

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01/.03+782.1/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-13>

Світлана Вікторівна Осадча

ORCID: 0000-0002-0037-0787

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
svetikvick@gmail.com

ПОЕТИКА ДРАМИ В АВТОНОМНОМУ ПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ ФОРМИ: ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЯК ПРИНЦИПУ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

*Метою дослідження є виявлення універсальних принципів музичної драматургії як особливого способу організації музичного матеріалу, зорієнтованого на закони драми, а також осмислення конфлікту, події та родових категорій епосу, драми й лірики як фундаментальних чинників формоутворення та семантичного розгортання музичного процесу. **Методологічну основу дослідження становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із положеннями літературної теорії, естетики та філософії мистецтва. У роботі застосовано структурно-драматургічний метод для аналізу формоутворюючих процесів, семантичний підхід – для інтерпретації конфліктів, подій та образних сфер, а також герменевтичний метод, спрямований на виявлення смислових рівнів музичного тексту. Важливе місце посідає типологічний аналіз, що дозволяє розмежувати драматичні, епічні та ліричні моделі організації музичної форми. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуальному осмисленні музичної драматургії як автономної системи принципів, відносно незалежної від конкретного жанрового втілення. Уперше здійснено послідовне розмежування понять контрасту і конфлікту в контексті музичної форми***

та запропоновано типологію конфліктності з урахуванням внутрішніх, інтроспективних процесів. Розроблено аналітичну модель події як семантично навантаженого вузла музичного розвитку та уточнено функціонування категорій сюжету і фабули в інструментальній музиці. Обґрунтовано специфіку епічного та ліричного начал як особливих способів організації музичного часу й смислу.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати музичну драматургію не як похідну від сценічної або словесної драми, а як універсальний спосіб організації музичного матеріалу, заснований на принципах напруженого процесуального розгортання. Перенесення поетики драми у сферу музики зумовлює трансформацію драматургічних категорій, які втрачають прив'язку до зовнішньої подієвості та набувають іманентно музичного змісту, реалізуючись через інтонаційні, темброві, ритмічні та гармонічні відношення. Центральною ланкою такого типу організації постає конфлікт, який у музичному мистецтві не зводиться до простого протиставлення тематичних або образних сфер.

Ключові слова: музична драматургія, поетика драми, конфлікт, конфлікт у музиці, подія, сюжет, фабула, епос, драма, лірика, музичний час, музична форма, принципи формоутворення.

Osadcha Svitlana Viktorivna, Doctor of Art Criticism habil., Professor, Head of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The poetics of drama in the autonomous space of musical form: toward the problem of musical dramaturgy as a principle of organizing the artistic process

The aim of this study is to identify the universal principles of musical dramaturgy as a specific mode of organizing musical material oriented toward the laws of drama, as well as to conceptualize conflict, event, and the generic categories of epic, drama, and lyric as fundamental factors of form-building and the semantic unfolding of the musical process. **The methodological foundation** of the research is a comprehensive interdisciplinary approach that combines musicological analysis with principles drawn from literary theory, aesthetics, and the philosophy of art. The study employs the structural-dramaturgical method to examine form-generating processes, a semantic approach to interpret conflicts, events, and figurative domains, and a hermeneutic method aimed at revealing the semantic layers of the musical text. An important role is assigned to typological analysis, which enables the differentiation of dramatic, epic, and lyrical models of organizing musical form.

The scientific novelty of the research lies in the conceptual interpretation of musical dramaturgy as an autonomous system of principles relatively independent of specific genre embodiment. For the first time, a consistent distinction is drawn between the concepts of contrast and conflict within the context of musical form, and a typology of conflict is proposed that takes into account internal, introspective processes. An analytical model of the event as a semantically charged node of musical development is elaborated, and the functioning of the categories of plot and storyline (fabula) in instrumental

music is clarified. The specificity of epic and lyrical principles is substantiated as particular modes of organizing musical time and meaning.

Conclusions. *The conducted research makes it possible to consider musical dramaturgy not as derivative of theatrical or verbal drama, but as a universal mode of organizing musical material based on principles of intensified processual unfolding. The transfer of the poetics of drama into the sphere of music leads to a transformation of dramaturgical categories, which lose their attachment to external eventfulness and acquire an immanent musical meaning, realized through intonational, timbral, rhythmic, and harmonic relationships. The central link in this type of organization is conflict, which in musical art cannot be reduced to a simple opposition of thematic or figurative spheres.*

Key words: *musical dramaturgy, poetics of drama, conflict, conflict in music, event, plot, fabula, epic, drama, lyric, musical time, musical form, principles of form-building.*

Актуальність дослідження зумовлена зростаючою потребою сучасного музикознавства у переосмисленні категорій драматургії, конфлікту, події та родових принципів мистецтва поза межами вузько жанрового або описового підходу. У науковому дискурсі XX–XXI століть усе більш очевидною стає тенденція до перенесення поетики драми у сферу «чистої» музики, де драматургічне мислення втрачає безпосередню опору на слово й сценічну дію та трансформується в автономну систему іманентно музичних зв'язків. За цих умов виникає потреба в уточненні самого поняття музичної драматургії, її внутрішніх механізмів та універсальних принципів організації матеріалу.

Особливої актуальності набуває проблема конфлікту як центральної категорії драматургічного мислення. Традиційні інтерпретації, зорієнтовані переважно на зовнішнє протистояння образних сфер або тематичних комплексів, виявляються недостатніми для аналізу сучасних і історично пізніх художніх форм, у яких домінує внутрішня, інтроспективна напруга. Розмежування понять контрасту і конфлікту, а також уточнення типології конфліктності дозволяють подолати редуccionістські трактування музичної форми й наблизитися до розуміння драматургії як процесуального, семантично насиченого явища.

Не менш важливою є проблема адаптації категорій сюжету, фабули та події до музичного аналізу. Перенесення літературознавчих моделей у музикознавчий контекст потребує теоретич-

ної обережності та чіткого усвідомлення специфіки музичного часу, інтонаційної логіки й відсутності вербально закріпленої подієвості. У цьому зв'язку особливого значення набуває осмислення мікроподій, внутрішніх зсувів та прихованих драматургічних переломів як ключових чинників формоутворення. Нарешті, актуальність дослідження визначається необхідністю системного розгляду взаємодії епічного, драматичного та ліричного начал у музиці. У сучасній аналітичній практиці ці категорії нерідко використовуються фрагментарно або метафорично, що призводить до термінологічної розмитості. Запропонований підхід орієнтований на їх осмислення як динамічних моделей художнього мислення, здатних пояснити різноманіття драматургічних стратегій у музичному мистецтві.

Метою дослідження є виявлення універсальних принципів музичної драматургії як особливого способу організації музичного матеріалу, зорієнтованого на закони драми, а також осмислення конфлікту, події та родових категорій епосу, драми й лірики як фундаментальних чинників формоутворення та семантичного розгортання музичного процесу. **Методологічну основу дослідження** становить комплексний міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із положеннями літературної теорії, естетики та філософії мистецтва. У роботі застосовано структурно-драматургічний метод для аналізу формоутворюючих процесів, семантичний підхід – для інтерпретації конфліктів, подій та образних сфер, а також герменевтичний метод, спрямований на виявлення смислових рівнів музичного тексту. Важливе місце посідає типологічний аналіз, що дозволяє розмежувати драматичні, епічні та ліричні моделі організації музичної форми. **Наукова новизна** дослідження полягає у концептуальному осмисленні музичної драматургії як автономної системи принципів, відносно незалежної від конкретного жанрового втілення. Уперше здійснено послідовне розмежування понять контрасту і конфлікту в контексті музичної форми та запропоновано типологію конфліктності з урахуванням внутрішніх, інтроспективних процесів. Розроблено аналітичну модель події як семантично навантаженого вузла музичного роз-

вितку та уточнено функціонування категорій сюжету і фабули в інструментальній музиці. Обґрунтовано специфіку епічного та ліричного начал як особливих способів організації музичного часу й смислу.

Виклад основного матеріалу. Об'єктом аналізу в цьому контексті постає не окремий твір і не сукупність жанрових ознак, а сам спосіб організації музичного матеріалу, зорієнтований на закони драми як особливого естетичного феномена. Йдеться про специфічний механізм драматургічного моделювання, що виникає внаслідок перенесення поетики драми у сферу музичного мистецтва, де вона втрачає безпосередню прив'язаність до словесної чи сценічної дії та трансформується в систему іманентно музичних зв'язків. Драматична система принципів і виражальних засобів при цьому виявляє відносну автономію щодо конкретного жанрового втілення, що дає підстави говорити про її універсальний характер. Саме ця універсальність уможливорює реалізацію драматургічного начала як в інструментальних формах, зокрема у феномені симфонічної драми, так і у вокально-сценічних або вокально-драматичних моделях, де музична логіка взаємодіє з вербальним текстом і сценічною дією.

Центральною категорією такого типу музичної організації стає конфлікт, традиційно осмислюваний як основне джерело формоутворювального руху й імпульс розгортання процесу. У своїй сутності ідея драми зводиться до напруженого зіткнення та подальшого перетворення цього зіткнення, що визначає спрямованість форми, її динамічний вектор і внутрішню логіку становлення. Музична драматургія, запозичуючи цей принцип, переосмислює його засобами звукової матерії, переводячи конфлікт зі сфери події в площину інтонаційних, тембрових, ритмічних і гармонічних відношень.

У літературній і театральній традиції конфлікт передусім визначається як гостре протистояння намірів, ідей, ціннісних настанов і воль. Сучасні естетичні інтерпретації суттєво розширюють межі цього поняття, включаючи до нього форми внутрішнього напруження, переживання розладу й дисгармонії, які не завжди мають виразне зовнішнє виявлення. Такі інтро-

спективні конфлікти можуть бути менш помітними на рівні фабули чи дії, однак їхній вплив виявляється не менш значущим завдяки глибині психологічного та смислового опрацювання. Художня практика засвідчує співіснування обох типів конфліктності, проте в історичній перспективі дедалі відчутнішою стає тенденція до посилення ролі внутрішнього, рефлексивного конфлікту, що вирізняється підвищеною семантичною щільністю та ускладненою структурою.

Музичне мистецтво виявляє подібну спрямованість. Тут конфлікт може постати у вигляді активного протистояння образних сфер або груп образів, які вступають у взаємодію та взаємне заперечення. Кожна з таких сфер репрезентує певний бік драматичного процесу, що дозволяє інтерпретувати їхнє співвідношення в категоріях дії та протидії, перенесених у музичний контекст. Водночас музика володіє особливими можливостями концентрації напруження в межах однієї інтонаційної сфери. У цьому випадку драматизм не розподіляється між полюсами, а згущується всередині єдиного тематичного або інтонаційного комплексу, який вирізняється експресивною загостреністю, динамічним напором і стійким внутрішнім напруженням. Такий тип конфліктності є особливо показовим для музичного мистецтва, оскільки безпосередньо пов'язаний із вираженням суб'єктивної реакції, з фіксацією внутрішнього стану, переживаного зсередини, а не з відтворенням зовнішнього зіткнення як такого.

У даному дослідницькому ракурсі особливого значення набуває робота Ф. Мауса – одна з найточніших теоретичних опор для установки: об'єкт аналізу – не твір і не жанр, а спосіб організації матеріалу за законами драми. Маус аргументує правомірність драматичної інтерпретації інструментальної музики, зосереджуючись на тому, що «драма» у музиці виникає як модель дії, напруги, спрямованості й перетворення, навіть без літературної фабули. Це напряму стикається з визначенням конфлікту як імпульсу формотворчого руху та з вимогою не підміняти конфлікт контрастом: драматичність у Мауса постає не як «наявність протилежностей», а як тип взаємодії та ступінь необ-

хідності перетворення матеріалу. Особливо корисним є те, що він фактично легітимізує аналіз драматургічних фаз у музиці як функціональних зон, але водночас застерігає від спокуси механічно накладати театральні схеми на музичний час. Це переключиться з ідеєю про небезпеку «розмноження» кульмінацій та формальної локалізації зав'язки: важливіше не «де», а «що означає» драматургічний зсув. У підсумку Маус дає академічно переконливу рамку для опису драматургії як процесуального феномена – саме того, що ти вибудовуєш у розділі про подію, фазовість і енергетичну логіку розвитку [3].

У методологічному плані принципово важливо розрізнити поняття контрасту й конфлікту, не підмінюючи одне іншим. Контраст фіксує відмінність і вказує на наявність взаємодіючих елементів, тоді як конфлікт характеризує спосіб їхньої взаємодії, ступінь напруженості та спрямованість процесу. Так, у сонатній формі класичного алегро протиставлення головної та побічної партій утворює контраст, але не обов'язково породжує конфлікт у строгому драматургічному сенсі. Побічна партія нерідко не протистоїть головній, а зміщує фокус сприйняття, вводячи іншу емоційну й семантичну перспективу. Справжній конфлікт у подібних структурах зосереджується в драматичній домінанті головної теми, у її енергетичному потенціалі, у процесі напруженого розвитку й трансформації, де інтонаційна логіка стає носієм внутрішнього драматичного руху.

Контраст у музичній формі здатний виявлятися не лише на тематичному чи фактурному рівні, а й у системі тональних і висотно-гармонічних відношень. У межах тональної організації одним із ключових джерел драматичного напруження стає взаємодія стійких і нестійких центрів, де тяжіння до тоніки та відхилення від неї формують поле потенційного конфлікту. В атональній і посттональній музиці аналогічну функцію перебирають на себе інші параметри: зіткнення гармонічних комплексів, модальні та інтервальні опозиції, особливості організації дванадцятитонового ряду або серійних структур. При цьому ані тематичне протиставлення, ані напруженість гармонічного поля самі по собі не мають автоматично тлумачитися як антаго-

нізм позитивних і негативних начал. Музичні образи тривоги, сумніву, пошуку, внутрішньої нестійкості нерідко постають не у ролі ворожої сили, а як необхідний елемент протидії, що забезпечує рух форми й поглиблення смислового плану без жорсткої ціннісної поляризації.

Визначальним чинником у цьому разі є не сам факт протиставлення, а якісний зміст конфлікуючих сторін. Саме він формує тип руху, його спрямованість, інтенсивність і ступінь драматичного напруження, визначаючи внутрішню архітектуру музичного процесу. Типологія конфлікту в цьому сенсі тісно пов'язана з характером драматургічного розгортання – від поступального й кумулятивного до розламаного, фрагментарного або циклічного, де напруження може не отримувати остаточного розв'язання, а лише трансформуватися.

Поряд із поняттям конфлікту в сучасній аналітичній практиці дедалі активніше використовуються запозичені з літературознавства категорії сюжету, фабули та події, про що свідчить значна кількість дисертаційних робіт останніх років. У низці наукових концепцій фабула становить послідовність подій у їхній причинно-часовій логіці, тоді як сюжет осмислюється як художньо організована форма їх подання, що допускає перестановки, ретроспекції, часові зсуви та монтажні ефекти. Таке розрізнення виявляється особливо продуктивним під час перенесення літературних моделей у сферу музичного аналізу.

Подія в цій системі постає як мінімальна смислотворча одиниця розгортаного процесу. У музичному контексті її можна інтерпретувати як семантично навантажений вузол – момент, у якому порушується інерція розвитку, зростає ступінь напруження, відбувається поворот або зсув, готується чи реалізується кульмінація. Значущість події завжди має відносний характер і виявляється виключно залежно від контексту, що особливо наочно проявляється в інструментальній музиці, позбавленій вербально закріпленої подієвості. У такому разі тема або інтонаційний комплекс можуть розглядатися як символ певного смислового поля, а подія – як вихід за межі усталеного значення, як деформація або переосмислення вихідного образу.

У даному дослідницькому контексті дуже важливими є думки Б. Алмена стосовно розуміння про таку низку категорій як сюжет-фабула-подія та перенесення літературознавчих моделей у музичний аналіз. Його книга вибудовує системну теорію музичної наративності, яка не зводиться до «програмності» чи зовнішнього сюжету, а пояснює, як музика може продукувати відчуття «історії» через зміни статусів, напруг, ієрархій та ціннісних відношень усередині матеріалу [1]. Це прямо резонує з думкою про подію як семантично навантажений вузол, що порушує інерцію розвитку, та про типологію руху (кумулятивний, фрагментарний, циклічний тощо). Особливо продуктивною є алменівська установка: наративність – це не «наявність фабули», а спосіб організації й інтерпретації музичних трансформацій у часі. Тобто він підсилює твердження: навіть за відсутності «явно маркованих» подій драматургія може формуватися з мікроподій, локальних зсувів, темброво-ритмічних змін. Крім того, Алмен систематизує підходи (семіотичні, герменевтичні, культурологічні), що дає тобі зовнішню англломовну «легітимацію» міждисциплінарності

Водночас відсутність чітко маркованих подій не слід тлумачити як відсутність драматургії. У низці творів динаміка вибудовується на рівні мікроподій: локальних напружень, ледь помітних інтонаційних зсувів, змін тембрової чи ритмічної організації. Ці процеси можуть бути приховані за зовнішньою статичністю форми, однак саме вони забезпечують внутрішній рух і семантичну насиченість музичної тканини. У тих випадках, коли щільність подій є високою – на рівні тематичних трансформацій, тональних зсувів або жанрових перемикачів, – можна говорити про чітко виражений драматургічний профіль твору, який засвідчує наявність програмного або театрального потенціалу навіть за умов формально «абстрактної» музичної структури.

Серед існуючих наукових підходів слід відмітити роботи Едварда Кона [2], у яких автор пропонує оновлений погляд на теорію драматургічного музичного висловлення: музичний твір мислиться як символічний акт мовлення, але говорить у ньому не «автор біографічний», а сконструйована музикою персона/інстанція висловлення. Це одразу зміщує акцент із

жанрових ознак або зовнішньої театральності на внутрішній механізм організації матеріалу, де драматургічний принцип виявляється як спосіб переживання і «проживання» музичних подій. Кон, по суті, дає інструмент для точнішого опису того автономії музично-драматургічної системи щодо жанрового втілення: драматургія постає як структура відношень, що конституює логіку становлення «тут-і-тепер» у самому звучанні. Для диференціації контрасту і конфлікту важливо й те, що «драматургічність» у Кона не є механічним зіставленням сфер, а пов'язана з питанням хто діє/говорить і як організована перспектива слухання. Такий підхід добре підсилює тезу про внутрішньо-інтонаційну концентрацію напруги як специфічний тип конфліктності.

Для аналізу розвитку конфліктів у межах сюжетної драматургії продуктивною видається модель, заснована на співвідношенні події, ситуації та реакції. Водночас події як структурні елементи не є виключною прерогативою конфліктної моделі: вони можуть бути присутніми й в епічних, і в ліричних формах, однак у цих випадках їхня функція та ступінь напруженості є принципово іншими. У конфліктній драматургії подія завжди несе підвищене семантичне навантаження, стаючи точкою незворотної зміни та маркером внутрішнього драматичного зламу.

У своєму розгортанні конфлікт проходить низку фаз, сукупність яких утворює композиційний каркас драматичного цілого: від первинного розгортання ситуації через наростання напруження до його граничної точки та подальшого результату. Класична послідовність – експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація і розв'язка – у музичній драматургії, як і в театральному мистецтві, рідко реалізується у «чистому» вигляді. Музичне мислення допускає злиття суміжних фаз, їх взаємне накладання та функціональні зсуви. Експозиція може водночас виконувати функцію зав'язки, а кульмінаційний момент – збігатися з розв'язкою. Подібні трансформації зумовлені не формальною свободою, а логікою внутрішнього енергетичного процесу, в якому темп драматичного руху визначається ступенем напруженості конфлікту та інтенсивністю його переживання.

Експозиція у драматургічному сенсі найчастіше постає як протяжний у часі відрізок, призначений для представлення основних дієвих сил – образних, інтонаційних, тематичних або психологічних. Саме тут формується простір потенційного конфлікту, ще не реалізованого, але вже окресленого. Зав'язка ж пов'язана з першим якісним зрушенням, з моментом, у якому латентне напруження стає активним і набуває спрямованості. У художній практиці нерідко трапляється ситуація, коли зав'язка виникає досить рано, тоді як експозиційне розкриття триває і після неї – у міру того, як поступово виявляються всі значущі сили конфлікту та їхнє взаємне співвідношення.

Особливого розрізнення потребує саме поняття розвитку, яке в аналітичному дискурсі функціонує у двох різних, але взаємопов'язаних значеннях. З одного боку, розвиток може розумітися як окрема драматургічна фаза, розташована між зав'язкою і кульмінацією та пов'язана з наростанням напруження. З іншого – як фундаментальний принцип організації форми загалом, що охоплює твір від початку до кінця. У цьому ширшому сенсі розвиток постає як процес послідовних перетворень, за яких зберігається певна інваріантність вихідного матеріалу. Нове тут не скасовує попереднє, а сприймається як його трансформований стан, що й створює відчуття логічної неперервності та семантичної цілісності. Об'єктом аналізу стає не лише результат змін, а й сам спосіб їх здійснення – плавний чи стрибкоподібний, поступальний чи переривчастий, що дозволяє говорити про характер драматургічного руху як такого.

Кульмінація, осмислювана як момент або зона найвищого напруження, не має єдиної універсальної форми. Її конкретне втілення визначається природою конфлікту та типом взаємодії активних сил. У типологічному плані можна виокремити кілька стійких моделей кульмінаційного процесу, кожна з яких співвідноситься з особливою логікою драматургічного розвитку.

У першому випадку кульмінація виростає з внутрішнього розвитку однієї домінантної сили – образу, характеру, емоційного чи психологічного принципу. Тут вирішальним є не зіткнення з іншим, а процес нагромадження та граничної концен-

трації внутрішньої енергії. Кульмінація фіксує момент якісного перетворення, коли образ досягає свого найвищого, максимально загостреного вираження. Це внутрішньо зорієнтована кульмінація, у якій драматизм народжується із самозаглиблення та крайнього напруження одного вектору руху.

У другому типі кульмінаційного процесу вирішальну роль відіграє поляризація активних начал. Тут кульмінація ґрунтується на підкресленому протиставленні фігуративних комплексів, що нерідко має діалогічну природу. Такі кульмінації спираються на сюжетну логіку зіткнення, проте виходять за її межі, досягаючи вищого рівня інтенсивності й узагальненості. Напруження виникає за рахунок ефекту крайнього протистояння, коли конфлікт оголюється у своїй максимальній гостроті й набуває екзистенційного виміру.

Третій тип кульмінації формується в умовах прямого, синхронного конфлікту образів, що розгортається в одному часовому просторі. У цьому разі взаємодія набуває особливої щільності: інтонаційні комплекси не лише зіставляються, а й проникають один в одного, вступають у складні відношення накладання та взаємної деформації. Результатом стає якісна зміна принаймні одного з конфліктуєчих образів, вихід на новий семантичний рівень. Така кульмінація народжується з самої тканини музичного процесу, де драматургічний злам здійснюється через внутрішню трансформацію інтонаційного матеріалу.

Завершальний етап драматургічного розгортання – розв'язка – у музичному творі, як правило, не зводиться до однієї-єдиної функції. Навпаки, вона концентрує в собі кілька взаємопов'язаних завдань, що реалізуються синтетично. З одного боку, саме тут нерідко досягається граничний ступінь напруження – своєрідна фінальна кульмінація, в якій драматичний процес вичерпує свої енергетичні та смислові ресурси. З іншого – розв'язка постає як підсумок попереднього руху, як результат складання й осмислення всіх раніше діючих сил. У композиційному відношенні вона може виконувати роль узагальнювальної репризи, замикаючи форму та надаючи їй відчуття завершеності й внутрішньої рівноваги.

У творах великої форми, що вирізняються багаторівневою драматургічною організацією, різні функції – експозиційні, зав'язкові, кульмінаційні – нерідко поєднуються в одному й тому самому елементі. Так, в оперній драматургії поява персонажа може водночас слугувати введенням образу, запуском певної лінії дії та кульмінаційним моментом, якщо його вихід збігається з найвищою точкою напруження. Подібна багатозначність функцій зумовлена не довільністю форми, а специфікою музичного мислення, у якому структурні та семантичні процеси тісно переплетені.

Саме з цієї причини аналітична практика потребує особливої обережності у використанні драматургічних схем. Схильність до надмірної деталізації, особливо характерна для недосвідчених дослідників, призводить до необґрунтованого «розмноження» кульмінацій і, як наслідок, до нівелювання самого поняття кульмінаційного піка. Кульмінація за своїм змістом має залишатися рідкісним і якісно значущим моментом, а не лише однією з багатьох локальних напружених точок. Аналогічно надмірна увага до точної локалізації зав'язки – наприклад, у межах сонатної форми, на межі між вступом і головною партією або всередині побічної сфери – може відвести аналіз у бік формальних міркувань, не торкаючись сутнісного смислу твору. У такому контексті вирішальним є не стільки «де» відбувається той чи інший зсув, скільки «що» він означає в межах художньої ідеї.

Фактичне розташування зав'язки, кульмінації та інших фаз драматургічного процесу визначається, як правило, сукупністю кількох чинників. До них належать загальний ідейно-художній зміст твору, обрана дослідником аналітична перспектива, а також внутрішня неоднозначність самої драматургічної конструкції, що допускає існування кількох сюжетних ліній, розподілених за різними рівнями форми. Унаслідок цього одна й та сама композиція може інтерпретуватися по-різному, не втрачаючи при цьому своєї художньої цілісності.

У цьому сенсі експозиція, розвиток і кульмінація – з включеною до неї розв'язкою як завершальною фазою – не утворюють жорсткої нормативної схеми. Вони позначають лише загальну

логічну основу драматургічного процесу, який у реальній художній практиці наповнюється невичерпним розмаїттям індивідуальних рішень, що відбивають унікальність авторського задуму та конкретної естетичної ситуації.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати музичну драматургію не як похідну від сценічної або словесної драми, а як універсальний спосіб організації музичного матеріалу, заснований на принципах напруженого процесуального розгортання. Перенесення поетики драми у сферу музики зумовлює трансформацію драматургічних категорій, які втрачають прив'язку до зовнішньої подієвості та набувають іманентно музичного змісту, реалізуючись через інтонаційні, темброві, ритмічні та гармонічні відношення. Центральною ланкою такого типу організації постає конфлікт, який у музичному мистецтві не зводиться до простого протиставлення тематичних або образних сфер. Його сутність визначається характером взаємодії активних сил, ступенем внутрішньої напруги та спрямованістю розвитку. Розмежування понять контрасту і конфлікту дозволяє уникнути формальних трактувань музичної форми та виявити глибинну логіку драматургічного руху, зосереджену не в поверхневих опозиціях, а у внутрішньому енергетичному потенціалі матеріалу.

Аналіз категорії події показує, що відсутність вербально фіксованої фабули не означає відсутності драматургії. Подія в музиці постає як семантичний зсув, порушення інерції розвитку, момент якісної трансформації інтонаційного образу. Особливу роль відіграють мікроподії, які забезпечують внутрішній рух навіть у зовні статичних формах. Саме їх щільність і функціональне навантаження формують драматургічний профіль твору. Таким чином, музична драматургія постає як динамічна система, у межах якої різні родові принципи не протиставляються жорстко, а перебувають у складній взаємодії. Усвідомлення цієї взаємодії відкриває перспективи для більш глибокого аналізу музичної форми та дозволяє розглядати її як процес семантичного становлення, а не як сукупність статичних структур.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Almen B. A Theory of Musical Narrative. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 264 p.
2. Cone Edward T. The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1974. 184 p.
3. Maus Fred Everett. Music as Drama. *Music Theory Spectrum* 10, no. 1 (Spring 1988). Pp. 56–73.

REFERENCES

1. Almen, Byron. (2008) A Theory of Musical Narrative. Bloomington: Indiana University Press. [in English].
2. Cone, Edward T. (1974) The Composer's Voice. Berkeley; Los Angeles : University of California Press. 184 p. [in English].
3. Maus, Fred Everett. (1988) Music as Drama. *Music Theory Spectrum* 10, no. 1 (Spring 1988). Pp. 56–73. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025