

Т.И. Киреева

Донецкая государственная музыкальная академия им. С.С. Прокофьева, Украина

МОДЕЛЬ-ИМПУЛЬС КУЛЬТУРЫ ВСЕЛЕННОЙ

Мировая симфоническая музыка XVII – XXI веков, мысль и действие, образы и содержание, структура, форма и модель временных смыслов, композиторы-классики, романтики, экспрессионисты, современные музыканты и ритмы мощного движения Великой Музыки, симфонизма как символа Вселенского Созвучия, мышления гигантского объекта – представлены в данной статье.

Ключевые слова: симфония, увертюра, поэма, сюита, композитор, мысль, действие, полифония, гармония, время, образ, модель.

Европейская симфоническая музыка, освободившись от поэзии, хореографии, вырабатывает систему мышления и в эпоху Нового и Новейшего времени XVII – XX века становится самостоятельным искусством с опорой на свои музыкальные законы: музыкальный ритм, музыкальный метр, гомофонный склад, мотивно-смысловая структура. От греческого слова «созвучие» – симфония, музыкальное произведение для оркестра, как высший тип инструментальной музыки, превосходит все другие виды искусства величайшими возможностями воплощения идей, эмоциональных состояний. Симфонии – Великая музыка мира, её образы, насыщенные аллюзиями драматических событий, формируют глубокие личные отношения народов, заставляют задумываться над проблемами современности, рождением нового взгляда на мир в цикле движения во времени. Изучение данных вопросов и является **целью данного исследования**.

С начала XVII века мощное и всеобщее движение европейской музыкальной мысли приносит новый интонационный комплекс в образный строй. Сливаясь с целеустремленностью действий, напряжением воли, поляризацией противоположностей, движения и пребывания на Земле человеческого индивидуума, слова умолкают, начинается музыка – синестезия – бесчисленное адекватное, неадекватное восприятие звучаний. По мере развертывания звуковой ткани, мгновенные переживания нанизываются на невидимую нить, накапливаются и срастаются в музыкальное целое – единый комплексный символ. Он предстаёт мириадами тесно переплетенных символов, движение которых втягивает слушателя в бесконечный поток разнообразных чувственных впечатлений, волевых, эмоциональных импульсов.

Великий Г. Гендель создает единый поток эмоций, новый тип монументального вокально-симфонического произведения, отличающегося единством драматического замысла, мелодический стиль которого доведен до высочайшей выразительности: «Самсон», «Израиль в Египте», «Иуда Маккавей», «Мессия». Почти сорок лет (1710 – 1749) творец посвящает симфоническим произведениям. «Колосс Новой музыки» – называет В. Стасов великого Г. Генделя. Среди обширного инструментального наследия 6 симфоний, 18 concerto grosso, 25 концертов для инструмента с симфоническим оркестром, «Музыка на воде», «Музыка в лесу», «Музыка фейерверка» – красочные сюиты для больших составов симфонического оркестра, значительные по содержанию и мастерству оркестрово-ансамблевые концерты в светском, празднично блестящем стиле, как созерцания вечного. Творчество Г. Генделя оказывает сильнейшее влияние на развитие западноевропейской классической музыки, как и творчество К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Музыка Г. Генделя интеллектуальна, талантлива, изобретательна, фундаментальна. Это общение с эпохой Барокко, эстетическое удовлетворение, погружающее личность в состояние единства жизни и сознания. Магическое действие генделевской музыки в звуках его творений, способных благотворно влиять на души, разум, интеллект людей.

В III веке до н.э. существовала законченная система, связывавшая музыкальные звуки с Вселенной. Аналогично в Индии, странах ислама, Древней Греции, христианском Средневековье вера в способность музыки поддерживать Вселенскую гармонию укреплялась в магической власти звуков. Согласно с мнением мыслителей, и на явления Природы звуки оказывают действенное регулятивное влияние. В западной цивилизации пифагорейцы также верили в силу катарсиса, восстановления в ней *armonia*, природного закона. Они почитали музыку как манифестацию вселенского закона. Однако под гармонией понимали не единство с живым, вечно меняющимся миром, а тайну вечных и неизменных чисел, пропорций и геометрических фигур. «Пифагорейская концепция науки, как пути содержания вечного, проникла через Аристотеля в дух христианства и сыграла решающую роль для западного мира» [1, с. 30]. Спустя двадцать пять столетий убеждения пифагорейцев по-прежнему актуальны: интеллект открывает путь к истине, источником знаний является наука. На музыке отражается мощное прогрессивное течение европейской мысли, идеология Просвещения. Новая концепция человека как свободной, активно действующей личности, с идеей разума и реалистической образностью выражается в творчестве великих венских композиторов: Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Кажущаяся простота венско-классической музыки есть следствие тончайшей выработанности всей структуры, смысловой дифференцированности всех частей и частичек фраз, мотивов, фрагментов, эпизодов, экспозиций, разработок, реприз огромного музыкального целого. Природность материала естественно развивается в антропоморфном времени, исходящем из биологических ритмов пульсации, дыхания, шага человека, что придает произведению характер живого организма, где одно непосредственно вытекает из другого, все взаимосвязано и выражает дух человека. Й. Гайдн создает 104 симфонии (1751 – 1787), в том числе программные: «Утро», «Траурная симфония», «Прощальная», «Симфония при свечах», «Мария Тереза», «Страдание», «Величественная», «Школьный наставник», «Пламя», «Роксолана», «Рассеянный», «Охота», «Медведь» и т.д. В симфониях Й. Гайдн развивает приемы многогранного преобразования единой темы, формирует симфонический состав оркестра, добивается дифференцированности и, одновременно, обобщенности замысла с непосредственностью эмоционального высказывания. Открывая путь голосу души и сердца, Й. Гайдн стремится к логическому стройному воплощению сути образа. Его оратории «Сотворение мира» и «Времена года» продолжают лирико-эпическую направленность высоких произведений, намеченных Г. Генделем. Композиторов объединяет стремление к воспроизведению картин природы, яркого колорита, национального жанро-бытового сюжета с тягой к философской интерпретации сочинений.

Вслед за Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. Бетховен развивает новые формы классической инструментальной музыки, отражает разнообразные явления современности. Форма сонатно-симфонического цикла, сложившаяся у Г. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, расширяется Л. Бетховеном и наполняется ярким трагико-драматическим содержанием. Девять симфоний (1799 – 1823), среди них: № 3 «Героическая», № 6 «Пасторальная», № 9 с заключительным хором на слова Оды «К радости» Ф. Шиллера. Творчество великого творца тесно связано с искусством, философией, художественным наследием прошлых эпох. По признанию композитора, «с детства стремился осмыслить то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой» [2, с. 1]. Поэзия И. Гёте служила Л. Бетховену источником вдохновения, он преклонялся перед гением У. Шекспира, к числу великих мудрецов, творцов-мыслителей относил Гомера и Плутарха. В круг интересов Л. Бетховена входит «Всеобщая естественная история и теория неба» И. Канта. Идеи французских энциклопедистов Ж. Руссо, Д. Дидро, такие, как благоговение перед природой, вопросы соотношения звуковой выразительности и изобретательности, природа – первая модель искусства, перекликаются с эстетическими взглядами Л. Бетховена. Перед нами одна из многих социологических интерпретаций музыкально-культурного процесса, попыток установить

связь между сменами идеологий, художественных стилей, проявлений перемен, различных состояний в процессе адаптации к меняющейся среде, динамики эволюции западной цивилизации, дифференциации и специализации, увеличения разнообразия и сложности в уникальности музыкальных систем. Музыкальное развитие является функцией времени, физического времени, в течение которого произведение разворачивается, допускается введение случайностей на нескольких этапах. Пространство и время устанавливает социально окрашенный контекст, дистанцию и контакт – от симфонических произведений ожидают воплощение идеи, тем, крупномасштабного замысла и композиции. П. Беккер в «Симфонии от Бетховена до Малера» связывает подъем и расцвет симфонии XIX века с зарождением и развитием чувства национального самосознания и соответствующих идеологий в странах Европы. Симфония, символизирующая новое чувство национального единства, мирскую философию жизни, заняла место мессы, которая служила в предшествующую эпоху символом духовного единства.

Прослеживается смена исторических стилей, текучесть мелодических линий, неотделимых от словесного текста; кристаллизация дискретных тонов, затем интервалов; смена одноголосия двух-, трех-, четырех и многоголосием; строгий контроль контрапунктической структуры, сокращающий степень независимости голосов; свободная аккордика в подчинении гармонической логики; разрастающаяся простая форма, которая порождает сложную и масштабную; логика границ тональности; объединение сольных голосов и инструментов в ансамблевые, оркестровые и хоровые гигантские монументы.

Создатель программного симфонизма нового типа, Г. Берлиоз, сближает сюжетную конкретность, картинность с театром. «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии» – инструментальные, «Ромео и Джульетта» с введением солистов, хора напоминает ораторию. Сцены картины данной симфонии театрализованные и соответствуют названию симфонии, отмеченные Г. Берлиозом, как драматические с содержанием оперного действия, но наиболее важные, кульминационные, смысловые части симфоний решаются композитором инструментальными средствами. «Осуждение Фауста» представляет сложно-оперный, ораториальный, симфонический жанр. Композитор дал определение – драматическая легенда. Кульминационная зона симфонизма Г. Берлиоза в «Фантастической симфонии». Это манифест французского романтизма, подобно роману А. Мюссе «Исповедь сына», драме В. Гюго «Эрнани». Впервые в истории музыкального искусства Г. Берлиоз симфоническими средствами создает портрет человека-современника – «Возвращение к жизни». Композитор в сфере оркестровки совершает новации, темброво-красочные принципы драматургии подчиняет голосоведению, ритму, гармонии, фактуре, форме; закрепляет лейттемир как символ-знак образа, вводит новые штрихи у струнных, новую характеристику в звучании духовых инструментов, новые возможности медной группы; создает яркие эффекты оркестровой полифонии, наряду с могучим tutti использует экспрессивность и медитативное оркестровое solo. «Отцом и создателем новейшей программной музыки целого мира» назвал великого Г. Берлиоза выдающийся русский критик и мыслитель В. Стасов. Композитор изучает творчество Л. Бетховена, К. Глюка, В. Моцарта, Г. Спонтини, опирается на идеи музыкантов, пишет о них статьи; высоко ценит К. Вебера, Ф. Листа, Н. Паганини, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, М. Глинку. Современники рассматривают деятельность Г. Берлиоза – композитора, дирижера, мыслителя, критика – как выдающееся явление в Новом времени.

М. Глинка, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский – создатели русской классической симфонии. «Симфония на две русские темы», «Камаринская», «Арагонская охота», «Воспоминание о Кастилии» или «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» М. Глинки – свидетельство о могучем подъеме русской национальной музыкальной культуры, впитавшей высокие традиции венского классического симфонизма, романтичес-

кого богатства фантазии и чувство колорита Ф. Шопена, Г. Берлиоза, К. Вебера, творчество великого Г. Генделя, И. Баха, К. Глюка, а также древних пластов былинного эпоса, народной поэзии, народной сказки, фольклора, традиции древнего русского хорового искусства.

Первая симфония А. Бородина и появившиеся одновременно произведения этого жанра у Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского дают начало героико-эпическому направлению русского симфонизма. Богатырский размах, связь с миром русских народных сказок, былин, классические формы проявляются в симфониях А. Бородина. Ярko проступают характерные черты в вершине русского эпического симфонизма в «Богатырской симфонии». Симфония навеяна образами древнерусских богатырей и легендарного сказителя Бояна. В произведении – утверждение величия, мощи и патриотизма русского народа. «В Средней Азии» – симфонической картине А. Бородина – песни русского и восточного народов, сплав русских и ярких, сочных образов Закавказья и Азии. Творчество А. Бородина – одно из самобытных выражений в истории музыки, повлиявшее на стиль А. Глазунова, В. Калининкова, И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева, Ю. Шапорина, Г. Свиридова и других композиторов.

Симфоническое творчество Н. Римского-Корсакова внесло яркий и оригинальный вклад в мировое музыкальное искусство. Под влиянием творчества, идей и традиций М. Глинки, М. Балакирева, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Н. Римский-Корсаков создает Первую, Вторую, Третью симфонии, симфонические музыкальные картины: «Садко», «Сказка», «Испанское каприччо», «Шахерезада», «Светлый праздник». Жанровая и программная вершина симфонизма Н. Римского-Корсакова в двух шедеврах – «Испанском каприччо» и «Шахерезаде».

Круг тем и сюжетов, воплощенных Н. Римским-Корсаковым, широк и многообразен. Композитор обращается к русской истории, образам Востока, бытовой драмы, к сказкам, легендам, былинам, мечте о лучшей жизни, о счастье, символам неуязвимого народного искусства, преклонению перед животворной мощью и вечной красотой природы, вере народа в торжество светлых сил, справедливости и добра, к источнику оптимизма, духовному единству народов мира. В «Испанском каприччио» – яркие темпераментные зарисовки народного быта Испании. В произведении заложены традиции М. Глинки, сочетающие оригинальный композиторский музыкальный замысел с концертностью, виртуозностью, тембральностью инструментов в многочисленных solo и каденциях. В «Шахерезаде» – концертной, симфонической сюите – сказочные образы, фразировочная пластика, льющаяся мелодическая красота лейтмотивов, тематическое единство, сквозное симфоническое развитие, ритмическое богатство представляют цельное выдающееся произведение русской музыки, посвященное Востоку.

Голосоведение как мелодическое движение составляет «истинную красоту... вызывает своими свойствами то или другое расположение аккорда» [3, с. 43]. Для стиля П. Чайковского характерно создание сквозного развития с высоким уровнем гармонического напряжения и большой развитой музыкальной тканью. В контексте эстетики композитора особое внимание уделяется голосоведению, плотности фактуры, активности тембров, гармонической технике и формообразованию. Романтическая эпоха П. Чайковского чувственно-образного содержания, тонких эмоций, выразительных эффектов, напоенных музыкальных тем, с выразительной сильной экспрессией, со множеством генеральных кульминаций и последующих спадов гармонического, динамического напряжения. Симфоническое творчество П. Чайковского представляет собой высочайшую вершину мирового музыкального искусства. Композитор обращается к различным жанрам симфонической музыки, но ведущее положение, как форма, дающая социальную дистанцию и контакт, занимает симфония.

Первая g-moll'ная симфония «Зимние грёзы» (1866), пейзажно-лирического характера, динамизируется в ходе развития и достигает драматического звучания. Вторая симфония c-moll (1872) – образец жанрового, фольклорного материала с главной партией финала,

основанной на теме песни «Журавель», «от шутовой весёлости к потрясающим громовым ударам тяжеловесных аккордов» (Г. Ларош), достигающих объемной формы. Третья симфония D-dur (1875) – свидетельство высокой зрелости симфонического мышления композитора. Жанр торжественного шествия, вальс, романс, скерцо, полонез, сложная оркестровая полифония представляют блестящие образцы симфонизации. Четвертая симфония f-moll (1877) с её идейно-драматургической концепцией раздвигает звуковое пространство во всех направлениях, выявляя его контрастами динамических обширных волн и тембровых планов. Программная симфония h-moll «Манфред» (по Дж. Байрону, 1885), увертюра-фантазия «Гамлет» (по У. Шекспиру, 1888), сюита для оркестра «Моцартиана» (1887), создают многосложные композиции, организованные единством сюжетных, драматических повествований. Композитор, используя талант и накопленный творческий опыт, строит свои музыкальные миры, создает музыкальные аналогии собственного восприятия и миропонимания – от оркестровых увертюр, сюит, баллад, фантазий до симфоний. Пятая симфония e-moll (1888), по замыслу близка Четвертой. Однако, психологическая углубленность, сосредоточенность, сомнения, страдания, одиночество, суровые и мрачные темы в начале образидеи приобретают в финале музыкального цикла просветленно-торжествующий характер.

У композитора в 1891 году в работе Es-dur'ная симфония, балет «Щелкунчик» (по сказке Э. Гофмана), симфоническая баллада «Воевода», оперы «Евгений Онегин», «Иоланта». Работа над симфонией Es-dur приостанавливается, восстановлена лишь в 1955 году выдающимся украинским композитором, учеником Н. Римского-Корсакова – С. Богатыревым. В Шестой симфонии h-moll (1893) трагедийная идея крушения, распада, уничтожения личности, исчезновения перспектив, иллюзий, достигла кульминации. П. Чайковский отказывается от лейтмотивов, насыщает симфонию интонационными символами, что дает произведению цельность, высокую степень сочувствия к человеческим страданиям. Вспомним Высокую мессу h-moll, созданную в 1733 году И. Бахом. В выражении скорби композитор достигает огромной силы напряженности, боли, сострадания, но его интерпретация жизни и смерти свободна от подавления личности.

Великий П. Чайковский в своей музыке, идеальной динамической модели мира, пространстве и творчестве, музыкальном времени и человеческом общении пытается посредством внутреннего «я», движения тонов, ориентироваться в окружающем мире, найти своё место в нем, приобрести радость приобщения и очищения, создавая свои творения. Музыка композитора приравнивается к наиболее высокоразвитой форме, к корпусу великих композиций. Это наивысшая фаза. Все творчество П. Чайковского и великая музыка – симфонии, всепроникающие звуки, формы, краски, сливаясь с внутренней жизнью современного слушателя, продолжают жить в нем, обогащая и укрепляя обретенное прошлое и дрящущее настоящее, восстанавливая его единство с миром и исцеляя от неуверенности и пессимизма.

«Природа идеального бытия вечна... Бог решил создать движущийся образ вечности, установил порядок в небесах, сделал этот образ вечности движущимся... и этот образ мы называем временем» [4, с. 450]. Двадцать лет понадобилось Й. Брамсу для осуществления великой цели – создания Первой симфонии c-moll (1876) – «Десятая симфония Л. Бетховена», так называет её Г. Бюлов, подчеркивая влияние бетховенской идейно-образной концепции. Активный, энергичный, напряженный пульс, повторность мотивов в области тематизма, идеальная логическая связанность классической функциональной гармонии Т-Д, S-T и диатонико-звукорядный пласт плюс звуко-составной фактор. Имитация подчиненным гармониям тональной системы, структуры центрального аккорда как репликата и ходы на терции, сексты, триольные репетиции к кульминациям, подчеркивание тонального движения в цикле, общая направленность драматургии к финалу драмы, цитирование «темы радости» из Девятой симфонии Л. Бетховена указывают на стилиевой плюрализм –

от И. Баха до Р. Шумана. Сохраняя приметы различных жанров и эпох, композитор индивидуально воспринимает их и благодаря интеллекту, таланту, включенности в процесс, мгновенно вступает в симфонический интонационный мир напряженной воли и мысли. Становление и развитие симфонического мышления Й. Брамса принимают его последователи: А. Онеггер, П. Хиндемит, Д. Шостакович, и продолжают путь медленного и противоречивого, философского и контрастного, динамичного и статичного. Возникающий музыкальный образ создает пространственный спуск с высот до уровня Земли, постепенное наращивание звучности внушает богатые чувственные и предметные видения с ассоциациями в разных видах и жанрах искусства. В таланте и мировоззрении композитора сущность и целостность произведений, их образы – идеи, образы – концепции из светоносных воздушных постепенно превращаются в более массивные, тяжелые и единой динамической волной представляют новые и традиционные преломления.

Хорал Первой симфонии персонифицирован, подготовленный секвенцией из трезвучий в разработке *Allegro* и в начале *Andante sostenuto*, представляет в финале тему радости, самостоятельный эпизод, «абсолютность», конечный вывод, кода. Вторая симфония *D-dur* (1877) – симфония красоты и гармония мира. Композитор подарил симфонию Вене, создал портрет её музыкального прошлого и настоящего.

Й. Брамс опирается на интонационный опыт, творчество Й. Гайдна, Ф. Шуберта. Исключительная живость, разнообразный метр, ритм, изобилие динамических контрастов и сюрприз – чарующий венский вальс. У композитора происходят волшебные превращения. Симфоническая новелла состоит из менуэта – лендлера, рождения песни, скерцо, площадного веселья, кружения эльфов. Жанровое богатство создает венский колорит. Третья симфония *F-dur* (1883) в характере экстатической восторженности с острым драматизмом. Основные конфликтные силы брамсовской музыкальной системы выступают в качестве героической, национальной идеи, связанной с единством Германии. И. Соллертинский называет «патетической одой», акцентируя внимание на вспыхивающие драматические кульминации на протяжении симфонии, реализующиеся в финале. Проявляется шумановское влияние. Четкие грани классических форм способствуют естественному перетеканию лирической мысли, вбирающей в себя драматизм, героику, эпичность. Симфоническое творчество впитывает общую тенденцию времени, различные музыкальные явления. Вспомним баллады, *h-moll*-ю сонату Ф. Шопена, концерты С. Рахманинова, а Третья симфония Й. Брамса – романтическая симфоническая поэма или баллада с драматической развязкой. Четвертая симфония *e-moll* (1885) – классическая форма с большими средними разделами. По определению выдающегося ученого, теоретика, музыковеда И. Соллертинского, это путь «от элегии к трагедии», индивидуальный и беспрецедентный в мировой симфонической литературе. Прообраз подобного движения мысли в *g-moll*-ной симфонии В. Моцарта, отдаленная связь с музыкой Ф. Шуберта, лирическими темами, проходящими через всю музыку XIX века, а также в сущности заключительной кульминации, в открытой экспрессии и близости к главной кульминации Шестой симфонии П. Чайковского.

Стиль Й. Брамса обладает неограниченными возможностями, «свободой... вечно новой адаптацией искусства к переменчивым нуждам человека» [5, с. 27]. Музыка композитора символична, но символична в ней, прежде всего форма, интеллектуально постижимая некоего сверхчувственного порядка, создает иллюзию вневременного. Во Второй и Третьей симфонии символическое могущество звука вводит слушающего в мир чувственной реальности, переживаемой интеллектом и человеком.

Социальная дистанция и контакт одинаково присущи монументальной живописи и симфонии. В них – воплощение идей, концепций, крупномасштабных замыслов, композиций. В секуляризованных обществах огромные концертные залы стали храмами квази-музыкальных культов, композиторы, исполнители, артисты-оркестранты, проповедуют

музыку классическую, романтическую, современную, авангардную, музыку modern, символизирующую новое чувство, мирскую философию жизни.

Способность музыки представлять мир XIX, XX веков – волнующее событие, и композиторы с энтузиазмом принимаются исследовать новое поле деятельности. Программная, проблемно-концептуальная почва, попытки музыкально имитировать голоса и звучание повседневной жизни людей и природы делались с начала XV века. В некоторых итальянских *saccias* два голоса канона воспринимались как образ погони, следуя за текстом, музыка передавала трубные сигналы, шум охоты, крики торговцев, звуки тарантеллы, ритмы, гудение рынков, голоса птиц. В произведениях К. Жанекена (XVI в.), Ф. Куперена (XVII в.) идея звуков нашла продолжение в птичьих пьесах и сохраняла свою притягательность от Пасторальной симфонии Л. Бетховена до *Oiseaux exotiques* u *Revil des Oiseaux* О. Мессиана.

Стремясь передать музыкой впечатления от пейзажей, событий, композиторы обогащают партитуры понятийным содержанием, экспрессией, логикой речи. Психологические состояния у романтиков, «вопрос» – начало «Прелюдий» Ф. Листа, *d-moll*-ной симфонии С. Франка; «неопределенность» – начало «Фауст-симфонии» Ф. Листа; сложные коллизии, идеи-лейтмотивы в операх Р. Вагнера. В кантатах и хоралах И. Баха прослеживается связь между смыслом слов и сопутствующими музыкальными фигурами. Бразильский композитор Э. Вила Лобос создал для оркестра 12 симфоний (1916 – 1957), в том числе: № 1 «Неожиданность», № 2 «Вознесение», № 3 «Война», № 4 «Победа», № 5 «Мир» (с хором), № 6 «Горы Бразилии», № 7 «Одиссея мира». В симфониях ярко выражен национальный характер, основой являются народные песни: модинья, тоада, эмболада; танцы: самба, сиранда, лунду; наряду с классическими инструментами включаются ударные и шумовые. Влияние веризма, неоклассицизма, музыки Р. Вагнера, И. Баха. Цикл «Бразильские бахианы» (1930 – 1944) трактует баховскую эпоху по-бразильски. Интродукция с подзаголовком Эмболада (шуточная песня – скороговорка), Хорал – Песня сертана, Жига – сельская кадрили. Для симфонической музыки характерно сочетание импрессионистской техники, неоклассических принципов, преувеличенная эмоциональность, аффектация чувств, неожиданность тембровых сопоставлений, стремление к сюжетности, программности.

Творческий путь А. Скрябина – великого мечтателя, новатора: в гармонии, ритмической импульсивности, преодолении инертности, поливариантности ритмической организации, тембральных сочетаниях, в фактурных приемах; новациях интерпретации форм сонатного цикла или одночастной поэмы, сжатию цикла, превращении его в одночастную монотематическую поэму, в кратких элементах, мыслях и чувствах, намеках, символах, условных знаках, – преодолевает тяжесть земного тяготения, обеспечивает абсолютную необратимость музыке и создает новую модель пространственно-временных отношений. Фантастичность скрябинских идей с вдохновением творца приводят к созданию трех симфоний: № 1 *E-dur*, 1900; № 2 *c-moll*, 1901; № 3 *c-moll* «Божественная поэма», 1904; «Поэма экстаза», «Прометей» или «Поэма огня», 1907 – 1910; для оркестра «Симфоническое *Allegro*» или «Симфоническая поэма», 1899. Композитор, в создаваемых им «состояниях невесомости», не теряет ориентацию, опирается на незыблемые ценности классической музыки и строит личный мир своих убеждений и мнений о Вселенной средствами Великой музыки.

Музыка как символ, смысл и вестник, неотделима, незаменима в установке связующей роли, коммуникаций передачи на большие расстояния. В симфоническом оркестре трубы и литавры призывают к битве, колокольный звон извещает о нашествии врагов, важных событиях; музыка сопровождает эпические сказания, объединяет людей единой эмоцией.

А. Дворжак в девяти симфониях использует язык музыкального общения: «Злоницкие колокола», № 1 *c-moll*, 1865; № 2 *B-dur*, 1865; № 3 *Fs-dur*, 1873; № 4 *d-moll*, 1874; № 5 *F-dur*, 1875; № 6 *D-dur*, 1880; № 7 *d-moll*, 1885; № 8 *G-dur*, 1889; «Из Нового света» № 9 *e-moll*, 1893. В последней симфонии, сохраняя национальное своеобразие музыки,

А. Дворжак использует негритянские и индейские мелодические и ритмические обороты. Программные симфонические поэмы и увертюры славятся последовательным представлением национальных чешских, словацких и других народных танцев: «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Голубок», «Богатырская песнь», «Трагическая», «Гуситская», Три концертные увертюры под общим названием «*Priroda, Zivot a Laska*» («Природа, Жизнь и Любовь»), «Три Славянские рапсодии», «Славянские танцы» в двух циклах. Музыка А. Дворжака эмоциональна, лирична, красочна, с юмором, импрессионистична, с богатством звуковых находок, развитием тем на основе ритмических и мелодических особенностей человеческой речи, написана с блеском и виртуозным мастерством талантливого создателя. Композитор любит творчество В. Моцарта, называет гения «Солнцем на небе», изучает музыку немецких романтиков, особое внимание уделяет Р. Вагнеру, с П. Чайковским переписывается, ценит творчество русских композиторов: М. Балакирева, М. Глинки, П. Чайковского, А. Бородина; как Б. Сметана, создает образы, типичные для чешской художественной музыкальной культуры.

Подобно А. Дворжаку, Б. Лятошинский – один из крупнейших симфонистов, основоположник симфонической музыки Украины, вносит звучание, этот особый мир, бытие: продукт культуры, истории, традиции, коллективной мудрости, феномен и гигантский интимный, индивидуальный объект – в Мировое Вселенское Созвучие. Его Пять симфоний (1918, 1936, 1951, 1963, 1964), программные увертюры, поэмы, сюиты: «Воссоединение», «Гражина», «На берегах Вислы», «Польская сюита», «Лирическая поэма памяти Р. Глиэра» – отличаются героической устремленностью, острой конфликтностью, драматичностью, проникновенной лирикой, ярким колоритом, использованием западно-украинских народных песенно-танцевальных мелодий. На творчество Б. Лятошинского оказали влияние русские классики и А. Скрябин, поэзия У. Шекспира, А. Пушкина, Т. Шевченко, И. Франко и А. Мицкевича.

Музыка как смысл обладает структурой, формой, мышлением гигантского объекта. Примером может служить симфоническое творчество Н. Мясковского. Двадцать семь симфоний (1908 – 1949) отражают пульс времени первой половины XX века, драматизм, патриотизм, задушевность, элегичность, героизм прошлых эпох и настоящего. На формирование художественных вкусов, определение музыкального стиля оказали влияние Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, Я. Витол, немецкая и русская классическая музыка, поэзия А. Пушкина, М. Лермонтова, Е. Баратынского, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, русская песенность. Н. Мясковский – один из мощнейших русских симфонистов, мастерством лепки крупной формы, масштабностью мышления, элементами жанровой картинности представляет интеллектуальный мир, напоминающий музыкальное бытие М. Мусоргского, А. Глазунова и тяготение к лирико-драматической концепции великого П. Чайковского.

Друг Н. Мясковского, великий реформатор, композитор Новейшего времени, начавшегося новациями К. Дебюсси, И. Стравинского, Б. Бартока, А. Шёнберга, – С. Прокофьев, автор семи симфоний: № 1 «Классическая», D-dur, 1917; № 2 d-moll, 1924; № 3 e-moll, 1928; № 4 C-dur, 1930; № 5 B-dur, 1944; № 6 es-moll, 1947; № 7 cis-moll, 1952; симфониетты A-dur, пятнадцати сюит из балетов и опер для симфонического оркестра: «Ала и Лоллий» или «Скифская сюита», «Шут», «Любовь к трем апельсинам», «Блудный сын», «Поручик Киж», «Египетские ночи», «Ромео и Джульетта», «Золушка», «На Днепре», «Летний день» и т.д. – на основе классических традиций венских композиторов обновил образный и стилистический строй музыкального искусства. Композитор открывает новую страницу в мегаэволюции симфонической музыки, образность которой движет путь, ведущий в сферу партиципации, «открывая доступ к скрытым и... недостижимым уровням реальности...», но для этого необходимо открыть... уровни души...» [6, с. 473].

Звучание музыки, обусловленное содержанием и стилем прокофьевской театральной драматургии, прочно вошло в мировую музыкальную мифологию как один из вестников символического измерения скрытой реальности, которая открывается слушателю через слияние музыки и души. Симфоническая музыка приближает к истокам абсолютного, воссоединяет внутренний мир слушателя с природой, необъятным разнообразием чувственно воспринимаемых свойств порыва и сопротивления, дыхания и биения сердец, природных механизмов осознания времени.

С. Прокофьев и Д. Шостакович – музыкальные титаны, мыслители, создатели Великой музыки XX века. Пятнадцать симфоний Д. Шостаковича (1925 – 1971), двенадцать увертюр, сюит, поэм, другие произведения для оркестра, оперы, балеты, оратории, концерты, сонаты, камерно-инструментальные сочинения великого композитора символизируют новое чувство национального единства. Благодаря музыке Д. Шостаковича, её несметным духовным и интеллектуальным ценностям, открывается доступ человечеству к истинной реальности, сформированной культурной традицией, многовековым опытом истории. Символическая энергия музыки высвобождается для тех, кто видит в симфоническом творчестве Д. Шостаковича проявление силы, сущности в «необъятном резервуаре жизни» и многокрасочной оболочке, сквозь которую просвечивает её дух.

Массивные оркестровые звучания таких симфоний, как № 7, C-dur, 1941, посвященная Ленинграду; № 8, c-moll, 1943, посвященная Е. Мравинскому; № 13, b-moll, сл. Е. Евтушенко, 1962; № 14, сл. Ф. Гарсиа Лорки, В. Кюхельбекера, Г. Аполлинера, Р. Рильке, 1969, посвященная Б. Бриттону; № 15, 1971, простираются за пределы социального пространства в публичный контакт и пространство, приковывают к себе внимание перезвонами колоколов, концентрацией потоков звуковых событий, чувственным восприятием и интеллектом. Обращая и воплощая формы высшего порядка, музыка Д. Шостаковича соответствует макрокосму человеческого ума, мегакосму Мира и становится полнокровным осознанием новой реальности.

«Солнце Гармонии во всем своем блеске прорезало облака... небесные движения есть не что иное, как непрерывная песнь... музыка, которая... движется к определенным... кадансам... расставляет вехи в неизмеримом течении времени... человек, в подражание своему Творцу, открыл... искусство развитой песни, неведомое древним» [7, с. 396]. С близостью к украинскому музыкальному фольклору, народным песням, танцам, ритмическим формулам, сочетающимся с богатством красок, палитры эмоций, гармонических средств и полифонических приемов, в XX веке рождаются украинские симфонические романтические произведения. Симфоническая музыка украинских композиторов символична, но символично в ней не звучание, а выработанный стиль. С. Людкевич, Р. Симович, А. Штогаренко, Н. Колесса в раннем периоде творчества находятся под влиянием музыки Н. Лысенко, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, В. Новака, С. Богатырева. Со временем связь идейной направленности творчества И. Франко, Т. Шевченко, О. Кобылянской, А. Олеса с творчеством крупнейших мастеров украинской программной музыки дает эстетические воззрения и мироощущения Новейшего времени, что обуславливает передачу значимых идей через достижение целостных представлений мировых романтических структур. Симфонический танец, 1910; симфонические поэмы, сл. И. Франко, 1926; Галицкая рапсодия, 1928, симфониетта, 1943; «Днепр», 1947; Прикарпатская симфония, 1952; «Мойсей», сл. И. Франко, 1956 – С. Людкевича; семь симфоний: Гуцульская, 1945; Лемковская, 1947; Весенняя, 1951; Героическая, 1954; Горная, 1955, 1956, 1957; три сюиты: Гуцульская, 1947; Юбилейная, 1951, 1983; симфоническая поэма «Максим Кривонос», 1954; «Довбуш», 1955; «Памяти И. Франко», 1956; «Вариации», 1975 – Р. Симовича; шесть симфоний: «Украина моя», 1942; «Сказочная», 1947; «Памяти товарища», 1966; «Киевская», 1972; «Биографическая», 1979; «Памяти Кобзаря», 1960 – А. Штогаренко; симфонические вариации, 1931;

«Украинская сюита», 1928; две симфонии, 1950, 1960; «За Новую жизнь», сл. Л. Украинки, 1879 – Н. Колессы вовлекают в мир чувственных эмоций, опытов, мир действия, сил, конфликтующих начал и окружают атмосферой естества, радости, благодаря природному миру украинского фольклора.

В Новейшем временном мире идеи не существуют отдельно от феноменов, субъект неотделим от объекта, все заключено в великом Единстве: «Все скрытое раскрывается перед ним и... одномоментное слияние с внутренней и внешней жизнью... коллекционирует человеческий разум» [8, с. 118]. Феномен человеческого сознания обладает творческой силой, которая дает импульс созданию симфонической музыки, подчеркивает органичную связь произведений и личности. Композитор, судьба и драма жизни, мотивы творчества, внутренние диалоги с самим собой, взлеты, признания и боль отчуждения, одиночество, разочарование, все это образует уникальный рисунок человеческой индивидуальности. Композиторы Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик получили музыкальное образование в Украине, их творчество обусловлено стилевыми направлениями национальной школы, фольклорными связями. Симфоническая музыка различна по структуре, форме, характеру, тяготениям к камерности или монументальности, традиционного склада или свободной композиции, для классического оркестра или нетрадиционного состава. Симфоническая поэма «Великий Каменяр», посвященная памяти И. Франко, 1953; три симфонии, 1958, 1964, 1982; симфония-дума «Шевченковские образы», «В стиле украинского Барокко»; две «Украинские карпатские рапсодии», 1960, 1974; «Молодежная увертюра», 1962; «Гуцульские картинки», 1967; «Торжественная увертюра», 1967; картинка «Троистая музыка», 1974 – Л. Колодуба; симфониетта, 1967; «Драматическая поэма», 1968; три симфонии, 1971, 1977, 1982; сюита «Карпатские новеллы», 1973; «Украинский триптих», 1976 – Г. Ляшенко; симфонические поэмы «Вальс», 1960; «Сильнее смерти», 1963; цикл «Гуцульский триптих», 1965; сюита «Каменный властелин», сл. Л. Украинки, 1971 – М. Скорика образуют полиметрическую гармонию, поэтические и духовные метафоры, аллегории и символы, связаны с модификацией старинных, доклассических, раннеклассических музыкальных жанров и форм.

Выдающиеся украинские композиторы Е. Станкович, И. Карабиц получили высшее музыкальное образование в Киевской национальной консерватории имени П.И. Чайковского в классах композиции профессоров Б.Н. Лятошинского и М.М. Скорика. В симфонической музыке, оригинальной по форме и содержанию, обнаруживается отход от прежних норм под влиянием атональности, атоникальности в тональной форме, переменности «атоникальность – тоникальность» и «тоникальность – атоникальность», «пантональности». Эстетическая предпосылка – тончайшая чувствительность к выразительным оттенкам ритмики, аккордики, созвучий, гармонии, функциональных связей, фактуры, в красоте тембрового звучания. Симфоническая увертюра, 1967; симфониетта, 1971; «Фантазия» на темы украинских, литовских и армянских народных песен, 1972; «Sinfonia Larga» № 1, 1973; симфония № 2, 1975; симфония № 3, 1975; «Sinfonia lirica» № 4, 1977; «Симфония пасторалей», 1979 – Е. Станковича; три симфонии: «Пять песен об Украине», 1974, 1976, 1979; «Триумфальная увертюра», 1981; «Концерт для оркестра», 1981, симфониетта, 1967 – И. Карабица увлекают красочной инструментовкой, тонкой нюансировкой, разнообразием эмоциональных состояний. Высота звучаний и тембры охраняют свою индивидуальность и определяют музыкальную ценность симфонических произведений украинских композиторов Новейшего времени.

Мысль и Действие мировой симфонической музыки – неперемные части Вселенского художественного образа. Симфоническая музыка, как движущийся Образ вечности, равномерно распределяется потоком музыкальных событий, становления формы, переживаемых смыслов, интенсивного музыкального соучастия, сопровождаемого богатой

игрой фантазії і асоціацій, «подобно слиянию солнечных лучей в водяной пыли над водопадом» [9, с. 130], і створює різноманітні моделі складних відчужень з потужнішим рухом Великої Музики XVII – XXI століть – Голосом Часу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Koestler A. The Sleepwalkers / Koestler A. – London : Penguin Books, 1964. – P. 37.
2. Бетховен Л. Письмо Л. Бетховена к Г. Гертелю / Л. Бетховен // Письмо. – Вена, 1809, от 2 ноября. – С. 2.
3. Чайковский П. Полное собрание сочинений / Чайковский П. – Т. III. – М., 1957. – 155 с.
4. Plato. Dialogues / Plato. – London, 1953. – P. 456.
5. Copland A. Copland On Music / A. Copland // Doubleday. – New York, 1968. – 28 p.
6. Jung C. Psychological Types / C. Jung // Collected Works. – New York : Princeton University Press, 1971. – P. 476.
7. Kepler J. Harmonice Mundi / J. Kepler, A. Koestler // The Sleepwalkers. – London, 1969. – P. 398.
8. Khan M. Pages in the Life of a Sufi / Khan M. – New York, 1953. – P. 130.
9. Happold F. Mysticism: A Study and a Anthology / Happold F. – London, 1982. – P. 168.

T.I. Kireeva

Модель-імпульс музичного розвитку Всесвіту

Світова симфонічна музика XVII – XXI століть, думка і ідея, образи і зміст, структура, форма і модель часових вимірів, композитори-класики, романтики, експресіоністи, сучасні музиканти та ритми могутнього руху Великої Музики, симфонізму як символу Всесвітнього співзвуччя, мислення гігантського об'єкта – представлені в даній статті.

Ключові слова: симфонія, увертюра, поема, сюїта, композитор, думка, дія, поліфонія, гармонія, час, спосіб, модель.

T.I. Kireyeva

Model Development Momentum Musical Culture Universe

World symphonic music XVII – XXI centuries, thought and action, images and content, structure, shape and model the temporal sense, classical composers, romantic, expressionist, contemporary musicians and rhythms of a powerful movement of Great Music, Symphony as a symbol of the Universal Consonance, thinking a giant object – are presented in this article.

Key words: symphony, overture, poem, suite, composer, thought, action, polyphony, harmony, time, image, model.

Стаття поступила в редакцію 20.11.2013.