Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа №1» г. Новомосковск

ОСП «Сокольническая ДШИ»

**тема: «Древнейшая песнь материнства. Марианизм в музыкальном искусстве XX столетия.»**

подготовили преподаватели:

 Гобунова О.А., Лукутина В.А.

Новомосковск 2018

Тема Пресвятой Девы Марии, будучи важнейшей ипостасью художественного сознания христианской цивилизации, получила, начиная от первых столетий новой эры и до нынешнего времени, чрезвычайно широкое развитие в искусстве вообще и в музыке в частности.
Музыкальный марианизм (музыкальное воплощение тем, свяанных с образом Пречистой Девы) — явление чрезвычайно многоплановое, выходящее далеко за рамки собственно культово-обиходной принадлежности.
 Традиции претворения в музыкальном искусстве евангельских тем и сюжетов, связанных с образом Богоматери, имели к началу XX столетия богатейшую историю, протяженностью почти в полторы тысячи лет.
Марианская тема, при кажущемся на поверхностный взгляд снижении ее актуальности для искусства новейшего времени, оказывается, тем не менее, отнюдь не на периферии творческих созиданий эпохи. Более того, вершинные явления в ряду произведений XX века, претворяющих образ Богоматери, формируют целостную картину, которая позволяет говорить о качественно новом витке в эволюции темы.
Прогнозируемый в конце XIX века выход католической музыки из фазы длительного кризиса, уже в начале следующего столетия обрел совершенно отчетливые формы. Эти процессы проявили себя как в сфере творческого поиска, так и на уровне интеллектуального осмысления перспектив католического музыкального искусства, требований, предъявляемых к нему Ватиканом, а также возможностей в плане «сотрудничества» церкви с современными композиторами.
 Сила влияния религиозно-философской мысли на французскую музыку проявилась хотя бы уже в том, что духовная тематика порою актуализировалась в творчестве композиторов, весьма далеких от сакральных образных сфер. Скажем, ярчайший представитель лирической оперы Жюль Массне (1842-1912) создает два масштабных сочинения, связанных с марианской тематикой: Священная легенда «Дева непорочная» (1880) и опера «Жонглер Богоматери» (1904).
 Если в первом из указанных произведений религиозный сюжет передан в свойственной Массне манере непринужденного светского повествования, то в основу оперы положено средневековое мистическое действие — «миракль». Данное произведение признается исследователями одним из лучших сочинений последнего творческого периода композитора.
Небезынтересным представляется тот факт, что спустя ровно полвека после появления оперы Массне, в 1954 году, «Жонглером Богоматери» назовет себя другой французский композитор — Франсис Пуленк , в чьем творчестве образ Девы Марии будет претворен вдохновенно —- многократно и многогранно. Но творческий интерес Пуленка к религиозным темам, вызванный изменениями в мировоззрении композитора , впервые заявит о себе уже в тридцатые годы XX столетия. Вместе с тем, на названном временном рубеже французское музыкальное искусство католической ориентации уже достигло значительных высот в лице таких своих представителей как П.Клодель, М.Дюпре, Ф.Мориан, Д.Мсюр , О.Мессиан.
 В творчестве отдельных французских композиторов также претворявших в музыке католические идеи, мотивы и образы, нередки примеры полного слияния искренней религиозности и гармоничной «вписанности» в реалии современной жизни. Одним из наиболее показательных примеров в этом смысле может служить творчество ФрансисаПуленка (1899-1963) .
Между тем, подходы к трактовке в XX веке образа Богоматери отнюдь не исчерпывались неокатолическими тенденциями, нашедшими столь яркое преломление в музыке композиторов французской «ветви» .
 Стремление композитора к прочтению вечного сюжета «по-польски» реализуется в том числе и абсолютно буквально: Шимановский берет за основу своего произведения не латинский текст гимна, а его польский перевод, выполненный Юзефом Янковским. О том, какое значение приобрел этот польский текст в создании образного строя кантаты в целом.
 Шимановский весьма высоко ценил свою кантату «StabatMater», о чем свидетельствует еще одно произведение, посвященное Богоматери, «Литанию Деве Марии» (1935), Шимановский называет «очень удачной, самой глубокой, самой содержательной» своей вещью и при этом добавляет — «на уровне "StabatMater "» .
 Новаторские искания композиторов в области духовной музыки, связанные с обращением к национальной традиции, к фольклорному материалу проникают также и в сферу музыкального спектакля. В аспекте нашей темы требует упоминания четырехчастный оперный цикл чешского композитора Богуслава Мартину (1890-1959) «Легенды о Марии», созданный в период с 1933 по 1935 годы. В этом цикле, сюжет которого основан на материале средневековых легенд, литургических драм и мистерий, синтезирован многовековой художественный опыт: фольклорный и профессиональный, национальный и зарубежный, архаический .
 «Легенды о Марии» — одно из звеньев в ряду музыкально-сценических воплощений архаики, отражающих, помимо прочего, тяготение XX века к «общечеловеческим», исконным, емким по своему символическому значению сюжетам.
 Составляя один из важнейших пластов духовной музыки, песнопения, посвященные Богоматери, так или иначе, всегда являлись выражением некоего отвлеченно-философского религиозного размышления.
Одно из важнейших направлений в художественных подходах XX столетия к марианской теме было определено стремлением не только запечатлевать бесспорную красоту нетленного образа, но и постигать его глубинные, быть может, не столь очевидные на поверхностный взгляд, черты. Подобного рода музыкально-философские осмысления «вечной» темы достигли своей кульминационной точки в творчестве немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895-1963).
 Многое в восприятии и особенностях художественного преломления сакрального начала унаследованы Хиндемитом от его непосредственных стилистических предшественников — Брамса, Брукнера, Регера. Для нас представляется знаменательным тот факт, что творением, в котором композитор, по образному выражению Т.Левой, «впервые открыто признал своих предков, свою связь с корнями исторически и национально обусловленной культуры» (87; 337), стало произведение под названием «Житие Марии» (1923) — камерно-вокальное сочинение на стихи Райнера Марии Рильке.
 Многие исследователи творчества Хиндемита единодушны в своих оценках, называя «Житие Марии» одним из лучших творений композитора.
Это произведение приобрело огромную внутреннюю значимость для самого Хиндемита, существенно повлияв на формирование его художественных критериев.
 В прочтении евангельских сюжетов, положенных в основу стихов Рильке и вокального цикла, образ древнего храма словно меркнет перед лицом маленькой девочки, поднимающейся по ступеням.
 В произведении, осмысливающем в музыкально-поэтических образах все важнейшие вехи в жизни Марии — от Ее Рождества до Вознесения к Сыну — трагической кульминацией предстают две песни о распятом Христе: «Перед Страстями» и «Рге1а».
 В послевоенные годы, когда в западноевропейском композиторском творчестве явно обозначились художники второй половины XX столетия демонстрируют не снижающуюся потребность в постижении проблем и смысла сегодняшней жизни через приобщение к вечно существующим основам человеческого бытия. На этом направлении эволюции марианской темы связаны с творчеством польского композитора Кшиштофа Пендерецкого (р. 1933).
 Три произведения Пендерецкого, в которых так или иначе претворен образ Матери Христа, — «StabatMater» (1962), «Страсти по Луке» (1966) и «Magnificat» (1974) — явились судьбоносными вехами в творчестве композитора.
 Пути эволюции богородичной идеи в отечественном музыкальном искусстве, проложенные в том числе и драматическими коллизиями русской истории неотделимы от судеб русской духовной музыки в целом: тяжкие испытания, жестокие гонения, практически полное забвение после 1917 года и — возрождение, обновление и расцвет в последние два десятилетия века.
Революционные потрясения, поколебавшие самые, казалось бы, незыблемые основы российской жизни, заставили православных людей искать последние «точки опоры» в уповании на Божественную помощь и заступничество Пресвятой Богородицы.
 Однако свое продолжение русское православное искусство нашло в творчестве художников, вошедших в постреволюционную эмиграцию. А.Гречанинов, Н.Черепнин, Н.Кедров-отец и Н.Кедров-сын, А.Лабинский, М.Ковалевский — усилиями этих и многих других музыкантов поддерживалась и развивалась православная культура русского зарубежья. Прослеживая пути эволюции богородичной темы в сочинениях композиторов нельзя обойти вниманием творчество Игоря Стравинского (1882-1971). Великим музыкантом создано, по сути, лишь одно произведение данной тематики — хоровая миниатюра «Богородице Дево, радуйся» (1934), сочинение, которое изначально мыслилось как обиходное, предназначенное для использования его в православном богослужебном обряде. Но в 1949 году Стравинский создает новую, католическую версию названной композиции — «AveMaria» . Среди советских композиторов-«первопроходцев» на пути возрождения марианской-богородичной темы, в первую очередь должны быть названными имена Алемдара Караманова (р. 1934), Георгия Свиридова (1915-1998), Владимира Рубина (р. 1924).
В творчестве названных композиторов мы находим предвосхищения таких актуализировавшихся впоследствии направлений развития темы Богоматери как:
■ отвлеченно-философское, осмысление древних марианских мотивов и включение их на уровне смысловых символов в глобальные художественные концепции (Караманов);
■ ориентированность на глубинные пласты русской культурно-исторической традиции (Свиридов);
■ эпико-монументальное прочтение русской темы в сочинениях кантатно-ораториальных жанров с использованием образов-знаков, через которые отчетливо проступает лик православной Богоматери (Рубин).
Одним из первых произведений Караманова, в которых он совершил целенаправленный поворот своей музыки в сторону христианской проблематики, стали оратория для солистов, хора и оркестра «StabatMater» (1967) и Третий фортепианный концерт «AveMaria» (1968).
Небезынтересным представляется следующее совпадение в год создания Карамановым фортепианного концерта «AveMaria» в СССР появилось на свет еще одно масштабное сочинение с таким же названием — вокально-симфоническая фреска «AveMaria» Александра Флярковского (р. 1931) на стихи белорусского поэта Максима Танка. Центральная тема этого произведения «прочтена» авторами в однозначно атеистическом духе.
 Возрождение религиозного направления, начавшееся в советской музыке шестидесятых, продолжало подспудно набирать силу и в последующие два десятилетия. К примеру, стилизованные церковные песнопения вводились в кантатно-ораториальные и оперные сочинения для создания исторического колорита (Щедрин, «Мертвые души», 1977), или характеристики «старого мира» (Свиридов, «Патетическая оратория» 1959; Слонимский, «Виринея» 1967).
 Одним из первых среди советских композиторов, кто начал целенаправленное движение к возрождению богородичной темы в ее опоре на историко-культурные связи с исконно русской православной певческой практикой, был Георгий Свиридов. В его знаменитых Трех хорах из музыки к драме А.К.Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1973) открыто использованы средневековые подлинники, в число которых вошел богородичный тропарь «Богородице Дево, радуйся» (хор «Молитва», № 1). Тонко воспринятая и точно переданная композитором аскетичная строгость звучания древнего молитвенного песнопения (начало хора) в движении к кульминации постепенно насыщается сочностью типично свиридовских гармонических и фактурных красок.
 Лик православной Богоматери, осеняющий внутренним — духовным светом метафорический образ Святой Руси, проступал в сочинениях, развивающих не религиозные, но историко-философские, былинные «русские» сюжеты.
Многие из создаваемых в 1980-е годы сочинений демонстрировали все более активное насыщение музыкальной лексики советских композиторов теологическими мотивами, образами, символами, с включением традиций, сформированных разными конфессиями. Ярким примером в этом смысле служит творчество Альфреда Шнитке . В двух, созданных композитором в 1984 году, сочинениях — «Три духовных хора» и Четвертая симфония — тема Богоматери получила весьма разноплановое претворение.
 Если в «Богородице Дево, радуйся» (№ 1 из «Трех духовных хоров») Шнитке опирается на традиции православной музыки, то основой замысла Четвертой симфонии стала идея «розария» — католического молитвословия, связанного с Пятнадцатью таинствами из жизни Христа и Девы Марии.
Необходимо коснуться совершенно особой сферы бытования в конце XX века библейских, в том числе богородичных тематических мотивов, а именно — музыкально-драматических жанров, стилистически связанных с рок-музыкой. Не останавливаясь сколько-нибудь детально на этом вопросе, имея в виду его большую специфичность, назовем все же одно произведение, в котором образу Богоматери посвящены многие вдохновенные страницы — опера Алексея Рыбникова (р. 1945) «"Юнона" и "Авось"» (1980).
 Таким образом, первые признаки «жизнеспособности» богородичной темы в русском музыкальном искусстве второй половины XX столетия проявились задолго до памятного 1988 года, который стал своеобразным стартовым рубежом стремительного нарастания композиторского интереса к названой тематике (как и к духовной музыке в целом). Меняющаяся политическая атмосфера в стране сделала реально осуществимыми перспективы творческой самореализации художников на путях освоения ими теософических сфер. Образ Богоматери представляется абсолютно естествен-
ным, стал одним из центральных во многих новых произведениях, проникнутых сакральными идеями и смыслами.
 Также видятся закономерными и отмечаемые исследователями духовной музыки восьмидесятых-девяностых годов процессы ее непрерывного жанрового обновления. Кроме того, становятся нередкими попытки композиторов (иногда убедительные, иногда весьма спорные) в трактовке религиозных тем отойти от канона с тем, чтобы создать свою музыкальную концепцию. Исходя из хронологической близости к дате 1000-летнего юбилея Крещения Руси, одним из первых произведений должна быть названа Шестая симфония («Литургическая») Андрея Эшпая (р. 1925). Необычны как форма, так и исполнительский состав сочинения. Хоровая часть основана на текстах «Первого послания коринфянам святого апостола Павла» (из 13 главы), а также текстах песнопений «Чашу спасения прииму» и знаменного распева «Пресвятой Богородицы»
 Последнее десятилетие XX столетия в развитии темы Пресвятой Девы Марии было ознаменовано как появлением огромного числа богородичных песнопений, ориентированных на литургическую православную традицию. В ряду имен современных композиторов, опирающихся при сочинении духовной музыки преимущественно на основы, заложенные православным певческим искусством, могут быть названы имена Н.Сидельникова, Ю.Буцко, В.Кикты, В.Мартынова, А.Киселева и многих других. Скажем, и в позднейших духовных сочинениях одного из «первопроходцев» на этом пути, Свиридова, православный образ Пресвятой Богородицы занимает должное место, определяемое особенностями исконно русской ментальности.
 В знаменитых свиридовских хоровых циклах, увидевших свет в 1992-93 годах, «Неизреченное чудо» и «Песнопения и молитвы» обнаруживается прямая и последовательная преемственность в музыкально-религиозном мышлении композитора, которые заявили о себе еще в 1973 году. Серьезная торжественность «Богородице Дево, радуйся» из «Царя Федора Иоанновича», лирическая одухотворенность «строгого и нежного Andante» гимна «Достойно есть» из «Неизреченного чуда», яркий свет внутреннего ликования «Величания Богородицы» из «Песнопений и молитв» — все это грани одного, с любовью запечатленного Свиридовым прекрасного лика Покровительницы Святой Руси.
 Явлением, значимость которого для эволюции и перспектив развития в музыке богородичной темы нельзя переоценить, явилась заметная активизация упоминавшихся выше процессов жанрового обновления концертной духовной музыки — например, к одному из таких специфических жанров Ю.Паисов относит «музыкальные жития» святых. Так, обиходный литургический богородичный гимн «Достойно есть» приобретает новый смысловой ракурс, когда становится составной частью духовной оратории Эдисона Денисова (р. 1929) «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» .

 В итоге, тот мощный жанрово-стилистический пласт русской духовной музыки, который был сформирован из произведений локально богородичной тематики, к концу XX столетия еще более расширяется за счет активного включения композиторами образа Богоматери в новые для него сюжетно-тематические сферы. эта мысль подтверждается в трактовке традиционного жанра покаянных псалмов в произведении Рубина «Песнь Восхождения» (1999).
 Как уже отмечалось выше, библейский образ Матери и Сына «актуализировался» в творчестве Рубина еще в юношеские годы композитора. В «Песни Восхождения» напрямую, без метафор, художник обращается к Пресвятой Богородице.
 Помимо многочисленных творений отечественного музыкального искусства, в которых тема Девы Марии прочитывалась в «православно-богородичном» ключе, в последние годы XX века не был утрачен интерес и к марианской, т.е. в основе своей западно-католической, традиции. Приведем только некоторые примеры подобных сочинений: «Salve Regina» В.Птушкина (1997), «StabatMater» В.Пальчуна (1999), «AveMaria» Е.Подгайца (премьера состоялась в 2000 году). Совершенно очевидно, что обращение российских композиторов к языку и символике иной
христианской конфессии в большинстве своем есть отражение той же, свойственной XX столетию, «интернационализации» художественного мышления.
 В ряду музыкальных сочинений, подводящих своеобразный итог XX столетия в эволюции марианской идеи на российской почве, знаменательным явлением стало появление монументального вокально-симфонического произведения Елены Гохман «AveMaria» (2001) в пяти частях, жанр которого сама композитор определяет как «Библейские фрески».
Путь Матери, отразивший Ее глазами судьбу Сына — такова главная идея произведения, которая, в свою очередь, обусловливает как многие из особенностей композиционного строения фресок и специфику в подходе к использованию католических текстов, так и широту спектра стилеобразующих компонентов сочинения. Подобно
тому, как в «Житии.» Денисова или «Русских страстях» Ларина соединились Рождественская, Страстная и Пасхальная сюжетные линии, в «AveMaria» Гохман, образуя единую образно-философскую концепцию, переплелись тематические мотивы Благовещения, Рождества Христова, Его Распятия и Вознесения.
 К концу XX столетия процессы жанрового обновления отечественной внецерковной духовной музыки были отмечены весьма высокой степенью интенсивности. Быть может, приближение к рубежу веков, рубежу тысячелетий, а также ко впечатляющей своей грандиозностью дате 2000-летия христианства явилось для многих российских композиторов дополнительным побудительным импульсом к поиску ими новых форм художественного осмысления вечных вопросов человеческого бытия: жизни и смерти, греха и покаяния, утраты и обретения идеалов. Образ же Богоматери — прошедшее через века воплощение Красоты и Мудрости, Доброты и Утешения — просто не мог не быть включенным в орбиту музыкально-теософических исканий композиторов новейшего времени.
 Рассмотрев наиболее существенные особенности эволюции темы Богоматери в мировом музыкальном искусстве, можно сделать следующие выводы:
■ образу Богоматери в ряду так называемых «вечных» образов принадлежит одно из центральных мест. Масштаб «звучания» марианской идеи, из века в век творчески осмысливавшейся человечеством, убеждает в непреходящей значимости этой темы;
■ образ Девы Марии, как носитель «стержневых» основ человеческого духа, в художественной интерпретации разных эпох остается идеалом, соединяющем близкие (материнские) и в то же время непостижимые (Божественные, идеальные, космические) качества: Любовь и Милосердие, Мудрость и Красота, Утешение и Свет;
■ в силу присущего Богоматери дуализма (наделенности и человеческой и Божественной природой) человечество в разные периоды эволюции находило в Ее образе этико-эстетический, духовный ориентир как в своих теоцентриче-ских, так и антропоцентрических исканиях;
■ актуализация сакральной образности, наблюдаемая на исходе XX столетия, дает основания полагать, что и в будущих, развиваемых в русле духовной тематики, музыкальных интерпретациях образа Богоматери, будут удерживаться его «корневые», константные основы. Вместе с тем, пребывая в контексте новых исторических условий, трактовка образа Пресвятой Богородицы будет, несомненно, получать новые ракурсы, раскрывать новые грани и дополняться новыми нюансами этой вечной и великой темы мировой культуры человечества.

Список литературы

1. Аберт Г. В.А. Моцарт /пер. с нем., ч. 1. кн. 1. - М.: Музыка, 1987.

2. Акафисты Пресвятой Богородице / кн. 4. Изд. Задонского Бого-родицкого монастыря (по благословению Епископа Задонского Никона), 1997.

3. Асафьев Б. Русская музыка (XIX и начало XX века), изд. 2-е. Л.: Музыка, 1979.

4. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / очерки. М.: МГК, 1999.

5. Бердяев Н. Судьба России. М.: Философское общество СССР, 1990.

6. Библейская энциклопедия /цензор Протоирей Симеон Вишняков. -М.: Терра, 1991

7. Бражников М. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984.

8. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: Художник РСФСР, 1983.

9. Владимирцева Н. Христианские мотивы в хоровой музыке современных российских композиторов / ст. в сб.: Художественное образование, вып. 2. Саратов: СГК, 2000.

10. Волынский Э. Кароль Шимановский. М.: Музыка, 1974.

11. Григорианский хорал / сб. науч. трудов МГК им. П.И. Чайковского, сост. Т.Кюрегян, Ю.Москва. М.: МГК, 1997.

12. Грубер Р. История музыкальной культуры / т. II, ч. 1. М.: Гос. муз. изд-во, 1953.

13. Дубинец Е. Знаки стиля Ю.Буцко. Знаменный распев в XX веке. -Муз. академия, 1993, №1.

14. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья (Х-Х^ века). М.: Музыка, 1983.

15. Евдокимова Ю. Музыка эпохи Возрождения / История полифонии, вып. 2А. -М.: Музыка, 1989.

16. Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения (саЫш рпих/асШя и работа с ним). М.: Музыка, 1982.

17. Искусство XX века: уходящая эпоха? / сб. статей, т. II. Н. Новгород: НТК; ин-т Открытое общество, 1997.

18. Искусство на рубежах веков / материалы Международ, научн. конфер., научн. ред. А.Цукер