

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Козловская, С.А., 2022

УДК 781.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-129-139

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА ОТКРЫТОЙ ФОРМЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX в.

С.А. Козловская¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена изучению феномена открытой (мобильной) формы, широко применяемого в композиторском творчестве XX–XXI вв. Представлены теоретические взгляды на данное явление зарубежных и отечественных искусствоведов, философов, эстетиков, культурологов и композиторов, основанные на индивидуальном понимании феномена открытости в художественном произведении. Сквозь призму анализа различных подходов выявляются специфические взгляды на данное явление: отражение эстетики номинализма у Т. Адорно, особого вида музыкального сообщения в контексте понятия открытого произведения у У. Эко, специфической музыкальной трактовки открытой композиции в связи с техниками алеаторики и минимализма у М. Переверзевой и В. Ценовой, психологический аспект восприятия открытой формы в работах Е. Ручьевской и С. Гончаренко, содержательный уровень открытости и связанная с ним проблематика в работе Н. Горюхиной, а также комментарии композиторов. Автор приходит к выводу, что понятия «открытой» и «мобильной формы» не поддаются конкретному определению, однако исследователи сходятся во мнении на таких общих ее параметрах, как незавершенность, свобода выбора, множественность прочтения и интерпретации исходного авторского текста, импровизационность и т.д. В связи с открытой формой обозначаются проблемы художественной целостности, неразрешенности конфликта, качества исполнительской интерпретация, психологии восприятия, которые являются результатом процесса музыкального мышления.

Ключевые слова: открытая форма, мобильная форма, алеаторика, музыкальный авангард, композиция

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Козловская С.А. К вопросу изучения феномена открытой формы в музыкальном искусстве XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 2. С. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-129-139.

TO THE QUESTION OF THE STUDY OF THE OPEN FORM PHENOMENON IN THE MUSICAL ART OF THE XX CENTURY

S.A. Kozlovskaya¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the study of the phenomenon of open (mobile) form, widely used in the composer's work of the XX–XXI centuries. The article presents the theoretical views on this phenomenon of foreign and domestic art historians, philosophers, aestheticians, culturologists and composers, based on an individual understanding of the phenomenon of

openness in a work of art. Through the prism of analyzing various approaches, specific views on this phenomenon are revealed: as a reflection of the aesthetics of nominalism by T. Adorno, as a special type of musical message in the context of the concept of an open work by U. Eco, as a specific musical interpretation of an open composition in connection with the techniques of aleatoric and minimalism by M. Pereverzeva and V. Tsenova, as a psychological aspect of the perception of an open form in the works of E. Ruchyevskaya and S. Goncharenko, the content level of openness and related issues in the work of N. Goryukhina, as well as the views of composers. The author comes to the conclusion that the concepts of “open” and “mobile form” are not amenable to a specific definition, however, researchers agree on such general parameters as incompleteness, freedom of choice, multiple reading and interpretation of the original author’s text, improvisation, and so on. In connection with the open form, the problems of artistic integrity, unresolved conflict, the quality of performing interpretation, the psychology of perception, which are the result of the process of musical thinking, are indicated.

Keywords: open form, mobile form, aleatoric, musical avant-garde, composition

Conflict of interest: The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kozlovskaya, S.A. (2022), “To the question of the study of the open form phenomenon in the musical art of the XX century”, *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 2, pp. 129–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-2-129-139.

Открытая форма широко стала применяться в музыкальном искусстве XX столетия. На это явление воздействовали процессы формирования новой модели музыкального мышления и психологии восприятия, повлиявшие на формообразование. Исследовательский интерес к открытым формам возник во многих областях: в искусствознании, философии, эстетике, теории музыки и, собственно, в композиторском музыкознании. Но в силу объективных причин единого взгляда на это явление так и не сложилось. Сегодня накоплен достаточно большой материал, чтобы на новом этапе обобщить методологические принципы изучения открытой формы в музыкальном искусстве, что является основной задачей данной статьи.

Впервые термины «открытая форма» и «замкнутая форма» были разработаны в искусствоведении Генрихом Вельфлином в начале XX в. Рассуждая о живописи, исследователь отмечал, что «каждое произведение оформлено и представляет собой организм», и можно выделить в нем *тектонический стиль* («замкну-

тая или закрытая форма») – стиль строгого порядка и ясной закономерности, и, напротив, *атектонический стиль* («открытая форма») – стиль более или менее скрытой закономерности и свободного порядка. При этом «открытость» и «замкнутость» понятия двусмысленные, поскольку «замкнуто» то изображение, «которое с помощью большего или меньшего количества тектонических средств превращает картину в явление, ограниченное в себе самом, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно только и обуславливает возможность замкнутости (завершенности) в эстетическом смысле» (Вельфлин Г., 2009. с. 145–146).

Для открытой формы не важны горизонтальное и вертикальное направления, «искание преходящего мгновения в концепции картины является одним из признаков “открытой формы”». При этом Г. Вельфлин высказывает свое мнение об использовании этих двух стилей в разных

видах искусств, например, живопись «может», а архитектура «должна» быть «закрытой», так как «живопись вполне развивает свои специфические особенности лишь после освобождения от власти тектоники, для архитектуры же уничтожение тектонической основы было бы равносильно самоубийству» (Вельфлин Г., 2009, с. 174). То же самое он говорит и о пластическом искусстве, приводя в пример эпоху Барокко, где «тяга к свободе есть нечто иное, чем рыхлая композиция примитивов, которые не ведают что творят», а классицизм снова приходит к тектонике (Вельфлин Г., 2009, с. 173–174). В 1950-е гг. идеи Г. Вельфлина были развиты немецким теоретиком К. Заксом в монографии «Содружество искусств», где автор определяет комплекс признаков «открытой» и «замкнутой» формы в живописи, скульптуре, архитектуре, танце и музыке.

Термин «открытая форма» в философско-эстетических взглядах также был применен представителем франкфуртской философско-эстетической школы Теодором Адорно, изучавшим данный феномен в контексте художественных произведений XX в. Понятие «открытой формы» возникает у исследователя в связи с критической позицией эстетического номинализма, опирающегося на тезис, что «единство всеобщего и особенного, на которое претендует произведение искусства, в принципе невозможно» (Адорно Т., 2001, с. 317). Открытая форма, в сравнении с устоявшимися типовыми структурами более динамична, обладает неким внутренним игровым началом, и в данном смысле, по логике Адорно, вступает как бы на путь примирения с номиналистской критикой.

Однако долгое время качества открытой формы появлялись на основе модификации типовых структур, достигая порой внутреннего равновесия, как, например, в рондо-сонате, совмещающей открытость игрового начала рондо с динамичной, но, в сущности, замкнутой структурой сонатной композиции. Переворот произошел, когда на место подобного компромисса типовых форм пришла техника, руководствовавшаяся «номиналистской заповедью». Его результатом стал момент переориентации случайности на характер самой композиции, где она стала «функцией возрастающей проработки формы», а эстетический субъект избавился от груза ее формирования (Адорно Т., 2001, с. 319).

Осмысливая противоречивость художественных явлений XX в., в области культуры и всей человеческой истории, Адорно формулирует теорию отрицания – «негативную диалектику» как построение некоего бесконечно открытого отрицания, не приходящего ни к какой позитивности, но являющегося движущим моментом в развитии. «Все динамические и исторические процессы, по Т. Адорно, представляют открытый ряд отрицаний, во всякой же упорядоченности философ усматривает тотальное проявление человеческого насилия над природой» (Горюхина Н., 1990, с. 10). Это отчасти проецируется и на музыкальное формообразование авангардного искусства, в котором отрицается синтезирующее начало репризных разделов, и собственно сама композиционная реприза оказывается противоестественной.

Таким образом, в ряде свойств «открытой формы» приоритет дина-

мики исследователь связывает с концепцией мира как хаоса, поскольку сама Вселенная и «отражающая ее система искусства имеют открытый вид, находятся в непрерывном становлении, содержат в себе процессуальность, поступательность движения, восходящую прогрессию» (Горюхина Н., 1990, с. 11). Однако это движение по логике Адорно не приводит к новому качеству (имеет знак «минус»), поскольку в контексте его утверждений, как отмечает Н. Горюхина, «процессуальность не носит характера становления и является хаотичным движением с отсутствием возврата, синтеза и какого-либо обобщения» (1990, с. 11). В итоге, в концепции Адорно происходит переосмысление эстетических основ понятия движения, динамичности, и это служит одним из обоснований появления авангардного музыкального искусства 1950-х гг., где как раз возникает логика единичных в своем роде форм, характеризующихся ослаблением связей между элементами структуры и даже их полным разрывом.

Другой взгляд у итальянского эстетика и семиотика Умберто Эко, который предложил и осмыслил понятие «открытое произведение». В своей концепции Эко продолжал развивать различные аспекты понимания феномена открытости. Он отмечал, что любое произведение в своей сущности является открытым: «автор создает себе законченную форму <...> в строго выверенном совершенстве», однако слушатель или зритель воспринимает произведение со своей точки зрения, поэтому предоставляется «возможность толковать <...> на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего непо-

вторимого своеобразия. Таким образом, всякое художественное восприятие является его истолкованием и исполнением, так как во всяком таком восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе» (Эко У., 2004, с. 28). Поэтому даже закрытое, строго организованное произведение может быть открыто с точки зрения интерпретации, восприятия и поиска добавления различных смыслов.

Помимо широкой трактовки этого понятия, была и другая, более специфическая – как незаконченности, незавершенности композиции, где автор предоставляет только определенную возможность организации произведения, окончательная реализация которого в значительной степени отдается исполнителю. Такие произведения У. Эко называет «незаконченные вещи», в них заложены игровые элементы в виде «конструктора», которые можно группировать по-разному в соответствии с композиторской или исполнительской задачей. То есть при данном понимании открытость проявляется на уровне формообразования и музыкального материала, где созданы все условия для домысливания сочинения исполнителем. Указанные особенности были получены автором не без влияния музыкальных произведений и, в частности, сочинений таких авторов, как А. Пуссер, К. Штокхаузен, Л. Берно.

Представленные аспекты изучения феномена открытого произведения в различных видах искусства и эстетики создали необходимое основание для исследования данного явления в музыкознании, но единого понятия открытости среди

ученых так и не сложилось. В трактовке открытой формы музыковеды нередко опираются на комментарии композиторов. К примеру, на основе анализа симфоний Г. Малера И. Барсова пишет об «аклассических» тенденциях открытой формы, которые развиваются на основе трансформации типовых структур.

По-другому высказывается Ю. Кон, он противопоставляет классические закрытые структуры открытым. Закрытая форма – это отнесение к образцу, и она обладает сильной парадигмой. Напротив, открытая форма, с ее преодолением отграниченности и многозначностью, «мягкостью языка», соединяет мозаично или без очевидно наблюдаемой внутренней связи самые разнородные элементы. Тем не менее, по его мнению, термин *открытая форма* обусловлен исключительно применением алеаторической техники, где вмешательство исполнителя в процесс реализации произведения может быть более или менее очевидным. Так понимали этот термин и некоторые музыканты: К. Дальхауз, Д. Лигети, В. Лютославский.

Е.А. Ручьевская, основываясь на формах классико-романтического типа, предлагает еще два аспекта открытости. Первый – психологический, где форма проявляется, как результат воздействия на эмоциональное состояние в процессе слухового восприятия музыки, побуждающее слушателя к способности чувствовать и размышлять. При этом конструктивная сторона музыкального произведения может быть полностью замкнутой и иметь универсальную формулу $i : m : t$. В данном случае открытая форма условна, так как «окончательный вывод,

суждение, эмоциональная оценка как бы выносятся за пределы текста» (Ручьевская Е., 1990, с. 207).

Второй аспект формообразующий, где отмечается целая группа форм, в которых количество разделов и их последовательность не упорядочена. К таким формам автор относит мотет, фугу, рондо-вариативную, концертную, вариационную и свободную формы.

Вопрос о трактовках замкнутой и открытой формы был также рассмотрен С.С. Гончаренко. Музыковед обращается к композициям вариантно-симметричного типа и изучает способы их построения с точки зрения возможных комбинаций разделов структуры, а также особенностей восприятия. В то же время исследователь подчеркивает, что «открытая форма» – это относительная свобода. Непредсказуемость в связях элементов структуры действует по принципу «матрешечной иерархии» на разных масштабах и смысловых уровнях художественного текста (Гончаренко С., 1996, с. 114). Общий же подход к классификации музыкальных форм на открытые и закрытые автор признает неудовлетворительным и отмечает, что «феномен открытости это одно из частных, но в то же время обязательных свойств структуры музыкального произведения» (Гончаренко С., 1996, с. 123).

С точки зрения формообразования и техники современной композиции открытую форму рассматривают М.В. Переверзева и В.С. Ценова. Переверзева связывает изучение таких явлений с техникой алеаторики выделяя модульные, переменные и мобильные разновидности формы. В частности, для *мобильной формы*

характерны: наличие нестабильных по материалу разделов; возможность сжатия и расширения границ ее частей, что влияет на общее время звучания композиции. Ценова дополняет данную точку зрения, уточняя действие мобильности на разных уровнях композиции, от локальной смены только отдельных элементов до изменения мобильного порядка разделов общей структуры сочинения в целом. Классифицируя открытые формы с функциональной точки зрения, автор предлагает называть их «неотграниченными», так как они не имеют конкретной точки завершения.

Открытые формы с позиции содержательно-эстетической категории рассматривает Н.А. Горюхина. Она определяет их художественную природу и устанавливает связь с современным искусством, выделяя такие черты, как динамичность, интеграция и универсализм. Опираясь на теорию Т. Адорно, Горюхина отмечает, что незавершенность проявляется на одном или всех уровнях формы и является основным показателем открытости. Так, открытые формы являются «воплощением открытой динамичности, процессуальности, раскрепощенной стихийности» (Горюхина Н., 1990, с. 5). В реализации композиций данного типа Горюхина в содержательном плане обращает внимание на степень незавершенности произведений, выделяя несколько ее типов. К первому относится разомкнутость, порождаемая полной или частичной неразрешимостью конфликта (или же отстранением от него). Второй тип «открытого содержания определяется характером отражаемых явлений, событий: избираются про-

цессуальные, вероятностные, возможные, по своей природе содержащие элемент непредсказуемости» (Горюхина Н., 1990, с. 18). Однако общий контекст применения понятия «открытой формы» весьма широк и свойствен музыке разных исторических эпох, образующих различные открытые содержательные уровни формы (в этом смысле ее взгляд совпадает с мнением Е. Ручьевской).

Также Н. Горюхина поднимает вопрос классификации открытых форм, исходя из общего принципа организации, который обозначается как «динамический подход к структурированию». В данном значении исследователем определяется общий класс динамических форм, характеризующихся векторностью движения с ослабленными или усиленными связями, а далее происходит конкретизация на импровизационные, алеаторические, свободные, смешанные, индивидуальные, открытые и прочие формы. Открытая форма в этом ряду характеризуется векторностью с обратным знаком, «угасающей, регрессивной формой движения», где происходит последовательное накопление отдельных недосказанных элементов исходного материала (Горюхина Н., 1990, с. 29).

Исследованием данного явления занимались и композиторы. На основе сопоставления различных трудов и комментариев к сочинениям можно констатировать, что каждый из них по-разному трактовал открытость и замкнутость формы.

«Наряду с широким применением различных типов фиксированных конструкций, начиная с 50-х годов нашего века, – отмечает Э. Денисов, – все ярче проявляется тенденция

к избеганию полной детерминированности формы во всех ее деталях – доля мобильных участков значительно увеличивается. Появляются поля неопределенности, в которых прочность общей конструкции ослабевает, а недетерминированность играет роль одного из важнейших компонентов общей структуры» (1986, с. 119). Это, по мнению композитора, дает возможность для проявления исполнительской творческой инициативы в ситуации гибкого сочетания мобильного (или же, наоборот, стабильного) материала в условиях мобильной (или же стабильной) формы (Денисов Э., 1986, с. 119).

Свою трактовку в понимании композиции открытого типа дает Роман Хаубеншток-Рамати. Он относит такие формы к разряду переменных структур и предпочитает определять их как «динамически закрытые». Эти структуры для композитора являются результатом действия измененного повтора, по принципу: «постоянная вариация путем постоянного повторения». Поэтому такая форма оказывается внутренне открытой и может развиваться в разных направлениях (Хаубеншток-Рамати Р., 2004, с. 188).

Карлхайнц Штокхаузен также в своем творчестве большое внимание уделял разным аспектам современного искусства. Он интерпретирует музыкальную форму как одну из проблем современной композиции. Составленная им классификация основана на трех критериях: способе звуковой организации, степени стабильности и особенности структуры целого, причем разные качества форм могут сочетаться между собой в разных пропорциях.

Он выделяет *переменные формы*, где на первом месте алеаторика музыкальной ткани, и *многозначные*, где алеаторика охватывает всю форму. Такие композиции связаны с искусством импровизации. Самое известное сочинение в этом ряду Klavierstucke XI (1956), написанное в виде 19 не связанных между собой фрагментов («групп»), которые исполнитель может по своему усмотрению играть в любой последовательности, меняя темп и регистры, варьируя динамику и артикуляцию.

Однако в целом композитор все же предпочитает в своих произведениях контролировать процесс, т.е., несмотря на непредсказуемость материала, произведение от выступления к выступлению остается узнаваемым. Поэтому для подобных сочинений автор использует термин «интуитивная музыка», обозначая тем самым открытую форму. Данное понятие он вводит специально, чтобы оградить сходные по своим параметрам явления, например, такие как фри-джаз, а также импровизацию в народной и традиционной профессиональной музыке.

Своего рода манифестом нового типа музыкальной композиции стала опубликованная в 1957 г. известная статья Пьера Булеза «Алеа», в которой он обосновывает момент случайности, импровизационности, противоречащий традиционной классической концепции *opus perfectum et absolutum* («совершенный и законченный труд»). Булез создает «открытую, мобильную» форму, основная идея которой – давать при каждом новом проигрывании (или прослушивании) иной порядок фрагментов. Он отмечает, что в музыке всегда присутствует эле-

мент случайности и так приходит к идее «алеа», что и получило в дальнейшем название *алеаторика*. В своих произведениях композитор предлагал исполнителям варианты организации мобильных элементов, соответствующие его замыслу в строго детерминированной серийной композиции. Пример такого подхода встречается в Третьей сонате для фортепиано (1957), «Структуре I» для двух фортепиано во второй части (1952).

Немецко-голландский композитор Конрад Бёмер (Konrad Boehmer) в 1967 г. издал книгу «К теории открытых форм в новой музыке» (*Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*), в которой концепцию «открытой формы» рассматривал от эпохи григорианского хорала до современности. Анализируя в ряду большого числа сочинений ключевые произведения XX в. (К. Штокхаузена, П. Белуза и др.), К. Бёмер приходит к выводу, что «открытая форма» – это собирательный термин, в нем объединяются «подвижность, изменчивость, неоднозначность и другое, которое лишь симулирует (изображает) форму» (Boehmer K., 1967, S. 5). И в отличие от импровизационной музыки, которая более или менее состоит из случайных событий, в произведениях открытой формы определен некий каркас для множества возможных процессов, а именно, бесконечное количество различных образов из одного и того же материала.

В творчестве американского композитора Эрла Брауна концепция открытой формы стала идеей всей его жизни. Опираясь на опыт смежных видов искусства, особенно на абстрактную живопись и скульптуру

США, он пытался создать такую музыкальную форму, где проследилась бы тесная взаимосвязь между «мобилями» скульптора А. Колдера и живописью-действия Дж. Поллока. В результате, его партитурам свойственно сочетание константных параметров и переменных, а новым является возможность свободного изменения самой последовательности этих сегментов-вариаций, определяющаяся спонтанно во время каждого выступления. При этом сами сегменты могут быть как стабильными, так и мобильными. В этом значении в музыкальное пространство входит мобильная форма, где внутренняя ее подвижность является запрограммированной композитором, а переменность, спонтанность, импровизационность весьма желательны при звуковом воплощении. Именно в таком качестве мобильная форма реализуется у Брауна в инструментальном цикле «Folio» (1952–1953), в сочинениях для ансамбля «Available forms I» (1961), «Modules I–III» (1966–1969), «Cross Sections and Color Fields» (1975) и др.

Таким образом, анализ теоретических работ разных исследователей и композиторов демонстрирует аспект множественного понимания феномена открытой и мобильной формы. Своеобразные проявления открытости в искусстве на уровне авторского замысла, художественного текста и способа восприятия указывают на то, что данное явление не поддается однозначным и четким объяснениям, поскольку автор господствует и над концепцией сочинения и над формой, где различные решения, направленные в новые русла, зачастую, индивиду-

альны и неповторимы. Однако множественность представленных точек зрения проявляет и определенную проблематику, генерируемую в связи с феноменом открытости.

Во второй половине XX в. в условиях современного мира особенно остро встал вопрос, достигает ли открытая форма своей целостности? В широком смысле любое произведение искусства, даже при своей завершенности, одновременно является открытым к восприятию. В открытых формах целостность произведения выстраивается из элементов, но они находятся в постоянном обновлении в своем содержании и функциях, наделенных свободой выбора. В результате чего, структура целого подчиняется случайности выбора.

Еще одна проблема связана с неразрешенностью конфликта. Если в «закрытой форме» разрешение основного конфликта находит свое место в ряде музыкальных событий, воздействует на слушателя или зрителя с последующим переживанием и катарсисом в конце композиции (по Аристотелю), то в произведениях «открытой формы» цепь отдельных (часто подчиненных принципу случайности) событий наделена множественностью и не имеет такой стягивающей, концентрированной точки разрешения. Это в свою очередь поднимает проблематику специфики организации музыкального процесса, в котором (как выясняется из характера музыкально-эстетических установок) возрастает роль дезорганизующего начала, оно становится все более заметным, влияя и на функциональный профиль композиции, и на его содержательный план. Результат этого – в доминиро-

вании «сил развития» и непредсказуемости результата.

Другой вектор проблематики, связанный с открытой формой, возникает в плоскости *композитор-исполнитель-музыкальный материал*. Он обозначает сразу комплекс вопросов, относящихся и к процессу исполнения, и к его результату. Это и проблема выбора музыкального материала исполнителем, и порядка его следования, поиск адекватного звукового решения предложенной композитором идеи в интуитивно-импровизационном и в то же время логически обоснованном плане. За всем этим возникают более общие вопросы: создания убедительной художественной интерпретации произведения искусства, проблема авторства, и в конце концов творческой ответственности за результат.

Нельзя обойти вниманием и проблему психологии восприятия композиций открытого типа. Авторское стремление внести элемент незавершенности и неопределенности, обмануть «инстинкты» слушателя, вызвать чувство неудовлетворенности характером и степенью развязки, приводят к когнитивному диссонансу, намеренному нарушению всех ожиданий, где происходящие события кажутся случайными, но при этом, таковыми не являются. Разрушение привычных связей, испытание музыкального искусства в новых аспектах требуют также определенного культурного сдвига – «феноменологического» состояния души, которого, зачастую нет у современного слушателя. Точно так же нет уверенности, что в данный момент исполнитель или ансамбль выступают с удачной комбинацией произведения в «открытой форме».

Поставленные вопросы во многом справедливы и достаточно серьезны. Но в комплексе обозначенной проблематики следует отметить, что не стоит искать ответы на данные вопросы в логике оправдания феномена открытости в сравнении с известными типовыми структурами. Музыкальная практика показала, что композиция открытого типа несет свою отличительную логику, своеобразие которой, а вместе с тем и художественная ценность, заключаются как раз в ее незавершенности, вариативности, множественности, приближающей слушателя к порогу неопределенности системы, но вместе с тем не разрушающей ее, а организующей в процессе звучания уже другой, исполнительской логикой. Наиболее чувствительной зоной освоения данного художественного пространства остается проблема исполнительской интерпретации подобного рода композиций, однако и здесь повышается изначальная адресная направленность сочиняемого произведения на конкретного исполнителя, имеющего достаточно навыков и таланта к воплощению открытой формы.

Другой аспект, связанный с взаимодействием понятий *открытый* и *мобильный*, остается также весьма подвижным, поскольку существует в сплетении иногда взаимо-

заменяемых, а иногда и взаимно противоположных значений, чему немало поспособствовало композиторское музыкознание, а также вариативность применения этих понятий в тексте партитур. С одной стороны, мобильная и открытая структуры тяготеют к взаимоинтеграции, но с другой – они сохраняют и некоторые индивидуальные характеристики, отличающие эти явления друг от друга. Для открытой формы – это ее функциональная незавершенность (потенциальная бесконечность), открытость с точки зрения вариантов чтения текста, материала, числа участников. Для мобильной формы – использование принципа вариативной (полностью или частично свободной) группировки малых и больших сегментов партитуры, порядок звучание которых определяет уже не композитор, а исполнитель. Взаимоинтеграция не исключена, тем интереснее индивидуальное контекстное проявление обозначенных принципов.

Таким образом, несмотря на различные точки зрения обобщение феномена открытой формы в композиторском творчестве и теоретическом музыкознании является важной основой для изучения актуальных вопросов современного музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
- Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
- Гончаренко С. О применении понятия «открытая форма» в музыкознании // Музыкальное искусство и культура: Наблюдения, анализ, рекомендации. Новосибирск, 1996. Вып. 2. С. 112–126.

REFERENCES

- Adorno, T. (2001), *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory], in A.V. Dranova (trans.), *Respublika, Moscow*, 527 p. (in Russ.)
- Boehmer, K. (1967), *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Tonos, Darmstadt. (in Germ.)
- Denisov, E. (1986), *Sovremennaya muzyka i problemy evolyucii kompozitorskoj tekhniki* [Modern music and the problems of the evolution of compositional technique],

Горюхина Н. Открытые формы // Форма и стиль: Сб. науч. тр. Ч. 1 / сост. Е.А. Ручьевская. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. С. 4–34.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 207 с.

Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: Учеб. по анализу. СПб.: Композитор, 1990. 268 с.

Хаубеншток-Рамати Р. О форме в Новой музыке // Ведение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2004. С. 186–189.

Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Акад. проект, 2004. 384 с.

Voehmer K. Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik. Darmstadt: Tonos, 1967.

Sovetskii kompozitor, Moscow, 207 p. (in Russ.)

Эко, У. (2004), *Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike* [Open work: Form and uncertainty in modern poetics], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, 384 p. (in Russ.).

Goncharenko, S. (1996), “On the application of the concept of «open form» in musicology”, *Muzykal'noe iskusstvo i kul'tura: Nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [Musical art and culture: Observations, analysis, recommendations], Novosibirsk, issue. 2, pp. 112–126. (in Russ.)

Goryuhina, N. (1990), “Open forms”, *Forma i stil'* [Form and style], in E.A. Ruch'evskaya (comp.), issue 1, LOLGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Leningrad, pp. 4–34. (in Russ.)

Haubenshtok-Ramati, R. (2004), “About form in New music”, *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the musical composition of the XX century], Vlados, Moscow, pp. 186–189. (in Russ.)

Ruch'evskaya, E. (1990), *Klassicheskaya muzykal'naya forma* [Classical music form], Kompozitor, Saint Petersburg, 268 p. (in Russ.)

Vyol'flin, G. (2009), *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyucii stilya v novom iskusstve* [Basic concepts of art history. The problem of the evolution of style in the new art], V. Shevchuk, Moscow, 344 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Козловская Светлана Александровна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки А.С. Молчанов)

E-mail: s.v6ru@yandex.ru

Authors information

Svetlana A. Kozlovskaya, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), docent, head of the Department of Music Theory A.S. Molchanov)

E-mail: s.v6ru@yandex.ru

Поступила в редакцию 23.03.2022

После доработки 16.05.2022

Принята к публикации 23.05.2022

Received 23.03.2022

Revised 16.05.2022

Accepted for publication 23.05.2022