

## ОБРАЗНАЯ СФЕРА ВЕЧНОСТИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ФИНАЛАХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ СЕРЕДИНЫ ХХ ВЕКА (на примере творчества Бартока, Онеггера и Хиндемита)

На протяжении 1930–1950-х годов в Западной Европе появились симфонические опусы, которые уже можно отнести к классике ХХ века: «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1935) и «Концерт для оркестра» (1943) Бартока; Вторая (1941), Третья (1946) и Пятая (1950) симфонии Онеггера; «Художник Матис» (1934) и «Гармония мира» (1951) Хиндемита. Один из векторов их изучения заключается в анализе интонационной лексики в финалах, соответствующей трем образным сферам – Радости, Трагедии и Вечности.

Как известно, в инварианте жанра симфонии, который описан М. Арановским, образная сфера Радости весьма значима. Это отражается не только в общем эмоциональном настрое крайних частей цикла – в сонатных *Allegro* (с итал. – «веселый, радостный», что понималось в художественной практике XVIII века не только как темп, но и как указание на характер, образ)<sup>1</sup>. В эпоху Просвещения, наряду с идеей о рационально (разумно) упорядоченном устройстве совершенного человеческого общества, возвышенным строем чувств и героичностью, Радость явилась отражением мировоззрения.

Способность музыки создавать эстетическое и философское пространство идей через эмоциональное воздействие известна. Как пишет В. Холопова, «музыка любую художественную мысль, концепцию, любой поэтический образ „внушает“, вызывая необходимый эмоциональный настрой» [14, 122]. Тем самым, в музыкальном содержании представлены «эмоции-волнения», «эмоции-образы», «эмоции-идеи» и «эмоции-концепции» [14, 145] в виде некой иерархии: «от преходящего настроения, локального „аффекта“, внушенного музыкальным материалом... до элементов *мироощущения, мировосприятия*» ([14, 144]; курсив мой. – О. Ш.). В классической музыке Радость – нечто

большее, чем только эмоция: это особый «угол зрения», посредством которого художник воспринимает Мир.

Категория Радости особое значение имеет в финале классического симфонического цикла, так как воплощает важнейшую мировоззренческую установку эпохи Просвещения выражать, по словам Зюльцера и Шульца, «великое, торжественное и возвышенное» (цит. по [7, 104]). Приподнятый характер эмоции при передаче Радости задает и эстетико-философский угол зрения. В последней части цикла, замечает М. Арановский, радостная, утопичная в своей основе «картина Мира утверждается как естественная и единственно возможная» [2, 312].

Далее ученый пишет о ходе эволюции: «...„небо стало хмуриться“ в последних симфониях Моцарта, но по-настоящему бури разразятся только у Бетховена... Бетховен... не посягая на основы классицистской поэтики... подчинил симфонию своим идейным намерениям: в Девятой симфонии он создает философскую концепцию, воплощающую *общий принцип мироздания*» ([2, 312]; курсив мой. – О. Ш.). Тем самым, намечается тенденция изменения воплощаемой в симфонии концепции Человека – в итоговой части важную роль начинают играть и такие мировоззренческие категории как Трагедия и Вечность. С Трагедией связана просветительская идея героического преодоления дисгармонии в жизни Человека во имя долженствующего равновесия в обществе, а с Вечностью – идея величия и грандиозности вселенской гармонии, абсолютного Идеала. Стало быть, в категориях *Радости, Трагедии и Вечности*, нашедших воплощение в классической симфонии, сконцентрированы некие *универсальные мировоззренческие ракурсы* при создании в художественной форме картины мира.

У Бартока, Онеггера и Хиндемита образная сфера Вечности раскрывается в финалах вышеназванных симфонических произведений через образы «апофеоза жизни», «ирреальности бытия», «мира искусства», «духовности в жизни (религия)». Они

<sup>1</sup> У классиков, отмечает В. Холопова, «новую сторону составляет преобладание радостных эмоций». К ним причисляются «активные, бодрые, героические, пасторальные, грациозные, скерцозные» [15, 62–63].

тесно связаны с глубинным содержанием жанра симфонии – его сакральной природой<sup>2</sup>. Ее выявляет философ Л. Коган: «...у человека есть чувство Вечности... на эмоциональном уровне... Это ощущение восторга, возвышенного, величественного (так мы воспринимаем вечность мироздания)» [8, 90].

Вечное отражается в финалах в нескольких ракурсах. Один из них – грандиозность, космогоничность и истории человечества, и эволюции мироздания. Другой ракурс – тихое созерцание невидимого плана бытия, символического отражения абсолютного покоя. Не менее значимыми в познании Вечности являются творение совершенных форм в художественной деятельности Человека, а также поиск Человеком в религиозных и духовных концепциях вечного Идеала. Так или иначе, все смысловые ракурсы при воплощении многоуровневой образной сферы Вечности предстают сквозь призму человеческого миропонимания: «В истории культуры Вечность всегда сотворена людьми» [8, 93]. В финалах изучаемых симфонических произведений интонационная лексика при воплощении образов Вечности формируется из различных слагаемых: здесь проявляются гимничность и медитативность, культовая (месса) и полифоническая (фуга) традиции, музыкальная риторика и звукопись.

### «Апофеоз жизни»

Одно из ярких состояний, передаваемых образной сферой Вечности, – это «апофеоз жизни». Очевидно, что симфонический цикл, благодаря философской емкости идей, богатой оркестровой звучности и крупномасштабной форме, является жанром, обращенным к массам людей. Поэтому включение в финал образа «апофеоз жизни» естественно для воплощения символического «единения миллионов» – в завершении крупной музыкально-философской концепции. Свойственный данному образу высокий энергетизм, экстатичность, полнота возвышенных чувств созвучны образам Радости, но и отличаются от них: ощущение «апофеоза жизни» связано не с ликованием личности в массовом потоке движения, а с концентрацией массы людей на экстатическом сопереживании единства мироздания. При этом мироздание воспринимается как Вселенная – вечная, единая и огромная. В музыкально-художественном выражении образ «апофеоз жизни» отмечен, прежде всего, жанрово

<sup>2</sup> М. Арановский метафорично называет симфонию «светской мессой» [1, 26].

– интонациями славлений, а также драматургической функцией – кульминирующего раздела.

Например, «апофеоз жизни» ярко предстал в «Оде к радости», венчающей финал Девятой симфонии Бетховена. Здесь реализуется одна из концепций образа мира, в которой, начиная с древности, человеку «дается возможность приобщиться к Вечности». Далее Л. Коган конкретизирует: «Условием для этого является слияние индивидуальной жизни с жизнью всего человеческого рода, более того – со вселенной, Космосом» [8, 76]<sup>3</sup>. Торжественно-монументальные образы, символизирующие идею всеединства, также заключены в теме побочной партии в коде финала Второй симфонии Брамса, лейтмотиве в окончании Восьмой симфонии Брукнера, финальном варианте темы «Veni» в Восьмой симфонии Малера.

Подобные финальные апофеозы встречаются не только в симфоническом жанре. Это могут быть триумфальные окончания инструментальных концертов, как во Втором фортепианном концерте Листа и в Скрипичном концерте Мендельсона<sup>4</sup>. Особым блеском отличаются коды-апофеозы в произведениях, программа которых отражает напряженный ход событий, в том числе противостояние жизни и смерти, как в «Эгмонте» Бетховена или «Прелюдах» Листа. Вечная слава и вечная жизнь после смерти – таковы ракурсы образа «апофеоз жизни». Одним из ярких примеров последнего является лейтмотив (ц. 573), завершающий код финала в «Концерте для оркестра» Бартока (*пример 1*).

Типичный вариант «музыки апофеоза» – это торжественные фанфары. Так, сигнальная семантика новой темы в коде финала Второй симфонии Онеггера подчеркнута включением тембра трубы<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> В одной из статей Л. Кирилиной подробно рассматривается эмоциональное и эстетико-философское преломление идеи «Оды к радости» Шиллера в финале Девятой симфонии Бетховена. В частности, автор подчеркивает: «У Шиллера радость – философская категория, у Бетховена – скорее, социальная и принадлежит не прекраснородушному кругу „ширующих софистов“, а некоему идеальному обществу, уже достигшему состояния гармонии... Одновременно бетховенская концепция сродни и кантовскому понимаю религии „в пределах только разума“... Бетховен выбрал именно то место из Шиллера, где, как и в знаменитом заключении „Критики чистого разума“, прямо связываются „звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас“» [5, 258–259].

<sup>4</sup> К примеру, в коде Скрипичного концерта Мендельсона, построенной на образно трансформированной побочной теме, признаками финального апофеоза являются: семикратное указание на рост динамики – *crescendo*, композиторская ремарка *con forza*, а также тип фанфарной интонации (восходящее движение по звукам тонического трезвучия в *E-dur*), оркестровое *tutti*.

<sup>5</sup> О «фанфарном тематизме» у Вагнера пишет Е. Ручьевская, подчеркивая, что звуковые ресурсы медных духовых инструментов ярко раскрываются в образах-апофеозах [11, 165].

Ритмически регулярное скандирование звуков тонического трезвучия *D-dur* (ц. 19) подобно триумфальному восклицанию (пример 2).

### **Sostenuto**

В качестве сравнения с образом, возникающим в финале симфонии Онеггера, приведем тему из коды финала Симфонии *d-moll* Франка: в обоих случаях эффект экстатического ликования создается скандированием тонического трезвучия (4–6 такты), здесь *Es-dur* (пример 3).

Новую тему-гимн в разработке-репризе финала Пятой симфонии Онеггера (ц. 9) отличает плакатное восхождение, утрированный повтор V ступени в *C-dur* (пример 4).

В целом, для темообразующего комплекса «апофеоз жизни» характерны: гимническая и фанфарная интонации, мажорность, ладогармоническая устойчивость, ритмическая регулярность, повышенная динамика. Драматургическая функция «катарсического ликования» возникает в стадии генерального перелома событий, в итоговых кульминациях финалов.

### **«Ирреальность бытия»**

Если образ «апофеоза жизни» в финалах симфонических произведений достаточно традиционен, то образ «ирреальность бытия» для завершающей части классического цикла необычен, ибо отражает метафизический план Вечности. Актуализированный в финалах с начала XX века, образ «ирреальность бытия» отражает устойчивый интерес художников, поэтов, философов и музыкантов к сфере бессознательного и сверхсознательного. Новым в музыкально-художественном содержании финалов становится появление таких образов как фантазмагория, созерцание, медитация, пустота и тишина, идеализирование. При этом следует понимать, что иррациональность в процессе познания Вечности – не нечто сверхъестественное, а вполне «реальное». Л. Коган объясняет суть иррационального следующим образом: «Человек совершенно неожиданно для себя убеждается в том, что в постоянном, непрерывном течении времени имеются, оказывается, моменты устойчивости, постоянства... Он столкнулся с „остановленным мгновением“, „вечным теперь“, „застывшим временем“... Иррациональный момент – не выдумка... Его корни следует искать в человеческом познании, в отчуждении от социальной жизни» [8, 91–92].

В анализируемых финалах подобных образов немного. У Бартока образ «ирреальность бытия» сопряжен с миром лесной фантастики, а также ориентализма. Так, второй раздел коды (ц. 230, т. 3) «Музыки для струнных, ударных и челесты» построен как смена трех тем: вслед за реминисценцией пейзажно-фантастической темы вступления к III части следует измененная главная тема IV части (ц. G) – в зеркальном движении в виде канона, затем ее лирико-созерцательный вариант (ц. 240, т. 5). Звучание последнего подобно движению «шагов Вечности» благодаря тембрам челесты, арфы в высоком регистре и мерному движению по ступеням лидийского звукоряда *A-dur* (пример 5). Драматургическая функция релаксации в коде оказывается необходимым звеном в достижении апофеоза – итога интонационной драматургии всего цикла.

В первой побочной теме финала (ц. 175) «Концерта для оркестра» Бартока колористичное чередование параллельных квартсекстаккордов у струнной группы создает фантастичную атмосферу (как будто наступает «остановленное мгновение») (пример 6). Тихие, почти призрачные созвучия-мерцания выполняют драматургическую функцию сопоставления с активным элементом танцевальной главной темы (ц. 188). Тем самым, в экспозиции возникает динамическое сопряжение контрастных образных сфер: динамической и статической, танцевально-двигательной и лирико-символистской.

Аналогичное сопоставление появляется перед разработкой, но функцию статического образа-отстранения выполняет небольшой раздел (всего 10 тактов) – вариант второй побочной темы (ц. 256). Знаком Вечности выступает дуэт арф, воссоздающих ощущение архаичного ориентального звучания чередующихся разнонаправленных кварт (пример 7).

### **Un poco meno mosso**

Бартоковский пример вызывает аналогию с одним из образов финала «Песни о Земле» Малера, написанного композитором на текст стихотворения китайского поэта Мэн Хао-жаня «В ожидании друга». Вариантное развитие квартовой интонации в оркестровой интродукции лаконично, но точно пе-

<sup>6</sup> Л. Коган пишет: «Казалось бы, остановить время в музыке невозможно: это означало бы прекратить исполнение произведения... Но оказывается... композитор способен вызвать у слушателей впечатление „исчезновения времени“. Этому принципу следовали... А. Скрябин, К. Дебюсси, И. Стравинский» [8, 123–124].

редает торжественную пустоту за гранью времени (пример 8).

К образной сфере Вечности можно отнести «тему птицы» из финала Третьей симфонии Онеггера. В истории культуры за образом птицы закрепился определенный круг смыслов: душа, божество, красота, свобода, высокий полет, удача, вестник. В финале, о котором идет речь, образ птицы представлен как знак надежды на мир после страшной картины военного разрушения. Важно отметить также, что в данной теме содержится «знак свирели» (в партитуре – флейты) со свойственными пасторали идиллией, гармонией природы, культом любви и покоя. Композитором акцентировано последнее звучание «темы птицы» после призрачного проведения «марша роботов» в коде финала. Концепция симфонии Онеггера, как видно, завершается не катастрофой – образом войны, а просветлением – образом надежды.

Ирреально-возвышенный характер финальной коды готовится заранее: в начале коды появляется хоральная тема (ц. 16), которая «встык» с диссонантным громогласным (*ff*) оркестровым *tutti* проникновенно звучит у струнных в *Cis-dur*, останавливая генеральную кульминацию «марша роботов» и, тем самым, резко меняя интонационно-лексические характеристики. В двух предложениях варьируется гибкая мелодия, создавая лирическую идеализированную картину, отстраненную от предыдущих страшных событий (пример 9).

В темообразующем комплексе «ирреальность бытия» знаками музыкальной «метафизики» являются фоническая «магия» инструментов, концентрированная остинатность («шаги» Вечности), ладовая «архаичность». Нетрадиционный звуковой континуум призван создать ощущение некоей реальности за пределами земного, социального, бытового. Следовательно, драматургическая функция образа «ирреальность бытия» – «остановка событий», «отстранение от конфликта».

### «Мир искусства»

Образ «мир искусства» и связанные с ним темы Творчества, Художника – один из устойчивых в сфере Вечности, сквозных в истории европейской культуры<sup>7</sup>. Л. Коган отмечает: «...Наиболее полная самореализация человека осуществляется в творчестве. Именно в творческой деятельности... особенно часты и особенно прекрасны те „минуты Вечности“, которые дарят человечеству великие

открытия, чудесные образы искусства, новые фундаментальные идеи» ([8, 129]; курсив мой. – О. Ш.).

Продлевая себя в вечных творениях «мира искусства», Человек и сам ищет пути отражения Вечности в художественных формах. Подобием вечного «бега» («*fugare*») может стать полифоническое движение. О специфике последнего О. Соколов пишет: «Поступательное развертывание фуги с постепенным включением все новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в свое русло все большее число участников» [12, 43]. Возникающее в полифонической фактуре подобие вселенского процесса развития единого множества строго упорядочено, стройно по форме. Идеальность тектоники полифонических форм («алгебра музыки», «геометрия музыки») во все времена отождествляется с Красотой и высшим Законом в музыке: полифония мыслится синонимом абсолюта в мире искусства. Жанровое содержание фуги, равно и других полифонических форм, по словам О. Соколова, можно определить как «постепенное становление и утверждение Истины» [12, 43]. Более того, в фуге господствует «диалогический принцип», что делает ее «семантически универсальным жанром» [12, 42], а также жанром, родственным симфонии. Необходимость в мире искусства совершенной музыкальной формы очевидна, а одной из «вечных тем» искусства является отражение Пути к Идеалу – всеединству Бытия. Так, фуигированная техника (каноны, контрапункты, стретты, развитие по типу «ядро-развертывание») уже в рамках классического стиля являлась признаком высокого, строгого, этически ценного в искусстве. Фуигированные разделы как узловые в развитии финала возникают в «Юпитере» Моцарта, в Девятой симфонии Бетховена, а впоследствии также в Девятой симфонии Шуберта, Восьмой симфонии Брукнера, во многих симфониях Малера.

Пластика и геометрия мелодических линий в полифонической ткани финалов симфонических произведений в середине XX века могут стать аналогом полифонического сплетения эмоциональных и интеллектуальных движений человеческой души и разума. Варианты действия полифонических принципов обнаруживаются в финалах Вто-

<sup>7</sup> Изучая проблемы музыкального содержания, Л. Казанцева, например, выделяет «мир музыки» как самостоятельную область содержания [4, 136–143].

рой и Пятой симфоний Онеггера, «Музыке для струнных, ударных и челесты» и «Концерте для оркестра» Бартока, «Художнике Матисе» Хиндемита.

Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии при опоре на полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла – осознание гармонии как единства многообразия, что и находит выражение в многоуровневых тематических связях. Так, тема фуги финала интонационно связана с темой вступления к I части: ее зеркальный вариант (в I части – квартвость, в финале – квинтовость) отличается большей мягкостью, песенностью, человеческой одухотворенностью, в сравнении с суровой, по-космически холодноватой темой I части. Обратив начальный тезис симфонии в тему фуги – символ утверждения гармонии Мира – композитор задает важный для завершающей части цикла содержательный ракурс (*пример 10*). Как отмечает Г. Еременко, «идея гармонии из воли космоса, надличной гармонии превратилась в истину... в осознанную необходимость... своего рода авторское кредо» [3, 41].

Тема пассакальи – вариант темы фуги финала и вступления I части. Единство этих тем реализуется благодаря близости их интервального состава (кварты – квинты), а также включению «мотива Земли»: впервые в I части он звучит как «*e-f-e*» и означает в переводе с латинского «*miseria – fames – miseria*» или «нищета – голод – нищета» [9, 198–199], то есть символизирует единство противоположностей. В теме финальной фуги этот мотив дан как «*cis-h-cis*», в теме пассакальи – «*h-a-h*». Тема пассакальи отличается волевой экспрессией и ораторской декламационностью (*пример 11*).

Раскрывая мощный потенциал образа коллективного ритуального шествия<sup>8</sup>, тема пассакальи варьируется фактурно, темброво, контрапунктически (около десяти перестановок), ладотонально (уходит в сферу бемольности) в первой фазе; через контрапунктирование с тематическим новообразованием (ц. 16, т. 9) – во второй фазе.

Примечательно, что в завершающем разделе каждой из трех частей цикла возникает «узловой» в драматургии контрапункт контрастирующих тем:

<sup>8</sup> В финале «Гармонии мира» Хиндемита пассакальи относится к музыкальной традиции, связанной с воспроизведением атмосферы торжественно-волевого, а не траурного движения.

в коде I части – заключительной и вступления (ц. 28, т. 6), в репризе II части – тем А и В (ц. 6), в финале – темы пассакальи с контртемой (о чем уже сказано). В ходе наблюдения за интонационно-лексическим развитием контрапунктов обнаруживается генеральная идея симфонии: гармонизация противоположностей и приведение их к необходимому единству. В итоге, монументальное звучание темы фуги в коде финала (ц. 25) акцентирует идею симфонии – обретение человечеством «*Musica mundana*», музыки вечной Вселенной.

Итак, темообразующий комплекс «мир искусства» представлен в финалах полифоническим тематизмом и техникой контрапункта. Реконструкция устойчивых в истории музыки форм композиторского мастерства «поднимает» барочный пласт музыкальной символики, актуализирует знаковые числовые пропорции. Драматургическая функция данных тем и разделов в финалах сопряжена с идеями «привнесения порядка», «обретения истины», «интеллектуальной игры». Здесь возникает особый вид пластики – не двигательной (телесной) или гротескной (инфернальной), а пластики абстрактных форм как неких аналогов движения идей в виде линий, цветов, орнамента, энергий (возникают ассоциации с «Композициями» В. Кандинского и А. Веберна).

### «Духовность в жизни (религия)»

Образная сфера Вечности была бы неполной без такого ракурса как «духовность в жизни (религия)». Очевидно, что Мир, в котором живет Человек, может быть понят как Мир культуры – Мир вечных ценностей, созданных всеми поколениями людей, живших на Земле. Духовная составляющая в образной сфере Вечности очень важна, так как гуманистична по сути. Все духовные поиски человечества, в том числе религиозные, окрашены идеей единства Человека и Мира (в различных его формах). В европейской культуре образ «духовность в жизни (религия)» формируется преимущественно через преломление лексики культовой традиции.

В финалах классико-романтической симфонии с ее антропоцентрической концепцией он встречается нечасто: основное место в завершающей цикл части занимают образы из мирской жизни социума. Из редких случаев опоры на культовый жанр в финалах можно назвать Седьмую симфонию «Земное и божественное в жизни человека» Шпора, а также симфонию «Юпитер» Моцарта (тема главной партии финала ассоциируется с гри-

горианским хоралом). В XIX веке встречается эстетическая трактовка христианских символов, например, в финале «Реформационной» симфонии Мендельсона. Как особый случай назовем включение в исполнение незавершенной Брукнером Девятой симфонии его же культового сочинения «Te Deum».

В XX веке, как отмечают многие исследователи, тема духовного (религиозного) возрождения становится одной из магистральных в культуре<sup>9</sup>. В статье Т. Франтовой анализируются причины данной тенденции: религиозная тема актуализирует вечные вопросы бытия в ситуации, когда наступает «реакция на гиперпрагматический характер современной цивилизации»; когда возникает «желание восстановить подлинность и ценность культуры, происходит слияние религиозно-этического и художественно-эстетического». Автор определяет способы проявления религиозной темы: название, церковные жанры, стилизация церковной музыки, цитаты церковного обихода, христианская символика [13, 177].

В финалах симфонических произведений зарубежных композиторов середины XX века культовая лексика встречается в концепциях, где, как подчеркивает Л. Кириллина, «сакральные истины... становятся выстраданным символом благой вести и возвращением к вечному и всеобщему, воспринимаются как апофеоз личных исканий» [6, 117]. Таково финальное откровение в симфонии «Художник Матис» Хиндемита. Сам сюжет (это ясно и из легенды о средневековом художнике, и из одноименной оперы композитора) предполагает введение музыкальных христианских символов, поскольку речь идет о росписи алтаря в XVI веке. В коде финала возникают три музыкально-религиозных знака: «Лауда»<sup>10</sup>, «Аллилуйя» и тема креста. Гимническая тема «Лауды» открывает второй раздел (ц. 31) и звучит в контрапункте с образно измененной темой вступления (пример 12).

Темой «Аллилуйя» начинается третий раздел финальной коды (пример 13). Знаком славления Христа здесь выступает тембр медных духовых инструментов с ведущим тромбоном, как и во вступлении к симфонии – теме «Три ангела пели». Аккордовая фактура, спокойный мерный ритм,

мягкие интонационные ходы, плавное голосоведение, диатоничность – средства, направленные на имитацию голоса соборного хора. Отметим, что хоральность – это устойчивый музыкальный знак, связанный с семантикой сакрального, а гимн «Аллилуйя» входит в текст католической мессы. Хиндемит неслучайно опирается на семантику жанра хорала. Духовно возвышенные хоральные эпизоды встречаются не только в симфонической, но и в камерно-инструментальной музыке Шуберта, Брамса, Брукнера, Малера<sup>11</sup>. Хорал – один из наиболее характерных жанров в музыке Шопена (об этом подробно пишет Л. Мазель), ассоциируемый с образом Идеала.

Однако не только романтическая трактовка хорала как образа Идеала, но и барочная (баховская) традиция воплощения в протестантском хорале духа соборности, божественной гармонии, религиозного экстаза были восприняты Хиндемитом. Образ, заключенный в последних пяти тактах симфонии «Художник Матис», символизирует идею «выстраданной» гармонии: «Наивная сказка о небесном пении ангелов, – пишет Т. Левая, – сменяется глубоким и трезвым взглядом на „раны мира“» [9, 210].

Для темообразующего комплекса «духовность в жизни (религия)» типично цитирование или стилизация церковно-обиходного материала – секвенций, гимнов. Воспроизведение храмовой музыки влечет за собой подражание «голосам небес» с помощью особого исполнительского состава, например, соло тромбона или хорала медных духовых инструментов, о чем речь шла выше. Хорал – один из основных жанров, наряду с храмовой музыкой, в данном комплексе. За образом «духовность в жизни» закрепляется в финалах драматургическая функция «обретение Идеала», «возвышение Духа».

Обобщая анализ интонационной лексики данной образной сферы, отметим, что в ее эмоциональный спектр входят следующие ракурсы: восторг, покой, идеализирование, святость. Эстетическая сфера Вечности фокусируется вокруг архетипа «бытие – инобытие»: «величие – созерцание – творение – Дух». Философская идея, заложенная в категории Вечность, – это «гармония Мира». Образы Вечности в финалах симфонических произведений Бартока, Онеггера и Хиндемита обнаруживают связь со сферой сакрального – ритуального и символического. В данном случае текст и

<sup>9</sup> Например, «Искусство и религия» – тема научных конференций и научных сборников в РАМ им. Гнесиных. В Ростове-на-Дону в 2001 году подготовлен сборник «Музыкальная культура христианского мира», защищаются диссертации и т. д.

<sup>10</sup> «Lauda Sion» – секвенция, сочиненная Ф. Аквинским для католического богослужения. Она передает торжественное величие празднования вознесения тела Христа.

<sup>11</sup> Проблеме «Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века» посвящена диссертация Н. Любовского [10].

контекст позволяют увидеть, что на парадигматической оси развития данный интонационно-лексический спектр в финалах всегда присутствовал, а в XX веке сохраняется мифопоэтический слой, отвечающий идеям упорядочения коллективного бессознательного, создания психологического равновесия. Указанные образы вносят в финал тему Вечности – основную тему мифологии. Кроме внутривидовой и межвидовой коммуникации,

осуществляется связь музыки с философией. Тем самым, в содержании финала акцентируется мировоззренческий аспект. Заданные музыкальные значения в финале сосуществуют с немзыкальными. Узнавание музыкальных и философских знаков обеспечивает возможность композитору «говорить», а слушателю «читать» все новые и новые тексты общекультурного значения.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л., 1979.
2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век: Сб. статей. М., 1997.
3. Еременко Г. Симфоническая музыка западноевропейских композиторов первой половины XX века. Новосибирск, 1989.
4. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие. Астрахань, 2001.
5. Кириллина Л. Бетховен и французская революция // Мир искусств: Альманах. М., 1995.
6. Кириллина Л. Идея развития в музыке XX века // Западное искусство XX века: Сб. статей. СПб., 2001.
7. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
8. Коган Л. Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург, 1994.
9. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М., 1974.
10. Любовский Н. Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1989.
11. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. М., 1976.
12. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
13. Франтова Т. Религиозные начала в современном композиторском творчестве // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. М., 1994.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
15. Холопова В. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Всероссийской науч.-практ. конф. М.-Уфа, 2002.

### НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1





**Un poco piu mosso**  
div.  
in 3

V-ni I  
*p dolce*

**Un poco meno mosso**

Arpa I  
*p*  
Arpa II

**Ausdruck**

Hrf., Kl.  
Hrf.

**Adagio**

V-ni I

**Sehr breit** ♩ = 40

Cl.b.  
Fag.  
C-fag.

**Ruhig bewegt** ♩ = 69

Fl.

*p*

**"Lauda Sion Salvatorem"**

Hob.  
Horn

*mf*

**Breit Halbe**

**Poco piu lento**

*sotto voce*