



## РОЗДІЛ 2

### ТЕОРІЯ МУЗИКИ – ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ: КОТНІПЛИВНІ МОДЕЛІ

УДК 78.01

*Неоніла Очеретовська*

#### ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Об'єктом дослідження даної статті є категорії «зміст» та «форма», що посідають центральне місце у філософії, естетиці та музикознавстві. **Актуальність** цієї теми обумовлена тією обставиною, що стосовно до музики вони виявляють надзвичайно широкий діапазон дії: адже будь-яке музичне явище може розглядатись в аспекті єдності та діалектичної взаємодії змісту і форми. Чи йдеться про музичний твір як відносно самостійну художню цілісність, або ж про процес його зародження у мисленні і творчій праці композитора, чи про музичне сприйняття, або про структуру і сили, котрі рухають музично-історичний процес, – всюди ці загальні поняття відіграють роль найважливіших логічних віх, бо певний зміст існує лише в певній формі. **Мета** даної статті – привернути увагу молодих дослідників до проблем філософсько-естетичного аналізу музичного твору як єдності змісту та форми, включаючи образ-задум композитора, його втілення в музично-художній цілісності та подальше відображення у процесах сприйняття музики реципієнтами. Для цього вирішуються такі **завдання** як моделювання ієрархічної структури твору, відтворення моделі методології музикознавчого аналізу, збагаченого методами філософії, психології, соціології.

В динаміці музично-історичного процесу твір відіграє одну з відповідальних ролей: здійснюючи функції опредмечування, збереження

і актуалізації музично-художнього досвіду, він стає важливою ланкою, що забезпечує спадкоємність в становленні художньої думки, ланкою, надзвичайно гнучкою, що сприймає різного плану зовнішні дії, наприклад, зміни в соціальному, культурному середовищі, традиціях слухання і виконання музики. В той же час твір спирається на стабільність власної структури. Ця діалектичність природи і, як наслідок, структури твору викликала і викликає труднощі в його осягненні, визначенні, аналізі, бо будь-який підхід здається одностороннім, фіксує лише одну грань його складної внутрішньої будови. В живому звучанні твір розкривається перед слухачем в органічному поєднанні обох його сторін: інваріантної й варіантної. В музикознавстві неодноразово формувались визначення цього феномену. До найбільш відомих з них віднесемо наступні:

- музичний твір – це «єдність створених виконавцями семіотичних конструкцій з варіантною множиною їх значень, що виникають в результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами і відображають єдиний у своїй сутності і багатоманітний у своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором» [3, с. 163];
- музичний твір – це «матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, створений композитором на базі існуючих в культурі можливостей і засобів, здатний зберігати свою інваріантну структуру, а разом з тим – завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам пристосовуватись до ситуацій і історично розвиватись» [5, с. 28];
- музичний твір – «авторська інтонаційна концепція, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності виконавських інтерпретацій» [4, с. 54].

З наведених дефініцій стає зрозумілою актуальність аналізу твору в плані його історичного «життя». Не втрачає значення і повнота висвітлення «біографії» твору: адже в багатьох дослідженнях ми знайомимось з вихідним моментом його функціонування, композиторським задумом, його реалізацією, найчастіше першими виконаннями. Однак важливими є і інші віхи «життя» музичного твору, оскільки взаємодії з зовнішнім світом, середовищем також є нашаруванням його змісту.

В цьому розумінні можна говорити про своєрідний історичний фонд змісту музичного твору, фонд, що безперервно поповнюється, збагачується неповторністю суспільної художньої свідомості тієї чи іншої епохи. По-друге, твір, його структура можуть бути осмислені

і охарактеризовані стосовно до його стабільної, інваріантної основи, що є фундаментом виконавських відтворень. Іншими словами, погляд на твір в плані його соціального функціонування передбачає попереднє вияснення того, що ж саме відтворюється в соціальному просторі, якою є сутність твору як відносно стабільної і цілісної художньої композиції.

Методологічні засади знаходимо у вченні про музичну форму Б. Асаф'єва, звернувшись до його тези про зв'язок музичної динаміки і статики. Вчений писав про наявність суперечності, що спонукає процес становлення творчої думки, сутність якої – в боротьбі «між відкрystalізованими у пам'яті звукопоєднаннями <...> і між таким же постійним процесом формування» [1, с. 36]. Разом з тим Б. Асаф'єв акцентував увагу і на сфері музичної статики, тобто на цілому, що знаходиться в повному спокої і рівновазі усіх сил. Саме на цій основі формується і погляд на музичний твір як завершену систему, що реалізує попередній творчий процес композитора і вбирає в себе в процесі функціонування виконавські пошуки. З цим положенням можна пов'язати і поширений в музикознавстві підхід до музичного твору як художньої цілісності, що складається із елементів та їх взаємозв'язків. Він притаманний працям Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Цукермана та ін. Музичний образ, твір, що мисляться як ціле, і інтонація як елемент, котра вбирає в себе суттєві ознаки цілого, – ця думка проступає в багатьох асаф'євських висловлюваннях. Наприклад, роздумуючи про пісню, вчений визначає її як лаконічну інтонацію, що діє на короткому звуковому просторі. Сутність жанру симфонії Б. Асаф'єва уявляє як дві – три сутнісні лаконічні інтонації-тези, котрі діють у взаємотяжіннях і взаємовідштовхуваннях на великих звукопросторових відстанях [1, с. 223].

Ціле, таким чином, складається з певної кількості інтонацій та їх зв'язків, розвитку. Звідси значення інтонаційного рівня в цілісному аналізі твору, яке є першорядним і з тієї причини, що в інтонуванні ніби «знімається», набуваючи діалектичної єдності, протилежність музичного змісту та форми. Крилатим є вислів Асаф'єва про те, що «думки, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуково вираженою, стає інтонацією, інтонується» [1, с. 211].

Разом з тим шлях інтонаційного аналізу не є єдиним в осягненні змісту музичного твору. Варто звернутися і до поширеного завдяки системному методу принципу ієрархічності. Логічні корені музичного твору можна знайти у відомих музикознавчих теоріях: вченні Г. Рімана про ієрархію елементів музичної форми, концепції Г. Шенкера,

котрий розглядав музичну композицію як єдність трьох планів – глибинного, середнього і ближнього. У вітчизняній естетиці і мистецтвознавстві ця теза знайшла відбиття у визначеннях понять внутрішньої та зовнішньої форми (О. Потебня, О. Волкова), аналітичної і інтонаційної сторін форми (В. Медушевський), логічно-композиційних і експресивно-драматургічних функцій (В. Бобровський).

Цінною є спроба деяких авторів (К. Горанов, О. Волкова) репрезентувати твір як своєрідну ієрархію рівнів, переходів від більш простих елементів до більш складних. В процесі аналізу музичних творів ми спираємося на модель художнього цілого, що заснована на теорії діалектичної суперечності. Ця модель поєднує крайні та проміжні рівні, між котрими моментом єднання виступає горизонт – рівень інтонаційний. Полюси моделі – ідея-концепція і матеріально-акустична організація – є найбільш яскравим втіленням, з одного боку, плану змісту, з іншого – плану форми. Вони утворюють своєрідне обрамлення, в межах якого протікають складні процеси, «життя» музичного твору. Моменти ж переходів властиві для проміжних рівнів – це образна система, що включає образно-тематичні структури, поєднує риси ідейно-емоційного, предметно-тематичного змісту і внутрішнього форми.

### Зміст

Крайній член		Ідея-концепція
Проміжні члени	Образна система (образно-тематичні структури)	
Горизонт		Інтонація
Проміжні члени		Засоби виразності
Крайній член	Матеріально-акустична організація	

### Форма

Дана модель може служити опорною схемою при виборі методів дослідження музичного твору, координації і субординації методів у процесі рішення пізнавальних завдань, адже останні можуть бути спрямовані не на весь твір, а лише на певний його аспект. Наприклад, при розкритті драматургії твору на перший план висувається метод драматургічного аналізу, в той час як інші методики можуть залучатись як допоміжні. Якщо ж ставиться завдання максимально повного охоплення музичного твору, то використовуються різноманітні методи, ієрархія котрих нерідко відображає ієрархію структури певного музично-художнього об'єкту. Пам'ятаючи, що метод – це аналог дій-

ності, що відображається в створюваному об'єкті, можна запропонувати і адекватну щодо структури твору модель методології аналізу:

### **Зміст**

Концептуальний аналіз

Образно-драматургічний аналіз

Тематичний аналіз

Композиційний аналіз

Інтонаційний аналіз

Аналіз засобів виразності (мелодія, гармонія, ритм, поліфонія, тембр, фактура, динаміка, агогіка, артикуляція та ін.)

Аналіз матеріально-фізичного субстрату (акустичні методи)

### **Форма**

Ієрархія методів демонструє переходи від змісту до форми, бо одні методи ближче спрямовані на дослідження сфери музичного змісту, інші – на дослідження сфери музичної форми. Звертаючись до них, обираючи певну їх послідовність, необхідно глибоко знати можливості, методичні засоби і прийоми, притаманні кожному з методів. Наприклад, розглядаючи музичний твір як неповторну художню цілісність, важливо осягнути специфіку методу цілісного аналізу. Однак цікавим є і аналіз взаємодії форми і змісту в об'єктах процесуального плану, насамперед, в творчому процесі композитора, процесах музичного виконання й сприйняття.

Зміст та форма майбутнього музичного твору кристалізується в творчому процесі композитора, а оскільки структура системи є адекватною її становленню, цей етап має важливе значення для пізнання і оцінки художнього результату. Дослідникам важливо розуміти необхідність вивчення чорнових рукописів, варіантів, редакцій музичних творів, як минулого, так і сьогодення, для того щоб одержати вичерпні уявлення про їх концепції, характерні риси та особливості. Специфіка музичного змісту в період розгортання творчого процесу полягає у тому, що формуючись у свідомості автора, він носить характер образу-задуму, котрий уявляє ієрархію ідей. Інструментом його аналізу може послужити наступна ієрархія: **узагальнена художня ідея** → **інтонаційно-художня ідея** → **конструктивна ідея**.

Аналізуючи авторські рукописи творів, зіставляючи їх з кінцевим рішенням, ми наче реставруємо авторський задум, відкриваючи

у ньому те найбільш індивідуальне, яскраве, що складає авторську ідею в її багатомірності. Для прикладу звернемося до вокального циклу «Барвіста стрічка» В. Дробязгіної, що був створений на тексти українських народних пісень та поетичних творів Т. Г. Шевченка. Аналізуючи особливості поетичної і музичної образності, музичної мови циклу, ми можемо помітити наявність у ньому узагальненої художньої ідеї, котра направляє ідейний задум і виступає як смислова домінанта. Це почуття любові до Вітчизни, захоплення вічною красою Матері-землі – мотиви, котрі пронизують народну творчість, визначають її дух, її етос. Ця вагома, значуща узагальнена художня ідея стає призою для відбору композитором народних текстів і визначає драматургічне вирішення циклу, що підкорене взаємодії двох ідейно-тематичних ліній: патріотичної теми, особливо відчутної в обрамляючих номерах («Чом, чом, земле моя» і «Все йде, все минає»), і теми краси народного характеру.

Будова циклу, послідовність його номерів підпорядковані суміщенню протилежних драматургічних начал, тобто проведенню зазначених ідейно-тематичних ліній, їх взаємодії і в той же час їх контрастності, різнобарвності втілення. Звідси такою природною здається авторська назва твору – «Барвіста стрічка», звідси ж завершеність концепції і в той же час її розімкненість, бо вона практично відкрита для нових образів, настроїв, барв, як безкінечна і багатобарвна стрічка-лінія людського життя, історії.

Цікаво прослідкувати розвиток задуму цього циклу на рівнях інтонаційно-художньої і конструктивної ідей. В результаті інтонаційного аналізу вокальної партії приходимо до висновку про те, що на інтонаційному рівні, подібно до ідейно-емоційного, композитору вдалось створити цілісний художній організм, живу інтонаційну атмосферу, досягти органічного злиття поетичної та музичної інтонації. Незважаючи на індивідуальність кожної пісні, можна говорити про виразно окреслену, єдину, сумарну інтонаційно-художню ідею циклу, яка виникає на абстрактному рівні як своєрідна система інваріантних поспівок. Втілені у численних різноманітних варіантах, вони пронизують мелодику пісень, залишаючи після того, як завмирає останній звук, єдине інтонаційно-образне враження.

Коренями цей «словник» поринає в стихію народної музики з притаманною їй імпровізаційністю протікання музичної думки, що проростає все новими і новими варіантами. Вона характеризується свободо-

дою метро-ритмічного регламенту, більш тісно зв'язаного зі словом, аніж з жорсткою ритмічною схемою. Цій музиці притаманна широка роз співність – одна з головних естетичних властивостей української вокальної лірики. Найбільш типовою, стійкою є інтонаційна структура завершень мелодійних фраз, що цілком природно, адже каданс (мелодійний чи гармонічний) – це завжди сама «м'язиста», за виразом Б. Асаф'єва, сфера інтонацій, яка за своїми функціями більше тяжіє до типовості, ніж до індивідуальності. У циклі в цій ролі використана характерна для народної мелодики низхідна поспівка, часто в діапазоні терції (з пощабельним рухом, терцевим кроком чи оспівуванням), зі слабким, нерідко синкопованим метро-ритмічним закінченням, глісандуючим продовженням кінцевого тону. Конкретні варіанти цієї поспівки різноманітні, подібно до того, як різноманітні каданси в народних піснях.

Інтонаційно-художня ідея циклу включає також інтонацію-розспів, що уявляє собою більш чи менш широкий висхідний і низхідний пощабельний рух мелодії. Особливо яскраво ця інтонація звучить в п'ятій пісні «Не стій, вербо, над водою», що є ліричним центром твору.

До кола інваріантних поспівок у циклі належить інтонація-повтор одного звуку, особливо характерна для пісень жартівливого змісту (наприклад, «На вулиці скрипка грає»). В деяких випадках вона набуває рис рецитації, котрі нагадують інтонаційний стрій української думи (пісні «Щедрівка», «Летять галочки»).

Поряд з цим в процесі аналізу циклу важливо показати значення конструктивної ідеї-задуму кожного із номерів, звернувши увагу на органічний зв'язок конструктивної ідеї з поетичною. Так, наприклад, у весільній пісні «Летять галочки» двочастинна будова відповідна щодо характерного для фольклору образного паралелізму: життя природи – людське життя, образи пташок і дівчат.

Додатковий і важливий матеріал дає співставлення кінцевої редакції циклу і чорнових варіантів, ескізів. Наприклад, в поетичному змісті «Щедрівки», що поєднує жанрові ознаки українських народних обрядових та козацьких пісень, виявляється характерна для фольклору образно-емоційна багатозаровість: комічне, смішне співіснує поряд з трагічним, повсякденне з героїчним. Ярмарочна сценка змінюється спогадами персонажів про минулі героїчні подвиги, про боротьбу з ворогами, турками й татарами.

Порівняємо початковий і кінцевий варіанти цього номеру. Таким шляхом можна прослідкувати за ходом думки авторки, що виражає її прагнення створити лаконічну і в той же час багатопланову музичну драматургію, різноманітність художнього змісту поетичного джерела. Опорна інтонація – швидкий говорок, який переходить у розспів, на тлі густого секундового кластеру у фортепіанному супроводі була знайдена відразу, а надалі композитором опрацьовувались окремі деталі. Стосовно форми цілого, то за аналогією з народною піснею авторка спочатку мала намір використати куплетно-варіаційну, динамізовану звуковисотними засобами (в третьому куплеті мелодія переміщається на зменшену терцію вгору). Другий варіант «Щедрівки» наближається до кінцевої редакції. В ньому спостерігається посилення імпровізаційності, своєрідне «розкріпачення» форми, що дозволяє, з одного боку, досягти більш природного, гнучкого розвитку думки, з другого, наповнити його внутрішньою експресією та драматизмом. Відхід від регламентуючих схем відбувається на всіх рівнях цілого. На композиційному авторка відмовляється від принципу куплетності, йдучи по шляху оновлення тематичного матеріалу, створення наскрізної, динамічної сцени. Від регламентуючої метро-ритмічної «сітки» вивільняється і ритм: у першому варіанті виставлені розмір 3/8 і тактова риска, в другому – вони опущені. Більш вільно інтерпретується і звуковисотний контур. У другому куплеті використаний майже не зафіксований висотно говорок на фоні алеаторного фрагменту фортепіанного супроводу (імпровізація на білих клавішах).

Відзначена лінія перетворень завершується в кінцевій редакції «Щедрівки». Тут замість первинного темпу *Presto*, що установлював єдину міру стрімкого руху, певну пульсацію, пропонується темп *Rubato*, що відкриває більш широкі можливості варіативності в організації музично-поетичного часу в процесі виконавської інтерпретації. Тут також врешті фіксується форма наскрізного характеру типу хвилі або дуги з нарощуванням експресії, кульмінацією та спадом. Подібне рішення стало не тільки більш сучасним і оригінальним, але за сутністю і більш близьким до народного поетичного джерела, бо акцентувало яскраві особливості поетичного змісту, притаманний йому драматизм, елементи театралізації.

Процесуальна сутність музичного змісту та форми розкривається і в аналізі музичного сприйняття. Твір – не тільки результат композиторської творчості, але й виток, початок численних естетичних відно-



шень між людьми. Тому аналіз музичного твору в аспекті єдності змісту і форми має включати і точку зору слухача (реципієнта). Оскільки в ході музичного сприйняття твір розкривається перед слухачем як більш чи менш органічна художня цілісність, доцільно використати, на наш погляд, як методіку його аналізу в аспекті сприйняття концепцію В. Ганзена про сприйняття цілісних об'єктів [2]. Якщо музично інтерпретувати ті п'ять принципів гармонічності цілого, що були запропоновані автором, можна одержати орієнтири для оцінки закладеної у творі програми естетичного сприйняття або, за Б. Асаф'євим, направленості на сприйняття музики. Це суттєва складова музичного твору з точки зору його комунікативної функції, що впливає на естетичну реакцію і оцінку слухача, а в результаті – і на художню цінність твору. Назвемо ці принципи:

- повторність цілого в його частинах впливає на їх об'єднання в цілому на основі подібності (наявність ведучої ознаки цілого);
- супідрядність передбачає диференціацію головного, другорядного і доповнюючого в цілому, тобто в протилежність попередньому принципу, об'єднання частин відбувається на основі відмінностей; у процесі сприйняття цей принцип забезпечує ієрархію зон уваги і дає певний відпочинок;
- співрозмірність передбачає наявність у частин певної числової міри в межах цілого;
- врівноваженість дає узгодженість протилежних сторін цілого;
- принцип єдності означає відповідність структури цілого та його функцій.

Можливість застосування цієї методіки покажемо на конкретному музичному прикладі. Як і багато інших творів Й. С. Баха, Прелюдія h-moll з II тому «Добре темперованого клавіру» залишає в пам'яті цілісне художнє враження. Що ж сприяє його формуванню? Які властивості композиції, інтонаційного процесу виявляють дію програми естетичного сприйняття, безумовно, закладену в самій музичній тканині?

Насамперед звернемо увагу на дію принципу повторюваності цілого в його частинах. Музична тканина Прелюдії h-moll пронизана яскравою ключовою інтонацією, що спирається на автентичний зворот (t – D), багато орнаментований співучою мелодійною і гармонічною фігурацією. Це надає єдності звуковисотній, функціональній системі твору, що витікає з даного звороту, перетворюючи і розвиваючи

його як на мікро-, так і на макрогармонічному рівнях. Функції вищого порядку утворюють в прелюдії пронизаний поступальним рухом тональний план  $h - D - e - fis - h$ , де ключові моменти зв'язані з основною ( $h$ -moll) і доміантовою ( $fis$ -moll) тональностями.

Двоголосна поліфонічна інтонація по вертикалі також виявляє наявність в обох голосах подібних елементів, що надають звучанню образно-емоційної цілісності. Ознайомившись з Прелюдією  $h$ -moll, слухачі помітять і велику роль принципу супідрядності, оскільки в інтонаційному процесі можна виділити ділянки ведучі, інтонаційно найбільш яскраві, і фрагменти розвиваючі, ніби другорядні за музичним матеріалом, що виникають у секвентному русі. Останні менш стійкі, містять відхилення, доміантові і септакордові ланцюжки, а тому в широкому розумінні вони співвідносяться як зона неустою по відношенню до зони устою, представленого тематично концентрованими розділами. Сприйняття вони надають певного відпочинку, ту необхідну розрядку, яка надалі змінюється новою концентрацією при проведенні теми.

Цільності музичного образу сприяє композиційна чіткість і співрозмірність усіх розділів, в основі якої – чотиритактова побудова. Позначимо тему буквою  $T$ , а контрастні щодо неї розділи буквами  $R$  (розвиток) і  $K$  (заклучний каданс), і випишемо схему тональної і масштабної структури цілого:

$T$	$R$	$T_1$	$T_2$	$R_1$	$T_3$	$R_2$	$T_4$	$K$
$h$ -moll	$h$ -moll → $D$ -dur	$D$ -dur	$e$ -moll	$e$ -moll → $fis$ -moll		$fis$ -moll → $h$ -moll	$h$ -moll	$h$ -moll
4 такти	4 такти	4 такти	4 такти	4 такти	2 такти	7 тактів	2 такти	2 такти

Рівність розділів за числовою мірою надає композиційному цілому особливу стрункість, гармонічність, урівноваженість. Лише в момент кульмінації, яка переходить в завершуючий каданс, рівномірна пульсація чотиритактів долається. Невелике розширення в кінці ( $R_2$ ) дозволяє досягти кульмінаційного моменту і впевнено поставити крапку в музичному розвитку прелюдії.

Цікаві особливості твору розкриваються тоді, коли ми звернемо увагу на дію принципу співрозмірності у співвідношенні тематично насичених і розвиваючих розділів. Якщо всередині перших спостері-

гається більш помірна пульсація (однотакти), то в розвиваючих розділах пульсація учащається (в основі її напівтакти). Це пов'язане з активізацією гармонічного розвитку в розвиваючих фрагментах. Кількісне і якісне співвідношення T і R в прелюдії h-moll виявляє значення особливо важливого для музичного мислення Баха принципу врівноваженості, бо це співвідношення постійно прагне досягти рівноваги, подрібнення тяжіє до сумарності, об'єднання, нестійкість до стійкості.

**Підводячи підсумок**, зазначимо, що запропоновані в даній статті конкретні методика аналізу змісту та форми музичного твору можуть бути застосовані на широкому як в жанровому, так і в стилізовому відношенні музичному матеріалі.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Кн. 1–2. – Л. : Гос. ком. издат, 1963. – 378 с.
2. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен. – Л. : Изд-во ленингр. ун-та, 1974. – 152 с.
3. Мальшев И. В. К определению понятия «музыкальное произведение» / И. В. Мальшев // Эстетические очерки. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 142–163.
4. Москаленко В. Г. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа / В. Г. Москаленко // Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании. – К., 1985. – С. 50–64.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

**НЕОНІЛА ОЧЕРЕТОВСЬКА. ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ.** Звертається увага на необхідність оволодіння категоріями музичного змісту та форми як інструментом аналізу багатоманітних музичних явищ. Вихідним моментом обирається музичний твір в єдності елементів змісто- й формоутворення. В світлі запропонованих методик виникає новий ракурс аналізу класичних та сучасних музичних зразків.

**Ключові слова:** музичний твір, музично-художня цілісність, інтонаційно-художня ідея, композиторський образ-задум, метод, драматургія, структура, композиція.

**ОЧЕРЕТОВСКАЯ Н. К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.** Обращается внимание на необходимость овладения категориями музыкального содержания и формы как инструментом анализа многообразных музыкальных явлений. Исходным моментом избрано музыкальное произведение в единстве

элементов содержания и формы. В свете предложенных методик возникает новый ракурс анализа классических и современных музыкальных образцов.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, музыкально-художественная целостность, интонационно-художественная идея, композиторский образ-замысел, метод, драматургия, структура, композиция.

**NEONILA OCHERETOVSKAJA. TO A PROBLEM OF INTERACTION OF THE CONTENTS AND FORM OF A PIECE OF MUSIC.** *In the article is paid attention to necessity of mastering by categories of the musical contents and form as by the tool of the analysis of the diverse musical phenomena. The initial moment elects a piece of music in unity of elements of the contents and form. In light of the offered methods arises new aspect of the analysis of classical and modern musical samples.*

**Key words:** music work, musical art integrity, intonational art idea, image-plan by composer, method, dramatic art, structure, composition.

УДК 78.072.2

*Кира Тимофеева*

## МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Одной из центральных проблем музыкознания является вопрос о его соотношении с музыкальной практикой. Отражая практическую музыкальную деятельность, музыкознание осмысливает природу и рассматривает функции музыкального искусства, его содержание и форму, процессы функционирования и исторического развития, систематизирует знания о музыке. Как фундаментальная наука теоретическое и историческое музыкознание сформировало систему категорий, понятийный аппарат, и, следовательно, выполняет регулирующую функцию в развитии музыкальной культуры, воздействуя на различные формы музыкальной деятельности и процессы музыкальной коммуникации.

Понятие «метод» является одной из основных категорий музыкознания, изучающейся в обширной научной литературе. Следует заметить, что точки зрения различных ученых относительно природы и структуры метода, его соотношения с другими историко-типологическими категориями во многом не совпадают. Если в исследованиях ведущих ученых конца XX в. категория «метода» рассматривалась в философско-эстетическом ключе, то в предлагаемой статье – в аспекте специфики исполнительского искусства.