Стиль формируется мыслью. **Стиль** – **это** способ и манера **выражения мысли**. Так или иначе, личность автора, его характер и устремления, его мировоззрение, отразятся в музыкальном произведении. То, что мирские композиторы нередко называют «наитием» при выборе выразительных средств, и построении музыкального произведения, на самом деле обусловлено предпочтениями автора (исполнителя, аранжировщика).

И стоит понимать, что в узком смысле эти предпочтения выражаются в пользовании, распределении и комбинациях музыкальных элементов; тогда как в широком смысле этого слова, стиль – уже как явление, отражает постоянные вкусы и состояния личности, от которой подаётся произведение.

**В данном разделе освещается стиль академической музыки, более известный как *классический стиль*. Какая же музыка называется классической (академической), и что же означают данные термины?**

**Под словом «академическая» – подразумевается «научная», «ученая» (от *греч*. «академия» – место, где в античной Греции собирались ученые, своего рода школа). Таким образом, академическая музыка требует обязательного специального обучения, каноны и нормы которого явились результатом многовекового исторического процесса, протекающего в христианской Европе.**

**Классическая музыка**. **В свою очередь термин «классический» – слово также греческого происхождения – означает «образцовый», «показательный», «лучший». Академическая музыка, которая вплоть до ХХ столетия стремилась к строгой упорядоченности, совершенному соотношению всех музыкальных средства (где, как известно, мелодия – на первом плане, гармония и ритм ей подчиняются), по праву может трактоваться как образец, высокий, как на уровне формы, так и содержания.**

**Однако следует знать, что фраза «классическая музыка» употребляется как в широком смысле слова, так и в узком. Рассмотрим оба значения.**

В историческом (узком) смысле под классической понимают музыку второй половины XVIII века – начала XIX века. Этот период традиционно соотносят с *классицизмом*, т.е. подразумевается конкретно эпоха венских классиков. Понятие классицизма не слишком широко применимо к музыке, так что в устойчивой характеристике венских классиков присутствует и немалая доля качественной оценки их творчества.

В широком смысле слова (более распространённом) под классической музыкой понимают период творчества от эпохи барокко (Бах, Гендель) и вплоть до конца XIX – начала ХХ веков, когда в музыкальном творчестве наблюдается отказ от основных канонов, утверждённых предыдущими столетиями.

Например, в период барокко многие аспекты творчества достигли идеального баланса: осмысленная рациональность и эмоциональная сфера, музыка и слово, форма и содержание, полифония и гармония, инструментальная и вокальная музыка, практика и теория. Даже такие два аспекта как светское искусство и религиозное искусство не противоречат друг другу (отметим, что в период барокко, как и Ренессанса, ещё нет такой разницы между этими аспектами, как позже в XIX-XX веках). Светское не отрицает религиозного, а религиозные жанры, не взаимодействуя со светскими, в то же время заимствуют лучшие их качества, как мелодизм, претворение библейских текстов посредством арии и др.

Многие из отмеченных аспектов сохранились в последующей эпохе венского классицизма (за исключение того, что изображение небесного сменилось изображением человеческого). Но позже, у романтиков это гармоничное взаимоотношение уже нарушено – эмоция берёт верх над разумом, мирские методы отрицают религиозные, библейские сюжеты сменяются сказочными и фантастическими, гармония и тембр приравниваются по важности к мелодии.

А в ХХ столетии и вовсе на первое место выходит ритм (на фоне неофольклоризма и неоязычества), упраздняется лад и тональность, стирается грань между библейской духовностью и демонической, между добром и злом, между реальной действительностью и виртуальной.

\* \* \*

Для большей наглядности исторические стили (ещё известные как стили эпох, или эпохальные стили), в рамках которых развивалась академическая музыка, будут распределены в таблице по принципу «классика» – т.е. творчество, приемлемое в качестве образца для церковного репертуара, и как антипод ей – «антиклассика» (в современном музыковедении популярен термин «аклассический»). Отдельно выделяется доклассический период и периоды, промежуточные между основными. Данное упрощенно-схематическое изложение призвано помочь увидеть развитие и качество стилей в исторической перспективе (в церковном аспекте).

Итак, в итоге мы получаем следующую картину:

 ***«до- Классика»***

1. **СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ** – предыстория академической музыки, когда ещё нет тональности и лада, инструментария, форм и жанров, развития тематизма в современном виде и понимании.

***Барокко*** *– промежуточная ступень между «до-классикой» и «классикой»* (аналог в литературе – **пролог**)

***«Классика»***

1. **КЛАССИЦИЗМ И РОМАНТИЗМ** – непосредственно академическая музыка (аналог в литературе – **завязка, развитие действия и кульминация**)

***Импрессионизм, неоромантизм и веризм*** *– промежуточная ступень между «классикой» и «анти-классикой». Постепенный отказ от мелодии и тональности; полный отказ от библейских догм, воспевание негативного и порочного, оркестровые и эмоциональные крайности* (аналог в литературе – **развязка**)

***«анти- Классика»***

1. **Модерн:** две волны авангарда, полистилистика, апокалиптические сюжеты – гибель цивилизации, духовности и морали, «смерть академической музыки», образы хаоса и разрушения;

**Постмодерн**: эклектика, новая духовность, экуменизм с окончательным смешиванием мирского и религиозного; пост-апокалиптические идеи – жизнь после смерти, человечество после уничтожения Земли; отстранение от действительности. Перечисленные тенденции являются буквально антиклассическими (аналог в литературе – **послесловие, эпилог**)

Отдельно уточним, что ***духовная музыка*** (так в светском музыкознании обозначается церковная или религиозная музыка) является важной и неотъемлемой частью академического творчества. По сути, на первом этапе (Средневековье, отчасти Возрождение и Барокко) академическая музыка была тождественна религиозной. Можно даже сказать, что музыка европейских церквей представляла изначально академическую культуру, потому что наиболее образованными людьми были представители церкви.

Наиболее ценные и известные образцы духовной музыки были созданы в эпоху барокко (Бах, Гендель, Лотти). Однако в силу своей сложности и исторического «возраста» они исполняются сегодня реже, чем духовная музыка более современных нам композиторов.

Помимо опоры на народное славянское творчество, и западноевропейские хоралы, весьма заметно в хоровом музыкальном служении баптистских церквей влияние композиторов русского классицизма (XVIII век), прежде всего, Д. Бортнянского, и русского «романического реализма» (рубеж XIX-XX веков), представленного А. Архангельским. Влияние обозначается, начиная с ХХ века – с того времени, когда свобода вероисповедания, пришедшая на смену гонениям, и уровень образования позволили церковным музыкантам обращаться к академическому пласту параллельно с народным. В творчестве современных христианских композиторов МХО также имеет место преемственность (широкое обращение к стилю данного периода) традиций академической духовной музыки.

Однако не будем отклоняться – духовная (церковная) музыка будет рассматриваться наряду с другими вехами академического творчества, в главе №8. Сейчас наша задача – сделать обзор всех стилей классической музыки. Как это явственно из содержания, анализ стилей располагается в хронологическом порядке, от Античной музыки (музыка первых христиан на фоне расцвета эллинистической культуры) и вплоть до Модернизма и Постмодернизма (наши дни – XX-XXI вв.).

Очень часто в среде молодых христианских музыкантов возникает закономерный вопрос: «А можно ли слушать классическую музыку? Приносит ли она вред?».

Иногда возникают вопросы касательно исполнения: «Можно ли исполнять в богослужении духовную музыку, написанную композиторами академической школы для церкви (в том числе, произведения Бортнянского и Архангельского)?».

Здесь стоит понимать, что данные вопросы представляют два достаточно разных аспекта. Ведь слушать классическую музыку в целом, и слушать конкретно духовную (религиозную) музыку – это не одно и то же.

Вопрос исполнения жанров духовной музыки в рамках богослужения оставим в стороне – здесь немаловажную роль играют разные факторы (например, биография композитора, период жизни и цель, с которым было создано произведение). В некоторых случаях духовные произведения, весьма благоговейные по содержанию и строгие в соотношении музыки и текста, автоматически исключаются из репертуара евангельского христианства по причине мировоззрения и образа жизни композитора, который был далёк от святой жизни – здесь можно вспомнить Моцарта, Березовского, Сибелиуса, Чайковского, Свиридова и многих других.

В других случаях, при очевидной ценности музыкального содержания, имеет место несовершенство текста, с нарушением или отсутствием догматических учений (Шуберт, Чайковский, Сибелиус). Также можно отметить фактор «технического» характера – сложность музыкального выражения. Это может быть усложненная гармония (Чесноков, Свиридов) или в целом сложный язык при простоте формы (Рахманинов, Франк), а также излишества и крайности в использовании вокально-оркестровых средств (Форе, Берлиоз, Дворжак – здесь показателем является и мирской образ жизни перечисленных композиторов).

Итак, оставляя неразрешённым аспект исполнения, вернемся к вопросу касательно прослушивания классической музыки. Основой для ответа здесь будет следующее условие: «а что изображает данная музыка?».

С одной стороны, закономерно, что содержание музыки напрямую зависит от композитора. Например, никто из композиторов, дирижеров или музыковедов (как светских, так и религиозных), никогда не подвергал сомнению тот факт, что музыка И. С. Баха уместна и более того, приемлема для исполнения «во славу Бога Единого». С другой стороны, содержание музыки зависит и от времени её создания – в стиле эпохи заложено определённое мировоззрение, философия, жанры, формы, принципы распределения музыкально-выразительных средств, инструментарий и многое другое. Как правило, для ответа на каждый частный случай необходимо познакомиться с отдельными (или со всеми) историческими стилями, для чего и были собраны данные материалы.

Однако, предвосхищая выводы, которые возможно будут сделаны читателем после ознакомления с весьма обширным материалом, освещающим проблему классических стилей, можно сказать следующее: центральной темой (личностью, образом, героем) академической музыки является **человек**. И если пласт духовной музыки – религиозной, предназначенной для церковной службы – пытается выразить (как известно, не всегда – удачно) отношение человека к Богу; «вертикальные» нити между землей и небом, то в основе светской классики находится *исключительно человек*. Таким образом, классическая музыка человекоцентрична, аналогично, как и народная или эстрадная.

Другое дело, что образ человека может изображаться по-разному, и с различными целями. Например, из трёх направлений музыки, академическая музыка, несомненно, обладает наибольшей идейно-содержательной (философской) плотностью; народная – отмечена особой искренностью и простотой (доступностью) и естественностью; тогда как эстрадная – низкой содержательностью, излишней упрощенностью материала, яркой исполнительской подачей и обязательной направленностью на слушателя.

Достаточно распространенным заблуждением является мнение, согласно которому народная (в нашем случае – славянская) музыка более «правдиво» изображает человека или другой образ, положенный в её основу; тогда как классика и тем более, эстрада часто развивается без следования за текстом (сюжетом, образом), и даже вопреки ему. Однако, в преобладающем большинстве случаев это далеко не так.

Как правило, в каждом из музыкальных направлений (стилей) соотношение темы, идеи и музыкального образа отмечено высоким уровнем точности (или, как говорят в эстрадной практике «попаданием в образ»). Другими словами, реализация идеи посредством музыкальных средств обычно «правдива» в разных условиях и стилях. Даже прикладную музыку («обслуживающую», как, например, цирковая, киномузыка, рекламная и т.п.) с момента её появления можно охарактеризовать, как «искусно манипулирующую» слушателем, что объясняется её ярким и плакатно-точным раскрытием заданного образа.

Чтобы не быть голословными, обратимся к исследованиям эстрадной музыки, проведённым на постсоветском пространстве русскоязычными студентами в 2015 году. В процессе данного исследования были скрупулезно проанализированы 300 песен-шлягеров. Из общего количества 135 отмечены 100% «попаданием в образ» (т.е. точным совпадением текста, музыкальных средств и исполнения), и **только 15** песен – более низким соотношением (60-50%) «формы и реализации». Тогда как в народной и академической музыке подобный уровень «правдивости» ещё более высок – с той лишь разницей, что в первом случае он реализуется «естественно» и «непроизвольно», в во втором – целенаправленно, с тщательным отбором и распределением всех музыкально-выразительных средств.

Другое дело, что образ произведения, как и цель его создания в разных стилях музыки заметно отличаются. Вернемся к той мысли, что в центре светского академического творчества (как и всякого мирского) находится человек. Как известно, классическое и народное творчество обращаются, прежде всего, к душе человека; через эмоции – к разуму. Здесь перечислим такие образы, как единение человека с природой, тяготы человеческой жизни. Нередко академическая музыка пытается достичь «духовного естества» человека – его высших проявлений интеллекта и воли. Как правило, в таких случаях слушателя призывают к моральной и нравственной ответственности, к вере и прощению. В качестве примера можно вспомнить Симфонию №9 Л. Бетховена с лозунгом «обнимитесь миллионы».

Таким образом, в академической музыке может изображаться самый разный человек (лирический герой): страдающий, борющийся, но верящий и делающий выбор в пользу вечного (эпоха барокко); жизнерадостный, уравновешенный, разумный, рациональный и уверенный в себе (классицизма); человек благородный, герой, пылкий, честный, преданный, мечтающий, странствующий (ранний романтизма); меланхоличный, отчаявшийся, протестующий, отрекающийся, потерявший веру (поздний романтизм); гневающийся, высмеивающий, циничный, ищущий смысл бытия, ужасающийся, отрешённый, потерявший ориентиры (ХХ век); человек «духовный», экуменический, «сверхчеловек», ищущий (XXI век).

Несомненным плюсом академического творчества является тот факт, что оно всегда опирается на мысль (идею) и стремиться максимально точно её отобразить. В связи с этим для характеристики классического музыкального творчества часто применяются самые положительные и яркие эпитеты. Однако стоит понимать, что даже в тех случаях, когда классическое светское музыкальное творчество характеризуется как «благородное», «чистое и высокое», то оно подразумевает и даёт описание **мирского человека, не познавшего Христа** и не вкусившего радость спасения. А человеческое совершенство всегда несовершенно перед лицом Бога. Например, по-человечески строгая и даже благородная музыка классицизма изображала *идеал* человека, провозглашаемый просвещением, но не реальный человеческий портрет. Общество уже было испорчено (век революций и борьбы за права человека), однако ещё стремилось к идеалам.

Более правдивый слепок отдельного индивидуума даёт последующая плеяда композиторов-романтиков, работающих в русле реализма. И до крайности доходит изображение человеческих пороков (в лице одного героя или целого общества, и даже всего человечества) в творчестве авангардных композиторов ХХ века.

Произведения музыкальной классики можно сравнить с шедеврами литературы. Авторы могут брать в основу ***библейские догмы о любви и прощении*** (Достоевский, Куприн, в музыке – Гендель, Гайдн, Глинка, Турчанинов, Гречанинов и др. православные композиторы), ***красоту природы*** и даже связь её с Творцом (Толстой, Пришвин, Бианки, Тургенев; в музыке Бетховен, Григ, Чайковский); тему ***войны и мира*** (Вергилий, Толстой, Стендаль; Бетховен, Шопен, Шостакович); тему ***человеческого благородства и духовного роста*** в философском аспекте (Толстой, Сент-Экзюпери, Гюго; Брамс, Франк, Рахманинов, Свиридов); ***драму человеческого существования*** (Толстой, Флобер, Гюго; Даргомыжский, Чайковский, Верди); ***искажение и высмеивание библейского учения*** (Чернышевский, Булгаков, Гоголь, Фрейд, Золя, Маркс; в музыке – Шуман, Даргомыжский, Вагнер, Шнитке, Брукнер).

Как бы там ни было, стоит понимать, что описание человека в отрыве от Божией любви, – это изначально проигрышный путь. Иногда такие произведения могут побудить человека к добру и правде, но не способны наделить силой для новой жизни (за исключением духовных произведений в духовном исполнении, когда возможно действие Духа Святого).

Очевидно, что классическая музыка **не спасает**. Она может побуждать к доброму, описывать прекрасное, и воспевать красоту творения. Она может изображать человека идеального и благородного (Гайдн, Вивальди, Бетховен, Рахманинов, Свиридов), однако, **человека без Бога**, не спасенного и не возрожденного. Как и классическая литература, она в большинстве своём не вредит духу, будучи направлена к душе (к размышлениям и эмоциям). Однако и пользы от неё в таком случае практически нет, как и от народного творчества; тогда как эстрада, несомненно, всегда, и, безусловно, вредит человеческому духу, будучи обращена к телу и плоти.

Перед прослушиванием очень важно узнать о жизни, стремлениях и мировоззрении композитора (сегодня это несложно). Желательно владеть хотя бы общей информацией об эпохе создания. Оперируя такими фактами, читатель сам должен сделать вывод о целесообразности прослушивания произведений, созданных академическими композиторами. Писание учит, что «всё мне позволительно, но не всё полезно, всё мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» (1 Коринфянам 6:12).

Стоит также понимать, что по мере приближения к нашему времени классическая музыка деградирует параллельно с духом времени, который она отражает. Уже в период зрелого романтизма (середина XIX века) музыкальное творчество заполонено фантастическими, мрачными и грязными сюжетами.

Однако, у некоторых читателей, возможно, возникнет другой вопрос: «А что, всё-таки связывает наше христианское творчество с академической музыкой? В какой степени, и в каких точках эти два течения (которые, напомним, вплоть до XVI века не дифференцировались) пересекаются?».

Как известно, христианское музыкальное творчество не возникло из ниоткуда – оно продолжает принципы церковных композиторов предыдущих столетий. Здесь, как и в творчестве светских композиторов, имеет место **опора на нормы, выработанные академическим творчеством** в рамках европейского церковного творчества. Таким образом, многие аспекты музыкального творчества – такие как форма, гармонические средства, штрихи, инструментарий и многое другое – являются точками пересечения.

Музыкально-выразительные средства – материал, сырьё для работы – сами по себе нейтральны (разумеется, в большинстве случаев; не будем затрагивать некоторые исключения, когда определённый гармонический ход или ритмоформула – позаимствованные композитором из языческого фольклора – однозначно характеризуют мирской стиль, и не допустимы в церкви). Подчеркнём, что речь идёт о выразительных средствах, зародившихся и разработанных в русле академической музыки XVIII-XIX веков. Одни и те же выразительные средства могут стать основой самых различных произведений, конечно в совершенно разных комбинациях, соотношении, пропорции, и месте применения в форме. Немаловажную роль имеет и программа – привязка к сюжету, и шире – теме, идее, цели.

Например, жанр и ритм жиги (быстрый английский парный танец кельтского происхождения) на раннем этапе вышел из английского быта в матросскую среду, где использовался как комический номер в темпе, ещё более ускоренным, чем обычно. Но затем, в конце эпохи Возрождения, он попал в Италию, и на почве интенсивного развития инструментальной академической музыки наполнился мелодичностью, приобрёл степенность и благородство. И наконец, в период барокко жига (уже как жанр, а не как прикладной танец) закрепилась в творчестве итальянских и немецких композиторов, получив своё совершенное воплощение в творчестве И. Баха.

Из более знакомой нам романтической музыки можно взять пример, затрагивающий область ритма. Как известно, один из наиболее действенных стилей афроамериканской музыки – рок – образовался на европейской территории. Создатели рок-музыки в отличие от негритянского населения Америки, были знакомы с академической музыкой. В итоге рок базировался на европейский песенных жанрах ХХ века, и на начальном этапе был только «раскрашен» некоторыми элементами афроамериканской музыки, главным из которых стал ритм. И некоторые типичные для рока ритмические формулы были позаимствованы из классического творчества. Определённые синкопы, которые в произведениях романтиков были только приёмами местного значения, как подчёркивающие текст, в рок-музыке стали основой музыкального развития.

Например, формула, которая в романтической любовной лирике имитировала в фортепианном сопровождении биение сердца, в рок-музыке стала основой композиции, выведенная на первый план, отмеченная повышенной динамикой, острыми штрихами, и, конечно же, навязчивой повторностью. Здесь имеется в виду так называемый *тихий ритм* – тип синкопированного танцевального ритма, где чувственный эффект рок-музыки создается простым снижением (своего рода растяжкой) ритма, когда в четырёхдольном метре пропущена относительно сильная третья доля с расширением второй:

***один, ДВА –– четыре***; ***один, ДВА –– четыре***.

Итак, выше была предложена мысль, что схожие музыкально-выразительные средства могут фигурировать в произведениях различных стилей, с совершенно разным содержанием. И здесь уже можно обратиться к обозначенной в начале проблеме стиля. Стиль, как выражение мысли, характеризуется соотношением формы и содержания. Одни и те же формы могут быть заполнены совершенно различным содержанием, даже при аналогичных музыкально-выразительных средствах, к которым обращаются композиторы. Поэтому при анализе любого музыкального произведения следует различать и отделять форму и содержание, которое обусловлено целью, задачей, мышлением, характером, уровнем композитора и т.п.

В качестве аналогии можно привести ткань (средство), из которой портной может, как сшить строгое, целомудренное покрытие, так и привлечь вызывающим одеянием неподобающее внимание к телу заказчика. Во втором случае сама вещь («произведение») уже отходит от своей первоначальной цели и провоцирует как самого носителя, «исполняющего» искажённую цель данного дизайна, так и присутствующих вокруг него людей («слушателей»), и случайных, и целенаправленно собранных. Одна и та же ткань может лежать в основе совершенно разной продукции, обслуживающей на одном полюсе обитателей школьных учреждений и рабочих фабрики, на другом – представителей модного подиума.

Даже при сходных выразительных средствах (подобно словам в речи) содержание мирской и академической музыки должно быть разным. Соответственно, разным будет и воздействие.