

СОДЕРЖАНИЕ

О рукописи	7
Предисловие автора	17

Очерк первый: МУЗЫКА, МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	23
МУЗЫКА	25
Обсуждение различных взглядов на понятие «музыка»	27
Отношение музыки к действительности	34
Язык музыкального искусства и язык высказываний о музыкальном искусстве	43
Из практики раскрытия понятия «музыка»	46
Музыкальное восприятие	48
О легкой и серьезной музыке	55
Что такое искусство в музыке	58
Экология музыкальной культуры или «Музыкальный Greenpeace»	63
Еще немного критики... ..	69
Музыка для музыкантов	71

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ	73
Понятие «музыкальное произведение»	73
Шедевры	79
Познание музыкального произведения	82
О целях и формах познания музыкального произведения	89
Заключение к Очерку первому	92
Очерк второй: ПРОИЗВЕДЕНИЕ	
В РАБОТЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ	97
РАБОТА МУЗЫКАНТА	
НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ	
В КЛАССЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ	102
Типология форм работы над произведением	102
Зависимость типов педагогической работы от уровня обучения	107
Содержание деятельности на разных уровнях обучения	110
Отношение композитора к исполнению его музыкального произведения	114
Несколько слов об исполнительских школах ..	117
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНО-	
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ:	
СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЯ	124
Исполнительский анализ	128
К вопросу о типологии исполнительского анализа	132
Познание музыкального произведения в учебном процессе	143
Еще раз об исполнительском анализе	144
Поиски содержания музыки (из методической литературы)	151
Заключение к Очерку второму	181

Очерк третий: ПРОИЗВЕДЕНИЕ В УЧЕБНОЙ РАБОТЕ СО СТУДЕНТАМИ-ИСПОЛНИТЕЛЯМИ	185
ПРОБЛЕМЫ СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В УЧЕБНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	187
АНАЛИТИЧЕСКАЯ РАБОТА В КЛАССЕ.....	199
УЧЕНИКИ И УЧИТЕЛЬ О МУЗЫКЕ	210
1. И. С. Бах. Прелюдия № 11 Фа мажор из II тома ХТК, 1744 г.	210
2. Ф. Шопен. Ноктюрн до-диез минор (без опуса, посмертное сочинение), 1830 г.	215
3. Э. Григ. Соната для фортепиано ми минор ор. 7, финал, 1855 г.....	221
4. П. Чайковский. Романс «Ни слова, о друг мой...», ор. 6 № 2, 1869 г.....	226
5. А. Рубинштейн. Эпиталама из оперы «Нерон», 1877 г.....	231
6. Н. Римский-Корсаков. Ариозо Мизгиря из оперы «Снегурочка» (III д.), 1881 г.	236
7. К. Дебюсси. Арабеска № 2, 1888 г.	241
8. С. Рахманинов. Прелюдия ми-бемоль минор, ор. 23 № 9, 1902 г.	245
9. А. Скрябин. Поэма Фа-диез мажор, ор. 32 № 1, 1903 г.	249
10. К. Дебюсси. Прелюдия «Девушка с волосами цвета льна», 1910 г.	254
11. С. Рахманинов. Прелюдия си минор, ор. 32 № 10, 1910 г.....	257
12. С. Рахманинов. Этюд-картина соль минор, ор. 33 № 8, 1911 г.	267

13. С. Рахманинов. Хор «Блажен муж» из «Всенощного бдения», ор. 37, 1915 г.....	271
14. С. Рахманинов. Хор «Благословен еси, Господи» из «Всенощного бдения», ор. 37, 1915 г.	276
15. М. Равель. Хор «Николетта», 1916 г.....	283
16. Ф. Пуленк. Хор «Kyrie» из Мессы Соль мажор, 1937 г.....	288
17. Ю. Фалик. Хор «Народная» из цикла «Поэзы Игоря Северянина», 1979 г.	295
18. Ю. Фалик. Хор «Песнь Пресвятой Богородице» из «Литургических песнопений», 1995 г.....	301
19. В. Калистратов. Хор «Возвала душа» из оратории «Плач Земли», 1987 г., II ред. — 1999 г.....	307
Заключение к Очерку третьему	314
Послесловие.....	319
 ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Музыкальные произведения из репертуара студентов, рассмотренные в курсе исполнительского анализа	
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Примерный план исполнительского анализа музыкального произведения	339
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Из студенческих (музыковедческих) работ: сравнение стилей высказывания.....	349
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Ремарки, размышления автора в виде тезауруса.....	367
Библиография. Нотные издания	377

О РУКОПИСИ

Рукопись профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения Юрия Николаевича Рагса (1926–2012) датирована 2003 годом. Она долгое время хранилась в личном архиве и издается впервые, при согласии и поддержке Натальи Петровны Хабибуллиной, внучки Ю. Н. Рагса.

При подготовке к печати потребовалась определенная редакторская работа, но само содержание рукописи, организация материала, богатый ссылочный аппарат, обширный список литературы, — все это оставлено без изменений. Сохранены и особенности авторской стилистики.

Читатель найдет здесь немало полезного и интересного, поскольку книга не утратила своей актуальности. Рагс выдвигает созвучные нашему времени идеи и предлагает по-новому подойти к анализу музыки. Обосновывая свой метод, он затрагивает вопросы из области социологии, культурологии, эстетики, психологии, углубляется в историю и теорию музыкального исполнительства. «Очерки» Рагса — это философско-эстетическое и музыкально-теоретическое исследование с выходом на практику преподавания курса анализа для исполнителей.

Данный труд можно с полным правом считать важной вехой в истории отечественной музыкальной

науки и образования. Попытаемся объяснить с современных позиций, в чем состоит его особенность.

Исходя из информационной парадигмы, Рагс рассматривает музыкальное произведение как феномен и форму человеческого бытия, воплощение мира музыки. В своих рассуждениях он исходит из того, что звуковые колебания (музыкальный сигнал) являются только переносчиками информации (в том числе эстетической, вызывающей художественные эмоции). При этом исполнительская интонация дополняет, развивает, индивидуализирует структурную информацию нотного текста. Слушатель же, воспринимая часть передаваемой ему с помощью инструмента или голоса информации, декодирует ее в соответствии со своим тезаурусом и дополняет собственными ассоциациями (в этом и состоит суть сотворчества). Музыкальное произведение, по убеждению Рагса, нужно рассматривать в совокупности всех звеньев этого процесса.

Неоднократно подчеркивая необходимость сочетать музыкальную информацию с эстетической, Рагс трактует сами эти понятия очень широко. Под музыкальной информацией он подразумевает не только музыкальный язык в его формообразующей и выразительной функции, но и особенности исполнительского интонирования, а также весь связанный с этим культурный контекст: научную литературу, документы, биографические сведения и т.д. Эстетической же информацией ученый считает то музыкальное переживание и преображение, которое рождается в душе у слушателя. По этому поводу он замечает: «Материальное, — звуковые волны — через психофизиологическую систему восприятия проникает в человека в виде некоей информации. Но информация эта — особого рода: сотворяется нечто бесценное по своей

сути. Музыка западает в душу, в восприимчивое сердце и остается там на всю жизнь».

В своем предисловии автор очень четко обозначает выбранный им ракурс. Он пишет, что главная его цель — объединить анализ формы с углубленным анализом образно-эмоционального содержания произведения. Отметим здесь научное предвидение ученого: спустя 15 лет появилось краткое учебное пособие В. Н. Холоповой «Методика анализа музыкальных эмоций»¹ (дополняющее ее курс «Теория музыкального содержания»).

В конце XX века мы наблюдаем всплеск интереса к музыкальному содержанию. Помимо В. Н. Холоповой теорию содержания разрабатывают такие музыковеды, как А. Ю. Кудряшов, Л. П. Казанцева и др., духовно-содержательное начало музыкального искусства исследуется В. В. Медушевским.

У Рагса свой подход к названной теме. Категория содержания трактуется им как синоним и квинтэссенция художественного смысла (именно этим объясняется призыв не упускать при анализе произведения главное — образно-эмоциональную природу музыки). Ученый считает, что конечной целью анализа произведения должно быть по возможности целостное познание содержания музыкального произведения, но содержание это раскрывается для исполнителя и для слушателя в бесконечном процессе *субъективного* познания.

Принципиально важно при этом, что музыкальное произведение рассматривается в его звуковой форме. Рагс убежден, что «целостный подход к вы-

¹ Холопова В. Н. Методика анализа музыкальных эмоций: учебное пособие для музыкальных вузов. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 36 с.

явлению художественного смысла не может пройти мимо звуковой музыкальной формы». Его позиция очень близка взглядам Медушевского, выделившего интонационную форму музыки, которая «развертывается в многомерном пространстве всех свойств звука». Однако если Медушевский ставит и исследует эту проблему с научной стороны, то для Рагса на первом месте стоят вопросы музыкально-художественной практики.

В рукописи используется новое концептуальное понятие — «исполнительская форма музыкального произведения». Предлагая учитывать при анализе внутренние представления исполнителя, автор тем самым расширяет и углубляет понятие целостного анализа, которое с середины XX века активно разрабатывалось трудах В. А. Цуккермана, Л. А. Мазеля, И. Я. Рыжкина и их последователей.

Рагс отмечает, что исполнительская форма пока не стала объектом для теоретического музыкознания как науки, не вошла она и в учебный процесс. «Музыканты-исполнители, — пишет он, — оказались как бы лишними для курса анализа. В учебниках и учебных программах их фамилий не встретишь, вопросы интерпретации стали предметом рассмотрения специалистов по истории и теории исполнительского искусства. Даже композиторы и сами музыкальные произведения оказались где-то в стороне: они нужны были лишь для иллюстрации установленных теоретических положений. Что же касается художественной ценности музыки, то проблема эта вообще не затрагивалась».

Приведенные слова актуальны, к сожалению, до сих пор. Учебный курс анализа музыкальных произведений обычно оставляет в тени то, что имеет для исполнителя огромную важность в его профессиональ-

ной деятельности: личность композитора, характер эпохи, критерии художественной ценности сочинения, «сценарий» выстраивания музыкального образа, возможные варианты его трактовки и т.д.

По своей второй специальности Рагс — пианист, вероятно поэтому в своих рассуждениях он руководствуется логикой исполнителя. Для него очень важна процессуальная сторона музыкального искусства, при анализе он считает необходимым выделять в музыкальном потоке те образно-смысловые моменты, которые подчеркивают неповторимость и художественную ценность произведения. Самое главное, по его мнению, — выяснить, что выражает музыка и как формируется художественный музыкальный образ.

Комментируя приведенные в тексте студенческие работы, Рагс дает краткие, но очень важные пояснения, помогающие понять этот коммуникативный метод. Он проводит различие между анализом музыкальной формы в его привычном виде и анализом исполнительским. Первый он называет *статическим*, отвечающим на вопрос «где и что лежит?», а второй — *динамическим*, отвечающим на вопрос «где и что происходит?». Поясняется при этом, что динамический анализ «выявляет „события“ — смену музыкальных образов, кульминации, спады и т.п. — применительно к образной сфере». Своим ученикам Рагс дает совет анализировать мелодию, гармонию, особенности тематического материала и т.д. не в качестве самоцели, а для уточнения и детализации процесса развития музыкального образа.

Надо особо отметить, что в рукописи Рагса помещены жанры научно-исследовательской работы и учебно-методического пособия. И в своем втором качестве она также во многом необычна. Демонстрируя свой метод исполнительского анализа, автор предла-

гает новый формат занятий, называя его *совместной* учебной деятельностью студента и педагога. Каждая из студенческих работ (а среди них есть и очень слабые!) снабжена тонкими примечаниями по поводу методологии анализа, их цель — скорректировать ученика на пути познания музыкального произведения.

Завершим наш «путеводитель» по рукописи кратким изложением содержания всех трех очерков.

Очерк первый («Музыка, музыкальное произведение») посвящен вопросам познания музыки. По мнению автора, конечная цель музыкальной науки состоит в том, чтобы помочь человеку открыть подлинные смыслы и ценности, став наукой «о величии человека, о его одухотворенности и высочайшей художественности». Рагс рассматривает музыку в координатах музыкального текста, направленного на слушателя, на понимание и активное переживание «сотворенного музыкой мира». Следует напомнить, что для ученого всегда главным является устремления и чаяния человека, открывающего сотканную музыкальными средствами духовную реальность².

Во втором очерке («Произведение в работе исполнителя») духовно-содержательная сторона музыки рассматривается в контексте художественных задач музыканта-исполнителя. Рагс убежден, что в эти задачи входит «формирование представления о музыке, о музыкальном произведении (и о работе над произведением) как о художественной целостности». Он подчеркивает: «Главный *предмет* или *объект* в курсе анализа для исполнителей в данной книге — музыка,

² В 2015 году издан сборник научных статей, целью которого было дать представление о многогранной личности Юрия Николаевича Рагса и показать научную перспективность его идей. В сборнике собраны статьи автобиографического и научного характера, написанные самим ученым, его коллегами и учениками [45].

музыкальное произведение, которое исполняется или будет исполняться, то есть произведение как художественная ценность. Произведение изучается, в частности, для того, чтобы понять, что, какие чувства оно выражает, то есть понимать его так, как оно предстает или должно предстать перед слушателем». Очевидно, что исходным и главным звеном в цепочке «композитор-исполнитель-слушатель» для ученого является именно слушатель — ведь таковым в той или иной мере является каждый из участников музыкальной коммуникации.

Те же мысли лежат в основе последнего, третьего очерка («Произведение в учебной работе со студентами-исполнителями»). Опираясь на собственный опыт преподавания для дирижеров хора, Рагс предлагает выстроить курс анализа в новом ключе³. Он поясняет суть своего метода: «Исполнительский анализ музыкального произведения — это специфическая теоретическая познавательная и в то же время творческая деятельность музыканта, нацеленная на возможное „прочтение“ вдохновляющих композитора сил, на то, чтобы пробудить вдохновение и в исполнителе, активизировать его мистические возможности проникновения в глубины произведения, направить их на воссоздание произведения в единственной, неповторимой акустической форме». Рагс считает, что задача педагога — не предлагать застывшие схемы, а находить их вместе с учениками в совместном процессе познавательной деятельности, чтобы «посредством найденных характеристик запустить некий *механизм* в душе студента».

³ В 2000 году Ю. Н. Рагсом была издана статья «Исполнительский анализ музыкального произведения», посвященная актуальным проблемам преподавания учебного курса для студентов исполнительских специальностей [115; 45, с. 69–74].

Последний раздел очерка называется «Ученики и учитель о музыке». Здесь размещены 19 студенческих докладов с комментариями к ним. Это аналитические разборы произведений европейских и русских композиторов (И. С. Баха, Ф. Шопена, Э. Грига, К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, А. Г. Рубинштейна, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Ю. А. Фалика, В. Ю. Калистратова). По комментариям видно, как Рагс постепенно подводит ученика к самостоятельной творческой работе. Любопытно, что здесь же педагог дает точную психологическую характеристику каждому студенту, считая это, по-видимому, весьма важным — этим подчеркивается мысль о вариантности и принципиальной множественности различных трактовок произведения, о возможности разных типов исполнительского анализа.

Рефлексия вообще присуща Рагсу как ученому. В монографии, посвященной целостному анализу, рефлексия является, по сути, композиционным стержнем всей работы. Особенно показателен в этом плане раздел «Ученики и учитель о музыке», который вначале знакомит со студенческими разборами музыкальных произведений, затем предлагает комментарии педагога, а потом к ним добавляются еще и *комментарии к собственным комментариям*. (Фактически Рагс воплощает здесь выдвинутый им принцип о многозначности и многослойности процесса восприятия.) Этим же приемом Рагс пользуется в своем втором Приложении («Примерный план исполнительского анализа музыкального произведения»). Здесь он обращается к анализу пьесы Р. Шумана «*Warum?*», выполненному В. А. Цуккерманом, и скрупулезно, постранично (!) исследует ход рассу-
ж-

дений своего учителя. Подобный вид работы назван им *анализом в анализе*.

Напоследок мы упомянем еще одну примечательную особенность изложения текста — безошибочно узнаваемую авторскую интонацию. Серьезные проблемы в сфере музыкальной науки и методики преподавания изложены очень просто, почти в разговорном ключе. К тому же здесь использован необычный прием: автор как бы приглашает читателя к беседе и усиливает свои мысли ремарками, комментариями, «возражениями самому себе». Таким образом, возникает двухуровневая, полифоническая структура текста, что придает ему глубину и нерв. В одном из приложений (всего их четыре) ремарки выстроены в виде тезауруса. По прочтении текста можно еще раз мысленно вернуться к заинтересовавшим фрагментам и, что очень важно, получить наглядное представление о том, в каком направлении развивается авторская мысль.

Узнаваемая, индивидуальная манера письма присуща далеко не всем. Известные труды Г. Г. Нейгауза, Г. М. Когана, К. Б. Птицы и других крупных музыкантов и педагогов ценны для нас тем, что несут отпечаток ярких творческих личностей. Рукопись Юрия Николаевича Рагса находится в том же ряду. Она обогащает нас художественно и мировоззренчески, являясь памятником личности и эпохе.

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

*Моим учителям
и моим ученикам
музыкантам-исполнителям
посвящается*

В предлагаемых очерках рассказывается о нашем курсе «Исполнительский анализ музыкальных произведений», который ставит целью связать анализ формы с углубленным анализом образно-эмоционального содержания произведения.

За полтора столетия, которые прошли после учреждения в России консерваторского образования, учение о музыкальной форме получило большое развитие. Были выделены основные или нормативные типы композиции, охарактеризованы разнообразные свободные и смешанные формы. Разработаны теоретические представления о средствах музыкальной выразительности, о приемах развития музыкального тематического материала. Появилась возможность говорить о музыкальной форме в узком и широком смыслах. И, наконец, пришло важное осознание того, что музыкальная форма раскрывается в динамическом процессе и представляет собой не только конструкцию, структуру, но и процесс становления этой конструкции.

Таким образом, музыкальная наука сумела определить некие общие *закономерности* развития художественного процесса. Эти достижения, безусловно, ценны и дают многое для понимания музыкального произведения как художественного феномена. Однако далеко уйдя в развитии знаний о структуре музыкального произведения, музыковеды забыли о другой стороне музыкального произведения, а именно, о его звуковой форме.

Целостный подход к выявлению художественного смысла не может пройти мимо звуковой музыкальной формы, а между тем, музыканты-исполнители оказались как бы лишними для курса анализа. В учебниках и учебных программах их фамилий не встретишь, вопросы интерпретации стали предметом рассмотрения специалистов по истории и теории исполнительского искусства. Даже композиторы и сами музыкальные произведения оказались где-то в стороне: они нужны были лишь для иллюстрации установленных теоретических положений. Что же касается художественной ценности музыки, то проблема эта вообще не затрагивалась. Целостность музыки в теоретических представлениях о ней оказалась разделенной на «форму» и «содержание». Не принималось во внимание единство музыки и художественного творческого процесса.

В данной книге делается попытка восстановить утраченное, показать необходимость и возможность развития, разработки того, что волнует каждого слушателя и является сутью музыкального искусства.

Автор не претендует на роль первооткрывателя. В русской музыкальной публицистике, музыкальной критике музыка всегда понималась в своей целостности, в единстве рационального и эмоционального, и на первом месте стояли художественные достоинства музыки, а не ее устройство.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru