

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНТРАСТА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩЕГО ФАКТОРА В СОНАТЕ XX ВЕКА

Статья посвящена теоретическому анализу проблемы интерпретации контраста как жанрообразующего фактора в сонате XX века. Раскрыта историческая преемственность данного феномена с предшествующими эпохами, показаны новые формы его проявления в современной сонатной композиции.

Ключевые слова:

барокко, жанр, классицизм, композиция, контраст, романтизм, современная музыка, музыкальный язык, содержание, соната, форма.

Исторический путь сонаты от истоков до настоящего времени отмечен рядом констант, среди которых особое место занимает контраст как важнейший атрибутивный признак жанра. Системообразующая функция контраста формируется в сонате эпохи барокко, интенсивно развивается в период классицизма и романтизма [9; 10] и получает новые импульсы для дальнейшего роста, углубления и обогащения в музыке XX века.

Прошедшее столетие традиционно рассматривается как пора масштабных социальных катаклизмов, острейших противоречий, резких контрастов. Связь с исторической действительностью диктует углубление поляризации между канонической системой морально-риторического осмысления искусства и новыми подходами к проблематике онтологии и гносеологии художественного творчества, между сложившимися нормативами и напряженными поисками неортодоксальных форм высказывания. Парадоксальное с позиции классической эстетики сочетание несочетаемого, резкое столкновение антиномичных, по своей сути, феноменов, раскрытие взаимоисключающих сторон одного и того же явления характеризуют духовно-творческое освоение мира. Не случайно, по-видимому, именно в культуре XX столетия «контраст “заявил” о себе с особой силой и определенностью» в качестве «своеобразного признака эпохи, ее приметы, знаменующей сам дух времени» [5, с. 24]. Многонаправленность точек зрения на окружающие реалии обуславливает значительное усложнение как самих «резко выраженных противоположностей», так и характера взаимоотношений между ними.

Существенно расширяется и углубляется сфера действия контраста и в музыкальном искусстве, отражающем драматические перипетии бытия, насыщенном напряженной борьбой, конфронтацией

мировоззренческих позиций, творческих идеалов. Острые противоречия социального контекста и художественного сознания человека запечатлеваются огромным арсеналом средств, своего рода «знаков» культуры и жизни. Меняется и сама структура контраста в динамике составляющих его компонентов, охватывающих все масштабные уровни музыкального произведения: содержания, синтаксиса, композиции в целом.

«Территорией контраста» в XX столетии является соната – наиболее репрезентативный жанр камерной инструментальной музыки, на протяжении нескольких столетий удерживающий свои лидирующие позиции и сегодня остающийся одной из вершин музыкального искусства. Универсализм сонаты обусловлен способностью представлять во всей полноте целостность мира и человека в нем, осмыслять и решать важнейшую для художественной культуры в прошлом и настоящем антиномию деяния, воли, активности, с одной стороны, и покоя, созерцательности – с другой. Современная соната с особой полнотой, дифференцированностью и целеустремленностью воспроизводит в обобщенном виде социально-психологическую атмосферу окружающей действительности, стремится к глубине и максимальной достоверности в передаче конфликтов и нередко воссоздает трагически обобщенную картину хода истории. Соната, в сущности, «переносит» противоречия эпохи в сферу духа, становясь, таким образом, своеобразной «рентгенограммой» нынешнего бытия. С этим связана особая, коренящаяся в событийных коллизиях XX века напряженность сонатного мышления.

Напомним, что само его зарождение и все последующее становление исходит из одной фундаментальной антитезы – постоянства и изменчивости, тяготение к которой декретирует закон эволюции рассмат-

риваемого жанра. В современной сонате контраст продолжает оставаться мощным жанрообразующим фактором, определяющим концепцию произведения, общий тип, характер содержания, развитие основных драматургических идей, включается в «структурно-семантический инвариант» жанра [1, с. 32] как его атрибутивный признак. Вместе с тем, наряду с традиционной функцией «смыслопорождения», «смыслоформирования» (Э. Гуссерль), познания мира во всей его полноте, многомерности и противоречивости, в сонате XX столетия в связи с обострившейся антонимичностью философско-исторических, ценностно-этических и социокультурных реалий, а также резкой поляризацией систем художественно-творческого мышления и музыкального языка, заметно актуализируется иная миссия контраста – он выступает как средство создания целостности произведения. Еще раз подчеркнем, что это свойство изначально присуще данному феномену. Однако именно на современном этапе, характеризуемом невиданным прежде калейдоскопическим сочетанием разнонаправленных, порой взаимоисключающих тенденций, появлением полистилистики, проблема контраста как фундаментального начала, организующего содержание и форму произведения, обретает особую остроту. Глубокие изменения в философской парадигме искусства, качественное обновление эстетических идеалов, своеобразие новых творческих систем, принципиально отличающихся от предшествующих, приводят к смещению традиционных координат. «Если раньше единство стиля композитора или отдельного произведения рассматривалось в качестве одного из обязательных условий и критериев художественной ценности, то принцип полистилистики, по существу, демонстративно отвергает это условие» [6, с. 237]. В такой ситуации объективно возрастает значение контраста как интегрирующего фактора, способствующего объединению, синтезу разнородных элементов и обеспечивающего высокий уровень организованности музыкальной структуры, ее целостность (подробнее см. об этом [8]).

Вполне закономерно, что в сонате XX века сохраняется традиционная для жанра семантика и символика контраста. Жанровые константы подтверждены глубоким философским содержанием, раскрывающим трагизм извечных жизненных коллизий, их столкновения, внутренние борения и конфликты. По-прежнему используются противопоставления жанрового содержа-

ния частей цикла, складов письма – гармонического, полифонического, а также антитезы темпоритмические, тональные, межтематические и внутритематические.

Вместе с тем открываются и новые горизонты в этой области. Контраст во всей полноте всеохватности и стереоскопичности проявлений выполняет функцию концептуального ядра сонаты XX века. Художественный мир ее основан на сравнении и сопоставлении, противостоянии и противоборстве сопрягаемых субстанций. При этом в качестве импульса и «движущего нерва» композиции нередко выступает контраст современного концепта и откристиализовавшихся в процессе длительной эволюции исторических жанровых моделей. На сопряжении этих контекстных координат строится динамика музыкальной драматургии сонаты рассматриваемого периода. Контраст составляет базис сформировавшейся в современной музыке метатемы культурного диалога, диктующего глубинные смысловые перспективы развития сонатного мышления [4; 7].

Идея контраста в конфигурации диалога на стилевом уровне обогащается посредством противопоставления полярных по своим художественно-эстетическим идеалам, содержанию и, собственно, музыкальным форматам систем неоклассицизма, серийности, пуантилизма, сонорики, модальности, обращения к моделям концептуальности, постмодернизма, использования приемов коллажной техники и др. Примечателен также контраст-диалог минимализма, стилистики «новой простоты», конкретной музыки. Подобные реалии действительности формируют вместе с «традиционным» музыкальным языком семантический ряд произведения. В широком плане нередко разворачивается противопоставление европейской и восточной культур. Приметами первой служат диалектический характер композиции, динамика, подвижность форм, структур и соотношения частей, второй – статика, созерцательность, медитативность, деконструкция любых приходящих извне смыслов и сущностей.

Интенсивная интеграция различных систем приводит к тому, что жанр сонаты, на первый взгляд, как бы «разгерметизируется», поскольку разрушаются границы, отделяющие его от других реалий духовной культуры. Однако, несмотря на новые модификации, порождаемые множественностью контактов, и широкое внедрение принципа сонатности в систему современного мышления в целом, соната как жанр

фактически сохраняет свою целостность, изоморфность и самоидентичность, и на нынешнем этапе эволюции она «открыта» для практики всех новаций, включая самые актуальные художественно-содержательные концепции, культурно-исторические аллюзии, новейшие композиционные техники.

Сущность, смысловой контент современной сонаты нередко ориентирован на архетипические сюжеты человеческого бытия, например, «рождение и смерть», «герой и антигерой», «личность и социум», «Хаос и Космос» и другие, на диспозиции антагонистических начал: устойчивости мироздания, высшей духовности и дисгармоничности, бренности современного бытия. Вместе с тем наряду с ними используются типично постмодернистские приемы неклассической трактовки классических традиций.

Константным остается содержательно-смысловой контраст тематизма при помощи «обобщения через жанр», несущий «память» о репрезентируемом жанре в его конкретном историческом срезе. Однако в XX веке «цитируемый жанр» может резко конфронтировать современному контексту, создавая условия для своеобразного диалога жанров на уровне тематизма. Так, например, использованные А. Шнитке в качестве жанровых прототипов вальс, колыбельная, румба, хорал в Первой сонате для скрипки и фортепиано, токката, вальс, интонации креста, золотого хода валторны в Первой сонате для виолончели, аккордово-хоральные комплексы в Первой и Второй сонатах для фортепиано обретают в контексте индивидуального стиля композитора новые контуры и становятся основой контрастной драматургии, в полной мере соответствующей классической концепции жанра.

Особый статус в сонате XX века обретает проблема семантической конкретизации контраста тематизма, целых участков действия при помощи цитаты, коллажа, стилизации, аллюзии и других разновидностей «обобщения через стиль». Используемые в качестве своего рода контрапунктических знаков, они «высвечивают» основанные на контрасте концепты: «свое – чужое»; противопоставленности «или – или», «экстенсивное – интенсивное». Так, сложно преобразованные в Сонате для двух исполнителей Ф. Караева интонации из романса М. Глинки «Я помню чудное мгновение», а также отдаленные реминисценции из финала «Петрушки» И. Стравинского ярко контрастируют по отношению к ос-

новному контексту и вместе с эпиграфом-послесловием из Дж. Байрона «I love this sweet name» рельефно обозначают концепцию сочинения [7, с. 48].

Музыкальный материал сонаты содержит значимую в драматургическом отношении анаграмму женского имени М(и) – Р(е) (и) Н А, что, с одной стороны, свидетельствует об устойчивой приверженности к традиции, в частности к искусству романтизма, а с другой – о включенности в музыкальный контекст XX века, с его тягой к различного рода идентификациям, будь то объявленная программа, авторские комментарии-разъяснения или – шире – тенденции интертекстуальности, выступающие в качестве своеобразного способа шифрования и одновременно дешифрования заключенных в произведении смыслов.

Жанрообразующая функция контраста в сонате, как отмечено выше, инициирует контрастный тип образной драматургии, характер взаимодействия тематизма. При этом наличие внутритематического контраста, широко востребованного в период классицизма и романтизма, в музыке XX столетия имеет факультативный характер, что обусловлено закономерностями исторического или индивидуально-стилевого порядка. В частности, драматургия упомянутой выше Сонаты Ф. Караева строится на контрасте импульсивности и стабильности, «звучащей тишины» и *motu regretuo*, «обертонового» одноголосия и многоголосия, текучести временного процесса и рельефно акцентированных участков текста, неспешно развертываемой свободной медитации и четко метризованных эпизодов. Их совокупность компенсирует отсутствие структурных стереотипов и универсальных жанрово-композиционных моделей и подтверждает сонатность как принцип и метод мышления, определяющий тип концептуальной формы, подвижной фундаментальной для сонаты идей развития и музыкально опосредованным способом выражения диалектических отношений.

Существенно значимыми, особенно в сонате второй половины столетия, представляются контраст характерного для жанра содержания и его нетипичное наполнение, противоречие сонатного формообразования и нетрадиционных принципов мышления. Особую наглядность реализация жанрообразующих свойств контраста получает в сонатах, не имеющих в своем композиционном плане классической сонатной формы. При этом широко задействованы другие структуры, сложив-

шиеся на основе принципа контраста. В их числе трехчастное, некоторые разновидности двухчастной, рондо. Так, отказ от сонатной формы в пользу рондальности и трехчастности составляет отличительную черту ансамблевых и сольных сонат в творчестве А. Шнитке. Принципы старосонатной и вариационной форм широко и многогранно претворяются в рассматриваемом жанре у И. Стравинского. Своеобразие «замещение» классической сонатности закономерностями барочных форм прослеживается в «Сонатах и интерлюдиях» Дж. Кейджа.

Контрастные сопоставления и в то же время спаянность отдельных разделов, частей вызывают к жизни особые структуры, отличные от сложившегося в предшествующие периоды развития жанра. Им свойственны черты симметрии, концентричности, но эти отношения положены в основу формы второго плана. Ведущую роль обретает разомкнутое сквозное развитие. По-видимому, не случайно А. Шёнберг актуализирует в своих рассуждениях еще одну ипостась рассматриваемой категории, раскрывая ее мощный потенциал в качестве средства обновления: «Контраст представляет собой разновидность вариации: в искусстве бывает только взаимосвязанный контраст» (цит. по [3, с. 217]). При этом симфонический метод интерпретируется им как «созидание посредством развивающей вариации» [3, с. 220]. Развивающая же вариация, по убеждению А. Шёнберга, есть высшая форма видоизменения, целью которого является «порождение новых идей» [3, с. 219].

Несомненная роль контраста в типизации современного сонатного мышления. Обретая в процессе исторической эволюции жанра новые содержательные семантические значения и связи, он не утрачивает своих изначальных, категориальных свойств и, по сути, остается одним из родовых, доминантных признаков сонаты, обеспечивая смысловую завершенность интонационного процесса музыкальной композиции, его обобщение в категориях формы.

Основополагающее значение в сонате XX века имеет столкновение двух начал – устойчивости и дисгармоничности, порождающее оппозиции: «традиционное – новое», «стабильность – мобильность», «регламентация норм мышления – дестабилизация параметров музыкального языка», «обязательность – факультативность», «замкнутая концентрическая композиция – открытая форма». Немаловажным

фактором в данном контексте является использование неортодоксальных видов контраста, по-новому прорастающих в противопоставлении систем логической организации звукового материала – диатоники и хроматики, расширенной тональности и двенадцатитоновости, традиционной звуковысотности и микроинтервалки, противоположении свободной, нерегулярной ритмики и четкой метричности, хотя и тяготеющей зачастую к нарушению ритмической инерции равномерного движения путем введения различного рода акцентов, синкоп, своеобразных «перебоев», то есть отступлений от нормативных правил периодической упорядоченности временного процесса, в подчеркнутой дифференциации классических и нетрадиционных приемов звукоизвлечения.

Из новых антиномий в сонате XX века следует отметить также сопряжение различных типов музицирования, в том числе с использованием классического и препарированного инструментария, порождающее контраст натурального и искусственного звука. Так, в Сонате для двух исполнителей Ф. Кареева используются три рояля, причем один из них – подготовленный. Кроме того, фортепианный тембр в обоих его вариантах противопоставляется звучанию колоколов, вибратона и магнетофонной записи.

Симптоматичным представляется, на наш взгляд, и сопоставление традиционной и необычной нотной графики. В качестве примера можно привести Третью фортепианную сонату П. Булеза, разнопараметровые структуры которой спроецированы композитором в индивидуализированной иерархии музыкального текста. Идея подобной нотации восходит к произведениям С. Малларме: «повести» «Igitur» и поэме «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard», которые рассматриваются исследователями творчества французского поэта как части его грандиозного проекта под названием «Книга» [11, с. 141–143]. Наряду с традиционной фиксацией исторически откристиализовавшихся противопоставлений темпов, видов фактуры, типов интонирования и других параметров музыкального языка, включаются и новые формы записи, отражающие дополнительные, но при этом весьма существенные в драматургическом отношении виды антагонистов, в частности, стабильные и мобильные структуры, основной и факультативный материал и др. К, собственно, музыкальным формам контраста добавляются антитезы, рождаемые множествен-

ными литературными, в том числе композиционно-графическими ассоциациями с упоминавшимися выше произведениями С. Малларме.

Кроме того, П. Булез прибегает и к сугубо визуальному противопоставлению, родственному также одной из идей С. Малларме, – о пространственно-цветовой драматургии, основанной на специальном местоположении белого и черного на странице. Текст форманты «Constellation» представлен в виде двух определенным образом взаимодействующих между собой спиральных плоскостей, окрашенных в зеленый и красный цвета. Возникающие в результате привлечения литературного и цветоизобразительного компонентов интертекстуальные связи углубляют рельефно выраженное сопоставление различных построений в синтаксическом и семантико-ассоциативном аспектах. Органично вплетенные в музыкальный контекст, они создают в итоге сложную систему контрастов, определяющую характер и направленность движения музыкальной драматургии [11, с. 146–147].

Противоположение «магических миров» в Сонате Ф. Караева наглядно реализуется в дифференциации классической и нетрадиционной нотной графики (рис. 1, 2).

В заключение еще раз подчеркнем, что историческая типология контраста как жанрообразующего фактора в сонате предстает в виде динамически развивающейся системы. Система эта в процессе эволюции жанра трансформируется, становится все более дифференцированной, ее различные элементы вступают в многообразные сложные отношения, что служит одним из источников обновления сонатного мышления в современной композиторской практике.

Основной тенденцией сонаты XX века является стремление к освоению насыщенных противоречиями окружающей действительности и духовного мира человеческой личности. Сонатные коллизии отражают «состояние» времени, атмосферу сгущенного психологизма, внутренних деформаций и социальных разочарований. Вместе с тем семантика контраста в сонате XX столетия складывается под значительным воздействием не только немusical факторов, но и имманентных закономерностей художественного мышления.

Контраст, лежащий в основе диалогической поэтики современной сонаты, основывается на сопряжении антиномичных семантических полей – историко-культурных, художественно-стилевых, собствен-

3

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
sonata per due esecutori

ФАРАДЖ КАРАЕВ (1976)

Рис. 1. Ф. Караев. Соната для двух исполнителей (фрагмент).

II [130'-140"]

I pf

II pf

II nastro magnetico

attacca

III [130'-142"]

I pf

II pf

IV

I pf

II pf

стр. р. sempre

ca 40" (5 ударов)

ca 50" (5 ударов)

ca 60" (6 ударов)

Detailed description of the musical score: The score is for two pianos (I pf and II pf). Section II (measures 9-10) features complex rhythmic patterns with dynamic markings like *pp*, *mp*, and *ppp*. Section III (measures 13-14) includes a section labeled 'II nastro magnetico' and 'attacca', with dynamic markings *pp* and *ppp*. Section IV (measures 12-13) is marked 'I pf' and 'II pf' with instructions like 'accelerando al ...16' and 'molto ritenuto'. The bottom part of the score shows three circular diagrams with musical notation and dynamic markings, with instructions 'ca 40" (5 ударов)', 'ca 50" (5 ударов)', and 'ca 60" (6 ударов)'. The bottom left corner has the instruction 'стр. р. sempre'.

Рис. 2. Ф. Кареев. Соната для двух исполнителей (фрагмент).

но, языковых. Свойственный сонатному мышлению XX века элемент абстракции порождает своего рода «нивелирование» чувственно эмоционального начала, что в свою очередь определяет специфический характер лирической образности. В результате особый вид приобретает сонатная драматургия, отличная от классического типа, базирующегося на антагонистическом противопоставлении и борьбе между активной действительностью и лирической созерцательностью, принимающих многообразные формы конкретно-реальных воплощений. Современная сонатность интенсивно ассимилирует иные методы мышления, в том числе связанные с идеей изменения, вариантно-вариационным, полифоническим, интеллектуально-конструктивным моделированием, включающим новейшие композиционные техники.

Контраст структурирует саму логику музыкального содержания сонаты XX века, становится порождающей моделью, инициирующей внешнюю и внутреннюю формы, соотношенность образно-интонационной драматургии и композиции. Подобное моделирование приводит к тому, что строительной единицей музыкальной структуры становится контраст темати-

ческого материала и интонационной аллюзии, четкой метроритмической организации и едва уловимого ритмического абриса, определенных жанровых принципов и отдаленных намеков на широко понимаемую жанровость.

Анализ пути, пройденного сонатой, подтверждает мысль М. Бахтина: «Жанр всегда тот же и не тот, всегда и стар и нов одновременно... Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» [2, с. 120]. И именно контраст, включенный в карту «памяти жанра», обеспечивает единство и непрерывность его развития, демонстрирует преемственность и очерчивает безграничный потенциал сонаты и сонатного мышления в современном музыкальном процессе.

В целом проблема контраста как жанрообразующего фактора, определяющего концептуально-смысловые и структурно-технологические параметры сонатной композиции, продолжает оставаться емким исследовательским полем в аспекте осмысления динамики и специфики его реализации как на уровне отдельного текста, так и единого пространства рассматриваемого жанра в исторической ретроспективе и перспективе.

Список литературы:

- [1] Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 5–44.
- [2] Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
- [3] Власова Н.А. Последний из могикан // Музыкальная академия. – 2001, № 3. – С. 210–228.
- [4] Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2002. – 341 с.
- [5] Лебедева Е.В. Контраст как музыкальная категория (в аспекте музыки первой половины XX века): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев: АН УССР, 1980. – 25 с.
- [6] Михайлов М.К. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
- [7] Шитикова Р.Г. Диалогичность как основа современного сонатного мышления (Музыка XX века в вузовских курсах «История искусств» и «Анализ музыкальных произведений») // Современное музыкальное образование – 2005. Ч. 1. – СПб: ИПЦ СПГУТД, 2005. – С. 47–50.
- [8] Шитикова Р.Г. Интеграция жанрово-стилевых систем в музыке XX века (к вопросу о методологических основах курса «История музыкального искусства») // Проблемы музыкального образования и педагогики: Межвузовский сборник научных трудов. – СПб: Образование, 1994. – С. 75–90.
- [9] Шитикова Р.Г. Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в сонате барокко // Общество. Среда. Развитие. – 2012, № 3. – С. 156–161.
- [10] Шитикова Р.Г. Развитие идеи контраста как жанрообразующего фактора в сонате классицизма и романтизма // Общество. Среда. Развитие. – 2012. № 4. – С. 158–162.
- [11] Шитикова Р.Г. Третья фортепианная соната Пьера Булеза. К проблеме семантики жанра // Критика. Музыказнание. Современные аспекты. – СПб.: Нестор-История, 2012. – С. 138–161.