

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



О. В. ШМАКОВА

*Волгоградский институт искусств
им. П. А. Серебрякова*

УДК 78.071.1+781.6.082.31

КУЛЬМИНИРУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ФИНАЛА В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ (НА ПРИМЕРЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ СИМФОНИЙ А. ОНЕГГЕРА)

Симфонический цикл представляет собой систему семантических оппозиций – контрастных образов частей при воплощении концепции Человека. Музыкально-художественное содержание и роль каждой части симфонии, с одной стороны, формируются в результате типологической повторяемости, с другой стороны, развёртываются в индивидуальном опусе с присущим ему неповторимым обликом.

Воплощение художественной идеи в цикле может осуществляться по разным драматургическим планам, но, как правило, смысловая концентрация приходится на I часть (как в Пятой симфонии Бетховена) или финал (как в Четвёртой симфонии Брамса). Крайние части могут и уравновешивать друг друга (таков «Юпитер» Моцарта). Однако в некоторых случаях самой «весомой» в концепции целого может стать и одна из средних частей, как например, в Седьмой симфонии Брукнера, посвящённой памяти Вагнера (посвящение и определяет роль лирико-трагической части как самой значительной). Иными словами, музыкально-художественное содержание симфонического цикла в силу известной эстетико-философской ёмкости способно отразить различные грани концепции Человека с тем акцентом, который автор считает необходимым поставить. Следовательно, любая из частей симфонии может стать «наиболее важной, с содержательно-смысловой точки зрения, фазой драматургического процесса, подчиняющей все остальные фазы»¹.

Помимо приведённого определения «кульминации», данного Л. Казанцевой, назовём, согласно той же теории, основные признаки кульминирования части в симфоническом цикле. Проявляется данная функция на нескольких уровнях: структурном («форма более высокого порядка»), масштабном («крупные размеры»), тональном («пребывание в основной тональности»), концептуальном («значительная

роль»)². При изучении признаков кульминирования на концептуальном уровне симфонии важно установить сквозные образно-интонационные линии и их концентрацию в кульминирующей части, а также реконструировать план событий цикла – драматургический профиль по частям – и место финала в нём. Нас будет интересовать, как данные уровни находят своё выражение в случае, если в симфоническом цикле кульминирует финал³.

Кульминирующая функция финала возникает в циклах, в которых его положение усиливают не только более сложная форма, крупный масштаб, тональная устойчивость и смысловая значимость в концепции, но прежде всего, *перекрещивание сквозных образно-интонационных линий*. Активный процесс тематического синтезирования в финале аккумулирует, сгущает смысловое поле концепции до почти понятийно выраженной художественной идеи⁴. Некое «окончательное» высказывание («скрытая программа») становится результатом направленного прорастания идеи от части к части и, как правило, решительно, крупно, ярко подаётся композитором в качестве утверждающего финального образа.

Обратимся к примеру. Убедительно подготовлен и кульминационно провозглашён итоговый образ в финале Девятой симфонии Бетховена (1823): в первом же инструментальном разделе, предшествующем радикальной новации с введением солистов-певцов и хора на текст оды Шиллера, обнаруживается особое качество драматургического процесса, напоминающего театральный. Напряжённая событийность, поведение музыкальных тем как «персонажей» – чередование вопросительных монологов виолончелей и грозных «фанфар ужаса» в ответ, поиск и вызревание темы оды как продолжение сквозной в цикле тематической линии, начатой в I части, – эти и другие составляющие драматургии позволяют констатировать, что абстрактно-философская концепция обогащается

признаками музыки со словом и сценической музыки. Взаимодействие формообразующих принципов сонаты, фуги и вариаций, огромный масштаб и расширенный исполнительский состав, доминирование основной тональности, – всё это слагаемые кульминирующего положения финала в цикле. Отмечая, что и I часть имеет признаки кульминирования, сделаем вывод, что крайние части в бетховенской Девятой симфонии динамически сопряжены, но окончательную точку в развёртывании монументальной концепции цикла ставит финал, ибо здесь провозглашается художественная идея «единства миллионов», планетарного единства.

Данный пример показал, что кроме названных выше признаков кульминирования могут быть и дополнительные признаки, диктуемые местоположением части в цикле. Также необходимо оговорить, что такой признак, как «масштаб», не всегда показателен для кульминирующей роли финала цикла. Дело в том, что финал в силу, например, быстрого темпа может быть весьма скромным по размерам, но при этом важным этапом в достижении художественной идеи: «сокращение» физического времени не уменьшает значимость концептуального времени. Таков, например, финал Второй симфонии Онеггера, но в других циклах (в Третьей и Пятой симфониях) большой масштаб и многофазное развитие острейшего конфликта в финале, конечно, усиливает его кульминирующее положение. Иными словами, «масштаб» и интенсивность событий в финалах – подвижный параметр. Поэтому в названных циклах Онеггера рассмотрим финалы как кульминирующую часть на следующих уровнях: формы, тонального плана, сквозных образно-интонационных линий и роли финала в драматургическом плане при развёртывании концепции цикла.

В трёхчастном цикле **Второй симфонии Онеггера** финал является ярко выраженной кульминацией. Драматически действенный, он становится этапом разрешения конфликта, обозначенного в I части. Именно в финале провозглашается торжествующий гимн Человеку, преодолевшему все коллизии.

Интенсивный драматургический процесс, протекающий в финале, предопределяет выбор композитором *формы* – сонатной с включением контрапунктической техники (в разработке главная тема развивается имитационно в первом разделе и как фугато во втором разделе), появлением новой сильной энергии, заключённой в теме трубы, открывающей коду. В последней находит своё концентрированное выражение художественная идея цикла: как пишет Е. Сысоева, «новая тема коды олицетворяет образ мужества, победы»⁵. Данный итог складывается в цикле поэтапно: каждая из частей соответствует определённой фазе развития драмы: экспонированию конфликтных образов в сонатной форме I части, внутреннему осмыслению и духовному собиранию сил через апеллирование к семантике пассакального

движения в рамках трёхчастной формы II части. Завершается цикл более сложной формой – сонатной с полифонизированной разработкой и кодой: это фаза действенного разрешения конфликта.

Конфликтность проявляется в *тональной организации* симфонии. Хроматическое соотношение образно-драматургических сфер пронизывает весь цикл, находя своё логичное завершение в финале. Так, в драматургии I части мощное напряжение между антагонистичными образами отмечено сдвигом от *d moll* в *cis moll* в начале разработки (ц. 6, т. 9), а при переходе к репризе (ц. 9, т. 10) *cis moll* (заметим, не тоника) усложняется хроматически политональным наложением с *moll*. Уравновешивает тональный план I части классическое «поведение» побочной партии из двух тем с их традиционным наклоном в сторону близких тональностей: в экспозиции они звучат в *E dur* (двойная доминанта в первой теме – ц. 3) и *F dur* (параллельный мажор во второй теме – ц. 4), в репризе – *B/H dur* (VI ступень).

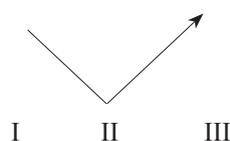
Во II части, выполняющей в цикле функцию лирико-трагического центра (углубления конфликта), продолжается противопоставление тональных опор. Две основные темы крайних разделов трёхчастной формы развивают образ страдания в жанровом преломлении пассакаля и соотносятся как *d moll* – *fis moll* (субдоминанта *cis moll*). Тем самым и на образно-драматургическом, и на тональном уровнях происходит расширение сферы Трагедии, заданной во вступлении I части.

Целенаправленное сопряжение *Cis/D/fis* в финале не только продолжается в виде политональной комбинации в теме вступления или последования в теме связующей партии (в ц. 4 *cis moll*, *D dur*), но и находит новый поворот в первом разделе разработки (ц. 9) в сфере бемольной тональности *As dur* (*Gis dur* как одноименная доминанта к *cis moll*). «Возвращение» к основной тональности начинается с переломного события в концепции цикла, а именно, с образной трансформации экспрессивно-действенной темы побочной партии финала в героический клич (начало репризы). Происшедшая метаморфоза подчеркнута ладом: *d moll* – *D dur*. Главенство побочной темы в репризе финала и «побочное положение» темы главной партии финала, здесь сокращённой и менее наступательной, определяется тональным соотношением: тоника (*D dur* побочной темы) и доминанта (*A dur* главной темы). Закрепляет «торжество» тональности *D dur* и образа победы человеческого духа новая тема в коде, подчиняющая себе в контрапункте главную тему финала (ц. 19). Последняя достигает цели своего развития, преобразуясь в подобие вечно ликующей стихии гимна жизни (ц. 22), выражая, тем самым, художественную идею симфонии – радость достижения идеи «гармония Человека и Мира».

В реализации данной *концептуальной доминанты* важную роль играет динамика взаимодействия

двух образно-интонационных линий: «внутренней» в лирических тонах и «внешней», драматизирующей события, преломлённой и как образ наступления, и как образ героического сопротивления. Их конфликтное взаимодействие сконцентрировано в рамках I части, ибо монотематическая производность из лично окрашенной темы вступления образов с другим знаком – агрессивной наступательности в темах главной (8 т. до ц. 2) и заключительной (ц. 4, т. 9) партий, воплощает подлинно симфоническую коллизию. Нарастание экспансии темы главной партии в разработке (с ц. 6, т. 9), репризе (ц. 12) и особенно её зловеще загадочное звучание во втором разделе коды I части означает, что борьба Человека со Злом не завершена. Продолжение развития сквозных линий находит выражение в монотематической производности первой темы II части из вступления I части. В образе траурного шествия высвечивается новый ракурс в развитии лирической линии: субъективные переживания окрашиваются в сумрачные тона через погружение в атмосферу пассакального движения. Преобразования касаются и драматической линии, что находит выражение в эпизоде катастрофы (4 т. до ц. 5) перед репризой II части (в контрапункте одна из тем интонационно связана со вступлением I части).

Поворот к преодолению конфликта происходит в начале репризы финала: побочная тема (ц. 14) мужает, очерчивая момент перелома событий в итоговой фазе развития концепции. Образ Человека обретает новое качество в волевом ракурсе. Закрепляет достигнутый результат гимническое звучание новой темы у трубы (ц. 19) в коде финала. Итак, во II симфонии Онеггера концепция строится по чётко организованному плану: I часть – «борьба», II часть – «сумрачное размышление», III часть – «путь к победе». *Драматургический план цикла*, тем самым, выстраивается как «обращённая волна»:



Бетховенская, по сути, концепция симфонии Онеггера отражает характерную для искусства XX века тему борьбы Человека не только с внешним Злом (Судьбой), но и внутренней слабостью. Идея необходимости преодоления дисгармонии через героическую борьбу, рост духовной силы достигает кульминации в образе Свободы. Иными словами, «действующие лица» первых двух частей переводятся в последней части в область мировоззренческих категорий, что делает финал более ёмким по содержанию, резюмирующим целое.

Рассматривая местоположение кульминации в финале цикла **Третьей симфонии Онеггера**, право-

мерно исходить из «смешанной» формы – рондо-сонатной в сравнении с сонатной в I части и сложной трёхчастной в Adagio. Тема «Человек и война в Мире» решается композитором с постепенным нарастанием от части к части трагической бездны, разделяющей силы Света и тьмы. Углубление конфликта и расширение круга образов в финале, резонирующих с содержанием предшествующих частей, отражается в драматургическом процессе.

Динамическое сопряжение конфликтных образов в сонатной форме I части окрашено в мрачные тона символа «Dies irae» (интонация средневековой секвенции звучит во втором элементе темы главной партии в ц. 1, т. 5). С одной стороны, это образ мировой катастрофы (первый элемент темы главной партии в ц. 1) и силы, породившей её (темы связующей и заключительной партий: ц. 4 и ц. 10), с другой стороны, – психологическая реакция Человека (тема побочной партии: ц. 7). После появления в коде I части знака надежды – «темы птицы» – в концепции высвечивается особый ракурс, «вечностный», преломлённый через литургический образ веры во спасение Души. Человек погружается в скорбное размышление (вступление II части) и затем в состояние светлой молитвы (основная тема II части: ц. 1). Их взаимодействие диалектично, что, безусловно, усложняет логику развития в трёхчастной форме, испытывающей здесь влияние и сонатности, и пассакального вариантно-полифонического движения. Так, мотив «De profundis» (вступление) достигает кульминации в резком звучании контрфагота (ц. 9) в среднем разделе части, что, в свою очередь, влечёт изменение характера основной темы, ставшей в репризе мрачной (ц. 15). Лишь в конце части «тема птицы» вновь высветляет атмосферу, отодвигая образ пассакального движения.

Генеральным сражением Человека с бездушной милитаристской ордой роботов оказывается финал, названный композитором «Dona nobis pacem». Идея, заключённая в словах «Даруй нам мир», обретает «реальные» контуры в рондо-сонатной форме через борьбу образа варварства, заключённого в теме вступления («марш роботов»), и образа героического сопротивления, воплощённого в трёх темах финала – главной (ц. 3), связующей (3 т. до ц. 5) и побочной (ц. 6) партий. Острый конфликт, доведённый до высочайшей экспрессии в конце репризы, разрешается неожиданным спадом динамики в коде, модулируя в область музыкально-философского высказывания (ц. 16). В симфонии конфликт не разрешается, но в концепции обретается особый ракурс, благодаря в последний раз звучащей «теме птицы» – символом надежды на мир и возрождение духовности цикл заканчивается.

Свидетельством весомого положения III части оказывается её роль в *тональной драматургии* цикла. Общая направленность от гармонического напряжения и минорности – к устойчивости и мажорности

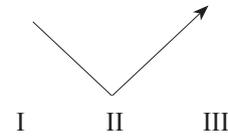
осуществляется постепенно. I часть с тритоновым соотношением разделов (экспозиция – разработка – реприза) в сонатной форме как *a moll* – *es moll* – *a moll* сменяется во II части более «спокойным» движением от *e moll* (вступление) к одноименному *E dur* (основной раздел и кода). Являющиеся сквозными в цикле тональности *e moll* и *a moll* в финале находят продолжение соответственно во вступлении и теме главной партии. Прорывом к Свету и мирным образам можно назвать звучание *Fis dur* и *Cis dur* в коде финала. Немаловажно здесь завершение линии развития «темы птицы»: от *a moll* в I части через *E dur* во II части к *Cis dur* в коде финала. Сформированный автором тональный вектор соответствует кристаллизации идеи преодоления хаоса, катастрофы через расширение образов мира и гармонии.

Кроме указанных тональных «вех» позитивной по образности драматургической линии следует выделить *g moll*, возникающий в наиболее драматических фазах развития событий. В I части это экспонирование темы связующей партии (ц. 4), открывающей вереницу агрессивно-механистичных образов в цикле, а здесь особо напряжённой в силу полиладового сочетания натурального и дорийского миноров. Во II части в *g moll* из *E dur* переносится основная тема, трансформированная в начале репризы из одухотворённого лирического образа (ц. 1) в сумрачно-исповедальный (ц. 15).

Становление симфонической концепции как сквозного процесса отражено в *интонационной драматургии*. Если проследить, как связаны названные композитором «персонажи» цикла⁶, то станет ясно, что образ «несчастья» фокусируется между крайними этапами драмы в теме связующей партии I части и теме вступления финала. Роковая природа этих тем обнажена через жанровое преломление маршаскерцо и милитаристского марша. «Счастье» («персонаж» с противоположным знаком у Онеггера) как образ облечено в симфонии в светлые тона основной темы II части и двух тем, открывающих коду финала: все они связаны с семантикой хоральности. Наконец, такой «персонаж», как «Человек», подаётся композитором в драматическом ракурсе, ибо Мир, «в котором мы живём» – это «катастрофа»⁷. Трагический накал борьбы, хаос во внутренней жизни Человека отражены через темообразующий комплекс гротескной пластики в теме вступления I части и связанным с ней вторым элементом в теме связующей партии финала. Упрочение интонационных связей происходит именно в финале: трагическое столкновение «несчастья» и «Человека», механистичного («мёртвого») и психологического («живого») завершается выходом в сферу Вечности.

Отмечая несомненный приоритет финала в развитии концепции цикла, подчеркнём и образно-драматургическую значимость действенной I части. Спад активных событий и погружение, по словам

Онеггера, в состояние «внутренней мольбы против существующего порядка»⁸ – таков смысловой ракурс II части. Таким образом, *драматургический план* симфонии выглядит как «обращённая волна»:



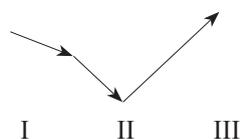
В целом лирико-трагическая концепция Третьей симфонии Онеггера складывается следующим образом: Человек в мире катастрофы (I часть) мужает и обретает духовную силу (II часть) перед генеральным сражением за само право жизни (финал) и в итоге, несмотря на призрачное звучание «марша роботов», наполняет жизнь светом надежды. Батальная картина, развёрнутая на завершающем этапе цикла, по силе экспрессии и накалу противостояния сил настолько трагична, что стала неким образом-символом *militari* в музыке XX века наряду с «эпизодом нашего счастья» Шостаковича. Являясь пиком борьбы, финал превращается в кристаллическую зону наивысшего напряжения в цикле: жёсткая оппозиция «духовное – бездуховное», вызревающая в предыдущих частях, находит концентрированное выражение и неожиданно оборачивается выходом за пределы трагедии в Мир совершенной гармонии.

Кульминационное положение финала в **Пятой симфонии Онеггера** обусловлено рядом факторов. Очевидно нарастание сложности *формообразующих принципов* от части к части: за трёхчастной структурой I части следует рондо-сонатная с эпизодом и синтетической репризой II часть, а в финале возникает такая экспрессия событий, что сонатная форма «сжимается»: за контурной экспозицией и краткой разработкой следует насыщенная острыми коллизиями динамизированная реприза с внезапным трагическим сломом в кодовом разделе.

Принцип усложнения касается и *тональной организации* цикла. Несмотря на то, что все три части написаны в *d moll*, в каждой из них динамическое сопряжение тональностей различно. В I части это круг достаточно близких тональностей: *d* (1 тема) – *e* (2 тема: ц. 3) – *d/h* (реприза: ц. 9) – *a* → *d* (кода: ц. 12). Во II части в силу вступает логика «расщепления тона»: III ступень представлена как тональности *gis moll* (побочная тема) – *G dur* (заключительная партия) в экспозиции; II ступень представлена как *e moll* (эпизод) и *es moll* (главная тема в начале репризы: ц. 12); в *d moll* выдержаны начало и конец части (монтаж тем с ц. 22: ПП, ЗП, СП, ГП). В финале следует подчеркнуть более сложный тип тональных связей между разделами: в экспозиции *a moll* (вступление) – *d moll* (главная партия: 2) – *e moll* (связующая партия: ц. 3) – *fis moll* (побочная партия: ц. 4, т. 8); далее – тритоновое сопряжение с началом разработки

в *c moll* и «уходом» в далёкие *b moll – Des dur* (с ц. 7) в главной теме с последующим «сдвигом» в *C dur* и *As dur* новой темы (ц. 9). Крайняя неустойчивость характеризует и заключительный раздел разработочной репризы (с ц. 12), где главная и новая темы соотносятся как *e moll – D dur*, а тема вступления и новая тема – как *des moll* и *As dur*. Лишь в последних тактах возвращается основная тональность *d moll*, создавая эффект мучительного разрешения в устой огромного напряжения, в данном случае не только образного, но и гармонического.

В концепции цикла художественная идея «дисгармония Человека и Мира» обретает свои контуры постепенно. Здесь важно выявить *образно-интонационные связи* между частями и роль финала в этом процессе. Генеральную линию трагических событий очерчивает движение от скорбной темы среднего раздела I части к производной от неё теме побочной партии финала. И в I части, и в финале с данными темами ассоциируется образ главного героя симфонии, проживающего путь от мрачного монолога к героическому сопротивлению силам судьбы. Более высокая ступень в развитии сквозной образной коллизии обозначена в репризе с появлением Новой темы, производной от побочной темы финала: здесь уже на место образа мужания личности приходит образ героического как внеличной, судьбоносной силы. Наконец, очень важна образно-смысловая арка «начало – конец» симфонии, протягивающаяся благодаря жанровой и фактурной близости темы вступления I части и коды финала. Траурное движение как метафора дисгармонии современного бытия открывает и завершает цикл на трагической тихой кульминации. Поскольку в первых двух частях события движутся от трагической вершины к спаду, а финал начинается с более высокой точки и накал трагедийности выдерживается до конца, то *драматургический план* цикла выглядит как «обращённая волна»:



Симфоническая концепция в Пятой симфонии Онеггера складывается следующим образом. В I части образы траурного марша и полного экспрессии псалма отражают массовую и личную трагедию, представляя метафору современного состояния Мира. Во II части калейдоскоп infernalno-скерцозных тем в духе «пляски смерти» раскрывает иную грань трагического: через метафизику бытия. Несмотря на последовательный рост героических образов в финале, всё же в итоге в коде резкий обвал динамики и обессиленное звучание некогда героико-драматической главной темы (ц. 14) завершается фатальным мотивом «*d-d-d*». Тем самым финал ставит окончательную

точку в развитии художественной идеи «дисгармония Человека и Мира», интерпретируя одну из вечных тем искусства – философского смысла смерти.

Итак, обобщая сказанное о драматических симфониях Онеггера, отметим, что один их характерных признаков кульминирующего финала усматривается в выборе *формы* последней части. Практически все изучаемые финалы написаны в усложнённой сонатной форме. Она либо смешивается с принципами рондо, концентрической формы (зеркальной симметрии), либо обогащается формообразованием вариационно-полифонических жанров. Смешанные структуры возникают в силу особого рода симфонического процесса, представляющего музыкальное содержание как движение на двух «этажах» – собственно финальном (часть), в котором экспонируется новый в цикле материал, а также мета-финальном (часть цикла), продолжающем сквозные образно-интонационные линии предыдущих частей. В результате обозначается ситуация выбора образа(ов), определяющего(щих) суть, художественную идею целого. От данного выбора зависит смысловой акцент, который находит отражение в финале в виде генерального события (событий).

Акцент на финале ставится и в силу его особого положения в *тональном плане* целого. Свойственные для музыкального мышления XX века характеристики (полиладовость, политональность, расщепление основного тона и др.) и функционально-гармонические соотношения между разделами формы (тритоновое, хроматическое и др.) не отрицают у Онеггера традиционных принципов в организации тонального плана цикла. Так, в финалах Второй и Третьей симфоний подчёркивается устойчивость, диатоничность и направленность развития к «прорыву» в мажорную сферу: *d moll – D dur* во Второй симфонии, *a moll – Cis dur* в Третьей симфонии. Иначе организован тональный итог в Пятой симфонии в силу её особого замысла: окончание и финала в *d moll*, как и в двух предыдущих частях, завершает трагическую концепцию цикла.

Приоритетность положения симфонического финала выявляется в сопоставлении с предыдущими частями цикла, также выполняющими важные функции. Доминирует в изучаемых симфониях Онеггера *драматургический план*, в котором не только финал, но и I часть является опорной точкой в концепции. Но если на первом этапе, как правило, конфликт экспонируется (либо задаётся художественная тема цикла), то на завершающем этапе происходит активизация действий по его разрешению, усиливается разнородность типов развития событий, синтезируются сквозные *образно-интонационные линии*, что и высвечивает кульминирующую функцию финала.

Концептуальное поле финалов в изучаемых произведениях представляется как варианты воплощения логической формулы «от мрака – к свету», введённой

А. Серовым в связи с изучением бетховенского симфонизма и нашедшей развитие в XIX и XX веках. Во Второй симфонии Онеггера данная формула в рамках концепции Радости, реализуясь как *«от мрака – через преодоление – к свету бытия»*, раскрывается как художественная тема «становления личности». В симфоническом финале, венчающем концепцию Радости, достижение итогового образа сопряжено с внутренней трансформацией одной из музыкальных тем, в которой заключается смысловой акцент – *преобразование*.

В завершении другой концепции – *Трагедии* – с её логикой *«от мрака – через погружение во мрак – к свету инобытия»*, как в Третьей и Пятой симфониях Онеггера, предстают иные художественные темы: «непреодоление испытаний», «натиск механической агрессии», «мир идеала», «мир небытия». В симфоническом финале в этом случае подчёркивается образно-семантическая полярность сквозных музыкальных образов, что продиктовано невозможностью разрешения конфликта. Тем самым в оконча-

нии цикла акцентируется образ *преобразования*, как в коде Третьей симфонии Онеггера, или *срыва* – в коде финала V симфонии Онеггера.

Если взглянуть на все три симфонические концепции в целом, то можно заметить, что они воплощают наиболее общие, универсальные (скажем, философские) образы: «жизнь», «смерть», «Бытие / инобытие». Иными словами, в финалах симфонических циклов Онеггера завершают развитие образы, отражающие суть мироздания: смысл жизни и смерти в формах Бытия и инобытия. Симфонии одного из мэтров зарубежной музыки середины XX века являют музыкально-философское воплощение концепции Человека в изменившейся картине мира. Усиление трагических образов в симфонических финалах передаёт напряжённое состояние культуры, «познавшей» ужас Второй мировой войны и расколотость европейской цивилизации. При этом очевидным оказывается сохранение в концепциях драматических симфоний Онеггера гуманистического слоя содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. – Астрахань: Факел, 2001. – С. 208.

² Там же. С. 208–212.

³ В качестве примеров циклов с финалом-кульминацией Л. Казанцева называет фортепианную сонату № 21 «Аврора» Бетховена, малеровские «симфонии финала» (термин П. Беккера), Шестую симфонию Чайковского и Пятнадцатую симфонию Шостаковича.

⁴ Не случайно в эволюции жанра симфонии станет тенденцией воплощение художественной идеи в финале с помощью включения Слова, произнесённого и солистами, и хором: таковы после бетховенской «Оды к Радости» фи-

налы Первой симфонии Скрябина, Шестой симфонии Мясковского.

⁵ Сысоева Е. В. Симфонии А. Онеггера. – М.: Музыка, 1975. – С. 108.

⁶ А. Онеггер пишет: «Моя симфония – это драма, в которой играют три персонажа (действительные или символические): несчастье, счастье и человек. Это вечная проблема, и я пытался её возродить» (цит. по: Сысоева Е. Указ. соч. С. 122).

⁷ Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. – М.: Наука, 1966. – С. 236.

⁸ Цит. по: Сысоева Е. В. Указ. соч. С. 236.

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории и теории музыки
Волгоградского института искусств
им. П. А. Серебрякова

