

МАЛЬЦЕВА АНАСТАСИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

aamaltseva@mail.ru

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

630099 Новосибирск
ул. Советская, 31

ANASTASIYA A. MALTSEVA

aamaltseva@mail.ru

Ph. D., Senior Lecturer of Music History Department of Novosibirsk Glinka Conservatory

31 Sovetskaya St.,
Novosibirsk 630099
Russia

АННОТАЦИЯ

Магнifikаты И. С. Баха и его сыновей в контексте традиций немецкой музыкальной риторики

На материале трех сочинений на один и тот же текст в статье прослеживается судьба учения о музыкально-риторических фигурах в церковной музыке XVIII века. Магнifikаты И. С. Баха и его сыновей, Карла Филиппа Эмануэля и Иоганна Христиана, рассматриваются с точки зрения существовавших на протяжении XVII столетия негласных правил детальной передачи музыкальными средствами ключевых слов и фраз Песни Пресвятой Богородицы. Иоганн Себастьян наиболее точно следует барочной музыкально-риторической традиции. В магнifikатах сыновей музыкальные фигуры использованы в условиях меняющейся эстетической парадигмы: Карл Филипп Эмануэль сознательно моделирует музыкально-риторическую традицию, а в Магнifikате Иоганна Христиана воспроизведены лишь наиболее устойчивые соответствия слова и музыки — своеобразные «отголоски» барочного канона, помещенные в контекст едва ли не оперной стилистики.

Ключевые слова: барокко, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, магнifikат, Иоганн Себастьян Бах, Карл Филипп Эмануэль Бах, Иоганн Христиан Бах

ABSTRACT

Magnificats by J. S. Bach and by His Sons with Reference to Traditions of German Musical and Rhetorical Culture

The article traces the destiny of *Figurenlehre* in the 18th century church music as exemplified in three works on the same text. Magnificats by J. S. Bach and by his sons Carl Philipp Emanuel and Johann Christian are analyzed with regard to typical for the 17th century compositional practice unwritten rules of the thorough treatment of key words and phrases of the Cantic of Mary. Johann Sebastian follows the Baroque musical-rhetorical tradition with greater precision. In his sons' Magnificats musical figures are surrounded by the new aesthetical paradigm. The author assumes that Carl Philipp Emanuel deliberately takes the musical-rhetorical tradition as his model and that Johann Christian, in contrast, reproduces only the most stable matchings of words and musical figures, creating the impression of "echo" of the Baroque canon placed in the context of nearly opera stylistics.

Keywords: Baroque, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, Magnificat, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach

Анастасия Мальцева

МАГНИФИКАТЫ И. С. БАХА И ЕГО СЫНОВЕЙ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ РИТОРИКИ

Учение о музыкально-риторических фигурах (*Figurenlehre*), получившее в немецкой музыкальной культуре теоретическое обоснование и широкое практическое применение, прошло длительный путь развития, хронологические границы которого часто очерчиваются датами выхода в свет трудов И. Бурмейстера «*Musica roetica*» (1606) и И. Н. Форкеля «Всеобщая история музыки» (1788). Характеризуя представления о музыкальной риторике в сочинении Форкеля, Д. Бартель отмечает: «На смену четко определенным, регламентированным и переносимым [из произведения в произведение. — А. М.] формулам *musica poetica*, которая стала играть определяющую роль в учении о композиции примерно двумя столетиями ранее, пришло более свободное и более индивидуальное понимание музыки. Это предопределило конец учения о музыкально-риторических фигурах» [6, 69]¹.

И действительно, изучение музыкально-риторических фигур в произведениях эпохи, даже предельно близкой барокко, приводит к выводу о существенной модификации данного понятия. На протяжении XVIII века, с постепенным уходом в прошлое метода сочинения в опоре на *Figurenlehre*, применение отдельных фигур переосмысливается; повышается градус интуитивизма, исходящего из слуховых представлений². Этот процесс приво-

¹ В современном музыковедении получила распространение идея о том, что в учении о фигурах музыкальная материя обрела универсальный лексикон, сохраняющий актуальность вплоть до наших дней. В этой связи некоторые исследователи пользуются терминологией *Figurenlehre* при анализе произведений XIX и XX веков, оперируя заимствованными из барочных трактатов понятиями вне эстетического контекста эпохи, в которую метод композиции опирался на риторический рационализм.

² «Маттезон, который стоит по ту сторону линии, разграничивающей эпохи, где риторика признавалась как авторитет композиции, порицает музыкантов этого толка [музыкантов, не опирающихся на теорию фигур. — А. М.] вовсе не только за то, что они не могут назвать имеющиеся в распоряжении структурные формы. Скорее всего, он порицает их, так как они поступают неверно с точки зрения композиции: знают

дит к тому, что музыкально-риторические фигуры становятся известными «снаружи», но забытыми «изнутри»: «безымянные обороты, некогда бывшие барочными фигурами», превращаются в «опробованные на практике, эмпирически известные приемы выразительности, которые по-новому воспроизводятся в творческой фантазии музыканта» [8, 179]. Таким образом, музыкальная риторика как ремесло, техника довольно скоро ускользает из сознания композиторов.

Постепенно уходит в прошлое и музыкально-риторический тезаурус. В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера (1732) присутствуют указания на семьдесят четыре музыкально-риторические фигуры; в трактатах «Музыкальная критика» (1722–1725) и «Совершенный капельмейстер» (1739) И. Маттезона — на сорок девять; М. Шпис в «Музыкальном трактате о практической композиции» (1745) приводит тридцать шесть наименований, и, наконец, Форкель описывает лишь двенадцать. Фигуры конструктивного характера становятся общепринятыми приемами развития и формообразования, а фигуры, направленные на отображение аффектов, поступают на службу передаче субъективных ощущений. По мнению Бартеля, «форкелевское понимание фигуры всецело направлено на выражение человеческих чувств — таков критерий, на основании которого можно судить о ценности различных фигур. “Живописующие звуками” (“*tonmalerischen*”) фигуры, относящиеся к *hypotyposis*, а также чисто музыкальные *figurae principales* или *fundamentales*³, пожалуй, в наименьшей степени пригодны для этой цели» [6, 73]. П. Бенари еще более сужает сферы влияния и хронологические границы учения о музыкальных фигурах, говоря о периоде, в который творил И. С. Бах: «Если *Figurenlehre* и играло решающую роль в *Musiklehre* баховского времени, то, пожалуй, только в границах узко понимаемой музыкальной теории» [7, 68]. Все возрастающее влияние новой эстетической парадигмы века Просвещения на учение о музыкальных фигурах вело к тому, что «это прекрасное теоретическое здание распадалось, или, скорее, испарялось под воздействием чар рококо и чувствительности» [19, 6].

Однако, несмотря на постепенное угасание учения о музыкальной риторике, музыкально-риторические традиции, рожденные эпохой барокко, еще долгое время продолжали жить в новых стилистических условиях, прорастая в определенных сферах искусства, прежде всего в церковной музыке. Соответствие смыслов канонических христианских текстов и их музыкально-риторических толкований способствовало этому в решающей мере: «устойчивость приемов согласования музыки с текстом отмечалась теорией XVII–XVIII в. не только на уровне

музыкальное произведение со слуха, якобы уже так основательно, что сочинение из поверхностного впечатления от этих образов удается им запросто» [8, 179].

³ Под *figurae principales* / *figurae fundamentales* имеются в виду автономные музыкальные приемы, не связанные со смыслом вербального текста. Этот тип фигур выделяют И. Нуциус, И. Турингус, Х. Бернхард, А. Кирхер, И. Яновка, И. Г. Вальтер.

отдельных слов, но порой и на уровне целых фраз, предложений. Благоприятствовала этому характерная для той эпохи практика использования одного и того же круга текстов, из которых особенно выделялись библейские» [1, 37].

Изучение с позиции *Figurenlehre* произведений XVII столетия, созданных на идентичный текст, ведет к выявлению стабильных участков соответствия музыки и слова. Опора на традицию при осмыслении церковной музыки XVIII века позволяет обнаружить соответствующие музыкальные фигуры ровно в тех местах, где их было принято употреблять в течение предыдущих полутора столетий⁴.

Процесс прорастания барочной музыкально-риторической традиции в стилевой контекст середины XVIII столетия удобно проследить на конкретном примере, обратившись к трем произведениям на один и тот же канонический текст трех авторов с одинаковой фамилией. В центре внимания автора настоящей статьи — музыкально-риторическое воплощение Песни Пресвятой Богородицы (Лк 1:46–55) в латинских магнификатах Иоганна Себастьяна Баха (BWV 243)⁵ и его сыновей — Карла Филиппа Эмануэля (Wq 215/Н 772, D-dur, 1749)⁶ и Иоганна Христиана (C-dur, 1760)⁷. К сопо-

⁴ Важно заметить, что традиция музыкально-риторического претворения того или иного канонического текста не определяется статистически и становится уловимой лишь при сопоставлении большого количества частных случаев. По мнению Л. В. Кириллиной, в эпоху классицизма «особенно сильно было влияние этой традиции [максимально точного воплощения текста. — А. М.] в церковной и ораториальной музыке, которая в силу законов жанра оказалась более консервативной, чем музыка театральная и инструментальная, и потому надолго сохранила многие условности и тонкости, восходившие к барочной практике и даже к еще более ранним временам» [2, 135].

⁵ И. С. Бах неоднократно обращался к Песни Пресвятой Богородицы. Он является автором кантаты «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 10), исполненной 2 июля 1724 года в Лейпциге; Магнификата, известного в двух версиях: BWV 243a (в тональности E-dur), созданной для исполнения в первый день Рождества 1723 года в Церкви Св. Фомы, и BWV 243 (в тональности D-dur), которая, вероятно, исполнялась 2 июля 1733 года в праздник Посещения Елисаветы Марией и день официального окончания траура по курфюрсту Саксонскому Фридриху Августу I. И. С. Баху также принадлежат: обработка третьей части Магнификата А. Кальдары «*Suscepit Israel*» (BWV 1082), хоральные обработки для органа *Fuga sopra il Magnificat* (BWV 733) и «*Meine Seele erhebt den Herren*» (BWV 648).

⁶ Магнификат К. Ф. Э. Баха (Wq 215 /Н 772) известен в берлинской (1749) и гамбургской (1787) версиях. Согласно датировке на автографе, первая версия завершена в Потсдаме 25 августа 1749 года. По предположению У. Ляйзингера Магнификат был исполнен либо на Рождество 1749 года, либо на один из трех праздников, посвященных Деве Марии (2 февраля, 25 марта, 2 июля) [14, 90]. При создании второй версии пересмотр партитуры был вызван идеей исполнения произведения на концерте в Гамбурге, который состоялся за год до смерти композитора. По словам Д. Шуленберга, переработка Магнификата подводила итог деятельности Карла Филиппа Эмануэля в этой сфере музыкальной композиции: «*Credo*, часть Мессы h-moll, очевидно, имела подобное значение в творчестве его отца» [16, 20].

⁷ И. Х. Бах — автор магнификатов для двух четырехголосных хоров и оркестра (1758), для двух четырехголосных хоров (дата создания неизвестна), для солистов,

ставлению этих магнификатов неоднократно обращались исследователи (см., например, [11; 13; 14; 15]), подробно изучая обстоятельства создания произведений и их версии, отмечая влияние Иоганна Себастьяна на музыку сыновей⁸, акцентируя общность в выборе вокальных тембров и расположении частей. Особое внимание уделялось заключительным фугам: Иоганн Себастьян обращается к фуге на словах «Как сказано отцам нашим» (*Sicut locutus est ad patres nostros*), Карл Филипп Эмануэль — в середине доксологии (*Sicut erat in principio, et nunc, et semper*), Иоганн Христиан — в последней ее фразе (*et in secula seculorum, Amen*).

М. Петцольд, разъясняя богословский смысл крайних хоров в композиции Магнификата И. С. Баха, говорит о «встрече индивидуального религиозного высказывания верующего (1 часть: *Magnificat anima mea Dominum*) и церковного (*eklesiologischer*) высказывания (11/12 части: *Gloria patri / Sicut erat in principio*)» [15, 36]. Этот же композиционный прием — возвращение начального музыкального материала на словах «Как было в начале» (*Sicut erat in principio*) — использован и в Магнификате Карла Филиппа Эмануэля. У. Ляйзингер сравнивает магнификаты Баха-отца и старшего сына с точки зрения воплощения аффектов: «Вопреки всем новациям, изображение аффекта во времена Карла Филиппа Эмануэля и Иоганна Себастьяна Бахов не различалось существенно. Арии соответствующего времени убедительно воспроизводят следующие аффекты: *Quia fecit mihi magna* — величие, *Deposuit* — гордость, *Quia respexit* — смирение. Эти аффекты у отца и сына будут выражены различными средствами, преподнесены музыкально-риторически, но соответственно той или иной стиливой сфере» [14, 93–94].

Крайние даты создания рассматриваемых произведений — ранней версии Магнификата отца (1723) и Магнификата младшего сына (1760) — отделяют тридцать семь лет; эти сочинения порождены разными эстетиками. Магнификат Карла Филиппа Эмануэля занимает срединное положение, с одной стороны отражая новые тенденции галантного стиля, с другой — уделяя значительное внимание контрапунктическому развитию⁹. Все они, однако, воплощают один и тот же, ярко риторичный текст. Соотнося лексику Песни Богородицы со списками «аффектных» выражений, приведенными в трактатах И. А. Хербста «*Musica poetica*» (1643) и Д. Шпеера «*Основательное пособие по музыкальному искусству*» (1687), можно установить,

четырёхголосного хора и оркестра (1760).

⁸ По мнению У. Ляйзингера, «то, что для Магнификата К. Ф. Э. Баха произведение отца служило моделью, — очевидно» [14, 91]. Исследователь считает, что этому способствовало, в том числе, участие Карла Филиппа Эмануэля в лейпцигском исполнении Магнификата BWV 243 в 1733 году.

⁹ По словам Х. Х. Эггебрехта, «в контрапунктически-полифоническом стиле, который [Карл Филипп Эмануэль. — А. М.] связывал с нового типа экспрессивностью, он оставался сыном своего отца» [9, 44]. У Карла учился Иоганн Христиан, проживший четыре года (1750–1754) под его опекой в Берлине. Характеризуя произведения Иоганна Христиана, созданные в берлинские годы, М. Шварц говорит об их своеобразии, но при этом отмечает, что «они были написаны под устойчивым влиянием брата» [17, 406].

что молитва содержит значительное количество слов, предполагающих использование музыкально-риторических фигур: «возвеличивает», «радуется», «Бог», «свято», «явил силу», «смирение», «низменный», «вовек» и др.¹⁰ На протяжении XVII столетия вокруг этих и других подобных слов формировалась традиция создания музыки на текст Песни, складывались негласные правила сочинения мотетной композиции: «Совпадение текстовых источников при следовании традиции “подражать” смыслу “фигуральных” слов подчас приводило в музыке различных композиторов к прямым параллелям на уровне еще более развернутых построений вплоть до целых произведений» [1, 38].

Эпоха барокко подарила миру множество впечатляющих и глубоких по музыкально-эзегетической мысли магнификатов, в которых музыкальная риторика предстала в своем «классическом» облике. С учетом представлений о наиболее распространенных средствах музыкального воплощения текста Песни, выявленных нами в результате анализа более пятидесяти сочинений немецких композиторов XVII — начала XVIII века¹¹, рассмотрим продолжение этих традиций в магнификатах И. С. Баха и его сыновей.

Магнификат Иоганна Себастьяна концентрирует в себе значительное число константных музыкально-риторических компонентов. Среди них — следование раннебарочной традиции буквальной передачи в музыке смысла слов при помощи вступления всех голосов хора на слове *omnes* во фразе «И ныне блаженной меня будут называть все поколения» (*ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*) на стыке арии сопрано (№3) и хора. Подобным образом словосочетание *omnes generationes* появляется в магнификатах И. Штадльмайра (1603), М. Преториуса (1611, №12, №13 из собрания «*Megalynodia Sionia*»), И. Р. Але (1657) и др.

Образ ликования — главный и существенный в этой хвалебной молитве. Фраза «И возликовал дух мой о Боге, спасителе моем» (*Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*) связывалась в эпоху барокко с воплощением аффекта радости и многообразными проявлениями фигуры *exclamatio*¹². На эту фигуру опираются и Иоганн Себастьян (см. пример 1), и Карл Филипп Эмануэль (см. пример 2). Иоганн Христиан интонационно не выделяет эти слова, вплетая их в общий поток музыкального развития.

¹⁰ И. А. Хербст приводит слова «возвеличивать», «ликовать и радоваться», «сила», «смиритель» и др. [12, III]. Слова «Бог в вышних», «ничтожный», «всегда», «вечный» и др. перечисляет Д. Шпеер [18, 284].

¹¹ Магнификаты И. Штадльмайра, ландграфа Морица Гессенского, М. Преториуса, И. Преториуса, И. Штадена, И. Г. Шейна, С. Шейдта, И. Р. Але, Г. Шютца, И. Ф. Кригера, И. Пахельбеля, К. Т. Пахельбеля, И. Й. Фукса, И. Кунау, И. Д. Хайнихена, Х. Граупнера и др. Подробнее см. [3].

¹² Например, магнификаты М. Преториуса (1611, №12 из собрания «*Megalynodia Sionia*»), И. Преториуса (1622), И. Р. Але (1657), Г. Шютца (1657, 1671) и др.

1 И. С. Бах, Magnificat, №2, т. 12–21

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us et ex - ul

2 К. Ф. Э. Бах, Magnificat, №1, т. 37–39

num, et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me

num, et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus

num, et ex - ul - ta - vit

num, et ex - ul

Выбор риторических фигур во фразе «богатых оставил пустыми» (*divites dimisit inanes*) раскрывает образ пустоты, которая, как правило, изображалась фигурой *aprosiopesis*. Например, в начале XVII столетия в тринадцатом Magnificate из «*Megalynodia Sionia*» Преториус сопровождает слово «пустота» (*inanes*) фигурой *catabasis*, при помощи которой устанавливается

смысловая тождественность тишины, пустоты и погружения в небытие. В него переходят «богатые», испытав кару Бога:

3 М. Преториус, Магнификат из собрания «*Megalynodia Sionia*», № 13, т. 71–76
 homoioteleuton

di-vites dimi - sit, et di-vites di-mi - sit.
 di-vites dimi - dit, et di-vites di-mi - sit.
 di-vites dimi - dit, et di-vites di-mi - sit.
 di-vites dimi - sit, et di-vites di-mi - sit. catabasis
 et di-vites di-mi-dit, et di-vites di-mi - sit in - a - nes
 et di-vites di-mi sit, et di-vites di-mi - sit in - a - nes
 et di-vites di-mi-sit et di-vites di-mi - sit in - a - nes
 et di-vites di-mi-sit et di-vites dimi-sit in - a - nes

Иоганн Себастьян не иллюстрирует пустоту, а выделяет слово *inanes* при помощи обособления паузами внезапно появляющейся минорной интонации (№9, т. 34–36, фигура *superjectio*). Иоганн Христиан, напротив, на слове *inanes* располагает обширный распев, в котором, подобно эху, секвенционно повторяется одна и та же мелодическая формула (см. пример 4).

Возможно, что в поисках музыкального решения для этого слова Иоганн Христиан следует по пути, однажды избранному Г. Шютцем, который в середине XVII столетия в Немецком магнификате из второй части «Священных симфоний» (SWV 344, 1647) изобразил пустоту при помощи постепенно угасающих повторений мелодии (см. пример 5)¹³.

Чрезвычайно показательной в музыкально-риторическом отношении является фраза молитвы «Низложил гордых с престола и возвеличил смиренных» (*Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*), поскольку вместе

¹³ Х. Х. Эггебрехт так говорит об этом концентрированном выражении пустоты: «Эхо, более эхо, двойное эхо, возникает в “пустом” пространстве: “Звуки затихают в пустом пространстве”. Генерал-бас также “пуст”. Богатые остаются, вопреки ожиданиям, пустыми, как это иллюстрируют “пустые” интервалы квинты и октавы между генерал-басом и соответствующими начальным и конечным звуками эхо-мелизмов. И в конце, где вся музыка останавливается, все “пусто» [10, 96].

4

И. Х. Бах, Магнификат, т. 177–179

5

Г. Шютц, Meine Seele erhebt den Herren, т. 101–104

с антитезой пространственной в музыке возникает антитеза интонационная. Противопоставление пространственных координат даже зрительно уловимо в магнификатах Баха и его сыновей (см. примеры 6, 7).

В Магнификате Иоганна Христиана еще угадываются контуры движения мелодии вниз (т. 149–152), однако строение фразы о возвеличивании уже не отражает традиционные предпочтения предыдущей эпохи¹⁴.

В связи со способом воплощения в музыке этого фрагмента текста в Магнификате Иоганна Себастьяна В. Н. Холопова пишет следующее: «В этой “арии гнева” в пределах одного аффекта, страстно осуждая своей музыкой “сильных”, композитор как бы обрушивает на них сокрушающую гаммообразную фигуру катабасис, а сочувствуя “смирненным”, пишет ряд

¹⁴ Заметим, что в Магнификате, созданном в 1758 году, Иоганн Христиан обращается к отображению смысла в интонационном рельефе (т. 49–51). В Магнификате 1756 года основную антитезу текста он передает при помощи не интонационного, а фактурного сопоставления — солирующей партии альтов и tutti хора (т. 150–165).

6

И. С. Бах, Магнификат, №8, т. 13–23

de-po - - - suit, de-
po - - - - suit po - - - de, et
ex - al - ta

7

К. Ф. Э. Бах, Магнификат, №6, т. 16–21

po - - - - - su-it po - ten - tes de
se - de, et ex - al - ta - - - - - vit

волнообразных восходящих ходов — анабасис, свой моральный акт гнева против “сильных” он подчеркивает еще и грозной заключительной тиратой в пределах октавы» [4, 285]. А. Швейцер, рассматривая особенности оркестровой партии этого фрагмента, указывает на расслоение музыкально-смысловых пластов: «Он [И. С. Бах. — А. М.] поручает басам слово “potentes” (“сильные”), тогда как скрипки изображают низложение» [5, 327].

В магнификатах XVII века можно наблюдать множество примеров изобретательности и мастерства композиторов в работе с инвариантом нисхождения и восхождения¹⁵. Например, И. Г. Шейн в Магнификате для сопрано, тенора и basso continuo (1626) многократно повторяет в партии тенора глагол «низложил» (*deposuit*), секвенционно спускаясь вниз (см. пример 8).

8 И. Г. Шейн, Магнификат, т. 44–46

ten - tes, de se - de, *catabasis* po - ten - tes po - ten - tes de
se - de, deposu - it deposuit deposuit deposuit po
gradatio

В этом же Магнификате, как будто в зеркальном отражении и увеличении звучит идея возвеличивания (см. пример 9). При упоминании о «смиренных» музыка также словно бы обретает смирение.

9 И. Г. Шейн, Магнификат, т. 55–58

p et ex - al - ta - vit hu - mo - les. *hypotiposys*
imitatio
ta - vit hu - mi - les. *pp*
gradatio

На протяжении первой половины XVIII века опора на вышеназванные фигуры при положении на музыку слов «Низложил гордых с престола и возвеличил смиренных» сохранялась в магнификатах И. Кунау, Х. Груупнера, К. Т. Пахельбеля и др. Эта фраза является наиболее стабильным участком прочтения Песни Богородицы композиторами эпохи барокко

¹⁵ Нотные примеры музыкально-риторического претворения фразы «Низложил гордых с престола и возвеличил смиренных» см. [3, 255–261].

и является, на наш взгляд, инвариантным музыкально-риторическим ядром большого количества произведений на этот текст.

В сопоставлении с магнификатами XVII столетия становится очевидным, что И. С. Бах наиболее точно следует барочной традиции детальной передачи смысловой канвы текста Песни. В магнификатах Карла Филиппа Эмануэля и Иоганна Христиана музыкально-риторические фигуры используются в условиях меняющейся эстетической парадигмы. Приемы иллюстрации текста прослушиваются не столь рельефно, являясь вовлеченными в стремительный поток музыкального развития. При этом мы полагаем, что Карл Филипп Эмануэль сознательно моделирует музыкально-риторическую традицию, в Магнификате же Иоганна Христиана воспроизведены лишь самые распространенные соответствия слова и музыки, наиболее устойчивые элементы — своеобразные «отголоски» — барочного канона, помещенные в контекст едва ли не оперной стилистики.

Осознание неписанных правил музыкально-риторического претворения Песни Богородицы позволяет наблюдать то, каким образом в магнификатах более позднего времени словно высвечиваются изнутри, *проявляются* музыкально-риторические компоненты, которые в XVII веке были необходимыми для воплощения этого текста в музыке. Таким образом, по отношению к магнификатам И. С. Баха и его сыновей можно говорить об их музыкально-риторической этимологии. В условиях угасания музыкально-риторической культуры барокко и «забывания» *Figurenlehre* одним из возможных ключей к методологически обоснованному применению инструментария музыкально-риторических фигур по отношению к духовной музыке второй половины XVIII столетия видится изучение наследования традиции. Подобный подход может открыть новые страницы в осмыслении поистине неисчерпаемой проблемы музыкального толкования Священного слова в истории западноевропейской христианской культуры.

Использованная литература

1. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII—первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
2. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
3. *Мальцева А. А.* Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских Магнификатов XVII века): монография. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2014. 324 с.
4. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2006. 496 с.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика—XXI, 2011. 816 с.
6. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.
7. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1961. 246 S.
8. *Dammann R.* Der Musikbegriff im deutschen Barock. Laaber: Laaber, 1995. 523 S.
9. *Eggebrecht H. H.* Bach in Tradition // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Mainz: Schott, 2004. S. 41–52.
10. *Eggebrecht H. H.* Heinrich Schütz: musicus poeticus. Wilhelmshafen: Heinrichshofen, 1985. 145 S.
11. *Harasim C.* Die Magnificat-Vertonungen von J. S. und C. Ph. E. Bach // bach > oder. Marienfeste im Werk J. S. Bachs; 78. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft 20. bis 25. März 2003 in Frankfurt (Oder) im Rahmen der Musikfesttage an der Oder 14. März bis 5. April 2003: Programm-Buch. Frankfurt (Oder): Fürstenberger, 2003. S. 130–136.
12. *Herbst J. A.* Musica Poëtica, Sive Compendium Melopoëticum <...>. Nürnberg: in verlegung Jeremie Dümlers, 1643. 119 p.
13. *Küster K. J.* Christian Bach und das Magnificat Wq 215/H 772 seines Bruders // Carl Philipp Emanuel Bach, Musik für Europa: Bericht über das Internationale Symposium vom 8. März bis 12. März 1994 im Rahmen der 29. Frankfurter Festtage der Musik an der Konzerthalle “Carl Philipp Emanuel Bach” in Frankfurt (Oder). Frankfurt (Oder): Die Konzerthalle, 1998. S. 279–290 (Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte, Sonderreihe; Bd. 2).
14. *Leisinger U.* Carl Philipp Emanuel Bach und das Magnificat seines Vaters // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Mainz: Schott, 2004. S. 89–97.
15. *Petzold M.* Carl Philipp Emanuel Bach und die Kirchenmusik seines Vaters. Bemerkungen zu den zwei Magnificat-Kompositionen BWV 243 und Wq 215 // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Mainz: Schott, 2004. S. 32–42.
16. *Schulenberg D. C. P. E. Bach and Handel: A Son of Bach Confronts Music History and Criticism // Bach. Vol. 23 (1992). No. 2. P. 5–30.*

17. *Schwarz M.* Johann Christian Bach // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 2 (1901). H. 3. S. 401–454.
18. *Speer D.* Grundrichtiger, kurz-, leicht- und nöthiger, jezt wohlvermehrter Unterricht der musicalischen Kunst, oder vierfaches musicalisches Kleeblatt <...>. Ulm: in Verlag Georg Wilhelm Kühnen, gedruckt bey Christian Balthasar Kühnen, 1697. 289 S.
19. *Wilbers J.* Musikalische Rhetorik in Bachs Matthäus-Passion (2006). 221 S. URL: <http://members.home.nl/canopus/Rhetorik> (дата обращения: 30.07.2013).