

Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки»)

Настоящий материал открывает серию публикаций лекций Р.Г. Лаула по анализу музыки. Р.Г. Лаул читал курс «Основы анализа музыки», состоявший из тридцати двух лекций, студентам теоретико-композиторского факультета Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории с 1974 по 2005 год. Особенностью курса является сочетание подходов к анализу музыки ученого-исследователя и композитора.

Ключевые слова: анализ музыкальных произведений, музыкальная форма, содержание, интерпретация.

Анализ музыкальных произведений представляет собой музыкально-теоретическую дисциплину наиболее обобщающего характера. В то время как другие дисциплины (например, гармония или полифония) рассматривают музыку лишь в отдельных, хотя и весьма важных аспектах, анализ музыки рассматривает целое, и в тех случаях, когда он направлен на частное, он выявляет в нем общие сущностные черты. Поэтому он действует все наши знания о теории музыки.

Виды анализа музыки бесконечно разнообразны и зависят как от исследуемого материала, так и от цели исследования. Объектом анализа может быть отдельная деталь, как, например, Тристан-аккорд, анализу которого Э. Курт посвящает второй раздел своего исследования «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера», а Л. А. Мазель — более двадцати страниц в книге «Проблемы классической гармонии»¹, музыкальное произведение, творчество композитора или музыкальный

¹ Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 425–451.

жанр. Объектом анализа может быть даже музыка в целом, как в труде Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Весьма различной может оказаться как глубина, так и подробность анализа. Без хотя бы поверхностного анализа фактически не может обойтись никакое соприкосновение с музыкой. Ведь даже простые оценки типа «понравилось», «очень понравилось», «не понравилось» уже являются результатом анализа.

Музыку анализируют все, кто имеет к ней отношение: слушатель, который старается выразить свое впечатление от произведения (даже просто для себя); исполнитель, который разучивает произведение и вынужден в нем ориентироваться. Анализирует музыку и композитор, и музыковед, чтобы глубже понять музыкальное произведение, и они при анализе способны выявлять такие особенности произведения, которые не заметны другому слушателю. Так, например, М. И. Глинка указал на один недостаток музыки Вебера: слишком часто звучит доминантсептаккорд в мелодическом положении септимы. Независимо от того, так ли это и можно ли рассматривать это в качестве недостатка, здесь мы имеем дело с оценкой профессионального музыканта. Это современные преподаватели гармонии запрещают подобные доминантсептаккорды, но, отмечу, Глинке не пришла в голову мысль их запретить.

Предварительное условие анализа — наличие общего представления о произведении, которое возникает только после его прослушивания или, еще лучше, проигрывания (какими бы ограниченными ни были наши пианистические ресурсы). Если мы не будем иметь представления о произведении как о целом, уже наши первые выводы о нем могут оказаться ошибочными.

Только после того как мы осознали произведение как целое, начинается его анализ. Рассматриваться при анализе оно может в разных аспектах. Вот основные виды анализа, которые выделяются в зависимости от аспекта:

1. *Анализ формы и структуры* — анализ произведения как результата развития, в результате которого складывается та или иная форма. Форма может оказаться типовой (период, двух- или трехчастная форма, рондо, вариации, сонатная форма, сонатный цикл) или свободной. Определение типа структуры, границ и функций ее разделов является обязательным при анализе музыкального произведения, но самое главное в том, что без выяснения общей структуры произведения не будет того ощущения психологического комфорта, который должен стать основой для наших наблюдений.

2. *Анализ процесса формообразования* — анализ произведения как процесса развития, в ходе которого возникают и непрерывно изменяются

тематические элементы. По мысли Ю.Н. Тюлина, этот процесс включает «всё то, что происходит с музыкальным материалом в ходе развития в рамках композиции как целого»², и анализ этого процесса предполагает непрерывное наблюдение за постоянным изменением музыкального (прежде всего, тематического) материала.

Исследованию музыкального материала обязательно должен предшествовать анализ его свойств (большинство литературных произведений тоже не обходится без предварительного рассмотрения характеристик главных героев). Следовательно, анализ процесса формообразования включает два этапа: *анализ музыкального материала* (прежде всего, тематического) и *анализ изменений музыкального материала в процессе развития*. Второй из них — самый интересный этап анализа музыки. Он требует от нас не только знаний, но и фантазии, умения отличать главное от второстепенного.

3. *Анализ содержания* — анализ содержания музыкального произведения, отраженного в его структуре и развитии.

В подходе к анализу содержания встречаются две крайности. Первая из них — это желание найти в музыкальном тексте столь же определенный смысл, что и в тексте вербальном, которое легко приводит к вульгаризации понимания музыкального содержания. Много лет назад мне довелось ознакомиться с методическим исследованием преподавателя одного из ленинградских музыкальных училищ, посвященным анализу пьесы Чайковского «Июнь. Баркарола» из цикла «Времена года». Вот фрагмент из него:

Начало, конечно, изображает ночь в Венеции — каналы, по которым скользят гондолы. Затем откуда-то появляется лодка с компанией в стадии легкого опьянения, настроения которой становятся всё более и более возвышенными (так в тексте. — *Р.Л.*), вследствие чего лодка опрокидывается, и пьяницы падают в воду. И в конце с берега раздаётся чей-то мрачный голос: «Так вам и надо!»

Вот о чем идет речь:



Ил. 1а. Чайковский. Июнь. Баркарола. «Ночь в Венеции, каналы, гондолы»

² Тюлин Ю. (Общая редакция). Музыкальная форма. М., 1965. С. 10.



Ил. 16. «Лодка с пьяной компанией»



Ил. 17. «Лодка опрокидывается»



Ил. 18. «Так вам и надо!»

Вторая крайность — это нежелание рассуждать о заключенном в музыке сюжете и о выражаемых ею чувствах из-за того, что такие рассуждения якобы совершенно бессмысленны, ибо слова не в состоянии передать выражаемое музыкой богатство и многообразие оттенков чувств. Это, конечно, так, но от описания музыки и не следует ожидать того, что оно заменит саму музыку. Думать, что описание может заменить музыку, столь же бессмысленно, как думать, что меню может заменить обед. Смысл описаний в ином: они являются средством исследования, а для этого вполне достаточно и обозначения возникающих ассоциаций. Например, если мы не чувствуем юмора в первой части Шестнадцатой фортепианной сонаты Бетховена, мы можем и не заметить прозаического происхождения главного мотива произведения: оно изображает оркестр, которому никак не удастся вместе сыграть первый аккорд³.

³ Отметим, что природа данного мотива осталась незамеченной Ю. Кремлёвым (см.: Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1953. С. 132–139).



Ил. 2. Бетховен. Фортепианная соната № 16. Начало 1-й части

Иногда словесные портреты музыки обладают и собственной художественной ценностью, как, например, описания музыкальных произведений (действительно существующих или вымышленных) у Т. Манна («Доктор Фаустус»). Но и эти описания музыки не заменяют музыку — они принадлежат литературе.

Музыкальное произведение, в отличие от литературного, не повествует о событиях, но иногда они в нем все же угадываются. Вряд ли кто-то сомневается в том, что в репризе побочной партии увертюры Бетховена к трагедии Гёте «Эгмонт» герой гибнет.



Ил. 3. Бетховен. Увертюра «Эгмонт», переход от репризы к коде

А кода говорит о том, что, хотя герой и погиб, народ завоевал свободу. Раз события угадываются, то и говорить о сюжете музыкального произведения всё-таки можно.

Таким образом, музыкальное произведение может анализироваться в трех связанных друг с другом аспектах: могут рассматриваться форма, процесс развития и содержание. Целостный анализ дает возможность судить и о качестве музыки, и о мастерстве композитора. Анализ музыки

развивает наши способности суждения о ней: опасность, что мы хорошую музыку назовем плохой, а плохую хорошей, существенно уменьшается. Альфред Шнитке говорит, что, «хотя возможности музыкального анализа велики, он всё же не в состоянии доказывать, что хорошая музыка — хорошая, а плохая — плохая». Доказывать, конечно, не может, но убеждать — может.

Если исходить только из непосредственного впечатления о музыке, не анализировать ее, то возникает ряд опасностей. Например, опасность фамильярного отношения к гениальному музыкальному произведению. Оно начинает восприниматься не как высокое достижение человеческого духа, а как нечто привычное, будничное, заурядное.

Другая опасность (весьма часто подстерегающая музыкантов) — субъективность в оценке музыкальных произведений. Никто не обязан любить даже музыку Баха, Моцарта или Бетховена, но профессиональный музыкант обязан знать, что это великие композиторы, и понимать, почему они таковыми являются. Если он этого не знает и не понимает, то его профессиональная квалификация вызывает большие сомнения.

Главная цель анализа — выяснение соотношения между типичными и индивидуально-неповторимыми чертами. Выявление индивидуально-неповторимых черт — того, чем отличается именно это произведение от всех остальных, — крайне важно. Анализ произведения должен стать его портретом и, вместе с тем, его интерпретацией — в том же смысле, что и интерпретация произведения на концертной эстраде. В том, что музыкант увидит и услышит в произведении, что для него в нем главное и что второстепенное, отражается уровень его музыкальной культуры. Все великие произведения могут иметь характерные качества, на которые никто еще внимания не обращал. Если их найти, то это обогатит наше понимание этих произведений.

Вспоминается рассказ Артура Конан Дойла «Обряд дома Месгрейвов». Члены семейства Месгрейвов при достижении совершеннолетия произносили клятву, смысл слов которой уже давно забылся. Проходит несколько столетий, и наконец дворецкий, очень умный человек, и, конечно же, Шерлок Холмс, догадываются, что в словах клятвы заключается указание на какой-то давно спрятанный, а затем почему-то забытый клад. Странно, но мысль о том, что слова клятвы что-то скрывают, не приходила в голову никому из молодых аристократов).

И отношение к некоторым музыкальным шедеврам тоже является ритуалом — с той лишь разницей, что смысл этих ритуалов не потерян, а не до конца выяснен. Нам может казаться, что мы хорошо знаем какое-то произведение, как вдруг нам открывается нечто такое, что никто раньше не замечал. И это нечто находится не на поверхности, а в глубине.

Приведу примеры. В пятом такте увертюры к опере Вагнера «Тангейзер» звучит V_2 в ми мажоре, хотя по закономерностям цепочки доминант там должен был бы быть V_3^4 . Но V_3^4 все бы испортил:

Andante maestoso

V_2

V_3^4

Ил. 4а-б. Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер», начало: авторский вариант и вариант с заменой V_2 на V_3^4

Именно V_2 придает теме хора напряженную многозначительность.

В одном из эпизодов дуэта Кармен и Хозе из оперы Бизе звучит VI_5^6 вместо тонического трезвучия. Там тоже мог бы звучать более простой вариант:

VI_5^6

Ил. 5а. Бизе. Дуэт Кармен и Хозе из 2-го действия, начало: авторский вариант



Ил. 5б. Бизе. Дуэт Кармен и Хозе из 2-го действия, начало: вариант с заменой VI $\frac{6}{5}$ на T $\frac{5}{3}$

Однако в этом случае исчез бы существенный фонический оттенок, воплощающий, наряду с другими, скрытую напряженность сцены.

Анализирующий музыку должен, однако, уметь не только замечать особенное, но и оценивать его и делать из оценки выводы. Именно это, как мы знаем, умел делать Шерлок Холмс. Так, например, Ю. Н. Холопов обратил внимание на то, что в начале увертюры к опере Моцарта «Свадьба Фигаро» вместо восьмитакта звучит семитакт. И что «не хватает» именно первого такта.

Но пропущен он там неслучайно. В этом можно убедиться, добавив первый такт — остроумная и жизнерадостная музыка сразу становится «глупой»:



Ил. 6. Моцарт. Увертюра к опере «Свадьба Фигаро», начало с добавлением первого такта

Именно в таких деталях и заключается *сoup de maître*, осознание которого побуждает нас еще выше оценивать гениальное произведение Моцарта. Таких примеров много на любом уровне анализа.

Чтобы выделить особенности произведения, необходимо внимательно просмотреть весь его текст. Но это лишь начальный этап анализа, на нем выделяются лишь самые яркие признаки, те, что образуют аналитический портрет произведения. Если ритм, к примеру, не отличается особыми качествами, нет смысла обращать на него на этом этапе внимание. То же самое относится и к гармонии и полифонии. Иначе будет не анализ, а описание, что-то вроде этого: «Произведение начинается до-минорным трезвучием, а затем мелодия в пунктирном ритме поднимается до тонической терции, а затем опускается на секунду вниз». Это был «анализ» начала «Патетической» сонаты Бетховена. Подобные «анализы» можно иногда слышать на экзаменах и на индивидуальных занятиях. Всё в нем верно, но это не анализ; так выполняют задание вроде: «Дети, расскажите, что вы видите на этой картинке!» Именно такие анализы дают повод для ядовитых насмешек в адрес музыковедов.

Но вспомним рассказ А. П. Чехова «Сирена». Так вот, всё, что мы говорим о музыке, должно действовать, как слова секретаря мирового съезда Жилина: наши рассуждения должны вызывать у слушателей желание бежать слушать музыку, о которой мы говорили. Ясно, что описаниями типа «кварта вверх, квинта вниз» мы ничего не добьемся. Успех возможен лишь в случае, если будем помнить, что писать об искусстве — тоже искусство.

И наконец, анализ, как любой род человеческой деятельности, не может существовать вне формы, цель которой — максимальное облегчение восприятия содержания. К сожалению, встречаются и такие анализы музыки, на понимание которых уходит больше труда, чем ушло на их написание.

Литература

1. *Кремлёв Ю.* Фортепианные сонаты Бетховена. М.: Советский композитор, 1953. 272 с.
2. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
3. *Тюлин Ю.* (Общая редакция). Музыкальная форма. М.: Музыка, 1965. 395 с.