

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-7>**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

## ВЕРБАЛЬНІ ЧИННИКИ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АБО ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО «МУЗИЧНОГО СЛОВА»

**Мета дослідження** — виявити системні жанрові чинники камерної вокальної музики як зумовлені особливим призначенням вербальної основи камерно-вокального твору. Дана мета передбачає визначення специфічного походження та семантичних функцій словесно-поетичного тексту у галузі камерно-вокальної творчості, включаючи її виконавські параметри. **Методологія** роботи базується на компаративному жанрово-семантичному підході, передбачає характеристики композиційних та стилістичних засобів з композиторського та виконавського боків. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється запровадженням поняття камерно-вокального слова або «музичної поезії» як специфічного жанрового різновиду словесно-поетичного тексту, що стає невід’ємною частиною музичної композиції. Визначаються особливі властивості камерно-вокального жанру як зумовлені зв’язками зі словесним матеріалом; також виявляються тенденції поетизації та прозаїзації в еволюції камерно-вокальної творчості — як такі, що виникають у музичному тексті внаслідок вибору словесного тексту — вербальної основи композиції. **Висновки.** Словесно-поетичні умови існування камерно-вокальної галузі музичного мистецтва передбачають спеціальні критерії вивчення даної галузі, серед яких провідними постають естетико-психологічна домінанта та передбачуваної нею «образ автора»; наявність внутрішньої жанрової стратифікації, що зумовлює мовно-стилістичну та композиційну множинність вирішення форми камерно-вокальної циклічної форми; визнання власної семіосфери камерно-вокальної музики, що спирається на ефекти екфразису та інтертекстуальні — міжвидові — взаємодії. Наявність особливого різновиду «музичного слова» — «музичної поезії», як необхідного жанрового компонента, веде до виникнення власних камерно-вокальних музично-поетичних хронотопів.

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, жанр, камерно-вокальне слово, «музичне слово», «музична поезія», екфразис, семіосфера, музично-поетичні хронотопи.

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

**Verbal factors of genre form in chamber-vocal music or the phenomenon of chamber «music word»**

**The purpose** of the study is to reveal the systemic genre factors of chamber vocal music as determined by the special purpose of the verbal basis of the chamber vocal work. This goal involves determining the specific origin and semantic functions of the verbal-poetic text in the field of chamber-vocal creativity, including its performance parameters. **The methodology** of the work is based on a comparative genre-semantic approach, provides characteristics of compositional and stylistic means from the composer's and performer's side. **The scientific novelty** of this article is determined by the introduction of the concept of chamber-vocal word or «musical poetry» as a specific genre type of verbal-poetic text, which becomes an integral part of a musical composition. Special properties of the chamber-vocal genre are determined as determined by connections with verbal material; the tendencies of poeticization and prose writing in the evolution of chamber-vocal work are also revealed - as those that arise in the musical text as a result of the choice of the verbal text - the verbal basis of the composition. **Conclusions.** The verbal and poetic conditions of existence of the chamber-vocal field of musical art provide special criteria for the study of this field, among which the aesthetic and psychological dominant and the «image of the author» predicted by it are the leading ones; the presence of internal genre stratification, which determines the language-stylistic and compositional multiplicity of solutions to the chamber-vocal cyclical form; recognition of one's own semiosphere of chamber-vocal music, which is based on the effects of ekphrasis and intertextual - interspecies - interactions. The presence of a special type of «musical word» - «musical poetry» as a necessary genre component leads to the emergence of its own chamber-vocal musical-poetic chronotopes.

**Key words:** chamber-vocal music, genre, chamber-vocal word, «musical word», «musical poetry», ekphrasis, semiosphere, musical-poetic chronotopes.

**Актуальність** теми й проблемного напрямку даної статті визначається зростаючою затребуваністю камерно-вокальних творів у сучасному культурному середовищі, у тому числі їх пріоритетністю у творчості сучасних академічних композиторів. Саме через камерний спів формуються найбільш тісні зв'язки між масовою звичаєвою та елітарною професійною музично творчими системами, жанровими традиціями. У камерній вокальній музиці узагальнюються та акумулюються типові інтонаційні звороти, що водночас стосуються і словесного, і музичного інтонування, а це означає, що камерна вокальна

музика, особливо в її сольному призначенні, по-перше, має власну внутрішню жанрову ієрархію, від популярних естрадних пісень до високопрофесійних вокальних мініатюр та оригінальних солоспівів; по-друге, вона володіє специфічними показниками особистісного психологічного світу – може репрезентувати типові риси людських переживань, емоційних реакцій, надавати досить широкою гамою подібних емоційно-почуттєвих резонансів, тобто створювати власну «енциклопедію почуттів» як художньо-естетичних феноменів, незалежно від жанрово-інституціонального призначення камерного співу – сольного вокального тексту.

Значною мірою ці достоїнства та специфічні риси камерно-вокальної музики зумовлюються її єднанням з поетичним словом, причому з таким, що найближче підводить до часового періоду створення даної камерної композиції; навіть якщо автор словесного тексту та композитор розділені в історичному часі, обраний автором музики словесний матеріал осучаснюється, компонується таким чином, щоб виявляти граничну близькість до способу почуття й переживання сучасної (для композитора) людини. Але саме з цього боку жанрова специфіка (зокрема виконавська жанрова своєрідність) камерно-вокальної музики ще не розкрита, хоча є засадничим системним явищем, що найбільше відкриває семантичне призначення даної музичнотворчої галузі.

Водночас, треба зауважити, що накопичений досвід вивчення жанрово-стильової еволюції камерно-вокальних форм, який можна знайти у музикознавчих дослідженнях, від деяких «класичних», хрестоматійно відомих, праць (див.: [2; 3]) до сучасних розвідок українських та китайських науковців (див.: [1; 6; 9; 10; 11; 4; 7;]), дозволяє визначати головні настанови та поняттєві «вузли» жанрової теорії камерно-вокальної музики, яка передбачає розширене розуміння як самої категорії жанру, так і словесних чинників камерно-вокальної композиції.

**Мета статті** — виявити системні жанрові чинники камерної вокальної музики як зумовлені особливим призначенням вербальної основи камерно-вокального твору. Дана мета передбачає визначення специфічного походження та семантичних функцій словесно-поетичного тексту у галузі камерно-вокальної творчості, включаючи її виконавські параметри. Також супутнім важливим завданням постає характеристика внутрішньої жанрової структурації даної музичної сфери у межах явища «камерно-вокального слова» та пов'язаної з ним «музичної поезії».

**Основний зміст статті.** Одним з головних узагальнено-жанрових критеріїв оцінки природи музичного явища є його *естетико-психологічна домінанта та передбачуваний ним «образ автора»*, що безсумнівно поєднаний з образом людини — умовного «героя» музичної події. Навіть в галузі анонімної музичної творчості постає образ колективного автора — відповідно до розуміння ціннісних аспектів людського існування, задля створення ідеального образу людини. За спостереженням Ду Чжоу, яке є доречним щодо визначення специфіки образу «людини камерної», явище камернізації стає провідним у тому випадку, коли лірична естетична складова музичної семантики — цілісного художнього задуму музичного твору — набуває поглибленої інтимізації та драматизації, водночас сягаючи навіть рівня трагічного розуміння долі людини у реальному бутті.

Автор підкреслює, що так звані «малі форми» музики не стільки «зменшують», скільки укрупнюють ті мовні та образні засоби музики, які дозволяють великим планом показувати людську особистість, заглиблюючись до психологічних ресурсів її свідомості, відтворюючи «психологічні візерунки» цієї свідомості. Цей процес стосується не лише композиторської інтерпретації, але й виконавського тлумачення та слухацького сприйняття, також, що є найважливішим, виникнення певного есте-

тичного осередку культури, як компендіуму уявлень/переживань, що постають специфічним персоніфікованим хронотопом для людської пам'яті та способів її музичного відтворення. На відміну від «великих» музично-театральних форм, які мають виразну зовнішню пластично-візуальну сторону, образи, що народжуються камерним музичним шляхом, перетворюються на певні артефакти культури способи переживання, якості почуттів та емоційні психологічні стани, і саме це визначає їх важливе виховне значення у контексті культурної семантики.

За справедливим спостереженням Ду Чжоу [4], «... цілком вигадані, ілюзорні постаті, образні вирішення сприймаються завдяки ліричній іпостасі художньої діяльності (насамперед, літературної) як взірці для реального життєвого вибору. Трагедія юного Вертера у цьому сенсі перетворилася на маніфестацію нових відносин між життям та мистецтвом для цілої епохи, зумовила значну кількість не лише подальших сюжетів, образних колізій, але й реальних особистих доль...» [4, с. 65].

Окрім цього, саме малі камерні форми виявляють особливу здатність пробуджувати потребу до солілоквиуму – саморефлексії, оскільки дозволяють «проявлятися здатності творця музики до самодіалогу, а виражається це на рівні мовних засобів самої музики, тобто веде і до її стилістичного самодіалогу, для чого потрібний перегляд словникових даних музичної свідомості, її інтонаційних запасів у їх зіставленні з образними функціями, тобто у їх семантичній реалізації» [4, с. 65].

Таким чином, умовний ліричний герой в сфері камерно-вокальних жанрів, як той, хто здатен виражати довершені почуття засобами доведеного інтонування прекрасним вокальним голосом, досягає граничного естетичного самовиявлення, надаючи до ліричних вражень-орієнтацій інших різноманітних модусів, від епічного – до трагедійного, таким чином демонструючи

широкі запаси людської свідомості, широкі мовні текстові умови й засоби музики.

«Взірцевість» стає неодмінною умовою камерної вокальної лірики, але матеріалом для неї постає значно розширений психологічний та музично-образний матеріал, збагачення якого багато в чому залежить від семантичного потенціалу словесного матеріалу, який лежить в основі музичного твору. Як відзначається у дослідженні О. Лісової [6], камерна вокальна лірика є особливим видом саме *музично*-ліричного, хоча й виникає та розвивається на засадах поетичної творчості, іноді у безпосередньому зв'язку з нею.

Саме засобами музичного звучання можна відтворити «внутрішню особистість» – духовну сутність або «людяність», причому у динаміці, у розвитку у часі та у співвіднесенні з певною словесно-поетичною символікою (див. про це: [4, с. 76–77]). Варто також ставити питання про специфічну предметність ліричного переживання в музиці – як здійсненого музично-поетичним шліхом, бо воно веде до нових якісних показників художньо-естетичної емоції, сприяє «артизації» людської свідомості, її перетворенню на прекрасний феномен – навіть за умови так званих негативних відчуттів (переживання суму, розпачу, пригнічення, гніву тощо).

Камерна вокальна творчість виявляє *особливі критерії вибору слова*, особливі вимоги до його смислових якостей, як до відповідних внутрішньому світу композитора, його психологічним потребам. Цікавою властивістю саме «камерного слова» постає його спроможність ставати *умовно-авторським словом композитора* – пізніше *виконавця*, тобто однаково глибоко виражати сутнісні стани усіх учасників музично-комунікативного процесу. Тому пошук співавтора-одномумця, поета, що є близьким за способом світовідчуття та символізації досвіду переживання, є основоположною частиною процесу творчості у камерній вокальній галузі. Яскравим прикладом

співдружності не стільки з поетом, скільки з колом його життєвих інтересів, є творчість Ф. Шуберта, який обрав у співавтори поета Вільгельма Мюллера поета, котрий залишився б невідомим, якби не музика Шуберта.

За спостереженнями К. Шапінської, життя обох митців співпадає за часовими показниками та терміном (Мюллер жив у 1794–1827 роках, Шуберт у 1797–1828 рр.), і за художньо-тематичними напрямками; окрім цього їх обох захоплювала образна сфера піднесеного ідеального кохання, що неминуче приводило до страждання й розлуки, надалі – смерті. За словами К. Шапінської: «Для камерного поетично-музичного жанру характерно, відповідно до самого жанру, поглиблення у внутрішній світ людини. Не дивно, що саме тема любові стає провідною як у німецькому, так і в російському музично-поетичному дискурсі періоду розквіту романтизму, першій половині ХІХ століття; ...світ романтичної любові... з'являється перед нами як дискурсивні музично-поетичні формації, настільки характерні для життєвого світу людини тієї епохи й досить широко представлені в музичному житті наших днів. Обмовимося, що в якості музичного матеріалу для нашого дослідження ми по перевазі брали пісні Ф. Шуберта, як об'єднані в цикли, так і розрізнені, оскільки в них тема Любові-Страждання є домінантною» [12, с. 61].

*Камерне вокальне слово – це слово, яке звернене до психологічних підстав, глибоких почуттєвих причин особистісного переживання, до його власної конституції та процесуальності, тобто воно бере людину з середини, показує внутрішні форми її мислення та переживання. У цьому його корінні відмінність від ораторіальної та оперної словесної мови.*

Не дивлячись на те, що, як відзначає Т. Лимарьова, формування оперної мови в її подвійності, тобто з музичного та словесного боків, також було зумовлене завданням відображення внутрішнього світу окремої



людини — став проявом «осьової» свідомості ренесансного мислення, зокрема «розуміння співу як живої мови Людини, що апелює до Іншого», зумовило «перенесення смислової ваги на окремих (сольний) людський голос» та сприяло розбудові класичної музичної мови як системі організації звуку, виконавських норм і правил на наступні культурні часи (див.: [8, с. 35–36]), «оперне слово» суттєво відрізнялось від «камерного слова».

Головна відмінність була пов'язана з тим, що словесний текст в опері не мав самостійного образно-смислового значення, повністю підпорядковувався музичному мелосу та його драматургічним завданням, а вони були спрямовані до відтворення усталених емоційно-почуттєвих відносин, типів міжособистісного відношення, прагнули — й досягали — типізації й навіть певної музично-інтонаційної та тембрової артикуляційної канонізації. Опера створює «зовнішні» комунікативні портрети людини свого часу, з гранично узагальненими проявами почуттів та способів музично-словесного мовлення, вона налаштована на створення образів «героїв», що здатні на важливі соціальні вчинки.

У камерній вокальній творчості усі «вчинки» — це психологічні, глибоко індивідуалізовані рухи, які мають життєву вагу саме для цієї окремої особистості та дозволяють індивідуалізувати уявлення про зміст людської свідомості. Тобто «камерне слово» з його поетичними та музичними складовими прагне неповторності, унікальності свого смислового потенціалу, так само, як і поетичний образ, який слугував його виникненню, мав самостійне семантичне призначення.

Тому у галузі камерної вокальної лірики — вже у творчості Ф. Шуберта — досить яскраво проявляються *ефекти екфразису та інтертекстуальні — міжвидові — тенденції*. Перша полягає у тому, що здійснюється музичний «переклад» ідей та змісту поетичного тексту — творчої концепції поета у цілому — на мову музики, засобами



музичного звучання та у межах музичної композиції, тобто у підпорядкуванні правилам музичної форми; причому композитор не лише втілює поетичне слово у музичному звучанні, але й відкриває приховані смислові інтенції, з яких виникало, якими живилось саме це поетичне слово, тобто «дописує», до-створює словесно-поетичний ряд засобами музичного звучання, дійсно робить поезію музичною.

Інша означає, що в камерно-вокальній сфері активно проявляється принцип білінгвізму – інтерференції як музичного та словесного планів, так і внутрішніх структурних чинників, формотворчих начал, адже поетичні джерела можуть мати різне жанрове походження та композиційні умови – так само і музичне втілення, що найчастіше тяжіє до циклічності, здатне набувати різних рівнів взаємодії зі словесними текстами у художньому часопросторі, тобто відкривати різні жанрові хронотопи всередині себе.

У праці Лю Юйтена [7] була звернена увага на те, що у системі форм камерної вокальної музики діє принцип жанрової контамінації як необхідний щабель до встановлення нової жанрової ієрархії, який передбачає змішання та розділення у новій якості стилістичних ознак *пісенного жанру, романсу «художньої пісні», монологу, «віршу з музикою», вільного прозаїзованого нарративу, декламації з виразними мовленнєвими інтонаціями, словесно-музичного нарративу*. Дані жанрові тенденції та мовно-стилістичні комплекси можуть перетинатися та взаємодіяти у межах не лише одного циклу, а й навіть у межах однієї вокальної мініатюри.

Вершиною усіх можливих перетворень музично-поетичної мови камерного вокального *макрожанру* постає камерна моноопера, що сьогодні презентує різновид *міні-моноопери, майже тотожний стислому камерно-вокальному циклу*. Поруч також постає камерна кантата – жанрова характеристика якої за умовами сольного виконання наближається до моноопери.

Таким чином, *внутрішня диференціація – жанрова стратифікація, мовно-стилістична та композиційна множинність* стають типологічними ознаками *семіосфери* камерно-вокальної музики, зумовлюють її власні *музично-поетичні хронотопи* – у повній залежності *від інтонаційного типу та структури обраного й перетвореного музичним шляхом поетичного тексту*.

Диференціація інтонаційно-лексичних типів поетичного слова передбачає й різність музично-виконавських способів артикуляції-інтерпретації, а це означає, що *камерна-вокальна вимова* опиняється у центрі творчого процесу, підсилюючи роль виконавця у здійсненні жанрового задуму та донесенні смислу поетично-музичного тексту.

Зокрема, у дисертації О. Філатової [11] був розвинений дослідницький підхід до «вірша з музикою», як такої специфічної жанрової форми, що здатна відтворюватися за взірцями або поетичного рифмованого, або прозаїчного вільно структурованого тексту. Дослідниця наголошувала, що прозаїзація з боку музики – це підсилення синтаксичної та семантичної функції окремих слів, тоді як «поетизація» означає передачу загального настрою-переживання узагальнено щодо цілої фрази, рядку.

Перший шлях більше пов'язаний з розкриттям символічного призначення слова-концепту; інший виявляє зовнішні сонорно-фонетичні параметри словесного викладу, фоносферу поетичного матеріалу, має на увазі специфічну «гру зі словом як з додатковим матеріалом музичної форми» (див. про це у дослідженні А. Полканова: [9, с. 92]).

Тенденції поетизації та прозаїзації виникають у музичному тексті камерно-вокального твору внаслідок вибору словесного тексту – вербальної основи композиції. Камерне вокальне слово завжди постає сумісним результатом ретельного відбору словесно-поетичного матеріалу та його музично-мотивного перетворення,

перереформування. Аналізи творів сучасних одеських композиторів – Л. Самодаєвої та Ю. Гомельської – у праці А. Полканова доводять, що особливо вільна переробка поетичного матеріалу відбувається у тому випадку, коли композитори прагнуть надати нового сюжетного тлумачення образному змісту слова, і це найчастіше діється у жанровому різновиді міні-моноопери (якою є «П'ять історій про Хню» на вірші Даніїла Хармса Самодаєвої та «Лист до Онегіна. Ще одна спроба» Гомельської, див.: [9, с. 127 і далі]). Як відзначає А. Полканов, композитор відбирає з вірша Хармса частини, котрі пов'язані саме з образами дівчини й природи, дотримуючись при цьому послідовності викладу поетичного матеріалу, але надаючи йому інших семантичних наголосів.

У творі Л. Самодаєвої музично-поетичний екфразис доповнюється особистісними інтонаціями – трансляцією власних переживань, що дозволяє відзначати деякі відтінки автобіографічності у композиційному вирішенні твору, і це стає достатньо сталою ознакою перефразування поетичної ідеї у музичній драматургії камерно-вокального твору.

Специфічні риси камерно-вокального слова при його входженні до музично-текстового поля авторської композиції найбільше зумовлюються відчуттям часу та просторовими рішеннями, тобто знайденням нових жанрових хронотопів. Перший з них пов'язаний з граничним подієвим насиченням фактурних координат, горизонтальної та вертикальної, з певною взаємозалежністю між ними, як з підтвердженням просторової значущості кожного моменту музично-поетичного часу: поетичне слово обростає множиною музичних деталей, розширюється та укрупнюється.

Інший визначається тривалістю мотивного розвитку, пролонгацією словесного інтонування у музичному, наданням словесному викладу нової умовності гармонічних зворотів та темброво-динамічних рішень; най-

більше впливають на часову пролонгацію поетичного образу прийоми повторності та варіантні мотивні формули, також передача ключових стилістичних фігур від одного рівня (партії) композиції до іншого.

Третя особливість «музичної поезії» викликана новою цілісністю камерно-вокальної побудови, що виникає на суто музичних формотворчих началах, має власні ознаки експозиційного викладу, розробки-розвитку та репризного завершення; при цьому особливого значення набувають моменти паузування та гранично тихої динаміки, що виступають перервами у звучанні заради осмислення нового значення висловлення, «одягненого» у структуру музичного тексту.

Дані способи створення камерно-вокального слова знаходимо у творі Ю. Гомельської «Flashbacks Of a Tired Popstar» («Відблиски стомленої поп-зірки») для бас-баритона, скрипки, фортепіано та маримби за поезією Карла Марії Кінські (цикл з чотирьох новел, 2010), у якому, за спостереженнями А. Стоянової [10], з великої поеми обрані окремі строфи та запропоновані зміни щодо загального порядку слів, додані повтори деяких фраз та змінені смислові наголоси. Внаслідок цього «був здійснений діалог поета з композитором», коли провідними стають позиції музичного тексту, «тобто композиторська робота зі словом ґрунтувалася на засадах музичних принципів та засобів виразності». А. Стоянова навіть вважає, що «композитор обирає вірші та розташовує їх в тому порядку, який є зручним та важливим для нього, тобто для реалізації його музичної ідеї...»; «відбувається ускладнення музичної композиції, поєднання характерних для вокальної та для інструментальної музики структур – від короткого інтонаційного елемента до форми всього циклу. На рівні інтонації – це підпорядкованість (навмисна чи мимовільна) природній мовній волі дихання, волі поетичного ритму (розміру) фактурі, метроритму, характеру інструментального супроводу» [10, с. 69-72].

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється запровадженням поняття камерно-вокального слова або «музичної поезії» як специфічного жанрового різновиду словесно-поетичного тексту, що стає невід'ємною частиною музичної композиції. Визначаються особливі властивості камерно-вокального жанру, зумовлені зв'язками зі словесним матеріалом; також виявляються тенденції поетизації та прозаїзації в еволюції камерно-вокальної творчості – як такі, що виникають у музичному тексті внаслідок вибору словесного тексту, вербальної основи композиції.

**Висновки.** Словесно-поетичні умови існування камерно-вокальної галузі музичного мистецтва передбачають спеціальні критерії вивчення даної галузі, серед яких провідними постають естетико-психологічна домінанта та передбачуваний нею «образ автора»; наявність внутрішньої жанрової стратифікації, що зумовлює мовно-стилістичну та композиційну множинність вирішення форми камерно-вокальної циклічної форми; визнання власної семіосфери камерно-вокальної музики, що спирається на ефекти екфразису та інтертекстуальні – міжвидові – взаємодії. Наявність особливого різновиду «музичного слова» – «музичної поезії», як необхідного жанрового компонента, веде до виникнення власних камерно-вокальних музично-поетичних хронотопів; вони формуються у залежності від лексико-семантичного типу та синтактичної структури образного й перетвореного музичним шляхом поетичного матеріалу, сприяють цілісності синтетичного вокально-інструментального тексту.

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

4. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 200 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. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ ст. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 198 с.

8. 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.

9. Полканов А. Феномен камерно-вокального співу: від естетичних настанов до музично-мовних особливостей. Дис. ...докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 187 с.

10. Стоянова А. Д. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть. Дис. ... докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2019. 220 с.

11. 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.

12. Шапинская Е. «Зимний путь» Шуберта в современной культуре: вечные вопросы бытия и тоска по утраченным ценностям // Культура культуры № 1, 2015. URL <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/>

### 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. Hrebennyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: Psychological-pedagogical and art history aspects: Monograph. K.: NMAU [in Ukrainian].

4. Du, Zhou. (2018). The image of the author in the chamber and vocal work of F. Schubert: from the poetic word to the musical and performing interpretation. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

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. Liu, Yuten. (2018). The phenomenon of stylistic integration in the chamber and vocal works of European and Chinese composers: from the 19th to the 20th centuries. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

8. 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].

9. 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].

10. Stoyanova, A. (2019). New genre paradigms of creativity of Ukrainian composers of the last decades of the 20th - beginning of the 21st centuries. Diss. ... Dr. philosophy; special: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

11. 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].

12. Shapinskaya, E. (2015). “Winterreise” by Schubert in modern culture: eternal questions of existence and longing for lost values // Culture of Culture No. 1. URL <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/> [in Russian].