

РОЗДІЛ ДРУГИЙ. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

БОГДАН СЮТА

ЖАНРИ МУЗИЧНОЇ МОВИ: ПОСТАНОВКА ПИТАННЯ

Проблема жанру в музиці нині все ще перебуває на стадії методологічного осмислення. Немає єдиного усталеного погляду вчених на це питання навіть у межах однієї парадигми. Різні критерії визначення і класифікації жанру, що співіснують у рамках однієї парадигми, ускладнює ще й нерозмежованість жанрів музичних або музично-творчих (аналог: жанр літературний) і жанрів музично-мовних (аналог: жанр мовний). Адже, характеризуючи ці явища та пропонуючи для вживання низку наукових понять і дефініцій, більшість музикознавців не зосереджуються на завданні їх розмежувати і вивчати як окремі музично-теоретичні категорії.

У межах цієї розвідки не маємо наміру вкотре порушувати проблему дефініції музичного (музично-творчого) жанру й висвітлювати стан її дослідженості. Зосередимо увагу на окремих складниках процесу звукової реалізації музичної мови. Головний предмет наших рефлексій – музично-мовний жанр як явище комунікативної природи і категорія музично-мовного жанру, щодо якої вперше у вітчизняному музикознавстві буде здійснено спробу обґрунтування в контексті музичної (як різновиду мовної) комунікації.

Коли йдеться про питання мовної природи, доцільно передусім врахувати мовознавчі трактування. М о в н и м и

жанрами філологи вважають закріплену традицією *форму мовного втілення завершених висловлювань*, зумовлених метою, темою спілкування та правилами комунікації, прийнятими в певному соціумі. Це повною мірою стосується і музичного мистецтва, музичної комунікації, мови й музичних висловлювань. Узявши таке визначення за основу дефініції музично-мовного жанру, можна чітко простежити узалеженість останнього від музично-мовної норми¹ та з'ясувати естетичне й культурологічне підґрунтя класифікаційних наставлень. Воно, на жаль, не дає безпосереднього виходу на практику створення й аналізу висловлювань. Більш гнучкою позицією можна вважати розгляд жанрових аспектів *мовлення як комунікативного акту*. Вона дає змогу вивчати стійкі форми музичної мови і особливостей мовної поведінки, також описувати відповідність мовних дій типові мислення і дійсності.

Найпродуктивнішим, на нашу думку, є комплексний підхід до вивчення музично-мовної практики, який інтерпретує мовні жанри як *первинну форму існування мови*. Фактично музична комунікація не може відбуватися поза ustalеними у різних сферах музично-мовного спілкування мовними жанрами. Відразу постає питання про окреслення сфер музично-мовної комунікації і критерії визначення

¹ Поняття музично-мовної норми розглядалося в інших працях автора статті, тому лише нагадаємо визначення цього поняття: музично-мовна норма – це сукупність загальноприйнятих правил реалізації музичної системи й музично-виражальних засобів, які закріплюються у процесі суспільної комунікації, приймаються на даному етапі культурного розвитку суспільства для певних конкретних типів музичного спілкування як найкращий із можливих варіантів. Музично-мовні норми невіддільні від історично та біогенетично зумовлених норм актуального парамузичного мовлення. Норми безпосередньо відображають факти музичної системи, сприймаються її носіями як зразок певного типу музично-культурного спілкування у певний період розвитку суспільства, а їх порушення утруднює музичну комунікацію (Див.: Сюта Б. Основи парамузикознавства / Богдан Сюта. – К. в: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 140–141).

музично-мовних жанрів. Вивчення музично-мовної практики з прагматичних позицій доводить, що музично-мовний жанр справді можна вважати єдиною первинною формою існування музичної мови. Екстраполюючи відомий вислів М. Бахтіна щодо жанрів мовлення на музику, можемо повторити: якби не існувало музично-мовних жанрів, нам довелося б уперше створювати їх у процесі музичного спілкування¹, а отже, музичне спілкування було б істотно ускладненим.

Музично-мовні жанри – ланка у створенні текстів та дискурсу. Стиль виступає при цьому елементом жанрової єдності висловлювання та основою характеристики будь-якого жанру. Мовні стилі визначаються ставленням до сприймача, метою мовлення, специфічними формами спілкування, зовнішніми умовами спілкування, подіями, що визначають спілкування.

Для визначення музично-мовних жанрів багато важать екстрамузичні фактори, зокрема *сфера спілкування і діяльності*, про що йтиметься далі. Вона значною мірою визначає репертуар музично-мовних жанрів. При цьому слід звернути увагу на *трансформовану діалогічність музичного спілкування* і переважання в ньому не діалогу, а музично-мовних актів, тобто серії висловлювань. Діалогічність у музичному спілкуванні утворюється завдяки поєднанню висловлювань, що актуалізують зазвичай різні засоби: основний мовець (той, що говорить; виконавець) використовує переважно (але не виключно) музично-мовні засоби, адресат (слухач) – екстрамузичні і парамузичномовні. Крім того, музично-мовний жанр може формуватися з цілого ряду музично-мовних актів, пов'язаних між собою.

¹ Див. : Бахтин М. М. Проблема речевих жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 260–272.

Є багато критичних висловлювань щодо специфіки й обмеженості діалогічності в музично-мовному спілкуванні, особливо після появи технічних засобів фіксації музичних повідомлень. Дехто вважає, наприклад, прослуховування компакт- чи відеодисків із записами музичних творів неповноцінним спілкуванням (т. зв. *шизофонія*, за Р. Меррей Шефером¹), а залучення до його опису традиційного інструментарію начебто не може бути ефективним і науково коректним. На противагу цій позиції зауважимо: форми мистецького спілкування, у яких використовуються завершені твори апробованих творчих жанрів, є базовими для архітектури, живопису, декоративного мистецтва та ін., зокрема й для музики. Так, сприймачеві не потрібна присутність будівельників собору св. Петра в Кельні, процес будівництва якого тривав понад 800 років, щоб сприйняти споруду як твір мистецтва з усією передаваною художньою інформацією. Так само немає потреби спостерігати, як Рембрандт створює «Нічну варту», чи інтерв'ювати Мікеланджело та Челліні щодо відмінності концепцій та історії створення їх «Давидів». За «законом Гумбольдта – Потєбні»², зміст твору мистецтва після його завершення розвивається уже не в митцеві, а у свідомості читача, глядача чи слухача³. Тобто, змістовність та глибина мистецького спілкування після того, як автор завершив свій твір, залежить уже не від нього, а виключно від інтерпретаційної діяльності адресата та супутніх засобів передавання і сприймання інформації. Також – від куль-

¹ Див.: Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – С. 128–134.

² Див.: Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиологическую психологию / Н. А. Рубакин. – М.: Книга, 1977. – 264 с., а також: Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации / Н. А. Кузьмина. – М.: ЛИБРОКОМ, 2011. – С. 8.

³ Див.: Потєбня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потєбня. – М.: Искусство, 1976. – С. 181.

турної епохи, у контексті якої сприймається твір, і від зміни таких епох. А оскільки музичні твори, актуалізовані у формі музичних виконань на механічних носіях, не змінюються залежно від часу і умов їх відтворення і не перестають бути завершеними творами, можемо вважати дискусію на цю тему безперспективною. У цьому разі може йтися лише про зміну змісту твору у свідомості кінцевого сприймача залежно від соціокультурних умов і обставин, у яких здійснюється сприймання, та ймовірне *змінювання певних функцій музично-мовних жанрів* і – як результат – їх трансформування. Так, запис серенади В. А. Моцарта можна прослухати у навчальній аудиторії (дидактична функція, що доповнюється когнітивною), а можна використати як звукове оформлення інформаційних повідомлень у супермаркеті (інформативна і фатична функції). Також, наприклад, Ейфелеву вежу можна сприймати, стоячи біля неї, піднявшись на неї, пролітаючи над Парижем на туристичному гелікоптері, гортаючи альбом з її фотографіями, переглядаючи фільми про інженерно-наукові здобутки ХІХ ст. (варіанти: про мистецтво містобудування; про культурно-художні пам'ятки минулого; про долю двох закоханих-парижан у часи Другої світової війни тощо), купуючи в кіоску вежечку-брелок чи дивлячись на її зображення на обгортці шоколаду і т. п. Це не спричинює зміну базового мистецького значення архітектурного твору, а лише уточнює його відтінки. Якщо ж вежу використовують як телевізійну трансляційну або встановлюють на ній численні веб-камери для спостереження за правопорядком у її околицях, це, безумовно, свідчить про урізноманітнення функцій, але сам твір мистецтва при цьому залишається незмінним.

Цікавий аспект діалогічності в музичному мовленні – феномен «підспівування», часто інспірований не тільки музикою, а й самими мовцями – музикантами-виконавцями за найрізноманітніших обставин (як зі сцени-подіуму на рок-концерті, так і сидячи довкола вогнища з гітарою в руках поруч зі слухачами). Найпоширенішою формою музичного діалогу в побуті є «підспівування» слухачами приспіву попу-

лярної пісні (як-от “Still loving you” групи “Scorpions” або ж “Yellow Submarin” групи “The Beatles”), виразного мелодичного звороту (початкові фрази приспівів пісень “I just called to say I love you” Стіві Вандера, «Лиш вона» Тараса Чубая або початки пісень Ніно Рота “Speak softly love” з кінофільму «Хрещений батько» чи «Не питай» групи «Океан Ельзи», перші фрази «теми навали» із першої частини Сьомої симфонії Д. Шостаковича) чи звучне відтворення захоплюючої ритмофігури під час виконання твору (двотактовий ритмізований вступ «Пісні друзів» Г. Гладкова на вірші Ю. Ентіна із мультфільму «Бременські музиканти» або ж ритмізовані мотиви приспіву пісні «Весна» групи «ВВ»).

Важливий чинник формування музично-мовного жанру – конвенціоналізація і стереотипізація форм комунікації. Так, за визначенням Станіслава Гайди, «<...> жанр – це культурно й історично оформлений, суспільно конвенціоналізований спосіб мовної комунікації; зразок організації тексту. По-друге, цей термін також позначає сукупність текстів, у яких певний зразок є актуалізованим, реалізованим»¹. Він також відзначає, що високий рівень конвенціоналізації (іноді ритуалізації) культурних дій охоплює і мовні вчинки. Це спостереження концептуально важливе для осмислення особливостей музично-мовних жанрів і музичних текстів. А вид тексту залежить передусім від рішення про вибір культурної ситуації (наприклад, марш під час військового параду, марш на оперній сцені чи марш у ході весільного обряду). Жанр висловлювань переноситься в площину культурних конвенцій (із правилами музичної мови включно) й існує як певна цілість, зразок, у якому поєднані пізнавально-аксіологічні, комунікативно-прагматичні і структурно-мовні категорії.

¹ Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая организация / Ст. Гайда. – Пермь : Наука, 1986. – С. 110.

Логічно постає запитання: як ефективно розрізняти музичні (музично-творчі) і музично-мовні жанри і чи це доцільно? Може, достатньо й надалі використовувати флексибільне за смисловим наповненням поняття «жанр музичний»? Передусім варто з'ясувати основні аспекти функціонування поняття «жанр» у сучасній музикознавчій практиці.

В італійському, іспанському (країни Латинської та Південної Америки) та англійському (Великобританія, США, Канада та Південноафриканська республіка) музикознавчих дискурсах питання жанру в музиці є начебто одним із периферійних. Усі згадані музикознавчі школи на окреслення цього поняття використовують термін «жанр» і розуміють жанр як музично-творчу категорію. Основний критерій поділу музичної творчості на жанри – наявність у музичних артефактах чогось *спільного*. Італійські музиканти розрізняють великі «понаджанрові» групи: класична музика, традиційна (народна) музика та поп- і рок-музика. Ці групи охоплюють усі можливі зразки музичних творів. Як і англійські музикознавці, італійські основну увагу спрямовують на вивчення сучасних жанрів поп- і рок-музики, їх соціологічне опрацювання й розрізнення понять «жанр» і «стиль» у названих дискурсах і в музиці класичної традиції. В англійському музикознавстві ця проблема – серед першорядних. Як одну з найцікавіших у сучасній англомовній літературі варто згадати концепцію кейптаунського професора Петера ван дер Мерве, викладену в монографії “Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music”¹, у якій здійснено переконливу спробу систематизувати музичні практики сучасності за жанровим принципом. Вивчаються також зв'язки музичних жанрів із жанрами інших родів мистецтва.

¹ Merwe P. Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music / Peter van der Merwe. – Oxford : Clarendon Press, 1989. – S. 3–5.

Усі згадані теорії спираються на соціологічний підхід, якому виразно підпорядковуються усі інші. Це призводить до певної односторонності музикознавчих досліджень. Щоправда, перевагою таких праць є глибоке осмислення ролі сучасних медійних засобів у розвитку й функціонуванні музичних жанрів, зокрема електроакустичної музики та нових жанрів у музичних іграх.

Іспанське музикознавство має напрацьовану об'ємну систему жанрової класифікації та ґрунтовні розробки проблеми жанру в музиці. Багато в чому позиції іспанських музикологів співзвучні з позиціями німецьких і радянських (див. далі). Вони успішно використовують комплексний підхід до осмислення проблематики жанру в музиці, коректно включаючи до досліджуваних чинників також географічні, медійні (засоби і методи розповсюдження музики), структуру форм музичної діяльності (співу, рухів тощо), правила і прийоми виконання творів, зв'язки музики й інших видів мистецтва. Власне завдяки залученню структури форм музичної діяльності до вивчення категорії жанру, правил і прийомів виконання творів, а також засобів і методів розповсюдження музики музикознавці виділяють ряд жанрів як категорій мистецького мовлення (наприклад, дослідження специфіки музики танцю фламенко чи латиноамериканських музичних жанрів). Це, власне, можна розглядати як спробу осмислення жанрової специфіки музичного мовлення і функцій музично-мовних жанрів. В іспанській музичній науці теж побутує тільки один спеціальний термін, запозичений з теорії літератури, – «жанр». На жаль, через причини політичного та соціокультурного характеру сучасна іспанська музикознавча думка практично невідома у пострадянському, зокрема й українському музикознавстві.

Французькі музикологи також поділяють музичні артефакти на кілька великих жанрових груп (вирішальними при цьому виявляються соціокультурні чинники), намага-

ючись систематизувати усі доступні музичні явища сучасності й актуальні музичні явища минулих епох (як-от григоріанський спів). Жанри згруповані у вісім великих класів: класична музика, електронна музика, експериментальна музика, популярна музика, хіп-хоп, рок, «інші»-«різні»-«різноманітні» (музика в кіно, традиційна музика, фольк-музика і фольклоризм, духовна народна музика, музика світу), жанри західної популярної музики (група жанрів популярної музики заокеанського походження; сюди увійшли головним чином жанри ще досить недавнього і незабутого соціумом музики «побутово-розважального» походження, як-от блюз, кантрі, джаз, хауз, фламенко, рег-тайм, реггі, реп, сальса, соул, техно, імпровізаційна музика тощо). Основою більшої частини груп жанрів є артефакти європейської музики писемної традиції, а також групи «хіп-хоп» і «рок», тобто ті, що, міцно вкоренившись у Старому Світі, вважаються частиною його культури. Останні дві групи не настільки «чисті» жанри, як попередні. Група «інших» зазвичай характеризується нерозривними зв'язками з різноманітними позамузичними явищами культури, а «західні популярні» є не тільки позаєвропейськими, а й не надто «серйозними» чи «класичними». Цікавим фактом є спеціальне виділення імпровізаційних жанрів у групі «експериментальної музики» і в групі «західної популярної музики». А «реп» і «рок» входять як до доволі еkleктичної останньої групи, так і до інших: «рок» – це окремо виділений жанровий тип музики, а «реп» – головний жанровий підвид жанрової групи «хіп-хоп».

Бачимо в такій класифікації попри домінування соціокультурних чинників ще й вагому роль чинників географічних і політичних. Ця доволі цікава класифікація жанрових типів музики спрямована на максимальне охоплення музично-творчих жанрів і практично не враховує музично-мовні характеристики. Вона, незважаючи на свою деталізовану опрацьованість, відома українським музикознавцям так само мало, як українські варіанти класифікації музикознавцям французьким.

У німецькому музикознавстві, на здобутках якого фактично сформувалося радянське і пострадянське, є кілька термінів для окреслення родів і видів музики. До уваги береться здебільшого європейська музична творчість писемної традиції (сюди не входить жанрова систематика фольклорної музики, яка належить не до «історичного музикознавства», а до «музичної етнології», або ж «порівняльного музикознавства», і може ілюструвати майже досконалу систему жанрів, розроблену Вальтером Віорою і Генріхом Бесселером та їх послідовниками). Висловлюються також припущення про можливість застосування аналогічних (не ідентичних!) систем типологізації щодо вивчення музичної творчості інших культур. Найпоширеніші нині терміни – *die Gattungen*, *die Formen* і *die Genren*.

Найдавнішим і найоб'ємнішим за охопленням матеріалу є *Gattung*, що базується на першочерговому врахуванні таких критеріїв, як виконавський склад, текст, функція, місце виконання і загальна структура твору (музична композиція). Наука про *allgemeine Formen* об'єднує твори у великі групи на основі спільності походження їх форм, наприклад, твори т. зв. пісенної форми та їх різновиди, твори форми рондо і подібні. Такий підхід був основою сформованого наприкінці ХІХ ст. класичного вчення про форми. Термінологічні поля цих двох підходів часто перехрещуються. Гуто Ріман використовував також забуте нині окреслення *die Tonformen*¹.

Інші загальні критерії систематичної класифікації музики в німецькій науці – це епохи (Ренесанс, Бароко, Класицизм, Імпресіонізм і т. п.) і стилі. *Gattung* апелює до експресії та способів вираження, *Stil* – до мови форм («стиль» у німецькому музикознавстві свідчить про помітну вкоріненість у барокові естетичні чинники), *Epoche* – до просторово-часового підпорядкування, *Genre* – до тематично-мотивувального змісту мистецтва. І, знову ж, стиль (*Stil*)

¹ Riemann H. Abriß der Musikgeschichte. – 2. Teil : Geschichte der Tonformen. – Berlin W 15: Max Hesses Verlag, 1918. – S. 139–220.

у цій парадигмі перебуває в дихотомічному поєднанні з видом (*Gattung*), методологічно йому підпорядковуючись.

Отже, бачимо, що в німецькій музикознавчій практиці від кінця XIX ст. базовим поняттям на означення жанру виступає термін “*Gattung*”. Він вбирає у себе і базові типологічні поняття видів музичної творчості, і – водночас – відбиває особливості використання форм-типів у різні художні епохи та їх еволюціонування. Термін “*Genre*” увійшов у наукову практику з другої половини XX ст., коли почали широко опрацьовуватися актуалізовані композиторами барокова традиція «змішаного жанру» та неостилістичні практики. На тлі розмивання типологічних рис усталеного “*Gattung*”, “*Genre*”, орієнтований на чинники іншого рівня, добре вписався в нові музично-естетичні та поетичні концепції.

У німецьких концепціях ідеться винятково про жанр музичної творчості («*гатунок*» чи рід, радше навіть вид музичної творчості), і кожен з таких систематизаційних підходів є достатньо чітким і обґрунтованим, щоб не спричинювати еkleктичність концепції. У них враховано також специфіку художньої епохи й традицію теоретичного осмислення явища в попередні століття. Терміноапарат німецької науки оперує також терміном “*Sprachgattung*” (вид, *гатунок мови*), але його наукове опрацювання в музикології на сьогодні щойно розгортається (найзагальніші філософсько-естетичні засади цього поняття висвітлюють праці з естетики музики К. Дальгауза¹).

¹ Див. : Dahlhaus C. *Gattung* / C. Dahlhaus // Brockhaus Riemann Musiklexikon : In 2 Bänden / Hsg. C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht. – Wiesbaden-Mainz, 1978. – Band 1. – S. 452–453; Dahlhaus C. Was ist eine Musikgattung? / C. Dahlhaus // Neue Zeitschrift für Musik. – 1974. – № 10 (135). – S. 620–625; Dahlhaus C. Klassische und romantische Musikästhetik / C. Dahlhaus. – Laaber : Laaber-Verlag, 1988; Dahlhaus C. Musikästhetik / C. Dahlhaus. – Laaber : Laaber-Verlag, 1986.

Подібна термінологічна система усталилася і в польській гуманітаристиці¹ (польськомовний аналог німецького “Gattung” – “gatunek”). У польській музикозикології також успішно відбувається наукове осмислення природи і функцій музично-мовного жанру, який дослідники кваліфікують як поняття неідентичне жанру музичної творчості.

На пострадянському просторі ситуація значно складніша. У прихильників та послідовників цієї наукової школи є кілька базових інваріантів побудови теорії «музичного жанру», які розвиваються й уточнюються. Крім того, у музикознавчій практиці існує тільки один термін на окреслення усіх понять – «музичний жанр» і його похідні – «жанровий стиль» та «жанровий зміст». До таких теорій належать концепції *В. Цуккермана* (базовим вважається змістовий чинник: ліричні, епічні й розповідні, моторні і танцювальні, картинно-живописні чи зображальні жанри)², *А. Сохора* (базовим є чинник суспільного побутування і суспільні функції музики; охоплює процеси й обставини виконання та сприймання музики; заперечує можливість опертя в класифікації лише на одну домінуючу ознаку; виділено чотири основні групи жанрів – обрядові чи культові, масово-побутові, концертні і театральні)³, *Л. Мазеля* (ґрунтується на визначальній ролі «типу змісту, пов'язаного з життєвим призначенням» музики, але при цьому різнорівневе «поняття жанру застосовується у більш ши-

¹ Див.: Gatunki mowy i ich ewolucja. – Tom II: Tekst a gatunek / pod red. Danuty Ostaszewskiej. – Katowice, 2004; Gatunki mowy i ich ewolucja. – Tom IV: Gatunek a komunikacja społeczna / pod red. Danuty Ostaszewskiej. – Katowice, 2011; Język a Kultura 23. Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej / red. Anna Burzyńska-Kamieniecka. – Wrocław, 2012.

² Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.

³ Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.

роких і більш вузьких значеннях», які не регламентуються, але застерігається можливість урахування «різних умов виконання і сприймання» музики¹; така позиція приводить до ситуації, коли «трактування і реальне смислове значення того самого жанру можуть бути в різних творах дуже різними», що спричиняє «поєднання [у творах] властивостей різних жанрів»²), *Т. Попової* (певною мірою еkleктичний підхід; критеріями поділу слугують головним чином належність до фольклорної традиції; домінуюча «розважальність» чи «серйозність»; виконавські склади (вокальна, інструментальна, сценічно-драматична музика)³, *Ю. Тюліна* (вважає головним чинником визначення поняття загальний зміст, але зазначає, що «поняття жанру набуває двох смислових відтінків: з орієнтуванням на внутрішні ознаки, тобто на безпосередню характеристику музичного змісту, і на зовнішні ознаки, тобто на непрямую характеристику»⁴; у систематизаційній схемі виділені чотири групи: інструментальна, вокальна, інструментально-вокальна (змішана) і театральна музика. Концепція Ю. Тюліна близька до позицій В. Цуккермана, пропонує систематику винятково музично-творчих жанрів, а його поняття жанру практично повністю збігається з німецьким «Genre»).

Існує також цікава концепція *О. Соколова*, в основу якої покладено наявність чи відсутність зв'язків музики з іншими родами мистецтв, позамузичними компонентами,

¹ Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. : Музыка 1979. – С. 22; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – С. 18–19.

² Там само. – С. 23.

³ Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы / Т. В. Попова. – М. : Музгиз, 1954. – 384 с.

⁴ Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – С. 13.

а доповнювальним чинником слугує її функція (ця теорія систематики музично-творчих жанрів відбиває передусім музичні реалії ХХ століття із залученням чинника суспільного побутування музики: музика «чиста», «взаємодіюча», «прикладна» і «прикладна взаємодіюча»)¹.

Є. Назайкінський у книзі «Стиль и жанр в музыке» пропонує досвід поєднання згаданих концепцій, долучивши до них як основу теорію Г. Бесселера щодо історичних форм побутування музики – *Umgangsmusik* і *Darbietungsmusik*. Позиція німецького вченого лежить у рідніщі відомої теорії Г. Рімана про *Tonformen* і є, власне, не теорією жанрів, а естетичною теорією форм та традицій музикування з акцентуванням соціологічних та психологічних чинників, що на час написання цитованих Є. Назайкінським статей Г. Бесселера (середина 1920-х – початок 1950-х років) набули найвищої актуальності. Сам музикознавець вважає найдоцільнішим синтезувати усі згадані концепції і, виходячи з ієрархічності будови кожної жанрової системи, пропонує називати жанром «явища різних рівнів – жанрові різновиди і типи, прості й складені жанри»². При цьому зазначає, що для характеристики «більш масштабних підрозділів доцільно використовувати термін у множині: жанри», а «стосовно більш дрібних поділів можна вживати термін жанровий різновид»³. Положення своєї концепції вчений умотивовує «принципом здорового глузду – одним із головних у методології цієї книги»⁴. Розглядаючи функції жанру, Є. Назайкінський гранично точно визначає своє розуміння поняття: «жанр як типова модель музичного

¹ Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд. Нижегородского ун-та, 1994. – 214 с.

² Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – С. 91.

³ Там само. – С. 92.

⁴ Там само. – С. 93.

твору»¹, що устійнює музично-творчу природу жанру в його концепції.

Достатньо логічною і збалансованою є також концепція музичного жанру, яку сформулював С. Шип². Дослідник зумовлює формування жанру трьома чинниками – функціональною подібністю творчих артефактів; комплексом необхідних умов та обставин, за яких артефакти реалізують свої культурні функції (місце, час виконання, його позамузичні компоненти, умови презентування, предметне буття в соціальному і етнічному розрізах); образно-змістовою подібністю. Враховано т. зв. жанрові сфери, ієрархічність та субординація жанрової систематики, а також трактування жанру як генотипу музичної практики. У цій концепції подано всебічну характеристику й визначено основи класифікації музично-творчих жанрів, а особливості музичного мовлення залучаються лише як допоміжний другорядний фактор, що допомагає вияскравити ті чи ті сторони концепції жанру як роду музичної творчості й подати його максимально детальну класифікацію.

У короткому огляді (визначення наукової продуктивності згаданих концепцій та їх оцінювання не входять до обмеженого кола завдань, поставлених у цьому дослідженні) добре видно, що в жодному із запропонованих підходів не ставилася мета окреслювати саме *мовний* жанр: музично-мовні складники у наведених дефініціях і систематиці виразно периферизовані й виконують при визначенні поняття та укладанні систематики суто допоміжну функцію. Під *музичним жанром* учені традиційно розуміють феномен сфери музичної творчості, сфери музичних артефактів та їх змістової наповненості (аналог у

¹ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – С. 96.

² Шип С. Жанр музичний / С. Шип // Українська музична енциклопедія. – Т. 2. – К. : НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. – С. 67–72.

філології – літературний жанр). У пострадянському музикознавстві спроби окреслити поняття власне *мовного жанру в музиці* сьогодні відсутні. А потреба в осмисленні саме мовних параметрів жанру і специфічних особливостей *музично-мовних жанрів* вже давно назріла.

Отже, зосередимося на тому, які критерії актуальні для визначення мовного жанру в музиці. Диференціюючими для визначення музично-мовного жанру першою чергою вважаємо такі критерії як тематичний зміст, стильове рішення та мовленнєва воля комунікантів. Вони взаємопов'язані і визначаються специфікою представлення жанру в певній сфері спілкування.

Музично-мовні жанри пов'язані зі *стилями спілкування, одиницями мовної комунікації, предметно-сисловою повнотою і завершеністю висловлювань, суб'єктивною вичерпністю мовлення, зворотним розумінням чи активною відповіддю.*

Враховуючи сказане, музично-мовні жанри – це стійкі типи висловлювань, зміст, стиль і композиційна будова яких відображають умови і завдання культурної діяльності людини, музично-мовні жанри зумовлені метою і темою спілкування та правилами художньої комунікації, прийнятими в певному соціумі, і базуються на спільності стереотипів його поведінки. Вони об'єктивні щодо індивідів і диференційовані відповідно до сфер музикування, виконують інтегративну функцію (забезпечують інтеграцію індивідів через художню культуру в соціум).

Є види висловлювань, які функціонують як цілі висловлювання певних жанрових типів. Такими є, наприклад, марші, танці, хороводи, наспіви (пісні), вигуки. Музично-мовний жанр може бути вираженим кількома висловлюваннями різного характеру й емоційного напов-

нення, наприклад, марш: експонування загального типу руху, емоційно-сміслові наповнення (військовий марш, загарбницький марш, переможний марш, весільний марш, похоронний марш), міра і характер задіяності в життєвій ситуації (військовий марш у військовому поході, військовий марш в ході оперної постановки, військово-тріумфальний марш у ході святкових ритуалів) тощо.

Типові форми висловлювань у європейському соціумі кінця ХХ – початку ХХІ ст. – концертне виконання музичних творів, побутове музикування, прослуховування аудіо- чи перегляд відеозаписів та музичних радіо- і телепередач, фонова (також клубна, танцювальна електронна) музика, звукові сигнали з участю музики, дидактично-педагогічне музикування, музика в ритуалах і т. ін.

У цьому ключі мовні жанри в музиці розрізняємо відповідно до їх основного комунікативного призначення: вони можуть бути *інформативними* (зокрема *емотивно-фатичними* і *концертними*), *оцінними*, *етикетними* (зокрема *ритуальними*), *імперативними*, *прикладними* (зокрема *дидактичними*). Більшість сучасних музично-мовних жанрів належать до того самого мовного рівня, що й вторинні жанри вербальної комунікації. До первинних музично-мовних жанрів належать найпростіші музичні повідомлення на зразок вигуків («Ой-йой-йой-йой-йооооо!»), «омузичнених» найпростіших ритмоформул (як-от дводольна маршова: чвертка, дві вісімки, половинка), мовленнєві акти дзвоніння (великодні дзвони, сполох та ін.), звуконаслідування. До таких жанрів можна зарахувати також усі випадки ігрового використання музики, коли мовець (чи мовці) самоцільно залучає самого себе (залучають себе) до відповідної діяльності (як-от хороводний спів, пригравання до танцю, танцювання упереміж зі співом та ін.)¹. Зазвичай використання таких жанрів у музичному мовленні суто прагматичне й не пов'язане з «проективним перене-

¹ Бенеш Г. Психологія: dtv-Atlas : довідник / Гельмут Бенеш. – К. : Знання-Прес, 2007. – С. 450–451.

сенням фрустрацій на створені фантазією об'єкти із замісним задоволенням і віддаленням від реальності»¹, чи – мовою естетики – з катарсисом. Такі жанри є однією з безпосередніх форм щоденної діяльності або ж музичним спілкуванням із самим собою. Але саме з таких первинних мовних жанрів поступово формуються вторинні. Первинні (а з часом і вторинні) жанри еволюціонують із розвитком соціуму і типів художньої культури (так, наприклад, концертні жанри почали складатися водночас із формуванням концертної форми музикування, але вони стали фактично однією з гілок еволюції первинних ігрових жанрів). Безумовно, використання абсолютно чистих музичномовних жанрів в сьогоденній практиці музичного спілкування майже немає, як і самостійного використання первинних жанрів. Серед первинних (як правило, модифікованих) жанрів, які використовуються й нині в культурній практиці, можна назвати звукові сигнали за участю музики (як-от сигнали труби в армійському побуті) чи відтворення суто звукових, темброво-артикуляційних виявів емоцій (поховальні плачі, мотиви-вигуки, відповідні мовно-жанрові вставки в музично-сценічних чи кантатно-ораторіальних, або вокально-інструментальних творах), що зазвичай включаються до інших музично-мовних жанрів вищого рівня. Окремо слід виділити групу *звукотображальних* і *звуконаслідувальних* «протожанрів», які посідають у музиці помітне місце (згадаймо, наприклад, ранкові церковні дзвони на початку третьої дії «Тоски» Дж. Пуччіні чи «пташині» опуси О. Мессіана).

Ще один важливий чинник класифікації музичномовних жанрів – сфери діяльності й спілкування. Ці сфери є екстрамузичномовною основою відповідних стилів музичного спілкування. Відповідно до сфери спілкування музичний твір того самого музично-творчого жанру може ситуативно репрезентувати інший музично-мовний жанр. Так, fuga

¹ Бенеш Г. Психологія: dtv-Atlas : довідник / Гельмут Бенеш. – К. : Знання-Прес, 2007. – С. 451.

Й. С. Баха може звучати з філармонічної сцени, виконувана на великому роялі Steinway D-274 в ході клавірабенда, також може виконуватися на піаніно Boston у класі загального фортепіано з дидактичною метою («Зіграй, виділяючи динамікою середній голос») або, відтворювана із CD-носія на науковій лекції з історії музики XVIII ст., слугувати аудіоілюстрацією стилю пізнього бароко. А слухаючи славетну Шубертову “Ständchen” на вірші Л. Рельштаба в концертному залі, ми забуваємо, що первісний мовний жанр музики – вітальний вечірній спів для виконання на відкритому повітрі. Усупереч часто постульованій думці про те, що музичним висловлюванням як одиницею спілкування має бути винятково художньо цілісний твір або структура, що відповідає йому за ознаками музично-творчого жанру, мусимо зауважити, що основою музично-мовного жанру може слугувати просто музичний текст чи його фрагмент, який формує функціонально завершене висловлювання. Так, музичне спілкування у класі фортепіано може базуватися, скажімо, виключно на діалогічному (викладач – учень) відтворенні різних варіантів виконання альбертєвих басів із партії лівої руки в сонаті В. А. Моцарта Фа-мажор KV 332 (300k). У місцях громадського відпочинку можна почути насвистування мелодії із пісні «Олені, олені» групи «Тік» чи одного з варіантів «усередненої» мелодичної квінтесенції пісень В. Меладзе, які з періодичною зміною слів змінюють і назву. У середовищі професійних музикантів часто наспівують “Oh, Darling” чи “Michelle” з репертуару “The Beatles”, або щось із Стінга чи “Queen”. Можна згадати і гуртовий спів із спонтанним підключенням і змовканням голосів чи розпочинанням співу десь із середини пісні або ж із приспіву...

Цікавим випадком у музично-мовному спілкуванні і формуванні музично-мовних жанрів є реалізація в музичуванні домінуючого фатичного спрямування комунікантів, як-от, наприклад, спонтанні колективні імпрровізації джазових музикантів у формі джем-сейшн. Сюди ж належать показові у музикантів-професіоналів реалізації ба-

жання «просто собі пограти», або «приспівування собі» у тих, хто виконує яку-небудь одноманітну роботу: у цьому разі йдеться про спілкування із самим собою (виконавець сам є єдиним слухачем), яке в художньому дискурсі не вважається психічною аномалією, а формує різновид прикладного мовного жанру.

Зі сказаного випливає, що при вивченні музично-мовного жанру обов'язковою є постановка досліджуваної одиниці в контекст екстрамузичномовних та парамузичномовних факторів: відтворювання – слухання (відношення між ними); передавання змісту; сприймання повідомлень і розвиток змісту у свідомості слухача; умови і обставини творення музично-мовного жанру; мета спілкування (інтенції, наміри); ситуація спілкування; сфера діяльності й спілкування і т. ін. На основі цього вибудовується відповідна структура і визначаються та характеризуються функції музично-мовних жанрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 237–280.
2. Бенеш Г. Психология: dtv-Atlas : довідник / Гельмут Бенеш. – К. : Знання-Прес, 2007. – 510 с.
3. Гайда Ст. Проблемы жанра / Ст. Гайда // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая организация. – Пермь : Наука, 1986. – С. 104–110.
4. Кузьмина Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации / Н. А. Кузьмина. – М. : ЛИБРОКОМ, 2011. – 272 с.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. : Музыка 1979. – 534 с.
6. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
8. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы / Т. В. Попова. – М. : Музгиз, 1954. – 384 с.

9. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 612 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

10. Рубакин Н. А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиологическую психологию / Н. А. Рубакин. – М. : Книга, 1977. – 264 с.

11. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Изд. Нижегородского ун-та, 1994. – 214 с.

12. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

13. Сюта Б. Основы парамузикознания / Богдан Сюта. – К. в: Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. – 160 с.

14. Музыкальная форма / Ю. Тюлин, Т. Бершадская и др. – М. : Музыка, 1965. – 396 с.

15. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

16. Шип С. Жанр музичний / С. Шип // Українська музична енциклопедія. – Т. 2. – К. : НАНУ ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. – С. 67–72.

17. Dahlhaus C. Gattung / C. Dahlhaus // Brockhaus Riemann Musiklexikon : In 2 Bänden / Hsg. C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht. – Wiesbaden-Mainz, 1978. – Band 1. – S. 452–453.

18. Dahlhaus C. Klassische und romantische Musikästhetik / C. Dahlhaus. – Laaber : Laaber-Verlag, 1988.

19. Dahlhaus C. Musikästhetik / C. Dahlhaus. – Laaber : Laaber-Verlag, 1986.

20. Dahlhaus C. Was ist eine Musikgattung? / C. Dahlhaus // Neue Zeitschrift für Musik. – 1974. – № 10 (135). – S. 620–625.

21. Gatunki mowy i ich ewolucja. – Tom II : Tekst a gatunek / pod red. Danuty Ostaszewskiej. – Katowice, 2004.

22. Gatunki mowy i ich ewolucja. – Tom IV : Gatunek a komunikacja społeczna / pod red. Danuty Ostaszewskiej. – Katowice, 2011.

23. Język a Kultura 23. Akty i gatunki mowy w perspektywie kulturowej / red. Anna Burzyńska-Kamieniecka. – Wrocław, 2012.

24. Merwe P. van der. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* / Peter van der Merwe. – Oxford : Clarendon Press, 1989.

25. Riemann H. *Abriß der Musikgeschichte*. – 2. Teil : Geschichte der Tonformen. – Berlin W 15 : Max Hesses Verlag, 1918.

Богдан Сюта. Жанри музичної мови: постановка питання. Визначено наукове поняття та розглянуто особливості музично-мовного жанру. Окреслено основні умови усталення цього явища та підходи до вивчення його функціонування.

Ключові слова: жанр музично-творчий, жанр музично-мовний, жанрова група, жанровий тип, функції жанру, систематика, музична комунікація, музичне висловлювання, музичне спілкування.

Богдан Сюта. Жанры музыкального языка: постановка вопроса. Определено научное понятие и рассмотрены особенности музыкально-речевого жанра. Очерчены основные условия утверждения этого явления и подходы к изучению его функционирования.

Ключевые слова: жанр музыкально-творческий, жанр музыкально-речевой, жанровая группа, жанровый тип, функции жанра, систематика, музыкальная коммуникация, музыкальное высказывание, музыкальное общение.

Bogdan Syuta. Genres of Musical: Raising the Problem. The author makes an attempt to do a definition of a scientific concept and complex research of peculiarities of music language genre. Basic conditions of its formation and the ways of its functioning have been determined.

Key words: music creation genre, music language genre, genre group, genre types, functions of genre, systematic, music communication, music expression, music association.