

УДК 78.082.1

**ТРАКТОВКА ФИНАЛА В СИМФОНИЯХ А. БРУКНЕРА****Савченко А.С.**Национальный юридический университет  
имени Ярослава Мудрого

Статья посвящена изучению особенностей структурно-семантической организации финалов в симфониях А. Брукнера. Детально анализируется строение сонатной формы в целом, отдельных разделов и партий. Рассматриваются темповые, тематические, гармонические, образно-семантические особенности финалов, позволяющие выстроить специфическую драматургию цели. Выявляются логические структуры, лежащие в основе композиционно-драматургического процесса части. Формулируется вывод о финале как носителе семантической функции заключительного эмоционального слова в симфоническом цикле.

**Ключевые слова:** симфония, финал, семантика, структура, драматургия цели.

**Постановка проблемы.** Симфонизм великого австрийского композитора А. Брукнера все еще остается «территорией», требующей исследовательского внимания. Несмотря на наличие научной литературы [4, 5, 7, 8] и повышение за последние годы интереса музыковедов к творческому наследию композитора [1; 2; 3 и др.] и, шире, – к австрийскому музыкальному романтизму, многие вопросы, связанные с симфонизмом мастера, остаются открытыми. В частности, к таковым относится и проблема финала в симфониях А. Брукнера.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В научной литературе финалы принято считать наименее удачной частью в симфониях композитора [9]. Аргументами в пользу данного тезиса служат: рыхлость, невыстроенность, «нелогичность» последних частей, их «многословность». В противоположность укоренившемуся в научной литературе мнению мы полагаем, что финал в строении цикла занимает сильную смысловую позицию – это эмоциональное заключительное слово симфоний, представленное в действенном ключе, что компенсирует отсутствие семантики действия в первой части. При этом в брукнеровских финалах не находит воплощение идея массовости,

которая предполагает обезличенность. Кроме того, в известной нам научной литературе финалы не рассматриваются с точки зрения их структурно-семантической организации.

Таким образом, **целью статьи** является изучение структурно-семантических закономерностей организации финалов в симфониях А. Брукнера в связи с их художественной концепцией и в контексте семантического строения цикла.

**Изложение основного материала.** Подчеркнутая эмоциональность высказывания в финале, разворот в сторону действия решается композитором при помощи комплекса следующих средств: 1) умеренного или быстрого темпа; 2) действенной главной партии; 3) целенаправленного продвижения к коде путем нарушения стройности сонатной формы, которая в результате превращается в двухэтапную форму со слитыми в один раздел разработкой и репризой; 4) драматургии цели, имеющей ступенчатый характер.

Финалы ранних симфоний написаны в быстрых темпах: Нулевой – Allegro vivace, Первой – Bewegt, feurig (Взволнованно, пламенно), Второй – Mehr schnell (Более, чем быстро), Третьей – Allegro. В Четвертой симфонии композитор находит адекватное обозначение темпа, ко-

торое будет использовано в Шестой и Седьмой: *Bewegt, doch nicht zu schnell* (Взволнованно, но не скоро). Оно совпадает с темпом первой части Четвертой симфонии и формально указывает на умеренный темп, однако слово *Bewegt* сообщает финалу высокий эмоциональный тонус высказывания, который выводит темп к верхней границе умеренного, приближая его к быстрому. Кроме того, как правило, время тематизма главных партий финалов имеет более мелкую ритмическую единицу измерения. Для сравнения: в Четвертой симфонии при почти одинаковом обозначении темпа в первой части время измеряется целыми, в финале – четвертями. Это же относится к финалу Пятой симфонии, темп которого – *Allegro moderato*, времяизмерительная единица темы главной партии – четверть. Несколько отличается финал Восьмой симфонии, имеющий темп *Feierlich, nicht schnell* (Торжественно, не быстро). Репарка *Feierlich* сближает его с первой частью, что можно объяснить следующим образом: в Восьмой симфонии под знаком доминирующей семантики *Feierlich* происходит сближение семантических функций всех частей, обнаруживает себя семантическая диффузия внутри цикла.

Семантика действия, воплощенная в финалах симфоний А. Брукнера, сконцентрирована в тематизме главных партий. На действенный характер указывает жанровое происхождение тем, имеющих речитативно-ораторский (финалы Нулевой, Четвертой симфоний), сигнально-фанфарный и маршевый генезис (финалы Первой – Третьей, Пятой – Восьмой симфоний). Для сигнально-фанфарных, маршевых тем характерен крупный штрих подачи, движение мелодии по звукам трезвучия, регулярно-акцентный ритм, использование пунктирного и дважды пунктирного ритма; тембровое решение – оркестровое *tutti*, медь, трактованная как носитель семантики действия. Для речитативно-ораторского типа тематизма – рельефная подача материала, ходы на широкие интервалы, свободная ритмика; тембровое решение – оркестровое *tutti*.

Важную роль играет структура и масштабы тематизма главных партий. Здесь можно выделить два принципа: 1) тематической однородности и концентрированности (главные партии финалов Третьей, Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний); 2) интонационной и структурно-функциональной тематической неоднородности (главные партии финалов Нулевой, Второй, Четвертой, Шестой симфоний).

В первом случае действенный «сильный» тематический элемент открывает главную партию. Во втором – действенному предшествует более «слабый» элемент, в результате возникает структура, функционально подобная вопросо-ответной структуре в смысловой инверсии, одновременно – барочной структуре «ядро и развертывание» в структурной инверсии. При этом «слабый» элемент в разных симфониях имеет различный жанровый генезис и неодинаковую степень интонационно-тематической насыщенности. Например, в финалах Второй и Четвертой симфоний он нейтрален в интонационном отношении, построен на общих формах звучания, выполняет тем самым функцию подготовки, предвосхище-

ния «сильного» действенного элемента, который выступает в качестве ядра – сгущения смысла и драматургического итога развития. На его достижение направлены гармонические средства: первый элемент звучит в условиях неустойчивой гармонии (функция доминанты), которая образует обширную зону накопления энергии, получающую разрешение во втором элементе путем установления тоники. Структуру такой темы можно выразить формулой «накопление энергии → действенное ядро» (функция неустоя → функция устоя).

Такая структурная модель придает драматургии главной партии целенаправленный характер, что способствует реализации семантики действия. Не случайно главные партии финалов Четвертой – Восьмой симфоний оказываются тонально замкнутыми благодаря кадансу, утверждающему устоя – главную тональность или тональность доминанты (цель достигнута). После каданса следует либо пауза, разделяющая главную и побочную (Четвертая, Пятая симфонии), либо связующий звук (Шестая), либо, в свою очередь, тонально замкнутая связующая партия, которую, по сути, связующей можно назвать весьма условно. В Седьмой симфонии – это второе предложение темы главной партии, в Восьмой – тонально замкнутый небольшой раздел после главной, скорее, – послесловие, замыкающее раздел формы.

В финале Шестой симфонии первый элемент, имеющий песенный генезис, является более «слабым», на что указывают динамика *p*, нисходящее мелодическое движение у струнных, доминантовый органн пункт «e». Но по своей значимости он равен «сильному» сигнально-фанфарно-маршевому, что подтверждается драматургическим процессом: действенный элемент не подготавливается, а врывается в зону первого, прерывая его.

Структурная модель «накопление энергии → ядро» реализуется также в тематически однородных темах в Третьей и Восьмой симфониях на гармоническом уровне. В Третьей симфонии главная тональность *d-moll* в первом проведении темы появляется как доминанта к тональности *g-moll*. Лишь в конце второго проведения темы устанавливается трезвучие *D-dur* с наложением фигураций скрипок (*c-d-es-fis*). Поэтому и «слабый» элемент, выполняющий функцию накопления тематической энергии (первые восемь тактов), и «сильный» действенный элемент находятся в зоне действия гармонического неустоя вплоть до последних тактов главной партии.

В Восьмой симфонии действенный элемент, открывающий финал *c-moll*, также звучит в условиях неустойчивой гармонии. Первое проведение темы имеет следующий тональный план: *in Fis* (квинта *fis-cis*) – *D-dur* – *b-moll* – *Ges-dur* – *Des-dur*. Главная тональность *c-moll* устанавливается во втором проведении темы (т. 31). Таким образом, в основе тонально-гармонического развития главной партии находится структурная модель «накопление энергии → ядро».

Реализации семантики действия способствует форма финалов, которую, на первый взгляд, невозможно свести к единой модели. Кажущаяся нелогичность и нестабильность строе-

ния являются специфическим свойством последней части симфоний А. Брукнера, таким же, как строгая и устойчивая композиционно-драматургическая модель первых трех частей цикла.

В самом общем плане форму финалов можно определить как сонатную, но трактованную особым образом. Если экспозиция в целом соответствует канону формы, то разработка и реприза строятся весьма свободно, каждый раз представляя собой новое композиционно-драматургическое решение. Анализ показывает, что при всем видимом разнообразии этих решений в основе строения финалов лежит все же один логический принцип. Мы выразили его формулой «экспозиция – X», где экспозиция выступает стабильным компонентом, а X отражает варианты решения разработки и репризы. Выведенная нами формула позволяет объяснить структуру брукнеровских финалов с точки зрения логики полифонических форм, в частности, фуги, в которой наибольшей устойчивостью обладает экспозиционный раздел, а развивающий и заключительный свободны в своем строении. Общей тенденцией всех финалов является максимальная динамизация репризы, вследствие чего реализуется семантика действия за счет устремленности музыкального процесса к коде (драматургия цели).

Обозначим средства динамизации репризы:

1. Сокращение или расширение структуры партий. Так, в финалах Второй, Четвертой, Пятой симфоний главная партия сокращена (соответственно, количество тактов в экспозиции и репризе: 51-19 т., 92-29 т., 36-23 т.). В финалах Седьмой и Восьмой симфоний – расширена, трактована как второй этап разработки (соответственно, 18-40 т., 40-110 т.). Изменяются масштабы и других партий: в финалах Третьей, Шестой, Восьмой симфоний значительно сокращены побочные (90-32 т., 60-33 т., 66-34 т.), незначительно сокращены побочные в финалах Второй и Пятой (72-62 т., 70-62 т.). Заключительная партия сокращена в Шестой и Восьмой симфониях (51-38 т., 118-63 т.), расширена – в Нулевой и Пятой (24-50 т., 29-36 т.).

2. Модификация структуры репризы за счет изменения последовательности партий или отсутствия какой-либо партии. В финале Третьей симфонии (третья редакция) тема главной партии звучит в контрапункте с темой заключительной после побочной партии. В Шестой симфонии отсутствует главная, в Седьмой – побочная, заключительная – в финалах Четвертой и Седьмой симфоний. Следует отметить, что в различных редакциях наиболее стабильной частью формы является экспозиция, расхождения же между редакциями чаще всего возникают в зоне разработки и репризы (например, во второй редакции Третьей симфонии реприза начинается проведением темы главной партии), что соответствует логике формы финалов, отраженной в формуле «экспозиция – X».

3. Изменение логики гармонического строения репризы по сравнению с экспозицией. В экспозиции все главные партии оказываются тонально замкнуты, в репризе – разомкнуты. Кроме главных в репризе тонально разомкнуты также побочные, которые, как и в первых частях, под-

готавливают тональность заключительных партий. В свою очередь, заключительные подготавливают тональность коды – главную тональность симфонии. Таким образом, в основе гармонической логики репризы лежит идея целеустремленного продвижения к коде, утверждающей главную тональность.

Такая гармоническая логика позволяет сделать еще одно наблюдение. В первых частях главные партии тонально разомкнуты в экспозициях и в репризах (за некоторыми исключениями), что придает форме симметрию на уровне тонально-гармонического строения. В финале иная гармоническая логика репризы по сравнению с экспозицией, а также изменение структуры самой репризы и партий, нарушают симметрию и равновесие формы, ее пропорциональность. В результате этого динамизированная реприза оказывается пронизана направленным вектором развития к цели – коде. Важную роль коды как цели тематического и тонального развития финалов и всей симфонии подтверждает факт отсутствия тональной репризы в разделе побочной партии в Третьей – Шестой и Восьмой симфониях.

Структуру финалов можно попытаться объяснить с точки зрения риторической логики, с которой А. Брукнер, по-видимому, был хорошо знаком. Согласно риторическим законам построения высказывания, заключительная часть ораторской речи должна нести высокий «эмоциональный накал». Излагая теорию риторики, Ю. Рождественский отмечает, что воззвание (предпоследняя часть речи перед заключением – выводами) является обращением к чувствам слушателей и «служит для того, чтобы сформулировать эмоциональное отношение к делу» [6, с. 169]. Как наиболее действенно-эмоциональная часть цикла финал соответствует риторической функции *conclusio, peroratio* – воззвание-заключение. Если рассматривать весь брукнеровский симфонический цикл с точки зрения риторической диспозиции, то первая часть выступает зерном всего цикла, содержащим структурно-семантические модели для его роста – это риторическая функция *propositio* (определение темы). Адажио и Скерцо разворачивают и конкретизируют идеи первой части, что соответствует функции *tractatio* (разработка).

Объяснение финала с точки зрения риторической логики снимает вопрос о структурно-смысловой нелогичности финала в строении цикла. Финал не является неудавшейся частью по сравнению с остальными частями, все его неправильности объясняются замыслом – он воплощает эмоциональный призыв, последнее слово, которое должно преподноситься с особым подъемом. В таких случаях логические правила отходят на второй план, следовательно, строение финала просто не предполагает строгой структурированности музыкальной мысли – в этом и проявляется специфика его структурно-семантической организации.

Анализ структурных закономерностей финалов будет неполным, если мы не рассмотрим строение экспозиций, которое в финалах, несмотря на некоторые общие принципы, существенно отличается от строения экспозиций в первых частях. Отличительной особенностью экспозиций финалов является присутствие трех тональных

центров в условиях тематической бицентричности. Как правило, тема заключительной партии, представляя собой самостоятельный тональный центр, не является тематически самостоятельной и строится на элементах темы главной или побочной партий. Исключение составляет самостоятельная новая тема заключительной партии Восьмой симфонии.

В условиях тональной трицентричности и тематической бицентричности в драматургическом процессе экспозиции можно выделить две стадии: первая – раздел главной партии, вторая включает в себя разделы побочной и заключительной партий. Отграниченность раздела главной партии от последующего музыкального процесса возникает благодаря: 1) тональной замкнутости раздела, в конце которого есть каданс, утверждающий главную тональность или тональность доминанты; 2) драматургической и смысловой исчерпанности музыкальной мысли: в пределах раздела главной партии тема достигает своей кульминации.

В свою очередь, объединение разделов побочной и заключительной в один драматургический этап можно объяснить следующими причинами. Побочная партия открывает вторую ступень драматургического развития, переключая музыкальный процесс в иное жанрово-семантическое пространство: действенная тема главной партии сменяется лирической побочной. В отличие от семантически однородной первой ступени (семантика действия) вторая ступень семантически неоднородна: лирика (побочная партия) – действие (заключительная партия). При этом тема заключительной партии, построенная на элементах темы главной (исключение – Третья симфония), реализует семантику действия на новом этапе драматургического развития, устанавливая смысловую арку с разделом главной партии. Семантическая неоднородность не порождает драматургическую двухэтапность в силу следующих причин. Во-первых, тональной разомкнутости побочной, подготавливающей тональность заключительной. Во-вторых, в некоторых случаях благодаря тематическим реминисценциям темы побочной внутри раздела заключительной (Третья, Восьмая симфонии), что объединяет эти разделы в единую тематическую зону. Второй драматургический этап также завершен, закруглен, исчерпан – экспозиция имеет заключительное построение, выполняющее функцию своего рода послесловия, решенного посредством динамики *pp*, утверждения трезвучия, обращения к жанру хорала.

Таким образом, экспозиция финала приобретает специфический вид. На тематическом и семантическом уровне реализуется умноженный принцип бицентричности: сонатная оппозиция устанавливается внутри двух тематических пар: главная – побочная, побочная – заключительная, так как тема заключительной на новом этапе развития возвращает идеи главной.

Выстраивается направленный вектор: главная партия – заключительная партия, что сообщает драматургии в экспозиции устремленный характер. Кроме того, в некоторых случаях возникает довольно интересная тональная логика. Например, между главной и заключительной партиями в Четвертой – Шестой симфониях устанавливается квинтовое соотношение тональностей. В результате на функционально-гармоническом уровне в экспозиции происходит целенаправленное движение от функции тоники в главной партии к функции доминанты в заключительной партии, построенной на элементах темы главной, что напоминает старосонатную форму. В то же время, направленный вектор имеет дискретный характер, так как он прерывается темой побочной партии, которая представляет собой иное семантическое время-пространство. Возвращение семантических идей главной партии в новом тематическом, фактурном, часто тонально-гармоническом варианте позволяет говорить также об арочном принципе в драматургическом процессе. Тем самым экспозиция финала оказывается пронизана большим направленным драматургическим вектором «главная партия → заключительная партия», малым драматургическим вектором внутри главной партии (первая ступень), малым вектором «побочная партия → заключительная партия» (вторая ступень), аркой «главная партия–заключительная партия».

Постепенное восхождения к цели – коде придает драматургии финалов в целом ступенчатый характер. Первой ступенью выступает главная партия, второй – разделы побочной и заключительной, третьей – разработка, четвертой – реприза. Кода – цель, вершина, пятая ступень. Разграничение первой и второй ступени нами обосновано. Разработка, так же, как и экспозиция, имеет своего рода послесловие, которое драматургически разделяет разработку и репризу. В свою очередь, кода также представляет собой драматургически новый этап, отграниченный от предыдущего развития и подготовленный им: перед кодой устанавливается доминантовая функция, начало коды отмечено разреженной фактурой и динамикой *pp*.

**Выводы.** Таким образом, на основе идеи достижения цели в финалах А. Брукнера возникает особый тип драматургии. Отличие его от драматургии цели в симфониях Л. Бетховена состоит именно в закругленности, завершенности этапов музыкального процесса (ступеней) различными средствами (тематическими, гармоническими, фактурными, динамическими, оркестровыми), тогда как Л. Бетховен стремится к непрерывному развитию, в результате которого выстраивается прямой драматургический вектор. Драматургию брукнеровских финалов обозначим как ступенчато-восходящую драматургию цели, что и определяет специфику структурно-семантической организации заключительных частей симфоний австрийского композитора.

**Список литературы:**

1. Зайцева Л., Шаповалова Л. Опыт веры в концепции Седьмой симфонии А. Брукнера: Homo Religioso / Л. Зайцева, Л. Шаповалова // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: Зб. наук. ст. – Мелітополь, 2002. – Вип. IX. – С. 297-308.
2. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Л. А. Зайцева. – Харк. держ. акад. культури. – Х., 2004. – 20 с.
3. Неболюбова Л. Брукнер і Вагнер: Новий варіант постановки старої проблеми / Л. Неболюбова // Українське музикознавство: Наук.-метод. зб. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – Вип. 30 – С. 228-236.
4. Нилова В. К критическому пересмотру периодизации симфонического творчества Брукнера / В. К. Нилова // Анализ, концепции, критика: Статьи молодых музыковедов. – Л., 1977. – С. 153-165.
5. Нилова В. Тематизм симфоний Брукнера: жанровые истоки, типические особенности и принципы развития (на примере Восьмой симфонии): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / В. Нилова. – Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1979. – 20 с.
6. Рождественский Ю. В. Теория риторики / Ю. В. Рождественский. – М.: Добросвет, 1997. – 600 с.
7. Филимонова М. Adagio в симфониях Брукнера / М. Филимонова // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 3. – С. 272-288.
8. Филимонова М. Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции / М. Филимонова // Из истории зарубежной музыки. – М., 1979. – Вып. 3. – С. 128-156.
9. Филимонова М. Н. Эпическая концепция симфонизма Брукнера и художественные принципы ее воплощения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / М. Н. Филимонова. – Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского – М., 1984. – 25 с.

**Савченко Г.С.**

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого

**ТРАКТОВКА ФІНАЛУ В СИМФОНІЯХ А. БРУКНЕРА****Анотація**

Стаття присвячена вивченню особливостей структурно-семантичної організації фіналів у симфоніях А. Брукнера. Детально аналізується будова сонатної форми у цілому, окремих розділів і партій. Розглядаються темпові, тематичні, гармонічні, образно-семантичні особливості фіналів, які дозволяють вибудувати специфічну драматургію цілі. Виявляються логічні структури, що є основою композиційно-драматургічного процесу частини. Формулюється висновок щодо фіналу як носія семантичної функції заключного емоційного слова у симфонічному циклі.

**Ключові слова:** симфонія, фінал, семантика, структура, драматургія цілі.

**Savchenko G.S.**

Yaroslav Mudryi National Law University

**TRACTING THE FINAL IN A. BRUCKNER'S SYMPHONIES****Summary**

The article considers the structural and semantic organization of finales in the A. Bruckner's symphonies. The structure of sonata form is analysed overall, separate divisions and parties in detail. We consider the tempo, thematic, harmonious, image and semantic features that allow building a special type of dramaturgy. Logical structures lying in the basic level of composition-dramaturgic process are examined. The conclusion about the finale as the emotional word in the symphonic cycle is formulated.

**Keywords:** symphony, finale, semantics, structure, a special type of dramaturgy.