

УДК 78.083«19»

DOI 10.34064/khnum1-66.06

### **Попов Юрій Кирилович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра спеціального фортепіано

e-mail: ukropov1@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9062-5116

### **Феномен метажанровості в музиці доби Модернізму та Постмодерну**

*Метою дослідження є понятійно-сміслові виокремлення поняття метажанровості як феномена, що перебуває у трансгресивних стосунках з академічною системою музичних жанрів. Актуальність теми зумовлена необхідністю наукового осмислення еволюційних процесів жанротворення, зокрема й найбільш поширеної в добу Модернізму та Постмодерну практики жанрових метаморфоз, унікальних авторських жанрових рішень, що породжують явище «метажанровості», яку слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік семантизації того чи іншого жанрового інваріанту. В методологічному плані дослідження спирається на новітні напрацювання теорії музичних жанрів щодо семантичного навантаження жанрового інваріанту як типу змісту та певних принципів його структурування, а також використовує філософсько-культурологічний підхід. Інноваційним аспектом є те, що феномен метажанровості розглядається як результат синергійного мислення, яке покладається на метафізичну наукову картину світу й тим самим забезпечує неповторність авторської жанрово-філософської концепції. Резюмується, що презентований музичною творчістю доби Модернізму та Постмодерну підхід до алгоритмів жанротворення виявляє наміри трансгресивного проривання за межі усталеної академічної системи музичних жанрів, але при цьому – попри породження новітніх системотворчих алгоритмів – продовжує традицію семантичної структуризації феномена «жанр». Констатовано майже невичерпний ресурсний потенціал метажанровості як категорії, що дозволяє композиторам більш повно виражати свої наміри.*

*Адже вона розширює можливості засобами музичного мистецтва осмислювати оточуючу реальність, вибудовувати філософські концепції, «розкодування» яких потребує від усіх, хто звертається до музичного твору, активності сприйняття та інтелектуальних зусиль, висуваючи перед дослідниками унікальні завдання з інтерпретації музичних текстів.*

**Ключові слова:** жанр; метажанровість; інваріант; семантика жанрового інваріанту; жанротворення; модернізм; постмодерн.

### **Постановка проблеми.**

Питання тлумачення поняття жанру у сфері музичної творчості – одне з найбільш стабільних та динамічних водночас: дається взнаки еволюційна складова історико-стильового процесу та його породжувальна функція стосовно як кристалізації, так і трансформації жанрових амплуа. Адже, з одного боку, – це питання технології композиторського процесу; з іншого – підлеглість творчим ініціативам історично актуальної світоглядної парадигми, у зв'язку з чим маємо можливість спостерігати щоразу інші мотиваційні чинники жанротворення. Не є винятком й новітня фаза музичної творчості, яка на сьогодні мислиться як така, що охоплює добу Модернізму і продовжується у фазі Постмодерну: інноваційні процеси щодо технологій музичної творчості безпосередньо торкнулися того естетичного арсеналу, з якого традиційно зростає певне жанрове амплуа та його стильове «обличчя». А отже, на прицілну увагу заслуговує питання найбільш поширеної в добу Модернізму та Постмодерну практики жанрових метаморфоз, унікальних авторських модифікацій усталених жанрів музичної творчості, що породжують явище «метажанровості», яку слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік семантизації того чи іншого жанрового інваріанту.

**Останні дослідження та публікації.** Когнітивна спадщина щодо теорії музичного жанру є доволі строкатою і стосується різних історичних періодів. Зокрема, на сьогодні загальноприйнятними вважаються щонайменше дві теоретичні концепції, які були оприлюднені й увійшли до практичного ужитку в останній третині ХХ століття: виокремлення соціокультурного аспекту функціонування жанрів музичної творчості (друга половина 60 років ХХ століття) та фактично діаметрально

протилежна концепція, в основу якої покладена семантики жанру (межа 70–80 років ХХ століття). Названі концепції різняться акцентами на «зовнішніх» та «внутрішніх» координатах розуміння музичного жанру як феномена культурного простору. З одного боку, до уваги брався чинник сприйняття жанрових явищ у їхній концертно-побутовій специфіці; з іншого – уявлення щодо жанрового інваріанту в музичній свідомості реципієнта. Різницю поміж названими концепціями складав і добір аргументуючих даних: у першому випадку враховувався ресурсний та побутово-комунікаційний чинник; в другому – іманентний семантичний код жанру (родова сфера, структурний інваріант тощо).

Своєю чергою, у просторі музикознавчої думки початку ХХІ століття все частіше висловлювалися судження про домінуючу у добу Модернізму та Постмодерну фазу жанрових модифікацій (Біла, 2010; Заранський, 2008; Коробецька, 2010; Ляхіна, 2011; Новак, 2004), у зв'язку з чим постало питання методологічно виваженого усвідомлення жанрових явищ шляхом понятійно-сислового оновлення власне категорії «жанр» (Семененко, 2003; Семененко, 2008; Сюта, 2009; Чернова, 2008; Ящук, 2011), виходячи із ситуації метаморфоз у сфері жанрової специфікації музичної творчості.

**Мета дослідження** – окреслити понятійні виміри феномена «метажанровість», який історично сформувався у стильовому просторі доби Модернізму та продовжує існувати у фазі Постмодерну.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Можна вважати, що сліди феномена метажанровості спостерігаються вже у бароковому часі – згадаймо «Музику на воді» Г.-Ф. Генделя, що належить до так званих «плернерних» жанрів. Але історично наступний рух до академізації музичної творчості та усталення конкретних жанрових амплуа не потребував бодай чогось «невизначеного». Тому увага до цього явища виникає винятково у зв'язку з модерним періодом музичної творчості – етапом деконструкції академічних традицій в умовах докорінної зміни світоглядної парадигми та музичного хронотопу (Корнієнко, 2003; Орлова, 2010; Ржевська, 2011; Юдкін-Ріпун, 2003). Адже новітня музична свідомість різко протиставляла себе будь-чому традиційному як стереотипному (вже вкотре – зважаючи на протидію стереотипізації в добу Романтизму). Безпосередньо поняття метажан-

ровості розкривається з огляду на смислове поле префікса «méta-», яке охоплює все те, що має місце «поміж», «поза» певними явищами чи «предметами» усвідомлення. Отже, якщо власне «предметом» усвідомлення вважати те, що у філософському сенсі має «фізичний вимір» (складові класичної / за механістичними законами побудованої наукової «картини світу» (Романюк, 2009), а слідом засновані на ній постулати «класичної» теорії музики), то виявляється і «метафізичний» вимір, зокрема й в жанровій площині – це те, що можливо осмислити згідно з парадигмою постнекласичної наукової картини світу, а саме – за умов визнання ментального поля культури та його наповнення мислеформами як квантовими згустками / енергіями цього поля (в нашому випадку – це складові пам'яті культури, зокрема – пам'ять жанру).

Проте, не варто думати, нібито поняття метажанровості переростає традиційне значення категорії «жанр»; навпаки – воно зберігає його за собою. Так само, як жанрова характерність проглядає вже при етимологічному тлумаченні «імені» жанру (наприклад, «кантата» / від *cantare* – «співаю» / семантема оспівування певного ідеалу; «ораторія» / від *oratorium* – місце для молитви / семантема усвідомлення істинного), так і метажанровість сходить до певного жанрово-семантичного інваріанту, але – згідно з індивідуальним задумом композитора, що й надає музичному твору статусу унікальності.

Згадаймо для прикладу такий метажанровий проєкт, як «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока (1936 рік написання): у цьому випадку семантизації піддається, власне, визначення «Музика». Одразу ж мусимо заперечити існуюче судження про те, що начебто «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока є зразком жанру інструментального концерту – в дусі реінтерпретаційної версії барокового *concerto grosso*. З одного боку, це й справді буде правомірним, оскільки іманентність концертного жанру ґрунтується на семантемі «духу концертності» – змаганні виконавців у технічній вправності та виразовій ефектності. Однак, попри неймовірно потужний у виразовій силі тематизм твору Бартока, що й справді відповідає «духу концертності», слід, все ж таки, зважити на семантичний код авторської назви твору – «Музика ...» – і поринути в його образно-смислове поле. До речі, якщо й шукати семантичні паралелі із концертним жанром, то якнай-

відповіднішою буде аналогія з романтичним типом інструментального концерту – як концерту-монологу, що в історії академічної музичної творчості є пріоритетним у втіленні лірико-суб'єктивної модальності<sup>1</sup>.

Захищаючи позицію щодо осмислення «Музики...» Бели Бартока саме як метажанрового явища, наголосимо: цей твір має змістовним осердям глибоко пережиті особисто композитором почуття й думки щодо глобальних трагедій Людства, духовного простору самої Людини, яка «вслуховується» в обертони життя і спротиву злу / агресії / смерті. А отже, цілковито медитативна природа музичної образності твору й визначає те, що слід розуміти як «метажанровість». У кожній із частин композиції поетапно втілюються «стани» суб'єкта (внутрішня модальність): від монологічного запитування-блукання в медитативних мислеформах та діалогу у вигляді поліфонії пластів, які спричиняють щоразу активніший рух до розпачливих інтонацій реквієму (I частина); крізь драматичне і, водночас, гротескне зображення «обличчя» зла та спротиву йому (модальність відчуження, але із виразними алюзіями на тематизм бетговенського типу) (II частина); услід за тим (III частина) – неймовірно скорботна епіка живої матерії душі та духовної боротьби: фази страху й відчаю, жалоби, «вітру благодаті», твердості духу, Божественного простору неба Миру, Сонця й Надії, щодо яких висновком стає вираження жалю, немочі, скорботи у «свинцевих» крапаннях сліз. Але завершенням усього (IV частина) є модальність моторики – енергійна танцювальна стихія (вираз «чоловічої» природи танцювального модусу) з «ударним» тематизмом класицистського зразка, – яка, попри лірико-суб'єктивний простір жалю та виснажливих страждань, увінчується «широким» апофеозом. Отже, не стільки структурний, скільки семантичний бік цього творчого задуму і втілює те, що запропоновано мислити як «метажанровість».

До типу «метажанрових» слід також віднести такі творчі проекти, як «*Камерна музика*» Пауля Гіндеміта, із відповідною нумерацією циклів – №№ 1–7 (1922–1927) та «*Концертна музика*» (для духового і струнного оркестру – 1930 рік написання; для духового оркестру – 1926-й). Знову

---

<sup>1</sup> Термін застосовано тут у загальному сенсі для позначення якісних характеристик емоційно-психологічних станів.

ж таки, якщо порівнювати ці твори з камерно-інструментальними ансамблями зразка «Брандербурзьких концертів» Й.-С. Баха, то це буде визнанням пріоритетності цього ресурсного (виконавсько-стилістичного) амплуа, але – не в плані семантичного інваріанту, який (подібно до твору Бартока) сходить до «образу» Світу музики. Принагідно, нагадаємо: власне «сюїта» як результат академічного досвіду набуває ознак або лінійного / сюжетного, або параболічного типу співвідношення концептуальних одиниць, і розуміння саме цього аспекту її композиційної форми забезпечує алгоритм декодування творчого задуму (наприклад, у романтичних камерно-вокальних циклах). В нашому випадку (зразка циклічної форми із різкими зсувами / зміщеннями у значеннях образності) варто зважити саме на пріоритетність параболічного співвідношення, яке суттєво впливає на алгоритм творення філософського сенсу метажанрової концепції. Осібним чином відзначимо культурологічну перспективу циклів «Музики...» Пауля Гіндеміта: це – неординарні за образністю реінтерпретаційні / неореставраційні зразки модерністичної музичної творчості (Корнієнко, 2003), в яких композитор, кореспондуючи з історично відомим, здійснює синергію життєвих емоцій, що віддзеркалюють сьогодення у його небезпечних для Людства проявах (звідси – експресіоністична стильова парадигма). Отже, метажанровість у цьому випадку виявляється виключно через семантичне амплуа.

На думку спадають також такі вочевидь метажанрові зразки, як «*Метаморфози*» для струнного оркестру або ж *23 солістів Ріхарда Штрауса* (1945 рік написання) та «*Секвенція № 8*» Лючано Беріо для скрипки соло (1976). До уваги також слід взяти й інші «Секвенції» композитора для найрізноманітніших інструментів соло – флейти, арфи, голосу, гітари, тромбону, гобою, альту, альт-саксофона, фортепіано, тромбона, фаготу, акордеона, віолончелі, що відтворюють особливу «звукову реальність», де в лоні звукової матерії виникають певні алюзії на мікромолекулярні процеси, в які втручаються світові катаклізми.

Багатовекторна у стильовому відношенні творчість *Мирослава Скорика* також вплинула на процеси модифікації жанрових моделей. Широко розповсюджена у виконавській практиці піаністів *П'ята партита* (1975) є, на наш погляд, характерним зразком метажанрової концепції. Адже, попри авторську ремарку «У стилі ретро», сам жанр

партити, що відсилає нас до музики доби Бароко, трактується композитором сучасності надзвичайно своєрідно. Вже у доборі номерів проявляється індивідуальний підхід до застосування старовинної жанрової моделі. Так, взявши за основу такі атрибути жанру партити, як наявність прелюдії, а також вставної частини – арії, композитор повністю перебудовує «каркас» циклу, замінюючи обов'язкові алеманду, куранту і сарабанду на «Вальс» та «Хор». Місце жиги посідає Фінал. Мабуть, останнє рішення продиктоване намаганням композитора засвідчити результати еволюційних процесів, маркуючи партиту як одно з джерел формування сонатної форми. Така «модернізація» дозволяє Скоріку розширити часовий простір при застосуванні музичних алюзій. У повній відповідності до значення цього терміну, що походить від латинського *allusidere*, що можна перекласти як «налякати, жартувати», композитор у першому номері сюїти («Прелюдії») подає матеріал, який змушує згадати характерні риси почерку С. Рахманінова. Це фігурації супроводу, основані на сповзаючих по півтонах гармоніях – подібним чином викладений матеріал в партії лівої руки у крайніх розділах II частини до-мінорного Концерту Рахманінова та в його романсі «Маргаритки». На цьому тлі у верхньому регістрі з'являються співзвуччя, що імітують удари дзвонів. Друге речення дозволяє провести аналогію із сольним фортепіанним вступом до першої частини згаданого Концерту. У середині «Прелюдії» чуємо «задерикувати» злети пасажів, якими її автор пародіює притаманну фактурі творів свого попередника широкоосяжність.

«Вальс» вводить в романтичну та імпресіоністичну атмосферу, що викликає згадку про цикл «Благородних та сентиментальних вальсів» М. Равеля. Зазначимо, що М. Скоріку вдалося не тільки переконливо відобразити витонченість та шарм, притаманні французькій музиці, але й створити власний високохудожній твір.

Крайні розділи «Арії» (що своїм елегантним характером та гармонічною будовою нагадують відому тему М. Тарівердієва з популярного кінофільму радянських часів «Сімнадцять миттєвостей весни») вочевидь мають своїм стилістичним прообразом барокову арію, зокрема бахівську (як, власне, й музика М. Тарівердієва – звідси й схожість).

«Фінал» простягає паралелі до творчості Д. Шостаковича. Це одначасне проведення мелодичних ліній в крайніх регістрах, остинат-

ність, іронічно-гротескова маршовість. Але п'єса цікава не тільки цим. Останній номер циклу – своєрідний ребус з музичних символів та алюзій. Композитор пропонує виконавцям та слухачам на свій розсуд розкодувати прихований тут зміст.

У п'єсі присутній рефрен, бурхливість та стрімкість якого на її початку переростає у безумство та лють наприкінці твору. Якщо відчуті в інтонаційній побудові теми рефрену відголоси лезгінки з притаманними їй строгим ритмом та кружляючим типом мелодичного руху, то зрозумілішим стає натяк на диктаторську дикість, уособлену в образі «отця народів» за допомогою цього кавказького танцю. Безпосередньо на об'єкт карикатури та сарказму – «советський режим» – вказує пряма цитата з гімну СРСР. М. Скорик виразив усю агресивну сутність цієї держави-монстра у середній частині «Фіналу», де бездушні остінатні акорди перемелюють усіляке інакодумство, уособлене на їх тлі жалібними звуками самотнього голосу. Наступаючі дисонантні співзвуччя, підкреслені синкопованим ритмом, асоціюються з войовничістю та загарбницькими намірами імперського режиму. Прозорливий композитор передбачив і його розпад, про що свідчить апокаліптична порожнеча, що настає після шаленої кульмінації. Епілог, побудований на повторюванні жалібних інтонацій – алюзія на Плач Юродивого з фінальної сцени «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

На довершення відзначимо, що самотність Партити № 5 М. Скорика пов'язана з намаганням автора здійснити стильову мандрівку у часі крізь певні шари музичної (а з огляду на декодовані алюзії, й не тільки музичної) історії, що обумовлює наявність «метафізичного виміру» твору завдяки численним виходам у ментальний простір, розташований «поза межами», «поміж рядками» власне нотного тексту.

### **Висновки і перспективи подальших досліджень.**

Репрезентований музичною творчістю доби Модернізму та Постмодерну підхід до алгоритмів жанротворення виявляє наміри трансгресивного проривання за межі усталеної академічної системи музичних жанрів, але при цьому – попри породження новітніх системотворчих алгоритмів – продовжує традицію семантичної структуризації феномена «жанр».

Можна констатувати майже невичерпний ресурсний потенціал метажанровості як категорії, що дозволяє композиторам більш повно виражати свої наміри. Адже вона розширює можливості засобами музичного мистецтва осмислювати оточуючу реальність, вибудовувати філософські концепції, «розкодування» яких потребує від усіх, хто звертається до музичного твору, активності сприйняття та інтелектуальних зусиль, висуваючи перед дослідниками унікальні завдання з інтерпретації музичних текстів.

### ЛІТЕРАТУРА

- Біла, К. (2010). Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*, 36, 76–83.
- Заранський, В. (2008). Трансформація жанру сучасного українського скрипкового концерту. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 207–217.
- Корнієнко, Н. (2003). Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 19–20.
- Коробецька, С. (2010). Сучасний камерно-оркестровий стиль: історичні передумови та основні тенденції. *Українське музикознавство*, 36, 142–150.
- Ляхіна, Т. (2011). Характерні особливості розвитку скрипкової фантазії в контексті модерністських тенденцій у музичному мистецтві. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 258–266.
- Новак, А. (2004). Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. *Українське музикознавство*, 33, 438–447.
- Орлова, Н. (2010). Шлях еволюції: від тематизму класико-романтичної музики до атематизму творів Арнольда Шенберга. *Українське музикознавство*, 36, 58–65.
- Ржевська, М. (2011). Деякі передумови формування українського модусу музичного модернізму. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 115–124.
- Романюк, І. (2009). Картина світу як категорія пізнання логосу музики. *Ставропігійські студії*, 3, 124–132.
- Семененко, Н. (2008). Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 224–231.
- Семененко, О. (2003). Постмодерністські універсалії, реалії та віртуалії в су-

часній українській музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 165–170.

Сюта, Б. (2009). Інтердискурс в українській музиці кінця ХХ століття. *Музична україністика: сучасний вимір*, 4, 40–46.

Чернова, І. (2008). Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 113–121.

Юдкін-Ріпун, І. (2003). Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 86–91.

Ящук, А. (2011). Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 239–244.

## REFERENCES

Bila, K. (2010). Features of the current stage of development of the genre of instrumental concert and its varieties. *Ukrainian musicology*, 36, 76–83 [in Ukrainian].

Zaranskyi, V. (2008). Transformation of the genre of modern Ukrainian violin concerto. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 207–217 [in Ukrainian].

Kornienko, N. (2003). World metamorphoses and problems of cultural integrity, or from Faust to Proteus. *Materials for Ukrainian art history*, 2, 19–20 [in Ukrainian].

Korobetska, S. (2010). Modern chamber and orchestral style: historical background and main trends. *Ukrainian musicology*, 36, 142–150 [in Ukrainian].

Liakhina, T. (2011). Characteristic features of the development of violin fantasy in the context of modernist trends in music. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 258–266 [in Ukrainian].

Novak, A. (2004). The evolution of musical genres in the twentieth century in cognitive interpretations. *Ukrainian musicology*, 33, 438–447 [in Ukrainian].

Orlova, N. (2010). The path of evolution: from the thematics of classical and romantic music to the athematism of the works of Arnold Schoenberg. *Ukrainian musicology*, 36, 58–65 [in Ukrainian].

Rzhevskaya, M. (2011). Some prerequisites for the formation of the Ukrainian mode of musical modernism. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 115–124 [in Ukrainian].

- Romaniuk, I. (2009). The picture of the world as a category of cognition of the logos of music. *Stauropigian studies*, 3, 124–132 [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2008). Premium segment of contemporary Ukrainian music: metalanguage discourses in the choral work of Victor Muzhchyl. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 224–231 [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2003). Postmodern universals, realities and virtualities in contemporary Ukrainian music. *Materials for Ukrainian art history*, 2, 165–170 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2009). Interdiscourse in Ukrainian music of the late twentieth century. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 4, 40–46 [in Ukrainian].
- Chernova, I. (2008). The phenomenon of playing in the instrumental theater of postmodernism. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 113–121 [in Ukrainian].
- Yudkin-Ripun, I. (2003). Semantics and statistics: the organization of the text in the culture of the twentieth century. *Materials for Ukrainian art history*, 2, 86–91 [in Ukrainian].
- Yashchuk, A. (2011). The concept of poetic text as a basis for content in the chamber and instrumental works of Yuri Laniuk. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 239–244 [in Ukrainian].

### ***Yurii Popov***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Special Piano  
e-mail: ykpopov1@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9062-5116

### **The phenomenon of meta-genre in music era of Modernism and Postmodernism**

#### ***Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to distinguish the concept of meta-genre as a phenomenon that is in transgressive relations with the academic system of musical genres. The topicality of the study is due to the need for a scientific*

*understanding of the evolutionary processes of genre creation, in particular, the practice of genre metamorphoses, unique authorial genre solutions, which give rise to the phenomenon of “meta-genre” that should be understood as a conscious departure from the academic tradition towards the semanticization of what or another genre invariant. Methodologically, the research relies on the latest developments in the theory of musical genres regarding the semantic load of genre invariant as a type of content and certain principles of its structuring, and also uses a philosophical and cultural approach. An innovative aspect is that the phenomenon of meta-genre is considered as the result of synergistic thinking, which relies on a metaphysical scientific picture of the world and thus ensures the uniqueness of the author’s genre-philosophical concept.*

**Research results and conclusion.**

*It is summarized that the approach to genre-creating algorithms presented by the music of the Modernism and Postmodern era reveals intentions of a transgressive breakthrough beyond the established academic system of musical genres, but at the same time continues the tradition of semantic structuring of a phenomenon of the “genre”. It is possible to ascertain the almost inexhaustible resource potential of meta-genre as a category, which allows composers to more fully express their intentions. After all, it expands the possibilities of understanding the surrounding reality by the means of musical art, building philosophical concepts, the “decoding” of which requires the activity of perception and intellectual efforts from everyone who turns to a musical work, presenting the unique challenges in researching and interpretation of musical texts.*

**Keywords:** *genre; meta-genre; invariant; semantics of genre invariant; genre creation; modernism; postmodern.*

*Стаття надійшла до редакції 7 лютого 2023 року*