

Ключові слова: альтовий концерт, англійська інструментальна музика, оркестрова редакція, Пауль Гіндеміт, Лайонел Тертіс, Уільям Уолтон.

Городецкий Антон. Концерт для альта с оркестром У. Уолтона - первый выдающийся альтовый концерт XX века. Стаття посвящена одному из ключевых произведений в истории альтового искусства - Концерту для альта с оркестром У. Уолтона. Рассматриваются обстоятельства написания, влияния, под которыми находился композитор во время работы над произведением, известные исполнения и записи. Кроме того, дается анализ Концерта на основе чисто исполнительской специфики сольной партии, рассматриваются две авторские версии оркестровки произведения и его значение для дальнейшего развития жанра.

Ключевые слова: альтовый концерт, английская инструментальная музыка, оркестровая редакція, Пауль Хиндемит, Лайонел Тертіс, Уильям Уолтон.

Horodetskyi Anton. Concerto for viola and orchestra by W. Walton - the first outstanding viola concert of the XX-th century. The article is devoted to one of the key works in the history of viola art – the Concerto for viola and orchestra by W. Walton. We consider the circumstances of creating, the influences under which the composer was at the time of his work on his Concerto, well known performances and recordings. In addition there is given the analysis of the Concerto on the basis of purely performing specificity of the solo part. Also two author's versions of the orchestration of the work and its significance for further development of the genre are considered.

Key words: viola concerto, English instrumental music, orchestral version, Paul Hindemith, Lionel Tertis, William Walton.

Наталія Скворцова

ПЛАЧ ХХІ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ЖАНРУ

Уже третє століття поспіль у музичній культурі плач виступає однією з найбільш «живучих» і затребуваних жанрових універсалій, яка, не втрачаючи інтонаційно-сміслового зв'язку з прадавнім фольклором, проростає в музичну тканину сучасних композиторських опусів. Симптоматично, що з функціонально-тематичної точки зору плачі кінця ХІХ–поч. ХХ століття були спрямовані переважно в минуле (плачі невольників, проводи козаків у похід тощо); натомість плачі другої половини століття все частіше оплакували своє трагічне сьогодення, сповнене війнами, на-

силлям, катастрофами та безнадійними втратами. І в перші десятиліття ХХІ століття пересвідчуємось у тому, що в житті та музиці, зокрема, залишається багато приводів для плачової семантики.

Мета даної статті – виявити інтонаційно-стильові моделі «жанрової поведінки» плачу в контексті композиторської творчості України початку ХХІ століття. Вивчення даної проблеми потребує осмислення специфіки реалізації плачу-голосіння в музичній практиці попередніх десятиліть, у зв'язку з чим звернемося до однієї з наших попередніх робіт – «Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності», де було репрезентовано узагальнену картину функціонування жанрових типів плачу в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття. В об'єктиві уваги опинилися показові твори І. Карабиця (оркестровий концерт «Голосіння»), О. Козаренка (камерна кантата «П'ять ладкань з Покуття»), Г. Овчаренко («Заклинання дощу» для аутентичного голосу та чотирьох перкусіоністів), В. Рунчака («Голосіння» для камерного складу) і М. Скорика (вокальний цикл «Три весільні українські пісні»), в яких концентрація плачової символіки є дуже високою. Для зручності нагадаємо деякі положення, що матимуть принципове значення для даного дослідження.

Як виявилось, композитори, дотримуючись в цілому жанрових координат фольклорного прототипу, демонструють дуже різні художні інтерпретації плачу. В результаті всі варіанти реалізації голосіння ми схематично звели до трьох форматів, де плач фігурує як:

- феномен особистісної рефлексії, репродукованої через різні типи фольклорних голосінь (поховальні, весільні, жартівливо-ігрові тощо);
- філософсько-етичний знак глобального, всенародно-вселенського оплакування трагічної сучасності;
- символ відтворення ритуально-міфологічних основ буття людини у єдності з природою¹.

Такими вбачаються основні особливості композиторської роботи з плачовим жанром у другій половині ХХ століття. Враховуючи мету даної роботи, для створення цілісного уявлення щодо функціонування плачу в сучасному музичному контексті *матеріалом* дослідження обрано декілька, кардинально різних за своєю смисловою природою і виконавською специфікою творів, які, однак, об'єднані нещодавнім часом написання і, що головне, – інтонаційною та емоційно-психологічною атмосферою плачу. Це *Lacrimosa* з «Requiem-quartett» Є. Петриченка для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми аутентичної музики (2007), електроакус-

¹Детальніше про це див. у статті «Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності» [4].

тична композиція Т. Буєвського «А 321» (2015), «Lento» О. Войтенка для камерного оркестру (2012), «Stratum» А. Мерхеля для голосу, колісної ліри та камерного оркестру (2013) та «Похорони мух» В. Вишинського для струнного оркестру, скрипки та контрабасу (2013).

Одразу зауважимо, що всі названі твори поки не потрапили до кола глибоких дослідницьких інтересів в українському музикознавстві. В кращому випадку їм присвячені поодинокі наукові розвідки (як, наприклад, статті О. Острих [3] та О. Ущапівської [6], що сприяють інформативно-аналітичному осмисленню «Requiem-quartett» Є. Петриченка). Окремо відзначимо й те, що «Stratum» А. Мерхеля, незважаючи на свою «юність», одразу ж зацікавив молодих науковців, зокрема, студентку IV курсу НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Кушнірук, яка обрала цей твір об'єктом дослідження у курсовій роботі та люб'язно надала нам необхідну інформацію з приводу історії написання і виконання твору.

Можна констатувати, що нами здійснена одна з перших спроб музикознавчого осмислення новітніх творів, що підкріплена особистим спілкуванням автора роботи з сучасними українськими композиторами¹. Це забезпечує *актуальність* і наукову *новизну* дослідження. Окремо відзначимо, що в даному випадку ми конкретизуємо лише основні позиції стосовно «питомої ваги» плачу в згаданих творах, його інтонаційно-жанрової та драматургічної специфіки. Попередній аналіз даних творів дозволив класифікувати їх за трьома типами відтворення плачової символіки.

Завдяки **першому типу** актуалізується максимально наближена до реалій плачова ситуація, чому сприяють різні методи роботи з жанровим матеріалом (зокрема, цитування чи стилізація фольклорного прототипу).

Другий тип, як правило, спрямований на відтворення загального «образу плачу», без чіткого дотримання всіх аутентичних жанрових ознак. Вихід за межі вкрай надривної експресії голосіння нерідко відкриває можливості осмислення плачу в контексті загально філософських, національних і морально-етичних проблем.

Третій тип, який в цілому функціонує на жанровій основі традиційного плачу, сходиться на рівень жартівливо-профанного голосіння за рахунок неочікуваних і несумісних з плачем жанрових факторів.

Розглянемо детальніше специфіку функціонування даних типів відтворення плачової символіки в обраних нами творах.

До першого цілком належить **«Lacrimosa» Є. Петриченка** – п'ята кульмінаційна фаза семичастинного «Requiem-quartett», яка з огляду на емоційно-смісловий накал і композиційну логіку відповідає точці золотого

¹Як правило, діалог із композиторами відбувався у вигляді дистанційованого інтерв'ю.

перетину. Незважаючи на латинську назву, даний фрагмент твору у найбільшій мірі сприяє розумінню специфіки аутентичного поховального голосіння завдяки введенню *цитованого фрагменту* реального плачу матері за сином. За словами самого Є. Петриченка, у варшавських фондах радіо ним був віднайдений фонограмний запис прикарпатського голосіння, який власне і покладено в основу «Lacrimosa».

Як відомо, сама ідея адаптації двох способів існування музики – аутентичного виконання та магнітофонного запису – вже давно була апробована композиторами-авангардистами (К. Штокхаузенем, Х. Лахенманом, Е. Денисовим та ін.). Однак поєднання запису найтрагічнішого з фольклорних жанрів та живого інструментального супроводу по суті є унікальним прикладом в українській професійній традиції.

Особливо цінним для нас є дослідження інтонаційно-жанрової специфіки названого твору Є. Петриченка. У процесі жанрової дифузії відбувається глибинний синтез *реквієму* та *голосіння* – двох жанрових координат оплакування. Відібрана часом (і композитором) загальноєвропейська музична символіка скорботи (зокрема, музично-риторична фігура *circulatio*, малосекундова інтонація *lamento*, дотримання жанрової естетики *реквієму* в загальних рисах) накладається на інтонаційне поле українського аутентичного голосіння. У результаті голосіння матері виявляє амбівалентну сутність: з одного боку, зображає традиційну ритуальну ситуацію поховання, з іншого – набуває загальнолюдських сакральних смислів трагічного.

Цікаво, що крім виокремленої жанрової пари плачу і *реквієму*, у творі фігурує жанр другого плану, що займає контрпозицію по відношенню до вищеназваних. Це – рухливий *танець*. Симптоматично, що танцювальність з'являється у фіналі, коли гіпнотичне приказування матері вже трансформується в істеричний крик. Досягненню надривного ефекту сприяє гра чітких ритмічних побудов скрипкою і віолончеллю за підставкою, на *ff*. За характером награвань, прискореним темпом і мажорною енергетикою такий матеріал апелює саме до танцювальної сфери, вкрай неочікуваної під час нестерпного плачу жінки. Така афектована танцювальність – за контрастом – концентрує згусток болі, нестерпність якої втілюється у парадоксальній моделі «трагічного затанцювання», вже давно затребуваного у фольклорній традиції¹.

¹ Нагадаємо, що подібна ситуація танцювально викривленого плачу, окрім його активної репрезентації в російській музичній культурі (зокрема, у творчості М. Мусоргського та Д. Шостаковича), представлена і в «Голосінні» В. Рунчака (1999), де трагічна експресія плачу поєднується з жанровими елементами справжньої коломийки, що підкреслює стан збожеволення від горя та помутніння свідомості матері.

На наш погляд, синтез таких різних жанрових координат як реквієм, плач і танець викликає досить суперечливе, але емоційно посилене сприйняття. З одного боку, жанрова пара реквієм/голосіння – завдяки спільному семантичному полю скорботи та загальним інтонаційним ознакам – цілком адаптуються один до одного, вступаючи у взаємодію по принципу консонантного взаємодоповнення. З другого боку, не менш цікавий і емоційно переконливий ефект «випромінює» сполучення плачу і танцю, які, як не дивно, утворюють достовірно надривний у психологічному сенсі союз.

Інший композиторський підхід до осмислення плачу в умовах того ж першого типу зустрічаємо в електроакустичній композиції Т. Буєвського «А 321» з присвятою «пам'яті загиблих». Це «наймолодший» з усіх запропонованих у нашому дослідженні творів, написаний у жовтні 2015 року під вбивчим враженням від авіакатастрофи¹. У нашому інтерв'ю сам композитор зізнається: «Я не могу объяснить, почему именно эта авиакатастрофа послужила толчком для создания электронной пьесы. Много страшного происходит сегодня в мире. <...> Десятимесячная девочка среди погибших, её фотография перед этим полётом – первым и последним в её жизни. Короче, получил импульс извне и трансформировал его в звуки»². З точки зору емоційно-сислового наповнення композитор презентує свого роду поминальний плач поглибленого філософсько-етичного характеру, продовжуючи традицію вселенських, духовно-сповідальних плачів Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, К. Пендерецького, Г. Канчелі, пізніше – Є. Станковича, І. Карабиця, В. Бібіка та ін.

При цьому порівняно новим видається технологічний аспект реалізації, адже у творі Т. Буєвського плач, точніше, атмосфера плачу наповнює музично-електронний контекст. Як відомо, композиторські пошуки у сфері етно-електронної музики є досить популярними. Згадаймо з цього приводу «Опромінені звуки» Олександра Нестерова, присвячені десятій річниці Чорнобильської трагедії, де *живий* аутентичний спів традиційних пісень поліського регіону у виконанні ансамблю «Древо» протиставлений *техногенному* електронному звукопростору. Або ж гучний російський проект «Волга», якому вдається успішно поєднувати новітні електронні розробки та глибинний фольклор. Симптоматично, що саме плач, один з унікальних жанрових репрезентантів, здатний до функціонування в абсолютно різних жанрово-стильових площинах у вигляді цілісного впізнаваного жанру, ламентозної інтонації, а іноді – ледве вловимого впливу на характер звучання музичної фактури.

¹ Мова йде про загибель російського авіалайнера Airbus A321 31 жовтня 2015 року.

² Подано фрагмент із дистанційованого інтерв'ю автора роботи з композитором Т. Буєвським від 30.10.2016.

У композиції «А 321» Т. Буєвський використовує тембри електронних інструментів і семплерів, інкрустує фрагменти своїх хорових та інструментальних творів (зокрема «Молитви», «Отче наш», «Путь», «Largo Recitare», «Голос Самотності» та Струнного квартету №2), а також вводить окремі конкретні звуки, що підкреслюють ефект тихого відчаю і спустошеності, а іноді – надриву (серед них – завивання вітру, самотні краплі води, рух годинникового механізму, дитячий сміх).

Наступні два твори О. Войтенка та А. Мерхеля дають уявлення про другий тип відтворення плачової символіки.

Так, **«Lento» О. Войтенка для камерного оркестру** створене під враженням від літературного плачу. За словами самого композитора, «емоційну координату твору надихала сцена сільських похорон із повісті „Дике полювання короля Стаха” білоруського письменника Володимира Короткевича»¹. Для зручності наведемо уривок із згаданого літературного твору: *«И все громче и громче взмывало над всем скорбным шествием, над мокрой землей голошение баб-плакальщиц: - А на кого же ты нас покинул?! А чего же ты уснул, родимый? А чего же твои ясные очи закрылись, белые ручки сложились? А кто же нас оборонит от судей неправедных?! А паны кругом немилосердные, креста на них нема! Голубчик ты наш, куда же ты от нас улетел, а на кого ты покинул нас, бедных деток твоих? Хиба вокруг невест тебе не было, что с земелькой ты обвенчался, соколик? А что же это ты себе хатку такую выбрал?! Ни окон в ней, ни дверей, и не небо вольное над крышей – сырая земля!!! И не жена под боком – доска холодная! <...> Гроб плыл, сопровождаемый такими искренними причитаниями и слезами окрестных людей, каких не купишь у профессиональных воплещиц» [2].*

Про глибокий взаємовплив музики й літератури та специфіку «перейнтонування» композитором літературної першооснови можна говорити досить довго. Закцентуємо увагу лише на кількох принципових зауваженнях. О. Войтенко переосмислює відверто надривний плач ритуально-поховальної природи, обмежуючись присутністю плачової семантики, що виявляється через скорботний настрій, включення досить трагічної пісні «Піють півні» та літературну основу.

Тінь плачу, безперечно, виступає одним із пріоритетних інтонаційно-сміслових фонів твору, про що свідчить трагічна остинатна поступ низхідного мелодичного руху, фортепіанні удари, схожі на забивання цвяхів тощо. Однак у цілому композитор не вдається до жодних можливих в даному випадку конкретних асоціацій і надриву ритуально-

¹ У даному випадку процитовано фрагмент анотації О. Войтенка до твору «Lento», яка була люб'язно надіслана автору роботи самим композитором 18.05.2016.

поховального голосіння, створюючи загально трагічний емоційний образ, свого роду «образ плачу»¹. Власне на цьому наголошує і сам О. Войтенко, говорячи про назву твору наступне: «„Lento” – безособовий та відсторонений заголовок, що констатує лише характер музичного плину незалежно від будь-яких семіотичних аспектів»².

Твір **А. Мерхеля «Stratum» для голосу, колісної ліри та камерного оркестру** вперше було представлено в рамках проекту «Етносучасність», який власне і передбачає показ нових музичних опусів полісинтезованого характеру.

Як зазначає у своєму дослідженні О. Кушнірук, «„Stratum” повністю відповідає концепції «Етносучасність». Каркас твору формують цитовані фольклорні пісні з репертуару Наталії Сербіної, яка є незмінною виконавицею партії голосу та ліри у творі А. Мерхеля»³. Композитором обрано фрагменти з печально ліричних пісень «Ой, доле моя, доле» і «Ой, дала мене моя матінка, дала», а також лірницьких псалмів «Псалма про двох братів», «Ой, вйду я на ту гору високу» та «Ой, нема в світі правди». Вони формують плачово-скорботний тонус твору, акцентуючи увагу на провідних темах української трагічної історії: неминуча гибель братів на війні, нещасливе заміжжя за нелюбом, відсутність правди і справедливості в житті тощо. Символічно, що саме остання з них – «Ой, нема в світі правди»⁴ – звучить у «Stratum» тричі й виступає емоційно-смісловим лейтмотивом твору.

У жанрово-стильовій системі твору відчутен і плач, хоча він не виступає єдиним жанровим джерелом, що споріднює його з попередніми творами Т. Буєвського та О. Войтенка. Скорботний, навіть гнітючий настрій створюють як вербальний текст пісень, так і суто інтонаційні параметри, що в значній мірі створюють плачову атмосферу звучання. Серед них: вузький амбітус варіантно повторюваних мелодичних поспівок, мінорний нахил, трагічні завивання колісної ліри. Не менш важливе значення має й експресивна думно-плачова манера співу солістки Наталії Сербіної – відомої української співачки, лірниці, виконавиці українського фольклору.

Печальна істина «Stratum» звучить у фіналі твору: «Уже ж свята Правда уже давно вмерла, а злая Неправда увесь світ зажерла» [1]. Відтак, з од-

¹ Про це свідчить і той факт, що основою музичного матеріалу «Lento» виступають декілька фрагментів супроводу до комп'ютерної гри «Daymare Town 3» польського художника Матеуша Скутника, написаних композитором у 2010 році.

² З анотації композитора О. Войтенка до твору «Lento».

³ Даний фрагмент наведено з інтерв'ю автора роботи зі студенткою IV курсу НМАУ ім. П. І. Чайковського О. Кушнірук від 11.12.2016 – дослідницею творчості А. Мерхеля і, зокрема, його «Stratum».

⁴ Як зазначає О. Кушнірук, це власна реконструкція Наталії Сербіної псалми київського лірника початку XX ст.

ного боку, твір присвячено трагічним сторінкам минулого українського народу, та з іншого – залишається до болі актуальним і для сучасної України.

З одним із рідкісних випадків нетрагічного, профанного голосіння знайомимось на прикладі твору **В. Вишинського «Похорони мух» для струнного оркестру, скрипки та контрабасу**. Оскільки більш детальний аналіз даного опусу вже було представлено нами в одному з попередніх досліджень [4, с. 10–11], маркуємо лише основні акценти у реалізації жартливо-пародійного амплуа плачу.

У «Похоронах мух» В. Вишинський апелює до сфери побутових слов'янських забав на дозвіллі. За сюжетом і специфікою музичної реалізації представлений у творі плач належить до пародійних, оскільки відтворює не реальний, а містифікований поховальний обряд, де дівчата грайливо голосять за живими мухами і одночасно хизуються перед парубками в надії на майбутні заручини.

Композитор точно витримує інтонаційно-жанрову стилістику експресивного аутентичного плачу, що посилює пародійний тонус твору. Про виконання «ритуальних зобов'язань» плачу свідчать наступні прикмети: мінорний нахил, вузько амбітусні поспівки з варіантними змінами, наслідування вербальним цезурам, дуже повільний темп та імпровізаційний характер виконання. Діалог скрипки і контрабасу, подібний до плачових реплік жінки і чоловіка, для реального голосіння за небіжчиком є навряд чи можливим, але в контексті даного обряду – цілком імовірний.

За типологією пародійних текстів О. Соломонової це, з одного боку, – цікавий приклад синтезованого типу пародійного тексту, де представлена *пародійно-симулятивна імітація жанру*, що максимально точно реалізує стилістику поховального голосіння і, водночас, трансформує серйозний жанровий прототип «за допомогою ретельно продуманих контекстних і навіть позатекстових параметрів» [6, с. 192]. З іншої точки зору, за типом співвідношення музичного ряду й орієнтовного вербального оплакування мух, це *пародія-контрафактура*, «заснована на диз'юнктивному синтезі семантично дисонуючих текстів» [6, с. 190].

Огляд обраних нами творів сучасних українських композиторів дозволяє зробити певні висновки. Безперечно, багатогранний і глибокий досвід осмислення плачового жанру в музичній практиці XIX–XX століть є міцним фундаментом для покоління молодих митців. Так чи інакше всі згадані опуси адаптують плачову семантику шляхом наслідування раніше апробованих амплуа плачу в залежності від різних джерел композиторського натхнення: реакція на катастрофу, музичне осмислення літературного фрагменту, історичні колізії, відтворення поховального чи побутово-розважального обряду.

Як бачимо, і на початку ХХІ століття зберігається векторний характер поширення плачу, а художній інтерес до відтворення як ритуально-обрядових голосінь, так і плачів філософського, ліричного та розважального змісту не вичерпується. Порівняно нова тенденція пов'язана з тим, що композитори все частіше експериментують у сфері жанрово-стильового синтезу, спираючись не тільки на іманентні властивості самого плачу з його відкритістю до будь-яких жанрових комунікацій та образних модифікацій, а й на вражаючі технічні можливості обробки музичного звуку.

Результати таких музичних експериментів різні: у «Lacrimosa» Є. Петриченко, ймовірно, вперше в українській професійній практиці представлено трагічний поховальний плач матері за сином у новій технологічній реалізації; в електроакустичному творі «А 321» Т. Буєвський презентує поминальний плач філософсько-етичного характеру; у «Lento» О. Войтенка, початково інспірованому ритуально-поховальним голосінням, формується узагальнено трагічна образна сфера; у «Stratum» А. Мерхеля, на нашу думку, плачовість набуває ментально-філософсько-національного смислу; а пародійне голосіння у «Похороні мух» В. Вишинського доповнює цю різнобічну картину плачових амплуа жартівливо-ігровим плачем. Отже, експерименти з плачем продовжуються.

1. Грушевський М. *Історія української літератури*. URL: <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush422.htm> (дата звернення: 07.12.2016).
2. Короткевич В. *Дикая охота короля Стаха*. URL: <http://lib.meta.ua/book/18725> (дата звернення: 15.12.2015).
3. Острих О. «Реквієм-квартет» Євгена Петриченка як приклад сучасного українського камерно-інструментального твору//*Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Виконавське мистецтво*. Львів: Сполом, 2012. С. 276–281.
4. Скворцова Н. *Жанр голосіння у дзеркалі композиторських пошуків сучасності//Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Принципи організації руху в музичному творі: збірка наукових статей [упорядник В. Г. Москаленко]*. К., 2014. Вип. 111. С. 32–42.
5. Соломонова О. «И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум»: *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Монография*. К.: ТОВ «Задруга», 2006. 380 с.
6. Ущанівська О. *Творчість Є. Петриченка: до проблеми визначення основних параметрів стилю композитора//Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наук. праць*. К.: Міленіум, ДАККІМ Київський нац. ун-т імені Т. Шевченка. 2010. Вип. XXIV. С. 243–249.

Скворцова Наталя. Плач ХХІ: сучасні тенденції інтонаційно-драматургічного осмислення жанру. У статті розглянуто деякі особливості функціонування жанрово-стильових моделей плачу в новітніх творах українських композиторів ХХІ століття – Є. Петриченка, Т. Буєвського, О. Войтенка, А. Мерхеля та В. Вишинського. Увагу зконцентровано на

аналізі різних типів відтворення плачової символіки й осмисленні драматургічної ролі плачу в кожному з опусів. Зроблено спробу виявити шляхи наслідування минулого композиторського досвіду та принципово нові тенденції в інтонаційно-смысловій реалізації плачу.

Ключові слова: плачова символіка, сучасний композиторський контекст, технологічний аспект, драматургічна роль плачу.

Скворцова Наталя. Плач XXI: современные тенденции интонационно-драматургического осмысления жанра. В статье рассмотрены некоторые особенности функционирования жанрово-стилевых моделей плача в новых произведениях украинских композиторов XXI века – Е. Петриченко, Т. Буевского, А. Войтенко, А. Мерхеля и В. Вышинского. Внимание сконцентрировано на анализе разных типов претворения плачевой символіки и осмыслении драматургической роли плача в каждом из них. Сделана попытка обнаружить пути преемственности накопленного композиторского опыта и принципиально новые тенденции в интонационно-смысловой реализации плача.

Ключевые слова: плачевая символіка, современный композиторский контекст, технологический аспект, драматургическая роль плача.

Skvortsova Natalia. Lamentation XXI: modern tendencies of dramaturgical comprehension of the genre. In the article we have examined some peculiarities of functioning of the genre-style weeping models in new music pieces by Ukrainian composers – Y. Petrychenko, B. Bujevskyj, A. Voitenko, A. Merkhel and V. Vyshynsky. Attention is concentrated on the analysis of the different types of the lamentation symbols and comprehension of the dramaturgical role of weeping-genre in each of the opuses. We made the attempt to detect the ways of continuity of accumulated composer's experience and fundamentally new tendencies in intonation and semantic lamentation's realization.

Key words: lamentation symbols, modern composer's context, technological aspect, dramaturgical role of weeping-genre.

Юлія Журавкова

ОПЕРА ДЖАН КАРЛО МЕНОТТИ «МАРТІНОВА БРЕХНЯ»: ПАРАМЕТРИ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ

Процес становлення американського музичного театру у ХХ ст., який все частіше входить в зону наукових інтересів музикознавців європейських країн, нерозривно пов'язаний з творчістю видатного американського композитора італійського походження, основоположника американської опери ХХ ст. Джан Карло Менотті. Привнісши в американську оперу єв-