

УДК 785.11

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-110-116

О.В. Шмакова

СИМФОНИЯ ФИНАЛА В ОТРАЖЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В статье рассматривается тип симфонии финала в различных ракурсах, представленных в отечественном музыкознании. Предметом становится комплекс драматургических характеристик по количественному, качественному, процессуальному и результативному параметрам. Кроме основного – структурно-семантического метода – используется функциональный подход при анализе драматургического профиля симфонического цикла. Концептуальный ракурс изучения определяет его новизну, позволяет выявить общие и отличительные признаки при сравнении инварианта и циклов более позднего времени, вплоть до размывания жанровой формы к середине XX века.

Ключевые слова: симфония финала, кульминация, драматургический профиль, концепция.

Симфония, начиная от становления классического инварианта в середине XVIII века до его трансформации в середине XX века, сохраняет положение музыкально-философского жанра, содержанием которого является картина мира. Множество вариантов, обыгрывающих структурно-семантическую модель, обусловлены, как известно, эстетическими, стилевыми, национальными, социальными и иными установками композиторов. В этой связи весьма показательным является различие концептуальных решений цикла, в котором каждая часть – грань единого целого.

Идея симфонии складывается от части к части, последняя из которых завершает этот процесс. С целью выявить особенности финала в драматургическом аспекте необходимо избрать комплексную методологию: структурно-семантический, функциональный и концептуальный типы анализа. При этом сначала следует представить общие для симфонического финала характеристики, выделив количественный, качественный, процессуальный и результативный параметры драматургии¹. Затем – рассмотреть спектр точек зрения ученых относительно специфики драматургии в симфонии финала. Речь идет о фундаментальных работах в области изучения содержания музыки, жанра, формы таких авторов, как М. Арановский, Б. Асафьев, В. Бобровский, Л. Казанцева, Е. Назайкинский, О. Соколов и ученых начала XXI века, в диссертациях которых поднимаются вопросы теории и истории жанра симфонии.

Количественно в многоэлементной драматургии важно выявить принципы взаимодействия образов по принципу их тождества, контраста и конфликта. Как отмечает Л. Казанцева, в ходе развития возникает «совмещение или притягивание-отталкивание образов» [1. С. 196]. В результате *активного взаимодействия множества образов* симфония представляется как целостная композиция, в финале которой завершается драматургический процесс. Об иерархичности уровней в цикле размышляет современный композитор и теоретик П. Якубченок, который выстраивает в «системной плоскости» полюса формы и содержания как «координацию <...> на уровнях композиции и драматургии», т.е. в «процессуальной плоскости» [2. С. 200].

С *качественной* точки зрения для симфонического финала показательное развитие, основанное на *контрасте образов*. В итоге формируется художественно-образная

¹ Данная методологическая стратегия предложена Л.П. Казанцевой в книге «Основы теории музыкального содержания».

система, в которой различные образы соотносятся по парадигматической горизонтали (от I части – к финалу) и синтагматической вертикали (группируются в сферы, например, героическую или лирическую сферы). Продолжаясь в финале, образные взаимодействия могут привести к различным «сценариям»: антагонистический контраст образов приводит к конфликту, возможно преодолению конфликтного взаимодействия образов из предыдущих частей и т.д. Тем самым возникает некий сюжет либо имманентный на базе жанрового инварианта, либо обусловленный программой. Безусловно, сюжетность в симфонии, возникающая как движение образов от начала к концу произведения, особого рода. М. Арановский указывает на «абстрактный» характер «симфонического сюжета», который выступает в качестве «порождающей модели» [3. С. 310]. Длительная цепочка событий в цикле исчерпывается в финале, завершая целое.

Результативность драматургии обнаруживается относительности *цели* – достигается она или нет. В финале логика может быть нацелена на утверждение или разрушение исходного образа, его усложнение в силу обострения конфликта, равно как и снятия конфликта или появление нового образа в итоге. Организующий фактор драматургии – *кульминация*. Очевидно, что симфонический финал, как и другие части, может содержать кульминацию или несколько кульминаций в процессе своего развития. Другой важный вопрос – способность финала быть кульминацией всего цикла, породить «симфонию финала». Каковы тогда специфические свойства именно такого драматургического типа?

В отечественном музыкознании термин «симфония финала» заимствован из теории немецкого исследователя Пауля Беккера. Магистральной в концепции ученого становится идея «образования родового организма» – симфонии, понимаемой как «музыка явления мира», отражение «общественного сознания» [4. С. 23]. Применяемый здесь социологический метод направлен прежде всего на подчеркивание общественной значимости этого жанра. Автор указывает на способность симфонии воздействовать на массы и сравнивает симфонию с культовой музыкой, отмечая, что в «прежние времена этой же цели служили страсти и оратории» [4. С. 24].

Наиболее ярко обобществляющая функция в цикле, по мнению Беккера, выражается в заключительной части – кульминации цикла. В таком случае и возникает симфония финала, как, например, Девятая симфония Бетховена. Исследователь рассматривает пути развития цикла с кульминирующим финалом, анализируя специфику драматургии в симфониях Мендельсона, Шумана и Брамса («германцев»); Листа и Вагнера («новогерманцев»); Шуберта, Брукнера и Малера («австрийцев») [4. С. 23–43].

Идея о значимости финала как реализации в классическом симфоническом цикле функции *«homo communis»* («человек общественный») развивается в теории М. Арановского [5. С. 27]. Исследователь не выделяет особый тип драматургии цикла с весомым финалом, но, что важно, называет признаки финала в структурно-семантическом инварианте симфонического цикла и акцентирует *итоговую функцию последней части целого*. Для достижения в финале ощущения коллективного апофеоза композиторами избираются такие композиционные особенности, как преобладание «экспозиционности», «крупных структурных единиц», «слитных построений» а также акцентирование идеи «жизни как целого» [5. С. 33].

Поскольку завершающая часть может быть в разном соотношении по значимости с предыдущими частями, следует выделить вопрос о содержательных характеристиках событий, их соотношении при движении от I к последней части симфонии. Иными словами, необходимо по-новому взглянуть на местоположение кульминаций в симфоническом цикле и выяснить, как складывается драматургическое развитие в симфонии с наивысшей точкой в конечной фазе музыкального процесса.

В теории музыкальных форм В. Бобровского избирается особый ракурс, функциональный, и вводится понятие *«драматургический профиль»*. Ученый указывает на один из возможных вариантов *завершения произведения на восклицательной или*

утвердительной интонации: «В данном случае окончание произведения <...> на кульминации ведет к подчеркнутой завершенности» [6. С. 65]. Тем самым можно говорить о выделении исследователем определенного типа цикла, драматургический профиль которого устремлен к финалу как кульминации в целостной композиции.

В. Бобровский также рассматривает *рисунок, линию движения к кульминации*, выделяя различные варианты, в том числе полуволну, ведущую к наивысшей точке развития. Тем самым устанавливается связь понятий профиль (драматургический уровень) и рисунок (композиционный уровень). Примечательно, что в данном типе симфонии проявляется сюжетность, которая связывается автором с балладной драматургией, которая строится как нарастание драматизма с трагической развязкой [6. С. 71].

Виды драматургического профиля в связи с положением кульминации в цикле изучаются Л. Казанцевой. Рассматривая варианты «перемещения кульминации в конец или начало», ученый определяет специфику «крещендирующей», «диминуирующей» и «обращенной» волны» [1. С. 213]. Симфонии финала соответствует крещендирующая полуволна, которая, как подчеркивает автор, «очень активна, так как неотвратимо движется вперед и достигает цели-апогея» [1. С. 213]. Смысловые акценты ученым ставятся на примере последних симфонических циклов Чайковского (в «Патетической» симфонии линия трагических событий достигает апогея именно в финале) и Шостаковича (в Пятнадцатой симфонии образы выстраиваются согласно парадигме судьбы)².

Два типа кульминирующего финала в содержательном аспекте выделяет Б. Асафьев, сравнивая циклы Бетховена и Чайковского. В первом он акцентирует идею «радостного слияния космического и человеческого», во втором – идею «трагического одиночества» [7].

Новые подходы к изучению *концептуальной роли финала-кульминации в симфоническом цикле* разрабатываются в ряде диссертационных исследований начала XXI века. В исследовании С. Блиновой, посвященной симфониям композиторов «второго ранга», написанных в XVIII веке, рассматривается цикл с «финалом *decrescendo*» [8]. «Итоговую структуру» исследует Г. Демешко, определяя драматургические особенности «финала-преображения» с его христианской коннотацией [9. С. 33]. О «финале-продолжении» и «финале-итоге» размышляет К. Ануфриева, изучая симфонии отечественных композиторов конца XIX – первой половине XX века» [10].

В типе финала «*продолжение-итог*» В. Аксенов обращает внимание на коду-кульминацию в Первой и Второй симфониях Онеггера, во Второй и Третьей симфониях Русселя («шпиль единой драматургической линии»), в «Художнике Матисе» Хиндемита («отстранение – слово от автора»), в Четвертой симфонии Воан-Уильямса («эпилог в форме фугато») [11].

К работам на заданную тему можно отнести и данную статью, т.к. далее предлагается *типология концепций симфонического цикла в связи с особенностями развития событий в финале*³. Таковые проявляются как расширение в финале «радиуса действия» лейтмотива (лейтмотивов) или сквозных тем на уровне цикла,

² В качестве примеров не симфонических циклов с драматургическим профилем по типу крещендирующей полуволны Л. Казанцева называет «Болеро» М. Равеля, хор «Плывет лебедушка» в сцене убийства Хованского из оперы М.П. Мусоргского, Пассакалья *c-moll* для органа и прелюдия *D-dur* из I тома ХТК И.С. Баха, «Эгмонт» Л. ван Бетховена, «Симфонические этюды» Р. Шумана, Фортепианный квинтет А. Шнитке, Третий фортепианный концерт (Вариации и тема) Р. Щедрина и др. Крещендирующая полуволна возникает во многих циклах: в том числе в Третьей симфонии А. Скрябина и Шестой симфонии Н. Мяковского; Четвертой и Пятой симфониях Д. Шостаковича; симфониях «Художник Матис» и «Гармония мира» П. Хиндемита; в «Литургической» и Пятой симфонии А. Онеггера.

³ См. подробнее: Шамакова О.В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950 годы). Волгоград: ООО «Мириа», 2009. 238 с.

а также как продолжающие сквозные процессы арки, контрапункты, синтетические коды. Вместе взятые, данные приемы являются следствием движения образов, смысловых модусов в концепции. Как акцентирует Е. Назайкинский, «именно модусы⁴, характеры, состояния являются <...> материалом перемен в циклической форме» [цит. по: 12. С. 16].

Образное содержание⁵ финала как итога цикла предопределяет следующие типы: симфония с концепцией 1) Радости, 2) Трагедии и 3) Вечности.

Категория Радости весьма показательна для инварианта жанра симфонии. В финале классических симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена данная категория отражает эстетико-философскую идею Просвещения о рациональном упорядочивании противоречий во имя гармонии Человека и Мира. Радость – не только эмоция, это философский угол зрения венских классиков, включающий и идею героического преодоления испытаний, и созерцания вечных ценностей – Природы, Искусства и Красоты, Бога.

В историческом процессе развития инварианта, как замечает М. Арановский, «небо стало хмуриться» в последних симфониях Моцарта, но по-настоящему бури разразятся только у Бетховена, (который) <...> не посягая на основы классицистской поэтики (...) подчинял симфонию своим идейным намерениям» [5. С. 312]. Речь идет о хрестоматийном примере включения хора в финал Девятой симфонии как способа акцентирования генеральной идеи всего цикла – идеи Всеединства Бытия.

Непростой путь достижения апофеоза в бетховенском финале актуализирует другие мировоззренческие категории – Трагедию и Вечность. К двадцатым годам XIX столетия в симфонии обозначилась устойчивая тенденция усиления связей между частями и нарастания функции финала как продолжающего итога.

О подобном сложном развитии сквозной художественной идеи в многочастном цикле пишет О. Соколов, избирая в качестве материала для анализа симфонии романтиков и композиторов XX века. Автор выделяет такой тип симфонической концепции, в которой категорию Радости определяет «как конечную цель длительного процесса сюжетной драматургии» [14. С. 78] (*курсив мой. – О. Ш.*). Причиной перенесения кульминации с I части на финал автор называет идейным замыслом, в котором на первый план выступает «напряженность лирического тонуса» в симфониях Дворжака и Чайковского, Танеева и Малера, Хиндемита и Онеггера [14]. Акцентируется также, что в Четвертой, Пятой, Восьмой, Десятой симфониях Д. Шостаковича «сюжетность

⁴ О теории циклических форм Е. Назайкинского пишет О. Лосева. Автор статьи отмечает: «Вокруг теории модусов, как центра, и разветвляется разветвленная сеть остальных идей и тем исследования: уровни масштабной иерархии, их взаимодействие и подобие, циклический контраст, контраст и конфликт, модусы и архетипы, модальность и тональность, временной разрыв, аналогии и прототипы в других видах искусств и др.» [12. С. 16]. Заданные векторы исследования весьма актуальны для рассмотрения специфики драматургии в симфонии финала, т.к. должны исследоваться комплексно на структурном, интонационном, тональном, масштабном, эстетико-философском уровнях.

⁵ Следует подчеркнуть, что анализ образного содержания финала, как и всего многочастного цикла симфонии, требует выстраивания иерархии: художественная идея (замысел) – конструирование и процесс развития идеи – художественная идея (реализация). Как отмечает Ю. Бычков, «развернутый во времени звуковой процесс свертывается в квазивременную конструкцию. Целостная, но внутренне расчленяемая конструкция дает принципиально неделимое звуковое качество, которое в свою очередь оборачивается в теряющий звуковую конкретность (определенность) смысл музыкального произведения. И все эти сами по себе достаточно сложные превращения совершаются <...> на разных масштабных уровнях музыкального произведения, что создает сложную картину его интонирования и восприятия» [13. С. 51]. Иными словами, финальная часть в развертывающейся конструкции становится и завершается в связи со всем предыдущим, настоящим и будущим (вплоть до последнего звука, а в некоторых случаях и после звучания) образным содержанием симфонического цикла.

драматургии подтверждается новым преломлением конфликта в финале и его неразрешенностью» [14. С. 78]. Очевидно, что в данных и многих других циклах романтиков и композиторов XX века, вплоть до наших дней, инвариантная категория Радости в финале может вступать в противоречие с мировоззренческими реалиями Новейшего времени.

Обобщая различные подходы к изучению симфонии финала в отечественном музыкознании, представим определение данного феномена. Под симфонией финала понимается драматургический тип – многочастный цикл, в котором развитие художественно-образной системы продолжается в финале-кульминации, акцентирующем категории Радости, Трагедии, Вечности в их диалектическом взаимодействии.

Рассмотрев лишь некоторые ракурсы изучения типа симфонии финала, следует считать очевидным, что необходимо дальнейшее исследование данного феномена. Комплексное изучение драматургии – идейно-образных, композиционных, функциональных характеристик, – как и в случае с классическим инвариантом, позволит представить структурно-семантическую модель симфонии финала. Осознание таковой имеет как теоретическое, так и практическое значение в вузовских курсах по анализу музыкальных произведений, исторических курсах, а также для деятельности дирижеров оркестров, интерпретирующих различные по содержанию симфонии.

В заключение наметим одно из направлений дальнейшего изучения цикла с кульминарующим финалом, в котором акцентируется напряженность состояния Человека, живущего в период распада целостной картины мира и девальвации гуманистических ценностей в урбанизированной цивилизации. В Новейшей истории размывание классической идеи гармонии Мира указывает на такой вектор развития концепции Человека, когда финальная часть симфонического цикла либо ставит трагическую точку/многоточие, либо восходит к вечностным образам. Концепция Радости либо исчезает, либо интерпретируется через нео-стили/пост-стили, т.е. перевоссоздание модели Бытия, ориентированной на диалог/ полемику с инвариантом симфонии. Какова реальность – таковы финалы. Именно они «венчают дело» – «*Finis coronat opus*».

Литература

1. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
2. Якубченко П.Н. Целостность циклической структуры как проблема композиторского творчества // <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 12.02.2021).
3. Арановский М.Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 303–370.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / пер. с нем. и вст. ст. Б. Асафьева. Берлин, 1921. 63 с.
5. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
6. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М.: Музыка, 1978. 331 с.
7. Асафьев Б.В. Симфония // Очерки советского музыкального творчества / под ред. Б. Асафьева, А. Альшванга, И. Белзы. М.Л.: Музыка, 1947. Т. 1. С. 66–84.
8. Блинова С.В. Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века (композиторы «второго ранга»): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 21 с.
9. Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Новосибирск, 2002. 48 с.
10. Ануфриева К.А. Проблема финала в русской симфонии конца XIX–первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2004. 26 с.

11. Аксенов В.В. Западноевропейская симфония 1920–1930 годов в свете стилистических тенденций времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. 23 с.
12. Лосева О.В. Теория циклических форм в наследии Е.В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. 2016/2 (14). С. 8–13. eLIBRARY ID: 26678125.
13. Бычков Ю.Н. Музыкальная форма как конструкция и процесс // <http://yuri32017.narod.ru/garfo/KP.htm> (дата обращения: 07.03.2021).
14. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.

The Symphony of the Finale in the Reflection of Domestic Musicology

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2021, 1 (80), 110-116.
DOI: 10.24412/2070-075X-2021-1-110-116

Olga V. Shmakova, Volgograd Conservatory named after P.A. Serebryakova (Volgograd, Russian Federation). E-mail: olshmakova@gmail.com

Keywords: symphony of the finale, culmination, dramatic profile, concept.

The article examines the symphony of the finale from various angles presented in Russian musicology. In a multi-part composition, the result is marked with the finale, and the nature of the latter influences the meaning, or the general idea of the work. It seems relevant to consider one of the tendencies of the symphonic cycle – the strengthening of the drama of its last movement. The aim of the research is to study the specificity of the drama in the finale symphony. The research focuses on the theoretical problems of culminating the final part in the cycle. The research object is the complex of dramatic characteristics of the symphony of the finale in research by Russian musicologists. L.P. Kazantseva introduces a method for a comprehensive study of the drama of any piece of music: in terms of quantitative, qualitative, procedural, and effective parameters. Other approaches to the problem of the finale are presented in works by V. Bobrovsky and S. Blinova (functional); B. Asafiev, Yu. Bychkov, G. Demeshko, P. Yakubchonok (procedural and dramatic); M. Aranovskiy (structural and semantic), O. Sokolov (genre). O. Shmakova proposes a conceptual perspective for studying the symphony of the finale; she identifies three options for the content of the symphonic cycle according to the events of the last movement crowning the whole: symphony with the concept of joy, symphony with the concept of tragedy, symphony with the concept of eternity. A holistic view of the specificity of the finale symphony, which is reflected in the works of Russian musicologists, allows emphasizing the most essential characteristics of this type of cycle, identifying the historical paths of its formation, its common and distinctive features when comparing the invariant and cycles of a later time, up to works of the first half of the 20th century.

References

1. Kazantseva, L.P. (2009) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Foundations of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Volga.
2. Yakubchenok, P.N. (2010) *Tselostnost' tsiklicheskoj struktury kak problema kompozitorskogo tvorchestva* [The Integrity of the Cyclic Structure as a Problem of Composer's Creativity]. [Online]. Available from: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/157/Yakubchenok.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 12.02.2021).
3. Aranovskiy, M.G. (1997) *Simfoniya i vremya* [Symphony and Time]. In: Aranovskiy, M.G. (ed.) *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: GII. pp. 303–370.
4. Bekker, P. (1921) *Simfoniya ot Betkhovena do Malera* [The Symphony from Beethoven to Mahler]. Translated from German by B. Asaf'ev. Berlin: [s.n.].

5. Aranovskiy, M.G. (1979) *Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Searches. The Problem of the Symphony Genre in the Soviet Music of the 1960s–1975: Research Essays]. Leningrad: Sov. kompozitor.
6. Bobrovskiy, V.P. (1978) *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy: issledovanie* [Functional Foundations of Musical Form: Research]. Moscow: Muzyka.
7. Asaf'ev, B.V. (1947) Simfoniya [Symphony]. In: Asaf'ev, B., Al'shvang, A. & Belza, I. (eds) *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet Musical Creative Works]. Vol. 1. Moscow; Leningrad: Muzyka. pp. 66–84.
8. Blinova, S.V. (2000) *Formirovanie i funktsionirovanie tematizma v venskoy simfonicheskoy shkole XVIII veka (kompozitory “vtorogo ranga”)* [Formation and Functioning of Thematicism in the Viennese Symphony School of the 18th Century (Composers of the “Second Rank”)]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
9. Demeshko, G.A. (2002) *Dialogicheskie traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma* [Dialogic Traditions of Modern Domestic Instrumentalism]. Abstract of Art History Dr. Diss. Novosibirsk.
10. Anufrieva, K.A. (2004) *Problema finala v russkoy simfonii kontsa XIX–pervoy poloviny XX veka* [The Problem of the Finale in the Russian Symphony at the End of the Nineteenth and First Half of the Twentieth Centuries]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
11. Aksenov, V.V. (1979) *Zapadnoevropeyskaya simfoniya 1920–1930 godov v svete stilisticheskikh tendentsiy vremeni* [Western European Symphony of the 1920s–1930s in the Light of Stylistic Trends of the Time]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
12. Loseva, O.V. (2016) Theory of Cyclic Forms in E.V. Nazaykinsky's Heritage. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki – Journal of the Society for Theory of Music*. 2 (14). pp. 8–13. (In Russian).
13. Bychkov, Yu.N. (2017) *Muzykal'naya forma kak konstruktsiya i protsess* [Musical Form as a Construction and Process]. [Online]. Available from: <http://yuri32017.narod.ru/garfo/KP.htm> (Accessed: 07.03.2021).
14. Sokolov, O.V. (1994) *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennye zhanry* [The morphological system of music and artistic genres]. N. Novgorod: Nizhny Novgorod State University.

