

Л. Мазель

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ



МУЗЫКА

УДК 781
ББК 85.310
М12



Мазель, Л. А.

М12 Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. Мазель. — Москва : Музыка.— 536 с.: нот.
ISBN 978-5-7140-1495-6

Пособие посвящено науке о строении музыкальных произведений (о музыкальных формах) в его связях с содержанием музыки, с историческим развитием музыкального искусства, с применением изучаемых форм в различных стилях и жанрах. В нем изложены также эстетические и методологические основы целостного анализа музыкальных произведений и содержатся примеры такого анализа (разной степени подробности). Предназначена книга для студентов исполнительских и теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов, для преподавателей анализа, а также для более широкого круга музыкантов, интересующихся вопросами анализа и музыкальной формы.

Печатается по: *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. М., Музыка, 1979.

ББК 85.310

ISBN 978-5-7140-1495-6

© Издательство «Музыка», 2024

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Целостный, всесторонний анализ музыкального произведения, как и произведения другого искусства, представляет собой исследовательскую, критическую или популяризаторскую работу того или иного масштаба и всякий раз ставит перед собой какие-либо определенные задачи. Научиться выполнять такого рода работу невозможно только по одним лишь учебникам и учебным пособиям, как невозможно по одним лишь учебникам научиться создавать произведения искусства или художественно исполнять их.

Было бы также ошибкой полагать, будто проходимый в консерваториях под руководством педагога курс анализа музыкальных произведений (даже специальный курс для студентов-музыковедов) способен сам по себе обеспечить студенту достаточную подготовку для выполнения упомянутой научной работы. Нет, подобный курс может дать лишь определенные знания и навыки, необходимые для того, чтобы разбираться в строении музыкальных произведений и в связях строения с содержанием музыки. У студента-музыковеда эти навыки получают развитие в специальных семинарах, дипломной работе, где он мобилизует все свои знания, полученные при изучении самых различных дисциплин, наконец, в его дальнейшей самостоятельной деятельности. Студенты-композиторы и исполнители применяют и развивают аналитические навыки в своей творческой, исполнительской или педагогической работе.

Но даже если помнить о всех естественных ограничениях задач учебного курса, придется признать, что курс анализа, добросовестно проходимый в соответствии с существующей программой, предъявляет к педагогу и студенту очень большие требования. Анализ произведения, хотя бы лишь приближающийся к целостному и стремящийся раскрыть в произведении не только общие (родовые, видовые) черты содержания и формы, но и своеобразное, неповторимо индивидуальное их претворение, предполагает применение, помимо знаний, сообщаемых в данном курсе, многочисленных сведений, получаемых в других музыкально-теоретических дисциплинах, в курсе истории музыки, предполагает привлечение для сравнения других музыкальных произведений, иногда даже произведений других искусств, художественной литературы. Научиться (и научить) подобного рода мобилизации разнообразных знаний, могущих способствовать более глубокому пониманию произведения, задача очень трудная. Если же еще принять во внимание, что и круг фактических сведений, которые студенту надлежит получить именно в данном курсе — сведений о музыкальных формах и их элементах, — также достаточно обширен, станет очевидно, что курс анализа требует от педагога и студента большого напряжения.

Сколько-нибудь удовлетворительно пройти курс анализа можно лишь в том случае, если не обособлять различные его стороны друг от друга, а, наоборот, установить между ними тесную связь. Иначе говоря, сами композиционные формы следует изучать не как абстрактные внеисторические схемы, а как «содержательные формы», то есть изучать в связи с их выразительными возможностями, в связи с теми требованиями и задачами музыкального искусства, которые обусловили кристаллизацию и дальнейшее историческое развитие этих форм, в связи с различной их трактовкой в различных жанрах, у различных композиторов и т. д. При таких условиях открывается один из путей к анализу содержания музыки — становится возможным подойти к содержанию произведения через содержательную сторону самой формы. Этот путь, не приводящий, разумеется, к исчерпывающим результатам и не являющийся единственным даже в пределах данной дисциплины, должен, однако, по мнению автора, быть для учебного курса анализа основным и специфическим.

В свете сказанного тот специальный круг знаний, который сообщается в данной дисциплине (и излагается в этом пособии), можно охарактеризовать как науку о строении музыкальных произведений и о связях строения с содержанием музыки. Сюда входят некоторые положения, касающиеся самой природы музыки как одного из видов искусства и метода ее анализа. Далее, сюда входит учение о важнейших элементах музыки (мелодия, ритм и др.), об их выразительных возможностях и формообразующей роли (естественно при этом, что в соответствующем разделе курса анализа акцентируются не те элементы, изучение которых выделено в самостоятельные дисциплины — курсы гармонии, инструментовки). К области науки о строении музыкальных произведений относится также учение о музыкальном синтаксисе, о синтаксических структурах, о музыкальном тематизме, об общих принципах развития и формообразования в музыке. И наконец, крупнейший раздел науки о строении музыкальных произведений составляет учение об исторически сложившихся типах строения музыкальных произведений, то есть о музыкальных формах, об их происхождении и развитии, об их трактовке в различных музыкальных стилях и жанрах, об их связях с тем или иным характером музыки, с теми или иными соотношениями образов в музыкальных произведениях и т. д.

Описанное понимание науки о строении музыкальных произведений делает естественным стремление избежать такого изложения, которое превратило бы пособие в сумму определений, подлежащих заучиванию, или в перечень сведений справочного характера о технических деталях музыкальных форм. Стараясь сделать определения по возможности точными и полными, автор в то же время считал необходимым уделить большое внимание разъяснению существа и значения изучаемых явлений. Такого рода разъяснения неизбежно увеличивают объем пособия, однако без них сообщаемые фактические сведения не могут стать полноценным инструментом анализа. Увеличивают объем пособия также содержащиеся в нем анализы отдельных произведений, выполненные с различной степенью подробности (естественно, что небольшие произведения допускают в условиях пособия более детальный анализ, чем крупные).

Эти анализы и упомянутые разъяснения, равно как и краткие обзоры исторического развития музыкальных форм, необходимы для понимания строения музыкальных произведений как формы воплощения содержания музыки.

С другой стороны, поскольку данная книга представляет собой не учебник, а лишь учебное пособие, автор, не желая в еще большей степени расширять объем книги, опустил сведения о многих менее важных деталях форм, равно как и ряд сведений справочного характера, которые легко могут быть почерпнуты из других источников (правда, и многие сведения, сообщаемые в данном пособии, также имеются в других работах, но эти сведения либо получают здесь несколько иное освещение, либо не могут быть опущены без ущерба для последовательности изложения). То, что книга не является учебником, обусловило и некоторые другие ее особенности, например, отсутствие деления на мелкие параграфы (размеры параграфов, как правило, сравнительно велики), местами более свободный характер изложения, неодинаковое построение различных глав, неодинаково полное и подробное освещение различных вопросов и т. д. Не содержит книга и материала для заданий в конце отдельных глав, а также указаний относительно техники выполнения заданий и вообще методики домашних занятий по анализу¹.

Пособие предназначено прежде всего для студентов исполнительских факультетов консерваторий, но, вероятно, им смогут пользоваться также студенты-музыковеды и композиторы, пока для них не написан специальный учебник. Кроме того, пособие в значительной мере рассчитано на преподавателей анализа музыкальных произведений. Цель пособия состоит не в замене существующих учебников, а в том, чтобы разъяснить, дополнить, уточнить ряд моментов, а также в некоторых отношениях расширить и углубить само понимание предмета преподавателем, студентом, равно как и вообще музыкантом любой специальности, стремящимся пополнить свои знания в данной области.

Желательно, чтобы студенты пользовались этой книгой главным образом под руководством педагога, который после разъяснения на занятии указал бы, что именно следует прочесть в пособии и какие произведения (названные в пособии и другие) надо при этом проанализировать. Изучать пособие подряд с начала до конца предпочтительнее после прохождения всего курса — во время подготовки к экзамену или зачету.

¹ Впрочем, целесообразность помещения материала для заданий — так, как это сделано в некоторых учебниках, — вызывает известные сомнения: в конце каждой главы приводится перечень музыкальных произведений, написанных в той форме, которая рассматривается в данной главе, тогда как одна из существенных учебных задач анализа в том и заключается, чтобы определить соответственный тип формы (рондо, сонатная форма, сложная трехчастная и т. д.). Решение этой важной задачи, таким образом, заранее подсказывается всякому студенту, который пожелает справиться со списками, приведенными в конце глав. Вообще, одна из распространенных ошибок в преподавании анализа состоит в подборе для заданий только тех произведений, которые изложены в изучаемой в данный момент форме. Необходимо задавать также произведения, написанные в ранее пройденных формах, а на начальных этапах курса — при прохождении периода и простых форм — задавать также образцы, в которые эти более простые формы входят в качестве составных частей.

Сравнительно сложное содержание первых пяти глав пособия преподавателю рекомендуется изложить в начале курса более сжато, а затем, в процессе дальнейшего прохождения курса, постепенно дополнять, расширять, углублять. Следует также иметь в виду, что не все сведения, сообщаемые в первых главах (в частности, во вводной главе), получают непосредственное применение в последующих главах книги. Многие сведения рассчитаны на то или иное их использование при анализе музыкальных произведений в зависимости от конкретных задач анализа, которые могут быть весьма разнообразными и, конечно, не поддаются достаточно полному охвату в сравнительно немногочисленных и большей частью сжатых разборах, приводимых в пособии. Естественно, что применение такого рода сведений в учебном курсе анализа в особенно большой степени зависит от инициативы преподавателя.

Темы курса, соответствующие главам IX, X, XI (Вариационная форма, Полифонические формы, Сонатная форма), допускают перестановки. Во всяком случае, читать содержащиеся в главе IX разборы сложных образцов вариаций («32 вариации» с-moll, финал Третьей симфонии Бетховена) лучше после изучения сонатной формы.

Некоторые из основных понятий и терминов учения о музыкальных формах (также, как тема, период, трехчастная форма, рондо, вариации, сонатная форма и др.) встречаются в пособии раньше, чем дается их определение: предполагается, что соответствующие элементарные представления студент получил в музыкальном училище.

При составлении пособия автор опирался, помимо собственных наблюдений и работ², на разнообразные источники. Здесь прежде всего должны быть названы материалы курса анализа музыкальных произведений, читаемого в Московской консерватории В. А. Цуккерманом, и исследования В. А. Цуккермана как изданные, так и неизданные (среди последних — «Принципы масштабного развития», «О стопах в музыке», «Динамическая форма в музыке», «Рондо в его историческом развитии»).

Использованы также результаты исследований Б. В. Асафьева (в разных главах пособия), В. В. Протопопова (гл. XV — вопросы композиции оперы, гл. IX, § 2 — вариации на выдержанную мелодию, некоторые более частные вопросы в других главах), Б. М. Ярустовского (гл. XV), Ю. А. Кремлева (гл. I), Т. Н. Ливановой (гл. XIII — вопрос о соотношении частей сонатно-симфонического цикла), З. И. Городецкой, Н. И. Шутиковой-Виеру (гл. XIII), Л. В. Кулаковского (гл. II и III). Кроме того, использованы некоторые учебные пособия по истории музыки и, разумеется, многочисленные учебники (русские и иностранные) музыкальной формы, прежде всего работы Г. Римана, Э. Праута, Г. Лейхтенгритта, Г. Л. Ка-

² К их числу относятся: книга «О мелодии» (М., 1952), откуда сделан ряд заимствований в главе IV, § 2, в главе II и особенно в главе III этого пособия; неизданная диссертация, посвященная строению гомофонной темы, неизданная работа о свободных формах, ряд других работ, материалы курса анализа музыкальных произведений, читаемого автором в Московской консерватории, и, наконец, пособие по анализу для слушателей Института военных дирижеров, расширенным и переработанным вариантом которого является настоящая книга.

туара, И. В. Способина, С. С. Скребкова. При составлении главы X (Полифония. Полифонические формы) автор опирался преимущественно на работы С. С. Скребкова и И. В. Способина.

Наконец, в связи с отдельными частными моментами использованы работы выпускников Московской консерватории А. Быкова, И. Злобинской, Ким Цо Воиа, М. Кожуховой, А. Петрова, И. Прудниковой, Э. Федосовой, В. Холоповой, выполненные под руководством автора пособия.

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить благодарность за ряд советов С. С. Богатыреву, В. А. Цуккерману, В. П. Бобровскому, С. А. Маркусу и В. И. Тутукову.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

В настоящем издании пособие исправлено и дополнено. Дополнения обусловлены прежде всего тем, что за истекшие после первого издания два десятилетия наука о музыкальных формах шагнула вперед, появились новые учебники и исследования по данной дисциплине. Развивалась в этот период и методология целостного анализа музыки. Наконец, вошли в обиход новые музыкальные произведения, показательные с точки зрения формы и ее связи с содержанием.

Все это так или иначе отражено в предлагаемом издании, хотя, разумеется, в скромной степени, поскольку объем пособия не должен был увеличиться чрезмерно (в связи с последним обстоятельством автору даже пришлось кое-что изложить, наоборот, более сжато, чем в первом издании). Следует также иметь в виду, что в пособии по-прежнему рассматриваются главным образом те типы строения музыкальных произведений, которые сложились в тональной музыке. И хотя в творчестве композиторов XX века, особенно его второй половины, роль этих более или менее регламентированных типов формы уменьшилась, их изучение сохраняет свое значение, поскольку место классического наследия, классических форм и прищипов не только в творчестве, но и во всей современной музыкальной жизни (концерты, опера и балет, радио- и телепередачи, грампластишки, музыкальное образование и т. д.) остается громадным³.

Наибольшему расширению подверглась первая (вводная) глава, посвященная музыкально-эстетическим и методологическим основам анализа. Известно, что сближение теоретического музыкознания и эстетики — одна из насущных задач науки о музыке, а из всех музыкально-теоретических учебных дисциплин именно курс анализа в наибольшей мере призван решать эту задачу. В первую главу и введен ряд новых понятий и положений,

³ Заметим в связи с этим, что в педагогической практике последнего времени естественное стремление избегать при изучении форм схематизма, подчеркивать их гибкость, текучесть, изменчивость порой приводит к противоположному крену — к недооценке той прочности, с какой эти типовые формы откристаллизовались в музыке классиков, сколь бы индивидуальным ни было их претворение в различных конкретных случаях. Раскрывая это претворение, не следует слишком часто и без веских оснований относить типовую форму произведения к числу нерегламентированных, промежуточных, смешанных и т. п. Необходимо требовать в этом отношении достаточной определенности суждений и от студентов (см. с. 200—202).

направленных на упомянутое сближение и касающихся принципов художественного воздействия, общих для разных видов искусства (применение этих положений к разбору музыкальных произведений неоднократно демонстрируется в пособии, но тем не менее определяется в первую очередь активностью самого преподавателя). В то же время при нынешних возросших требованиях к глубине освещения предмета автор не считал возможным затрагивать в учебном пособии такие вопросы эстетики, которые по отношению к музыкальному искусству и на его материале разработаны явно недостаточно (подобные вопросы, естественно, не затронуты и в недавно утвержденных программах-конспектах по курсам анализа музыкальных произведений для исполнительских и теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов).

Как и в первом издании, автор учитывает необходимость достаточного единства научной терминологии, но вместе с тем свободно пользуется — там, где это не ведет к недоразумениям, — синонимичными терминами и выражениями (каданс и каденция, сонатная форма и форма сонатного аллегро, соната без разработки и сонатная форма без разработки и т. п.).

Приложенный в конце пособия список литературы пополнен новыми работами (читателю, в частности, весьма рекомендуется статья Ю. Холопова, где содержится много примеров применения в музыке XX века типовых форм классиков). Кроме того, приложены отсутствовавшие в первом издании предметный указатель и указатель имен.

Автор посвящает эту книгу памяти своего первого учителя по музыкальной форме — композитора и теоретика Г. Л. Катуара (1861—1926), занятия с которым определили еще в молодые годы интерес автора к данной области музыковедения.

июнь 1978

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Изучение строения музыкальных произведений предполагает не только знание курса гармонии, основных этапов музыкально-исторического процесса, знание достаточного количества музыкальных произведений различных стилей и жанров, но и некоторое знакомство с общими вопросами, относящимися к природе искусства, в особенности музыки, а также к методу анализа музыкальных произведений. Этим вопросам и посвящена настоящая глава.

§ I. Искусство как одна из форм общественного сознания

Музыка — один из видов искусства. Искусство — одна из форм общественного сознания. Основное явление и понятие, определяющее специфику искусства, отличающее его от других форм общественного сознания, например от философии, науки, это — художественный образ. Художественный образ содержит обобщение (обобщенное отражение действительности), данное через конкретное, чувственно воспринимаемое (зримое, слышимое или — как в литературе — непосредственно и живо представляемое) явление. Нечто общее выражено в художественном образе через единичное, а в европейском искусстве нового времени и неповторимо индивидуальное, и это служит средством типизации жизненных явлений в искусстве. Так, например, в созданном Глиной образе Ивана Сусанина воплощены общие черты многих русских крестьян-патриотов; в то же время глинкавский Сусанин — яркая, неповторимая индивидуальность. Точно так же и образы инструментальной музыки — героические или лирические, радостные или скорбные — передают черты характера, думы и чувства, свойственные многим людям, но воплощают их посредством такого музыкально-тематического материала и такого его развития, которые впечатляют и запоминаются именно как индивидуальные.

Даже весьма родственные между собой образы, созданные одним и тем же композитором, воспринимаются и узнаются

как неповторимо своеобразные. Это можно сказать, например, о героических темах Бетховена, о лирически напряженных темах симфонических произведений Чайковского, о кантиленных мелодиях ноктюрнов Шопена, о задумчивой песенной лирике Шуберта, образах народа у Мусоргского или образах злых, враждебных человеку сил у Шостаковича.

Обобщение жизненных явлений в художественном образе связано с особой концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, что и приводит к яркому, впечатляющему характеру образа. Средством этой концентрации служат интеллект, чутье и мастерство художника, в частности его творческое воображение, фантазия, позволяющие сочинять в точном и первоначальном смысле этого слова, то есть, отражая действительность, создавать, складывать нечто ранее не существовавшее, новое. Роль художественного вымысла, воображения, весьма значительная во всех искусствах, с большой наглядностью выступает, например, в литературе: так, талантливый писатель-реалист, создающий силой своего художественного воображения характеры, обстоятельства, события, которых в действительности — именно в таком точно виде и в таком сочетании — не было, не уходит от жизни, а, наоборот, глубже обобщает ее существенные стороны. Художественный вымысел помогает добиться того, чтобы неповторимо индивидуальное служило ярким выражением типического, помогает полностью слить общее и индивидуальное в высшем единстве. Восприятие этого единства — важный элемент эстетического наслаждения, доставляемого искусством.

Целостный анализ художественного образа, произведения искусства должен стремиться раскрыть в нем общие и неповторимо индивидуальные черты в их единстве.

Являясь одной из форм общественного сознания, искусство отражает прежде всего общественное бытие, общественную действительность, мысли и чувства общественного человека. Самые личные, интимные, глубоко индивидуальные переживания человека только потому могут быть предметом искусства, что они представляют общий интерес, что подобного рода переживания свойственны многим людям и их художественное воплощение будет понятно широкому кругу воспринимающих. Передача в искусстве, например, картин природы также обращена к чувствам и мыслям человека как члена общества: эти картины могут своими художественными средствами вызывать чувство любви к родной стране, мысли о величии природы и об отношении человека к природе, например, о преобразовании природы человеком или (как это характерно для ряда произведений художников-романтиков прошлого века) мысли о бегстве человека на лоно природы от жизненных бурь и тревог. Словом, искусство способно отражать самые разнообразные явления действительности, но лишь по-

стольку, поскольку они представляют интерес для человека как члена общества. При этом, в отличие от науки, искусство существенным образом преломляет явления действительности через внутренний субъективный мир художника и обращено к внутреннему же миру и субъективному опыту каждого из воспринимающих.

Из сказанного видно, что отображение в искусстве тех или иных явлений жизни неотделимо от выражения отношения художника к этим явлениям, от их оценки художником. Это отображение всегда эмоционально окрашено. Художественный образ представляет, следовательно, не только единство общего и индивидуального, но и единство объективного и субъективного, а также единство рационального (логического) и эмоционального.

Отношение художника к отображаемым явлениям, их оценка, да и самый выбор этих явлений обусловлены мировоззрением художника, возникающим на определенной социально-исторической почве и связанным с теми или иными общественными устремлениями. Однако значение произведения искусства может далеко выходить за рамки того исторического периода, той социальной среды и тех общественных устремлений, которые вызвали его к жизни. Этим объясняется, например, большое значение для современности античного искусства, искусства эпохи Возрождения, музыки Баха.

Произведение искусства обращается к человеку не как к представителю, например, определенной профессии или к лицу, интересующемуся теми или иными специальными вопросами, — оно адресовано обществу, человеку как таковому, то есть человеческой личности в целом. Отсюда следует, что искусство по самой своей природе призвано непосредственно обращаться к широкому кругу людей. И подлинный художник, даже при наличии в его творчестве исторически обусловленных черт ограниченности, всегда адресуется не к узкому кругу специалистов, знатоков и ценителей, а к народу, к человечеству.

Отражая действительность и выполняя, следовательно, познавательную функцию, искусство в то же время воздействует на людей, воспитывает человека, формирует его взгляды, чувства; оно способно организовать и мобилизовать людей на решение тех или иных общественных задач, на борьбу за те или иные общественные идеалы. Благодаря неповторимо индивидуальному характеру художественных образов, их яркой эмоциональной окрашенности, наконец благодаря эстетическому наслаждению, доставляемому искусством, представления и убеждения, идеалы и устремления, воспринятые через искусство, способны захватить человека с особенной полнотой и силой. Этим в большой мере определяется

социальная ценность искусства, его воспитательная и преобразующая роль.

Роль эта, конечно, неотделима от удовлетворения эстетической потребности людей, которая исторически сформировалась как существенное свойство самой природы человека. И здесь очень важно, что эстетическое суждение (например, восклицание «Как красиво!»), хотя оно и может быть обосновано той или иной аргументацией (в этом одна из задач критики), возникает у воспринимающего до логической аргументации, непосредственно, интуитивно. Исключительно велико значение интуиции (непосредственного суждения, непосредственной оценки) и в самом творчестве художника, сколь бы весомым ни был в его работе рациональный элемент: ведь в процессе творчества автор произведения искусства неоднократно ставит себя (осознанно или неосознанно) на место воспринимающего и оценивает результат своего труда, руководствуясь не только рациональными соображениями и профессиональными знаниями, но прежде всего своим художественным чутьем, вкусом, то есть художественной интуицией.

Без интуитивных суждений, то есть без непосредственного усмотрения истины, верных путей, решений, не может обходиться ни наука, ни практическая деятельность. Но в области искусства интуитивные суждения играют особенно большую роль. И согласно одному из новейших исследований, специфическая общественная функция искусства (то есть функция, не выполняемая в такой большой мере никакой другой формой общественного сознания или деятельности) заключается в том, что оно объективно (независимо от намерений художников и воспринимающих) служит для человечества в целом своего рода школой верных интуитивных суждений, повышает внимание и доверие к таким суждениям, утверждает их авторитет¹.

Искусство возникло с той же необходимостью, что и другие формы общественного сознания. Роль искусства в истории человечества весьма значительна. При этом развитие искусства является, разумеется, частью общественно-исторического процесса и может быть понято только в связи с этим процессом. Столь же необходимо для изучения искусства и его истории понимание его специфических особенностей, знание общих принципов художественного воздействия, равно как и природы изучаемого вида искусства, его средств, форм, внутреннего строения его произведений, а также условий их общественного бытования, социального функционирования. Специфическим особенностям музыки посвящен следующий параграф.

¹ Фейнберг Е. Л. Познание и искусство. — Вопросы философии, 1976, № 7.

§ 2. Особенности различных искусств. Главнейшие специфические черты музыки

Различные виды искусства едины в своей основе, в своей общественной функции. Вместе с тем они обладают своими существенными особенностями, которые вытекают из специфической природы этих видов. Поэтому полнота и самый характер отображения различных сторон действительности неодинаковы в разных видах искусства. Так, например, всевозможные движения человеческого тела находят в искусстве танца гораздо более непосредственное отражение, чем в скульптуре, которая может вызывать ощущение такого движения ассоциативным путем — через передачу тех положений, которые характерны для движущихся фигур.

Музыка — искусство звуковое и временное (музыкальное произведение разворачивается во времени). Музыка не может столь же непосредственно, как живопись или скульптура, отражать, изображать конкретные предметы или описывать явления и предметы действительности так, как это может делать литература. Но зато музыка способна более непосредственно, богато и разнообразно передавать переживания человека, движение его чувств, эмоционально-психологические состояния, их смены и взаимопереходы. Не отражая во всей конкретности предметную сторону явлений, музыка способна, однако, раскрывать общий характер явлений действительности (например, грандиозность или хрупкость, величавое спокойствие или напряженный динамизм), равно как и общий характер процессов развития явлений — постепенность или внезапность, количественные накопления и качественные скачки, борьбу противоположных сил. Все это определяет большое познавательное значение музыки, ее способность воплощать широкий мир не только чувств, но и мыслей, идей. Особенно велика непосредственность, широта и активность воздействия музыки, в частности ее способность объединять большие массы людей в едином порыве, устремлении, чувстве.

На чем же основана выразительность музыки, сила ее воздействия? Прежде всего на некоторых особенностях слуховых впечатлений, по сравнению, например, с впечатлениями зрительными.

«Видимый» внешний мир значительно богаче и шире «слышимого». Само количество видимых предметов много больше количества слышимых, ибо мы видим не только источники света, но и огромное число предметов, отражающих свет. Кроме того, зрительное впечатление, как правило, в состоянии дать гораздо более полное и разностороннее представление о предмете, чем слуховое (цвет, объем, форма, расстояние, расположение среди других предметов). Поэтому если бы художест-

венное воспроизведение отдельных конкретных звучаний внешнего мира имело в музыке такое же большое значение, какое имеет в реалистической живописи воспроизведение видимого облика предметов внешнего мира, то возможности музыки как искусства были бы несравненно беднее и уже возможностей живописи. Изображение звучаний внешнего мира (журчания ручья, шума моря, шелеста леса, пения птиц, завывания ветра, раскатов грома, грохота битвы, колокольного звона и т. д.) обычно занимает в музыке подчиненное место, да и самый характер изображения в музыке иной, чем в живописи. Зритель непосредственно и безошибочно узнаёт, что именно изображено на картине, например море или лес. Слушателю же нелегко без помощи поэтического текста, сценического действия или специального указания в заглавии (либо в программе) произведения определить, что в музыке изображается, например именно шелест леса, а не шум моря или что-либо другое. Музыкальная изобразительность обычно дает лишь деталь, намек или общее психологическое ощущение и не распространяется на все элементы формы, ткани, развития произведения. Словом, в отличие от живописи, музыка в основном не является искусством изобразительным, да и не могла бы в этом смысле соперничать с живописью вследствие упомянутой относительной бедности «слышимого» мира по сравнению с миром «видимым».

Зато слуховые впечатления в общем активнее зрительных. Слуховые впечатления, как правило, сильнее воздействуют (например, шум больше мешает сосредоточиться или отдохнуть, чем свет); в повседневной жизни они легче «настигают» человека; наконец, они психологически связываются с представлением о действии, движении, извлекающем звук. Чтобы лес шумел, ветер должен привести его в движение; чтобы живое существо было услышано, оно должно издать звук (а увиденным оно может быть и в состоянии полной пассивности). Эта активность слуховых впечатлений по сравнению со зрительными — одна из предпосылок сильного воздействия музыки. Чрезвычайно важно при этом то, что основное средство общения людей сложилось — в силу активности слуховых впечатлений — именно в качестве звуковой речи, обращенной к человеческому слуху. Музыка тесно связана с речью, и эта связь определяет богатые выразительные возможности музыки.

Здесь мы подходим к одной из самых существенных основ музыкальной выразительности. Эта основа заключается в способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Стон, плач, смех, радостное восклицание — все это формы выражения эмоционального состояния человека через звуки его голоса. Живая речь человека также передает его мысли и чувства не только

через значения произносимых им слов, но и через само звучание голоса, через изменения высоты звука, его силы, через ритм и темп речи, то есть через интонации. Слушая диалог, нередко можно уловить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить интонации утвердительные, решительные от вопросительных, неуверенных; гневные, злобные от ласковых; отличить мирную беседу от пререканий, ссоры. Интонации передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит. Недаром по интонациям судят об искренности слов.

Музыка и ее важнейшая основа — мелодия — далеко не всегда ставят своей задачей художественное воспроизведение речевых интонаций, их изображение, ибо музыка, как сказано, в основном не является искусством изобразительным. Но выразительность мелодии во многом базируется на той же объективной предпосылке, что и выразительность речевых интонаций, — на упомянутой способности голоса передавать эмоциональные состояния человека. Сказанное относится не только к вокальной, но и к инструментальной мелодии, ибо пение есть основа и первоисточник мелодии вообще. Это и имеют в виду, когда говорят об интонационной природе музыки, то есть о том, что музыка есть искусство не только звуковое, но и интонационное. Все богатство музыкальных средств, все многообразие элементов музыки (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу. Музыкальное искусство не могло бы существовать без этой основы: оно не могло бы возникнуть, если бы человеческий голос не обладал способностью передавать эмоциональные состояния человека и если бы средство общения людей — речь — не носило звукового характера, не было обращено к слуху.

С речью, со словом, с поэзией музыка была (как и с танцем) очень тесно связана в своем реальном историческом развитии, и эта связь сохраняет огромное значение и поныне. Отсюда — большая близость ряда закономерностей речи (особенно поэтической, стихотворной) и музыки, о чем будет говорить по различным поводам в дальнейших главах.

Вместе с тем неоднократно отмечались черты общности между музыкой и архитектурой. Имелись в виду не реальные исторические связи, подобные связям музыки и поэзии, а некоторые логические аналогии, основанные на изобразительном характере музыки и архитектуры. Действительно, музыка занимает среди временных искусств место, в известных отношениях аналогичное месту архитектуры среди искусств пространственных. Подобно тому как связь произведения архитектуры со скульптурой и живописью (например, роспись стен и потолка здания) может сделать идейно-художественное содержание произведения более предметно-нагляд-

ным, так и связь музыкального произведения со словом способна дать аналогичный результат. Далее, из неизобразительного характера музыки и архитектуры вытекает возможность и необходимость ясных, легко узнаваемых повторов частей и элементов в произведениях этих искусств (в музыке, как временном искусстве, эти повторы особенно необходимы для закрепления в памяти главного, основного), большое значение строгих пропорций и соответствий, всевозможных симметричных соотношений и т. п.

Аналогии между музыкой и архитектурой существенны для понимания природы музыкального искусства. Но эти логические аналогии, раскрывающие некоторые важные свойства музыки, имеют все же подчиненное значение по сравнению с реальными связями музыки со словом. И наконец, среди аналогий между музыкой и архитектурой следует, на наш взгляд, особо выделить ту, которой до сих пор не уделялось должное внимание: роль в архитектуре и в музыке жанра произведения (в смысле его жизненного назначения) как средства передачи его общего, типического содержания.

История зодчества не знает сооружения красивых зданий «вообще»; здания воздвигались и воздвигаются в соответствии с определенным их жизненным назначением: дворцы, храмы, жилые дома, административные здания, вокзалы, театры, учебные заведения, больницы и т. д. Подобно этому и музыка связана с древнейших времен с тем или иным жизненным назначением: с процессами труда, с бытом людей, с военными походами, охотой и т. д. Очевидна жизненная функция таких жанров, как трудовые, колыбельные, свадебные, погребальные песни, молитвенные песнопения, танцы, походные марши, гимны и др. Известно также, что, например, баркарола — это песнь лодочника, что серенады пелись под окном возлюбленной, что полонез — это пышное церемониальное шествие польской знати и т. д. и т. п.

Весьма существенно, однако, что, в отличие от архитектуры, музыкальное искусство в конце концов исторически сформировало и такие жанры (например, симфония, квартет), произведения которых, будучи содержательными и участвуя в выполнении социальных функций искусства как формы общественного сознания, свободны от непосредственно практических задач, то есть не обслуживают трудовые процессы, обряды и т. д., не призваны сопровождать какие-либо проявления общественной жизни и быта. И если, например, спортивные соревнования (скажем, фигурное катание на коньках) часто проводятся в настоящее время под симфоническую музыку, то предназначена она не для такого использования, а для сосредоточенного на ней самой ее восприятия в концертном зале (современная техника — радио, телевидение, звукозапись — делает возможной некоторую замену такого восприятия).

Сказанное связано также и с тем, что существуют достаточно различные между собой типы музыкального искусства (как и искусство вообще). Действительно, европейское профессиональное музыкальное творчество последних столетий предполагает индивидуальное авторство произведений, их своеобразие, оригинальность, их фиксацию в нотной записи, равно как дифференциацию композитора, исполнителя и слушателя. Напротив, традиционное профессиональное искусство некоторых стран Востока не отделяет композитора от исполнителя-импровизатора и не имеет законченных и оригинальных произведений в европейском смысле слова. Народное же музыкальное искусство иногда не дифференцирует также исполнителей и слушателей и, не зная ни индивидуального авторства, ни письменной фиксации произведений, как правило, не выделяет их в качестве самостоятельных целостностей, свободных от непосредственных связей с трудовыми процессами, бытом, обрядами, играми.

Художественная ценность лучших народных песен очень высока. Народная музыка имеет огромное значение и для профессионального творчества, питает его (примеры этого нам встретятся неоднократно). С тем или иным претворением (часто очень опосредствованным) черт народного искусства в значительной мере связано национальное своеобразие профессиональной музыки различных стран. И тем не менее народная песня и основанная на ней симфония, увертюра, симфоническая поэма принадлежат к разным типам искусства. Они даже относятся между собой подобно предмету отражения (песня в ее конкретном социальном бытовании как проявление народной жизни) и отражению предмета (симфония, отражающая путем использования песни жизнь и быт народа, его думы и чаяния, строй его музыкального мышления). Приблизительно таково же соотношение, например, между мазурками Шопена и отраженными в них народными танцами.

Большую роль в развитии музыкального искусства играет не только народная песня, но и вообще музыка, связанная с текстом, действием (в частности, сценическим), а также программная инструментальная музыка, то есть такая, в которой композитор отображает вполне определенные, конкретные жизненные явления, события, сюжеты (взятые непосредственно из жизни или уже запечатленные в произведениях других искусств, например литературы, живописи) и указывает на это в заглавии произведения или в специальном пояснении. Наличие программы облегчает слушателю восприятие и оценку произведения, способствует более четкой кристаллизации идейного замысла композитора, а также выработке новых музыкальных средств.

Однако к вершинам музыкального творчества принадлежат

и многие инструментальные непрограммные произведения, отличающиеся глубиной содержания и совершенством формы выражения. Содержание и средства таких произведений оказываются понятными и впечатляющими благодаря тому, что в этих произведениях предстают в новой и более обобщенной форме концепции и типичные средства, ранее выработанные в вокальной, оперной и программной музыке и уже вошедшие в общественное музыкальное сознание². В свою очередь такого рода непрограммные произведения способствуют более широкому развитию самостоятельной музыкальной логики и ее внедрению в музыкально-слуховое сознание общества, а это благотворно влияет на программную музыку, открывая перед ней новые возможности. Таким образом, как в прошлом, так и в творчестве наших дней программная и непрограммная музыка обогащают друг друга. Нет оснований ставить один из этих родов музыки выше другого. Отрицательно сказаться на развитии музыкальной культуры могло бы лишь длительное культивирование одного из них в ущерб другому.

§ 3. Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства

Для изучения закономерностей искусства вообще, и музыки в частности, весьма существенны понятия стиля и жанра.

Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения — система, рассматриваемая как нераздельное целое. Следовательно, в понятие стиля входят и содержание и средства музыки, входит содержательная система средств и воплощенное в средствах содержание. При этом понятие стиля применяется в более широких и в более узких значениях: говорят, например, о венско-классическом стиле, о стиле русской музыкальной классики в целом, о стиле «Могучей кучки», о стиле того или иного композитора (или отдельного периода в его творчестве: стиль позднего Бетховена, раннего Скрябина), а иногда даже о стиле одного выдающегося произведения, ярко представляющего определенную систему музыкального мышления, образов и средств (например, стиль «Руслана» Глинки, стиль «Тристана» Вагнера). Все такие более широкие и более узкие применения понятия стиля правомерны.

Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социаль-

² См. об этом в кн.: Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975.

ными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия.

Марш, танец, песня, романс, серенада, баркарола, хорал, ноктюрн, концерт, симфония, соната, квартет, кантата — все это жанры музыки, музыкальные жанры. Как и понятие стиля, понятие жанра применяется в более широких и в более узких значениях: марш — жанр, но торжественный марш — тоже жанр; танец — жанр, но мазурка и вальс — тоже жанры; говорят «жанр фортепианной миниатюры» и более узко «жанр прелюдии». Общепринятой систематики жанров до сих пор не существует.

Очень важно, что сложные жанры инструментальной музыки (симфония, квартет, концерт, отдельные инструментальные пьесы) так или иначе связаны с разнообразным претворением свойств первичных, простейших жанров, коренящихся в жизни и в быту народа (песня, танец и т. д.). Так, например, активные, волевые, героические темы симфонических и оперных произведений обычно имеют связи с жанром марша, с музыкой сигнально-призывного характера, лирические темы — с песней, романсом и т. д.

В различных жанрах вырабатываются типичные для этих жанров средства — ритмические обороты, формы аккомпанемента, мелодические фигуры, виды фактуры и т. п. Таковы, например, типичные пунктированные маршевые ритмы, типичная форма вальсового аккомпанемента, при которой бас берется на первой доле такта, а другие аккомпанирующие голоса на второй и третьей долях; таковы типичные раскачивающиеся мелодические фигуры колыбельной песни, типичная аккордовая фактура хорала. Жанры и жанровые средства влияют друг на друга, по-разному сочетаются в различных произведениях. Так, некоторые советские массовые песни сочетают элементы лирической песенности с маршеобразностью (см. дальше примеры 10, 10а).

Через жанры и жанровые средства в музыке отражаются многие явления действительности. Поэтому выяснение жанровой природы того или иного произведения или отрывка весьма существенно (хотя, конечно, недостаточно) для раскрытия содержания музыки. Очень часто определение жанра уже само по себе что-то говорит о типе содержания музыки, дает этому содержанию некоторую общую характеристику (например, траурный марш, колыбельная песня, серенада). Но, разумеется, различные произведения одного и того же жанра могут быть по своему идейно-художественному содержанию очень различны. Весьма велико бывает это различие между произведениями одного и того же жанра в различных стилях, в музыке

разных творческих направлений, особенно при связи музыки с различными текстами.

Музыкальные жанры обладают национальной характерностью. Они исторически развиваются, преобразуются в соответствии с изменением содержания и задач музыкального искусства, обусловленным ходом общественного развития. При этом, с одной стороны, некоторые жанры (например, некоторые жанры церковной музыки, некоторые старинные танцы) с течением времени выходят из употребления, с другой же стороны, появляются новые жанры или коренным образом преобразуются старые; так, жанр массовой песни в его нынешнем понимании возник только после революции; послереволюционный период преобразовал также характер, место и значение жанра оратории, которая в прошлом связывалась преимущественно с сюжетами из церковной письменности, а после революции — с актуальными темами современности.

§ 4. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Единство содержания и формы. Музыкальный язык

Музыкальное произведение, как и произведение любого другого искусства, представляет собой единство содержания и формы. Под содержанием понимается художественное отражение в произведении общественно-исторической действительности, типических человеческих характеров, мыслей, чувств, переживаний. Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения. Иначе говоря, все жанровые средства, все мелодические, ритмические, гармонические обороты, модуляции, тембры, динамические оттенки, типы фактуры, пропорции частей, организованные в данном произведении в единую, целостную систему средств для передачи содержания произведения, образуют его форму.

Ведущую роль в единстве содержания и формы играет содержание. Когда изменившиеся общественно-исторические условия изменяют содержание произведений искусства, тогда это новое содержание новых произведений влечет за собой в конечном счете и изменение тех музыкальных средств, которые служат воплощению содержания, то есть изменение музыкальной формы. При этом изменение формы обычно отстает от изменения содержания. Новое содержание первоначально пользуется, насколько это возможно, старыми средствами, старой формой, приспособляя их к своим нуждам, своим задачам, а затем изменяет и преобразует средства, форму.

Единство содержания и формы носит в этом смысле в ис-

кусстве, как и всюду, исторически относительный, а не абсолютный характер. Однако в каждом конкретном случае совершенная форма, то есть форма, максимально соответствующая содержанию, является необходимой условием его действительной передачи.

Понятие «музыкальная форма» применяется также и в более тесном смысле слова — в смысле общего композиционного плана произведения, то есть соотношения его частей. Реализуется композиционный план (форма в тесном смысле слова) через организованную совокупность всех (или главных) музыкальных средств, примененных в данном произведении.

Понятие музыкальной формы в тесном смысле слова, в свою очередь, употребляется в двух различных значениях. Иногда имеется в виду конкретный композиционный план именно данного произведения, его индивидуальные черты пропорции. Чаще же речь идет не об индивидуальных чертах композиционного плана данного сочинения, а о том исторически сложившемся общем типе композиционного плана (композиционной структуры), типе музыкальной формы, к которому относится форма (общий план) рассматриваемого произведения. Вопрос: «В какой форме написано это сочинение?» — имеет в виду именно отнесение формы произведения к одному из исторически сложившихся типов композиционного плана (сонатная форма, вариационная форма, форма рондо, сложная трехчастная форма и т. д.). Эти типы композиционного плана (композиционной структуры) и называют «музыкальными формами».

И, наконец, в каком бы из описанных значений ни понималась музыкальная форма, она всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурную, «кристаллическую», связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной структуры, являющейся результатом развития. Сказанное относится не только к форме целого, но и к форме частей: в каждый данный момент слушатель воспринимает музыкально-временной процесс, а по окончании целого (или части) — его итог, результат (полный или частичный).

Обычно обозначение типа музыкальной формы содержит указание (явное или скрытое) не только на законченный результат процесса, но и на самый процесс, на способ сопоставления и развития музыкальных мыслей, способ образования музыкальной формы: таковы названия «вариационная форма», «форма рондо», «сонатная форма», «сложная трехчастная форма». Однако главный акцент при определении формы в тесном смысле делается на возникшей в итоге развития законченной структуре, а не на процессе ее образования (это важно иметь в виду, в частности, в случаях некоторого несовпадения

преобладающего способа развития с общей структурой: например, в произведении, написанном в трехчастной форме, сонатной или форме рондо, может преобладать вариационный метод развития, что не меняет основного определения формы).

Изучение музыкальных форм в связи с их выразительными возможностями, типичными для них образными соотношениями, в связи с их историческим развитием, их трактовкой в различных жанрах и стилях — важнейшая задача науки о строении музыкальных произведений.

Всю совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности часто называют музыкальным языком. Выражение «музыкальный язык» по происхождению своему метафорично, то есть основано на образном сравнении выразительных средств музыки, служащих передаче ее идейно-художественного содержания, со средствами словесного языка, служащими выражению мыслей, передаче мыслей. Этим сравнением пользовались передовые представители русского и зарубежного музыкознания (например, Руссо, Серов) с целью подчеркнуть, что музыка выражает определенное содержание, с целью противопоставить, таким образом, реалистическое понимание музыки формалистическому. Но это сравнение никоим образом не следует понимать в смысле полной аналогии. Наоборот, необходимо отдавать себе ясный отчет в коренных, принципиальных отличиях музыкального языка от языка в подлинном, собственном смысле, то есть от словесного языка. Одно отличие состоит в совершенно различной сфере применения словесного языка и музыкального языка. Как известно, словесный язык отличается универсальностью своего применения: он применяется не только в области литературы, но во всех областях человеческой деятельности. Наоборот, сфера применения музыкального языка несравненно уже: он непосредственно обслуживает только музыкальное искусство и вне его не существует. Другое отличие заключается в том, что словесный язык обозначает вещи и явления наименованиями, само звучание которых, как правило, не имеет непосредственного сходства с называемыми предметами, с их природой. Музыкальный же язык образно отражает, моделирует соответствующие явления и эмоции, воспроизводит те или иные черты их реальной структуры. Но если верно учитывать это коренное различие, то сравнение некоторых свойств музыкального языка с рядом свойств словесного языка оказывается правомерным и плодотворным.

Свойства, особенности и возможности различных средств музыкальной выразительности допускают изучение, основанное на всей практике определенной музыкальной культуры и в то же время абстрагированное от применения этих средств в том или ином отдельном произведении. Так, например, можно из всей практики европейского музыкального

искусства нескольких последних веков вывести способность пунктированного ритма служить одним из средств передачи возбужденности, активности или способность полной совершенной каденции убедительно заключать музыкальную мысль. Далее, можно выяснить, на какие объективные свойства этих средств, на какие их жизненные связи опираются названные способности и возможности. Под музыкальным языком понимается, таким образом, сложившаяся в процессе исторического развития совокупность музыкальных средств, рассматриваемая как общее достояние некоторой музыкальной культуры. Под музыкальной же формой в широком смысле понимается, как сказано выше, организованная совокупность средств, примененная в конкретном музыкальном произведении для выражения его содержания. Иначе говоря, элементы музыкального языка, примененные в конкретном произведении, становятся элементами художественной формы этого произведения.

Музыкальный язык понимается и в более частных значениях. Говорят, например, о музыкальном языке русской народной песни, украинской песни и т. д. (однако, в противоположность произведениям литературы, музыкальное произведение не требует и не допускает «перевода» на музыкальный язык другого народа). Можно также говорить о музыкальном языке русских классиков, нидерландских контрапунктистов XVI века и т. д. Далее, подобно тому как говорят о «языке Пушкина», «языке Толстого», имея в виду черты художественного своеобразия в использовании общенародного языка писателем, так в аналогичных значениях говорят о «музыкальном языке» Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова и т. д. Таким образом, в смысле возможности применения в более широких и более узких значениях понятие музыкального языка сходно с понятиями стиля и жанра. Говорят, наконец, и о музыкальном языке отдельного произведения (например, «музыкальный язык этого произведения прост и доступен, близок языку народной песни»). В этом случае музыкальный язык произведения отличается от его формы (в широком смысле слова) только тем, что в последнем понятии подчеркиваются не столько самые средства выразительности, сколько их целостная организованная система, включающая и общую композицию произведения.

§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие средств в комплексе. Первичные комплексы

Тот или иной отдельный прием, отдельное средство музыкального языка не имеет определенного, раз навсегда заданного выразительного значения. Так, например, синкопа

в одних условиях способствует эффекту остроты, динамичности, взрывчатости, в других — лирической взволнованности. Однако всякое средство имеет свой круг главных, типичных выразительных возможностей³. Он определяется местом данного средства в соответствующей исторически сложившейся системе музыкального языка и опирается на какие-либо объективные свойства и жизненные связи средства. Например, названные возможности синкопы обусловлены ее ролью в равномерно-акцентной тактовой системе европейской музыки XVII — XX веков — системе, где синкопа, вступая в своеобразное противоречие с господствующим тактовым метром произведения, нарушает установившуюся на основе объективных психологических закономерностей ритмическую настройку слушателя, инерцию его восприятия. Это дает далеко не одинаковый эффект в разных случаях, но, каков бы он ни был, он всегда связан с описанной сейчас объективной природой средства.

Реализация той или иной возможности зависит всякий раз от конкретных условий применения средства — от взаимодействия с другими элементами музыки, от целостного комплекса, в который входит данное средство, от общего музыкального контекста.

В настоящем пособии речь идет главным образом о формах и средствах системы, связанной с европейской музыкой (русской и западной) последних нескольких столетий.

Сами типы взаимодействия средств могут быть в произведениях (и их отдельных эпизодах), принадлежащих к этой системе, очень различными — от простейшего складывания или взаимодополнения выразительных эффектов, производимых отдельными средствами, до весьма сложного их соединения, подобного химическому. Но в любом случае для глубокого понимания характера и воздействия комплекса надо знать его состав.

Обычно взаимодействие средств связано с их существенным неравноправием. Одни средства (чаще всего немногочисленные) составляют как бы ядро выразительности данного музыкально-тематического образования (мотива, фразы), определяющее общий жанрово-выразительный характер музыки, ее род; другие — подчиняются ядру, реализуют преимущественно те свои возможности, которые соответствуют выразительности ядра, но в то же время вносят в общую выразительность свои оттенки, способствуя ее индивидуализации.

³ Под выразительными возможностями здесь имеются в виду возможности передачи того или иного содержания. Сюда включается поэтому как собственно выражение чувств и мыслей, так и изображение каких-либо предметов, явлений, процессов.

Поясним примером. В ряде контрастных тем венских классиков, открывающих (без предшествующего вступления) начальные аллегро сонатно-симфонических циклов, первый элемент контраста носит характер более решительный, энергичный, веский, второй — более мягкий, легкий или сдержанный:

1 Allegro *ten.* Гайдн. Трио

2 Allegro vivace Моцарт. Симфония «Юпитер»

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к первому изданию	3
Предисловие ко второму изданию	7
Глава I (вводная). Эстетические и методологические основы анализа музыкальных произведений	
§ 1. Искусство как одна из форм общественного сознания	9
§ 2. Особенности различных искусств. Главнейшие специфические черты музыки	13
§ 3. Стил ь и жанр в музыке. Жанровые средства	18
§ 4. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Единство содержания и формы. Музыкальный язык	20
§ 5. Выразительные возможности музыкальных средств. Взаимодействие средств в комплексе. Первичные комплексы	23
§ 6. Коммуникативные (в частности, формообразовательные) возможности музыкальных средств	31
§ 7. Система музыкальных средств	34
§ 8. Общие принципы художественного воздействия	41
§ 9. О художественном открытии	48
§ 10. Основные черты метода анализа музыкальных произведений	52
§ 11. Пример анализа	54
Глава II. Мелодия	
§ 1. Понятие мелодии. Мелодия и ее важнейшие стороны	64
§ 2. Ладогармоническая сторона мелодии	69
§ 3. О мелодической линии	79
§ 4. О взаимодействии мелодической линии и ладовой стороны мелодии.....	98
Глава III. Ритм и метр	
§ 1. Основные предпосылки ритмической выразительности. Строгая и свободная метрика	101
§ 2. Мотив. Фраза. Ямбические и хореические мотивы. Тяжелые и легкие такты. Квадратные и неквадратные построения	106
§ 3. Некоторые ритмические рисунки	116
§ 4. Некоторые вопросы ритма вокальной мелодии	125

Глава IV. Расчлененность музыкального произведения. Простейшие мелодико-синтаксические структуры

- § 1. Расчлененность. Наложение. Фактура 128
- § 2. Мелодико-синтаксические структуры 133

Глава V. Тема. Период. Функции частей в музыкальной форме. Принципы развития. Музыкальные формы и принципы их классификации

- § 1. Тема 150
- § 2. Период 155
- § 3. Функции частей в музыкальной форме. Типы изложения. Принципы развития. Музыкальные формы и принципы их классификации 192

Глава VI. Простая двух- и трехчастная форма

- § 1. Определение и разъяснение. Строение в основные типы простой двух- и трехчастной формы 204
- § 2. Область применения простой двух- и трехчастной формы. Куплетная форма. Строфическая форма. Двойная трехчастная форма 235
- § 3. Основные этапы исторического развития простой двух- и трехчастной формы 243

Глава VII. Сложная трехчастная и двухчастная форма

- § 1. Сложная трехчастная форма. Определение и разъяснение. Исторические истоки. Область применения 247
- § 2. Строение сложной трехчастной формы. Ее основные типы 249
- § 3. Краткие сведения об историческом развитии сложной трехчастной формы 258
- § 4. Сложная двухчастная форма 266

Глава VIII. Форма рондо

- § 1. Определение и разъяснение. Исторические истоки. Круг выразительных возможностей. Сфера применения 269
- § 2. Основные этапы исторического развития рондо 273
- § 3. Рондообразные формы (особые формы рондо). Заключение 284

Глава IX. Вариационная форма

- § 1. Определение и первоначальные разъяснения. Классификация вариационных форм. Происхождение вариационной формы из народных песенных и танцевальных форм 290
- § 2. Вариации на выдержанную мелодию 293
- § 3. Вариации на выдержанный бас (старинные вариации) 302
- § 4. Строгие (фигурационные) вариации 304
- § 5. Свободные вариации 307
- § 6. Группировка вариаций. Сквозное развитие в вариациях 308
- § 7. Двойные вариации 316

Глава X. Полифония. Полифонические формы

- § 1. Полифония и гомофония. Значение полифонии 322
- § 2. Виды полифонии. Их применение в гомофонных формах 324
- § 3. Имитация и канон 328
- § 4. Сложный контрапункт 337
- § 5. Фуга. Определение. Общий план. Характер и значение 342
- § 6. Строение фуги. Некоторые другие полифонические формы 346
- § 7. Понятие о строгой и свободной полифонии 358
- § 8. Полифония русской народной песни 359

Глава XI. Сонатная форма

- § 1. Определение и разъяснение. Значение сонатной формы 362
- § 2. Сонатная экспозиция. Вступление 365
- § 3. Главная партия 368
- § 4. Связующая партия 373
- § 5. Побочная партия 379
- § 6. Заключительная партия 390
- § 7. Разработка. Общий характер 394
- § 8. Разработка. Ее строение 397
- § 9. Реприза 406
- § 10. Кода 414
- § 11. Особые разновидности сонатной формы. Применение сонатной формы в различных жанрах 417
- § 12. Некоторые тенденции исторического развития сонатной формы в XIX–XX веках. Сонатная форма первой части Шестой симфонии Чайковского. Сонатная форма в первых частях симфоний Шостаковича 424

§ 13. Историческое происхождение сонатной формы. Старинная двухчастная и старинная сонатная формы. Старинная концертная форма	428
---	-----

Глава XII. Форма рондо-сонаты

§ 1. Определение и разъяснение	436
§ 2. Значение и сфера применения рондо-сонаты	438
§ 3. Обзор частей рондо-сонаты	440
§ 4. Краткие сведения об историческом развитии рондо-сонаты	443

Глава XIII. Циклические и контрастно-составные формы

§ 1. Циклическая форма. Определение и разъяснение.....	447
§ 2. Старинная сюита	448
§ 3. Новая сюита	449
§ 4. Сонатно-симфонический цикл	450
§ 5. Другие виды циклических форм	464
§ 6. Контрастно-составные формы	465

Глава XIV. Смешанные (свободные) одночастные формы

§ 1. Определение. Причины распространения смешанных форм	471
§ 2. Сочетание сонатности и вариационности	473
§ 3. Сочетание сонатной и циклической форм	486
§ 4. Другие виды смешанных форм. Общие свойства смешанных форм	490

Глава XV. Крупные вокально-инструментальные формы

§ 1. Кантаты и оратории	504
§ 2. Опера. Общие вопросы оперной композиции	506
§ 3. Композиция крупных частей оперы	512

Краткий список литературы	520
---------------------------------	-----

Предметный указатель	522
----------------------------	-----

Указатель имен	529
----------------------	-----

Книжное издание

МАЗЕЛЬ ЛЕВ АБРАМОВИЧ

СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Издание второе, дополненное и переработанное

Редактор *А. Трейстер*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *А. Арсланова*

Корректор *Н. Горшкова*

Компьютерная обработка *А. Житник*

Формат 60x90 1/16. Объем печ. л. 33,5

Изд. № 10576

АО «Издательство «Музыка»

123001, Москва, ул. Большая Садовая, д. 2/46, стр. 1

Тел.: +7 (499) 254-65-98, +7 (499) 503-77-37

www.musica.ru