

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.4

ЗАПЕВАЛОВА Л. Г.

Запєвалова Людмила Георгієвна – кандидат іскусствоведєния, доцент кафедри теорії музики Белорусської державної академії музики.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-9334-3701>

ОТКРЫТАЯ ФОРМА В ДИАЛЕКТИКЕ «ВНЕМУЗЫКАЛЬНОГО» И «МУЗЫКАЛЬНОГО» СОДЕРЖАНИЯ

Рассмотрены особенности изучения открытой формы в музыкальном искусстве, подчеркнута недостаточность исследования этого понятия в современном теоретическом музыковедении, а также необходимость его введения по отношению к музыкальным произведениям, не соответствующим канонам, «принятым» в данный историко-стилевой период, акцентируется на их содержательном и конструктивном новаторстве. Эстетическая ценность подобных образцов состоит не столько в результате «выполнения норматива», сколько вследствие его «нарушения». Выделены две композиционные разновидности открытой формы, терминологически определяемые как «открытая форма классико-романтического типа» и «открытая форма аклассического типа». Основное внимание сосредоточено на специфике внемузыкального и имманентно-музыкального содержания открытой формы первого типа. Её отличают: детерминированная нотация, стабильный музыкальный текст линейной природы, традиционные принципы развития – тождество и контраст, а также отграниченность музыкальной формы, представляющей собой внешне замкнутую (закрытую) форму с особыми функциональными взаимоотношениями, нетипичными для классико-романтических форм. Внемузыкальное содержание музыкальных произведений в открытой форме классико-романтического типа не ограничивается лишь отображением исключительно какой-либо конфликтной ситуации или спецификой художественного образа. Оно может быть представлено как авторское прочтение литературного первоисточника, как программное название произведения, а также как избранный композитором жанр. Имманентно-музыкальное содержание сконцентрировано в особой функциональной организации музыкальной темы и музыкальной формы, отличающейся значительным своеобразием при воплощении заключительной функции (*terminus*) либо «ситуацией» её отсутствия в форме.

Ключевые слова: открытая форма аклассического типа, открытая форма классико-романтического типа, программность, жанр, функциональная организация музыкальной темы, функциональная логика музыкальной формы.

Понятие открытой формы – дискуссионное в современном искусствознании. Несмотря на значительный пласт научных исследований, созданных за последние десятилетия, и, на первый взгляд, сформированную методологию её изучения, эта

© Запєвалова Л. Г., 2018

проблема привлекает внимание учёных к произведениям как современного, так и (в широком смысле) классического искусства. Совершенно не случайно сопоставлены во многом противоположные и стилистически отличные творения, поскольку в настоящее время уже не вызывает вопросов факт исторической вневременности «открытой формы». Введение в научный обиход этого термина было призвано отразить содержательное и структурное новаторство в какой-то степени «неправильных» произведений, не соответствующих «принятым» в данный период стилевым канонам, их атипичность, в первую очередь, по отношению к тем образцам, с которыми они сравниваются. Их эстетическая ценность заключается, говоря словами Ю. Лотмана, не столько в результате «выполнения норматива», сколько вследствие его нарушения.

Как категорию современного теоретического музыкознания, открытую форму исследователи связывают с музыкальными произведениями второй половины XX века, созданными в алеаторической технике композиции. Однако её использование также возможно в опусах иных композиционных техник, в которых она будет представлена несколько иначе. Поэтому первой и одной из важнейших сторон, определяющих особенности формообразования подобных произведений, на которые обращают внимание, в том числе, и большинство исследователей современной музыки, является техника музыкальной композиции. Критерий технического мастерства, технического совершенства музыкальных произведений был актуален во все времена. Однако его значимость возрастает именно в современном музыкальном искусстве. По мнению Ю. Н. Холопова, техника для композиторов XX века «есть и нужные музыкальные “слова”, и их синтаксис, и запас сил, чтобы справиться с лепкой рождающегося в воображении нового художественного организма». И далее, «оперирование техническими категориями позволяет познающему сознанию войти в соприкосновение с такими сокровенными компонентами музыки, которые находятся за пределами рациональных понятий»¹. На вопрос о методах анализа подобных произведений исследователь отвечает: «Приобщение к логосу музыки достижимо, если наше познание от света разума переходит к приобщению действием, когда методом становится причащение к художественному творению средствами самого же искусства, то есть средствами техники творения»².

Не случайно именно техника музыкальной композиции становится основным критерием, позволяющим не только систематизировать современные музыкальные формы, подразумевая и «выбор звукового объекта», и «выбор способов его обработки», что и составляет глубинную суть, смысловой «корень» данного понятия, но и выявить *композиционные разновидности открытой формы*. По одну сторону находятся произведения, созданные посредством новейших техник музыкальной композиции, имеющих в своей основе чаще всего аклассические принципы организации, по другую – произведения в тех техниках композиции, имманентно-музыкальная логика которых опирается на привычные классико-романтические законы формообразования. Таким образом, открытая форма как особое структурное явление имеет две разновидности, терминологически определяемые как «открытая форма классико-романтического типа» и «открытая форма аклассического типа».

¹ Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 80.

² Там же.

Цель статьи – раскрыть специфику внемузыкального и имманентно-музыкального содержания произведений в открытой форме классико-романтического типа.

Открытую форму отличают: детерминированная нотация, стабильный музыкальный текст линейной природы, традиционные принципы развития (тождество и контраст), а также отграниченность музыкальной формы, внешне замкнутой (закрытой) формы с особыми функциональными взаимоотношениями, нетипичными для классико-романтических форм. Последняя заимствует от открытой формы аклассического типа не столько её структурную множественность и случайность организации, сколько содержательную многозначность и неожиданную нетипичную ситуацию завершения, провоцируя неоднозначность восприятия произведения слушателями. Эта разновидность открытой формы может быть представлена практически в условиях любой техники композиции, включая технику расширенной тональности, серийность, пуантилизм и сонорную технику. Назовём лишь некоторые примеры: серийные композиции в пуантилистической фактуре А. Веберна и П. Булеза, пуантилистические опусы В. Екимовского и Э. Денисова, сонорные композиции В. Лютославского и А. Шнитке...

В российском теоретическом музикознании сложилась традиция рассматривать открытую форму вне алеаторики, как форму, одинаково присущую классико-романтическим и современным произведениям. В противовес западным исследованиям, в которых в обосновании открытой формы акцентируется на специфике её «технической» и композиционной организации, отечественные музыковеды опираются при выявлении особенностей открытой формы на её отличную от классико-романтических форм функциональную логику. Вопросы специфики открытой формы классико-романтического типа рассматриваются в работах Б. Асафьева, И. Барсовой, Н. Горюхиной, Е. Ручьевской, В. Бобровского, В. Зенкина и других.

Н. Горюхина в иерархии уровней реализации открытой формы выделяет прежде всего содержательный уровень произведения, имея ввиду его внемузыкальное содержание, связанное либо с отражением неразрешённой в результате развития конфликтной ситуации, продолжающей «действовать» за пределами отзвучавшего произведения, либо с характером отражаемых явлений и событий¹. Поэтому уже здесь обнаруживает себя градация открытости, включая незавершённость, разомкнутость и, собственно, открытость. Тем не менее, внемузыкальное содержание «открытых» произведений, на наш взгляд, далеко не ограничивается отражением исключительно какой-либо конфликтной ситуации или спецификой художественного образа. Оно может быть представлено значительно шире, в виде:

– *авторского прочтения литературного первоисточника*, послужившего основой, поводом для создания музыкального произведения «по мотивам» этого литературного прототипа, а также в виде частичного воплощения некоего литературного произведения;

– *программного названия произведения*, подчёркивающего его намеренную содержательную незавершённость, и авторских ремарок, уточняющих жанровую специфику произведения – «фрагменты из...», «наброски...», «эскизы...» и т. д.;

– *избранного композитором жанра произведения* (музыка для..., посвящение, приношение), не имеющего устойчивых конструктивных канонов и не обладающего устойчивым типом образного содержания.

¹ Горюхина Н. А. Открытые формы // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. Ч. 1. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград : Изд. ЛОЛГК, 1990. С. 4–34.

Поясним каждый из предложенных аспектов.

Так, стимулом к созданию кантаты для хора, солистов и оркестра белорусского современного композитора Виктора Копытько «Карнавальная ночь» послужил роман Томаса Манна «Волшебная гора». Текст кантаты взят из двух разных частей, соответственно – и глав романа. Это не случайно, поскольку автор намеренно не стремился использовать текст литературного первоисточника в целостном виде (в небольшом по объёму произведении это было бы невозможно!), взяв его в некоторой отрывочности, что обусловлено рядом объективных причин. Главные герои романа Т. Манна – мужчина и женщина, характер отношений между ними постоянно изменяется. Однако, если в романе они представлены довольно развёрнуто, то лаконичные размеры кантаты не позволяют этого сделать. Объединить и похожие, и одновременно не похожие произведения В. Копытько и Т. Манна позволяет ключевая сцена – сцена Карнавальской ночи, концентрирующая суть и кантаты, и литературного первоисточника.

Краткость изложения центральной идеи романа Т. Манна в интерпретации В. Копытько обусловлена жанром камерной кантаты, между тем как первоначально композитор собирался воплотить её в жанре оперы. Литературная фрагментарность воплощена в особой форме – в контрастно-составной форме одночастного произведения, изначально несколько незавершённой из-за отсутствия репризы. Тем не менее, этого ещё не достаточно для собственно открытой формы. Фактором, подчёркивающим и усиливающим ощущение разомкнутости, является здесь логика тонально-гармонического развития, поскольку произведение, несмотря на ясный тональный план и структурно-организованную вертикаль, не завершается каденцией. «Остановка» происходит в момент звучания доминантового секундакорда, неразрешённого в конце произведения.

Подобная ситуация складывается в Композиции 15 для 13 исполнителей Виктора Екимовского по рассказу Антона Чехова «Спать хочется».

Иной немелодический «способ» возникновения открытой формы – программный замысел произведения. Его название, как свидетельство его программного замысла, благодаря семантике слова, может вызвать впечатление его незавершённости. Однако подобная незавершённость имеет скорее психологический характер, поскольку название произведения – это декларативный импульс к его постижению, а возможно, и домысливанию воспринимающим его слушателем. Как указывает Е. Ручьевская, открытая форма, с точки зрения некоей эстетической упорядоченности, в данном случае, довольно условна, так как «<...> окончательный вывод, суждение, эмоциональная оценка как бы выносятся за пределы текста <...> В таких формах нет традиционных приёмов маркировки конца, традиционных кадансов и эпилогов. Однако сама форма внутренне завершена, она имеет начало (*i*), середину (*m*) и конец (*t*). Общий функциональный профиль и динамика развёртывания могут осуществляться разными способами. Но это форма, отграниченная от немелодического времени и пространства»¹. Таким образом, композитор предоставляет слушателю возможность выбрать одну из «стратегий» интерпретации произведения, результат которой – его «итог-резюме», призванный поставить окончательную точку в его концепции. Примерами подобной психологической разомкнутости являются новаторская миниатюра для камерного оркестра Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа», созданная

¹ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. С. 208.

вначале XX века, фортепианная пьеса Дж. Кейджа «Ожидание», камерный дуэт для скрипки и альта П. Мариетана «Обрывки, отрезки и другие фрагменты».

Жанр, как и все компоненты музыкального произведения, оказался вовлечённым в процесс модернизации, что способствовало его переосмыслению и переходу на новую ступень – концепции музыкального произведения. Результат этого процесса, с одной стороны, – уникализация жанра, а также использование, с каждым последующим к нему обращением, новых форм музыкальной материи, благодаря неограниченным возможностям техники музыкальной композиции. С другой стороны, – отказ от «типовых основ жанра и формы в пользу единичной авторской версии»¹. Всё это способствовало формированию жанра (подобно «Музыка для...»), по Т. Щербо, «свободного от типологической нормативности жанра, формы, техники композиции»², открытого для многообразных конструктивных решений и не нуждающегося в жанрово-структурных нормативах. Поэтому сам жанр, как и формы его воплощения, подчиняясь общей тенденции индивидуализации, приобретает значение категории, лишённой строгих типизированных закономерностей как семантических, так конструктивно-драматургических, нередко подразумевая и содержательную, и формообразующую многозначность, тем самым сближаясь парадоксальным образом с принципами открытой формы.

В современном музыкальном искусстве сформировались жанровые модели, изначально ориентированные на семантическую и структурную незавершённость. К ним можно отнести произведения в жанрах «Каденции», «Постлюдия», а также «Композиции». Если «Каденция» и «Постлюдия» изначально входили в состав конкретной, точно определённой музыкальной формы, имеющей устойчивый ряд признаков, то термином «Композиция» многие современные композиторы скорее подчёркивали принципиальную новизну, непохожесть музыкальных опусов, стремясь не столько к новаторской трактовке жанра, сколько к его «открытости» и изначальной предрасположенности к семантической и структурной многовариантности. Каденция и Постлюдия, как самостоятельные произведения так или иначе сближаются с эстетическими установками «Композиции», с тем отличием, что в первом из них чаще преобладает ситуация разработочности вследствие господства функции развития, а во втором, напротив, «гиперболизируется» функция завершения. Таким образом, и «Каденцию» и «Постлудию» совершенно справедливо и логично рассматривать как жанры, в некотором роде «привязанные» к открытой форме. «Каденция» оказывается разомкнутой с двух сторон (в начале и в конце), а «Постлудию» отличает снятие начального и развивающего этапов формы. «Каденция» отображает процессуальность, динамику в форме, а «Постлюдия» – статику и семантику прощания.

Обратимся к характеристике особенностей имманентно-музыкального содержания произведений открытой формы классико-романтического типа. Формообразующую функцию чаще всего в них выполняет музыкальная тема, трактуемая как «толчок», «импульс» к дальнейшему развитию. Тезис В. Бобровского о прямой взаимосвязи процессов темообразования и формообразования, присущей классико-романтическим произведениям, функциональная иерархичность элементов музыкальной композиции актуализируют вопрос о специфике функциональной организации

¹ Щербо Т. А. Жанровая ситуация в инструментальной камерной музыке XX века // Музыкальное искусство XX века., Вып. 2 : Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции : науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1995. С. 66–84.

² Там же. С. 82.

музыкальной темы в данной разновидности открытой формы, а именно – степень выраженности в ней функциональной полноты и завершенности независимо от её формы.

Анализ значительного количества современных музыкальных опусов убедил, что в произведениях открытой формы классико-романтического типа представлены две разновидности тем:

1. Структурно и функционально завершенные, имеющие ярко выраженную асафьевскую триаду $i m t$, воплощенную в пределах периода или песенных форм. Подобные темы, исходя из их фактурной организации, можно определить чаще всего как мелодические темы.

2. Структурно и функционально незавершенные, в которых:

- представлены только функции $i m$, а функция t – отсутствует;
- преобладают срединно-разработочные приёмы изложения вследствие господства функции развития над функцией экспозиции;
- представлена только ситуация *initio*; как указывает В. Бобровский, выразительное начало подобных тем сосредоточено не в теме, а «рассредоточено по всему произведению или его части»¹, приводя к появлению феномена так называемого «рассредоточенного тематизма».

Наиболее характерна фактурная организация подобных тем – тембровые или гармонические темы (тема-аккорд, тема-сонор), а также полифонические «комплексы», состоящие из кратких мотивов, звучащих в разных регистрах в пуантилистичекой фактуре. Их отличает лаконичность, краткость вследствие их тематической однородности и интонационной концентрированности.

На уровне композиции и функциональной логики целого открытую форму классико-романтического типа во многом помогает обосновать и аргументировать анализ элементов музыкального текста, «работающих» на своеобразие воплощения в первую очередь заключительной функции в форме. Именно эта особенность открытой формы является одним из её композиционных признаков. Мощным фактором завершения, закругления формы является повторность (повтор ритмической фигуры, сонорного комплекса или созвучия), а также перемена типа фактуры (собрание, накопление плотности или, наоборот, рассеивание, истаивание). Отсутствие традиционных приёмов маркировки конца, использование атипичных для заключительных разделов формы средств музыкальной выразительности, нередко «ситуация» совмещения функций на основе их противоположного действия и т. п. – всё это способствует функциональной инаковости, нетривиальности заключительного события, следовательно, открытости формы, за исключением полного отсутствия разделов, выполняющих функцию *terminus*.

Согласно функциональной логике, открытую форму можно представить в виде трёх функциональных «моделей», в каждой из которых заключительная функция будет воплощена с той или иной степенью яркости и индивидуальности:

- первую функциональную модель характеризует функциональная полнота, связанная с воплощением триады $i m t$;
- вторую функциональную модель, как и первую, характеризует присутствие функциональной триады в полном виде, но отличает инаковость воплощения заключительной функции ($i m [t]$);

¹ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. С. 134.

– третью функциональную модель отличает от первых двух отсутствие заключительной функции (*i m t...*).

Охарактеризуем каждую из функциональных моделей.

1. Открытые формы с наличием полной функциональной триады Б. Асафьева *i m t* отличает функциональная завершённость на эстетическом и композиционном уровнях, благодаря полноте воплощения *terminus*, реализованной посредством специальных композиционных функций – репризы и коды. Подобный «статус» известной функциональной триады позволяет реализовать данную модель открытой формы в условиях классико-романтических форм – трёхчастной, рондо, контрастно-составной и даже циклической.

Реприза, способствующая композиционному равновесию в форме, открытым формам практически не характерна, так как основой функциональной организации формы является либо «тотальная экспозиционность», либо «тотальная разработочность», указанные Н. Горюхиной со ссылкой на «Тайные игры девушек» и «Величание избранной» из балета «Весна священная» И. Стравинского. Скорее, можно констатировать наличие в открытых формах элементов репризности, придающих целому иллюзию некоторой завершённости.

Другим признаком завершённости формы является кода. Кода-процесс – стремление к цели, кода-бег и кода-резюме – утверждение достигнутого, кода-эпилог, выделяемые Е. Ручьевской¹, характерные для классико-романтических форм. В открытой форме они значительно видоизменяются. Так, яркими признаками коды-процесса являются «растворение рельефа в фигурациях» и «применение разного рода приёмов инерционного развития», направленных к утверждению центральной идеи произведения. При этом их «движение» совершается по кругу. Оно замкнуто и не предполагает «опровержения» вне звучания произведения. Кода-резюме, частным случаем которой является кода-эпилог, создающая психологический эффект разрыва во времени и связанная с осмыслением предшествующего повествования, может иметь место в открытой форме, получая новое определение, уточнение, а, возможно, и её новый статус – кода-«многоточие». Такая кода, подобно спирали, поднимает предшествующее повествование на новый смысловой уровень, при этом не подчёркивая его итоговость, конечность, а, напротив, намекая на его способность достигнуть качественного результата, которое внутри данного произведения уже не допустимо. Подобная кода создаёт эффект психологического многоточия, своего рода психологической незавершённости. Именно о такой коде можно говорить в Фортепианном квинтете А. Шнитке, Девятой симфонии Д. Смольского для солирующей электрогитары и симфонического оркестра.

2. Открытые формы с наличием функциональной триады, в которых обобщающее событие – индивидуально, нетривиально. Е. Ручьевская пишет: «Индивидуализированный материал таких окончаний обретает здесь особые свойства инаковости по сравнению с предшествующим разделом, что может быть выражено и в синтаксисе (дробление), и в фактуре (новый тип фактуры), и в регистровых эхо (эффект прощальных переключек), и в изменении регистра (уход в высокий или низкий регистр)»². В формах с подобным окончанием скорее следует говорить не о заключительной

¹ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.

² Там же. С. 178.

функции, а о присутствии в них именно обобщающего события, несущего особый функциональный и сюжетно-содержательный смысл. Роль такого события осознаётся лишь по окончании звучания произведения. Классическими образцами, отражающими замену заключительного типа изложения экспозиционным, являются увертюра к опере «Кармен» Ж. Бизе (введение темы роковой страсти Кармен) и фортепианная пьеса «Ромео у Джульетты перед разлукой» С. Прокофьева на основе музыки из балета с одноименным названием. Если в первом случае смысл новой темы раскрывает следующее за увертюрой оперное действие, то во втором её выразительное значение заключалось в стремлении композитора воссоздать в воображении слушателя трагическую развязку шекспировского сюжета.

Индивидуализированное событие присутствует в симфоническом опусе «Quiet and Strong» швейцарского композитора Пьера Мариетана, а также в симфонической версии оперы с одноименным названием «Приглашение на казнь» Вячеслава Кузнецова.

3. Открытая форма, в которой заключительный этап отсутствует. Эта функциональная разновидность открытой формы может быть представлена тремя функциональными вариантами, отражающими диспозицию и взаимодействие двух функций – экспозиционной и развивающей. Подобные формы могут быть связаны: 1) с тотальной экспозиционностью; 2) с тотальной разработочностью; 3) с сочетанием экспозиционной и разработочной функций. Примером подобной функциональной организации формы является камерная кантата В. Копытько «Третье китайское путешествие», форма которой напоминает куплетную, начинающуюся припевом (АВАС). Основанное на символах буддийской мифологии, оно скорее напоминает внезапную остановку медитации в тибетском культе. Последняя была воплощена в кантате как остановка музыки буквально на полуслове.

Современная музыкальная теория и практика доказывают актуальность вопроса об открытой форме, её востребованность по отношению к целому ряду композиционно многозначных ситуаций в музыкальных произведениях и шире – художественных произведениях прошлого и настоящего. Именно поэтому её исследование составляет одно из приоритетных направлений как в современном музыкознании и искусствознании, так и в эстетике и философии искусства настоящего и будущего.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
2. Горюхина Н. А. Открытые формы // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. Ч. 1. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград : Изд. ЛОЛГК, 1990. С. 4–34.
3. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 268 с.
4. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2008. 432 с.
5. Щербо Т. А. Жанровая ситуация в инструментальной камерной музыке XX века // Музыкальное искусство XX века., Вып. 2 : Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции : науч. тр. Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1995. С. 66–84.

REFERENCES

1. Bobrovskiy, V. P. (1978). *Functional basis of musical form* [Funktsionalnyie osnovyi muzyikalnoy formy]: research. Moscow: Muzyka, 332 p. [in Russian].
2. Goryuhina, N. A. (1990). Open form [Otkrytaja forma]. E. A. Ruchevskaya (ed.) *Form and style [Forma i stil]*: collection of scientific papers in 2 vol, vol. 1. Leningrad: Izd. LOLGK, pp. 4–34 [in Russian].
3. Holopov, Yu. N. (2008). *Introduction to the musical form* [Vvedenie v muzyikalnuyu formu]. Moscow : MGK im. P. I. Chaykovskogo, 432 p. [in Russian].
4. Ruchevskaya, E. A. (1998). *Classical musical form* [Klassicheskaya muzyikalnaya forma]. Sanct-Petersburg: Kompozitor, 268 p. [in Russian].
5. Scherbo, T. A. (1995) Genre situation in instrumental chamber music of the twentieth century [Zhanrovaya situatsiya v instrumentalnoy kamernoy muzyike 20 veka] *Musical art of the twentieth century* [Muzyikalnoe iskusstvo 20 veka], No. 2 *Creative process. Artistic phenomena. Theoretical concepts* [Tvorcheskii protsess. Hudozhestvennyie yavleniya. Teoreticheskie kontseptsii]: scientific of Moscow opera publica Conservatory. Moscow, p. 66–84 [in Russian].

ZAPEVALOVA L. G.

Zapevalova Lyudmila Georgievna – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Theory of Music Department at Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus).

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-9334-3701>

OPEN FORM IN THE DIALECTIC OF EXTRA-MUSICAL AND MUSICAL CONTENT

The article is devoted to the peculiarities of the investigation of open form in musical art. It emphasizes the insufficient degree of investigation of this concept in contemporary theoretical musicology, as well as the need for its introduction in relation to those musical works that do not correspond to the “canons” accepted in this historical-style period, emphasizing a significant part of their meaningful and constructive innovation. The aesthetic value of such samples is not so much as a result of “compliance with the standard”, but because of its “violation”. This is the unconditional **relevance** of this study, revealing the features of the formation of “non-standard”, a kind of “wrong” from the point of view of the accepted norms of composition of works.

The purpose of the study is to determine the conditions that contribute to the emergence of an open form as a special content model and its various incarnations in the composer’s work of the second half of the twentieth century.

Methods of research: the study of modern musical works organized according to the “laws” of the open form is carried out through methods of theoretical musicology: genre analysis and functional analysis, and also through the theory of musical content.

The scientific novelty of the study: In the study, compositional varieties of the open form are systematized for the first time, and the phenomenon of the “open form” itself is studied in the aspect of interaction and interference of non-musical content (program design, genre, author’s “reading” of the literary source) to musical content in works under different techniques musical composition.

Results of the research: Modern musical theory and practice prove the necessity of using the concept of “open form” in relation to a whole series of compositionally multi-valued situations in musical works and wider artistic works of the past and present. That is why her research is one of the priority areas in the field of contemporary musicology and art history, as well as in the field of aesthetics and the philosophy of the art of the present and future.

Keywords: open form of the aclassic type, open form of the classic-romantic type, program, genre, functional organization of the musical theme, functional logic of the musical form.

УДК 78:378.091+792.07

Походзей П. І.

Походзей Павло Іванович – науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації Національної академії мистецтв України, викладач кафедри загально-го та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, викладач фортепіанного відділу Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0002-3544-4678>

НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна опера України: взаємодія як чинник розвитку оперного мистецтва

Розглянуто актуальні питання творчої співпраці і плідної взаємодії двох провідних національних установ України у сфері культури і мистецтв – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (вищого навчального закладу) та Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (закладу культури). Зосереджено увагу на їх взаємозв'язку, оскільки Академія здійснює підготовку для театру високопрофесійних кадрів (співаків-акторів, артистів симфонічного оркестру і хору, диригентів, музичних режисерів та ін.), а до науково-педагогічної роботи залучаються найвидатніші майстри оперної сцени, музиканти, які мають високі творчі здобутки й визнання в Україні і світі. Так виявляється спадкоємність поколінь у сфері оперного мистецтва. Дані про випускників Академії (співаків-акторів, диригентів, хормейстерів, режисерів), які працюють у творчому колективі Національної опери України, часом поєднуючи роботу в театрі з науково-педагогічною чи артистичною діяльністю в Оперній студії в НМАУ ім. П. І. Чайковського узагальнено відтворено в наведених таблицях. Виявлено, що в соціокультурному просторі України просвітницька і культурно-мистецька діяльність колективів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка і Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського сприяє культурному і духовному розвитку особистості.

Ключові слова: НМАУ ім. П. І. Чайковського, Національна опера України, взаємодія, Оперна студія, оперне мистецтво.

Актуальність теми дослідження. Традиційно важливою для розвитку оперного мистецтва в Україні є творча взаємодія оперних театрів з музичними навчальними закладами. Надзвичайно потужна і продуктивна співпраця протягом багатьох десятиліть склалася між Національним академічним театром опери та балету імені Т. Г. Шевченка і Національною музичною академією України імені П. І. Чайковського. Головним мотиватором зацікавленості у тісній співпраці і взаємодії є взаємозалежність між цими закладами. Академія здійснює підготовку для театру високопрофесійних

© Походзей П. І., 2018