

Сергій Васильович Шип
Хуан Ятін

Сучасна музика в аспекті інтересів музичної освіти

УДК 37.036+78.03
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.10>

Сергій Васильович Шип
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного
мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Хуан Ятін
аспірантка
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0007-0589-2121

Мета статті полягає в уточненні поняття «сучасна музика», яке отримало широке використання в усному та літературному педагогічному вжитку. Розглядаються також поняття нової і модерністської музики. З'ясовуються етимологічні, контекстуально-історичні й естетичні смисли цих категорій. Встановлено, що всі ці словесні звороти є багатозначними та нечіткими у своїх семантичних межах. Автори дійшли висновку, що більш-менш ясними і виправданими з погляду мистецької освіти є розуміння сучасної музики як такої, що відповідає актуальним потребам суспільства й особистості, причому різні верстви соціуму та окремі індивіди мають свої уявлення щодо актуальності мистецьких творів. В іншому смислі слова під сучасною музикою доцільно вважати продукти масово-популярної культури, які підкоряються швидкоплинній моді, відповідають невибагливому естетичному смаку і в будь-який історичний момент функціонують як актуальні, незалежно від своїх художніх чеснот. Також вираз сучасна музика може бути коректним в історичному сенсі, коли він співвідноситься з творами, що виникли в хронологічних межах останньої чверті XIX ст. і третій чверті XX ст. Більш точно це значення передається виразами «нова музика» та «модернізм» у західній літературній традиції. З ними пов'язані уявлення про кардинальні зміни якості звукового матеріалу, мовної організації, композиційної техніки, стилю, типових властивостей художньо-образного змісту та художнього функціонування музики, які відбулися в зазначений історичний період. Нарешті, теоретично обґрунтованим і актуальним у контексті науково-методичних завдань музичної педагогіки є трактування музичного модернізму як універсальної категорії, що відбиває свідоме, відверте й радикально оформлене прагнення митців до оновлення системи засобів художньої виразності та художньо-образної семантики музичного мистецтва на будь-якому історичному етапі його розвитку (на протизвагу консерватизму й академізму як протилежних тенденцій).

Ключові слова: сучасна музика, нова музика, новіша музика, модернізм, авангардизм, постмодернізм, музична освіта, вчитель мистецтва.

Постановка проблеми. Предметом цього дослідження є поняття *сучасної музики*. Цей предмет досліджується у філософії, соціології, психології та культурології мистецтва, в історичному і теоретичному музикознавстві. Також із недавніх часів він став звертати особливу увагу музичної педагогіки. Представників музичної освіти (на жаль, поки що не багатьох) сучасна музика цікавить насамперед в аспекті проблем її сприйняття, розуміння й естетичної оцінки учнівською молоддю. Очевидно, що освітяни зацікавлені в знаходженні методів, які можуть бути ефективно застосовані в освітньому процесі для вирішення психолого-педагогічних проблем і залучення молодих людей до музичної культури сьогодення. Подібне завдання відповідає проголошеним державним програмам розбудови мистецької освіти в Україні, Китаї, інших країнах світу. Проблема ставлення учнівської молоді до сучасної музики обговорювалася в працях і усних висловленнях авторитетних діячів музичної освіти у XX сторіччі.

Аналіз актуальних досліджень. На необхідність зробити сучасне мистецтво предметом вивчення в загальних і спеціальних освітніх закладах звертали увагу композитори, музиканти-виконавці, педагоги й дослідники (У. Гюнтер, М. Кагель, А. Неделькович, К. Орф, М. Шафер, Б. Яворський та ін.). В Україні проблемі освоєння сучасної музики в системі освіти приділяли увагу Ю. Брилін,

Л. Васильєва, М. Демідова, В. Дряпіка, Є. Куцова, Л. Маловицька, М. Моїсєєва, О. Оленін, О. Олексюк, В. Откидач, Г. Падалка, З. Рось, О. Сапожнік та ін. У статті М. Ткач і О. Хижко (2015) обговорювалася проблема залучення до освітньої практики творів музичного авангарду. У загальному плані ця проблема поставлена також у працях китайських вчених, таких як Кан Тао, Лін Нінцзе, У Хань, Чан Цзиньхуа. Більш конкретно питання про особливості музичної освіти в «епоху постмодерна» розглядається в роботах Лян Хуей, Юй Хао, Яо Япін та інших представників музично-педагогічної думки Китаю.

Вираз *сучасна музика* розглядається вченими-мистецтвознавцями та педагогами як особлива теоретична проблема. Піонерами у справі її постановки та спеціального вивчення були Теодор Адорно, Карл Дальхаус, Hermann Bahr. Різні прояви й етапи розвитку сучасної музики як історичного і стильового феномену досліджувалися такими вченими, як N. Babii, B. Belge, B. Boretz, M. Calinescu, J. Covach, K. Дальхаус, F. Hentschel, D. Metzger, G. Mohr, A. Schreffler, Т. Гнатів, О. Зінкевич, С. Павлішин, М. Ржевська, Б. Сjuta та ін. У китайській літературі сьогоденні точиться жвава дискусія щодо концепту сучасної музики, переважно під кутом зору явищ модернізму, авангардизму й постмодернізму (роботи Лі Ша, Ню Цзяньвєня, Сун Цзіня, Сюй Чанцзюня, У Цзихуна і Чжун Сін-

міна, Цзян Цзюаньцюаня, Чжун Цзіліня, Юн Дунцюаня, Ян Біна, Ян Хенчжана, Яо Япіна).

Питання, пов'язані із залученням сучасної музики до практики мистецької освіти, є дуже непростими і, можливо, із цієї причини мало привабливими для вчених і методистів музично-педагогічної галузі. Усі, хто має досвід викладання мистецтва, знають, наскільки складно впливати на естетичний смак, ідеали, художні переконання учнів і студентів. Твори сучасного мистецтва звичайно вимагають від молодих людей здатності до гнучкого й толерантного сприйняття. Вони не завжди є приємними, ясно зрозумілими, емоційно «дружніми»; часто викликають почуття незадоволення, роздратування; навіть народжують питання щодо їх належності сфері мистецтва. Ця складна ситуація потребує творчих і водночас теоретично обґрунтованих, методично виправданих педагогічних дій. Останні, зі свого боку, мають бути забезпечені несуперечливим, чітким, логічно узгодженим понятійним апаратом.

Насамперед має бути визначене поняття *сучасної музики*, а також низка понять, що пов'язані з уявленнями про це явище (нова музика, модернізм, авангардизм, постмодернізм та ін.). Як буде показано далі, цим виразам властиві нечітко обмежена багатозначність і розпливчастість смислу, внаслідок чого в педагогічній літературі склалося широке і вельми «забруднене» поле теоретичних суджень, які мало допомагають практичним і методичним потребам музичної освіти. Отже, перш ніж поставити педагогічні питання про методи, форми й умови освоєння *сучасної музики* в освітньому процесі, потрібно з'ясувати, що розуміється під цим виразом.

Мета цієї роботи полягає в уточненні поняття *сучасна музика*, яке отримало різноманітні значення й широке використання в усному та літературному педагогічному вжитку.

Методологія. Виявлення понятійного змісту термінологічного звороту *сучасна музика* та низки пов'язаних із ним виразів здійснюється на основі етимологічного, логіко-діалектичного, історико-компаративного та стилісового аналізу процесу розвитку європейського музичного мистецтва, а також літературно-музикознавчих текстів, які цей процес відображають.

Результати дослідження. Коли в усному чи письмовому тексті використовується вираз «сучасна музика», можливо, йдеться, по-перше, про всю музику, що звучить сьогодні на нашій планеті. Таке явище дуже складно уявити собі навіть у загальному вигляді. У будь-який конкретний історичний час сучасна музика, трактована саме в такому значенні, представлена безліччю творів, типів музикування, жанрів, стилів, технік створення музичної форми тощо. Причому в один історичний момент у різних місцях культурного простору

можуть співіснувати найновіші й найдавніші музичні артефакти. Скажімо, у просторі сучасної України, на початку третього десятиріччя ХХІ сторіччя в той самий час у різних місцях можуть звучати: архаїчні наспіви календарно-обрядового фольклору (наприклад, у селах, в умовах народного обряду), старовинні християнські молитви та гімни (у церквах, у контексті літургії), твори професійних композиторів часів Ренесансу і Бароко (у концертних залах), музика композиторів ХVІІІ–ХІХ ст. (у музичних школах, училищах і вишах), вільні джазові імпровізації (у джаз-клубах), рок-композиції (у великих залах, на стадіонах, на відкритих майданчиках), продукти поп-культури (у транспорті, в магазині, на ринку, просто на вулиці) і т. д. Уся подібна музика легко доступна кожному слухачеві у вигляді музичних консервів (диски, півки, інтернет-файли). Тобто сучасний світ музичної культури представлений фактично артефактами всіх часів і всіх народів світу. Він є безмежно різноманітним. У цьому розумінні вся музика, яку ми можемо «споживати» сьогодні, є сучасною. Із цього погляду *несучасною музикою* є ті музичні артефакти, що вийшли з культурного вжитку, які не можна почути сьогодні (незалежно від того, чи були вони зафіксовані в нотних текстах, чи функціонували колись в усній формі). Кожний музичний артефакт чи музичну дію можна розглядати як *потенційно сучасний* феномен. Скажімо, ті музичні твори, що вийшли з ужитку або взагалі ніколи не виконувалися, за певних умов можуть стати в зазначеному сенсі сучасними. І навпаки, музичні артефакти, які звучать ледь не кожного дня (насамперед йдеться про вироби поп-музики), через деякий час зникають назавжди.

Як видно, розглянуте трактування виразу *сучасна музика* не відбиває *якісної різниці* між музикою «сучасною» і «несучасною». Тому з усією його привабливою простотою та ясністю воно має мізерну значущість для наукового та педагогічного дискурсу.

Розглянемо трохи інший смисловий нюанс, який може мати цей вираз. Під *сучасною* нерідко розуміється музика, що *створена в наш час*. Слово *час* в цьому випадку не має хронометричного значення. Тут не йдеться про конкретні астрономічні характеристики чи навіть можливості визначити «наш час» за допомогою якоїсь загальноприйнятої фізичної міри. У цьому випадку слово *час* відбиває індивідуальне чи колективне уявлення, відчуття та розуміння різниці між минулим «історичним часом» і «часом тепер». Умовні фізичні маркери «історичної сучасності» варіюються в різних людей, у тому числі в музикознавців і педагогів, у дуже широкому спектрі – від декількох місяців до ста і більше років.

Умовні уявлення щодо історичної сучасності відбиваються в монографіях, підручниках, освітніх програмах закладів музичної освіти. Напри-

клад, магістранти Івано-Франківського педагогічного університету розпочинають навчальний курс «Сучасна музика» з розгляду творчості Кароля Шимановського і Бели Бартока (Палійчук, 2022). Їх колеги з Мукачівського університету (І. Микуланинець, 2020) такий саме за назвою академічний курс починають із творів Клода Дебюссі. Ми далекі від думки, що авторки відповідних навчальних програм відчують і мислять себе сучасницями Шимановського чи Дебюссі. Ясно, що у згаданих програмах відбивається стереотипне уявлення про навчальний курс історії музики, що склалося ще минулого сторіччя. Воно існує і дотепер в закладах загальної та спеціальної музичної освіти. Щоправда, деякі викладачі курсу історії музичного мистецтва пере-сувають умовну межу між *досучасною* та *сучасною музикою* на другу половину ХХ сторіччя і починають свій відлік *сучасності* від творчості Шенберга або від початку другої половини ХХ ст. (від творів П. Булеза, Д. Кейджа, К. Штокгаузена). Однак чи можна сьогодні цих композиторів вважати нашими сучасниками? Це відкрите питання, відповідь на яке залежить від прийнятої концепції історії музичного мистецтва.

Поняття *сучасна музика* має ще один смисловий відтінок. Його доречно розглянути на прикладі двох виразів, прийнятих у німецькому мистецтвознавчому дискурсі. Перший з них – *zeitgenössische Musik*, значення якого за словником буквально збігається зі змістом українського виразу *сучасна музика*. Цьому виразу притаманна вже розглянута вище полісемія та розпливчастість, а отже, і незручність використання в наукових текстах. Другий вираз – *zeitgemäße Musik*. Зазвичай він застосовується просто як синонім першого. Однак потенційно він містить у собі важливий смисловий нюанс. Йдеться про музику, яка *відповідає духу історичного моменту*, вдовольняє сьогодишні нагальні потреби людей. У німецькому спеціальному літературному вжитку також використовується вираз *aktuelle Musik* (в англійській літературі вираз *actual music*, наскільки нам відомо, не має ідентичного науково-термінологічного значення). Українським еквівалентом зазначених німецьких термінів можуть слугувати словосполучення *актуальна музика* або більш громіздкий вираз: «музика, суголосна сьогоденню».

Очевидно, що вираз *zeitgemäße Musik* (*актуальна музика*) не піддається теоретичній дефініції, бо ніхто не має і не може мати об'єктивних, науково обґрунтованих критеріїв «відповідності духу епохи», «суголосності сьогоденню». Разом із тим кожна людина може скласти своє суб'єктивне уявлення із цього приводу. Можна навіть запекло відстоювати своє переконання в тому, чи є певний твір мистецтва *сучасним* у цьому розумінні, чи ні. Суб'єктивними є також і колективно узгоджені судження певних угруповань композиторів, музи-

кантів-інтерпретаторів, критиків і слухачів із цього приводу. У такому разі суб'єктом переконання виступає не індивід, а деякий колектив. Утім, це ніяк не наближає до рішення проблеми встановлення релевантних критеріїв оцінки актуальності музики.

Нарешті, потрібно взяти до уваги, що під *сучасною музикою* часто розуміють продукти масово-популярної культури. Нерідко це уявлення поширюється також на жанрово-стильові сфери джазу й рок-музики. Особливість такого розуміння полягає в тому, що в цій сфері музичної культури, яку називають легкою або «ужитковою музикою» (*Umgangsmusik* за терміном Г. Бесселера), музичні твори «живуть» недовгий час. Дуже мала кількість популярних пісень або зразків танцювальної музики затримується в масовому ужитку на строк понад декількох місяців. Головна їх маса «відходить у небуття», не набувши «позачасової» художньої цінності (на відміну від артефактів фольклору чи творів професійних композиторів, які становлять тезаурус музичної класики). Зауважимо, що галузі рок-музики і джазу порівняно з так званою попсою є більш багатими на зразки оригінальної та образно-змістовної творчості. У лексиконі джазових музикантів є вираз *evergreen* («вічнозелений»), який належить до тих артефактів, що мають справжні художні чесноти й тому довгий час залишаються привабливими для музикантів і слухачів. При цьому в джазі, так само як і в рок-музиці, спостерігається пристосування творчих дій музикантів до швидкоплинних художніх уподобань. Отже, продукти масово-популярної музики, згідно з природою їх функціонування, завжди мають бути в певному сенсі «сучасними». Вони мають відповідати смаку й потребам більшості активних слухачів у кожний конкретний момент історичного часу. Щоправда, актуальні в минулому зразки масово-популярної музики інколи повертаються до «зони сучасного життя», але вони здебільшого «осучаснюються», тобто з'являються в новомодному оформленні.

Тепер поглянемо на поняття сучасної музики в іншому ракурсі. Нерідко його використовують стосовно тих музичних артефактів, які сприймаються як *нові* порівняно з творами минулих часів. Подібне уявлення дало підґрунтя для стійкого виразу **нова музика**. Авторитетний німецький музикознавець Карл Дальхауз справедливо зауважив, що поняття *нова музика* покликане відокремити деяку множину творів, що виникли у ХХ столітті, від творів минулих століть. І воно, мовляв, непогано працює, якщо використовується бездумно. Але якщо піддати це поняття критичному аналізу, то воно виявляється хитким і внутрішньо суперечливим (Dahlhaus, 1969). Із цією думкою важко не погодитися.

З найдавніших віків люди оцінюють артефакти мистецтва з погляду їх новизни. Така оцінка вино-

ситься як на індивідуальному рівні, так і на рівні колективної свідомості. З одного боку, для конкретного індивідуума будь-який твір, що сприймається й осмислюється ним уперше, є суб'єктивно новим явищем. З позиції психології кожний музичний артефакт є когнітивно-психологічним феноменом (чуттєвим враженням, переживанням, уявленням), який виникає «на тлі» *старого*, колишнього, уже набутого музичного досвіду. Суб'єктивно новою для людини може бути музика, створена як буквально сьогодні, так і тисячі років тому назад. Історія музики як наукова або академічна дисципліна ігнорує цей зміст виразу *нова музика*, але психологія і педагогіка мистецтва обов'язково мають враховувати цей сенс.

Нова музика може бути також концептом колективної думки. Судження щодо новизни, як тінь у сонячний день, постійно супроводжує кожний акт утворення, відтворення чи сприйняття музичного артефакту. Будь-який музикант, свідомо чи несвідомо, оцінює власний творчий процес та його продукти не тільки в проєкції суб'єктивного художнього досвіду, але й у контексті колективного досвіду мистецтва, бо кожний митець є носієм колективної художньої свідомості. Запропонований публіці художній твір обов'язково отримує колективну оцінку з погляду його новизни, причому оцінки автора й публіки, а також різних реципієнтів можуть істотно відрізнятися. Притім судження людей щодо новизни артефактів та актів мистецтва не є довільними й випадковими. Вони мають глибокий соціально-психологічний фундамент, оскільки базуються на світогляді, світовідчутті, релігії, ідеології конкретного соціального організму. Зокрема, судження щодо новизни мистецького артефакту залежать від загального ставлення соціуму до традицій та їх порушення.

У великих культурах античного світу (Китаю, Індії, Ірану, Єгипту, Греції, Риму) панувало беззаперечно позитивне ставлення до традицій. Однак час від часу в цих культурах спостерігалася своєрідна флуктуація звичайного еволюційного процесу, коли поодинокі майстри або групи митців, а з ними і якісь верстви соціуму відхилялися від традиційних форм і смислів. У прагненні нових емоційних переживань, образів, ідей вони спрямовували свої дії на пошук нових засобів виразності, нових матеріалів, технік, прийомів створення артефактів. Інколи такі зміни мотивувалися більш масштабними процесами, що відбувалися в духовній культурі, політичному й економічному житті. Наприклад, у мистецтві Стародавнього Єгипту в часи релігійно-адміністративної реформи фараона Ехнатона (так званий період Амарни) група близьких до вищої влади митців сміливо відступила від канонів мистецтва. Про це свідчать чудові пейзажні фрески, портретні скульптури, вироби прикладного мистецтва того періоду. Як вважали

Ерих фон Горнбостель і Курт Закс, зміни в музичному мистецтві тих часів були пов'язані з поширенням у ритуальній практиці нових інструментів, розширенням мелодичних можливостей пента-тонічного звуковисотного строю через введення хроматичних інтервалів, використання октавних, квінтових і квартових співзвучь.

Однак не завжди відхилення від норм і правил мистецтва пояснюються зовнішніми (позахудожніми) причинами. Інколи вони мають вигляд автономних процесів. Скажімо, у музичній культурі Стародавньої Греції, яка була подібна іншим культурам античності і базувалася на неухильному слідуванні традиціям, також траплялися неочікувані поривання до новизни. Зокрема, помітним «вибухом» творчої волі майстрів до оновлення засобів та образного змісту музичних творів стала діяльність композиторів і віртуозних виконавців середини V сторіччя до нашої ери: Фриніда з міста Метілени, який експериментував з модернізованою 9-струнною кіфарою і став у 446 році переможцем на Панафінейських іграх; його славетного учня, автора популярних дифірамбів Тимофія з Мілету (450–360 pp.); афінянина Кінесія (450–390 pp.), який прославився як автор хорів із незвичайними і тому незручними для виконавців мелодичними зворотами; Меланіппіда з Мелосу (480–414 pp.), який грав на 12-струнній лірі, використовував інструментальний вступ (анаболу) до дифірамбу і зруйнував стандартну строфічну композицію творів цього жанру. Цей інноваційний тренд, про причини якого сьогодні трудно судити, викликав бурхливу реакцію в суспільстві. Одні знавці музики його підтримали, інші, серед яких були філософ Платон і драматург Аристофан, його суворо осудили.

Подібні ситуації в історії європейської культури повторювалися багато разів. Наприклад, у першій чверті XIV сторіччя у французькій та нідерландській церковній музиці відбулися кардинальні зміни в техніці компонування, засобах нотації, характері вокального інтонування й відповідних модусах художньо-образного смислу. Ці зміни були відбиті в трактатах із симптоматичним титулом: *Ars novae musicae* (1320) Йоганна де Муріса і *Ars nova* (1322) Філіпа де Вітрі. Як бачимо, обидва корифеї музичної культури свого часу звернулися до виразу «нова музика», позначаючи цим самим її відмінність від «старої музики» (*Ars antiqua*), представленої багатоголосними творами Перотіна Великого й інших майстрів ранньої поліфонії. Значно пізніше вираз «Арс нова» набув термінологічного значення (уперше, за свідченням D. Fallows (1980), його використав Йоганнес Вольф у своїй праці, присвяченій історії мензуральної нотації). Хоча сучасні історики мистецтва сперечаються щодо причин і хронологічних меж зазначеного «тектонічного зсуву» в західноєвропейській церковній музиці та його ролі в зародженні естетики

Ренесансу, вони вважають термінологічний вираз *Ars nova* цілком обґрунтованим. Проте очевидно, що твори Леоніна, Перотіна й інших майстрів доби *Ars antiqua*, які вигадали контрапунктичну техніку органуму й досягли нечуваних раніше в церковній музиці акустичних і художньо-образних ефектів, були «новою музикою» XII сторіччя. Отже, кожна *нова музика* – релятивний вираз. Із часом будь-яка нова музика стає «старою», а на зміну їй підіймається нова хвиля «нової музики» (просимо вибачення за неминучу тавтологію).

Очевидно, уявлення про якусь «нову музику», яка істотно відрізняється від «музики старої» і яка приходить їй на зміну, природно притаманне різним історичним часам і різним культурам. Підтвердженням того слугують численні номінації стилів і жанрів у світовій музичній практиці XIX і XX століть, як наприклад: *New Age*, *Die neudeutsche Schule*, *Нова віденська школа*, *New Complexity*, *New wave*, *Nueva canción*, *Nueva trova* та ін.

Названі й аналогічні номінації, до складу яких входить визначник «новий», найчастіше являють собою стихійні спроби словесної самоідентифікації музикантів. Утім, на початку XX сторіччя вираз *нова музика* все ж таки набув значення відносно стійкого естетичного й історико-музикознавчого терміна. Як свідчать енциклопедичні джерела, цей термін був уперше запропонований Паулем Беккером у 1919 році стосовно музики, створеної після завершення Першої світової війни. Цей вираз швидко ввійшов до літературного вжитку, про що свідчать праці П. Стефана, Р. Браунера та інших німецькомовних музикознавців. Поширенню цього терміна сприяла лекторська діяльність і роботи знаменитого музичного критика, історика й соціолога Теодора Адорно. У своїх працях, передусім у найбільш відомій книзі «Філософія нової музики» (Adorno, 1949), учений представив оригінальну концепцію музичної історії. Так само, як П. Беккер та більшість вчених того часу, Адорно пов'язував початок «нової музики» з додекафонними творами Арнольда Шенберга та його послідовників – Альбана Берга і Антона Веберна.

Для такого уявлення у вчених були достатні підстави. Як влучно зауважила Маргарета Саарі, розрив зі стилістичними прийомами XIX століття ніде не проявився так явно, як у творчості композиторів нової віденської школи, які рішуче дистанціювалися від загальноприйнятої тональної музики. Тому саме «...трактування тональності стало критерієм для *нової музики*, а інші варіанти заміни використаного матеріалу зі збереженням тональності були знижені до рівня консервативних» (Saary, 2024). Це так, але потрібно додати, що не менш важливим чинником, ніж впровадження нової (додекафонної) системи звуковисотної організації музичної форми, стала нова поетика й естетика музичного висловлення.

Як вважав Т. Адорно, нова музика може бути «прочитана як шифр соціальної реальності». Коли перші враження від оновленої музичної мови перестають «здаватися породженням індивідуальної волі, коли за маніфестацією індивідуальності вже відчувається колективна єдність», стає зрозумілим, що нова музика розкриває «пафос самотності», «суспільні конфлікти», «вираження страху, переляку, розгубленості» (Adorno, 1975, 155). Якщо класична музика, за думкою Адорно, прагнула втілення пристрастей, то нова музика є фіксацією «непросвітленого страждання». Звичайно, що такі узагальнені характеристики, навіть якщо відповідають дійсності, приречені бути грубими і неточними. Але важливо інше: Адорно вказує на те, що *нова музика* має специфічні естетичні якості, які відрізняють її від європейської музики попередніх історичних епох.

Суттєво також для концепції Адорно уявлення щодо неоднорідності нової музики. Дослідник виділив два напрями і два етапи в розвитку нової музики. Роздвоєність цього феномену чітко позначена структурою його праці «Філософія нової музики». Перша частина роботи має назву «Шенберґ і прогрес», а друга – «Стравінський і реакція». Короткі оцінки, пов'язані з іменами великих композиторів-новаторів XX сторіччя заслуговують окремої дискусії (вони пов'язані з постулатами естетичної концепції Адорно). Підкреслимо тільки той безумовний факт, що *нова музика*, початок якої історики відносять до 10-х років минулого сторіччя, народжувалася як неоднорідний феномен. Вона була представлена декількома руслами розвитку, що мали різну естетичну якість і різну історичну долю.

Крім того що *нова музика* інтерпретувалася Адорно як гетерогенне «тіло», вона також уявлялася ним як хронологічно складний процес, у якому виокремилися два етапи. Перший етап – від початку XX сторіччя до початку Другої світової війни. Другий етап – з кінця 40-х до 80-х років. Адорно застосовував вираз *нова музика* і у функції узагальнюючого терміна, і для позначення першого етапу цього процесу. Усвідомлюючи незручність такого апарату описання, він користувався інколи виразом *новіша музика* (*neueste Musik*) для позначення другого етапу.

Тепер залишилося розглянути ще один вираз, який ускладнює і без того непросту колізію взаємовідношень між поняттями «сучасної», «актуальної», «нової» та «новішої» музики. Майже водночас із виразом Беккера *neue Musik* набув ужитку інший словесний зворот – *moderne Musik*. Він був запропонований Гансом Мерсманном. Учений пов'язував цей вираз із пізньою творчістю Макса Регера, Густава Малера і Рихарда Штрауса, що набуло продовження у творах Арнольда Шенберга та Ігора Стравінського (Mersmann, 1922–23, 90).

Латинський прикметник *modernus* перекладається як *новий, сучасний*. Він походить (разом із спорідненим словом *мода*) від латинського *modo* – *тільки що, зараз*. Тобто *модерна музика* (англ. – *modern music*, нім. – *moderne Musik*, фр. – *musique moderne*) – це поширений у західному літературному вжитку вираз, який за буквального значенням точно відповідає виразам *сучасна музика* і *нова музика*. Якщо він інтерпретується як позначення історичного періоду, то виявляє таку саму розпливчастість. Найбільш надійним у прагматичному сенсі є трактування цього словесного виразу як назви певного історичного стилю. Цей стиль має багато найменувань. В Україні він позначається як *модерний стиль* або *сецесія*; у Франції та Бельгії – *Art Nouveau*; у Германії – *Jugendstil*; в Австрії, Польщі, Чехії – *Sezession, secesia*; у США – *Tiffany style*. Під цими назвами розуміється фактично те саме явище, а саме певний комплекс індивідуально-типологічних властивостей артефактів мистецтва, які були створені в період (приблизно) з початку 80-х років XIX ст. до початку Першої світової війни (1914 р.). Формальні й образно-змістовні властивості цього стилю досить чітко визначаються для творів архітектури, графіки, живопису і прикладного мистецтва.

У музичному мистецтві *стиль модерн* не проявився з такою ж очевидністю, як в архітектурі й образотворчому мистецтві. Як зазначив А. Калениченко, у судженнях українських і зарубіжних музикознавців щодо меж цього стилю немає одностайності. Спеціалісти вважають представниками модерну і сецесії «...композиторську творчість... європейських композиторів від Р. Вагнера й Г. Малера до П. Булеза й К. Штокгаузена» (Калениченко, 2011, 442), а також Рихарда Штрауса; Клода Дебюссі, Олександра Скребіна, Миклоюса Чурльоніса, Кароля Шимановського та ін. Автор цитованої статті в «Українській музичній енциклопедії» доходить висновку, що *музичний модерн*, «...являючи собою проміжний стиль між 19 і 20 ст., виявлявся не так у музичній мові (вона цілком могла бути також романтичною, пізньоромантичною, або *новою музикою*), як в ідейному спрямуванні, тематиці, образності, особливостях драматургії» (там само, с. 442–443). Зауважимо, що художньо-семантичні сторони стилю, не підкріплені індивідуально-типовими властивостями форми, зокрема музичної мови, слугують не дуже надійним шляхом стильової атрибуції конкретних музичних творів. Проте доцільно вважати *музичний модерн* (або *модерну музику*) історико-стильовою категорією, яка фіксує приблизні хронологічні межі, а також загальні індивідуально-типові властивості форми та художньо-образного змісту певного кола мистецьких творів. У цьому сенсі вираз *модерна музика* має своїм референтом конкретний стиль музично-творчої практики. Тому він не

є еквівалентом до виразів *сучасна музика* і *нова музика*.

Однак поряд із цим стильовим терміном до широкого вжитку ввійшов ще один вираз, що має свій особливий смисл, а саме – *музичний модернізм* (або *модерністська музика*). Цей словесний зворот походить від того самого латинського прикметника *modernus* і має декілька розумінь. Усі вони означають певний тренд у мистецтві, естетиці, філософії або навіть ширше – у будь-якій сфері людської діяльності (суфікс «-ізм» зазвичай надає слову значення наряду, течії, доктрини, учіння, школи).

Найширше мистецтвознавче трактування слова *модернізм* пов'язане із загальним уявленням про природу і суть художньої практики, у надрах якої у будь-який історичний час існує **тенденція до оновлення**. Ця тенденція є іманентною властивістю мистецтва. Утім, вона проявляється різною мірою залежно від багатьох чинників, таких як тип культури, соціокультурні функції мистецтва, характер соціального буття. Зазначена тенденція може бути охарактеризована також словом *новаторство*. Протилежна тенденція – прагнення митців до збереження форм і змісту художньої практики в незмінному стані. Її можна позначити як *консерватизм*, або *академізм*, або якимось інакше. Такої думки дотримувався, наприклад, український музикознавець Юлій Малишев. Він вважав модернізм органічним для мистецької практики трендом, який «висуває на перший план новаторство, пошук нових засобів музичної виразності, оновлення музично-творчої системи». Тому із соціокультурного погляду модернізм в усі часи проявляє себе як елітарне явище, що «тяжко пробиває дорогу до широкого слухача» (Малишев, 1998, с. 27).

Згідно з другим трактуванням, модернізм – це мистецьке явище, чітко визначене в часі та просторі. Воно локалізоване у європейській культурі та відзначено особливим спрямуванням художньої свідомості діячів мистецтва. Таке уявлення про сутність модернізму представив у своїй монографії Матей Калінеску. Вчений пов'язав концепт модернізму з гострим відчуттям історичної релятивності (*sharp sense of historical relativism*). Ця релятивність проявляється в естетичній позиції митця, у його творчій орієнтації: «З погляду сучасності, художник – подобається йому це чи ні – є відірваним від нормативного минулого з його фіксованими критеріями, і традиція не має законного права пропонувати йому приклади для наслідування чи вказівки, яких слід дотримуватися. У кращому разі він винаходить своє особисте минуле, яке піддається змінам. Його власне усвідомлення сьогодення, схоплене в його безпосередності та непереборній тлінності, виступає для нього головним джерелом натхнення і творчості» (Calinescu, с. 2). Калінеску уточнив, що охарактеризований ним процес «неу-

хильної ерозії концепту універсальної та вічної краси» набув сили з кінця XVIII сторіччя, з тих часів, коли «естетична сучасність під виглядом «романтизму» визначила свою історичну легітимність» (там само). Якщо йдеться про художню культуру Західної Європи, із цією тезою можна погодитися: дійсно, до часів «бурі та натиску» і раннього романтизму, тренд до оновлення мистецтва не мав значної сили, широти розповсюдження й цілком свідомого характеру. Щоправда, серед істориків мистецтва більш поширеним є уявлення про те, що справжній злам традицій, найбільш радикальне заперечення консерватизму, найбільш радикальне оновлення в мистецтві сталися на початку XX сторіччя. У такому разі *модернізм* стає поняттям, що фактично збігається з виразами *нова музика* (*Neue Musik*) або *сучасна музика* (*zeitgenössische Musik*).

Третє розуміння слова модернізм є більш конкретним в історико-хронологічному сенсі, однак досить розпливчастим в аспекті його художньо-естетичної семантики. Згідно з поширеним уявленням, модернізм – це період в історії мистецтва, зокрема музичної практики, який обмежується приблизно 1910–1945 роками. Цей період «наповнений» дуже різними стильовими явищами. Зокрема, до нього належать експерименти Й. Хауера, А. Шенберга, А. Хаби, Ч. Айвза, Л. Руссоло, Г. Парча, М. Рославця та багатьох інших сміливих новаторів, які окреслили контури музично-стильових течій фовізму, експресіонізму, брюїтизму, футуризму, неокласицизму, неофольклоризму тощо. До модернізму звичайно відносять і композиторські техніки додекафонії, мікроінтервальної музики, колажу, кластерного письма й ін. Можна вести нескінчену дискусію щодо хронологічних меж цього періоду або приналежності того чи іншого автора до модернізму. Але така дискусія здається марною: модернізація музичної практики в кожному конкретному випадку має свою міру і свою якість.

Нарешті, четверте розуміння модернізму відрізняється від третього тим, що до позначеного таким чином періоду належить музична практика європейських композиторів-новаторів другої половини XX сторіччя (приблизно від 1945 р. до 70-х років). Для того щоб позначити цей історичний етап, використовують термін *авангардизм* або говорять про *модернізм другої хвилі*. Цей новий етап авангардизму представлений композиторськими техніками серіальної, сонористичної, конкретної, електронної, магнітофонної, комп'ютерної, алеаторної, стохастичної, графічної музики. У такому розумінні слова модернізм репрезентують музичні артефакти О. Мессіана, П. Шаффера, П. Анрі, Е. Вареза, П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Д. Лігеті, Д. Кейджа, Д. Крама, Б. Мадерни, С. Губайдуліної, А. Пярта, Л. Грабовського, В. Сільвестрова та ін.

Зауважимо, що в літературі існує палка полеміка щодо значення слова *авангардизм*. Одні

дослідники вважають, що *авангардизм* і *модернізм* – це позначення одного явища, інші трактують авангардизм як другу фазу модернізму, а треті намагаються провести між цими поняттями чітку межу (М. Ржевська, 2001; О. Тереховська, 2023). Остаточного рішення це питання не має і навряд чи може мати, бо воно цілком залежить від прийнятої естетичної, історичної та музично-теоретичної позиції, а також від цілей наукового чи критичного судження.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Тепер ми маємо змогу оцінити розглянуті в статті термінологічні звороти з погляду інтересів мистецької освіти.

1. Коли вчитель музики, методист, дослідник говорить чи пише про «сучасну музику», то це дуже часто буває «ні про що». *Сучасна музика* – дуже широке поняття. У першому значенні воно охоплює всю музику, яку можна почути сьогодні, тобто в кожний певний момент історичного часу. У такому разі сучасна музика обіймає усі жанрові сфери, стилі, техніки komponування та гри, у тому числі ті, де безроздільно панують стародавні традиції (фольклор, релігійне мистецтво). У другому значенні *сучасна музика* – це твори композиторів, які є сучасниками того, хто цю музику слухає, хто про неї думає і висловлюється. Навряд чи словесний зворот сучасна музика, використаний в одному із цих значень має наукову, художньо-критичну або дидактичну цінність. У таких випадках він охоплює занадто широкий обсяг явищ і тому має дуже бідний зміст (згідно із законом зворотного відношення між обсягом і змістом поняття).

2. Деяко більшу прагматичну цінність має вираз *сучасна музика*, якщо під ним розуміють актуальні прояви музичного мистецтва, тобто такі твори, що відповідають духу історичної епохи. На жаль, у цьому випадку перешкодою до розуміння й використання цього виразу в наукових дослідженнях, критичних висловленнях і освітній практиці є невизначеність критеріїв актуальності. Зокрема, приведення цього виразу до термінологічного статусу потребує титанічної роботи з проясненням понять духу історичної епохи, особливостей світогляду, умонастрою, світовідчуття людей певного соціального чи етнічного «організму». Майже без винятків подібну роботу ніхто на практиці не виконує. Судження щодо сучасності / актуальності виносяться на основі інтуїції. У цій ситуації педагогічна цінність суджень залежить від художнього досвіду, естетичного смаку, інтелекту, емоційної чутливості та багатьох інших особистісних якостей того педагога, хто виносить свій «вирок» творам мистецтва. У принципі кожний вчитель музичного мистецтва має право на своє суб'єктивне судження щодо актуальності або неактуальності конкретних музичних явищ. Однак подібні судження не можуть слугувати надійною методичною базою для вирішення насущних завдань мистецької освіти.

3. Вираз *нова музика*, використаний в історично обумовленому сенсі, здатний конкретизувати розпливчатий смисл поняття сучасності. Хоча спеціалісти сперечаються щодо визначення хронологічних меж періоду *нової музики*, усі визнають, що він має свій початок не раніше останньої чверті XIX ст. і завершується приблизно в третій чверті XX ст. Притім усі дослідники сходяться в тому, що ці умовні 100 років відзначилися генеральними змінами якості музичного мистецтва, причому далеко не тільки змінами стильовими та жанровими (цей процес у мистецтві відбувається невинно), однак торкається більш глибоких основ музики – звукового матеріалу, норм музичної мови (фонології, морфології, граматики, лексики, синтаксису), техніки композиції, типів архітектоники, врешті-решт властивостей художньо-образного змісту, естетики і прагматики музики. При цьому музикознавці спостерігають два докорінні злами в системі засобів виразності та художньої образності: перший – близько 1910 року, другий – після 1945 року. Другий етап нової музики інколи називають «новішою музикою».

Якщо хронологічні межі *нової музики* не викликають принципових заперечень у спеціалістів, то художній контент цього явища є предметом дискусії. Згідно з думкою перших дослідників цього феномену, до *нової музики* не слід відносити творчість ряду провідних композиторів XX ст. (П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бріттена, А. Онеггера та ін.), тому що вони не відмовилися від засобів музичної мови XIX ст., не розірвали зв'язок із традиціями художньо-образного висловлення попередніх епох розвитку європейської музики. Також термін *нова музика* у його первісному історично обумовленому сенсі не стосується джазу й популярної музики, хоча багато сучасних дослідників вважають за потрібне розширити смислові межі цього терміна.

4. Нарешті, сучасну музику часто характеризують як модерну або модерністську. Вчитель музики може використовувати поняття *модернізму* в хронологічному значенні цього слова, тобто як синонім обумовленого вище виразу *нова музика*, враховуючи при цьому релятивність і обмеженість цього терміна. Важливо тільки не змішувати *модернізм* із стилем *модерн* (сецесії), але і ясно уявляти собі якісні відмінності між течіями модернізму (першої та другої хвилі).

5. Найбільш доцільним з погляду завдань сучасної мистецької освіти автори вважають трактування модернізму як позачасової фундаментальної властивості художньої практики. У такому розумінні модернізм виступає як радикально виражене спрямування митців до оновлення системи засобів художньої виразності та художньо-образної семантики музичного мистецтва на будь-якому етапі його розвитку (на противагу консерватизму –

тенденції до збереження status quo). Такий підхід дає змогу вчителю розкрити перед учнями широкий обрій музичних явищ як у діахронії, так і в синхронічному аспекті. Він надає можливості несуперечливо й аргументовано пояснити учням не тільки феномен *нової музики* (обидві хвилі революційної модернізації музики, які піднялися і схлинули у XX сторіччі), але й ті феномени мистецтва, які досі не отримали задовільного визначення і сором'язливо позначаються як «постмодернізм».

Звичайно, проблема визначення смислових меж і нюансів музики, яку називають *сучасною*, *актуальною*, *новою*, *модерною* і *модерністською*, не вичерпана положеннями цієї статті. Зазначена проблема потребує також уточнення взаємовідношень між *сучасною музикою*, *музичним модернізмом*, *авангардизмом* і *постмодернізмом*. За умов з'ясування цього аспекту проблеми можна буде приступити до розгляду питань дидактики й методики залучення молоді до музики сьогодення. Прояснення ситуації в сучасній музичній освіті, яку часом називають «постмодерною музичною педагогікою» (Яо-Япін), має стати завданням нашої наступної публікації.

ЛІТЕРАТУРА

- Adorno, Theodor W. (1975). Einleitung in die Musiksoziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1949). Philosophie der neuen Musik. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Calinescu, M. (1987). Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Durham : Duke University Press. 395 p.
- Dahlhaus, Carl (1969). Neue Musik als historische Kategorie. In: Das musikalisch Neue und die Neue Musik: [vier Vorträge gehalten 1967/68 im Rahmen der Reihe Musikwissenschaftliches Kolloquium des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischen Kulturbesitzes]. Mainz: Schott. S. 26–39.
- Fallows David (1980). Ars Nova. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove, G., Sadie, S. In 20 volumes. Macmillan Publishers. UR –<https://books.google.com.ua/books?id=814YAAAAIAAJ>.
- Mersmann, H. (1922–23). Versuch einer Phanomenologie der Musik. Zeitschrift für Musikwissenschaft, No 5.
- Saary, Margareta (2024). Neue Musik. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 16.5.2004, abgerufen am 15.2.2024).
- Yao Yaping (2023). Musical modernity and postmodern music [J]. Music Exploration. (04): 3–13 (In China).
- Калениченко, А. (2011). Модерн. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Вид. ІМФЕ НАН України. С. 438–447.
- Мальшев, Ю. (1998). Мифы и история. Art line. 1998. № 2. С. 26–29.
- Микуланинець, І. (2020) Силабус з навчальної дисципліни «Сучасна музика» для студентів

спеціальності 025 «Муз. мистецтво». Мукачево.
URL: <https://humanities.msu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/10/15.pdf>.

Палійчук, І. С. (2022). Силабус з навчальної дисципліни «Сучасна музика» для студентів спеціальності 025 «Муз. мистецтво». – Івано-Франківськ.
URL: <https://kmunim.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/44/2023/03/suchasna-muzyka-1.pdf>.

Ржевська Майя (2001). Сильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? *Київське музикознавство*: зб. статей. С. 110–122.

Тереховська Олена (2023). Модернізм і авангардизм: міркування щодо розрізнення понять. *Вісник Харківського нац. університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». Вип. 92. С. 47–50.

Ткач, М. М., Хижко, О. В. (2015). Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти. *Духовність особистості в системі мистецької освіти. Зб. праць наук. школи доктора педагогічних наук*, професора О. М. Олексюк. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка 2015. С. 112–123.

Contemporary music in the aspect of the musical education interest

Serhii Vasylovych Shyp

Doctor of Arts, Professor,
Professor at the Department of Music Art
and Choreography
State Institution "South Ukrainian National
Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Juan Yatin

Postgraduate Student
State Institution "South Ukrainian National
Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0007-0589-2121

The purpose of the article is to specify the concept of contemporary music, which has become today widely used in oral and literary pedagogical practice. The concepts of new music and modern music are also discussed. The etymological, contextual-historical and aesthetic meanings of these categories are clarified. It has been established that all the given verbal expressions are ambiguous and unclear in their semantic boundaries. The authors came to the conclusion that the following interpretations of the studied terminological expression are relatively clear and justified from the point of view of the interests of music education:

1) *Contemporary music is music that can satisfy the current cultural requirements of society (in particular aesthetic, ideological, religious aspirations and sentiments);*

2) *Contemporary music is a mass of products of popular culture, which are influenced by fleeting fashion, meet undemanding aesthetic tastes. Regardless of their artistic merits at any "moment" of historical time they function as relevant works of art;*

3) *Contemporary music in special historical sense is the works of European composers created within the chronological boundaries of the last quarter of the 19th century – the third quarter of the 20th century. This meaning of the concept is also conveyed by the terminological expressions "new music", "modern music", "modernist music", which are accepted in the Western literary tradition. These expressions reflect ideas about fundamental changes in European composer music of this period, which affected: a) the quality of sound material, b) the organization of musical language (intonation structure, meter rhythm, tonal principles), composition technique, style, typical properties of art-image semantic and artistic functions of music in the cultural system.*

4) *Contemporary music can be interpreted as a relative concept associated with the principle of the historical development of musical art. At any stage of the art development, two oppositely directed trends appear: a) a tendency towards renewal (modernist trend) and b) a tendency towards preservation (conservative trend). In this sense, concepts "contemporary music and modern music" are associated with the modernist trend. Modernism in this context is interpreted as a universal category, reflecting the conscious, open and radically formed desire of the authors to update the system of means of artistic expression and the semantics of musical art.*

The authors suggest that the last of the given interpretations of the concept of "modern music" is of the greatest theoretical and methodological interest for the music education system.

Key words: contemporary music, modern music, new music, newer music, modernism, music education, art teacher.