

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

Таким чином, із проведеного аналізу стає очевидним, що вольовий фактор відіграє особливу роль на всіх етапах процесу диригентської творчості. Здійснення вольових актів дозволяє творчому керівнику спрямовувати весь процес колективного виконання в необхідне русло та відтворювати зміну смислу дій по заздалегідь визначеному плану. Вольова регуляція маестро є тим дійовим механізмом, необхідним практичним інструментарієм, завдяки якому відбувається подолання зовнішніх і внутрішніх перешкод на шляху створення загальної гармонії між диригентом та творчим колективом, а надалі – між усіма безпосередніми учасниками сумісного виконання і реципієнтом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мусин И. А. Техника дирижирования. – Ленинград: Музыка, 1966. – 351 с.
2. Канерштейн М. М. Вопросы дирижирования. – Москва: Музыка, 1972. – 253 с.
3. Шеметов П. Ф. Школа концертно-дирижёрского искусства. – Харьков: Лівий берег, 2004. – 302 с.
4. Пазовский А. М. Записки дирижёра. – Москва: Сов. композитор, 1968.
5. Кондрашин К. П. Мир дирижёра. – Ленинград: Музыка, 1975. – 191 с.
6. Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория: Исторический очерк. – Москва: Сов. композитор, 1991. – 286 с.
7. Голованов Н. С. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / Сост. Е. Грошева и В. Руденко. – Москва: Музыка, 1982. – 274 с.
8. Светланов Е. Ф. Великолепный, от Бога одарённый дирижёр // Тема судьбы. Дирижёр Константин Симеонов. Воспоминания современников. Письма. Материалы. – Санкт-Петербург, 2002. – С. 26–32.
9. Колесса М. Ф. Основы техники дирижирования. – Київ: Музична Україна, 1973. – 197 с.
10. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. – Київ: Муз. Україна, 1986. – 38 с.
11. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. – Ленинград: Музыка, 1964. – 217 с.

Makarenko G. G. The Creative Work of Conductor: the Aspect of Will.

УДК 316 А

Гужва А.П.

СИМФОНИЯ КАК ОБРАЗ МИРА

Розглянуто природу музики та специфічний характер відображення її засобами об'єктивної реальності. На численних прикладах показано можливості симфонії у передачі багатой звукової картини світу.

Ключові слова: *музика, симфонія, звукова вертикаль, картина світу, семантика тембрів.*

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

Рассмотрена природа музыки и специфический характер отображения ее средствами объективной реальности. На многочисленных примерах показаны возможности симфонии в передаче богатой звуковой картины мира.

Ключевые слова: музыка, симфония, звуковая вертикаль, картина мира, семантика тембров.

The nature of music and the specific character of its expression with the means of objective reality is exposed. A lot of examples are shown to illustrate the opportunities of the symphony to express a rich sound picture of the world.

Key words: music, symphony, sound vertical, the picture of the world, timbre semantics.

Симфония и система взглядов на мир

Симфония рождается из целостной системы взглядов творческой личности на мир. Она также есть отражение самой личности, неисчерпаемой в своем содержании, строе чувств, мыслей, незримо присутствующей в каждом мгновении звучащей музыки.

Музыке подвластно то, что не в состоянии передать другие искусства: она содержит в себе биение человеческого сердца, пульс эпохи, ощущение вечности, которые в каждую эпоху различны, и каждая эпоха несет свое представление о времени, которое пронизывает всю ткань музыки, все ее структурно-содержательные уровни: от отдельной интонации-мотива до системы образно-смысловых планов и концептуального целого.

Но это не единственное достоинство музыки. В возведении многочисленных примерах концептуального целого участвует также охватываемое ею звучащее пространство, иначе пространственная перспектива, рождаемая из дифференциации звуковой ткани: от монолога отдельных голосов до сложнейших их сочетаний. Здесь имеют значение и регистры, высвечивающие звуковую вертикаль, с наслаивающейся семантикой тембров, способных передать различные образные планы.

Образы в музыке раскрываются в пространственно временной перспективе, в которую входят и которую образуют главенствующие на всем протяжении художественно-смыслового целого мотивы или мелодии. Мало кому из композиторов удается в пределах одного произведения радовать контрастом и разнообразием этих главных носителей художественного смысла. На помощь приходит разнообразие форм музыки, композиционных решений, для которых большое значение имеет *сопряженность* целостных тематических образований. Из этой сопряженности вырастает весь драматургический каркас произведения, сам характер музыки и в жанре симфонии. С рождением жанра симфонии речь идет о проявлении конфликта, вырастающего из сопряжения тем, раскрывающегося в процессе развития.

Музыка наделена способностью создавать иллюзию разрастающейся пространственной перспективы (здесь она, конечно же, развивается вместе с другими искусствами, причем не только временными) благодаря своеобразной событийности, множественности композиционных и драматургических решений. И способность эта проявляется также в жанре симфонии, унаследовавшей в этом смысле традицию многих монументальных и камерных жанров, как чисто инструментальных, так и программных (о чем речь пойдет далее).

В ее звуковой пространственной перспективе может угадываться широкая панорама, раздвинутая до пределов *La comedia divina* или *Sacra Rappresentazione*, подобно той, которая представлена в пассионах и мессах XVII века, но

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

переосмысленная, достигшая большей монументальности в творениях Баха, ораториях Генделя, симфониях Бетховена.

Как контраст, зачастую в тех же самых жанрах возникают зрительно-слуховые картины иного рода, ограниченные пределами тихой кельи или предела храма, наполненные мистическим сиянием.

Параллельно в инструментальных пьесах и развернутых программных композициях участников «Аркадской академии», оживают картины природы, которые могут вызвать ассоциации с маленьким тенистым садом, тихо струящимся ручейком, или уютным залом, украшенным атрибутами своего времени. Музыка несет с собой ощущение пространства, в котором она обитает.

В храме рождается эффект эхо, благодаря наличию нескольких хоров и ансамблей музыкантов, расположенных в разных нефках. В аристократических салонах разыгрываются первые оперы, драматические мадригалы, кантаты, в которых на первый план выходит мелодия – главная носительница чувств героев.

К расширению возможностей музыкального высказывания ведет развитие многих жанров, например, жанра мадригала у мастеров эпохи Возрождения и на пороге Нового времени у Клаудио Монтеверди.

Интерес к пленеру, тонкости и разнообразию звуковых картин, никогда не иссякавший в музыке, может вызывать аналогии с живописью, где в XVII веке расцветает жанр пейзажа, с четко разработанной пространственной перспективой.

Так или иначе, в музыке вызревали свойства, которые словно бы заимствовались из других искусств, но навсегда закреплялись в музыкальных закономерностях.

Расширение возможностей высказывания (отображения) было требованием, предъявляемым художественным мышлением ко всем искусствам.

И если пространственность звучания - в широком смысле родовое свойство музыкальной фактуры, то конкретный художественно-содержательный эффект – от пространства пейзажа к пространству всего мироздания наращивается в инструментальных сочинениях Вивальди, Баха, Генделя, симфониях Бетховена, Малера, Скрябина, становясь свойством музыкального мышления, оперирующего образами.

Став преемницей многих музыкальных форм и жанров, симфония сконцентрировала в себе их возможности с одной только целью: нести глубокое содержание и значительную семантическую программу.

В каждом конкретном своем проявлении симфония есть отражение данности мира, который вечно манит своим многообразием, но однако же хранит свои тайны, оставаясь для всех нас вечной загадкой.

Симфоническая и философская концепции

«Ding an sich» - «вещь в себе» - так характеризовал явления действительности и возможность их познания немецкий философ Иммануил Кант. Загадкой или «вещью в себе» остается для нас сам Кант.

В ранних своих философских работах он провозглашает гордый девиз европейского просвещения «Дерзай быть мудрым!», затем меняет ракурс своей деятельности: из естествоиспытателя превращается в философа и погружается в исследование человеческого разума. Стержнем его исканий оказывается нравственный императив: «видеть в другом не средство, а цель» («Критика практического разума»).

Вся внутренняя работа сознания немецкого философа сродни симфоническому замыслу, причем ни одна из работ родоначальника немецкой классической школы, как нам представляется, не исчерпывает содержания помыслов и личности философа до конца.

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

Одни только работы критического периода образуют своеобразную эпопею: «Критика чистого разума», «Критика практического разума», «Критика способности суждения».

Сразу же возникает аналогия с музыкой, когда мы знакомимся с симфоническим наследием Бетховена, Малера, Шостаковича, тяготеющих к созданию замыслов, перерастающих из одного в другой и образующих своеобразные эпопеи.

Но речь здесь идет также о двух особенностях мышления.

Одна особенность, которая может наблюдаться у тех же классиков, заключается в принципиальной неадекватности замысла и его конечного воплощения. — Принципиальную неадекватность замысла и его конечного воплощения осознавал Людвиг Ван Бетховен, говоривший в поздний период творчества, что все его произведения являются лишь подступом к созданию чего-то более значительного.

Другая особенность заключается в принципиальной неразрешимости и многоакцентности художественных концепций, которая наблюдается в симфониях Густава Малера, оказавшегося главной фигурой в нашем исследовании.

Параллель между сферой чистого мышления и мышления художественного понадобилась для того, чтобы понять сколь значимым и емким может быть представление о мире, что оно не может быть исчерпано даже в тех творениях, которые утвердились в исполнительской практике и получили статус классических.

Точка пересечения данных феноменов значима для нас еще и в том отношении, что речь идет о сфере духа, том единстве нравственного и эстетического, которое стало стержнем титанической работы сознания и философов, и композиторов-симфонистов.

То, что переживал как личную трагедию Кант: отсутствие и непреложность единых законов для состояния войны и мира в обществе, то же самое было содержанием духовной драмы всего его поколения и многих других философов. Искусство не могло остаться в стороне от этой проблематики, начиная от поздних моцартовских кантат и заканчивая современностью.

Здесь только лишь резюмируем: вся история симфонии связана с непрекращающейся борьбой человеческого духа за высокое предназначение искусства, утверждение общечеловеческих идеалов.

Видимо, закономерно жанр симфонии появляется одновременно — для нас это XVIII — XIX века - и в общем-то на одной и той же почве с диалектикой - методом познания мира, учением *о развитии*.

Причем, еще раз подчеркнем, характерен взлет мысли в этих разных на первый взгляд видах человеческой деятельности, одновременно достигших определенной зрелости и законченности и ставших классикой.

Духовные искания в сфере музыки XVIII — начала XIX-го веков не случайно обозначают через понятие — *венский классицизм*. Закономерно творения Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Фейербаха отнесены к немецкой *классической философии*.

Конечно же, достигнутая вершина в сфере научного и художественного мышления, запечатленная как в теоретических построениях, так и в художественной убедительности и емкости концептуальных решений в искусстве звуков, была не случайна и покоилась на прочном основании.

Новое мирозерцание и понятие классицизма.

Этим основанием стало рождение нового мирозерцания, которое утверждалось в Новое время во всех сферах жизни. Философия и симфония улавливали разные флюиды, идущие отовсюду. Поэтому нами не исключаются широчайшие духовное движение по становлению данного феномена во всей европейской и мировой культуре.

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

Поняття класицизм соотносится в нове время с принципом историзма и осмыслением етапов, пройдених человечеством, как единой линией еволюционного развития. Подобную задачу осмысления всех достижений человечества, по крайней мере, ставили перед собой авторы тридцатипяти томной энциклопедии, редактором которой был Дэни Дидро. Эта энциклопедия французских мыслителей имела символический подзаголовок: «о достижениях человечества в науках, искусствах и ремеслах».

Классицизм нового времени соотносится со всей историей развития искусства, но прежде всего с классическим периодом в развитии культуры Эллады и Рима. Оттуда заимствується ориентация на образец или канон, стремление к законченности и уравновешенности композиции, сама концентрация чувств в художественную мысль или идею, равно как и развитие концепции «от мрака к свету».

Вместе с тем классицизм нового времени взрачен и культурой средневековья, ищущей основания бытия в сфере духа, самоопределения человека, и эпохой Возрождения, исследующей конкретную историческую личность, и, наконец, новой исторической эпохой, которая рождает человека, который творит себя сам.

Новое время выстраивает иерархию искусств, жанров, языковых пластов (высокое - низкое), возвышая и возрождая жанр трагедии, опять таки с оглядкой на достижения античной культуры в поисках широких обобщений, характеров героев и персонажей.

И, может быть, в соответствии с общим мирозерцанием эпохи, стремящимся охватить все мироздание, симфонии пришлось стать наиболее мировоззренчески и концептуально значимым жанром музыкального искусства, являющим образ мира, его духовно-человеческий лик, характер человеческих взаимоотношений, параметры личностного и общественного бытия.

И, поскольку то была эпоха великих социальных преобразований, когда на арену истории вышел человек, порывающий с корпоративными узами средневековья, человек, создающий себя самого – *selfmade man*, -сама наука философия стала выстраивать свою собственную структуру в соответствии с новой вздымающейся картиной мироздания.

Разум как высшее начало в человеке пытался воссоздать красоту и величие замысла Божьего. Лейбниц не случайно в своей «Монадологии» писал, что Творец мира выбрал лучший из возможных миров, следовательно, и человека окружает лучшее, из того, что могло быть.

Естествознание в это время, воссоздав механистическую картину мира, казалось, с раз и навсегда установленными незыблемыми законами, пространственно-временными координатами, которые отчасти и сама философия старалась распространить на сферу общественной жизни, постепенно начинало отходить от них, открывая новые законы, формы движения материи, проникаясь все более идеей развития и рассматривая ее как основу бытия.

Грандиозную панораму развития абсолютной идеи и абсолютного духа представил в своем учении Гегель, связав развитие последнего с раскрепощением человека. Человек нового времени готов испробовать себя в разных профессиях (как Мануель Дэфо). Он раскрывает для себя новые грани бытия. Он готов признать философию искусством, а искусство философией.

Искусство, испробовав свои силы в барочных и классицистских формах, разлившись в широких ландшафтах голландских живописцев, нравоучениях Жан-Жака Руссо, утонченной красочности стиля рококо, умиротворенной поэзии лейкистов, все более концентрировало свои возможности, с тем, чтобы быть ближе самой жизни, воссоздавая не только ее контрасты, но и драматизм борьбы, столкновений, которые

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

прослеживались в природе и самом обществе. Исходя из самой жизни, искусство училось вскрывать социальные брожения и конфликты.

Отсюда мощное и далекое по своим последствиям движение Sturm und Drang в Германии, отсюда и радикализм, критическая направленность философской и художественной деятельности французских энциклопедистов, расширяющих пространство социума до планетарных масштабов, и главное включающих отдельную личность в это пространство и в контекст истории.

«Философия истории» - понятие, которое вводит Вольтер, способствовало расширению самого поля философских исследований, которые привели к рождению в известном смысле самостоятельных наук: социологии, политической экономики и т.д.

Категория «Я» у немецких мыслителей

Важнейшим завоеванием философской и художественной мысли нового времени стала разработка диалектики как науки о развитии, прежде всего в том виде, как представили диалектику Кант, Фихте, Шеллинг, Гегель. Для немецких мыслителей важной категорией в осмыслении диалектики стало «Я», воспринимаемое как субъект истории, проявление абсолютного духа.

Современник Бетховена, немецкий философ Фихте, так понимал исключительно важную для его концепции категорию «Я»: «Речь идет не обо мне, если бы вообще дело было в моей личности, я мог бы заняться ею, не говоря об этом ни одному человеку. И вообще для мира не имеет значения и не составляет события вопрос о том, что мыслит и чего не мыслит отдельная личность. «Мы» как всецело ушедшая в понятие и в абсолютном забвении наших индивидуальностей слившаяся община... вот кто желал мыслить и исследовать, и именно об этом «Мы», а отнюдь не о своем «Я» думаю я»³.

Действительно, как и полагали немецкие философы в сознании индивида выстраиваются, взаимодействуют и наслаиваются друг на друга три относительно независимых модели действительности: естественно-научная, философская и художественная, - для характеристики которых О.Шпенглер, однако, выбирает понятие «образ».

«Природа – это образ, посредством которого человек, принадлежащий к высшей культуре, придает единство и смысл непосредственным впечатлениям своих чувств. История – образ, исходя из которого его фантазия силится постичь живое бытие мира в связи с собственной жизнью, углубив тем самым ее действительность. Способен ли он к такому образотворчеству... - вот первовопрос всего человеческого существования»⁴.

Вторжение музыкальных закономерностей в строй мысли.

Выдвижение музыки на первый план в ряду искусств было признано эстетической мыслью в начале XIX века. первую очередь романтиками, символистами, которые обращали внимание на специфику музыкального мышления, способного дать не столько иное, сколько более емкое, по сравнению с другими искусствами, представление о мире, художественном времени и пространстве, сообщив им эффект множащихся бытийных планов, своеобразных расходящихся повествовательных кругов, охватывающих все мироздание. И этот музыкальный принцип охвата мироздания, в общем-то родившийся из идеи синтеза всех искусств, был возвращен затем каждому из них, проникнув и в картины Чюрлениса, и романы Томаса Манна, Михаила Булгакова, Германа Гессе. Для всех названных авторов музыка являлась важнейшим компонентом собственного стиля, мирозерцания и системы образов.

³ Цит. по: Гулига А.В. Гегель. 2-е изд. – М.: Мысль; Соратник, 1994. – С. 35-36.

⁴ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность. Пер. И.И. Маханькова. –М.: Айрис пресс, 2004. –С.24.

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

Симфония и симфонизм

Однако же выдвижение музыки на первый план определялось прежде всего осознанием сформировавшихся внутри нее новых закономерностей, качественно нового уровня художественного и музыкального мышления, которые привели к рождению жанра симфонии и нашли отражение в ней. Сущность данного мышления заключается в становлении и развитии образов, их сопоставлении и столкновении, трансформациях и прорастании в них новых качеств, возможности перевода действия в иное жанрово-смысловое русло, переплетении событийных планов, формировании концептуального стержня.

Связь данного типа музыкального мышления с жанром симфонии подчеркивается его названием – *симфонизм*. Именно *симфонизм* заставлял переживать жанр симфонии периоды кризисов и возрождений, превращая его в летопись времен, духовную драму, которая из «Священного писания» перенеслась в сферу чисто инструментальной музыки, запечатлевшись в самих названиях произведений, – например, «Symfonia sacra» или «Sinfonia tragica».

Симфония поистине *открытый жанр*, открытый для диалога со всеми видами и формами искусства, со всеми стилевыми тенденциями и художественными направлениями, со всем многообразием форм духовной жизни человечества.

Но может ли быть иначе, если целью творчества является обнаружение связи творческой личности с мирозданием, природой, человечеством. В жанре симфонии цель творчества предполагает отображение непосредственно самого процесса вхождения человека в мир, перспективы этого вхождения, параметров открывающегося художественного горизонта и художественного миропонимания. Но не всегда цель творчества до конца учитывает и предполагает обратные влияния: воздействие на творческую личность создаваемых им образов и картины мира. Отчего пространство и время художественного целого изначально, уже при первых попытках создать симфонию, не знают детерминированности, однолинейности, (которые заявят о себе лишь в период увлечения программной музыкой среди эпигонов, находящихся в тени у Листа, Штрауса, Малера), определяясь в разветвленный организм, живущий по своим законам, соединяющий замысел художника с воссоздаваемой им реальностью.

Встреча сознаний

Художественное целое так и остается неразгаданным до встречи с другим мирозерцанием, в котором, наконец, обретает свою завершенность. Каждое произведение искусства живет надеждой на встречу со своим адресатом – другой творческой личностью, становясь частью ее духовного мира. Но лишь в симфонии эта надежда оказывается до конца реализованной, поскольку симфония включает в себя диалог сознаний, разных мировосприятий, раздвигающих границы художественной и драматургической концепций – тенденция, проявившаяся и в других жанрах классической музыки XVIII – XX веков.

Именно в расширении открывающегося художественного горизонта, параметров бытия, представленного в симфонии, обнаруживаются находящиеся в неразрывном единстве два мощнейших творческих импульса: к познанию человеком мира и познанию человеком самого себя. Эти импульсы порождают особые принципы развития, композиционных построений, драматургии, которые исторически видоизменяясь, сохраняют главную свою особенность и предназначение: отражать духовные коллизии действительности. Из этих творческих импульсов рождается симфонизм как художественный метод осмысления композитором целого комплекса метафизических проблем, драматических коллизий, ждущих своего решения. В центре этих проблем оказывается сам человек, характер его взаимоотношений социумом и мирозданием в целом.

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

Хронотоп духовной жизни

Человеку дано осознать свою собственную природу лишь в поиске аналогий вовне, сопоставлении с другими людьми, всем сущим на земле, -иными словами, – в процессе исторического освоения все более расширяющегося поля действительности.

Человек сам всегда предстает как бы в двух измерениях: с одной стороны, он существо смертное, ограниченное материальной, телесной оболочкой и хронотопом бытия в социуме: с другой. – он существо бессмертное, открытое, непрестанно обновляющееся и жаждущее преображения.

«Человек не может быть завершенным, - писал К.Ясперс, - для того чтобы быть, он должен меняться во времени, подчиняясь все новой судьбе. Каждый из его образов с самого начала несет в себе, пребывая в созданном им мире, зародыш разрушения»⁵.

Во всех своих творениях, артефактах культуры человек утверждает свою духовность, сознавая ее во все времена как движущее и порождающее начало мира, божественный эрос, идею.

Собственно и вершинные жанры искусства хранят в себе в генетически свернутом виде весь процесс и все вехи духовного освоения человеком мира, равно как и все формы мирозерцания, начиная от самых ранних форм: мифологической и религиозной, - которые оказываются для человека наиболее значимыми в его становлении. Эти формы мирозерцания вошли также в плоть и кровь симфонии, наделив ее способностью нести в себе обобщенное представление о мире и человеке. «Лежащая в основе симфонии концепция Человека имела всеобщее значение...Это была концепция человека Нового времени...Она реализовывалась как система отношения человека к действительности»⁶.

Не следует думать будто симфония является лишь порождением Нового времени, опираясь на его мирозерцание и эстетику. Симфония концентрирует в себе все исторически предшествующие достижения не только музыкального искусства, но всей европейской культуры, всей сферы духа, раскрывающегося, согласно мнению Гегеля, в религии, искусстве и науке. Симфония несет на себе отпечаток художественных стилей, она является отражением борьбы двух начал: аполлоновского и дионисического. В ней проявляется рационализм, строгий расчет в архитектонике целого и отдельных частей, и в то же время она никак не может уложиться в прокрустово ложе схем. Диалектика как принцип развития, становления мира в полной мере празднует в симфонии свой триумф, но одновременно симфония остается открытой для проявления чувств, лирической исповедальности, поскольку в ней заявляет о своем существовании человек, человек, заново открывающий для себя мир, человек исторический, человек своей эпохи, который, постигая тайны бытия, постоянно соотносит свой жизненный опыт с прошлым. В этом смысле, то есть обладая наряду со способностью художественного отражения мирозерцания разных эпох, симфония воспроизводит хронотоп бытия разных эпох, следуя за творческой личностью, волнующей ее проблематикой.

Художественный хронотоп в жанре симфонии

Вопрос о художественном хронотопе в жанре симфонии, как и в других концептуально значимых жанрах, отнюдь не произволен: он предопределяет метод симфонического обобщения, параметры симфонических концепций, бытийные параметры самой творческой личности. И хотя деление на пространство и время во временном виде искусства, каким является музыка, достаточно условно, но именно в их художественном преломлении заключаются все характерные черты симфонической музыки и симфонического метода.

Категория времени

Категория времени в симфоническом произведении разворачивается в нескольких планах или плоскостях:

⁵ Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. - М.: Республика, 1991. – С. 411.

⁶ Арановский М.Г. Симфонические искания. –Л.: Сов. Композитор, 1979. – С.35-36.

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

Один из временных планов соотносится с вечностью, с которой сопрягаются все творения человеческого духа, особенно если сам автор намерен выразить идею вечности бытия, нравственных ценностей, сознание неразрывной связи человека с природой, которая во все времена является для человека источником вдохновения и поклонения. «Befreiung durch die Arbeit, Anbetung ewig herlicher Natur» - такая программа сопровождает Альпийскую симфонию Рихарда Штрауса. Свою симфонию немецкий композитор противопоставлял гнетущей атмосфере времени, воскрешающей иные мифологемы: также вечно неизбежными в этом мире оказываются страдания человека и вторжения в его жизнь злой силы - рока.

Другой временной план запечатлевает пульс эпохи, который в музыке проявляется в господствующих жанрах (например, менуэте эпохи венских классиков: Гайдна или Моцарта, вальсе эпохи романтизма: Глинка, Чайковский, Штраус, Шопен). Эти жанры живут своей особой жизнью и в симфонии, о чем речь пойдет ниже.

Третий временной план передает биение человеческого сердца –ведь за каждым произведением стоит не только личность творца– композитора, но и обобщенное «Я» его эпохи.

Пространство симфонии

Наряду со столь масштабным восприятием времени в структуре симфонии, речь также может идти о не менее масштабных представлениях о пространстве симфонии.

Симфония Моцарта еще рассчитана на просторы салонов и залов, бетховенская симфония выходит на просторы улиц и площадей, малеровская симфония охватывает весь универсум.

Это, конечно, условное деление пространственного континуума симфонических произведений, вытекающее прежде всего из их фактурно-оркестрового решения. Поскольку и Моцарт, и Бетховен, и Малер жили общечеловеческими проблемами, и естественно концептуальный план их произведений проецируется на все мироздание.

Разница между симфониями названных авторов в представленном образе мира.

Художественный образ мира эпохи венского классицизма полон гармонии, ясности, он освещен идеей разума, исходящей от творца вселенной. Образ мира бетховенских симфоний полон экспрессии, драматизма, он словно выходит из берегов, и требуется вмешательство самих людей, всего человечества для того, чтобы в мире воцарились согласие и любовь. Образ мира малеровских сочинений вырастает из романтической иронии, разорванности сознания, попытках воссоздать все этапы развития человеческого духа.

Но каков образ мира, таков и человек, живущий в нем.

То, что в эпоху Моцарта выпадало на долю человека мыслящего, разума как преобразующего начала бытия (Моцарт и обращается в своих поздних сочинениях к собратьям по мысли: «Сбросьте...»), то призвана была решать в эпоху Бетховена героическая личность (о чем свидетельствует пиетет Бетховена изначально к Наполеону). Малер же взывал к духовному опыту всего человечества, обращаясь и к средневековому гимну «Veni creator spiritus», и к гетеанской концепции мироздания, и к поэзии востока.

Грандиозная по замыслу Восьмая симфония Малера находит следующие толкования. Его собственное: «Это самое значительное из всего, что я до сих пор написал...Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»⁷. Комментарий исследователя, И.А. Барсовой: «Этот космический охват явлений поглотил судьбу отдельной личности. Уже в Седьмой симфонии включенная в целостность истории, в Восьмой она перестала быть различимой, как неразличимы капли воды, составляющие поток»⁸.

Gugva A. P. The Symphony as the Image of the World.

⁷ Цит. по: Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. Композитор, 1975. - С.254.

⁸ Там же.