

DOI: 10.31866/2616-7581.7.2.2024.316704

УДК 78.01'06:001.4

## СИСТЕМА ТЕРМІНОПОНЬТЯ В ОСМИСЛЕННІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

**Богдан Сюта***доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики;**ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: theodotius@i.ua**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна*

---

### Анотація

**Мета дослідження** – висвітлити питання, що торкаються історії, закономірностей, функцій і методологічної коректності термінів та систем термінопонять у сучасній музичній науці. **Методологія дослідження**. Оптимальне вирішення поставлених завдань вимагало залучення низки методів, серед яких основними є системний, джерелознавчий, порівняльний, термінологічний і метод спостереження. **Наукова новизна**. Подібне дослідження щодо сучасної музики здійснено в українському музикознавстві вперше. **Висновки**. Система термінопонять для осмислення певного етапу розвитку музичної культури має одне з основоположних значень. В умовах множинності науково-творчих парадигм система наукових термінів і базових понять фокусує увагу науковця на положеннях і дослідницьких операціях основної парадигми. Відсутність системно укладеної групи термінопонять, присвячених осмисленню певних музичних явищ та артефактів, може призвести до розбалансування цілісної системи термінів вищого рівня, а також процесу її виформовування. Подібні процеси відбуваються в багатьох країнах, де національна терміносистема ще остаточно не сформувалася.

**Ключові слова:** музичні терміни; національна термінологічна система; зарубіжні системи термінів; музика країн Заходу; сучасна музика Китаю; китайсько-європейські творчі взаємодії; науково-творча парадигма; електроакустична музика; сучасна музична таксономія

### Вступ

Опрацювання терміносистеми в осмисленні сучасної музики вже майже століття є надзвичайно гострим й актуальним питанням. А надто, коли йдеться про українську національну систему музичних термінів. Часом фіксування зазначеного предмета дослідження не завжди здійснюється науково коректно саме з причини не до кінця усталеної системи термінопонять. Окрім цього, у сучасних умовах тотальної глобалізації необхідно узгоджувати національну систему використовуваної термінології з аналогічними системами зарубіжних країн. Тому точність і аргументованість термінотворення та класифікації термінів і науково коректні принципи укладання нових груп і систем термінопонять, зокрема залу-

чуваних до осмислення сучасної музики, вимагають ґрунтовного наукового вивчення та коригування. Необхідність вилучення синонімізованих і семантично багатозначних лексичних одиниць з корпусу сучасної національної термінології, а також уникання випадково дібраних слів для використання як наукових термінологічних одиниць є сьогодні більш ніж назрілим питанням. Може йтися також про критерії доцільної розбіжності значень певного відсотка термінів, що використовують представники різних науково-творчих парадигм, а також про можливість уживання на окреслення тих самих явищ і понять у терміносистемах різних парадигм відмінних термінів. Ця стаття, власне, присвячена передусім вияскравленню та виявленню актуальних проблем на теренах наукової музичної термінології і таксономії, що стали особливо актуальними в процесі осмислення сучасної музики.

Наукове осмислення проблеми опрацювання системи термінопонять розпочалося ще з перших десятиліть ХХ ст., але перші напрацювання здійснювалися достатньо обережно та несконсолідовано, зважаючи на розділеність території України між двома державами, у яких мовна орієнтація фахової термінології зазнала від початку достатньо відмінних і різноспрямованих впливів – німецько-австрійського й російського, а також найдавнішого і найстабільнішого на той момент – італійського. Відтоді з різних причин так і не вдалося створити єдину стабільну та монолітну систему музичних наукових термінів і понять, які слугували б міцним термінологічним базисом у процесі осмислення сучасної музики. Крім того, є низка багатозначних термінів, а також термінів, що змінюють значення в процесі переходу до іншої парадигми. Деякі лексичні одиниці набули значення термінологічних випадково і не синхронізуються із зарубіжними аналогами, що створює сприятливі умови для формування автаркістичних тенденцій у деяких наукових напрямках музикознавства. Це значною мірою затримує або деформує розвиток наукового знання в царині пояснення та осмислення музично-творчих явищ і процесів сучасної музики.

Актуальність означеної теми зумовлюється як необхідністю висвітлення більш повної картини розвитку наукової музикознавчої термінології, так і потребою виявлення причин появи тенденцій, що спричиняють часто невисоку ефективність наукової аналітики та змістову розмитість музикознавчих текстів. Часто предмет дослідження в контексті розбудованого методологічного контексту вимагає дуже конкретної і точної ідентифікації, яка повною мірою залежить від досконалості використовуваної в роботі термінологічної системи. Та сама причина недостатніх можливостей постановки спеціально-фахових характеристик досліджуваного предмета в загальну систему фахових понять застосовуваної парадигми задля донесення суті опрацьовуваних питань до читача і для уникнення часткової чи повної девіації. Тобто точність використовуваних термінів, їх системна ієрархізація та відповідна таксономія є невіддільними частинами самого дослідження, вагомими чинниками його ефективності й дистинктивних операцій щодо інших досліджень чи конкурентних теорій. Це, безумовно, викликає потребу розробляти ці питання та систематизувати й деталізувати, а часом і відсіювати традиційно використовувані терміни.

## Мета

Метою статті є висвітлення питань, що торкаються історії, закономірностей, функцій і методологічної коректності термінів та систем термінопонять у сучасній музичній науці; розкриття механізмів виформовування систем термінопонять і коректного добору термінів за допомогою запозичень, словотвору та застосування рекурсивних процедур. Указано на низку недоречностей у здійснених відборах термінологічних лексем і пристосуванні іншомовних термінів. Об'єктом дослідження є використання в процесі музикознавчих досліджень системи спеціальних термінопонять, а предметом – коректність добору та відповідна таксономія лексичних одиниць, що кваліфікуються як терміни і термінопоняття.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Нерідко питання, які спорадично порушували музикознавці, пишучи про систему термінопонять, стосуються називання та класифікації нових (або ще не названих) понять і явищ або ж кореляції (а найчастіше – повної уніфікації) використовуваної національної термінології з інонаціональними системами. Не будемо розглядати проблеми філологічного термінознавства на матеріалі музичної термінології. У цій царині останнім часом бачимо незначні позитивні зрушення, а навіть захищену на переломі століть кандидатську дисертацію (Булик-Верхола, 2003, 2010). Але цей поступ (фактично мінімальний) більше стосується власне української філологічної науки (у цьому контексті можна звернути увагу на кілька найкращих філологічних текстів: «Синоніми в музичній термінології (на матеріалі «Словника музичної термінології (Проект)» 1930 року видання)», І. А. Самойлова (2019); «Структурно-семантичний аналіз музичної термінології виконавського мистецтва», О. Степанова (2013). Нас цікавлять передусім музикознавчі опрацювання термінів і понять, які узагальнюють осмислення музичних та музично-наукових практик останніх ста років. Тобто періоду, який у розмовному дискурсі отримав квазітермінологізоване окреслення «сучасна музика». Йдеться також про постійну появу нових явищ у музично-культурному житті, які потребують називання та термінологічної кодифікації. Попри розширення кількості чи уточнення деталізованих термінів інструментального характеру (функціональні характеристики, розбудова називання різних аспектів музики на полі акустики, тембровості, просторово-фактурних особливостей, мовлення тощо) з 1980-х років розгорнувся процес поступової імплементації нових для музичного дискурсу, хоч непогано апробованих і достатньо ефективних у своїх царинах (надто у лінгвістиці й літературознавстві) термінів, пов'язаних зі сферою вивчення явищ постмодернізму. Невдовзі таке «вживлення» термінів і понять, а іноді просто ефектної та відносно нової лексики зі «світу постмодерну» почало також відігравати роль самодостатнього процесу і гальмувати процес розвитку наукових концептів і таксономії термінопонять. Систематична розробка проблем термінології знову ж фактично виявилася відсутньою у музикознавчому дискурсі, перетворившись у статистичне і не завжди адекватне віддзеркалення нових реалій музичного мистецтва в науковій (часом квазінауковій) лексиці.

## Виклад матеріалу дослідження

XXI століття репрезентує одночасне функціонування в музиці не тільки різноманітних і часом протилежних за звуковою реалізацією та художнім спрямуванням творчих рішень, а й різних науково-творчих парадигм, кількість яких постійно зростає. У підсумку все менше слухачів можуть досягти належного рівня культурної компетентності, щоб адекватно проаналізувати й оцінити почуту сучасну музику. Якось непомітно з'явилося поняття цільової аудиторії, яке також сегментує слухачьку аудиторію та частково легалізує нездатність адекватно сприймати й осмислювати значний масив сучасної музики. І, звичайно, цей процес поступово охоплює також наукові спільноти: на тлі недостатньої культурної компетентності та поінформованості слухача знижується мотивація до науково коректної організації парадигмальних механізмів. Ситуація в музичному мистецтві склалася не проста, а в деяких напрямках музичної науки навіть загрозлива.

Одним з наслідків зниження вимогливості до коректної наукової організації дослідницького інструментарію стала недостатня розробленість та невідповідна деталізація термінологічного й поняттєвого ресурсу парадигм. Особливо відчутною є ця тенденція в пострадянських музикознавчих школах, зокрема в Україні. Але водночас спостерігаємо процес відставання стану осмисленості низки явищ і феноменів сучасної музики від аналогічної ситуації в розвинутих країнах Заходу.

Термінопоняття, що мають забезпечувати поглиблення обсягу дослідницьких інтенцій і зростання їх ефективності, запозичуються з описових парамузичних наративів, а також з інших парадигм та суміжних наук. Це, зрештою, вимагає зміни значень звичних термінів, що запозичуються, і призводить до тривожного зростання процесів синонімізації та метафоризації наукових термінопонять, а зрештою – до непередбачуваних змін слухачьких і дослідницьких стратегій та різнотипових комунікативних девіацій.

На цьому тлі зростає вага термінознавчих інтенцій в науці та формування актуальних термінознавчих напрямів, які забезпечували б наукове осмислення сучасних тенденцій музичної творчості.

Одним з кардинальних шляхів музичного термінотворення віддавна був шлях запозичення й імплікації термінопонять і термінологічних блоків з інших царин науки, передусім із філології, філософії, теорії комунікації та деяких інших. Сюди слід зарахувати також творення за аналогією. Цей позірно простіший шлях виявився насправді сповненим чималою кількістю перепон і складнощів, подолання яких слід предметно осмислити.

На початку обміркуймо ситуацію, що склалася вже на початку XX століття в музичному мистецтві. Її фактично визначали два чинники: 1) остаточна відмова від моностильової орієнтації художніх парадигм та їх єдності; 2) інтеграція музики в процес формування індустріального суспільства в усіх аспектах.

У контексті аналізу першого чинника спостерігаємо процес заміни дотогочасного принципу поступального та загального змінювання однієї науково-творчої парадигми іншою через можливе впровадження альтернативних парадигм. Отже, нормальним станом еволюції музичного мистецтва та науки стало

синхронічне співіснування різних художніх тенденцій, національних й індивідуальних стилів, функціональної, джазової, розважальної музики та ін. Нові парадигми у свою чергу передбачали розроблення своїх різновидів науково-теоретичної інфраструктури, охоплюючи корпус цілеспрямовано відібраних термінопонять. Розповсюджувалася також тенденція творення універсалістських теоретичних концепцій, які додавали до наявних таксономізованих систем власні групи запроваджуваних термінів. Наприклад, теорія редукціоністського аналізу тональної музики Гайнріха Шенкера з її так званими шарами та вихідною чи початковою (*das Ursatz*) формою, теорія ладового ритму Б. Л. Яворського, прото-додекафонна теорія синтетакорду М. А. Рославця чи теорія ладотональної музики, її гармонії і фактури П. Гіндеміта. Це далеко не повний перелік, який дає змогу уявити масштаби змінювання парадигматичної ситуації.

В Україні ситуація ускладнювалася ще й тим, що щойно в 1920-ті рр. почала консолідуватися та входити в ужиток усталена система національної наукової музичної термінології. У 1925 році створено секцію музики в Інституті української наукової мови, де працювало 15 науковців (головою був М. О. Грінченко, а секретарем секції став А. М. Бабій). Завдяки їхній праці вже 1930 року в Харкові – Києві побачив світ проєкт «Словника музичної термінології» А. М. Бібій, Ф. М. Самоненко, Н. Ю. Трикулівської, С. Г. Кондри, С. К. Холодної, В. І. Кривусіва-Борецького (частково). Але навіть ця титанічна праця не змогла кардинально змінити ситуацію. Автори намагалися представити у виданому проєкті термінологічні реалії всіх ділянок музичного життя та музичної науки тогочасної України. Зрозуміло, що виявилось чимало не до кінця з'ясованих слів, перекладів чи термінів, які перебували в активному вжитку. Деякі з них не можна було ані замінити, ані виправити через російські корені в етимології або традиціях слововживання. За цим пильно стежили радянська політична цензура та каральні органи. Автори вдалися до апробованого прийому перенесення відповідальності «на майбутнє»: у книзі трапляється цілий блок неперекладених запозичень з російської або перекладних термінів й імен, які пропонують для майбутнього уточнення їх семантичного наповнення чи особливостей слововживання, що мали б бути відмінними від російських (ставили їх у квадратні дужки).

Незважаючи на успішність словникового першопочатку, а також активізацію аналогічного наукового руху за західним кордоном тодішньої УСРР (виданий у Стрию 1933 року «Музичний словник» З. Лиська (1933/1994), де подано українськомовні переклади, усталені кальки й адаптації найуживаніших іншомовних музичних термінів), ефективно продовжувати розпочату працю поступово ставало нікому: розпочалися російсько-фашистські та польсько-фашистські репресії, а згодом – нова велика війна, пережити події якої на українських землях вдалося одиницям українських музикознавців.

У перші післявоєнні роки Україна з різних причин не змогла остаточно випрацювати національну систему термінопонять, а вже із середини 1950-х рр. розпочалася повзуча ерозія чинних термінологічних розробок українських музикознавців через планомірне наростання тиску з боку російських музикознавчих спільнот та партійних чинників і фізичну відсутність належної кількості національних наукових кадрів, що стала наслідком жахів недавньої світової війни

та масштабних політичних репресій. Сама ж російська терміносистема музичної науки після закінчення Другої світової війни все більше втрачала ефективність через уповільнення розвиткових тенденцій та автаркійні переконання істотної частини консервативного наукового музичного товариства.

Навіть у країнах східного блоку вже Перший фестиваль «Варшавська осінь» 1956 року став містком, який дав змогу поступово долати межу між музичною культурою країн Східної Європи та вільного світу, але водночас і показником щоразу більшої відірваності музичної культури СРСР від загальних тенденцій розвитку й реалій музичного мистецтва у країнах Заходу. Відтак цілісність та ефективність національної музичної терміносистеми в Україні поступово відсувалася в майбутнє, адже не можна належно осмислити й апробувати в науково-термінологічній системі ті нові явища (як правило, породжені різними науково-творчими парадигмами), до яких немає доступу. У цих умовах музичним дослідникам залишався фактично єдиний шлях підвищення дієвості застосовуваних з певним запізненням термінопонять – їх запозичення із зарубіжних музикознавчих систем (обмеженою мірою; часто – через калькування), суміжних наукових парадигм, а нерідко й інших гуманістичних наук. На першому місці були (і залишаються нині) філологічні науки.

Не варто вважати, що ситуація, яка склалася в Україні на теренах формування термінологічного корпусу, є унікальною та нетиповою. Щось подібне можна спостерігати, наприклад, у китайській музичній культурі навіть сьогодні. У другій половині ХХ століття (1950–1990-ті рр.) гуманітарна та мистецька сфера Китайської Народної Республіки була чітко прив'язаною до реалій, що панували в СРСР (тут не йдеться про Китайську Республіку). Комуністичний диктат і повна уніфікація нових (з використанням повоєнних особливостей СРСР-спрямованості при домінуванні традиційної китайської музичної культури) мистецьких реалій наклали відбиток також на сферу музичної науки і, зокрема, на розвиток фахової термінології. Коли після усунення від влади так званої банди чотирьох розпочався поступовий процес демократизації музичної творчості та спеціальної музичної освіти і повернення в культурний простір країни інструментів, жанрів, творів й імен (фактично заборонених) композиторів, що творили до 1949 року в Китайській Республіці та Маньчжоу-Го, виявилось, що єдиними доступними зразками музикознавчих концепцій мистецтва західного зразка є виключно варіанти радянської унітарної наукової парадигми. Повністю подолати негативний спадок впливів радянської комуністичної ідеології та маоїзму в музикознавстві, зокрема й у музичній термінології, музиканти Піднебесної не змогли до сьогодні: лівова частка китайської музичної термінології є фактично кальками радянсько-російських зразків 1950–1980-х рр. І це помітно ускладнює осмислення творчості тих китайських композиторів і композиторок, як от Го Веньцзін, Тан Дун, Лю Джун Цян, Цін Фен Хао чи Ге Цин, які прагнуть поєднати давні властивості своєї культури з новаціями західної музики.

Подібні ситуації у сфері музичної науки, зокрема й термінознавства, склалися після Другої світової війни також і в інших країнах, гуманістика яких була орієнтованою виключно на комуністичні радянські зразки, як от, скажімо, в Албанії, Румунії, частково Болгарії.



Другий чинник активно проявився із часу комерційного освоєння різних способів технічного відтворення мистецьких, у тому числі музичних, творів і засобів їх розповсюдження. У музиці йдеться про технології звукозапису та можливості технічного тиражування творів (Беньямін, 2002), появу різноспрямованих слухацьких груп, що отримали дефініцію *слухацьких аудиторій*, усамостійнення низки більшою мірою розважальних художніх напрямів музики (так званих стилів), продукція яких легко споживається і добре продається. Поява нових явищ у світі розважальної музики зумовила виникнення значної кількості нової лексики для їх окреслення: від фокстроту і диксиленду до блукаючого басу, бібопу і рок-н-ролу. Нині це рутинні зразки фахової музичної лексики, які необхідно зробити відкритими для подальшої імплікації нових назв і термінів, що ледь встигають увічнитися, наздоганяючи бурхливі розвиткові процеси описуваних щоразу новіших мистецьких явищ.

Щодо термінопонять, які підтримують функціонування нових науково-творчих парадигм, що функціонують у країнах Заходу, можемо констатувати їх відсутність в українському музикознавчому просторі не тільки як сформованих систем, а також і як окремих концептів, у зв'язку з відсутністю самих цих парадигм як цілісних організмів.

Ось декілька теорій, що оперують актуальними парадигмами: трансформативна теорія музики; неоріманівська теорія Р. Кона; геометрія музики Д. Тимочко; теорія формальних функцій У. Капліна; діалогічна теорія сонатної форми У. Дарси і Дж. Хепокоскі; екзистенціальна семіотика Е. Тарасті; теорія наративів і теорія музичного жесту Р. С. Хаттена; теорія музичних емоцій (концепція П. Джасліна і Дж. Слободи); концепція музичної метафори М. Спіцера; міметична теорія А. Кокса; структурна семантика; когнітивне музикознавство.

А ось кілька термінопонять, що походять більшою мірою зі згаданих парадигм: RLR-відношення, парсимонія, акордові геометрії, Grundgestalt (basic idea), гібридна форма, деформація форми, внутрішньотематичні й екстратематичні функції, медіальна цезура, дискурс, наративний синтаксис, інтертекстуальність, топик, троп, лайценс, жест, стенічний, астенічний та емовере, квадрат А. Греймаса, трикутник М. Ріффатера, рух, жест і фігура М. Емберті, рекурсивні та прокурсивні зв'язки, прецедентні феномени.

Отже, якщо говорити про усталені в українських реаліях терміносистеми для опису теорій і концепцій науково-творчих парадигм ХХ–ХХІ ст. або ж усталену систему фахової наукової музикознавчої термінології, яка описувала б сучасну музику «від акустики до електроакустики», то мусимо визнати, що вони скоріше не існують, аніж існують. Тобто українська музична наука загалом на початку ХХІ століття більшою мірою все ще перебуває на першій стадії формування національної музикознавчої терміносистеми. Триває відбір і апробація оптимальних термінів, їх ієрархізація, упорядкування і творення власне терміносистеми. Ця стадія, що є близькою до завершення, на жаль, не має об'єктивних можливостей його сягнути: розвиток музики, наукових теорій і науково-творчих парадигм вимагає більшої уваги, цілеспрямованості та зусиль наукової спільноти до процесів формування і усталення чинної терміносистеми (як і систем термінів окремих напрямів та концепцій музичної творчості). На цій стадії спо-

стерігається занадто великий відсоток використання для наукового супроводу часто нових і продуктивних теорій старих термінів і понять. Нові впроваджуються спорадично, несистемно і часом мають випадковий або описовий характер. Нерідко впровадження нового терміна для означення добре знаного явища в контексті іншого стилю призводить до зміни наукової парадигми. Наприклад, назвемо часто повторювану *остинатну фігуру* терміном *ріфф* і однозначно «змодулюємо» у сферу рок-музики чи джазу.

В останній чверті століття у дослідженнях західних науковців бачимо в центрі уваги різні аспекти таксономії. Тобто про випрацьовування відсутніх (зауважимо: там таких практично немає) чи нових термінів ідеться назагал рідко. Понад 90 відсотків дослідників розробляють принципи й практику систематизації та класифікації вже апробованих складних ієрархічно співвідпорядкованих системних понять і термінів, які успішно функціонують у музичній практиці, поповнюючи наявні групи та класи новими термінами.

Добре це чи погано – використовувати стару й апробовану термінологію як основну базу системи термінів нових теорій і парадигм? Процес змінювання парадигм завжди супроводжується використанням старих термінів, адже нових ще просто немає. Але це зовсім не означає, що вони не з'являються. Навпаки, поступово нові термінопоняття замінюють старі та поступово ці останні усуваються. За винятком незначної частини, яка добре адаптує значеннєве наповнення до нових умов, зазнаючи невеликих, але цілком однозначних змін.

Філологи – дослідники музичної термінології – також виділяють такі дві групи, з'ясовують способи творення та використання слів, що туди ввійшли, дають спроби їх термінологічного тлумачення. Але тут помічаємо певні шорсткості. Річ у тому, що насправді в більшості філологічних досліджень і словників йдеться власне не про *музикознавчі терміни*, а про *музикознавчу лексику*, яку називають термінологією. Лексика ж є значно ширшим поняттям, яке, щоправда, охоплює термінологію. Тому характеристики музикознавчої лексики часто виявляються занадто широкими, довільними та недостатньо конкретними, якщо мовити про групу лексики, яка мала б сформувати ефективну терміносистему.

Якщо спробуємо використати відоме положення П. Фейєрабенда (Feyerabend, 2011) про неспівмірність наукових теорій і наслідок з нього, що полягає у використанні тієї самої групи термінів, але з іншою семантикою, побачимо приблизно таку ситуацію: 1) стара теорія в якійсь певній галузі досліджень не ввійшла до складу нової; 2) обидві теорії описують факти і явища за допомогою таких самих термінів, але з різною семантикою, адже сама теорія визначає, які значення мають її базові дескриптивні терміни; 3) визначення проблемного поля і методології наукового знання починають розходитися аж до прямих суперечностей.

Утім часто бачимо не надто однозначні трансформації старих термінів і не найвдаліші запозичення для доповнення групи нових. Наприклад, лексична пара, що часто заплутує дослідників музики середини ХХ – початку ХХІ ст.: акустичний – електроакустичний. Щодо першого терміна немає жодних зауважень. Він має достатньо повне й точне визначення, називає конкретний об'єкт і позбавлений розбіжностей в інтерпретації та розумінні. Але щодо другого зауваження справді є.



Класичне розуміння цього терміна починається з окреслення електронної музики та полягає в тому, що електронною музикою є музика, яка оперує звуковими об'єктами, створеними виключно електронними засобами (генераторами звуку). До 1981 року (власне тоді побачило світ третє видання фундаментального «Лексикону електронної музики» Герберта Аймерта і Ганса Ульріха Гумперта (Eimert & Humpert, 1981)) таке розуміння описуваного феномена було повсюдним і науково прийнятним. Після смерті основного промотора «електронної музики» Герберта Аймерта (помер 1972 року; соратник Г. Аймерта й автор першої публікації, де фігурує «електронна музика», Вернер Майєр-Епплер відійшов у кращий світ ще 1960 року) розпочався процес поступового розмивання цього термінопоняття, що його він підтримував як беззаперечний авторитет у світі сучасної музичної творчості. Близько 1980 року під тиском художньо вартісних артефактів зі сфери популярної музики (композиції Ж.-М. Жарра, Кейт Буш, Дж. Мородера, Kraftwerk та інших, формування нових «електронних» стилів, таких як прогресив-рок, психоделічний рок, ф'южн, нью-ейдж, згодом – електровейв, електрофанк, хіп-хоп, синті-поп, євро-диско, хауз, техно тощо) розпочався процес розмивання чіткості терміна та появи терміна-партнера – «електроакустична музика». Остаточо «електронна музика» як базовий термін музики академічної традиції була відтіснена на початку XXI ст. «електроакустичною». Щоправда не завжди й не всюди. Усталення нового термінопоняття досі залишається крихким. Г. У. Гумперт (Humpert, 1987) у класичній нині монографії «Електронна музика: історія. Техніка. Композиції», виданій у «Шотт-Музикознавстві» 1987 року, як *електронну* окреслює також музику, створену поп- і рок-музикантами. Оптимальна ситуація склалася нині в німецькому музикознавстві: *електроакустичною* тут називають зразки Нової музики, а *електронна* розвивається у річищі поп- і рок-музики. У будь-якому разі схоже на те, що більшість музикантів таки визнає пріоритетність *електронної музики*, а *електроакустичну* вважає одним напрямом *електронної* у сфері академічної музики. Але факт «роздвоєння» терміна є реальним.

Чому відбулося таке переформатування? Вочевидь причина полягає в близькості власне термінологічних характеристик «електроакустичної музики». Найсуттєвішою (і чи не єдиною суттєвою) її ознакою фігурує належним чином дібраний матеріал – попередньо записані (точно не визначено, чи у цифровому, чи в аналоговому форматі) або генеровані електронікою звуки, з якими проводять різні маніпуляції. Звуковий матеріал (належно опрацьований або первісний) зберігається на носіях звуку й у разі потреби відтворюється за допомогою технічних пристроїв і спеціалізованих програм. Це здійснюється зазвичай без безпосереднього втручання людини як виконавця. Що тут не так? Почнемо з попередньо записаних звуків, що піддаються обробці за участі технічних засобів: вони є переважно прерогативою *конкретної музики*. Кажуть, що електроакустична музика є логічним продовженням *конкретної*. Це наче трохи рятує ситуацію. Але є також напрями, названі *комп'ютерною музикою* (*computer music*) та *музикою для магнітної плівки* (*tape music*), які, щоб не ускладнювати ситуації, автоматично були зачислені до *електроакустичної*. Незрозумілою залишається логіка цих дій: якщо, скажімо, інструментом для творення зву-

кових композицій є фортепіано чи скрипка, то ми говоримо про фортепіанну і скрипкову музику. Назви самодостатні й вичерпні. Мотивація однозначна: назву дає інструмент, на якому створюється звуковий матеріал твору. Якщо інструментом, що продукує звуки і звучання, є комп'ютер, йому в такому праві називання заперечено. Кажуть, що звуки не такі. Але ж усі звуки, витворені чи сконструйовані генераторами, в електроакустиці апріорно вважають музичними. Отже, якщо дійсно є потреба в залученні окремого новоствореного терміна, яким стала *електроакустична музика*, то треба якось узгоджувати його зі старими термінами, на зруйнованих фрагментах яких збудований новий. Та й для узгодження слід обирати однозначні критерії. Тож варто згадати ще й *акустичну музику*, яку «електроакустику» найчастіше скромно замовчують, *стохастичну музику*, що започаткував Я. Ксенакіс, а також деякі напрями нової музичної творчості, які до академічної традиції можна зарахувати дуже умовно (*industrial, soundscape, post-industrial, electro-industrial, EBM, dark Ambient, minimal techno, power-electronics* та ін.).

Словом, термін *електроакустична музика* «підпорядкував» собі «в музичному побуті» практично усе розмаїття термінопонять, які виникли й існували до його появи, а часто продовжують існувати й розвиватися далі. Власне актуальним є визначення «підпорядкував», але не «впорядкував». Та й здійснив це квазіявочним способом, що не посприяло прозорості та системності виформовуваної терміносистеми. Правда, поза компетенцією електроакустики виявився велетенський, який з кожним роком розростається все більше, і близький за отримуваними результатами до плодів електроакустики пласт електронної творчості в сучасній розважальній та прикладній музичній культурі (низку найпоказовіших напрямів названо вище), охопити який цілком не під силу навіть вузькоспрямованим на розважальну музику фахівцям.

Але є ще одне незручне питання, яке може зруйнувати навіть цю непевну термінологічну рівновагу. Яким терміном описати композицію, створену за допомогою використання генерованих електронікою звуків і якогось традиційного сольного інструмента чи просто людського голосу? Питання від самого виникнення залишається відкритим. Те саме можна сказати про спроби «вписати» в електроакустику алгоритмічну композицію. На цьому прикладі бачимо, наскільки серйозно «пробуксовує» актуальна українська система музичних термінопонять. Схожі проблеми є також і в інших національних термінологічних системах. Це своєрідна «сіра зона» у сучасному фаховому термінознавстві, яка поки що має мінімальні шанси перейти в чорно-білі барви. А з темпами розвитку сучасних комп'ютерних технологій і можливостей штучного інтелекту бачимо назрівання потреби нової «перекласифікації» та переформатування так і не сформованої ще на чітких наукових засадах сучасної національної музичної терміносистеми.

Це щодо нових чи нововпроваджуваних термінів. Ситуація така, що навіть деякі елементарні термінологічні позиції, які необхідно нині часто застосовувати в музикознавчій аналітиці, особливо в процесі цитування в українських працях текстів іншомовних статей і книг, виявляються несистематизованими і їх вживання регулюють здебільшого не чіткі правила, а індивідуальні інтен-

ції дослідників, нерідко – приблизне розуміння значень нововпроваджуваних термінів. Можемо згадати тут, наприклад, «топіки» Л. Ратнера (чи «теми»?); варіанти перекладу терміна «такт» англійською (bar, tact, time?); чи варто у XXI ст. продовжувати вживати термін «фактура», чи переходити на «текстуру»; чи «звучання» ще актуальне, чи вже трансформувалося в «саунд». І що робити з перекладом українською мовою англійських термінів, аналогів чи відповідників яким в українській музикознавчій лексиці немає? І, зауважмо, калькування не завжди виявляється ефективним (тут завжди пригадуємо жахливого терміномонстра з російськими коренями – «піснеспів» і чомусь хочу відповісти безіменним калькотворцям не менш страшним «танкотанець», якого, на щастя, ще не вигадали, хоча могли б). Як коректно з'ясувати відмінності між «напівом» (з галицьких наукових праць), «наспівом» і «розспівом» (чітко диференційованих, наприклад, у текстах і лекціях О. Кошиця), коли нині цього не можуть аргументовано роз'яснити навіть вузькі спеціалісти з царини церковної музики? Невідомо також, чи є «твір» і «композиція» термінами-синонімами і як бути з «жестами» й «тропами»: чи існують вони у сприйнятті українських музикологів, чи тільки в зарубіжному музикознавстві. Деякі нововитворені терміни є і неточними, і суперечливими, що фактично ускладнює нормальний процес розвитку термінологічного базису певного наукового напрямку. От, скажімо, у середовищі науковців Уманського педагогічного університету ім. Павла Тичини 2010 року «був породжений» квазінауковий термін «музично-педагогічна компаративістика», що означав буцімто складник порівняльної педагогіки. На щастя, сьогодні цю синтагму після деякої кількості не надто успішних спроб застосування як науковий термін не використовують, через те що в жодній актуальній науковій парадигмі її не вживали. Але за ті півтора десятиліття, що минули з 2010 року, музично-педагогічна наука отримала ще низку такого роду квазітермінів, і не зовсім зрозуміло, що з ними далі робити.

Є також певні тенденції впровадження термінів, що базуються на застарілих некритично відібраних критеріях або ж суто на індивідуальних уподобаннях авторів-музикознавців. До таких традиційно зараховуємо терміни без однозначного їх визначення або ж за наявності множини визначень включно з переносними значеннями у межах однієї парадигми. Не задля розпалювання непотрібної дискусії, а виключно для прикладу варто навести багатозначні й усеосяжні терміни «інтонація» та «інтонування», які щоразу позначають інший набір реалій і якостей. Або похідні від них абсолютно метафоричні й аморфні поняття «інтонування форми», «жива інтонація» і под. Не зовсім ми впевнені в тому, яким має бути стандартне значення наповнення найчастотніших понять «жанр» і «стиль» в сучасному музикознавстві. Більшість тлумачень цих термінів є підреставрованою ретрансляцією застарілих концепцій, і в сучасних умовах їх термінологічне наповнення поступово зникає. Чимало західних теоретиків по-доброму іронізують над аналітичними підходами до вивчення особливостей стилів у вигляді статистичних переліків (вслів Р. С. Хаттена). А ось приклад продуктивної термінотворчості: той самий професор, доктор Р. Хаттен, упроваджуючи в термінологічний корпус музикознавства загальноприйняті нині терміни, такі як «тропи» і «тропування», відповідально роз'ясню-

вав їх значення та обґрунтовував доцільність використання на сторінках кількох теоретичних з методологічним ухилом статей в авторитетних міжнародних часописах, а згодом у монографіях.

Необхідно зауважити, що й нині дамокловим мечем нависає над українським термінотворенням авторитарний підхід московських музикознавців, який, як правило, некритично «приймається до виконання» вітчизняним музикознавчим загалом. У такий спосіб до нас потрапила асаф'євська «інтонація», «неофольклоризм» (без жодної спроби визначення фольклоризму), «модальність» (незрозуміло, від якого кореня утворений цей термін: *modus* чи *modality*, чому він має означати в музикознавстві не те, що означає у всіх інших гуманістичних науках), «тональні лади і модальні лади» (до того ж поняття тональності та модальності не виключають одне одного (!)), «заміщення» наукового обґрунтування впроваджених і використовуваних термінів «народною» етимологією (цікаво, наприклад, почитати такі дискурси щодо «ладу» у працях Ю. Холопова), обґрунтування права Л. Казанцевої, колеги В. Холопової, на співвідкриття топиків Л. Ратнера. Щоправда, працю Л. Казанцевої опубліковано на десятиліття пізніше за монографію Л. Ратнера й подібні до топиків музичні побудови названо в ній іншим терміном.

Водночас когніція, дискурс із дискурсивністю, наратив з наративним аналізом, компаратив з компаративним аналізом і компаративістикою, постмодерн, деконструкція, концепт, модальність, рецепція, поетика, парадигма, інтер-, пара-, мета-, гіпер-, архітекстуальності й десятки інших термінів з розмитим термінологічним значенням чи втраченою термінологічною чіткістю заповнюють сторінки та сайти наших музикознавчих видань. Коли врахувати, що цей процес позірного оновлення та фонологічного осучаснення української музичної метамови наклався на не до кінця сформовану систему національних музичних термінопонять, то розширення термінологічної «сірої зони», що відбувається через запозичення з більш точних і конкретизованих сусідніх зон, стає все очевиднішим.

### Висновки

Отже, зваживши наведені спостереження та врахувавши міркування щодо них, можемо підсумувати викладене. Система термінопонять для осмислення певного етапу розвитку музичної культури має одне з основоположних значень у науковому дискурсі. В умовах множинності науково-творчих парадигм система наукових термінів і базових понять фокусує увагу науковця на положеннях та дослідницьких операціях основної парадигми. Відсутність системно укладеної групи термінопонять, присвячених осмисленню певних музичних явищ, процесів й артефактів, може призвести до розладу цілісної системи термінів вищого рівня, а також процесу її виформовування. Подібні процеси відбуваються в багатьох країнах, де національна терміносистема ще остаточно не сформувалася.

Констатуємо стан неповної сформованості та структурованості термінологічної системи сучасного українського музикознавства. Такі риси стають особливо відчутними, коли дослідження стосуються сучасної музики та

пов'язаних з нею реалій. Недоліком залучуваних у сучасні дослідження термінів часто є неусталена семантика та надлишкова метафоричність – риси, перейняті від застарілих наукових парадигм радянських часів. Це призводить до втрати термінологічної точності окреслень (максимальної однозначності інтерпретації семантичного поля терміна) і незрозумілості суті центрального означуваного терміном елемента, предмета, процесу чи стану (надмірна узалежненість сприймання і розкодовування значення терміна від особистої культурної та наукової компетенції читача). Ускладнює процес виформовування цілісної сучасної системи українських музичних термінопонять наукова некоректність використання навіть достатньо вдало підібраної термінології: у сучасному українському музикознавчому дискурсі надто часто трапляються роботи, у яких терміни змінюють значення впродовж розгортання одного тексту (автори часто так і не пропонують остаточного формулювання або розкодовування значення термінів).

Необхідно сказати також про специфічне пострадянське явище в українській музичній науці – переповідання змісту обраних наукових праць під виглядом власного наукового твору, або ж навіть відверте плагіювання низки текстових фрагментів (іноді цілих статей, які переробляють під критерії іншої галузі знань). Це майже завжди призводить до спотворень змісту та заплутування значень використовуваної термінології. Отже, вирішення проблеми потребує наполегливої та цілеспрямованої праці й відповідних наукових сил.

### Список бібліографічних посилань

- Беньямін, В. (2002). Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності (Ю. Рибачук, пер.). В В. Беньямін, *Вибране* (с. 53–97). Літопис.
- Булик-Верхола, С. (2003). *Формування і розвиток української музичної термінології* [Автореферат дисертації кандидата філологічних наук, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Булик-Верхола, С. (2010). Лексико-семантична характеристика української музичної термінології. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Проблеми української термінології*, 675, 68–71.
- Горбач, О. (1965). *З історії української церковно-музичної термінології*. Мюнхен.
- Кульчицький, І., & Осідач, Н. (2011). Проект електронного словника музичної термінології. *Лексикографічний бюлетень*, 20, 16–22.
- Кун, Т. (2001). *Структура наукових революцій* (О. Васильєва, пер.). Port-Royal.
- Лисько, З. (1994). *Музичний словник*. Музична Україна. (Оригінальна робота опублікована 1933 року).
- Самойлова, І. А. (2019). Синоніми в музичній термінології (на матеріалі «Словника музичної термінології (Проект)» 1930-го року видання). *Термінологічний вісник*, 5, 326–334. [https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv\\_2019\\_5\\_47.pdf](https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_47.pdf)
- Степанова, О. (2013). Структурно-семантичний аналіз музичної термінології виконавського мистецтва. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 1, 122–126.

- Юцевич, Ю. (2003). *Музика* [Словник-довідник]. Навчальна книга – Богдан.
- Eimert, H., & Humpert, H. U. (1981). *Das Lexikon der elektronischen Musik* (3rd ed.). Bosse.
- Fabbri, F. (n.d.). *Music taxonomies: An overview*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/14384292/Music\\_Taxonomies\\_an\\_Overview](https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview)
- Feyerabend, P. (2011). *The tyranny of science*. Polity Press.
- Frow, J. (n.d.). *Filthstep, Dangdut and Skwee: Scale and taxonomy in musical genres*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/12454077/Scale\\_and\\_Taxonomy\\_in\\_Musical\\_Genres](https://www.academia.edu/12454077/Scale_and_Taxonomy_in_Musical_Genres)
- Humpert, H. U. (1987). *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen*. Schott.
- Tomatis, J. (2009, July 13–17). In the name of the genre: Neologisms, ideology, neorealistic aesthetics; The birth of a musical genre, the case of Italian Cantautori. In G. Stahl & A. Gyde (Eds.), *Popular music worlds, popular music histories* [Conference proceedings]. Institute of Popular Music, University of Liverpool.

## References

- Benjamin, W. (2002). *Mystetskyi tvir u dobu svoiei tekhnichnoi vidtvoriuvanosti* [A work of art in the age of its technical reproducibility] (Yu. Rybachuk, Trans.). In W. Benjamin, *Vybrane* [Selected] (pp. 53–97). Litopys [in Ukrainian].
- Bulyk-Verkhola, S. (2003). *Formuvannia i rozvytok ukrainskoi muzychnoi terminolohii* [The formation and development of Ukrainian musical terminology] [Abstract of PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Bulyk-Verkhola, S. (2010). *Leksyko-semantychna kharakterystyka ukrainskoi muzychnoi terminolohii* [Lexical-semantic characteristics of Ukrainian musical terminology]. *Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series: Problems of Ukrainian Terminology*, 675, 68–71 [in Ukrainian].
- Eimert, H., & Humpert, H. U. (1981). *Das Lexikon der elektronischen Musik* [The lexicon of electronic music] (3rd ed.). Bosse [in German].
- Fabbri, F. (n.d.). *Music taxonomies: An overview*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/14384292/Music\\_Taxonomies\\_an\\_Overview](https://www.academia.edu/14384292/Music_Taxonomies_an_Overview) [in English].
- Feyerabend, P. (2011). *The tyranny of science*. Polity Press [in English].
- Frow, J. (n.d.). *Filthstep, Dangdut and Skwee: Scale and taxonomy in musical genres*. Academia. Retrieved January 20, 2024, from [https://www.academia.edu/12454077/Scale\\_and\\_Taxonomy\\_in\\_Musical\\_Genres](https://www.academia.edu/12454077/Scale_and_Taxonomy_in_Musical_Genres) [in English].
- Horbach, O. (1965). *Z istorii ukrainskoi tserkovno-muzychnoi terminolohii* [From the history of Ukrainian church music terminology]. Miunkhen [in Ukrainian].
- Humpert, H. U. (1987). *Elektronische Musik: Geschichte, Technik, Kompositionen* [Electronic music: History, technology, compositions]. Schott [in German].
- Kulchytskyi, I., & Osidach, N. (2011). *Proekt elektronnoho slovnyka muzychnoi terminolohii* [Project of electronic dictionary of musical terminology]. *Lexicographic Bulletin*, 20, 16–22 [in Ukrainian].
- Kun, T. (2001). *Struktura naukovykh revoliutsii* [Project of an electronic dictionary of musical terminology] (O. Vasylieva, Trans.). Port-Royal [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (1994). *Muzychnyi slovnyk* [Musical dictionary]. Muzychna Ukraina. (Original work published 1933) [in Ukrainian].



- Samoilova, I. A. (2019). Synonimy v muzychnii terminolohii (na materialii "Slovnyka muzychnoi terminolohii (Proiekt)" 1930-ho roku vydannia) [Synonyms in musical terminology (on the material of dictionary of musical terms (Project) published in 1930]. *Terminolohichniy visnyk*, 5, 326–334. [https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv\\_2019\\_5\\_47.pdf](https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_47.pdf) [in Ukrainian].
- Stepanova, O. (2013). Strukturno-semantychnyi analiz muzychnoi terminolohii vykonavskoho mystetstva [Structural-semantic analysis of musical terminology of the performance]. *Scientific Bulletin of Lesia Ukrainka East European National University*, 1, 122–126 [in Ukrainian].
- Tomatis, J. (2009, July 13–17). In the name of the genre: Neologisms, ideology, neorealistic aesthetics; The birth of a musical genre, the case of Italian Cantautori. In G. Stahl & A. Gyde (Eds.), *Popular music worlds, popular music histories* [Conference proceedings]. Institute of Popular Music, University of Liverpool [in English].
- Yutsevych, Yu. (2003). *Muzyka* [Music] [Dictionary]. Bohdan Publishing House [in Ukrainian].

---

## THE SYSTEM OF TERMINOLOGY IN THE UNDERSTANDING OF MODERN MUSIC

**Bohdan Siuta**

*Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Music Theory;*  
ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: [theodotius@i.ua](mailto:theodotius@i.ua)  
*Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to highlight issues related to the history, patterns, functions and methodological correctness of terms and systems of terminology in contemporary music science. **Research methodology.** The optimal solution to the tasks required the involvement of a number of methods, among which the main ones are systematic, source study, comparative, terminological, and observation methods. **Scientific novelty.** Such a study of contemporary music has been carried out for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions.** The system of terms for understanding a particular stage of development of musical culture has one of the fundamental meanings. In the conditions of the multiplicity of scientific and creative paradigms, the system of scientific terms and fundamental concepts directs the researcher's attention to the provisions and research operations of the primary paradigm. The absence of a systematic set of terms dedicated to the understanding of certain musical phenomena and artefacts can lead to an imbalance in the integral system of higher-level terms and the process of their formation. Similar processes take place in many countries where the national terminology system is not yet fully formed.

**Keywords:** musical terms; national terminology system; foreign terminology systems; music of Western countries; contemporary music of China; Sino-European creative interactions; scientific and creative paradigm; electroacoustic music; modern music taxonomy



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.