



О. В. ШМАКОВА
Волгоградская консерватория
им. П. А. Серебрякова



УДК 78.082.1

О ДВИЖЕНИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Движение является всеобщим свойством Бытия. Существовая как физическое и абстрактное, движение проявляет себя в материи, социальной эволюции, художественных формах. Движение в музыке имеет ряд особенностей и рассматривается в трудах музыковедов с точки зрения интонационного процесса, функционально-драматургического развёртывания, специфики образов. Продуктивным представляется изучение категории движения в музыке на жанровом уровне. Так, Л. Казанцева замечает: «Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что ... оно способно занимать существенные позиции», то есть «сдвигать смысловой акцент в сторону собственно движения как образа». При подобном «смысловом акценте» речь заходит о жанровом содержании категории движения: «продвижении речи ... в оперных и кантатно-ораториальных речитативах, монологах-рассказах», «длительном временном развёртывании визуального образа», «бесконечном токе неуёмной энергии в джазовой импровизации», «самодвижении фактурно-ритмического импульса в этюде», «“чистом” движении в фуге» [7, с. 140–141].

Несомненный исследовательский интерес представляет вопрос о воплощении категории движения в симфоническом цикле, ибо здесь движение – самое существо жанрового содержания. Очевидно, что подобный ракурс требует фундаментальной разработки темы не только с музыковедческих, но и с эстетико-философских позиций. В рамках статьи обозначены лишь некоторые векторы изучения специфики движения в симфоническом цикле.

Под *движением в жанре симфонии* понимается, прежде всего, особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе развития музыкальных событий. Заданный в начале симфонии интонационный процесс, направленный от части к части к финалу, максимально близок естественному развитию материи, в данном случае, музыкально-философской. В контексте естественнонаучной проблематики тематическое движение в циклической структуре симфонии вызывает ассоциации с космогоническими явлениями. Сходными являются принципы развёртывания полимерного материала, образующего образно-смысловые линии, при этом допускающего

семантическую обратимость, притяжение и отталкивание элементов в системе, отключение и включение новых импульсов, варьирование, взрывы материала и т. д. Е. Зайдель, изучающий положения теории относительности на музыкальном материале, замечает: «Рассматривая развёртывание из ядра в плане тематизма, драматургии ... концепции, следует помнить о возможной аналогии с ... релятивистским процессом рождения и эволюции Вселенной» [6, с. 111]. Иными словами, подобие симфонического процесса и эволюционных космических циклов просматривается через категорию движения. Не случайно определённый пласт симфоний по своему содержанию *непосредственно* связан с образами космического движения: назовём в этой связи симфонию Ч. Айвза «Вселенная», «Гармонию мира» П. Хиндемита, симфонию «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной, симфонию для камерного оркестра «Спектры» В. Сильвестрова.

Существует и *отсредованная* связь между всеобщим, космогоническим в своей основе, движением эволюционных циклов и движением в симфоническом цикле. Как известно, у музыки как вида искусства есть свои, имманентные законы. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что представление о движении в симфонии осуществляется через «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслаение качественного элемента инакости, новизны» (цит. по: [19, с. 9]). Подобный тип логики характерен и для всей структурно-семантической модели симфонического цикла, построенного на оппозиции частей в рамках единой концепции Человека, и особенно для *первых частей в классическом цикле*.

В первых, действенных частях, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие ... моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает ... абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, с. 33]. Тем самым усматривается философский уровень содержания сонатности – быть формой воплощения движения идей через их притягивание и отталкивание, тождество и контраст. Уместным будет напомнить и точку зрения В. Медушевского на содержание сонатной формы как «жеста расширения души», на который «накладываются внешние обстоятельства»: «отображения жизненной среды, общей атмосферы, вспомогательные контрасты и даже конфликтующие



начала [курсив мой. – О. В.]» [12, с. 26]. Важно также суждение учёного о симфонии как «логике пути», в котором «нехватка вечности пробуждает энергию развития, рождается атмосфера динамизма. Генерируются мощные сонатные ожидания – ожидание восполнения неполноты... Восполнение осуществляется через введение побочной партии, смиренно открытой зовам неба. Напряжение между данностью главной партии и заданностью побочной и составляет нерв, (добавим, движение) сонатного развития. Здесь его дивный секрет» [там же]. Кроме абстрактной сущности движения музыкального материала, в действенной части очевидна и неабстрактный, «физический» прототип движения, который реализуется через жанрово-танцевальные фигуры.

Особого внимания заслуживает вопрос о специфике движения в *медленных частях симфонического цикла*, так как здесь движение протекает подобно замедлению или останавливанию времени в медитации. Движения мысли и души при созерцании природы, красоты, внутреннего состояния порождают «божественные длинноты» в симфониях В. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Малера. Рубежное место в этом ряду занимает А. Брукнер: истоками его философских *Adagio* являются многие страницы в музыке Л. Бетховена – Ариэтта в Сонате ор. 111, *Adagio* в квартетах ор. 127 и 132, *Allegretto* из Седьмой и *Adagio* из Девятой симфонии; а также медленная часть Девятой *C dur*’ной симфонии Ф. Шуберта, вступление к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера. Вместе с тем ощущаются элементы, предвосхищающие многие страницы из симфонической музыки Д. Шостаковича, П. Хиндемита.

Как отмечает М. Филимонова, в медленных частях симфоний Брукнера движение в жанровом преломлении марша часто дополняется жанрами хора и песни [14, с. 273–276]. Складывающийся комплекс позволяет композитору отразить ход развития «драматического конфликта», направленного к «обретению душевной гармонии и радости» [14, с. 272]. Движение образов в *Adagio* Брукнера, с одной стороны, построено на «сопоставлении больших контрастных разделов», с другой, – на «интенсивном внутреннем развитии» в разделах, – в результате «логика целого подчинена стремлению показать *внутреннее движение образов* [курсив мой. – О. В.]» [там же, с. 279].

Подобное «внутренне движение образов» составит суть другого типа симфонизма и в другой исторический период – речь идёт о медитативном симфонизме композиторов XX века. Данная проблематика разрабатывается, в частности, в диссертации М. Кузнецовой, посвящённой симфониям А. Тертеряна, А. Пярта, В. Сильвестрова. Автор акцентирует такую особенность, как тяготение в медитативных симфониях к «динамичной статике», что «отвечает *одномоментности*, нерасчленимой целостности ... и в то же время *подвижности*, скрытой процессуальности»

[9, с. 13]. Возникающий «баланс становящегося и ставшего является основой» движения в симфонической медитации [там же].

В *танцевальных частях* движение предстаёт как *обозначение в звуках пластических фигур* человеческого тела. Здесь наиболее очевидна генетическая связь симфонического цикла с барочной танцевальной сюитой. Содержание танцевальных частей симфонического цикла отражает движения ритуального и церемониального типов. Метафизика танца во многом связана с проявлением «коллективного бессознательного» (по К. Юнгу), то есть воплощает архетипы, наиболее устойчивые образы мира, их психологическое эмоциональное переживание в жёсте, пластике.

О *связи танцевальных движений и эмоций* пишет В. Медушевский: «Окрылённой радости сопутствуют движения порывистые, лёгкие и быстрые. Скорбная подавленность выявляется в плетущемся, тяжёлом шаге. ... Напротив, уверенный жест и шаг заканчиваются «на акценте». Нега обнаруживает себя в жестах плавных и томных. <...> Всё это многообразие человеческих движений – шага, бега, прыжков, жестов – музыка воспроизводит с величайшей точностью». И далее учёный заключает, что музыка «через движение воссоздаёт разноголосную симфонию многообразных чувств и переживаний людей» [11, с. 63–66]. Продолжим данное положение рядом примеров:

- движения радости – в среднем разделе Менуэта из Симфонии № 103 симфонии Й. Гайдна;
- движения галантные – в среднем разделе Менуэта из Симфонии № 40 симфонии В. А. Моцарта;
- движения плавные – в части «Бал» из «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, «Вальсе» из Пятой симфонии П. И. Чайковского;
- движения скорбной подавленности – в первой теме из *Andante* Четвёртой симфонии А. Брукнера;
- движения уверенности и гротескной горделивости – в Гавоте из Классической симфонии С. С. Прокофьева.

Как известно, танцевальные части в симфоническом цикле включают и такой содержательный ракурс, как ирония, гротеск, *скерцо*. Так, например, в III части Второй симфонии Г. Малера самоцитатный материал – песня «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» – становится, по словам И. Барсовой, «образом бесцельного кружения», что символизирует тщетность творчества, бессмысленность жизни Художника в обществе. *Perpetuum mobile* как образ «фантастического в своей маниакальной безостановочности танцевального движения» подобен «гротескному хороводу» [3, с. 86]. Подобное снижение ритуально-церемониальной сути коллективного танца до символа бездуховности характерно для танцевальных частей симфоний Д. Шостаковича и А. Шнитке.

Очевидно, танец связан не только с эмоциональным, эстетико-философским миром Человека, та-

нец также имеет социальный статус. Как пишет М. Друскин, танец обладает «естественно-исторической конвенциональностью, способностью к репрезентации – социальной принадлежности, конкретной ситуации, места действия, его возможных участников, а, следовательно, о стиле поведения и, в конечном, счёте, образа жизни в целом» [4, с. 37]. Тем самым следует подчеркнуть, что включение танцевальной части в симфонический цикл – вполне закономерно, несмотря на прикладное, бытовое происхождение танца как жанра с его опорой на пластические фигуры человеческого тела. Здесь действует принцип, описанный в диссертации Л. Шаймухаметовой. Как и галантные фигуры, другие фигуры пластического ряда, «мигрируя в ... тексты симфоний ... утрачивают иконическую функцию и приобретают условную, символическую» [17, с. 97].

В танцевальных частях образы Движения связаны не только с передачей эмоций, но и напрямую связаны с телесным состоянием человека. В. Медушевский отмечает, что «бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не рассудком, а динамичным состоянием тела. Интонации, ориентированные на музыкально-речевой опыт, схватываются реальным или свёрнутым (идеомоторным) соинтонированием. На пластические знаки, прячущие в себе жест, слушатель откликается сочувственным пантомимическим движением» [10, с. 9].

Продолжая мысль учёного, напомним, что в истории жанровых синтезов неоднократно предпринимались попытки «танцевания» симфонии, то есть хореографического воплощения сложных симфонических партитур. В России особо выделяется опыт Ф. Лопухова, который поставил на музыку Четвёртой симфонии Бетховена балет «Величие мироздания». Одно из направлений синтеза балета и симфонии осваивал А. Горский: например, в 1915 году он поставил балет на музыку Пятой симфонии А. Глазунова. Известна также хореографическая интерпретация Симфонии в трёх движениях И. Стравинского Джоржем Баланчиным. Великий хореограф так пишет о музыке Стравинского: «Когда я слушаю его партитуру, я испытываю побуждение ... попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов» [2, с. 264]. Уместно напомнить и точку зрения композитора о том, что музыка «возникает из движения тела, из жеста» (цит. по: [4, с. 131]). Контрапункт музыкальной и танцевальной драматургии присутствует в спектакле ГАБТ «Пиковая дама», исполняемом на музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Особого разговора заслуживает вопрос о *движении в финале* симфонического цикла. Важно акцентировать, что здесь, как и в других частях, движение воплощается и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюции, интеллектуальные и игро-

вые процедуры, столкновение/притяжение идей), и в его физическом виде (коллективные шаг, танец, борьба)¹.

Доминирование в финале жанровых признаков танца, марша, этюда, «вечного движения», токкаты позволяет отнести эту часть к «жанрам движения», о чём пишет В. Цуккерман [16, с. 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «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 [курсив мой. – О. В.]» [16, с. 112].

Рассмотрим вопрос о воплощении категории движения в финале в их физическом виде, как передаче пластики через *интонационную лексику*. Речь идёт о создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика»². За каждым из определений закрепляется выразительный комплекс согласно типу интонационной лексики и связанного с ним движения.

Под «интонационной лексикой», согласно теории Л. Шаймухаметовой, понимается «совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях текстовой организации произведения» [18, с. 35]. Интонационная лексика является цементирующей структуру содержания, ибо, согласно теории Л. Казанцевой, опирается на «тон» и «мотив», порождает «образ» при воплощении «темы» и «идеи» произведения [7].

В интонационной лексике симфонических финалов движение предстаёт в различных *эстетических модусах*: «двигательная пластика» сопряжена с эстетическим модусом Радости, «гротескная пластика» – модусом Трагедии, «абстрактно-художественная пластика» – модусом Вечности.

Образ «двигательная пластика», как правило, раскрывается в танцевальном или героическом ракурсах. Таковы темы главных партий из финалов «Военной симфонии» Й. Гайдна, «Пражской симфонии» В. Моцарта, а также теме финальных вариаций в «Героической симфонии» Л. Бетховена или главных темах финалов Четвёртой симфонии Р. Шумана и Седьмой симфонии А. Брукнера. В симфонических циклах XX века образ «двигательная пластика» возникает в финале Музыка для струнных, ударных и челесты Б. Бартока (связующая партия), его же Концерте для оркестра (вступление).

Для интонационной лексики образа «двигательная пластика» типично сочетание скачков и гаммы в быстром темпе, причём горизонтальная проекция чаще воспроизводит контуры неустойчивого диссонантного аккорда. Наиболее «зримым» в пластичном образе оказывается гибкий ритм, подчёркнутый быстрой сменой рисунков. Дополнительный эффект в *радостной «жестикуляции»* может создавать тембр,



как правило, из группы духовых инструментов. Основная драматургическая функция данного образа – наращивание коллективной празднично-танцевальной энергии, юмора.

Образ «гротескная пластика» связан с интонационной лексикой, характерной для отражения inferнальных сил, образов рока, смерти³. В финалах «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, «Фауст-симфонии» Ф. Листа, Восьмой симфонии Г. Малера они стойко закрепили за собой «мефистофельский» ореол. В подобном значении выступает главная тема финала во Второй симфонии А. Онеггера. Средоточием inferнальных образов характеризуется экспозиция финала симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита, в которой вступление, главная и побочная темы представляют разные грани образа потусторонней мистики, искушающей святого Антония.

Интонационная лексика образа «гротескная пластика» складывается из следующих элементов: инструментальный тип тематизма, прихотливый ритм, скандированные повторы, гипертрофированная хроматика. Особую роль при создании жуткой inferнальной атмосферы, насыщенной *гротескным движением*, играют «фанфара ужаса», «мотив судьбы», а также изобразительные приёмы: демонические раскаты трелей, экспрессивные взрывы динамики, зловещие ферматы. Возникающий образ «гротескная пластика» выполняет в финалах драматургическую функцию представления образов антимира или углубления конфликта.

Кроме двигательной и гротескной пластики в симфонических финалах встречается образ «абстрактно-художественной пластики», который связан с воплощением различных ракурсов образа Вечности. Речь идёт, в том числе, о мире искусства – Творчестве, высшем мастерстве Художника. Как отмечает Л. Коган, «именно в творческой деятельности ... особенно часты и особенно прекрасны те “минуты Вечности”, которые дарят человечеству великие открытия, чудесные образы искусства, новые фундаментальные идеи» [8, с. 129]. Продлевая себя в вечных творениях мира искусства, Человек и сам ищет пути отражения Вечности в художественных формах.

Подобием вечного «бега» (*fugare*) может стать *полифоническое движение*. О специфике последнего О. Соколов пишет: «Поступательное развёртывание фуги с постепенным включением всё новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в своё русло всё большее число участников» [13, с. 43]. Возникающее в полифонической фактуре подобие вселенского процесса развития единого множества строго упорядочено, стройно по форме. Идеальность тектоники полифонических форм («алгебра и геометрия музыки») во все времена отождествляется с Красотой и высшим Законом в му-

зыке: полифония мыслится синонимом абсолютного мастерства в мире искусства. Жанровое содержание фуги, по словам О. Соколова, можно определить как «постепенное становление и утверждение Истины» [там же]. Фуга – подобие движения на Пути к Идеалу.

Фугированная техника (каноны, контрапункты, стретты, развитие по типу «ядро-развёртывание») уже в рамках классической симфонии являлась знаком высокого, строгого, этически ценного в искусстве. Фугированные разделы как узловые в развитии симфонического финала возникают в «Юпитере» В. Моцарта, Девятой симфонии Л. Бетховена, а впоследствии также в Девятой симфонии Ф. Шуберта, Восьмой симфонии А. Брукнера, финалах симфоний Г. Малера, Д. Шостаковича, Второй и Пятой симфоний А. Онеггера, Музыка для струнных, ударных и челесты и Концерте для оркестра Б. Бартока. Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии через полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» П. Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла – осознание космогонической гармонии как единства многообразия, что и находит выражение через многоуровневые тематические связи тем фуги и пассакальи с предыдущим материалом первых двух частей цикла.

Интонационная лексика образа «абстрактно-художественная пластика» представлена в симфонических финалах через полифонический тематизм и технику контрапункта. Драматургическая функция полифонических образов в симфонических финалах сопряжена с идеей привнесения порядка, обретения истины, интеллектуальной игры. Здесь возникает особый вид пластики – пластики абстрактных форм (подобных платоновским эйдосам) как неких аналогов движения идей в виде линий, цветов, орнамента, энергий, как в «Композициях» В. Кандинского и А. Веберна.

Итак, подытожим сказанное:

- движение в симфонии подобно движению в процессе рождения и эволюции Вселенной;
- категория движения предстаёт в симфоническом цикле в абстрактном и физическом видах;
- движение в симфонии связано с эмоциями, социальным статусом и телесностью Человека;
- на уровне интонационной лексики категория движения сопряжена с эстетическими модусами Радости, Трагедии и Вечности и соответственно предстаёт в образах двигательной, гротескной, абстрактно-художественной пластики.
- включённая в структуру содержания музыки (тон – мотив – интонация – образ – тема – идея), категория движения позволяет симфоническому циклу быть отражением «картины мира» как движения внешних и внутренних форм Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, М. Арановский указывает только на физическую грань воплощения движения: «В финале же благодаря моторике, танцевальным ритмам, смене жанровых картин, движение предстаёт в своём более “определённом”, реальном и физическом виде» [1, с. 33].

² Об интонационной лексике при создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика» см. подробнее: Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). – Волгоград: Мириа, 2009. С. 28–29, 43–48, с. 64.

О специфике образов движения в симфоническом цикле см. подробнее: [21, с. 123].

³ Особенно широко «тема смерти» представлена у романтиков, о чём пишет В. Холопова: «Произошло крушение

утопий эпохи Просвещения, вместе с ослаблением религиозной веры человек осознал себя брошенным и одиноким в огромном страшном мире». Не только названия произведений («Гибель богов» Вагнера), скрытые программы (прелюдия *f moll* Шопена – «Самоубийство»), рост траурных маршей, произведений с трагическим финалом («Зимний путь» Шуберта, VI симфония Чайковского), но и такая сфера, как «дьявольское начало, осмеяние, гротеск проникли и в оперу (“Фауст” Гуно), и в симфоническую музыку (“Ночь на Лысой горе” Мусоргского), и в фортепианные произведения (“Мефисто-вальсы” Листа). Соответственно разнообразна и палитра эмоций, воплощающих темы трагедии и смерти» [15, с. 67].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

2. Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // Стравинский: статьи и материалы. М., 1985. С. 261–269.

3. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.

4. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.

5. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Сов. композитор, 1963. 201 с.

6. Зайдель Е. Г. Теория относительности и музыка // Пространство и время в музыке. М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. Вып. 141. С. 101–116.

7. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: уч. пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

8. Коган Л. Н. Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург: УГУ им. М. Горького, 1994. 208 с.

9. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 26 с.

10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

11. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 2010. 254 с.

12. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 13–27.

13. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.

14. Филимонова М. Н. Adagio в симфониях Брукнера // Вопросы теории музыки. М., 1975. Вып. 3. С. 273–276.

15. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. В. Холопова. – М.; Уфа, 2002. С. 55–76.

16. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.

17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.

18. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 35 с.

19. Шейн С. Ф. Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / сост. В. Зак, Е. Чигарева. М., 1985. Вып. 6. С. 4–28.

20. Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). Волгоград: Мириа, 2009. 238 с.

21. Шмакова О. В. Финал в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 121–124.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov. Issledovatel'skie ocherki* [The Symphonic Quest. The Problem of Genre of the Symphony in Soviet Music in 1960–1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 p.

2. Balanchine G. *Tantseval'nyy element v muzyke Stravinskogo* [The Dance Element in the music of Stravinsky]. *Stravinskiy: stat'i i materialy* [Stravinsky: Articles and Materials]. Moscow, 1985, pp. 261–269.

3. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 495 p.

4. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady* [Igor Stravinsky. Personality, Creativity, Views]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1982. 208 p.

5. Druskin M. S. *Ocherki po istorii tantseval'noy muzyki* [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1963. 201 p.

6. Zaydel' E. G. *Teoriya otnositel'nosti i muzyka* [The Theory of Relativity and Music]. *Prostranstvo i vremya v muzyke* [Space and Time in Music]. Moscow: Gnessim Russian Academy of Music, 1992. Issue 141, pp. 101–116.

7. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya: uchebnoe posobie* [Fundamentals of the Theory



of Music Content: Tutorial Manual]. Astrahan': Fakel, 2001. 368 p.

8. Kogan L. N. *Vechnost'. Prekhodyashchee i neprekhodyashchee v zhizni cheloveka* [Eternity. The Evanescent and the Enduring in Human Life]. Ekaterinburg: Ural State M. Gorky University, 1994. 208 p.

9. Kuznetsova M. V. *Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Contemplative State as a Property of Musical Thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 26 p.

10. Medushevskiy V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [The Intonational Form of Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.

11. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [About the Regularities And Means of the Artistic Impact of Music]. Moscow: Muzyka Press, 2010. 254 p.

12. Medushevskiy V. V. *Khristianskie osnovaniya sonatnoy formy* [The Christian Foundations of the Sonata Form]. *Muzykal'naya akademiya*. 2005, No. 4, pp. 13–27.

13. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.

14. Filimonova M. N. *Adagio v simfoniakh Brucknera* [The Adagio in Bruckner's Symphonies]. *Voprosy teorii muzyki* [Questions of Music Theory]. Moscow, 1975. Issue 3, pp. 273–276.

15. Kholopova V. N. *Tri storony muzykal'nogo*

soderzhaniya [The Three Sides of Musical Content]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: mat-ly I Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Musical Content: Scholarship and Pedagogy: Proceedings of the First Russian Research-Practical Conference]. Ed. V. Kholopova. Moscow; Ufa, 2002, pp. 55–76.

16. Tsukkerman V. A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Musical Genres and the Bases of Musical Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1964. 159 p.

17. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy teme* [The Migrating Intonational Formula and The Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.

18. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskie protsessy v muzykal'noy teme: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Semantic Processes in the Musical Theme: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2000. 35 p.

19. Sheyn S. F. *Teoriya simfonizma v tolkovanii B. Asaf'eva* [The Theory of the Symphony in the Interpretation of Boris Asafiev]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Compiled by V. Zak and E. Chigaryova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Issue 6, pp. 4–28.

20. Shmakova O. V. *Final v simfonicheskikh tsiklakh Bartoka, Oneggera i Hindemita (1930–1950-e gg.)* [The Finale in the Symphonic Cycles of Bartok, Honegger and Hindemith (1930s–1950s)]. Volgograd: Miria, 2009. 238 p.

21. Shmakova O. V. *Final v simfonicheskom tsikle* [The Finale in the Symphonic Cycle]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009, No. 1 (4), pp. 121–124.

О движении в симфоническом цикле

В статье рассматривается категория «движения» в симфонии как важнейшая составляющая жанрового содержания в каждой из частей цикла. Генезис двигательных образов в симфонии обусловлен воплощением эмоций, социального статуса и телесности Человека.

Под «движением» в жанре симфонии понимается особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе драматур-

гии. Не только процессуальный, но и семантический ракурс находит здесь отражение в таких образах, как «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактная пластика». Вместе взятые, они становятся частью идейно-художественной концепции симфонии: Радости, Трагедии и Вечности.

Ключевые слова: симфонический цикл, музыкальные жанры, музыкальной содержание, музыкальная драматургия, движение в музыке

About Motion in the Symphonic Cycle

The article examines the category of “motion” in the symphony as the most crucial constituent part of the content of genre in each of the movements of the cycle. The genesis of the symphony's kinetic images is conditioned by the Human Being's manifestation of emotions, social status and corporeality.

The term “motion” in relation to the genre of the symphony connotes the special character of the development of the musical material – the directedness towards change, the transformation of

the initial images during the course of the dramaturgy. Not only the procedural, but the semantic perspective find reflection here in such images as “kinetic plasticity,” “grotesque plasticity” and “abstract plasticity.” When combined together, they become a part of the ideal-artistic conception of the symphony: Happiness, Tragedy and Eternity.

Keywords: symphonic cycle, musical genres, musical content, musical dramaturgy, motion in music

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
E-mail: olshmakova@gmail.com

Волгоградская консерватория им. П. А. Серебрякова
Российская Федерация, 400131 Волгоград

Olga V. Shmakova

Candidate of Arts,
Professor at the Music Theory and Music History Department
E-mail: olshmakova@gmail.com

Volgograd State P.A. Serebryakov Conservatory
Russian Federation, 400131 Volgograd

