началах.

Творчість Л. Бетховена також виявляє індивідуальну стилістику камерно-вокальної галузі, стає важливою віхою в розвитку пісенного жанру, передвіщаючи найвищий етап розвитку німецької та австрійської пісні XIX століття. Спрямованість автора грандіозних монументальних симфоній до виняткової правдивості художніх висловлень, до їх доступної ясності, водночас психологічної складності, реалізувалась в ліричному вокальному жанрі, причому з врахуванням його циклічних тенденцій. У зв'язку з цим, варто зауважити, що,

виникаючи на стику класицистської і романтичної епох, вокальний цикл стає одним з найважливіших надбань музичної культури XIX століття, яка додає до нього багато нових рис. Тобто, незважаючи на багатовіковий досвід «спілкування» слова й музики, форма камерного вокального циклу є відносно «молодою» – молодшою за інструментальний цикл, сталі взірці якого можна знайти вже в першій половині XVIII століття, а з усією визначеністю – у другій його половині, у творчості німецьких органних майстрів, А. Кореллі, французьких клавесиністів, у деяких інших.

Однією з рис оновлення пісенної лірики в музиці романтичної доби стає долучення до неї романсової стилістики, що стає провідником авторського начала, еманаций авторської свідомості. Незважаючи на значний обсяг літератури, присвяченій вокальній ліриці XIX століття (див., зокрема: [2–3]), спеціальні *виконавські* підходи до проблеми циклу та циклічності залишаються одиничними; між тим саме дев'ятнадцятим століттям породжене багато чого з того, що стане засадничим для розуміння виконавської специфіки циклічності. Поряд з розвитком своєрідних національних шкіл вокальної лірики, таких як німецька (Шуман – Брамс – Вагнер – Вольф), французька (Дебюссі – Равель – Онегер – Мессіан), у ході розвитку європейської музики другої половини XIX – початку XX століття виробляються естетичні канони та семантичні норми трактування камерного вокального циклу, у тому числі виконавські образні парадигми жанру.

До їх змісту – як і до чинників їх формування – доцільно віднести вимогу конкретності від теми-ідеї циклу, іншими словами, вимогу досить явної «сюжетності» (і не тільки в словесно-поетичній, але й у музичній композиції циклу); дана обставина веде до посилення театральних прийомів у загальній музичній драматургії, насамперед до настільки типової для романтиків, що

зберігається надовго після них, персоніфікації музичного матеріалу, що наділяє певні виразові (фактурно-гармонічні, темброві, тематичні, нарешті – вокально-інтонаційні) прийоми значною образною експресією. Помітною рисою стає посилення образного контрасту та психологічного навантаження кожного образу, що змушує шукати аналогії в сонатно-симфонічному циклі; одночасно виникає й дуже характерний для романтизму зворотний вплив вокальної музики на інструментальні жанри, що майбутній синтез жанрів симфонії та вокального циклу. Відзначимо як істотні прикмети посилення прийомів єдності форми, наскрізного розвитку, що розвивають вже не лише куплетність, але й тричастинні структури композиції. Нарешті, варто зауважити, що романтики перетворюють у загальне правило драматургії опору на первинний жанровий матеріал (матеріал первинних побутових, повсякденних – пісенних, танцювальних та ін. жанрів), яка може бути в різних ступенях і ракурсах – від жанрової цитати до поліжанровості, від «узагальнення через жанр» – до учуднення жанру, що є могутнім засобом створення гротескного музичного образу.

Ініціатором усіх даних парадигматичних явище слід називати Л. Бетховена, чий камерно-вокальний метод досяг класичної ясності в циклі «До далекої улюбленої» ще й тому, що, як і в долі Гайдна, камерно-вокальний цикл зайняв особливе місце у творчому й життєвому шляху композитора (див. про це: [9]).

Вивчення комунікативних виконавських властивостей камерно-вокальної музики зумовлюється праксеологічним підходом, водночас відкриває здатності не лише останнього, а й самої камерно-вокальної галузі. Вона яскравіше інших музично-виконавських форм демонструє *перетворення* безпосередньої виконавської комунікації («безумовної» сторони виконавського діалогу) у складно-опосередкований умовний художній діалог; її

вивчення дозволяє виявляти специфічні риси смислового діалогу в музиці, іманентної музичної – а це означає виконавської – семантики як діалогічного феномена. Активність, самостійність семантичних функцій музично-виконавської стилістики зростає разом зі стильовим «звільненням» камерно-вокального ансамблю, що досягають вищої своєї крапки в циклічній формі та у поєднанні пісенних та романсових рис жанру. Ступінь семантичної автономії вокально-виконавського інтонування як семантичного феномена настільки значна, що дозволяє запроваджувати поняття про *виконавсько-практичний генезис камерно-вокального діалогу*. Камерно-вокальна творчість виявляє тенденцію циклізації як одну з найважливіших у музичному формоутворенні, дозволяє розглядати цю тенденцію у взаємозв'язку зі специфічною хронотопічністю, процесуальністю, підтверджуючи важливе значення музичного часу у виконавському діянні. У такий спосіб, на основі виявлення жанрового хронотопу як вокально-виконавського процесу, варто ставити питання про взаємодію «зовнішньої» текстової та «внутрішньої» смислової сторін камерно-вокального циклу. Одночасно виявляється тенденція до подальшого жанрового перетворення камерно-вокального циклу, який у силу цього сам виявляється перехідною жанровою формою.

Подібна «тяга» до експерименту, відкритість форматворних тенденцій проявлялася у камерно-вокальному циклі споконвічно – досить згадати опуси Л. Бетховена й композиторів-романтиків, тобто може бути визнана його генетичною рисою. В одному випадку, цикл залишається на межі двох, близьких за стильовими і стилістичними ознаками жанрово-композиційних форм; в іншому випадку він досягає принципово нової, унікальної авторської жанрової якості й закріплюється, затверджується в ній. До нових якостей, яких прагне в історичному розвитку камерно-вокальний цикл, доцільно віднести теа-

тралізацію, сценічне «упредметнення» музичного задуму, пов'язані з буквальною персоніфікацією відносин, переживання; синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як спосіб піднятися на найвищий рівень художньо-практичної вокальної самореалізації; деталізацію та індуктивність, намагання йти від частини до цілого, що підкреслює семантичні функції процесуальності як способу існування музичного звучання у часі; часову пролонгацію камерно-вокального мовлення, як те, що сприяє авторизації музичного тексту й, одночасно, ускладненню особистісного начала. У зв'язку із цим, не зайве нагадати і про те, що розвиток ліричного начала в музиці як особливого жанрово-семантичного типу пов'язаний з індивідуалізацією процесу музичної творчості, з досить високим рівнем авторства, з особливостями авторської ідеї як стильової семантичної, яка є можливою тільки у вторинній жанровій системі. Щодо цього камерний вокальний цикл є яскравим виразником *вторинної виконавської (переважно вокально-виконавської) жанрової семантики музики*.

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням особливих праксеологічних властивостей камерно-вокальної творчості, видових рис даної галузі музичної практики. Засадниче значення класичного (класицистського) періоду історії камерно-вокального мистецтва у контексті західноєвропейської культури стосується як композиторської, так і виконавської творчості. Саме остання є артифікованою музичною практикою, дозволяє відкривати зв'язки між жанровою формою камерно-вокальної лірики та способами виконання, зокрема артикуляцією та динамікою, обґрунтувати роль циклічних засобів у формуванні провідних образів та ідей, художньо-естетичних настанов.

У результаті огляду історичного шляху камерної вокальної творчості стає очевидним внесок видатних віденських майстрів, Й. Гайдна та В. Моцарта, адже

шляхи вокальної лірики XIX століття були прогнозовані саме їх творчістю. Естафету жанру «з їх рук» прийняв Л. Бетховен; вже в «роки навчання», тобто в період творчого становлення, пісні Л. Бетховена не просто стають органічною частиною віденської пісенної культури другої половини XVIII століття, досягаючи рівня кращих взірців творчості віденської класичної школи: композитор піднімає ліричну пісню на новий якісний рівень через прилучення її до великих форм вокальної музики й завоювань власного стилю, через насичення її образами, сприйнятими в кращих поетів свого часу. Внаслідок індивідуального переосмислення творчих імпульсів, отриманих від старших представників Віденської класичної школи, а також через націленість генія на сміливі експерименти, бетховенські вокальні мініатюри характеризуються тісною взаємодією вокальної мелодії з текстом, впливом вокального мелосу на усі інші елементи музичного цілого, особливою роллю партії супроводу, що у процесі розкриття образу постає як резонатор виразового змісту вокальної партії, у тому числі за допомогою створення дуетних перегуків з голосом, насичення супроводу елементами колористичних фігураций та фактурних відгалужень-підголосків, що співвідносяться з характерними рисами камерного вокального стилю XIX століття.

Висновки. Вже у період свого вторинного художнього генезису, що співпадає з класицистським періодом західноєвропейської, зокрема австро-німецької, історії музики, камерна-вокальна творчість набуває значного ступеня семантичної активності виконавської стилістики, що дозволяє вказувати на виконавський сенс — доцільність жанрових форм, особливо щодо засобів драматургії, тобто часового становлення. Камерно-вокальна виконавська форма свідчить про синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як про найвищий рівень художньо-практичної вокальної

самореалізації, що дозволяє протиставляти деталізацію, індуктивність, часову пролонгацію камерно-вокального мовлення узагальненості, орієнтації на ціле в образному змісті, лапідарності та просторовій орієнтації оперного висловлення; вона стає основою вторинної семантизації – артизації вокально-виконавського голосу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.

2. Васина-Гроссман. Музыка и поэтическое слово. Интонация. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.

3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 152 с.

4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.

5. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук пр. Вип. 3. Х.: Каравела, 1999. С. 26–31.

6. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009, 199 с.

7. Лымарева Т. В классе камерного пения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та історії і практики освіти: Зб наук. пр. Вип. 5. Х.: Каравела, 2000. С. 63–70.

8. Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.

9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества). Дис... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2004, 217 с.

REFERENCES

1. Balanko, O. (2016). Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th – early 21st centuries. as a performing phenomenon. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word. Intonation. Composition. M.: Music [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. Rhythmic. M.: Music [in Russian].
4. Hrebenyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: Psychological-pedagogical and art history aspects: Monograph. K.: NMAU [in Ukrainian].
4. 5. Kalugina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber-vocal performance in a historical aspect. *Problems of the interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: Collection Nauk pr. Issue. 3*. Kh.: Karavela. P. 26–31 [in Ukrainian].
6. Lisovaya, O. (2009). Programmaticity as a genre paradigm of chamber vocal music: to the problem of performing understanding. Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
7. Lymareva, T. (2000). In the chamber singing class. *Problems of mutual interaction of mysticism, pedagogy and history and practice of education: Zb Sciences. Ave. Vip. 5*. Kh.: Karavela, P. 63–70 [in Russian].
8. Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Collection of scientific articles*. Odesa: Astroprint, Vol. 20. P. 533–542 [in Ukrainian].
9. Filatova, O. (2004). Genre genesis of performing dialogue in music (based on the material of chamber vocal creativity). Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].