

ent historical and artistic epochs, is considered. The group of bridging concepts, permitting to identify the type of movement and to outline its organizing principles, are educed. The suppositions for analytical approach to the study of musical creativity of former centuries and present time are established.

Keywords: the «movement» category, statics, dynamics, principle of intensity, principle of extensity, musical-theoretical conceptions.

Вадим Ракочі

ПОЧАТКОВЕ *SOLO* ЯК ІНОВАЦІЙНИЙ ПРИЙОМ СУЧАСНОГО ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ

Цілковита тиша. Диригент змахує паличкою і фіксує немигаючий погляд на першому трубачі. Останній набирає повітря – але жодного звуку. Диригент нервово струшує головою, нетривала пауза – і новий змах. Виконавець від напруження заплющує очі, і за мить лунає одинадцятитактове *solo* труби – зазвучала П'ята симфонія Густава Малера...

Твір розпочинає одна труба за цілковитого мовчання решти оркестру, і цей приклад – один із найтриваліших серед собі подібних; переважно *solo* без супроводу триває лише один-два такти. Це пов'язано з тим, що композитор за визначенням не надає інструментам, що солують, особливого статусу в творі: останнє означало б бажання постійно і регулярно виділяти саме цей тембр на тлі інших.

Для оркестрових творів (за винятком концертного жанру) не надто характерне домінування лише одного тембру. Значно поширенішим випадком є регулярне переключення одного інструмента на інший – саме така модель викладення притаманна оркестровій композиції. Але час від часу впродовж кількох тактів експонування матеріалу доручається одному інструменту, який не супроводжують інші: виконання лунає в тиші затамованого подиху всієї зали і стає особливим прийомом гри в оркестрі.

Парадоксально, що слово *solo*, що перекладається з італійської як «один», насправді – дуже багатозначний термін. Він має найрізноманітніші тлумачення, залежно від ситуації застосування і способу використання. Цей термін вживається, щоб означити виконання лише одним інструментом, щоб виділити певний, важливіший за інші, тембр, він використовується для позначення гри без супроводу, застосовується з метою підкреслення імпровізації виконавця на тлі інших тощо.

Цей опис здається не повним, бо завдяки різній виразності та справленому ефектові в музиці відбуваються відмінні ситуації, що пов'язані з ефектом *solo*. Адже голос одного кларнета, що розпочинає твір серед тиші, звучить зовсім не тотожно кларнету, що грає на тлі інших інструментів навіть за умови прозорості фактури супроводу. Самотність, беззахисність, кришталевість, чистота є природними об'єктивними характеристиками звучання інструмента за динаміки *piano*. Характеристики голосу одного інструмента

на *forte* більше різняться через тіснішу залежність від можливостей гучності: кларнет, скрипка чи тромбон належать до різних «вагових категорій». Мелодія у виконанні соліста, лунаючи з глибини сцени, справляє особливе враження, спричиняє тонкий і більш вишуканий ефект; виконання *solo a priori* віддзеркалює індивідуальне прочитання твору музикантом. Інструмент без супроводу здатен прозвучати загрозливо чи пародійно-грізно, комічно або саркастично, із підкресленим розпачем, гранично відчайдушно або зяято весело, вільно й безтурботно. Гра із супроводом, звісно, теж може набувати будь-якого із цих означень, але на *piano* вона позбавлена виразності одинака, а на *forte* — неповторного персоніфікованого забарвлення. Група надає звучанню масштаб, силу і велич, але значною мірою позбавляє особливої душевності.

Ми підкреслюємо значну несхожість ситуацій, аби обґрунтувати очевидну доцільність їх термінологічного роз'єднання; переконані, що коректними будуть нетотожні назви.

Прикро констатувати, що зауваження М. Тараканова, зроблене у вступній статті до книги Е. Денисова більше двадцяти п'яти років тому щодо підлеглого становища інструментознавства в музичних дослідженнях, залишається справедливим і нині. Аналіз оркестровки – це область музикознавства, яка знаходиться «ледь не в загоні». [3, с.5]. Можливо, цим пояснюється відсутність ґрунтовних досліджень «соло» і його перевтілень в оркестрі у музикознавчих роботах.

Спеціальних робіт, присвячених використанню *solo* як *gri* одного інструмента без супроводу ми не знайшли ні в музикознавчих дослідженнях, ні у працях з інструментознавства. В літературі, присвяченій оркестру, зокрема, у А. Карса [5], М. Зряковського [4], У. Пістона [9], С. Василенка [2] та інших авторів ґрунтовних досліджень оркестру в розділах про окремі інструменти, наведено чимало інформації стосовно випадків сольної гри. Але при уважному розгляді виявляється, що мова йде виключно про гру лідируючого інструменту із супроводом. Наприклад, у С. Василенка та М. Зряковського детально аналізуються способи оркестровки: яким чином здійснюється чітке виділення солюючого тембру на тлі супроводу. Окремого розгляду справжнього соло (*solo* без супроводу), наголосу на його особливій виразності, зокрема, на початку твору, впливу на драматургію, специфіці викладення, типізації, звучанню окремих інструментів як солістів тощо — майже немає.

Чимало коротких зауважень стосовно сольних тембрів зустрічаємо в монографіях, присвячених творчості окремих композиторів, зокрема, в роботах Ю. Кремльова [6], І. Барсової [1]. Але в цих дослідженнях увагу сконцентровано на більш концептуальних питаннях, тож аналіз залучень композиторами сольного тембру фактично відсутній. Вказівки на справжнє *solo* – це лише констатація факту без наголосу на специфічній виразності і аналізу причин вибору солюючого, а не групового тембру.

Підсумовуючи кроткий огляд, зазначимо, що соло без супроводу навіть за наведення прикладів його вживання не розглядаються як окрема категорія, як спеціальний оркестровий ефект. Не підкреслюється відмінність звучання із супроводом, незважаючи на всю очевидність необхідності зробити на цьому особливий акцент. Відповідно, відсутня класифікація справжнього соло, не з'ясована його роль у драматургії музичного твору. Розуміючи різницю, ми чітко відокремлюємо два випадки: Голос, виділений на тлі інших і ведучий відносно них, називатимемо *солюючим тембром*. Означити ж відсутність акомпанементу для сколюючого інструменту пропонуємо терміном *справжнє solo*.

Окрім уточнення термінологічного апарату, нашими завданнями є:

- з'ясувати видозміни справжнього *solo* в сучасній оркестровій музиці;
- класифікувати початкове *solo*, залежно від його драматургічної ролі в композиції.

У різні епохи та в різних стилях сольна гра в гущі оркестру мала неоднакове поширення. Якщо у віденських класиків гра одного інструмента за цілковитого мовчання інших це, скоріше, особлива подія, то у романтиків, особливо пізніх, поширеність прийому значно зростає і набуває дедалі глибшого наповнення та символічного значення. На межі XIX-XX століть із неупинним зростанням значення експонування окремо взятого тембру, із граничною диференціацією забарвлення кожного звуку, із пошуками нових ефектів, часом максимально яскравим виділенням гостро окресленого тембру на оркестровому тлі, *solo* без супроводу в оркестрі зустрічається дедалі частіше.

Домінуючі музичні тенденції другої половини XX сторіччя до камерності, до персоніфікованості викладення, посиленій інтерес до тембрової розбудови, зростання значення експонування окремої барви, гранична диференціація забарвлення не просто зберегли широке використання гри без супроводу в симфонічних творах, а й піднесли цей прийом на новий щабель. Якісні перевтілення *solo*, створення нових варіантів співвідношення інструментів між оркестровими групами і всередині їх робить гру без супроводу в оркестрі справжнім інноваційним прийомом, здатним значною мірою змінювати традиційне «обличчя» оркестру.

Розподіл у партитурах другої половини XX сторіччя струнних на окремі голоси, що має у своїй основі «некласичні» *divisi* у Р. Штрауса та І. Стравінського, інколи призводить до цілковитої незалежності кожного з виконавців струнного оркестру («надбагатоголосся» за Д. Лігетті). Численні приклади такого розподілу знаходимо в творах О. Мессіана, Д. Лігетті, Р. Щедрина, А. Шнітке, Е. Денисова, Г. Канчелі, Є. Станковича, В. Сильвестрова тощо¹.

¹ Спроби відокремлення тембру одного інструмента і пошуків його уособлення в оркестрі розпочались 300 років тому в жанрі *concerto grosso*, де мало місце співставлення більшості й меншості оркестрових мас.

Один зі способів кардинального оновлення початкового *solo* відбувається в руслі глобальної тенденції, притаманної саме сучасній музиці: з попередньої епохи береться ідея – випробувана сторіччями, зміцніла, стала, – і вона отримує інноваційне прочитання сучасним митцем. Ця концепція проявляється по-різному в окремих процесах. Наприклад, значна увага на новому історичному етапі до пасакалії, чакони, *concerto grosso* та інших поширених у минулому форм викладення музики дає їм змогу отримати нове життя в сучасних гармонічних, ритмічних, тембрових умовах¹. У межах функціонування старовинних жанрів і окремо від них поширюються стилізації музичної мови, притаманної далекому минулому, в нові жанрові, стильові умови залучаються старовинні інструменти. Не менш важливими є експерименти зі звучанням традиційних інструментів, винайдення нових прийомів гри і надання поширеним інструментам несподіваного тембрального забарвлення.

Впровадженню інновацій на глобальних напрямках сприяють активні зміни стосовно окремих складників: способи викладення музичного матеріалу, особливі техніки гри, інша артикуляції тощо. В контексті вищезазначених процесів значною мірою оновлюється і *початкове solo* як спеціальний виразний прийом оркестрової музики.

Його переосмислення в сучасній музиці проявляється багатогранно. *Початкове справжнє solo* набуває іншого прочитання в гущі активних процесів, що відбуваються в самій середині симфонічного оркестру ХХ сторіччя. Зокрема, в розвитку та становленні *концертування* – однієї з ознак сучасного оркестру. В оркестрі ХХ сторіччя солісти інтенсивно залучаються не тільки ззовні, поза складом оркестру, а й з середини колективу, і не один, а багато солістів. Тож момент змагання починає просочувати оркестр, стимулюючи поляризацію інструментів та кожної оркестрової групи.

Завдяки підкресленій віртуозності відбувається виділення окремої партії на оркестровому тлі. Цьому сприяє також типова для оркестрової музики другої половини ХХ сторіччя гранична індивідуалізація струнних, коли кожен із кількох десятків виконавців має власну партію, яка може не дублюватися жодним виконавцем! До того ж кожен такий «оркестрант-соліст» може отримувати від композитора право на імпровізацію, коли обов'язкові для гри ноти не виписані – це додаткове посилення неповторності партії кожного. Як наслідок – розгойдується звична трактовка оркестру як єдиного, монолітно-цілого, стабільного об'єднання, якому і протиставляється соліст не-оркестрант.

Використання *solo* на самому початку має підкреслити інноваційну інтерпретацію оркестру. Згадаймо початок скрипкового концерту С. Губайдуліної з обережних перегукувань засурдинених нот на *piano* у низки інструментів: звучить коротке *solo* у тромбона, потім послідовно труба, валторна,

¹ Згадаємо звернення до Кончерто грессо в творчості багатьох композиторів ХХ сторіччя: Б. Мартіну, А. Шнітке, К. Пендерського та інших.

флейта – все по одній ноті. Така оркестровка гранично підкреслює співставлення тембрів. Відсутність пауз не дає слуху «зачепитися» за жоден із них, що змушує сконцентровано і зосереджено відстежувати дійство. Тож початкове *solo* тромбона – це як цеглинка загальної мозаїки, завдання якої «включити» увагу слухача з першого звуку твору. Примітно, що зроблено це не громоподібним ударом *tutti*, а єдиною нотою в інструмента *solo*, взяту до того ж на *mezzo forte*! Крапкоподібно виписана партитура уникає групових поєднань і експонує «чисті» сольні тембри, що і створює враження *концертування* багатьох солістів, а не гри монолітного колективу. Оркестр стає об'єднанням індивідуальностей, а початкове *справжнє solo* – його провісником.

Наступним принципом, у контексті якого оновлюється початкове *solo*, стає *концертність*. У цьому процесі на першому плані – максимальне підкреслення діалогічності, коли початкове *solo* стає ініціатором загальнооркестрової дискусії. Не менш важливими проявами концертно-спрямованої оркестровки стають загальне зростання рельєфності та «плакатності» оркестровки з паралельним зрощенням кольоровості, барвистості оркестрування з образною сферою. В сучасній музиці зв'язок тембру та прояв концертних рис у творі стають ще яснішими і поширенішими. Початкове *solo* зіставляється з іншими звучаннями, по-новому зв'язує всіх учасників.

Так, досліджуючи оркестрові твори Е. Денисова, І. Новичкова вказує, що принцип концертності, поширений у сучасних творах, найяскравіше проявляє себе в максимальній індивідуалізації тембру в загальному звуковому комплексі та виявляється серед іншого в прихильності сучасних композиторів до сольюючих тембрів та сольного звучання інструменту [7]. Ця теза підтверджує нашу думку щодо безперервного оновлення *справжнього solo* в оркестровій музиці ХХ сторіччя, зокрема, на вістрі процесу зростання ролі «чистих» тембрів.

У межах цих тенденцій мають місце пошуки композиторами особливої тембральної гри з утворенням простору для домальовування забарвлення з допомогою уяви. Початкове *solo* найкраще підходить для цієї ролі. Візьмемо Третій фортепіанний концерт С. Прокоф'єва. Розлога тема ліричного вступу експонується в ньому кларнетом *solo*. Мрійливість і спокій надзвичайно вдало представлені середньо-високим регістром кларнета із подальшим підхопленням мелодії другим кларнетом і співом паралельними терціями. Чи є тембр кларнета незамінним? На нашу думку, цей початок припускає бодай гіпотетичну заміну.

Така підміна, навіть в уяві, можлива далеко не завжди. Наприклад, П'яту симфонію Г. Малера відкриває труба *solo* і уявити інший варіант оркестровки не можна було б навіть у *принципі*: валторна прозвучала б округло і м'яко, будь-який дерев'яний духовий ніколи не відтворив би початковий потік енергії, струнний утворив би непотрібну ліричність і звучав би дуже тонко... А ось на початку концерту С. Прокоф'єва замінити кларнети у принципі можливо. Звичайно, це не міг би бути струнний інструмент, але

інший дерев'яний духовий інструмент, навіть за умов певної модуляції емоцій, цілком можна припустити. Очевидно, через те, що в цьому конкретному випадку найважливішим виступає не стільки тембр сам по собі, а принцип поширеного експонування комбінацій різних тембрів, що збігаються і з регістровим зростанням, і з ущільненням фактури, і з емоційним розвитком. Первинне викладення теми доручено одному інструменту (кларнет, *справжнє solo*), потім – другий щабель – двом інструментам (два кларнети в терцію), наступний щабель – виконання всім оркестром. За такої трактовки тембральне накопичування важливіше за сонорний ефект окремо взятого першого тембру кларнета *solo*, який екстраполює діалогічність у гущу оркестру, презентує обмін-діалог між учасниками, перекриваючи всі щаблі-варіанти: кларнет-*solo* — оркестр, кларнет-*solo* — 2 кларнети, кларнет-*solo* — фортепіано, 2 кларнети — оркестр, фортепіано — *solo* — оркестр тощо.

Початковим *solo* може відкриватися презентація певної музичної *idei*, концентруючи на рівні окремого прийому більш загальний процес. *Concerto grosso* А. Шнітке об'єднує архаїчно-старовинний жанр і ХХ сторіччя. Згадаємо початок цього твору – рефрен, що пронизує весь твір, а вперше викривлено звучить у підготовленого піаніно («тема годинника», як її називав сам композитор). Штучний тембр, винайдений самим композитором, стає новим етапом в еволюції початкового *solo*. Відбувається свого роду об'єднання епох: підготовлений інструмент надає звично-традиційному фортепіанному темброві принципово іншого забарвлення. Інноваційний принцип – прочитати відоме, але з новим наголосом – проектується на весь твір.

Початкове *solo* може набувати значення *символу*. В такому разі воно стисло концентрує головний образ твору, як, наприклад, у Л. Колодуба в «Троїстих музиках». Твір розпочинає кларнет без супроводу. Його справжнє соло має концептуальне значення, адже воно символічно відтворює не просто гру народних музик, не тільки створює певний настрій, а відтворює дух народної культури. Виконання кількома виконавцями позбавило б музику особливої душевності, дивовижно поєднаної з енергією молодості. Лише соліст здатен це втілити. У даному випадку початкове *solo* формує також особливий потенціал розвитку, підкреслюючи колосальну різницю між самотнім тембром, від якого все почалося, і подальшим звучанням великого оркестру.

Початкове *solo* часто виконує функцію *настрою*. Вкажемо на початок другої частини Концерту для оркестру Б. Бартока, де малий барабан *solo* на *piano* настроює слухача ритмічною пульсацією. Саме задля того, щоб звучання початкового *solo* несло ознак традиційного барабанного дробу, було позбавлено войовничості, загрози й навіть натяку на них через характерне тріскотіння, композитор застосовує ефект *senza corde*. Тож витонченість і примхливість початкового *solo* асоціюється саме із грою, що й відображає назву частини.

Зв'язок у початкових *solo* між обраним тембром і музичним образом є безпосереднім. Труба у Г. Малера – це трагічність, кларнет у С. Прокоф'єва – це ліричність, підготовлене фортепіано у А. Шнітке – це сум, викривленість, малий барабан у Б. Бартока – це грайливість.

Отже можна зробити такі висновки.

Початкове *solo* є доволі поширеним явищем у сучасній оркестровій музиці. Через значну різницю виразності випадків гри одного інструменту із супроводом та без нього вважаємо потрібним термінологічне відокремлення двох випадків: *солюючий тембр* і *справжнє solo*.

Еволюція останнього відбувається в контексті постійного оновлення оркестрового мислення. Інноваційне прочитання старих ефектів, сталих принципів, базових засад стає підґрунтям принципових змін в оркестровій музиці, що відбувається у ХХ сторіччі, і початкове *solo* яскраво відображає ці зміни.

Інноваційне оновлення початкового *solo* відбувається за рахунок переосмислення прийому через надання йому нових, порівняно з іншими часами, значень, залученням для його експонування незвичних тембрів (використання спеціальних ефектів, створення штучних тембрів).

Початкове *solo* здатне виступати в різних якостях і набувати різного значення у драматургії твору, виступаючи:

- *символом*, що концентровано відтворює загальну концепцію твору;
- *носієм певного настрою*, що проявляється в характері подачі, в манері експонування, в добиранні засобів виразності;
- *ідеєю*, що експонується на самому початку як беззаперечна головна теза.

Початкове *solo* може набувати значення чинника-підсилювача в композиції, істотно впливаючи на драматургію твору «зсередини» через:

- *концертність* як посиленню діалогічності, надання оркестровій тканині особливої колористичності;
- *концертування через* зростання ролі чистих тембрів, набутті інструментами значення тимчасових солістів, розхитуванні оркестру як традиційно монолітного утворення;
- *формоутворення*, коли сольна інтонація або ритмічна формула повторюються впродовж твору, скріплюють композицію варійованими поверненнями.

Початкове *solo* може поєднувати одночасно декілька з означених якостей.

Упродовж ХХ сторіччя в оркестрових творах відбулося значне загальне технічне ускладнення «індивідуалізованих» партій. Нині застосовуються сучасні прийоми гри, гранично розширюються діапазони інструментів, посилюється примхливість ритмічного малюнка. Все це зближує сольний та оркестровий типи виконання, сприяє взаємообміну між ними, принципово розмиває відмінності. Еволюція *справжнього solo* стає віддзеркаленням оркестрового мислення в другій половині ХХ сторіччя.

Гра одного інструмента без супроводу здатна створювати граничні контрасти з подальшим музичним розвитком: фактурні, тембральні, образні й емоційні; дієвими поштовхами посилювати спрямування музики до кульмінації, створювати відчуття стиснення або розширення, подрібнювати ціле або формувати єдину лінію.

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. - 494 с.
2. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра: В 2 т. / Общ. ред. Ю. Фортунатова. М.: МузГиз, 1952-1959. - Том 1. - 395 с.; Том 2. - 624 с.
3. Денисов Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники. М., Советский композитор, 1986. - 205 с.
4. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. М. Музыка, 1976. - 480 с.
5. Карс А. История оркестровки. / Пер. с англ. М. Музыка, 1989. - 304 с.
6. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. - 791 с.
7. Новичкова И. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова: На примере оркестровых произведений композитора. Автореферат канд. дис. искусствоведения. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2005. - 32 с.
8. Манафова М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова). Автореферат канд. дис. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н.А. Римского-Корсакова, 2011. - 22 с.
9. Пистон У. Оркестровка. М. Советский композитор, 1990. - 456 с.

Ракочі В. Початкове solo як інноваційний прийом сучасного оркестрового мислення. У статті розглянутий прийом *solo* на початку оркестрових творів сучасної музики. Відзначається відмінність між грою одного інструмента із супроводом (*солюючий тембр*) і грою одного інструмента без акомпанементу (*справжнє solo*).

Інноваційне переосмислення *solo* має місце в контексті сучасного погляду на старовинні жанри, інструменти, способи гри.

Залежно від драматургічної ролі початкового *solo* пропонується класифікація, що включає шість типів: *solo* як символ, як настрої, як ідея, як чинник-посилувач концертності і концертування, як формоутворюючий елемент.

Ключові слова: справжнє *solo*, солюючий тембр, оркестровка.

Ракочи В. Начальное solo как инновационный прием современного оркестрового мышления. В статье рассмотрен прием *solo* в начале оркестровых произведений в современной музыке. Отмечается различие между игрой одного инструмента с сопровождением (*солирующий тембр*) и игрой инструмента без акомпанементу (*настоящее solo*).

Инновационное переосмысление *solo* проявляется в контексте современного взгляда на старинные жанры, инструменты, способы игры.

В зависимости от драматургической роли начального *solo* делается разбивка по значению на шесть отдельных типов: *solo* как символ, как настроение, как идея, как фактор-усилитель концертности, как выразитель концертности и концертирования, как формообразующий элемент.

Ключевые слова: Настоящее solo, солирующий тембр, оркестровка.

Rakochi V. Initial Solo as Innovation Feature of the Contemporary Orchestral Thinking. The article describes the *solo* technique at the very beginning of contemporary music works for orchestra. The author proves a significant difference between the instrument play with accompaniment (*timbre-soloist*) and play without the accompaniment (*real solo*).

In today's music the *solo* technique has been innovatively reinterpreted thanks to contemporary views on old genres, instruments, playing techniques.

Depending on dramaturgic role the initial solo is divided by its meaning into six separate types: solo as symbol, as mood, as idea, as concerto's principles amplifier, to emphasize the concertizing, and as a form-creative element.

Keywords: Real solo, soloing timbre, orchestration.

Наталія Скворцова

ЖАНР ГОЛОСІННЯ У ДЗЕРКАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ СУЧАСНОСТІ

В історії української професійної музики жанр голосіння відзначений особливою увагою. У результаті досить тривалого періоду адаптації фольклорного плачу в композиторській практиці ХХ століття сформувалась специфічна традиція осмислення даного жанру в різних проєкціях. Численні музичні опуси демонструють широкий діапазон жанрово-функціональних типів голосіння з акцентом на індивідуальній авторській інтерпретації.

У зв'язку з цим метою даної роботи є вивчення різних жанрово-інтонаційних моделей втілення плачу у творчості сучасних композиторів України на конкретних прикладах. Матеріалом дослідження обрані наступні твори: «Похорони мух» В. Вишинського для струнного оркестру, скрипки та контрабасу; оркестровий концерт «Голосіння» І. Карабиця; камерна кантата «Пять ладкань з Покуття» О. Козаренка; «Заклинання дощу» Г. Овчаренко для аутентичного голосу та чотирьох перкусіоністів; «Голосіння» для камерного складу В. Рунчака та вокальний цикл «Три весільні українські пісні» М. Скорика.

Закономірно, що подібна проблематика певною мірою вже була осмислена у працях багатьох музикознавців та етнологів. У першу чергу, слід назвати фольклористичні розвідки А. Іваницького [9], І. Коваль-Фучило [5], О. Мурзіної [14], О. Правдюка [17], О. Шевчук [24], а також дослідження російських вчених – Е. Алексєєва [1], Н. Данченкової [16], І. Земцовського [7].

Методологічну базу даного дослідження доповнюють праці, що присвячені розробці жанрових концепцій і проблеми типології музичних жанрів та різноманітних жанрових процесів. Серед них – роботи М. Арановського [2], О. Зінькевич [8], А. Коробової [10], В. Москаленка [13], Є. Назайкінського