

О. В. ШМАКОВА

Волгоградский муниципальный институт искусств  
им. П. А. СеребряковаУДК  
785.11.036 (4)ОБРАЗНАЯ СФЕРА ТРАГЕДИИ  
В СИМФОНИЧЕСКИХ ФИНАЛАХ  
БАРТОКА, ОНЕГГЕРА, ХИНДЕМИТА (1930—1950)

Появление трагических образов в финале для классической симфонии, как известно, не характерно. Классический канон опирался на рациональное представление о гармонии бытия и вере в возможность «общественного договора» между людьми, радостно переживающими «единение миллионов»<sup>1</sup>. На протяжении XIX века финалы все чаще становились этапом углубления конфликта и решающим событием в развертывании художественной концепции всего произведения, в отдельных случаях очень далекой от традиционной «радостной». Рост героико-драматических образов в финалах Четвертых симфоний Брамса и Брукнера, Девятой симфонии Дворжака, Симфонии *d moll* Франка, «Песни о Земле» Малера (в этой парадигме находится симфонизм Айвза, Сибелиуса, Нильсена) свидетельствовал о глубокой перестройке «грамматики» жанра, эволюции его структурно-семантического инварианта.

Появление эмоционально взвинченных интонаций, воинственных сигналов, трагических восклицаний в симфонических финалах «Музыки для струнных, ударных и челесты» и «Концерте для оркестра» Бартока, Второй, Третьей, и Пятой симфониях Онеггера, «Художнике Матиссе» и «Гармонии мира» Хиндемита<sup>2</sup> создают резкий контраст (конфликт) по отношению к уже устоявшейся в художественной практике образной сфере Радости. В интонационно-лексическом спектре симфонических финалов в зарубежных циклах середины XX века *Трагедия* представлена достаточно широко, это образы: «катастрофа жизни», «энергия разрушения», «гротескная пластика», «оплакивание жизни». Трагические образы обостряют музыкальные события в драматургии на заключительном этапе развития симфонического цикла. Более того, речь идет о расширении сложившегося представления о «генезисе симфонии». К традиционным сюи-

те, концерту, фуге, увертюре, сонате, мессе, оперной арии добавляется *жанр трагедии*.

Как известно, трагедия (от греч. *tragedia*) — вид драматического произведения, где конфликт составляет противоборство Человека и Рока: «безличной силы, господствующей в природе и обществе»<sup>3</sup>. Содержание трагедии раскрывается Аристотелем в «Поэтике» через трактовку понятий «страх», «страдание», «катарсис»<sup>4</sup>. Античные драматурги (Еврипид, Софокл, Эсхил) видели в трагедии «прообраз мира» с характерным для последнего Хаосом нескончаемых страстей, идей, деяний... В трагедиях Шекспира, Шиллера, Пушкина, Достоевского гибель героя «возбуждает боль и скорбь <...>, но вызывает восхищение самоотверженной жертвенностью»<sup>5</sup>.

В работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» представлено неклассическое толкование феномена *трагического*: «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком»<sup>6</sup>. Определение духовной сущности трагизма, сложившееся в XIX веке, дает И. Гура. Под трагизмом исследователем понимается особое качество миропредставления, «уходящее корнями в экзистенциальный план страсти, страдания, греха и смерти»<sup>7</sup>.

В музыкальном искусстве образная сфера трагедии — одна из распространенных: и как составляющая жанровой модели (лирическая трагедия, траурный марш, пассакалья, сарабанда, плач, реквием), и как тип интонационной лексики («мотив вздоха», «мотив креста», «мотив крика», «*passus duriusculus*»). Для классического инварианта симфонии включение сферы Трагедии характерно для I части в виде противопоставления медленного, с трагическим сгущением

образности вступления и сонатного *allegro* (Сто третья симфония Гайдна). Другой вариант динамического сопряжения образов — действенный («agens» по М. Арановскому<sup>8</sup>) конфликт между темами главной и побочной партий (Пятая симфония Бетховена). Возможно и постепенное, в ходе развития обнаружение внутреннего трагизма образа (как в экспозиционном изложении главной партии Сороковой симфонии Моцарта).

Рассмотрим образные составляющие Трагедии.

### КАТАСТРОФА ЖИЗНИ

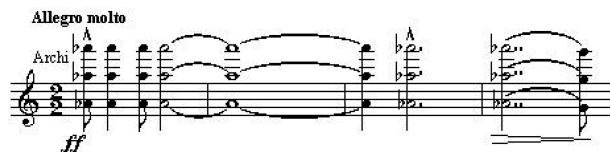
В анализируемых нами симфонических финалах Бартока, Онеггера и Хиндемита одним из самых ярких воплощений сферы Трагедии является образ «катастрофы жизни». В начале XX века трагическое мироощущение наиболее ярко проявилось в творчестве Нововенцев. Опыт музыкального экспрессионизма оказал известное влияние на всех крупных композиторов, в том числе симфонистов, хотя для симфонии как жанра эстетико-стилевые искания экспрессионизма были все же чужды. «Прорывы» знаковых тем творчества Мунка, Шенберга, Бюхнера — крик, смерть, страх — встречаются в анализируемых финалах. Так, «тема крика» в первом разделе разработки финала (ц. 70) «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока состоит из мощного повтора унисона на *as* и секундовых восходящих интонаций<sup>9</sup>. В теме соединяются внешний волевой напор и внутреннее драматическое напряжение (пример № 1).

Пример № 1

Б. Барток.

Музыка для струнных,  
ударных и челесты.

Финал: «тема крика» в разработке



Как правило, драматургическое положение «темы крика» приходится на зону драматической кульминации. Данный композиционный прием встречается и в классической музыке, и в романтических концепциях. Достаточно назвать экспрессивный раздел — «зону перелома» — в побочной партии из I части «Неоконченной» симфонии Шуберта (пример № 2).

Пример № 2

Ф. Шуберт.

«Неоконченная» симфония.

Побочная партия

«Тема крика» (ц. 15) в драматической кульминации разработки-репризы финала Третьей симфонии Онеггера — это трансформированная реминисценция темы из II части «*Dona nobis pacem*». Тихая литургическая молитва превращается здесь в крик отчаяния и насыщается экспрессивной лексикой, представленной двумя элементами — скандированным повтором жесткого одиннадцатизвучия (в нем накладываются структуры уменьшенных аккордов от звуков *gis*, *ais*) и хроматически-«сколотыми» мажорными трезвучиями «марша роботов» (пример № 3).

Пример № 3

А. Онеггер.

Третья симфония.

Финал: «тема крика» в репризе

Уместно представить другой музыкальный пример, указав на типичное поведение «мотива крика» в драматургии. Речь идет о случаях, когда внутреннее напряжение достигает такой силы, что внешнее действие оказывается парализованным. Ситуация, сходная с вышеуказанной трагической кульминацией в финале Третьей симфонии Онеггера, описывается М. Таракановым относительно четвертой сцены III акта оперы «Воцек» Берга (пример № 4). Последняя представляет собой инвенцию, в основе структуры которой — обращение вводного ундецимаккорда (*b-des (cis)-fes (e)-as (gis)+es-f*): «С момента появления аккорда вплоть до конца сцены ничего нет, кроме этого словно все пронизывающего шестизвучия»<sup>10</sup>.

Пример № 4

А. Берг.  
«Воцек». III действие,  
4-я картина



Оцепенение, ужас, заключенные в «мотиве крика», зачастую связаны с образом смерти, музыкальным знаком которой могут стать мотив секвенции «*Dies irae*», «*catabasis*», «*passus duriusculus*», фригийский ход, хроматическая гамма. Так, производная от лирико-трагической темы II части «тема крика» (ц. 10) в экспозиции финала симфонии «Художник Матис» Хиндемита содержит нисходящий «тетрахорд смерти» (пример № 5).

Пример № 5

П. Хиндемит.  
«Художник Матис».  
Финал: «тема крика» в экспозиции



Риторически подчеркнутые интонации смятения, взрыва эмоций возникают в симфонических финалах в близких по значению драматургических контекстах: как предельное выражение страдания на пороге судьбоносного испытания, в момент осознания невозможности достижения мечты либо в ситуации роковой развязки. Так, в «одном» семантическом поле оказываются «тема крика» в симфонических финалах Хиндемита и фрагмент оперного финала Берга, связан-

ного с мрачной атмосферой гибели Воцтека (пример № 6).

Пример № 6

А. Берг.  
«Воцек». III действие.  
Финал (1 такт до ц. 360)



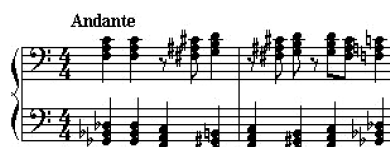
При некоторых различиях «тема крика» в перечисленных симфонических финалах обладает сходными музыкально-выразительными характеристиками, представляя темообразующий комплекс<sup>11</sup>. Для него типичны утрированно повторяющийся звук (унисон или аккорд) в остром ритме, предельная громкость звучания всего оркестра, диссонантность вертикали, «знаковые» уменьшенные аккорды и напряженное хроматическое движение. Важно заметить, что в большинстве случаев «тема крика» — не новый материал, а производный. Ее драматургическая функция — «обострение конфликта».

### ЭНЕРГИЯ РАЗРУШЕНИЯ

Другой образ, предопределяющий появление сферы Трагедии — «энергия разрушения». В финалах классических и романтических симфоний он не встречается. Сопряженный с темой мировой войны, глобальной катастрофы или механистичной агрессии, образ «энергия разрушения» становится типичным именно для XX века. Квинтэссенцией данного образа является мифологема «Человек и Машина». «Марш роботов», открывающий финал Третьей симфонии Онеггера, по семантике может быть сопоставим с агрессивным-мрачным вступлением к увертюре «Эгмонт» Бетховена. Но если у Бетховена «тема угнетения» является толчком к развитию последующих трагических событий, то «тема роботов» в симфонии Онеггера появляется в финале как итог предшествующего развития (пример № 7).

Пример № 7

А. Онеггер.  
Третья симфония.  
Финал: вступление



Разрушительная мощь роковых образов раскрывается через схожий темообразующий комплекс: его составляют массивные аккорды в низком регистре, восходящий мелодический контур верхнего голоса, выразительные по напряжению паузы.

Особая драматургическая ситуация складывается в экспозиции III части Пятой симфонии Онеггера, так как все темы данного раздела являются вариантами образа «энергии разрушения». Речь идет о темах главной партии (ц. 2), связующей (ц. 3) и побочной (ц. 4)<sup>12</sup>. Столь плотный монолит дисгармоничных тем задает трагический ракурс развития музыкального содержания в финале. В центре дальнейших событий оказывается только «рваная» главная тема, которая в столкновении с новой волевой темой вырастает в репризе до кульминации (ц. 9) в виде трехголосного канона и выполняет драматургическую функцию драматической вершины цикла, после чего все события неуклонно движутся к трагической развязке.

Итак, образ «энергия разрушения» может принимать различные музыкально-выразительные формы. Имитируя поток агрессивно-бездушного движения, способного уничтожить все живое, данный интонационно-лексический пласт складывается из механически пульсирующей или хаотично акцентной ритмики, жестких аккордовых структур, хроматизированной музыкальной ткани, предельной динамики (*ff* или *pp*), «шероховатой» инструментовки.

#### ГРОТЕСКНАЯ ПЛАСТИКА

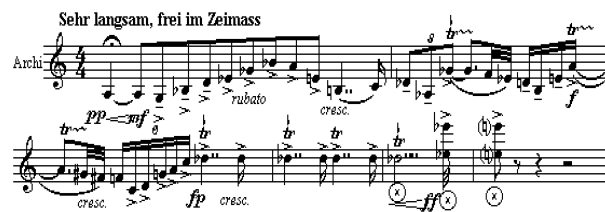
Очередной образ рассматриваемой нами сферы Трагедии — «гротескная пластика». Неустойчивость и утрированность элементов музыкальной выразительности (гармонии, ритма) как знак «гротескной пластики» связаны с интонационно-лексическим комплексом выразительности демонических и inferнальных образов. В финалах «Фантастической» симфонии Берлиоза, «Фауст-симфонии» Листа, в Восьмой симфонии Малера они стойко закрепили за собой «мефистофельский» ореол. Так, инструментальный тематизм, прихотливый ритм, политональность (*Cis/D/fis*) отличают главную тему в финале Второй симфонии Онеггера.

Средоточием inferнальных образов характеризуется экспозиция финала симфонии «Художник Матис» Хиндемита. Вступление (пример № 8), главная и побочная темы представляют разные грани образа потусторонней силы, ис-

кушающей святого Антония. Финал начинается «вдруг» — словно из-под земли вырывается адское пламя, в котором корчатся падшие души: впервые в цикле возникает гипертрофированная хроматика, ритмическая свобода, раскаты трелей, экспрессивный взрыв динамики от *p* к *f* (пример № 8).

Пример № 8

П. Хиндемит.  
«Художник Матис».  
Финал: вступление



Во вступлении финала симфонии «Художник Матис» первый элемент организован как сцепление мрачных минорных трезвучий равными длительностями, второй элемент отличают угловатые скачки с демоническими трелями. Особо выделяется третий элемент (4—6 такты), связанный с сигнальной и речевой лексикой — это скандированный пунктирный повтор звука *des*, «фанфара ужаса», с последующим взвизгивающим мотивом-проклятием *des-es-e* и повисающей зловещей фермой. Возникающий интонационно-лексический комплекс не типичен для симфонических финалов, однако широко распространен в оперных, так называемых роковых темах. Приведем здесь в качестве аналогии известную «тему ада» из начала II действия «Орфея» Глюка (пример № 9).

Пример № 9

Х.-В. Глюк.  
«Орфей». II действие.  
Вступление: «мотив ада»



Главная партия финала симфонии «Художник Матис» представляет собой хроматизированное развертывание «мотива скачки» на фоне остинатного движения (пример № 10).

Пример № 10

П. Хиндемит.  
«Художник Матис».  
Финал: главная партия

Sehr lebhaft

Тему главной партии в экспозиции финала Хиндемита завершает «мотив-угроза», производный из темы вступления (т. 6—7 до ц. 2). Интонационная связь двух тем глубоко символична, при этом соответствует сюжету одноименной оперы: это момент психологического раскола в душе Художника *alter ego*. «Твой злейший враг — в тебе самом», — говорят бесы Матису. — «Мы терзаем тебя <...>. Вскочив на коней, мы скачем к небесам <...>. Они сдирают с тебя одежду, рвут твои волосы <...>. Ты мечешься <...>. Зверь кусает твою руку. Все рухнет кругом»<sup>13</sup>.

Дьявольский характер хроматизированной «темы-скачки» проникает и в побочную партию финала (ц. 6). Перед ее появлением наступает жутковатая тишина, а хроматическое обволакивание звуков *fis moll'a* в жестком ритме и «завывание-свист» (побочная тема звучит у гобоя, кларнета, флейты) создают ощущение образа «машины смерти».

Еще один лик зла — оболстительный, как чаша любви с ядом. Пластичная гибкая тема Эпизода Урсулы-блудницы (пример № 11) начинается с выразительных восходящих секст и «мотива томления» *à la* Вагнер (пример № 12).

Пример № 11

П. Хиндемит.  
«Художник Матис».  
Финал: эпизод «Урсула-блудница»

Langsam

Пример № 12

Р. Вагнер.  
«Тристан и Изольда».  
Вступление

Langsam und schmachkend

Fiati >

В вибрирующих трелях, хроматической рафинированности угадывается интонационная лексика вступления финала — заставки «Искушений святого Антония». Одно из роковых искушений, которое должен преодолеть герой — «плотские утехи». Неслучайно в развитии темы Урсулы появляется свойственная многочисленным темам судьбы ритмика (варианты бетховенского мотива Судьбы), интонация вопроса («Отчего?»), гармоническая неустойчивость. Сравним с «лейтмотивом судьбы» из оперы «Валькирия» Вагнера (пример № 13).

Пример № 13

Р. Вагнер.  
«Валькирия». Лейтмотив судьбы

Molto lugubre

Таким образом, все темы экспозиции и эпизода в финале симфонии Хиндемита выполняют драматургическую функцию представления сил зла, обозначая суть конфликта в душе художника Матиса — борьбы духовного и бездуховного в акте сотворения культового произведения искусства.

Весьма распространенный в симфонических финалах середины XX века темообразующий комплекс «гротескная пластика» складывается из следующих элементов. На интонационно-лексическом уровне выделяются «фанфара ужаса», «мотив судьбы», «хроматические обвалы» — варианты инструментального типа тематизма. Прихотливый ритм, скандированные повторы ритмоформул в условиях политональности, гипертрофированной хроматики, гармонической неустойчивости соответствуют наиболее острым фазам в музыкальной драматургии. Особую роль при создании жуткой inferнальной атмосферы, насыщенной гротескной пластикой, играют приемы театрального инструментализма — демонические раскаты трелей, экспрессивные взрывы динамики от *p* к *f*, повиса-

ющие зловещие ферматы. Вместе взятые эти элементы выполняют в симфонических финалах драматургическую функцию «представления образов антимира» или «обострения конфликта».

### ОПЛАКИВАНИЕ ЖИЗНИ

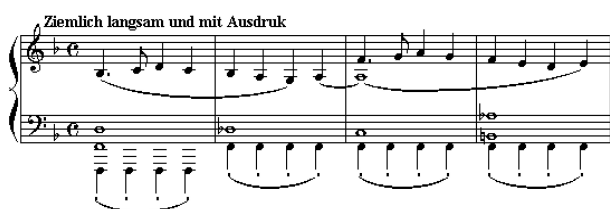
Этот образ, возникающий в симфонических финалах середины XX века, связан с барочной теорией аффектов<sup>14</sup>. Данный тип лексики для инварианта классического симфонического финала не характерен, так как не «вписывается» в парадигму завершения цикла образами коллективного движения и Радости. Сфера лирико-трагических образов расширена в симфонических финалах Малера<sup>15</sup>. После Малера данная тенденция набирает силу, и в анализируемых финалах образ «оплакивание жизни» представлен широко. Так, появление ламентозных ходов в экспозиции побочной темы финала (ц. 6) Третьей симфонии Онеггера глубоко символично. Тема, с одной стороны, выполняет драматургическую функцию выражения образа страдания, с другой стороны, в ней продолжается жесткий ритмический рисунок «марша роботов», что создает трагическое напряжение (пример № 14).

Пример № 14 А. Онеггер.  
Третья симфония.  
Финал: побочная партия



Особую лирическую экспрессию теме придают «мотивы распетой терции» и никнувшие фразы, вызывающие эффект оплакивания, как в одной из тем I части «Немецкого реквиема» Брамса (пример № 15).

Пример № 15 И. Брамс.  
«Немецкий реквием».  
I часть

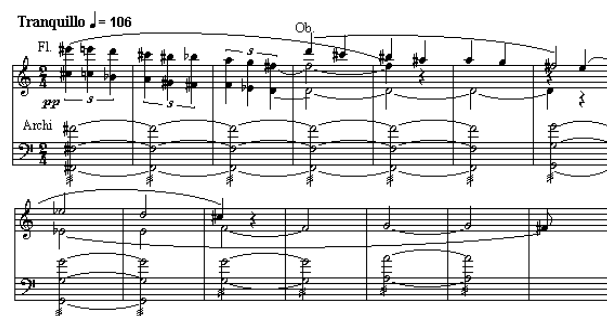


Возникающее в побочной теме напряжение Онеггер усиливает сдвигом органного пункта с *es* на *e* и уплотнением аккордовой вертикали. Особую речевую экспрессию теме придает диалог деревянных духовых и струнных инструментов, по тембру максимально приближенных к человеческим голосам.

Финал «Концерта для оркестра» Бартока почти целиком выдержан в традиционно моторном движении, создающем праздничный характер. Однако и здесь неожиданно возникает ситуация, когда в репризном предкодовом разделе появляется реминисценция из «Элегии», а вместе с ней — образ «оплакивания жизни». Возможно, здесь композитор реконструирует один из архетипических эпизодов народного карнавала — явление чучела смерти или чудовища.

С темами-реминисценциями из трагической кульминации «Элегии» (ц. 468) и второй темой вступления из «Интродукции» (ц. 498) в финале «Концерта для оркестра» Бартока сопоставимы даже фрагменты опер Верди (сравним пример № 16 и вступление к опере «Травиата»; пример № 17 и лейтмотив Аиды). Данные темы включают тип речевой лексики — плача с характерными для него узко-хроматическими интонациями, гибкой ритмикой, «говорящими» тембрами инструментов в замедленном движении.

Пример № 16 Б. Барток.  
«Концерт для оркестра».  
Финал: реминисценция из «Элегии»



Пример № 17 Б. Барток.  
«Концерт для оркестра».  
Финал: реминисценция из «Интродукции»



Заметим, что темы-реминисценции у Бартока выполняют драматургическую функцию продолжения развития конфликта в цикле и образуют зону трагически напряженной тихой кульминации перед мощной праздничной кодой.

Устойчивыми интонационными знаками при создании образа «оплакивания жизни» стали нисходящие ламентозные ходы, пентахорд скорби, *catabasis*, узко-хроматические опевания или соскальзывания. Жанровый спектр в данном темообразующем комплексе достаточно широк — плач, траурный марш, пассакалья, «ария жалобы», реквием, трагический романс. Немаловажную роль играют медленный или умеренный темп, минор и включение ладов со сложной альтерацией или хроматизацией ступенечного состава, а также выбор инструментов, максимально приближенных к звучанию человеческого голоса — струнных и деревянных духовых. Драматургическая функция данной

образной сферы в симфоническом финале — «кульминирование» или «лирическое остранение».

Интонационная лексика образной сферы Трагедии, как уже подчеркивалось, для классического симфонического финала не характерна. Генеалогия этих образов связана, прежде всего, с театральной, программной симфонической и вокально-хоровой музыкой при выражении состояний скорби и дисгармонии. Контекст появления анализируемых тем позволяет увидеть, что в парадигматическую ось развития «речевых оборотов» симфонического цикла проникают иные текстовые образования — изобразительность и слово. Наряду с другими факторами они вносят черты скрытой программности, симфонической сюжетности. Узнавание в финале знакомых и «незнакомых» «слов» и «событий» обеспечивает возможность композитору «говорить», а слушателю «читать» все новые и новые тексты с незадачным значением.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь следует оговорить, что в классическом наследии симфонического жанра есть циклы не столь оптимистичного плана. Среди них «Трагическая» и «Прощальная» симфонии Гайдна, обе *g moll*'ные симфонии Моцарта. Но это скорее исключения, подтверждающие правило.

<sup>2</sup> Заметим, что названные симфонии, созданные в период с 1934 по 1951 год, можно отнести к так называемой «классике XX века».

<sup>3</sup> Трагедия // Эстетика. Словарь. — М.: Политиздат, 1999. — С. 356.

<sup>4</sup> Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). — СПб.: Азбука, 2000. Развитие классической трактовки категории «трагического» в XX веке принадлежит А. Лосеву. Ученый обосновывает понятие «трагического мифа» как «смысловой конструкции самой жизни, самого действия» [Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1983. — С. 453].

<sup>5</sup> Трагедия // Эстетика. Словарь. Там же.

<sup>6</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1990. — С. 63.

<sup>7</sup> Гура И. М. Мусоргский: метафизика трагедийности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2004. — С. 7.

<sup>8</sup> Арановский М. К теории симфонии // Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов: исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — С. 24.

<sup>9</sup> «Мотив крика» произведен от радостных главной и побочной тем финала «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока.

<sup>10</sup> Тараканов М. Музыкальный театр А. Берга. — М.: Музыка, 1976. — С. 228.

<sup>11</sup> Структуру темообразующего комплекса приводит Е. Чигарева. В него входят лад, гармония, мелодика, интервалика, ритмика, структура, фактура, тембр и динамика. См.: Чигарева Е. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1979. — Вып. 4. — С. 106.

<sup>12</sup> Со всеми темами возникает круг интонационно-лексических ассоциаций. С главной темой — первая главная тема Сонаты *h moll* Листа; со связующей — агрессивный марш-трансформация темы возлюбленной IV части «Фантастической» симфонии Берлиоза; со связующей — главная тема финала Девятой симфонии Дворжака.

<sup>13</sup> Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. — М.: Музыка, 1974. — С. 208.

<sup>14</sup> Данные лексемы описаны во многих работах, в том числе в кн.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1999. — С. 176—187.

<sup>15</sup> Назовем здесь трагические финалы в концепции Второй, Шестой симфоний и в последних трех крупных симфонических концепциях — Девятой и Десятой, «Песне о Земле» Малера.

### Шмакова Ольга Владимировна —

доцент Волгоградского муниципального  
института искусств им. П. А. Серебрякова,  
аспирантка Астраханской  
государственной консерватории