

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	6
Анализ музыкального произведения, его методы	6
Музыка — общественное явление. Ее связи с жизнью	8
Музыка и другие виды искусства	9
Глава 1. Музыкальное произведение	14
Формирование музыкального произведения	14
Композитор, исполнитель, слушатель	15
Функции музыкального произведения	18
О содержании музыкального произведения	19
Выразительность и изобразительность	21
Глава 2. Музыкальные жанры	24
Происхождение и развитие жанров	24
Жанровая классификация	25
Жанровый комплекс	33
Глава 3. Язык музыки	34
Отношение содержания и формы в музыке	34
Строение музыкальной «ткани»	35
Анализ мелодии	38
Многоголосие	64
Взаимодействие средств музыки	78
Система музыкальных средств — язык музыки	82
Глава 4. Интонационно-драматургическая природа музыки	85
Речевая и музыкальная интонация	85
Содержание и форма в интонации	86
Интонационное развитие	89
Организация музыкального движения. Цезура	91
Масштабно-тематические структуры	94
Тематический материал. Тема	101
Тематическое развитие	104
Функции составных частей музыкальной формы	107
Содержание музыкальной формы	110
<i>Литература</i>	114

ВВЕДЕНИЕ

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ЕГО МЕТОДЫ

А н а л и з¹ — в самом общем значении этого слова есть процесс мысленного или фактического разъединения чего-то целого на составные части (ср.: «разбор», «разобрать»). Это справедливо и по отношению к анализу музыкального произведения: в процессе изучения его эмоционально-смысловое содержание и жанровая природа, его мелодика и гармония, его фактурные и тембровые свойства, драматургия и композиция рассматриваются порознь. Однако, говоря о музыкальном анализе, мы имеем в виду и следующую фазу познания произведения, представляющую собой объединение частных наблюдений и оценку взаимодействия различных элементов и сторон целого, то есть — синтез. И общие выводы можно делать лишь на основе разностороннего подхода к анализу, иначе возможны ошибки, порой весьма серьезные.

Известно, например, что кульминация — наиболее напряженный момент развития. В мелодии — это обычно достигнутый в ходе мелодического подъема высокий звук, после которого следует спад, — точка перелома в направлении движения. Но если принимать во внимание только это, тогда в мелодии бетховенской темы кульминационным звуком придется считать верхнее *ми* (оно, кстати, образует и весьма напряженный D_9):

Л. Бетховен. Соната № 20

1. Tempo di Menuetto



В действительности же кульминация возникает раньше, в начале такта, ибо здесь и доля сильная, и звук долгий, и гармоническая функция новая; а звук *ми* — всего лишь вспомогательный к кульминационному, так называемое «превышение кульминации». Только учтя всю совокупность свойств мелодии, можно прийти

¹ ἀνάλυσις (греч.) — разложение.

к верному заключению не только в чисто теоретическом плане, но и, например, в плане обоснования исполнительской интерпретации.

Приведенный пример подводит к пониманию музыкального целого как системы, в которой значение одних элементов определяется другими, а целое возникает лишь в их взаимосвязях. Анализ, «при котором с большой полнотой охватываются все стороны музыкальной формы произведения и на этой основе характеризуется образно-эмоциональная природа целого и частей»¹, называют целостным (термин В. А. Цуккермана, которому принадлежит также и «инициатива и преобладающая роль в разработке и распространении этого типа и метода анализа»²).

Целостность анализа надо понимать в двух значениях: и как возможно более полный охват собственных свойств произведения в их специфических взаимосвязях, и как возможно более полный охват связей рассматриваемого произведения с многообразными реалиями историко-культурного контекста. Целостный анализ должен показать целостность многосоставного сложноорганизованного произведения; но он же должен раскрыть и ту историческую, стилистическую целостность, неотъемлемой частью которой выступает разбираемое произведение.

Музыкально-аналитическую деятельность человек начинает с первой встречи с музыкой — сначала стихийно, а затем все более осознанно, внимательно вслушиваясь и глубоко вдумываясь в то, что он слышит. Учебный курс анализа призван последовательно и систематично обучить умению разобрать музыкальное произведение.

Цель анализа — в раскрытии сущности музыкального произведения, его внутренних свойств и внешних связей. Более конкретно это означает, что нужно выявить:

- ♦ жанровые истоки произведения;
- ♦ его образное содержание;
- ♦ типичные (для жанра, стиля) и характерные средства воплощения;
- ♦ характерные черты своего времени и место в современной культуре.

Для достижения поставленной цели музыкальный анализ использует ряд специфических методов: во-первых, это опора на непосредственное личное и общественное восприятие, безусловное доверие тем впечатлениям, которые оставляет музыка у своих

¹ Л. Мазель. Вопросы анализа музыки. — М., 1978. — С. 10.

² Там же.

традиционных слушателей¹ ; во-вторых, это оценка произведения в связи с конкретными историческими условиями его возникновения (общественная ситуация, обстоятельства личной жизни композитора); в-третьих, это определение как типичных черт жанра и стиля музыки, так и ее неповторимых, индивидуальных особенностей; в-четвертых, это раскрытие содержания произведения через конкретные свойства его художественной формы; наконец, в-пятых, это широкое привлечение сравнений сходных по выразительности произведений, представляющих разные жанры и типы музыки (непрограммных — с программными, инструментальных — с вокальными) как средство конкретизации содержания, выявления значения тех или иных элементов музыкального целого.

МУЗЫКА — ОБЩЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ. ЕЕ СВЯЗИ С ЖИЗНЬЮ

Многогранная деятельность человека с незапамятных времен включает в себя и такие ее виды, которые порождены эстетическими потребностями и направлены на их удовлетворение. Музыка — выражение потребности людей запечатлеть и воспринять мир в интонационной форме. В процессе развития общества музыка обретает свое особое и важное место как в духовной жизни отдельного человека, так и в качестве составной части культуры в целом, становясь одним из характерных «знаков» этой культуры.

Действительно, хорал, например, прочно ассоциируется с временами средневековья, мадригал напоминает об эпохе Возрождения, советская массовая песня — о первых пятилетках молодого советского государства.

Возникая в недрах общественной жизни, музыка теснейшим образом с нею связана, причем множество различных связей можно объединить в две группы: музыка как отражение реального мира, отражение очень специфичное — в силу специфичности тех средств, которыми располагает это искусство, отражение ни в коей мере не копирующее явления действительности, но запечатлевающее их одной лишь музыке присущим способом; и музыка как составная часть общественного бытия человека, занимающая в этом бытии определенное и немаловажное место и выполняющая ряд общественных функций. Рассмотрим обе группы связей более подробно.

¹Разумеется, имеет значение восприятие лишь тех слушателей, которые уже освоили данный тип музыки, уже воспринимают ее содержание.

Как отражение музыка откликается на многие и разные (хотя, разумеется, далеко не все) жизненные явления и события — от природных катастроф и общественных потрясений до тончайших движений человеческой души. Откликается и сама, и в союзе с поэзией, танцем, театром... Естественная и социальная действительность, внутренний мир человека суть предметы отражения в музыкальном искусстве. Достаточно вспомнить «грозу» из увертюры Россини к опере «Вильгельм Телль» или «море» из «Шехерезады» Римского-Корсакова, «Шелест леса» из оперы Вагнера «Зигфрид» или «Волшебное озеро» Лядова, ноктюрны Шопена, Грига, Дебюсси, Хиндемита, чтобы ощутить разнообразие, с каким отражена природа в музыке. Запечатлены в ней и история, и быт народа. «Иван Сусанин» Глинки, «Пламя Парижа» Асафьева, «Война и мир» Прокофьева, «Патетическая оратория» Свиридова, Седьмая симфония Шостаковича и Пятая Эшпая — музыкальные памятники значительным историческим событиям. Немало в музыке и разного рода сцен и эпизодов повседневной жизни людей; упомянем лишь увертюры Глинки и песни Мусоргского. Произведения, в которых так или иначе отразились всевозможные чувства, переживания, размышления человека, напоминать нет надобности.

Будучи отражением мира, музыка становится и его принадлежностью, его составной частью. Многие жизненные ситуации просто немыслимы без музыки — убаюкивание ребенка и свадебная церемония, праздничные гуляния и военный парад. Такая включенность музыки в жизнь (из которой она, собственно, и выросла) ведет свое начало от народного музицирования, от календарных, обрядовых, семейных песен, от пастушьих и танцевальных наигрышей. Музыка не просто сопутствует тому или иному событию или ритуалу, она активно воздействует на людей — веселит, радует, сосредотачивает, мобилизует, успокаивает... По существу, в этом и состоит ее предназначение: она объединяет людей в едином ощущении, ответственном ситуации, она настраивает их на подходящий моменту лад. Это справедливо и для коллективного восприятия, и для индивидуального (колыбельная песня усыпляет единственного своего слушателя).

МУЗЫКА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Потребность человека в эстетическом освоении мира удовлетворяется не только музыкальной деятельностью, на протяжении истории люди освоили различные виды искусства. Понятно, что музыка ближе художественной деятельности, нежели научной, технической и т. п.

Вопрос о систематике искусств решался и решается по-разному. Предлагалось разграничивать изобразительные и выразительные искусства. Но выразительное очень часто включает в себе и изобразительное, а уж изобразительное просто обязано быть выразительным, иначе оно и не искусство вовсе.

Предлагалось разграничивать искусства пространственные и временные. Это деление тоже не совсем корректно, так как для восприятия любого пространственного произведения (картина, скульптура, архитектурное сооружение) необходимо время, а произведение, разворачивающееся во времени (стихотворение, музыкальная пьеса), очень часто содержит в себе определенно выраженные пространственные элементы¹. Такое подразделение более убедительно, поскольку исходит из того объективного положения, что все виды художественной деятельности направлены на восприятие зрением (пространство) и слухом (время).

Наконец, предлагается все виды искусства распределить в три класса, то есть к двум предыдущим добавить пространственно-временные:



Схема 1

Эта схема² охватывает как сами «чистые» искусства, так и любого рода их взаимодействия (например, вокальная музыка как результат взаимодействия поэзии и музыки — временное искусство; драма как результат взаимодействия литературы и актерского ис-

¹ Два примера. У Пушкина читаем:

Под голубыми небесами
Великолепными шатрами
Блестя на солнце, снег лежит —

и в сознании возникает заснеженное пространство. В Одиннадцатой симфонии Шостаковича 1-я часть («Дворцовая площадь») с первых же звуков вводит слушателя в недоброе пустое и холодное «пространство».

² См.: М. Кagan. Морфология искусства. — Л., 1972. — С. 272.

кусства — пространственно-временное искусство и т. д.). В каждом секторе схемы находят свое место искусства и более конкретные, связанные со словом или формами самой действительности — литература, театральная драматургия, живопись, — и более обобщенные, воплощающие содержание специфическими средствами — таковы хореография и архитектура, такова музыка — звуковое (то есть, временное), но внесловесное искусство.

С поэзией музыку роднит временная природа, общее «голосовое» происхождение и многовековой синкретизм. Если эпос отделился от музыки в начале нашего тысячелетия, то «говорная лирика» возникла лишь в XIV веке, а до этого лирические стихи только пелись. Понятно, что оба эти искусства, связанные с процессом произнесения, интонирования, имеют немало общих важных черт: членение на фразы, ритмическую организацию, интонационность в самом широком смысле этого слова.

С хореографией музыка также связана с глубокой древности — прежде всего синкретическим единством. Впрочем, и до наших дней танец, искусство зримое, то есть, пространственное, немыслим без музыки, искусства слышимого, временного. Пространственная сторона танца выражена пластикой человеческого тела, мизансценами и т. п.; временная предполагает последовательность элементов, их чередование на основе принципов тождества и контраста — всего того, что присуще и музыке и составляет основу ее объединения с хореографией.

Таким образом, связи музыки с другими временными и с пространственно-временными искусствами достаточно ясны и опираются на те свойства, которые определяет временная природа всех этих искусств.

Более опосредованный характер носят связи музыки с собственно пространственными искусствами. Искусства «предметные» — живопись, графика, скульптура, — обнаруживают связи с музыкой и в плоскости содержания (через программность), и в плоскости выразительных средств (оркестровый колорит, инструментальная фактура). С архитектурой же музыку прочно связывают такие существенные свойства обоих искусств, как образная обобщенность, композиционная организованность, конструктивность; не случайно архитектуру называют «застывшей музыкой». Но и музыка очень часто может быть воспринята как «ожившая архитектура».

Таким образом, у музыки немало общих черт с другими искусствами. При всем том она представляет собой совершенно специфическое искусство, не сводимое к другим и не заменимое ими. У музыки своя художественная материя, свои средства выражения, а потому и свои пределы возможностей в воплощении жизненного

содержания. Именно самобытность, самостоятельность музыки позволяет ей в самых различных взаимосвязях с другими искусствами сохранять свою характерность. Из всего многообразия таких взаимосвязей выделим две: с литературой и живописью¹.

Коль скоро и литература и музыка — искусства временные, у них есть значительные возможности вступать в прямой синтез, порождая словесно-музыкальные жанры. Принято выделять три рода литературы — лирику, эпос и драму. В музыке лирике прямо соответствует песня и романс, эпосу — кантата и оратория, драме (в широком смысле слова включающую в себя и комедию) — опера, оперетта, мюзикл. К синтетическим музыкально-литературным произведениям относятся и нередкие в наше время особые, нетрадиционные результаты «пересечения» двух искусств — достаточно вспомнить Четырнадцатую симфонию Шостаковича на стихи Гарсии Лорки, Аполлинера, Рильке и Кюхельбекера или «Поэторию» Щедрина, не только написанную на стихи Андрея Вознесенского, но и предполагающую участие в исполнении самого поэта.

Помимо прямого синтеза чрезвычайно важны взаимовлияния обоих искусств. Множество музыкальных произведений написано на литературные темы («Фауст-симфония» и «Прелюды» Листа, «Ромео и Джульетта» и «Манфред» Чайковского, «Дон Жуан» и «Дон Кихот» Р. Штрауса и многое другое). Некоторые жанры заимствованы музыкой у литературы (баллада, поэма). Но и для литературы музыка — богатая и благодарная тема (напомним «Крейцерову сонату» Льва Толстого, «Певцов» Тургенева, «Как сложили песню» Горького, огромное количество стихов²), источник новых жанров (ни пушкинская «Песнь о вещем Олеге», ни лермонтовская «Песня о купце Калашникове», ни горьковские «песни» о Соколе, о Буревестнике не предполагают пения, равно как не является музыкальным произведением «Левый марш» Маяковского). Порой даже музыкальная форма проникает в литературу: стихотворение «Ночной зефир» написано Пушкиным в соответствии с формой пятичастного рондо (АВАСА)³.

¹ Литература и живопись — ближайший и отдаленнейший по отношению к музыке виды искусства, своего рода полюсы. Именно их связи с музыкой составляют главный объект внимания на занятиях в 4 классе общеобразовательной школы (см.: Программа по музыке для общеобразовательной школы. 4–7 классы. — М., 1983. — С. 9–42).

² См. например: Стихи о музыке. — М., 1982; Музыка в зеркале поэзии (5 выпусков). — Л., 1985–1989.

³ Альшванг писал: «"Преступление и наказание" [Достоевского] является подлинной симфонией, к которой вполне применимо понятие сонатно-симфонической формы». А. Альшванг. Избранные сочинения, т. 1. — М., 1964. — С. 77.

Музыка и живопись — во многих отношениях (и прежде всего, в своих художественных средствах) искусства противоположные, и попытки прямого синтеза — например, так называемое абстрактное кино — пока сколько-нибудь успешных результатов не принесли, хотя заметна тенденция объединить эти искусства в их воздействии на человека¹. Весьма широки и разнообразны и взаимовлияния этих двух искусств.

Произведения живописи многократно служили темами музыкальных сочинений: «Картинки с выставки» написаны Мусоргским по рисункам В. А. Гартмана, «Похождения повесы» Стравинского основаны на гравюрах У. Хоггарта², «Фрески Дионисия» Щедрина раскрывают свой источник в самом названии. Музыка не раз интерпретировала жанры живописи и графики: портрет — начиная с несчетных женских «портретов» Рамо, Куперена и их современников; через персонажей шумановского «Карнавала», гетевских героев в «Фауст-симфонии» Листа, вплоть до Зюлки, Плаксы и Резвушки у Кабалевского; пейзаж — о «Волшебном озере» Лядова и «Дворцовой площади» из симфонии Шостаковича уже говорилось, добавим «Океан-море синее» из оперы «Садко» Римского-Корсакова, «Рассвет» из балета «Дафнис и Хлоя» Равеля; жанровую сцену — каких особенно много в инструментальной музыке, адресованной детям. Музыка использует немало «живописных» приемов: игру светотени, контрасты, оркестровые краски³.

В свою очередь, изобразительное искусство издавна показывало певцов и музыкантов, нередко останавливало свое внимание на музыкальных инструментах (знаменитое полотно Пикассо «Гитара и скрипка»), а порой запечатлеvalo и процесс заинтересованного восприятия музыки (известная картина П. Васильева «Аппассионата»). Бывали в живописи и попытки непосредственного воплощения жанров-форм музыки — таковы «сонаты» и «симфонии» Г. Чюрлениса. Все это свидетельствует о постоянном и взаимном «интересе» двух искусств друг к другу.

¹ Таковы лекции о стилистически родственных музыке и живописи, концерты в картинных галереях (например, традиционные музыкальные «Декабрьские вечера» в московском Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина).

² Строго говоря, рисунок и гравюра не есть живопись; они, однако, вместе с нею образуют ту область изобразительного искусства, которая отражает мир в присущих ему формах в условиях иллюзорного пространства на плоскости.

³ Само слово *тембр* (фр. *timbre* — краска) свидетельствует о традиционном восприятии слышимого как видимого.

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В далекие времена своего зарождения музыка была неотторжимым элементом не только единой синкретической художественной деятельности человека, но и всей его жизни. В определенной жизненной ситуации совершался определенный ритуал, включающий в себя пение (то есть единение слов и напева), танец и традиционные действия. Будучи включенной в жизненную ситуацию, музыка и звучала в меру, определяемую этой ситуацией. Подобное положение вещей сохраняется в обрядах, ритуалах, в быту до наших дней: марш на военном параде длится столько, сколько длится прохождение войск; колыбельная поется до тех пор, пока ребенок не заснул.

Еще одно свойство архаического пения-танца — недифференцированность форм деятельности, в частности — музыкальной. Это явление тоже не исчезло и по сей день, но оно имеет место лишь в сфере творчества народного — именно в нем сочинение, исполнение и восприятие слиты воедино, и каждый слушатель может включиться в исполнение, причем со своим вариантом напева или наигрыша. Разумеется, кто-то сочинил Камаринскую и «Во поле береза стояла», но эти сочинения были тотчас «присвоены» теми, кто их услышал, кто запел их на свой лад, и вопрос авторства попросту не возникал. Конечно, народный исполнитель может и не сочинять (хотя без варьирования, без приспособления песни к своим исполнительским возможностям и к своим эстетическим представлениям дело обычно не обходится), но уж народный композитор исполнять обязан, ибо в противном случае в условиях бесписьменной культуры его «сочинения» просто никто не узнает.

Исторически сложившаяся нотная письменность — а самые ранние из дошедших до нас образцов относятся к III тысячелетию до н. э.¹ — обусловила принципиально новую возможность: разделение труда композитора и исполнителя. Теперь уже композитор может только записать свое сочинение, исполнение перестало

¹ Известна табличка на шумерском и ассирийском языках с клиновидными знаками — своеобразной записью музыки (предположительно арфового аккомпанемента).

быть его обязанностью. С другой стороны, общество с давних пор ревниво оценивает мастерство музыкального исполнения и выделяет из своей среды мастеров пения и игры на музыкальных инструментах. Для этих мастеров исполнительство становится профессией. Так постепенно дифференцируются три основных вида музыкальной деятельности — сочинение, исполнение, восприятие.

КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, СЛУШАТЕЛЬ

Основные виды музыкальной деятельности теснейшим образом взаимосвязаны — вплоть до взаимопроникновения. В самом деле, для того, чтобы музыка была воспринята, она должна прозвучать, должна быть исполнена (хотя бы мысленно), не говоря уже о том, что она кем-то должна быть придумана, сочинена, пусть даже и тем же самым человеком, который ее исполняет и воспринимает. Таким образом, имеет место взаимодополняемость сочинения, исполнения и восприятия («слушания»), где каждый вид деятельности предполагает непременно наличие двух других, а субъектов деятельности связывают двусторонние отношения: композитор сочиняет музыку, обязательно представляя себе как реальное ее исполнение, так и возможный отклик аудитории; слушатель воспринимает исполняемое, а через него и сочиненное; исполнитель, занимая промежуточное место, по отношению к композитору выступает сначала как слушатель, затем как бы присваивает себе полученное от композитора и «от его имени» представляет музыку слушателю.

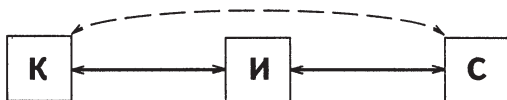


Схема 2

Особенность ситуации состоит в том, что ни один из участников «музыкального процесса» не выступает в качестве носителя только своей функции. И дело не в том, что композитор может быть исполнителем своей музыки, а в числе слушателей могут быть и исполнители. Дело в том, что композитор обязательно — пусть лишь в воображении — исполняет сочиненное и при этом является первым его слушателем; исполнитель столь же обязательно должен услышать сочинение (опять-таки пусть только внутренним слухом) и освоить его настолько, чтобы оно стало как бы им самим сочиненное, то есть чтобы он стал «исполняющим обязанности композитора»; наконец, и слушатель лишь тогда слушатель, когда он «соисполнитель» и

«соавтор», когда он вместе с исполнителем идет тем путем, который определен для них обоих композитором. Таким образом, предыдущую схему можно уточнить.

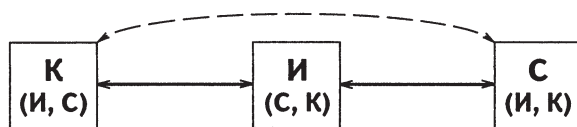


Схема 3

Схема отражает соотношение основных видов музыкальной деятельности, но в ней не отражен предмет этой деятельности: что сочиняет композитор, поет или играет исполнитель, воспринимает слушатель? Предмет этот — музыкальное произведение.

В далеком прошлом, когда синкретическая художественная деятельность была слита с жизненными процессами, результаты этой деятельности не имели собственных границ, собственной структуры. Лишь в античной классике с развитием искусства трагедии и лирики возникают вокальные произведения, отграниченные от иных событий и процессов человеческой жизни. С этого момента можно говорить об оформлении самого понятия «музыкальное произведение»¹.

От первых композиторских предположений до слушательского восприятия произведение проходит долгий путь, на котором можно (условно) выделить четыре важных этапа.

1. Сложившийся у композитора вариант замысла уже есть продукт творческой работы и представляет собой первую стадию развития музыкального произведения².

2. Замысел фиксируется в виде нотного текста или в каком-либо ином виде, но так, чтобы дать исполнителю достаточно определенное задание.

3. На основании фиксированного текста исполнитель поет или играет, создавая звучащий вариант произведения.

4. Слушатель, обладающий определенным вкусом и подготовкой, в определенных внешних условиях и в определенном душевном состоянии воспринимает исполняемое и формирует свое представление о произведении.

И на первом, и на двух последних этапах произведение вариант-но: и замысел может меняться в процессе творчества, и исполнитель-

¹ Само слово «произведение» имеет два родственных смысла: процесса, во время которого нечто производится, и результата этого процесса, то есть, именно того, что произведено.

² Ср.: «Фильм готов, осталось его снять», — говорил известный французский кинорежиссер Рене Клер.

ские трактовки различаются не только у разных исполнителей, но даже у одного — от исполнения к исполнению; наконец, еще более различаются слушательские представления даже от конкретного единичного исполнения, не говоря уж о разных. И только написанный текст — неизменен¹. Этим и объясняется, что, как правило, музыкальным произведением называют его письменно зафиксированный текст и именно анализ этого текста называют анализом музыкального произведения.

У всех трех субъектов музыкальной деятельности — композитора, исполнителя и слушателя — возникают специфические (и при том двусторонние) отношения с музыкальным произведением.

Композитор творит произведение, но на каждом шагу творчества уже готовая часть произведения как бы сообщает композитору о том, насколько результат его труда соответствует намерениям; идет своеобразный «диалог» творца и его творения — идет и на этапе разработки замысла, и при записи произведения (вспомним о записных книжках Бетховена).

Текст произведения провоцирует исполнителя на создание его «звуковой версии», и теперь «диалог» ведется как между нотной (или иной) записью и исполнителем, так и между ним и той звуковой формой, в которой он эту запись реализует. Вслушиваясь в то, что звучит, и сверяясь с тем, что написано, исполнитель творит свой вариант исполнения.

Восприятие слушателя — тоже двусторонний процесс. На основе своего опыта слушатель постоянно прогнозирует музыкальные «события», а реально звучащая музыка то подтверждает, то «обманывает» его прогноз. Произведение отвечает на запросы слушателя и воздействует на него непредвиденным образом; а слушатель воспринимает, оценивает, способствует оформлению общественного мнения и о произведении (в том виде, как оно прозвучало и как оно могло бы прозвучать), и об исполнителе, и о композиторе.

Ясно, что предыдущая схема снова должна быть дополнена.

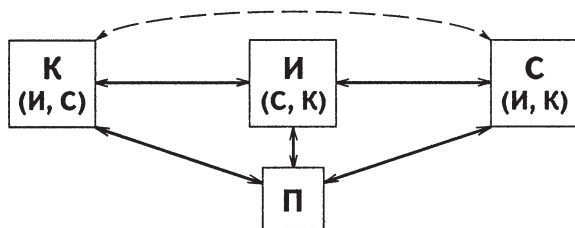


Схема 4

¹ Разумеется, автор может сделать вторую, третью редакцию — но и тогда каждая из них будет оставаться строго зафиксированной.

ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Главная функция музыкального произведения заключена в выявлении и удовлетворении эстетической потребности общественного человека, потребности в том, чтобы естественные и создаваемые им самим для себя условия жизни удовлетворяли его не только чисто прагматически (в плане пользы), но и эстетически (в плане красоты). Человек может наслаждаться не только эстетически содержательными продуктами своего труда, но и красотой живописной местности, цветка и камня, пением птиц и журчаньем ручья.

Могут быть выделены и более конкретные, частные функции музыкального произведения.

1. В полном соответствии с главной функцией находится функция эстетико-воспитательная: музыкальное произведение всегда несет в себе возможность научить различению красивого и некрасивого, выработать вкус и шкалу оценок. Обращаясь в большой степени к эмоциональной сфере человеческой психики, музыка учит чувствовать и сочувствовать, то есть, активно способствует нравственному воспитанию («прекрасное порождает доброе»), развитию собственно человеческих духовных качеств.

2. И в прошлом, и в настоящем музыкальное произведение выступает как атрибут быта. О связи народного музыкального искусства с бытом уже говорилось; но и композиторские произведения в огромном количестве предназначены для звучания в совершенно определенных бытовых ситуациях: песня застольная и колыбельная, марш свадебный и траурный и т. п.

3. Музыкальному произведению не чужда познавательная функция. Будучи специфическим отражением мира, музыкальное произведение становится также средством его постижения. Композитор, осваивая действительность, воплощает ее в специфических формах музыки; слушатель получает возможность взглянуть на мир с новой, композиторской точки зрения, обогатить свое восприятие новыми явлениями и новыми взглядами на уже знакомое.

4. Музыкальная деятельность, связанная в большинстве случаев с исполнительством, предполагает совершенствование этого последнего, и здесь выступает педагогическая функция музыкального произведения, которое предназначено научить петь, играть, слушать. В музыкальном фольклоре такую функцию выполняют все произведения: исполняя их, певцы и инструменталисты осваивают исполнительские умения. В музыке письменной традиции появляются специальные сочинения — вокализы для певцов, этюды для инструменталистов, собрания сольфеджио и музыкальных диктантов для развития способностей к музыкальной деятельности.

5. Множество музыкальных произведений наделено развлекательной («рекреационной») функцией, они предназначены в качестве фона способствовать созданию атмосферы — беззаботной и светлой, настроения — легкого и праздного, отвлечению от забот и серьезных мыслей. Важно, что в подобной ситуации музыка к себе самой не должна привлекать чрезмерного внимания, она должна доставлять удовольствие как бы незаметно.

Функция музыкального произведения выявляется в процессе его бытования, но чаще всего она не очень жестко связана со свойствами этого произведения. Большинство произведений способно к разным функциям, то есть, потенциально полифункционально. Так, детская фортепианная пьеса и учит, и воспитывает, и кое-что узнать позволяет, а затем, может быть, и для развлечения подойдет. Однако в каждой конкретной ситуации на первый план выступает все-таки одна функция.

Функциональность музыкального произведения, его способность помочь решить разнообразные жизненные задачи, участвовать в различных жизненных ситуациях выявляет тесную связь музыки с жизнью, ее существенную роль в жизни человека и общества. Определение функции музыкального произведения — отправная точка его научно обоснованного анализа, необходимое начало его разбора.

О СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Одно из принципиальных положений русского классического музыкознания (В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, В. В. Стасов) заключается в утверждении содержательности, осмысленности музыки. Эту позицию унаследовала, упрочивает и развивает современная отечественная музыкальная наука. В самом деле, различные музыкальные произведения звучат в различных жизненных ситуациях, но именно содержание (и, разумеется, соответствующая ему художественная форма) определяет возможность и целесообразность звучания торжественного марша — на параде, симфонии — в филармоническом концерте, колыбельной песни — у постели ребенка.

Содержание музыки можно определить как отражение тех или иных сторон действительности, в том числе и внутреннего мира человека, в сознании композитора. При этом важно четко разграничивать само явление и его восприятие, его понимание творцом музыки. Одно и то же жизненное явление может быть многократно и по-разному отражено в музыке, потому что по-разному отрази-

лось в сознании ее авторов. Одни и те же литературные источники становятся основой разных музыкальных произведений¹.

В то же время следует четко различать замысел композитора и реальное содержание его произведения. Во-первых, в ходе воплощения замысел нередко претерпевает заметные изменения², во-вторых, сплошь и рядом содержание произведения выходит за рамки композиторских намерений иди, напротив, не реализует их полностью³.

Одно из проявлений специфичности музыкального содержания заключается в его избирательности по отношению к явлениям мира. Хотя в музыке и находят отражение картины природы и портреты людей — реальных и вымышленных, разнообразные ситуации из жизни и быта людей, тем не менее не это определяет содержание музыкального искусства. Основой содержания является отражение внутреннего мира человека со всем богатством и разнообразием его состояний и чувств, его переживаний и раздумий. Это первая и главная особенность содержания музыки.

Другая особенность содержания определяется его интонационной формой. Как известно, интонация — сопутствующий компонент естественной человеческой речи, она лишь уточняет, конкретизирует смысл, заключенный большей своей частью в словах. Интонация без слов сохраняет лишь самые общие свойства высказывания⁴. Понятно, что искусство, основу которого составляет интонация, тем самым предполагает и выражение содержания в обобщенном, отвлеченном от деталей и подробностей виде. Отсюда, кстати, и появляется возможность разнообразных трактовок одного и того же произведения, отсюда и огромная роль исполнителей, высокая мера их соучастия в создании музыкального образа.

¹ Так, по трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» были написаны оперы Беллини и Гуно, драматическая симфония Берлиоза, увертюра-фантазия Чайковского, балет Прокофьева, симфонические зарисовки Кабалевского.

² Чайковский поначалу предполагал завершить оперу «Евгений Онегин» счастливым финалом.

³ Опера Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» на волне общественного подъема в годы первой русской революции была воспринята гораздо более радикально, чем это предполагал композитор; Первая симфония Скрябина не получила того общественного отклика, на который рассчитывал автор.

⁴ Слушая речь на незнакомом языке, все-таки можно верно почувствовать ее тон — спокойный или взволнованный, повествовательный или возмущенный, можно точно отличить вопрос от утверждения, жалобу от приказа и т. п. Подробнее об интонации пойдет речь ниже (см. с. 83.).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru