

*Ольга Коменда (Луцьк),
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
Волинського національного університету імені Лесі Українки*

Поняття жанру в сучасному музикознавстві

Розглядаючи низку дефініцій музичного жанру із врахуванням досвіду сучасного гуманітарного знання, автор приходить до визначення музичного жанру як інтонаційного архетипу, що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант, проявляє себе як система-даність та система-принцип, при цьому служить каналом інтегративно-типологічного зв'язку об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва.

Ключові слова: музичний жанр, ознаки жанру, функції жанру, інтонаційний архетип, система-даність, система-принцип.

Olga Komenda (Lutsk)

The concept of the genre at modern musicology

The having considering row definition music genre with account of the experience of the modern humanitarian knowledge, author comes to determination of the music genre as intonation archetype, which, forming to correspondence to task its artistic and inartistic determinant, develops itself as system-givening and system-principle, herewith serves the channel of integrative-typological communication of the system of object-subject at the musical art.

The keywords: music genre, line of the genre, functions of the genre, intonation archetype, system-givening, system-principle.

Час втікає з прокрустового ложа історії, зривається з ланцюга, на якому його так довго тримала людина; нам залишається лише відправитися за ним услід, прийняти кинутий виклик і спробувати, якщо не наздогнати його, то хоча б встигнути за часом...

Т. Гуменюк.

*Кінець XX століття: спроби
самопізнання в постмодерністській
інтерпретації*

Стрімке зростання розмірів інформаційного поля сучасності, привівши до корінної перебудови форм мистецького мислення, зміни самої суті мистецької інформації, якості інформаційних процесів, разом з тим не відкинуло низки традиційних форм ретрансляції культурного досвіду, але

утворило плюралістичну множину співіснування традиційних і новітніх явищ в єдиному інтертекстуальному потоці культури.

Властиве постмодерну сприйняття і трактування світу, свідомості, культури як різновидів тексту¹ позначилося на якості постмодерного артефакту та мистецтва в цілому – акцентуацією його інтертекстуальних, дискурсивних властивостей, превалювання тенденцій змішування – технік, жанрів, стилів.

Постмодерн як реакція індивіда на зміну уявлень про світ і цінності, усвідомлення неможливості віднайдення стійких основ людського знання і діяльності, а також неможливості власного вибору змусив індивіда зайняти “позицію ігрового (але не азартного, “без пафоса”) перебирання культурних варіантів попередніх епох” [8, с. 116], наслідком чого стало “розмивання репресивних кордонів і рамок між видами, родами, формами культурної діяльності, коли в еkleктичні поєднання вступають не лірика і епос, не поезія і живопис, а наука і мистецтво, філософія і релігія” [8, с. 116].

Витоки цього закладені у парадоксальності просторово-часових уявлень постсучасного світу, за якими подоби об’єктів, які представляють (симулюють) реальність передують самій реальності (Ж. Бодрійар), тому реальність виявляється симуляцією симуляції, уособлюючи “неадекватність часу самому собі” [8, с. 117 – 118].

¹ Р. Барт характеризує текст як те “завжди парадоксальне”, що “мусить рухатися крізь щось”, “ламати узвичаєні канони”, “перебувати на межі мовної унормованості” [3, с. 492] і т. ін. Текст, за його словами, осягається через своє відношення до знака, реалізуючи множинність сенсу, не має автора в сенсі “батька, господаря”, є сіткою, що розростається, грою і задоволенням одночасно [3, с. 492 – 496]. За словами Ю. Лотмана “текст є не пасивним вмістилищем, носієм ззовні вкладеного у нього змісту, а генератором. Суть процесу генерації – не тільки у розгортанні, а й значною мірою у взаємодії структур. Їх взаємодія у замкненому світі тексту – активний чинник культури як семіотичної системи. <...> Текст – семіотичний простір, в якому взаємодіють, інтерферують та ієрархічно самоорганізуються мови” [14, с. 585]. Схожі якості тексту відзначає і Б. Сюта, зауважуючи, що постмодерн усталює перехід від “твору” до “конструкції”, (у музиці – “композиції”), “від мистецтва як діяльності з метою створення творів до діяльності з метою самої цієї діяльності” [29, с. 38].

Які ж процеси каталізував постмодерн у сфері музичного мистецтва і якими наслідками це обернулося для таких важливої, системотворчої категорії як музичний жанр?²

Ще у 1987 році видатний радянський музикознавець М. Арановський писав: “Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною і неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті і жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди. Ніколи ще композитори не відчували себе настільки вільними від зобов’язань перед жанровими найменуваннями, як у наш час, адже ніхто сьогодні не посміє дорікнути того чи іншого автора за те, що він назвав кантату симфонією або симфонію оркестровим концертом. Перегородки між жанрами стали легко проникливими, а це означає, що зсуви відбуваються в їхньому “генетичному коді”. І разом з тим треба визнати, що навіть в цих складних умовах “генетичний код” жанру бореться за своє життя, намагаючись протистояти дестабілізуючим тенденціям” [2, с. 7]. Ці слова, сказані понад двадцять років тому, залишаються актуальними і сьогодні. Яким же постає музичний жанр в світлі сучасного наукового знання?

Ще у XVIII ст. розпочався процес активного переборення нормативності жанру. По мірі звільнення музики від прикладних задач, а також по мірі зростання самосвідомості творчої індивідуальності, твір поступово переставав бути втіленням певного типу, перетворюючись у неповторний феномен, що не зводився до тих чи інших норм. Дана тенденція,

² Досвід М. Лобанової, Є. Назайкінського, В. Москаленка і ін. свідчить про доцільність дослідження жанру і стилю як єдиної системи, сформованої на взаємодії цих категорій. “Маючи на увазі ситуацію музичного інтонування, – пише В. Москаленко, – тобто “виробництва” музичної думки”, явища стилю і жанру треба розглядати як єдину дихотомічно вибудовану системність” (підкреслення – О. К.) [16, с. 80]. Аргументом нероздільності вивчення жанру і стилю виступає й те, що, наприклад, жанрову типологію неможливо здійснити поза врахуванням особливостей історичного та національного стилю, які виконують роль контексту у народженні, розвитку, занепаді жанру. Відтак, кожна теорія жанру відображає характер свого історичного часу – його світоглядні настанови, культуротворчі умови і т. ін., тобто ту систему художньо-творчої практики (парадигму), в рамках якої вона виникла. Тим більше придатним (і навіть єдино-можливим) бачиться такий підхід до вивчення явищ музичного постмодерну, з його тенденцією глобального об’єднання.

особливо послідовно проявила себе у музиці ХХ ст., з її, за словами О. Зінькевич, такою характерною ситуацією “множення, розгалуження жанрів, коли кожен твір веде до зменшення обсягу жанру <...>, передбачених жанрових ознак” [10, с. 98].

Як універсальна мистецтвознавча категорія, жанр віддавна перебував у центрі інтересів філософів, літературознавців, мистецтвознавців, починаючи від Боеція, Августіна Аврелія, Іоанна де Грохео, Іоанна де Муріса та ін. Разом з тим, саме ХХ століття зробило якісний ривок у його дослідженні, в т. ч. музикознавчому. З’явилися розпрацювання з теорії, історії, методології жанру Г. Бесселера, В. Зейдля, Ю. Тюліна, О. Сохора, Л. Мазеля, В. Цуккермана, А. Альшванга, М. Арановського, В. Гошовського, В. Назайкінського, О. Руч’євської, О. Царьової, Т. Чередниченко, О. Соколова, Н. Кашиної, Т. Смирнової, М. Старчеус, Г. Дауноравічене, Л. Березовчук, О. Сокола, Н. Кашиної, Л. Шаповалової, С. Шипа, О. Зінькевич, В. Москаленка і ін. Проте більшість дослідників так і не дійшли взаємної згоди, в першу чергу у тому, що ж таке музичний жанр.

Панарамне уявлення про різнобіжність думок з цього приводу дає у своїй дефініції жанру німецький музикознавець В. Зейдль. У статті Великого музичного словника, присвяченій жанру, він пише: “Жанр – це визначення для певного типу твору <...> Як класифікаційна категорія жанр стоїть приблизно посередині між загальним поняттям музики та окремим твором <...> Загальноприйнятих критеріїв, за якими музика розподіляється на жанри, або за якими окремі твори об’єднуються до купи немає. (Підкр. – О. К.). Нові теорії жанру зорієнтовані в більшості на склад виконавців або на форму, більш старі – на текст або функцію. Багато хто використовує ще більше критеріїв. Внаслідок цього існує багато систем музичних жанрів і деякі з них виявляють протиріччя” [цит. за: 34, с. 235 – 236].

Думку В. Зейдля про відсутність загальноприйнятих критеріїв у визначенні жанру яскраво ілюструє співставлення двох наступних дефініцій. Жанр – “вид музичного твору, – пише О. Соколов, – що виникає у

відповідності з певною функцією (життєвою чи художньою)” [24, с. 23]. Натомість Н. Кашина розглядає жанр в основному як “форму організації твору” [12, с. 5]. Зрозуміло, що ні перша, ні друга інтерпретації поняття жанру через свою однозначність, спрощеність, не можуть задовільнити дослідника, що претендує на вичерпність пояснення цієї категорії.

Т. Чередниченко у музично-енциклопедичному словнику дає стисле, проте, на нашу думку, недостатньо чітке визначення жанру. “Жанр (франц. genre, від лат. genus, род. відм. generis, нім. Gattung), – пише вона, – багатозначне поняття (підкр. – О. К.), яке характеризує роди і види музичної творчості у зв’язку з їх походженням, умовами виконання і сприйняття” [31, с. 192]. При цьому зазначає, що категорія жанру відображає “взаємозв’язок між позамузичними факторами музичної творчості і внутрішніми музичними характеристиками”, “функціональним призначенням та міжвидовою взаємодією творів мистецтва” [31, с. 192]. На перший погляд, тут враховані усі ознаки явища – креативні, спадкоємні, комунікативні, морфологічні функції жанру. Проте дослідник робить головний акцент на недиференційованій, а отже нерозкритій *багатозначності* жанру (бо якщо його багатозначність полягає у згаданих “родах і видах”, то виходить, що це поняття не таке вже й “багатозначне”, а якщо у чомусь іншому, то в чому саме воно полягає – залишається невідомим). Така неясність: 1) “розмиває” межі поняття; 2) незважаючи на кількаразове застосування слова “музичний”, веде до загального (неспецифічного) його тлумачення, рівно придатного для всіх видів мистецтва.

Багато в чому схожа на визначення Т. Чередниченко є дефініція жанру О. Царьової, подана в Музичній енциклопедії: “Жанр – багатозначне поняття, яке характеризує роди та види, що склалися історично, музичних творів у зв’язку з їх походженням та життєвим призначенням, способом та умовами (місцем) виконання й сприйняття, а також з особливостями змісту і форми”³

³Наголошення дихотомії “зміст-форма” властиве і більшості літературознавчих визначень жанру. “Жанр – це історично сформований тип художнього твору, який

[30, с. 383]. Проте, на відміну від попереднього, важливою позитивною рисою даної дефініції є зазначений в ній історизм жанру. З іншого боку, імпонує використання словосполучення “роди і види музичних творів” замість “роди і види музичної творчості” як таке, що позбавлене надмірної узагальненості. (Не заперечуючи “обсягу” жанру і жанрових явищ, широти його дії, дане словосполучення орієнтує на кінцевий результат музично-творчого процесу – зафіксований виконанням, нотним текстом, записом, *музичний продукт*, – і, таким чином, є “матеріальнішим”, ніж будь-які “текучі” уявлення про жанр чи жанрові компоненти, “працюючі” в процесі створення, виконання чи сприйняття твору. Важливо й те, що пояснюючи складність і багатозначність жанру, О. Царьова зазначає: “не всі фактори, які визначають жанр діють одночасно і з однаковою силою (підкр. – О. К.) <...>, вони – різного порядку <...>, і можуть виступати в різноманітних поєднаннях і з різною мірою взаємообумовленості” [30, с. 383]. Зазначена *різнопорядковість і різнозадіяність* жанровотворчих факторів (власне функцій жанру), а також підкреслення їхньої *взаємообумовленості* веде до (не зазначеного у даній статті, але цілком очікуваного і передбачуваного на основі сказаного) важливого висновку про *каузальну та іманентну системну динаміку* жанру.

У дефініціях жанру Ю. Тюліна, А. Сохора, Л. Мазеля та В. Цуккермана зустрічаємося з невиразним розрізненням, іноді навіть ототожненням (як у Ю. Тюліна) понять “рід” та “вид”, а відповідно і взаємозаміщенням цих понять один одним (на нашу думку, таке не є правомірним, адже, керуючись визначенням Нового тлумачного словника української мови, Київ, 2001 р., ці

синтезує характерні особливості змісту і форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується” – зазначається в підручнику для студентів філологічних спеціальностей з Теорії літератури 2005 року видання [7, с. 251].

терміни слід використовувати: перший – як *звідний* в смисловому відношенні; другий – як *розвідний*)⁴.

Ю. Тюлін зазначає: “Жанр – це рід (або вид) твору, що визначається загальним характером його змісту” [17, с. 12]. Очевидна спрощеність посилання на “загальний характер змісту твору” пояснюється, мабуть, прикладною роллю даного визначення: дослідник послуговується ним як робочим у процесі пояснення музичної форми.

О. Сохор у статті “Естетична природа жанру в музиці” тлумачить жанр як “вид музичних творів, який визначається перш за все тією обстановкою виконання, вимогам якої об’єктивно відповідає твір, а також якою-небудь з додаткових ознак (форма, виконання, “поетика”, практична функція) або їх сполучення” [26, с. 246]. У дефініції О. Сохора приваблюють два моменти. Перше – визначення в якості головного критерія позамузичних функцій жанру (“де, коли, за яких обставин?”), тобто ролі соціокомунікативному контексту. Друге – вказівка на внутрішню ієрархію, системність жанру (наявність головної і додаткових ознак). Разом з тим у дефініції О. Сохора слабо виявлена генетико-типологічна функція жанру, такі важливі детермінанти як форма і “поетика” (текст) потрапляють у розряд “додаткових ознак”, більше того – ставляться поряд із нерівноположною для них практичною функцією (контекст).

Л. Мазель та В. Цуккерман у праці “Аналіз музичних творів” дають таке визначення жанру: “музичні жанри – це роди та види музичних творів, які історично склалися у зв’язку з різними типами змісту музики, у зв’язку з певними її життєвими призначеннями, з різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями і різними умовами її виконання та сприйняття” [15, с. 22]. Дане визначення помітно перегукується з визначенням Царьової, від якої відрізняється лише

⁴ “Вид – це підрозділ (тут і далі підкр. – О. К.), що об’єднує ряд предметів, явищ за спільними ознаками і входить до складу загальнішого, вищого розподілу – роду” [20, с.

уведенням денотату “тип змісту музики”, функціонуючого в ролі головної детермінанти жанру (Царьова використовує більш коректний вислів “особливості змісту і форми”)⁵. Незрозумілим є і розведення нарізно таких критеріїв жанру як життєве призначення – з одного боку, і соціально-прикладні та соціально-побутові функції – з іншого.

Великий внесок у розробку теорії жанру робить Є. Назайкінський: починаючи з дослідження “Логіка музичної композиції” (1982) і закінчуючи книгою “Стиль і жанр в музиці” (2003). У першій він конспективно (тому що в неспеціальному дослідженні) визначає жанр як “характер змісту, умов і засобів виконання”, а також “конкретне життєве, соціальне призначення” [18, с. 273)]⁶. У другій, відзначаючи, що жанр перекладається як рід, але називають ним і рід, і різновид, і групу, і групу груп [19, с. 92], дослідник дає достатньо розгорнене і повне визначення жанру, наголошуючи його функціональну, типологічну і генетичну функції: 1) “Жанри – це складені історично⁷ відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, що розрізняються низкою критеріїв, основними з яких є: 1) конкретне життєве призначення (суспільна, побутова, художня функції); 2) умови і засоби виконання; 3) характер змісту і 4) форми його втілення” [19, с. 94]. “Жанр – це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле” [19, с. 94 – 95]. “Жанр – це цілісний типовий проект, модель, матриця, канон, з яким співвідноситься конкретна музика” [19, с. 95]. Окрім сказаного, імпонують також вказівки Є. Назайкінського на *відносну* стійкість жанру, що

279]; “рід – <...> поняття, що включає в себе ряд менш загальних, видових понять” [20, с. 916].

⁵ Уникання деякими дослідниками терміну “музична форма” зумовлено, швидше за все, ідеологічними причинами, відомими як боротьба з формалізмом.

⁶ Поряд з тим, Є. Назайкінський оперує таким важливим поняттям як жанрово-комунікативна ситуація [18, с. 273], а В. Москаленко, до речі, – жанрово-творча ситуація [16, с. 8].

⁷ “Жанри – це реальний зв’язок музики з життям” [19, с. 80]. “Жанри захоплюють широкий контекст життя твору, нефіксований нотним текстом” [19, с. 81].

виявляє його динамічний характер⁸, а також – *системно-цілісну якість*, в т. ч. і в історико-еволюційному плані.

Із трактуванням жанру як *системи* зустрічаємося у статті Л. Березовчук. Як і більшість дослідників, вона відзначає зв'язок жанру з контекстом, що, за її словами, проявляється спиранням жанру на “конкретне предметне і життєве оточення” [5, с. 106 – 107], властиву жанру “конкретну будову музичного тексту (форму)” [5, с. 106 – 107] (замість “характеру змісту і форми його втілення”, наприклад, у Є. Назайкінського). Разом з тим, що бачиться особливо важливим, Л. Березовчук акцентує увагу на такій *смыслотворчій якості жанру як асоціативність*⁹, а також *розглядає усі жанровотворчі фактори* (семантика¹⁰ – тектоніка – комунікація) *як функції*.

До цікавих висновків, розвиваючи ідею системності жанру, приходять Г. Дауноравічене. “Жанр, – пише вона – є **онтичною умовою** (підкр. – О. К.) породжуючого буття музики. Музичні жанри – це **породжуюче** (naturans) по відношенню до музичного твору, але одночасно **породжуване** (naturata) по відношенню до роду музики” [9, с. 12]¹¹. Міркуючи таким чином, дослідник розглядає жанр як зв'язуючу ланку, *канал типологічних зв'язків об'єктно-суб'єктної системи* музичного мистецтва. “Музичний жанр як генотип музики-мистецтва, – пише вона, – є **централізованою системою**. В функціональному відношенні централізованість жанра-системи проявляється

⁸ Динамічний характер жанру відзначає О. Зінькевич, досліджуючи український симфонізм 1970 – 80 р.р. “Поняття симфонічний процес, – пише вона, – фіксує рух жанру (підкр. – О. К.) і інтегрує в собі типологічні і стильові процеси, спадкоємні і інші зв'язки, тобто те, чим цей рух забезпечується” [11, с. 6]. А Л. Шаповалова розглядає динаміку жанру як три етапи його функціонування: 1) жанр як явище, що зароджується; 2) жанр у якості канону; 3) жанр у якості метафори. Див.: Шаповалова Л. О воздействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. – Дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1986. – 172 с.

⁹ “Жанрове визначення, – зазначає з цього приводу О. Сохор, – це свого роду сигнал для слухача, що актуалізує накопичені ним асоціації і в певному сенсі зумовлює тим самим напрямком його сприйняття” [27, с. 140].

¹⁰ Варто згадати, що такий відомий дослідник симфонічного жанру як М. Арановський був переконаний, що “з числа всіх ознак жанру семантичний інваріант (підкр. – О. К.) є найважливішим” [1; с. 267].

¹¹ З подібним розумінням ролі жанру зустрічаємося і у В. Зейдля (див. вище).

в **специфічній функції** (типологізуванні)¹²; в структурному відношенні провідною або центральною опозицією при розгляданні жанру-системи виступають **фактори художнього детермінування** (зміст-форма)” [9, с. 12]. Визначення Г. Дауноравічене приваблює своїм корінною *системністю*, що проявляється на *філософсько-загальному* (жанр – онтична /суща, за М. Гайдеггером/ умова творчості); *функціонально-специфічному* (жанр – посередник між об’єктом і суб’єктом, що виконує функцію типологізування) та *структурно-конкретному* (жанр – централізована система, детермінована факторами змісту і форми) рівнях. Такий *диференційовано ступеневий* підхід до розгляду жанру дозволяє уникнути “формального” урівнювання різноположних критеріїв (як наприклад, у Є. Назайкінського і ін.).

Подальшим розвитком концепції Г. Дауноравічене бачиться дослідження жанру С. Шипа (хоча дослідник і не посилається на її роботу). Аналізуючи існуючі дефініції музичного жанру, С. Шипа приходять до думки про дві основні групи умов-причин його виникнення. До першої він відносить властивості тексту музичних творів (зміст – форма), до другої – властивості їх контексту (функція: створення, виконання, сприйняття, зберігання, розповсюдження, демографічне середовище, етнографічна, соціальна, географічна належність, соціокультурна функція) [33, с. 169]. Уводячи в обіг такі поняття як прототип¹³, генотип¹⁴, таксономія¹⁵,

¹² Типологізуючу функцію жанру відзначає і Т. Смірнова, яка вважає, що “жанр як естетична категорія відображає діалектичний процес типізації художнього образу (підкр. – О. К.), що визначається характером взаємовідношення основних естетичних категорій і реалізується в матеріалі конкретного виду мистецтва відповідно до соціокультурного середовища” [22, с. 71].

¹³ “Прототип (від грецьк. protos – перший, вихідний) – уявний образ-тип, який поступово усвідомлюється автором і на завершальному етапі стає для нього немовби свідомо обраним зразком <...> Ми вважаємо, – пише С. Шипа, – що з самого початку (з розпливчастого в своїй формі образу) і до знакової фіксації тексту митець працює, так би мовити, *в жанрі*. Тобто за деяким образом-типом (або навіть “рухаючись” між кількома типами водночас), який поступово прояснюється в процесі роботи, усвідомлюється автором і на завершальному етапі умовно відокремлюється від інших сторін та властивостей твору, стає для нього немовби свідомо обраним зразком. З цього <...> випливає, що творів “поза жанром” немає” (підкр. О. К.) [33, с. 170 – 171]. Розуміння жанру як прототипа знаходимо і у Є. Назайкінського (див. вище), і у В. Москаленка, який визначає жанр як “поле можливостей”, найбільш сприятливе середовище музичного

жанроніми¹⁶, відзначаючи некоректність виразів “первинні і вторинні жанри, великі і малі, складні і прості, узагальнення через жанр¹⁷, поліжанровість”, дослідник приходять до наступного визначення жанру. “Музичні жанри, – пише він, – це з погляду загальної психології – типи¹⁸, з погляду історії культури – генотипи¹⁹ музичних артефактів. У теоретичному, науково-понятійному відбитті вони являють собою класи²⁰ (або класи класів – таксони), утворені на основі спільних ознак форми і змісту тексту музичних артефактів (це є загальні параметри класоутворення) та їх соціокультурного контексту (специфічні для даного виду теоретичних понять параметри)” [34, с. 174]. Дана логічна і струнка дефініція, повна і широкоохопна, є, здавалося б, цілком прийнятною. Але тільки на перший погляд. Бо, по-перше, в ній, на жаль, немає вказівки на такі важливі риси жанру як його *іманентна (внутрішня) системність та історична динаміка*, а по-друге, виявлене і розкрито дослідником в процесі дослідження розуміння жанру як прототипу, чомусь “випало” із прикінцевої, тобто узагальнюючої дефініції. Крім того, як і в багатьох згаданих дослідників, у дефініції С. Шипа, немає власне *музичного* наповнення *музичного* жанру, якщо не вважати достатнім для цього двічі використаний вираз “музичний артефакт”. Музичний жанр у С. Шипа розглядається з позицій логіки, психології, історії культури – і тільки, в результаті чого складається враження, що досліджується не *музичний* жанр,

інтонування, увійшовши в яке музична свідомість працює ніби по наміченій стежці” (підкр. – О. К.) [16, с. 91].

¹⁴ “Генотип – відображає процес безперервного народження музичних творів певного типу (прототипу), залежний від сталості умов-причин, які його формують” [34, с. 172].

¹⁵ “Таксономія – система жанрової субординації чи координування жанрів” [34, с. 172].

¹⁶ “Жанроніми – натуральні жанрові імена та наукові терміни” [34, с. 172].

¹⁷ Термін А. Альшванга.

¹⁸ Тип (від грецьк. відбиток) – “форма, вид чого-небудь, що має суттєві якісні ознаки; зразок, модель для чого небудь” [23, с. 1341].

¹⁹ Генну характеристику жанру дає і Н. Беліченко, зауважуючи, що жанр – це “генний набір виразових засобів, що дає змогу визначити характерність музики” [4, с. 10].

²⁰ “Клас – сукупність однорідних предметів чи явищ із спільними істотними ознаками” [6].

що функціонує у специфічному “полі можливостей” *музичного* мистецтва, а жанр взагалі, жанр будь-якого виду творчості.

Таке неспецифічне тлумачення жанру більшістю музикознавців схиляє до розгляду у даній статті й здобутків його немусикознавчих досліджень. Одним з останніх серед таких є побудована на врахуванні особливостей класичної та некласичної естетики філософська концепція жанру С. Овчаренка. Розглядаючи жанр як “форму структуралізації інформації на позараціональних засадах і базовий елемент інораціонального художнього мислення” [21, с. 30], він досліджує жанр у його статичній (форма структуралізації²¹ інформації) та динамічній (базовий елемент художнього мислення) формах. Визначальними, поняттєтворчими для жанру (за Овчаренком) виявляються спосіб функціонування інформації, її генеза, а далі те, що дослідник відносить до сфери інораціонального (ментального, світоглядного) – відношення суб’єкта (автора) до об’єкта (світу) через оцінку (уявлення) його просторово-часових координат, структури (способу і рівня організації), місцезнаходження і ролі в ньому самого суб’єкта. Разом з тим, у концепції С. Овчаренка не знімаються соціокомунікативні (контекстні) характеристики жанру (їх розгляду присвячений другий розділ роботи). Така структуралізована спроба пояснення жанру очевидно містить в собі не одне раціональне зерно. Однак викликає застереження її заявлена універсальність, оскільки дана концепція не раз “спотикається” у застосуванні її, наприклад, до сфери музики (і не тільки через термінологічні, але й через поняттєві розбіжності).

Так, викликає сумнів, наприклад, віднесення фуги і симфонії до вільного (“ментальні засоби фіксації інформації”), а епосу (?) – до канонічного (“матеріально-чуттєві засоби фіксації інформації”) жанру; симфонії і епосу – до монтажного (“полісубстанціональне бачення світу”), а фуги – до монодичного (“моносубстанціональне бачення світу”); симфонії і

фуги – до завершеного (“наявне осмислення просторово-часових співвідношень”), а епосу – до відкритого (“відсутнє розуміння просторово-часових співвідношень”) жанру; симфонії і епосу – до поліжанру (“осмислення явищ у їхніх взаємозв’язках”), а фуги – до моножанру (“осмислення поодиноких явищ та об’єктів поза будь-якими взаємозв’язками”)²². Керуючись якими критеріями, на яких підставах це зроблено? Автор, на жаль, не пояснює це. “Слабкою ланкою” даної концепції є і “умовна” паритетність елементів опозиції “відкриті – завершені”. Не влаштовує також і таке протиставлення (а саме з цією метою С. Овчаренко формує свої бінарні опозиції) як “монтажні – монодичні”. І якщо ще якимось приблизно здогадатися, про що саме йдеться, можливо, то прийняти запропоновані терміни для користування уявляється не доцільним, оскільки в музикознавстві за ними закріплені інші, не опозиційні смисли.

Отже, підсумуємо результати проведеного аналізу.

Безперечно варто погодитися з тим, що, знаходячись посередині між загальним поняттям музики і окремим твором (В. Зейдль), музичний жанр виступає породжуючим по відношенню до *конкретного* музичного твору, але одночасно породжуваним по відношенню до музики *взагалі* (Г. Дауноравічене). Знаходячись посередині між конкретним і загальним, він виконує роль специфічного *інтегративно-типологічного*²³ каналу зв’язку об’єктно-суб’єктної системи музичного мистецтва (музика-жанр-твір).

Справедливим бачиться і те, що, за словами Г. Дауноравічене (цієї ж думки, з варіантами, притримуються Є. Назайкінський, Л. Березовчук, С. Шип; менш виразно вона виявлена у інших дослідників, проте в жодного не заперечується), музичний жанр як *генотип музики-мистецтва* є

²¹ Структуралізм – “наукова методологія, що головним завданням висуває дослідження структур об’єктів”; “ряд напрямів... мовознавства, що розглядають мову як організацію системно протиставлених лінгвістичних елементів” [20, с. 432].

²² Неможливо не зауважити й те, що в даній класифікації дослідник, на жаль, **співставляє, тим самим урівнюючи між собою, явища різних рівнів**: симфонію (жанр) і епос (рід), наприклад, і т. ін.

²³ Інтеграція – об’єднання та координація дій різних частин цілісної системи [6].

централізованою системою, що виникає на основі дії його специфічної функції – *типологізування*. (Усі, без винятку, дослідники відзначають родову розгалуженість, багаторівневість жанру, явище типологізування відмічається також практично усіма /у С. Шипа найбільш широко виявлено рівні цієї типологізації – тип, генотип, прототип, клас/, але лише Г. Дауноравічене та Л. Березовчук *прямо вказують на системність та іманентно внутрішню функціональність жанру*).

Погоджуючись з С. Шипом та Є. Назайкінським щодо важливості такої функції жанру як прототип, одночасно, спираючись на досвід лінгвістики, вважаємо за необхідне провести деяке його коректування. Оскільки прототип, за С. Шипом є “уявним образом-типом, який поступово усвідомлюється автором і на завершальному етапі стає для нього немовби свідомо обраним зразком” [34, с. 170-171], він же у Є. Назайкінського – “своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле” [19, с. 94 – 95], то в цьому відношенні більш доречним бачиться застосування поняття архетипу²⁴, яке поєднуючи в собі значення *прообразу, ідеї, першоджерела*, використовується в лінгвістиці у розумінні *гіпотетично реконструйованої або фактично засвідченої мовної форми*²⁵, *вихідної для наступних мовних утворень*.

Доречність розгляду жанру з позицій архетипу зазначає і М. Старчеус, яка пише: “Вочевидь, у сучасній культурі жанрового мислення складається тенденція не типової, а типологічної (тобто, по суті), понятійної атрибуції жанрів. У багатьох творах у першу чергу архетип, а не лексика стають критерієм жанрової достеменності” [28, с. 67].

З іншого боку, варто зауважити і те, що, “живучи” у часопросторі музики, жанр проявляє себе одночасно у двох, невід’ємних одна від одної іпостасях – як *даність*, а саме на таку іпостась жанру спираються всі, без

²⁴ Див.: Великий тлумачний словник сучасної української мови. – <http://www.slovnkyk.net/?swrd=%EA%EB%E0%F1>

винятку, його дослідники; і як *принцип* (те, що М. Бахтін, вкладає у розуміння поняття “пам’ять жанру”)²⁶.

Виходячи із твердження С. Шипа, про те, що “в якості музичного знака можна розглядати: окремий звук, інтонаційний зворот, ритмічний мотив <...> навіть музичний твір в цілому, тобто будь-яку одиницю музичної форми, яка має певне **значення** (семантичний зміст)” [35, с. 49], варто розглядати жанр і як певну **типологізовану** одиницю музичної змісто-форми, що в результаті типологізування набуває певного сталого семантичного змісту, тобто як музичний знак. М. Арановський, до речі, досліджуючи радянську симфонію 60-х років, називав це “семантичним інваріантом” (“структурно-семантичним інваріантом”²⁷) жанру, стверджуючи те про те, що “з числа всіх ознак жанру семантичний інваріант (підкр. – О. К.) є найважливішим” [1; с. 267].

“Музичні знаки, – пише С. Шип, – не є самодостатніми, а передбачають закономірну пов’язаність один з одним, тобто є **системними**” [35, с. 56]. Таким чином системність як важлива (за С. Шипом) ознака музичного знаку є ще одним аргументом на користь розглядування жанру (*подвійної системи* !) в якості музичного знаку²⁸. Адже жанр як *внутрішня*

²⁵ Про музику як мову і мовлення див.: Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. – Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – 42 с.

²⁶ Опозицію “принцип – даність” використовує В. Москаленко стосовно музичного твору, розуміючи під поняттям твір-принцип “опорний для виконавця комплекс слухових уявлень твору”, а під поняттям “твір-даність” – кінцевий результат творчого акту – виконавської імпровізації – “виконаний твір” [16, с. 49 – 50].

²⁷ “Ядро жанру (як типу твору) <...>, – писав М. Арановський, – повинна складати його *інваріантна*, (тобто абстрагована від конкретних реалізацій, та, яка збирає в собі стійкі, повторювані ознаки) *структура*” [2, с. 9]. “Типу твору, – вважав він, – відповідає тип змісту, запрограмований типовою структурою (музичною формою – О. К.). Тому ми маємо підстави вважати, що жанр володіє *структурно-семантичним інваріантом*” [2, с. 32].

²⁸ На це наштовхує і думка М. Арановського про те, що в розробці сонатної форми “діють “уламки” цілостей, даних в експозиції. Вони функціонують на правах *репрезентантів*, *знаків* (тут і далі підкр. – О. К.) викладених раніше сутностей. Знакові відносини між “уламками” тем і самими темами очевидні. Це є більш високим рівнем мислення, на якому присутність самого явища (теми) не є обов’язковою, достатньо лише її представника (найбільш яскравого мотиву). Таким чином семантичні відносини між експозицією і розробкою, передбачені граматиною форми, набувають характеру відносин між означуваним і означником, і вони, відповідно, входять у те, що ми назвали її

система (побудована на основі взаємодії тексту твору з його контекстом тобто *та, яка інтерпретується*²⁹) існує в музичному мистецтві – *зовнішній системі*, тій, *яка її інтерпретує*³⁰, побудованій на основі взаємодії системи жанрів з музично-історичним процесом). Дане твердження, підкреслюючи нескінченну рухомість *жанру як системи і самої системи жанрів*, веде до його *розуміння жанру як принципу або коду*. Адже якщо музичний жанр – це музичний знак, то система музичних жанрів – це музичний код³¹. За словами Н. Беліченко, коди – це “рухомі, взаємоперехрещувані семантичні поля, узагальнюючі шари пам’яті, які пов’язані в нашому уявленні з відповідним типом засобів “матеріалізації” (тобто жанром – О. К.). В момент сприйняття твору вони ніби-то висвічуються вмить протікаючим *через* них смислом <...> За допомогою кодів свідомість ніби-то розставляє свої глибинні “віхи” на шляху руху смислу, і хоч сам смисл абсолютно незвідний до кодів <...>, він завжди забарвлений ними” [35, с. 10 – 11]. Таким чином *музичний жанр як код – це система музичних знаків (жанрів), своєрідне поле* не тільки можливостей, як пише В. Москаленко, але, що не менш важливо, *значень, які є носіями художнього смислу і смислів* у динамічному, нескінченному процесі їх пошуку і віднайдення.

Таким чином музичний жанр функціонує у двох іпостасях, невіддільних одна від одної: жанр як *система-даність (знак) і жанр як*

семантичним потенціалом” [2, с. 31 – 32]. Аналогічне явище спостерігаємо і у сучасному музичному мистецтві. У багатьох конкретних випадках не система ознак, а лише її характерні “уламки” виявляють жанрову специфіку творів. Таким чином не лише жанр як система ознак, але і його окремі ознаки як репрезентанти системи володіють семантичним потенціалом.

²⁹ Розуміємо інтерпретацію як “безкінечне постійно відновлюване зусилля розуміння” [13, с. 379].

³⁰ Про жанр як зовнішню і внутрішню структуру детальніше див.: Арановский М. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Сб. статей. В. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5 – 44. Варто відзначити однак, що правильно вказуючи “текстні” і “контекстні” риси жанру, дослідник сам собі суперечить. Трактуючи жанр як “структуру”, він, разом з тим, зауважує: “у всіх випадках у процес вибору включаються всі компоненти внутрішньої структури (жанру – О. К.), і це підкреслює, що перед нами не просто набір ознак, а *система*” [2, с. 34].

³¹ Код – система умовних знаків або сигналів для передачі, обробки і зберігання інформації; шифр [6].

система-принцип (код). Кожна із цих систем є централізованою, проте ні в тому, ні в іншому випадку не йдеться про єдине (незмінне) централізуюче начало. В першому – його роль виконують різні (тим чи іншим чином актуалізовані) художні або позахудожні детермінанти (виконавський склад, місце виконання, спосіб зберігання, розповсюдження твору і т. ін.); в другому – такі детермінанти взагалі стають *умовними (невловимими)*, тобто *існують і діють*, але ніколи не досягають *стабільної остаточності*.

Нарешті залишається ще одне важливе питання – *матеріальної якості* музичного жанру. Тут необхідно звернутися до теорії музичної інтонації, вперше фундаментально розпрацьованої Б. Асаф'євим. Вже у одній із своїх ранніх праць (“Обоснование русской музыкальной интонации”) він відзначив, що “зміст (музики – О. К.) <...> злитий з інтонацією (підкр. – О. К.), як звукообразний смисл” [цит. за: 16, с. 13], цим самим підкресливши головну функцію інтонації як носія музичного змісту³². В цій же праці Б. Асаф'єв зауважив, що “будь-яка інтонація <...> вже є форма” (підкр. – О. К.) [там само, с. 15].

Запропоновані Б. Асаф'євим висновки та положення щодо музичної інтонації отримали подальший розвиток у його дослідницькій діяльності (“Музична форма як процес”), а також – працях російських (О. Орлова, Н. Шахназарова, О. Сохор, М. Арановський) та українських (О. Маркова, В. Москаленко) музикознавців. Так, розглядаючи інтонацію в контексті дослідження проблематики музичного твору, його виконання, структури музично-творчого акту тощо, В. Г. Москаленко, спираючись, в першу чергу,

³² “Узагальнюючи ідеї Асаф'єва, – писав М. Арановський, – можна констатувати, що на відносинах тотожності і відмінності побудовано все музичне становлення – від найнижчих рівнів (звуків, тривалостей, мотивів і т. п.) до найвищих, включаючи рівень композиції цілого. На будь-якому з них діє той самий механізм: або “а” буде повторене, або за ним ітиме щось зовсім інше, тобто “b” <...> Питання про те, що ітиме за першим елементом “а”, – є в кінцевому рахунку питанням його інтерпретації. <...> А там, де є інтерпретація, вже виникає сфера *семантики*. <...> А оскільки ці первинні відносини торкаються типового в даній формі, то вона з самого початку виступає як *значима*; в ній виявляється певний *семантичний потенціал*” [2, с. 29].

на вислови молодого Б. Асаф'єва³³, відзначає: “Інтонація є безпосереднім *виходом* творчого процесу, результатом просування від ідеальних уявлень, пошуків, становлення-“*намацування*” до складеної матеріальної цілісності – зафіксованості в одиничній музичній формі” [16, с. 15]. Разом з тим, В. Москаленко, як і О. Сохор, Ю. Холопов і багато інших дослідників схильний бачити в музичній творчості наявність певних “інтонаційних типів”, в т. ч. *жанрово-інтонаційних* (пісенність, маршовість, танцювальність, романсовість і т. ін.)³⁴.

Таким чином, будучи “одним із найбільш глибоких шарів форми в музиці, найбільш близьким до змісту, найбільш безпосередньо і повно виражаючим його” [25, с. 551], інтонація стає *головним означником* типізованої змісто-форми (внутрішньої структури, за М. Арановським) музичного жанру (архетипу), що веде до розуміння жанру як *носія типологічно характерної музичної інтонації*.

Виходячи із сказаного, пропонуємо таку дефініцію музичного жанру.

Музичний жанр – це певний відносно стійкий *інтонаційний архетип* (*модель*) музичного твору (тексту), що, формуючись у відповідності до вимог його художніх та позахудожніх детермінант (контексту), проявляє себе як *система-данність* (*семантичний знак* музичного мистецтва) та *система-принцип* (*смыслотворчий код* музично-історичного процесу), при цьому, виступаючи *засобом* генетико-типологічної систематизації музичних творів, служить *каналом інтегративно-типологічного зв'язку* об'єктно-суб'єктної системи музичного мистецтва.

Література

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979. – 286 с.

³³ З певних причин розуміння інтонації як результату процесу інтонування, тобто власне конкретної музичної форми не знайшло відображення у центральній праці Б. Асаф'єва з проблем інтонації “Музична форма як процес”.

³⁴ Див.: Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К.: ЕП “Музінформ”, 1994. – С. 15 – 16.

2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Сб. статей. В. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 5-44.
3. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. 2 вид., доп. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 491 – 496.
4. Беліченко Н. М. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років). Автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.02. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1992. – 16 с.
5. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций // Проблемы музыкознания. В. 2. – 1989. – С. 95 – 122.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови // <http://www.slovnuk.net/?swrd=%EA%EB%E0%F1>
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Підручник для студ. філолог. спец. вищих навч. закладів. Ред. О. Галича. – Київ: Либідь, 2005. – 486 с.
8. Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 1. К., 1998. – С. 116-127.
9. Дауноравичене Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов. Автореф. дис. ... канд. искусств. Вильнюс, 1990. – 24 с.
10. Зинькевич Е. Значение генетико-типологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. К.: Музична Україна, 1988. – С. 96 – 102.
11. Зинькевич Е. С. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Автореф. дис... докт. искусств. 17.00.02. К., 1986. – 38 с.
12. Кашина Н. Жанр как эстетическая категория. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
13. Комендант Т. Деконструкція та інтерпретація // Література. Теорія. Методологія. Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 378 – 388.
14. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. 2 вид., доп. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 581 – 595.
15. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967. – 365 с.
16. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К.: ЕП “Музінформ”, 1994. – 157 с.
17. Музыкальная форма. Общ. ред. Ю. Тюлина. – М.: Музыка, 1976. – 258 с.
18. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
19. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
20. Новий тлумачний словник української мови у 4-х т. – Київ: Аконт, 2001. Т. 1. – 910 с.; Т. 3. – 927 с.
21. Овчаренко С. В. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці. Автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.08; Київ. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 34 с.
22. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л.И.Дыс. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 68 – 74.
23. Советский энциклопедический словарь. Гл. ред. А.М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – 1600 с.
24. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки ХХ века. – Горький, 1977. – С. 12 – 58.

25. Сохор А. Интонация // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – С. 550 – 557.
26. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Т. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231 – 293.
27. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Т. 3. – Л.: Советский композитор, 1983. – С. 129 – 142.
28. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Сб. статей. В. 6. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 45 – 68.
29. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. – К.: Видавничий дім “Академперіодика” НАН України, 2004. – 120 с.
30. Царёва Е. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 383 – 388.
31. Чередниченко Т. В. Жанр музыкальный // Музыкально-энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – С. 192.
32. Шаповалова Л. О воздействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1986. – 172 с.
33. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. – Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – 42 с.
34. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. В. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. – К., 2002. – С. 154 – 177.
35. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. В.7. – К., 2001. – С. 47 – 57.