

О КУЛЬМИНИРУЮЩЕЙ ФУНКЦИИ ФИНАЛА В СИМФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ БАРТОКА, ОНЕГГЕРА И ХИНДЕМИТА

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

Симфонический цикл представляет собой музыкально-художественную систему, в которой отражается картина мира и место Человека в нем. Одна из устойчивых тенденций в эволюции симфонии – кульминирование финала – в статье будет показана на материале зарубежных симфоний середины XX в.: в «Концерте для оркестра» (1943) Бартока, V симфонии (1950) Онеггера, «Гармонии мира» (1951) Хиндемита. Кульминирующая функция финала рассматривается на уровнях: формы, тонального плана, концептуальном.

A symphonic cycle is a music and art system reflecting the picture of the world and the place of the Human in it. The article reveals one of the steady trends in the symphony evolution, i.e. climax of the finale, using the foreign symphonies of the middle of XX century, namely, *Concert for the orchestra* (1943) by Bartok, *Symphony No. 5* (1950) by Honegger and *Harmony of the world* (1951) by Hindemith. The climax function of the finale is analyzed on various levels: formal key, disposition of tonalities and conceptual.

Содержание симфонического цикла в силу известной смысловой емкости способно отразить различные грани «концепции Человека»¹ с тем акцентом, который композитор считает необходимым поставить. Следовательно, любая из частей симфонии может стать кульминацией², в том числе и финал. Обобщая наблюдения за планом распределения драматургических функций в симфонических циклах XIX–XX вв., можно констатировать, что кульминационное положение финала – одна из устойчивых тенденций в эволюции жанра. Покажем сказанное на некоторых примерах.

В «Концерте для оркестра» Бартока действенный характер I части и очерченность ее крайних разделов основной тональностью *f-moll*³, казалось бы, обеспечивает кульминарующее положение «Интродукции» в цикле. Однако данные характеристики присущи и «Финалу» с той разницей, что конфликт здесь обострен, и сонатность усложнена полифонической техникой (фугато в экспозиции, fuga вместо разработки, контрапункты в репризе). Иными словами, *формообразование* в финале более сложное в сравнении с I частью, хотя в обоих случаях это сонатная форма. Последняя в средних частях не возникает: в «Игре пар» в рамках трехчастной формы конфликт отстраняется (здесь контрастируют скерцозная тема и молитвенный хорал духовых), но возобновляется в вариационной по форме «Элегии» (через резкий стык мягкого звучания лейтмотива и экспрессивного – основной темы) и в «Прерванном интермеццо», написанном в концентрической форме (в противоречие вступают задушевно-лирический и банально-танцевальный образы). Нарастание напряжения в III и IV частях цикла готовит событийный финал.

Акцентирование идеи «гармонии Человека и Мира» в финале подчеркнуто на *тональном* уровне: происходит ладовое переосвещение крайних частей как движение от *f(fis)* I части к *F(A)* завершающей части. Данные тональные центры организуют

и общий тональный план цикла: сначала *D-dur* II части, представ как VI ступень, просветляет колорит, затем *fis-moll* в III части закрепляет модус трагических образов, движение от *h-moll* к *H-dur* в IV части отражает ход от драматических событий к позитивным, направляя процесс к наполненному танцевально-двигательной энергией финалу.

В приоритетности финала убеждает его *концептуальная* емкость, ибо в V части завершается развитие двух магистральных образно-интонационных линий цикла. Их завязка осуществляется в двух темах вступления I части. Одна драматургическая линия определяется образом героического характера с присущим ему волевым возгласом (первая тема вступления), тогда как вторая сопряжена с образом страдания, выраженным через никнувшие скорбные интонации (вторая тема вступления). Конфликт, сфокусированный во вступлении симфонии как проявление «внешнего» (Мира) и «внутреннего» (Человека), продолжается, понижывая все части. Важно отметить, что идея соединения противоположностей – героического и трагического – осуществляется именно в финале благодаря технике контрапунктирования (ц.482 и ц.498). В коде финала (ц.543) идея преодоления дисгармонии во внутренней и внешней жизни Человека обретает свои черты в ликующе звучащих теме второй побочной партии и лейтмотиве.

Кульминационное положение финала в **V симфонии Онеггера** обусловлено рядом факторов. Очевидно нарастание сложности *формообразующих принципов* от части к части: за трехчастной структурой I части следует сонатная без разработки (с эпизодом) 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 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 динамической сопряжение тоналностей различно. В I части это круг достаточно близких тоналностей: *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 тоналности *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). В финале следует подчеркнуть более сложный тип тональных связей между разделами: в экспозиции *a-moll* (вступление) – *d-moll* (главная партия) – *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 далекие *b-moll* – *Des-dur* (с ц.7) в главной теме с последующим «сдвигом» в *C-dur* и *As-dur* новой темы (ц.9). Неустойчивость характеризует и заключительный раздел разработочной репризы, 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 возрождающаяся основная тоналность *d-moll* вносит эффект мучительного разрешения в устоявшемся огромного напряжения, в данном случае не только образного, но и гармонического.

В *концепции* цикла художественная идея «дисгармонии Человека и Мира» формируется постепенно. Здесь показательны 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 нее теме побочной партии финала. И в I части, и в финале с данными темами ассоциируется образ главного героя симфонии, проживающего путь от мрачного моноло-

га к героическому сопротивлению силам судьбы. Более высокая ступень в развитии сквозной образной коллизии обозначена в Новой теме (в репризе), 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, олицетворением которой является жанровая и фактурная близость темы вступления I части и коды финала. Траурное движение как метафора дисгармонии современного бытия открывает и завершает цикл на трагической кульминации. Симфоническая *концепция* в V симфонии Онегера складывается из представления модусов трагического. В I части образы траурного марша и полного экспрессии псалма отражают массовую и личную трагедию, представляя метафору современного состояния Мира. Во II части калейдоскоп тем в духе «песен и плясок смерти» раскрывает иную грань трагического: через метафизику бытия. В финале завершается процесс разрушения жизни. Лишь на время в репризе III части возникает образ ликования, но образ катастрофы оказывается сильнее. Финал ставит окончательную точку в развитии художественной идеи «дисгармонии Человека и Мира», интерпретируя одну из вечных тем искусства – философского смысла смерти.

Кульминирующее положение финала в цикле «**Гармония мира**» Хиндемита обусловлено рядом признаков. Если в I части «*Musica instrumentalis*» в полифонизированной сонатной *форме* экспонируются основные образные сферы по принципу дополнительного контраста – Космос, Земля и Человек, то в рамках трехчастной формы II части «*Musica humana*» избирается только один из сквозных в цикле образов: Человек раскрывается как диалектическое единство граней его сущности (через хорал и монолог). Усложнение внутренней разнородности сквозных в симфонии сфер продолжено в финале «*Musica mundana*»:

трансформация образов Космоса (фуга) и Земли (пассакалья) предопределяет длительный, не лишенный драматизма (реминисценции трагических образов, представляющих сферу Человека) процесс доказательства единства противоположностей. Грандиозное развитие в контрастно-составной форме выделяет финал как кульминирующую часть в симфонии.

В *тональной драматургии* цикла важной оказывается арка между крайними частями: I часть и финал написаны в *e-moll*. Но если в I части разделы в сонатной форме при всей сложности хиндемитовской гармонии в целом соответствуют классической логике и соотносятся как t (вступление, главная (ц.4, т.8) и связующая (ц.8) партии) – D (побочная партия (4т. до ц.9)) – DD (разработка с т.11 до ц.13) – t (реприза с ц.23, т.8), то в финале другой принцип организации. Длительное выдерживание основной тональности *e-moll* «цементирует» вариационно-полифонический процесс: лишь переход в бемольную сферу (*b-moll*) при реминисценции заключительной темы из I части в 11-й вариации очерчивает зону напряжения. Тем ярче финальный прорыв в *E-dur* в заключительной фазе развития. Общий тональный план цикла *e / cis A / e E* отражает движение к Свету и Гармонии.

Концепция симфонии, в основе которой лежит художественная идея «гармонии Мира», развертывается как процесс синте-

зирования образно-интонационных линий, символизирующих единство контрастов Бытия. Заданная в цикле идея раскрывается на музыкальном уровне монотематически: основной материал трех частей произведен из единого тематического источника – вступления (Космоса) к симфонии. В I части основные образы в результате развития претерпевают внутренние изменения и приходят к символу единства материала (контрапункт тем вступления и заключительной партии), во II части обнаруживается иллюзорность достигнутой гармонии (кода), в финале идея единства и гармонии Мира доказывается в детально выверенном полифоническом процессе, направленном к триумфальному звучанию темы фуги – образу всеединого Космоса.

Итак, если взглянуть на все три симфонические концепции в целом, то можно заметить, что они отражают наиболее общие, универсальные (скажем, философские) образы: «жизнь» в концепции Радости, воплощенной в «Концерте для оркестра» Бартока; «смерть» в концепции Трагедии – в V симфонии Онеггера; наконец, «Бытие / инобытие» в концепции Вечности – в «Гармонии мира» Хиндемита. В кульминирующих финалах симфонических циклов Бартока, Онеггера и Хиндемита завершают развитие образы, характеризующие суть мироздания: смысл жизни и смерти в формах Бытия и инобытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Арановский онтологические ракурсы при воплощении «концепции Человека» определяет как «*homo agens, homo meditans, homo ludens, homo communis*» [Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 309].

² Кульминация, по определению Л. Казанцевой, это «наиболее важная, с содержательно-смысловой точки зрения, фаза драматургического процесса, подчиняющая все остальные фазы» [Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. С. 208]. К инструментальным циклам с кульминирующим финалом ученый относит фортепианную сонату № 21 «Аврора» Бетховена, малеровские «симфонии финала» (термин П. Беккера), VI симфонию Чайковского, XV симфонию Шостаковича [Там же. С. 217–218].

³ Тональный план I части в «Концерте для оркестра» Бартока организован вокруг двух центров: кроме основного «*f*» в теме главной партии в экспозиции и коде, появление *cis-moll* во второй теме главной партии (ц.135) и *b-moll* в теме побочной партии (ц.155) закрепляет тональную опору «*fis*», представленную во вступлении. Расщепленный тональный центр (в данном случае «*f-fis*») весьма характерен для звуковысотной организации в музыке XX в.