

О. В. ШМАКОВА

Волгоградский институт искусств
им. П. А. СеребряковаУДК
785.082.086

ФИНАЛ В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Перед исследователем, который пытается обобщить наблюдения за эволюцией симфонического цикла, охватывающей более двухсот лет (от формирования классического инварианта до его радикальной трансформации к середине XX века), возникает множество вопросов. Одним из наиболее сложных, на наш взгляд, остаётся вопрос о художественно-образном мире симфонического цикла. Поскольку «последним словом» цикла является его финал, постольку именно на него ложится функция достраивания событийной концепции симфонии. В данной статье предполагается в общетеоретическом плане изложить жанровые (функциональные и смысловые) характеристики симфонического финала¹.

Финал в симфоническом цикле выполняет двойственную функцию. С одной стороны, финал сопряжён с содержанием каждой из предыдущих частей, поскольку в нём продолжает своё развитие некий «сверхобраз» симфонии. В то же время, финал завершает многочастное целое: обладая семантикой «последней части», он маркирует окончание произведения. Подобная двойственность присуща так называемым составным жанрам². В симфоническом цикле, — как и в опере, балете, сюите, полифоническом цикле, — части с различными жанровыми свойствами объединяются некоей художественной идеей.

На жанровый облик каждой из частей симфонии обращает внимание В. Цуккерман: «Симфония есть жанр, но её обычная первая часть — "сонатное *allegro*" — есть не только определённая конструкция, но и жанр со своими типичными образами и их контрастами; это ещё более ясно в отношении медленной части симфонии, как лирического жанра, и скерцо, как жанра движения, игры. Более того, внутри такой части симфонии... в духе определённого жанра часто выдерживаются даже отдельные темы. Вывод отсюда таков: жанрами именуют не только целые произведения, но и части произведений [курсив мой. — О.Ш.], если они достаточно закончены по форме и обладают вполне определёнными "приметами" жанра» [8, с. 64-65]. К «приметам жанра», основываясь на целом ряде

определений последнего (М. Арановского, Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Сохора), следует отнести следующие: 1) бытие в социальной среде, 2) родовое музыкально-художественное содержание, 3) участие в плане становления целостного содержания. Если попытаться их объединить, то можно сказать, что жанр — это обусловленный социальной средой план развёртывания родового музыкально-художественного содержания. Рассмотрим, как проявляются в финале симфонического цикла обозначенные свойства жанра.

Бытие финала симфонического цикла в социальной среде определяется аналогичной ролью всего произведения: симфония в социальной жизни, как некогда месса, выполняет роль, созвучную, по словам П. Беккера, «конечным целям религии» [3, с. 28]. Изучая родовые свойства симфонии «от Бетховена до Малера», этот немецкий музыковед утверждает, что симфонический цикл обладает некоей «обобществляющей силой» («gesellschaftsbildene Kraft»), которая является проводником «общественного сознания» («Gemeinschaftsbewußtsein») [3, с. 23]. Созвучна данной мысли и точка зрения М. Арановского, который к жанровым характеристикам симфонического цикла относит «обращение к массовой аудитории», наличие крупной формы и большой исполнительский состав [см. подробнее: 1, с. 16-17].

Думается, что в инварианте жанра «обобществляющая сила» наиболее ярко заявляет о себе именно в финале, когда раскрывается концептуальный ракурс «homo communis» (М. Арановский). «Овеществление», то есть бытие симфонического финала в социальной среде, прежде всего, отражается в условиях исполнения. По справедливому замечанию П. Беккера, композитор «создаёт в своём воображении идеальную картину *долженствующего быть* заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы [курсив мой. — О.Ш.]» [3, с. 18-19]. Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом концертном зале, зачастую акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению *дополнительных ресурсов* — хора (в финалах 9-й симфонии Бетховена,

1-й — Скрябина, 6-й — Мясковского, поздних симфоний Шостаковича), яркого тембра (трубы во 2-й симфонии Онеггера), театрализованной жестикуляции дирижёра (в «Книге для оркестра» Люто-славского). В финале, как правило, используются звуковые средства, направленные на создание у слушательской аудитории чувства единения, масштабности и высокой социальной значимости «обсуждаемых» тем³. *Родовое музыкально-художественное содержание симфонических финалов* характеризуется наличием коллективного (общезначимого) образа, синтеза образов, взятых из предыдущих частей цикла, а также органично связанного с семантикой последних частей Образа движения. Очевидно, что коллективное, общезначимое начало в содержании произведения по-разному отражается в различных частях симфонического цикла. В драматических — это может быть образ массового празднично-танцевального движения (как в теме главной партии I части 1-й симфонии Бетховена) или траурного шествия (заклочённого, например, во вступлении к I части 5-й симфонии Малера). В лирических частях близкое многим людям наслаждение гармонией и красотой отражается в образе созерцания Природы (например, во II части «Весенней» симфонии Шумана или в III части 8-й симфонии Брукнера). Не менее значимы для лирических частей и возникающие здесь обобщённый трагический образ (к таковым относится средний раздел из III части «Шотландской» симфонии Мендельсона) или образ-идеал (в Adagio — IV части из вышеупомянутой 5-й симфонии Малера). Коллективный танец как метафора «досугов человечества» (выражение Б. Асафьева) характеризует образное наполнение симфонических менуэтов и скерцо (как в симфониях Гайдна, симфонии № 39 Моцарта, 7-й симфонии Бетховена, а также в третьих частях 2-й и 4-й симфоний Брамса).

Если коллективный, общезначимый образ в различных его ракурсах предстаёт в частях симфонии как один из составляющих, то в финале он является доминирующим. О специфике жанровых свойств финала М. Арановский пишет, что в нём создаётся коллективный «обобщённый жанрово-бытовой образ. Эта обобщённость не в последней степени связана с множественностью жанрового тематизма ... Возникает эффект, используемый в ... кино, когда камера отъезжает от единичного объекта, обзор постепенно расширяется, число объектов увеличивается, каждый занимает своё место как деталь в общей панораме» [1, с. 24–25].

Действительно, такие разные финалы, как в 5-й Симфонии Бетховена и «Концерте для оркестра» Бартока, в 4-й Симфонии Брамса и «Литургической» симфонии Онеггера, в «Юпитере» Мо-

царта и «Гармонии мира» Хиндемита обладают сходным качеством: они отражают коллективный образ, даже если речь идёт об «отдельной» личности. В последнем случае герой фокусирует важные и наиболее ценные для общества идеи. В центре событий — множество судеб, слившихся в одну, будь то праздник, погребение или «парад планет». А. Селицкий верно подмечает: «Музыкант ... узнает ... обобщённый «портрет» длинной вереницы симфонических финалов классической традиции, создающих эффект растворения, разрешения индивидуальных коллизий в едином потоке жизни, в коллективных эмоциях [курсив мой. — О. Ш.]» [5, с. 30]. Иными словами, и в классическом оптимистичном финале, и в финалах симфоний XIX-XX веков с их «прорывом» в сферу трагических эмоций, отражаются общезначимые для человеческого сообщества образы.

На драматургическом уровне специфика финала как жанра в рамках цикла выражена в том, что это — этап образного *синтезирования*. В предшествующих финалу частях множественность образов раскрывает различие во взаимоотношениях Человека и Мира, представляя этапы развития симфонической концепции. Место финала в данной концепции определяется идеей единства, синтеза разнородных элементов. Так, в финале классической симфонии основу развития составляют последовательно сменяющие друг друга танцевально-двигательные образы. Возникающий при этом синтез множества образов становится результатом развития художественной идеи в финале — показа единства. В сравнении с классическим финалом во многих симфонических циклах XIX — первой половины XX веков события усложнены широким спектром образов: кроме танцевально-двигательных, возникают образы драматические (даже трагические, как в 6-й симфонии Чайковского или 5-й симфонии Онеггера), медитативные (например, в 8-й симфонии Брукнера или «Художнике Матисе» Хиндемита), игровые (в «Симфонии в трёх движениях» Стравинского). Вместе взятые, они направлены к синтезу, складывающемуся не только на материале, появившемся в финале, но и благодаря включению материала предыдущих частей.

Движение в симфоническом цикле является важнейшей составляющей жанрового содержания. Под движением в жанре симфонии понимается прежде всего особый характер развития материала — направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе интонационной драматургии. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что движение в симфонии осуществляется как «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслаждение качественного элемента инакости, новиз-

ны» [цит. по: 9, с. 9]. Подобный тип логики характерен для первых частей в классическом цикле, так как здесь, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие развития образов, моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает ... абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, с. 33]. Продолжая мысль учёного, можно сказать, что «на физическом» и «на психологическом» уровнях движение реализуется в средних частях классической симфонии.

В финале движение проявляется в танцевальных, маршевых и моторных образах, что позволяет отнести эту часть к «жанрам движения» наряду с этюдом, токкатой, «вечным движением», о чём пишет В. Цуккерман [8, с. 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «в финалах композитор часто стремится к единству без конфликтов, ... к господству одного начала; поскольку сонатно-симфонический финал обычно отличается активностью, его основные темы насыщены оживлённым движением. Вот почему в финале мы можем встретиться с любым из жанров движения» [8, с. 112]. Среди «генетических» для финала в первую очередь назовём жанры, связанные с Движением: танцевальной музыки — контрданс, жигу, тарантеллу, а также коллективно-двигательный жанр — марш (праздничный, траурный, скерцо-марш, сказочно-мифологический). Выделим и другие жанры, которые также участвовали в формировании содержания симфонического финала — концерт и фугу. С ними связано привнесение в музыкальную драматургию принципов имманентного движения материала. Тем самым следует подчеркнуть, что в симфоническом финале Движение воплощается не только в его физическом виде (танец, шаг, физическая борьба), но и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюция, интеллектуальные и игровые процедуры, борьба идей).

В плане становления целостного содержания финал наряду с другими частями «создаёт» план симфонии. Причём, от того, каков финал, зависит содержательное резюме всего произведения. В одном случае последняя часть (скажем, в «Лондонских» симфониях Гайдна) может быть ещё одной контрастной частью композиции. В этом варианте в основе лежит образный контраст между частями, в суммарном итоге раскрывающий художественную идею симфонии. В другом случае события развиваются согласно принципу динамического сопряжения контрастных образов между частями, выстраивающимися в сквозные драматургические линии цикла.

Безусловно, указанными случаями роль симфонического финала в плане цикла не исчерпывается. В ходе эволюции жанра симфонического цикла всё более подвергался варьированию в силу индивидуализации авторских замыслов. М. Арановский справедливо пишет: «На заре истории симфонии драматургия находилась в полной зависимости от формы, являясь, собственно, её звуковой реализацией. Позже, однако, рассогласование формы и драматургии ощущалось тем больше, чем дальше расходились между собой формальные нормативы и индивидуальные замыслы. Именно поздний романтизм оказался той стадией в истории жанра симфонии, ... когда драматургия вышла на передний план и стала диктовать свои условия форме: форма рождалась такой, какой того "желала" драматургия» [2, с. 314]. Действительно, в XIX веке симфонии композиторов завершались с разным идейно-художественным акцентом: как демоническая оргия (Берлиоз), траурное движение (Брамс), реквием (Чайковский), метафизическая картина (Скрябин, Малер). Смысловое кульминирование финалов — тенденция в эволюции симфонического цикла, которая от XIX к середине XX века становилась всё более сильной. Возможно, подвижность таких уровней содержания, как план и функция, обеспечивает жанру его порождающую способность: если на этапе кристаллизации важнее закреплённость плана событий, то на этапе развития жанра — закреплённость функции, ибо планы событий (равно как и структурные решения) при воплощении типизированного образа могут быть сколь угодно различными.

Итак, жанр симфонического цикла состоит из жанрово определённых частей. Финал — одна из них. За симфоническим финалом как жанром в цикле закрепились следующие характеристики:

1. Заданные композитором исполнительские параметры предназначены в финале симфонии для создания ощущения у слушателей чувства общности. Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом пространстве — концертном зале, часто акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению дополнительных ресурсов — тембровых и немзыкальных.

2. Родовое музыкально-художественное содержание симфонического финала, как и любой другой части симфонии, имеет обобщённый характер. При этом в финале определяющим является коллективный образ, что находит выражение в синтезировании материала. В фокусе содержания симфонического финала находится Образ движения в его физической и абстрактной формах. В результате в финале композитором конструируется содержание, в основе которого лежит общезначимая для людей

идея, развёртываемая в социально-психологическом, планетарном, вплоть до космогонического масштабах.

3. План становления типизированного содержания в финале — одном из этапов показа симфонической концепции — вариативен. Ход событий в финале оказывается зависимым от образно-смысловых функций, возникающих как динамическое сопряжение между частями. Тем самым в композиторской практике обеспечивается возможность

рождения множества текстов с едиными родовыми признаками.

В заключение следует отметить, что все вышеуказанные признаки, присущие симфоническому финалу, проявляются в комплексе. Если «суммировать» основные черты всех последних частей в симфонии, возникает некий инвариант — жанр финала в симфоническом цикле.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аналитический материал представлен в ряде статей автора: Шмакова О. Из истории западноевропейских «симфоний финалов» // Проблемы развития художественного мышления / сост. И. Федосеев. — СПб.; Волгоград: Комитет по печати и информации, 1998. — Вып. 1. — С. 57–61; Она же. «Мотив крика» в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов Онегера, Бартока и Хиндемита // Музыкаведение. — 2007. — № 4. — С. 10–14; Она же. О финалах в постсимфонических циклах: к проблеме традиции и новаторства // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: матер. междунар. науч. конф. Волгоград, 10–11 апреля 2002 г. / отв. ред. Д. Полежаев. — Волгоград: ВолГУ, 2003. — С. 333–338; Она же. «Симфонии финала» в XX веке // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: матер. науч. конф. в рамках III Междунар. конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова. 12–13 апреля 2002 г. / отв. ред. и сост. О. Шмакова. — Волгоград; Саратов: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, СГК им. Л. В. Собинова, 2002. — С. 171–173.

² В составных жанрах, как пишет А. Сохор, «отдельные части или номера ... нередко представляют собою

простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария, песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.)» [7, с. 7].

³ По всей вероятности, общественный энергетизм, мощное акустическое воздействие во время исполнения финала предопределяют возможность его отдельного от цикла звучания в особо важные для коммуникации людей моменты. Например, во время церемонии открытия зимних Олимпийских игр в Японии (Нагано, 1998) финал 9-й симфонии Бетховена «Ода к радости» под управлением Сейджи Озава был одновременно исполнен пятью оркестрами и хорами на разных континентах Земли, соединённых спутниковой связью, в качестве грандиозной, объединяющей Мир силы. Созданные благодаря техническому прогрессу особые условия исполнения симфонического финала, написанного композитором почти 200 лет назад, ярко высветили обобщающую силу его художественной идеи. Симфонический финал Бетховена был предназначен для «объятий миллионов» и остался таковым, — неким знаком обобщения в планетарной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979.
2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — С. 303–370.
3. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. — Берлин, 1921.
4. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. — М.: Владос, 2003.
5. Селицкий А. Ещё раз о музыкальном эпосе и эпической драматургии // Памяти учителей: сб. статей / РГК им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. Е. Шевляков. — Ростов-на-Дону: РГПУ, 1995. — С. 27–36.
6. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. — Н. Новгород: ННГУ, 1994.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. — М.: Музыка, 1968.
8. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М.: Музыка, 1964.
9. Шейн С. Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / сост. В. Зак, Е. Чигарёва. — М.: Сов. композитор, 1985. — Вып. 6. — С. 4–28.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,

доцент Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова