

# ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

## PROBLEMS OF MUSICOLOGY

10.24411/2076-4766-2017-12003

Г. В. РЫБИНЦЕВА

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### СИМФОНИЗМ, ДИАЛЕКТИКА, ИСТОРИЗМ

Исторический период конца XVIII – начала XIX столетий стал рубежным в истории Европы. События французской буржуазной революции не только изменили реалии экономической и социально-политической жизни, но во многом способствовали становлению нового миропонимания, которое в дальнейшем получило наименование «историзм». Преобладавший в общественном сознании XVII–XVIII столетий механицизм трактовал мир как совокупность не подверженных изменениям самостоятельных объектов, постоянно перемещающихся в пространстве Вселенной. Историзм противопоставил механицизму образ мира, пребывающего в непрерывном развитии-становлении, а историю этого мира – как единый непрерывный процесс, составляющие которого находятся в отношениях всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости.

Основоположником нового миропонимания стал Георг Гегель: «Он первый пытался показать развитие, внутреннюю связь истории, и каким бы странным ни казалось нам теперь многое в его философии истории, все же грандиозность основных его взглядов даже и в настоящее время еще поразительна...», – писал Ф. Энгельс [9, с. 496]. Неспоримой заслугой Гегеля стала формулировка наиболее общих законов, объясняющих причину, способ и направление всякого развития, – законов диалектики. Предложенная им интерпретация истории мироздания как непрерывного целенаправленного закономерного процесса явилась кульминационным пунктом немецкой классической философии и оказала определяющее воздействие на всю последующую философию истории. Последователями Гегеля в том же XIX столетии стали К. Маркс и Ф. Энгельс: взяв за основу гегелевскую диалектику, они предложили свой – диалектико-материалистический вариант интерпретации всемирно-исторического процесса.

Гегель первым продемонстрировал преимущества диалектического мышления с наибольшей убедительностью и полнотой; не менее ярко возможности диалектики реализовал его соотечественник – Людвиг ван Бетховен. Сопоставляя процессы становления диалектического мышления в философии и музыке, авторы статьи «Бетховен и Гегель» с полным основанием констатируют, что «Гегель в области философии, а Бетховен в музыке были величайшими диалектиками, не имевшими себе равных в предшествующей истории культуры» [5, с. 144]. Однако и различия между ними весьма существенны: в трудах Гегеля законы диалектики представлены в теоретической форме, их действие раскрывается на материале истории мироздания, истории человечества, истории искусства. Что же касается музыки Бетховена, то она предлагает вниманию слушателей реальные образно-звуковые процессы, полностью отвечающие этим законам. В особой мере это касается формы сонатного аллегро, занимающей центральное положение в искусстве музыкального классицизма.

Сопоставление структурных особенностей сонатного аллегро с основными законами диалектики свидетельствует об их полном соответствии. Так, принцип единства противоположностей, объясняющий причину всякого, в том числе музыкального, развития реализуется в данном случае дважды: в интонационном единстве-противоречии образов главной и побочной партий, а также в противостоянии экспозиционного изложения тематического материала (экспозиция и реприза) и его разработкой в среднем разделе формы. Использование метода мотивной работы с тематизмом, в свою очередь, демонстрирует действие закона перехода количественных изменений в качественные. Наконец, трёхстадийность сонатной формы отвечает структуре гегелевской триады (тезис – антитезис – синтез), то есть за-

кону отрицания отрицания, указывающему направление развития, которое осуществляется по спирали. Диалектическая в своей сущности структура сонатного аллегро стала итогом многовековой эволюции музыкальной формы. Как отмечает Л. Мазель, «...сонатная форма требует особых условий и могла возникнуть лишь на высоком уровне исторического развития музыкального искусства» [7, с. 365]. Диалектический характер музыкальных концепций Бетховена, его способность к воссозданию в звуках реальной диалектики мышления и бытия дает убедительные основания для аналогий с трудами Гегеля.

Однако классическая структура сонатного аллегро сложилась задолго до Бетховена: в творчестве его предшественника Й. Гайдна уже представлены её совершенные образцы, имеющие в основе вышеназванные принципы, – образный контраст в условиях интонационной общности тематизма, мотивную разработку, трёхстадийную композицию. Характеризуя историческую роль творчества этого композитора, В. Конен пишет: «Величайшая заслуга Гайдна в том, что он первый собрал многообразные элементы, «разбросанные» по всем другим оркестровым жанрам, направлениям, школам, в единую, удивительно стройную и целостную систему, в которой ни один элемент не существует независимо от всех остальных» [6, с. 90–91]. В то же время диалектичность образного развития у Гайдна имеет ещё достаточно ограниченный характер: музыкальные образы главной и побочной партий нередко находятся в едином (или же близком) образно-эмоциональном ключе, и противоречие между ними не достигает степени противоположности и конфликта. Разрешение противоречия между основными «действующими лицами» сонатного аллегро и их единение осуществляется здесь, прежде всего, на ладофункциональном уровне: в репризе главная и побочная партии звучат в одной тональности. В результате соответствующая гегелевской триаде трёхстадийная структура не наполняется истинно диалектическим содержанием, для которого необходимы яркие контрасты, столкновения противоположных сил, образные трансформации.

Значительный шаг к насыщению сонатной формы названными качествами был сделан Моцартом, образы которого не только демонстрируют гораздо более рельефные контрасты, но и обогащаются глубокой внутренней противоречивостью, чему способствует широкое использование полифонических приемов работы с музыкальным материалом. Но лишь последний из великих венских классиков – Бетховен – достиг той высокой степени конфликтности ведущих образных сфер, которая позволила с наибольшей

яркостью и полнотой раскрыть возможности сонатной формы к воплощению реальной диалектики бытия. При этом образные контрасты в произведениях Бетховена не исключают, а, наоборот, предполагают интонационное родство соответствующего тематизма, что полностью соответствует гегелевской трактовке закона противоречия, согласно которому тождество должно в самом себе заключать различие, а различие, в свою очередь, должно заключать в себе тождество. Как отмечает Р. Тарнас, «...для Гегеля все противоположности являются логически необходимыми и подразумевающими друг друга элементами более великой истины» [8, с. 322].

Сонатные аллегро Бетховена в полной мере реализуют всю совокупность диалектических принципов. Но с точки зрения этих принципов можно рассмотреть и другие сложившиеся в искусстве музыкального классицизма музыкальные формы, которые соответствуют лишь отдельным из них. Так, наиболее лаконичная, можно сказать, исходная для классицизма музыкальная форма – период – основана на последовательном звучании двух образно и тематически родственных предложений, окончания которых функционально противостоят друг другу (первое заканчивается на главном неустое лада – доминанте, второе – на основном устое – тонике). Это своего рода вопрос и полученный на него ответ, иными словами, – диалог, то есть изначальная диалектическая структура. Именно искусство диалога Сократ называл диалектикой, и, следуя традиции учителя, Платон изложил свое учение в диалогической форме.

Другие характерные для классицизма и последующих этапов эволюции музыкального искусства формы – двухчастная, трёхчастная, форма рондо – предполагают последовательное сопоставление двух или нескольких контрастирующих образов, интонационная близость которых обеспечивает содержательное единство музыкальной композиции. Очевидно, что такие формы имеют в своей основе принцип единства противоположностей, между которыми, тем не менее, нет «борьбы», а потому отсутствуют и последующие качественные преобразования. Образно-интонационное противоречие не становится импульсом к последующему развитию; образы остаются статичными и не претерпевают качественных изменений. Эволюция подобных форм осуществлялась в направлении постепенного углубления и изменения характера противоречия между основными образами – от тонально-фактурных сопоставлений в миниатюрах французских клавесинистов (для которых более правомерен термин «единство противоречивого») к ярким образно-тематическим контрастам

в произведениях представителей музыкального романтизма.

Вариационную форму можно истолковать как своего рода «иллюстрацию» другого закона диалектики – закона перехода количественных изменений в качественные. В условиях классицизма вариации воссоздают процесс поступенного обновления музыкального образа за счет накопления количественных изменений в интонационном составе соответствующего ему тематизма. В данном случае автор стремится показать максимально возможное количество различных граней одного и того же музыкального образа, что обуславливает отсутствие ярких контрастов, образных противоположностей и «борьбы». Однако с течением времени интонационные изменения темы становятся настолько существенными, что уже обеспечивают возможность значительного преобразования ее первоначального облика. Если циклы вариаций XVII–XVIII столетий осуществляют лишь тонально-фактурные (количественные) изменения темы, не достигая качественного преобразования соответствующего ей художественного образа, то вариационные циклы Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов XIX века свидетельствуют о новом понимании сущности и задач этой формы. У композиторов-романтиков вариации обретают способность воссоздавать яркие качественные трансформации, достигая превращения исходного образа в собственную противоположность. Как отмечает Б. Асафьев, «...история развития вариационных форм <...> дает возможность постепенно проследить эволюцию все более и более далеких и смелых отходов и отклонений от близких и подобных повторений к повторениям контрастным» [1, с. 41].

В связи с вышесказанным структуру сонатно-симфонического цикла, которая складывается из перечисленных музыкальных форм, можно рассматривать как своего рода демонстрацию возможностей диалектического мышления, как результат стремления раскрыть его потенциал, то есть презентацию разных сторон диалектического миропонимания в образно-звуковом материале музыкального искусства. Не случайно в рассматриваемый период истории симфония стала сферой наиболее смелых творческих открытий и экспериментов и по праву заняла положение ведущего музыкального жанра. Этим во многом объясняется высокая востребованность термина «симфонизм», которым принято характеризовать наиболее значимые достижения мастеров музыкального искусства XVIII–XX столетий.

Термин «симфонизм» прочно вошел в арсенал современного музыковедения во многом

благодаря Б. В. Асафьеву, который многократно обращался к данному термину, однако не предложил его однозначного истолкования. Обобщая сказанное им о симфонизме, несложно сделать вывод о том, что становление симфонизма в понимании Асафьева непосредственно связано с процессом «диалектизации» музыкального мышления: «В росте симфонизма и особенно в раскрытии его у Бетховена европейская музыка приобрела мощное ... выражение ... диалектической логики, то есть идеи, становящейся истиной через обнаружение противоречий, в конфликтном развитии» [2, с. 44]. Аналогичное понимание симфонизма представлено в работах многих отечественных авторов – А. Альшванга, М. Арановского, В. Конен, Т. Ливановой, Л. Мазеля, В. Протопопова и других. Уточняя представление Асафьева, И. Золотовицкая справедливо указывает на непосредственную связь симфонизма и сонатности – высшего проявления диалектичности в сфере музыкального искусства: «Симфонизм венских классиков явился воплощением сонатности, возведенной в ранг наивысшего принципа организации симфонического цикла в целом, сонатно-циклической формы на всех ее уровнях», – пишет она [4, с. 183].

Действительно, в последующей постбетховенской истории музыкального искусства представлен интенсивный процесс симфонизации-сонатизации существующих музыкальных форм и музыкальных жанров. Так, в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов XIX века диалектические принципы выходят за пределы сонатного аллегро, преобразуя все уровни содержания-формы сонатно-симфонического цикла. Стремление достичь непрерывности образно-звукового развития, отобразить глубокую противоречивость и реальную диалектическую непрерывность исторического процесса и человеческого бытия, реализуется в стирании граней между отдельными частями и разделами формы и сжатии многочастного цикла в одночастное произведение. Другая, не менее значимая тенденция – к наиболее полной и всесторонней реализации диалектического принципа всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости определяет достижение интонационного единства сонатно-симфонического цикла, – явление, которое получило в музыковедении наименование принципа монотематизма.

Перечисленные проявления симфонизма – монотематизм, стирание внутренних граней музыкальной формы, сжатие сонатно-симфонического цикла в единый поток образно-звукового

развития есть проявления дальнейшей «диалектизации» музыкальной формы – тенденции, которая наиболее полно реализовалась в одночастных симфонических поэмах, в частности, у Ф. Листа («Прелюды») и П. И. Чайковского («Ромео и Джульетта»). Здесь из первичного внутренне противоречивого образно-интонационного ядра вырастают уже не контрастные, а диаметрально противоположные образные сферы, противоречие между которыми перерастает в конфликт, а результатом столкновения и «борьбы» становится качественная трансформация тем-образов. Этот целенаправленный процесс преобразования исходных музыкальных образов через раскрытие их внутренней (интонационной) противоречивости полностью соответствует представлениям о сущности симфонизма Асафьева, который отмечал, что «...процессы симфонизации подчинены закону диалектического развития» [3, с. 5].

На протяжении XIX века указанные тенденции распространились практически на все музыкальные жанры, подчинив диалектическим принципам как масштабные, так и камерные произведения (от оперы и балета до вокальной и инструментальной миниатюры). Так, симфонизация оперы и балета, осуществленная выдающимися русскими композиторами М. И. Глинкой, П. И. Чайковским и др. сообщила этим синтетическим жанрам способность к необычайно достоверному отображению жизни человека и социума. Что же касается самого сонатного аллегро, то в его эволюции также наблюдается целенаправленное преумножение диалектических качеств: это нарастающая яркость образно-тематиче-

ских контрастов, глубокая внутренняя противоречивость ведущих образно-интонационных сфер, кардинальность и непредсказуемость образных трансформаций. При этом каждый из композиторов-романтиков раскрывал различные грани диалектического потенциала сонатной формы в соответствии со спецификой своего творческого дарования.

В заключение необходимо констатировать, что симфонизация (она же сонатизация) есть процесс целенаправленной диалектизации, а потому – «историзации» содержания-формы музыкальных произведений, который представлен в эволюции музыкального искусства от XVII до начала XX столетия. Отмечаемое Асафьевым и его единомышленниками соответствие принципов симфонизма основным законам диалектики дает основания считать музыкальный симфонизм и философский историзм единными в своей сущности явлениями, порождаемыми новым типом мышления – мышлением диалектическим. Показательным при этом является тот факт, что мировоззренческий историзм и музыкальный симфонизм складывались единовременно, а их основателями стали не только современники (оба родились в 1770 году), но и представители одной нации – Г. Гегель и Л. Бетховен. Осознание смысловой общности рассматриваемых терминов и обозначаемых ими явлений представляется важным этапом на пути осмысления единого направления и единовременности эволюции рационального и художественного, в частности музыкального, мышления как двух взаимодополняющих способов постижения человеком основополагающих принципов мироустройства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. Памяти Петра Ильича Чайковского // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. С. 29–33.
3. Асафьев Б. Симфонизм как проблема современного музыкознания // Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л.: Тритон. С. 3–9.
4. Золотовицкая И. К проблеме симфонизма // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1986. С. 181–186.
5. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 131–146.
6. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 352 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 576 с.
8. Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.
9. Энгельс Ф. Карл Маркс «К критике политической экономии» // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: изд. 2. М.: Политиздат, 1959. Т. 13. С. 489–499.



### REFERENCES

1. *Asaf'ev B.* Muzykal'naya forma kak process [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. *Asaf'ev B.* Pamyati Petra Il'icha Chajkovskogo [In Memory of Pyotr Ilyich Tchaikovsky] // *Asaf'ev B.* O muzyke Chajkovskogo [About the Music by Tchaikovsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. P. 29–33.
3. *Asaf'ev B.* Simfonizm kak problema sovremenogo muzykoznanija [Symphonism as a Problem of Modern Musicology] // *Bekker P.* Simfoniya ot Bethovena do Malera [Symphony from Beethoven to Mahler]. Leningrad: Triton Press. P. 3–9.
4. *Zolotovickaya I.* K probleme simfonizma [On the Issue of Symphonism] // *B. V. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura* [B. V. Asafiev and Soviet Music Culture]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1986. P. 181–186.
5. *Klimovickij A., Selivanov V.* Bethoven i Gegel' [Beethoven and Hegel] // *Voprosy teorii i ehstetiki muzyki* [Issues of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. Vol. 11. P. 131–146.
6. *Konen V.* Teatr i simfoniya [Theatre and Symphony]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 352 p.
7. *Mazel' L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij [Structure of Music Works]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 576 p.
8. *Tarnas R.* Istoriya zapadnogo myshleniya [History of Western Thinking]. Moscow: KRON-PRESS, 1995. 448 p.
9. *Engel's F.* Karl Marks «K kritike politicheskoy ehkonomii» [Karl Marx "Critique of Political Economy"] // *Marks K., EHngel's F.* Sochineniya: izd. 2 [Marx K., Engels F. Works, ed. 2.]. Moscow: Politizdat Press, 1959. T. 13. P. 489–499.

### СИМФОНИЗМ, ДИАЛЕКТИКА, ИСТОРИЗМ

На рубеже XVIII–XIX столетий в общественном сознании Европы сложился новый тип миропонимания, получивший наименование историзм. Основу нового понимания истории составили законы диалектики, в числе которых принципы всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, единства противоположных начал, трёхстадийности всякого развития. Перечисленные принципы к пониманию истории впервые применил Г. Гегель. Иное их истолкование представили К. Маркс и Ф. Энгельс, предложив диалектико-материалистический вариант интерпретации исторического процесса.

Явлением, аналогичным диалектическому учению Гегеля в сфере музыкального искусства, справедливо считается творческое наследие Л. Бетховена. Образно-звуковое развитие в сонатных аллегро Бетховена соответствует основным принципам диалектики, что позволяет композитору воссоздавать реальную противоречивость и непрерывность исторического и индивидуально-бытия. Последующая эволюция музыкального искусства в XIX столетии демонстрирует процесс

дальнейшей «диалектизации» содержания-формы музыкальных произведений, что проявляется в интонационном единении многочастных произведений, в тяготении к одночастности, нарастании степени образно-интонационных контрастов и последующих образных трансформаций. Этот целенаправленный процесс преобразования исходных музыкальных образов через раскрытие их внутренней (интонационной) противоречивости в современном музыкознании принято характеризовать термином симфонизм.

Сопоставление рассматриваемых терминов и обозначаемых ими явлений свидетельствует о том, что историзм и симфонизм имеют общие основания – законы диалектики, а потому могут рассматриваться как единые в своей сущности явления. Единственность симфонизма и историзма свидетельствует о единовременности и единоправленности процессов эволюции музыкального и рационального мышления.

*Ключевые слова:* историзм, диалектика, мировоззрение, симфонизм, сонатное аллегро, противоречие, конфликт.

### SYMPHONISM, DIALECTICS, HISTORICISM

A new type of worldview, called historicism, developed in the public consciousness of Europe at the turn of the eighteenth – nineteenth centuries. The basis of a new understanding of history was associated with the laws of dialectics, including the

principles of universal interconnection and interdependence, the unity of opposite principles, the three stages of any development process. G. Hegel was the first who used these principles to understand history. K. Marx and F. Engels introduced dialectics

tical-materialistic interpretation of the historical process. Creative heritage of L. Bethoven is rightly considered to be a phenomenon similar to Hegel's dialectical theory but in the sphere of music art. The development of artistic image and sound Beethoven's sonata-allegro forms corresponds to the basic principles of dialectics, which allows the composer to recreate the real inconsistency and continuity of historical and individual existence. The subsequent evolution of musical art in the nineteenth century demonstrates the process of further "dialectization" of form and content of musical works. It is manifested in the intonation unity of multi-sectional works, as well as in the attraction to the one-section, the increase of the degree of figurative-intonation contrasts and

subsequent image transformations. This deliberate process of transforming the original music images by revealing their internal (intonation) inconsistencies in modern musicology is usually characterised by the term symphonism. Comparison of the considered terms and the phenomena designated by them testifies that historicism and symphonism have the common bases which is the laws of dialectics, and therefore can be considered as the phenomena united in the essence. The unity of symphonism and historicism indicates simultaneity and the same vector for the evolution processes of music and rational thinking.

*Key words:* historicism, dialectics, worldview, symphonism, sonata-allegro form, contradiction, conflict.

**Рыбинцева Галина Валериановна**

кандидат философских наук, доцент,  
заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
e-mail: GVRib@mail.ru

**Galina V. Rybintseva**

PhD in Philosophy, Associate Professor, Head of the Department  
of Social Disciplines and Humanities  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: GVRib@mail.ru

