

На правах рукописи

Кальченко Елена Викторовна

**Месса в музыке XX века:
к проблеме неоканона**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на Дону–2016

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Григорьева Галина Владимировна

Официальные оппоненты: **Артемова Евгения Георгиевна**
доктор искусствоведения, доцент,
ГАОУ ВО «Институт культуры и искусств МГПУ»,
доцент кафедры музыкального образования, музыковедения и инструментального исполнительства

Немкова Ольга Вячеславовна
доктор искусствоведения, профессор,
ТОГБОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова»,
профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по научной и методической работе

Ведущая организация: Российская академия музыки им. Гнесиных,
кафедра теории музыки

Защита состоится 30 июня 2016 г. в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан «___» апреля 2016 года

Ученый секретарь
диссертационного совета

 — Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Во **Введении** дается характеристика жанровой панорамы музыки XX века, представленной как новыми, так и достаточно традиционными ее типами. Сочинения духовных жанров занимают в ней значительное место, продолжив свою многовековую историю в сложной художественной ситуации этого времени. Особая роль здесь принадлежит католической мессе, существующей в разных национальных традициях, стилистических и драматургических вариантах. Бытование жанра мессы, как в фокусе, отражает сложное переплетение технико-стилевых процессов в музыке этого непростого, порой кризисного времени. Современная месса предстает как в *каноническом* варианте, так и в разнообразных *неканонических* модификациях традиционной структуры. Специальное исследование жанра в таком аспекте до сих пор не предпринималось, в то время как он демонстрирует показательные процессы технико-стилевой эволюции во множестве художественных образцов. Многочисленные мессы создаются в Европе, России, Америке, они демонстрируют стойкую приверженность авторов к ее духовной глубине, сокровенной лиричности, философичности; месса откликается как на события глобального масштаба, мировые катаклизмы эпохи, так и на перипетии в личной жизни ее создателей.

Отечественные и зарубежные композиторы XX века создали огромное количество произведений, так или иначе соприкасающихся с религиозной темой. И если за рубежом эта традиция никогда не прерывалась, то в России по известным причинам создание произведений религиозных жанров и их исполнение было связано с рядом ограничений. Возрождение традиции началось в 1960-х годах, а официально запрет на религиозную музыку был снят только в конце 1980-х годов. К середине столетия, как известно, относится расцвет второй волны европейского авангарда с сериализмом, сонористикой и алеаторикой, электронной музыкой. Несмотря на сильное воздействие авангарда, многие сохраняли крепкие устои духовной музыки (среди них – Ю. Буцко, А. Караманов, В. Мартынов, Н. Сидельников); других же духовная музыка вывела из ограничений авангарда (так, А. Пярт пришел к искусству «аскетичной простоты», напрямую связанному с религиозностью). В зарубежной музыке опора на духовные жанры также не переставала развиваться (Реквием Д. Лигети, духовные опусы К. Пендерецкого, Б.Циммермана, Д. Куртага, О. Мессиана). В западноевропейской музыке интерес композиторов к традиционным духовным жанрам постоянно поддерживался богослужбной практикой католической церкви. Отечественные композиторы также нередко обращались к католическим

жанрам и развивали их на фоне все более заметного возрастания идей экуменизма.

Современная католическая месса изобилует примерами разных технико-стилистических решений; среди них – мессы И. Стравинского и Ф. Пуленка, А. Казеллы и К. Дженкинса, Б. Бриттена и Е. Подгайца, оригинальные «tintinnabuli-мессы» А. Пярта, «невидимая месса» - Симфония №2 А.Шнитке, «Креольская месса» А. Рамиреса, «Театрализованная» Месса Л. Бернштейна, «Маленькая джазовая месса» Б. Чилкотта, «Месса в джазовом стиле» Ф.Сикстена и многие другие.

В работе выделены как основные две стилевые тенденции – неоклассическая и полистилистическая. Для анализа первой из них материалом послужили мессы И. Стравинского, А. Казеллы, Ф. Пуленка, Ю.Фалика, *Missa brevis* Л. Бернштейна. Примеры второй тенденции представляют «Театрализованная» Месса Л. Бернштейна и «Вооруженный человек: месса за мир» К. Дженкинса.

Актуальность темы состоит в рассмотрении мессы XX века как одной из важнейших жанровых констант в плюралистических тенденциях современного музыкального искусства. Акцент на этом явлении важен, т.к. вопросы жанровой системы современной музыки на сегодняшний день разработаны еще не достаточно; в произведениях, основанных на «смешении» жанров и жанровых признаков, необходимо выявление как традиционных их особенностей, так и тех, которые возникли на основе сложных технико-стилистических взаимодействий. Современная месса является показательным примером, своеобразной константой, сохраняющей непреходящее значение высоко духовных идеалов в панораме современного музыкального творчества.

Цель работы:

– рассмотреть образцы современной мессы с точки зрения неоканона – нового явления в жанровой парадигме XX века, а также раскрыть содержательную сущность современной католической мессы, ее стойкую апелляцию к высшим проявлениям духовности в сложном сплетении разностилевых и разножанровых тенденций музыки XX столетия.

Задачи исследования:

- проследить пути исторического развития жанра на пути к неоканону;
- представить по возможности полную картину бытования жанра мессы в музыке XX века;
- рассмотреть в предложенном ракурсе исследования малоизвестные произведения (мессы А. Казеллы и Ю. Фалика);
- проанализировать мессы с точки зрения двух основных стилевых тенденций – неоклассической и полистилистической;
- выявить сущностные особенности современных месс с точки зрения их образного содержания, формы частей, структурных особенностей, авторской стилистики;

– дать краткие исполнительские рекомендации, относящиеся к данным образцам.

Степень разработанности темы. Проблематика современной духовной музыки связана с обширным количеством исследований – монографий, статей, материалов. В 1990 году в Ростове-на-Дону прошла первая за много десятилетий конференция, посвященная теме музыки и религии «Отечественная культура XX века и духовная музыка». По материалам этой конференции в 1994 г. был выпущен сборник статей «Музыкальное искусство и религия». Авторы статей В. Медушевский, Е. Чигарева, Т.Франтова и другие поднимают проблемы и темы, новые для отечественного музыкознания того времени, стремятся «понять те или иные явления искусства в контексте взаимодействия религиозного мировидения и эстетического мироощущения»¹.

Активно разрабатывается проблема православной традиции. Именно на этой почве возникли понятия неоканона, а также «новой сакральности» и «нового сакрального пространства». Однако католические жанры и их роль в отечественной музыке почти не освещены. Между тем, многие русские композиторы писали в жанре реквиема, мессы и *Stabat mater*. Среди них А.Гречанинов и Н. Черепнин, И. Стравинский и А. Шнитке, Э. Денисов и С.Слонимский, В. Сильвестров и Г. Дмитриев, А. Караманов, Е. Подгайц, В.Мартынов и другие.

Новые техники и исполнительские приемы хорового письма XX века рассматриваются И. Батюк в исследовании «Современная хоровая музыка: теория и исполнение». Здесь представлены наиболее яркие хоровые сочинения отечественных и зарубежных композиторов XX века, затрагиваются вопросы, касающиеся их исполнения. Достаточно подробно и многогранно рассматривается хоровое творчество XX века и особенности исполнения современных сочинений в кандидатской диссертации Н.Кошкаревой «Хоровая композиция в современной отечественной музыке».

Фундаментальным опытом обобщения музыкальных процессов в области современного духовного искусства является исследование Н.Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века», в котором актуальна попытка установить наиболее общие тенденции его развития.

Католические жанры духовной музыки, широко представленные в творчестве композиторов XX века, настоятельно требуют историко-типологического, а также технико-стилистического осмысления. В отечественной и зарубежной литературе крайне мало работ, освещающих связи современной католической мессы с традицией и современное ее преломление, различные стилистические варианты жанра.

¹ Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции. – РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. С. 4.

Один из немногих специальных трудов по данной проблематике – монография Н. Гавриловой «Сакральная тематика в музыке XX века». Книга объединила высказывания композиторов о смысле и роли религии (К.Дебюсси, О. Мессиаан, Ф. Пуленк, Э. Денисов, А. Шнитке, В. Артемов, В.Мартынов и др.) с авторской теорией о трех концепциях сакрального в музыке XX века, претворенных в жанрах мессы, реквиема и *Stabat mater*. Здесь представлены краткие анализы месс А. Пуссёра, Д. Брубeka, «Театрализованной» Мессы Л. Бернстайна, «Креольской мессы» А.Рамиреса, «Глаголической мессы» Л. Яначека, «Полевой мессы» Б. Мартину и *Missa Super L'home arme* П. Дейвиса, реквиемов Д. Лигети, М. Дюруфле, П.Хиндемита, Т. Такэмицу и «Военного реквиема» Б. Бриттена, *Stabat mater* Ф. Пуленка, Ф. Мартена, К. Шимановского и К. Пендерещкого.

Отдельные сведения о жанре мессы и реквиема в XX веке можно найти в упомянутой диссертации Н. Кошкаревой, в «Истории отечественной музыки второй половины XX века». Более подробно жанры католической музыки освещены в кандидатской диссертации О. Немковой «*Ave Maria*. Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве», в этой работе сделан акцент на «богородичной» тематике – *Ave Maria* и *Stabat mater*.

В зарубежной литературе специальных исследований мессы XX века нет, в работе использованы отдельные статьи, посвященные конкретным образцам жанра (о мессах Ф. Пуленка, А. Казеллы, Л. Бернстайна) и содержащие сведения исторического характера.

Материал диссертации охватывает по возможности полную совокупность месс XX века, как зарубежных, так и отечественных.

Объект исследования – образцы месс XX века, показательные с точки зрения задач исследования – мессы И. Стравинского, А. Казеллы, Ф.Пуленка, Ю. Фалика, Л. Бернстайна и К. Дженкинса.

Предмет исследования – избранные мессы, воплощающие существенные особенности неоклассической и полистилистической тенденций, а также канонических и неканонических признаков в трактовке жанра.

Методология анализа основана на комплексном подходе, включающем культурологический, музыковедческий, а также технико-стилевой и исполнительский подходы, разработанные в отечественном музыкознании.

Научная новизна заключается:

- в специальном рассмотрении жанра католической мессы в XX веке;
- во впервые предложенном ее анализе в аспекте неоканона;
- в представлении мессы с точки зрения полярных стилиевых тенденций – неоклассической и полистилистической;
- в анализе как известных образцов (мессы И. Стравинского, Ф.Пуленка, Л. Бернстайна, К. Дженкинса), так и тех, которые до сих пор не были предметом специального анализа (мессы А. Казеллы и Ю. Фалика).

Теоретическое значение работы состоит в расширении знаний о культовой музыке XX века, о теории современных жанров, о разнообразных авторских решениях в этой области.

Практическое значение диссертации: материал работы может быть использован в курсах истории музыки, в курсах современной музыки для студентов разных специальностей, а также для исполнителей, особенно для хормейстеров и дирижеров.

Положения, выносимые на защиту:

- неоканон – специфическое явление в жанровой парадигме музыки XX века, подтверждающее свое особое значение в образцах современной мессы;
- неканоничность входит в общую систему «неотенденций» музыки XX века, среди которых – «новая религиозность», неомодалность, неофольклоризм, неоромантизм и другие «нео», составляющие парадигму современного художественного творчества;
- католическая месса несет «охранительную» функцию в развитии современного музыкального искусства с его радикальными изменениями в содержательной сфере, в области жанровых и стилистических вариантов ее воплощения;
- католическая месса является одним из главных жанров в неоклассической стилевой тенденции XX столетия;
- константность типологических признаков жанра проявляется на следующих уровнях: содержательном (образная трактовка сакральных текстов), структурном (ординарий), текстомузыкальном (структура частей), стилистическом (мелодические, ладовые, ритмические, фактурные приемы), как в неоклассических, так и в полистилистических образцах.

Степень достоверности выводов подтверждается опорой на обширный корпус научных источников по вопросам стиля, жанра, современных техник композиции, различных материалов на русском и иностранных языках.

Апробация диссертации состоялась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 17 апреля 2015 года, была рекомендована к защите. Основные положения работы изложены в 7 публикациях автора, а также в докладе «Молитва о мире. "Военные" мессы Альфредо Казеллы и Карла Дженкинса» на конференции, посвященной 70-летию победы во Второй мировой войне (МГК им. П.И. Чайковского, апрель 2015).

Структура исследования. Диссертация (281 с.) состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (общее количество источников – 234) и шести приложений, в которых содержатся рисунки (нотные примеры), список месс XX – XXI вв., перевод с итальянского статьи Милы де Санктис «Кредо Казеллы в последний период», а также переводы англоязычных текстов «Театрализованной» Мессы Бернштейна и мессы «Вооруженный человек» Дженкинса.

Основное содержание работы

Глава 1. К вопросу о каноне и неоканоне жанра

1.1. Католическая месса на пути к неоканону

В параграфе рассматривается исторический путь католической мессы от ее ранних канонических типов к их преобразованию в XX столетии. Стабильность канонического текста мессы на протяжении многих столетий постоянно сопрягалась с мобильностью его художественного воплощения. В историческом развитии жанра сменялись ее разновидности – средневековая и ренессансная, барочная и классицистская, романтическая и современная. Неординарность подхода композиторов проявлялась в их отношении к каноническому тексту, к его семантике, обладавшей емкой символикой. Она сказывалась на постоянных структурных трансформациях – повторях слов, фраз, строк, разделов, их перестановке, на адаптации к разнообразным музыкальным формам (от фуги до сонаты), а также к жанрам (от кантатного до симфонического типов мессы). При этом главенствующее значение приобретала стилистика с ее постоянным стремлением к современным особенностям музыкального языка. Как отмечает Л. Дьячкова, «противоречие художественных функций и литургических, усиление первых в ущерб последним приводило подчас к кризису жанра, поскольку он практически утрачивал свое богослужebное назначение, что и имело место в XVI, XIX и отчасти XX веках»².

В первой половине XX века духовные жанры развивались во множественных связях с основными стилевыми тенденциями времени, а обращение к традиционным церковным жанрам, элементам музыкального языка (особенно восходящим к музыке эпохи Возрождения) осуществлялось в рамках эстетики неоклассицизма. Именно в эти годы возникло обращение к художественным моделям прошлого; в избранных для анализа неоклассических мессах И. Стравинского, А. Казеллы, Ф. Пуленка, а также Ю. Фалика опора на текстовую структуру ординария реализована сложным комплексом современных средств – полиладовых, полиритмических, фактурных. К неоклассическим образцам можно добавить *Missa brevis* Б. Бриттена и *Missa brevis* З. Кодая, мессы Лоренцо Перози (1872 – 1956), возглавлявшего Сикстинскую капеллу, опусы немецкого композитора Хуго Дистлера (1908 – 1942) – «в его «Немецкой хоральной мессе» и «Хоральных

²Дьячкова Л.С. Проблема неоканона в Мессе Стравинского// И. Стравинский в контексте времени и места. М., 2006. С. 68.

страстях» органично воплотились традиции а cappella'ной мессы XV и XVI столетий в рамках остросовременного музыкального языка»³.

Интересными образцами жанра являются «Далемская месса» Д.Шнебея, «Месса танго» Л. Бакалова, «Месса в стиле джаз» Ф. Сикстена, «Маленькая джазовая месса» Б. Чилкотта, «Креольская месса» А. Рамиреса. Они – каждая по-своему – представляют трактовку жанра католической мессы в русле неотенденций, характерных для музыки XX века (полистилистика, полиязычие), привносят элементы других жанров и стилей (джаз, танго), признаки фольклорной традиции.

Другой стилистический «полюс», возникший во второй половине столетия – полистилистический – оперирует парадоксальным сочетанием религиозного и светского стилиевых пластов вплоть до современных развлекательных жанров. Это «Театрализованная месса» Л. Бернштейна и «Вооруженный человек: месса за мир» К. Дженкинса, представляющие трактовку жанра католической мессы в полистилистическом русле.

1.2. Канон и неоканон: к определению понятий

Применительно к жанру мессы *канон*, впитав на пути эволюции эпохальных стилей особенности религиозного самосознания, утвердился в *структурной модели (ординарии)*, включающей части Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (с Benedictus), Agnus Dei. В свою очередь, они обладают стабильной структурой сакральных текстов. Этот инвариант жанра сохранился до нашего времени, но в условиях стилиевого плюрализма XX века он активно модифицировался взаимопроникновением духовного и светского начал, синтезом различных технико-стилистических приемов. Так возник феномен *неоканона* – понятия, недавно введенного в обиход музыковедческой науки. По определению М. Катунян, неоканон в сфере духовных жанров предполагает «совмещение исторических пластов, стилиевых и культурных парадигм»⁴. Как пишет Л. Дьячкова, неоканоническая трактовка жанра «значительно расширяет границы традиции, рождает новые образы, исторически новый способ организации и распределения композиционного материала, <...> новые смысловые глубины <...> вербальной и музыкальной поэтики»⁵.

В настоящей работе неоканон трактуется как воплощение жанрового канона католической мессы (ординария) с его традиционной структурой, способами воплощения сакральных текстов и жанровой символикой современными технико-стилистическими средствами.

³ Дьячкова Л.С. Там же. С. 69.

⁴ Катунян М.И. Плач Иеремии: сакральное слово и неоканонический стиль Владимира Мартынова / Слово и музыка: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 36. – М., 2002. – С. 343.

⁵ Дьячкова Л.С. Там же. С. 83.

Неоканоничность вписывается в систему *неотенденций* современного художественного творчества, апеллирующего к предельному расширению технико-стилистических средств, жанровых и разнорациональных элементов.

Глава 2. Современная месса и неоклассицизм

Неоклассицизм, став творческой реакцией на глубоко кризисные явления рубежа XIX-XX столетий, возник почти одновременно в целом ряде европейских стран и нашел отражение в драматургии, литературе, живописи, архитектуре и музыке. Как пишет исследователь, «трудно найти композитора тех лет, который бы в той или иной степени не соприкоснулся с ним. Неоклассицизм стал как бы стилистическим и художественным фоном, на котором развивалось музыкальное искусство первых десятилетий XX века»⁶. Именно в эти годы возник феномен обращения к художественным моделям прошлого; центральной фигурой, как в обосновании самой дефиниции неоклассицизма, так и в ее практической реализации суждено было стать И.Стравинскому.

Месса, созданная в 1948 году, предопределила жанровую сферу поздних сочинений композитора (*Treni, Canticum sacrum, Requiem canticles* и другие).

2.1. Месса И. Стравинского в аспекте неоканона

Пять частей Мессы Стравинского расположены в строгой последовательности жанрового канона:

Kyrie отражает трехчастную структуру молитвы, но «прочитывается» Стравинским в схеме А В С (репризы музыкальной, в отличие от репризы текстовой, здесь нет).

Gloria in excelsis Deo представляет «прочтение» текста в трехчастной форме типа А В С, строго соответствующей канону. В этой части композитор уходит от традиции пышного славения, он выбирает другие краски, оттенки чувств. *Gloria* начинается с соло мальчиков – альты и подхватывающего мелодию дисканта – которое ассоциируется с пением ангелов.

Credo представляет собой текстомузыкальную структуру сквозного типа, точно претворяя канон – 18 строк + Amen.

Sanctus Стравинского – традиционная двухчастная структура текста (*Sanctus* и *Benedictus*), в контрастных средствах воплощает идею славения; канон жанра сохранен, текстомузыкальная основа разделов вполне традиционна, однако «наполнена», как и в других частях, приметами стилистики композитора.

Agnus Dei воспроизводит троичную структуру молитвы, воплощая ее в сквозной текстомузыкальной форме А В С.

Стилистическое воплощение текста решено в рамках неоканона, т.е. совмещения элементов церковной музыки разных эпох.

⁶Варуц В.П. Музыкальный неоклассицизм. М.1988. С.8.

Показательна тембровая сторона: месса написана для смешанного хора, где верхний голос поручен дискантам, эпизодические соло дисканта и альты – «небесные» ангельские голоса, и в этом – отражение стойкой жанровой традиции. Инструментальное сопровождение весьма необычно и отнюдь не канонично – два гобоя, английский рожок, два фагота, две трубы, два тромбона; оно выполняет функцию отсутствующего органа, воплощая идею «второго хора».

Фактура мессы основана на различных канонических признаках жанра, особенно – в трактовке полифонических приемов. Среди них – строгое четырехголосное фугато солистов в Sanctus, хоровое фугато в Kyrie (Christe eleison), полифония контрастных ритмических модулов в соотношении вокального и инструментального пластов в третьей экскламации Kyrie, которая продолжает традицию антифонной псалмодии.

Назовем также плотные хоровые тутти (Laudamus te в Gloria), остинатное хоровое тутти в Credo, воспроизведение полифонического письма строгого стиля в Agnus Dei.

Ладовые структуры мессы, с одной стороны, воспроизводят архаику средневековых ладов; с другой – Стравинский использует их в технике полиладовости – явления, открытого им еще в «русский» период. Таково фугато в среднем разделе Kyrie, где в одновременности и последовательности используется *d* дорийский и *d* мелодический, а также другие фрагменты.

Традиционные типы мелодики поставлены в условия полиладовости, от этого «хроматические мерцания» мелизматических участков становятся «отстраненными», а фрагменты псалмодического типа насыщаются новой динамичностью.

Последнее качество напрямую зависит от ритмической техники – этой едва ли не главной универсалии стиля композитора (С. Савенко) с нерегулярностью акцентов, синкопированностью, умноженных широким применением техники остинатных повторов (например, завершение Sanctus – Osanna II).

Неоканонические признаки мессы Стравинского заключены в разных аспектах: средневековые и ренессансные традиции ожили в условиях современной полиладовости, сложной ритмической техники, совмещения разноэпохальных типов фактуры. Стилистический вариант жанра, осуществленный Стравинским, стал, в свою очередь, моделью для других композиторов.

2.2. Месса А. Казеллы: эхо бетховенского «вселенского мира»

Missa solemnis «Pro pace» – последнее произведение композитора, в нем ощущается аура, свойственная завещанию. Предложение написать мессу композитор получил в начале февраля 1944 г., когда еще продолжалась война, и речь шла о *Missa «Pro pace»* [молении о мире]. Однако, дата в конце

издания партитуры – 4.06–23.11.1944 – связывает начало работы над сочинением со вступлением в Рим союзников: Missa «Pro pace» должна была вознестись именно из только что освобожденной духовной столицы католического мира. Наряду с другими поздними сочинениями, она была опубликована посмертно.

Месса написана для большого симфонического оркестра с добавлением тембров органа, фортепиано, вибратона и ксилофона. Казелла отказался от традиционного для жанра квартета солистов, оставив только тембры сопрано и баритона. В общей концепции произведения, стилистике, формах частей заметны влияния разных эпох. Среди них следует назвать Бетховена и его Торжественную мессу. Аналогия с опусом Бетховена касается прежде всего вселенской идеи всеобщего мира, воплощенной в финале его Девятой симфонии и откликнувшейся далее в Торжественной мессе (1823).

Сходство произведений Бетховена и Казеллы – не только в общей концепции. Оно сказывается в опоре на преобладающий контрастно-составной принцип построения частей, дающий возможность для масштабной развитости разделов, составляющих форму, их образного, жанрового, а также тонального и фактурного сопоставления. Содержание текста «прочитывается» поэтому особенно глубоко, а общее звучание пронизывается сквозным динамическим развитием.

Раздвижение рамок канонических музыкально-текстовых структур осуществляется и активным применением полифонических приемов – традиции, идущей от барочной и классических эпох и сполна воспринятых Бетховеном (хоровые фугато в Gloria, Credo и других частях мессы у Бетховена «откликаются» сходным строением разделов в аналогичных частях мессы Казеллы). Насыщение полифонией Missa «Pro pace» – один из мощных показателей как традиционного, так и неоклассического компонентов в трактовке жанра. Части Мессы Казеллы развернуты и за счет законченных разделов–вставок (пассакалья в Credo и Agnus Dei и сарабанда в Kyrie). Форму целого скрепляет и тематическая «арка» (пассакалья повторена в коде Agnus Dei).

С Торжественной мессой Бетховена в известной степени можно сопоставить и тональный план мессы Казеллы, написанной в современной смешанной звуковысотной технике: преобладающая тональность у Казеллы, как и у Бетховена, D-dur.

Kyrie традиционно троична. По текстовой структуре и форме она почти не отличается от других образцов жанра (тремякратная мольба *Kyrie - Christe – Kyrie* построена в трехчастной репризной форме А В А1), однако форма отличается большей масштабностью, нежели барочные образцы или, к примеру, Kyrie в мессе Стравинского.

Gloria – развернутая сквозная композиция, написанная в контрастно-составной форме. Она также весьма масштабна за счет обильного применения имитационных приемов и полифонических структур (Gloria in

excelsis Deo (тт. 27–128); Laudamus Te (тт. 147–194); Quóniam tu solus Sanctus (тт. 385–454); Cum Sancto Spiritu (тт. 455–623); важно вычленение отдельных слов текста, секвенций (2-я крупная часть Domine Deus; дуэт солистов, тт. 285–371), развернутых оркестровых вступлений, связок (тт. 1–26; 126–146; 241–285; 498–512; 569–586).

Credo – масштабная часть, написанная в контрастно-составной форме, состоящая из 6 законченных разделов и коды. Центральный раздел – Crucifixus (Распят) – написан в форме пассакальи. В качестве basso ostinato выступает 12-тоновая тема, которая проходит в оркестре 7 раз, затем – 2 раза в обращении, и еще 4 раза – в основном виде.

Sanctus, традиционно состоящий из двух самостоятельных песнопений Sanctus и Benedictus, в мессе Казеллы написан в контрастно-составной форме, но состоит из 4 разделов: вторая «Hosanna» является репризой первой, а раздел Benedictus ярко контрастирует с предыдущими и последующим разделом – далекая от основной тональность (F-dur), прозрачная фактура, дуэт солистов на фоне дуэта мужских хоровых партий. Композитор расширяет форму за счет вычленения слов текста и многочисленных повторений фраз.

Текстомузыкальное строение части **Agnus Dei** соответствует канону. Традиционная трехчастность представлена у Казеллы достаточно развернутой вариантной формой из трех проведений, с повторениями отдельных слов текста внутри частей. В коде вся тексто-смысловая нагрузка – у хора (dona nobis pacem – даруй нам мир). Здесь композитор опять обращается к пассакалье, дважды проходит 12-тоновая тема. Так возникают тематические арки – внутри части (повторение фугато) и между частями (пассакалья).

Огромная роль в мессе принадлежит контрапункту, и в этом несомненное влияние Баха: целые разделы написаны в полифонических формах (несколько хоровых фугато и развернутая fuga в Gloria, оркестровое фугато в Agnus Dei), в больших масштабах используются имитации, мотетная разработка материала.

Черты баховского стиля прослеживаются в тематизме, содержащем ряд риторических фигур – нисходящие секунды, объединенные попарно – символы оплакивания, вздоха; восходящие мелодии (первая фраза вступления в Kyrie; тт. 195-196 и 636-639 в Gloria), символизирующие Воскресение, Вознесение и другие.

Баховское можно уловить и в ритмических особенностях мессы. Многоплановая регулярность и регулярная акцентность парадоксальным образом переплетаются с приемами ритмической техники Стравинского.

Неоканон представлен в этой мессе в разных аспектах: пять традиционных частей ординария, с одной стороны, говорят о традиционной структуре в самом общем плане; структуры частей при этом свободны, масштабы их существенно раздвинуты в связи с «программным

подзаголовком», внутри формы целого образуются тематические арки. Текстомузыкальная природа жанра двойственна – в ней присутствует как типичное для мессы сквозное развитие тематического материала внутри разделов формы, так и контрастно-составной принцип. В стилистике переплетены элементы разных эпох – как барочные, так и современные, более всего отражающие особенности ритмики Стравинского.

2.3. Месса Ф. Пуленка: французский вариант неоклассицизма

Месса G-dur не принадлежит к числу часто и подробно анализируемых произведений Ф. Пуленка. В отечественной литературе она затрагивается либо в связи с общим процессом развития французской музыки, либо в «отсветах» творческих свершений отдельных ее представителей; в настоящей работе месса рассматривается как неоклассический образец музыки XX века в его французском варианте.

Знаменательным для Пуленка стал кардинальный перелом в его мировоззрении, выразившийся в его обращении к религии. Об этом пишут исследователи его творчества: «кардинальное изменение в мироощущении, которое произошло в тот период, коснулось и творчества; <...> после потрясений Первой мировой войны и накануне нового военного конфликта религия многим людям помогала обрести духовное равновесие. <...> Безусловно, общая политическая, социальная обстановка оказала влияние и на Пуленка»⁷.

Особую роль в становлении стиля Пуленка сыграл Дебюсси. Этот композитор предвосхитил одно из важных направлений в музыке XX века – неоклассицизм – во французской музыке. Едва ли не первым он широко использовал ритмические модусы песен трубадуров, мелодические обороты григорианского хора с его аметричной ритмикой, приемы контрапункта и способы работы с темой (увеличение, уменьшение, обращение)⁸. Непосредственное влияние на стиль вокальной музыки Стравинского, Пуленка и других композиторов оказала мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна». Л. Кокорева пишет: «стилевой особенностью *Себастьяна* является использование архаического хорового и сольного пения. Это и одноголосие в духе античных хоров, и многоголосие с приметами то средневекового, то ренессансного пения; <...> музыка далека от стилизации. Однако она совершенно определенно представляет французский неоклассицизм (разр. авт. – Е.К.), без которого трудно представить дальнейшее развитие французской музыки»⁹. Месса Пуленка вписывается в это направление и является ярким его проявлением.

⁷Бакун М. Неизвестный Пуленк: духовные сочинения французского мастера. «Искусство и образование», 2009. №3. С. 27.

⁸ См. об этом: Кокорева Л. Клод Дебюсси. – М., 2010. С. 17.

⁹ Там же. С. 471.

Строение мессы G-dur близко к каноническому; отличие от традиции – в том, что два раздела Sanctus (Sanctus и Benedictus) выделены в две самостоятельные части; Credo отсутствует.

Kyrie написана в трехчастной форме, однако традиционная троичность внутри каждого раздела не соблюдается композитором из-за свободного обращения с каноническим текстом. Многочисленные повторы слов и синтагм, дробление слов, несоблюдение правила просодии обусловлены постоянной сменой метра, его нерегулярностью. В этом – несомненное воздействие стилистики Стравинского, оно заметно не только в *Kyrie*, но и в других частях. Эти приемы композитор применяет в совокупности с мелизматическими распевами слогов текста, так же, как и силлабический тип мелодики. Опора на григорианику вызывает ассоциации со стилем Дебюсси, с его хорами из мистерии «Мученичество святого Себастьяна».

Gloria написана в сквозной текстомузыкальной форме, типичной для воплощения этого номера. И в этой части заметно влияние Стравинского – переменный метр, акцентное варьирование, ритмоформулы, особенности этой техники диктуют нарушение правил просодии. Необходимо провести параллели между этой частью и одним из самых известных религиозных произведений Пуленка – его «Gloria» (1961) – 6-частным циклом для сопрано соло, смешанного хора и оркестра. Некоторые части циклической «Gloria» явно берут свое начало в Gloria Мессы.

Sanctus построен в куплетной форме с кодой, достаточно необычной для духовного сочинения; схема aa bb aa bb aa c aa a bb aa bb возникает из комбинаций периодических структур, характерных для светских песенных жанров. При этом периодичность построений регулярна, в то время как метрика внутри них нерегулярна.

Agnus Dei традиционен; его структура – три строки и краткое «Dona nobis pacem» (реминисценция начала *Kyrie*).

Интересен тональный план мессы. G-dur представлен только крайними частями (*Kyrie* и *Agnus Dei*), средние уходят от главной тональности, обозначенной Пуленком (*Messa en Sol majeur*) – это h – H в *Gloria*, E – cis в *Sanctus*, C – c в *Benedictus*. Тональные соотношения частей – дань новому времени, так же, как и явление ладовой переменности (неомодальности).

Воздействие канонических признаков мессы заметно на разных уровнях, в разных аспектах: ее краткость – дань традиции французской разновидности жанра (Жоскен Дебре, Г. де Машо); светлый, мажорный тонус обозначен указанием на тональность в заглавии сочинения. Неоканонические признаки обнаруживаются в смелом соединении григорианики, барочной стилистики, гармонического языка и ритмических новаций XX века.

2.4. Месса Ю. Фалика как «работа по модели И. Стравинского»

Юрий Александрович Фалик (1936 – 2009) – петербургский композитор, виолончелист, дирижер. Его творческое наследие богато произведениями

разных жанров, как инструментальной, так и хоровой музыки. Духовные сочинения композитора неоднородны и по стилистике, и по художественной значимости. Особняком стоит католическая месса, остальные сочинения принадлежат православной традиции.

Месса для солистов, хора и камерного оркестра была написана в 1996 году по совету американского хорового дирижера Ларри Кука. Впервые сочинение прозвучало в 2001 году в церкви Сент-Джон в Янгстауне (США, штат Огайо) под управлением автора.

Опус Фалика создан «по модели» мессы Стравинского, он во многом перекликается и с ней, и с «Симфонией псалмов». Месса аскетична по звучанию, но состав оркестра здесь иной, чем в «модели»; хор сопровождает камерный состав – квартет струнных, 2 гобоя и 2 фагота. В партитуру введен колокол, этот неотъемлемый символ христианской (как православной, так и католической) традиции; его звучание с тоном *h* пронизывает всю часть *Kyrie* и завершает мессу этим же тоном. Насыщенная партия колокола звучит также в *Sanctus*. На протяжении почти всей мессы хор и оркестр звучат поочередно, почти нигде нет плотного туттийного звучания. Как и у Стравинского, создается ощущение антифонной псалмодии, оркестр выступает в роли второго хора, с такой же, как и у хора, фактурой. Принцип антифона применяется композитором не только в соотношении хора и оркестра, но и между группами оркестра (струнные – духовые) или хора (женский – мужской).

Строение мессы традиционно: *Sanctus* и *Benedictus* разграничены как две самостоятельные части, однако переход от одной части к другой обозначен ремаркой *attacca*, благодаря чему они воспринимаются как две части одного большого номера; строка «*Hosanna in excelsis*», с которой обычно начинается *Benedictus*, плотно вплетена в часть *Sanctus*, тем самым определив неразрывность двух частей одного гимна. Выделение *Benedictus* в самостоятельный номер обусловлено другой образностью, другим характером музыки, нежели в *Sanctus*: части резко контрастны по характеру, мелодике, ритмике: *Sanctus* – славление, а в *Benedictus* преобладает лирическое начало.

Текстомузыкальное строение частей диктует сквозной, строчный принцип формообразования.

В ***Kyrie*** традиционно прослеживается трехчастность, но части непропорциональны: средний раздел – «*Christe eleison*» – предельно краток (одно проведение строки), зато в репризе текст *Christe* завершает часть.

В сквозной строчной форме написаны остальные части, однако ***Gloria*** и ***Agnus Dei*** содержат репризные по музыке разделы. Необходимо подчеркнуть, что текст ***Credo*** наполовину сокращен композитором и заканчивается словами «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*» («И воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы и вочеловечшагося»). Таким образом из 17 канонических строк композитор

положил на музыку только 8, что подтверждает его свободное обращение с текстом.

Крайние части мессы составляют образную и интонационную арку. Композиционная и образная драматургия подобна точно выверенному кругу: яркая кульминация в Sanctus (хваление Господа) и утверждение веры в **Credo** являются смысловым центром сочинения, который обрамляется смиренными начальной и заключительной молитвами Kyrie и Agnus Dei.

Месса Фалика создана для концертного исполнения; концертность прослеживается во многом, в частности, в выделении солистов–вокалистов и сольных инструментов. В Gloria солист-бас вступает в диалог с соло контрабаса (имитация). Необходимо отметить самостоятельность оркестрового пласта – оркестр выполняет не только функцию сопровождения, это и развернутые вступления, заключения, связки; зачастую оркестр ведет диалог с хором.

Воздействие Стравинского проявляется в полиладовой звуковысотной основе. Полифоническая фактура оркестрового пласта использует имитационную технику, как, например, во вступительном разделе Kyrie: двойной канон на нисходящий и восходящий варианты темы натурального лада h, по вертикали образующие терпкие созвучия; секундовые «прилегания» в них отчетливо ассоциируются со стилистикой Мессы Стравинского.

Ритмика в мессе Фалика – еще один «ассоциативный мостик», ведущий к стилистике Стравинского. Варьирование мотивов по протяженности, смещение акцентов при остинатном их повторении активно используется в динамичных разделах.

Заметно и очевидное интонационное сходство: императивный мотив начала Sanctus у Фалика явно навеян синкопированным мотивом в переключках духовых в начале той же части в мессе Стравинского.

При очевидном профессионализме Ю. Фалика, следует отметить известную зависимость его опуса от опуса Стравинского, оценить его мессу и как очевидный образец «работы по модели», и как показательный пример неканонической трактовки жанра в отечественной музыке последних десятилетий.

Глава 3. Современная месса в технике стилевых взаимодействий

3.1. «Театрализованная месса» Л. Бернштейна в контексте американской культуры

После мессы Стравинского путь жанра пролегал в русле новых стилистических тенденций XX века. Созданные в последующие годы мессы выдвигают на первый план проблему индивидуальных технико-стилистических воплощений (А. Пярт, А. Шнитке (Симфония №2), Ф.Сикстен, П. Баслер, Б. Чилкот и другие). Среди них выделяется месса

Л. Бернштейна, непохожая ни на одно из сочинений в этом жанре. О Мессе Бернштейна в отечественной литературе почти нет исследований.

Напомним, что «американская культура с самого момента возникновения была многостилевой, «полистилистической», органично соединяя в себе, казалось бы, несовместимые элементы разных культур»¹⁰. Важной составляющей музыкального искусства США являются различные виды и формы афроамериканской культуры.

Помимо академической и авангардной музыки, в США продолжала существовать и активно развиваться индустрия развлекательной музыки. На смену незамысловатому Tin Pan Alley пришел агрессивный ритм-энд-блюз, от которого получила начало рок-музыка со всеми ее разновидностями. В 50-е годы молодежную культуру буквально «взорвала» волна только появившегося рок-н-ролла, который стал своеобразным музыкальным символом середины XX века. Ярким и показательным примером соединения разных ветвей американской музыкальной культуры явилась «Театрализованная месса» Л. Бернштейна.

3.2. Особенности жанра и «сюжета» в аспекте полистилистики

Месса Бернштейна (1971) написана по заказу вдовы президента Дж. Кеннеди по случаю открытия центра исполнительских искусств имени Кеннеди в Вашингтоне в том же году. Сочинение было создано «в период наивысшей конфронтации поколений: приверженцев старых устоявшихся культурных религиозных идей и сторонников «новой веры» – хиппи»¹¹. Это определило драматургию и «сюжет» мессы, в основе которых – несколько концептуальных линий: конфликт молодежи и старшего поколения, догмы и свободного поиска веры и своего места в жизни, кризис религии, веры, церкви, вера – неверие – сомнение в вере; осквернение веры и ее возрождение в сердцах людей.

Либретто было написано самим Бернштейном в соавторстве с композитором Стивеном Шварцем. В его основе – канонические молитвы католической мессы и светские тексты.

Жанр сочинения сам композитор обозначил как театральную пьесу для певцов, актеров, танцовщиков, хоров, органа и оркестра. Изначально оно было задумано как действие с использованием элементов бродвейского шоу.

Неоканон заключен в авторском преломлении ординария: пять обязательных частей перемежаются различными вставками: молитвами из службы католической мессы (*Confiteor*, *De profundis*, *Pater noster*), тропами, инструментальными медитациями, хоралами.

¹⁰ История зарубежной музыки. XX век. Ответственный редактор Н.А. Гаврилова. М., 2007. С. 433-434.

¹¹ Сигида С. Месса Леонарда Бернштейна в Ватикане. Доклад для конференции «Художественная культура США: страницы истории» в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 15 февраля 2012 г. Рук. С. 1.

Месса – яркий пример синтеза популярной и академической музыки, образец различных поли-тенденций: полижанровости, полистилистики (музыкально-стилевой аспект), полифункциональности (композиционный аспект), и даже полиязычия (вербальный аспект). Это отражается как в текстах (литургических и светских; на языках латинском, американском диалекте английского), так и в составе исполнителей¹².

Полижанровый аспект Мессы реализован в сочетании пуританского хорала, тропа, мюзикла, блюза, джаза, рока, театральной пьесы, светских танцев.

Джаз повлиял не только на ритмический, но и на мелодический, а также на гармонический облик сочинения. В блюзовых, джазовых тропях можно услышать характерные *portamento* и детонирующие интонации, типичные выкрики *shouts*, фальцетные вибрирующие звуки.

Жанр, который представляет в мессе традицию – пуританский хорал, образец англиканского пения. Для него характерно строгое четырехголосие смешанного хора а *capella* с простыми гармониями, строгим голосоведением.

В канонических частях часто встречается монодия и псалмодия, приемы традиционного для храма антифонного пения (зачастую в условиях гротеска).

В спектре стилистических и композиционных приемов композитор использует приемы додекафонии, которые легли в основу двух инструментальных интерлюдий – «*Epiphany*» в третьей части и заключительной интерлюдии «*Rach: Communion*».

3.3. Структурные особенности частей

Kyrie – большой раздел, включающий несколько частей:

- *Antiphon Kyrie Eleison* / Антифон «Господи помилуй» (можно обозначить как **I Kyrie**)
- *Hymn and Psalm "A Simple Song"* / Гимн и псалом "Простая песнь"
- *Responsory: Alleluia* / Респонсорий "Аллилуйя"
- *Prefatory Prayres* / Вступительные молитвы (можно обозначить как **II Kyrie**)

Так, в *Kyrie* представлены обе контрастные сферы: призыв к молитве (хор прихожан) в Антифоне (I *Kyrie*) и пародия на *Kyrie* – *antiKyrie*

¹² Исполнительский состав очень необычен. Он включает два оркестра – симфонический и духовой (*band*), два органа – концертный и электрический «рок-орган», певцов солистов, несколько хоров – хор мальчиков, смешанный хор, вокально-инструментальная рок-группа, блюзовый ансамбль и танцовщиков. В зрительном зале размещаются четыре громкоговорителя, из которых транслируется запись хоровых и сольных номеров на литургические тексты (эффект квадрофонии; с его помощью композитор усиливает эффект пространственного звучания. Как уже отмечалось, Месса строится на сопоставлении двух конфликтных сфер с постепенным углублением контраста и разрыва между ними, что приводит к неминуемому открытому столкновению. Конфликт подчеркивается разделением инструментального состава на две группы. Одна группа сопровождает разделы традиционной католической мессы, другая – «вставки» жанров молодежной музыки и джаза. Оркестранты располагаются не только в оркестровой яме (органы, струнные, ударные), но и на сцене (деревянные и медные духовые). В этом – один из элементов театрализации мессы.

(уличный хор) в части Вступительных молитв (II Kyrie). Между ними – в середине – «Простая песнь» Селебранта.

Наблюдается подчинение вербального текста тексту музыкальному, что выражается в повторах слов и отдельных слогов, дроблении слов, несоблюдении правила просодии. Наблюдается сложное напластование ладов, тональностей, тембров, что позволяет говорить о полифонии пластов.

Gloria состоит из двух частей: Gloria tibi (Слава Тебе; текст из службы мессы) и Gloria in excelsis Deo. Gloria in excelsis Deo написана в традиционной трехчастной репризной форме, точно соблюден текстовый канон – молитва от начала до конца поется всем хором в унисон, сохранены признаки силлабического стиля.

Credo – смысловое ядро, кульминация всей мессы, к ней подводит предыдущий материал – еще одна часть (наряду с Gloria и Sanctus), где наиболее точно сохранена традиция: текст скандируется всем хором в унисон, одна и та же мелодическая формула (1–5 тт.) повторяется несколько раз, т.е. отражены все признаки силлабического стиля. Канонический текст молитвы использован целиком, однако разбит на 4 части, между которыми композитор также делает вставки-тропы. В тропах – сомнение и спор с традицией, с каноном, заложенным в основном тексте молитвы, спор с самим Богом; «вызывающая» песня солиста звучит в сопровождении рок-бэнда.

Sanctus написан в куплетной форме с припевами на текст Osanna в легком, танцевальном характере.

Agnus Dei, вопреки традиции жанра, звучит подчеркнуто динамично, спор между «традицией» и «современностью» достигает кульминации в чередовании канонических строк текста.

Полистилистическая месса Бернтайна – уникальный образец жанра в музыке XX века. Здесь достигло апогея «обновление в рамках канона» (М.Арановский), в неканонической трактовке жанра мессы воплотив сущностные черты художественного мышления второй половины XX века. Так на почве американской культуры обозначился выход к эстетике постмодернизма с его сочетанием несочетаемого, шокирующими контрастами, совмещением «высокого» и популярного. Парадоксально, что композитор не побоялся осуществить это в сакральном жанре, подвергнув скепсису и иронии самое святое – веру во Всевышнего.

3.4. Последнее сочинение Л. Бернштейна: «Missa Brevis» как стилистический антипод «Театрализованной» Мессы

«Missa Brevis» (1988) Леонарда Бернштейна написана для смешанного хора a cappella, контратенора (соло) и ударных и основана на текстах ординария католической мессы. Это последнее хоровое сочинение Бернштейна – композитор умер в 1989 году, через год после завершения данного произведения.

За основу сочинения были взяты отдельные хоровые композиции, написанные Бернштайном в сотрудничестве с писательницей и сценаристом Лилиан Хеллман для постановки пьесы Жана Ануя «Жаворонок» в 1955 году.

В шести частях мессы жанровый канон соблюден частично: отсутствует центральная часть *Credo*, при этом части *Sanctus* и *Agnus Dei* разделены на два номера каждая: *Sanctus – Benedictus*; *Agnus Dei – Dona Nobis Pacem*.

В мессе есть тематические арки: первые 10 тактов частей *Gloria* и *Dona Nobis Pacem* идентичны, небольшое различие – в последних тактах солиста; тот же тематизм повторен и в начале *Agnus Dei*. Проявления неоклассической стилистики – в квинтовых архаичных созвучиях, признаках неомодальности, имитационной фактуре, приемах антифона.

Энергичные ритмы, переменная акцентность, подчеркиваемая колоколами – дань современной стилистике. При этом Бернштайн использует приемы ритмической техники, благодаря которым у слушателя возникают ассоциации с музыкой XX века (переменная акцентность и переменный размер при опоре на псалмодию). Заключительной части произведения присущи танцевальные черты. В партии ударных автором предполагается импровизация; таким образом, каждое исполнение становится уникальным в тембральном и структурном отношении. Неоканон как основа трактовки жанра близок мессе Стравинского, но осложнен специфическими для стилистики Бернштайна музыкальными средствами. *Missa Brevis* Бернштайна кардинально отличается от его большой «Театрализованной мессы». Сжатая, компактная (в записи длится около 10 минут), написанная для хора *a cappella*, она представляет неоклассическую модель жанра, не избежав при этом признаков современной стилистики. В этом образце неоканона сочетаются приемы григорианского хора с приемами полифонии Возрождения и кластерной техникой XX века, заметны ритмические и метрические средства, характерные для Стравинского (перемена метра, смещение акцентов, синкопированный ритм).

3.5. «Вооруженный человек: Месса за мир» К. Дженкинса и ее полистилистическое воплощение

Средневековую песню «Вооруженный человек» можно считать объединяющим звеном этого произведения, полистилистического в своей основе (сочинена в 1999 году). Так же, как в «Театрализованной мессе» Бернштайна, в ней объединены разнообразные стилевые, вербальные, жанровые и национально-культурные источники, реализованные в полиязычии и полижанровости. Кроме этого, в мессе Дженкинса объединены и разные виды искусства – духовная и светская поэзия, академическая и массовая музыка, а также видеоинсталляция. По желанию автора, для

усиления выразительного эффекта при исполнении мессы следует использовать показ фильма с использованием кадров военной хроники фашистской Германии, Италии, Японии, Ближнего Востока, Африки, а также кадры бомбардировки в Хиросиме, смонтированного компанией Rondo Media. В политекстовой основе, помимо традиционных латинских текстов, композитор представляет фрагменты прозаических и поэтических произведений разных культур и религий в переводе на английский язык: текст из Махабхарата – древнеиндийского эпоса начала VI в. до н.э., из произведений английских писателей и поэтов (Р. Киплинг, А. Теннисон, Д.Драйден, Г. Уилсон), из японской поэзии, а также тексты-символы мировых религий: мусульманства (Сура из Корана) и христианства (Псалтырь, псалмы 56, 59). На языке оригинала воспроизводится и старинная французская песня «*L'homme armé*».

Такой подход к тексту объясняется концепцией: мировые религии композитор объединил вокруг главной религии – «религии мира».

Разностилистические сопоставления характерны как для последования номеров, так и для их внутреннего строения. Например, 1 часть и реприза *Kyrie* близка стилистике Баха, а середина номера – стилизована «под Палестрину»: авторская ремарка «after Palestrina».

Месса Дженкинса – яркий образец неоканона жанра в полистилистическом его варианте; она сегодня звучит как протест против всех разрушительных войн, вызывает отклик во всем мире. Композитор посвящает свое сочинение жертвам войны в Косово и называет его «Покаянием». За 13 лет месса «The Armed Man» была исполнена более 1000 раз в разных уголках планеты и была воспринята как символ победы над злом и насилием.

Заключение

Непреходящее значение жанра мессы, ее заметная роль в современной музыке подтверждается рассмотрением показательных образцов жанра.

Настойчивое обращение к католической мессе вызвано ее *содержательным аспектом*: все проанализированные произведения были созданы под влиянием тех или иных значимых событий, как мирового масштаба, так и в личной жизни авторов.

Месса Стравинского появилась на пороге его позднего стиля – времени, когда художник осознает необходимость некоего «духовного обобщения» своего пути. Неслучайно все его последующие произведения были связаны с сакральными жанрами.

Месса Казеллы также возникла в самые последние годы жизни тяжело больного композитора, а ее «программа» была спровоцирована реакцией на глобальную мировую катастрофу XX столетия.

Этой же теме посвящена и «Месса за мир» Дженкинса.

Пуленк создал мессу вслед трагическим событиям личной жизни – потере близких людей; несомненное воздействие на его вспыхнувшую в предвоенные годы веру имели и сгущающиеся грозные события на мировой арене.

Возникновение мессы Фалика связано с его обращением к произведениям духовного жанра на почве «новой религиозности» в отечественной музыке последних десятилетий XX века; католическая месса возникает в ряду его многочисленных произведений в жанрах православной традиции.

«Театрализованная месса» Бернштейна отразила «дух времени» современной ему американской культуры с ее конфронтацией религиозных воззрений, сосуществованием жанров серьезной и развлекательной музыки.

Католической мессе суждено было стать едва ли не главным жанром в одной из ведущих стилевых тенденций музыки XX века – *неоклассицизме*. Возврат к «вечным ценностям», возникший на путях кардинального обновления художественного творчества, диктовался как духовной глубиной этого жанра, так и его незыблемой, устоявшейся в веках структурной основой; неслучайно в настоящей работе анализ месс опирается на *жанровый канон как константу*, позволяющую оценить как общее, так и индивидуальное в его трактовке. Жанровый канон обнаруживается и на *полистилистическом «полюсе»* современной мессы.

Опора на жанровый канон позволила выявить существенные *стилистические отличия* в музыке избранных образцов. В каждом из них композиторы опираются на свойственные их мышлению технико-стилевые особенности. Так, Стравинский пишет мессу в традициях старинной музыки (мелодика, фактура, ладовая модальность), но трактует их в совокупности с собственными приемами, прежде всего ритмическими. Месса Казеллы, отражая опыт Стравинского, значительно расширяет спектр современных техник (полипластовость фактуры, додекафония и др.). Пуленк стилизует признаки старинной музыки в опоре на французскую традицию, идущую от неоклассицизма Дебюсси. В мессе Фалика, не столь яркого по индивидуальному языку композитора, особенно заметна «работа по модели», восходящая к опыту Стравинского. Бернштейн исходит из техники полистилистики, при опоре на широчайший спектр современных массовых жанров, а также на жанры негритянского фольклора. Неоклассическое начало здесь можно видеть лишь в «просвечивающих» сквозь театрализованную структуру канонических частях. Последняя месса композитора (*Missa Brevis*) неожиданно вписывается в неоклассический ряд и свидетельствует о широте стилистической амплитуды как этого автора, так и современной музыки в целом. Месса Дженкинса косвенным образом отражает полистилистический опыт Бернштейна.

Проанализированные в диссертации современные мессы доказывают трактовку жанра *в аспекте неоканона*. Отмеченные ранее признаки этого

явления – пересечение духовного и светского начал, широкое понимание канона как *совмещения исторических пластов, стилевых и культурных парадигм, значительного расширения границ традиции* – все это в полной мере проявилось в каждой из них, преломившись через авторскую стилистику.

Так, пересечение светского и духовного в той или иной степени присуще мессам уже в силу того, что ни одна из них, кроме мессы Стравинского, не предназначалась для церковного исполнения (такие мессы писались и ранее). Неоклассические мессы Казеллы, Пуленка и Фалика предполагают возможность исполнения в церкви, но для полистилистических месс Бернштейна и Дженкинса, в силу предельной удаленности от традиций жанра, оно принципиально исключено.

Именно в этих произведениях сполна проявилось совмещение стилевых и культурных парадигм. В произведении Бернштейна оно отразилось в синтезировании жанровых признаков театра (бродвейского шоу) и католической мессы, массовой культуры и сакральных песнопений; в мессе Дженкинса синтезировались контрастные пласты культовой музыки, воплотившие вселенскую идею «религии мира». Комплексом технико-стилистических средств обе мессы ставят и решают глобальные общечеловеческие идеи веры и неверия, войны и мира, добра и зла. К ним примыкает и месса «Pro Pace» Казеллы.

Значительное расширение границ традиции, свойственное неоканону, сказалось прежде всего в стилистике месс, объединившей признаки григорианики и Возрождения, барокко и романтизма, сущностных особенностей современных техник композиции. Оно по-разному воплотилось в неоклассической ветви традиции – у Стравинского с его ориентацией на средневековую модель жанра, у Казеллы – с «эхом» Торжественной мессы Бетховена, у Пуленка – с его французским «духом» стилистического воплощения жанра.

Характерное для неоканона *рождение новых образов, исторически новый способ организации и распределения композиционного материала, новые смысловые глубины вербальной и музыкальной поэтики* были продемонстрированы в анализах избранных художественных образцов. Так, использование сакральных и светских текстов существенно перестроило структуру жанрового канона в некоторых из них, коснувшись как текстов ординария (Месса Пуленка, *Missa Brevis* Бернштейна, Месса Дженкинса), так и внедрения неканонических текстов («Театрализованная месса» Бернштейна, Месса Дженкинса). В связи с этим видоизменились масштабы целого, возникли новые драматургические акценты в построении формы, взаимосвязи между ее разделами. Кардинальные новации коснулись и оркестрового компонента (роль ударных инструментов, исключение органа как культового инструмента).

Неоканоничность, как показательная черта современного художественного мышления, ярко проявилась в современной католической мессе и сказалась на содержательных, структурных, а также стилистических и жанровых ее особенностях. В связи с этим она входит в *общую систему «неотенденций» музыки XX века*, среди которых – «новая религиозность», неомодалность, неофольклоризм, неоромантизм и другие «нео», входящие в многосоставную парадигму современного художественного творчества.

В культурологической перспективе «вечный» жанр католической мессы несомненно упрочит свою «охранительную функцию» и даст новые, концепционно значительные художественные решения. Залог этого – в ее неисчерпаемой духовной глубине, раскрывающейся сегодня в обилии неожиданных технико-стилевых решений, раздвигающих и обогащающих рамки жанрового канона.

Публикации по теме исследования в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. **Кальченко Е.В.** Missa solemnis «Pro pace» А. Казеллы: неоклассическая трактовка жанра / Е.В. Кальченко // Музыкальная жизнь. – 2013.– №2. – С. 167–172 [0,3 п.л.].
2. **Кальченко Е.В.** Неоклассицизм по-французски: Месса Ф. Пуленка / Е.В. Кальченко // Музыка и время. – 2014.– №5. – С. 45–55 [0,6 п.л.].
3. **Кальченко Е.В.** Месса Леонарда Бернстайна (полистилистическая трактовка жанра) / Е.В. Кальченко // Музыкальная академия. – 2015. – №1. – С. 156–162 [0,5 п.л.].

В других изданиях:

1. **Кальченко Е.В.** Месса Ф. Пуленка и французский неоклассицизм / Е.В. Кальченко // Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального образования глазами студентов. Сборник статей по материалам Международной конференции аспирантов и студентов. – Москва. – 2013. – С. 192–198 [0,4 п.л.].
2. **Кальченко Е.В.** О католических жанрах в музыке XX века / Е.В. Кальченко // Сб. научных статей Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 6/ под общей научной редакцией Г.П. Стуловой. – М.: Ритм – 2011. – С. 95–100 [0,3 п.л.].
3. **Кальченко Е.В.** О теме духовности в музыке XX века / Е.В. Кальченко // Сб. научных статей Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 5 / под общей научной редакцией Г.П. Стуловой. – М.: Ритм. – 2010. – С. 105–108 [0,2 п.л.].

4. **Кальченко Е.В.** Комплексный подход к изучению современной хоровой музыки / Е.В. Кальченко // Сб. научных статей Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 4 / под общей научной редакцией Г.П. Стуловой. – Саранск. – 2009. – С. 94–99 [0,3 п.л.].