



**Стогний Ирина Самойловна**  
доктор искусствоведения  
профессор кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки им. Гнесиных (Москва)

## **АНАЛИЗ В РАЗЛИЧНЫХ ДИСЦИПЛИНАХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА**

Статья публикуется по изданию:  
Музыкальное образование в контексте культуры:  
вопросы теории, истории, методологии.  
Материалы научной конференции 20–22 ноября 2002 года.  
М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С.81–92.

Будучи одной из фундаментальных дисциплин теоретического цикла, анализ представляет собой самостоятельную ветвь музыкознания, поскольку имеет развитую методологию. Кроме того, он является обязательной составляющей профессиональной деятельности музыканта. Отражая важнейшие функции человеческой психики (анализа и синтеза), он естественным образом налаживает связи между различными аспектами этой деятельности. Однако эти связи порой носят чисто формальный характер, не определяют специфику аналитических процедур, связанных с конкретным предметом, не имеют мотивации. Между тем, каждый предмет должен по-своему адаптировать базовую дисциплину. Возможности для этого могут быть подсказаны самими дисциплинами.

Пользуясь общим методом, необходимо найти собственную «надстроечную» часть, которая наилучшим образом осветит задачи изучаемого предмета, определит глубинные связи между фундаментальным

**Стогний И.С. Анализ в различных дисциплинах  
музыкально-теоретического цикла**

анализом и аналитической процедурой в рамках данной дисциплины. В целом можно выделить 3 основных аналитических аспекта, применяемых в различных музыкальных дисциплинах: семантический, технологический (конструктивный), исполнительский. Каждый предмет выдвигает свой приоритетный аспект (порой, несколько аспектов). Так, в *гармонии и полифонии* в большей степени применяется технологический анализ, основное внимание в них уделяется конструкциям и тому, как сделано произведение или изучаемый фрагмент. *История музыки* чаще выбирает семантику: любой композиционный элемент оценивается со стороны смыслового содержания. *Музыкальная форма*, согласно названию предмета, опирается на конструктивные параметры произведения, хотя и не полностью игнорируя семантику (в отличие от сходного с ним «анализа музыкальных произведений», стремящегося большей частью к целостному анализу). Наконец, *сольфеджио* в основном базируется на технологии и конструкции (интервалов, аккордов, мелодических линий и т.д.).

Исходя из сказанного, можно сделать некоторое обобщение: большинство музыкально-теоретических дисциплин прибегает к анализу конструктивно-технологической стороны произведений, что представляет собой определенную ценность, но не исчерпывает сути аналитической процедуры, смысл которой все же сводится к *переводу* технологических реалий в семантические. Под семантикой при этом понимается не только *образное* содержание, выраженное в интонационной драматургии произведения, но и широко раскинутая палитра смыслов, содержащихся в «несущих конструкциях» образного плана, таких как: тональное движение, звуковысотные структуры, синтаксическая организация формы и т.д. Общая семантика складывается из различных вибраций, определяемых многоэлементностью процессов, протекающих в музыкальном произведении.

Поэтому необходимо (насколько это возможно, т.к. не всякое произведение обладает семантической «прозрачностью»), уяснить

определенную роль каждого звена в построении общего смыслового пространства.

Говоря об исполнительском анализе, нередко можно наблюдать тщательно анализируемые конструкции и технологические детали композиции, но воспользоваться этими наблюдениями исполнитель не всегда может. Простая констатация фактов нередко служит подменой настоящей аналитической работы. Необработанная информация, перечисление того, что записано в нотах, не является анализом, т.к. лишено смыслового результата. Исполнитель, конечно же, не виноват в разрыве, образовавшемся между теорией и практикой, поскольку то мышление, которое в нем развивала музыкальная педагогика с помощью разных предметов, не дает прямых ответов на степень важности связи между знанием формы и игрой на инструменте. В. Цуккерман, в частности, по этому поводу говорит следующее: «Дело не в том, что исполнитель знает: «Вот это побочная партия», – а в ощущении закономерного течения, в осознании формы как слитного целого» (3, с.385). Нейгауз при анализе ор.110 Бетховена отмечает, что «...музыка заключительной партии является... новым психическим, эмоциональным моментом» (1, с.292).

Есть основания предполагать, что при анализе различных аспектов музыки не всегда учитывается различие, точнее даже, иерархия семантических процессов, существующих в произведении. Очевидно, следует говорить, по меньшей мере, о наличии двух семантических планов. Первый связан с образной линией развития, конкретной сюжетно-смысловой фабулой и проявляется в интонационной драматургии произведения. Второй коренится в технологических приемах и конструктивных решениях; его семантика выходит за пределы конкретной образности (хотя и не полностью лишается связи с ней), являясь большей частью носителем общефилософского или наоборот, имманентно-музыкального содержания. В одной из своих работ по семиотике Р. Якобсон упоминает о существовании

«поэзии образов» и «поэзии мысли». Вторая характеризуется широким применением грамматических фигур, объявляя монополию грамматики над всем остальным. Строя свою концепцию, автор ссылается на В. Вересаева, которому принадлежит следующее высказывание: «образ – только суррогат настоящей поэзии». (4, с.532).

Классическое музыковедение всегда опиралось на интонационную теорию, согласно которой проникновение в смысл произведения происходит через его интонационную программу со всеми вытекающими подробностями. Эта магистральная линия формы способна стянуть к себе все процессы, рассматриваемые нередко автономно: синтаксис, тонально-гармоническое движение, ладовую специфику, фактуру, метроритм. Так, понимание синтаксической стороны формы, которая в свою очередь, обусловлена множеством факторов, способно реализоваться в хорошем артикулировании интонаций. Интонационная ткань должна «анализироваться» пальцами исполнителя, так же как слухом музыковеда.

В пространстве интонационного анализа главная цель видится в развитии не только специального (профессионального) мышления, но и специального «аналитического» слуха, способного координировать различные аспекты жизни интонаций в поисках целостной смысловой концепции. Однако интонационный анализ, несмотря на связи со всеми процессами (поскольку интонация – это «место встречи» конструкции и смысла) в большей степени тяготеет к образно-драматургическому, сюжетному типу семантики, в то время как другие аналитические процедуры раскрывают *внесюжетные* семантические слои, имеющие, тем не менее, отношение к общему смыслу произведения.

Возьмем, к примеру, такой предмет, как «полифония». Данная дисциплина содержит великое множество технологических приемов, связанных как с сочинением конкретных образцов, так и с анализом, почти всегда ищущим опору в технологии и конструкции. Большое место в

полифонии занимает изучение канонической техники. При этом канон может быть использован в самых различных образно-смысловых ракурсах: в миниатюрах О. Лассо, в трио «Не томи, родимый» из «Ивана Сусанина» Глинки, в квинтете «Мне страшно» из «Пиковой дамы» Чайковского, в 22-й вариации из 32-х Вариаций Бетховена, в Главной партии 5-й симфонии, эпизоде «нашествия» из 7-й симфонии Шостаковича. Богатой канонической техникой изобилует фактура Хиндемита, хоровое письмо Танеева. Трудно переоценить ее значение у Баха, но при всем многообразии смыслов есть и единый инвариантный смысл: канон создает эффект *расширенного пространства*. Это может быть физическое пространство (например, раздувающиеся от напряжения фигуры лебедя, рака и щуки в одноименной хоровой миниатюре Гречанинова; многократный повтор слов: «Из кожи лезут вон» создает большой канонический фрагмент, наглядно изображающий этот процесс).

Психологическое пространство: например, чувство страха, расползающееся и умножающееся со вступлением каждого следующего персонажа в квинтете «Мне страшно» из «Пиковой дамы», рост динамического напряжения в Главной партии 5-й симфонии Шостаковича. Уместно вспомнить и пространственные эхо-эффекты у О. Лассо. Во всех случаях создавался некий стереоэффект, эффект расширенного пространства, образующийся в связи с использованием канонической техники.

Анализ в таком предмете как «полифония» занимает, наряду с сочинением музыки, весьма почетное место. Однако технологический анализ, особенно в учебной практике, нередко является его конечной целью. Между тем полифония – это не только особый тип мышления и особый язык, но и способ воплощения полифонии образов, полифонии форм и вообще сложности и многозначности мира.

В баховских «Страстях по Матфею» полифония – не только специфический способ изложения мыслей, но и активный элемент

смысловой партитуры сочинения. Так, например, важную роль играет фактор однотемности и разнотемности в соотношении вокальной и оркестровой партий. Тематический дуализм, порой доходящий до остро выраженного, практически всегда связан с воплощением идеи греховности человеческого сердца. Наоборот, тематическое единство, унисон вокала и оркестра воплощает идею очищения, бесхитростности и искренности, отсутствия какой бы то ни было раздвоенности. Это хорошо проявилось в заключительном хоре «Страстей по Матфею», явившимся кульминационным воплощением данной идеи. Полное тематическое слияние хора и оркестра служит выражению вселенской скорби, слиянию *всех и вся* в едином чувстве горя.

Важнейшую смысловую роль играет полифония форм. Бах применяет не смешанные формы, а формы, сосуществующие друг с другом, подобно отдельным, законченным конструкциям барочного архитектурного ансамбля. Все объемы и конструкции в нем автономны, но они находятся внутри одного крупного сооружения. Заключительный хор, как и многие номера «Страстей», обладает полиструктурной природой; в нем сочетаются 4 самостоятельных процесса формообразования, участвующих в то же время в создании целостной композиции. Общая композиция представлена 3-хчастной формой *da capo*, внутренние – сонатной, староконцертной, строфической. Каждая из форм является носителем собственной семантики, в полной мере соответствуя законам полифонического пространства. Все они, как голоса полифонической фактуры, существуют и в единстве, и в смысловой автономии. Так, строфическая форма возникает в связи с повествовательной основой сюжета, свойственной евангелическому рассказу. Сонатность воплощает логику развития событий, их *причинно-следственный* характер. Концертная форма воплощает идею множественности мира, его спиралевидную повторяемость и изменчивость. Наконец, 3-хчастная *da capo*, являющаяся «вместилищем» других форм, отражает закон симметрии как

высшей справедливости, определяющей порядок мироздания и божественную «правильность» мироустройства.

Анализ, применяемый на уроках гармонии, обычно имеет следующие задачи: развитие гармонического мышления, проявляющегося, в частности, в осмыслении логики движения музыкальной ткани; развитие аналитико-гармонического (а не просто гармонического) слуха. Семантические свойства гармонии нередко остаются за скобками, и анализ ограничивается перечислением гармонических конструкций. Между тем семантика «второго плана», т.е. не связанная с конкретным образом, всегда присутствует и является важнейшей составляющей общего семантического поля произведения.

Рассмотрим с этой точки зрения некоторые особенности гармонии «Французской сюиты» №4 Es-dur Баха. Во всех танцах сюиты используется один и тот же гармонический прием, обеспечивающий единство целого. Он связан с отклонением в первом же такте в As-dur через соответствующий D7. Появление «ре-бемоля» в только что начавшейся Es-dur/ной *Аллеманде* вносит специфический колорит в ее тональную палитру, определяя еще один тональный ракурс, своего рода тональность «второго плана»:



На протяжении всей сюиты разворачивается целый «ре-бемольный сюжет», связанный с внедрением звука «ре-бемоль» в разный контекст. Так, в Куранте он является носителем новых тональных включений, с его помощью возникают мгновенные отклонения, в частности, в f-moll, b-moll,

As-dur. Он выступает в роли грамматического знака, но в то же время обретает и семантику колорита, «подсвечиваясь» всякий раз новой тональной краской. Характерно то, что данный «сюжет», как и любой настоящий сюжет, имеет свою «интригу» и свою драматургию. В 1-й части *Куранты* «ре-бемоль» вообще отсутствует, «приберегаясь» для 2-й, зато во 2-й используется широко и многообразно.

Кульминацией описываемого процесса служит *Сарабанда*, в которой наравне с использованием «ре-бемоля» в прежних значениях (As-dur\ном, f-moll\ном) появляется новый контекст: Des-dur, представленный, впрочем, как VI ступень тональности f-moll. Прерванный оборот, конечно, подчеркивает и усиливает значимость этого «события». Новым в интерпретации данного звука является включение его в мелодические линии, их интонационную ткань. Мелодика *Сарабанды* большей частью характеризуется «выпрямленными», гаммаобразными контурами (особенно в басу):



«Ре-бемоль» здесь попадает в поле интонационно-тематического движения в отличие от использования его преимущественно в общих формах звучания, связанных с тонально-гармоническим развитием в предыдущих частях сюиты.

В последующих 3-х частях (*Гавоте, Менуэте, Арии*) происходит постепенное «убывание» звука «ре-бемоль», хотя в Менуэте, как и в *Сарабанде* он включен в интонационно-тематическую ткань:





В заключительной *Жиге* он вновь появляется в палитре общих форм звучания. При этом возвращается не только его первоначальная семантика, заданная двутональным колоритом *Аллеманды*, но и количество употреблений данного звука в начале и конце сюиты оказывается симметричным. Шесть раз звучит «ре-бемоль» в *Аллеманде* и шесть раз в *Жиге*. Этот факт еще раз говорит о том, что данный звук был своеобразным «персонажем», образовавшим собственный «малый сюжет» с собственными «интригами» в его развитии.

Рассмотренный пример был посвящен вопросу семантики «второго плана», возникающей в результате логики развития определенной грамматической формы. Однако исследуемый звук «ре-бемоль» внутри данного текста имеет некоторую эволюцию: его семантическая значимость и спектр употреблений заметно увеличивается в *Сарабанде* и *Менуэте* в связи с активным включением в мелодико-интонационную ткань. В других частях роль его большей частью определяется созданием специфического тонального колорита; его семантическая «плотность» уменьшается, становится менее насыщенной и обретает прозрачность.

Не любой звук музыкального текста может быть представлен, в роли грамматической формы, но лишь тот, который имеет выделенную, самостоятельную позицию, равно как и самостоятельную логику развития, как это было во «Французской сюите» Баха.

Важной процедурой семантического анализа (а именно таковым должен быть анализ, сопутствующий любой теоретической дисциплине) является метод создания исторической ретроспективы в использовании изучаемого приема. Подобный метод поможет четко осознать стилевую специфику его применения, а также тот спектр смыслов, который нарастал в процессе эволюции и образовал парадигматическую ось. Выстраиваемая парадигма наилучшим образом осветит полисемантические свойства любого приема.

Рассмотрим, к примеру, *каденцию*. Будучи одной из грамматических форм, каденция в достаточной степени отражает наиболее существенные стороны своей эпохи. Вполне закономерно, что отсутствие каденций в григорианском хорале или знаменном распеве является результатом вариантно-попевочного склада письма. Соответственно, форма, опирающаяся не на логику гармонических тяготений, а на движение вариантных мотивов, характеризуется нерегламентированностью и открытостью. Однако эффект *открытости* образуется и в прямо противоположных случаях. Например, в музыке эпохи Ренессанса каденции встречаются часто, но их множественность, а главное, – функциональная неподчиненность, – также обеспечивают принцип работы открытой формы. Таким образом, и отсутствие каденций, и наличие их в большом количестве, в равной степени приводят к модели открытого пространства. В случае с григорианским хоралом и знаменным распевом это продиктовано построением молитвы, устремленной в бесконечность. Ренессансная каденция, возможно, ищет путь к «семантике порядка», механизму формообразования, но по ряду объективных причин еще не устанавливает иерархии между огромным множеством законченных фрагментов. И поскольку никогда не ясно, какой из них действительно завершит произведение или его часть, то пространство формы вновь осознается как свободное и открытое.

Барочная каденция так же вписана в соответствующую культуру. Она обеспечивает двуликий процесс формообразования, характеризующийся, с одной стороны, текучестью, вуалированием граней, а с другой – четким расположением тональных функций в виде T-D-S-T, различного рода симметрий. Особое значение приобретает заключительная каденция, нередко представленная как событие огромной важности. Пышная заключительная каденция часто ломает сложившуюся в произведении инерцию движения, резко нарушая предшествующее звукотечение, в целом поддерживая концепцию *дуализма*, свойственную любой барочной форме. Она вписывается в систему оппозиций, таких как: ядро – развертывание, тема – противосложение, тема – интермедия, тематизм – общие формы движения, tutti – solo и т.д. Заключительная каденция представляет собой некий свободный «выброс» энергии, составляющий главную оппозицию жестко регламентированной фуге. Ее семантика, таким образом, не ограничивается завершением, а тяготеет к свободному высказыванию, импровизации и стихии. Жесткий порядок, длительно существующий на протяжении фуги, оказывается «смытым» ворвавшейся стихией. Это часто встречающийся в барочной музыке сюжет.

Классицизм славится частым употреблением каденций, обеспечивающих ясность, четкость, синтаксическую расчлененность, ткани функциональную определенность и соподчиненность частей формы. Форма же складывается из небольших законченных и закругленных, как в классической архитектуре, фрагментов. Каденции создают герметичность, закрытость (законченность) частей и целого. Нередко каденция входит в состав темы, как, например, в C-dur\ной сонате Гайдна для фортепиано.

Романтическая каденция подчиняется главной стилевой идее, заключающейся в усилении семантических свойств всех языковых средств. Например, каденция может начинать произведение, как это происходит в мазурке gis-moll op. 33 №1 Ф.Шопена. Романтическая форма нередко состоит

**Стогний И.С. Анализ в различных дисциплинах  
музыкально-теоретического цикла**

из самостоятельных вставных эпизодов и имеет «матрешечную» природу. Нередки при этом длительные каденционные эпизоды, способствующие созданию автономии разделов и образованию сюитных черт. Сюитность проникает во все крупные формы. «Плавающая» вагнеровская каденция, частично начатая еще Шубертом, вновь открывает возможности создания открытой формы, ибо размыкает тональное пространство формы.

XX век, обладающий множественностью своих устремлений, демонстрирует множественность каденционных типов, связанную с реконструкцией старых стилей.

Аналогичным образом может быть рассмотрена секвенция (основной смысл которой заключается в передаче энергии движения, эффекта передвигающегося предмета); модуляция (несет в себе идею изменчивости, нестабильности; возможна в области формы, драматургии, нередко служит воплощению игрового начала).

Предложенный принцип изучения любого элемента композиции сочетает в себе два подхода: структурный и историко-стилевой и требует семантической интерпретации.

В такой дисциплине, как история музыки, семантика стоит на 1-м месте, причем, именно образная семантика, хотя и семантика 2-го рода тоже существует и выполняет свою роль в смысловом спектре. Предмет требует ориентации на образное содержание, выраженное конкретным интонационным процессом. Здесь должно быть привлечено внимание как к деталям, так и к крупному масштабу сочинения. Анализ формы, технических приемов, грамматических форм должно быть осмыслено в ранге семантики, т.к. они выполняют свою роль в смысловом спектре.

Все есть текст – говорит семиотика. Литература, культура, общество, сам человек. Все это тексты. Перефразируя это положение, можно смело сказать: все есть *семантика*, но семантика различного уровня или различной степени «плотности». В 6-й симфонии Чайковского все элементы имеют

повышенное семантическое значение. Например, важно даже нисходящее движение побочной партии 1-й части, поскольку в финале основная тема имеет точно такой же нисходящий абрис. И взаимосвязь этих, казалось бы, далеких друг от друга тем подчеркивается общим звуковым источником (фадиез выполняет роль вершины-источника в обеих темах). Другой пример требует иного подхода. Сцена в корчме из оперы Мусоргского «Борис Годунов» в большом количестве и очень разнообразно использует дактилический метр. Именно он, как и в сцене Купавы и Берендея в опере Римского-Корсакова «Снегурочка», играет главную формообразующую роль. Семантическая трактовка дактиля в обоих случаях заключается в создании национального колорита. В. Холопова указывает на обилие в русской музыке дактилических метров, причем именно в окончаниях фраз (традиция, сложившаяся в 5-тидольных метрах, например, «Красна девица», «Добрый молодец» (2, с.175).

Нередко в истории музыки основополагающую роль играет жанровый анализ. Известно, что жанры – непосредственные проводники смысла. Через них происходит наибольшее семантическое приближение к объекту анализа, т.к. жанры – основное «хранилище» семантики, отстоявшейся семантики, смысловой *генофонд*. Принципиально важно осмысление 3-го действия «Хованщины» именно в жанровых характеристиках. Сцена с тремя персонажами – Марфой, Сусанной, Досифеем строится таким образом, что у каждого персонажа свой жанровый колорит. В партии Досифея избирается стилистика речитатива, иногда накаляющегося до гневно-обличительного; или вокал в сопровождении хорального звучания оркестра – данные жанры отражают пафос и религиозную сущность его личности. Ариозный стиль присущ Сусанне, песенный – Марфе. Песня «Исходила младешенька» является кульминацией жанровой драматургии сцены. Именно песня, но песня, организованная как вариации на мелодию-ostinato, воплощает огромный диапазон, буквально *космизм* личности Марфы. С одной стороны,

простота, естественность и почвенность выражены в песне, с другой – глубина и необъятная бесконечность ее духовного начала выражены в потенциально *бесконечной* открытости этой формы.

Суммируя сказанное, можно еще раз подчеркнуть, что анализ требует дифференцированного подхода и не надо, к примеру, анализировать тональные планы или каденции в оперной сцене, если они не играют более или менее заметной роли в становлении общего смысла.

Наиболее уязвимый с точки зрения семантического анализа предмет – это *сольфеджио*, т.к. определенная схоластика и техногенность должны присутствовать, например, в процедуре слухового анализа. Прямая польза от этой процедуры не очень заметна. Ни диктанты, ни аккордовые последовательности в жизни музыканта после сдачи соответствующего экзамена не нужны. Но если идти по пути этих рассуждений, то не нужна современному человеку и латынь и готский язык (старопровансальский, древнегреческий), изучаемые филологами, не нужны теоретическая математика и математический анализ (а нужна информатика и умение пользоваться интернетом). Таким образом, в любой области есть своя «латынь», свой уровень абстракции и схоластики, который не имеет прямого включения в жизнь, зато имеет косвенное и очень важное, ибо развивает интеллект и абстрактное мышление. Другое дело, что этим не исчерпываются задачи предмета, ибо они состоят не только в развитии интеллекта и академической культуры профессионала, но и в развитии интонационного слуха, т.е. слуха, который бы мог свободно ориентироваться в интонационной фабуле произведения, чтобы возникало естественное запоминание услышанной (а не только увиденной в нотах) музыки. Для этого нужно семантически «озадачить» слух музыканта. Схоластика в области сольфеджио требует одних методов работы, семантика – других. Поиск методов семантического развития слуха потребует времени и усилий, хотя нельзя сказать, что в этом направлении ничего не делается: поются «номера»

**Стогний И.С. Анализ в различных дисциплинах  
музыкально-теоретического цикла**

из сборников, составленных на материале музыки композиторов, изредка пишутся аналогичные диктанты, но интонационный слух, который бы сходу узнавал стиль композитора, запоминал бы с первого раза услышанный отрывок, по-прежнему не работает. Значит, есть над чем думать в этой области.

Итак, обобщая сказанное, следует еще раз подчеркнуть: *все есть семантика.*

### ЛИТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. – М., 1983.
2. Холопова В. К вопросу о специфике русского музыкального ритма // Проблемы музыкального ритма. – М., «Музыка», 1978.
3. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970.
4. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Антология. – М., Екатеринбург, 2001.