**Особенности народной русской музыкальной системы**

(статья станет полезной композиторам, тяготеющим к славянскому стилю)

В начале ХХ века московские композиторы-классики, в творческих путях пересекающиеся с Московским синодальным училищем церковного пения (после революции, в 1918 году училище было преобразовано в Народную хоровую академию) и Синодальным хором, стали проявлять особый интерес к церковному пению. В итоге они сформировали так называемую Новую Московскую школу, которая отличалась претворением в контексте духовной музыки особенностей народного творчества.

Важную область их деятельности составляла исследовательская работа по изучению русского фольклора. Их интерес сказывался в разнохарактерных опытах свободной обработки русских народных песен, в пытливом экспериментировании в области русской церковно-хоровой музыки. Особенно можно выделить попытки гармонизации старинного знаменного распева посредством народного подголосочного многоголосия. Разумеется, не всегда эти новаторские устремления принимались представителями церковных кругов.

Идея изучения самобытного народного многоголосия не сразу завоевала своё признание даже в светской композиторской практике. Причина этого заключалась в том, что многие стилевые приёмы, присущие русской подголосочной песне, очень уж противоречили по своей природе прочно укоренившейся академической традиции хорового письма.

Но именно композиторы этого периода установили, что бесполутоновые напевы, основанные на пентатонике, встречаются на русской территории преимущественно в Нижнем Поволжье и Донщине. В русских северных местностях пентатоника почти не встречается. Был поставлен вопрос о способах гармонизации бесполутоновых попевок во всех голосах многоголосного изложения. В то же время было сделано наблюдение, что бесполутоновые кварто-квинтовые попевки составляют лишь одну из характерных категорий русских народно-песенных попевок.

Новой школой были исследованы также характеристики ладового склада русской песни. При рассмотрении старинных семиступенных диатонических ладов, в них усматриваются своеобразные виды мажора и минора. Так, например, миксолидийский и лидийский лады отнесены к мажорным, дорийский и фригийский – к минорным. Уже был хорошо известен и тот факт, что в диатонических народных ладах основной тон и квинта нередко служат двумя главными устоями. Отмечалось, что в ряде песен тоника утратила превалирующее значение, которое перешло к её доминанте, в итоге чего и вводный тон потерял свои былые «тонические соотношения и сцепления». Именно в этот период было подмечено наличие в народных песнях элементов хроматизма, тогда как до этого существовало мнение, что русская народная песня строго диатонична. Исследователи указывали на существование хроматизма «вразбивку», где хроматически изменённые тона чередуются со звуками диатонического звукоряда.

Композиторы Новой Московской школы приходит к пониманию своеобразного явления ладовой переменности. Они указывает на типичность для русской песни чередования одноимённых мажорных и минорных тональностей, приводя значительное количество песен, изложенных в так называемых «переливчатых» ладах, мажорная или минорная окраска которых возникает в результате изменения III ступени, её понижения или повышения.

Именно композиторы, работающие в русле православной музыки, первыми подметили своеобразную фактуру русского народного хорового изложения с характерной для неё изменчивостью числа голосов. Они указывают, что русская народная хоровая песня «совершенно не признаёт правильного непрерывного четырёхголосия. Она нередко довольствуется двумя голосами, в нужных местах удвоенными... Новые самостоятельные голоса появляются среди песен по мере надобности, таким же образом умолкают на время или сливаются с другими, так что количество их меняется... при этом отдельные голоса время от времени поддерживают друг друга унисонами и октавами». Справедливо отмечено ими также широкое использование различных консонирующих интервалов с удвоением голосов – особенно унисонов и октав; свежесть звучания характерных для народной музыки параллельных кварт и квинт, а также параллельных трезвучий.

\* \* \*

Ниже приводятся фрагменты из исследований А. Д. Кастальского – одного из преподавателей Синодального училища, композитора, в творческом наследии которого духовная музыка преобладает и составляет лучшую часть. Кастальский сумел найти новый путь в развитии православной церковной музыки, сумел избежать искушения нарушить её нормы привнесением законов светской музыки. Искусство композитора отличалось сугубо певческим характером звуковедения и сопряжения партий. Следует учитывать, что в исследовании отражается положение русской народной музыки начала ХХ века.

**Особенности русско-народной системы: голосовые ходы, строи, лады, созвучия и многоголосие**.

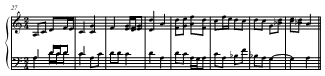
Развитие народно-русского многоголосия отличается от европейского. Часто песня начинается тоническим трезвучием, но без примы (в мелодии чаще звучит квинтовый тон). Начинаясь шаткой терцией, песня не спешит устанавливать ни тоники лада, ни основного тона начального трезвучия, обрисовывая их мелодически; они выясняются, и то отчасти, со второго такта. В эпизодическом четырёхголосиинередко может появляться созвучие кварты, даже с одним утроенным звуком. В мелодии характерна схожесть ритмических ячеек (обычно по 1 такту, иногда по 2), всё время варьируемых, или ритмически или мелодически (попеременно). Такой приём развития народной музыки позже назван вариантным.

Тоническое трезвучие часто чередуется то с VII мажорным трезвучием, тос V минорным.

****

В фактуре, где преобладает 3-хголосие, бас нередко такой же весёлый и подвижный, наравне с другими голосами.Минор обычно используется в натуральном виде, и часто начинается в унисон сV ступени, как бы с доминантовой функции. Затем может проходить целый ряд секстаккордов (чаще – с параллельными секстами в крайних голосах). В народной славянской музыке наблюдается частая переменность с параллельным ладом.

Для примера ниже приведен типичный образец народного пения рубежа XIX-XX веков. Завершается этот пример трезвучием второй ступени (характерная для славян плагальность), затем на слабой доле появляется тонический квартсекстаккорд.



В народных песнях, как правило, преобладает 3-хголосие, где-то на время, появляется 4-хголосие, чаще 2-хголосие. Все голоса одинаково подвижны. В большинстве случаев 2 голоса движутся (по 0,5 или 1 такту), а третий стоит – чередование. Всё это – подголосочная полифония.

Мелодии чаще всего минорные (или, даже если воспринимаются, как мажорные зрительно, гармонизованы с преобладанием параллельного минора, или с побочными трезвучиями минора). Очень характерен переход из минорных тональностей в параллельный мажор. Нередко в гармонии встречается параллельное движение, которое ещё называют ленточным: последовательность нескольких секстаккордов (диатоническая секвенция), или квартсекстаккордов. Характерно свободное употребление этих обращений – на любых долях, с пропуском каких-либо тонов (нередко и терции). В одной паре голосов – чаще нижних, характерно последование параллельных терций к унисону.

Часто в ряду параллельных секстаккордов могут появляться промежуточные интервалы (т.е. при параллельном движении трёх голосов один на короткое время делает шаг вверх или вниз более мелкой длительностью, с последующим возвратом). Нередко после ряда параллельных секстаккордов голоса сливаются в унисон. От унисона также иногда ответвляется один голос, и образуется промежуточный интервал. Часто музыка оканчивается таким образом: в мелодии восходящий квартовый скачок, все три голоса при этом сливаются в унисон.

****

**Мелодическое содержание голосов; ходы баса**.Не допуская хроматизма, голоса любят ходы в пределах пятиступенных звукорядов, которые напоминают переборы черных фортепианных клавишей. В общем – это сплетение попевок, основанных на звукорядах из малой терции плюс большая секунда сверху (чаще) или снизу. Система таких звукорядов и образует так называемую шотландскую или китайскую пятиступенную гамму. Бас, принимая деятельное участие в движении голосов, обычно более подвижен, не протяжен (хотя басовые педали, на манер лиры или волынки – тоже народного происхождения).

**Унисоны и их места.** Широкое применение унисонов на протяжении одного – трёх – пяти звуков:

а) В начале песни как бы задавание тона, один-три звука унисоном, а затем постепенное прибавление количества вступающих голосов. Сюда же надо отнести сольные запевы, как совершенно своеобразный вид вступления.

б) Унисоны в конце всей песни или на серединных каденциях. Впрочем, как начальные, так и конечные унисоны применяются не обязательно во всех случаях. Например, после запевалы хор вступает нередко всей массой; бойкие песни тоже часто начинаются не унисонно.

Со скрытыми (как и явными) октавами, унисонами, квинтами (т.е. прямым движением к ним) народ совершенно не считается. Хотя иногда обходится и без них, разводя голоса в разные стороны; например, параллельные терции расходятся в конце противоположно в октаву.

**Созвучия-полуаккорды и шаткая тоника**. Замену полных аккордов отдельными созвучиями (как бы только частью аккордов) – терциями, квартами, квинтами с их фигурациями и удвоениями – надо отнести к характерным приёмам русского народного многоголосия. Сюда же надо причислить манеру не спешить с установлением тоники и как бы постепенно (исподволь) обрисовывать лад и основные трезвучия.

**Рядовые ступени**. Далее в приведённых песнях замечается характерное чередование I и II ступеней. И, действительно, эти последования, как в мажоре, так и в миноре резко отличают народную музыку от общеевропейской, от её существующих уже несколько веков шаблонных формул. Если в европейской музыке вводные ступени, в том числе и II, как правило, гармонизуются доминантовой функцией, то в русской народной музыке основой гармонического развития является плагальность, с преобладанием минорного трезвучия на II ступени:

****

Эти последования разнообразятся как обращениями трезвучий, так и обращениями септаккорда II ступени. Вообще соединение созвучий минорного и мажорного (тоном ниже) или мажорного и минорного (тоном выше) один из очень распространённых в народной русской музыке.

Кроме сочетания I и II ступеней, в таком же отношении находятся в мажоре V и VI ступени, а в миноре (натуральном) III с IV и I с VII.

В народном изложении – это обычный мажор, но с характерными последованиями – I-II и V-VI ступеней, причём избитая мажорная субдоминанта везде заменена II и VI ступенями.

**Отсутствие сплошной квартетности и замена её**. Русская народная хоровая песня, в противоположность сплошной квартетности хоровой композиторской музыки, совершенно не признаёт правильного непрерывного четырёхголосия. Она нередко довольствуется двумя голосами, в нужных случаях удвоенными (обоими или одним)

Новые самостоятельные голоса появляются среди песни по мере надобности, таким же образом умолкают на время или сливаются с другими, так что количество их меняется (унисон, два-три голоса, унисон, три-четыре голоса – два голоса, унисон и т.д.); при этом отдельные голоса время от времени поддерживают друг друга унисонами и октавами.

Основной напев часто переносится в средние голоса; широко применяется перекрещивание голосов. В общем, хоровое изложение ближе к контрапунктическому; подголоски часто являются в виде надголосков. В народном исполнении наблюдается особенная способность к их варьированию.

**Созвучия трихордных строёв и их образование**. Наглядный образец чистого вида трихордной системы в чистом виде – чёрные клавиши фортепиано. Песни трихордной (трёхзвучной, – к настоящему времени название устарело, к тому же не совсем точное, поэтому в настоящее время не используется) системы обычно основаны на звукорядах в объёме септимы, октавы и ундецимы. Ячейки состоят из трёх звуков и включают малую терцию и большую секунду сверху или снизу.

Течение напева в трихордных звукорядах и последование созвучий, хотя и указывают, в общем, на мажор или минор, но всё же известная местами тональная туманность многих песен составляет характерную черту русской народной музыки.

Изредка образующие (больше в результате свободного движения голосов) септаккорды часто разрешаются в те же ступени, на которых они и образовались.

**Система ладов. Мажор с малой септимой. Терцовое соотношение ступеней и тоник, образованных на этих ступенях.** В анализе народной песни можно двигаться двумя путями. Например, если это мажорный лад с окончанием на звуке *ре*, исходить из миксолидийского *D-dur*. Однако ладовый склад этой песни может быть объяснён иначе, а именно как сопоставление натурального *e-moll*  и *G-dur* с опорой на квинту последнего. О частом употреблении в русской песне квинтового тона, как главного устоя лада, говорилось уже неоднократно. Пожалуй, можно считать этот строй обыкновенным мажором, но с тоникой, совершенно потерявшей своё влияние и значение, каковые всецело перешли к её субдоминанте.

Можно ли принять строй за *F-dur*, если все голоса постоянно тяготеют к доминанте *до*, на которой песня и кончается? Скорее всего – это именно *C-dur* с минорной V ступенью (*соль*) и целотонным вводным тоном (*си-бемоль*), а непререкаемая наша тоника *фа* занимает в течение песни совершенно второстепенное место. Такое обратное обычному отношение официальной тоники к доминанте наблюдается во многих русских песнях не только мажорных, но и минорных.

**Обиходный звукоряд. Свобода в употреблении и последовании каденций**.В образцах народной музыки редкое заключение является обычным с музыкально-культурной тоски зрения. С какими, например, догмами теории согласуется манера завершить первое предложение на тонике, а всю песню на доминанте? А таких русских песен – масса!

Чтобы освоиться с тонально-гармонической самостоятельностью русских песен, надо отречься от старого мира непререкаемой тоники, с её вводным тоном, мажорной доминантой, казёнными рецептами модуляций. Лады в русских песнях и распределение каденций в них имеют своим корнем исключительно народно-музыкальный инстинкт, а не образцы культурной музыки. Остановки же на привычной тонике, во всяком случае, нетипичны, особенно в мажорном ладу.

Но зато следует указать на строи, хотя и реже встречающиеся, но весьма характерные и свидетельствующие о большой тональной гибкости русских песен. Например, мажорный лад, который называют лидийским

В примере И.Сапа в *C-dur* (песня на двойном органном пункте, где чередуется *C-dur, D-dur* и *a-moll*) особенно ярко выделяется II мажорное трезвучие, в соединении с которой и VI получает особый колорит. Следует обратить внимание также на «букет» из параллельных квинт в 4 такте. Для русских песен мажор с повышенной IV ступенью – нечто экзотическое.

**Минорные лады. Терцовые отношения. Минор с малой секундой. Минор с большой секстой**. Переходя к минору, прежде всего, следует установить некоторые моменты. Ещё реже встречаются песни, сложенные под влиянием новых украинских песен, – в строе гармонического ого минора с повышенной VII ступенью (обычного для академической музыки). Такая особенность присуща песням позднего городского происхождения (XVIII - начало ХХ века), возникшим под непосредственным воздействием профессиональной музыки, а отчасти и украинского фольклора.

В подлинном народном миноре следует, прежде всего, отметить главный признак – отсутствия искусственного повышения VII ступени, что придаёт такому минору совершенно особый колорит, и наделяет лад тяготением к тонике.

При натуральной VII ступени (где образуется мажорное трезвучие) V ступень в русском народном миноре тоже минорная, и, как видно из многих примеров, натуральный минор даже подчёркивается.

Типичными в натуральном миноре являются и последования I и VII ступеней; нередко VII ступень является частью тонической функции, происходит как бы свободная фигурация I ступени.

Не менее характерно в натуральном народном миноре соединение трезвучия III ступени в положении квинты и трезвучия I ступени. Также часто встречается в миноре последование VII и V, находящихся между собою в терцовом отношении (т.е. мажорное созвучие, а за ним минорное, но не наоборот). Каденции на этих ступенях носят особый колорит и в европейской музыке малоупотребительны. Все вышеприведённые примеры надо отнести к натуральному минору, параллельному современному натуральному мажору.

Большинство примеров выдержано в миноре с большой секстой и мажорной субдоминантой (так называемом «дорийском»). Минор с большой секстой широко используется в русских народных песнях изменчивой терцией, образуя особый вид ладовой переменности, основанный на сочетании одноимённого мажора и минора.

**Двуладовые песни. Смена звукорядов. Песни модулирующие**. Кроме песен, сохраняющих какой-нибудь определённый лад или звукоряд, существует немало песен как бы двуладовых, т.е. выдерживающих один лад в первой половине, а в другой сменяющих его на новый. В одном примере первая часть песни в *a-moll*, и весь напев кончается в унисон звуком *ля*. В другом первая половина – минор с большой секстой, а вторая половина – натуральный минор. Иногда в песне первая половина являет собой мажор, а вторая минор.

Одна половина песни может сопровождаться верхней минорной V ступенью, а вторая половина – нижней мажорной; например, *c-moll* – *g-moll*; *c-moll – B-dur*.

Первая половина в мажорном ладу, вторая – в тональности минорной доминанты; например, *F-dur* (или *d-moll*) – *c-moll*;

Первая половина – в натуральном миноре, вторая – в мажорном ладу, расположенном на терцию ниже*; например, a-moll* – *F-dur* (или *d-moll*);

Первая часть – натуральный минор, а вторая часть – минор с пониженной II ступенью. Или наоборот, первая половина являет собой минор с пониженной II ступенью, а вторая половина оказывается минором натуральным.

В этих примерах лады сменяются после остановок на первоначальной тонике. Но встречаются случаи, где остановки могут быть и на других ступенях.

Лёгкость смены звукорядов и решительность переходов в новые лады открывают ещё одну интересную деталь в русских песнях. В некоторых случаях, смотря по фантазии певцов, известные ладовые ступени, которые сначала являются в песне в своём первоначальном качестве (как основные), неожиданно изменяются приблизительно на пол тона, и песня переходит в новую тональность, – на время или окончательно.

Приведённые песни показывают, что и в сфере модуляции русской народной музыкой установлены самостоятельные приёмы. Судя по подсчёту таких песен, найденных мною в различных записях, я считаю, что модулирующих примеров существует не менее десяти процентов среди всего количества записей.

И в русских песнях иногда появляется вводный тон перед новой тоникой. Но это совершенно не типичные ходы, появившиеся в русских песнях по почину каких-нибудь русских просветителей.

**Песенные примеры ладовых смен и переходов из мажора и минора**. Существуют своеобразные переходы из мажора в параллельный минор. В миноре встречаются своеобразные переходы не только в параллельный мажор, но и смена на III минорную ступень.

Встречается переход из минора через одноимённый мажор к минору V ступени – т.е. к тональности минорной доминанты (*g-moll – G-dur – g-moll – d-moll*). Подход к новому ладу через его доминанту (наиболее избитый приём культурной музыки) хотя и употребителен в русских песнях, но, как видно из всего приведённого, довольно редко.

Вот переход из минора в мажорную IV и обратно: *a-moll* *– d-moll – D-dur (G-dur) – D-dur – a-moll*. При этом без труда применяются параллельные терции и разрешение голосов в унисонные октавы в противоположном движении.

Из мажора в минорную и мажорную II ступень – в народном случае переход опять не сойдётся с обычными приёмами, особенно использование квартсекстаккордов.

**Народные способы и приёмы модуляций. Перестройка звукорядов и раскраска диатоники**. Какими же путями совершаются смены ладов в русских песнях, и какими средствами они достигаются?

а) русская песня при смене ладов прибегает очень редко к доминантовой гармонии с повышенной VII ступенью, не признавая и уменьшённого септаккорда (порождение искусственного гармонического минора); тщательно обходит и полутоновые вводные тоны нового строя; совершенно отбрасывает хроматические ходы и прочие излюбленные европейские способы модуляций.

б) к новой тонике песня подходит с других сторон, на свой манер: в мажоре через её II ступень (чаще всего) и IV, реже через пониженную VII, ещё реже через V. В миноре через VII натуральную мажорную ступень, через II (чаще без квинты), далее через IV с её септаккордом, затем через III (чаще в положении квинты) и, наконец, через V, конечно, минорную.

в) кроме обычных унисонных окончаний, иногда и самые переходы из лада в лад совершаются унисонными ходами, часто очень решительными и свежими по впечатлению.

Как бы то ни было, характерная особенность протяжной песни – её мелодическая природа, причём одноголосная тема чисто монодического типа содержит в себе гармонию и не нуждается в аккомпанементе.

**Хроматизм вразбивку**. Некоторые примеры с их переливанием мажора в минор и обратно открывают нам ещё новую особенность в русской народной музыке: существование особого мелодического раскрашивания вместо обычного хроматизма.

Применение обыкновенного хроматизма в русских песнях представляет единичные случаи. Обычно это одна хроматическая нота в поступенном движении.

Но, что привычно для славянских народностей – это, так сказать, хроматизм вразбивку, на расстоянии, словно бы раскраска ладов и строёв, раскраска их ступеней (чаще всего III, IV, VI и VII в мажоре и миноре). Как правило, после единичного или двукратного появления, в дальнейшем развитии эта нота уже натуральная; обычна он встречается один раз, например, *си-бемоль* в *a-moll*.

**Различные виды раскраски. Роль хроматизма**. Итак, русская песня раскрашивает диатонику следующими способами:

а) постепенно восходящие три-четыре звука, при обратном движении вниз, понижают на полтона один из средних звуков, и наоборот: нисходящая фигура, сменяясь на восходящую, повышает один из средних звуков.

б) изменённые ступени могут браться и скачком вверх.

в) мелодические фигуры с изменёнными ступенями часто имеют вид секвенцеобразный (конечно, без точного соблюдения мотива).

Количество промежуточных звуков между изменяемыми ступенями колеблется между 1 – 3-4. При этом изменяемые ступени появляются не только в напеве, но и в сопровождающих голосах.

**Переливчатые лады: мажоро-минор и миноро-мажор. Перекраска терций и секст**. Примеры указывают на существование в русских песнях ещё особых переливчатых ладов. В них изменяется главным образом III ступень, а в миноре иногда и IV, как характеризующая наклонение. Реже встречаются песни с переменной VII ступенью, дающей наклонение V ступени (мажорной или минорной). Мажорная доминанта в миноре чаще появляется в новых украинских и белорусских песнях.

**Увеличенные лады, целотонность и колокольные гармонии**. Хотя увеличенные лады и целотонность составляют как бы монополию или привилегию передовых музыкантов (русские композиторы Могучей кучки, импрессионисты), но примеры показывают, что и слух народа не чуждается таких новаторских в академической музыке созвучий. Мелодические целотонные последования в пределах не более увеличенной квинты (редко) всё же встречаются.

**Роль лада и темпа**

**в моделировании эмоционального содержания музыки**

Для освещения данного вопроса обратимся к выдержкам из статьи *«К вопросу об искажениях смысла и значения национальной музыкальной культуры в  современной российской психологии»*, написанной в 2008 году И.М.Мирошник (кандидат психологических наук, психолог-консультант, пианистка); Е.В.Гаврилиным (кандидат технических наук, специалист по системному анализу).

< …Профессор В.И.Петрушин занимался изучением состояний человека и их зависимости от музыки. Объединив педагогическую и медицинскую практику, он написал работу «Музыкальная психология и психотерапия». В своей работе Петрушин  представил идею «моделирования эмоций в музыке» на основе так называемой **«сетки координат»**, в которой может быть размещена вся музыка.

Итак, по идее профессора, эмоциональное содержание музыки определяется по **сетке координат**: *быстрый мажор – радость, медленный мажор – спокойствие, медленный минор – печаль, быстрый минор – гнев.*

Умеренный или средний темп (Moderato), который выпадает из этой «сетки», но в котором написано большое множество музыкальных произведений, таким образом, приобретает промежуточные эмоциональные содержания.

Но следует учитывать, что данная схема действует не во всех случаях, т.к. музыка обладает достаточно большим спектром интонаций и эмоциональных состояний. В первую очередь, схема оправдывает себя в рамках западноевропейской академической музыки. Хотя и в рамках европейской классики схема не всегда срабатывает. Например, медленные танцы, написанные в минорных тональностях, может выражать не печаль, а светлые лирические, романтические чувства. Танцевальная музыка в минорных тональностях и подвижных темпах часто выражает  отнюдь не гнев или злость,  но  бесконечные оттенки чувства любви или силу любовной страсти (но, как бы то ни было, по мнению учёных авторов-кандидатов, сетка координат Петрушина более приемлема для академической музыки).

Но что же делать с образцами народной музыки, которая воплощена преимущественно в одном ладу, как, например – английский и шотландский мажорный фольклор с его отстранённо-тоскливым настроением, привнесённым побочными минорными трезвучиями; или славянский минорный лад, нередко представленный состоянием светлого умиротво-рённого покоя и степенности, обусловленного, опять же, мажорными параллельными трезвучиями и переменным ладом? >

Для того чтобы получить ответ на поставленный вопрос, обратимся к определению, которое было предложено указанными авторами.

**Амфотерная музыка или парадоксы славянской души.** Амфотерной(от греческого слова  *amphoteros* – *«двойственный», «и тот и другой», «двоякий»*) называется музыка, в которой светлые, оптимистичные чувства находят своё выражение в минорных тональностях. В амфотерной музыке возникает«перекрещивание» эмоций радости и грусти.

Напомним, что определение  *амфотерной музыки*  впервые дано И.М.Мирошник. В её работах  была выдвинута  гипотеза о том, что «люди разных национальностей, сформировавшиеся  на территории восточно-славянского суперэтноса Россия-Украина-Беларусь, предпочитают амфо-терную музыку:  просветленные и жизнеутверждающие миноры, в которых выражаются   светлые, оптимистичные  чувства  (например, *«Калинка», «Червона Рута», «Водограй», «Касiў Ясь канюшыну», «Улыбка», «Вместе весело шагать», «Смуглянка», «День победы»* и многие другие)».

В качестве весомого аргумента, подтверждающего  гипотезу об амфотерной музыке и музыкальном «перекрещивании» радости и грусти, как модальном свойстве славянской души,  И.Мирошник были отобраны и представлены в  *«Таблице амфотерной музыки»*  более 200 популярных восточнославянских песен. Все они написаны в минорных тональностях, но, как правило, оптимистичны и светлы по эмоциональной окраске.  Заметим, что количество славянских  песен, выражающих в минорных тональностях светлые чувства, существенно больше 200, и при желании, легко можно пополнить таблицу амфотерной музыки. В то же время, конечно, существует немало славянских песен, выражающих   светлые, радостные и торжественные настроения в мажорных тональностях, или печальные, горестные и тревожные состояния – в минорных тональностях; но они не попали в интересующий автора класс амфотерной музыки  и поэтому не приводятся ею в таблице.

Ирина Мирошник считает, что многие произведения, представленные ею в качестве примера, в которых существует «перекрещивание» радости и грусти – это «песни-символы». На основе музыкально-психологического анализа ею был сделан  вывод о том, что в амфотерной музыке, уходящей корнями в православные песнопения и народное песенное творчество, кодируется позитивный опыт нации по преодолению жизненных трудностей.

И.Мирошник убеждена, что амфотерные песни-символы,  поддержи-вают и укрепляют психическое здоровье нации. Однако отметим, что песни такого рода, созданные преимущественно в советскую эпоху (как например, *«Мы желаем счастья Вам»* Стаса Намина, *«Пять минут»* А.Лепина, *«Главное, ребята, сердцем не стареть»* А.Пахмутовой, *«Калинка»* И.Ларионова, *«Птица счастья»* А.Пахмутовой и Н.Добронравова) сегодня всё реже звучат на концертах, по радио и телевидению. На смену им пришла депрессивная поп-музыка, основанная на западном мелодизме и ритмах рока.

*Использованная литература:*

1. А. Д. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
2. А. Д. Кастальский. Основы народного многоголосия. Под ред. В. М. Беляева. М., 1948.
3. И.М.Мирошник, Е.В.Гаврилин. К вопросу об искажениях смысла и значения национальной музыкальной культуры в современной российской психологии. М., 2008.