

КОНТРАСТ В МУЗЫКЕ И ЕГО ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ В СОНАТЕ БАРОККО

Теоретически обосновывается новый подход к феномену контраста в музыке. Данное явление представлено в виде сложно организованной многоуровневой системы, включающей в качестве составляющих компонентов как общелогические нормы художественного мышления, так и иерархически дифференцированный комплекс имманентных музыкальных закономерностей. На основании всестороннего анализа сущности, структуры и значения контраста для различных уровней композиции выдвинута гипотеза о его жанрообразующей функции в крупномасштабных построениях, подтвержденная на материале сонаты барокко.

Ключевые слова:

барокко, жанр, композиция, контраст музыкальный язык, соната, форма.

Среди факторов, генерирующих жанровую структуру, в музыкальной науке традиционно выделяются происхождение, формы и условия бытования, исполнения и восприятия музыки, ее жизненное назначение, социальные функции, особенности содержания и формы [16; 20–22; 28; 33]. Наряду с этими, несомненно, объективными параметрами, процесс кристаллизации жанра и его последующая эволюция регулируются также социокультурным контекстом, эпохальными историко-стилевыми закономерностями и индивидуальным стилем творческого мышления автора [1; 6; 32]. Особое место в этом процессе занимает, на первый взгляд, узкоспециализированное, но, по сути, универсальное явление, обозначаемое понятием контраст¹. Данный феномен относится к числу основополагающих в области искусства, в том числе музыки [8; 11; 13; 15; 24]. Именно смысловыми и собственно музыкально-технологическими антиномиями, развертываемыми в динамике развития целого и его составных частей, определяется многомерность художественного содержания произведения. Вместе с тем, теоретическое осмысление этого феномена в музыковедении сопряжено прежде всего и главным образом с проблемами формообразования. В работах Б.В. Асафьева [2], И.В. Способина [23], В.П. Бобровского [3], Ю.Н. и В.Н. Холоповых [26; 27], Ю.Н. Тюлина [25], Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана [10; 29], В.В. Задерацкого [7], Е.А. Ручьевской [17], М.Ш. Бонфельда [4] данное понятие раскрывается в соотношении с основополагающими категориями: драматургия, композиция, музыкальная тема.

Однако контраст как явление имеет значительно более широкий ареал действия, представляя собой фундаменталь-

ное свойство мышления, в том числе художественного. Генезис его заключается в объективных предпосылках, присущих всем природным, общественным и познавательным процессам. «Корень всякого движения и жизненности – противоречие» [5]. Оно есть источник развития, изменения, перехода в новое качество. Противоречие, под которым понимается взаимодействие внутри единого объекта между взаимообуславливающими друг друга и взаимопроникающими противоположностями, вбирает в себя контраст как воплощение противостояния «резко выраженных противоположностей» [18, с. 249; 19, с. 94]. Материализация этого противостояния осуществляется в виде своеобразного диалога, развертываемого в пространственно-временном континууме. Диалог в данном контексте предстает в виде некой универсальной сущности, пронизывающей все отношения и проявления человеческой жизни. В духовно-практической деятельности контраст представляет собой способ реализации диалога между природой и человеком, «Я» и «не-Я», миром внутренним и внешним, идеальным и материальным, ирреальным, мистическим и объективно существующим.

Контраст является первоосновой мифологического мышления. «Мир мифа драматичен: это мир действия, сил, конфликтующих могучих начал. Мифическое восприятие всегда насыщено эмоциями. Все видимое и ощущаемое окружено особой атмосферой – атмосферой радости или горя, отчаяния или волнения, подъема или депрессии... Все предметы оказываются добрыми или злыми, дружественными или враждебными, знакомыми или неведомыми, манящими или отталкиваю-

щими, пленительными или угрожающими» [34, р. 77].

В музыкальном искусстве контраст есть отражение вечной сущности мира и жизни. Сама идея отождествления элементов музыки (отдельных тонов, интервалов, ладовых, ритмических и мелодических форм, внешнего вида и характера звучания инструментов) с многообразными космогоническими и материальными субстанциями несет в себе тенденцию различения противоположностей, ибо резко несходны по своим онтологическим признакам воплощаемые в музыке природные стихии, времена года, день и ночь, мужское и женское начала и т. д.

В широком плане контраст включает различия между существенным и второстепенным, необходимым и случайным, неизменным и преходящим, константным и переменным, устойчивым и мобильным. Оппозиция может быть дополнена характеристиками иного плана, в частности: общепринятое, типическое – индивидуальное, чужое – свое (в манере письма), привычное – непривычное, понятное – непонятное (о степени традиционности музыкального высказывания), консонантное – диссонантное, периодичное – аперидичное (о метроритме) и т. д.

Множественны проявления контраста в музыкальной композиции. Прежде всего – это противопоставление и единение разнонаправленных начал: эмоционально-чувственного, характеризуемого ярко выраженной эмотивной функцией, и интеллектуально-рационального, с его аналитико-операционными установками, основанными на абстрагировании и логике. Наряду с этим контраст определяет концептуальную структуру произведения и способ, форму ее практического осуществления. Сферой действия противоположностей становятся как эстетический план содержания – например, антитеза гармонии и дисгармонии, так и общелогические нормы мышления: диалектическая анти-тетичность устойчивости и неустойчивости (ладофункциональной и ритмической), симметрии и асимметрии (структурно-синтаксической), континуальности, неделимости связного целого и дискретности, прерывистости, расчлененности. Различного рода противопоставления обнаруживаются также на уровне элементов музыкального языка: восходящее и нисходящее движение мелодической линии, динамика *f* и *p*, прозрачная и насыщенная фактура и др. Элементы осознаются как контрастные при разворачивании их во временной пос-

ледовательности, в содержательно-смысловой динамике музыкально-драматургического процесса.

Принципиальное значение для понимания контраста имеет сравнение структурных компонентов не столько по принципу рядоположенности, сколько по характеру возникающих между ними отношений². Так, неустой обнаруживает свою природу только в процессе реального тяготения в устой. В противном случае неустойчивый элемент, например диссонирующий гармонический комплекс, может выполнять тоническую функцию, т. е. выступать в качестве устоя. Общий исторический ход музыкального мышления фактически реализует на практике идею все более возрастающей эмансипации неустойчивости и надделения ее несвойственными прежде функциями. В сущности, контраст в музыке представляет своего рода диалог отдельных элементов текста, составляющий первооснову композиции в целом и ее составных частей, одновременно и разрушающий и поддерживающий единство системы.

Контраст есть явление процессуальное, раскрывающееся в динамике отношений. Реализация его возможна лишь в контексте разворачивания музыкальной мысли, в диалогическом взаимодействии различных компонентов структуры, раскрывающем их несходство, а также иницирующем и обеспечивающем процессуальность композиции.

Контекстуальное значение контраста заключается в том, что он выступает в качестве, с одной стороны, фактора порождающего, определяющего процесс создания, с другой – порождаемого, характеризующего его конечный результат и служащего, в свою очередь, творческой предпосылкой для переосмысления, обновления первого, порождающего фактора.

Исторически контраст формируется в сложное многоуровневое явление, включающее как общелогические нормы художественного мышления, так и иерархически дифференцированную систему собственно музыкальных параметров (об этом см. [30, с. 30–34]).

Подобный подход к данной дефиниции позволяет поставить вопрос о жанрообразующей функции контраста. Жанр – система, интегрирующая в себе определенные типы содержания и формы, и поскольку контраст рассматривается традиционно как один из основополагающих, наряду с тождеством, принципов музыкальной формы, естественно предположить его участие и непосредственно в жанрообразова-

нии. Гипотеза подтверждается тем, что в целом ряде случаев контраст в сочетании с другими факторами определяет жанровую модель композиции.

Жанр в комплексе его составляющих организуется в реальном художественном произведении системой содержательно-образных и структурно-синтаксических элементов. Вместе с тем, не все уровни системы обладают специфическим жанровым контекстом. Каждый из элементов в отдельности может иметь и фактически имеет широкий ареал проявлений. Суть же жанрового содержания³ (примеч. 3) определяется наличием конкретных специализированных элементов и способом их взаимодействия в иерархии целостного образования. Иными словами, в качестве общелогической нормы художественного мышления контраст имеет всеобщий характер, охватывая все компоненты музыкальной структуры. Жанрообразующая же его функция включается на уровне содержания, регламентирующего в свою очередь драматургию и музыкальную форму произведения. Именно в содержании репрезентируются семантические, образно-ассоциативные функции контраста, отражающиеся как в смысловом облике тематизма, так и в способе развертывания процессуальной стороны музыкальной композиции.

Следует отметить, что контраст не является универсальным жанрообразующим фактором. Сфера его действия охватывает, прежде всего, крупномасштабные построения: сюита, соната, трио, квартет и другие ансамблевые композиции в области камерно-инструментальной музыки; увертюра, концерт, симфония, симфоническая поэма – в оркестровой; опера, балет и иные музыкально-театральные разновидности. В так называемых миниатюрах, «малых» структурах участие его в жанрообразовании носит факультативный, избирательный характер, проявляясь лишь в тех случаях, когда композитор обращается к контрастному типу содержания и соответствующим формам.

В камерно-инструментальной музыке жанрообразующая функция контраста рельефно обнаруживается в жанре сонаты. На наш взгляд, контраст составляет существенную первооснову сонаты, определяет ее содержание, интонационную драматургию, композиционные особенности. Развитие жанра в целом отражает динамику движения самой идеи контраста как одного из основополагающих принципов в общей эволюции художественного мышления. Вместе с тем, с другой стороны, в со-

нате складываются специфические формы «взаимодействия противоположностей», впоследствии экстраполируемые на иные жанровые сферы и служащие импульсом обновления и обогащения творческих идей.

Жанрообразующие свойства контраста, его сущность, структура и функции, как и типология сонаты, непосредственно связаны с историко-стилевым контекстом. В каждую эпоху формируются свои приемы регулирования контраста, его типы, масштаб, характер включения. «Те средства, которые были достаточны для создания контраста в музыке эпохи Возрождения, окажутся слабыми в музыке барокко. В типовых формах классицизма контраст играет иную формообразующую роль, нежели в музыке барокко» [25, с. 209]. Несмотря, однако, на меняющийся стиливый контекст, контраст на всех этапах развития жанра обуславливает содержательно-смысловую логику сонаты, ее специфичность. В свою очередь, и соната занимает особое место в историческом развитии принципа контраста. По сути дела, само зарождение жанра в музыкальной культуре Ренессанса связано с различием, противопоставлением вокального и инструментального начал и свойственных им типов интонирования, хотя индивидуально своеобразная внутренняя структура жанра и соответствующие виды контрастов на данном этапе еще не сформированы (см. об этом [31, с. 42–54]).

Собственно контраст как жанрообразующий фактор складывается в эпоху барокко, искусство которого с максимальной полнотой отражает драматизм и конфликтность мироощущения времени. «Универсум барокко – поле игры и борения противоположных начал» [9, с. 55]. При этом суть противоположного интерпретируется весьма своеобразно. По словам немецкого философа Я. Бёме, «из Да и Нет состоят все вещи, будь то названо божеское, дьявольское, земное или какое-либо прочее. Одно из них, Да, есть чистая сила и жизнь, и есть божья правда, или сам Бог. Само по себе оно было неразлично без Нет. Нет есть противомет Да, или Правды, и существует, дабы правда открылась и стала чем-то, была бы внутри противоположности...И нельзя сказать, что Да и Нет – две обособленные и рядоположенные вещи, они суть одна-единственная вещь, разделяющая на два начала и образующая два центра, где каждое в себе самом проявляется и изъясняет волю...Вне их двух, которые все проявляют в постоянном бо-

рении, были бы все вещи лишь Ничто и оставались в покое, вне подвижности. Истекающая воля желает несхожести, дабы могло зреть и распознавать вечное зрение» [цит. по: 9, с. 55].

Понимание мира как движения и соединения противоречий составляет фокус барочной поэтики и обуславливает особенности творческого метода эпохи. В художественном мышлении это приводит к переплетению мотивов строгой упорядоченности и свободы, полифонических и гармонических норм организации музыкальной ткани. Антитетичность выступает и как важнейший, восходящий к риторической диспозиции, принцип драматургии: единство постигается в осмыслении противоречий. «В музыке именно в эпоху барокко контраст был открыт и возведен в закон стилиобразования, соотношения жанров, архитектоники, динамики, организации времени в разнообразных практиках» [9, с. 57].

Основу музыкального стиля барокко составляет устойчивая система антиномий традиционного и инновационного, духовного и светского, вокального и инструментального, полифонии и гомофонии, а также напряженность и динамика развития, взрывчатая экспрессия и сильные аффекты. Особенности мышления породили новый тип художественной логики. Сущностное значение приобретает контраст типизированных образно-интонационных структур, определяющий общую направленность мелодико-тематического развертывания. Музыкальный процесс осознается как событийный, что приводит к чередованию или смещению контрастных явлений-образов, стиливых, жанровых антитез.

Свойственная эстетике и поэтике барокко концепция контраста экстраполируется на сонату, которая складывается в эту эпоху как жанр в единстве его содержательно-смысловых и композиционных параметров. Происходит типизация содержания в двух основных разновидностях: *sonata da chiesa* и *sonata da camera*. Для первой, как известно, характерно воплощение состояний объективных, «надличностных». Вторую отличает ориентация на танцевальность, жанровость, субъективно-лирическую образность.

Общая рационалистическая ориентация барокко предопределяет синтаксически расчлененную и вместе с тем целостную логическую организацию формы. Получает в сонате реализацию и типично барочная идея многоязычия, сказываю-

щаяся во взаимодействии традиционной и новой структурных основ, в интеграции элементов различных систем организации музыкальной ткани – полифонии и гармонии, средневековой модальности, аперриодичности и многоплановой регулярности, квадратности.

Интерпретируемый достаточно широко в контексте барочной эстетики принцип соответствий-репрезентаций в связи с сонатой может быть понят как установление в процессе драматургического развития сходства, аналогий, родства между различными элементами музыкальной системы. Следствием этого принципа является сознательная установка на конструирование развернутой композиции, подчиненной определенной логике взаимодействия ведущих музыкально-тематических комплексов, контрастных в своей первоначальной сущности и объединенных на основе принципа подобия. Используемая при этом техника контраста, противоречия и переосмысления согласуется с правилами широко распространенной «теории остроумия». Согласно Б. Грасиану, «изобретателю» этой теории, «соединить силою разума два противоречащих понятия – высшее искусство остроумия» [цит. по: 9, с. 111].

Контраст как важнейший жанрообразующий фактор определяет сущность сонатного мышления в эпоху барокко. «Этот объединяющий принцип возник из идеи контраста музыкальных движений и вызвал упорное и настойчивое стремление строить циклы из цепи разнохарактерных сопоставлений. Только мысль о чередовании контрастирующих тем внутри одного движения дала сонате окончательное выражение и крепкую и гибкую конструктивную базу. Из постепенного приближения к идее тематического контраста и связанного с ней принципа разработки, их находки и усвоения, а затем закрепления этой идеи состоит в сущности весь великий период образования сонатной формы» [14, с. 147].

С другой стороны, контраст, будучи генетическим признаком и критерием сонаты, формируется в контексте жанрового мышления в сложный системный объект. Прежде всего, в барочной сонате как циклической композиции кристаллизуется контраст жанрового, образно-интонационного содержания частей цикла. В частности, концепция *sonata da chiesa* базируется на последовательном развертывании резко противостоящих сфер: от возвышенной патетики, «речевой» декламационности (первая часть) к динамической энергии действия (вторая), далее – субъективно окрашенной лирике

(третья) и, наконец – стремительной моторике, обогащаемой нередко танцевальными ритмами (финал). В основе *sonata da camera* сопоставление разнохарактерных танцев: аллеманда – куранта – сарабанда – жига.

Областью антитетичности в барочной сонате становится также контраст полифонического и гармонического складов письма, особенно явственный в *sonata da chiesa*, строящейся на чередовании гомофонных и фигурированных частей.

Еще одной зоной действия контраста является темпо-ритмическая организация. Так, последовательность частей в типовом цикле основывается на резко выраженных в темповом отношении противоположностях: *Largo* или *Grave* – первая часть, *Allegro* – вторая, *Adagio* – третья и *Presto* – финал. В зависимости от количественного состава, варьируемого в реальной композиторской практике, используются также многочисленные модификации этой схемы.

Тональный, тематический виды контраста первоначально реализуются между частями цикла и лишь на определенном этапе развития жанра сфера действия их распространяется на рамки одной части.

В целом контраст являет собой универсальную, наряду с тождеством, норму логического, художественно-творческого, в том числе музыкального мышления и вместе с тем выступает атрибутивным жанровым признаком сонаты, порождающим и формирующим ее концептуальное содержание, образную систему, интонационную драматургию, композиционные особенности и собственно формообразовательные процессы. Барочный тип контраста характеризуется «отсутствием иллюзии мотивированных переходов эмоций» [12, с. 169], представляя в максимально концентрированном виде своего рода контрастно-полифоническое взаимодействие различных исторических планов: антично-средневековой традиции и новых законов музыкально-творческого мышления. Сложившиеся в эпоху барокко жанрообразующие функции контраста, его типы, масштаб, приемы регулирования, характер введения, взаимообусловленные и детерминированные историко-стилевым контекстом, получают интенсивное развитие в классической, романтической и современной сонате.

Список литературы:

- [1] Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1987, вып. 6. – С. 5–44.
- [2] Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
- [3] Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
- [4] Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: структуры тональной музыки: В 2-х ч. – М.: Владос, 2003. – Ч. 1. – 256с; Ч. 2. – 208 с.
- [5] Гегель Г. Сочинения: В 14-ти т. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1930–1959.
- [6] Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus* (к шестидесятилетию Ю.Н. Холопова). – М.: Композитор, 1992. – С. 99–106.
- [7] Задерацкий В.В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995, вып. 1. – 541 с.
- [8] Лебедева Е.В. Контраст в музыке как музыкальная категория (в аспекте музыки первой половины XX века) / Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев: АН УССР, 1980. – 25 с.
- [9] Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 317 с.
- [10] Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 752 с.
- [11] Медушевский В.В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки. – 1967, вып. 2. – С. 212–244.
- [12] Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
- [13] Назайкинский Е.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1985. – С. 265–294.
- [14] Неф К. История западноевропейской музыки. – М.: Музгиз, 1938. – 304 с.
- [15] Петров А.Н. Выражение конфликта в инструментальной музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1985. – 24 с.
- [16] Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. 2-е изд. – М.: Музгиз, 1954. – 384 с.
- [17] Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Композитор, 1998. – 267 с.
- [18] Словарь иностранных слов / 17-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1988. – 608 с.
- [19] Словарь русского языка. В 4-х тт. Т. 2. – М.: Русский язык, 1982. – 736 с.
- [20] Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра / Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1988. – 14 с.
- [21] Соколов О.В. Морфология музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1994. – 220 с.
- [22] Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А.Н. Вопросы социологии музыки. Т. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231–293.

- [23] Способин И.В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2002. – 400 с.
- [24] Тараканов М.Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания. – М., 1956.
- [25] Тюлин Ю.Н. и др. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
- [26] Холопов Ю.Н. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971.– С. 65–94.
- [27] Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
- [28] Царева Е.М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Стб. 383– 388.
- [29] Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. – 159 с.
- [30] Шитикова Р.Г. Контраст в музыке: сущность, структура, функции (к проблеме постижения содержания музыкального произведения) // Современное музыкальное образование – 2004: Материалы международной научно-практической конференции (26–29 октября 2004). Ч. 1. – СПб.: ИПЦ СП-ГУТД, 2004. – С. 30–34.
- [31] Шитикова Р.Г. Соната как художественный код музыкального мышления Нового и Новейшего времени // Проблемы музыкального образования. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. – С. 42–54.
- [32] Шубина А.И. Проблемы жанрообразования в советской массовой песне: Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., ВНИИ искусствознания, 1987. – 22 с.
- [33] Besseler H. Aufsdtze zur Musikdsthetik und Musikgechichte. – Leipzig: Reclam, 1978. – 469 s.
- [34] Cassirer E. An Essay On Man. – New Haven; London: Yale University Press, 1944. – 236 p.

¹ Этимология слова контраст восходит к фр. *contraste*, нем. *Kontrast*, итал. *contrasto*, *contrastare*, что переводится как «резко выраженная противоположность» [18, с. 249; 19, с. 94], а также «противостояние, различие» [15, с. 4].

² Дискуссионной в данном контексте является попытка разграничить дефиниции контраст и конфликт в работе А.Н. Петрова: «Контраст – понятие более статическое, рассматривающее явления в логическом аспекте... конфликт – понятие более динамическое, связанное с представлениями о действии, движении и противодействии» [15, с. 4]. Утверждение о статической природе контраста, на наш взгляд, не вполне соответствует специфике музыки как временного искусства. Применение понятия статики возможно лишь в метафорическом смысле.

³ Определение «жанровое содержание» принадлежит А.Н. Сохору [22, с. 246]. Ученый связывает его с социальной функцией музыки. На наш взгляд, понятие это имеет более широкий спектр значений, включая в себя и собственно музыкальные, интонационные смыслы.