

FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT (ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)**Oksana HNATYSHYN** – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The article analyses in detail the musical form in the Sonata for Piano by Chinese composer Yang Lixin, which demonstrates common features with the musical forms of sonatas by other composers created in the initial period of the genre's history and the subsequent period of its heyday. It is proved that despite the predominant adherence to European formative principles and established features of the pro-formas, Yang Lixin's sonata, as well as the works of this genre by other authors, which are usually included in the group of so-called 'small' (not monumental) sonatas, have distinct national features. They are manifested, in particular, in the forming – three-part structure in the basis of the movements, the often used principle of development – variant repetition of the melody, free imitation with transposition of the melody into quartet or quintet, dominance of the monophonic melody, etc.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

UDC 78.35; 78.25; 78.21**FORMATION IN THE «SMALL» 'SONATAS OF CHINESE COMPOSERS IN THE EARLY PERIODS OF THE GENRE DEVELOPMENT (ON THE EXAMPLE OF THE SONATA FOR PIANO BY YANG LIXIN)****Oksana HNATYSHYN** – Doctor of Study of Art, Associate Professor of the Department of General and Specialised Piano, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Lviv

The purpose of the article is searching for of characteristic signs of musical form in the «small» sonatas of the China composers that showed up during development of genre of sonata as such from appearance of him the first standards to the decline of this sort of works after 1966.

Research methodology. The paper uses combined historical, analytical, comparative research methods.

Results. Analysis of the musical form of Yang Lixin's Sonata indicates that this work has an original three-part form, in which the first part is a sonata allegro, the second is built on the principle of three-part, the third is in the form of a rondo, where one of the episodes is presented in the form of a theme with three «variations». A characteristic feature is the three-part structure at the heart of each part of the work. This is evidence of the composer's adherence to the rule of «tripleness», which has historically been established in the Chinese musical tradition. In Yang Lixin's Sonata, reprise, development and serial three-parts are clearly manifested. Evidence of adherence to the European tradition is the composer's use of the principle of development, which alternately repeats the melody, free imitation with the transposition of the melody to a fourth or fifth, etc.

These and other features of form formation were also manifested in the Sonatas of this type by other composers. For example, Sonata No.6 by Guo Zurong, which also presents a three-part form-making concept, where the first (fast) part embodies the form of a sonata allegro, the second (slow) – a simple three-part form, and the third (fast again) – a rondo form. The latter is similar to the rondo in Sonata No.4 by Jiang Wenye «Carnival Day», because it also closes the three-part composition. In addition, the rondo of all the named Sonatas has a noticeable homogeneous thematism and a clearly expressed, almost contrasting, texture-dynamic dissimilarity between the refrain and episodes. This is explained by the genre-stylistic peculiarity of the thematic nature of all those rondos, namely – the dominance of a dance nature with a noticeable preservation of song intonations.

Thus, during the heyday of the genre in China, samples spread that in their form demonstrated deviations from the types of musical construction established in the European tradition. The growing composer's skill and original musical thinking contributed to the emergence of interesting form-forming concepts, which, at the same time, have common features in a separate form – «small» piano sonatas.

Novelty. The scientific novelty of the proposed work lies in the fact that it is the first attempt to conduct a formal analysis of one, separately taken, type of piano sonatas to identify characteristic features of the organization of their musical material.

The practical significance. The materials of the article can be used in studies of musical forms in Chinese sonatas of later periods, and in general, of the piano works of Chinese composers.

Key words: «small» sonata for piano by Chinese composers, musical form, sonata allegro, rondo, European principles, Chinese national features.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2025
Отримано після доопрацювання 11.02.2025
Прийнято до друку 18.02.2025

УДК 78.01:781.3**ГАРМОНІЧНА СТАТИКА ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ПРИНЦИП МУЗИКИ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНУ****Олена ССРОВА** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ<https://orcid.org/0000-0001-5541-1323><https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.948>

serova.yelena@gmail.com

Здійснено аналіз гармонічної статика як естетичної парадигми постмодерного музичного мислення. Розкрито трансформацію функціонального навантаження гармонічної вертикалі в академічній музиці другої половини ХХ ст. в контексті десемантизації гармонії, редукції телеологічної спрямованості та переосмислення категорій часу й простору в композиційній логіці. Особливу увагу приділено концептам акустичної присутності, контемпліативного сприйняття та символіки мовчання як чинникам формування нової слухової чутливості. На прикладі композиторських стратегій мінімалізму, сонорики та спектралізму гармонічна статика розглядається як онтологічна подія звуку, що фіксує зсув від наративно-драматургічного до просторово-медитативного виміру. Дослідження реалізує міждисциплінарний підхід до феномену гармонії, репрезентуючи її як просторову структуру споглядання в постмодерній культурній парадигмі.

Ключові слова: гармонія, гармонічна статика, постмодернізм, мінімалізм, сонорика, спектралізм, музичний часопростір, десемантизація гармонії.

Постановка проблеми. У постмодерну добу музичне мислення зазнає принципів змін, зокрема в площині гармонічної організації звукової вертикалі. Відмова від функціонального розвитку та домінування ладотональних зв'язків, редукція тонального тяжіння й наративної спрямованості гармонічного розвитку перестають трактуватись як наслідки технічної економії або стилістичних експериментів. Натомість вони інтерпретуються як вияв естетичної трансформації, в основі якої є зміщення від телеологічної логіки розвитку до модальності контемпліативної присутності. У цьому контексті феномен гармонічної статика набуває значення ключової категорії, що засвідчує нове осмислення музичного часу, простору та слухацької взаємодії в умовах постмодерної культури.

Попри зростання інтересу до постмодерної естетики, а також до аналітичного осмислення технічних моделей мінімалізму, сонорики та спектралізму, поняття гармонічної статика здебільшого фігурує на рівні опису стильових або текстурних характеристик. Його філософсько-естетичний потенціал – зокрема, зв'язок із концептом акустичної присутності, символікою мовчання, а також із зміною ролі суб'єкта слухового сприйняття – лишається недостатньо концептуалізованим. У цьому аспекті постає потреба в теоретичному осмисленні гармонічної статика як естетичного феномену, що репрезентує глибинні зміни у структурі музичного досвіду другої половини ХХ ст.

Актуальність дослідження полягає в необхідності переосмислення гармонії в координатах постмодерної чутливості, що відкидає телеологічність на користь споглядально-просторового сприйняття музичного часу. У цьому сенсі гармонічна статика постає не лише як стильовий феномен, а як вияв глибинних змін у музичному мисленні й нова парадигма художньої присутності в культурі постмодерної доби. Звернення до цієї проблематики відкриває перспективи міждисциплінарного аналізу, що поєднує музикознавчі, філософські та культурологічні підходи до звуку як онтологічної події в постмодерному мистецтві.

Метою статті є комплексне осмислення гармонічної статика як естетичного феномену постмодерного музичного мислення, з акцентом на її зв'язок із трансформацією музичного часу, слухацького досвіду та просторової структури композиції; дослідження ролі гармонічної вертикалі у переосмисленні функціональної логіки, а також виявлення гармонічної статика як прояву нової онтології звуку, позбавленої телеологічного спрямування.

Огляд останніх публікацій. Останні роки відзначаються зростанням інтересу до проблематики трансформації музичного мислення в постмодерну добу, зокрема до переосмислення гармонічної функції та ролі вертикалі у сучасній композиторській практиці. Значна кількість досліджень зосереджується на вивченні музичного постмодернізму як феномену міждисциплінарного характеру. Зокрема, роботи І. Іхаб Гассан [6], К. Свінделс [11], О. Маркової [2] та І. Свистун [3] актуалізують ключові риси постмодерної музичної естетики, що детермінує зміну функцій музичного висловлювання. Польський дослідник М. Рихтер [9] проводить критичний аналіз еволюції гармонічного мислення від модернізму до постмодерну, підкреслюючи розрив із функціональною традицією та поступову десемантизацію музичної вертикалі.

Проблематика гармонічної статика знаходить своє продовження у вивченні композиторських стратегій мінімалізму, сонорики та спектралізму. Дослідження К. Сааріахо [10] та Л. Теодореску-Чоканеа [12] акцентують на зсуві від функціонально детермінованої гармонії до темброво-спектральної логіки організації звуку, де напруження більше не впливає з опозиції консонансу й дисонансу, а постає як результат взаємодії спектральних шарів та шумових домішок. У цьому контексті доречним є також внесок І. Тукової [4], яка досліджує сонорну техніку як систему, що оперує поняттями акустичного плану й тяжіє до статичної текстури. Також варто відзначити внесок А. Каєро Клавер [7], яка, спираючись на постструктуралістську методологію, розглядає музику постмодерну як простір деконструкції: перехід від музики як процесуального висловлювання до музики як акустичної присутності. Її теоретичний підхід резонує з концепцією гармонічної статика як прояву нової слухової чутливості, зорієнтованої на контемпліацію, а не наратив.

Завершуючи огляд, варто зазначити, що попри активізацію дослідницької уваги до мінімалізму,

сонорики, спектралізму та інших композиторських технік XX ст., більшість наукових праць зосереджуються переважно на стильових або технічних аспектах цих явищ, не вдаючись до глибокого аналізу феномену гармонічної статичності як цілісної естетичної парадигми. Залишається недостатньо опрацьованим її зв'язок із постмодерною онтологією часу, концептом акустичної присутності, символікою мовчання як граничної музичної форми, а також із трансформацією ролі слухача – від реципієнта нарративу до учасника медитативного слухового досвіду. У цьому контексті дана стаття прагне актуалізувати гармонічну статичність як повноцінну естетичну категорію, яка втілює глибинні зміни у музичному мисленні епохи постмодерну.

Вклад основного матеріалу дослідження. У другій половині XX ст. світ увійшов у фазу глибоких трансформацій, що охопили не лише технологічні чи політичні сфери, а, насамперед, – світоглядну площину. Людина перестала бути лише спостерігачем культурних процесів і постала як творець нових реальностей: віртуальних, звукових, символічних. Різке прискорення науково-технічного прогресу, поява цифрової цивілізації, глобалізаційні процеси та постіндустріальні зрушення трансформували уявлення про простір, час і сенс. У цій новій культурній картині світу сформувалася якісно інша система художніх координат, яку дослідники позначають терміном постмодернізм.

Як зазначає польський дослідник М. Рихтер, термін «постмодернізм» вживається «для позначення певного стилю в мистецтві, а також конкретного теоретичного методу інтерпретації культури, або ж як загальний діагноз стану світу в певний історичний період» [9; 44]. Така багаторівнева природа поняття дозволяє говорити про постмодернізм не лише як про естетичну категорію, а як про світоглядний зсув, що вплинув на засади художнього мислення. За спостереженнями дослідників, постмодерна доба позначена парадигмальними змінами в мистецтві, де «ключовими категоріями стають: інтертекстуальність, полістилістика, поєднання елітарного та масового, ігровість, монтаж, колаж, театральність тощо», а характерними рисами постмодерної естетики є «незавершеність, випадковість, асоціативність, афористичність висловлювання, здатність втілювати контекстуальну ситуацію, заперечення правил тощо» [5; 2]. Тобто, постмодернізм став чинником глибоких змін у художньому мисленні, що охопили майже всі сфери творчої діяльності, і в тому числі – музичне мистецтво.

Постмодернізм у музиці постає не лише як стильова система, а специфічний стан художньої свідомості, що виник у відповідь на втому від модерністських пошуків радикальної новизни. Він спричинив розмивання меж між жанрами, епохами, стилями та авторською інтенцією. Музичний постмодернізм відмовляється від однозначного висловлювання й герметичного стилю, натомість тяжіючи до інтертекстуальності, полістилістики, іронічного дистанціювання, деконструкції, саморефлексії та жанрово-стильової гібридності [6; 91-92, 11; 81, 3; 104]. У цьому контексті трансформується сама функція музики. Якщо для модернізму характерним було прагнення до вираження суб'єктивної глибини, то постмодернізм репрезентує музику як знак, естетичну поверхню, що маркує певну культурну або субкультурну позицію. Це, у свою чергу, створило підґрунтя для формування нових естетичних стратегій мислення – зокрема гармонічної статичності як принципу, що заперечує не лише динаміку, нарративність і функціональну спрямованість, а й саму телеологічну логіку музичного розгортання¹, притаманну як традиційній гармонії, так і авангардним моделям експресивного розвитку.

У ретроспективному огляді музичного мислення XX ст. простежується послідовна трансформація композиторського ставлення до гармонічної вертикалі як одного з ключових елементів музичної мови. Упродовж століття щонайменше двічі відбувався принциповий перегляд засад гармонічного вираження, що супроводжувався переосмисленням ролі дисонансу та консонансу. На початку століття домінувала естетика «емансипації дисонансу», яка знайшла своє втілення в атональному експресіонізмі «Нововіденської школи». За думкою багатьох дослідників, серед яких М. Рихтер, додекафонічна та серійна музика ключових представників цієї школи А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна «скасувала закони функціональної гармонії, що залишалися незаперечними протягом століть» [9; 43-44]. У контексті радикального перегляду гармонічної мови модерністська музика постає як заперечення класичного музичного канону, відкидаючи в тому числі й «функціональну гармонію (разом із традиційним уявленням про консонанс)» [9; 46].

У другій половині століття окреслюється протилежний вектор – «емансипація консонансу», зокрема у мінімалістських стратегіях [1; 25]. Композитори-мінімалісти, зокрема Ф. Гласс, демонструють радикальне нове ставлення до музичної форми та драматургії. Його повторювана й статична музика цілковито «позбавлена будь-якої драматичної структури чи нарративу, які були б такими істотними для класичної музики; вона не має жодної очевидної кульмінаційної точки, як це властиво творам Гайдна чи Бетховена» [9; 48]. У цьому контексті консонанс перестає виконувати функцію стабілізації чи розв'язання і постає як самодостатній звуковий елемент, вільний від ієрархічної прив'язаності до дисонансу. Відтак, ладотональна система, яка у попередні епохи визначалась як цілісна структура драматургічної напруги й функціонального тяжіння, демонструє симптоми концептуального розщеплення, де консонанс і дисонанс функціонують як незалежні, рівнозначні фактурно-сонорні структури поза межами ладофункційної узгодженості.

Це розщеплення традиційної функціональної опозиції між консонансом і дисонансом зумовило переосмислення самої природи гармонічної вертикалі – не як вектору розвитку драматургічної спрямованості, а як структури споглядання, акту присутності у «тут-і-тепер». У цьому контексті формується феномен гармонічної статичності як вираження естетики анти-телеологічності – заперечення цілеспрямованого розгортання музичного часу. Гармонія перестає виступати як вектор цільового спрямування звукового процесу, натомість репрезентуючи просторову площину акустичного балансу, стаючи полем акустичної рівноваги та текстурного напруження. І саме в цій парадигмі постає феномен гармонічної статичності – як засобу вираження нової естетики безнапрямовості, безчасовості, внутрішньої тиші. У цьому контексті гармонічна статика постає не лише як художній прийом, а як вияв нового способу організації звукового простору. Звук у межах статичної гармонії, зберігаючи свої фізичні параметри, втрачає функціональне навантаження й постає як феноменологічна подія, що не потребує ані розвитку, ані завершення. Гармонічна вертикаль, що більше не орієнтована на телеологічну мету, стає просторовою точкою концентрації уваги: її визначають не напрямки або розвиток, а співвідношення напруження між співіснуючими звуками, які не потребують розв'язання.

У цьому контексті гармонічну статику можна розглядати як форму музичної деконструкції в деррідіанському сенсі. Деконструкція, як метод критичного читання, спрямована на вияв прихованих ієрархій та смислових опозицій, що організують традиційне мислення. У музичній площині це, зокрема, проявляється в підриві опозицій консонанс/дисонанс, функціональність/автономність, розвиток/статичність. Відмова від телеології гармонічного руху набуває тут статусу естетичного жесту, що трансформує вертикаль із засобу напрямку на простір споглядання. Як і в деконструкції письма, де вторинне (письмо) виявляється співмірним із первинним (мовлення), так і постмодерній музиці статичне й позацільове осмислюється як повноцінна художня цінність. За думкою А. Каєро Клавер, постмодерна естетика музики «деконструює» автономне музичне поле, досягаючи цього через радикальне прагнення до «чистоти» музичних основ. Перехід до «чистого слухання» відкриває нову парадигму, де часовий аспект розвиває саму музичну сутність [7]. Тобто музика «очищується від риторичної надбудови», акцентуючи на організації звуку як самодостатньому явищі, що перегукується з ідеєю гармонічної статичності як простору для споглядання та слухової присутності. Гармонія перестає бути функціональним засобом розгортання часу. Натомість вона постає як структура присутності, як феноменологічна подія свідомого слухання. Іншими словами, статична гармонія репрезентує альтернативну модель: музику, яка триває, а не розвивається, музику, яка є, а не прямує.

У межах такого підходу звук перестає бути засобом досягнення структурної мети, натомість відкриваючи можливості для споглядального, некінцевого слухового досвіду. У творчості композиторів авангардного спрямування (як першої, так і другої хвилі) звук починає сприйматись також і як унікальний сонористичний об'єкт. Сучасна композиторська практика дедалі більше опирається не на логіку мотивно-тематичної трансформації (хоча повністю не відмовляється від неї в окремих жанрово-стилістичних експериментах), а на пошук оригінального звукового простору, який функціонує як форма споглядального розгортання у часі. В цьому плані став цікавий досвід сонорної та спектральної композиторських практик.

Сонорика є різновидом композиційної техніки ХХ ст., що базується на використанні насичених тембрових звучань як основного матеріалу для формування та розвитку музичної вертикалі. За думкою І. Тукової, цю техніку «можна розглядати як набір певних прийомів, що керують фактурною організацією звукового комплексу», а «сонорні фактурні форми не пропонують оригінальних методів організації матеріалу, а ґрунтуються на різних комбінаціях пуантилістичних, кластерних, поліфонічних, мікрополіфонічних прийомів» [4; 71-72]. У цьому контексті сонорна композиція тяжіє до статичного звучання, де вертикаль втрачає функціональну спрямованість і постає як просторове явище. Використання пуантилізму, кластерів і мікрополіфонії формує акустичне середовище, позбавлене телеологічної напруги, натомість орієнтоване на сприйняття звуку як самодостатнього феномену. У сонорному мисленні провідну роль відіграє темброва якість звучання, що визначає характер музичної вертикалі. Замість функційно організованих гармонічних структур тут фігурують поняття на кшталт «звукового комплексу», «звукової плями» чи «сонорного пласта», які підкреслюють акустичну природу вертикалі як феномену кольору, густини й текстурності, а не традиційної тональної взаємодії. Гармонія, фактура, тембр – усі ці виражальні музичні засоби починають підпорядковуватись категоріям сонорності, а не драматургії. Такий підхід посилює відчуття гармонічної статичності й спрямовує увагу слухача на внутрішню динаміку звучання як об'єкта споглядання.

Однією з ключових інновацій у музичному мисленні другої половини ХХ ст. стала поява спектралізму – техніки композиції, що ґрунтується на використанні спектрального аналізу звуку як основи для організації гармонії й тембру. Композиторка та дослідниця К. Сааріахо, ґрунтуючись на власному досвіді роботи в межах спектралістської естетики, вказує на зміну акцентів у гармонічному

мисленні новітньої музики. Замість традиційної дихотомії консонансу і дисонансу в спектральній музиці формується інша парадигма: напруження як результат взаємодії між спектрально організованим звуком і шумовими елементами. Як зазначає Сааріахо: «напруга, створювана концепцією консонансу і дисонансу, замінюється ширшою напругою між звуком і шумом» [10; 87]. Згідно з дослідженням Л. Теодореску-Чоканеа спектралізм як композиторська стратегія трансформує традиційне розуміння гармонії: від засобу функціонального розвитку до феномену акустичної рівноваги, де тембр і спектро-морфологічна фактура визначають нові типи взаємодії між звуками. Згідно з дослідницею, «гармонічно-насичені комплекси» унеможливають розпізнання внутрішніх співвідношень і переміщують фокус сприйняття на глобальну темброву площину [12; 97]. Тобто, гармонія більше не є засобом руху – вона стає просторовою точкою концентрації уваги, акустичним полем рівноваги. Одночасно, згідно з Ф. Розе, спектральна музика «замінює принцип інтервальної послідовності і мотивної трансформації на принцип злиття і неперервності» [8; 90]. Отже, в контексті спектралістської естетики гармонічна статика постає як прояв фундаментального переосмислення принципів гармонічної організації: від ієрархічно-функціональної моделі до концепції просторової рівноваги; від телеологічного розгортання – до безперервного тембрового буття. Музичне напруження більше не ґрунтується на опозиції консонансу й дисонансу, а виникає внаслідок взаємодії спектрально організованих звуків і шумових компонентів. У такому контексті гармонія втрачає свою традиційну структурну функцію і набуває статусу акустичної події, зосередженої у теперішньому часопросторовому вимірі.

Нове ставлення до звуку як до акустичної матерії, що існує в музичному часопросторі сама по собі, без потреби в традиційному функціональному визначенні, безпосередньо пов'язане з ідеєю гармонічної статичності. Адже в межах цієї естетики звук не «веде», не «розвивається», а працює на рівні контемпліації: він є, звучить, насичує простір, створюючи досвід присутності, а не напруги. Така трансформація мислення відкриває шлях до нової якості музичної реальності – конкретної абстрактності, де звучання може бути водночас тілесним і символічним, фізично присутнім і метафізичним. Звук у такому контексті перестає бути проекцією внутрішнього «я» композитора і набуває онтологічного виміру – він репрезентує не емоцію, а саму умову існування музики. У цьому сенсі доречною є теза О. Маркової про перехід від «історичної людини (homo sapiens)» до «ритуалізованої людини гри (homo ludens)», де ігрова природа мистецтва набуває «ідеального змісту» як форма буттєвої присутності [2; 211]. У просторі гармонічної статичності слухач не споживає наратив, а перебуває у стані участі, в якому звук виконує функцію ритуальної події – автономної, але естетично значущої.

Саме тому композиторська лінія, що тягнеться від «нововіденців» до експериментів композиторів постмодерну в техніках мінімалізму, сонорики та спектральному методі композиції, формує нове музичне поле, у якому звучання як статика, акорд як подія, простір як форма – стають основами посттонального, постфункціонального музичного мислення. І в цьому полі народжується те, що ми сьогодні іменуємо естетикою гармонічної статичності. Тобто, в музиці усього ХХ ст. спостерігаємо не лише відхід від тонального мислення, але і перехід до нової естетичної моделі – моделі статичного споглядання звуку як простору.

Сформована у зазначених композиторських техніках парадигма гармонічної статичності тісно пов'язана з глибинними змінами у сприйнятті музичного часопростору, що відбулись під впливом як технічних інновацій, так і естетичних зрушень. У постмодерному музичному мисленні чітко виокремлюється тенденція до симбіозу часових і просторових параметрів, до переосмислення форми як відкритого процесу без початку і кінця. У межах цієї моделі композиція сприймається не як цілісний драматургічний жест, а як поле, у якому події не розвиваються послідовно, а виникають, прояснюються або існують у статичній множинності. І саме тут гармонічна статика набуває статусу не лише композиційної стратегії, але й метафізичної позиції. У постмодерному творі подієвість втрачає ієрархічну організацію. Гармонія, вивільнена з логіки функціонального тяжіння, існує як автономна одиниця, що утворює просторову опору звукової тканини. Музика більше не розповідає історію, натомість вона створює стан, в якому простір і час зливаються у єдину модальність присутності. В цьому зв'язку особливої ваги набуває символіка мовчання – тиші, як граничної форми статичності. У музиці, де звук вже не прагне «говорити», мовчання перетворюється на значущу подію, на знак недомовленого, прихованого, трансцендентного. У творах таких композиторів, як Дж. Кейдж, В. Сильвестров, А. Пярт, М. Фельдман, мовчання постає не як пауза, а як повноцінний семантичний простір тиші.

Висновки. Таким чином, у музичному мисленні другої половини ХХ ст. гармонічна статика утверджується як концептуально автономна естетична модель. Вона постає не лише як виражальний засіб, а як прояв цілісної естетичної позиції, що функціонує як альтернатива модерністському ідеалу пошуку постійної новизни гармонічних засобів та класико-романтичної телеологічній логіці лінійної драматургії. Гармонічна статика виходить за межі простої відмови від драматургічної напруги, кульмінаційної спрямованості чи функціонального тягаря традиційної гармонічної вертикалі, а

репрезентує глибший світоглядний зсув: перехід від логіки динамічного розгортання до логіки присутності, від темпоральної телеології – до просторової модальності буття. Гармонія в академічній музиці постмодернізму втрачає свою роль структурного регулятора музичної драматургії й починає функціонувати як стан. У цьому контексті гармонічна вертикаль втрачає семантичну спрямованість і постає як акустичний об'єкт концентрації – самодостатній осередок слухового зосередження, що функціонує поза рамками нарративного розгортання як точка присутності у звуковому просторі. Музична вертикаль більше не функціонує як елемент напряму розвитку, а існує як автономна акустична подія. Така «онтологічна присутність» статичної гармонії трансформує композиційне мислення, виводячи його за межі лінійного нарративу й відкриваючи як просторову структуру споглядання.

Перспективи подальших досліджень. Здійснений аналіз гармонічної статичності як естетичного феномену відкриває низку напрямів для подальшої наукової розвідки. Насамперед актуальним є поглиблене вивчення взаємозв'язків між гармонічною статикою та філософією часу, зокрема в контексті феноменології музичного досвіду, категорії присутності та концептів медитативності й тиші. Подальшого дослідження потребує специфіка слухацької рецепції в умовах естетики споглядання, а також перехід від лінійного до просторового модусу сприйняття музичної форми. Окрему цінність становитиме порівняльний аналіз форм гармонічної статичності в різних композиторських техніках другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Доцільним також є розгляд цього феномену в контексті електронної, кінематографічної та мультимедійної музики, де поняття акустичної присутності й звукового простору набуває додаткових вимірів. У міждисциплінарному аспекті з метою глибшого розуміння гармонічної статичності як способу мислення, слухання й існування звуку в постмодерній культурі перспективними є дослідження, що поєднують музикознавство з філософією мистецтва, культурною антропологією, аудіосеміотикою та когнітивними науками.

Список використаної літератури

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2009.
2. Маркова О. Неосимволізм музики ХХІ сторіччя та виконавське музикознавство. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018 (3). С. 209–213. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147401>.
3. Свистун В. Естетика музичного постмодерну: проблема конституювання. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 2015. 11 (9). С. 99–108.
4. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу, *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2021. (132). С. 66–77. [10.31318/2522-4190.2021.132.249969](https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969).
5. Astalosh G., Mykulanyets L., & Zhyshkovich M. Musical performance in the age of postmodernism. *Postmodern Openings*, 2022. 13 (1). P. 1–16. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/382>.
6. Hassan I. Toward a concept of postmodernism. *In The postmodern turn*, 1987. P. 84–98. Columbus : Ohio State University Press.
7. Kaiero Claver A. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic. *Transcultural Music Review*, 2008 (12). <https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic>
8. Rose F. Introduction to the pitch organization of spectral music. *Perspectives of New Music*, 1996. 34 (2). P. 6–37.
9. Rychter M. Postmodern Music and its Future. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 2019. 3, no. 3 (9). P. 43–56. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0030>.
10. Saariaho K. Timbre and harmony: interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 1987. 2 (1). P. 93–133.
11. Swindells R. J. Stylistic Fusion in a Postmodern Context (PhD thesis). University of Leeds, 1999.
12. Teodorescu-Ciocanea L. (2003). Timbre versus Spectralism. *Contemporary Music Review*, 22 (1–2). P. 87–104.

References

1. Androsova D. V. Minimalizm v muzytsi [Minimalism in music] (in Ukrainian). Astroprint, 2009.
2. Markova O. Neosymbolizm muzyky XXI storichchia ta vykonavske muzykznavstvo [Neosymbolism of 21st-century music and performance musicology] (in Ukrainian). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2018 (3). P. 209–213. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147401>.
3. Svystun V. (2015). Estetyka muzychnoho postmoderenu: Problema konstytuvannia [The aesthetics of musical postmodernism: The problem of constitution] (in Ukrainian). *Filosofia ta politylohiiia v konteksti suchasnoi kultury*, 2015. 1 (9). P. 99–108.
4. Tukova I. H. (2021). Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: Dosvid krytychnoho analizu [Sonorism as a compositional technique: A critical analysis] (in Ukrainian). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2021. (132). P. 66–77. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249969>.
5. Astalosh G., Mykulanyets L., & Zhyshkovich M. Musical performance in the age of postmodernism. *Postmodern Openings*, 2022. 13 (1). P. 1–16. <https://doi.org/10.18662/po/13.1/382>.
6. Hassan I. Toward a concept of postmodernism. *In The postmodern turn* (pp. 84–98). Columbus : Ohio State University Press, 1987.
7. Kaiero Claver A. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic.

Transcultural Music Review, 2008 (12). <https://www.sibetrans.com/trans/article/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic>.

8. Rose F. (1996). Introduction to the pitch organization of spectral music. *Perspectives of New Music*, 1996. 34 (2). P. 6–37.
9. Rychter M. (2019). Postmodern Music and its Future. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 2019. 3, no. 3 (9). P. 43-56. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0030>.
10. Saariaho K. (1987). Timbre and harmony: interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 1987. 2 (1). P. 93–133.
11. Swindells, R. J. (1999). Stylistic Fusion in a Postmodern Context (PhD thesis). University of Leeds.
12. Teodorescu-Ciocanea L. Timbre versus Spectralism. *Contemporary Music Review*, 2003. 22 (1–2). P. 87–104.

UDC 78.01:781.3

HARMONIC STASIS AS AN AESTHETIC PRINCIPLE IN THE MUSIC OF THE POSTMODERN ERA

Olena SIEROVA – Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Production and Sound Engineering National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv)

The article explores harmonic stasis as an aesthetic paradigm of postmodern music, emphasizing its function beyond compositional technique. The study analyzes the transformation of harmonic verticality in the second half of the twentieth century, focusing on the shift from functional harmonic development to a model of contemplative presence and spatial sound experience. *Research methodology.* The research combines analytical and comparative approaches to examine harmonic organization in minimalism, sonorism, and spectral music. The study draws on theoretical insights from musicology, poststructuralist philosophy, and cultural theory, engaging with the work of M. Rychter, K. Saariaho, L. Teodorescu-Ciocanea, and A. Kaiero Claver. *Results.* Harmonic stasis emerges not merely as a stylistic phenomenon but as a manifestation of broader aesthetic transformation in postmodern music. It reflects a move away from teleological musical forms toward structures of presence and spatiality. Vertical sonorities lose their functional-semantic roles and become self-sufficient acoustic events. The concepts of acoustic presence, silence, and contemplative temporality redefine the role of the listener and challenge traditional notions of musical time and directionality. *Novelty.* The article reframes harmonic stasis as an ontological and aesthetic gesture rooted in postmodern sensitivity, highlighting its links with the phenomenology of sound, deconstruction, and the reconfiguration of musical experience. *Practical significance.* The study offers a new interdisciplinary perspective for understanding harmony in contemporary music and opens up directions for further research in aesthetics, sound studies, and post-tonal compositional practices.

Key words: harmony, harmonic stasis, postmodernism, minimalism, sonorism, spectralism, musical timespace, desemantization of harmony.

Стаття надійшла до редакції 01.05.2025
Отримано після доопрацювання 20.05.2025
Прийнято до друку 28.05.2025

УДК 78.2У; 79.2

ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ У ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Усеїн БЕКІРОВ – доктор філософії з музичного мистецтва, докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ
<http://orcid.org/0000-0001-6766-3923>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.949>
usyabek@gmail.com

Стаття присвячена виявленню особливостей трактування та дослідження театральної музики першої чверті ХХІ ст. у мистецтвознавчих працях. На основі аналізу досліджень та публікацій українських науковців констатовано, що єдиного загальноприйнятого визначення поняття «театральна музика» не існує, а особливості його трактування авторами залежать від предмета дослідження. Запропоновано визначення поняття «театральна музика» в широкому розумінні як музика в театральних постановках різних видів театру (від, власне, музичного та музично-драматичного, до драматичного, пластичного, театру ляльок та ін.), що характеризується рядом особливостей та функцій відповідно до специфіки жанрів і видів музично-театрального і драматичного мистецтва. Дослідження виявило, що перспективними напрямками мистецтвознавчого аналізу театральної музики в Україні першої чверті ХХІ ст. є: варіативність сучасного музично-театрального простору; специфіка театральної музики у виставах постдраматичного театру; компаративний аналіз театральної музики сучасного музичного, драматичного, пластичного театру; осмислення сутності оперної і балетної музики в творчості українських композиторів першої чверті ХХІ ст.; взаємодія автентичного та інноваційного в театральній музиці великих і малих форм; репрезентація ідеї національної ідентичності та ін.

Ключові слова: театральна музика, театральні постановки, музичний театр, драматичний театр, мистецтвознавчі дослідження, методологія.

Постановка проблеми. Театральна музика як самостійний жанровий напрям, поруч із хоровою, симфонічною, камерною музикою на сучасному етапі перебуває у полі зору багатьох українських