

СИМФОНИЧЕСКИЙ ФИНАЛ В РЯДУ «ЖАНРОВ-ОКОНЧАНИЙ»

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

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

Симфонический цикл – один из «составных жанров» (термин А. Сохора): каждая часть – законченная пьеса, из которых складывается общая концепция. Местоположение симфонического финала – окончание – предопределяет устойчивый комплекс содержательных характеристик. В статье показано, что финальность как содержательный феномен встречается в целом ряде жанров: постлюдии, эпилоге и др.

Symphonic cycle is one of the «compound genres» (A. Sokhor's term): its parts present separate pieces, which form a general concept. The position of the symphonic finale – the end – predetermines a steady complex of substantial characteristics. The author of the article shows that finality as a substantial phenomenon can be met in a number of genres: postlude, epilogue, etc.

Финал обладает собственной семантикой и структурной завершенностью, т. е. является пьесой, входящей, наряду с другими пьесами, в состав циклического произведения. Возникающая при этом иерархия

характерна для «составных жанров», в которых, как пишет А. Сохор, «отдельные части или номера... нередко представляют собою простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария,

песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.)»¹.

Симфонический финал по местоположению в цикле² выполняет свою основную функцию – окончания произведения. В ходе эволюции симфонического цикла за финалом закрепилась собственная семантика. Если «суммировать» основные черты всех симфонических финалов, возникает определенный «образ финала», можно сказать, жанр³. Под *жанром* понимается *обусловленный социальной средой план развертывания родового музыкально-художественного содержания*. Симфонический финал как жанр обладает следующими характеристиками:

1. Бытие симфонического финала в социальной среде с точки зрения предназначения и условий исполнения определяется выражением «общественного сознания» (П. Беккер). Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом акустическом пространстве – концертном зале, часто акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению дополнительных ресурсов – тембровых и внемузыкальных. Заданные композитором исполнительские параметры предназначены в финале симфонии для создания ощущения у слушателей чувства общности.

2. Родовое музыкально-художественное содержание симфонического финала, как и любой другой части симфонии, имеет обобщенный характер. При этом в финале раскрывается консолидирующая человеческое сообщество художественная тема, доминирует коллективный образ, что находит выражение в синтезировании материала (количественном или качественном). В фокусе содержания симфонического финала находится образ Движения в его физической и абстрактной формах. В результате в финале композитором конструируется содержание, в основе которого лежит идея единения людей в социальном, планетарном, вплоть до космогонического масштабах.

3. План становления типизированного содержания в финале – одном из этапов

развертывания симфонической концепции – вариативен. Ход событий в финале оказывается в зависимости от образно-смысловых функций, возникающих как динамическое сопряжение между частями. Тем самым в композиторской практике обеспечивается возможность рождения множества текстов с едиными родовыми признаками.

Важно подчеркнуть, что все признаки, присущие жанру симфонического финала, проявляются не каждый сам по себе, а как комплекс. Благодаря системному характеру их проявления, *за финалом закрепилась собственная семантика*. Сложившееся представление о характере музыки и свойствах ее развития в симфоническом финале, очевидно, позволяет в отдельных случаях давать не порядковый номер (например: А. Брукнер. VIII симфония. IV часть), а название последней части – «Финал». Так происходит, например, в «Концерте для оркестра» Б. Бартока. Тем самым, как и «Интродукция», «Игра пар», «Элегия», «Прерванное интермеццо», «Финал» – это такая часть цикла, которая имеет свою программу, заданную композитором. Подобный пример, на который указывает О. Соколов, правда, в рамках камерного инструментального жанра, встречается и в отечественной музыке. Ученый пишет, что «Д. Шостакович в 15-м квартете наряду с элегией, серенадой, ноктюрном и траурным маршем дает последней части наименование «Эпилог», трактуя его, таким образом, как составляющий жанр, равноправный с остальными»⁴.

Наблюдая за жанровым культурно-историческим «поведением» симфонического финала, возникает аналогия с эволюцией жанра прелюдии, некогда бывшей вступлением в цикле, а впоследствии ставшей самостоятельным художественным опусом или образующим цепочку прелюдий – цикл. Как и прелюдия, в средневековой музыке для органа сложился вид заключительной пьесы, который назывался *постлюдией* (лат. – «последующая игра»), по, сути, яв-

лявшийся окончанием, финалом (*лат.* – «конец»). Как замечает В. Цуккерман, после рождения в барочной музыке, «в дальнейшем постлюдиями стали называть инструментальные заключения вокальных произведений, представляющие *самостоятельный художественный интерес*»⁵ (выделено мной. – *О. В.*). Очевидно, что в данном случае постлюдия – часть целого.

Известен другой вариант, когда постлюдия становится отдельным сочинением. Так, в композиторской практике XX в. – это один из любимых жанров. Назовем в этой связи цикл из четырех постлюдий В. Сильвестрова, «Постлюдия» – финал пятичастной III симфонии К. Сикорского, «Три постлюдия» для оркестра В. Лютовского, «Постлюдия» для арфы с оркестром *op.* 118 Е. Фирсовой, «Четыре постлюдия» для симфонического оркестра Ф. Караева, «Сирень» – постлюдия к картине Врубеля для малого кларнета, альты и фортепиано С. Павленко.

К ряду «жанров-окончаний» относится и *эпилог* (*греч.* – «заключение, послесловие»). Входя в состав вокальных (в циклах «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана), театральных (в операх «Дон Жуан» В. Моцарта, «Гибель богов» Р. Вагнера) произведений, эпилог выполняет важную функцию – это итог предшествующего развития действия. Как и постлюдия, эпилог в исполнительской практике может «отделиться» от целого, став самостоятельным – ярким и завершенным произведением: таков, например, хоровой эпилог «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки.

Известен особый случай, когда целая симфония является «Эпилогом»: в своей последней, VII симфонии, Г. Канчели сознательно «подвел черту», синтезировав

сквозные интонации и образы симфонического макроцикла. В подобном итогово-обобщающем качестве, но в рамках одного сочинения, выступает финал III симфонии Б. Тищенко, названный им «Post scriptum». Функцию эпилога выполняет и финал в XIV симфонии Д. Шостаковича. Одиннадцатая часть – «Заключение», написанная на слова Р. Рильке, подытоживает развитие сверхтемы цикла – «философии смерти»: «в миг высшей жизни она в нас страждет, ждет нас и жаждет, и плачет в нас!». Эпилог как метафора жизни после смерти завершает балет «Пер Гюнт» А. Шнитке, о содержании которого композитор пишет: «Это – четвертая реальность... Это – не сюрреализм, а реализм иного, чем земной, типа: как бы начало нового витка!... В Эпилоге нет никакой новой музыки, по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит, – это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга – как облака. Одна тема доигрывается, а другая уже звучит. И вот это несовпадение граней многочисленных тем создает ирреальную картину, как бы громко ни играл оркестр. Это все равно ирреально»⁶. Данный пример позволяет подчеркнуть, что эпилог может стать самостоятельным художественным произведением, но, входя составной частью в общую концепцию, расширять эстетико-философское воплощение идеи композитора.

Итак, понимание симфонического финала, постлюдии, эпилога связано с художественным рефлексированием в ракурсе проблем филогенеза (извечным вопросом человечества: о сути жизни в циклической смене форм движения, о смысле смерти – финала жизни). Финальность осмысливается композиторами как ядро эстетико-философской концепции произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. С. 7.

² В. Цуккерман выделяет особую группу жанров – «по местоположению..., как одного из звеньев в более крупном целом» [Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.:

Музыка, 1964. С. 116]: это прелюдия, интермеццо, антракт, постлюдия и финал. Разрабатывая теорию жанров, О. Соколов также указывает на такие, «которые типизируют определенные функции музыкальной формы, как бы перенимая ее прерогативу» [Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. С. 3]: к уже названным ученый добавляет увертюру, эпилог и оперный финал. В статье в данный ряд включается симфонический финал.

³ О жанровом определении частей симфонии В. Цуккерман пишет, что «ее обычная первая часть – *«сонатное allegro»* – есть не только определенная конструкция, но и *жанр со своими типичными образами и их контрастами*; это еще более ясно в отношении медленной части симфонии, как *лирического жанра*, и скерцо, как *жанра движения, игры...* Вывод отсюда таков: ***жанрами именуют не только целые произведения, но и части произведений***, если они достаточно закончены по форме и обладают вполне определенными «приметами» жанра» [Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. С. 64–65; выделено мной. – О. В.].

⁴ Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. С. 3.

⁵ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. С. 118.

⁶ Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке / Сост., вст. ст. А. Ивашкин. М.: РИК «Культура», 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: // <http://yanko.lib.ru/>.