Интерес к духовной музыке разных стран является одной из важнейших составляющих общемировой культуры. Человечество пытает-

ся найти положительные идеалы в искусстве, в музыке, в частности в духовной музыке. Об этом свидетельствует ее звучание в церквах, храмах, в концертах. Область духовной музыки невероятно разнообразна: псалмы, респонсории, лауды, мотеты, тропы, секвенции, гимны, мессы во всех ее разновидностях (проприй, ординарий, заупокойная месса – реквием) мн. другое. Выбор Магнификата обусловлен значительностью это жанра в истории музыки.

Практическая значимость работы: данное исследование может быть использовано в музыковедческой и исполнительской практике студентов консерваторий (в классе теории музыки, в дирижерско-хоровом классе).

**МАГНИФИКАТ: СПЕЦИФИКА ЖАНРА**

**Магнификат** (по первому слову текста «Magnificat anima mea Dominum» – «Величит душа моя господа») – славословие Девы Марии из Нового завета (Евангелие от Луки, глава 1, стих 46-55). Магнификат присутствует в литургике всех христианских конфессий Европы.

В католическом богослужении магнификат — одна из основных библейских песней, которая с давних пор составляет кульминационный пункт вечерни. Здесь он обозначается также как «Canticum Beatae Mariae Virginis» – «Хвалебная песнь Марии». Магнификат – кульминация католической вечерни.

***Латинский текст:***

*Magnificat: anima mea Dominum.*

*Et exultavit spiritus meus: in Deo salutari meo.*

*Quia respexit humilitatem ancillae suae:*

*ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*

*Quia fecit mihi magna, qui potens est:*

*et sanctum nomen eius.*

*Et misericordia eius, a progenie et progenies:*

*timentibus eum.*

*Fecit potentiam in brachio suo:*

*dispersit superbos mente cordis sui.*

*Deposuit potentes de sede:*

*et exaltavit humiles.*

*Esurientes implevit bonis:*

*et divites dimisit inanes.*

*Suscepit Israel puerum suum:*

*recordatus misericordiae suae.*

*Sicut locutus est ad patres nostros:*

*Abraham, et semini eius in saecula.*

У лютеран он распевался как на латинский, так и на немецкий текст (в переводе Мартина Лютера «Meine Seele erhebt den Herrn» – «Моя душа величит Господа»). Здесь он также озаглавлен «Хвалебной песнью Марии».

***Немецкий текст:***

*Meine Seele erhebt den Herren,*

*und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes;*

*denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen.*

*Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind.*

*Denn er hat große Ding’ an mir getan,*

*der da mächtig ist und des Name heilig ist.*

*Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht*

*bei denen, die ihn fürchten. Er übet Gewalt mit seinem Arm*

*und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.*

*Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl*

*und erhöhet die Niedrigen.*

*Die Hungerigen füllet er mit Gütern*

*und lässet die Reichen leer.*

*Er denket der Barmherzigkeit*

*und hilft seinem Diener Israel auf,*

*wie er gered’t hat unsern Vätern,*

*Abraham und seinem Samen ewiglich.*

В православном богослужении магнификат называется «Песнью Богородицы» (в переводе с греческого на церковнославянский – «Величит душа моя Господа»), и поётся на утрене перед 9-й песнью канона, с прибавлением припева «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем» к каждому стиху, откуда это песнопение получило наиболее употребительное название «Честнейшая».

***Русский текст:***

*Величит душа Моя Господа,*

*И возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем,*

*Что призрел Он на смирение рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды;*

*Что сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его;*

*И милость Его в роды родов к боящимся Его;*

*Явил силу мышцы Своей;*

*Рассеял надменных помышлениями сердца их;*

*Низложил сильных с престолов, и вознес смиренных;*

*Алчущих исполнил благ, а богатящихся отпустил ни с чем;*

*Воспринял Израиля, отрока Своего, воспомянув милость,*

*Как говорил отцам нашим, к Аврааму и семени его до века.*

Евангельская сюжетная канва данного текста такова. Узнав при Благовещении от архангела Гавриила о том, что ее бездетная двоюродная сестра Елизавета наконец-то беременна, Дева Мария немедленно отправилась из Назарета навестить ее в город Иудин (Лк.1:39). Евангелие описывает встречу так: “Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее; и Елисавета исполнилась Святаго духа, и воскликнула громким голосом, и сказала: *благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!* И откуда это мне, что пришла Матерь Господа моего ко мне? Ибо когда голос приветствия Твоего дошел до слуха моего, взыграл младенец радостно во чреве моем. И блаженна Уверовавшая, потому что совершится сказанное Ей от Господа (Лк.1:41-45).

Таким образом, Елизавета стала первым человеком, провозгласившим Богоматери ее будущее. Слова приветствия Елизаветы вошли в состав известной христианской молитвы, называемой в православии «Песнь Пресвятой Богородице», а в католицизме «Радуйся, Мария». В ответ Дева Мария произнесла величественный благодарственный гимн, начинающийся со слов: «Величит душа Моя Господа» (Лк.1:45-55), известный в западной традиции как магнификат.

Гимн «Величит душа моя Господа» принадлежит к жанру хвалебных песен, традиционных для Ветхого Завета и имеющих характерный параллелизм в композиции. Наиболее близки к «Величит душа моя Господа» те песни, которые по содержанию связаны с серьезным вмешательством Бога в жизнь избранного народа (Исх 15, Суд 5, 1 Цар 2, Авв 3); кроме этих песней «Величит душа моя Господа» имеет близкие параллели и с некоторыми другими местами в тексте Ветхого Завета (Пс 34. 9 и др.). Песнь имеет сходную структуру с двумя другими, приводимыми св. Лукой в рассказе о детстве Христа (песни Захарии и Симеона): пророчество-исполнение-благодарение. Таким образом, «Величит душа моя Господа» может рассматриваться как последняя песнь Ветхого Завета и первая песнь Нового Завета, свидетельствующая об исполнении мессианских чаяний Израиля и всего человечества. В святоотеческой традиции гимн «Величит душа моя Господа» иногда рассматривается как «пророчество о Церкви» (4, *286*)

В современных католической и протестантских церквях хоровые магнификаты эпохи Ренессанса и барокко используются для сопровождения богослужения в большие праздники.

**Жанр магнификата в панораме европейской музыки**

Наиболее ранние *монодические* распевы стихов магнификата (IX-X вв.) бытовали в таких формах, как *responsorium prolixum* (чередование хоровых рефренов и сольных распевов, украшенных мелизмами), *tractus* (сольный или хоровой жанр, в котором распев стихов не прерывается рефреном), *антифон* (распев, обрамленный двумя рефренами – в начале и в конце).

Наиболее распространен был формульный распев магнификата на восемь «тонов магнификата» в обрамлении антифона. «Тоны магнификата» отличались от речитативных псалмовых тонов[[1]](#footnote-1) большей распевностью и развитостью мелодических оборотов.

Таким образом, традиционная григорианская мелодия магнификата хоть и родственна мелодиям псалмов, но имела свое музыкальное своеобразие, связанное, вероятно, с кульминационной ролью магнификата в вечерне. Помимо интонационной специфики, распев магнификата характеризовался и конструктивными отличиями. Так, при распеве псалма только первый стих содержит все структурные отделы псалмового тона; каждый последующий стих, включая обязательную конечную малую доксологию[[2]](#footnote-2), распевается сразу с тенора (зачин опускается). При распеве магнификатаи других библейских песен (например, Benedictus) зачин поётся во всех подряд стихах, включая и малую доксологию.

Существовала традиция отмечать в начале каждого песнопения, включая магнификат, в каком тоне его надлежало исполнять (напр., «magnificat octavi toni» – «магнификат в восьмом тоне»).

Наиболее ранние образцы многоголосных обработок мелодий магнификата относятся к XIV в. (фрагменты анонимных авторов). В XV в. известны магнификаты Дж. Данстейбла, Г. Дюфаи, Ж. Беншуа, А. Брюмеля, Ж. Мутона, Н. Гомберта. На этом этапе получили распространение трёхголосные обработки, в которых фобурдонные[[3]](#footnote-3) разделы чередовались с одноголосными или нефобурдонно-многоголосными.

К XVI в. устоялась особенность многоголосных обработок

традиционных мелодий магнификата: только четные строки текста были многоголосными, в то время как нечетные строки были одноголосными (при сохранении хоровой фактуры). Вследствие этого первая строка «Magnificat anima mea dominum» пелась одноголосно, на которую потом хор отвечает многоголосием: «et exultavit spiritus meus…». Традиционная григорианская мелодия использовалась здесь как cantus firmus.

С начала XVI века многоголосные обработки нередко объединялись в циклы по 8 пьес (по количеству «тонов магнификата», аналогичных псалмовым тонам). Первый цикл такого рода, возможно, принадлежит Пьеру де ла Рю. Вершина развития жанра в XVI в. – магнификаты К. Моралеса, Дж. П. Палестрины, О. Лассо, К. Монтеверди.

До XVII в. основой большинства многоголосных композиций оставались мелодические формулы григорианских «тонов магнификата». Если в XIV-XV вв. они обрабатывались в основном в фобурдонном складе, то в XVI в. ему на смену пришел развитый мотетный полифонический стиль, в котором однородность и равноправие голосов возрастают, вырабатывается стиль чисто вокальной (без участия инструментов) хоровой полифонии.

В XV-XVI вв. при исполнении магнификата (а также гимнов, Те Deum и др.) широко практиковалась так называемая техника alternatim, при которой чётные стихи звучали у солиста, нечётные – у хора или наоборот. Хор мог чередоваться с органом. На этой основе сформировались жанры версета и целой органной мессы.

В конце XVI в. создавались и пародийные магнификаты, в которых использовался cantus firmus преимущественно из светских композиций – мадригалов или мотетов (О. Лассо, К. Деманциус, М. Преториус, И. де Фосса). Слово «пародия» здесь используется в значении «перетекстовка» (синоним – «контрафактура»): Термин *пародия* используется в музыковедении в двух значениях. Первое, принятое в западноевропейской науке, предполагает создание на основе какого-либо произведения нового сочинения, отличающегося от своего прообраза назначением, стилем или характером. Одно из средств создания такой пародии – новая подтекстовка известной мелодии или целого сочинения, называемая контрафактурой (от позднелатинского contrafacio – делаю наоборот, подражаю). Такого рода произведения были широко распространены вплоть до XVII века: в практике григорианского пения, в магнификате и мессе XIV–XVI вв. (так называемые «пародийные мессы»), в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и др. Родоначальником пародийного магнификата является Орландо Лассо.

Позднее в качестве многоголосного первоисточника могла выступать как церковная музыка (например, в основе магнификата Баллестры (ум. 1634) лежат песнопения «Judica» и «Domine» итальянца Гросси Виаданы), так и светская (Магнификат для шестиголосного хора Фабициуса Альбинуса (1581) основан на шестиголосном же мадригале Луки Маренцио «Nel pui fiorito aprile»). Некоторые первоисточники подвергались обработке неоднократно. Так, Магнификат Иоганнеса Фоссы (1540-1603) – вторая, после Антониуса Галли, обработка анонимной шестиголосной шансон «Vivre ne puis sur terre».

Существовал и обратный путь взаимодействия магнификата с контрафактурным материалом (так называемой контекстной литературой) – когда сам магнификат выступал в качестве многоголосного первоисточника. Так, магнификаты М. Берингера послужили основой для бициний Лассо.

Магнификаты часто публиковались в виде циклов пьес во всех тонах (С. Дитрих, Л. Зенфль, М. Агрикола). Такие циклы встречаются также в органных табулатурах XVI-XVII вв.

Важнейшая линия развития жанра магнификата в XVII-XVIII в. связана с протестантской традицией, которой посвящен раздел 1.4 нашего исследования. В лютеранском обиходе магнификат получил распространение как в латинском оригинале, так и в немецком переводе М. Лютера («Meine Seele erhebt den Herrn...»). «В наследии ряда композиторов XVII века (Б. Гезиус, Г. Хасслер, Г. Хомилиус, Я. Преториус, И. С. Бах, Г. Шютц, С. Шейдт, Г. Шейн, И. Кребс, И. Пахельбель) имеются Магнификаты как латинские, так и немецкие» (18). В Германии в магнификат часто включали латинские и немецкие рождественские песни; следы этой практики – в латинском Магнификате И. С. Баха (10, *56*).

В русле эстетики барокко созданы магнификаты К. Монтеверди, Дж. Габриели, Г. Шютца, Д. Букстехуде, И. С. Баха, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, Дж. Б. Перголези.

Из множества образцов эпохи барокко мы выбрали для подробного анализа один из наиболее типичных и совершенных – семиголосный Магнификат Монтеверди в сопровождении концертных инструментов из «Литании Пресвятой Деве Марии».

И.С.Баху принадлежат два образца данного жанра: кантата BWV 10 («Немецкий Магнификат») и латинский Магнификат BWV 243 для пятиголосного хора, солистов и оркестра.

Кантата BWV 10 отличается изощренным взаимодействием слова и музыки, типичным для барокко. Так, в арии баса характерна мелодическая звукоизобразительность на словах «hinunterstoßen» и «erhöhen» («возвышает» и «низвергает»), а музыка заключительного хорала изображает последовательное восхождение на вершину («und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen» – «от вечности к вечности. Аминь»)

Магнификат BWV 243 относится к наиболее совершенным творениям Баха. Барочная иллюстративность проявилась здесь не менее ярко. По словам А. Швейцера, «трудно представить себе более живую, тесную связь музыки с текстом. Это бросается в глаза даже при поверхностном знакомстве. Баховская вокальная тема — это декламационно оформленное построение, которое будто случайно, благодаря чуду, облекается в мелодическую форму» (2, *75*).

Еще в духовной музыке композиторов XVI века движением вверх выделялись такие слова, как «небеса», «ликую», «слава», а движением вниз — слова «печаль», «смирение», «низложил» и т. д. Бах развивает эту традицию, обогащая ее новыми, более сложными звукоизобразительными эффектами (15, *46*).

Магнификаты К. Ф. Э. Баха, М. Гайдна и В. Моцарта типичны для следующего, классицистского этапа развития жанра. В основных своих принципах церковная музыка эпохи классицизма хранила традицию барокко. Новое касалось не столько музыкального языка, сколько драматургии, отмеченной взаимодействием с оперой и симфонией. Эти черты объединяют немецкий Магнификат М. Гайдна и латинский В. Моцарта K193. Создавались и органные магнификаты (М. Корретт и др.).

В XVIII в. «авторский» магнификат, по сути, утратил литургическую функцию, превратившись в яркое концертное произведение с инструментальными интермедиями, а также ариями и вокальными ансамблями, близкими к оперным.

«Композиторы романтического ХIХ века не испытывают почти никакого интереса к Магнификату» (18, *87*). Это связано с общей сменой эстетических приоритетов в данную эпоху: духовная музыка осталась на периферии творческих интересов, развиваясь преимущественно в рамках вектора, заданного в XVIII в. Примеры романтической концепции жанра: Ф. Мендельсон, Магнификат op.69 №3 для двойного хора на немецкий текст; А. Брукнер, Магнификат WAB 24 для хора, солистов, оркестра и органа. Жанр магнификата переосмыслялся в духе эстетики нового времени. Пример такого переосмысления – Магнификат для фортепиано S.182a Ф. Листа (1862).

«Возрождение внимания к маннификату произошло в XX веке, в связи с актуализацией сакральной тематики; эти Магнификаты представляют пеструю картину в технологическом отношении – от стилизации общинного пения до авангардизма» (15, *55*).

Магнификат в ХХ веке отличается разнообразием исполнительского состава и композиторских техник. В качестве примеров А. Мальцева указывает противоположные в стилевом отношении Магнификаты Г. Камински («возвращение к духу готики»), Г. Маркса («направленность к истокам») – и серийный Магнификат сопрано и шести инструментов Г. Керля (15, *56*). К жанру магнификата обращались такие мастера, как Р. Воан-Уильямс и А. Хованесс.

К новаторским образцам жанра в ХХ в. относятся Магнификат для двух сопрано, смешанного хора, двух фортепиано, восьми деревянных духовых и ударника Л. Берио (1950) и Магнификат К. Пендерецкого (1974), в которых каноническая тема была трактована в контексте поиска новых средств выражения – инструментария, драматургии, звуковой организации. Сонористическая структура Магнификата Пендерецкого содержит совершенно удивительный пример ее красочно-экспрессивной трактовки: 48-голосное восходящие glissandi струнных (очень быстрое тремоло квартовых флажолетов) «эстафетно» вступающих инструментов, которые создают фантастический звуковой эффект движущегося, вибрирующего космического вихря.

**Список литературы:**

1. Бауэр В. и др. Энциклопедия символов: пер. с нем.– М.,1995.

2. Бохолдина Е. Символика как система духовных ценностей эпохи барокко //Проблемы музыкальной науки, современные исследования. Контуры. – Волгоград, 2003.

3. Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность. Система. История. Т. 2 / Московская духовная академия – С. Посад, 1998.

4. Джесси Рассел, Рональд Кон. Магнификат – VSD, 2013.

5. Казанцева Л. Музыкальный жанр и его содержание // Журнал Южно-Российский музыкальный альманах Выпуск № 1 / 2007.

6. Кюрегян Т., Москва Д., Холопов Ю. Григорианский хорал – М.: «Московская консерватория», 2008.

7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность – М., 1998

8. Лютер М. Магнификат (Песнь Богородицы) в переводе с комментариями 1521 г. Перевод на русск. яз. Евангелическое Лютеранское Служение, 2003 Перевод выполнен по изданиям: Десятитомное собрание сочинений д-ра Мартина Лютера в переложении на современный немецкий язык (1980-е годы); D. Martin Luthers Werke (Weimar, 1883), 7. Band, S. 546-604 («Веймарское издание»).

9. Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: Материалы конф. – М.: РАМ им. Гнесиных, 199

10. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке – М.: Владос, 2003.

11. Пэрриш Оул. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха – Ленинградское отделение издательства «Музыка», 1975.

12. Холопова В. Формы музыкальных произведений – С.-Петербург, 2001.

143Холопов Ю. О принципах композиции старинной музыки. НИЦ.МГК, 2015.

14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальной форм. – М., 1964.

15. Liber usualis – Tournai – New York: Desclee company, 1961.

16. Paul-Gerhard Nohl. Lateinische kirchenmusiktexte. – Barenreiter: Kassel. Basel. London. New York. Prag, 2006.

17. Мальцева А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии и анализа//Автореферат – Новосибирск, 2013.

18.Немкова О. Латинский и немецкий Магнификаты в творчестве композиторов Барокко (А. Вивальди, И. С. Бах) [Текст] / О. В. Немкова // Культура и искусство Германии: сб. статей по материалам междунар. науч. Интернет-конф. (19 октября –2 ноября 2012 г.) – г. Тамбов.

1. 1Псалмовые тоны (лат. tonus psalmoeum) – простые мелодии-модели, по которым распевались стихи псалма, а также другие псалмоподобные молитвы (библейские песни, включая магнификат, чтения пророков и апостолов и многие другие).

   2 Малая доксология (лат. Gloria Patri) – краткая христианская молитва Пресвятой Троице, которая не содержит каких-либо прошений, а лишь славит Бога [http://www.pravoslavie.ru/put/biblio/molitva/06.htm]. [↑](#footnote-ref-1)
2. [↑](#footnote-ref-2)
3. Фобурдон – трехголосное аккордовое последование, в котором нотируется только тенор, излагающий хоральную мелодию. Два других голоса – meane (от лат. mеdius – средний) и treble (дискант) – мысленно добавляются терцией ниже (за исключением первого и последнего звуков, которые дублируются в унисон), но исполняются с транспозицией на квинту (meane) и октаву (treble) вверх; иначе говоря, они образуются терцией ниже и терцией выше тенора с переносом нижнего голоса на октаву вверх. В результате возникает движение параллельными секстаккордами, где тенор – нижний голос. Фобурдон почти не встречался как самостоятельная форма и применялся главным образом как способ изложения в литургических и нелитургических жанрах: гимнах, псалмах, антифонах, мессах, мотетах и т. д. [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\_music/7953 /Фобурдон]. [↑](#footnote-ref-3)