

2. Ухов Д. Маэстро Зорн собирает эротические фотки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/music/jazz/zorn/>.
3. Brackett J. Some Notes on John Zorn's Cobra // American Music, Vol. 28, No.1. – Illinois: University of Illinois Press, 2010. – pp. 44-75.
4. John Zorn by Michael Goldberg [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn>.
5. McNeilly K. Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music // Postmodern Culture v.5 n.2, 1995 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.muse.jhu.edu. accessed 23 September 2007.

References

1. Moshkov, K. (2006). John Zorn and his Tzadik. Retrieved from <http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm> [in Russian].
2. Uhov, D. Maestro Zorn collects erotic pictures. Retrieved from <http://www.peoples.ru/art/music/jazz/zorn/> [in Russian].
3. Brackett, J. (2010). Some Notes on John Zorn's Cobra. Illinois: University of Illinois Press [in English].
4. John Zorn by Michael Goldberg. Retrieved from. <http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn> [in English].
5. McNeilly, K. (1995). Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music. Retrieved from www.muse.jhu.edu [in English].

УДК 781.2

*Грицюк Олеся Ярославівна,
провідний концертмейстер
кафедри музичного виховання
Київського національного університету
кіно, театру та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
vendyuk.lesya@ukr.net*

ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає у висвітленні позицій музикознавців стосовно проблеми модифікації класико-романтичного жанрового фонду в ХХ сторіччі, з'ясуванні різних способів жанрових поєднань, виявленні місця жанрового синтезу в цьому контексті. **Методологія дослідження** базується на використанні компаративного, функційного та структурного аналізу, що дозволяють створити цілісне уявлення про жанровий синтез, яке сформовано у науковій літературі. **Наукова новизна** полягає в систематизації поглядів музикознавців щодо проблеми жанрового синтезу. Визначенні спільних та відмінних рис у концепціях. Розгляді жанрового синтезу як конкретної процедури поєднання рис декількох жанрів у одному творі. Обґрунтуванні способу класифікації жанросинтетичних творів. **Висновки.** Для жанрового синтезу є притаманним процес поєднання, іноді «заміщення» жанрових параметрів одного жанру іншим. Відповідно, жанросинтетичні твори можуть класифікуватися за тими параметрами, які в них поєднуються або заміщуються. Знаходження тих жанрових параметрів, спільність яких стала основою для об'єднання декількох жанрів, показує шлях до систематизації різноманітних жанросинтетичних творів як минулого, так й сьогодення.

Ключові слова: жанровий синтез, музичний жанр, жанрові характеристики, музичне мистецтво, жанровий інваріант.

Грицюк Олеся Ярославівна, ведучий концертмейстер кафедри музикального виховання Київського національного університету кіно, театру та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Жанровый синтез в музыкальном искусстве XX ст.: теоретический аспект

Цель работы заключается в освещении позиций музыковедов в отношении проблемы модификации классико-романтического жанрового фонда в XX столетии, выявлении различных способов жанровых смешений, определении места жанрового синтеза в этом контексте. **Методология исследования** основывается на использовании компаративного, функционального и структурного анализа, позволяющих создать целостное представление о жанровом синтезе, сложившемся в научной литературе. **Научная новизна** заключается в систематизации взглядов музыковедов на проблему жанрового синтеза. Выявлении общих и отличных черт в разных концепциях. Рассмотрении жанрового синтеза как конкретной процедуры смешения черт нескольких жанров в одном сочинении. Обосновании способа классификации жанросинтетических произведений. **Выводы.** Для жанрового синтеза характерен процесс «смешения», иногда «замещения» жанровых параметров одного жанра другими. Следовательно, жанросинтетические сочинения могут классифицироваться по тем параметрам,

которые в них «смешиваются» или «замещаются». Нахождение тех жанровых параметров, общность которых послужила основой для объединения нескольких жанров, даст возможность систематизировать многообразие жанросинтетических произведений как прошлого, так и настоящего столетия.

Ключевые слова: жанровый синтез, музыкальный жанр, жанровые характеристики, музыкальное искусство, жанровый инвариант.

Olesia Gritsiuk, leading concertmaster of the music education chair Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University

Genre synthesis in musical art of XX century: the theoretical aspect

Purpose of Article. The aim of the work is to highlight the position of musicologists' attitude to problems of modification classics and romantic genres in the 20th century, identifying the different ways of genre mixing, determining the place of genre synthesis in this context. **Methodology.** The research methodology is based on the use of comparative, functional and structural analysis, which allows creating a holistic view of the genre synthesis prevailing in the scientific literature. **Scientific novelty.** Scientific novelty is to systematize the views of musicologists on problem of genre synthesis. The author also identifies common and different features in different concepts, analyses genre synthesis as a specific procedure of mixing features of several genres in one opus, and determines the ways of classifying works of genre synthesis. **Conclusions.** The genre synthesis process is characterized by "mixing", sometimes "replacement" genre parameters of other genre. Consequently, such works can be classified by the parameters, which are "mixed" or "replaced". Finding the genre parameters, which served as a common basis for combining multiple genres, will make it possible to systematize the manifold works of genre synthesis of both past and present century.

Keywords: genre synthesis, musical genre, genre's invariant, musical art, genre's parameters.

Актуальность темы исследования. Музыкальное искусство XX века представляет собой значительный отход от традиций, сформированных в предшествующую эпоху. Принципиальное отличие, как сейчас видится, представляет даже не кардинальное обновление языкового и композиционного уровней организации сочинений, а одновременное сосуществование взаимоисключающих феноменов. Сериализм и алеаторика, пространственная и камерная, электронная и музыка для академических инструментов, исторически ориентированное исполнительство и эксперименты с нетрадиционными составами – все эти явления находятся в одном историческом пространстве. XX столетие можно назвать эпохой «индивидуального проекта» (Ю. Холопов), которая отвергает все типовое и для каждой идеи ищет оригинальное воплощение.

Для такой установки на оригинальное, сложившейся в музыке XX века, нет ничего более несоответствующего, чем феномен жанра. Это явление направлено на определение наиболее обобщенного, типового в организации музыкального сочинения: от содержательного до специфического языкового параметров. Констатация двух точек – наличие устоявшегося жанрового фонда, сформировавшегося в классико-романтический период, и отход от него в XX веке – естественно ставит вопрос о процессах, переводящих художественное мышление из одного состояния в другое, от доминанты типового к доминанте индивидуализированного.

Активный процесс дестабилизации классического жанрового фонда, который просуществовал на протяжении второй половины XVIII–XIX веков, в музыкальном искусстве начинает происходить в первые десятилетия XX столетия. Можно выделить несколько направлений его изменения. Во-первых, появление разнообразных модификаций сформированных и устоявшихся «структурно-семантических жанровых инвариантов» (М. Арановский) (например, принципиально меняющие концепцию жанра симфонии А. Скрябина, Симфония ор. 21 А. Веберна, одночастные симфонии Д. Шостаковича). Во-вторых, появление неоклассических традиций и возрождение раннеклассических и барочных жанров (Классическая симфония С. Прокофьева, серия «Kammermusik» П. Хиндемита, фантазии и фуги, Концерт в старинном стиле М. Рegera, Concerto grosso Э. Кшенека, Concerto grosso Б. Мартину). В-третьих, закладывается традиция, существующая до настоящего времени, определения жанра исключительно по составу исполнителей, так как эти сочинения не укладываются в выработанный в классико-романтическую эпоху фонд (показательно в этом отношении, например, творчество Ч. Айвза, Э. Вареза, Г. Кауэла, Л. Руссоло и др.).

Начало прошлого века в музыкальном искусстве характеризуется переосмыслением классико-романтических канонов вследствие несоответствия их требованиям нового времени. Изменение музыкального языка и, соответственно, его коммуникативной функции сказалось и на специфике жанровой картины эпохи. В этот период формировались новые принципы организации музыкальных произведений, среди которых значительную роль играл жанровый синтез. Он являлся способом объединения в одном сочинении черт различных жанров, что позволяло, с одной стороны, сохранять коммуникацию произведения со слушателем, а, с другой, открывало пути к обновлению. Такой спо-

соб работы с жанром заключался в совмещении устоявшихся структурно-семантических инвариантов, создавая на их основе индивидуальные авторские прочтения классических жанров.

В целом необходимо отметить, что, несмотря на интерес исследователей к проблеме жанра в музыке XX века в целом и к явлению жанрового синтеза в частности, отдельной работы, где бы конкретно изучался принцип его действия, не существует. Феномен жанрового синтеза упоминается в основном лишь в констатирующем изложении.

Цель исследования заключается в освещении позиций музыковедов в отношении проблемы модификации классико-романтического жанрового фонда в XX столетии, выявлении различных способов жанровых смешений, определении места жанрового синтеза в этом контексте.

Изложение основного материала. Итак, среди ученых, обращавших внимание на данное явление, можно назвать имена Г. Калошиной, В. Клина, М. Лобановой, Л. Мазеля, Е. Ручьевской и Н. Кузьминой, А. Сохора, В. Холоповой. В их работах рассматривается процесс возникновения сочинений, совмещающих в себе одновременно признаки нескольких жанров. Необходимо обратить внимание на тот факт, что объединение нескольких жанровых инвариантов в одном произведении получило большое количество определений, среди которых выделим: «жанровое взаимодействие» (А. Сохор), «жанровый микст» (Г. Калошина), «синтез жанров», «жанровая мутация» (В. Холопова, А. Цукер), «смешанный жанр», жанровый эксперимент, антижанр, трансформация жанра (М. Лобанова) и пр. Под этими названиями подразумевается такое соединение нескольких жанров в рамках одного сочинения, при котором специфика каждого из них теряет свою силу, что, в свою очередь, вызывает появление некоего нового образования, совмещающее в себе характеристики нескольких жанров. Здесь можно вспомнить произведения И. Стравинского, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, М. Равеля и многих других¹. Обратим внимание на то, что жанровое имя произведения начинает отступать перед программным названием, выполняющим такую же коммуникативную функцию. Складывается впечатление, что художников в первую очередь интересует фактор содержания, а потом уже сам жанр, который будет под него «подстраиваться».

Е. Ручьевская и Н. Кузьмина пишут: «Размыты границы между вокальным циклом и камерной кантатой, кантатой и ораторией, появился жанр, называемый "Музыка для...". Метафорическое наименование жанра, имеющее программный характер, – композитор предписывает слушателю воспринимать некое произведение как симфонию, оперу и т. д., в то время как по внешним признакам это произведение с полным правом может быть отнесено к совершенно иному жанру» [5, 137].

Такой выход на первый план содержания заставляет вспомнить концепцию Л. Мазеля, утверждавшего главенство данного жанрового параметра среди иных. Однако уже с начала XX века содержание постепенно высвобождается, композиторский замысел диктует разнообразные, порой даже немислимые в предшествующих столетиях состав исполнителей, структуру сочинений и пр.

Описывая классический фонд, Л. Мазель подчеркивал, что в любом жанре происходит процесс активного взаимовлияния жанровых характеристик и самого жанра, то есть жанровые характеристики формируют музыкальный жанр, а жанр в свою очередь организует их тот или иной набор [4]. Еще одним утверждением ученого, не потерявшим актуальности до сегодняшнего дня, является констатация того факта, что «жанры и жанровые средства влияют друг на друга, по-разному сочетаются в различных произведениях» [4, 19]. Данное положение становится базовым для понимания явления жанрового синтеза.

Рассуждения о жанровом синтезе (без употребления этого понятия) можно найти и в работах А. Сохора, который отмечал, что «взаимодействие жанров – процесс непрерывный и длительный. Его результаты сказываются порою в малозаметных, но постоянных и понемногу накапливаемых изменениях внутри жанров» [7, 74]. Обращает на себя внимание и положение о том, что «трансформация существующих и образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни» [6, 292]. Ученый акцентирует внимание на способности музыки объединяться с иными видами искусства, формируя тем самым новые синтетические образования (в качестве примеров можно назвать столь распостранившиеся во второй половине XX века инсталляции, хэппенинги, перформансы и пр.). Рассуждая о проблеме «взаимодействия жанров», исследователь пишет, что «решающую роль играет изменение обстановки их бытования и – соответственно – их содержания» [6, 281]. Следовательно, неизменность таких жанровых признаков, как обстановка исполнения и жанровое содержание сохраняют специфику музыкального произведения в условиях изменения языка и формы. Таким образом, согласно концепции А. Сохора, в процессе жанровых взаимодействий доминирующими признаками являются именно обстановка исполнения и содержание, деформация которых ведет к смене жанровой основы произведения.

Внимание проблеме жанра в музыкальном искусстве XX века уделяется М. Лобановой в работе «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [3]. Для определения явления «жанрового синтеза» исследователь оперирует разнообразными терминами, именуя его «смешанным жанром», «анти-

жанром», «in mixto genere», «жанровым экспериментом», «сочинением жанров», «сверхжанром», «трансформацией жанра» и др. [3, 162–163]. Можно предположить, что такое множество терминов, характеризующих явление жанрового синтеза, используется М. Лобановой как метафора, расширяющая понимание самой сущности процесса, подчеркивающая его многогранность: «В XX веке музыкальный жанр становится подвластным диалогу, обладающему универсальными свойствами в современной культуре. Теряется типологическая устойчивость жанра-рода, его непроницаемость. Жанровый гибрид, заместивший целостные, нормированные, разграниченные структуры, возведенные в закон классической эстетикой, такие свойства жанра, как диффузность, открытость, обостряют все проявления диалога. Жанр становится своеобразным полем, где сосуществуют, борются различные точки зрения, где встречаются несколько идей, оспаривающих первенство» [3, 161–162].

Описывая изменения в жанровой системе XX века, М. Лобанова определяет «смешанный жанр» следующим образом: «“Смешанный жанр” – основная тенденция жанрообразования в XX в., иногда дополняемая ориентацией на “чистый”, замкнутый жанр. “Смешанный жанр” – явление крайне динамичное, поэтому тип соединений, возможность включения тех или иных жанровых молекул может очень сильно различаться – в зависимости от художественной концепции, индивидуального стиля» [3, 154–155].

Не давая определения понятию «жанрового эксперимента», М. Лобанова говорит, что «жанровое экспериментирование часто возникает в условиях полемики со старыми жанровыми формами: создаются антижанры или старые жанры, словно выворачиваются наизнанку» [3, 157]. Одним из примеров подобного явления в музыкальном искусстве первой трети XX века исследователь считает творчество Л. Половинкина («24 постлюдии», «Магниты»). Таким образом, «жанровое экспериментирование», как один из способов обновления жанрового фонда XX века, дает толчок к появлению различного рода «индивидуальных жанров» [3, 159] – «Атмосферы», «Объемы», «Видения», «Образы» и мн. др.

Одной из разновидностей жанрового синтеза в теории М. Лобановой является понятие «сочинение жанра», которое в композиторской практике выражается в многочисленных «мемориалах» в творчестве А. Шнитке, А. Берга, Р. Щедрина, П. Булеза и др. [3, 159].

Особенностью концепции М. Лобановой является то, что «жанровый эксперимент», «сочинение жанров», «трансформация жанра» характеризуют явление жанрового синтеза (а иногда просто создание нового феномена) с нескольких сторон и при этом находятся в постоянном взаимодействии друг с другом вследствие особенностей развития композиторской практики начала XX века. Подобная спаянность не позволяет исследователю провести грань между различными способами работы с жанром композиторами прошлого столетия.

Нельзя не согласиться с мыслью ученого о том, что жанровая картина музыкального искусства XX века представляет собой размытость, «смещаемость границ» между жанрами, которая приводит к отрицанию «строгой иерархии жанровых средств», сложившихся в классическом жанровом фонде [3, 165]. Становится распространенным принцип столкновения различных языков, «лексик», которые до этого времени не совмещались. Для музыкальной культуры данного периода является характерным «соединение несоединимого». Оперирование М. Лобановой многочисленными понятиями, характеризующими явление жанрового синтеза, связано с особенностью ситуации, сложившейся в области жанра в музыкальном искусстве XX века. Количество произведений, которые невозможно отнести ни к одному из классических жанров достаточно велико, способы их организации также многообразны. Поэтому, жанровый синтез можно рассматривать как в широкой (любые несоответствия жанровому фонду классикоромантической эпохи), так и узкой трактовке (совмещение в одном сочинении черт нескольких жанровых инвариантов, сложившихся в период со второй половины XVIII – до конца XIX века).

В статье Г. Калошиной процесс трансформации классического жанрового фонда в конце XIX – начале XX века характеризуется как «жанровое брожение» [1, 150]. Исследователь отмечает, что «ломка классических критериев в искусстве и эстетике, начавшаяся в XIX веке и активизировавшаяся в XX веке, привела к кризису классической жанровой системы: бывшие жанровые границы ныне размыты, жанры переходят друг в друга, создавая неизвестные ранее жанровые “миксты”» [1, 149]. Композиторы оказались в условиях совершенной свободы, активно развивается «жанровое экспериментирование, когда композиторы чувствуют себя свободными в “сотворении” жанровых наименований своих сочинений. И все это в условиях возникшего в нашем столетии диалога культур, эпох, стилей, а значит и культивировании жанровых моделей разных эпох, совмещение тенденций к возрождению старинных жанровых типов и современных драматургических идей, новаций, поисков» [1, 149].

Проблему жанровых микстов Г. Калошина рассматривает на материале французской культуры, в частности, на особенностях взаимодействия оперы, мистерии и оратории. Акцент в работе дела-

ется на анализе сочинений «нового синтеза искусств» [1, 150], появившихся в конце XIX – начале XX веков в творчестве композиторов Франции, в аспекте их структуры. Г. Калошина рассматривает явления жанрового синтеза как единичный и неповторимый опыт, который не может еще раз осуществиться. Подобного рода произведения носят, по мнению автора, ситуативный, исключительно индивидуальный, неповторимый характер.

В. Холопова, исследуя проблему жанра, также затрагивает и вопрос «синтеза жанров», считая его таким же значимым, как и жанровая стабильность. По мнению исследователя, «он (синтез жанров – О. Г.) показывает и то, как движется музыкальная культура, и то, как социальное развитие, изменение действительности влияет на музыкальную культуру, трансформирует музыкальные жанры и семантику» [8, 174]. Проблему собственно жанрового синтеза В. Холопова рассматривает как явление, воплощающееся во множестве форм: «жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое “цитирование”, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др.» [8, 174].

«Жанровая полифония» понимается исследователем как прием, использующийся преимущественно в оперной драматургии, «как способ сплетения в одновременности контрастных начал» [8, 174]. В. Холопова приводит пример оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, где использовано наслаение нескольких музыкальных пластов, что характеризуют контрастные музыкальные образы. Подобный способ применен и в опере М. Глинки «Иван Сусанин», и в балете С. Прокофьева «Золушка».

Жанровая изобразительность и жанровое цитирование в трактовке В. Холоповой близки и представляют собой прием, введенный в ткань музыкального произведения «лишь эпизодически», который «не распространяется на все произведение, оттеняется общим контекстом сочинения» [8, 175]. В качестве примера исследователь приводит «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, где композитором вводится в основную ткань произведения православная молитва.

Жанровое сопоставление, жанровая модуляция рассматривается ученым как «сопряжение жанров не по “вертикали”, а по “горизонтали”. Цепочка сменяющихся жанров (“слов”) в произведении может быть языком, выражающим самые разнообразные идеи. И сама логика жанрового перехода может быть неодинаковой – либо контрастное сопоставление, либо плавная модуляция» [8, 175].

В отличие от предыдущих приемов жанрового синтеза, «жанровая мутация означает не пользование устойчивыми жанровыми признаками, как в предыдущих случаях, а качественное преобразование самих жанров с их признаками» [8, 176]. Ученый в качестве примера называет жанры оперы и симфонии, которые на протяжении истории своего развития приобретали характеристики, ранее им не свойственные. Например, жанр оперы, изначально родившийся как «драма с музыкой», приводит к появлению в XX веке разнообразных трансформированных вариантов – рок-опера, мюзикл, кино- и телеопера. Жанр симфонии, в свою очередь, также подвергся различного рода изменениям – симфонии Г. Малера, характеризующиеся не только инструментальными, но и вокальными началами. Дальнейшее развитие подобная «вокальная» симфония получила в творчестве Д. Шостаковича, А. Локшина, А. Шнитке и др.

Таким образом, В. Холопова рассматривает многие типы видоизменения музыкального жанра. Однако если понимать под жанровым синтезом соединение в сочинении параметров, свойственных нескольким жанрам, то из названных ученым способов работы таким является «жанровая мутация»: «качественное преобразование самих жанров» [8, 176]. В данном случае предполагается оперирование отдельными жанровыми параметрами, взаимодействие которых рождает некое новое образование. При этом, подчеркнем, понятие жанровый синтез в концепции ученого является обобщающим, в него входят различные конкретные варианты видоизменения жанра как на уровне целостности, так и отдельных его составляющих.

Однако, возможно вследствие ограниченности объема исследования, проблема жанрового синтеза В. Холоповой в этой работе раскрыта, на наш взгляд, недостаточно полно. Исследователь приводит примеры изменения двух жанров – оперы и симфонии, являющихся, по ее мнению, наиболее показательными в ходе развития музыкального искусства XIX–XX веков. При этом ученый не акцентирует внимание на самом механизме трансформации жанров. Обращая внимание на факт использования жанровых признаков в процессе жанрового синтеза, исследователь не останавливается на более подробном их анализе и способе взаимодействий в жанросинтетических сочинениях.

Е. Ручьевская и Н. Кузьмина также отмечают изменение жанровой системы в музыкальной культуре рубежа XIX – XX веков: «Возникают новые жанровые синтезы, происходит сближение камерных и инструментальных жанров, вокальных и инструментальных» [5, 137]. Исследователи обращают внимание на существование «размытости границ» между жанрами, приводя примеры сочинений, которые можно отнести сразу к нескольким жанрам (вокальные симфонии Д. Шостаковича, симфония-действие «Перезвоны» В. Гаврилина, симфония «Хроника блокады» Б. Тищенко и др.).

Музыковеды подчеркивают значение жанрового синтеза в процессе дестабилизации классических жанров в музыке XX века: «Противоречивая жанровая картина музыки XX века не могла не сказаться на сущности соотношения признаков жанра и не привести к новому смешению жанровых критериев» [5, 139].

Особенностью развития музыки рубежа веков, как отмечают Е. Ручьевская и Н. Кузьмина, является то, что «индивидуализация жанров, их мутация в XX в., не приводит пока к стабилизации и типизации их, к закреплению за данным жанровым названием определенной области содержания и особенностей формы. Жанровая детализация осуществляется уже на уровне единичных произведений. Огромную роль играет жанровый синтез (выделено нами – *О. Г.*): камерная, ансамблевая музыка вступает в синтез с оркестровой, кантата и оратория – с оперой, последняя – с балетом, концерт с симфонией, камерный вокальный цикл – с кантатой и т. д.» [5, 138]. В музыкальной культуре перестают существовать произведения, которым свойственен неизменный жанровый «каркас». Практика представлена сочинениями, сочетающими в себе одновременно несколько жанров. В виду большого многообразия подобного рода произведений становится очевидным их ситуативный характер (на этот факт также обращает внимание и Г. Калошина). Однако констатация Е. Ручьевской и Н. Кузьминой важности процесса жанрового синтеза не приводит к описанию собственно механизма, посредством которого формируются новые жанро-синтетические образования.

Итак, на основе проанализированных работ можно сделать вывод, что исследователи констатируют изменение жанровой картины в музыке конца XIX – начала XX века, а также акцентируют внимание на явлении жанрового синтеза. Однако интерес ученых не направлен на изучение способа объединения нескольких жанров в одном сочинении. Существующие исследования носят разрозненный характер, в их основе лежат различные подходы к данной проблеме. Обобщая их можно отметить, что жанровый синтез рассматривается большинством музыковедов как обобщающее понятие, в которое включаются разнообразные конкретные способы работы с жанром, как например, жанровый эксперимент, сочинение, трансформация жанра, по М. Лобановой, или жанровая модуляция, жанровая мутация, по В. Холоповой.

Если же рассматривать явление жанрового синтеза более узко, согласно этимологии самого слова синтез, то оно представляет собой конкретный способ композиторской работы с жанровым инвариантом, который обладает определенными параметрами, формирующими его специфику. К ним относятся жизненное предназначение, тип содержания, структура, состав исполнителей. Сочинение, формирующееся на основе жанрового синтеза, содержит в себе параметры, свойственные тем жанрам, которые в него входят. Следовательно, для выявления жанровых составляющих необходим поиск основ, используемых композитором в связи с поставленной в сочинении задачей. При этом не все жанровые параметры могут быть одинаково важными в новом произведении. Степень приближенности или удаленности сочинения от доминирующего инварианта определяется по количеству и значению используемых параметров (можно вспомнить замечание А. Сохора о том, что сущность жанра изменяется лишь с отказом от жанрового содержания или состава исполнителей).

Выводы. Исследователи, изучавшие специфику музыкальных произведений начала прошлого столетия, их главной чертой считают неповторимость, ситуативность и исключительность. При этом, нисколько не умаляя данную черту жанросинтетических произведений, стоит подчеркнуть, что особенности их организации позволяют говорить об определенных закономерностях их формирования. В данном случае речь может идти собственно о механизме жанрового синтеза, для которого характерен процесс «смешения», иногда «замещения» жанровых параметров одного жанра другими. Следовательно, жанросинтетические сочинения могут классифицироваться по тем параметрам, которые в них «смешиваются» или «замещаются». Например, в процессе синтеза жанров вокального цикла и инструментального ансамбля их объединение происходит на уровне параметра состава исполнителей. Для жанрового инварианта вокального цикла типовой состав исполнителей – голос и фортепиано, а для инструментального ансамбля – группа оркестровых инструментов. Появление вокально-инструментального цикла с расширенным инструментальным составом обусловлено собственно «смешением» жанрового параметра состава исполнителей вокального цикла (с двумя исполнителями) с инструментальным ансамблем.

Таким образом, представляется, что нахождение тех жанровых параметров, общность которых послужила основой для объединения нескольких жанров, даст возможность систематизировать многообразие жанросинтетических произведений как прошлого, так и настоящего столетия.

Примечания

¹ «Кошачьи колыбельные» для контральто и трех кларнетов (1915), Три песни из Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты (1953), «Памяти Дилана Томаса» для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов (1954) И. Стравинского. Ф. Пуленк также особое значение придает программному названию произведений – «Бестриарий, или Кортеж Орфея» – песни для баритона (или меццо), квартета струнных, флейты, кларнета и фагота (1919), «Кокарды» для тенора, скрипки, корнет-а-пистона, тромбона, большого барабана, треугольника (1919). В творчестве М. Равеля представлены произведения, базовая жанровая модель которых трудно определима – «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты (флейты-пикколо), виолончели и фортепиано (1927), Три Поэмы Стефана Малларме – цикл песен для голоса, флейты-пикколо, двух флейт, кларнетов, бас-кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1913). Безусловно, что данный список можно расширять и дополнять.

Литература

1. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века / Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX вв: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону : Гэфест, 1999. – С. 148–162.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977 р. / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : [учебн. пособ.] / Л. Мазель. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1979. – 536 с., нот.
5. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1990. – Ч. 2. – С. 129–158.
6. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования / А. Сохор. – [в 3-х вып.]. – Л. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 298 с.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Лань, 1994. – 258 с.
9. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов / А. Цукер // Искусство на рубежах веков. Материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Гэфест», 1999. – С. 107–124.

References

1. Kaloshina, G. (1999), Main stages and trends in the development of French opera and oratorio of the XX century. Musical Theatre XIX–XX centuries: the evolution, (pp. 148–162). Rostov-na-Donu: Hefest [in Russian].
2. Klin, V. (1980). Ukrainian Soviet piano music 1917-1977. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Mazel, L. (1979). The structure of musical works. Moscow: Musika [in Russian].
5. Ruchevskaya, E. & Kuzmina N. (1990). Cycle as a genre and form. Form and style (Vols. 2), (pp. 129–158). Leningrad: LOLGK [in Russian].
6. Sohor, A. (1981). Questions of sociology and music aesthetics. Articles and Research (Vols. 2). Leningrad: Sov. kompozitor [in Russian].
7. Sohor, A. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moscow: Musika [in Russian].
8. Holopova, V. (1994). Music as art form. Moscow: Lan' [in Russian].
9. Zuker, A. (1999). Genre mutations in many foreign periods of music. Art of turn of the century. Proceedings of the International Scientific Conference, (pp. 107–124). Rostov-na-Donu: Gefest [in Russian].

УДК 78.03

Гульцова Діана Павлівна,

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
d.gultsova@gmail.com

ПОЕТИКА ЕТЮДА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА ТА К. ДЕБЮССІ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюда у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики у ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що виявляють у сукупності не тільки типологічні особливості фортепіанного етюда, але й специфіку їх відтворення у французькій музично-історичній практиці кінця XIX – початку XX століття. **Наукова новизна** роботи визначена аналітичним ракурсом розгляду французького фортепіанного етюда, що враховує не тільки загальні еволюційні шляхи розвитку цього жанру, але й особливості його втілення у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Висновки.** Етюдні опуси