**ВЫБОР СТИЛЯ**

Из каких сторон складывается музыкальный стиль?

Согласно В. Медушевскому, особенности стиля напрямую связаны с индивидуальными характеристиками композитора как личности: объёма знаний, памяти (в т. ч. музыкальной), внимания. Сюда Медушевский относит также личный темп, который соответствует типу темперамента – темп восприятия, мышления, речи, дыхания, привычного тонуса. По музыке одного композитора можно легко догадаться, что он был решительнее, чем другой. Импульсивная и живая речь других воплощается в их музыкальной ткани.

Огромную роль в формировании стиля играют авторские установки, выявляющиеся в тематике и проблематике произведения. Сюда отнесём: предназначение – для кого и для чего написано произведение; коммуникативная позиция (отношение к слушателям) – прогнозируемость отклика слушательской аудитории, избирательность аудитории; «интонация» общения – доверительная, личная, властная, вызывающая и т.п.

Эти факторы, а шире – содержание произведения, формируют мелодику.

- мелодику неторопливо-повествовательную, подчинённую ритму и интонации сказывания, или конкретно-изобразительную;

- мелодику повествования – выдержанную, или с переходами от повествования к изображению, и конкретно-изобразительную;

- мелодику спонтанного повествования – с мгновенными перебросами мысли.

Личность композитора, как и тема произведения (отражённая в идейно-образном аспекте), в немалой степени определяют выбор жанров. Один автор отдаёт предпочтение песенным жанрам, другой – вокально-инструментальным; одних привлекают концертные жанры, других – миниатюра.

Как известно, музыкальные жанры – это типы музыкальных произведений, формируемые в процессе развития истории. Они отличаются коммуникативной направленностью (небольшому кругу или массам, посвящение конкретной личности или абстрактному событию), характером содержания, и, соответственно, особенностями формы в широком и узком смысле слова.

Жанр отображает отдельные стороны жизни, нередко, будучи связан с конкретной бытовой или социальной ситуацией. Он как-бы выхватывает из жизни временные состояния личности – печали, скорби, размышления, действия. Например, колыбельная ассоциируется с материнской любовью у детской кроватки, хоровой концерт – с благоговейным церковным исполнением, похоронная музыка – с траурным шествием.

Стиль же представляет собой живой портрет человеческой личности. Человек не может быть только задумчивым или только радостным. Стиль выражает многомерность личности, единство её сторон.

Медушевский полагает, что музыкальный язык – лишь часть стиля. Язык является лишь мельчайшими единицами музыкальной мысли, которую отражает стиль. Стиль – это конкретный ракурс, чётко избранная позиция, особое видение мира и отношение к нему.

Жанры и стили тесно связаны. Для индивидуального стиля выбор жанров не безразличен. Стиль одних композиторов неотделим от фортепианных жанров, других невозможно представить без оркестровых миниатюр, третьих – без хоровых произведений. Музыканту, как и проповеднику, всегда есть что сказать, но каждый говорит в разном объёме. Высказывание одного отличается вдохновенностью и ясной простотой, высказывание другого – многосоставностью и глубиной. Для одних важно обозначить главную мысль (в музыке – образ), для других – раскрыть различные её грани посредством примеров и вспомогательных мыслей (в музыке это – побочные тематические центры или тональности, развитие посредством фактуры, гармонии и т.п.). Здесь и определяется выбор жанров и форм, которые одухотворённые содержанием, выражают стиль автора.

\* \* \*

Термин «музыкальный стиль» подразумевает сумму средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Общие признаки стиля в разных музыкальных произведениях определяется социальными и историческими условиями, мировоззрением и мироощущением композиторов, их творческим методом. Соответственно выделяют стиль исторический, национальный, индивидуальный. Какую практическую пользу можно извлечь в том случае, когда мы способны различить стили, а также определить уместность и целесообразность избранных жанров и форм?

Искушенный слушатель, свободно ориентирующийся в системе стилей, благодаря этому лучше понимает музыку. Он легко отличает, например, расчленённые, строгие и стройные, почти архитектурные формы музыкального классицизма от текучей массивности барокко. Он обладает аргументами, для того чтобы поощрить или приостановить бытование некоторых стилей (жанров) в церковном богослужении.

Например, при всём многообразии стилей, используемых в баптизме (проверенных временем и церковной жизнью), чётко следует понимать недопустимость проникновения эстрадных стилей. Другой аспект – нецелесообразность использования в обычном богослужении крупных форм, что утомляет слушателей и нарушает баланс (здесь следует ориентироваться на масштабы проповедей, где первая занимает 5-10 минут, вторая – 10-15 и т.д.; очевидно, что масштабы музыкального произведения не должны превышать длительность проповеди, тем более, если это произведение инструментальное). Однако вернёмся к способности распознавания стилей.

Приметы стиля пронизывают решительно все стороны музыки – фактуру, ритм, мелодику, гармонию и др. Но стиль не сводится лишь к сумме отличительных признаков содержания и формы. Он представляет собой живое единство, а не механический набор примет. Именно духовная глубина, неповторимость выраженного в произведении мироощущения композитора привлекают нас. Мы ясно чувствуем духовную строгость музыки барокко, и ярко контрастирующую ей мятущуюся и мечтательную душу романтика в музыке XIX века. В энергии ритма и жёсткости гармонии музыкальных произведений начала ХХ столетия явственно слышится зарождение нового мироощущения, характерного для модернизма.

Наиболее отчётливо миросозерцательная основа выявляется в индивидуальном стиле. Ведь, сочиняя музыку, композитор вкладывает в неё всю душу, живет одной судьбой с действующими лицами своих произведений. И потому нет ничего удивительного в том, что склад его мышления, темперамент, характер, преобладающие настроения, мировоззрение, сам метод творчества находят выражение в музыке.

Чтобы глубже понять своеобразие авторского стиля, нужно прослушать несколько его произведений. Отдельное сочинение, особенно миниатюра, представит нам отражение личности композитора (лирический образ) в какой-то одной ситуации, например, восхищение природой. Но каким он будет в минуту глубочайшей скорби, как проявит себя в жизненной борьбе, полной опасностей? Стиль выражает отношение не к одной ситуации, а к жизни в целом, к миру. Эта мировоззренческая глубина – духовная сущность стиля – откроется лишь при знакомстве с разными произведениями.

Итак, *стиль выражает личность композитора; также стиль обусловлен мироощущением, целью, мышлением, идеалами и техническим уровнем композитора*.

Далее перейдём к таким критериям стиля, как его «состав», в немалой степени определяемый ориентацией на стили других композиторов. Данная ориентация может проявляться на самых различных уровнях (подражание, цитирование, преемственность и т.д.); характеризоваться непроизвольным или осознанным характером. Преемственность стиля может зависеть от самых различных факторов – постоянного соприкосновения с исполнением данного стиля «вживую» в рамках богослужения, регулярного прослушивания аудиозаписей, визуально-аналитического исследования и др.

Если выразиться более простым языком, стиль во многом определяется слуховой базой, которая обычно проявляется непроизвольно в контексте творческого стилевого языка, по крайней мере, в некоторых его гранях. Весьма важно, когда композитор осознаёт (идентифицирует) «первоисточники» своего стиля; оценивает стиль объективно, как-бы со стороны, «опознаёт» на основании совпадения признаков.

В прямой зависимости от диапазона слуховой базы (т.н. слуховых наработок) находится состав стиля. Стиль может характеризоваться такими качествами как «интеллектуальная плотность», «стилистическая насыщенность», «однородность», «всеядность», «чистота», «текучесть», «неоднозначность», «синтетическая природа» и т.п.

Иными словами, стиль может быть однородным и разнородным. Медушевский выделяет 4 категории стиля: ***моностилистика, полистилистика, стилистический синтез, эклектика.***

***Моностилистику*** (моностиль, монолексика)отличаетчистота стиля, его единство, однородность, монолитность.

В ***полистилистике*** (полилексика)стилистический образ произведения отличает неоднородность, когда главный стилистический фрагмент чередуется или окружён контрастными фрагментами; при этом произведение достаточно органично. Полистилистика существует во множестве форм.

Композитор может вводить признаки иного стиля – это может быть эпохальный, исторический, национальный, индивидуальный стиль. Контрастные стилевые фрагменты могут по-разному быть расположены в произведении, – в одном случае – прихотливо перемешаны, в другом – чётко разведены (диффузная и коллажная полистилистика). Например, в случае диффузии происходит растворение своего и чужого. На слух разграничить эти образования достаточно сложно – требуется специальный теоретический анализ.

При коллажном принципе, напротив, разностилистические элементы концентрируются в определённых местах формы, отделены друг от друга во времени. Полистилистика может быть ярким средством выразительности, сочетая лучшие достижения в области музыки.Между поли- и моностилистикой иногда нельзя провести чёткую границу. Существуют промежуточные типы.

***Стилистический синтез***. Иногда соединение различных стилевых признаков является постоянным приёмом композитора, традицией его стиля, которая известна как стилистический синтез. По этой причине стилизацией не считается использование в произведениях русских композиторов народно-национальных элементов – ведь они составляют органическую часть стиля. Не рождает резкого полистилистического эффекта и введение ориентальных приёмов, поскольку это тоже – традиция русской музыки.

Сюда же отнесём *стилизацию* – применение общих признаков стиля определённой эпохи (как своеобразная копия); бывает нео-классицисткая стилизация – опора на более ранний стиль, но в современном контексте, т.е. некоторые черты прошлого в современном языке. Бывает стилизация с использованием старинных инструментов, или манерой игры (аутентичная) – артикуляция, штрихи и т.п., сходные с избранной эпохой.

**ВЫВОД.**

**Какой должна быть музыка? Какие стили соответствуют богослужению? Какой стиль может быть приоритетным?**

Несомненно, такие вопросы нередко возникают у христианских музыкантов. И это важно, потому что сохранить чистоту церковного богослужения и славить Бога достойно – первостепенная задача каждого труженика.

Сама практика уже показала, что в христианском творчестве, так или иначе, проявляют себя все стили, по крайней мере, хотя бы в основном своём виде. Например, для нас весьма привычно слышать в богослужении хоровые произведения русского классицизма (Бортнянский), романтизма (Мендельсон, Шеве, Архангельский, Музическу), новой московской школы рубежа XIX-XX веков с её синтезом классико-романтического и народного творчества (Архангельский, Чесноков). Реже вводится стиль барокко, представленный Бахом и Лотти.

Претворение (иногда отчасти стилизация) признаков классицизма имеет место в творчестве современных христианских композиторов – И. Никита, М. Парафейник; как и претворение признаков строгого раннего романтического письма (В. Гусакова). Романтическая «покаянная» лирика в ключе новомосковской школы (А. Гантовник) представляет довольно весомый пласт в творчестве МХО, продолжая традиции Архангельского и его единомышленников.

Несложно выделить народные признаки в произведениях или обработках молодых композиторов (Л. Петько, А. Гапонюк), в том числе и тенденции неофольклоризма с его общим претворением народного в контексте современного. Современный (отчасти постмодернистский) полистиль отчасти выразился в произведениях А. Гапонюка, М. Патрашко (попутно заметим, что все перечисленные композиторы наших дней обращаются и к другим стилям; здесь был выделен их стилевой «стержень»).

Церковное пение преимущественно выражают такие стили и жанры, как гимны и массовое (общее) пение образца ХХ столетия, реже хоралы и канты. Песенные формы молодых композиторов захватывают ещё более современные интонации, в пределах последнего полувека.

Всё чаще современные христианские композиторы обращаются к романтическому языку (с его красочной гармонией и прихотливой фактурой) в том его виде, который закрепился в творчестве американского неопротестантизма. В данном случае, при совпадении внешних признаков с европейским романтизмом, меняется настрой. Повышается такое качество как созерцательность (сугубо позитивного толка, выраженная светлым мироощущением); эмоциональный образ с меланхолично-пессимистического сменяется на приподнято-ликующий, вплоть до пафосного. В качестве наиболее известного здесь представителя назовём Т. Фетке.

В некоторых инструментальных обработках эпизодически появляется «островки» в духе отрешённо-статичного импрессионизма или активно-наступательного советского симфонизма. В общем, снова повторимся, что христианское творчество «пропускает» через себя самые различные стили. Что естественно если учесть такие факторы, как развитие европейской культуры, искусства и религиозности в рамках постмодернизма, а также время свободы, в которое церковь живёт уже несколько десятилетий. Всё это, несомненно, откладывает отпечаток на христианское творчество, которое неосознанно впитывает окружающие интонации, или даже ставит перед собой экспериментально-новаторские установки.

Когда речь заходит о стилях эстрады, берущих начало от афроамериканской культуры, то здесь всё предельно – таковым нет места в христианском творчестве. Но открытым остаётся вопрос: а уместны ли в рамках богослужения *академические стили*, такие как классицизм, романтизм (особенно поздний), импрессионизм, современный язык выражения? Ведь даже ассоциации, которые вызывают данные термины, уже сами по себе малоприятны, и часто отсылают к светскому творчеству.

Трудно ответить однозначно. Не будем категорично утверждать уместность или неуместность данного положения. Однако при обращении к определённому стилю, особенно в соединении его с крупными формами, стоит выяснить хотя бы одно: а существуют ли в академическом творчестве духовные жанры, написанные в данном стиле? Или он соотносится лишь с новаторскими, прогрессивными и даже языческими идеями?

Что касается вокального творчества, то здесь найти ответ проще. Песенно-музыкальное творчество евангельских христиан-баптистов отражено в многократно переизданном сборнике духовных гимнов «Песнь Возрождения». Часть гимнов из сборника является переводом церковных песнопений западных единоверцев, другая часть написана самими баптистами евангельского христианства. Именно этот кладезь духовных произведений должен стать ориентиром для каждого молодого христианского композитора.

Очень важно определить стиль общего пения, избранного для аранжировки и любого рода обработки, начиная от создания простого аккомпанемента. Например, пение отмеченное признаками славянского фольклора («Страшно бушует житейское море», «О, я грешник бедный», «Отче небесный», «В тихий час вечерний») нецелесообразно «облачать» в современный европейский стиль; и напротив, пения в ярко выраженном западном стиле («Великий Бог», «Тихая ночь», «У креста хочу стоять» и т.д.) нелогично сопровождать славянским стилем.

Пения универсально-промежуточного типа («Куда теперь идти мне», «Если б обладал я всей вселенной», «Утром, когда встаёт рассвет» и т.п.) предоставляют больше свободы для действий.

Таким образом, выбор стиля играет немаловажную роль. Как уже было отмечено выше, эстрадный стиль категорически неприемлем. Что касается народного стиля – практика показала, что для богослужения уместен фольклор европейского творчества, а именно – песенного (а не танцевального) его пласта. Сюда отнесём лады, мелодические интонации и обращение к народным тембрам (инструментарий). В некоторых случаях имеет место подражание народному исполнению (звукоизвлечение, техника).

В том случае, когда стиль представлен академическим профессиональным направлением, стоит тщательно взвешивать все «за» и «против». Не стоит забывать, что в основе творческого процесса всегда стоит слово, несущее мысль и идею. Именно «попадание» стиля в идейно-образное русло текста и является наиболее важным условием. Возьмём на себя смелость сделать предположение, что более ценным станет даже не чистота музыкального стиля как такового (моностиль, монолексика, моностилистика), а «чистота» стиля как языка, правдиво и просто выражающего текст; естественность и органичность соотношения музыкального и текстового пластов, которая принимается слушателем «с открытой душой», беспрепятственно и легко.

Снова повторимся, что довольно сложно дать оценку каждому академическому стилю с точки зрения «можно» или «нельзя». Глядя назад в историю музыкального искусства, мы видим, что наиболее глубокие и ценные духовные сочинения были созданы композиторами эпохи барокко. Однако в настоящее время стиль барокко, представленный сложным синтезом полифонии и гомофонии, другим инструментально-оркестровым составом, и подразумевающий высокое музыкально-исполнительское (да и композиторское) мастерство, не всегда доступен широкому кругу прихожан.

Высоко оценивается музыковедами строгий, ясный, уравновешенный язык классицизма с его чётко оформленной структурой. Однако не каждый композитор может претворить положительные стороны данного стиля, отелив их от светских придворных жанров с их внешней «мишурой» и органично ассимилировать в контексте церковного языка, подобно тому, как это сделал Бортнянский.

Чтобы как-то направить рассуждения читателя, и особенно молодых композиторов, обратимся к работам российских музыковедов, мнение и видение которых, возможно, поможет сделать некоторые выводы.

Русский композитор и пианист Николай Метнер в своём труде «Музыка и мода» писал:

**«**Истоком всех стилей, конечно, была песня-тема. Все стили музыки стремились лишь к тому, чтобы записать эту песню, ибо ведь стилем называли в старину просто палочку, которою записывали.

Все стили по-своему записывали песню, по-разному приспособляли её ко множеству – например, полифонический стиль распределял тему песни на многие голоса, равно давая каждому из них самостоятельную тематическую роль; гомофонический же поручал её преимущественно одному голосу, предоставляя другим лишь как бы отражать её свет. В полифонии все голоса согласовывались в последовательной, самостоятельной передаче темы; в гомофонии преобладал один голос, исполнявший тему, остальные же голоса, как звуковая колоннада, поддерживали и оттеняли её. Но оба стиля были согласованы между собой окружением темы-песни, и потому в основном законе их наблюдалось тождество.

Возникновение гомофонного стиля, первоначальное стремление его было ничем иным, как всё тем же притяжением к единому центру, к единому голосу песни, почему он и получил подобное название. Гомофонический стиль напомнил нам о единстве, о простоте песни. Отверг самодовлеющее множество, сложность; отверг сложность правил ради простоты закона. Согласование множества кристаллизовалось в гармонию.

Венские классики, которые также относятся к представителям гомофонического стиля, так же ослепительно владели контрапунктом, как и гармонией и всеми другими элементами. Они не забыли полифонию.

В наши дни, непонятно почему, особенно принято превозносить надо всеми Моцарта. Если уж на то пошло, и действует настоящая оценка его художественных достижений, то подобное можно объяснить не иначе, как действием закона контрастов.

Моцарт есть лучший образец отсутствия компромиссов (исключений), связанных с его индивидуальным стилем. Его творчество является лучшим примером слияния контрапунктического стиля с гармоническим. Музыка его одинаково совершенна при рассмотрении в лупу, как с точки зрения контрапункта, так и с гармонической. Она соединяет в себе лишь положительные стороны обоих стилей. В его музыке нет излишеств. Там нет места слишком сильному диссонансу или слишком приторному диссонансу, слишком громкой звучности или вкрадчиво тихих интонаций. Не давлеют на слух крайние регистры.

… В чём же, наконец, разница между контрапунктом и гармонией? Контрапунктировать – значит давать гармоничное совпадение отдельных самостоятельных голосов во всех точках... Гармонизировать – значит давать то же совпадение точек, то есть то, что называется контрапунктом. Контрапункт, преследуя по преимуществу горизонтальное развитие каждого из голосов, в то же время признаёт важность совпадений вертикальных линий.

Гармония же, по преимуществу останавливающая наше внимание на вертикальном разрезе созвучий, не только является одновременно учением о голосоведении, о пластичности горизонтальной линии. Всей своей дисциплиной согласования аккордов, каденций, модуляций и т. д., раскрывает перед нами все горизонты формы...

В том-то и дело, что разница между контрапунктом и гармонией лежит не в отношении их к основным законам музыкального согласования как вертикального, так и горизонтального, а только в стиле, то есть в характере пера и в тех специфических жанровых формах (фуга, симфония), которые взросли на почве каждого из стилей.

Всякое противопоставление контрапункта и гармонии, как дисциплин согласования звуков, всякая попытка современников разъединить вертикальную и горизонтальную линии музыкального согласования есть попытка разрушить основные законы музыкального искусства.

… Гомофонический стиль был последний из коллективных стилей нашей музыки. Далее много различных групп и сообществ изобретали свой индивидуальный и нередко искусственный стиль. В стремлении к множеству они стали терять главную суть стиля. В современных же композиционных техниках гомофония вырождается».

Какой вывод можно сделать на основе творческих взглядов и установок Н. Метнера? В первую очередь, он более всего ценит простоту, естественность и вдохновенность музыкальной темы (мелодии), которую он называет песней. В своей работе он напрямую связывает глубину и вдохновенность мелодии с устремлением её автора к небу, к Творцу, от Которого нисходит живой творческий импульс.

Второй вывод, им предложенный – предпочтение барочного (полифонического) и классического стилей, как наиболее приемлемых для создания духовной музыки. Оба он ценит именно за то, что они опирались на тему, которая несла мысль и развивала её, последовательно раскрывая содержание слушателю.

Как видим, романтизм он не принимает во внимание, по крайней мере, во всём его объёме. К слову отметим, что при положительной оценке музыкально-выразительных средств романтизма, некоторые музыковеды полагали, что данная эпоха (исторический стиль) не создала ничего стоящего и поистине глубокого в церковных жанрах. Композиторов данного стиля нередко упрекали в преобладании внешнего над содержанием, в злоупотреблении гармонической и тембровой красочностью, фактурной вариантностью, утрированным звучании, и даже в экзальтации (приподнято-возбуждённое настроение, отмеченное нестабильностью и перепадами).

Итак, выводы сделаны. За нами остаётся право принять их, или нет. Однако полагаем, что мнение даже светского музыковеда, здраво оценивающего музыкальные процессы первой половины ХХ столетия, может оказаться полезным.

Далее обозначим позицию современного православного музыковеда Вячеслава Медушевского. Перед тем как предложить читателю его лекцию, изложенную в виде статьи, уместной будет краткая справка:

*Профессор Московской государственной консерватории, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств, Вячеслав Вячеславович Медушевский приезжал в Самару на конференцию «Православная цивилизация». Его выступления на различных секциях и круглых столах вызвали горячий интерес присутствовавших.*

  **Предназначение музыки**.

В чём предназначение музыки?  Бах, величайший гений музыки, в 1738 году продиктовал ученику, что конечная и последняя ***цель всякой музыки*** – это ***служение славе Божией***.

Бах не разделял музыку на светскую и духовную, для него это было едино. Человек приходит в церковь за благодатью, за близостью Бога, и получает это. А дальше выходит в жизнь свидетельствовать о вере своими делами. Для помощи в этом – светская духовная музыка (написанная для церковного богослужения). Музыка получила право не просто отражать жизнь, но её преображать. **Вся красота списана с Неба**.

В храмах могут (и должны) петь по-разному, всё зависит от прихожан. Для людей монашеского устроения должно быть одно пение, их «концертное» исполнение покоробит. Каждый должен выбирать по душе.

Иногда, даже в больших храмах, в будние дни «Символ веры» и «Отче наш» поют не все прихожане, а только хор… Это зря. Даже когда людей не много, надо чтобы все пели эти главные молитвы. И постепенно прихожане привыкнут, запоют дружно и слаженно. У народа слух испортился после того, как люди отошли от Церкви. Стали появляться люди-«гудки», которые не разбирают высоту звука. Раньше таких людей почти не было! А когда люди начинают ходить в церковь – а храм ведь основа всей нашей культуры! – слух постепенно возвращается. Это происходит оттого, что музыка имеет духовную основу.

Чем выше музыкант, тем он религиознее. Бах – такой гениальный композитор... Но он же всё время молился! И в молитве творил музыку. Славил Бога своей музыкой!.. А в Библии сказано: «прославлю прославляющих Меня» (1 Цар. 2, 30).

В чём предназначение музыки?  Снова ссылаясь на Баха, ответим – служение славе Божьей и освежение духа.

Использую сравнение из области физики. Электрон имеет корпускулярно-волновую природу. Он соединяет в себе свойства и частицы, и волны, хотя их свойства не объединяются в нашем сознании. Так и человек: он одновременно и «частица» с его персональной ответственностью пред Богом, и «волна», единство с другими людьми на основе взаимной ответственности. В музыке русских композиторов это чувствуется с особой силой.

*Цитаты Медушевского:*

«Культура – не истина, но показатель того, как усвоена истина и красота Божия человечеством».

«Сущность эстрадной музыки сегодня – утверждение скотского состояния души как мнимой нормы».

«Высокая музыка пробуждает в нас память нашего райского устроения. Мы забыли о рае, а музыка помнит».

«Надо славить Господа сладко…»

**О русской музыке**.

Интонация – это документ нашего духовного состояния. А какая интонация сегодня возобладала в речи?

Недавно среди детей и подростков поставили эксперимент: говорилась какая-то фраза, и им нужно было определить, какое состояние человека выражает голос. Оказалось, что дети перестали распознавать интонацию гнева, совсем отвыкли её различать. Это для них самая обычная интонация! Так говорят в семье, так говорят сверстники. Другого ничего они и не знают… Такая же речь звучит с телевидения в переводных фильмах… Современная интонация как раз и состоит в зависимости от телевидения. Сейчас на телевидении возобладали противоположные интонации. Все там тараторят, а мы знаем, кто тараторит – бесы!.. Эти их страшные интонации становятся стилем жизни для многих, копируются людьми.

Вся жизнь интонационно окрашена. Есть интонация кинематографа. Даже наука – и та интонационна. Интонация объясняется словами Господа: «От избытка сердца глаголют уста» (Мф. 12, 34). Мы говорим какие-то слова, а за ними стоит нечто духовное или антидуховное. И в результате прозвучит обязательно то, чем мы живём в самом деле. Интонация – это документ нашего духовного состояния. Интонация выражает всё то, что в нас есть.

Моя пятилетняя внучка слушала Римского-Корсакова, и вдруг воскликнула: «Какая русская музыка!» Я удивился, ведь дети сейчас совсем не знают фольклора. Откуда она знает про русское? Спросил её, и она ответила: «Дети все знают», – но я продолжал настаивать на ответе. И, в конце концов, она сказала: «русская – потому что добрая…»

Скажите, а музыку Моцарта можно назвать доброй? Скорее, доброжелательной, дружелюбной. А о музыке Баха можно сказать: добрая? Скорее, возвышенная… Добрая – это точная характеристика русской культуры. Доброта – сильнее, глубже, ответственнее… Доброта – это желание видеть всех людей спасенными в вечности. В этом соборность!

\* \* \*

Мы слышали доклады о древнерусской музыке. Сопоставим знаменный распев с синхронным ему протестантским хоралом. Какой невообразимый цивилизационный контраст! Вся стилистика знаменного распева являет духовную жизнь в свободе Божией любви! А протяжная русская песня? Её тягучее адажио – от знания вечности не понаслышке.

Особенность русского исполнительства отмечал и великий скрипач, Иегуди Менухин. Он призывал учиться у русских: «Они играют классически: эмоционально, но без аффекта. А мы (американцы) «преувеличиваем», «пережимаем». Пережимаем – это и значит: по-декартовски начинаем со своего мнения, закрывая им Бога.

Возьмём русское хоровое дирижирование, вышедшее из храма. Западных дирижеров сильно раздражает наш параллелизм рук. Но представим немца Герберта Караяна в церкви. Какой кошмар! Нам ведь не фокусы независимых рук нужны, а любовь и согласие в Боге. Параллелизм рук родствен ласковому параллелизму терций в церковной музыке и в народной песне. Родственный основному принципу народного многоголосия – гетерофонии.

И именно русская музыка может вернуть доброту и свет в академическую музыку. И возвращала ведь! Но временами.

Известно, что исходный мотив классической европейской музыки – служение красоте как явлению славы Божьей на земле. Не так стал жить Запад после выпадения из Церкви. За богохульство началась и по сей день продолжается жизнь в иллюзии. Каскад ошибок к XVII веку уложил Запад в гроб картезианского мировоззрения. В нём всего два измерения: материальный мир и мир человеческих идеалов, стремлений, чувств. А мир истинный – духовный, ликующий, вдохновенный? Он скрылся. Чьё дыхание в нас? Божье. И сами мы Божьи. Но на Западе чувство всецелой реальности Божьего мира атрофировалось.

А в России в это время появился Глинка. Первая задача, им решаемая, – определить положение рождающейся светской русской музыки в пространстве эпохальных стилей. По дате рождения Глинка принадлежал поколению романтиков. Но начать историю русской музыки с романтизма – всё равно, что строить второй этаж без первого. Онтологическую установку будущей русской музыки Глинка воплотил с классической простотой. Он не стилизует классицизм. Он воспроизвел его чистоту, прозрачную ясность, покой и свет самобытно, совершенно по-русски.

Святость русской культуры приподняла стиль Глинки и над романтизмом. Романтизм увлечён фантастическими сюжетами, начиная от «Вольного стрелка» Вебера до вагнеровской грандиозной мифологии. А благодаря Глинке, русская музыка в век романтизма сохранила духовную трезвенность и целомудрие.

Повеяло тревогой в музыке. Н. А. Римский-Корсаков в 90-годах XIX века говорил о конце музыкальной красоты лет через 50.

Мрачные предчувствия отчасти оправдались. За грех хамства ХХ век так и не достиг всеединящего эпохального стиля, суть которого – открытие божественной красоты и духовной высоты. Зато в мир вползло чудище мирового антистиля, который поначалу назвался авангардизмом.

Антистиль – новое явление в истории человечества. Он уже не протягивает руку композиторам, чтобы возвести их на вершины божественной красоты, как это делали великие исторические стили барокко, классицизма и раннего романтизма. Антистиль не возвышает, а, наоборот, втаптывает в грязь.

В основе антистиля тоже лежит сверхтема. Только отрицательная. Превращающая музыку в антимузыку. Сверхтема, отвергающая свет христианской цивилизации. Своего рода бесноватость. Как в жизни бесноватые неожиданно для себя в присутствии святынь кричат петухами, лают по-собачьи, так в музыке ярость по отношению к христианским корням рождала жажду выверта. Тёмные тьму любят. Только Н. Метнеру удалось найти правильные слова. В 1935 году он поставил вопрос ребром: сохранилась ли в музыке ХХ века её вечная основа – ангельская песнь? Или музыка запела, лучше сказать, завыла, залаяла, загоготала с чуждого дьявольского голоса?

Русской музыке ХХ века было очень сложно. Раньше в каждом стиле была некоторая внутренняя сила, внутренняя красота. В эпоху барокко творили сотни композиторов, и никто не мог писать плохо. Была музыка более техничная, была менее, но всё делалось чисто и красиво. В ХХ веке всё изменилось. Явление, которые мы называем авангардом, сделало ставку на разрушение, интонацию насилия. Уже потому он был бесплоден, но наши гении преодолевали ограниченность авангардизма, каждый по-своему. У некоторых первые произведения чисто авангардистские, с резкими звучаниями. Но потом они вдруг осознал полную бесперспективность этого революционного пути и обратился к традициям русской музыки. К русской распевности, чистоте, мелодичности.

Святость русской земли – полная противоположность духу авангардизма. Они несовместимы. «Русская музыка добрая», – определила 5-летняя девочка. Доброта – свойство воли, жаждущей спасения всех в раю. Токи доброты источает начальная тема, целомудренно чистая, дышащая весенней свежестью, полная трезвенной свободы и готовая расцвести небесной любовью.

К концу 60-х годов тупиковая ложь авангардизма стала ясной для всех, и тогда дьявольский антистиль явился в новом обличье постмодернизма (вторая половина ХХ века – наши дни). Эклектика, лозунг постмодернизма, претворилась в полистилистику.

Как же в глазах Божиих выглядит сегодняшняя музыка? Тонус нашей культуры, вялый, мелкий, безвольный, не соответствует грандиозности одиннадцатого часа истории. Это измена. Русская культура несла в себе рожденную верой пророческую силу, нужную миру, ибо без неё искусство вырождается.

И какой стала, потеряв пророческий пафос? То, что мы видим в ней, невозможно назвать вершиной блестящей христианской цивилизации. Неужели пресеклась навсегда могучая русская школа? Трудно поверить. Ведь её призвание – освещать жизнь человечества до последнего мгновения истории.

Что препятствует ей? Малодушие безверия. Она покорилась суете. Стала угождать идолам, а не Богу. Хотя мировой антистиль постмодернизма, порождение дьявольского либерализма, обнаружил свою лживость, композиторский мир всё ещё зомбирован мифами и продолжает кланяться идолам формальной новизны, математической исчисленности и прочих уловок.

Итак, что хотел сказать Медушевский в данном случае? Прежде всего, он, как и Метнер, связывает духовную глубину и высоту музыки с направленностью её к Богу. Только Бог может освятить музыку, наделить её способностью назидать, возвышать и направлять помышления к небу.

Что касается стилей, то учёный предлагает весь стилевой диапазон – от барокко до романтизма. До тех пор, пока в рамках модернизма с его авангардными новшествами не стала разрушаться основа музыки – ладово-тональная и гармоническая сторона. А если точнее, то Медушевский выделяет именно русский классицизм, и русский романтизм. В качестве примера, достойного подражания, он выдвигает Глинку, который органично синтезировал в своём творчестве классицисткий и романтический стили (субъективно-идеализированное отношение учёного к академическому творчеству в данном случае оставим без комментариев).

Особенно высоко исследователь оценивает то, как Глинка пропустил свой специфический классико-романтический язык через призму русского. К слову, именно творчество данного композитора стало основой для отечественной композиторской школы с её изначальным *стилевым синтезом* (классического и романтического, европейского и русского, западного и восточного, профессионального и народного), дало установку последующим поколениям уже в начале XIX столетия. Неслучайно, один из основных предметов в русскоязычной школе именуется как «классико-романтическая гармония».

Таким образом, именно русское мироощущение, полное «добра и света» музыковед видит наиболее приемлемым для воплощения духовных переживаний и молитвенного общения с Богом. Именно русская грань, по его мнению, вернёт классическим установкам (стилевым, композиционным, формообразующим и т.д.) многомерность и силу, – помимо европейской строгости, полноты и законченности.

Что касается выделения русских качеств, привлечения к славянскому стилю – «родному» языку наших предков, языку духовных гимнов, созданных во времена гонений, то нам остаётся лишь согласиться с Медушевским.

**Приложение**

*Краткий анализ христианских произведений*

Как нам уже известно, самый малый уровень определения стиля в музыке – созвучие. Далее идёт мотив, мелодическая ячейка. Третий уровень – музыкальная тема, развитие которой индивидуально у разных композиторов. А сплетение тем даёт музыкальное произведение. Произведение целиком наиболее ярко выражает стиль композитора. Произведение бывает *моностилистическим* (чаще всего миниатюры), но чаще всего – *полистилистическим*, в самом широком понимании данного термина.

Как правило, соединении жанровых и стилевых признаков в рамках духовных жанров (месс, ораторий, кантат, хоровых концертов, хоровых произведений), которое имело место в прошлые века, для нас уже воспринимается как нечто органичное, цельное и привычное. Например, введение средневекового хорала в произведение барокко, классицизма или романтизма – это уже смешение различных жанровых стилей. Однако мы его мало ощущаем, потому что все синтезированные стилевые пласты для нас – уже музыка прошлого. Поэтому в данном случае вместо термина полистилистика уместнее обращаться к термину «стилевой синтез».

Рассмотрим некоторые примеры синтетического стиля на основе христианского творчества прошлых лет. Для анализа обратимся к сборнику хоровых произведения *Песни христиан*, том II.

а) Ряд произведений из данного сборника написан в XIX столетии, преимущественно в первой его половине. К таким отнесём, прежде всего, произведения яркого гимнического характера, маршеобразные и простые по изложению, в некоторых случаях приближенные к общему пению европейских общин начала века. Развитие реализовано посредством фактуры, по аналогии с *классика*ми, тогда как гармония может усложняться. Данную группу произведений, представляют «Честь Тебе, Спаситель» (№21), «Чудная милость Божья» (№29), «Жизнь словно море» (№192) C. Stein, «Чудный чертог» (№218) C. Leslie. Все эти произведения отмечены маршевой активностью и насыщены пунктирным ритмом.

б) Другая группа произведений выполнена в *стиле европейского романтизма* с характерным для него взглядом в средневековое прошлое. Помимо гармонического и фактурного развития, здесь используется и жанровое сопоставление – введение хорала, основанного на оригинальных интонациях европейского старинного богослужения, или стилизованного. Данную тенденцию можно выявить в следующих произведениях: «Небеса возвещают» (№37), «Доныне наш Господь» (№64) C. Stein, с прекрасным западноевропейским хоралом в заключении, «Живущий под кровом Всевышнего» (№204) того же C. Stein.

в) Встречаются также произведения, с точки зрения стиля промежуточные между *европейским и русским романтизмом*. Наиболее ярко представлен творчеством А. Архангельского, например «Гласом моим», «Господи, услыши» (№72). Его стиль отмечен насыщением лирики, личных переживаний, в первую очередь, представленных состоянием сокрушения и молитвенного покаяния перед Богом. Этим объясняется нисходящее секундовое движение (интонации плача), обилие доминантовых функций, особенно вводного септаккорда. Традиции Архангельского продолжаются в творчестве современного композитора А. Гантовника.

г) И наконец, среди западноевропейского стиля XVIII-XIX веков можно выделить и хоровые сочинения в славянском стиле; в некоторых случаях это «чистый» стиль, в других – с вкраплением европейских приёмов (гармонических, фактурных и др.).

Сюда отнесём произведения Н. Казакова «Как молитвы власть сильна» (№43). Простейшая гармонизация отмечена гармонической доминантой (академическая тенденция), плавный мелодизм в славянском духе гармонизован проходящим заполняющим движением восьмых в средних голосах. Такие мелодизированные подголоски характерны для хоралов Баха. Ещё одна гармонизация славянской мелодии – произведение «Мир весь покрывает» (№179) С. Бичковского.

После того, как был сделан общий обзор сборника, вернёмся к нашей задаче – рассмотреть стилевой синтез на примере конкретных произведений. В некоторых случаях это синтез языка (органичное соединение, в некоторых случаях достигающее однородности); в других синтез жанровых признаков. Один из ярких примеров органичной ассимиляции стилей и жанров представляет творчество И. С. Баха. В своём индивидуальном стиле он преломил многообразие национального, исторического и жанрового. При этом некоторые музыковеды называют его стиль монолексикой, «чистым» стилем – здесь подразумевается подчинённость вспомогательных стилевых тенденций центральной, выдержанность идеи («прославить Бога», направить размышления к небу), совпадение музыкального образа и текста.

Предвосхищая выводы, отметим, что в произведениях, созданных вплоть до ХХ столетия, полистиль если и встречается, то в самом органичном его виде. Однако приступим непосредственно к анализу.

**№30***. Вещает небо*, Л. Бетховен.

 Ясная гармония, секвентное развитие – признаки, характерные для классицизма. Однако сопоставление тональностей, с переходом из *C-dur* в *Es-dur* (терцовое соотношение тональностей) позволяет выделить признаки раннего романтизма.

**№ 33**. *Как любящий Отец.*

1ч. Andante – хорал в духе европейского прошлого,

2ч. Piu mosso – «Ибо жизнь людская» выражена маршевым движением в более универсальном русско-европейском стиле;

**№ 37.**  *Небеса возвещают*.

1ч. – маршевый синкопированный ритм,

2ч. – хорал.

**№39**. *Отче наш*, Д. Бортнянский.

 Стиль классицизма. Музыка отмечена простотой гармонии с преобладанием главных трезвучий. Развитие выполняется преимущественно за счёт фактуры.

Некоторые произведения того же Бортнянского выполнены в исключительно славянском стиле, несмотря на европейские традиции работы с фактурой. Например, в «Стучуся у двери твоей я» (№160) прослеживается прямое влияние канта периода раннего классицизма.

**№ 113.**  *Ночь полна печали,* Д. Воевода.

 Однотональное произведение, выполненное в *c-moll*, где развитие реализуется посредством фактуры. Произведение начинается хором, основанным на народной мелодии,

5ц. взлёт, имитирующий струнную группу – влияние классицизма,

6ц. – хорал в европейском стиле,

8ц. – соло тенора с фоном хора – русский романтизм;

**№ 143**. *Из чужого края*.

Славянская мелодия (украинско-белорусского происхождения) с европейской гармонизацией – в *c-moll* оборот V2 – III6. Произведение, в целом весьма органичное, отмечено различными стилевыми признаками на уровне самого языка.

**№ 204*.*** *Живущий под кровом* *Всевышнего,*  C. Stein.

1ч. – в характере ритме марша,

2ч. – прекрасный европейский хорал XVII века, влияние протестантизма, в частности И. С. Баха.

\* \* \*

Ниже будут рассмотрены некоторые произведения современных композиторов, которые придерживаются принципов МХО.

1. И. Никита, ***Придите, поклонимся***

По стилю совпадает с ранним русским классицизмом, который испытывал сильно влияние европейской гармонии и формы. Очевидно влияние Бортнянского – упрощение языка, но с вкраплениями более сложных гармоний. Один из наиболее ясных образцов гармонизации канта.

Внеличностное начало, характерное для православной музыки классицизма, когда авторский язык ещё лишён яркой индивидуальности. Простота гармонизации с преобладанием трезвучий – на уровне задачи по гармонии среднего уровня. Очень умеренно развита мелодия (практически поступенно), что также характерно славянскому мелодизму в целом, и особо – того периода. Произведение *выдержано в одном стиле.*

1. И. Никита, ***Господи,*** ***Ты нам прибежище***

Простой образец периода раннего русского классицизма. Как и в предыдущем произведении, простота гармонии выражена преобладанием трезвучий. Отдельно можно отметить *ленточное голосоведение* параллельными терциями и секстами (с редкими моментами усложнения гармонии), берущее начало из народного пения, и с большим успехом закрепившееся православном академическом творчестве.

Сильной стороной произведения является разнообразие фактуры: уже с начала можно выделить унисон, затем 4-хголосие и 3-хголосие. Достаточно яркая мелодика, несомненно, испытала опосредованное влияние гимна и канта конца XVII века, – жанров, современных для русских классицистов. Бортнянский, например, к данным обращался к канту целенаправленно.

1. И. Никита, ***Ныне отпускаешь***

На протяжении всего произведения выдерживается аффект светлой скорби. Первая часть – влияние канта периода русского классицизма. Фрагмент очень типичен для церковной музыки. Например, несимметричное развитие тактов, обусловленное свободным следованием за текстом, аналогично с развитием песнопений, которые употребляются в церковном обиходе.

Вторая часть испытывает влияние гимна и хвалебных аристократических кантат времён русского классицизма. Здесь уже модно выделить ритмическую организацию, выделение сильной доли.

Произведение *выдержано в одном стиле*.

4) И. Никита, ***Гоподи! Боже мой***

Жестковатые и сложные созвучия чем-то напоминают раннего Свиридова. Произведение аналогично сочинениям советских хоровых композиторов первой половины ХХ века. Сольный фрагмент по своей структуре (солист с хором) ассоциируется с П. Чесноковым, а по характеру мелодизма находится под влиянием советской массовой песни. Конец (последние 4 такта) имеет некоторые признаки советской эстрады.

Произведение *выдержано в одном стиле*.

1. М. Парафейник, ***Глас мой к Богу***

В произведении имеет место опора на классические традиции профессиональных русских композиторов начала ХХ века, как например, Могучей кучки. Попутно напомним читателю точку зрения Медушевского, который видит в опоре на русский стиль, язык и мироощущение (с европейской структурой и техникой) особую силу воздействия и богатые перспективы.

Перед нами интересный образец жанрово-стилевого синтеза, где русский мелодизм облачается в полифоническую форму. Отдельной похвалы заслуживает грамотная, логично выстроенная и разработанная форма. Единственным минусом можно считать недостаток тонального контраста.

1. М. Парафейник, ***Когда Ты рядом, дух поёт***

 Опора на классические традиции русских композиторов начала ХХ века. Очень развитая мелодия, органичная, выразительная и пластичная. В мелодии можно выделить типичные «славянские» скачки на сексту, характерные для русских городских песен и романсов (напомним, романсы той эпохи представляли более развитый и свободный вариант песен с выписанным сопровождением, в отличие от спонтанно-импровизированного аккомпанемента к песне).

Переменность ладов также свойственна опоре на народные принципы развития. Можно отметить вкрапления сложных гармонических элементов в диатонику.

1. А. Гантовник, ***Помилуй меня Боже***

Яркие народно-русские интонации. Влияние русской песенности выражено в мотивно-интонационном родстве фраз и ритмического рисунка, что известно как вариантность. В целом метод имитации фраз – характерный признак композитора.

Если учитывать преемственность композиторского языка и православного стиля начала ХХ века, с *очевидным акцентом на народную песенность*, то частое дробление на фразы (хоть и мастерски вуалируемое, сглаживаемое композитором) в крупном хоровом произведение в какой-то мере можно считать недостатком формообразования. Подобное дробление, свобода «дыхания», выраженная протяжёнными цезурами, более свойственна развитию песенных жанров. Однако данное замечание обосновано, если сравнивать данную форму с историческим прототипом. Также отметим и субъективный характер данного анализа.

Что касается стиля, здесь очевидно *влияние Новомосковской школы*; имеет место аллюзия на *неоромантизм*, проявляющая себя в приятности и доступности мелодизма, эпизодически сложной гармонии; но без известной чувственности романтизма.

В итоге язык данного произведения, при некотором тяготении к полистилистике (в данном случае это органичный синтез стилей), *выдержан в одном стиле*.

1. А. Гантовник, ***Испытай меня, Боже***

Влияние эпохи *русского классицизма*. Стиль музыкального письма приближен к манере современников Бортнянского и Березовского, которые им подражали. Можно предложить и такое определение, согласно которому стиль данного произведения представлен «упрощённым языком Бортнянского». Немного неожиданно в его контексте присутствие жёстких гармоний (сложные созвучия; параллельные квартсекстаккорды; параллельные септаккорды и нонаккорды).

Наблюдается смешивание жанров – песенность хорового, и ритмика инструментального (Piu mosso, в середине). Музыковеды, специализи-рующиеся в области русской духовной музыки, анализируя данное произведение, возможно отметили бы, что триоли и поступь марша – не уместные элементы в гармонизации псалма согласно православным церковным канонам; хотя среди всех духовных жанров первой половины ХХ века именно псалмы гармонизовались более свободно.

Однако мы не преследуем цель соблюсти православные каноны. Сегодня, в эпоху постмодернизма, стиль, так или иначе, усложняется, приобретает новые грани, и направлен на иной круг слушателей. И здесь стилевой синтез снова даёт в результате *однородный стиль*.

1. А. Гантовник, ***Услышь, Господи***

Влияние *позднего русского классицизма*, где более европеизированная гармония, чёткая функциональность. Много параллельных терций и секст, чего в итоге стали избегать представители Нового направления (Новой Московской школы). Уже отмеченная выше частота дробления на фразы.

По гармоническому оформлению язык совпадает с *ранним европейским романтизмом* (сходно с хорами Брамса – строго и красочно). Преобладают трезвучия, из септаккордов – преимущественно вводных уменьшенных. Как Брамс «продолжал» Баха, так Гантовник – Архангельского; в целом оба очень близки по характеру выражения; особенно если выделить присутствующие у Архангельского нотки католического пессимизма.

При общей простоте, типичной для становления русского классицизма, произведение выигрывает за счёт имитаций, контрастов динамики, фактуры, образов. Свобода фраз от квадратности – тенденция церковной музыки следования за текстом. Достаточно яркое личное лирическое начало (чего нет, к примеру, в ***Придите, поклонимся*** И. Никиты). Весьма выразительная мелодия. Произведение *выдержано в одном стиле*.

10) А. Реймер, ***На Тебя, Господи, уповаю***

В данном произведении можно выделить сочетание нескольких стилей. Центральным стилевым пластом является кант, с характерными славянско – европейскими (украинскими в том числе) гармонизациями, мелодизмом. Но более всего к канту отсылает аккордовый склад (первое построение, 12 тактов), подобный тому, что имел место в начале XVII века, в момент первого влияния европейского многоголосия через Польшу в Украину. Подголосочное народное многоголосие, конечно, создавалось под влиянием классической гармонии. Итак, жанр канта и тип фактуры указывают здесь на *русский классицизм*.

Однако далее возникают прямые ассоциации с А. Кастальским и П. Чесноковым – композиторами *Новомосковской школы* (начало ХХ века, дореволюционный период). Отметим, что стилистические признаки отмеченных православных композиторов значительно преобладают над классицисткими, даже несмотря на то, что с середины произведения происходит постепенное смешение этих двух стилей.

Последние 3 такта представляют некую аллюзию на гармонический язык советской эстрады. Что, в данном случае, не позволяет говорить о включение третьего стилевого пласта, а всего лишь является отдельным гармоническим вкраплением.

В организации произведения имеет место *полистилистика* – признак влияния творческих методов ХХ века.

1. М. Патрашко, ***Шел на Голгофу Божий Сын***

Следующее сочинение, которое написано в жанре кантаты, будет рассмотрено нами более подробно. И не потому, что оно отличается крупными размерами (длительность звучания 8-10 минут), а по причине «многослойного» языка выражения, формирующего полистиль. Перед тем как перейти непосредственно к анализу, напомним, что кантата (от лат. *саntare* – петь) – это вокально-инструментальное произведение для солистов, хора и оркестра. Духовная кантата особенно развилась в протестантской церкви. К настоящему времени встречаются кантаты различного характера – торжественные, лирические, скорбные, радостные, повествовательные, философские.

Данное произведение выполнено в сложной двухчастной форме, где в первой части изображается путь Христа на Голгофу, а во второй выражается благодарность и признательность искупленных христиан. Две части исполняются без остановки (*attacca*), будучи скреплены небольшой инструментальной связкой.

В свою очередь, первая часть написана в концентрической форме. Данная форма получила распространение в творчестве ранних романтиков. До наших дней она сохраняет значение основного вида зеркальных структур на гомофонной основе. Для концентрической формы характерен принцип строгих арочных соответствий, когда сходный тематический материал переносится в разные части, что повышает скрепляющие связи. В наши дни среди различных модификаций концентрической формы популярна такая разновидность как зеркально-симметричная форма. В данном случае именно она имеет место.

Рассмотрим этот момент подробнее, для начала обозначив структуру первой части произведения с помощью формулы: АВСВА. Таким образом, музыкальный материал представлен тремя тематическими блоками, каждый из которых не только является носителем определённого образа, но и выполнен в разном стиле. Как видно из формулы, первая и вторая тема появляются в произведении дважды, двигаясь по направлению к третьей (центральной) теме, и отступая от неё. Принцип зеркального отражения налицо.

**Первая тема** (1-2; 9-10 цифры) является аллюзией – намёком, указывающим на жанр пассионов (страданий) которые вошли в церковный обиход ещё в Средневековье и расцвели в творчестве Ренессанса. Но помимо ассоциации с творчеством композиторов XVI-XVI веков, слушатель, несомненно, вспомнит о «Страстях» Баха, который по-своему преломил все достижения прошлого. Таким образом, данный тематический пласт более всего приближен к стилю *барокко* (нисходящие плачевные секундовые интонации, фигура pasus duriusculus в басу, фригийский оборот в гармонии, органный пункт в миноре и т.д.). Это обусловлено, прежде всего, сдержанным развитием в духе размеренного шествия, что в музыке выражено сменой гармоний по пол такта.

**Вторая тема** (3-4; 7-8 цифры) практически сразу же отсылает к языку *раннего* и зрелого *романтизма*, что поначалу не ощущается, благодаря старому типу фактуры в оркестровом сопровождении. Однако мелодия, более порывистая и лирическая, всё-таки указывает на новый стиль. И сопоставление в гармонии двух трезвучий в терцовом соотношении (*d-moll* – *f-moll*), характерное именно для романтической эпохи, утверждает данную догадку. По-другому, несомненно, откликнется и исполнитель (дирижёр). При том, что в оркестровом сопровождении стилевой контраст не ощущается в полной мере, и даже, напротив, сглаживается, – участившийся на уровне длительностей пульс и более пластичные изгибы мелодической линий невольно ускорят темп исполнителя и музыкантов, спровоцируют более яркий их отклик. Именно поэтому автор преднамеренно ни разу не поменял темповое обозначение на протяжении всей первой части.

**Третий тематический пласт** (5-6 цифры) представляет более сложный стилевой синтез. С точки зрения формы – это кульминация первой части, которая берёт начало в вокальном изложении и завершается оркестром (конец 5 цифры, начало 6). Если рассматривать материал только на основе хоровой партитуры, то можно выявить несомненную взаимосвязь с первой темой, и шире – барочным мышлением. Всё тот же органный пункт, та же тональность, барочное «шествие» со сменой гармонии по тактам (позже по пол такта). Однако сопровождение в исполнении оркестра не только продолжает романтический взволнованный тон, заданный во втором пласте, но и усиливает его до предела. Здесь и порывистый ритм, «толкающий» движение, и нерегулярная пульсация струнных, и активные пунктиры.

Итак, что же даёт синтез (в то же время, отмеченный внутренним противоречием) барочного языка и романтического? Здесь можно сделать предположение, что композитор реализовал жанровый стиль, опираясь на тенденции *неоклассицизма* – т.е. возрождение стилей прошлого на новой основе. Жанр пассионов Возрождения и Барокко предстал здесь в новом постромантическом облике, достаточно органично продолжив музыкальное развитие после второго тематического образования.

Однако мы не рассматривали оркестровую ткань, которая, несомненно, также откладывает свой отпечаток на формирование стиля. Что касается инструментального состава – внешне он соответствует «камерному» (в современном восприятии) оркестру раннего классицизма, что в первую очередь выражено минимальным составом медных духовых. Это объясняется тем, что композитор трактовал оркестр только как дополнение к вокальному материалу, которое будет придавать тексту необходимую окраску. Но вот здесь и кроется романтическая трактовка оркестра, с акцентом на красочно-колористическую функцию известную как «фонизм».

В данном произведении оркестру не отводится индивидуальная роль (как у поздних романтиков), с богатой технической палитрой и развитой фактурой; он не противопоставляется хоровой группе. Но, он является продолжение хорового звучания, и если быть точным – тембровым продолжением. В этом плане его функция очень весома. Уже с самого начала струнная группа формирует в сознании слушателей образ светлой скорби. Даже начальная хоровая тема, при схожести материала с барочным мышлением, здесь излагается «по-романтически» – нетипичный унисон насыщенно-мягкого альтового звучания и напряжённо-высокого тенорового, создающий особый колорит.

Во втором тематическом пласте (3 цифра) деревянные духовые впервые получают индивидуальность. Целенаправленно здесь применяется звучание кларнета в среднем регистре с его насыщенно-напряжённым звучанием. Для углубления образа скорби струнным поручаются параллельные квинты (31, 32 тт.). Изобразительная функция струнных также имеет место в 8 цифре (*«Он с нежностью смотрел»*), где звучит скрипка соло в высоком регистре. Во второй части светлые, и позитивные эпизоды соотносятся со звучанием флейты и валторны.

Пожалуй, наиболее «классически» используются литавры, которые преимущественно вводятся для подчеркивания ритма шага, и медные духовые, функция которых сводится в основном к тому, чтобы уплотнить звучание в кульминационных зонах.

Итак, первая часть, выполненная в концентрической форме, была проанализирована. Здесь можно выделить такие стилевые тенденции барокко, раннего романтизма и неоклассицизма. Что важно, *полистилистика* (а в данном случае это, несомненно – полистиль) с одной стороны, чередующая весьма контрастные образы в разных тональностях, в первой части достигает чуть ли не уровня привычного для нас органичного стилевого синтеза, который был рассмотрен на примере произведений из хорового сборника *Песни христиан*. Данный эффект «растворения» был достигнут тем, что композитор целенаправленно старался замаскировать «швы» между тематическими пластами, сделать их максимально незаметными. При смене тематизма прежней оставалась фактура, при смене тематизм, гармонии и фактуры – тональность; и, напротив – в случае однотипного материала применялась смена тембров (инструментов).

Пришло время рассмотреть вторую часть. Как было отмечено вначале, здесь передаётся контрастный образ – хвала искупленных христиан. Вторая часть контрастна не только образно и тонально (параллельная тональность *F-dur* с многократными отклонениями в первую степень родства), но и стилистически.

Для воплощения всеобщего хваления композитор обратился к жанру хорала, который привычен не только в рамках церковного творчества, но и светского, благодаря высокому интересу к нему романтиков, большинство из которых опирались, правда, на католическое восприятие хорала. Однако здесь хоральные признаки (аккордовый склад, религиозно-благоговейный настрой) трактуются несколько в ином ключе. Здесь данный жанр преподносится сквозь призму современного западного протестантизма, и если быть точным – американского, с его позитивным мироощущением и непоколебимой уверенностью в спасении.

Как известно, композиторы американской хоровой школы ***опираются на поздне-романтические тенденции*** с их гармонической красочностью и тембровой пестротой, попутно захватывая жанры и техники Возрождения (нарочитая жёсткость гармоний, параллелизм, пустота звучания), принципы неофольклоризма (конкретно – неопримитивизм и имитация архаичного, особенно у Т. Фетке), и неоклассицизма – «обновленные» стили прошлого.

Как известно, для хорала не свойственно яркое мелодическое развитие (скорее, наоборот – оно может совсем вуалироваться); таким образом, развивающую функцию на себя берёт гармония. В данном случае общее мелодическое развитие имеет место, однако опора на гармоническое развитие, несомненно, имеет место. Однако если сравнивать данный хорал с американскими прототипами (которые, к слову, примерно одинаково звучат как в церковной среде, так и в рамках мюзиклов или киноиндустрии), то хорал «Пусть Голгофы свет» из рассматриваемой нами кантаты звучит значительно строже, особенно иметь в виду только хоровой вариант. Как уже отмечалось выше, сильна ассоциация с ренессансными жанрами, с присущей им, в том числе, высокой тесситуры хора, для «легкости» звучания.

Что качается стиля данного хорала, т.е. второй части, то здесь он выражен *неоклассицизмом* – воплощение хорального жанра периода Возрождения в контексте неоромантического языка (стиль композиторов второй половины ХХ века, обратившихся к романтизму, но с отказом от сентиментальности и повышением философского содержания, что естественно после двух Мировых войн). Тогда как для нас привычнее будет обозначить данный язык как «американский» стиль, хотя более точным будет термин «неопротестантский». В контекст «американского» органично вписываются и инструментальные связки между хоровыми построениями, тогда как для славянского уха они звучат немного непривычно и, возможно, в некоторой степени пафосно.

Если сравнивать язык первой темы их первой части (образ пассион) с языком данного хорала, то стилевой контраст будет весьма очевиден. Но в данном случае он отчасти теряется по той причине, что неоклассический хорал звучит после «романтической» трактовки образа толпы из первой части. Также контраст маскируется и оркестровым сопровождением – в общих чертах достаточно однородным, в отличие от хоровых тем. Отдельно можно отметить связку перед началом второй части, которая также немало «скрадывает» эффект чужеродного контраста (именно с этой целью автор и обратился к данной интермедии, хотя с точки зрения формообразования в ней не было особой необходимости).

Итак, что мы имеем? В общих чертах, произведение пропускает через себя четыре разных стиля: барокко, ранний романтизм, неоклассицизм с обращением к стилистике барокко, и неоклассицизм с обращением к Возрождению в ключе неоромантизма. Здесь можно выделить как эпохальные (исторические) стили, так и жанровые стили – обращение к пассионам и хоралу. Среди отмеченных стилей преобладает, пожалуй, неоромантизм (промежуточный с неоклассицизмом) – что обусловлено именно оркестровым монолексическим языком.

Если проследить появление стилей в рамках данного произведения по горизонтали (без учёта зеркального отражения в первой части), то получим следующую картину: барокко (рубеж XVII-XVIII веков), романизм (XIX век) и неоклассицизм (XX век). Таким образом, техника расположения стилевых пластов в перспективе рождает у слушателя эффект «омоложения» стиля, который становится всё более знакомым по мере его приближения к нашему времени (однако, «более знакомый» не обязательно означает уместный в богослужении).

Данное произведение представляет образец творчества эпохи постмодернизма (конец ХХ века – наши дни), выполненное в технике *полистилистики*. К слову, отметим, что композитор не ставил изначально перед собой такую задачу – запланированы были лишь общая двухчастность и хоральность в завершении, тогда как полистиль и концентрическая форма стали результатом спонтанного хода, когда «случилось то, что случилось». А, как известно, произведения проверяются временем.

1. Т. Потаенко, ***Когда душа чиста***

Прекрасный в своей чистоте (как образной, так и стилевой) образец советской массовой песни 20-40-х годов ХХ века. Язык представлен синтезом *славянского фольклора* (выражен здесь наиболее яркими городскими интонациями романса и песни) и *европейских норм гармонии*.

Признаки массовой песни: диатоничность, где могут встречаться отклонения в I степень родства; чистая мелодика (в данном случае даже сходная с детской песней второй половины XX века); простая гармония – опора на основные функции (t, s, D), типичные ходы баса по кварто-квинтам.

Напомним, что в стиле массовой песни был написан целый пласт боговдохновенных общих пений. Стоит подчеркнуть, что строгий язык массовой песни первой половины ХХ века существенно отличается от будущего эстрадного (который формируется с 50-х годов). Это обусловлено тем, что роль исполнителя ещё не вышла на первый план, полностью отсутствует влияние ритмов и гармонии джаза, блюза, фокстрота, танго, которые проникли лишь после падения «железного занавеса». Среди первых композиторов, которые услышали городские интонации, можно выделить Пахмутову и Дунаевского (позже их стиль «загрязнился» западной эстрадой).

*Библиография:*

1. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Советский композитор, 1990.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
3. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М., 1984.
4. Медушевский В. Стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979, №3.
5. Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981.
6. Назайкинский Б. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003.
7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М.: Музыка, 1987.
8. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. М.: Музыка, 1983.