

Ольга Коенда

## 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-данність 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-данність, система-принцип.*

*Rассматривая ряд дефиниций музыкального жанра и учитывая опыт современного гуманитарного знания, автор приходит к определению музыкального жанра как интонационного архетипа, который, формируясь в соответствии с требованиями его художественных и внехудожественных детерминант, проявляет себя как система-данность и система-принцип, при этом служит каналом интегративно-типологической связи объектно-субъектной системы музыкального искусства.*

*Ключевые слова: музыкальный жанр, признаки жанра, функции жанра, интонационный архетип, система-данность, система-принцип.*

*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 key words: 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 ХХ століття: спроби самопізнання в постмодерністській інтерпретації*

Присвячується пам'яті мого дорогого Вчителя і Наставника – музикознавця і композитора, професіонала найвищого рівня, людини світлого розуму, надзвичайної внутрішньої культури, рідкісної професійної етики і честі – доктора мистецтвознавства, професора Антона Івановича Мухи.

На той момент, коли доля звела мене із Антоном Івановичем, я глибоко переживала втрату двох дуже важливих і близьких мені людей – Дагмари Андріївни Дувірак, під керівництвом якої я писала дипломну роботу у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, і яка на той час емігрувала в Канаду, і Олександра Григоровича Костюка, мого наукового керівника в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, що передчасно пішов з життя. З відчуттям зневіри і повної розгубленості, з купою розрізнених начерків і ескізів до майбутньої кандидатської дисертації, я звернулася до Антона Івановича. Вислухавши мою нехитру сповідь, Антон Іванович тут же, без вагань, погодився стати моїм науковим керівником. Той день став другим моїм народженням. У обличчі Антона Івановича я знайшла мудрого порадника, щирого друга, а головне – людину, яка вражала мене своїм високим професіоналізмом, негаласливою,

самовідданою працею, не для реклами – а на совість. Завдяки Антону Івановичу у 2004 році я успішно захистила дисертацію. Завдяки йому вийшов друком посібник “Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму”. Завдяки Антону Івановичу я стала тим, ким є сьогодні.

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 тексту<sup>1</sup> 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. Бодріяр), тому реальність виявляється симуляцією симуляції, уособлюючи “неадекватність часу самому собі” [8, с. 117 – 118].

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

Ще у 1987 році 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, особливо послідовно проявила себе у музиці ХХ ст., з її, за словами О. Зінкевич, 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, Августина Аврелія, Іоанна де Грохеа, 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, Л. Шаповалової, С. Шипа, О. Зінкевич, В. Москаленка і ін. Проте більшість дослідників так і не дійшли взаємної згоди, в першу чергу у тому, що ж таке музичний жанр.

Панорамне 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 разом 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 зіставлення 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”<sup>3</sup> [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 терміни слід використовувати: перший – як звідний в смислового відношенні; другий – як розвідний)<sup>4</sup>.

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. Перший – визначення в якості головного критерія позамузичних функцій жанру (“де, коли, за яких обставин?”), тобто ролі соціокомунікативного 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 уведенням денотату “тип змісту музики”, функціонуючого в ролі головної детермінанти жанру (Царьова використовує більш коректний вислів “особливості змісту і форми”)<sup>5</sup>.

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]<sup>6</sup>. 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 історично<sup>7</sup> 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 виявляє його динамічний характер<sup>8</sup>, 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 вважаю особливо важливим, Л. Березовчук акцентує увагу на такій смислотворчій якості жанру як асоціативність<sup>9</sup>, а також розглядає усі жанровотворчі фактори (семантика<sup>10</sup> – 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]<sup>11</sup>.

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 в специфічній функції (типологізуванні)<sup>12</sup>; 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 може бути 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 прототип<sup>13</sup>, генотип<sup>14</sup>, таксономія<sup>15</sup>, жанронімі<sup>16</sup>, відзначаючи некоректність виразів “первинні і вторинні жанри, великі і малі, складні і прості, узагальнення через жанр<sup>17</sup>, поліжанровість”, дослідник приходять до наступного визначення жанру. “Музичні жанри, – пише він, – це з погляду загальної психології – типи<sup>18</sup>, з погляду історії культури – генотипи<sup>19</sup> музичних артефактів. У теоретичному, науково-понятійному відбитті вони являють собою класи<sup>20</sup> (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 широкоохоплююча, 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 розкрите 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, 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 немусикульознавчих 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 позарациональних засадах і базовий елемент ірорационального художнього мислення” [21, с. 30], він досліджує жанр у його статичній (форма структуралізації 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 ірорационального (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 розгляд 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 нераз “спотикається” у застосуванні її, наприклад, до сфери музики (і не тільки через термінологічні, але й через поняттєві розбіжності).

Так, викликає сумнів, наприклад, віднесення фуґи 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 фуґи – до монодичного (“моносубстанціональне бачення світу”); симфонії і фуґи – 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 фуґи – до моножанру (“осмислення поодиноких явищ та об’єктів поза будь-якими взаємозв’язками”)<sup>22</sup>. 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 недоцільним, оскільки в музикознавстві за ними закріплені інші, не опозиційні смисли.

Отож, 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 інтеґративно-типологічного<sup>23</sup> 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 централізованою системою, що виникає на основі дії його специфічної функції – типологізування. (Усі, без винятку, дослідники відзначають родовидову 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 лінґвістики, 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 вбачаю застосування поняття архетипу<sup>24</sup>, яке поєднуючи в собі значення прообразу, ідеї, першоджерела, використовується в лінгвістиці у розумінні гіпотетично реконструйованої або фактично засвідченої мовної форми<sup>25</sup>, 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 достепенності” [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 винятку, його дослідники; і як принцип (те, що М. Бахтін, вкладає у розуміння поняття “пам’ять жанру”)<sup>26</sup>.

Виходячи із твердження С. Шипа, про те, що “в якості музичного знака можна розглядати: окремих 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”<sup>27</sup>) 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 знаку<sup>28</sup>. Адже жанр як внутрішня система (побудована на основі взаємодії тексту твору з його контекстом тобто та, яка інтерпретується<sup>29</sup>) існує в музичному мистецтві – зовнішній системі, тій, яка її інтерпретує<sup>30</sup>, 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 код<sup>31</sup>. За словами Н. Беліченко, коди – це “рухомі, взаємоперехресчувані 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 смыслом <...> За допомогою кодів свідомість ніби-то розставляє свої глибинні “віхи” на шляху руху смыслу, 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 смыслу 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 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 розробленої Б. Асаф'євим. Вже в 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 змісту<sup>32</sup>. 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. Москаленко, спираючись, в першу чергу, на вислови молодого Б. Асаф'єва<sup>33</sup>, 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.)<sup>34</sup>.

Таким чином, являючись “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. – Ленинград: Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып.6. – С. 5–44.
3. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / За ред. М. Зубрицької. – 2Л.: Літопис, 2002. – С. 491–496.
4. Беліченко Н. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років). Автореф. дис. ... канд. мист. – К., 1992. – 16 с.
5. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций // Проблемы музыковедения. – М., 1989. – Вып. 2. – С. 95–122.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови // <http://www.slovnyk.net>.
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Підручник для студ. філолог. спец. вищих навч. закладів / Ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2005. – 486 с.
8. Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации // Київське музикознавство: Зб. ст. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 116–127.



9. Дауноравичене Г. 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. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Автореф. дис... докт. искусств. – 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 / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 581–595.
15. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967. – 365 с.
16. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. – К.: СП “Музінформ”, 1994. – 157 с.
17. Музыкальная форма / Общ. ред. Ю. Тюлина. – М.: Музыка, 1976. – 258 с.
18. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
19. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
20. Новый глумачний словник української мови у 4-х т. – К.: Аконіт, 2001. – Т. 1. – 910 с.; Т. 3. – 927 с.
21. Овчаренко С. Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці. Автореф. дис... докт. філос. наук. – К., 1999. – 34 с.
22. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 68–74.
23. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1980. – 1600 с.
24. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки ХХ века. – Горький, 1977. – С. 21–29.
25. Сохор А. Интонация // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 550–557.
26. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Сов. композитор, 1981. – Т. 2. – С. 231–293.
27. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. – Л.: Советский композитор, 1983. – Т. 3. – С. 129–142.
28. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник: Сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – 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. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 383–388.
31. Чередниченко Т. 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. искусств. – К., 1986. – 172 с.
33. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис...

докт. мист. – К., 2002. – 42 с.

34. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. – К., 2002. – С. 154–177.

35. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. ст. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 47–57.