

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14001

Г. В. РЫБИНЦЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ФУГА И СОНАТА: ДВА ОБРАЗА МИРА

В условиях становления европейской культуры Нового времени сложились два больших художественных стиля – барокко и классицизм. Итогом эволюции каждого из них в сфере музыкального искусства стала музыкальная структура, вобравшая наиболее значимые принципы формирования образно-звукового материала. Такими структурами стали fuga – для музыки барочного стиля и сонатная форма – для классицизма. В соответствии с древней традицией истолкования произведения искусства в качестве обобщённого образа мироздания представляется возможным рассмотреть названные музыкальные структуры с точки зрения их соответствия двум образам мира, вошедшим в историю под наименованиями «механицизм» и «историзм». Выявление существующих между ними аналогий будет свидетельствовать о том, что fuga и соната представляют собой звуковые образы названных картин мира, преобладавших в общественном сознании соответствующего периода истории.

Первой из них стала механистическая картина мира, сложившаяся в XVII–XVIII столетиях во многом благодаря усилиям Р. Декарта и И. Ньютона. Авторство второго образа, получившего наименование «историзм», принадлежит Г. Гегелю, учение которого обрело высокий авторитет на рубеже XVIII–XIX веков. Два образа мира – мир-механизм и мир-история – принимали в трудах мыслителей различные модификации. При этом наиболее значимыми составляющими, определяющими качественные различия механицизма и историзма, были представления об устройстве пространства и протекании времени. Так, механицизм трактует пространство Вселенной как трехмерное однородное беспредельное вместилище разнообразных, независимых друг от друга объектов. Объекты эти взаимо-

действуют по принципу сопоставления и находятся в постоянном движении-перемещении, которое осуществляется по кругу или по прямой. «Суть картезианского механицизма составляет <...> убеждение в том, что каждое явление природы в конечном итоге сводится к пространственному перемещению частиц материи, обладающих минимальным количеством свойств геометрически-физического характера», – отмечает В. Соколов [5, с. 43]. В процессе такого прямолинейного или кругообразного движения заполняющие Вселенную объекты остаются неизменными, сохраняют свою качественную определённую.

Рассматривая особенности содержания-формы барочной fuga, несложно обнаружить многообразные аналогии названным принципам механицизма. Так, звуковое пространство fuga складывается из двух, трёх или более в определённой степени самостоятельных мелодических линий (голосов). Главный «герой» fuga – её тема-образ, как правило, соотносится с другими тематическими образованиями (к числу которых относятся контрапункт или вторая тема) по принципу сопоставления: они остаются суверенными, не взаимодействуют между собой. Отсюда – характерная особенность образного строя fuga – самождественность её образа (образов), который в процессе звучания не претерпевает качественных изменений. Как отмечает Б. В. Асафьев, «строгая система «выведения» всей музыки fuga из монотематизма, вообще «дедуктивность» fuga и родственных ей форм позволяют рассматривать эту преднамеренность как отрицание внутреннего развития» [1, с. 232].

На всём протяжении звучания fuga тема постоянно перемещается из голоса в голос, существенно не меняя своего облика: исходный образно-интонационный тезис утверждается путём его многократного повторения. Все средства

развития, точнее, развёртывания тематического материала отрицают возможность качественных преобразований. В числе таких средств – точная и вариантная повторность, имитация, контрапункт. Тема как бы «путешествует» в едином однородном звуковом пространстве, каковым является пространство равномерно темперированного строя. При этом в организации звукового процесса можно обнаружить два вида движения. Первый вид – прямолинейное движение: тема неудержимо «бежит» вперёд во времени звучания произведения. Такое движение полностью соответствует самому наименованию «фуга», которое в переводе означает «бег». Второй вид – движение кругообразное, позволяющее структурировать и завершать устремлённое в бесконечность движение по прямой. Этот эффект «округления» обеспечивает структуре фуги логика ладофункционального развития, имеющая в основании принцип зеркальной симметрии, а потому соответствующая структуре круга: первый раздел представляет движение от тоники к доминанте, второй – возвращение к тонике. На эту особенность композиций барочного стиля указывает М. Лобанова: «Крут служил знаком завершения, окончания, исчерпания композиции, пределом выстроенного музыкального космоса. Мелодические фигуры круга или двух обычно зеркально симметричных полукружий, завершённых, как правило, унисоном, – знаменовали законченность, единство» [3, с. 125].

Представленные в композиции фуги виды движения (прямолинейное и кругообразное) полностью соответствуют установлениям механицизма, который абсолютизировал движение-перемещение и отрицал возможность взаимодействия объектов, ведущего к их последующим качественным изменениям. Что же касается единого однородного пространства, то его функция, как отмечалось выше, принадлежит равномерно темперированному строю и единой тональности, в условиях которых осуществляется движение-перемещение интонационно самостоятельных (независимых) объектов – тем, тематических образований, контрапунктов. В результате фуга напоминает хорошо отлаженный часовой механизм, все составляющие которого находятся в непрерывном движении-перемещении. Это своего рода звуковая конструкция, отвечающая убеждённости в том, что «все природные материальные явления можно понимать как механизм, то есть имитирующие жизнь автоматы и хитроумные приспособления вроде часов, мельниц и фонтанов, которые соорудили европейцы себе на радость в XVII столетии. Бог сотворил Вселенную и определил механические законы её движения, после чего система существует

и движется сама по себе – как некий верховный механизм, сооружённый верховным разумом» [6, с. 234].

Вышесказанное позволяет утверждать, что фугированные композиции XVII–XVIII столетий представляют слушателям звуковые образы механистической картины мира Р. Декарта – И. Ньютона, которая главенствовала в общественном сознании Европы рассматриваемого периода истории. Позднее, на рубеже XVIII–XIX столетий механицизм был оттеснён на второй план новым – диалектическим миропониманием, основные принципы которого сформулировал Г. Гегель.

Становление нового образа мира, который получил наименование «историзм», осуществлялось уже в условиях преобладания механистического взгляда на мир. В числе мыслителей XVII – начала XIX столетий, в трудах которых присутствуют прообразы диалектического знания, следует назвать Р. Декарта с его гипотезой о неоднородности пространства, Б. Спинозу, указавшего на диалектическую взаимосвязь свободы и необходимости, Д. Дидро – приверженца идеи вечного и непрерывного самодвижения материи, обусловленного её внутренней противоречивостью; а также И. Канта (учение об «антиномиях»), И. Фихте («антитетический» метод выведения категорий) и др. Наличие такого рода идей свидетельствует о формировании диалектического мышления с его принципами всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости, единства противоположных начал и поступательного развития, преобразующего исходное качество объекта. Если в основание механицизма были положены законы механики, то базис историзма составили принципы диалектического мышления.

На их основе Гегель создал грандиозную картину поэтапной самореализации Высшего Разумного Начала – Абсолютной Идеи, достигающей в процессе своего саморазвития состояния Абсолютного Духа. Гегель впервые представил мир как историю – процесс непрерывного развития-становления, который подразделяется на конкретные этапы и осуществляется в соответствии с основными законами диалектики. В отличие от представителей механицизма он рассматривал мир как единое неделимое целое, все элементы которого находятся в отношениях всеобщей взаимосвязи и в состоянии непрерывного развития.

Исторический период утверждения диалектической картины мира соответствует времени становления классицизма и его ведущей музыкальной структуры – сонатного аллегро, имеющего в своем основании принципы, аналогичные сформулированным Гегелем законам. На

диалектические тенденции, широко представленные в искусстве музыкального классицизма, указывают многие авторы. В частности, А. Климовицкий и В. Селиванов, отмечая близость творческих устремлений Гегеля и Бетховена, констатируют: «Именно стремление к разрешению противоречий действительности, в равной степени осмысливаемых философией и музыкой, делают и Гегеля, и Бетховена последовательными диалектиками, мыслителями, высоко поднявшимися над реальным политическим состоянием Германии, и это последовательное развитие диалектических принципов, бесспорно, их объединяет» [3, с. 220–221].

Действительно, структура сонатного аллегро полностью отвечает законам гегелевской диалектики. Его исходным принципом является единство противоположных начал: две образно-контрастные темы, находящиеся в состоянии интонационного единства. Три стадии их развития (экспозиция – разработка – реприза) соответствуют гегелевской триаде – «тезис–антитезис–синтез»: представленное в экспозиции единство-противоречие тем-образов обеспечивает их развитие-преобразование в разработке и ведёт к достижению более высокой степени единения в репризе. Первоначально (в частности, у Й. Гайдна) целью развития является тональное единство, преодолевающее тонико-доминантовое противоречие между главной и побочной партиями; позднее – единство образно-интонационное как более высокий уровень разрешения исходного конфликта. На рубеже XVIII–XIX столетий возможности сонатной формы к воссозданию глобальных контрастов действительности, реальной диалектики общественного и духовного бытия человека убедительно продемонстрировал Л. Бетховен. В его творчестве формальная схема диалектической триады наполнилась истинно диалектическим содержанием, для которого характерны конфликты, борьба и качественные преобразования. Следовательно, сонатное аллегро позволило воссоздать в звуках новое диалектическое миропонимание, вошедшее в научный обиход под наименованием «историзм».

Будучи ведущими музыкальными формами двух новоевропейских художественных стилей – барокко и классицизма, fuga и соната есть звуковые образы различных картин мира, и, казалось бы, не могут иметь между собой каких-либо значимых общих черт. Однако такое утверждение нельзя считать достоверным. При всех очевидных различиях fuga представляет собой явление, непосредственно предшествующее и готовящее появление сонаты: «королева» музыкального барокко содержит прообразы диалектичности. В особой мере это касается сочинений, создан-

ных гением И. С. Баха, в творчестве которого эволюция fuga достигла своей кульминации.

К числу таких прообразов, прежде всего, следует отнести стремление всесторонне реализовать диалектический по своей сути принцип содержательного, то есть образно-интонационно-тематического единства музыкальной композиции. Если на ранних этапах мастера барокко ограничивались ладотональным единством произведения (или цикла), то Бах добивается образно-интонационной и даже образно-тематической целостности своих сочинений: его темы и контрапункты, как правило, имеют единую интонационную основу. В результате баховские fuga становятся в действительности монотематическими, обретают качество содержательного единства. Не менее важное значение имеет и тот факт, что композитор сообщает полифонической музыке новое качество: линейный принцип построения музыкальной ткани преодолевается здесь благодаря присутствию прообразов гармонической вертикали, которая обеспечивает значительно более высокую степень её единства. Названные явления свидетельствуют о наличии в творчестве Баха устойчивой тенденции к обеспечению как интонационного (содержательного), так и формального (фактурного) единства композиции fuga, то есть к реализации диалектического принципа всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости; и эту тенденцию можно назвать магистральной линией эволюции музыки барочного стиля.

Не менее важен тот факт, что основой композиции баховской fuga становится принцип диалектического противоречия – противоречия уже не формального, а содержательного, то есть образно-интонационного, которое проникает на все уровни содержания-формы fuga. Этот принцип представлен здесь в разнообразных своих модификациях: единство-противоречие темы и контрапункта, экспозиционного материала и имитаций, наконец, противоречие внутри самой темы и соответствующего ей образа. Столь характерное для баховского тематизма качество внутренней противоречивости обеспечивается приёмом скрытой полифонии, благодаря которому образ fuga содержит противоречие внутри самого себя. В этой связи явление скрытой полифонии можно истолковать как исток классицистического образно-интонационного контраста. Ещё одним значимым фактором, сближающим структуры fuga и сонатного аллегро, является трёхстадийная композиция, основу которой составляет ладофункциональное развитие-развертывание образно-тематического материала. Барочная зеркальная симметрия (движение от тоники к доминанте и обратно –

к тонике), воссоздающая движение по кругу, сочетается у Баха с диалектической трёхстадийностью. Его темы-образы проходят три этапа ладо-функционального развития – экспозиционный, развивающий и репризный, что также можно рассматривать как прообраз трёхстадийности сонатного аллегро.

Перечисленные особенности баховской фуги свидетельствуют о её рубежном положении и позволяют понимать её как необходимый этап эволюции музыкального мышления, предшествующий кристаллизации формы сонатного аллегро и ведущий к становлению искусства классицизма. В этой связи весьма показателен тот факт, что Б. Асафьев относил фуги И. С. Баха к числу образцов симфонизма – явления, более позднего, нежели музыка барочного стиля. «Разумею фугу, как символ неуёмного стремления великого композитора раскрыть себя и мир в непрестанном синтетическом становлении», – писал он [2, с. 63]. Возможность такой интерпретации была обусловлена отмеченным наличием в творчестве гения барочного стиля элементов диалектичности, столь характерных для симфонических произведений XIX столетия. В то же время величественная статика образного строя сочинений Баха свидетельствуют о том, что определяющими для его музыкального мышления оставались установления эстетики барокко. Господство остигнато-вариантной повторности,

создающей эффект движения по прямой и по кругу, препятствовало качественным изменениям. Последующее размыкание этого круга и превращение его в спираль позволило осуществить переход от фуги к сонате, а тем самым – от механистического образа мира к образу диалектическому.

Фуга, таким образом, занимает в истории музыкального искусства двойственную позицию. С одной стороны, она есть воплощение господствующих в сознании Новой Европы механистических представлений о мире; с другой – является предшественницей сонатного аллегро и содержит элементы диалектического мышления. Центральные жанры XVIII столетия (фугу и сонату) разделяет всего один, но весьма принципиальный момент: возможность качественного преобразования исходных музыкальных образов с использованием метода мотивной разработки. Мастера позднего барокко, в частности, Бах, подготовили музыкальное искусство к изменениям, аналогичным переходу от механистического к диалектическому, то есть историческому мышлению. Однако окончательно этот переход осуществился уже в условиях классицизма. Для преодоления барочного аисторизма потребовались усилия ещё одного поколения талантливых музыкантов – современников и последователей И. С. Баха.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. Пути в будущее // Мелос: книги о музыке. Петроград: Гос. тип., 1917–1918. Кн. 2. 1918. С. 63–95.
3. Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1971. Вып. 10. С. 199–230.

4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
5. Соколов В. Философия духа и материи Рене Декарта // Декарт Р. Сочинения в двух томах. М.: Мысль, 1989. Т. 1. С. 3–76.
6. Тарнас Р. История западноевропейского мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 448 с.

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. Puti v budushchee [Ways to the future]. // Melos : knigi o muzyke. Petrograd: Gos. tip., 1917–1918. V. 2. 1918. P. 63–95.
3. Klimovickij A., Selivanov V. Bethoven i filosofskaya revolyuciya v Germanii [Beethoven and philosophical revolution in Germany] // Voprosy teorii i ehstetiki muzyki. Leningrad: Muzyka Press, 1971. V. 10. P. 199–230.

4. Lobanova M. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy ehstetiki i poehtiki [Western European musical baroque: problems of an esthetics and poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
5. Sokolov V. Filosofiya duha i materii Rene Dekarta [Philosophy of spirit and Rene Descartes' matter] // Dekart R. Sochineniya v dvuh tomah. T. 1. Moscow: Mysl Press, 1989. P. 3–76.
6. Tarnas R. Istoriya zapadnoevropejskogo myshleniya [History of Western Thought]. Moscow: KRON-PRESS Press, 1995. 448 p.

ФУГА И СОНАТА: ДВА ОБРАЗА МИРА

Образные и структурные особенности ведущих музыкальных форм барокко и классицизма – фуги и сонатного аллегро – позволяют рассматривать их в качестве звуковых образов двух новоевропейских картин мира. Фуга вызывает ассоциации с представлениями теоретиков механицизма о пустом пространстве Вселенной, наполненном множеством непрерывно перемещающихся самостоятельных объектов, которые не взаимодействуют между собой и не меняют своего исходного качества. Создать образ такого движения позволяют методы остинатно-вариантной повторности – наиболее характерный для фуги метод продвижения музыкального материала.

Более поздняя картина мира, получившая наименование «историзм», имела в своем основании законы диалектики. В их числе принципы всеобщей взаимосвязи и взаимозависимости,

единства противоположных начал как причины всякого развития, имеющего следствием переход объектов в новое качество. Аналогичные установки определяют структуру сонатной формы – наиболее значимой музыкальной структуры классицизма.

Будучи звуковым образом механистического движения-перемещения, фуга в то же время содержит прообразы диалектического мышления. Поздние образцы фуги, в частности фуги И. С. Баха, несут в себе неоспоримые черты диалектичности. В этой связи центральную музыкальную структуру барокко можно считать преддверием сонатной формы, воссоздающей звуковые образы мировоззренческого историзма.

Ключевые слова: фуга, движение, механицизм, барокко, соната, диалектика, историзм, классицизм.

FUGUE AND SONATA: TWO IMAGES OF THE WORLD

The imaginative and structural features of the leading musical forms of Baroque and Classicism – fugues and sonatas – make it possible to watch them as sound images of the two new European pictures of the world. Fugue evokes associations with the ideas of the mechanical theorists about the empty space of the Universe, filled with a multitude of continuously moving independent objects that do not interact with each other and do not change their level of quality. Creating an image of this kind with the help of the methods of ostinate-variant repetition is the most characteristic method of promoting musical material for a fugue. Later picture of the world, called «historicism», was based on the laws of dialectics. Among them are the principles of universal interconnection and interdependence,

the unity of opposing principles as the causes of all development, resulting in the transition of objects to a new quality. Such installations define the structure of the sonata form - the most significant musical structure of classicism. Being a sound image of mechanical movement-displacement, the fugue contains prototypes of dialectical thinking at the same time. Late samples of the fugue, in particular those of J. S. Bach, bear undeniable features of dialecticism. In this regard, the central musical structure of the Baroque can be considered the prelude to the sonata form, recreating the sound images of the ideological historicism.

Key words: fugue, movement, mechanism, baroque, sonata, dialectic, historicism, classicism.

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
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: GVRib@mail.ru