**Содержание:**

1. Введение....................................................................................................2

2. Что такое стиль?........................................................................................3

3. Связь стилистики с особенностями музыкальной формы.....................8

4. Признаки стилевой общности................................................................10

5. Исполнительский стиль..........................................................................17

6. Решение проблемы стиля в хоровом исполнительстве......................19

7. Заключение.............................................................................................22

**Введение.**

Музыкальный стиль, понимаемый в виде исторической эпохи в искусстве, несущей определенное социально-эстетическое содержание, возникает как результат восприятия, синтезирования и творческого преобразования многих принципов, свойственных предшествующему развитию музыкальной культуры или значительной части ее. Возведение духовной культуры на новую, более высокую ступень развития является одним из важнейших средств, которые дают право новому направлению в искусстве называться эпохой или стилем.

Осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки – необходимое условие необходимой интерпретации. Но все эти элементы исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля, ибо каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а элемент или частицу целой интонационно стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. В этой частице, как в микрокосме, отражаются не только стилистические признаки соседних по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом.

Современный концертный хоровой репертуар охватывает наибольшее количество исторических эпох сравнительно с другими видами исполнительства. В программах концертов любого полноценного академического хорового коллектива можно встретить произведения от XVI века до наших дней. При этом следует заметить, что в практике работы хора над повышением своего мастерства далеко не всегда предусматривается работа над постижением необходимых особенностей исполнения произведений различных стилей и эпох. Между тем понимание стиля и умение предать его составляет один из важнейших и необходимых признаков исполнительского мастерства хора. Вопрос исполнительского стиля в общей проблеме развития хоровой культуры не менее важен, чем профессиональные задачи хорового строя, интонации, ансамбля, выразительности вокального звука.

Разумеется, по одному или нескольким произведениям различных эпох, нельзя сделать вывод о стиле того или иного композитора. Познание стиля возникает только при условии полного и глубокого знания всего его творчества. Для этого требуется переиграть не один десяток партитур данного автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями – через живопись, поэзию, историю, философию. Только при такой целенаправленной работе исполнитель может приблизиться к истинному пониманию стиля, которое, в свою очередь, даст предпосылки к верной его передаче в процессе исполнения, что является в искусстве высшим ярким признаком артистического профессионализма.

**Что такое стиль?**

Что есть стиль? Что значит это слово для музыканта — композитора, пианиста, дирижера, критика, педагога? Как соотносятся исторические и национальные стили со стилями авторскими, индивидуальными, а последние с «возрастными» — ранним, зрелым и поздним? В чем специфические от­личия стиля от языка, как он связан с формой и содержанием художественных творений? Есть ли разница между стилевым и стилистическим анализом художественного произведения? Эти и многие другие подобные приведенным вопросы неизбежно возникают при исследовании музыкальных произведений и их исполнении, при изучении рукописей и различных редакторских версий нотного текста, при обращении к вопросам музыкального восприятия и воспитания.

Практика и требует, и не требует ответов на такие вопросы. Не требует потому, что, как это свойственно ее величеству Практике, она как будто бы прекрасно обходится и без них, а стилевые процессы, события, взаимодействия совершаются сами собой, естественно, по законам музыкальной жизни и культуры как природно-социального организма, — совершаются как бы без вмешательства аналитического ока наблюдателя. И вместе с тем музыкальная практика требует ответов на многие вопросы, связанные со стилем. Требует постольку, поскольку наталкивается на противоречия в понимании стилевых явлений, на реальные сложности самой же практической работы композитора и исполнителя. Большое значение теория стиля имеет для концертной и музы­кально-просветительской работы. С проблемами стиля постоянно сталкиваются музыканты-педагоги, ведущие занятия в исполнительских классах.

К тому же деятельность критика, педагога, музыковеда сама оказывается своего рода второй практикой, притом особенно нуждающейся в осознании феноменов стиля по отношению к музыке, в цельной и стройной теории стиля — в теории, которую разделяли бы в ее основных положениях все музыканты и которая ловко регулировала бы и согласовывала разные точки зрения, даже на первый взгляд противоположные.

Создание такой теории музыкального стиля — задача будущего. Однако уже сейчас музыкознание располагает таким множеством идей и высказываний по поводу стиля, что можно в его запасах увидеть контуры будущей стройной и полной теории. Кроме того, существуют и специальные работы, посвященные стилю и его закономерностям, в первую очередь исследования С.С. Скребкова и М.К. Михайлова. Но не менее важны и многочисленные конкретные исследования, накапливающие фактический материал о проявлениях феномена стиля в народной музыке и музыке профессиональной, в монодических культурах и в полифонии, в особеннос­тях проявления лада и в жанровых свойствах музыки.

Термин стиль употребляется в музыкальной теории и практике исключительно часто, что уже само по себе говорит, во-первых, о большой весомости фиксируемого им содержания, во-вторых, же, о многообразии оттенков, смысловых нюансов, о широком диапазоне значений слова.

Как известно, слово стиль заимствовано из древнегреческого. Палочке для письма на восковых дощечках соответствовало в греко-латинской терминологии слово stylus, и оно легко ассоциировалось с почерком. Узнаваемый почерк — стиль и послужил прототипом для понятия более высоких уровней — индивидуальности авторского слова, творческой манеры. В известном стихотворении В.В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» слово стило в его древнем значении включено в метафорический оборот, приравнивающий палочку для письма од­новременно и к перу, и к индивидуальному стилю:

А если

вам кажется,

что всего делов —

это пользоваться

чужими словесами,

то вот вам,

товарищи,

мое стило,

и можете

писать

сами.

Термин стиль в значении, близком к современному, появляется сравнительно поздно. Он встречается, в частности, в музыкально-теоретических трактатах эпохи Возрождения. Известно указание на три стиля в операх Монтеверди, разграничение стилей в литургических песнопениях. Довольно часто обращались к термину и понятию стиля авторы немецких му­зыкальных трактатов (Вальтер, Маттезон, Кванц, Шайбе, Шубарт и другие), употреблявшие его как в значении почерка, ма­неры письма, так и в значении национального колорита.

Диапазон его интерпретаций в современном музыкознании чрезвычайно широк. Даже при беглом знакомстве с трактовками слова стиль обрисовываются некоторые из его наиболее устойчивых и предпочитаемых смысловых наклонений.

Одно из них касается жанра монографий о композиторах и ясно очерчивается, в общем, иногда даже стереотипном названии «К вопросу о стиле произведений композитора...» Таковы, например, исследования Е.М. Царевой «К проблеме стиля И. Брамса», М.Е. Тараканова «Стиль симфоний Прокофьева», а также многие другие работы. Речь в таких случаях идет о системе художественных средств и приемов, особенностей формы и содержания в творчестве того или иного композитора, об их связи с эстетическими взглядами авторов музыки, с историческим контекстом.

Другое значение термина связано с исторически обширными пластами музыки и музыкальной культуры. Таково понимание термина во многих работах Т.Н. Ливановой, в труде С.С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей», в книге Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке».

В ряде работ под стилем имеется в виду национальная или какая-либо другая стилевая общность. Это ясно, например, из работ фольклористов. Термин стиль часто используют также применительно к музыкально-исполнительскому искусству, к музыке различных жанров.

Иногда, имея в виду индивидуальный стиль композитора, относят этот термин к творчеству композитора в целом, иногда же к отдельным периодам его творчества («ранний» Скрябин, «поздний» Шостакович и т.п.) и даже к отдельным сторонам музыки — говорят, например, об оркестровом стиле того или иного композитора, о его гармоническом стиле и т.п.

Уже из этого краткого перечисления видно многообразие сфер применения термина стиль. Но это, понятно, лишь одна сторона дела — картина многообразного, в своей основе эмпирического опыта. Совсем по-другому выглядит дело, если взглянуть на нее с другой стороны, с позиций теоретического музыкознания.

Обратимся, прежде всего, к учебникам по музыкально-теоретическим дисциплинам. В одном из хорошо известных в середине XX в. отечественном учебнике по музыкальным формам — в книге И.В. Способина термин стиль встречается лишь в четырнадцатой главе в связи с необходимостью разграничения полифонических типов формы, обозначаемых определениями «строгий стиль» и «свободный стиль». Общего понятия о стилях автор не дает. Во вводных разделах, в предисловии даже не оговорены стилевые ограничения музыкального материала, на основе которого строится изучение музыкальных форм. Считается само собой разумеющимся, что оно базируется на материале классической музыки, прежде всего музыки венских классиков.

В учебнике Л.А. Мазеля «Строение музыкальных произведений» рассматриваемому понятию посвящена часть третьего параграфа вводной главы «Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства». Здесь стилю отведен один развернутый абзац. В нем указывается на социально-исторические истоки стилей, на роль музыкального мышления, на связь стиля с содержанием музыки и выразительными средствами, а также на многообразие толкований понятия. Но этим дело и ограничивается. В дальнейшем представление о стиле проявляется лишь косвенно — в разделах, связанных с характеристикой исторической эволюции типов музыкальной формы.

В учебнике Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана, предназначенном для специальных курсов музыковедческих отделений консерваторий, определения стиля вообще нет. В учебнике, созданном коллективом педагогов Ленинградской консерватории под редакцией Ю.Н. Тюлина, положение аналогично — стилю отведен один из самых коротких параграфов второй главы.

Разумеется, даже краткие определения представляют интерес, тем более что в них затрагиваются важные для теории стиля вопросы — связь стиля с формой, содержанием музыкальных произведений, с мышлением, методом и т.д. И все же лаконизм этих вкраплений вряд ли можно расценивать как нечто положительное.

И, по-видимому, дело здесь вовсе не в том, что авторы названных учебников по анализу музыкальных произведений и музыкальным формам не отдавали себе отчета в важности категории стиля. Л.А. Мазель еще в работе, посвященной фа-минорной фантазии Шопена, писал: «Анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания этого произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, должен иметь предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем, его исто­рическим происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами».

Можно было бы привести ряд высказываний, принадлежащих и другим авторам и свидетельствующих о понимании важности стиля для анализа музыкальных произведений. Таким образом, причины невнимания к проблемам стиля, к методам анализа стилевых и стилистических особенностей музыки в учебниках, очевидно, лежат в других сферах.

Одной из причин являлась в середине XX в. традиционная направленность курсов анализа музыкальных произведений, с одной стороны, на явления музыкальной формы, на типы композиционных схем, с другой же — на музыку сравнительно узкого стилевого диапазона, связанную с творчеством европейских и русских композиторов-классиков. Небольшие включения из других стилевых областей, например из музыки композиторов-романтиков или из народной песенной культуры, не меняли существенным образом дела.

Известную роль могла играть ориентация на ресурсы практических индивидуальных занятий со студентами, в процессе которых рассмотрение особенностей стиля оказывалось результатом особого аналитического мастерства и стилевого чутья педагога.

Есть основания утверждать также, что феномен стилевой определенности музыки, особенно при ограничении стилевого диапазона рассматриваемых в курсах анализа произведений-образцов, как правило, оказывался вполне доступным непосредственному «усмотрению», прямому слышанию без применения какой-либо специальной аналитической техники. Стиль, его черты могли, как бы выводиться за скобки, подразумеваться при анализе и всплывать в процессе описания лишь в особых случаях, связанных со стилевыми отклонениями, для фиксации которых было достаточно кратких попутных замечаний.

Еще одна причина лежит, на наш взгляд, в разделении труда между различными учебными дисциплинами в музыкальных учебных заведениях. В соответствии с Ним проблемы стиля, как правило, попадают в музыкально-исторические курсы. Но они там рассматриваются главным образом в плане индивидуальной характеристики творчества того или иного композитора и в плане общего описания музыки определенной исторической эпохи. Специальных разделов, посвященных теории стиля, в исторических курсах и учебных программах тоже нет.

Отсюда следует, что, наряду с указанными выше причинами недостаточного внимания к проблемам стиля в анализе музыкальных произведений, действовала в отечественной музыкальной науке середины XX в. и более общая причина — слабая эстетическая и теоретическая разработка понятия стиля в музыке.

Во второй половине столетия положение стало заметно изменяться. Развитие музыкальной — композиторской и исполнительской практики, активное вовлечение в музыкальную культуру и жизнь старинной доклассической музыки, музыки неевропейских народов, процессы взаимодействия различных стилей в рамках творчества отдельных композиторов, явления так называемой полистилистики, техники музыкального коллажа и многое другое — все это привело к тому, что в музыковедческих исследованиях все больше стало уделяться внимания не только стилевым характеристикам творчества, но и самим теоретическим разработкам проблем стиля, отшлифовке понятийной системы и методики анализа.

Так, появились связанные с понятием стиля работы И.Я. Рыжкина и Ю.А. Кремлева, А.Н. Сохора, М.К. Михайлова и Л.Н. Раабена. Рассмотрению художественных прин­ципов музыкальных исторических стилей была посвящена фундаментальная монография С.С. Скребкова. В ряде работ получили отражение проблемы методов анализа, направленных на выявление особенностей стиля в музыкальном творчестве, в отдельных произведениях. В 70-е гг. внимание было обращено на особенности восприятия стиля и закономерности, связанные с психологией творчества.

К последним десятилетиям была подготовлена почва для создания специальных работ, посвященных проблеме стиля в музыке. Был накоплен большой эмпирический материал. Появилась возможность заново осмыслить теоретические и эстетические работы о стиле, имевшие место в прошлом, опереться на образцы стилевого и стилистического анализа, созданные крупнейшими музыковедами. Среди них работа А.Н. Серова «Бетховен и три его стиля», работы Б.В. Асафьева, в частности определение стиля, данное им в 1919 г. в популярном путеводителе по концертам. Появилась монография М.К. Михайлова.

Многие задачи построения теории стиля (применительно к музыке) уже решены, хотя, конечно, далеко не все накопленные богатства освоены теоретическим музыкознанием.

В общем же беглый обзор свидетельствует об известном не­соответствии между практикой эмпирического использования представлений о стиле и теоретическими его исследованиями. Можно лишь надеяться, что, в конце концов, эта диспропорция будет устранена и музыковед — аналитик, публицист, педагог — получит в руки надежный инструмент для анализа музыки с точки зрения стиля, хотя бы в какой-то мере сравнимый с тем инструментом, которым он давно пользуется при рассмотрении гармонии, полифонии, формы.

По самому своему существу проблема стиля оказывается для современной культуры, музыкальной жизни, музыкального воспитания и образования первостепенной. Заметим, что она находится в центре и эстетических споров. Большое значение в этом аспекте имеет соотношение стиля и метода, стиля и формы, техники, содержания, материала. Теснейшим образом связаны многие представления о стиле с понятиями национального и интернационального. В орбиту обсуждения вопросов стиля вовлекаются как философские проблемы общего и особенного, объективного и субъективного, так и эстетико-социологические проблемы оригинального и банального, субъективизма и направленности на слушателя, эзотеричности и экзотеричности.

Профессиональное музыкальное образование требует ответов на множество вопросов, имеющих более или менее непосредственное отношение к теории музыкального стиля. Так, для композиторского образования важно решение вопросов о соотношении традиций и новаторства, о цельности, органичности и самобытности индивидуального авторского стиля, о путях его формирования. Музыкант-исполнитель постоянно сталкивается со стилевыми задачами интерпретации, ибо соотношение стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые невозможно разрешить лишь на уровне общеэстетическом. Разные акценты, остроумно обозначенные в заметках Г.Г. Нейгауза полярно противоположными формулами — «Я!!! играю Шопена — я играю Шопена!!!», — фиксируют лишь крайние точки той обширной сферы, в которой развертывается сложная динамика взаимодействия композиторской и исполнительской индивидуальности, их направленный на слушателя диалог.

Для музыковеда-исследователя, разумеется, существенны не только ликвидация диспропорций и белых пятен в теории стиля, но и совершенствование музыковедения как системы знаний в целом, ибо и сама категория стиля, и методика исследования стиля затрагивают фактически всю эту систему. Развитие теории стиля означало бы значительное углубление представлений об истории музыки, в которой стилевые смены играли большую, отнюдь не просто выявляемую роль. Прогресса методов стилевого анализа требуют и такие постоянно возникающие перед музыковедом вопросы, темы и явления, как эволюция и периодизация творчества композитора, стилевые переломы и кризисы, пути становления и кристаллизации самобытной творческой манеры.

Остро актуальной является разработка теории стиля и для критика, в деятельности которого эстетическая, художественная оценка не может миновать характеристики стиля, зависит от нее, хотя и не исчерпывается ею. И здесь, в сфере аксиологии, мы сталкиваемся с противоположными сужде­ниями, иногда прямолинейными и мало обоснованными.

Перед музыкантом и, особенно в явной форме перед педагогом встает вопрос о возможностях развития стилевого чутья, воспитания музыкального вкуса, выработки навыков непосредственного, суждения, способов их формирования.

Очевидны отсюда выходы в практику художественно-эстетического воспитания — не прямые, но неизменно направленные к широкой аудитории пути воздействия искусствоведческих знаний через научные и популярные издания, через деятельность радио, кино, телевидения, органов печати, звукозапись и т.д.

**Связь стилистики с особенностями музыкальной формы.**

Канонизированные типы стилистики запечатлеваются и в структурах музыкальных форм. В каждой музыкальной форме, как и в жанре, заложены свои стилистические возможности.

В песенных формах сложились совершенно определенные стилевые взаимодействия. Так, для куплетной песни характерно сопоставление стиля запевалы и массового хорового; для сольной с инструментальным сопровождением — вокального стиля и инструментального. Особенно четким оказывается это «противостояние» в случаях, когда аккомпанемент исполняется не самим поющим, а другим музыкантом.

В сложной трехчастной форме с трио также действует принцип сопоставления стилей. Даже в произведениях, предназначенных для фортепиано, первая часть и реприза выдержаны в оркестровой манере, а средняя — в характере инструментального трио. Часто это и представлено в виде трехголосной фактуры.

В сонатной экспозиции — контраст мужественного и женственного, приобретающий характер взаимодействия персонажей драмы.

В вариациях на заимствованную тему стилистика развертывается часто как движение от характера, свойственного прикладной или театральной музыке, к концертному авторскому, индивидуальному. Иногда противопоставление проникает в сами вариации, каждая из которых становится личностно своеобразной. Таковы характерные вариации. Уже упоминались вариации Польетти, имитирующие жанрово-инструментальные стили.

В редких случаях этот контраст связан и с различным происхождением отдельных вариаций — при участии в создании вариационного цикла нескольких композиторов. Можно упомянуть здесь вариации, созданные русскими композиторами, членами «Могучей кучки» вместе с Ф. Листом на тему «та-ти-та-ти», или вариации к столетию Московской консерватории на тему Мясковского.

В произведениях циклической формы стилистика опирается на целый ряд канонизированных традициями прототипов. Старинная сюита — на последовательность национальных танцев; более поздние сюитные циклы, циклы инструментальных миниатюр более свободны по стилистике. Но и в них часто действует какой-либо один из прототипов, например карнавальный, бальный, связанный с жанрами изобразительных искусств (картинная галерея, портретный жанр).

Циклическая стилистика опирается и на исторические стили. Такова уже упоминавшаяся Историческая симфония Шпора.

Существует, однако, и своего рода сюжетная стилистика, не связанная с каким-либо типом формы, но подчиненная в своем развертывании какой-то определенной сюжетной логике. Один из примеров такого рода, уже упоминавшийся ранее, — фуга из Первой сюиты П.И. Чайковского, где сюжет построен на поисках фанфарной по звуковысотной структуре темой присущего ей инструментального тембра, который на протяжении фуги она находит не сразу, а лишь после многих «неудачных» проб — примериваний к себе разных других инструментальных одеяний. Интересно, что эта собственно оркестровая логика сочетается в фуге с исторической стилистикой. Первое проведение темы дано в смешанном тембре, напоминающем органные фуги времен И.С. Баха. В репризе же, где тема дана в торжествующем звучании валторн, в увеличении, на фоне динамичных пассажей струнных, проявляет себя уже стиль лирико-драматических симфоний самого Чайковского. А за всем этим стоит еще и образ рока, инструментальным символом которого является «трубный глас».

**Признаки стилевой общности.**

Признаками стилевой общности могут быть охвачены музыкально-художественные явления различного объема и различного временного диапазона. Это может быть один автор (композитор) или множество авторов: от небольшой группы современников до нескольких поколений композиторов, деятелей какого-либо исторического периода или национальной школы. В зависимости от круга явлений, охватываемых общностью стилевых признаков, в эстетике определяются три основных уровня художественного стиля: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный.

Стиль исторический, самая широкая по масштабу категория, обобщает значительный круг музыкально-художественных явлений в пределах более или менее длительного исторического отрезка времени. Менее широкая разновидность – стиль направления – предполагает дополнительные подразделения в зависимости от характера объединяющих признаков: «течение», «школа» в различном смысле этого понятия и др. Наряду с указанными стилевыми уровнями необходимо назвать еще один, носящий несколько отличный характер и потому занимающий особое место – стиль национальный. Индивидуальный стиль занимает в иерархии стилевых уровней низшую ступень. Творчество отдельных художников является первоосновой, на которой возникают коллективные стилевые уровни. Поэтому индивидуальный стиль является и в известной мере предпосылкой образования стилей коллективных, и одновременно частным их выражением. Определятся индивидуальный стиль художника общими особенностями, свойственными ряду его произведений, выраженными через их форму, образную и изобразительно-выразительную структуру. (В пределах уровня индивидуального стиля композитора для большей объективности должен быть выделен дополнительно еще один уровень – стиль различных этапов его творческого пути. Так, закономерно говорить о стиле раннего периода творчества многих выдающихся композиторов, отличного от их зрелого стиля или стиле позднего периода.) Совокупность произведений многих художников, связанных общими принципами, стиля, содержания, мировоззрения, образует стилевое направление. В свою очередь совокупность стилевых признаков, отличающих ряд направлений той или иной исторической эпохи, создает исторический или эпохальный стиль (стиль эпохи Возрождения, Просвещения, стиль русского барокко XVII-XVIII веков, проявившийся в хоровом a cappell’ном партесном пении и т.д.).

Основным критерием примеримости понятия «стиль эпохи» к музыкальному искусству служит наличие в музыке какого-либо крупного исторического периода исторической общности определенного комплекса стилевых признаков, находящихся вежду собой в системной взаимосвязи. Именно условие значительной хронологической протяженности такого периода, осознаваемое нами как нечто целостное, единое, противостоящее иным, граничащим с ним периодам, определяет наличие лишь небольшого числа обозначений исторических стилевых систем, ранее сложившихся в других областях искусствознания.

К наиболее ранним этапам музыкального творчества – античности и средним векам – такого рода обозначения едва ли применимы: обычно говорят просто о музыке этих периодов в целом. Первым по времени периодом, допускающим применение понятия стиля эпохи, является период Возрождения. Следующим по порядку называть в качестве эпохального стиль барокко, которое разделяют на раннее и позднее. Затем следуют классицизм, особенно в высшем его проявлении – венской классической школе, романтизм и, наконец, различные направления, характерные для текущего столетия: импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, абстракционизм, додекафония, «конкретная музыка» и пр.

Музыка эпохи Возрождения, которой в противоположность средневековому аскетизму свойственны гуманизм и полнота жизнеощущения, требует от исполнителя строгости и ощущения возвышенности, изысканности и простоты, непосредственности и мягкого юмора. Эти черты в той или иной степени должны присутствовать в исполнении любого произведения, вне зависимости от того, к какому периоду Возрождения – раннему или позднему, и к какой школе – нидерландской (во главе с Ж.Депре), римской (во главе с Палестриной) или венецианской (во главе с Габриели), - они относятся. В большей степени стиль исполнения определяется тем, к какому характеру и жанру приближаются исполняемые сочинения (месса на канонический латинский текст, мотет, опера, кантата или светский мадригал, вилланелла, фроттола, качча, баллада и песня). В связи с тем, что почти все эти жанры характеризуют развитое вокальное полифоническое многоголосье, а композиторов, работающих в них, - высокое полифоническое мастерство, обязательным условием исполнения сочинений эпохи Возрождения является большая вокальная и, в частности, полифоническая культура хора, инструментальность вокальной манеры, гибкость и подвижность голосов, филигранная отточенность штрихов и оттенков.

В музыке барокко композиторов, прежде всего, интересовала конструкция (структура) произведения. Наиболее типичен в этом стиль И.С.Баха – строгий, суровый и лаконичный. В нем не уместна красочность, характерная для романтизма и импрессионизма. Это мужественное, здоровое искусство, в котором стиль свободной полифонии доведен до высшего совершенства. Мышление Баха-композитора и Баха-виртуоза по своему духу и стилю было «органным», подобно тому как, скажем, мышление Бетховена - «оркестровым», а Шопена – «фортепианным». В исполнении Баха основное заключается в том, чтобы выявить, благодаря точному ритму и непоколебимому темпу, строгую полифоническую «конструкцию», стремящуюся ввысь мерно и неуклонно и словно застывающую многобашенной архитектурой органа. Для того чтобы воссоздать ощущение «органности» звучания, в исполнении его музыки уместно использовать крещендо к заключительным кульминациям, дающим великолепное завершение наподобие монументального купола собора.

В галантном, изысканном стиле рококо, зародившемся при французском дворе, не было места углубленному созерцанию, философскому размышлению, отражению могучих страстей. Легкая, беззаботная жизнь, в которой горести мимолетны, а радостям постоянных развлечений надлежало заменить истинное счастье, составляла тогда предмет искусства. Стиль рококо ярко отражает эстетические взгляды светского общества: условность, стремление к внешней отделке, изяществу эффектности. Отсюда мастерство – мастерство утонченной, отвлеченной внешне формы, достигшее в это время высокого совершенства, страсть к миниатюрному, ажурному. Прихотливая изысканность линий, широкое развитие орнаментально-декоративного начала, прозрачность фактуры, типичные как для инструментальных, так и для хоровых миниатюр «галантного века» (Франсуа Куперен, Жан-Филипп Рамо, Луи Дакен, Жан-Батист Люлли), рождают соответствующий стиль исполнения, характеризующийся интимной камерностью грацией, легким и светлым звучанием, игривостью, частым использованием стаккато, контрастных сопоставлений силы звучности, различных тембровых окрасок.

Творчество венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена – объединяют глубина и жизненность содержания, стройность и ясность формы, естественность и простота, человечность и оптимизм. В то же время стиль и круг образов каждого из них ярко индивидуален. Основная сфера музыки Гайдна – сфера бытия. Бодрая, светлая, жизнерадостная, она вселяет веру в силы человека, поддерживает в нем стремление к счастью. В ней много веселья, живой игры ума, здравого юмора. Рисуя идеальный мир, Гайдн наполнял его жизненными образами, реальными характерами, впечатлениями от природы. Никто до Гайдна так непосредственно не опирался на музыкальное творчество народа, не воспевал лучшие стороны его души. С этим связана особая простота, доступность и достаточно «земной» характер его музыки, исполнение которой требует меньше изысканности и утонченности, чем музыка Моцарта.

По сравнению с Гайдном, которого Моцарт называл своим «отцом, наставником и другом», музыка Моцарта более субъективна, индивидуальна и романтична. Охарактеризовать моцартовский стиль чрезвычайно сложно. Для него в равной степени характерны и величественная, энергичная тема симфонии «Юпитер», и веселый, неудержимо стремительный поток звуков увертюры «Свадьбы Фигаро», и трагическое звучание многих мест «Реквиема». В музыке Моцарта гармонически сочетались просветительский классицизм с его культом разума, идеалом благородной простоты и оптимизмом и сентиментализмом с его культом сердца и идеалом свободной личности. Сохраняя жизненные элементы галантного стиля, но, переосмысливая и подчиняя их более глубокой эстетической концепции, Моцарт утверждал новый прогрессивный путь развития музыки. Индивидуализация образов, наполненность экспрессией, стремительность развития, романтичность, изящество и филигранность, редкая красота мелодики и совершенство формы – вот, пожалуй, черты, которые в некоторой степени характеризуют моцартовский стиль, весьма далекий от мифа о беспечном, наивном художнике, «солнечном юноше», гении, творящем без усилий и раздумий. В своих требованиях к исполнительскому искусству Моцарт был выразителем строгой классической эстетики. Он требовал от интерпретаторов абсолютно точного исполнения всех нот, пауз, украшений, соблюдения надлежащего темпа.

В противоположность Моцарту Бетховен – истинный революционер, ибо музыка его имеет титанический размах. По своему интонационному строю она порой ближе гимнам и маршам Великой Французской революции, чем Гайдну и Моцарту, хотя стилистическая общность и преемственность венских классиков несомненны. Существует много попыток периодизации творчества Бетховена по биографическим и стилистическим признакам, поскольку при сопоставлении его произведений, написанных в разные периоды творчества, ясно обозначаются изменения в стиле. Однако любая периодизация по стилистическим признакам условна. Многое из созданного Бетховеном в юности было использовано им в более поздние годы; новые стилистические тенденции, отчасти сближающие его с композиторами-романтиками, заметны в сочинениях не только последнего, но и раннего (венского) периода его творчества.

В романтизме как эпохальной стилевой системе достаточно ясно выделяются три этапа. Первый из них, ранний (примерно два десятилетия XIX века), во многом еще остается преемственно связанным с предшествующим ему классицизмом (Вебер, Шуберт, молодой Глинка). Второй этап, условно называемый некоторыми музыковедами «средним», охватывает период, начиная с 30-х годов (время зрелости Шумана, Листа, Шопена, Вагнера, Берлиоза) до конца 80-х годов XIX века. За ним следует постепенно намечающийся переход к третьему, более позднему этапу, несущему в себе зародыши последующих стилевых тенденций. Причем в романтический период развития музыки индивидуальные стили композиторов становились все менее похожими друг на друга. Стилистические различия у ранних романтиков — Шуберта, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена — не менее явственны, чем у поздних — Р. Штрауса, Г. Малера. Например, хоровые произведения основоположника венской романтической школы Шуберта отличаются светлым, созерцательным характером, искренностью и непосредственностью чувства. В противоположность им, хорам Ф. Мендельсона свойственна большая сдержанность, спокойствие и ясность духа, некоторая рационалистичность. В хоровом творчестве Р. Шумана можно найти много моментов, роднящих его с Мендельсоном и, в особенности с Шубертом (это относится, прежде всего, к тематике произведений и к приемам письма). Однако тенденция к передаче внутренних переживаний человека находит в музыке Шумана более конкретное воплощение. Наиболее характерные черты романтизма — преувеличенная насыщенность чувств, поэтичность, лиризм, прозрачная картинность, гармоническая и тембровая яркость, красочность. В то же время их нельзя рассматривать как признаки только этого стиля; в большей или меньшей степени они свойственны таким различным школам, как русский реализм социально-критического направления (Мусоргский), французский импрессионизм (Дебюсси). То же можно сказать и в отношении русского хорового стиля конца XIX — начала XX века — хорового творчества С. Танеева, А. Кастальского, П. Чеснокова, Вик. Калинникова, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова. Все они — приверженцы реалистического направления в музыке. Однако неоднородность развития русской музы­кальной культуры этого периода, принадлежность к различным школам (петербургской и московской) отразились в их индивидуальных стилях.

Наиболее ярким является, несомненно, хоровое творчество С. Танеева, которому принадлежит главная заслуга в поднятии хорового жанра до уровня самостоятельного, стилистически обособленного вида музыкального искусства. Его сочинения стали высшим достижением в русском дореволюционном хоровом искусстве, высшим проявлением классического стиля в русской музыке и оказали огромное влияние на плеяду московских хоровых композиторов, представляющих собой новое направление в хоровом искусстве. Почти все московские «композиторы-хоровики», многие из которых были непосредственными учениками Танеева, находились под влиянием его творческих установок и принципов.

Особенностью хорового стиля Танеева является свободное сочетание гармонических и полифонических приемов изложения. Текст, прозвучавший в гомофонно-гармоническом складе, получает затем дальнейшее раскрытие в полифоническом развитии. Свободный переход от одной фактуры к другой базируется на интенсивной мелодизации голосов в гармоническом изложении и на ясной гармонической основе полифонического склада. Характерная черта танеевского хорового стиля — стремление к максимально полному раскрытию выразительных возможностей вокальной полифонии. Сам композитор писал по этому поводу: «Контрапункт дает возможность каждому голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую выразительность, на которую он способен». Не довольствуясь применением средств классической полифонии (имитационной, контрастной), Танеев вводит принцип подголосочности, то есть придает ей национальный колорит. К особенностям танеевского стиля можно отнести также картинность, живописность образов, выраженную полифоническими средствами.

Яркой стилистической индивидуальностью отличается творчество А. Кастальского, о котором Б. Асафьев писал: «Он — единственный даже тогда мастер русского хорового письма и тончайший знаток народного творчества, создатель естественного, а не школьно-педагогического стиля русской хоровой полифонии и гармонии». Своим творчеством Кастальский дал толчок развитию распевно-подголосочного стиля a cappella, в котором претворялись интонационно-мелодические и ладовые элементы народного музыкального языка, фактуры многоголосного народного пения с присущими ему приемами голосоведения, импровизационностью и свободой развития.

У остальных авторов, составляющих новое направление хоровой музыки, индивидуальные стилистические особенности выражены менее ярко.

Так, А. Гречанинов шел по пути сознательного синтеза различных стилей. Беря за основу мелодии знаменного распева, он, по его словам, стремился «симфонизировать» формы церковного пения. При этом он облекал их в пышный гармонический наряд. Черты концертной нарядности носит и его светское хоровое творчество. Большинство его светских хоров отличают мелодичность, красивая гармонизация, яркая образность, умелое использование хоровых красок, вокальное удобство.

Главная особенность хорового стиля П. Чеснокова — сочетание в письме максимального выявления стихии вокальности и принципов инструментального письма. Отсюда «поющая гармония» его хоров и их необыкновенно эффектное звучание, рожденное не только редким пониманием природы и выразительных возможностей певческого голоса, но и выдающимся вокально-хоровым чутьем дирижера-практика. Как и Гречанинов, он стремился к выявлению красочных возможностей хора, к акустической благозвучности. Типичные черты его хоров — широта диапазона, использование низких басов (октавистов), применение дивизий.

В стилистике Вик. Калинникова отчетливо проступают две основные тенденции: первая — мелодическая, идущая от Чайковского (в частности, от его романсов), отчетливо ощущается в пейзажной лирике композитора («Элегия», «Зима», «Осень», «Жаворонок» и др.), и вторая — эпическая, идущая от Бородина («Лес», «На старом кургане», «Кондор», «Ой, честь ли то молодцу» и др.). Мелодика хоров Вик. Калинникова близка городской, иногда крестьянской песне. Очень разнообразна хоровая фактура: эпизодически используется неполный хор; ‘ мелодия часто проводится в различных партиях в виде «перекличек»; органный пункт применяется не только в нижних, но и в верхних голосах, на разных ступенях лада. Из других характерных черт его хорового письма можно отметить ярко выраженное стремление к строфичности, то есть к оформлению каждой строфы текста новым музыкальным материалом, и интенсивную мелодизацию голосов при гармонической в основном фактуре.

Уже из этих весьма схематичных характеристик видно, что в русской хоровой музыке конца XIX - начала XX века достаточно отчетливо прослеживаются не только коллективные, но и индивидуальные стили.

XX век — век величайших войн, величайших революционных переворотов и социальных преобразований — вынес на поверхность множество новых направлений и стилистических тенденций, новых принципов музыкальной композиции, эстетических платформ, в процессе столкновения и противоборства которых происходило и происходит формирование и кристаллизация нового музыкального языка.

Первым из новых течений, сыгравших выдающуюся роль в художественной культуре, вышел на историческую арену импрессионизм. Он внес в музыку тончайший колорит гармонических сочетаний — многокрасочных «пятен», необычность инструментальных сопоставлений, преобладание колорита над мелодическим рисунком. В целом эмоциональный строй большинства произведений композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси, И. Равеля, П. Дюка, О. Респиги, К. Шимановского и др.) скорее изыскан, чем взволнован. Влияние импрессионизма испытали в начале XX века и некоторые русские композиторы (Н. Черепнин, В. Ребиков, С. Василенко, А. Скрябин, И. Стравинский).

Суровые годы первой мировой войны и связанное с войной состояние мрака, горя, боли породили новое направление — экспрессионизм. Его яркие представители — Г. Малер, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг в своих сочинениях, характеризующихся крайним субъективизмом, стремились передать изнанку душевной жизни, предельно заостренные, истерические, подчас патологические эмоции.

Реакцией на перенасыщение сознания патологически взвинченными образами, разорванность музыкальных конструкций стало возникновение неоклассицизма, в котором проявилось стремление к упорядоченности, покою, ясности, отдыху от невероятного нагромождения формальных звуковых конструкций. К представителям неоклассицизма можно отнести И. Стравинского, К. Орфа, отчасти С. Прокофьева, движимого интересом к здоровому искусству, лишенному экспрессивной мрачной исступленности.

Из других направлений музыки XX века нельзя не упомянуть додекафонию, полностью отрицающую закономерности ладовой организации музыкальных звуков; музыкальный абстракционизм, конкретную музыку.

Конечно, все эти направления не исчерпывают число течений и стилей, существующих в современной музыке. В каждую эпоху люди творят по-разному: одни выражают приверженность традициям, другие отдают свою энергию поиску новых путей. Процесс такого разделения вкусов и эстетических устремлений сложен и противоречив. Не все приверженцы традиционного искусства — ретрограды, не всякая погоня за новизной являет собой акт новаторства. И в XX веке, наряду с перечисленными течениями, очень многие композиторы направляли и направляют свои творческие устремления на реалистическое отражение действительности в музыке. Разумеется, огромное значение имеет индивидуальная манера письма, свойственная личности композитора. Но при всех индивидуальных особенностях их творчество можно привести к общему реалистическому знаменателю, хотя, подчеркиваем, очень разнятся друг от друга Я. Сибелиус и Б. Бриттен, Л. Яначек и Дж. Гершвин, П. Дессау и А. Онеггер, Г. Свиридов и Р. Щедрин, А. Шнитке и В. Гаврилин, С. Слонимский и Э. Денисов. В их творчестве реализм выступает в индивидуализированном, а не унифицированном виде, сочетаясь с другими течениями — романтизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом... Поэтому, характеризуя стиль современных композиторов, нужно очень осторожно и внимательно выявлять его разнообразные проявления, дабы избежать абсолютизации и штампов. Не говоря уже о том, что на различных этапах творческого пути композитора его индивидуальный стиль может меняться и подвергаться различным влияниям, нужно помнить о том, что в один и тот же исторический период и даже в одной стране разные композиторы могут параллельно творить в различных стилях.

Кроме того, следует иметь в виду, что теория классического стиля — явление исторически локальное. Законы классического стиля приложимы к определенной традиции, которая имела свою логику развития: становление, расцвет, зрелость и переход в иные формы. Поэтому подходить к принципиально иным системам стилей, основания которых несхожи с классическими нормативами, сегодня надо с несколько иных позиций. Здесь нельзя не согласиться с мнением авторитетного исследователя проблем стилистики М. Лобановой, что «обращаясь к стилевым системам, в принципе отличным от классической, необходимо изменить сам подход к стилю. Когда нормы классической эстетики, языка и синтаксиса еще не установлены или уже перестают доминировать в культуре, стиль, соответственно, не имеет замкнутости или теряет ее. Он сближается с другими музыкальными явлениями — жанром, техникой письма, а также с внемузыкальными факторами. Последнее особенно понятно, если вспомнить, что в доклассическую эпоху музыка не имеет полной автономии, черпает свои подспорья в слове (риторика, экзетика), в математике, в теории «остроумия» и эмблематике и т.д., а в эпоху слома классического канона, напротив, восстанавливаются многие, казалось бы, навеки утраченные связи — вплоть до возобновления совсем архаичных схем и представлений». В качестве методологического обоснования данного подхода к объяснению различных стилевых систем М. Лобанова берет принцип историзма, предполагающий последовательное развитие идеи многообразия и специфичности разных исторических и национальных традиций. Согласно этой концепции, не только музыкант-исследователь, но и музыкант-исполнитель должны подходить к музыкальному произведению не как к застывшей и неизменной части истории, а как к явлению, обладающему устойчиво-изменчивой сущностью, живущему в истории и проходящему через нее.

**Исполнительский стиль.**

Рассмотренные выше стилевые уровни присущи и музыкально-исполнительскому искусству, хотя понятно, что основой исполнительства того или иного автора является, прежде всего, осознание его творческого стиля и художественного направления эпохи, к которой он принадлежит. Именно с этой позиции — соответствия или несоответствия стилю композитора — подходят к проблеме исполнительского искусства выдающиеся советские исполнители и педагоги. Г. Нейгауз, например, в свойственном ему полушутливом тоне писал об этом так: «По-моему, есть четыре вида "стиля исполнения". Первый — никакого стиля: Бах исполняется "с чувством" a la Chopin или Фильд, Бетховен — сухо и деловито a la Clementi; Брамс — порывисто и с эротизмом, а 1а Скрябин или с листовским пафосом, Скрябин — салонно, а 1а Ребиков или Аренский, Моцарт — а 1а старая дева и т.д., и т.д.

Второй — исполнение "морговое": исполнитель так стеснен "сводом законов" (часто воображаемых), так старательно "соблюдает стиль", так доктринерски уверен, что можно играть только так и никак не иначе, так старается показать, что автор "старый" (если, это, не дай бог, Гайдн или Моцарт), что, в конце концов, бедный автор умирает на глазах у огорченного слушателя и ничего, кроме трупного запаха, от него не остается.

Третий вид, который прошу никак не смешивать с предыдущими, — исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения, например, исполнение бранденбургского концерта с небольшим, времен Баха, оркестром и на клавесине со строгим соблюдением всех тогдашних правил исполнения (ансамбль Штросса, Ванда Ландовская с ее клавесином; для полноты впечатления было бы желательно, чтобы публика в зале сидела в костюмах эпохи: париках, жабо, коротких штанах, туфлях с пряжками и чтобы зал освещался не электричеством, а восковыми свечами).

Четвертый вид, наконец, — исполнение, озаренное "проникающими лучами" интуиции, вдохновения, исполнение "современное", живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащие любовью к автору, диктующей богатство и разнообразие технических приемов под лозунгом: "автор умер, но дело его живо!" или "автор умер, но музыка его жива!", если же автор жив, — под лозунгом: "и будет жить еще в далеком будущем".

Ясно, что виды № 1 и № 2 отпадают: первый из-за глупости, незре­лости и молодости, второй — из-за старости, перезрелости и глупости.

Остаются: №4, бесспорно, самый лучший и №3 — в виде ценного, весьма ценного приложения к нему... Верным для меня остается одно: стиль, хороший стиль — это правда, истина».

В этом высказывании выдающегося исполнителя и педагога ясно определяется, где надо искать ключ к правдивому воссозданию образов прошлого, в каком соответствии в подлинном искусстве должны сочетаться в них историзм и современность.

Однако исполнительский стиль определяется не только верностью передачи стиля музыки. В силу надстроечного характера исполнительского процесса трактовка понятия «стиль» в музыкальном исполнительстве сложна и двойственна. С одной стороны, верная трактовка исполнителем произведения невозможна без глубокого уяснения всех стилевых уровней, характеризующих творчество данного автора. С другой стороны, на ступени исполнительского творчества — категории надстроечной по отношению к композиторскому творчеству — отмеченные выше стилистические уровни тоже существуют.

Рассматривая, например, исполнительский стиль как историческое явление, можно установить, что каждая историческая эпоха порождала характерные для нее исполнительские течения. Так, в эпоху классицизма откристаллизовался стиль исполнения, строго соответствующий эстетическим представлениям того времени. Возвышенность сочеталась в нем с лаконизмом выразительных средств; чувственное начало подчинялось интеллекту; страстность имела оттенок интеллектуализированной строгой патетики.

В романтическую эпоху произошла коренная ломка исполнительского стиля, наполнившегося пылкостью, восторженностью, чувственной экзальтацией. Наконец, во второй половине XIX века вместе с расцветом реализма неотьемлимыми качествами исполнительства стали объективность, психологизм, искусство художественного перевоплощения.

Столь же естественно, что стиль исполнения, охватывая группы близких друг другу по эстетическим позициям исполнителей, бывает, связан с тем или иным направлением. Направление обычно берет свое начало от исполнительской манеры какого-либо большого артиста или руководимого им музыкального коллектива (хора, оркестра, ансамбля). Развиваясь затем в творчестве последователей, эта характерная манера постепенно складывается в определенный, отличающийся особенностями и традициями интерпретации исполнительский стиль, школу. Так, например, создавался известный игумновский стиль исполнения музыки Чайковского, данилинский стиль исполнения хоровых сочинений Кастальского и Рахманинова, исполнительский стиль московского Синодального хора, петербургской Придворной певческой капеллы, Государственного русского хора, Московского камерного хора.

**Решение проблемы стиля в хоровом исполнительстве.**

Чтобы показать на конкретном примере, как решаются проблемы стиля в хоровом исполнительстве, попытаемся изложить некоторые, наиболее характерные особенности творчества Моцарта.

Как в призме собираются многие световые лучи с тем, чтобы, выйдя из нее одним снопом света, заиграть новыми радужными переливами красок, так в творчестве Моцарта сошлись и преломились многие черты предшествующих направлений, стилей, всего многообразия домоцартовской музыкальной культуры. Он свободно и смело пользовался любым из выразительных средств, накопленных до него историей музыкального искусства, для воплощения своих замыслов.

Немало отличных музыкантов занимались изучением творчества Моцарта. В разнообразных исследованиях неодинаково освещались различные стороны деятельности великого композитора. Законы творчества гения здесь сказались во всю свою силу в том смысле, что совершенное им в течении краткой жизни трудно познать до конца многим и многим последующим поколениям. Таково свойство великого.

Моцарт является вершиной, кульминацией мелодического творчества человечества, и ни один из последующих гениев музыки не смог достичь его высот.

Мелодическое существо Моцарта ощущается во всех творения композитора. Его музыка подобна самой человеческой душе, в которой каждое впечатление, всякое развитие какой-либо идеи всегда сложно и многообразно.

Язык музыки отличается от словесного языка. Очень трудно, пожалуй, даже невозможно установить, какими средствами внутреннего воздействия располагает музыка, почему, слушая ее, мы ясно чувствуем, как живая душа человека поет и смеется, грустит и плачет.

Говоря о творчестве Моцарта, его характерных признаках, непременно указывают на ясность и гениальную простоту его музыкального языка. Хотелось бы при этом подчеркнуть многоплановость его музыкальных замыслов. Исполнителю произведений Моцарта всегда следует искать сочетания с основной мыслю других, может быть, менее заметных, но самостоятельных линий, которые имеют свою мелодическую основу, способствуют общей тенденции развития музыка. Загляните в партитуру первого хора оперы «Похищение из сераля». В каждой строчке ее, в каждом голосе, в каждом инструменте переливается и играет свое, далеко не всегда дублирующее или рабски подчиненное основной, ведущей мелодии. И это при удивительной простоте и доходчивости музыки – в виде органически спаянного целого. Как это схоже с внутренними движениями человеческой души – сложной, противоречивой и многообразно живой в одно и тоже время.

В произведениях Моцарта полифония служит высшим задачам искусства – передаче живого чувства. Мелодическое начало довлеет повсюду, подчиняя своим целям конструктивное искусство. Главное мелодическое зерно господствует безраздельно, но и каждая из второстепенных линий живет и дышит чувством, мелодизмом, силой, может быть, второстепенной или не вполне высказанной, но своеобразной мыслью.

В разноцветности музыкального полотна Моцарта заметно большое тяготение к принципам контрастной полифонии, чем к канонизированной имитационности. И это естественно, так как именно здесь композитор может найти наибольшие возможности для передачи движения человеческой души. Свободное и органичное использование таких принципов свидетельствует о великом полифоническом мастерстве композитора, создавшего в дальнейшем шедевры имитационной полифонии (№ 1 «Реквиема»).

В № 1-м «Реквиема» мы видим использование классических баховских принципов построения двойной фуги. Она исполнена глубокой человечности, драматизма, заставляющих забыть о математическом схематизме формы стиля вокальной полифонии XVI века.

В № 4-м «Реквиема» двойной контрапункт, переливаясь из партии в партию, соединяясь в единый поток, использован как средство непрерывного нарастающего напряжения. Генделевский принцип развертывания звучности на выдержанном в одном голосе звуке при движении остальных голосов используется там, в виде средства, постепенно вызывающее динамическое нарастание.

Мы давно привыкли к тому, что фигурации сопровождают и украшают основную мысль, изложенную в мелодии. Сам великий Бетховен дает много примеров этому. Ритмически усложненный, измельченный рисунок фигурации в сопровождении, выступая на первый план, временами отключает внимание от развития мелодии, сохраняя напряженность чувства и усиливая в дальнейшем впечатление от вновь наступившей мелодии.

Мелодическая страсть Моцарта нередко заставляет его придавать особое значение, самому мелкому кружеву партитуры, наделяя каждую нотку даже в фигурации самостоятельной функцией. Примером может служить «Серенада Дон Жуана». Здесь фигурация в сопровождении составляет самостоятельную линию – искристую, живую, контрастирующую и сливающуюся с основной мелодией голоса – сладкой, чуть ленивой.

Мудрая простота и ясность музыки Моцарта порождена необычайной силой его творческой мысли. В творениях композитора железная логика, виртуозная изобретательность, блестящее разнообразие музыкального языка порождаются могучими велениями чувства. Они служат воплощению творческого импульса пения – чувства, рвущегося неудержимым, сплошным потоком. Поэтому все, даже самое сложное в произведениях великого композитора, ясно, логично, закономерно необходимо.

В великой силе простоты творческих средств Моцарт не знает себе равных. Неотразимая прелесть его искусства всегда влекла к нему создателей музыки, начиная с его современников. И даже в более поздние эпохи многие композиторы, вооруженные с головы до пят всеми доспехами музыкальной науки, отбрасывали их, обращаясь к пленительному стилю великого музыканта. Они стремились создать те чарующие образы и формы, которые сулило следование принципам и традициям моцартовского гения. Но, увы, великое неповторимо. Поэтому даже самое точное следование художественным принципам еще не рождает произведения искусства, и все самые лучшие и точный копировщики Моцарта оказались обречены на неудачу. Они не вступали даже на подножие пьедестала, увенчанного творчеством великого музыканта. Жизнь шла и идет свом чередом, по своим непреложным законам. И лишь в новом, продолжающем, а не повторяющем принципы великого мастера, росло и стремилось ввысь музыкальное искусство человечества, идя от Моцарта к Бетховену и дальше.

Сила гения Моцарта перекидывает мост между великими усилиями прошлого и грандиозными дерзаниями грядущего.

В исследованиях творчества Моцарта меньше всего, пожалуй, сказано об исполнительских особенностях хоровой музыки композитора, в области которой так широко и величаво парил его крылатый гений.

В последующей части мы попытаемся проследить некоторые особенности наименее сложных хоров Моцарта.

Опера Моцарта «Похищение сераля» содержит два хоровых номера. Оба хора тождественны по содержанию, представляют собой приветственные гимны, славословящие пашу – властелина страны, одного из главных действующих лиц оперы.

Подобно хорам в других операх Моцарта, они имеют значение ярких декоративных эпизодов, украшающих основную сюжетную линию оперы. В этой линии лирических арий, характерных речитативов – непременных признаков немецкого зингшпиля – торжественные, звучные хоры, сопровождаемые полным составом моцартовского оркестра, живописно обрамляют произведение в целом. При этом действие, предшествующее хору, приобретает характер вступления или пролога к опере.

В существе обоих хоров можно установить общие черты с хором античной трагедии: устами народа высказывается общественная мораль, прославляющая благородство, гуманность, житейскую мудрость, сосредоточенные в личности одного из героев оперы. Кристальная чистота и стройность музыкальной формы небольших хоров, ясность гармонического языка, непринужденная и в то же время непреложная логичность музыки также напоминают нам совершенство творений античного мира.

Подобно великим ваятелям древности, Моцарт способен поражать совершенством искусства, выраженным простейшими средствами. И эти простые средства, отличающиеся гармонией формы и содержания, обеспечивают ему прямой и кратчайший путь к сердцу слушателя.

**Заключение.**

Итак, стилистика музыкального произведения является рождающимся в процессе сочинения музыки результатом активной работы композитора с изображаемыми, имитируемыми, конструируемыми и реконструируемыми стилями самых разных уровней и родов.

Исторический отбор разнообразных приемов и принципов стилистики привел к формированию целого ряда канонизированных ее типов, к которым в первую очередь относятся жанровые сцепления в циклических формах сюиты, сонаты, симфонии, вариаций (особенно характерных). Большое развитие, как в программной, так и в непрограммной инструментальной музыке получила фабульная, сюжетная стилистика. В оркестровых сочинениях она развертывается на особенно благоприятной почве инструментально-тембровой персонификации музыкальных тем. В произведениях для одного концертного инструмента она выступает как своего рода рассказ в лицах, как театр одного актера. Свои приемы фабульная стилистика может заимствовать из поэтики эпоса (повествование, авторская прямая речь, цитата, отступление, произвольные переключения с одного на другое), а также из арсеналов драматургии (вторжение, стилевой диалог тем-персонажей и т.п.) и, конечно, из лиропоэйи (стилевые модуляции, наплывы, реминисценции).

Ясно вместе с тем, что объектами стилистического анализа могут быть не только оригинальные авторские сочинения, но и результаты активной стилевой работы с музыкальными текстами, не принадлежащими самому композитору. И тут тоже сформировались разные жанры. В обработках и транскрипциях чужой материал соединяется с авторским стилем, в стилизациях, напротив, чужой стиль сочетается с собственным авторским материалом, а в реконструкциях (дописывание неоконченного произведения) сохраняется и чужой материал и чужой стиль, хотя и здесь композитору приходится сочетать активную стилевую работу с созданием нового материала.

Разумеется, к стилистике в более широком толковании относятся также и другие формы. Одна из наиболее важных для композитора и исполнителя форм связана с процессом формирования индивидуального стиля, захватывающим едва ли не всю творческую жизнь музыканта. Процесс этот может совершаться как бы сам собой, как нахождение и отбор уже существующих в музыкальной культуре способов, средств, наиболее подходящих для выражения индивидуальности художника, и попутное, часто непреднамеренное изобретение оригинальных приемов. Но иногда внимание композитора может быть направлено специально именно на достижение стилевого своеобразия. Эти два пути чаще всего совмещаются, но если раньше преобладающим был первый — естественное становление стиля, то в XX столетии все чаще он уступает место целенаправленному конструированию.

Большую роль в этом сыграло исторически постепенное освоение системы стилевых понятий и категорий, а в последнем столетии и общее для художественной культуры и всех видов искусства стремление к новациям.

Также мы рассмотрели в общих чертах круг основных вопросов, возникающих перед дирижером в процессе работы над хоровым произведением от первого знакомства с ним и становления исполнительского замысла до его реализации в ходе репетиций и в концертном исполнении. Предусмотреть все проблемы, которые могут встретиться в практической работе с хором, едва ли возможно. Даже самое полное и тщательное освещение всех компонентов работы дирижера над партитурой не гарантирует яркого исполнения. Можно блестяще изучить отдельные закономерности воздействия исполнительских средств, но не суметь реализовать полученные знания в практической деятельности. Здесь, как и вообще в искусстве, многое зависит от личности исполнителя, его интуиции, таланта, культуры, опыта, мастерства, воли, педагогического дара, вкуса, чувства меры... Тем не менее, не подлежит сомнению, что знание закономерностей исполнительской выразительности, методов и приемов изучения произведения и работы над ним с хором, стилистических особенностей музыки и других, рассматриваемых в данной работе вопросов сокращает вероятность исполнительского произвола и создает предпосылки к формированию индивидуальной, но аргументированно-объективной исполнительской трактовки.

В качестве практического совета для работы хора следует указать на необходимость возможно большего слушания хором сопровождения и во время пения, и в другие моменты. Дирижер должен словесными объяснениями и показом (голосом) объяснять особенности движения музыки, ее пульса.

В воплощении великих произведений классического искусства велико значение дирижера. Его образованность, настойчивость и терпение, его талант ведут коллектив к правильной и яркой интерпретации прекрасного творения, далеко и во многом чуждого нам прошлого.

И если дирижер в дополнение к музыкальной образованности, вокальным знаниям, педагогическому таланту и настойчивости наделен даром артиста, владеющего высоким профессионализмом своего дирижерского искусства, то его вдохновенное руководство исполнением музыки явится одним из важнейших и непременных условий, при которых коллектив исполнителей сможет действительно затмить и «заставить исчезнуть все остальное», как сказал великий Гете об опере «Похищение из сераля».

**Список используемой литературы:**

1. Статья – «Проблемы стиля и хоровое исполнительство».

Автор – К.Б. Птица, народный артист СССР, профессор МГК.

Источник – «Работа с хором. Методика и опыт». Профиздат 1972.

2. Статья – «Проблемы стиля в хоровом исполнительстве».

Автор – Живов Владимир Леонидович.

Источник – «Теория хорового исполнительства». Эдиториал УРСС. Москва 1998.

3. Автор - Е.В. Незайкинский.

Книга – «Стиль и жанр в музыке». Москва. Гуманитарный издательский центр Владос 2003.