

## РАЗВИТИЕ ИДЕИ КОНТРАСТА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩЕГО ФАКТОРА В СОНАТЕ КЛАССИЦИЗМА И РОМАНТИЗМА

*Статья посвящена теоретическому обоснованию проблемы контраста как атрибутивного признака сонаты, порождающего и формирующего ее концептуальное содержание, образную систему, интонационную драматургию, композиционные особенности и собственно формообразовательные процессы. Раскрыты взаимообусловленность и детерминированность жанрообразующих свойств контраста, его типов, масштаба, приемов регулирования, характера введения историко-стилевым контекстом в сонате классицизма и романтизма.*

**Ключевые слова:**

*жанр, классицизм, композиция, контраст, музыкальный язык, романтизм, содержание, соната, форма.*

Феномен контраста в музыке представляет собой, с одной стороны, явление узкоспециализированное, охватывающее прежде всего область музыкального формообразования, с другой – универсальную сложно организованную многоуровневую систему, включающую в качестве составных элементов как общелогические нормы художественного мышления, так и иерархически дифференцированный комплекс имманентных музыкальных закономерностей. В качестве репрезентанта общелогических норм художественного мышления контраст имеет всеобщий характер, охватывая все элементы музыкальной структуры. Специфическая его функция – участие в жанрообразовании – включается на уровне содержания, регламентирующего в свою очередь драматургию и музыкальную форму произведения. Именно в содержании реализуются семантические, образно-ассоциативные функции контраста, отражающиеся как в интонационно-смысловом облике тематизма, так и в способе развертывания музыкальной композиции.

Жанрообразующий статус данного феномена присущ главным образом крупномасштабным произведениям, для которых характерен диалогический тип содержания и соответствующие формы. К числу таковых относится соната. Контраст является ее атрибутивным признаком, порождающим и организующим концептуальные идеи, образную систему, интонационную драматургию и собственно формообразовательные параметры музыкальной композиции на всех этапах развития жанра. Кристаллизация этой функции осуществляется в сонате периода барокко, устанавливающей основные принципы взаимообусловленности и детерминированности жанрообразующих свойств контраста, его

типов, масштаба, приемов регулирования, характера введения историко-стилевым контекстом [17].

Дальнейшее развитие феномен контраста получает в эпоху классицизма, ознаменованную глубокими переменами во всех сферах социальной, в том числе духовной жизни, выдвиганием на авансцену активно действующего человека, способного познавать и изменять мир, стать его властелином. Рационалистическая установка сознания ориентирована на адекватное постижение окружающих реалий во всей их полноте, многогранности и противоречивости.

Импульсом для теоретического осмысления явления контраста служат философские искания XVII–XVIII веков, связанные с проблемами гносеологии. Так, уже в классическом рационализме Р. Декарта осуществлен раскол всей действительности на мыслящую и материальную субстанции, на природу и дух, субъект и объект [5]. В трудах Б. Спинозы получают отражение противостояния чувственного и рационального, модусов движения и покоя, протяжения и мышления; последние при этом рассматриваются не в дуалистическом противопоставлении, а как неотъемлемые свойства, атрибуты одной и той же субстанции [14]. В дальнейшем данная проблематика развивается в трудах Д. Локка. Наиболее значимы, на наш взгляд, разработанные ученым положения о внешнем и внутреннем опыте, ощущении и рефлексии, характере взаимодействия между ними, а также понятие сложных идей, включающих в качестве одной из разновидностей идею отношений. Суть последних заключается в рассмотрении и сопоставлении одной идеи с другой и приведении к идеям отношений причины и следствия, тождества и различия [9].

Фундаментальное научное обоснование феномен контраста получает в диалектическом учении, представленном в немецкой классической философии. Согласно теории Г. Гегеля, все в мире находится в непрерывном движении, изменении и развитии. Источником же движения выступает борьба внутренних противоречий, присутствующих каждому предмету, процессу [4]. В сущности, основные законы диалектики – взаимопроникновения противоположностей, перехода количественных изменений в качественные и отрицания отрицания – позиционируют контраст и его стадии: различие, противоположность, противоречие как фундаментальные свойства природы, общества и мышления.

Главной целью искусства в эпоху классицизма является отражение действительности в динамике, развитии и сложном переплетении противоречий. Контраст становится ведущей силой, определяющей новое содержание и пронизывающей все грани художественного целого. Не случайно классический этап развития музыкального искусства по праву обозначается как эпоха сонатности. Именно в этот период соната осознается как высшая по всеобъемлемости, независимости и музыкальной специфичности композиция, интегрирующая множество «обертонов» духовного сознания своего времени, подчиняющаяся их общим канонам философии, эстетики и поэтики музыкального классицизма.

Господствующее положение в системе художественных координат эпохи занимает новая по своей исторической значимости концепция антропоцентризма, утвердившая идею гармоничного и разумно устроенного мироздания, в центре которого находится человек с его земными помыслами и поступками [7]. По сути дела, самоопределение сонаты связано с основополагающими постулатами этой концепции: нацеленность на общезначимые идеалы истины, добра и красоты, апелляция к совершенству, стройности, гармонии, избегание психологических, этических и эстетических крайностей. Культ разума и чувства, понимание их как двуединого духовного стержня обуславливают взаимодополняющее равновесие рационального и эмоционального и детерминируют сущность классической сонатности. Типология ее формируется в контексте нормативности как метода мышления и идеи варибельной его реализации в конкретном произведении. Жанровый ригоризм нацеливает на строгое следование открывшимся закономерностям и вместе с тем до-

пускает довольно широкое их толкование. Баланс между универсальностью музыкального языка и индивидуальным его использованием, между типовыми принципами композиции и нерегламентированным их материальным воплощением достигнут в *opus perfectum et absolutum* – совершенном самодостаточном произведении [7, с. 22, 144].

С позиций нового антропоцентризма переосмысливаются фундаментальные понятия пафоса и этоса. Первое из них ориентировано на создание масштабных, величественных, сложных произведений; второе корреспондирует к изящно-пропорциональным, приятным, но не обременительным для восприятия сочинениям [7, с. 144]. Обе эти сферы получают яркое воплощение в классической сонате, органично соединившей изначально контрастные по своим содержательным характеристикам «высокий» и «изящный» стили.

Значительно обновляется в искусстве классицизма диапазон образов, что приводит к расширению и обогащению видов контраста. Особое место в системе мировоззренческих координат эпохи занимает, как известно, категория героического, которая «исследуется» в сонате во всей философско-нравственной полноте и сложности и приводит к рождению классического идеала возвышенного искусства, отличающегося благородством страстей, величественной простотой и строгостью.

В качестве духовной доминанты в сонатной поэтике классицизма выступает также идея аристократизма, обусловившая неразрывное сочетание разнонаправленных постулатов: «правильности и свободы, школы и естественности, точности и изящества, знания и чувства» [7, с. 136], оригинальности и логико-формальной безупречности.

Важнейшая в философии классицизма категория вкуса воплощается в сонате на уровнях идеи, материала и формы – как следование универсальным законам красоты. Эти законы получают выражение в системе общеэстетических и специально музыкальных норм мышления: значительность содержания, направленность его в сферу духовного, этического и эстетического идеалов; равновесие красоты и истины; логическая ясность замысла; стройность и законченность композиции, отвечающей требованиям гармонии, пропорциональности, симметрии, связности и расчлененности; наличие ярких контрастов и смелых новшеств.

Принципиальное значение для развития сонатной идеи имеет и установка на

новое, неортодоксальное. Представляя одно из неотъемлемых качеств европейской ментальности, она интерпретируется как творческое, активное отношение к художественному канону, сформировавшее в итоге иную, отличную от барочной, сонатную семантику.

Общая эволюция сонатной идеи от универсальной риторики раннего классицизма к индивидуальной поэтике высокого классического стиля затрагивает все составляющие содержания, формы, музыкального языка. В содержательном плане прототипом раннеклассической сонаты выступают «светская беседа или чувствительное излияние... На рубеже XVIII–XIX веков, при сохранении прежних топов, появляются и новые: пылкий монолог, поэма, драма, трагедия, что позволяет данному жанру выйти за рамки сугубо камерного искусства» [7, с. 140]. Именно в период зрелого классицизма устанавливается современная трактовка сонаты как одного из основных жанров сольной и камерно-ансамблевой инструментальной музыки, для которого характерны определенный тип художественно-образного содержания, выразительности музыкально-тематического материала, принципы интонационной драматургии, формообразования, структурные закономерности. Сонатность в качестве метода мышления, адекватного утвердившейся в эту эпоху целостной концепции диалектики – универсальной теории и метода познания мира, становится высшим достижением классицизма.

Сонатная драматургия, базирующаяся на многопланово реализованном диалогическом контрасте исходных образно-тематических комплексов, раскрывается как наиболее гибкая и эффективная моделирующая структура, способная выявлять и развертывать в динамике сложные эстетико-философские творческие идеи.

В классической сонате получает дальнейшее развитие система контрастов, сложившаяся в эпоху барокко. Наряду с этим кристаллизуются и принципиально новые, специфические для данного периода и последующей эволюции жанра формы взаимоотношения образных сфер, музыкально-тематических комплексов, композиционных структур. К числу наиболее значимых относится разновидность контраста, определяемая Ю.Н. Тюлиным как динамическое сопряжение. «Именно в динамическом сопряжении... возникает то противоречие тематизма и разделов формы (участков действия), которое нашло наиболее яркое и полное

выражение в драматургии сонатной формы» [15, с. 31]. Другой разновидностью, также являющейся прерогативой сонатной формы, становится, по терминологии М.Г. Арановского, множественный контраст: «Он заложен в дуализме тематической структуры экспозиции, свободе отношений между партиями и в свободе их трактовок, в возможности контрастного вступления и тому подобных приемах. Но главное – в разработке. Суть метода мотивно-тематического развития состоит в диалектике сохранения и обновления. Сохранение необходимо, чтобы установить связь, единую нить всех моментов развития, а обновление – придать каждому из них значение качественно нового этапа. Именно это сочетание *прежнего и нового, нового в прежнем, нового через* *прежнее* и создает в каждый момент тематического преобразования атмосферу события и последовательную связь в цепи событий... Цепь событий, как правило, выстраивалась по линии нарастания контрастности, все большего удаления от исходного пункта, усиления какого-либо качества тематических элементов» [1, с. 22]. Обе разновидности – динамическое сопряжение и множественный контраст – проявляются, как справедливо указывают исследователи, прежде всего в сонатной форме. Вместе с тем эти принципы экстраполируются и на художественно-образное содержание сонатного цикла или моноциклической композиции сонатного типа<sup>1</sup> в целом, определяя специфику жанра, его самодостаточность. Масштабное сопряжение множественных смысловых структур создает впечатление действия и контрдействия, противоборства сил, достижения итога.

Новый импульс развития идея контраста как системообразующего фактора жанра сонаты получает в эпоху романтизма, эстетико-философская программа и художественный метод которого включают в качестве основополагающих проблемы «двоемирия», фантазмагорического переплетения действительности реальной и сотворенной художником, оппозицию героя и «толпы», доминирование субъективно-духовного начала.

Романтическая концепция жанра сонаты формируется в процессе смены мировоззренческих, духовных и творческих ориентиров. Апелляция к вечным онтологическим проблемам, определяющим сущность человеческого бытия, углубление противоречия между личностью и миром, «Я» и «Не-Я» (Фихте), Художником и Волей (Шопенгауэр), романтические анти-

тезы, дихотомии «жизнь-смерть», «добро-зло» становятся ведущими формами выражения остроконфликтного содержания, составляющего суть сонаты в интерпретации композиторов-романтиков.

Отход от нормативности классических норм мышления, восходящих к риторике и драме, и обращение к поэзии и литературе как первооснове смысловой логики приводят к трансформации сонатной идеи в контексте реальной или скрытой программности, а также кристаллизации новой образности и тем самым к расширению и углублению контрастности. Топос сонаты обогащается мотивами лирики, фантастики, трагического фатализма, горькой иронии, скепсиса, культа природного. Принципиальное значение для сонатной концепции приобретает категория исповедальности – главного «нерва» философии, эстетики и искусства романтизма.

Глубокая внутренняя несклонность романтиков к рационализму XVIII века, к просветительскому культу «разума» обуславливает нарушение баланса, взаиморавновесия логически-интеллектуальной и эмоциональной составляющих музыкальной композиции и утверждение прежде всего стихийно-человеческого, мощного в своей непосредственности и интенсивности чувства и как следствие – обострение контрастности содержания.

Дуализм романтического художественного сознания, новое философское соотношение идеального и реального, добра и зла, объективного и субъективного порождает эффект сонатности высшего порядка, приводит в действие самые разнообразные музыкально-языковые антиномии, воплощающиеся в своеобразных сонатных конструкциях.

Весомым завоеванием в аспекте исследуемой темы становится обновление тональной драматургии произведения в целом и отдельных его частей, расширение круга тональностей и изменение функциональных отношений между ними. В частности, значительно переосмысливается роль субдоминантовой сферы, которая проникает в экспозиционные разделы, порождая тем самым контраст особого рода, отличный от классической сонаты [2]. В соответствии с эстетикой романтизма поляризуется противостояние главной и побочной партий, трансформируется их структура [10, с. 421–422]. Складывается также функция «завязки добавочного сонатного отношения» [13, с. 223], инициированная появлением нового тематизма в

разработке, привносящего дополнительный контраст и движущий импульс.

Сонатный ритм усиливает функциональную активность каждого композиционного элемента в системе целого. Динамическое сопряжение музыкально-тематических комплексов нацеливает на диалектическое выявление противостояния, противоборства многопланово развернутых антитез, достижение качественно нового результата как итога развития.

Будучи звучащим отражением «великих движений мирового бытия» [3, с. 322], соната ярко воплощает характерную для искусства романтизма тенденцию индивидуализации, которая порождает разнообразие типов и форм сонатной драматургии, интегрирующих в стереоскопической многогранности и контрастности своеобразные принципы поэмности, песенности, программности, концертной виртуозности.

Свойственный романтизму интерес к скрытым связям внешне несхожего и, на первый взгляд, резко различного, приводит к концепции монотематической сонаты, «познающей» диалектику жизненного процесса во всей его полноте и противоречивости посредством стремления видеть разное как сложно организованное целое, раскрывать множественность в единстве, развивая тем самым сложившийся в эпоху барокко вид единовременного контраста [12] и порождая также принципиально новые типы контрастов.

Новое отношение к категории времени обуславливает иной, по сравнению с классической сонатой, характер динамизма и интонационной драматургии. Вместо классической замкнутости и стабильности романтическая соната тяготеет к разомкнутости и изменчивости: «сущее можно представить только через изменчивое» (цит. по: [16, с. 348]). Последнее реализуется в устойчивом синтезе сонатности с другими методами мышления, рождая типизированные смешанные формы – сонатно-вариационная, сонатно-концентрическая, сонатно-циклическая, сонатно-сюитная.

Отход от явной регламентации и нормативности мышления выдвигает проблему органичности и обоснованности воплощаемого процесса развития художественной идеи в целом и музыкально-интонационной концепции в частности. При всех новациях в основе романтической сонатной драматургии «строгая планировка, расчет, экономия и предусмотрительность в «расходовании» тех или иных средств» [6,

с. 52]. Такое положение вполне соотносимо с эстетическими воззрениями романтиков, настаивавших на интеллектуальном значении музыки: « когда музыка непосредственно вступает в вечную жизнь идеи, ее интеллектуальное значение проявляется со всей несомненностью, – таковое немислимо и отрицать у нее...» [11, с. 217].

В целом соната классицизма и романтизма развивает сформировавшуюся в эпоху барокко концепцию контраста как жанрообразующего фактора, порождая в соответствии с иным историко-стилевым контекстом новые способы реализации идей антистетичности, постижения единства через осмысление противоречий, борение противоположных начал. В сущности, и на данном этапе развития контрастность

как родовой, атрибутивный признак жанра является доминантой творческого замысла произведения, его образно-интонационного содержания, определяет тип драматургии, формы и качество художественно-интонационной выразительности музыкальной композиции. «Качество музыки как мышления» (Б. Асафьев) распространилось за пределы «породившей его формы, проникло в XIX веке в самые “несонатные условия” – вплоть до вариаций и мелкой одночастной формы, стало поистине универсальным» [8, с. 136]. Симптоматично, что сложившаяся в этот период система контрастов – сопоставления «резко выраженных противоположностей» – приводит к переосмыслению всех жанров, властно вовлекая их в свою орбиту.

### Список литературы:

- [1] Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – 1987, вып. 6. – С. 5–44.
- [2] Баранова И.Н. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. – Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 1999. 191 с.
- [3] Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт. Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – С. 283–324.
- [4] Гегель Г. Сочинения. Т. 1. – М.; Л.: Государственное издательство, 1929. – 437 с.
- [5] Декарт Р. Избранные произведения. – М.; Л.: Государственное издательство политической литературы, 1950. – 712 с.
- [6] Житомирский Д.В. Музыкальная эстетика Э.Т.А. Гофмана // Житомирский Д.В. Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 14–77.
- [7] Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.
- [8] Климовицкий А.И. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. – М.: Музыка, 1976. – С. 135–162.
- [9] Локк Д. Избранные философские произведения. В 2-х тт. Т. 1. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1960. – 734 с.
- [10] Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений / 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 527 с.
- [11] Мундт Т. Эстетика // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х тт. Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – С. 213–229.
- [12] Назайкинский Е.В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1985. – С. 265–294.
- [13] Соколов О.В. Об индивидуальном претворении сонатного принципа // Вопросы теории музыки. – 1970, вып. 2. – С. 196–228.
- [14] Спиноза Б. Избранные произведения. В 2-х тт. Т.1. – М.: Госполитиздат, 1957. – 631 с.
- [15] Тюлин Ю.Н. и др. Музыкальная форма / 2-е изд., испр. и доп. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
- [16] Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
- [17] Шитикова Р.Г. Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в сонате барокко // Общество. Среда. Развитие. – 2012, № 3 – С. 156–161.

<sup>1</sup> Под моноциклической понимается композиция, вбирающая в себя признаки цикла в рамках одностанности.