

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

[15], О. Соколова [18], О. Соломонової [21], А. Сохора [19; 20], В. Холопової [22], В. Цуккермана [23] та ін.

Особливо цінним інформаційним джерелом виявились особисті спілкування автора роботи із сучасними композиторами¹, твори яких стали об'єктом нашої уваги: В. Вишинським, О. Козаренком, Г. Овчаренко, В. Рунчаком, М. Скориком.

Однак принципово важливо зазначити, що у вітчизняному музикознавстві ще не існує системних досліджень, які висвітлюють питання художньої репрезентації аутентичного фольклорного плачу в українській композиторській практиці. Звернення до такої проблематики забезпечує інноваційний статус і підтверджує актуальність даної статті.

Дослідження плачового жанру в площинах фольклорної та професійної традицій дозволяє зробити наступні спостереження. Насамперед слід звернути увагу на першу фазу адаптації фольклорного плачу в творчості українських композиторів, що припадає на другу половину ХІХ століття, коли спостерігається активне засвоєння і власне «примірка» плачової культури до професійної музики.

Подібна активність зумовлена самою естетикою Романтизму з його особливою увагою до унікальної сфери народної творчості і, як наслідок – розвиток фольклористики, поява етнографічних праць, пісенних збірок тощо.

Індивідуальні варіанти стилістичного відтворення плачу знаходимо у творчості М. Аркаса, М. Лисенка, а на початку ХХ століття – у С. Людкевича, П. Козицького, Б. Яновського, К. Данькевича та ін. Спільними ознаками трактовки голосінь у даний період є:

- відсутність (з точки зору функціональної специфіки) власне оплакування ПІСЛЯ конкретної події: репрезентовані в їх творчості «плачові» фрагменти доцільніше класифікувати як плачі-жалоби та плачі-передчуття;
- подібні голосіння позбавлені характерної для справжніх причитань надривної експресії виконання;
- нерідко плач є жанровим репрезентантом, що діє за кадром (так би мовити «актор другого плану»), поєднуючись з іншими жанровими моделями; у такому синтезі домінують виявляються жанри ліричного чи епічного спрямування (лірична та протяжна пісні, колицьова, дума тощо);
- відсутність притаманної аутентичним голосінням тонічної віршової системи з асиметричною структурою, аритмічністю та нерегламентованою акцентикою; присутня чітка метрична та складочислова впорядкованість, наявність поетичної рими тощо.

Тим не менше, представлені композиторами другої половини ХІХ – початку ХХ століття плачові моделі в тій чи іншій мірі акумулюють притаманні фольклорному плачу жанрові знаки. Серед них – апеляція до відповідного емоційно-семантичного, однак, цілком урівноваженого, типу траге-

¹ Окрема подяка М. Копиці, яка надала рідкісні відомості щодо оркестрового концерту І. Карабиця «Голосіння».

дійності; концентрація у вербальному тексті специфічних засобів поетичного вираження горя, що закріплюють у свідомості слухачів необхідні образні сфери (печаль, елегійна задумливість). Музична реалізація подібних плачів у цілому відповідає стилістиці фольклорних голосінь (мінорний лад, мелодична формульність, низхідний рух, неширокий діапазон, варіаційний принцип розвитку матеріалу), але знову ж таки, без граничної емоційної напруги.

Особливо результативним процес музичного «щеплення» фольклорного плачу до умов композиторської творчості постає у другій половині ХХ століття. З одного боку, він характеризується максимальною достовірністю музичної реалізації голосіння, з іншого – демонструє яскраві індивідуальні рішення митців, головним досягненням яких є не лише стилізація, «як створення нового на основі імітування зразків минулого або сучасного мистецтва», але й відтворення «духу зразка» [цит. по: 21, с.180]. Свідчення тому – широкий спектр музичних експериментів багатьох українських композиторів, зокрема Б. Лятошинського, М. Скорика, І. Карабиця, Є. Станковича, В. Бібіка, В. Рунчака, О. Козаренка, А. Гаврилець та ін. Прискіплива увага митців до плачової культури, безумовно, не є випадковою, враховуючи трагічний контекст епохи ХХ – початку ХХІ століть.

У процесі «опрופесіоналізації» аутентичного плачу спостерігається своєрідна жанрова селекція – відбір одних типів народних плачів, зникнення інших і поява нових синтезованих варіантів, почасти таких, що реалізують ідею трансцендентального смислу. Цілком зрозуміло, що такий «розподіл ролей» зумовлений як соціокультурними причинами, так і творчими пріоритетами і специфікою психотипу кожного композитора.

В «асортименті» ритуально-обрядових голосінь найбільш витривалими і стабільно затребуваними у професійній музиці ХХ ст. виявились поховальні та весільні плачі, що й нині зберігають авторитетний статус у фольклорній традиції. Це можна пояснити, по-перше, їх особливою емоційною забарвленістю, по-друге – зв'язком із кульмінаційними фазами людського життя, що резонують з устроєм життєвого циклу людини, її внутрішнім світом.

Інші типи голосінь – рекрутські, okazіональні, жартівливо-ігрові, пародійні, сороміцькі та плачі на біду – залишаються рідкісним явищем в українській професійній музиці.

Новими ж у порівнянні з народними голосіннями постають створені композиторами плачі-передчуття, плачі-жалоби і, головне, – плачі філософсько-етичного трагедійного змісту. Вихід голосіння за межі експресії особистих переживань, перспектива поглянути на світ з іншої висоти й осмислити катаклізми ХХ ст. – такий композиторський підхід засвідчив принципово новий, духовно-сповідальний шлях осягнення плачу як узагальненого символу драматичної епохи. Традиція всенародного/вселенського оплакування трагічного світу реалізується у творчості багатьох композиторів, серед яких – В. Бібик, Г. Канчелі, І. Карабиць, Б. Лятошинський, К. Пендерецький, Є. Станкович, Д. Шостакович та ін.

У цілому жанрова репрезентація плачу у творчості сучасних українських композиторів зосереджена на відтворенні таких домінантних його проєкцій: поховальної, весільної та філософсько-етичної. Закономірно, що генезою всіх жанрових моделей (у тій чи іншій мірі) є аутентичне голосіння з характерним комплексом музичної виразності: низхідним типом мелодики невеликого діапазону, мінорним нахилом, імпровізаційністю викладу, можливими екземплярними зривами тощо. При цьому градус емоційної напруги, а, відповідно – ступінь занурення у сферу граничної експресії і доля лірико-ламентозного «втручання» будуть різними.

Так, жанрова проєкція поховального плачу є найбільш традиційною і природною: по аналогії до свого фольклорного прототипу такі опуси виконують пряму функцію оплакування після трагічної події.

Один із найсучасніших прикладів трансформації народного *поховального плачу* в композиторській практиці – «Голосіння» В. Рунчака для сопрано, кларнета і фортепіано (1999 р.). Симптоматично, що інтерес митця до такої специфічної музично-образної сфери неодноразово породжував різні музичні опуси в його доробку. Наприклад, «Голосіння» – фактично нова версія фольк-концерту «Голосіння та співаночки» для двох солістів та камерного ансамблю (1989 р.), на перший погляд, парадоксального з точки зору поєднання протилежних жанрових констант¹. Ще раніше, у 1985 р., композитором була створена «Симфонія плачів».

Однак здається, що саме у «Голосінні» відсутній той «зазор», що дистанціює справжнє поховальне голосіння та його професійну композиторську версію. У Рунчака фактично зникає ефект відстороненого, художньо опосередкованого сприйняття обрядової сфери. Відтворене композитором побивання матері за сином межує з реальною ситуацією, призводячи до шокуючого враження. Досягненню такого «вбивчого» ефекту, крім найвищої емоційної напруги, сприяє обрана автором система виражальних засобів: переважання секундово-третинних інтонацій, нервово загострена ритміка, перемінний метр, стрімкий темп з характерними ремарками *Nervoso*, *Furioso*, екземплярні глісандування, різкі динамічні перепади від *pp* до *ffff*, звернення до максимальних темброво-регістрових можливостей інструментів та голосу. Автор проникає у саму сутність психологічного надриву і навіть окреслює ситуативні деталі обряду (у фіналі імітується забивання цвяхів, а завершується твір «раптовим падінням кришки рояля при одночасному натис-

¹ Зазначимо, що подібний жанровий синтез заявлений і в творчості інших українських композиторів. Зокрема, у «Похороні мух» В. Вишинського (див. нижче). Цілком можливо, така парадоксальна традиція бере початок від архаїчних поховальних забав, що зберігалися на західних землях України і на початку ХХ століття. Такі забави могли супроводжуватись викраденням небіжчика, залученням його до різноманітних ігор розважального та еротичного змісту, водінням хороводу під супровід тужливої пісні тощо. Детальний опис цього знаходимо у дослідженні С. Лашенко «Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян» [11].

куванні педалі, яка тримається, аж до повного зникнення фортепіанних звуків»). Таким чином створюється емоційно-звукова ситуація трагічного обряду, максимально наближена до реальної, адже, за словами Г. Головінського, «столь же значимым компонентом жанра является атмосфера, обстановка, в которой звучит плач, – атмосфера подлинного (а не «разыгрываемого») горя» [4, с. 34].

«Чиста» художня рецепція ритуального голосіння – рідке явище у композиторській практиці ХХ століття, адже інші автори, як правило, зберігають значну долю художнього «макіяжу» у процесі відтворення чистого обрядового дійства. Це свідчить про високий рівень композиторської сміливості В. Рунчака, який здійснив прорив до вкрай трагічної сфери, яку інші не ризикують порушувати.

До іншої жанрової проекції голосіння належать *весільні тужіння*. В українській традиції вони репрезентовані двома жанрами – л а д к а н н я м т а ж у р н и м и п і с н я м и , які, на відміну від трагічного циклу весільних плачів у російському фольклорі, не перетинають межу відвертого емоційного надриву.

Належачи до однієї групи весільних тужінь, зазначені жанрові типи мають власну специфіку щодо адаптації суто плачових засобів. Якщо ладкання як особливий різновид весільного співу лише частково абсорбують інтонаційні знаки плачу, то журні пісні формують особливий комплекс суто плачового нахилу, сприяючи розумінню дівич-вечора як весільно-поховального обряду.

Симптоматично, що журлива сфера весільного обряду не так часто приваблює увагу українських композиторів¹. Однак випадки професійного звернення саме до весільних тужінь відзначені глибинним проникненням у сутність весільних ладкань і журних пісень. У даній статті звертаємось до аналізу вокального циклу М. Скорика «Три весільні українські пісні» (1974) та камерної кантати О. Козаренка «П'ять весільних ладкань з Покуття» (1992).

Перший з названих творів є прикладом сирітського весілля, трагічність якого реалізується через стилістику журних пісень, насичених музично-вербальними знаками справжніх голосінь (експресивні жаління словесного тексту, емоційно-надривний стиль виконання, музична поетика голосінь – мінорний нахил, «стікаючий» тип мелодики, метрична свобода, підвищення напруги з кожним новим куплетом).

Натомість «П'ять весільних ладкань з Покуття» О. Козаренка репрезентують оптимістичну концепцію традиційного українського весілля, що зу-

¹ Одну з перших композиторських спроб втілення весільних тужінь знаходимо в оркестрово-хоровому циклі М. Колесси «Лемківське весілля», а саме у пісні «Ей, шуміла лещіна». За вербальним і частково музичним текстом вона засвідчує приналежність до тужінь дівич-вечора. Симптоматично, що саме цей текст використаний і М. Скориком у вокальному циклі «Три весільні українські пісні».

мовлює активне звернення до характерної атрибутики ладкань (формульність наспівів, квадратність, заокругленість мелодичного руху тощо) із незначними проявами суто плачових знаків. Опосередкованим весільним тужінням можна вважати третю і четверту пісні – «Ой, де сиділи» (звернення до матері молоді) та «Най калинка сі ломит» (завивання дерева), які виявляють опосередковані аналогії з плачем завдяки особливій протяжності фраз мінорного нахилу, переважно низхідному типу мелодичного розвитку, подекуди з імітацією екмелічних зривів, насиченості інтонаційними знаками причитань (переважання скорботних секундових інтонацій, зб. 2 та зм. 4), примхливості ритміки та метроритмічній нерегламентованості мелодичного викладу.

Зовсім іншу ситуацію спостерігаємо у вокальному циклі М. Скорика. Експресивні жаління вербального тексту віддзеркалені музичною мовою пісень (у першу чергу, в крайніх піснях циклу «Летять галочки» та «Хиляються ворота» – жанрових репрезентантах лірично-плачової сфери). Специфіка мелодичного руху даних вокальних мініатюр є типовою для фольклорних плачів: низхідний мелодичний рух у межах пентахорду ($d^2 - g^1$, у №1) чи тетрахорду ($es^2 - b^1$, у №3) з характерною варіантністю IV і VI шаблів. Саме в останній мініатюрі – кульмінації сирітського весілля – граничній драматизації сприяє динамічне наростання до *ff*, розширення діапазону від тетрахорду до нони, співвідношення тональних сфер *g-moll* (куплет) і *b-moll* (приспів), звуковисотна кульмінація циклу на словах «Поклонися Марусуню, чужому, – буде ти ся здаватоньки, що й свому». Трагічний надрив фінальної пісні циклу наближається до граничної експресії справжніх голосінь.

Тенденція домінування плачу як смислової домінанти ХХ ст. призвела до появи нового, синтетичного типу голосіння, що не має прямих аналогів у фольклорі. Зразком подібного *філософського оплакування-роздуму* є оркестровий концерт «Голосіння» І. Карабиця (1989 р.). «Це роздуми про життя, трагічні розмірковування про людську пам'ять. Кінець ХХ століття – цілий «вінок» трагедій: Чорнобиль, Вірменія, Сан-Франциско – ось лише деякі з них. Людям потрібно замислитися над майбутнім: чи можливе воно без пам'яті про минуле – і особисте, і загальнолюдське?» – так визначив зміст твору сам автор [12]. Історичний контекст написання твору, глобальність його проблематики та насиченість драматургічно-смислових пластів сприяють розумінню концерту як конфліктно-трагічного осмислення світу в аспекті різностильової плачової семантики.

Як правило, втілення філософської концепції всенародного і вселенського оплакування здійснюється через мікст українських національних традицій (характерна ладова специфіка, пріоритет імпровізаційних форм, екмелічні зриви тощо) та загальноєвропейських плачових емблем – репрезентантів загальнолюдської сфери трагічного, символіки страждань і спасіння (риторичні фігури *catabasis*, *aposiopesis*, тема хреста).

Так, у першій з двох частин твору композитор формує інтонаційно-сміслову поле голосінь народнопісенного зразку з типовим домінуванням скорботної секундової інтонаційності, дорійським ладом, несиметричними структурами вислову. Друга частина, продовжуючи скорботний тон, розширює «плачовий тезаурус» твору завдяки зверненню до всесвітньо адаптованих знаків *lamento*, риторичних фігур і релігійно-філософської семантики теми хреста. При цьому традиційна символіка голосінь вилучається з побутово-натуралістичної площини побутування, постає у концертно піднесеному, «надземному» образі.

Окрім розглянутих жанрово-функціональних типів плачу, в українській професійній музиці існує унікальний ряд творів, що засвідчують тенденцію композиторського потягу до **найбільш архаїчного пласту** фольклорних голосінь, звернених до життєдайних сил природи і магічних сил всесвіту.

Серед них – «Заклинання дощу» Галини Овчаренко для аутентичного голосу та чотирьох перкусіоністів (1997 р.). Поштовхом до написання твору стала експедиція Г. Овчаренко до Сумської області Білгородського району 1995 року і спілкування з учасницями ритуального потоплення «чистої»¹ вдови. «У сухе літо люди цієї місцевості зазвичай топлять “святу вдову” в річці як жертву до Бога в надії на дощ» – так визначила сакральний зміст обряду сама авторка в епіграфі до «Заклинання». Зрозуміло, що такий жертвний обряд у сучасних умовах виконує суто імітаційну роль, коли обрану «жертву» урочисто, з піснями кидають у воду. Однак у давні часи імовірність «справжньої жертви предкам-мерцям, від яких, очевидно, залежала життєдайна небесна волога» [6, с. 197], була дуже високою.

Власне, сам обряд викликання дощу залишається актуальним і нині, відтворюючись у різноманітних ритуальних варіантах. Так, наприклад, Є. Єфремов наводить не менше 22-х, на перший погляд, досить дивних або й цілком незрозумілих дійств, серед яких – руйнування огорожі, знищення посівів ярвого часнику, обливання голої дівчини на могилі утопленика, чіпляння вбитого вужа на осіку, ритуальний похорон рака тощо [6, с.193-195]. Всі вони належать до блоку так званої аграрної магії, тісно пов'язаної з культом предків і потойбічним світом. Тож не дивно, що вибір саме вдови набуває сакрального значення, адже, як свідчить Є. Єфремов, «подвійний сенс, можливо, містить потоплення вдови – з одного боку, як жертва воді (водоймищу), а з другого, як своєрідний засіб встановлення рівноваги в світі – вдова нарешті повинна з'єднатися з чоловіком на “тому” світі» [6, с.198].

У даному опусі композиторка відтворила унікальний плач вдови по собі, трагічний плач жертви, яка прощається зі світом живих. З точки зору жанрово-інтонаційних параметрів «Заклинання дощу» Овчаренко цілком належить до типу реальних трагічних голосінь з надривною експресією. Вдова,

¹ «Чистою» вдовою називали жінку, що не мала інших чоловіків після смерті мужа (примітка Г. Овчаренко).

що є жертвою ритуального обряду і, водночас, спіритичним каналом зв'язку двох світів, звертається до своїх живих дітей, оплакує їх долю. У такому випадку вербальний текст її причитання фактично є інверсією традиційних текстів: відбувається оплакування не мертвого, а живих – унікальний факт у контексті плачової культури¹.

Якщо «Закликання дощу» Г. Овчаренко є репрезентантом архаїчного блоку аграрної магії серйозного змісту, то наступний твір належить до умовно-побутової магії розважально-ігрового характеру. Мова йде про «Похорони мух» В. Вишинського для струнного оркестру, скрипки та контрабасу (2013 р.).

Композитор демонструє містифікований поховальний ритуал, де грайливо-урочисто голосять за живими мухами, спійманими до бутафорських трун. Як відомо, цей реальний обряд має неабиякий резонанс у слов'янській традиції з давніх-давен. Цікаво, що він досі зберіг свою популярність на деяких російських територіях (Вологодська, Тверська, Рязанська області), а також був віднайдений самим Вишинським в українському традиційному фольклорі Закарпаття. Маючи за мету очищення будівлі від комах-шкідників, що вважалися представниками *темного* світу, даний ритуал водночас був зручним фоном і для парубочих загравань та весільних оглядин.

Пародійний тонус такого поховання зумовлений очевидною несумісністю тексту і контексту. Адже об'єктом начебто серйозного оплакування є мухи – по суті наймізерніші представники в ієрархії демонологічного світу. При цьому композитор дотримується інтонаційно-жанрових характеристик аутентичного плачу, серед яких: мінорний нахил, вузько амбітусні поспівки з інтонаційно варіантними змінами, наслідування вербальним цезурам, дуже повільний темп, імпровізаційний характер виконання (у першому соло скрипки відсутній метр).

Наявність життєрадісного танцювального фіналу після *alla* трагічного голосіння і конкретних прийомів гіпертрофії стилістичних властивостей (зокрема, насильницьке насадження слухачам потужного масиву *C-dur*-ного акорду на *ff* у дуже швидкому темпі) сприяє впізнанню одного з характерних типів пародійного голосіння. За типологією пародійних текстів О. Соломонової, це пародійно-симулятивна імітація жанру, що, з одного боку, максимально точно реалізує стилістику поховального голосіння, а з іншого – «трансформує серйозний жанровий прототип за рахунок ретельно продуманих контекстних і навіть позатекстових параметрів» [21, с.192].

¹ Через віддаленість епохи реальних жертвоприношень окремого дослідження потребує факт плачу самої жертви. Зазначимо тільки, що власне традиція самооплакування є досить рідкісною і відома лише деяким народам світу, зокрема, якутам, які голосили за собою, передчуваючи смертельну годину. Детальніше про це у роботі Е. Алексєєва «О “звуковысотном пространстве” и принципах нотирования раннефольклорной мелодики» [1].

Проведене дослідження дозволяє зробити такі висновки. Розглянуті жанрово-функціональні типи плачу формують цілісну і водночас досить різноманітну картину композиторських прочитань жанру на сучасному етапі розвитку української культури.

Дотримуючись в цілому жанрової системи координат фольклорного прототипу (на рівні семантичних і структурних особливостей вербального тексту – при його наявності, і головне – на рівні музичної реалізації), кожен автор обирає свій шлях осмислення плачу. В цьому випадку голосіння постає:

- як феномен особистісної рефлексії, репродукованої через різні типи фольклорних голосінь (поховальні, весільні, жартівливо-ігрові тощо);

- як філософсько-етичний знак глобального, всенародно-вселенського оплакування трагічної сучасності;

- як спроба відтворити ритуально-міфологічні основи буття людини у єдності з природою.

1. Алексеев Э. О «звуковысотном пространстве» и принципах нотирования раннефольклорной мелодики / Э. Алексеев // Советская музыка. – М., 1979. – № 9. – С. 99-103.
2. Арановский М. На пути к обновлению жанра / М. Арановский // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 10. – С. 123-165.
3. Білик І. Особливості інтерпретації жанру обробки народної пісні в творчості М. Скорика на прикладі “Трьох українських весільних пісень” / І. Білик // Київське музикознавство. – К., 2010. – Вип. 31. – С. 179-185.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
5. Голосіння / упоряд. І. Коваль-Фучило; [наук. Ред.. Л. Іваннікова]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 792 с.
6. Єфремов Є. Ритуали викликання дощу / Є. Єфремов // Проблеми етномузикології: Зб. Наукових праць. – Вип. II. – К. – 2004. – С. 192-209.
7. Земцовский И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской современной музыке / И. Земцовский. – Л.; М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
8. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства: автореф. дисс. ... доктор. иск.: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е. Зинькевич. – К.: 1986. – 38 с.
9. Іваницький А. Українська народна музична творчість / А. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с.
10. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Коробова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 174 с.
11. Лащенко С. Заклятие смехом: Опыт истолкования языческих ритуальных традиций восточных славян / С. Лащенко. – М.: Ладомир, 2006. – 316 с.
12. Мовчан С. Премєра в Лас-Вегасі / С. Мовчан // Музыка. – К., 1990. – №1. – С. 30-31
13. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: Учеб. пособие / В. Москаленко. – К.: Клякса, 2013. – 272 с.
14. Мурзіна О. Українське голосіння – афект і формотворення / О. Мурзіна // Проблеми етномузикології: Зб. Наукових праць. – Вип. I. – К. – 1998. – С. 70-106.
15. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студенческих высших учебных заведений / Е. Назайкинский. – М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 2003. – 248 с.

16. Народное музыкальное творчество (ред. О. Пашиной). – СПб.: Композитор, 2005. – 220 с.
17. Правдюк О. Голосіння / О. Правдюк // ІУМ. – К. – 1989. – Т. 1. – С. 37-44.
18. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. – 1977. – С. 12-58.
19. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л. – 1981. – Т. 2. – С. 231-294.
20. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л. – 1983. – Т. 3 – С. 129-142.
21. Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Монография / О. Соломонова. – К.: ТОВ «Задруга», 2006. – 380 с.
22. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
23. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
24. Шевчук О. Жартівливе голосіння (нотатки медієвіста) / О. Шевчук // Проблеми етномузикології: Зб. Наукових праць. – Вип. 1. – К. – 1998. – С. 222-228.
25. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті актуалізації ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця XX століття / Б. Янюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 313-331.

Скворцова Н. Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності. Статтю присвячено огляду домінантних жанрово-інтонаційних моделей плачу, репрезентованих у творчості сучасних українських композиторів. Матеріалом дослідження обрані твори В. Рунчака, М. Скорика, О. Козаренка, І. Карабиця, Г. Овчаренко та В. Вишинського.

Ключові слова: фольклор, сучасна українська музика, поховальне голосіння, ладкання, журні пісні, філософський плач, ритуально-обрядове причитання, плач-пародія.

Скворцова Н. Жанр голошення в зеркале композиторских поисков современности. Статья посвящена обзору доминантных жанрово-интонационных моделей плача, представленных в творчестве современных украинских композиторов. Материалом исследования избраны произведения В. Рунчака, М. Скорика, А. Козаренко, И. Карабица, Г. Овчаренко и В. Вышинского.

Ключевые слова: фольклор, современная украинская музыка, похоронный плач, ладканье, журнальные песни, философский плач, ритуально-обрядовое голошение, плач-пародия.

Skvortsova N. The lamentation genre in the mirror of contemporary composers searches. The article is devoted to the dominant intonation models of weeping genre, which are presented in the works of contemporary Ukrainian composers. The material of our research are works by Runchak, Skoryk, Kozarenko, Karabyts, Ovcharenko and Vishinskiy.