

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра джазу та популярної музики

Войтович Василь Романович

**Фундаментальні принципи створення сучасної музики
та їх зв'язок із музичними законами минулих століть**

Спеціальність 025 – музичне мистецтво
Профілізація – джазове фортепіано
Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Доктор філософії, доцент
кафедри джазу та популярної музики
БЕКІРОВ Усеїн Різайович

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства, професор
МАЙЧИК Остап Іванович

Львів 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Історичні основи — від імпровізації до композиції.....	5
1.1. Музика як усна традиція: витоки композиційного мислення	5
1.2. Середньовіччя: фіксація звуку та перші правила.....	6
1.3. <i>Ars nova</i> та зародження композиторської техніки	7
1.4. Від контрапункту до системи.....	8
1.5. XVIII століття: систематизація та кодифікація композиції.....	10
1.6. XIX століття: розрив між теорією та композицією	11
Розділ 2. Техніка й творчість: спроба подолання протилежностей	13
2.1. Композиція між логікою і натхненням.....	13
2.2. Сучасні підходи до викладання композиції: між академією та експериментом ...	14
2.3. Практики викладання композиції у XXI столітті: світовий досвід	16
2.4. Композиція як інструмент самопізнання й мислення у XXI столітті.....	17
Розділ 3. Спадщина старих технік у сучасній музиці.....	19
3.1 Спадщина старих технік у сучасній музиці	19
3.2. Постмодерна композиція: цитування, деконструкція, полістилізм	20
3.3. Актуальність музичних принципів минулого у сучасній творчості	21
Висновки	23
Список використаних джерел	25

Вступ

Музика — це не просто мистецтво звуку, а складна система знаків, культурних кодів і внутрішніх закономірностей, які формуються у взаємодії технічного знання, індивідуального переживання та історичного досвіду. Упродовж століть людство шукало способи фіксації, осмислення й передачі музичних ідей: від епізодичних імпровізацій у межах усних традицій — до високоструктурованих творів у рамках поліфонії, гармонії, сонатної форми, серіалізму чи електронної композиції.

У ХХІ столітті музичне середовище кардинально змінилося. Сьогодні композитор одночасно може бути теоретиком, програмістом, виконавцем, дизайнером звучання, або навіть автором генеративних систем, які створюють музику самотійно. Попри цю розмаїтість форм і підходів, залишається відкритим запитання: чи існують універсальні принципи композиції, які залишаються актуальними незалежно від часу, стилю та технології? Якщо так — як вони пов'язані з тими законами, які закладалися в музиці ще в епоху Фукса, Рамо, Баха чи Палестріни?

У цьому дослідженні ми прагнемо проаналізувати фундаментальні принципи створення сучасної музики крізь призму історичної спадщини. Метою роботи є не лише простежити еволюцію композиційних технік, а й осмислити, наскільки сучасна практика зберігає структурну, концептуальну та педагогічну тяглість із минулими епохами.

У рамках дослідження використано як зарубіжні, так і українські джерела. Центральним теоретичним орієнтиром є дисертація Бенджаміна Вільямса "*Music Composition Pedagogy: A History, Philosophy and Guide*", яка репрезентує глибокий аналіз музичної освіти від Середньовіччя до сьогодення [11]. Крім того, було опрацьовано низку україномовних аналітичних та методологічних праць, у яких розглядаються історичні, філософські й методичні аспекти композиції. Окрему увагу присвячено трактатам та концепціям Йозефа Фукса (*Gradus ad Parnassum*), Жана-Філіпа Рамо (*Traité de l'harmonie*), Іанніса Ксенакіса (*Formalized Music*), а також сучасним спробам поєднати аналітику та інтуїцію в рамках новітньої музичної освіти [10].

Особливу складність у вивченні композиції становить її двояка природа: з одного боку — це навичка, що потребує точності, логіки, системного мислення; з іншого — це мистецтво, тісно пов'язане з особистою уявою, емоційністю й культурним контекстом. Протягом тривалого часу у педагогіці панувало або надмірне формалізування процесу (через систему вправ, правил і заборон), або навпаки — ототожнення творчості із виключно спонтанною, "вільною" практикою. Саме цю напругу між технікою і творчістю ми вважаємо однією з ключових тем даної роботи.

У XIX столітті ця дихотомія стала особливо виразною. Поява образу композитора-генія, що творить "поза правилами", призвела до поступового розділення теоретичної та композиторської освіти. Теорія зосередилася на аналізі та класифікації, а композиція — на естетичній індивідуальності. Проте в XX–XXI століттях з'являються спроби синтезу — прикладом чого можуть бути праці Ксенакіса, Лігеті, або сучасні цифрові системи генерації музики, які знову намагаються звести у спільне поле логіку та натхнення, розрахунок і експресію.

Це дослідження має на меті не лише реконструювати історію музичного мислення, а й запропонувати інструменти для сучасного композитора-педагога, який хоче навчати не просто "як писати музику", а як мислити музикою — у її логіці, структурі, культурному значенні й емоційній енергії.

Структура курсової роботи передбачає три взаємопов'язані блоки:

1. Історичний аналіз — розвиток композиційних підходів і принципів від усної традиції до академічної системи.
2. Філософське осмислення — розгляд протиставлення техніки й творчості, а також пошук шляхів їх об'єднання.
3. Сучасні педагогічні моделі — аналіз прикладів сучасного викладання композиції, що поєднують теоретичну базу й креативні методи.

Розділ 1. Історичні основи — від імпровізації до композиції

1.1. Музика як усна традиція: витоки композиційного мислення

На ранніх етапах розвитку людства музика існувала виключно як усна традиція. У таких культурах, як шумерська, єгипетська, давньогрецька чи індійська, музика не фіксувалася письмово — її створення й передача здійснювалися через спів, гру на інструментах, танець і ритуал. Вона була інтегрованою частиною повсякденного та сакрального життя, тісно пов'язаною з поезією, релігією та космогонічними уявленнями. Цей тип музики був імпровізаційним за суттю, але не випадковим: він базувався на колективній пам'яті, усталених формах, стилістичних моделях, хоча і не передбачав їх чіткого запису.

Давньогрецькі мислителі, зокрема Піфагор, Аристоксен, Платон і Арістотель, уже в VI–IV століттях до н.е. намагалися осмислити музику як феномен, що підпорядковується законам природи й логіки. Піфагор відкрив закономірності інтервальних співвідношень, пов'язані з довжиною струн, що стало основою для подальшого розвитку акустичної теорії. Платон вважав музику засобом виховання душі, наголошуючи на її етичній ролі, а Арістотель уже відрізняв естетичну функцію музики від утилітарної. У праці *Music Composition Pedagogy* Бенджаміна Вільямса підкреслюється, що філософи античності розглядали музику не лише як мистецтво, а як науку про впорядкування гармонії у Всесвіті [11].

Проте попри ці теоретичні рефлексії, сама музика залишалася в основному неписьмовою. Композиційна діяльність у сучасному розумінні ще не існувала: композитор і виконавець часто були однією особою. Музика "відбувалася" в моменті — вона була дією, а не текстом. Саме тому рання музика має переважно перформативний, а не авторський характер.

У джерелі *Історія музично-теоретичної думки Європи* (Н. Бабій) наголошується, що відсутність нотації компенсувалася жорсткою канонічністю формул, ритмів і інтонацій, які передавалися з покоління в покоління в межах традиції. Навіть в Індії чи арабському світі, де існували високорозвинені музичні системи, композиція залишалася процесом усного

творення в межах стилю, що є аналогом пізнішої "вільної імпровізації в заданому ладі".

Таким чином, на цьому етапі музичне мислення ще не відокремлюється від виконання. Ідея композиції як попередньо зафіксованого акту творення, відокремленого від інтерпретації, формується значно пізніше — лише після появи стійкої системи музичного письма та освітніх структур, здатних підтримувати стабільну передачу композиторських технік.

1.2. Середньовіччя: фіксація звуку та перші правила

Середньовіччя стало переломним періодом у розвитку музичного мислення, адже саме тоді з'являється система нотного запису, що докорінно змінює характер музичної творчості. Завдяки фіксації звуку стало можливим зберігати, передавати та аналізувати музику як структуру, а не лише як звучання в моменті. Цей крок зробив можливим відокремлення композитора від виконавця, а також появу перших ознак авторства в музичному тексті.

Перші форми нотації — невменна, а згодом квадратна — були тісно пов'язані з григоріанським хоралом, канонічним співом католицької церкви. У той час створення музики відбувалося переважно в межах монастирів і соборних шкіл, де музика слугувала інструментом молитви та богослужіння. Основне завдання — не оригінальність, а точне й благочестиве відтворення усталеного репертуару.

Згодом, із розвитком поліфонії, виникає потреба у більш точному ритмічному фіксуванні голосів. У XIII столітті формується мензуральна нотація, яка дозволяє нотувати ритм, а отже — створювати багатоголосся з незалежними ритмічними лініями. Це стає підґрунтям для появи композиційної техніки у сучасному розумінні — коли композитор мислить не лише мелодією, а взаємодією голосів, гармонійними співвідношеннями, формальною цілісністю твору.

У книзі *Історія музики Західної Європи* (Т. Лібанова) підкреслюється, що саме в XIII–XIV століттях з'являється поняття авторського твору, а поряд із ним — і перші приклади музичних правил, які систематизували творчу практику. Мова йде про трактати, як-от *De mensurabili musica* Іоанна де Гарландії чи пізніші французькі джерела *Ars nova*.

Водночас, як зазначає Бенджамін Вільямс у *Music Composition Pedagogy*, середньовічна музика ще не знала чіткого поділу між "навчанням теорії" та "навчанням композиції". Усі знання передавалися усно або через практичне письмо в рамках церковної чи монастирської школи. Учень, як правило, копіював зразки, вчився писати органум чи кондукт, використовуючи задані моделі. Композиція сприймалась як варіація на тему традиції, а не як акт індивідуального самовираження.

У трактаті *Основи музичної композиції як педагогічна система* також зазначається, що рання музична освіта була нормативною: вона не стільки стимулювала креативність, як прищеплювала навички точного письма в межах стилістичних вимог. Тим не менш, саме ця нормативність стала основою для подальшої диференціації музичних елементів (мелодії, ритму, голосоведення), які пізніше ляжуть в основу академічної композиції.

Таким чином, середньовіччя стало тим періодом, коли музика починає перетворюватися на систему, яку можна аналізувати, зберігати й викладати. Вперше виникають засади для розвитку композиції як предмету навчання, хоча ще не в тому вигляді, в якому ми її уявляємо сьогодні.

1.3. *Ars nova* та зародження композиторської техніки

XIV століття стало періодом інтенсивного оновлення музичного мислення, що отримало назву *Ars nova* — “нове мистецтво”. Цей термін вперше зустрічається у трактаті Філіпа де Вітрі (*Ars nova*, 1322), який описує нові принципи ритмічного письма, пропорцій та багатоголосся. Сутність *Ars nova* полягає в усвідомленому ускладненні та раціоналізації музичної мови, що, по суті, створює передумови для появи композиторської техніки в сучасному розумінні.

Найвизначнішим представником доби був Гійом де Машо, автор як світської, так і духовної багатоголосної музики. Його *Меса Нотр-Дам* — перший повністю збережений приклад поліфонічної меси, написаної одним автором. У цій композиції чітко простежуються структурне планування, тематичний розвиток, метрична організація — ознаки, які дають змогу говорити про перехід від традиції до індивідуального композиційного задуму.

Особливу увагу композитори *Ars nova* приділяли ритміці: активно використовувалися ізоритмія, зміна метру, складні пропорції (дуальна та тріадична системи), що вимагали від автора вже не просто інтуїції, а розрахунку. Вперше виникає ідея технічного володіння формою, що відкриває шлях до подальшої кодифікації композиції як ремесла.

У праці *Music Composition Pedagogy* Бенджаміна Вільямса підкреслюється, що в епоху *Ars nova* композитор перестає бути лише носієм традиції — натомість він стає інтелектуалом, який мислить музикою. Цей зсув супроводжується появою трактатів, які не просто описують усталені моделі, а пропонують авторські правила й логіку побудови твору.

Важливою тенденцією *Ars nova* є зростання ролі автора: композитор підписує свої твори, вводить особисті інтонації, експериментує з формою. Як зазначає Н. Бабій у *Історії музично-теоретичної думки Європи*, це період, коли композитор починає сприйматися не як анонімний носій стилю, а як творець зі своїм почерком. Це змінює уявлення про музику як про мистецтво: вона перестає бути виключно функціональною і набуває естетичної автономії.

Водночас педагогіка композиції ще не відокремлена як самостійна дисципліна. Як і раніше, учні засвоюють техніку через копіювання, підбір моделей, вправи на базі існуючих творів. Проте сам рівень структурної ускладненості музики *Ars nova* свідчить, що композитор вже володіє набором засобів і принципів, якими можна оперувати системно — отже, виникає потреба в навчанні цим засобам.

Таким чином, епоха *Ars nova* знаменує появу композиції як інтелектуальної діяльності, заснованої на правилах, розрахунках і стилістичній свідомості. Це перший крок до формалізації процесу музичного творення, який згодом стане основою академічної освіти в галузі композиції [4], [5], [6].

1.4. Від контрапункту до системи

У період Високого Відродження (XV–XVI ст.) європейська музика досягає нової вершини організованості й витонченості, насамперед завдяки розвитку контрапункту — техніки одночасного поєднання незалежних голосів. Саме в цей час формується фундаментальна система поліфонічного

мислення, яка на століття вперед стане основою академічного навчання композиції.

Яскравими представниками поліфонічної школи стали Йоганнес Окегем, Джоскен Дебре, Орландо ді Лассо, Томас Талліс, Джованні Палестріна. У їхній музиці досягається винятковий баланс між строгою технікою та глибокою емоційністю. Особливо важливою вважається творчість Палестріни, який довів мистецтво вокальної поліфонії до рівня зразка, що пізніше стане каноном у викладанні контрапункту.

У праці *Основи музичної композиції як педагогічна система* наголошується, що саме в цю епоху формується поняття композиційної дисципліни. Контрапункт сприймається вже не як набір прийомів, а як логічна система, що підпорядковується законам консонансу, голосоведення й рівноваги. З'являються перші практики вправ, в основі яких — імітація стилю Палестріни: поступовий рух голосів, уникнення паралельних квінт, чітка структура фраз [15].

Ця система отримує свою кодифікацію вже у XVIII столітті — у трактаті Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725), який, попри часову віддаленість, представляє кульмінацію поліфонічної педагогіки доби Ренесансу. Саме Фукс зробив те, чого не робили його попередники: він структурував поліфонічну техніку як дидактичний процес, розбитий на рівні складності, і виклав її мовою правил, прикладів і завдань.

Як зазначає Бенджамін Вільямс, від Ренесансу йде чітка тяглість до XVIII століття — і вона полягає в ідеї, що композиція починається з точного письма, засвоєння обмежень і формальних рамок, після чого розкривається творчий потенціал. Цей принцип "спершу техніка — потім натхнення" стане центральним для всієї академічної традиції навчання композиції в Європі [11].

У книзі *Історія музично-теоретичної думки Європи* Н. Бабій аналізується також важливий зсув: поліфонічна техніка з засобу прикрашення хорової музики перетворюється на самостійну художню мову, здатну бути об'єктом аналізу, систематизації й викладання. Відтепер композитор не лише пише музику, а рефлексує над нею як над логічною структурою, що відкриває шлях до подальших теоретичних узагальнень — зокрема у сфері гармонії та музичної форми.

Таким чином, поліфонія доби Ренесансу — це перший повноцінний приклад композиції як освітньої системи, яка базується на формалізованих принципах, стилістичному каноні й поступовому ускладненні технічних завдань. Саме з цієї традиції виростають як пізніші трактати (Фукс, Черубіні), так і сучасні підручники з контрапункту.

1.5. XVIII століття: систематизація та кодифікація композиції

XVIII століття ознаменувало собою важливий етап у формуванні академічної музичної освіти. Композиція дедалі більше починає сприйматися не лише як ремесло або натхненна творчість, а як дисципліна, яку можна систематизувати, викладати та опановувати за чіткими правилами. Саме в цей час виникають перші спроби теоретичного узагальнення музичного письма, що поєднують у собі попередню поліфонічну традицію та нові уявлення про гармонію, форму і стиль.

Одним із найвпливовіших композитивних посібників стає трактат Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725) — книга, яка протягом двох століть залишалася головним підручником із контрапункту. У ній автор викладає техніку "строногого стилю", наслідуючи Палестріну, і формулює послідовність вправ, які дозволяють учневі поетапно опанувати мистецтво голосоведення. Фукс не лише структурує знання, а й пропонує модель діалогу між учнем і вчителем, що згодом стане основою для багатьох методичних систем.

У праці *Основи музичної композиції як педагогічна система* зазначається, що "Gradus ad Parnassum" — це перший приклад, коли композиція подається як чіткий навчальний маршрут, а не як індивідуальне мистецтво для обраних. Тут уперше застосовується ідея поступового нарощування складності: від простого одноголосся — до складної поліфонії з імітацією й канонем.

Паралельно з розвитком поліфонії, у цей період формується функціональна гармонія — ключовий інструмент класичної композиційної техніки. У трактаті Жана-Філіпа Рамо *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) гармонія подається як система, що базується на природних акустичних закономірностях — передусім на обертоновому ряді. Рамо вперше вводить поняття тоніки, домінанти та субдомінанти як головних функцій, що пояснюють логіку руху акордів.

У книзі *Історія музично-теоретичної думки Європи* (Н. Бабій) підкреслюється, що Рамо перевернув уявлення про гармонію: замість емпіричних правил він пропонує раціональну модель, яка обґрунтована фізикою звуку. Це зробило музику не просто мистецтвом, а наукою, яку можна аналізувати, прогнозувати та моделювати. Гармонічні функції стали аналогом граматичних категорій у мові — основою для побудови "мовлення" в композиції.

Цей період ознаменований і стрімким розвитком формальної логіки композиції: формується сонатна форма, з'являється поняття тематичної розробки, модуляції, структурної симетрії. Таким чином, у музиці встановлюються дві головні школи мислення:

- поліфонічна, зосереджена на горизонтальному голосоведенні (Фукс),
- гармонічна, зорієнтована на вертикальні співвідношення та функції (Рамо).

У працях Бенджаміна Вільямса акцентується на тому, що XVIII століття — це час появи повноцінного музичного "курикулуму": композитор стає не лише митцем, а й студентом, який проходить послідовну освітню траєкторію. Вперше формується чітке уявлення про "академічну композицію" як систему з чіткими правилами, вправами, прикладами та обов'язковою логікою мислення.

1.6. XIX століття: розрив між теорією та композицією

XIX століття ознаменувався розквітом романтизму — на пряму, в якому на перший план виходить особистість композитора, його унікальний внутрішній світ, емоційна експресія, духовні пошуки. У центрі уваги постає образ генія, творця-індивідуаліста, що не підпорядковується жодним канонам. Цей зсув у філософії мистецтва суттєво вплинув на сприйняття самої композиції — тепер вона дедалі менше асоціюється з навчанням, правилами чи системою. Водночас академічна музична освіта формалізується, і саме в цей момент відбувається розрив між "теоретиком" і "композитором".

Бенджамін Вільямс у своєму дослідженні *Music Composition Pedagogy* акцентує, що в цей час відбувається інституалізація теорії: вона відокремлюється від композиторської практики й починає розвиватися як самостійна дисципліна, зосереджена на гармонії, формі, аналізі. Композитори ж дедалі частіше відмовляються від навчання в межах традиційної академічної системи — або зводять його до мінімуму.

Символом цього розриву стала постать Фридерика Шопена, який не залишив жодного трактату з композиції, а всі його гармонічні та формальні відкриття — інтуїтивні. Іншим прикладом є Ференц Ліст, який сам став центром неформальної школи, де вчення базувалося на "натхненній присутності" великого майстра, а не на програмі чи методиці.

У книзі *Історія музично-теоретичної думки Європи* (Н. Бабій) вказується, що у другій половині XIX ст. академічні курси композиції дедалі більше зводяться до вправ з гармонії, часто відокремлених від стилістичної практики. Викладачі-теоретики навчають письму кадансів, секвенцій і партитур, але рідко порушують питання творчого задуму, естетики, форми чи емоційного впливу. У підсумку, як пише Вільямс, композиція перетворюється на механічну вправу, а не на осмислений акт мистецького вибору.

З іншого боку, саме в цей час розвивається музичний аналіз як інструмент пізнання структури — зокрема в працях Хуго Рімана та пізніше Арнольда Шенберга. Це веде до ще більшої інтелектуалізації музики, але не завжди — до розвитку практичної творчості. Теорія віддаляється від композиції, а композитор — від теоретика.

Суперечність між ремеслом і натхненням, між нормою і свободою, між системою і індивідуальністю — саме в XIX столітті вперше постає як криза композиційної педагогіки. Чи потрібно навчати творчості? Якщо так — як? Через правила чи через приклад? Через аналіз чи через наслідування?

Ці запитання залишаються відкритими до сьогодні. XIX століття залишає нам парадоксальний спадок: з одного боку — багатющу музичну спадщину, а з іншого — глибокий розрив між системою навчання та мистецькою практикою, що зумовить появу нових підходів у XX столітті.

Розділ 2. Техніка й творчість: спроба подолання протилежностей

2.1. Композиція між логікою і натхненням

Упродовж століть композиція розвивалась на перетині двох сил — раціональної структури та емоційного імпульсу. Те, що умовно можна назвати "технікою", включає гармонію, форму, контрапункт, ритмічну організацію, тобто ті елементи, які можна викладати, моделювати й перевіряти. Натомість "творчість" — це імпульс, що виникає зсередини, — не підлягає точній формалізації, хоч і втілюється через ті самі засоби.

У XX столітті ця дихотомія набуває нової форми. З одного боку, композитори радикально розширюють технічний арсенал: від атональності до серіалізму, від алеаторики до електроніки. З іншого — дедалі частіше постає питання: чи не втрачає музика душу, коли техніка відривається від вираження?

У трактаті Я. Ксенакіса *Formalized Music* (1971) техніка доведена до абсолюту: композитор розглядає музику як математичну модель, що підкоряється законам стохастики, логіки й теорії множин. У його творах (наприклад, *Metastasis*) матеріал генерується на основі статистичних розподілів, а не інтуїції. Сам Ксенакіс наголошує: "музика майбутнього повинна бути не про емоцію, а про структуру". Це крайній випадок техніко-центричного підходу, в якому композиція перетворюється на наукове моделювання [10].

Водночас у XX столітті з'являються й протилежні тенденції. Наприклад, Олів'є Мессіан у своїх теоретичних працях (*Technique de mon langage musical*) прагне зберегти поєднання раціонального контролю та духовного змісту. Його музична мова базується на строго організованих ритмах, модальних системах і серіях, але водночас не втрачає зв'язку з містикою, природою, відчуттям сакрального. Це приклад композитора, який поєднує систему й інтуїцію в єдине ціле.

У праці *Music Composition Pedagogy* Бенджаміна Вільямса цей феномен описується як спроба синтезу: сучасний композитор не протиставляє техніку й натхнення, а намагається зробити техніку носієм ідей. Навчання

композиції, відповідно, має базуватися не лише на правилах, а й на формуванні чуття стилю, структури, драматургії [11].

У дослідженні Вільямса наводиться приклад сучасного викладання в деяких консерваторіях США, де студентів навчають через аналіз авторських рішень: чому композитор обрав саме цю форму? Чому уникнув очевидної гармонії? Як логіка розвиває емоційний план? Таким чином, у XX–XXI століттях з'являється нова парадигма композиційної педагогіки: не "навчити писати правильно", а "навчити мислити музикою".

2.2. Сучасні підходи до викладання композиції: між академією та експериментом

У XXI столітті викладання композиції поступово звільняється від жорсткого академізму й починає орієнтуватися на гнучкий, відкритий до індивідуальності підхід. Сучасна композиційна освіта вже не передбачає "єдиної правильної системи". Натомість головним стає вміння формулювати власний художній голос — незалежно від того, базується він на традиційній гармонії чи на ноїзі, мікротональності, електроніці або інструментальному театрі.

У дослідженні *Music Composition Pedagogy* Вільямса описуються три основні моделі сучасного викладання:

1. Академічна модель (традиційна). Цей підхід досі використовується в більшості європейських консерваторій. Він спирається на послідовне опанування:

- гармонії (від простих кадансів до модуляцій),
- контрапункту (видовий, імітаційний),
- форм (двохчастинна, трьохчастинна, сонатна),
- оркестрування, аналізу та поліфонії.

Перевага моделі — структурна цілісність. Вона формує стійке технічне підґрунтя, на якому студент може будувати складні музичні форми. Недолік — ризик втрати творчої свободи, особливо якщо викладання жорстко нормативне. Така система ефективна для тих, хто хоче працювати в академічному жанрі або класично орієнтованому стилі.

2. Концептуально-експериментальна модель Цей підхід поширений у США, Канаді, Великій Британії. Головна мета — розвиток авторського стилю через дослідження концептів. Наприклад, студент може написати твір:

- без фіксованої висотності (алеаторика),
- із використанням побутових звуків,
- зі спотворенням форми (антиформа),
- на основі візуальної партитури, математичного принципу або просторового задуму.

Тут оцінюється ідея, оригінальність мислення, здатність до рефлексії, а не "гармонічна правильність". Як показує Вільямс, у такій системі важливіше навчити мислити музику як процес, а не як результат.

3. Інтегрована модель (гібридна) Все частіше викладачі поєднують обидва підходи. Студенти вивчають гармонію й поліфонію, але паралельно працюють над:

- створенням електронних творів,
- театралізованими композиціями,
- музикою для кіно або ігор,
- міждисциплінарними проєктами.

Важливим тут є індивідуальне наставництво: викладач не диктує правила, а допомагає сформулювати і реалізувати творчий задум. Така модель особливо успішна в умовах мультикультурного середовища й швидкої зміни технологій.

У трактаті *Основи музичної композиції як педагогічна система* наголошується, що головним викликом ХХІ століття є пошук балансу між системою й свободою, між технікою й самовираженням. Нові методи навчання композиції зосереджуються не стільки на копіюванні стилів, скільки на осмисленні вибору, що стоїть за кожним авторським рішенням.

Сучасний композитор повинен уміти:

- мислити музикою в будь-якому стилі,
- володіти технікою, але не бути її рабом,
- усвідомлювати культурний, історичний, соціальний контекст своєї творчості.

2.3. Практики викладання композиції у ХХІ столітті: світовий досвід

Сучасна композиторська освіта є надзвичайно різноманітною і залежить не лише від географії, а й від філософії навчального закладу, культурного контексту, технічного оснащення та кадрової політики. В одних школах переважає академічна традиція, в інших — експериментальна свобода. Водночас у найкращих інституціях світу ці підходи інтегруються, створюючи гнучке, адаптивне середовище для розвитку композитора.

Один із провідних центрів композиційної освіти — Juilliard School у Нью-Йорку. Тут студентів вчать не лише володіти технікою, а й формулювати художню позицію. Курси охоплюють традиційні дисципліни (контрапункт, аналіз, оркестрування), але велика частина навчального часу відводиться на індивідуальну роботу з ментором. Такий підхід дозволяє адаптувати освітній маршрут до кожного студента. Juilliard активно залучає студентів до виконання їхніх творів — оркестри, ансамблі, майстер-класи, що дає змогу початківцю бачити результат своєї праці й отримувати фідбек.

Іншою ключовою інституцією є IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) у Парижі. Це приклад центру, де композиція мислиться як синтез науки й мистецтва. Студенти працюють з Max/MSP, створюють електронну музику, вивчають алгоритмічне генерування, працюють із тривимірним просторовим звучанням. Тут техніка не є самоціллю — вона розглядається як інструмент для реалізації складних художніх ідей. Освіта в IRCAM передбачає глибоку дослідницьку компоненту: композитор тут — ще й дослідник звуку. У Darmstädter Ferienkurse (Дармштадтські літні курси) в Німеччині фокус зміщується на експеримент. Ця платформа існує з середини ХХ століття й стала осередком радикальних естетик: від серіалізму й алеаторики до феміністичної музики, саунд-арту, інструментального театру. Дармштадт — не академія, а простір обміну, де викладачі — це практики, які провокують студентів до порушення кордонів. Тут важливі не лише твори, а й ідеї, діалоги, дискусії, перформанси. Цікавою є практика Royal Academy of Music у Лондоні. Тут навчальний процес поділений на дві паралелі: традиційну (із суворим письмом і аналітичними курсами) і проєктну (де студенти створюють музику до фільмів, ігор, театрів, інсталяцій). Академія підтримує колаборації зі студіями звукозапису, кіноакадеміями, медіацентрами, завдяки чому композитор бачить себе не лише як автономного митця, а як

учасника ширшого культурного виробництва. У США популярною є модель університетських студій композиції, де студенти одночасно отримують технічну освіту, критичну рефлексію та активну творчу практику. Наприклад, у університетах штату Мічиган, Каліфорнія чи Північної Кароліни викладачі часто поєднують викладання із професійною композиторською діяльністю. Це створює атмосферу живого процесу — коли студент навчається не з книг, а з прикладу реального митця. Отже, сучасна практика викладання композиції дедалі більше орієнтована на індивідуальний розвиток студента, критичне мислення, експеримент і адаптацію до технологій. Глобальна тенденція — не стандартизувати творчу освіту, а створити умови для автономного художнього мислення. Саме в цьому напрямі йдуть найуспішніші освітні центри світу [14].

2.4. Композиція як інструмент самопізнання й мислення у XXI столітті

У XXI столітті композиція виходить за межі традиційного розуміння як фіксованого написання нотного тексту. Вона дедалі частіше постає як засіб мислення, рефлексії, самопізнання та комунікації. Композитор сьогодні не лише створює музику — він осмислює світ через звук, реагує на соціальні й культурні процеси, ставить питання й шукає відповіді. У цьому сенсі композиція набуває філософського виміру: вона перетворюється на форму особистої думки.

Цей підхід простежується у творчості багатьох сучасних композиторів. Наприклад, Кая Сааріахо поєднує спектральну техніку з інтимними жіночими наративами. Її твори — це одночасно складні акустичні структури й особисті історії. У своїх коментарях Сааріахо підкреслює, що для неї композиція — це не метод, а спосіб «відчути форму власної тиші».

Подібно до цього, композитори-перформери, як Лаурі Андерсон, Люк Феррері чи Дженніфер Вальєнтайн, використовують композицію як форму автобіографічного висловлювання. Їхня музика інтегрує текст, тіло, жест, візуальні елементи, аудіо-щоденники. У таких практиках композитор виступає не як віддалений автор, а як активна присутність у творі.

У сучасній педагогіці композиції дедалі більше уваги приділяється рефлексивному компоненту. Студентів вчать не лише писати, а й говорити

про те, що вони пишуть: захищати твори, описувати інтенцію, аналізувати власні рішення. Це сприяє формуванню композиторського мислення — здатності бачити музику як модель процесів, як спосіб організувати час, простір, пам'ять, взаємодію.

У дослідженні Вільямса наголошується, що сучасна композиція часто не має єдиної відповіді — натомість вона ставить запитання. Яку роль має композитор у добу штучного інтелекту? Чи можлива музика без людини? Що таке автентичність у цифрову епоху? Як звучить особистість у світі копій, семплів, архівів?

Ці питання формують нову філософію викладання композиції. Мова йде вже не про правила і техніку, а про культуру мислення звуком, яка охоплює історію, технології, соціологію, філософію, психологію. Сучасний композитор мислить не лише у звуках, а й про звуки.

Таким чином, композиція у XXI столітті — це не лише мистецтво, а й форма інтелектуальної дії. Вона поєднує внутрішнє й зовнішнє, інтуїцію й конструкцію, експресію й аналітику. І головне — вона дозволяє людині пізнавати себе, діалогувати з реальністю та творити нові моделі майбутнього.

Розділ 3. Спадщина старих технік у сучасній музиці

3.1 Спадщина старих технік у сучасній музиці

Попри радикальні зрушення у музичному мисленні XX–XXI століть, композиція й надалі спирається на історичну спадщину. Техніки, сформовані століттями раніше — поліфонія, функціональна гармонія, мотивна розробка, формальні архетипи — не зникають, а трансформуються. Сучасна музика не заперечує минуле, а вступає з ним у складний діалог.

Яскравим прикладом є творчість Арнольда Шенберга. Розробивши дванадцятизвукову техніку, він не відкинув традицію, а навпаки, спирався на неї. Його серіальні твори нерідко мають чітку форму сонати або варіацій, базуються на тематиці, поліфонічній логіці та структурній симетрії. Шенберг не заперечує Баха — він радше перекладає його методи на нову мову.

У XX столітті багато композиторів відкрито зверталися до історичних стилів. Ігор Стравінський у «Пульчинеллі» переосмислює барокову музику. Альфред Шнітке формує техніку полістилістики — де стильові коди минулого стають матеріалом композиції. У творах Софії Губайдуліної присутні архаїчні інтонації, релігійні символи, математична логіка, що перегукуються з середньовічною традицією.

У композиторській освіті техніки минулих епох також не втрачають значення. У багатьох консерваторіях курс контрапункту Палестріни досі є частиною навчальної програми. Студентам пропонують писати вправи в стилі Баха або Гайдна — не для наслідування, а для розвитку мислення. Гармонія й форма XVIII–XIX століть є основою навіть для тих, хто прагне створювати музику без тональності: адже розуміння системи дозволяє вийти за її межі усвідомлено.

Водночас сучасні автори все частіше інтегрують старі принципи в нові форми. Спектральна музика використовує акустичні явища, відомі ще з часів Рамо. Мінімалізм спирається на ідею остінато, характерну для бароко. Електронна музика імітує процесуальність поліфонії. Усе це свідчить про

те, що технічні відкриття минулого не втратили своєї цінності — вони стали мовними елементами великого універсального словника.

Таким чином, сучасна композиція не є запереченням традиції. Вона радше її продовженням в інших умовах. Стара техніка не вмирає — вона перетворюється на ресурс, джерело, ґрунт, на якому виростає нова музична мова. Саме тому для композитора ХХІ століття важливо не лише експериментувати, а й знати — знати, звідки і як усе починалося.

3.2. Постмодерна композиція: цитування, деконструкція, полістилізм

У другій половині ХХ століття традиційна лінійна історія музики поступається місцем множинності стилів, голосів, наративів. Постмодерна доба характеризується відмовою від уявлення про «прогрес» у мистецтві та запереченням єдиної правильної мови. Композитори отримують можливість вільно працювати з матеріалом минулого, переосмислювати його, змішувати стилі, грати зі смислами. У такому контексті старі техніки набувають нового життя — не як канон, а як ресурс для цитування, деконструкції й гри.

Одним із головних інструментів постмодерної композиції є цитування. Вона може бути прямою — як у творах Альфреда Шнітке, де поруч співіснують Бах, Шуберт, джаз, православний спів і ноїз. А може бути опосередкованою — як у музиці Арво Пярта, де стилізація під старовинний хорал не є наслідуванням, а створює відчуття історичної глибини. У таких творах музика минулого функціонує як символ, алюзія, культурний знак.

Другий важливий прийом — деконструкція. Йдеться про розбирання традиційної мови на елементи, які в новому контексті отримують інший зміст. Наприклад, Лючіано Беріо в «Симфонії» для восьми голосів і оркестру включає фрагменти з Малера, Бетховена, Баха, але організовує їх як фрагменти потоку свідомості. Мова минулого тут не відтворюється, а аналізується — як зсередини, так і ззовні.

Полістилізм, на відміну від синтезу стилів, передбачає співіснування різних естетик без намагання їх об'єднати. У творах, що працюють у цій техніці, стиль не має стабільного статусу — він є об'єктом гри. Композитор не вибирає, яку мову вивищити, а дозволяє їм взаємодіяти, конфліктувати або

мирно співіснувати. Це відповідає духу епохи, де культура мислиться не як єдина вертикаль, а як горизонтальна мережа зв'язків.

У педагогіці композиції постмодерний підхід дозволяє навчати студентів не лише техніці, а й інтерпретації, контексту, мисленню в категоріях культурного коду. Завданням викладача стає не лише передати навички, а навчити студента чути час — розпізнавати, коли і як доречно використовувати цитату, алюзію, історичну техніку.

Таким чином, у постмодерній музиці техніки минулого не відкидаються, а перетворюються на інструменти гри, коментаря, критики. Вони функціонують не як норма, а як можливість. І саме через таку перспективу композитор XXI століття здатен вільно рухатись у часовому й стилістичному просторі, створюючи музику, в якій традиція — не тягар, а простір для творчої уяви.

3.3. Актуальність музичних принципів минулого у сучасній творчості

Попри розмаїття стилів, естетик і підходів, що характерні для сучасної музики, фундаментальні принципи, закладені в минулих століттях, не втрачають своєї актуальності. Навпаки, саме вони часто стають опорними точками в пошуку нової мови, нового змісту, нової логіки композиції. Ідеї повтору, варіації, симетрії, розвитку, формального балансу, драматургії, тонального і позатонального мислення — усе це залишається у центрі уваги сучасного композитора.

Одні автори обирають шлях послідовного оновлення традиційної техніки. Наприклад, в музиці Томаса Адеса, Ханса Абрагенса або Юліана Андерсона можна простежити органічне продовження романтичної або імпресіоністичної спадщини. Інші — як Хельмут Лахенман, Дженніфер Уолш чи Саймон Стін-Андерсен — трансформують саму матеріальність музики, але при цьому зберігають логіку формального мислення, властиву класицизму.

Сучасні композитори нерідко звертаються до поліфонічного способу мислення, навіть у межах електронної чи імпровізаційної музики. Ідея взаємодії незалежних шарів, голосів, ліній виявляється продуктивною для побудови складних часових структур. Аналогічно, принципи

функціональної гармонії трансформуються у модальність, спектральність, процесуальність, але їхня логіка напруження і розв'язання зберігається на глибинному рівні.

У педагогіці композиції фундаментальні техніки залишаються важливими не як зразок для наслідування, а як інструмент мислення. Розуміння структури, симетрії, взаємодії елементів дозволяє студенту не лише відтворювати, а й осмислювати, критикувати, змінювати. Саме тому в провідних освітніх програмах досі присутні дисципліни, присвячені старому стилю, традиційній формі, класицистичній фразеології — як джерелу для гнучкої роботи з матеріалом.

Таким чином, музичні принципи минулого не є анахронізмом. Вони — це система координат, яка дозволяє композиторів орієнтуватися в безмежному інформаційному й естетичному просторі сучасності. Актуальність старої техніки полягає не в її буквальному збереженні, а в її здатності породжувати нові значення, коли вона застосовується у змінених умовах.

Композиція сьогодні — це мистецтво вибору, комбінації, модифікації. І вибір техніки, навіть якщо вона походить з XVIII чи XIX століття, може бути глибоко сучасним, якщо вона стає носієм нового змісту. У цьому полягає головний парадокс і водночас сила тяглості: минуле в музиці не минає — воно трансформується, живе, відгукується, оновлюється в кожному новому акті творчості.

Висновки

Дослідження фундаментальних принципів створення сучасної музики та їхнього зв'язку з техніками і законами минулих століть дозволяє зробити низку важливих узагальнень, що стосуються як історичного розвитку композиції, так і сучасних підходів до музичної творчості.

Передусім варто підкреслити, що музика — це не лише мистецтво, а й форма мислення, яка має власну логіку, систему, історію та внутрішню філософію. На всіх етапах розвитку музичної культури — від середньовіччя до сучасності — композитор виступав не просто як автор звуків, а як творець нової структури часу, простору, емоції. Цей акт творення завжди відбувався в рамках певних умов: соціальних, культурних, технологічних, а також теоретичних.

Історія музичної техніки показує, що кожна епоха формувала свої власні закони композиції, однак ці закони не були ізольованими. Навпаки, вони спиралися на попередній досвід, переосмислювали й поглиблювали його. Середньовічна монодія переростала у поліфонію, бароковий контрапункт — у класичну форму, романтична експресія — у модерністську руйнацію формальних меж. У цьому безперервному русі відчутна одна спільна тенденція: пошук балансу між формою і змістом, технікою і емоцією, розумом і натхненням.

У ХХ столітті, з появою серіалізму, алеаторики, електронної музики, концептуалізму, структуралізму та спектралізму, композитори починають ставити під сумнів саму можливість універсальної техніки. Це породжує нову ситуацію — ситуацію множинності, в якій композитор уже не зобов'язаний дотримуватися певного канону. Водночас така свобода висуває перед ним нові виклики: як вибудувати внутрішню логіку твору? Як сформулювати свою мову? Як обґрунтувати власні рішення в умовах відсутності єдиної шкали правильності? У цих умовах знання традиції не стає зайвим — навпаки, воно допомагає зорієнтуватися в безмежному полі можливостей.

Досвід минулого стає не формальністю, а глибоким джерелом музичного мислення. Поняття симетрії, варіації, розробки, модуляції, поліфонічної взаємодії, гармонічної напруги, драматургічного наповнення зберігають значення і в нових формах. Сучасна музика, з усією своєю складністю й

багатошаровістю, продовжує працювати з цими категоріями, хоча й у нових умовах — із використанням комп'ютерних алгоритмів, семплів, цифрової акустики, мультимедійних структур.

Сучасна композиторська освіта, що поєднує академічні техніки і відкриті концептуальні методи, також демонструє важливість історичної тяглості. Студент, який вивчає контрапункт, гармонію, форму, аналіз, набуває не лише практичних навичок, а й вчиться бачити закономірності, мислити звуком, розуміти процеси розвитку. А студент, який працює з електронікою, імпровізацією, інсталяцією чи міждисциплінарними форматами, потребує не менш глибокого осмислення структури, що її можна запозичити з історичних джерел.

Композиція в сучасному світі — це вже не лише створення творів для концертної сцени. Вона виходить за межі жанрів, форматів і традиційної інституційності. Композитор сьогодні може працювати у театрі, в ігровій індустрії, в соціальному мистецтві, у цифровому просторі. Але в будь-якому з цих контекстів він оперує тими ж питаннями, що й композитори минулого: як вибудувати час? Як організувати матеріал? Як висловити ідею звуком?

Тому фундаментальні принципи музики не зникають, а змінюють свою форму. Вони стають не канонами, а інструментами, не нормами, а орієнтирами. Вони дозволяють композитору бачити більше, мислити глибше, діяти свідоміше. Саме ця спадкоємність, відкритість до діалогу з минулим і водночас здатність перетворювати його на мову сучасності є головною умовою життєздатності музичного мистецтва.

У результаті проведеного дослідження можна стверджувати, що сучасна композиція — це не заперечення історії, а її продовження іншими засобами. Вона постає як жива система, що розвивається не шляхом знищення попереднього, а через трансформацію, адаптацію, інтерпретацію. І саме в цьому безперервному діалозі між новим і старим, між свободою й структурою, між інтуїцією та логікою — і народжується музика, яка здатна говорити з нашим часом.

Список використаних джерел

1. McBride, C. (2020). Interview on jazz and classical music.
2. Goyah, M. (2021). Classical Influence on Jazz Piano. *Music History Journal*, 12(3), 45-62.
3. Liebman, D. (n.d.). Europe and its Role in Jazz.
4. Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Oxford University Press, 2011.
5. Hodeir, André. *Jazz: Its Evolution and Essence*. Grove Press, 1956.
6. Kernfeld, Barry. *What to Listen for in Jazz*. Yale University Press, 1995.
7. Peretti, Burton W. *The Creation of Jazz: Music, Race, and Culture in Urban America*. University of Illinois Press, 1992.
8. Schiff, David. *The Music of Debussy and Ravel: A Comprehensive Guide*. University of California Press, 1993.
9. Schuller, Gunther. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press, 1968.
10. Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press, 1992.
11. Williams, Benjamin. *Music Composition Pedagogy: Research, Theory and Practice*. Routledge, 2021.
12. Martynov, Vladimir. *A Book of Serenity: On Music and Musicians*.
[Уривки з інтерв'ю та аналітичних статей]
13. Методи викладання композиції у Вищій школі музики (Ohio Link ETD Center)
14. Лекційні матеріали IRCAM, Darmstadt Ferienkurse, Juilliard School, Royal Academy of Music

15. Saariaho, Kaija. Composer statements and essays
16. Adès, Thomas; Anderson, Julian; Lachenmann, Helmut – авторські інтерв'ю та дослідницькі публікації
17. Загальні праці з історії музики: Taruskin, R., *The Oxford History of Western Music*; Griffiths, P., *Modern Music and After*