

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВСТВА**

ЗАТВЕРДЖУЮ  
в.о. першого проректора  
з науково-педагогічної роботи

\_\_\_\_\_ С. І. Дичковський  
8 листопада 2019 р.

# **СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

## **КУРС ЛЕКЦІЙ**

для студентів освітнього рівня «Магістр»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Розробник: *О. Ю. Серова*, кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри естрадного виконавства Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

Курс лекцій затверджено на засіданні науково-методичної ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
протокол № 2 від 08.04.2019

Курс лекцій затверджено на засіданні кафедри естрадного виконавства,  
протокол № 5 від 24.10.2018

**Сучасне музичне мистецтво:** курс лекцій для студентів освітнього  
рівня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розроб.  
О. Ю. Серова. Київ : НАКККіМ, 2019. 72 с.

© О. Ю. Серова, 2019

© Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв, 2019

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
Лекція 1. Феномен культури постмодерну.....	5
Лекція 2. Загальна характеристика стильових напрямів другої половини ХХ століття.....	12
Лекція 3. Загальна характеристика композиторських технік ХХ століття .....	25
Лекція 4. Музична культура Європи .....	32
Лекція 5. Музична культура Америки .....	40
Лекція 6. Музична культура Східної Європи .....	43
Лекція 7. Музична культура Азії .....	47
Лекція 8. Оперне мистецтво другої половини ХХ століття .....	53
Лекція 9. Актуальне мистецтво ХХІ століття .....	57
Лекція 10. Українська музична культура доби незалежності .....	61
Методичне забезпечення .....	65
Рекомендована література.....	65
Додатки.....	70

## ВСТУП

У курсі лекцій розкрито основні положення сучасного музичного мистецтва, коротко охарактеризовано творчість композиторів, музичні твори, запропоновані для вивчення в межах програми навчального предмета.

Сучасне музичне мистецтво належить до числа дисциплін вибору інституту (I курс, I-II семестри). Дисципліна забезпечує підготовку фахівців для сфери музичного мистецтва та спрямована на набуття студентами теоретичних знань і практичних навичок, необхідних для професійної діяльності виконавця-вокаліста, а також на розвиток у студента естетичного художнього смаку та формування професійного ставлення до мистецтва.

**Метою** дисципліни є формування в студентів професійної компетенції в галузі сучасної музичної культури. Міждисциплінарні зв'язки: предмет «Сучасне музичне мистецтво» базується на знаннях, спільних для комплексів музично-історичних і музично-теоретичних дисциплін, курсів гуманітарних наук: історії світової та української культури, філософії.

**Завдання** дисципліни:

- вивчення в хронологічному порядку основних явищ сучасної зарубіжної й української музичної культури у взаємозв'язку із соціокультурними та політичними подіями;
- аналіз творчості видатних композиторів у контексті музики їхнього часу;
- вивчення специфіки професійних творів, які отримали найбільше визнання та поширення в сучасному музичному мистецтві.

У результаті опанування дисципліни студенти повинні набути такі професійні **компетентності**:

- знання в галузі сучасної музики, розуміння ролі творчості найбільших композиторів та їхніх кращих творів у духовному житті суспільства;
- уміння розбиратися в основних закономірностях розвитку музичного постмодернізму, в його історичних процесах і періодах, стилістичних напрямках;
- виховання художнього смаку, навичок естетичного та стильового аналізу музичних явищ сьогодення.

## Лекція 1

### Феномен культури постмодерну

Сучасне мистецтво – це сукупність стилістичних, жанрових і виражальних художніх засобів і форм, що склалися протягом другої половини ХХ століття. Сучасне мистецтво основну увагу приділяє концептуальному відображенню взаємовідносин особистості та сучасного суспільства за допомогою пошуку нових виражальних засобів як у традиційних, так і в новітніх видах, жанрах і формах мистецтв. За висловом відомого американського арт-критика Клементя Грінберга, *«сучасне мистецтво нашої епохи є серйозним симптомом загального неблагополуччя»* [88]. Сучасний митець інтуїтивно схоплює та відтворює наше життя неприкритим і неприкрашеним, часто із гротесковим перебільшенням. Ціль сучасного мистецтва – пробудити в людини інтелектуальний інтерес до того, що відбувається навколо неї.

Сучасне мистецтво є мистецтвом невизначеного змісту. Якщо мистецтво попередніх століть спочатку шукає змістовність, а потім перетворює її в художню форму, то сучасне мистецтво працює інакше: форма передує змісту; саме форма є первинною і саме з неї виникає зміст. Інколи цей зміст є досить дивним і незрозумілим, адже сучасне мистецтво змушує нас відчувати дискомфорт від незнання відповідей на всі незрозумілі питання сучасного світу, та одночасно підриває всі смисли, що там існують. Це – провокація, яка вводить глядача в ступор, результатом якої є розуміння реципієнтом абсолютної непевності усього того, що є в реальному світі. Саме тому немає «правильного» чи «неправильного» сприйняття сучасного мистецтва, воно є відкритим і сприймати його слід так само відкрито.

У другій половині ХХ століття повністю змінилася соціокультурна парадигма світу. Активний розвиток техніки та науки позначився на всіх сферах життя та мистецтва, що завжди було своєрідним дзеркалом життя, результати космічної програми США та СРСР 1960-х років змусили людство замислитися над шляхами та долею нашої цивілізації взагалі. Післявоєнне духовне піднесення заступив трагізм загрози екологічної кризи та ядерної катастрофи. Найбільшою подією кінця ХХ століття став крах соціалістичної системи, що привело до зміни географічних та економічних кордонів. Однак головним результатом ХХ століття в цілому стало усвідомлення людством згубності насильства в усіх його проявах і взаємозалежності всіх соціально-політичних явищ на планеті. Відомий письменник і філософ-постмодерніст Умберто Еко

назвав 1960-і роки «*пробудженням від важкого сну з кривавими картинами й сценами численних убивств*» [87].

Світовий прогрес другої половини ХХ століття визначився передусім розвитком так званої «західної моделі» цивілізації, що мала як переваги, так і недоліки. З одного боку, люди отримали сучасну техніку, поліпшились умови життя та праці, а з іншого – цивілізація почала поглинати особисті інтереси, негативно впливаючи на моральний стан суспільства. Найперше все це пов'язано з появою нового способу існування людини, орієнтованої на споживання суспільних благ. Така філософія споживання разом із посиленням урбанізації та глобалізації призвели в кінці кінців до знеособлення людини, яка почуває себе, за висловом У. Еко, «*дуже незатишно в холодному Всесвіті*» [87].

Події, що ознаменували кінець ХХ століття, викликали занепокоєння в багатьох представників культури. Відчуженість людини, зміна суспільних устоїв, бурхливий розвиток цивілізації, відмова від колишніх ідей поставили нові запитання: що буде з людиною і світом, куди прямує суспільство, як відновити моральні цінності? Усі ці соціальні зрушення не могли не призвести до глобальних зрушень у мистецтві. З'являється абсолютно нова парадигма мистецтва, що естетично відмежовує себе від модернізму першої половини ХХ століття, протиставляючи йому абсолютно нову систему художніх цінностей. Палітру художнього життя ХХ – початку ХХІ століття не порівняти з жодною з минулих епох за своєю різноманітністю та парадоксальністю. Вона позначена процесами активної взаємодії, змінами та модифікаціями усталених форм не лише в мистецтві, але й у способі суспільного життя, світоглядних системах націй тощо. Сутність таких процесів яскраво виявляється з порівняння двох головних шляхів розвитку культури періоду – модерну та постмодерну.

Культурні явища першої половини ХХ століття характеризують терміни «*модерн*» і «*модернізм*» (від фр. *modern* – *новітній, сучасний*). **Модерн** відображав стан культури, мистецтва та суспільства кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, який своїм походженням указував на відмінність нового соціокультурного простору та нового мистецтва, а саме – на розрив із класичними традиціями художньої творчості минулого. Під **модернізмом** розуміємо сукупність різноманітних художніх напрямів і течій, жанрів у сфері художньої творчості (літературі, архітектурі, малярстві, музиці, театральному мистецтві, кінематографі та ін.), що об'єднані тенденцією до заперечення досягнень попереднього мистецтва, а також заснованих на

принципах самобутності, новизни, суб'єктивізму, елітарності. Модернізму також притаманні естетична стратегія автономності та самодостатності мистецтва, структуріалізація його категорією «сучасне» (як правило, знімають категорію «національне» тощо). Головною цінністю мистецьких доробків визнається умовність й абстрактність стилю, прерогатива внутрішнього світу художника (від якого вимагається бути постійним новатором), його право без обмежень обирати нетрадиційні способи вираження своїх уявлень, думок, переживань, асоціацій. Головна мета – створення оригінальних композицій, які віддзеркалюють внутрішню свободу митця. Разом із тим, суттєвою самодостатністю мистецького доробку визнається художня форма.

Найпоширенішими напрямками модернізму стали фовізм, дадаїзм, сюрреалізм, кубізм, абстракціонізм, футуризм, поп-арт, ар-нуво, експресіонізм, супрематизм, конструктивізм, функціоналізм, авангард тощо. Найбільшою радикальністю поглядів відзначений авангард. У культурології, зокрема мистецтвознавстві, терміни «авангард» та «авангардне мистецтво» застосовуються як характеристика найрадикальніших творів, мистецьких стилів і стильових напрямів, для яких істотними стали такі риси, як систематичність оновлення, універсальність, пріоритет прагматики, прагнення дієвості мистецтва. Відомі дві хвилі авангарду: 1920-х – 1930-х та 1950-х – 1960-х років.

Другу половину ХХ століття в історії світової культури визначають як «*постмодерн*» (фр. *postmodern* – після модерну). Виходячи з багатоваріантності версій визначення феномену постмодерну, пропонуємо розглядати категорії «постмодерн» і «постмодернізм» як два пов'язаних між собою, проте не тотожних поняття.

**Постмодерн** віддзеркалює стан культури, мистецтва та суспільства другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що характеризується відмовою від більшості естетичних принципів модерної доби та трансформацією майже всіх сторін суспільного життя. Саме така опозиційна до модернізму позиція, яка заперечує низку основоположних тенденцій першої половини ХХ століття, і є суттєвою ознакою смислового наповнення поняття «постмодерн».

Аналізуючи постмодерн із позиції сучасного стану світової культури, слід сказати о чотирьох етапах історичної еволюції цього глобального соціокультурного мистецького феномену.

Перший період (кінець 1950-х – 1960-ті роки) – становлення постмодерну в США у формі боротьби проти стереотипів модернізму, яка набуває різнопланових, часто соціальних форм (молодіжний рух, рух

хіпі, антивійськові акції, карнавалізація та естетизація політики, а також повсякденного життя, формування різного роду субкультур та ін.). Мистецтву раннього періоду постмодерну властивий іронічний синтез минулого та сьогодення, високого та низького, бурхливе зближення з повсякденним життям, а також технократичний оптимізм.

Другий період (1970-ті роки) – формування постмодерну в Європі. У центрі уваги – концепції італійського письменника та філософа У. Еко про іронічне сприйняття минулого, метамову мистецтва. Активізуються апеляції до інструментарію масової культури, використання її мови як виражального засобу, й еклектичне його поєднання із «законсервованими» культурними цінностями попередніх епох.

Третій період (1980–1990-ті роки) ознаменував розповсюдження постмодерну в СРСР та інших країнах «соціалістичної співдружності». Характерними його рисами все більше стають респектабельність, тягіння до епічності, монументальності, національної самоідентифікації.

Четвертий період (з 1990-х років) – період глобалізації постмодерну, його перетворення на глобальну світоглядну парадигму мистецтва сучасного світу.

Самоідентифікація постмодерну починається в 1960–1970-х роках. Термін «постмодерн» одним із перших застосував американський літературний критик Фредерик Джеймсон у 1964 році для визначення загальнокультурної ситуації західного постіндустріального суспільства. У 1980-х роках у західноєвропейському науковому просторі склалось уявлення про постмодерн як про новий період розвитку культури, широку ідейну течію, цілісний феномен сучасного мистецтва.

Сучасна соціологія тлумачить постмодерн як феномен постіндустріального суспільства доби інформаційно-цифрових технологій і масової психології споживання; як рефлексію ментальності, в основі якого закладено компіляцію як метод мислення. Політологія розглядає постмодерн як розвиток різноманітних форм постутопічної думки. У філософській науці постмодерн означає торжество постметафізики, постраціоналізму, постемпіризму. На естетичному рівні – як поліцентричний стан естетичної парадигми, що відображає загальноестетичний феномен одночасовості різночасового, ситуацію симультанності та взаємопроникнення, реакцію на культи та цінності авангарду. Представники точних наук розцінюють постмодерн як стиль постнеокласичного наукового мислення. Психологи вбачають у ньому симптоми панічного стану суспільства, есхатологічної туги індивіда.



**Постмодернізм** (фр. *postmodernisme* – після модернізму) – сукупність стилістичних течій і мистецьких рухів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, які заперечували у своїх естетично-світоглядних позиціях світоглядні принципи та мистецькі ідеали модернізму. Якщо постмодерн є світоглядом, закладеним у соціокультурні явища «після-модерного періоду», то постмодернізм, як сукупність світоглядних переконань, виявляється у низці художніх і стильових тенденцій сьогодення. Постмодернізм часто розглядається і як новий самостійний художній стиль-напрямок, що відрізняється від авангарду та неоавангарду поверненням до реальності, сюжету, гармонії, у якому вибудовуються пропорції та способи мислення традиційного та позатрадиційного мистецтва під егідою ідентичності у філософії та естетиці, «стирання авторства» у мистецтві, полістилістики як quasi-діалогу/полілогу в музиці тощо.

Постмодернізм був першим (і останнім) напрямом ХХ століття, який показав, що художній текст не відображає реальність, а творить нову реальність, вірніше навіть, багато реальностей, часом зовсім незалежних одна від одної. Адже відповідно до розуміння постмодернізму, будь-яка історія – це історія створення й інтерпретації тексту. Звідки ж тоді взятися реальності? Реальності просто немає. Є лише різні віртуальні реальності (недарма постмодернізм розцвів в епоху інтернету). Оскільки реальності більше немає, постмодернізм тим самим зруйнував найголовнішу опозицію класичного модернізму – опозицію між текстом і реальністю, зробивши непотрібним модерністський (та романтично-класицистичний) болісний пошук меж поміж ними. Тепер пошук припинено: реальність остаточно не виявлена, є тільки текст. Автор-постмодерніст взаємодіє з текстом, як з цілісним окремим світом. Таке абсолютно нове постмодерністське розуміння «тексту як світу» уводить в арсенал сучасних митців нові способи взаємодії між різними «текстами-світами»: ремінісценції, гіпертекстові альянси, підкреслену цитатність, квазі-цитатність тощо. Усі ці засоби, з одного боку, відтворюють дійсність у розбитих образах і смислах колишньої культури, ідеї якої втратили буттєву актуальність. А з іншого – нагадують про необхідність об'єднати ці ніби розірвані «шматки реальності» в єдину цілісну картину, знайти втрачений зв'язок між подіями минулого та сьогодення, прослідкувати ланцюг резонансів між ними.

Феномен постмодернізму базується на складному комплексі філософських теорій і концепцій, серед яких:

- теоретичні концепції французького постструктуралізму (Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко);

- деконструктивізм (Ж. Дерріда, Йельська школа літературознавства США);
- феноменологія М. Гайдеггера;
- «філософія життя» Ф. Ніцше;
- герменевтика Х.-Г. Гадамера;
- неофрейдизм Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі;
- франкфуртська школа В. Беняміна, Т. Адорно та ін.

Постмодерн прискорив природний перебіг процесу синтезу мистецтв, що особливо відчутний у театральному мистецтві та кіно. Звідси можемо визначити специфічні риси постмодерного мистецтва:

- видовищність (перформанси, хепенінги, інсталяції) з орієнтацією на всі прошарки суспільства (тобто і на «масу», і на «еліту»), а також на позахудожні сфери людської діяльності (на політику, релігію, інформатику та ін.);
- стильовий плюралізм, стрімка зміна стилістичної орієнтації, причому швидкість стильових «модуляцій» збільшується настільки, що в художньому творі стиль сам стає виражальним засобом.

Для постмодернізму як художнього стилю характерні такі особливості:

- деканонізація традиційних цінностей, свідомо орієнтація на еклектичність;
- стильовий синкретизм;
- мозаїчність;
- іронічність;
- ігровий стиль;
- естетизація потворного;
- фрагментарність і принцип монтажу;
- гедонізм;
- пародійне переосмислення традицій;
- неприйняття поділу мистецтва на елітарне та масове;
- подолання розмежування між мистецтвом і повсякденним життям;
- театралізація всіх сфер культурного буття;
- репродуктивність і тиражування;
- орієнтація на споживацьку естетику;
- запозичення принципів інформаційних технологій.

Український постмодернізм найяскравіше проявив себе в літературі та музиці. Постмодернізм у сучасній українській літературі виявляється у творчості Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, О. Ульяненка, С. Процюка, В. Медведя, О. Забужко. Основними рисами українського постмодернізму стали потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого, бачення повсякденного реального життя як театру абсурду та апокаліптичного карнавалу. Принцип використання підкреслено ігрового стилю у вітчизняному постмодерному мистецтві використовується для фокусування уваги реципієнта на ненормальності, несправжності, протиприродності загальноприйнятого в реальності способу життя. Також переважна більшість українських постмодерних художніх творів – це суміш багатьох як традиційних, так і новітніх жанрово-стильових художніх видів і форм. У сюжетах переважної більшості творів сучасних українських літераторів-постмодерністів ми легко знаходимо замасковані алюзії, ремінісценції та натяки на відомі літературні сюжети попередніх епох. У музиці яскраво проявляється полістилістика, що стала панівним стилістичним напрямом у переважній більшості видів мистецтв епохи постмодерну.

На відміну від модерністського мистецтва, соціокод постмодернізму постає проти дисциплінуючої ієрархії, заперечує різницю між правдою та вигадкою, минулим і теперішнім, елітарним і масовим, мистецьким і повсякденним, суттєвим і несуттєвим, запроваджуючи іронічність та ігровий стиль, а також усуваючи межі між логічними побудовами та міфологічними утвореннями. Постмодернізм висуває ідею повернення мистецтва в «межі мистецтва», відкинувши програмний елітаризм модернізму, його самоізоляцію від навколишнього середовища та занурення у внутрішній світ художника. Модернізм, визначаючи самодостатність мистецтва та його виключно «високу» мету, запроваджував тезу «нове – ми». Натомість, постмодернізм припускає, що все, те, що оточує нас, може бути мистецтвом і наполягає на тезі «ми – це все», а також гасла – «Я хочу відобразити світ таким, як його мислю». Якщо модернізм не дотримувався визначеності стилю, то постмодернізм розглядає стиль як головний виражальний засіб твору, що обумовлює появу полістилістики. Модерністи були поборниками цілісності художньої форми, тоді як у постмодерністських доробках форма розмивається, стає відкритою з наголосом на «процес». Для багатьох митців пошук нових форм і технік перестав бути самоціллю, а перетворився просто на один із виражальних засобів художнього твору. Загалом *постмодернізм зруйнував кордони*

*між мистецтвом і не-мистецтвом, пристосувавши все винайдене для масового глядача.*

Герой постмодернізму – це людина, яка загубилась у повсякденному бутті, утратила зв'язок із реальністю, гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Вона не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати й що відчувати, оскільки її думки й почуття деформовані під впливом трагічної дійсності. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальній абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства в безодню, де немає шансів на спасіння.

### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. Сформулювати історичні, соціокультурні та політичні передумови виникнення феномену мистецтва постмодернізму.

2. Проаналізувати порівняння світоглядно-мистецьких засад постмодерну та модерну за таблицями І. Хасана та В. Брайнін-Пассека (див. додаток 1, 2).

3. Дати відповідь на питання: чи існує в мистецтві доби постмодерну єдиний глобальний стиль?

*Література: 2, 5, 8-10, 13, 15, 20, 24, 41-43, 46, 47, 51, 52, 54, 60-63, 72,73, 87, 88.*

## **Лекція 2**

### **Загальна характеристика стильових напрямів мистецтва другої половини ХХ століття**

Постмодернізм поширився в різних областях культури – у філософії, літературі, музиці, образотворчому мистецтві, архітектурі, дизайні тощо. Будучи продуктом постіндустріальної епохи, постмодернізм привів до життя нову мистецьку філософію й естетику і разом з нею – ряд нових стильових напрямів. Найвідомішими художніми течіями постмодерну стали:

- поп-арт;
- мінімалізм;
- «ready-made»;
- street-art та ленд-арт;
- акціонізм;
- перформанс;

- відео-арт;
- соц-арт;
- оп-арт та кінетичне мистецтво;
- гіперреалізм та фото реалізм;
- концептуалізм;
- неоекспресіонізм;
- неофольклоризм.

**Ready-made** (або «*реді-мейд*», що в перекладі з англійської: «*готово-зроблений*» або «*зроблений заздалегідь*») – термін, який першим увів у мистецтвознавчий лексикон художник-модерніст Марсель Дюшан для характеристики своїх творів, які являли собою звичайні предмети утилітарного вжитку, що були вилучені з середовища їхнього звичайного функціонування та без будь-яких змін виставлені на художній виставці як твори мистецтва. М. Дюшан працював у стилі дадаїзму та сюрреалізму і своєю творчістю вплинув на різні напрями сучасного мистецтва. Найвідомішим мистецьким «ready-made» об'єктом Дюшана стала його оригінальна скульптурна композиція, що являла собою керамічний пісуар із написом «R. Mutt», який Дюшан жартома перевернув догори ногами, підписав загадковим псевдонімом, назвав «Фонтан» і представив як експонат під назвою «Фонтан» (*Fountain*) на виставці 1917 року. «Я жбурнув їм в обличчя пісуар, і тепер вони захоплюються його естетичною досконалістю», – писав роками пізніше Дюшан своєму німецькому другові, художникові Гансу Ріхтеру.

У тому, що банальна сантехніка стала твором мистецтва, криється парадокс людської свідомості. Чим складнішим і заплутанішим є мистецький твір, тим спокійніше реагує публіка. А, наприклад, відомий своєю гіпер-простотою «Чорний квадрат» завжди буде причиною безсоння в самих допитливих. І хоча Малевич і Дюшан одночасно дійшли висновку, що традиційне мистецтво мертво і потребує реанімації, діяли вони абсолютно різними способами. Дюшан хотів донести до глядача, що кінець прийшов не мистецтву в цілому, а традиційному уявленню про нього. Тепер справжнім шедевром мистецтва міг стати будь-який предмет, що не викликає передбачуваних асоціацій.

І дійсно, в основі напрямку «ready-made», за думкою радянсько-німецького теоретика сучасного мистецтва Бориса Гройса, лежить ідея, що твір мистецтва створюється шляхом переміщення об'єкту із «середовища профанів» (навколишнього світу), до «сакрального середовища» (храму мистецтва: музею, галереї, виставкової зали тощо). Тобто, виставляючи свій знаменитий пісуар, Дюшан дійсно просто перемістив

його з «профанного середовища» (магазину, звідки пісуар, предмет суто утилітарний, повинен був рано чи пізно потрапити до вбиральні і бути використаним за призначенням) у «сакральне середовище» виставкового простору, де предмет одразу втратив свою утилітарність і став твором мистецтва – одним із найвідоміших у світі творів мистецтва постмодерну. Руйнуючи рукотворність об'єкта мистецтва та зв'язок між творцем і його твором, Дюшан переносить сприйняття реципієнта з зорової сфери до концептуальної. Коли художник показує предмет серійного виробництва, він дає зрозуміти, що присутність цього предмета та його зміст визначається виключно «вибором» і намірами художника. Тобто «ready-made» визначає залежність статусу твору мистецтва тільки від закономірності його присутності на виставці.

Нововведення Дюшана перевернули уявлення тогочасних митців про справжнє призначення предметів і дали поштовх стрімкому розвитку нового художнього напрямку. Через 50 років подібна ситуація привела до виникнення цілої групи митців, що розвинули цю нову філософію ставлення до сприймаємого предмета мистецтва. Засновниками течії «ready-made» в американському мистецтві стали Роберт Раушенберг і Джаспер Джонс. Р. Раушенберг створює так звані «комбіновані картини», поєднуючи речові вставки з живописом у манері абстрактного експресіонізму. Д. Джонс вважав, що немає нічого більш живого та правдивого, ніж ті предмети, що завжди знаходяться в нас перед очима. Також у цьому стильовому напрямку працювали Альберто Джакометті, Хоан Міро-і-Ферра, Зігмар Польке. Творіння митців «ready-made» змушують глядачів здивовано вдивлятися в те, що вони ніколи не сприймали як щось близьке до мистецтва. Але ж вдивляються, і навіть знаходять несподіваний підтекст!

**Поп-арт** (*Pop-art*) – це напрям у мистецтві другої половини ХХ століття, що засновано на мистецькій грі з об'єктами масової культури та з використанням ідеології й естетики популярної культури як головних виражальних художніх засобів. Це одна з найцікавіших і найвпливовіших художніх течій мистецтва постмодернізму. До речі, друге значення слова «pop» пов'язано зі звуконаслідувальним жаргонним англійським словом «pop», що означає «уривчастий удар», «хлопок», «ляпанець», тобто те, що має ефект шоку.

Поп-арт став відповіддю на серйозність експресивного абстракціонізму, який набирав широкої популярності наприкінці 1950-х років, та перенасиченої ускладненості інших стилів пізнього модернізму. «Pop-art» артисти не могли обійти значну активізацію розвитку масо-

вої культури, і тих, кого вона канонізує. Свого найбільшого розвитку напрям набув у США, де столицею цього культурно-мистецького напрямку став Нью-Йорк. Але сам мистецький напрям зародився в Англії. У 1952 році при Інституті сучасного мистецтва в Лондоні молоді митці створили так звану «Незалежну групу». Критик Л. Аллоуей, який увійшов до цього об'єднання, в одній із своїх статей для позначення нового явища в мистецтві запропонував термін «pop-art». Перші «pop-art» роботи також належать членам цієї групи – трьом студентам Лондонського Королівського художнього коледжу П. Блеку, Д. Тілсону і Р. Сміту. Члени «Незалежної групи» займалися вивченням сучасних технологій нової культури великих міст. Піонери стилю – Річард Гамільтон та Едуард Паолоцці – вивчали «іміджі» (образи) масового мистецтва, що активно розвивалось у повоєнне десятиліття. До феномену «масової культури» митцями застосовувалися різні методи дослідження – від лінгвістичного (семіотика) до психологічного (теорія ігор). Митців поп-арту зацікавили методи промислової реклами та сучасні технології її створення, де вони ознайомились з новими технічними прийомами. Це, з одного боку, посприяло знеособленню індивідуальної творчої манери митця, а з іншого – розкриттю естетичної цінності зразків масової продукції. Представники поп-арту проголосили своєю метою «повернення до реальності», але реальності, опосередкованої масмедіа: джерелом їхнього натхнення стали глянцева журналістика, реклама, пакування, телебачення, фотографія. Поп-арт повернув «предмет» у мистецтво. Але це вже не був опоетизований художнім баченням предмет, він став підкреслено «побутовим», асоційованим із сучасною індустріальною культурою та з сучасними засобами та формами інформації (преса, телебачення, кінематограф, реклама). Особливу увагу художники також приділяли вивченню техніки створення колажів. Першою роботою, що отримала статус «ікони поп-арту», став створений у 1965 році Р. Гамільтоном колаж «Що робить наші сьогоднішні будинки такими різними, такими привабливими?»

Поп-арт художники: Р. Гамільтон, Р. Ліхтенштейн, Р. Раушенберг, Е. Воргол, А. Кац, Д. Джонс, М. Рамос, Т. Вессельман, П. Блейк, Д. Розенквіст, К. Ольденбург.

**Мінімалізм** виник у США на межі 1950–1960-х років, але як філософська та творча концепція, він здобув своє офіційне визнання пізніше, у 1980-і роки. У різних видах мистецтва він інтерпретується як «економія художніх засобів» і виходить з мінімальної трансформації використовуваних у процесі творчості матеріалів, простоти й

однаковості форм, монохромності, творчого самообмеження художника за принципом «мінімум обробки, максимум функції», ратує за мінімальне втручання художника в оточуюче середовище. Так, скорочення форм до елементарних, а також бажання емоційно вразити за допомогою мінімальної експресії були головними критеріями, обраними мінімалістами у живописі та скульптурі. В архітектурі зведення будівель відзначено порядком, строгістю, сильним впливом раціоналізму. У декорі – прямі лінії, відсутня орнаментация та фурнітура, наявні прості й функціональні меблі та впорядкований інтер'єр. Мінімалістським об'єктам властиві стабільність, відсутність експозиції часу, свобода від гри значень, прозорість (конкретна та теоретична), відсутність інтеріорності та латентності, ілюзіонізму й антропоморфізму. Разом із тим, мінімалізм не має єдиних, уніфікованих ознак у всіх видах мистецтва. У кожному з них він характеризується особливого роду поєднанням понадіндивідуальних та індивідуалізованих принципів організації композиції, парадоксальною концептуальністю, унікальними комунікативними можливостями та власним, характерним тільки йому, еволюційним шляхом розвитку. Загальним об'єднуючим компонентом тут стала мінімалістська ідея концептуальної зумовленості творчого процесу, уява про мистецтво як просторово-часовий досвід освоєння буттєвості навколишнього середовища.

Сам термін «*Minimal Art*» з'явився в американському художньому середовищі в середині 1960-х років. Авторство належить британському професору-мистецтвознавцю Ричарду Уолхейму, який використав його в статті про творчість Марселя Дюшана та інших митців, які намагалися мінімально обмежити втручання художника в навколишнє середовище (журнал «*Arts Magazine*», 1965 р.). На думку Р. Уолхейма, новий напрям відповідав мінімальним критеріям для «зарахування» його до явищ мистецтва. Девіз мінімалістів – «менше має бути більшим» («*less is more*»), належить німецькому архітектору Людвігу Міс ван дер Рое, який прагнув справити враження на глядача не буйством форм і фарб, а мінімумом засобів і простотою одночасно з високою функціональністю кожного елемента. Часто представники мінімалістського мистецтва користуються іншими назвами, що, на їхню думку, найповніше відображають неослабний інтерес до проблем структурної організації творів, пошуки канонів його нової композиційної цілісності («мистецтво первинних структур», «мистецтво АВС» або «АВС-Art», «літералістське мистецтво» або «*Letter Art*», «серійне мистецтво», «посткубічна скульптура» тощо).



Мінімалізм являє собою синтез передових авангардних пошуків і різнонаціональних традицій минулого, принципів серйозної музики та масової культури. З одного боку, він виступив як мистецтво елементарних структур, що абсолютизує простоту компонентів музичної тканини, з іншого боку – у практичному втіленні в життя задуму – виник як явище складне, розраховане на високий рівень виконавської майстерності.

Концептуальні розробки стилю було закладено ще у добу модерну такими художниками як Казимир Малевич і Марсель Дюшан. К. Малевич, як відомо, уперше в історії мистецтва представив найпростішу геометричну фігуру – «Чорний квадрат» (1915 р.) – як самостійний художній твір. У цьому творі, що став символом мінімалістської концепції простоти, було втілено ідею мінімалізму форми, що детермінує абстрактність і відволікання від художнього змісту картини. Формоутворення тут зводиться до ідеї естетичного охудожнювання найпростіших елементів. Мінімалізм віддзеркалює комплекс ідей, що надихали раціоналістичне конструктивістське крило авангардистів 1920–1930-х років (В. Татлін, О. Родченко, Л. Лисицький, К. Малевич, П. Мондріан, Т.-В. Дусбург та ін.). Витоки мінімалізму в образотворчому мистецтві й архітектурі можна знайти в конструктивізмі, супрематизмі, дадаїзмі, абстракціонізмі, поп-арті, ready-made, а також у формалістичному американському живописі кінця 1950-х років.

Слід зауважити, що вирішальний вплив на становлення мінімалізму в Америці (згодом і в Європі) зробила східна культура. Поштовхом стало проникнення з початку ХХ століття в американське мистецтво культурної спадщини країн Азії та Африки (пов'язано з масовою еміграцією населення з різних регіонів світу та поширенням їхніх культурних цінностей). Мінімалізм – це певним чином злиття естетики Сходу та Заходу. Візуальне мистецтво США, скажімо, сприйняло мінімалістські тенденції традиційної японської архітектури та принципи оформлення інтер'єру. *Minimal Art*, виявившись закономірним продуктом постмодерної доби, виробило свою систему естетичних і технологічних принципів, соціокультурні та філософські коріння яких походять як з родючого ґрунту американської культури, так і з синтезу європейського традиціоналізму, модерну-авангарду, а також давньоєвропейського та неєвропейського синкретизму.

**Неофольклоризм** – це течія в європейській музиці ХХ століття, у якій пошук нових виразових засобів у музичній мові стає органічно пов'язаним із опорою на фольклор. З'явившись у перші десятиліття ХХ

століття, неофольклоризм до середини століття охопив майже всю Європу (С. Прокоф'єв та І. Стравінський у Росії; Б. Барток і З. Кодаї – в Угорщині; Л. Яначек і Б. Мартіну – у Чехії та Словаччині; Дж. Енеску – в Румунії; К. Шимановський – у Польщі; М. де Фалья – в Іспанії), а також деякі країни Латинської Америки (Е. Віла-Лобос – у Бразилії та К. Чавес – у Мексиці). Згодом неофольклоризм просочився в музику країн Прибалтики, Закавказзя та Середньої Азії. Стилістичне підґрунтя неофольклоризму кардинально відрізняється від романтичного трактування та використання фольклору в професійній композиторській творчості. Для неофольклоризму (особливо починаючи з другої половини ХХ століття) є характерним звернення до глибинних змістів архаїчного фольклору, що «неактуальні» для сучасності. Неофольклоризм в академічній музиці передбачає саме синтез архаїчної автентики з «актуальними» новітніми композиційними техніками. При такому синтезі архаїчний фольклор потрапляє в інший художньо-часовий вимір і набуває часом дивовижних якостей, звучить но-новому. Неофольклоризм спирається на найдревніші пласти фольклору. Основою стає не міський, а селянський фольклор. Митці естетизували фольклор – їм удалося подолати вузькоетнографічний підхід, надати йому міжнародного резонансу та зробити надбанням Європи. Відмовившись від прямого цитування, композитори затвердили право на власне бачення фольклору. В українській музиці представниками течії неофольклоризму стали композитори так званої «нової фольклорної хвилі» – Є. Станкович, І. Карабиць, М. Скорик, Л. Дичко, М. Колодуб, Л. Грабовський. У сучасній українській музиці це – В. Зубицький, А. Гаврилець, О. Шимко тощо.

**Оп-арт** (англ. – «*op-art*» або «*optical art*») – це художній напрям, який виник у другій половині ХХ століття, застосував у мистецтві різні оптичні ілюзії, що залежать від зорових особливостей сприйняття плоских і просторових фігур. Для цього стильового напрямку характерним є, наприклад, відтворення руху без руху як такого, а тільки за рахунок образотворчих засобів. Художники за допомогою різних геометричних форм і поєднань кольорів впливають на око глядача, породжуючи ілюзію руху нерухомих об'єктів. Також до цього напрямку примкнули художники, котрі створювали на своїх полотнах новий оптичний простір за рахунок великих колірних площин.

Оп-арт не прагне відтворити дійсність у будь-якій формі, він створює особливе середовище оптичних ефектів, тому він близький естетиці абстракціонізму. Для основних виражальних засобів використовуються колір (контрастний або м'який) і геометричний малюнок

(лінії, геометричні фігури тощо). В оп-арті немає сюжету та теми в звичному розумінні, на перше місце в ньому виходить візуальний ефект. Увесь сюжет виходить за межі простору об'єкта мистецтва та переміщується у свідомість реципієнта, де об'єкт перетворюється із статичного на рухомий.

Основоположником «оп-арту» вважається Віктор Вазарелі, який одним із перших став вивчати оптичні ілюзії, що утворюються при визначеному розміщенні геометричних фігур і візерунків на площині або в просторі. Оп-арт також пов'язують з абстрактним експресіонізмом, дадаїзмом і кубізмом. Технології «оп-арту» базуються на фізіологічно-психологічних зв'язках між органами зору та сприйняття: певного виду площинні геометричні композиції спричиняють розбіжність між цими двома органами і таким чином створюють оптичні ефекти й ілюзії. Уперше термін «оп-арт» був використаний художником і письменником Д. Джадда в статті про виставку Дж. Станчика «Оптичні картини». Нову назву швидко підхопив журнал «Times», у якому присвячена цій виставці стаття остаточно визначила «оп-арт» як окремий художній напрям.

Художники цього напрямку: Яков Агам, Хесус Рафаель Сото, Карлос Крус-Дієс, Хуліо Ле Парк, Жоель Стен, Джеффри Стіл, Бріджит Райлі, Хайнц Мак, Річард Аллен, Йозеф Альберс, Джетуліо Альвіані, Річард Анушкевіч, Віктор Вазарелі, Людвіг Вайлдінг, Тоні Де Лап, Маріан Зазеела, Джон Макгейл, Юрій Мессен-Яшін, Реджинальд Ніл, Джуліан Странчак, Гюнтер Уекер, Гюнтер Фрутрунг. Художники «оп-арту» нерідко об'єднуються в групи та виступають інкогніто: група Н. (Падуя), група Т. (Мілан), група Зеро (Дюссельдорф), «Група пошуків візуального мистецтва» на чолі з Віктором Вазарелі.

**Стріт-арт** або «вуличне мистецтво», «урбан-арт» є художнім напрямом мистецтва постмодерну з типово урбаністичним стилем. Хоча класичним стріт-артом завжди вважалось «графіті» (або «спрей-арт»), не варто повністю ототожнювати графіті зі стріт-артом. До останнього також належать некомерційні постери та трафарети, мурали, мозаїки, скульптурні інсталяції, світлодіодне мистецтво, шаблонне графіті, фотошпалери, стікер-арт, в'язане графіті тощо. Завдання стріт-арту полягає не в привласненні території, а в тому, щоб показати глядачеві задуманий автором сюжет і залучити його до діалогу. Стріт-арт розглядає весь світ як одне велике полотно. У стріт-арті первинним є не форма, а зміст чи ідея роботи. Тематика її може бути найрізноманітніша (від імені художника до малюнків на

гостросоціальні теми), але завжди гостро соціально-актуальна. Художники «стріт-арт» ніби «вписують» свої роботи у досить далеке від мистецького контексту середовище, тим самим кидаючи виклик цьому середовищу та спілкуючись без жодних посередників із його мешканцями. Художники та дослідники «стріт-арту» Р. Гастман та К. Нілон називають графіті *«рок-н-ролом візуального мистецтва»*. Інші дослідники вважають «стріт-арт» явищем суто соціальним, адже воно *«відображає суспільство андеграунду, вулиць та депресивних районів занадто урбанізованих сучасних міст»* [60]. Ставлення до такого явища міської культури як стріт-арт може бути найрізноманітнішим – від звинувачення художників у вандалізмі до захоплених відгуків і подяк за прикрасу сірих стін мегаполісів. Приклади світового масштабу наочно демонструють високий рівень робіт сучасних вуличних художників. Оздоблені стріт-артом будинки дійсно стають мистецьким надбанням і можуть естетизувати навіть самий незатишний і віддалений район міста.

Вуличний живопис з'явився в стародавні часи. Першими його прикладами можна назвати наскальні малюнки. Але якщо первісні митці створювали малюнки тільки для свого племені, то перші стріт-артисти ставили подібну мету в більш широкому сенсі: усьому місту сказати щось своєю творчістю. Батьківщиною більш сучасних проявів стріт-арту вважається США. Саме тут у 1930-х роках на будинках, парканах і вагонах потягів молодь на знак протесту почала малювати перші графіті, активісти – політичні та соціальні лозунги, а вуличні банди – маркувати свої території. Масовим явищем «стріт-арт» стає в 1960–1970-х роках. У 1983 році навіть почали знімати фільми про графіті – «Style wars» та «Wild style».

Безумовним феноменом стріт-арту є Banksy. Художник, справжнє ім'я якого досі невідоме, почав створювати трафаретні графіті, які своєю влучною іронією привертали увагу до гострих політично-соціальних проблем, моментально реагували на актуальні інформаційні приводи. Кожна нова ідея художника стає подією в житті міста й ілюстрацією найважливіших подій та явищ сучасного світу. Така мегапопулярність викликала зацікавлення творчістю Banksy в комерційного арт-світу: його роботи починають продавати за шалені суми, з яких сам автор не отримує ані копійки, оскільки його особа досі є таємницею. Це породило «ефект Banksy» – специфічне мистецьке явище, коли інтерес до цілого мистецького явища «стріт-арту» починає швидко зростати завдяки різкому злету комерційного інтересу до

постаті одного митця. Сам Banksy описує свій погляд на цей ефект досить самокритично: «Комерційний успіх є ознакою невдачі графіті-художника».

**Гіперреалізм** (або «*фото-реалізм*») – це художній напрям в американському та західноєвропейському мистецтві, що прагнув відновити втрачену в модернізмі життєву конкретність художньої мови за рахунок імітації образів фотографії. Гіперреалізм виник в США наприкінці 1960-х років і став помітною подією у світовому образотворчому мистецтві. Основний принцип даного напрямку полягає у фотографічно точному, безпристрасному та неемоційному відтворенні дійсності, майже документалізмі повного копіювання предметів та образів, принципі автоматизму візуальної фіксації. Митці-гіперреалісти створюють наднатуралістичні художні твори, що передають найдрібніші деталі зображуваного об'єкта. Сюжети гіперреалізму нарочито банальні, його образи – підкреслено об'єктивні. Цей художній напрям повертає митців до звичних форм і засобів образотворчого мистецтва, в тому числі – і до художнього полотна, повністю відкинутого поп-артом. Хоча сама ідея імітувати одну техніку іншою (тобто, у даному випадку, фотографію живописом) укорінена в «поп-арті», і багато відомих гіперреалістів починали свій творчий шлях саме як митці «поп-арту».

Коріння гіперреалізму можна знайти у філософії Ж. Бодріяра: *«симуляція чогось, що ніколи насправді не існувало», «це створення неіснуючого за допомогою точного відображення реальних об'єктів»* [15]. Вкрай деталізовані об'єкти гіперреалізму (нерідко гіперреалістичні зображення нагадують розглянуті через лупу деталі) створюють «помилкову реальність» та навіть переконливу «ілюзії реальності». Реальність симулюється за допомогою художнього копіювання фотографії. Гіперреалісти застосовують такі технічні прийоми, що зводять до мінімуму особистий почерк художника. Такого роду холодна безликість світобачення, механічна фіксація предметів і життєвих явищ, що переважають у творах гіперреалістів, призводять до того самого явища містифікації реальності, яке спостерігається в інших постмодерністських напрямках і течіях.

Художники, що працюють в жанрі та стилістиці гіперреалізму: Бернардо Торренс, Мел Рамос, Скотт Прайор, Вілл Коттон, Жак Боден, Педро Кампус, Чак Клоуз, Жиль Ено, Рон Мьюек, Роберто Бернарді, Чіара Албертоні, Рафаелла Спенс, Дон Едді та ін. Скульптори-гіперреалісти: Джон де Андреа, Дуетейн Хенсон, Роберт Грехем.

**Концептуалізм** як мистецька течія сформувався в руслі постмодернізму в 60–80-ті роки ХХ століття. Концептуалізм об'єднав у собі принципи постмодернізму й авангарду та застосував їх у єдиній естетичній моделі. З авангарду було запозичено маніпулятивність, або схильність експериментувати з прямим впливом мистецтва на людину. З постмодерну – традиції стилізації, використання цитат і ремінісценцій. Як мистецька течія, концептуалізм остаточно дозрів в кінці 70-х років ХХ століття серед художників США (Дж. Кошут, Ле Віто, Р. Беррі, Л. Левін, Х. Хаак), Великобританії (Б. Науман, К. Арнатт, Берджин, Крейг-Мартін, Келлі, Лонг, С. Бріслі, Б. МакЛін), Італії (П. Мандзоні, В. Аккончін), Франції, Нідерландів (Я. Діббетс), Радянського Союзу.

Постмодерністське «концептуальне мистецтво» усе більше перетворюється в арт-діяльність, функціонує як конструювання арт-об'єктів – певних музичних, інформаційних, художніх і літературних «продуктів», що поєднують у собі інтелектуальний задум, логічну рефлексію та елементи власне художнього твору. Колишні види мистецтва – живопис, графіка, скульптура – використовуються як допоміжні поряд із дизайном, відео-артом, комп'ютерною графікою, інсталяціями, хепенінгом тощо. Особистість художника деперсоніфікується. Суб'єкт, який породжує твір мистецтва, зникає, його місце займає свого роду арт-інженер, що пропонує конструктивно-концептуальне «рішення» художнього об'єкта. Концептуалізм орієнтований на створення композицій, метою яких є пред'явлення певної художньої ідеї. Він об'єднує процеси творчості та їхні дослідження. Це, скоріше, інтелектуальний аналіз власної мови. Її завдання – перехід від створення художніх творів до проголошення вільних від матеріального втілення «художніх ідей». Полемізуючи з поп-артом, зосередженим на предметному світі, концептуалісти стверджували, що єдине гідне завдання художника – це генерування ідей і концепцій. Оскільки концепція твору важливіша за її фізичне вираження, метою мистецтва є передати ідею, чого можна досягти за допомогою поєднання фотографій, різноманітних текстів, магнітофонних і відео-записів тощо. Часом концептуальне мистецтво може взагалі обійтися без експонування художнього об'єкту. Прикладом такого підходу є відома нью-йоркська «Виставка-маніфест» 1969-го року, на якій було оголошено, що вона складається з каталогу, а «матеріальна присутність робіт є додатком до каталогу». Для концептуалістів стає важливою інструкція до розуміння арт-об'єкту. Глядачеві пропонується

зіставити свою думку з концепцією автора – вступити з ним в інтелектуальну гру.

Не мало сенсу продавати або купувати концептуальні композиції, адже складові частини для них підбиралися з предметів побуту, на звалищі. Часом художнім об'єктом ставав сам автор. Так, Стюарт Бріслі протягом двох тижнів годинами лежав у наповненій брудною чорною рідиною ванні в Лондонській художній галереї (натяк на забруднення середовища та погану екологію). Й. та І. Бакстери все, що знаходилося в їхній квартирі, упаковали в пластикові мішки та влаштували виставку (ідея того, що об'єктом споглядання може бути будь-яка річ). Кейт Арнатт повісив на себе вивіску «Я справжній художник», сфотографувався та розмістив зображення на виставці (ідея того, що художником є кожен, хто таким себе вважає). Аккончі сфотографував і прокоментував, як він кожен день вставляв на стільці та сходив з них, після чого порівнював різні способи, якими він це робив (натяк на розширення засобів одноманітної дії).

**Відеоарт** – це напрям у медіамистецтві постмодернізму, що для вираження художньої концепції використовує можливості відеотехніки. Відеоарт є однією з інтердисциплінарних форм постмодернізму, які зосередилися на експериментах із телевізійною технікою. Він з'явився у 60-х роках ХХ століття, коли з'явилася портативна відеокамера. Компанія «Sony» безкоштовно надала її Енді Уорхолу та Нам Джун Пайку для експериментів, що неймовірно надихнуло художників. Доступна широкому загалу портативна відеокамера дала можливість фільмувати весь зріз альтернативної культури. Різноманітні експерименти з відеотехнікою, комп'ютерним і телевізійним зображенням були тим художнім засобом, за допомогою якого художники доводили умовність й ілюзорність технічного коду в передачі реальності. У цьому руслі експериментальних пошуків авангарду 60-х років ХХ століття працювали Кіт Сон'єт, Вільям Уегмен, Клаус Рінке, Брюс Наман, Ліс Левін та ін. Як це не дивно, саме мистецтво, що використовує телевізійні технології, і виникло як форма протесту проти засилля масової культури, вищим утіленням якої вважається телебачення.

Метою нового художнього напрямку стало «розширення» свідомості, інтенсифікація почуттів глядача, що сприяє позбавленню від технологічної раціональності західної культури шляхом наповнення її східною містикою й ірраціоналізмом. Від звичайного масового відеопродукту (музичних кліпів, трейлерів, реклами тощо) відео-арт відрізняє декларована некомерційність, орієнтація саме на показ у

просторі мистецтва (музеях, галереях, на фестивалях тощо) та розрахунок на естетично підготовленого реципієнта. Хоча відео-артисти і використовують техніки масової відео-культури (шокуючий відеоряд, екстремальний монтаж та інші спецефекти), вони не є пріоритетними для цього напрямку та поряд із іншими засобами є лише способом втілення художньої мети.

Виставка «Documenta-5» (1972 р.), що багато в чому стала поворотною для сучасного мистецтва, однією з перших включила до своєї експозиції кінофільми на 16-міліметровій плівці. Там демонструвалися, зокрема, такі роботи, як «Руки ловлять свинець (кулю)» і «Руки зв'язані» (Річард Серра), «Віддалений контроль», «Повстання ТВ» (Йозеф Бойс), «Один крок» (Стенлі Браун), «Муха» (Йоко Оно).

**Соц-арт** – один із художніх напрямів мистецтва постмодерну, що склався в СРСР у 60–70-х роках ХХ століття. Соц-арт зародився в лоні так званої «альтернативної культури», що протистояла тогочасній державній ідеології мистецтва соц-реалізму. Соц-арт виник як пародія і на офіційне радянське мистецтво, і на образи сучасної масової культури в цілому. Така двоякість знайшла відображення в іронічній назві напрямку, в якій ніби поєднався «соц-реалізм» із «поп-артом». Митці соц-арту іронізували над пафосною порожнечою та лицемірством офіційного радянського мистецтва, що було «заспамлено» ідеологією тоталітарного режиму. «Соц-арт» використовує та творчо перетворює різноманітні кліше та символи радянського мистецтва, образи радянської політичної агітації, розвінчує їх в ігровій формі, намагаючись звільнити реципієнта від ідеологічних стереотипів радянського мистецтва. Об'єктами «соц-арту» були, як правило, художні колажі, що «цитували» радянський офіційно-державний антураж за всіма правилами поп-артівської естетики. Іронія, гротеск, гостра підміна, вільне цитування будь-яких прийомів і стилів, використання різноманітних форм стали основою яскравої, навмисно еkleктичної художньої мови цього напрямку [7].

Основоположниками соц-арту вважаються московські художники Віталій Комар та Олександр Меламід, навколо яких у другій половині 70-х років ХХ століття об'єдналися молоді художники, які розділяли їхні погляди та переконання. У різні роки до їхнього об'єднання приєднали Олександр Косолапов, Леонід Соков, Дмитро Прігов, Борис Орлов, члени груп «Гніздо» та «Мухомори». До кінця 1990-х років соц-арт практично перестав існувати, тому що зі зміною політичної ситуації змістовна основа цього мистецтва втратила актуальність.



### *Завдання для самостійної роботи студентів*

Сформулювати, як катастрофи свідомості в історії людства впливають на еволюційні (чи революційні) зміни в парадигмі виразових засобів мистецтва.

*Література:* 5, 11, 15, 20, 26, 33, 41-43, 46, 47, 51, 52, 60-63, 72, 73, 81, 87, 88.

## **Лекція 3**

### **Загальна характеристика композиторських технік ХХ століття**

Нова соціокультурна парадигма другої половини ХХ століття зумовила появу нових естетичних тенденцій у музиці того часу. Світ культури ускладнився та розширився. Людині стали підвладні небачені раніше види енергії. Породжені людиною техніка і технології вирішальним чином визначають умови людського існування, змінюючи ландшафт і клімат. Створюються нові види мистецтва, нові форми мистецького вираження, зокрема і музичного, які ми узагальнюємо під терміном «музичний постмодернізм».

Стосовно музики постмодернізм можна розглядати як стиль і як стан. Як музичний стиль, постмодерн включає усі характерні риси мистецького постмодерну: він характеризується поєднанням різних музичних стилів і жанрів, полістилістикою, самовідносністю та іронічністю, стиранням кордонів між «високим мистецтвом» і «кітчем». Це – тотальний колаж, полістилізм і випадковість. Якщо музика епохи модерну розглядалася в якості способу самовираження композитора, то в епоху постмодерну музика скоріше є видовищем, продуктом масового споживання, та індикатором групової ідентифікації, наприклад, знаком, що допомагає визначити свою приналежність до тієї чи іншої субкультури.

**Сучасне музичне мистецтво** (англ. *Contemporary Music Art*) – це поняття, що позначає композиторську та виконавську діяльність композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Сучасне музичне мистецтво, як складова частина духовної культури суспільства, характеризується інтенсивними пошуками нових виразальних засобів, експериментів, великою кількістю стильових течій.

Для означення музичної творчості використовуються три близькі, але не тотожні поняття: «нова музика», «сучасна музика» та «актуальна музика».

**Нова музика** (нім. *Neue Musik*, фр. *Nouvelle musique*) є узагальнюючим поняттям, що введено в 1919 році німецьким музичним критиком Паулем Беккером і означає різні течії в європейській академічній музиці ХХ століття, в яких досить яскраво виражені новаторські тенденції.

**Сучасна академічна музика** (англ. *Modern Classical Music*) – це музика, що була створена професійними композиторами в період із другої половини ХХ століття і до сьогодні.

**Актуальна музика** (англ. *Contemporary Classical Music*) – це альтернативне музичне мистецтво, що виражає дух часу та відповідає критеріям сучасного світового мистецького процесу. Термін «*contemporary*» підкреслює, що це мистецтво відповідає назві, якщо воно демонструє свою сучасність, а не лише тільки створюється в теперішній момент.

Упродовж ХХ століття продовжувало змінюватися ставлення професійних композиторів до фундаментальних засобів музичного вираження. Відчуття гармонії радикально змінилося ще на початку ХХ століття у музичному експресіонізмі та продовжує трансформуватись у музичному постмодернізмі. Але тепер ми бачимо не тільки радикальне ускладнення музичної вертикалі, а також і радикальне її спрощення. Ситуація в гармонічній музичній мові в першій половині ХХ століття визначається як «гармонія дисонансу» або «емансипація дисонансу». Але вже у 50-ті роки композиторами-мінімалістами було запропоновано естетику «емансипації консонансу». Консонанс, як колись дисонанс, тепер теж розглядається як явище, яке не зв'язане з жодним акордом жодним тяжінням. Відбулося розщеплення цільного тонально-гармонічного, фундаментом якого завжди були дисонатно-консонантні зв'язки, на два окремі автономні полюси. Тепер не тяжіння визначає логіку розвитку гармонічної вертикалі, а нове відчуття краси автономного поєднання звуків тут і зараз. Нова музика, яка відображає новий стан людської свідомості, зажадала і нової свободи – свободи від причинно-наслідкових тонально-гармонічних законів. Тому в середині ХХ століття поруч із додекафонією, серійністю та серіалізмом, що продовжували розвиватись (і потроху трансформувались у постсеріалізм), з'явилися і нові техніки композиції, в яких втілювалось нове розуміння музичної вертикалі: сонорика, алеаторика, спектралізм, мінімалізм, «нова простота», полістилістика, мікрохроматика, конкретна музика. Більшість цих технік нині вважаються стилістичними напрямками та навіть окремими музичними стилями (як, наприклад, мінімалізм, що є одночасно і технікою, і стилем). Деякі композитори розробляли та використовували власні нові

техніки (як, наприклад, техніка «*tintinnabuli*» естонського композитора Арво Пярта).

**Сонорика** (або *сонористика, музика тембрів, статистична композиція, «музика звучностей»*) – це вид сучасної техніки композиції, що використовує яскраво забарвлені звучання – темброзвучності, й оперує ними для створення та розвитку музичної вертикалі. Для композиторів, які використовують цю техніку, головним виражальним засобом є звукова фарба. Для означення музичної вертикалі замість звичних функційно-пов'язаних акордів, тут використовують такі терміни як «звуковий комплекс», «звукова пляма», «співзвучча-вертикаль», «фактурний пласт», «сонорний пласт», «кластер» тощо. Сонорика виходить за рамки 12-тонового звукоряду октави, активно використовує чвертьтони та навіть ще менші величини. Сонористичні прийоми для створення такого роду звучностей можуть бути у вигляді різних шумів, різноманітних нетрадиційних засобів звуковидобування на музичних інструментах, глісандування, мультіфоніків. Використовують також інші предмети та електроніка для зміни тембру акустичного інструмента. У вокально-хоровій музиці використовують такі сонористичні ефекти як говірка, шепіт, звуконаслідування, своєрідний вокаліз на приголосних, глісандо, стук ногою і т.д. Сонорика є безпосереднішою за тонову музику та здатна створювати різного роду звукові ефекти, зокрема втілювати в музиці звукові явища зовнішнього світу.

**Алеаторика** (від лат. *alea* – *гральна кістка, випадковість*) – це техніка композиції, що проголошує принцип випадковості головним формотворчим засобом у процесі створення та виконання музики. Елемент випадковості вноситься в музику найрізноманітнішими методами. Так музичну композицію можна будувати за допомогою «жереба» – на основі ходів шахової гри, числових комбінацій, розбрикування чорнила на нотному папері, кидання гральних кісток (звідси, власне, й назва), внесення елементів випадковості в процесі виконання п'єси тощо. Алеаторика передбачає також неповну фіксацію музичного тексту, який відносно вільно відтворюється або навіть компонується в процесі виконання. Нерідко нотний запис таких творів являє собою лише кілька натяків-символів, який реалізує виконавець на свій розсуд. Зазвичай в подібних записах композитори частково або повністю відмовляються від звичної нотації та п'ятилінійної нотної системи. По суті, алеаторика знімає з композитора будь-яку відповідальність за свій твір, перекладаючи її на виконавців, які вільні кожен раз по-своєму реалізувати намічену композитором схему.

**Спектралізм** (фр. *Musique spectrale*) або спектральний метод композиції є технікою, основою якої є опора звуковисотної організації музичного тексту на дані спектрального аналізу звуку. Це музика, весь матеріал якої походить з акустичних властивостей звуку. Обчислення спектру звуку спирається на швидке перетворення Фур'є і здійснюється за допомогою комп'ютерної техніки. Спектралізм виник у Франції, де у 1973 році група молодих композиторів на чолі з Трістаном Мюраєм і Жераром Грізе об'єдналися в «Groupe de l'Itinéraire». Молодим митцям вдалося створити свою власну школу й естетику. Їхнім «кредо» було створення оригінальних звуків, що дестабілізують мислення, та систематизацію парадоксальних звукових і тембрових комбінацій, вони закликали писати музику не нотами, а звуками, зважаючи при цьому на відносність слухацького сприйняття. Спектралісти вивчали спектр певного звуку на предкомпозиційному етапі творчої роботи за допомогою спектрального аналізу, а пізніше – за допомогою створення спектрограм – візуалізацій спектру звуку за допомогою спеціальних комп'ютерних програм. У кінцевому результаті спектральна музика сприймається як своєрідна проекція техніки електронної музики на традиційний інструментарій симфонічного оркестру. Техніка побудови звукової вертикалі в спектралізмі протиставляється класичній мажоро-мінорній гармонічній системі як альтернатива, що також базується на акустичних властивостях звуку, але не прив'язана до властивостей рівномірно-темперованого строю. Новітні технології освоєння звукового простору в спектралізмі призводять до нового звукового концепту – звуку як феномену життя. За словами Жерара Грізе, «спектральна музика не є системою, яка подібна до серіальної або навіть тональної музики. Скоріше, це відношення. Відношення до звуків не як до мертвих об'єктів, які ти можеш комбінувати як хочеш, але як до живих істот, які народжуються, живуть і помирають» [71]. Окрім Грізе та Мюрая, в техніці спектралізму працювали також композитори Кайя Саяріаго, Магнус Ліндберг, Георг Фрідріх Гаас.

**Мікрохроматика** або мікроінтерваліка, мікротональність, мікротонава музика (англ. *microtonal music*) – це засіб компонування музики, що використовує звуковисотну система де є інтервали, менші за півтон – мікротони. До мікротонів відносяться, наприклад,  $1/4$  (чвертьтон),  $1/3$  тону,  $1/6$  тону та інші поділи. Одним із найбільш активних мікрохроматистів був Іван Вішнеградський. Йому належить цілий ряд творів у жанрі фортепіанного дуету, коли один із інструментів звучить на чвертьтон нижче. Активно застосовував теорію мікрох-

роматики чеський композитор Алоїс Хаба. У 1931 році він створив все-світньо відому оперу «Мати», яка є повністю чвертьтоною. Для мікроінтервалів ще досі не винайшли загальноприйнятну систему нотації. Окремі композитори намагалися записати мікротони на п'ятилінійному нотному стані як підвищений дієз або понижений бемоль, інші працювали з масштабнo-координатним папером із намальованим на ньому нотним станом.

**Електроакустика** (або *«академічна електронна музика»*) – це новий музичний жанр, де при створенні та виконанні музичних композицій використовують електронні музичні інструменти та музично-комп'ютерні технології. Електроакустика, на відміну від популярної електронної музики, перш за все пов'язана з пошуками новаторського, «не акустичного» звучання як такого, у сукупності з пошуками нововведень в гармонії, ритміці, тембрі, формі та електронної обробки їхнього звучання в реальному часі.

**Конкретна музика** – техніка електроакустичної композиції, що заснована на використанні записаних на магнітофон звуків оточення, зокрема через їхнє видозмінення і монтаж за допомогою електроніки. Це можуть бути звуки природного походження або шуми міста, які ми можемо чути кожен день в транспорті, на вулицях або в приміщеннях. До появи цього виду музичної композиції призвели розвиток техніки звукозапису в середині минулого століття, поява доступних мікрофонів і магнітофонів. Конкретна музика, як одна з найпоширеніших електроакустичних технік, є результатом різного роду технічної роботи композиторів із конкретними чи шумовими звуками або тонами з визначеною висотою. Технічні перетворення записаних звуків можуть бути абсолютно різними: це зміна швидкості та напряду відтворення, їхнє вкорочення або подовження, змішування «музичних» і «немузичних» звуків та монтаж (відомі записи на магнітну стрічку, де змішували до чотирьохсот різних шумо-звуків). Піонером конкретної музики вважають французького інженера-акустика П'єра Шеффера, який вже у 1948 році здійснив перші дослідження у цій техніці.

**Мінімалізм** є одночасно і стилем, і технікою. Техніка музичного мінімалізму зародилася в лабораторії експериментальної музики американського композитора Джона Кейджа та його школи в середині 1950-х років. Музичному мінімалізму, як стилю, притаманні: спрямованість на об'єктивність, імперсональність мистецтва, розуміння твору як самодостатнього організму, що розвивається поза авторською волею, гранична обмеженість у виборі виражальних засобів тощо. Появі

музичного мінімалізму сприяло зацікавлення американських композиторів східними релігійно-філософськими концепціями та звуковим світом екзотичних цивілізацій. Ключовим поняттям музичного мінімалізму є нескінченний тривалий процес, що пов'язаний з феноменом відкритої музичної форми. Він саме і сформувався внаслідок орієнтації на позаєвропейські часопросторові координати. Мінімалізм як композиторська техніка складається з ряду технічних композиційних прийомів і засобів: репетитивність (нескінченна повторність простих ритмічно і тонально паттернів), фазові зсуви, адидія, ритмічне конструювання, бінарні опозиції, циклічні прогресії, аугументація. Представники: Д. Кейдж, Ля Монте Янг, Т. Райлі, Ф. Гласс, С. Райх, М. Найман, Д. Адамс та інші.

**«Нова простота»** (від нім. *«die neue Einfachheit»* та англ. *«New Simplicity»*) – музичний термін, який використовують для опису стилістичних особливостей творів ряду композиторів, переважно німецьких, кінця 1970-х і початку 1980-х років, а також застосовують і сьогодні для позначення творчості інших авторів, близьких їм за духом. Рух виник на протигагу європейському музичному авангарду середини ХХ століття. Як синоніми іноді використовують такі поняття: «інклюзивна композиція», «новий романтизм», «новий класицизм», «новий суб'єктивізм», «новий експресіонізм», «нова тональність», «нова внутрішня сила». Особливості стилю: за допомогою мінімуму засобів досягти музичної суб'єктивності, подолати зайву емоційну замкнутість та інтелектуальну рафінованість новітніх напрямів музичного авангарду та повернути музиці втрачену відкритість через повернення до елементів тональної мови та системи жанрових форм пізнього романтизму. «Нова простота» проти мінімалізму є менш технологічною. Також на відміну від останнього, що культивує асиміляцію екзотичних культур і деяких елементів поп-музики, «нова простота» старанно уникає масових жанрів. У ній відсутні експерименти з часом: на відміну від мінімалістів, що часто штучно розтягують незначну музичну драматургію окремих фрагментів, для композиторів «Нової простоти» характерні насиченість музичними подіями та фактурна різноманітність. У творчості представників «Нової простоти» простежується зв'язок із церковною музикою західної та східної Європи. Натомість, мінімалізм більш близький до культури Сходу, ніж до християнського світогляду Заходу. Найвідоміші представники цього напрямку: В. Рім, Х.-М. Гурецький, Г. Канчелі, А. Пярт, Д. Тавенер. В українській музиці – З. Алмаші та В. Польова.

**Полістилістика.** Цей термін найчастіше відносять до музики російського композитора А. Шнітке (який і увів цей термін у 1971 році), хоча як принцип композиторської естетики полістилістика з'явилася набагато раніше. Полістилістика також є одночасно і технічним прийомом, і стильовим напрямом. Полістилістика в музиці передбачає навмисне поєднання в одному творі несумісних або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів: прямі або видозмінені цитати з музики інших епох, вкраплення фрагментів джазової, поп- чи рок-музики, залучення в симфонічних партитурах електронних інструментів, екзотичних ударних і струнно-щипкових інструментів, які вельми незвичайним чином поєднуються зі складними оркестровими дисонансами сучасного авангарду. Основними технічними прийомами полістилістики є колаж, цитата, псевдоцитата, квазі-цитата, ілюзія, алюзія, натяк тощо.

До технічних прийомів полістилістики зверталися практично всі композитори постмодерної доби. Але найяскравіше ці тенденції втілились у творчості таких авторів, як уже згадуваний А. Шнітке, Ч. Айвз, А. Берг, Б.-А. Ціммерман, С. Губайдулліна, В. Сільвестров, Д. Крам, Л. Беріо. У різних композиторів полістилістика, звичайно ж, виявлялася по-різному і мала абсолютно різний зміст. У американського композитора Ч. Айвза вона стала відображенням його бажання якомога повніше виразити різноманіття світу. Німець Б.-А. Ціммерман прагнув за допомогою полістилістичних прийомів передати відчуття одвічного та неминущого ходу історії. В італійця Л. Беріо та росіянина А. Шнітке цей метод відтворює химерну еклектичну атмосферу сучасної цивілізації. «Полістилістика» – це не тільки навмисне «розрядження» музичної мови твору вставками фрагментів традиційної або стилізованої тональної музики, яка для кінця ХХ століття представлялась як символ архаїчної стрункості концепцій і чистих етичних та естетичних ідеалів. Асиміляція елементів інших стилів у контексті постмодерної музики несумісна з поняттям класично стрункої і цілісної концепції та є скоріше музичним гіпертекстом. За словами А. Шнітке, прийоми полістилістики можуть навіть породити певний різновид «музичної журналістики».

#### *Завдання до самостійної роботи студентів*

Дати відповідь на питання: Які, на вашу думку, події в історії, філософії та культурі ХХ століття вплинули на кардинальну зміну музичної мови композиторів-авангардистів першої половини ХХ століття?

*Література: 2, 4, 5, 14, 26, 27, 33, 48-50, 51, 60-62, 66, 73, 81, 82.*

## Лекція 4

### Музична культура Європи

В європейській культурі ХХ століття відбулись суттєві зміни. В епоху суцільного прискорення та інформаційної революції іншим став і європейський слух, європейський погляд на культури інших континентів. Якщо культурний світогляд концертного слухача початку ХХ століття обмежувався західноєвропейською класикою з деяким доповненням із досягнень своєї власної національної традиції, то вже після Другої світової війни ситуація кардинально змінилась. Початок цим змінам ознаменувало, з одного боку, знайомство з творчістю азіатських та африканських музикантів-гастролерів і відкриття глибинних пластів саме своєї музичної культури, які раніше не помічались, а з іншого боку – початок мистецької глобалізації, що обумовлена вступом суспільства у нову інформаційну еру.

У музичній культурі як європейських, так і позаєвропейських країн починають виявлятися схожі риси ще в період розвитку модерністських течій у першій половині ХХ століття. Шляхи розвитку національних культур у ХХ століття з одного боку схожі, а з іншого – різняться з огляду на їхню музично-історичну ретроспективу. Формування національної музичної класики в країнах східної Європи (у тому числі і в Україні) припало на той час, коли західноєвропейська музика переживала кульмінацію романтизму. Інші країни – Англія та Іспанія – переживали етап відродження після історично обумовленого культурного спаду. Безперервність шляхів розвитку спостерігалась лише у музичній культурі таких країн, як Франція, Німеччина та Італія. Але після Другої світової війни відбулося значне пришвидшення соціокультурних і мистецьких процесів у зв'язку з глобальним розвитком радіо та телебачення, а в 1990-х роках – мережі Інтернету. Композитори, користуючись одними й тими самими техніками композиції, починають говорити на одні й ті ж самі теми, але мовою своєї національної культури.

**Французька музична культура** після Другої світової війни була представлена кількома різними поколіннями композиторів. У їхній творчості втілюються різні стильові та ідейні напрями. Продовжують свій творчий шлях композитори «Шістки» (фр. «*Les Six*») Ф. Пуленк, Ж. Орік, А. Онеггер, Д. Мійо, Ж. Тайфер та Л. Дюре. Своїми ідейними натхненниками представники «*Les Six*» вважали творчість свого старшого колеги Е. Саті, а також І. Стравінського й естетику нового



стилю – джазу. Композитори «Шістки» працюють у стильових напрямках неокласицизму та неофольклоризму У 1936 році в Парижі сформувалось ще одне об'єднання під назвою «Молода Франція», до якого ввійшли А. Жоліве, О. Мессіан, Д. Лесюр та Ів Бодріє. Для їхньої творчості характерна неоромантична тенденція. Наступне покоління композиторів, що народилися у 1920–1930-х роках, розділилося на два напрями: П. Булез став на чолі музичного авангарду (Я. Ксенакіс, П. Шеффер та інші), у більш традиційному напрямі працювали А. Соге, А. Дютійє, С. Нігг і М. Констан. Нарешті, третє покоління композиторів, або так звану «третю хвилю авангарду», представили народжені в 1940–1950-х роках Ж. Грізе, Т. Мюрай, Ф. Манурі, М. Левінас та П. Дюзепен. Вони працювали переважно в напрямі спектральної музики.

Французький композитор, органіст, музичний теоретик і педагог **Олів'є Мессіан** (1908–1992 рр.) займає одне з почесних місць в історії музичної культури ХХ століття. Його клас композиції в Паризькій консерваторії став чи не головним «інкубатором» авангардистських ідей у звільненій від нацизму Західній Європі. Серед учнів Мессіана – П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс, Д. Куртаг та багато інших представників авангарду другої половини ХХ століття. Естетика Мессіана розвиває основний принцип мистецької групи «Молода Франція», яка закликала повернути музиці безпосередність вираження почуттів. У числі стильових витоків своєї творчості сам композитор називає крім французьких майстрів (К. Дебюссі) григоріанський хорал, російські пісні, музику східної традиції (зокрема, Індії), а також спів птахів. Музика Мессіана та його теорія композиції є цілісним явищем. Він зумів створити власний музично-образний світ, і в той же час описати закони його функціонування у власній теоретичній праці «Техніка моєї музичної мови». Мессіан багато експериментує у створенні нових ладових систем, вводить і широко застосовує у своїй музиці лади обмеженої транспозиції. Одним із найчастіше виконуваних творів композитора є «Квартет на кінець часу» – твір, народжений Мессіаном у катівнях німецького табору для військовополонених. Композитор пішов на фронт на самому початку війни. У 1940 році був полонений і провів майже рік у німецькому таборі в Сілезії. Там, далекий від політики і буденності Мессіан, зіткнувся з дійсністю, яка ураганом налетіла на нього і збила з ніг. Війна обернулася для побожного композитора випробуванням віри – його особистим Апокаліпсисом. Реакцією враженої свідомості художника став «Квартет на кінець ча-

су» для скрипки, віолончелі, кларнета та фортепіано. Він був написаний на нотному папері, що його композитор випросив у німецького офіцера. 15 січня 1941 року в'язні-музиканти виконали «Квартет на кінець часу». На старенькому розладнаному фортепіано грав і сам композитор. «Ніколи мене не слухали з такою увагою та розумінням», – скаже він згодом.

**П'єр Булез** (1925–2016 рр.) – французький композитор, диригент і музичний діяч. Засновник і згодом директор Інституту дослідження та координації акустики/музики (IRCAM) та Ensemble Intercontemporain. Левова частка почесей дісталася, безсумнівно, Булезу-диригенту, чия активність до самої смерті композитора анітрохи не знизилася. Як композитор, Булез став одним із лідерів європейського композиторського авангарду в 1950–1960 роки. П'єр Булез віддав данину майже всім відомим технікам ХХ століття. Почавши з серіалізму, він був першим серед французьких композиторів, хто після Другої світової війни оцінив відкрити Шенбергом атональну додекафонію. Однак Булез пішов далі. Усі новації в музиці ХХ століття, що виникли завдяки композиторському генію Дебюссі, а пізніше і Мессіана, були Булезом адаптовані та поєднані з відкриттями Шенберга, Берга та Веберна («Нововіденської школи»). Цей стильовий синтез виявився унікальним. На його основі дозріло мистецтво Булеза, який прийшов до тотальної серійної організації музики за кількома параметрами: звуковисотним, ритмічним, тембровим, артикуляційним і динамічним. Це привело до граничної структуралізації музичного процесу та форми твору в цілому. У 1954 році з-під його пера вийшов дев'ятичастинний вокально-інструментальний цикл «Молоток без майстра» для контральта, альтової флейти, ксилорімби, вібрафону, ударних, гітари й альту на слова Рене Шара. Тут композитор розвиває саме традиції, що закладені «Нововіденською школою», зокрема вокальний стиль «шпрехгезанг» і серійні техніки, але в новій якості. Вичерпавши можливості серіальності, Булез в основу свого наступного етапу творчості поклав елемент випадковості. Шлях від серіалізму до алеаторики – це шлях Булеза. Композитор досить демонстративно відійшов від ортодоксальної додекафонії шенбергського типу. У своєму так званому «некролозі» засновнику нововіденської школи із зухвалою назвою «Шенберг мертвий» він оголосив музику Шенберга вкоріненою в пізній романтизм і тому естетично неактуальною і зайнявся різноманітними радикальними експериментами над музичною мовою. У цей період композитор починає віддавати данину електронній

музиці, у його творах 1980-х років переважають змішані електроакустичні склади. Технологічна база заснованого Булезом IRCAM'у, що вже на той час включала в себе ультрасучасну звукосинтезуючу апаратуру, дала можливість Булезу та його учням відкривати цілий музичний космос різноманітних експериментів в царині електроакустичних звучань. Сам композитор скористався нею в кількох опусах, найзначніший з яких – «Респонсорій» («Répons», 1984 р.) для інструментального ансамблю та звучань, синтезованих на комп'ютері.

**Яніс Ксенакіс** (1922–2001 рр.) вважається французьким композитором, але за походженням він був грек. У роки Другої світової війни в результаті важкого поранення та контузії він втратив око. Комуніст Ксенакіс був оголошений державним злочинцем і засуджений до смертної кари, але йому вдалося втекти до Франції. До речі, його смертний вирок було скасовано тільки в 1974-му році. У Франції Ксенакіс опинився в майстерні відомого архітектора та великого теоретика-формаліста Ле Корбюзьє. У 1956-му році останній отримав замовлення від голландського концерну Philips побудувати павільйон для всесвітньої виставки 1958-го року в Брюсселі. Рогату будівлю, схожу на намет інопланетянина, спроектував, побудував та озвучив Ксенакіс, але досі вона вважається шедевром Корбюзьє. У павільйоні в нескінченному повторі звучав трихвилинний електронний опус Ксенакіса «Concret PH». Легенда свідчить, що цю музику було зроблено так: композитор підпалив мікрофон і він записував горіння власного корпусу та мембрани. Більш схожа на правду версія стверджує, що композитор записав тріск вугілля та потім з тисяч шматочків склеїв трек. Перша серйозна музична композиція Ксенакіса для симфонічного оркестру була написана в 1954 році та отримала назву «Metastaseis» (до речі, більшість творів Ксенакіса носять грецькі назви). Партитура п'єси дуже нагадує схему металевого каркаса тих будівель, які проектував Ксенакіс, ця музика явно навіяна візуальною аналогією. Пізніше Ксенакіс написав статтю проти серіалістичного методу композиції, яка викликала бурхливу реакцію усього європейського авангарду. Свою думку Ксенакіс формулював так: *«Уявіть собі величезний натовп обуреного народу. Голоси зливаються в гул, з якого виділяються окремі вигуки і крики. Натовп веде себе як єдине ціле, натовп дихає, росте, рухається ... Чи можна створювати музику, думаючи не про окремі ноти й інструменти, але відразу про загальний ефект, тобто проектувати звукові маси з наперед заданими властивостями?»* [4]. Так, стверджував Ксенакіс, параметри окремих

звуків не мають особливого значення. Якщо слухач сприймає якийсь пасаж п'єси як аморфну хмару, то композитор повинен його писати у вигляді аморфної хмари, орієнтуючись не на звучання окремих мікрозвуків, до чого закликав Штокгаузен, а на загальний ефект, який цілком можна створити, вдавшись до математичних методів. Відповідна область математики називається статистикою, а музику, написану (згенеровану) із застосуванням статистичних методів, Ксенакіс назвав «стохастичною». Незважаючи на те, що статистика – це дисципліна споріднена з теорією ймовірності, стохастична музика аж ніяк не є «випадковою музикою». Статистичні методи Ксенакіс застосовував для цілеспрямованої побудови великих звукових мас з наперед заданими властивостями.

**Італійське музичне мистецтво**, що було безумовним лідером у XVII–XVIII століттях, у XIX столітті зберігало за собою тільки славу великої оперної країни, а в першій половині XX століття виявилось майже на периферії європейського мистецтва. Адже все нове в західноєвропейському мистецтві початку XX століття виникало у Відні, Берліні та Парижі. Але все-таки саме в цей час склалися передумови того вибуху італійського авангарду, що стався в другій половині минулого століття. У 1910-х роках виходять «Маніфест музикантів-футуристів» і «Технічний маніфест футуристичної музики» авторства італійського композитора Ф.-Б. Прателла, де вперше проголошується зміна музичної техніки та пропонується музикантам взяти на озброєння вільний ритм, енгармонізм, абсолютну поліфонію та атональність. У цей час світ також побачив трактат «Мистецтво шумів» композитора Л. Руссоло, де він виклав власну теорію використання найрізноманітніших шумів у музиці, включаючи техногенні звуки, голоси тварин і невербальне спілкування (стогін, сміх тощо). У становленні італійського музичного авангарду другої половини XX століття також важливу роль зіграла творчість наступного покоління композиторів: Л. Даллапінкола та Дж. Шелсі,

**Луїджі Даллапінкола** (1904–1975 рр.) вважається найбільш впливовим композитором середини XX століття. Його вважають «батьком» італійської додекафонії, адже те, що дванадцятитонові композиції змогла вкоренитися та розквітнути в Італії, було багато в чому заслугою саме Даллапінколи. Але на відміну від «Нововіденської школи», його серії мають перш за все вокальне начало, це своєрідне «додекафонне бельканто».

**Джачінто Шельсі** (1905–1988 рр.) став першим італійським композитором, який працював у техніці додекафонії. Творча еволюція майстра була процесом тривалим і надзвичайно неоднорідним. Його ранні твори відчули на собі скрябінські музично-філософські впливи, імпресіонізм, неокласицизм, конструктивізм, вільну атональність, східний містицизм та екзотику (під впливом подорожей в Азію й Африку в 30-і роки). Зрілий і найбільш характерний стиль Шельсі, що сформувався приблизно до середини 1950-х років, склався на основі вивчення автором східної філософії й естетики, що привело до надзвичайного обмеження матеріалу музичної композиції та перегляду уявлень про сутність і матеріали музики. У цьому контексті можна нагадати слова музикознавця того часу Р. Штайнера про «музику майбутнього, де одна нота буде лежати в основі всієї композиції». Цим Шельсі багато в чому передбачив характерні стилістичні прийоми мінімалізму. Композитор використовував принцип тотального обмеження композиційних виражальних засобів, що привело до виходу на перший план одиночних звучань, на основі яких створюються і великі партитури, і мініатюри. Але на відміну від мінімалістської естетики, композиції на основі одного звуку, що визначають зрілий стиль Шельсі, насичені драматизмом, активністю, експресією та внутрішньою напруженістю. У творчості Шельсі знайшла відображення актуальна для авангарду «східна» тенденція. Але «східне» в музиці композитора є абсолютно далекою від всякого екзотизму якістю, що відрізняє його від численних послідовників авангардистської «сходоманії». У більш пізній період творчості Шельсі іноді зовсім відмовляється від «академічності» у створенні музики і вважає за краще шлях імпровізаційної алеаторики. Він працював з музикантами, які за його вказівками по-своєму інтерпретували фіксований за допомогою графічної нотації текст. Таким чином, завдяки співпраці автора та виконавців, твір отримувал щоразу нове звучання. Шельсі експериментував також із електронікою. Одним із цікавих прикладів таких його експериментів є твір «Uxuctum» (1966 р.), названий на честь стародавнього міста майя Ушактун. Твір має підзаголовок «Легенда про місто індіанців майя, знищене з релігійних міркувань». Виконавський склад досить цікавий: мішаний хор (електронно посилені партії без слів, де поряд зі звичайною вокалізацією на голосних хористи використовують назальні, гортанні, шиплячі та свистячі звуки, спів із закритим ротом, видихання, видування, втягування повітря тощо), три кларнети, шість контрабасів, ансамбль мідних духових, ансамбль удар-

них і перкусійних інструментів, а також електроінструмент під назвою «Хвилі Мартено».

**Лучано Беріо** (1925–2003 рр.) – італійський композитор, експериментатор і піонер електронної музики. Він належить до плеяди обдарованих музикантів, які прийшли в музичну культуру Італії вже в післявоєнний час. Експериментальні твори Беріо відкрили нові звукові простори. Значна частина його робіт є реалізацією можливостей електронної музики, у розвиток якої Беріо вніс значний вклад. Для творчості композитора характерні авангардні пошуки нового акустичного середовища та музичної текстури, використання серійної техніки, електронної музики. Його пристрасть до екзотичних звучань різних інструментів і людського голосу, починаючи з 1958 року, почала поступово втілюватись у «Секвенції» – цикл із чотирнадцяти сольних композицій для різних інструментів. «Секвенцію III» для голосу соло Беріо присвятив своїй дружині – американській меццо-сопрано вірменського походження Кеті Берберіан, яка навіть і після розлучення з композитором була однією з небагатьох співачок, яка охоче бралася за складні сольні партії Беріо та інших композиторів-авангардистів ХХ століття.

**Німецька музична культура** другої половини ХХ століття дуже швидко стала в центрі усіх провідних композиторських тенденцій музичного авангарду. У соціокультурному контексті 1940-х років авангардизм для німецьких композиторів того часу став символом духовної та соціальної свободи, гаслом антитоталітаризму. Новітні авангардні тенденції підтримувалися також численними фестивальними та культурними організаціями.

Європейська музика другої половини минулого століття не знала більш радикального та послідовного новатора, ніж **Карлгайнц Штокгаузен** (1928–2007 рр.) – німецький композитор, диригент, музичний теоретик, один із лідерів музичного авангардизму, «Достоевський» сучасної музики. Феномен Штокгаузена полягає, перш за все, у радикальності його ідей. Він одним із перших увів поняття «просторової музики», у жанрі якої радикально творив що хотів: якщо у «раннього» Штокгаузена звук переміщався між групами розташованого в одному залі оркестру, то у «зрілого» автора чотири музиканти квартету під час концерту піднімаються на чотирьох гелікоптерах. Штокгаузен одним із перших почав «поповнювати» композиторську майстерню різноманітними технічними нововведеннями, що принесло йому славу «піонера електронної музики». Нарешті, саму музику він бачив не інакше як єдиним способом зв'язку з «вищими сферами», з космосом, тож компо-

зитор ставав чимось на зразок «пророка, що вказував шлях порятунку» сучасної музики. Чи варто дивуватися, що оцінки творчості Штокгаузе-на виявлялися часом радикально протилежними: від «генія» до «шарла-тана». Штокгаузен першим написав музичний твір спеціально для співаків, що володіли технікою обертонального співу. Цій композиції Штокгаузен дав назву «Stimmung», що в перекладі з німецької мови означає «налаштування». У супровідній статті до альбому «Stimmung» 1969 року Штокгаузен писав: *«Композиція Stimmung – це не що інше, як один-єдиний акорд, що звучить протягом сімдесяти п'яти хвилин і за цей час не змінюється ні на півтону. Акорд складають одні лише во-кальні гармоніки – друга, третя, четверта, п'ята, сьома, дев'ята. Основного тону серед них немає ... Співакам знадобилося півроку, щоб навчитися точно виспівувати обертони – дев'ятий, десятий або оди-надцятий, тринадцятий – аж до двадцять четвертого»* [4].

**Музична культура Естонії** бурхливо увірвалася на світову арену в другій половині ХХ століття. Вже з кінця 1940-х років почалася нова ера в розвитку естонської музики: активізувалася робота музичних теа-трів і навчальних закладів, відкривалися музичні школи й училища. Ак-тивно працювала заснована ще в 1919 році Таллінська консерваторія, було організовано Філармонію й оргкомітет Спілки композиторів Есто-нії на чолі з Х. Еллером, почав виходити журнал «Театр і музика», на-писано перший естонський балет («Домовий» Е. Тубіна, 1941 р.).

**Арво Пярт** (нар. 1935 р.) – естонський композитор. Протягом кількох десятиліть він залишається одним із найвпливовіших і най-більш часто виконуваних сучасних композиторів. Він удостоєний безлічі нагород і почесних звань. При тому що Пярт експериментував у різних техніках і стильових моделях, серед яких ізоритмія, мініма-лізм, серійність, неокласицизм і колаж, сонорика і т. д., він не приєд-нався до жодної з авангардних шкіл і в цілому не підтримав радикалізм, що характерний для естетики музичного авангарду ХХ ст. Із 1976 року композитор визначає власний стиль метафорич-но-латинським словом «tintinnabuli» – «дзвіночки» (маються на увазі невеликі церковні дзвони з характерним призвуком). Про музику в цьому стилі сам Пярт каже: *«Кожна фраза дихає самотійно. Її внут-рішній біль і зняття цього болю нерозривно пов'язані і утворюють ди-хання. У паузах потрібно навчитися слухати тишу, вміти відчувати вібрацію кожного звуку, його тривання і перехід в інший звук. Не мож-на поспішати. Треба зважувати кожен крок від однієї крапки до іншої на нотному папері. Треба, щоб крок було здійснено тільки після того,*

*як ти пропустив усі можливі ноти через своє «чистилище». Тоді звук, котрий зазнав до кінця всі випробування, буде істинним»* [19]. Перш ніж Пярт прийшов до цього стилю, який називають також «сакральним мінімалізмом» або «ноюю милозвучною музикою», він експериментував у різних техніках музичної композиції та стильових моделях, зокрема, із серійністю і технікою колажу. Музика Пярта звучить у кіно, зокрема, у саундтреці фільму «Покаяння», у сучасних хореографічних постановках і розтиражована на величезній кількості альбомів. Альбом «Adam's Lament» отримав в 2014 році премію Grammy.

#### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. Прослухати та проаналізувати засоби виразності в оперному циклі «Світло» К. Штокгаузена.
2. Прослухати (у виконанні диригента П. Булеза) твір Л. Беріо «Simfonia» та проаналізувати вокальні техніки.
3. Проаналізувати засоби виразності, якими О. Мессіан користується для відтворення голосів птахів у циклі «Каталог птахів» для фортепіано та «Екзотичні птахи» для фортепіано з оркестром.
4. Прослухати твір Я. Ксенакіса «Rebonds A» та «Rebonds B» для ударних інструментів і «Metastasis» для симфонічного оркестру.

*Література: 2, 4, 6, 7, 14, 16, 17, 19, 26, 27, 32, 33, 52, 55, 57-59, 64, 66, 78, 80, 82, 86.*

## **Лекція 5**

### **Музична культура Америки**

Феномен американського післявоєнного авангарду визначили три важливі соціокультурні складові. По-перше, це – початок плано-мірного та цілеспрямованого субсидювання на рівні держави розвитку мистецтва у 1960-х роках. Було створено Національний фонд мистецтв і гуманітарних наук (1965 р.) та аналогічні фонди в деяких штатах, муніципалітетах. Продовжувала функціонувати й система меценатства. Особливого значення тут набувала діяльність фондів Форда, Рокфеллера, Фулбрайта та ін. По-друге, це – еміграція до Америки видатних європейських діячів культури в роки Другої світової війни та після неї, що теж стало могутнім поштовхом для художнього розквіту країни. По-третє, це – особливий соціокультурний архетип США, який американці створили за порівняно короткий історичний термін. «Американський» культурний архетип побудовано на



синтезі традиційно-європейського та запозиченого з позаєвропейських джерел. Така синтетична модель розвитку визначила відкритість і специфічність американської культури, та подальше поширення її впливу у світі.

1950–1960-ті роки в історії музики США – це період тотального експериментаторства, усі композитори-новатори володіють однією якістю, з якої і народився американський експерименталізм: вони амбітні та прагнуть робити все самостійно, ігнорувати усталені стереотипи – будь то нормативи європейських попередників або консервативних сучасників. Вони з легкістю і задоволенням вбирають «нетрадиційні» віяння, що привнесені, наприклад, колегами-експерименталістами або нетиповими музичними культурами та технологіями. Принциповими ознаками більшості експериментальних творів стало зосередження уваги авторів не на співвідношенні між звуками (як у послідовників традиційних європейських канонів), а на самому звукові та на таких його якостях, як незалежність від навколишнього контексту, свобода від авторських і виконавських впливів тощо. Серіалізм – тобто той фундамент, на якому спочивав тоді увесь європейський авангард – тиснув своєю теоретичною складністю, серйозністю і надмірною виконавською складністю. У США натомість піднялась своєрідна хвиля контркультурного вільнодумства, що вилилась у тенденцію до радикального спрощення.

Деякі музикознавці специфічною рисою американської культури другої половини ХХ століття вважають також відсутність різкого протистояння масового й елітарного як антагоністичних одне одному явищ. Сліди масової культури можна знайти в багатьох різновидах жанрів і стилів американського візуального та музичного мистецтва. Період становлення мінімалізму в 1950–1960-х роках був відзначений поширенням у США рок-музики (разом із джазом), на ритмах і філософському осмисленні якої (цинізм, розпач, протест проти в'єтнамської війни тощо) виховувалася молодь. Зокрема, композитори-мінімалісти, навчаючись у престижних академічних закладах, одночасно були джазовими або рок-музикантами, створювали свої групи, про що свідчать численні факти з їхніх біографій і відгуки преси. Отже, якщо Європа тих років, мистецька класика якої вийшла з церковної риторики та культури, розглядала «нову простоту» мистецтва як явище «другого порядку», то американські митці не були обтяжені давніми культурними традиціями в образотворчому мистецтві, архітектурі, музиці та інших видах мистецтв, які протягом кількох століть

користувалися європейськими надбаннями у цій царині. Американські артисти поставили перед собою завдання створити своє власне, принципово нове, нетрадиційне мистецтво, яке б було співзвучне з американською ідеологією й образом життя.

Тож цілком закономірно, що експериментаторська творчість **Джона Кейджа** та інших музикантів могла з'явитися тільки в Америці. Дж. Кейдж став генератором багатьох ідей і без його творчості була б неможлива історія сучасної світової музичної культури. Разом зі своїми друзями і сподвижниками – композиторами (М. Фелдманом, Е. Брауном, К. Вулфом, Р. Ешлі, Д. Тюдором), художниками (Р. Раушенбергом, Дж. Джонсом), танцюристами (М. Канінгемом, М. Грем), літераторами (поетесою М. Річардс) – Кейдж зробив справжню революцію в мистецтві, підірвавши всі європейські норми і традиції, що формувалися століттями. Творчість Кейджа дала імпульс для пошуків цілій плеяді американських та європейських музикантів, які звернулися до алеаторики, електроніки, конкретної музики. Він нетрадиційно підходив до всіх звуків, що оточують нас, знищуючи бар'єри між музикою та реальним життям, трактуючи і тишу, і навіть вуличний шум як самодостатні художні явища. Паралельно з експериментальними творами Кейджа з'являються композиції М. Фелдмана, що занурюють слухача у нескінченні статичні звукові світи, музична сатира та соціальні коментарі С. Мартірано, сонористські доробки Дж. Крама, хаотичні комп'ютерні роботи Л. Хіллера, колаж та імпровізація Л. Джосса. Серед представників «американського експерименталізму» ми знаходимо мобільні форми Г. Кауелла, мікротонові інструменти та лади Х. Парча, пропорційні прискорення К. Ненкероу тощо. Саме у такій атмосфері відбувався період творчого становлення композиторів-фундаторів американського мінімалізму – Л.-М. Янга, Т. Райлі, С. Райха і Ф. Гласса, які віддали перевагу новим просторово-часовим способам організації музичного матеріалу, запозиченим від музики Дж. Кейджа.

Музика Дж. Кейджа – це перш за все нова філософія звука, яка виражена в таких його словах: *«Кожна мить дарує нам подію. Почути це, здійснити це в музиці – те ж саме, що й жити в такий спосіб. Немає нічого простішого, ніж бачити речі такими, які вони є: ось – апельсин, ось – жаба, ось – людина... І все це існує разом і не вимагає якогось поліпшення. Життя не потребує символів, кожна річ власно є собою: видимим проявом невидимого НІЩО»*. І далі: *«Звуки стають «абстрактними», якщо замість того, щоб слухати їх заради них самих, задовольнятися слуханням їхніх взаємозв'язків... Я ж достеменно*

знаю, що речі є взаємопроникненими. Гадаю, що взаємопроникнення звуків є глибшим і складнішим, коли вони не зв'язуються мною. Тут вони і поєднуються, і збираються у децю єдине... Вони самі по собі, вони існують. І оскільки кожний сам по собі, в одиниці існує множинність» [35].

Піонером мінімалізму вважається **Террі Райлі** (нар. 1935 р.) – один із найбільш революційних композиторів післявоєнної ери. У 1964 році він написав свій найвідоміший твір «In C», який став знаковим і забезпечив появу нової музичної форми, заснованої на постійно повторюваних музичних фрагментах. Це змінило музичний курс ХХ століття та вплинуло на роботи не тільки вже згадуваних композиторів-мінімалістів, а й на творчість груп The Who, The Soft Machine, Tangerine Dream, Curved Air і багатьох інших. Кожен виконавець повинен самостійно рухатися за списком із 53-х нескладних мелодичних патернів, кожен з яких обігрує одну і ту саму ноту «до». Виконавець повторює кожен патерн довільну кількість разів і поступово просувається до кінця списку. Цей, вже класичний, мінімалістський твір мав приголомшливий ефект, для багатьох композиторів це було справжнім звільненням. Елегантний задум, здавалося б, не містив ніякої попередньої традиції, при цьому результат був монументальним і гіпнотичним водночас. «In C» не можна назвати традиційним композиторським твором. Радше він є оригінально продуманим імпульсним процесом для інструментального ансамблю з довільною кількістю інструментів, результат якого є повністю недетермінованим.

#### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. Подивитись трилогію «Каці» режисера Годфрі Реджіо, проаналізувати особливості мінімалізму в музиці та у візуальному ряді.
2. Визначити техніки мінімалізму у творах «Музика для 18-ти музикантів» та «Vermont Counterpoint» С. Райха.
3. Подивитись самостійно оперу «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса.

*Література:* 2, 4, 6, 7, 14, 16, 17, 19, 25, 27, 32, 33, 35, 52, 55, 57-59, 64, 66, 78, 80, 82, 86.

## **Лекція 6**

### **Музична культура Східної Європи**

Музична культура країн Східної Європи за багатьма параметрами була пов'язана з потужною радянською композиторською школою

Московської та Ленінградської консерваторій, яка дійсно стала своєрідною «кузнею кадрів» для більшості національних композиторських шкіл країн колишнього СРСР та блоку варшавського договору. Осторонь була лише **музична культура Польщі**, композиторська школа якої сформувалася на початку епохи романтизму. Тому вона уникла цього впливу та навіть сама багато в чому вплинула на розвиток музичного авангарду в Росії та Україні.

**Вітольд Лютославський** (1913–1994 рр.) – польський композитор і диригент. Чотири рази в 1959–1985 роках Лютославський отримував Першу премію Міжнародної трибуни композиторів ЮНЕСКО. Він викладав у музичних центрах різних країн, був членом журі багатьох музичних конкурсів і фестивалів, а також членом академій мистецтв і почесним доктором мистецтвознавства багатьох університетів. Лютославський довів усьому світу, що музика композиторів Польщі може бути на передовій музичного авангарду. Творча еволюція композитора пройшла через неофольклоризм до неокласицизму на початку творчості, і через захоплення додекафонією в часи «відлиги». На відміну від багатьох композиторів другої половини ХХ століття Лютославський унікав властивих постмодернові стилістичних алюзій чи цитувань, не залишив жодного електронного твору, обмежившись виключно традиційними оркестровими інструментами. Вітольд Лютославський вважається розробником принципово нової композиторської техніки, яка отримала назву «контрольованої алеаторики» – техніки, коли виконавець у певних моментах твору імпровізує, користуючись лише «підказками» композитора. Саме постать Лютославського підняла музичну культуру Польщі до рівня провідної в рамках сучасної музики. Лютославський брав активну участь у складних починаннях польської музичної культури, його організаторська діяльність в Спілці композиторів Польщі та на фестивалі «Варшавська Осінь» неоціненна.

**Кшиштоф Пендерецький** (нар. 1933 р.) – всесвітньо відомий сучасний польський композитор, диригент, педагог. «Ікона» польського авангарду, без якого неможливо уявити сучасну музику Польщі. Головним завданням для Пендерецького стало розширення звукових засобів виразності шляхом залучення нетрадиційних технік гри та звуковидобування і як наслідок – досягнення прямого емоційного впливу музичного твору на слухача. Міжнародна популярність прийшла до композитора в 1960 роки, коли було виконано «Плач за жертвами Хіросіми» («*Tren pamięci ofiar Hiroszimy*»), твір для 52-х струнних інструментів. У «Плачі» немає ані мелодії, ані гармонії, ані поліфонії у звичному

сенсі слова. Голоси зливаються в сонорні комплекси, кластери. Композитор скасовує тактову риску, тривалість розділів музичного твору позначається в секундах. Для фіксації музики в творі композитор замість звичної нотації використовує оригінальні графічні прийоми.

Музику польського композитора **Генрика Міколая Гурецькі** (1933–2010 рр.) відносять до стильового напрямку «сакрального мінімалізму». Багато його творів відзначаються характерним для мінімалістського стилю свідомим обмеженням музичного матеріалу. Серед них його Симфонія №3 «Симфонія скорботних пісень» – вершина творчості композитора, що принесла йому міжнародну популярність. Часопросторові виміри техніки мінімалізму дозволили композитору проникливо передати нетерпимість, насильство та покаяння ХХ століття, пов'язаних з подіями Другої світової війни, в якій Польща стала осередком більшості концентраційних фашистських таборів. У лібрето симфонії використано три тексти: плач XV століття, лист на стіні у в'язниці гестапо, написаний дівчинкою-підлітком у південному містечку Закопане, сілезька народна пісня про біль матері, яка втратила сина на війні.

**Російська музична культура** другої половини ХХ століття позначилася кардинальними змінами в культурі та мистецтві. До цього, у 1930–1950-ті роки, розвиток музичної культури країни відбувався фактично ізольовано від решти світу. Твори західних майстрів не виконувались, а щонайменші ознаки новітніх зарубіжних віянь у творчості радянських композиторів розцінювались як прояви «буржуазного формалізму». У 1958 році уряд СРСР відмінив Постанову ЦК КПРС 1948 року про «Оперу “Велика дружба” В. Мураделі та ін.». У постанові було піддано критиці кращі надбаня радянської музики, зокрема творчість С. Прокоф'єва, М. Мясковського, Д. Шостаковича та багатьох інших визнаних композиторів, а також поетів, театральних діячів. Зміна ідеологічного курсу в Радянському Союзі була викликана новою культурною політикою в СРСР. Відмовившись від Постанови 1948 року, керівництво країни визнало, що політика попередніх десятиліть була неправильною. І дійсно, в управлінні художньою культурою та мистецтвом в 1950-х роках панували, як правило, дилетантизм та повна відсутність професійних підходів. У 1958 році було прийнято також «Постанову про творчу молодь», що в результаті привернуло увагу до творчості молодих авторів. Композитори, музиканти та письменники отримали певну свободу творчості, більш широкий вибір як в темах, образах, так і у виражальних музичних засобах. Почався період новаторських пошуків:

композиторська молодь кинулась до опанування нових композиторських технік і до вивчення нових стилістичних моделей і форм. «Залізна завіса» у сфері музики стала «підніматися» у добу «відлиги». З початком 1960-х років радянська культура вступає в новий період розвитку: розширюються міжнародні культурні зв'язки, в СРСР гастролюють видатні закордонні виконавці, диригенти, театри, оркестри, радянське виконавське мистецтво завойовує міжнародний авторитет. Звільняючись від радянських догм, різноманітнішим стає музичне мистецтво, розширюється діапазон стилів і жанрів [34].

Музика **Альфреда Шнітке** (1934–1998 рр.) є помітним явищем художньої культури ХХ століття. Багатогранна творчість композитора вбирає в себе кілька століть – від картезіанського раціоналізму ХVIII століття та німецької класичної філософії до ірраціональної символіки ХХ століття. Шнітке сформував свій індивідуальний композиторський стиль, найголовнішою складовою якого передусім стала полістилістика. Композитор у багатьох творах втілює принципи полістилістики, використовуючи необмеженість вибору жанрово-стильових елементів як одного з провідних виражальних засобів музичної драматургії. Найяскравіше засоби полістилістики виявлені в жанрі *Concerto Grosso*, до якого композитор звертався протягом життя.

**Софія Губайдуліна** (нар. 1931 р.) – російський композитор татарського походження, мешкає зараз у Німеччині. У її творчості відчувається прагнення до органічного поєднання рис мистецтва Заходу та Сходу, вплив уявлень духовно-релігійного порядку. Через віру вона приходиться до сенсу творчості. Поряд з Альфредом Шнітке та Едісоном Денисовим Губайдуліна входить до так званої «трійки» московських композиторів авангардного напрямку. Одне з важливих завдань, яке ставить перед собою Губайдуліна, – це синтез рис культури Заходу та Сходу. Цьому сприяє і її походження з російсько-татарської сім'ї, життя спочатку в Татарстані, потім в Москві. Вона не належить ні до «авангардизму», ні до «мінімалізму», ні до «нової фольклорної хвилі» або будь-якого іншого сучасного напрямку, вона має яскравий власний індивідуальний стиль.

#### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. Прослухати «Три поеми Анрі Мішо», «Варіації на тему Паганіні» та «Книгу для оркестру» В. Лютославського.
2. Проаналізувати полістилістичні риси «Концерту для фортепіано з оркестром № 1» та «Сюїти в старовинному стилі» А. Шнітке.

3. Проаналізувати композиційні та вокальні техніки у творі С. Губайдуліної «Über Liebe Und Hass».

*Література:* 2, 4, 6, 7, 14, 16, 17, 19, 26, 27, 32, 34, 52, 55, 57-59, 64, 66, 78, 80, 82, 86.

## Тема 7

### Музична культура Азії

У другій половині ХХ століття музичні культури країн Азії перестають бути регіонально замкненими та стають невід'ємною частиною глобальної світової музичної культури. Засвоюючи західноєвропейський досвід, композитори Азії орієнтувалися на два зразка: пізньоромантичний стиль і нові композиторські техніки ХХ століття. Особливу увагу приділяли саме найбільш радикальним авангардним технікам та стильовим напрямам, адже вони опинилися на диво співзвучними багатом азійським національним культурам (як, наприклад, мікрохроматика). В азійських країнах склалися кардинально відмінні від європейських стилістичні норми та традиції. Вони продовжують зберігати свою життєздатність і багато в чому досі є основою сучасної музичної культури. Але в той же час, перед азійськими музикантами постає складна проблема: як поєднати воедино різноманітні елементи культур Сходу та Заходу, як використати цінний досвід європейських класиків, не втративши при цьому національні жанри та форми мистецтва. Кожна національна школа вирішує це питання по-своєму.

**Музична культура країн Західної Азії**, що входили до складу колишнього СРСР (Грузія, Вірменія, Азербайджан), почала активно розвиватись із початку минулого століття у зв'язку з процесами радянської культурної глобалізації. Виконавські, композиторські та музикознавчі школи, що були започатковані в консерваторіях азійських республік, збагатилися випускниками надзвичайно потужних московської, ленінградської та частково київської консерваторій. Було організовано республіканські Спілки композиторів, почали проводитися фестивалі та пленуми, на яких звучала не тільки музика місцевих авторів, але й твори тогочасних композиторів з усього СРСР та країн Варшавського договору. Такого типу міжкультурні зв'язки (хоча й локалізовані «радянським табором») значно збагатили національні культури новою музичною лексикою. Знання російської мови представниками усіх республік колишнього СРСР значно спростило комунікацію творчої молоді, яка стала активно обмінюватись інформацією

про найновіші здобутки західноєвропейського авангарду, набувати новий слуховий досвід і збагачувати його здобутками потужних національно-фольклорних досягнень. До речі, у Баку досі існують дві консерваторії: одна суто академічного спрямування, а друга – «національна», де студенти мають можливість оволодіти грою на народних інструментах і вивчають мистецтво мугаму.

**Кара Караєв** (1918–1982 рр.) – азербайджанський композитор, що присвятив своє життя активному розвитку найкращих традицій світового та національного музичного мистецтва, вважається одним із засновників сучасної азербайджанської композиторської школи. Кара Караєв є одним із найяскравіших представників композиторської школи Д. Шостаковича. Але ще до того, як стати студентом Шостаковича, молодий музикант досконало оволодів досить складним азербайджанським фольклором (мугам, ашугська музика), таємниці якого розкрив Караєву засновник Бакинської консерваторії та перший професійний композитор Азербайджану У. Гаджибеков. Караєв протягом усього творчого шляху прагнув до постійного оновлення мови та форми своїх творів, постійно шукав нові засоби виразності. «Бути з віком нарівні» – таким було творче «крredo» композитора. Караєв увійшов в історію музики ХХ століття як гуманіст, адже до яких би проблем не звертався Караєв у своїй творчості, у центрі його уваги завжди була людина, її думки та її боротьба за щастя. Лірико-особистісний гуманізм Караєва піднімає його музику до високих узагальнень соціально-філософського плану. Караєв належить до тих великих майстрів, які обирають у мистецтві свій власний індивідуальний шлях – шлях органічного поєднання традицій російської та світової класики з глибоким вкоріненням у традиції азербайджанської народної музики. Караєв звертається не тільки до подій дійсності, а й черпає свої сюжети в народних легендах, у творчості азербайджанських поетів і письменників усіх часів. На честь Кара Караєва у місті Баку кожного року проводять Міжнародний фестиваль сучасної музики, орієнтований на виконання академічної музики ХХ та ХХІ століть, формування її аудиторії та кола виконавців.

Про **Гію Канчелі** (нар. 1935 р.) дуже влучно висловився Р. Щедрін «Аскет із темпераментом максималіста та стриманістю Везувію, що затаївся». Оригінальною музику Канчелі робить поєднання граничної відвертості стилю з його найсуворішою вибірковістю засобів виразності, національної вкоріненості – із загальнолюдською значимістю художніх ідей, бурхливої емоційності з концентрованою



емоційною стриманістю, простоти музичної мови з глибиною художньо-образного смислу, доступності з захоплюючою новизною. Подібне поєднання здається парадоксальним, але хіба це не є художньо цілісним відображенням сучасного світу в його складній дисгармонії? У кожному своєму творі Канчелі, за власними словами, прагне «знайти для себе хоча б одну сходинку, що веде вгору, а не вниз». Тому композитор завжди працює повільно, витрачає по кілька років на один твір, причому правка рукопису триває в нього зазвичай і після прем'єри – аж до видання. Зате серед нечисленних творів Канчелі взагалі немає незначних, і тим більше невдалих творів.

**Авет Тертерян (1929–1994 рр.)** – вірменський композитор, представник пост-авангарду. Його творчість спрямована на осмислення духовних констант своєї національної культури та водночас ґрунтується на синтезі світових музичних традицій. Авет Тертерян увійшов в історію світової музики як один із небагатьох, кому вдалося перетворити сплав найдавніших духовних національних традицій і гостро сучасної музичної мови в суто персональне композиторське висловлювання. Розуміння Сходу як центральної духовної домінанти творчості стверджувалося Тертеріаном, починаючи вже з його перших великих симфонічних робіт кінця 1960-х років. Уперше в історії симфонічного жанру саме у Тертеріана в оркестрі з'явилися народні вірменські інструменти. На відміну від своїх сучасників, які використовували їх задля привнесення екзотики у симфонічну музику, у Тертеріана народний інструментарій органічно вписався у сонорний концепт оригінального тертеріанівського симфонізму. Унікальна тертеріанівська концепція музичної медитації, яку композитор називав «зануренням у звук», стала втіленням суті східної духовності, а його твори – гранями її композиторського дослідження.

**Феномен музичної культури Японії** другої половини ХХ століття є також наслідком початку світової культурної глобалізації. Національна композиторська школа Японії – з її ґрунтовною опорою на традиційне мистецтво та відкритістю до найрадикальніших надбань світового авангарду – виявилася найбільш цікавою та самобутньою в музичному постмодернізмі. Після закінчення Другої світової війни відбулося швидке освоєння японськими музикантами різного роду виконавських і композиторських технік. У 1946 році було відновлено «Японську лігу сучасних композиторів». Було створено оркестри й оперні трупи, відкриті нові музичні школи та коледжі, виникла безліч невеликих об'єднань композиторів. З другої половини ХХ століття

японська композиторська школа посіла одне з провідних місць у світовій музичній культурі.

**Тору Такеміцу** (1930–1996 рр.) посідає особливе місце серед японських композиторів другої половини ХХ століття. Про нього кажуть як про єдиного японця, що зумів піднятися до самих вершин сучасного музичного Олімпу. Його творчість демонструє тендітну взаємодію національних і загальнокультурних композиторських традицій, які композитор вписав у свою самобутню естетико-стильову платформу. Творчий шлях композитора відзначений значними стильовими еволюціями: пройшовши через стадію авангардистського експериментаторства, він дійшов до ідей нової простоти та краси в мистецтві. У той же час простежується, як у невпинних пошуках свого «я», у напруженій еволюції авторського стилю творчий шлях Такеміцу виявився співзвучним багатьом характерним тенденціям розвитку композиторського мислення свого часу.

**Тосіо Хосокава** (нар. 1955 р.) – сучасний японський композитор. На початку кар'єри молодого музиканта більше захоплювала європейська музика, натомість національна музична культура не викликала інтересу. Вивчав композицію та фортепіано в Токійському університеті з 1971 по 1976 роки. У цей період він познайомився з творчістю корейського композитора Ісана Юна, після чого вирішив виїхати до Берліна та навчатися там композиції в корейського майстра. Окрім Юна, його педагогами в Німеччині були також Б. Фернігоу та К. Хубер (у Фрайбургській Вищій школі музики). Хосокава постійно створює свою своєрідну музичну мову, в якій захоплююче балансує між західним авангардним мистецтвом і традиційною японською культурою. Композитор працює в усіх жанрах академічної музики, багато з його музично-сценічних творів стали частиною репертуару великих оперних театрів. Із творчістю японського майстра українського слухача активно знайомить ансамбль сучасної музики «УХО», який у 2018 році реалізував прем'єрне виконання написаної у 2004 році композиції «Drawing» для восьми виконавців (флейта, гобой, кларнет, перкусія, фортепіано, скрипка, альт і віолончель). Хосокава пише про твір так: *«мені наснилось, що я знаходжусь ще в утробі матері. Спочатку я був у абсолютній гармонії з материнським тілом. Потім різко почав звучати шум її серця, і я відчув тиск процесу народження, який починався. Народитися: те, що може привести як до життя, так і до смерті! У цьому дуже справжньому сні я відчув безліч примітивних почуттів: тугу, тиск, страх, бажан-*

ня і, нарешті, радість народження. Я хотів висловити їх музично, «малюючи» широкі контури, тому така назва».

**Корейська музична культура**, як і японська, також довгий час залишалась замкненою всередині своєї власної національної традиції. Незважаючи на те, що кожен рік корейське музичне співтовариство поповнюється новими членами, які пройшли навчання як за кордоном, так і всередині країни, переважна більшість цих молодих митців вільно чи мимоволі сприймають і трансформують сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва в актуальний світовий музичний досвід відповідно до своїх національних традицій.

**Ісан Юн** (1917–1995 рр.) – це один із найвідоміших сучасних корейських і німецьких композиторів, музика якого активно виконується на Заході, де пройшла значна частина його життя (композитор емігрував до Берліна). Творчість композитора, який народився і провів частину життя на території нинішньої Південної Кореї, вважається спадщиною як південнокорейської, так і північнокорейської культури. Його твори виконувалися кращими музикантами й оркестрами світу, а опери ставилися на найвідоміших світових сценах. Юн замислився над пошуком власного шляху після участі у «Дармштадтських літніх курсах нової музики» у 1958 році, де зустрівся із такими композиторами авангардистами, як Л. Ноно, П. Булезом і Дж. Кейджем. Тоді він і почав експерименти з поєднанням елементів корейської традиційної музики з сучасними європейськими композиторськими техніками (зокрема, спектралізмом, алеаторикою та пуантилізмом). Юн також використовує на західних музичних інструментах східноазіатські виконавські техніки та прийоми, що дозволило йому за допомогою європейського музичного інструментарію транслювати суто східне світосприйняття. З точки зору митця, хоча він і не був «крайнім експериментатором», авангардні техніки надавали можливість використовувати надзвичайно широкий спектр нових виражальних та тембрових можливостей. Творчий метод Юна, заснований на перехресті глибоких національних специфічних особливостей корейської музики та засобів техніки ХХ століття, отримав подальший розвиток у творчості його учнів з країн Далекого Сходу, перш за все – Південної та Північної Кореї та Японії. Серед його послідовників такі відомі композитори, як Чін Унсук та Т. Хосокава.

**Китайська музична культура** академічного спрямування почала активно розвиватися ще на початку ХХ століття. Після руху «4 травня» 1919 року в китайській музичній культурі почався новий

етап розвитку. Сплеск прогресивного музичного руху та знайомство з західною музикою сприяли становленню професійної композиторської школи нової музики європейського академічного спрямування. 1919 року при Пекінському університеті було відкрито музичне відділення, на якому викладання відбувалося за програмою європейських закладів вищої освіти. У 1920-х роках у Китаї розпочалась широка пропаганда європейської музики. 1953 року при Китайській асоціації літератури й мистецтва було організовано Спільку китайських композиторів. Але, нажаль, «культурна революція» 1960-х років завдала колосальної шкоди культурі й освіті, у тому числі і музичній. Музиканти, які отримали музичну освіту в європейських та радянських консерваторіях, були звинувачені у «розпусті молоді» та репресовані. Було припинено виконання зарубіжної та китайської (написаної до 1966 р.) музики, заборонено європейські музичні інструменти. Виконувалося лише кілька «зразкових» музичних п'єс, що відповідали ідеям Мао Цзе Дуна. Зі вступом в еру глобалізації наприкінці ХХ століття в Китаї почалось відродження міжкультурних зв'язків, молоді музиканти почали знову активно виїжджати на навчання до європейських музичних навчальних закладів, у тому числі й українських (на композиторських факультетах українських консерваторій, навчається сумарно більше 100 студентів з КНР). Музичне життя сучасного Китаю надзвичайно яскраве і різноманітне. Високий професіоналізм разом із кропіткою працею молодих музикантів вивів китайське інструментальне виконавське мистецтво на провідне місце у світовій музичній культурі (наприклад, найкращим піаністом сучасності багатьма критиками визнається саме китаєць Ланг Ланг).

**Тан Дун** (нар.1957 р.) китайський композитор та диригент, який здобув світову популярність як лідер «нової хвилі» у китайській музиці. У роки культурної революції працював у селі, де збирав рис. Потім працював аранжувальником і виконавцем на китайському народному смичковому інструменті ерху в хунаньській трупі Пекінської опери. У 1985 році закінчив Центральну консерваторію в Пекіні, під час навчання в якій здійснив перші спроби об'єднання національної традиції з сучасними західними композиторськими техніками. У консерваторії велике враження на молодого композитора справили лекції Тору Такеміцу про сучасну західноєвропейську музику. В 1986 році емігрував до США, де навчався в Колумбійському університеті під керівництвом Чу Веньчуна (учня Е. Вареза). Там композитор відкрив для себе музику Дж. Кейджа, Ф. Гласса, Ме. Монк, С. Райха. У твор-

часті цього періоду національні традиції та авангардні техніки почали вже об'єднуватись із естетикою реді-мейду та мультимедійністю. Але нерідко через прагнення об'єднати спадщини різних культур композитор грішить еkleктизмом і навіть кітчем. У 1993 р. Тан Дун дебютував як диригент, що спеціалізується на виконанні музики ХХ та ХХІ ст. Автор музики до фільмів «Тигр підкрадається, дракон ховається» («Оскар» за кращу музику) та «Герой». У 2008 році взяв участь у проєкті YouTube зі створення першого у світі симфонічного інтернет-оркестру, для якого написав інтернет-симфонію «Егоїса».

### *Завдання до самостійної роботи студентів*

Дослідити жанри та види традиційної музики народів Азії.

*Література: 2, 6, 7, 14, 32, 33, 52, 57, 58, 64, 66, 78, 80.*

## **Лекція 8**

### **Оперне мистецтво другої половини ХХ століття**

ХХ століття поставило мистецтво опери в абсолютно нові умови існування. Перелічимо основні з них.

Перше: кардинально змінився композиторський стиль, революція виразових засобів якого потягла за собою революцію у виразових засобах оперного мистецтва. Почалась ця революція з тих обмежень, які пропонувала нам класична опера із самого початку її існування: від кінематоки звуковидобування, що обмежує рухову акторську свободу співака, і особливої темпоральності музики, коли в арії зовнішній сюжетний час наче призупиняється для відображення у звуках душевного стану персонажа (наочний приклад ми бачимо, наприклад, у подекуди безкінечних «вмираннях» на сцені оперного героя), до театральних умовностей постановки (завіса, увертюра тощо) що створюють ту необхідну «раму», яка відокремлює мистецтво від життя. Постмодернізм своїм зняттям усіх «заборон» вбиває цю позицію обмеження. Завіса зникає, увертюра «екранізується», співак співає свою каватину не звертаючись до залу, а, наприклад, висячи вниз головою на якійсь екстравагантній театральній конструкції, він «живе» на сцені, продовжуючи грати дію. Межі між мистецтвом і життям стираються. Настає «повний перформанс».

Друге: з'явилася оперна режисура, якої не було впродовж попередніх трьох століть. Опера, на відміну від інших музичних жанрів,

вимагає особливого виконавства – постановки на сцені. Ця перевага дає можливість посилити враження від твору, додатково розкрити його «таємниці», адаптувати до нових поколінь глядачів, чого, практично, позбавлені інші музичні жанри. Оперна режисура, попри всі суперечності сучасного стану існування і парадоксальної скандальності цього мистецького феномена, виконує своє своєрідне завдання – зберегти соціальну нішу для продовження життя опери в наш час «тотального шоу-бізу», а також знайти паралелі в оперних творах минулого ті проблеми, які актуальні і для нашого сучасного суспільства і підкреслити, виявити їх за допомогою режисури. Серед найвідоміших оперних режисерів: Л. Вісконті (1906–1976 рр.), Ж.-П. Поннель (1932–1988 рр.), Ф. Дзеффреллі (\*1923 р.), В. Фельзенштайн (1901–1975 рр.), Б. Покровський (1912–2009 рр.), В. Вагнер (1917–1966 рр.), П. Брук (\*1925 р.), Дж. Стрелер (1921–1997 рр.), П. Шеро (1944–2013 рр.).

Третє: змінилися художні, соціальні та економічні основи суспільства, а, отже, і ніша, що призначалася для опери. Нові теми, нові загальнолюдські проблеми, нове постмодерністське іронічне світосприйняття – усе це відбилось в оперному мистецтві, адже опера завжди була найскладнішим жанром, у якому піднімались нагальні соціокультурні та філософсько-історичні питання. Місце лірико-романтичних устремлень посів войовничий антиромантизм, у сферу мистецтв досить енергійно вторглося мистецтво кінематографу. Можна додати до цього ще соціально-економічні катаклізми, які доценту перетрусили класову структуру суспільства, перетворивши його ієрархічно структуровані елементи в аморфне псевдодемократичне «суспільство споживання».

**Франсіс Пуленк** (1899–1963 рр.) – французький композитор, піаніст, критик, учасник групи «Французька Шістка». «Шістка» (фр. *Les Six*) – це творча група шести французьких композиторів, яку створили учні та послідовники композитора Еріка Саті. Аналогічно російській «Великій купці», що існувала півстоліттям раніше і була відома в Європі як «Російська п'ятірка» (фр. *Les cinq*), учасники групи «Шести» відстоювали національну специфіку музичної мови та виступали проти іноземних впливів – пізнього вагнеріанства та шенбергівської атональності. «Шістка» проіснувала з 1917 по 1925 роки і здійснила кілька спільних творчих проєктів, а з середини 1920-х років композитори вже працювали автономно.

**Моноопера «Голос людський»** («*La voix humaine*») – остання опера композитора в одному акті на текст Ж. Кокто. Прем'єра моноопери відбулась 17 лютого 1959 року в Парижі в театрі «Опера-комік».

Задум опери в Пуленка виник спонтанно. Композитор разом із Е. Дюгарденом, представником відомого італійського видавництва Рікорді в Парижі, відвідав одну з вистав, який давала в Парижі трупа міланського театру Ла Скала. Композитор бачив, як у виставі легендарна Марія Каллас поступово відтісняла на другий план своїх партнерів по опері. В кінці вистави вона вже виходила одна на виклики публіки, як єдина героїня. Дюгарден під враженням цього феномена тут же запропонував Пуленку написати оперу для однієї виконавиці на сюжет монодрами Ж. Кокто «Голос людський». Пізніше в інтерв'ю для журналу «Musical America» композитор з гумором зауважив: *«Можливо, видавець думав про той час, коли Каллас посвариться з усіма виконавцями так, що ніхто не захоче виступати з нею. І тоді опера з однією дійовою особою підійде для чудового, але надто примхливого сопрано»* [4]. Однак зовсім не для Каллас створювалася ця опера. Героїнею повинна була стати французька співачка Деніз Дюваль. *«Якби я не зустрів її, і якби вона не увійшла в моє життя, «Голос людський» ніколи не був би написаний»,* - продовжував композитор в інтерв'ю [4].

Монодрама присвячена одвічній жіночій трагедії – зраді коханого. Кокто підкреслює узагальненість свого єдиного жіночого образу тим, що не дає своїй героїні імені. Уся п'єса складається з телефонної розмови молодой жінки з коханцем, який завтра вінчається з іншою. *«Єдина роль «Голосу людського» повинна виконуватися молодю елегантною жінкою. Мова йде не про літню жінку, покинуту коханцем»,* – підкреслює Пуленк у передмові до партитури [4]. П'єса сповнена недомовленостей: здається, що телефон – це єдине, що ще пов'язує покинуту жінку з життям; коли трубка випадає з її рук, вона сама падає. І незрозуміло, чи втрачає вона свідомість від відчаю, чи може бути, вона прийняла отруту ще до того, як задзвонив телефон. Опера «Голос людський» являю собою кардинально новий погляд на оперну драматургію – насамперед, тим, що в ній взагалі немає жодної драматичної дії. Немає звичних хорів, дуетів, арій, вся опера побудована як широко розгорнутий монолог однієї героїні – Жінки. Але за змістом він перетворюється на діалог, адже невидимий співрозмовник стає начебто реальною дійовою особою. Часом розмова переривається паузами, фразами, адресованими невидимому слугі або телефоністці. 45-хвилинна опера умовно ділиться на чотири розділи, кожен з яких коротший та динамічніший за попередній. Композитор використовує лейттеми – лихої долі Жінки, її любові, спогадів про щасливі дні. Мо-

нолог часто переривається паузами. Формально виправдані як фрази співрозмовника Жінки, вони надають монологу особливої схвильованості, підсилюють емоційний розвиток дії.

**Гельмут Лахенман** (\*1935 р.) – німецький композитор, вважається засновником так званої інструментальної конкретної музики. У своїй творчості він прагне подолати стереотипи та інерцію слухацького сприйняття, а також затвердити нове уявлення про красу, яка визначається ним як «відмова від звички». Зокрема, він радикально відходить від традиційного трактування інструментів, витягуючи з них різноманітні «немузичні» звучання – незвичайні призвуки, шуми, шелест тощо. Лахенман називає такі звучання «інструментальною конкретною музикою, а для її фіксації він використовує власну систему нотного запису. Серед найважливіших робіт Лахенмана – **опера «Дівчинка із сірниками»**, завдяки якій у 1997 році він із відомого переважно у вузьких музичних колах композитора став класиком нової музики загальнонаціонального значення. В основі опери не тільки знаменита казка Андерсена, а й фрагмент тексту Л. да Вінчі про страх і бажання, а також цитата з листа Гудрун Енслін, однієї із засновниць терористичної організації «Фракція Червоної армії» (Енслін і Лахенман були знайомі з юності, її смерть стала для композитора, за його словами, одним з найбільших потрясінь у житті). Загальна тема всіх джерел і опери в цілому: спроба розпалити вогонь утопії з крихітної іскри надії посеред холодного і байдужою всесвіту.

*«Музика існує сама по собі, завдання композитора лише визначити рамки для її існування».* Широкому загалу угорський композитор **Дьордь Лігеті** (1923–2006 рр.) відомий перш за все (а для багатьох виключно) завдяки чарівним, потойбічним звучанням музики до культового кінофільму «Космічна Одиссея 2001». «Атмосфери» і «Lux Aeterna» Лігеті, поряд з вальсом Й. Штрауса «Блакитний Дунай» і симфонічною поемою Р. Штрауса «Так говорив Заратустра», склали яскраву, неповторну музичну палітру кіношедевра С. Кубрика.

**«Le Grand Macabre»** – це єдина опера Лігеті. Українському варіанту її назви явно не пощастило: енциклопедія переводить його як «Великий мрець». Дещо точнішим здається неологізм «Великий Мертвіарх», де Мертвіарх – диктатор смерті. Хоча цілком доречний був би і «Великий Макабр», адже Макабр (буквально – «похоронний» або «танець смерті») – висхідний ще до середньовіччя жанр літературних алегорій смерті. Опера їдко висміює політичні системи: головного її героя (чи антигероя) звать Некроцар – той самий Мертвіарх, у якому легко



вгадуються риси одержимих смертю тоталітарних диктаторів минулого століття. За допомогою таємної поліції під назвою Гепопо він намагається знищити трохи безладну, але вільну та повну веселощів і радості країну Брегельленд. Йому це майже вдається, але мешканці Брегельленда примудряються споїти Некроцаря і тим самим врятувати свій веселий край від загибелі. Написана в середині 1970-х років, але вкорінена в лібертаріанській ідеології 1960-х років опера є ідеологічною антитезою не лише політичного, а й музичного доктринерства. Її музика з одного боку жартівливо обіграє численні оперні кліше, а з іншого – рішуче протистоїть раціональному «авангардному догматизму» його сучасників.

#### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. Охарактеризувати сучасні тенденції в оперній режисурі.
2. Дати відповідь на питання: Чому в сучасному музичному зросло зацікавлення бароковим мистецтвом, в тому числі і оперою? Яким чином це пов'язано з естетичними принципами епохи постмодерну?

*Література: 2, 4, 6, 7, 14, 26, 27, 33, 52, 57, 58, 66, 83.*

## **Лекція 9**

### **Актуальне мистецтво ХХІ століття**

Цивілізація початку третього тисячоліття ознаменована входженням людства у новий історичний етап розвитку. Все більше зростає домінанта інформаційно-технологічних та глобалізаційних процесів. Глобалізація культурних зв'язків виводить їх за межі певного культурного ареалу, залучає до еталонів інших культур. Особливо велику роль у цьому процесі відіграє значна інтенсивність системи глобальної комунікації та інформації. Сфери споживання та масова культура набувають гомогенного характеру, посилюючи вестернізацію культури, її поліфункціональність, поліструктурність і полікультурність. Національні меншини, що втягуються в процес культурної глобалізації, як елітарні, так і масові (наприклад, мігранти) стають носіями не однієї, а двох, а то й більше культур. Окрім цього вагомим є ще той факт, що на початку минулого століття більшість населення країн (європейських у тому числі) мешкало поза містом у місцевостях вільного побутування народної традиції (у 1800 році в містах мешкало близько 14% населення світу, у 1950 р. – 29%, а в 1990 р. – 46%). На початку ХХІ століття в містах світу мешкало близько 45% населення світу (у розвинутих кра-

їнах рівень урбанізації в середньому становить 71%, а в країнах, що розвиваються, – 33%). Усі ці процеси призвели до того, що національна ідентичність професійної музичної культури в світі на початку третього тисячоліття починає стиратись, нівелюватись. Дуже часто ми вже не можемо по звучанню твору визначити національну приналежність автора.

Багато дослідників культури початку третього тисячоліття звертаються до проблеми кризи культури епохи постмодерну. 2009 року в Штутгарті відбулася міжнародна наукова конференція за назвою «Пишучи історію після постмодернізму», одне із завдань якої полягало у знаходженні методів для подолання непевності, що походить від пост-постмодерного академічного середовища (принаймні так зазначено в самій програмі конференції). Один із учасників конференції – соціолог Майк Фезерстоун із Університету Ноттінгем Трент – знайшов цитування одного дивовижного уривка з газети за серпень 1977 року, в якому чорним по білому зазначено, що «постмодернізм мертвий» і *«пост-постмодернізм – ось, із чим ми маємо справу нині»*. Канадський літературознавець, теоретик постмодерну Лінда Гатчен зауважила, що *«сьогодні найвизначніший феномен ХХ століття – уже в минулому... Скажімо просто: кінець»* [22]. Іхаб Гассан, якого вважають піонером в осмисленні культури постмодерну ще з 1970-х років, у недавній статті «Від постмодернізму: до естетики довіри» зупинився на новому розумінні емоційності та новому трактуванні довіри в пост-постмодерному мистецтві. Один із американських часописів – «Adbusters» (№88) – присвятив свій окремих випуск з'ясуванню ситуації пост-постмодерну. Журнал відкриває стаття, що ставить промовисте риторичне питання: «Момент сьогодення повністю загальмував нас. Ми й досі віримо в ідеї «прогресу», який традиційно асоціюється з модерном і капіталізмом, проте ми не маємо змоги думати якось інакше». Далі журнальні статті в цьому номері часто починалися питальними заголовками на кшталт «Чи постмодерність перероджується в щось нове?», «Чи пригода людства завдовжки в тисячо-ліття нині досягає свого апогею?» [22]. Питання про кінець постмодерну як величезної культурно-історичної епохи все більше привертають увагу культурологічних видань, натомість, здається, що для теоретиків постмодернізму відповідь постає однозначною: ми живемо вже не в постмодерні, а в новому вимірі культури, який хтось воліє називати пост-постмодерном, а хтось – мета-модерном.

**Метамодернізм** – це комплекс здобутків філософії, естетики та культури, що утворився як реакція на постмодернізм. Часом термін згадують також у зв'язку із модернізмом. Вперше термін «метамодернізм» у 2015 році вжив англійський художник Люк Тернер. У своїй статті «Метамодернізм: короткий вступ» (Metamodernism: A Brief Introduction) він стверджує, що приставка «мета» походить від терміна Платона «metaxis», що позначає коливання між двома протилежними поняттями і одночасність їх використання. Виникнення нової концепції автор пов'язує з рядом криз і змін з початку 1990-х років (зміна клімату, фінансові спади, зростання числа збройних конфліктів), а також з проголошенням т.зв. кінця історії. У цій статті Тернер називає основні риси постмодернізму, до яких відносяться такі поняття: деконструкція, іронія, стилізація, релятивізм, нігілізм. Метамодернізм відроджує загальні класичні концепції та універсальні істини, при цьому не повертаючись до «наївних ідеологічних позицій модернізму» і знаходиться в стані коливання між аспектами культур модернізму і постмодернізму. Таким чином, за словами Тернера, метамодернізм поєднує в собі освічену наївність, прагматичний ідеалізм і помірний фанатизм, коливаючись при цьому «між іронією і щирістю, конструкцією і деконструкцією, апатією і потягом». Іншими словами, покоління метамодерна – це свого роду оксюморон, у якому можуть поєднуватися, здавалося б, протилежні речі. Автор каже про закінчення епохи постмодернізму та наводить дві категорії причин цього: 1) матеріальні (зміна клімату, фінансова криза, терористичні атаки, цифрова революція); 2) нематеріальні (привласнення критики ринком, інтеграція в масову культуру) [75].

У 2011 році Люк Тернер опублікував на своєму сайті «**Маніфест метамодернізму**», що складається з 8 пунктів:

- 1. Ми визнаємо, що коливання – це природний світовий порядок.*
- 2. Ми мусимо звільнитись від інерції століття модерністської ідеологічної наївності і цинічної нещирості її позащлюбної дитини.*
- 3. Надалі рух має здійснюватися шляхом коливань між позиціями з діаметрально протилежними ідеями, які діють як пульсуючі полюси колосальної електричної машини, що змушує цей світ рухатись.*
- 4. Ми визнаємо обмеження, притаманні будь-якому руху і переживанню, а також марність будь-яких спроб вийти за окреслені межі. Особлива риса системи – її недосконалість – вимагає прихильності не заради досягнення заданого результату або рабського слідування її курсу, а, скоріше, заради можливості паралельно побачити те, що приховано зовні. Існування збагатиться, якщо ми будемо ставити своє*

завдання так, ніби ці межі можна подолати, тому що така дія розкриває світ.

5. Усе, що існує, незворотно сповзає до стану максимально ентропійної несхожості. Художня творчість можливе лише за умови породження або розкриття відмінностей. Афект в його кульмінації – нічим не опосередковане переживання відмінності як такої. Метою мистецтва повинно бути дослідження перспективи власних парадоксальних амбіцій шляхом виманювання позамежного до присутності.

6. Теперішнє – це симптом народження двійні: безпосередності сприйняття і поступового його згасання. Сьогодні ми так само ностальгісти як і футуристи. Нові технології дають можливість одночасного сприйняття і розігрування подій з безлічі позицій. Ця виникаюча мережа сприяє зовсім не згасанню історії, а її демократизації, висвітлюючи розгалужені стежки, уздовж яких її величні оповідання можуть мандрувати тут і зараз.

7. Художники можуть вирушити на пошуки істини так само, як наука прагне до поетичної елегантності. Уся інформація є основою знання, емпіричного чи афористичного, незалежно від її справжньої цінності. Ми повинні розкрити обійми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму. Помилка породжує сенс.

8. Ми пропонуємо прагматичний романтизм, що не скутий ідеологічними засадами [74].

У кінці «маніфесту» Люк Тернер робить висновок: «таким чином, метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невловимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коливатись!» [72]. Вважається, що «Маніфест Метамодернізму» був написаний Люком Тернером, принаймні, так вважається зараз. Але деякий час тому на сайті маніфесту автором було зазначено голлівудського актора Шая Лабафа. Він навіть виклав посилання на «маніфест» в акаунті Twitter, що викликало бурхливу реакцію послідовників. Частина прихильників оголосила Шая генієм, тоді як інша частина читачів не повірила в те, що голлівудський актор здатний написати такий складний філософський текст. Однак, у деяких інтерв'ю Люк Тернер дає нам зрозуміти, що текст маніфесту з'явився внаслідок творчої колаборації з Лабафом.

Метамодернізм – це не усталена або не народжувана структура сприйняття, але домінуюча культурна логіка сучасності. Можна сприй-

мати його як спробу нашого покоління подолати постмодернізм і як загальну реакцію на критичні загрози сьогодення.

### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. На основі рекомендованої літератури (74, 75) дати оцінку об'єктивності концепції метамодернізму.

2. Віднайти варіанти тлумачення понять «постіндустріальне суспільство», «епоха інформації», «епоха споживання» та пов'язати ці поняття з розвитком сучасної культури.

3. Дослідити, як феномен «кліпового мислення» відображається в актуальному мистецтві загалом.

4. Дати визначення поняттю «медіамистецтво».

*Література: 7, 12, 13, 14, 74, 75.*

## **Лекція 10**

### **Українська музична культура доби незалежності**

Розвиток вітчизняного музичного мистецтва доби незалежності характеризується суперечливими тенденціями. Нова соціокультурна реальність сформувала такі умови, які не завжди сприяли розвитку цього виду мистецтва: йдеться про руйнування мистецьких закладів, брак коштів, відсутність достатньої державної підтримки тощо. Виникла досить тривожна тенденція глибокого розриву між композиторами і слухачами, навіть професійного кола, через нестачу нотних видань, фірмового аудіо- та відеозапису сучасної української музики. Але розвиток музики, зумовлений, власне, музичними іманентними закономірностями, внутрішніми процесами, значно активізувався, став різноспрямованим. Йому притаманні експерименти і пошуки в жанровій сфері, музичній мові, розширення проблематики та образного змісту музичних творів.

Не дивлячись на суспільно-політичні проблеми, які завжди супроводжували і продовжують супроводжувати сучасну українську професійну музичну культуру, музичне мистецтво зазнало також і позитивних змін:

Це, по перше, активізація міжнародних контактів із початку 1990-х, зумовлена падінням «залізної завіси». Європейський авангард був «поза законом» у радянські часи через нібито невідповідність, «ворожість» його естетики ідеалам соцреалізму. За зберігання та пропагування цієї музики могли запросто вигнати з консерваторії або навіть не дати її нормально закінчити (як це було із видатним композитором сучасності

Валентином Сильвестровим, якому на державному іспиті радянська комісія поставила незадовільну оцінку за дипломну роботу, позбавивши композитора працювати в подальшому на викладацьких посадах на все життя). Падіння «залізної завіси» відкрило не тільки політичні кордони, але й мистецькі, що дало змогу українським музикантам нарешті легально почути наживо музику ХХ століття у вітчизняних концертних залах.

По друге, це – **зародження фестивального руху в Україні**. Колишні так звані «композиторські пленуми» – концерти з музики лояльних владі авторів – пішли в небуття. На зміну їм у центральних містах України в 1990-х роках були започатковані і досі проводяться фестивалі сучасної академічної музики «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Міжнародний форум музики молодих» (Київ), «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Контрасти» (Львів).

У музичному житті України на межі століть виявляється кілька напрямів фестивального руху.

Зберігають свою значущість і вагомість фестивалі, які спрямовані на ознайомлення широкого загалу з останніми творами сучасних українських композиторів. Таким є фестиваль Київської організації Спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону». Він дійсно є прем'єрним, що дуже важливо за сучасних умов. У 1998 році такими прем'єрами стали «Концерт-симфонія» для флейти з оркестром В. Степурка, Квадромузика № 3 «Дуелі» для дерев'яних духових В. Рунчака.

Як панорама-відображення реальної ситуації в сучасній академічній музиці організаторами було задумано міжнародний фестиваль «Контрасти» у Львові, що відбувається з 1997 року. У концепції фестивалю активна промоція творчості сучасних митців поєднуються з неменшим потягом до активного введення в концертне життя України світової музичної спадщини. Це яскраво продемонстрував Другий фестиваль «Контрастів», кульмінацією якого стали авторський концерт Є. Станковича та «Польський реквієм» К. Пендерецького.

Фестиваль «Київ-Музик-Фест», заснований у 1990 році, теж спрямований на відтворення панорами сучасної вітчизняної музики. Як характерну його рису необхідно відзначити створення тематичної вісі кожного з них та ретельно розробленої концепції. Так, темою Другого Фесту стала трагедія Голодомору, третього – Чорнобиля, четвертого – України. Фестиваль 1994 році було присвячено класику української музики ХХ століття Б. Лятошинському.

Одеський фестиваль «Два дні й дві ночі нової музики» – це мистецька акція дещо експериментального характеру. Перший фестиваль ві-

дбулися у 1995 році. Вже тоді він вирізнявся нестандартною для звичного концертного життя концепцією: кожна «умовна звукова доба» поділялась на 10-12 відділів по 0.5–1,5 години кожна. В антрактах цих малих концертів було представлено звуковізуальні інсталяції. Головний акцент у фестивалі було зроблено на нетрадиційні експериментальні підходи до самого музикування – ритуалізації, театралізації, застосуванні сучасних технічних засобів, зокрема комп'ютера – у поєднанні з живою грою, незвичних манерах співу. Пропагування цих тенденцій та творча праця на користь української та світової культури – це мета діяльності новоствореної у рамках цих фестивалів міжнародної громадської організації «Асоціація Нова Музика». Завдяки цьому фестивалю було створено й нові колективи («Фрески», «Проект – 7», «Senza Sforzando»), проведено методично-педагогічні акції – майстер-класи музикантів Європи, США, Мексики за тиждень до фестивалю), здійснився проект випуску компакт-дисків з творами Є. Станковича, К. Цепколенко. У 1997 році фестиваль стимулював відкриття постійної програми Одеського центру сучасного мистецтва Сороса «Новий файл», який представляє нові технології в мистецтві – синтетичну фотографію, комп'ютерну графіку, відеоролики, відеоінсталяції, аудіоінсталяції. Організатори фестивалю (Б. Вульф, К. Цепколенко, О. Перепелиця) одержали грант МВФ для проведення просвітницької акції «Мандрівної Академії Музики».

Спрямованість до нового мистецького усвідомлення та відтворення одвічних духовних цінностей закарбовує фестиваль «*Золотоверхий Київ*». У 2000 році фестиваль було побудовано на темі поєднання музичних епох – від прадавньої музики і середньовічної монодії до сучасної полістилістики. У рамках фестивалю відбулося чотири вечори, що створили ретроспективу музики від унікальних зразків давньоукраїнської монодії XVI ст. до духовних концертів М. Березовського, А. Веделя, О. Гречанінова та ігрових виконань обробок побутових народних пісень – від О. Кошиця до В. Зубицького. Третій та четвертий концерти мали монографічний характер, були присвячені ювілею Л. Дичко.

Масштабні *Харківські асамблеї* синтезують власне концертну та музикознавчу сфери. Самий рух Харківських асамблей започатковано відомим діячем культури, піаністкою Т. Веркіною. У 1991 році було проведено дні Моцарта в Харкові. У рамках Асамблеї «Бароко й ХХ століття» (1992 р.) звучала класика, твори сучасних українських композиторів. До речі, акцент цього фестивалю припадає саме на творчість харківських митців – В. Бібіка, М. Кармінського, В. Птушкіна, Т. Крав-

цова, О. Гугеля. Асамблея 1993 року була присвячена темі «Ф. Шуберт та український романтизм». Надмасштабна мистецька акція включала в себе 33 програми, в яких прозвучали меса та «Stabat Mater» Ф. Шуберта, «Ектенія Заупокойна» Є. Станковича, було проведено чотири виставки живопису, вечори поезії Б. Чичибабіна, О. Сопіляка, науковий симпозіум «Шуберт і шубертіанство».

У 1990-х роках в українській професійній академічній музиці з'явилося покоління незалежних композиторів, часи навчання та початок творчої діяльності яких співпало із тривалим процесом розпаду СРСР. Це – І. Щербаков, А. Гаврилець, К. Цепколенко, В. Рунчак, О. Козаренко, В. Загорцев, В. Зубицький, Ю. Гомельська, В. Польова, Б. Фроляк, С. Зажитько, О. Щетинський, А. Загайкевич, Л. Юріна, С. Пілютіков, С. Луньов та інші. Їхня творчість уже не могла мати жодних перетинів із пострадянським соцреалізмом, адже вона повстала вже у відкритому новому соціокультурному вимірі незалежної України. Нова музика України 1990-х років – це епоха експериментів, утвердження вільних форм з опорою на програмність, індивідуалізації трактувань жанрових моделей – до повного розмивання їх меж.

XXI століття привнесло в українську музику нові віяння і нові імена. З'являються нові виконавські колективи, що спеціалізуються виключно на виконанні сучасної академічної музики («Рікошет», «Нова музика в Україні», «Ансамбль Nostri Temporis», «Alter Ratio», «Ухо-ансамбль», «Sed Contra», «Senza Sforzando», Харківський гітарний квартет). Багато уваги ансамблі приділяють музиці молодих композиторів України та світу, комбінуючи виконання новітньої української музики з «класикою авангарду» – найвизначнішими творами композиторів другої половини XX століття.

### *Завдання до самостійної роботи студентів*

1. На основі запропонованої літератури охарактеризувати основні етапи розвитку української музики другої половини XX століття.
2. Дати характеристику сучасному стану актуальної української музичної культури.
3. Відвідати фестивалі сучасної академічної музики та висловити враження від прослуханої музики у формі есе.

*Література: 1, 3, 12, 28-31, 34, 36-38, 40, 41, 45, 46, 66, 68-72, 77, 78, 85, 86.*



## МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ

1. Личковах В. А., Каранда В. А. Зарубіжна культура ХХ століття : навчально-методичний посібник з курсу «Історія зарубіжної культури». Чернівці : ЧНПУ ім. Т. Г. Шевченка, 2012. 84 с.
2. Музика ХХ століття (сучасна українська музика) : робоча програма для студентів спеціальності 8.020205 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музикознавство» / уклад. О. С. Афоніна. Київ : НАКККіМ, 2012. 24 с.
3. Музика ХХ століття в системі мистецтв : робоча прогр. для студ. спец. 8.020205 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музикознавство» / уклад. В. Я. Редя. Електрон. текст. дан. Київ : НАКККіМ, 2011. 20 с.
4. Музика ХХ століття. Сучасна українська музика : навч.-метод. комплекс для студ. спец. 8.020205 «Музичне мистецтво», спец. «Музикознавство» / уклад. О. С. Афоніна. Київ : НАКККіМ, 2012. 56 с.
5. Музична культура ХХ століття : роб. прогр. навч. дисципліни : напрям підготовки 7.02020101 «Театральне мистецтво», спец. 7.02020101 «Театральне мистецтво», спеціалізація «Режисер театралізованих видовищ і шоу-програм, викладач фахових дисциплін» / уклад. Т. В. Брайченко. Київ : НАКККіМ, 2014. 26 с.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Верещагіна О. Є. Історія української музики ХХ століття / О. Є. Верещагіна. Київ : Освіта України, 2010.
2. История зарубежной музыки. XX век : [учеб. пособие] / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. Москва : Музыка, 2005. 576 с.
3. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 608 с.
4. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 6 / [С. И. Савенко, Б. С. Ионин, И. А. Гивенталь та ін.]. Москва : Музыка, 1994.
5. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и гл. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск : Интерпрессервис ; Книжный дом, 2001. 1040 с.
6. 100 композиторов XX века / пер. с немецкого Е. Розовской. Челябинск : Урал LTD, 1999. 209 с.
7. Акопян Л. О. Музыка XX века : Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
8. Акціонізм (хепенінг, перформанс, рольова гра). URL: <http://readbookz.com/book/187/6785.html>
9. Андреева Е. Ю. Постмодернизм : Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт Петербург : Азбука-классика, 2007. 488 с.
10. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці : [посіб. з курсу історії сучасної музики та музичного виконавства]; М-во культури і туризму ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2009. 184 с.

11. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования : [пер. с англ.] / под ред. В. Л. Иноземцева. Москва : Academia, 1999. 787 с.
12. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
13. Бодрийяр Ж. Поп-арт: искусство общества потребления? 2006. URL: [http://ec-dejavu.ru/p-2/Pop\\_Art-2.html](http://ec-dejavu.ru/p-2/Pop_Art-2.html).
14. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Московская консерватория, 2011. 441 с.
15. Гассан І. К концепции постмодернизма. 1987. URL: [http://culturolog.Ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=2765&Itemid=0](http://culturolog.Ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0).
16. Грачев В. Н. Музыка А. Пярта и В. Мартынова : взгляд сквозь призму Средневековья. Москва, 2010. 135 с.
17. Грачев В. Н. «Новая простота» и минимализм – стилевые тенденции в современном искусстве (на примере творчества А. Пярта и В. Мартынова). URL: <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1604>
18. Грачев В. Н. Простая музыка Арво Пярта : о христианских предпосылках техники tintinnabuli : URL: [www.rusnauka.com/15\\_APSN\\_2011 /MusicaAndLife /1\\_88402.doc.htm](http://www.rusnauka.com/15_APSN_2011/MusicaAndLife/1_88402.doc.htm)
19. Григоренко Е. Г. Джон Кейдж. Творчество. Київ : Муз. Україна, 2012. 228 с.
20. Гуменюк Т. К. Жак Деррида и постмодернистское мышление. Київ : Нора-принт, 1999. 326 с.
21. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск : Изд-во А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
22. Дроздовський Д. Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодернізм! URL: <http://litakcent.com /2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/>
23. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Київ : Гамаюн, 1999. 314 с.
24. Дубинец Е. А. Made in USA : Музыка – это все, что звучит вокруг. Москва : Композитор, 2006. 416 с.
25. Енциклопедія постмодернізму : [пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко] / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ : Основи, 2003. 503 с.
26. Жилинская Т. Г. Зарубежная музыка XX век. Направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции. Витебск : ВГУ, 2004. 58 с.
27. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва : Музыка, 1989. 303 с.
28. Зінкевич О. С. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с. Друге видання. Ужгород, 2002.
29. Зинькевич Е. С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи. Київ : Нора-принт, 2005. 240 с.
30. Зінкевич О. С. Український музичний авангард : загальна панорама // Сучасність, 2002. № 9.

31. Історія української радянської музики / Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. Київ : Муз. Україна, 1990.
32. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. Санкт-Петербург, 2005.
33. История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления / Авт.-сост. А. Минакова, С. Минаков. Москва : Эксмо, 2010. 544 с.
34. Каменська В. Ю. Українська фортепіанна музика 60–70-х рр. XX століття як важливий етап її історичного розвитку // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). 274 с. С. 188–193.
35. Кейдж Д. Лекція о Ничто : [пер. с англ. А. Лаугина] // Г. И. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж : творческий процесс как экология жизни. Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1993. 113 с. С. 102.
36. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Музична Україна, 2017. 286 с.
37. Кияновська Л. О. Українська музична культура : [навч. посіб.]. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
38. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова. Львів : Сполом, 2000. С. 80–86.
39. Композиторы о современной композиции : [хрестоматия] / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2009. 356 с.
40. Конькова Г. Традиції і новаторства в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70 рр.). Київ : Музична Україна, 1985.
41. Крусь О. П. Історія української музики XX століття. Рівне : НУВГП, 2014. 225 с.
42. Культурологія : історія і теорія світової культури XX століття [Текст] : навч. посіб. / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. Київ : Кондор, 2004. 304 с.
43. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна : [пер. с фр. Н. Шматко]. Москва : Ин-т эксперимен. социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
44. Лукач Дж. Кінець XX століття і кінець епохи модерну : [пер. з англ. М. Возняк] : URL: <http://www.ji.lviv.ua/n39texts/lukacs.htm>
45. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. 976 с.
46. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
47. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма : Художественно-эстетический ракурс. Москва : Универ. книга, 2009. 495 с.
48. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 348 с.
49. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / послесл. Т. В. Чередниченко. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
50. Мартынов В. И. Время Алисы. Москва : Классика-XXI, 2010. 256 с.

51. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва : Классика-XXI, 2005. 288 с.
52. Мигунов А. С., Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. URL: <http://rubooks.org/book.php?book=5805>
53. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 32 с.
54. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений]. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
55. Новейший философский словарь. Постмодернизм / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва : Современный литератор, 2007. 816 с.
56. Павлишин С. С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.
57. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ : Муз. Україна, 1989. 88 с.
58. Павлишин С. С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ : Муз. Україна, 1980. 212 с.
59. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття : [навч. посіб.]. Львів : БаК, 2005. 232 с.
60. Популярная история музыки / сост. Е. Г. Горбачева. Москва : Вече, 2002. 512 с.
61. Можейко М. А., Грицанов А. А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис ; Книжный дом, 2001. URL: [http://www.nlr.ru/res/inv/guideseria/filosofia/record\\_full.php?record\\_ID=51&rid=2](http://www.nlr.ru/res/inv/guideseria/filosofia/record_full.php?record_ID=51&rid=2).
62. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
63. Рыков А. В. Западное искусство XX века. Санкт-Петербург : Новая Альтернативная Полиграфия, 2008. 36 с.
64. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальний консерватизм» Санкт-Петербург : Алтейя, 2007. 375 с. URL: <http://padaread.com/?book=221208&pg=2>
65. Савенко С. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. Москва : Музыка, 2011. 231 с.
66. Сильвестров В. В. Дождаться музыки : [лекции-беседы] / по материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. 368 с.
67. Стригина Е. В. Музыка XX века. Бийск : Бия, 2006. 280 с.
68. Сюта Б. О. Українська музика молодшої генерації композиторів : (стислий огляд) : URL: [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_a-syuta-youngukrcomp.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html)
69. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990 років. Параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006.
70. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. – НАН України Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології. Київ, 2004.
71. Сучасні композитори України. Довідник. Випуск 1. – Асоціація «Нова музика» Міжнародна громадська організація. – Кер. проекту К. Цепколенко. Одеса, 2002.

72. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – Число 2. – Театр. Музика. Кіно. Київ, 2002. С. 17–27.
73. Тейлор Б. Art Today. Актуальное искусство 1970–2005; пер. с англ. С. Д. Меленевской. Москва : СЛОВО, 2006. 256 с.
74. Теория современной композиции : [учеб. пособие] / отв. ред. В. С. Ценова ; редкол. : А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян и др. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
75. Тёрнер Л. Манифест метамодернизма [Электронный ресурс]. 2011. URL: <http://metamodernizm.ru/manifesto/>
76. Тёрнер Л. Метамодернизм: краткое введение. 2015. URL: <http://metamodernizm.ru/briefintroduction/>
77. Українська культура : дискурси і дискусії ХХІ століття : монографія / редкол.: В. Г. Чернець ( голова), В. Д. Шульгіна ( наук. ред.), С. М. Садовенко та ін. Київ : НАКККіМ, 2012. 264 с.
78. Харченко Є. Ще раз про « невідомі шестидесяті »: Іван Карабиць // Українське музикознавство. Вип. 34. Київ, 2005. С. 245–258.
79. Хенли, Д. Кратчайшая история музыки. Самый полный и самый краткий справочник. Москва : Рипол Классик, 2011. 272 с.
80. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : [учеб. пособие ; 3-е изд.]. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 496 с.
81. Холопова В. Российская академическая музыка последней трети ХХ - начала ХХІ веков. Москва : Московская консерватория, 2015. 227 с.
82. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства : музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. Москва : Музыка, 1987. 191 с.
83. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас : 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литератур. обозрение, 2002. 592 с.
84. Черкашина, М. Опера ХХ століття : нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 207 с.
85. Шамо Т. І. Я з вами був і буду кожду мить... Ігор Шамо. Київ : Гроно, 2006. 304 с.
86. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : Сполом, 2010. 440 с.
87. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Москва : Советский композитор, 1990.
88. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» : [пер. с итал.] // Эко У. Имя розы. Москва : Книжная палата, 1989. С. 425–467.
89. Greenberg Cl. Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1984.

## ДОДАТКИ

*Додаток 1*

### Порівняльна таблиця модернізму та постмодернізму за І. Хасаном

<b>Модернізм</b>	<b>Постмодернізм</b>
Закрита замкнута форма	Відкрита розімкнута антиформа
Ціль, мета, намір	Гра
План	Випадок
Ієрархія	Анархія
Майстерність / логос	Вичерпування / мовчання
Твір мистецтва / завершена робота	Процес / перформанс / хеппенінг
Дистанція	Участь
Створення / породження цілісності / синтез	Деконструкція / реконструкція / антисинтез
Присутність	Відсутність
Центрування	Дисперсія
Жанр / межі	Текст / інтертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонімія
Відбір	Комбінація
Корені / глибина / сутність	Ризома / поверхність / становлення
Інтерпретація / прочитування	Контрінтерпретація / невірне прочитування
Те, що означається	Те, що означає
Читання	Письмо
Нарратив / велика історія	Антинарратив / мала історія
Код майстерності / основний код	Індивідуальні особливості / ідіолект
Симптом	Бажання
Тип	Мутант
Фаллоцентризм	Поліморфність / андрогінізм
Паранойя	Шизофренія
Витоки / причини	Відмінність / наслідок
Бог-Отець	Святий Дух
Метафізика	Іронія
Визначеність	Невизначеність
Трансцендентне	Іманентне

## Порівняльна таблиця модернізму та постмодернізму за І. Хасаном

<b>Модернізм</b>	<b>Постмодернізм</b>
Скандальність	Конформізм
Антиміщанський пафос	Відсутність пафосу
Емоційне заперечення попереднього	Ділове використання попереднього
Первинність як позиція	Вторинність як позиція
Оцінність в самоназві: «Ми – нове»	Безоцінність в самоназві: «Ми – все»
Декларована елітарність	Недекларована демократичність
Перевага ідеального над матеріальним	Комерційний успіх
Віра у високе мистецтво	Антиутопічність
Фактична культурна спадкоємність	Відмова від попередньої культурної парадигми
Виразність кордону «мистецтво – немистецтво»	Все може називатися мистецтвом

Навчальне видання

**Олена Юріївна Серова**

## **СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

**Курс лекцій**

для студентів освітнього рівня «Магістр»  
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Редагування та  
комп'ютерне верстання      Т. В. Кравченко

Підп. до друку 8.11.2019 Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 4,3. Зам. 217. Наклад 100

---

Видавець і виготовлювач  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи  
ДК № 3953 від 12.01.2011.