

## МАГНИФИКАТ И. К. БАХА: МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА НА ПУТИ ОТ БАРОККО К КЛАССИЦИЗМУ

О. А. Гумерова

Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Российская Федерация

В статье рассматривается Магнификат Иоганна Кристиана Баха, созданный в 1760 году в Милане. Впервые уточняется его место в эволюции музыкальной культуры XVIII века, семейной композиторской традиции и творчестве самого Иоганна Кристиана. Опус И. К. Баха анализируется сквозь призму лютеранского и католического толкования канонического текста и практики использования средств музыкальной риторики для его воплощения. Магнификат вписан в картину стилевого поворота предклассического периода. Отдельное внимание уделено музыкально-историческим представлениям того времени о единстве музыки и слова в рамках жанра с каноническим текстом и проблеме соотношения церковного и светского стилей в латинских литургических композициях. В качестве источников, дающих представление о дискуссиях по данной проблеме, рассматриваются положения энциклики папы Бенедикта XIV, конкурсные требования для церковных композиторов Милана и рассуждения о миланской музыке падре Мартини. Исследование позволяет сделать вывод о том, что Магнификат И. К. Баха занимает пограничное положение между канонами жанра высокого барокко и раннего венского классицизма и отражает глубинные эволюционные процессы, происходящие в культуре того времени.

**Ключевые слова:** магнификат, И. К. Бах, барокко, ранний классицизм, музыкальная риторика.

### Введение

Литургический текст Песни Пресвятой Богородицы, лежащий в основе магнификата, привлекал внимание композиторов не менее часто, чем ординарий мессы или реквиема. Пройдя многовековой путь эволюции, магнификат к XVIII веку стал своеобразным «opus summum», то есть наивысшим творением, в котором автор концентрирует свой композиторский опыт, демонстрирует мастерство в создании сольной или многохорной композиции, владение разнообразными приемами полифонии и умение музыкально интерпретировать текст. Будучи одним из наиболее востребованных церковных жанров, он соединяет голоса разных культурных традиций и дает возможность запечатлеть переходные процессы на том или ином этапе. В ходе исследования предстоит выяснить, какие вехи мировоззренческой и стилевой эволюции обозначил Магнификат в творчестве Иоганна Кристиана Баха, вписать его в рамки фамильной традиции и шире – в культурный ландшафт «эпохи перемен», определив место в исторической эволюции этого жанра в XVIII веке.

### Обзор литературы

Системные исследования творчества И. К. Баха в отечественной музыкальной науке пока отсутствуют. Не столь обширно до недавнего времени была представлена и иноязычная литература, включавшая первые биографические очерки К. Ф. Д. Шубарта [1], М. Шварца [2] и монографию К. Биттера [3], изданные еще в XIX веке.

Издание полного собрания сочинений И. К. Баха (Garland Publishing, 1984–1999), осуществлен-

ное по инициативе Э. Уорбертона, стимулировало появление новых, более масштабных исследований, освещающих содержательные и концептуальные аспекты наследия композитора. Среди наиболее значительных – статья П. Росса и В. Трауба о церковной музыке И. К. Баха в монастыре Айнзидельн, включающая в себя каталог и атрибутивное описание сочинений [4], и книга Х. Гертнера «Иоганн Кристиан Бах: друг и учитель Моцарта» [5], в которой творчество Иоганна Кристиана расценивается как важное связующее звено между барокко и венским классицизмом.

Осмысление родовых свойств магнификата невозможно без «погружения» в сферу музыкальной риторики. Традиция подобного анализа, заложенная еще в 1606 И. Бурмейстером в трактате «Musica poetica», на сегодняшний день представляет мощное научное направление, содержащее огромный массив исследований. В контексте заявленной темы особую ценность представляют труды А. Мальцевой, выдвинувшей свою методологию анализа музыкально-риторических фигур и критерии их типологии в лютеранских магнификатах XVII века [6] и произведениях сыновей И. С. Баха [7].

Активно разрабатываются вопросы смешения стилей в церковной музыке XVIII века. В статье М. Тоффетти «Падре Мартини и дискуссия о многообразии стилей духовной музыки XVI–XVIII веков» [8] маркируются допустимые границы использования светских элементов в церковных композициях. Родственную проблему поднимает и П. Кастанья в статье «Энциклика папы Бенедикта XIV (1749) и определение модели инструменталь-

ного сопровождения в духовной музыке» [9]. Представление о магнификате в творчестве разных композиторов дополняют исследования Е. А. Даниловой [10], К. Бланкен [11], Д. Брайдана [12], К. Харасима [13] и многочисленные труды классического баховедения.

### Методы исследования

С целью определения перспективы развития магнификата в статье использован метод сравнительно-исторического, стилевого и интонационно-семантического анализа с привлечением магнификатов ряда предшественников и современников И. К. Баха.

### Результаты и дискуссия

По утверждению К. Харасима, «ни один другой материал в 18 веке не мог сравниться с его универсальной пригодностью для различных исполнительских возможностей, будь то католические или протестантские церкви, литургические, нелитургические или даже концертные исполнения» [13, с. 1]. Вероятно, это объясняет тот факт, что многие композиторы использовали магнификат в качестве творческого «резюме», подтверждающего их профессиональную состоятельность при испытании на должность церковного кантора и органиста. Создавая Магнifikат W E22, И. К. Бах придерживается этой сложившейся традиции. Работа над произведением протекала непосредственно перед вступлением Иоганна Кристиана в должность штатного органиста Миланского собора, о чем свидетельствует дата в автографе (1760), и именно здесь состоялось первое исполнение Магнifikата в июне того же года.

Период работы в Милане, менее освещенный, чем годы, проведенные в Лондоне, стал для Иоганна Кристиана временем обретения зрелости и переоценки творчества его великого отца, которое еще совсем недавно олицетворяло в его понимании старую, отжившую традицию. В Милане (1754–1762) Иоганн Кристиан концентрирует свою творческую энергию на создании литургических композиций. Среди сочинений, написанных в эти годы, ординарные песнопения мессы, музыка для оффиция по усопшим, а также отдельные части Реквиема, который Х. Гертнер назвал «самым известным духовным произведением Кристиана» [5, с. 124], сравнив с Реквиемом Моцарта. В списке церковного наследия, кроме прочего, два антифона *Salve Regina*, два *Te Deum*, утерянный *Pater noster*, многочисленные псалмы и секвенции.

Тематический каталог произведений И. К. Баха, подготовленный Эрнестом Уорбертоном [14] включает в себя три композиции Магнifikата: «Magnificat a 8 C major» (W E20, неоконченный), «Magnificat a 8 C major» (W E21) и «Magnificat a 4 C major» (W E22). Литера «Е» перед номером опуса отсылает к разделу каталога «Литургическая латинская церковная музыка». Два первых восьмиголосных Магнifikата создавались, по всей

видимости, для торжественной вечерни, поскольку в миланской традиции, по утверждению Гертнера, композиции а *due cori* (для двух хоров) «исполнялись на праздниках в сопровождении двух органов» [5, с. 113]. Время создания первого неоконченного Магнifikата (W E20) можно установить по одной из двух сохранившихся партий, в рукописи которой указан 1758 год. Второй Магнifikат (W E21) был создан, по предположению Шварца, в том же году, для фестиваля Иоанна Непомуцкого [см. 2, с. 416].

Партитура и партии голосов Магнifikата W E22 сохранились в полном объеме, в отличие от многих других произведений Иоганна Кристиана<sup>1</sup>. Оригинал хранится в Британской библиотеке в Лондоне, а рукописные копии 1770 года – в архиве монастыря Айнзидельн, который на сегодняшний день является самым полным собранием церковных композиций И. К. Баха<sup>2</sup>. В лондонском каталоге он значится как «*Magnificat a Quattro Concertato con più Stromenti di G. C. Bach. 1760*» [14, с. 526], в каталоге Айнзидельна – «*Magnificat à 4<sup>o</sup> Concertato / Del Sig<sup>r</sup> Gio. Bach*» [цит. по: 4, с. 98].

Что побудило Иоганна Кристиана обратиться к латинской церковной музыке в таком объеме, разнообразии жанров и литургических текстов? Для ответа на этот вопрос необходимо принять во внимание сразу несколько обстоятельств. Во-первых, создание литургических композиций входило в обязанности И. К. Баха, согласно требованиям его покровителя графа Агостино Литта. Гертнер описывает его «серьезным молодым человеком, увлекавшимся духовной музыкой в строгом полифоническом стиле» [5, с. 111]. Кроме того, Литта был заинтересован в обеспечении стабильного положения для Иоганна Кристиана, а поскольку сочинение инструментальной музыки или оперы на тот момент не обеспечивало безбедного существования, предпочтение отдавалось жанрам духовной музыки.

Во-вторых, благодаря поддержке графа Иоганн Кристиан получил возможность двухгодичного обучения в Болонской академии у падре Мартини – ревнителя строгого церковного стиля и поклонника творчества И. С. Баха. Сохранившаяся переписка с Д. Б. Мартини демонстрирует одержимость, с которой Иоганн Кристиан изучает основы строгого контрапункта и композиции старых мастеров. Почти все церковные сочинения, в том числе два первых Магнifikата (W E20,

<sup>1</sup> Многие рукописи сгорели во время Второй мировой войны, часть уцелевших была конфискована советскими войсками в Саксонии, где до 1945 года находился главный архив [см.: 4, с. 92].

<sup>2</sup> Монастырь Айнзидельн, находящийся в Швейцарии, поддерживал тесные отношения с миланским *Duomo*, в котором священники копировали или приобретали музыку для своего монастыря.

W E21), Иоганн Кристиан создает под непосредственным руководством своего учителя.

Наконец, еще одной причиной обращения И. К. Баха к латинской литургической музыке является его переход в католичество, вызвавший решительное осуждение его лютеранской семьи, но должность органиста кафедрального собора в Милане, которой так добивался для своего протеже Литта, требовала безоговорочной смены веры. Гертнер высказывает предположение, что это произошло в 1757 году [5, с. 130].

Насколько искренним было для И. К. Баха принятие подобного решения, дает понять сам композитор в письме к падре Мартини 22 октября 1757 года: «Я стараюсь максимально использовать свою работу здесь (в католической церкви – О. Г.). Я сочиняю отчасти для улучшения своего мастерства, отчасти для того, чтобы доставить удовольствие моему покровителю» [цит. по: 5, с. 129]. Очевидно, церковная деятельность Иоанна Кристиана в Милане исходила в первую очередь из практических соображений, интереса к композиционной технике и, несомненно, желания угождать своему покровителю.

Магнификат – жанр, имеющий равное значение как для католиков, так и для лютеран. В лютеранских княжествах Германии по воскресеньям магнификат распевался на немецкий текст в переводе М. Лютера *Meine Seele erhebt den Herren* («Величит душа моя Господа»), а в особо торжественных случаях – в средние и высокие праздники – на латыни.

Иоганн Кристиан положил на музыку все стихи Песни Богородицы, добавив к ним по традиции малую доксологию (малое славословие). Но даже при поверхностном сравнении с магнификатами его ближайших предшественников – отца и брата – обращает на себя внимание разная группировка текста – более дробная у Иоганна Себастьяна и Карла Филиппа Эмануэля и предельно компактная у Иоганна Кристиана<sup>3</sup> (см. табл.).

Двенадцать стихов сгруппированы в пять условных номеров. Более широкий охват в условиях сквозной композиции свидетельствует о том, что текст в Магнификате Иоганна Кристиана находит менее детальное отражение в музыке. Только стих 5 «*Et misericordia ejus...*» («И милость Его всегда к боящимся Его») выделяется в отдельную часть *Largo*. Кроме того, И. К. Бах, следуя широко распространенной традиции фугированного завершения, придает относительную самостоятельность заключительному хору Магнификата *Et in saecula saeculorum* («И во веки веков»), пред-

ставляющему собой фугу. Намечившаяся тенденция к предельному структурному сжатию магнификата и полному преодолению номерного строения будет реализована в двух магнификатах В. Моцарта, каждый из которых станет лишь частью более крупного целого – *Vesperae solennes de Dominica KV321* (1779) и *Vesperae solennes de confessore» KV339* (1780).

При сравнении с Магнификатом BWV 243 И. С. Баха явно обнаруживается и различие в подходе к самому евангельскому тексту, которое в свою очередь восходит к некоторым отличиям лютеранской и католической мариологии. Особенно наглядно это проявляется в стихе *Quia respexit humilitatem ancillae suae* («Ибо призрел Он на смирение рабы Своей»). Иоганн Себастьян, стремясь донести до верующего смысл канонического текста, вдохновлялся лютеровским толкованием Магнификата. Согласно логике Лютера, Богородица – обычная женщина, «бедная», «ничтожная» «служанка», достойная восхищения своей верой и смирением: «Он призрел на неё, несмотря на её ничтожество, из чего можно заключить, что у неё были бедные и незнатные родители. <...> Её уважали не больше, чем в наше время уважают бедную служанку. <...> Приняв великий дар, она по-прежнему не считает себя поднявшейся выше нижайшего человека на земле» [15].

Ключевой смысл стиха *Quia respexit humilitatem ancillae suae* («Ибо обратил взор на смирение рабы Своей») определяют для И. С. Баха круг выразительных средств и музыкально-риторических фигур. Тональность *h-moll*, символизирующая тихую печаль, милосердие, тембр гобоя, уподобленный звучанию человеческого голоса и мелодические фигуры, имитирующие поклоны и вздохи, – все создает исполненный смирения образ Девы Марии.

Карл Филипп Эмануэль, как и отец, придерживается лютеранской экзегетической традиции. Он выбирает ту же тональность, медленный темп и близкие риторические фигуры, выражающие робость и покорность. Ниспадающая секста, имитирующая поклон, выделяет слово *humilitatem* («смирение»), а словосочетание *ancilla suae* («рабы своей») распевается фигурой *catabasis*, сотканной из кратких вздохов. Перед нами образ Марии, точно соответствующий описаниям Лютера в толковании Магнификата.

Римско-католическое почитание Девы Марии дает иное представление о Богородице. В трудах богословов, папских энцикликах и катехизисах Мария – Царица Небесная, Мать всех христиан, посредница между Богом и людьми. Именно этот контекст определяет выбор музыкально-выразительных средств Иоганном Кристианом. В стихе *Quia respexit humilitatem ancillae suae* («Ибо обратил взор на смирение рабы Своей») нет печали и смирения, напротив, в музыке переданы радость,

<sup>3</sup> Для сравнения, Немецкий магнификат Г. Шютца состоит из десяти разных, соответствующих строфам, разделов, образующих мотетную форму. Магнификат И. Куна (ок. 1705) содержит то же количество частей, что и у И. С. Баха. В Магнификате А. Вивальди (1715), имеющем номерную структуру, – девять номеров, включая доксологию.

восхваление и воодушевление. Сияющий *C-dur*, энергичный темп, фигура *exclamatio* (восклицание), используемая на словах *respexit* («обратил взор») и *ancillae suae* («рабы своей»), – воплощают, скорее, образ Царицы Небесной во славе, но не покорной «служанки». Остается узнаваемым лишь секстовый «поклон» на слове *humilitates* («смирение») (рис. 1).



Рис. 1. И. К. Бах. *Quia respexit humilitatem*  
Fig. 1. J. C. Bach. *Quia respexit humilitatem*

Подобные способы визуализации смысла данного стиха доминируют и в других католических магнификатах, например, А. Вивальди (RV610) или В. Моцарта (KV339).

В целом И. К. Бах демонстрирует верность предписаниям учения о музыкально-риторических фигурах (*Figurenlehre*), используя утвердившиеся в барочной музыкальной практике способы акцентирования отдельных слов – «*exsultavit*» (возрадовался), «*humilitatem*» (смирение), «*potentiam*» (силу), «*deposuit*» (низложил), «*esurientes*» (вознес). В начале третьей части *Fecit potentiam* («Явил силу») величественно шагающая мелодия баса провозглашает божественное всемогущество, а нисходящее движение у альты на словах «*Deposuit potentes*» изображает низложение сильных с престолов. К концу раздела богатые получают возмездие, будучи отправленными «ни с чем», что передано веселой насмешкой тенора с колоратурой на слове «*inanes*» («ни с чем») и тихими эхообразными перекличками скрипок, изображающими пустоту.

Разрыв Иоганна Кристиана с семейными религиозными устоями не означал отказа от фамильной музыкальной традиции. Уже в первом хоре Магнификата без труда обнаруживаются следы подражания Магнификату Wq 215 Карла Филиппа Эмануэля. Заклинательный характер мелодической формулы у сопрано с повтором одного звука и с такой же гармонизацией свидетельствует о том, что, приступая к созданию столь важной для себя композиции, Иоганн Кристиан внимательно изучал Магнификат брата (рис. 2а, 2б).



Рис. 2а. И. К. Бах. Магнификат W E22. Первый хор  
Fig. 2a. J. C. Bach. Magnificat W E22. First choir



Рис. 2б. К. Ф. Э. Бах. Магнификат Wq 215. Первый хор  
Fig. 2b. C. P. E. Bach. Magnificat Wq 215. First choir

И все же семейная преемственность в выявлении сакрального смысла Магнификата угасает от десятилетия к десятилетию. Достаточно вспомнить ту роль, которую играло использование *tonus peregrinus* – псалмового тона, на который распевался Магнификат у лютеран (см. рис. 3а). И. С. Бах обращался к нему как минимум трижды – в кантате *Meine Seel' erhebt den Herren* BWV 10 (№ 1, Хорал), в органной фуге на Магнификат BWV 733 и непосредственно в Магнификате BWV 243 в № 10 *Suscepit Israel* («Воспринял Израиля»), где цитата псалмтона поручена двум солирующим гобоям, играющим в унисон. Псалмтон цитирует и К. Ф. Э. Бах в Магнификате Wq 215, вплетая его в № 4 на словах *Et misericordia ejus a progenie in progenies* («И милость Его в роды родов»), тоже в унисонной партии гобоев, а в гамбургской редакции и в партии хора. Это в очередной раз убеждает, что Карл Филипп Эмануэль унаследовал от отца литургически традиционный образ мышления. Впрочем, К. Биттер отмечает у К. Ф. Э. Баха «отсутствие того символического элемента, который занимает такое видное место в Magnificat Себастьяна Баха» [3, с. 128], и оценивает введение *tonus peregrinus* исключительно как «подражание».

Иоганн Кристиан, в отличие от отца и брата, избегает точного цитирования *tonus peregrinus*, можно сказать, что в партитуре Магнификата W E22 он практически отсутствует. Лишь в последних тактах хора *Gloria* с характерным резонированием терцового тона, и опять в партии гобоев вскользь улавливается родство с инициальной попевкой *tonus peregrinus* (рис. 3а, 3б).



Рис. 3а. *Tonus peregrinus*  
Fig. 3a. *Tonus peregrinus*



Рис. 3б. И. К. Бах. Магнификат W E22, Gloria, тт. 230–244  
Fig. 3b. J. C. Bach. Magnificat W E22, Gloria, bars 230–244

Продолжая семейную традицию, И. К. Бах отдает дань фугированному развитию. Заключительный хор *Et in saecula saeculorum* («И во веки веков») представляет собой фугу, выполненную с высочайшим мастерством. Заглавное ядро ее темы многократно использовалось композиторами XVII и XVIII веков – Г. Ф. Генделем в хоре *And with his stripes* («И Его ранами») из «Мессии», В. А. Моцартом в *Kyrie eleison* Реквиема, В. Любеком в органной фуге *d-moll*, Й. М. Краузе в *Kyrie* Реквиема *d-moll*. Но для Иоганна Кристиана при-

мером, несомненно, стала fuga *Sicut erat in principio* («Как было изначально»), венчающая Магнификат Wq 215 К. Ф. Э. Баха<sup>4</sup>. Для каждого из них использование данной темы связано с рецепцией «*stile antico*». В обоих случаях тема воспроизводится несколько иначе, чем во всех вышеперечисленных минорных вариантах. У Карла Филиппа Эмануэля *saltus duriusculus* (жесткий скачок) – нисходящая уменьшенная септима в «крестовой» мелодической опоре, – заменена на малую, а сама fuga написана в глориальном *D-dur* (рис. 4а). Тема fugи *Et in saecula saeculorum* И. К. Баха (*C-dur*) предельно упрощена, она повторяет контуры известной интонационной модели приблизительно, без скачка на септиму и подчиняется инерции секвентного движения с аффектно-нейтральным квинтовым ходом вместо септимы (рис. 4б).



Рис. 4а. К. Ф. Э. Бах. Магнификат Wq 215, fuga *Sicut erat*  
Fig. 4a. C. P. E. Bach. Magnificat Wq 215, Fugue *Sicut erat*



Рис. 4б. И. К. Бах. Магнификат W E22. Fuga *Et in saecula*  
Fig. 4b. J. C. Bach. Magnificat W E22. Fugue *Et in saecula*

К концу 1740-х годов fuga в церковной музыке уже не относится к привычным формам. Гомофония стремительно вытесняет полифонию, а обращение к fugе становится лишь данью уважения старым мастерам. «Особые традиции, – утверждает К. Бланкен, – сохранились только в Берлине как выражение восхищения И. С. Бахом. И если Бах (К. Ф. Э. – О. Г.) использует форму, которая уже не является актуальной, то это происходит в условиях исключительности и используется сознательно, – здесь можно с осторожностью говорить о семейном историзме К. Ф. Э. Баха» [11, с. 249]. Продолжая данную мысль, можно предположить, что и fuga *Et in saecula saeculorum* в Магнификате Иоганна Кристиана – сознательная дань семейной традиции.

Магнификат W E22 – первое сочинение для церкви, созданное И. К. Бахом без помощи Мартини, и это заметно проявляется в его музыке. Новое хоровое письмо без прежних ограничений строгого стиля, в аккордовой фактуре, с легким подвижным оркестровым сопровождением в духе симфоний миланца Д. Б. Саммартини, демонстрирует безоговорочную победу гомофонии над полифонией. Не осталось и следа от хоров в псевдопалестриновском духе с *cantus firmus*, главенствовавших в первых двух магнификатах. Кроме того, в Магнификате немало разделов, напоминающих

арии и дуэты современной итальянской оперы, в том числе комической. Увлечение итальянской оперой, искусственно сдерживаемое графом Литта, заметно обостряется в период работы И. К. Баха над Магнификатом. В 1760 году он получил первый заказ на оперу «Артаксерс», исполненную в том же году, что придало его стилю и карьере совершенно иную направленность.

Сближение музыкального языка магнификатов с оперной стилистикой становится отчетливой тенденцией всего XVIII века. Практика использования элементов театральной музыки в церковных жанрах широко подвергалась сомнению еще в 1740-е годы. Дискутировался вопрос о допустимости подобного смещения стилей. Падре Мартини в одном из писем пишет: «В наше время храм Божий из-за несдержанности в музыке превратился в шумный дом с дурной репутацией, <...> я не хочу сказать, что композиторы плохи, но они уже не вызывают чувства преклонения» [цит. по: 5, с. 120]. Любопытные сведения на этот счет содержатся в отзыве по результатам конкурса на должность хормейстера Миланского собора в 1747 году и в энциклике папы Римского Бенедикта XIV *Annus qui hunc* (О содержании и чистоте церквей) (1749). В миланском Отзыве определяются стилистические горизонты и критерии, принятые при оценке сочинений кандидатов, и рассматриваются различия церковного стиля трех исторических школ. Музыка первой, представленная Палестриной, была, по мнению экспертов, способна «успокоить слух такой изобретательностью, что наши страсти, должным образом урегулированные, склоняли душу к добродетели» [8, с. 73]. Под изобретательностью, несомненно, подразумевались интеллектуальные приемы, используемые в полифонии. Представители второй школы, уже в XVII веке, «имели славу добавить к постоянству гармонического искусства все более подходящее изящество», сочетая «соблюдение правил выражения с заметным разнообразием в стиле» [8, с. 73], обогащая музыку приемами *concertato*. Композиторы третьей школы в XVIII веке попытались придать церковному стилю «еще большее изящество», но, по мнению экспертов, «доставляя дополнительное наслаждение для восприятия новизны интервалов и идей, они сделали его подходящим для театральной живости и менее пригодным для церковного достоинства» [8, с. 73]. Принципиальным недостатком третьей школы было признано «подавляющее разнообразие», а потому композиторам было предписано придерживаться эталонных принципов второй школы, которая «сочетала гармонически-фигуративное искусство с тем изяществом, какое терпит церковная серьезность» [8, с. 74]. В энциклике папы Бенедикта XIV (1749) декларируются и ограничения, накладываемые на инструментальные средства. В параграфе 13 он подчеркивает, что «инструментальные симфонии

<sup>4</sup> К. Ф. Э. Бах использовал fuga «*Sicut erat*» с немецким текстом дважды, сначала как отдельное произведение, затем как часть пасхальной кантаты *Anbetung dem Erbarmen* («Поклонение милосердному») [см. 10, с. 202].

могут быть допущены там, где их использование уже принято, если они серьезны (*graves*) и не длятся долго» [9, с. 6].

Вслушиваясь в музыку Магнификата И. К. Баха, нетрудно заметить, что «церковная серьезность» здесь явно ущемлена, а целью композиции становится не столько «склонение души к добродетели», сколько поиски разнообразия средств на стыке с современной оперой, которая так влекла Иоганна Кристиана. «Его сочинение этого жанра не от сердца, – отмечает И. Шварц, – и в нем он не может отказать оперному композитору» [2, с. 416]. «Ученая» хоровая полифония сочетается здесь с исключительно светским покровом сольных партий – с изящной мелодией, легкой дробной мелизматикой, симметричными построениями, простейшими гармоническими оборотами и другими характерными чертами музыки рококо. Показателен в этом смысле уже упоминаемый сольный эпизод *Quia respexit* (рис. 1), напоминающий галантную арию. А в некоторых страницах партитуры, например, в инструментальном ригурнеле раздела *Fecit potentiam*, угадываются непосредственные прообразы будущей моцартовской музыки, причем связанной преимущественно с персонажами его комических опер (рис. 5).



Рис. 5. И. К. Бах. Ригурнель в эпизоде *Fecit potentiam*  
Fig. 5. J. C. Bach. Ritournel in the episode *Fecit potentiam*

Новые черты исподволь нивелировали сакральную сущность музыки, позволяя секулярному все ощутимее одерживать верх над религиозным. К. Ф. Д. Шубарт в этом мирском налете уловил «запах тления» [1, с. 201]. Впрочем, наблюдаемые процессы вполне закономерны в свете происходящей в данный период перестройки коллективного сознания. В эпоху Просвещения настоящую религию теснит «религия разума», уже не нуждающаяся в поддержке догмы или Святого писания, отныне именно она во многом определяет новые ценности бытия.

Показательно, как в связи с этим преобразуется и самый устойчивый – семиотический – пласт в Магнификате, а именно риторические фигуры, связанные с интерпретацией канонического текста. Намеренное интонационное сопряжение И. К. Бахом близких по смыслу фигур наделяет их не только коммуникативными, но и формообразующими функциями, и это проникновение рационального начала в «святыя святых» музыкального текста привело к кардинальному пересмотру архитектоники жанра в целом.

В строении Магнификата И. К. Баха постепенно выкристаллизовываются черты сонатности, прежде в этом жанре не проявлявшиеся. Их при-

сутствие прослеживается не только в логике тонального развития, но и в специфике тематических контрастов и повторов. Сопоставление построений в первой трети формы в основной и доминантовой тональностях (*C-dur – G-dur*) напоминает зону экспозиции с главной и побочной партией. Несколькими обособлен здесь раздел *Et misericordia ejus* («И милосердие Его») в темпе *Largo* в *c-moll*. Заметно выделяются и два центральных неустойчивых раздела – оркестровый и сольный теноровый *Esurientes implevit bonis* («Алчущих исполнил благ») – в тональности *a-moll*, что позволяет сравнить их с зоной разработки. Наконец, возвращение в исходную тональность в разделе *Sicut locutus est* («Как говорил...») на теме *Fecit potentiam* из первой трети формы знаменует начало репризы. Дополнительную арку от репризы к экспозиции перебрасывает раздел *Gloria* в темпе *Larghetto*, напоминающий *Largo «Et misericordia ejus»* и придающий закругленность всей композиции.

Оркестровый состав у Иоганна Кристиана компактней, чем у отца и брата, и в условиях главенства гомофонного мышления организован иначе. Из духовых инструментов здесь представлены два гобоя и две трубы. Струнная группа (I, II скрипки и альты) пополняется виолончелью, ныне изъятой из партии *basso continuo*. Примечательно, что в рамках господства гомофонно-гармонического склада и сама партия генерал-баса, порученная Иоганном Кристианом только органу, лишается прежнего значения, орган подключается на форте в полифонических разделах, для придания звучанию большей мощности, но чаще просто молчит. Само расположение инструментов в партитуре и распределение функций свидетельствует о влиянии оркестровки ранних итальянских симфоний и намечает путь к будущему симфоническому оркестру.

Отмеченные особенности подчеркивают необратимые процессы, происходящие на пути эволюции магнификата, которые, по мысли А. Мальцевой, «свидетельствуют о постепенном переходе от канонической трактовки композиции как части богослужения к концертной трактовке с ярко выраженным авторским началом» [7, с. 308].

### Выводы

Магнификат И. К. Баха, создававшийся в период стилового перелома, ярко отразил те изменения, которые проявились в этом жанре в рамках новой эстетической парадигмы. Он со всей полнотой выражает дух своего времени, заметно поляризующийся между еще влиятельной, но постепенно угасающей барочной традицией и набирающими силу идеалами молодого классицизма. Вопреки удивительному представлению об Иоганне Кристиане как о приверженце исключительно нового стиля, «галантнейший из всех сыновей Себастьяна» (Г. Аберт) демонстрирует в Магнификате не только знание техники контрапункта, но и блестящее вла-

дение ею. Он проявляет свою осведомленность в учении о риторических фигурах, используя их для передачи библейского текста. Правда, как показывает Магнификат W E22, многие из этих фигур становятся, по меткому выражению А. Мальцевой, «известными “снаружи”, но забытыми “изнутри”» [6, с. 82] и в конечном итоге пополняют конструктивные приемы формообразования. Музыкально-риторические фигуры, оставленные в наследство эпохой барокко, продолжают жить в церковной практике не только переходного периода, но и у венских классиков. Тем не менее, в процессе стремительной секуляризации культуры переход к новому стилю в старом жанре оказался неизбежным. Традиционные для церковной музыки идиомы взаимодействуют у И. К. Баха с элементами современной оперной стилистики, а в тематическом ма-

териале обнаруживаются точки прямого соприкосновения с оперной мелодикой Моцарта.

Классицистские тенденции явно ощущаются и в подходе к оркестровке. Функциональное упорядочение партий, заметное ослабление роли *basso continuo* и главенство гомофонного принципа намечают путь к формированию раннего симфонического оркестра.

Магнификат И. К. Баха действительно стал тем «opus sumtum», который, вобрав в себя черты разных жанров и видов техники, продемонстрировал достижение автором творческой зрелости. Он позволил, с одной стороны, почувствовать неразрывность великой семейной традиции и вместе с тем обозначил важную веху мировоззренческой и стилевой эволюции И. К. Баха, начало нового этапа, целиком устремленного в будущее.

Группировка текста в магнификатах И. С. Баха и его сыновей

Таблица

Table

Grouping of text in Magnificats by J. S. Bach and his sons

И. С. Бах Magnificat in D BWV 243	К. Ф. Э. Бах Magnificat in D WQ.215, H.772	И. К. Бах Magnificat in C W.E 22
1. Magnificat anima mea Dominum (Chorus) 2. Et exultavit spiritus meus (Soprano) 3. Quia respexit humilitatem (Soprano) 4. Omnes generationes (Chorus) 5. Quia fecit mihi magna (Bass) 6. Et misericordia eius (Alto, Tenor) 7. Fecit potentiam (Chorus) 8. Deposuit potentes (Tenor) 9. Esurientes implevit bonis (Alto) 10. Suscepit Israel (Soprano I, II, Alto) 11. Sicut locutus est (Chorus) 12. Gloria patri (Chorus)	1. Magnificat anima mea Dominum (Chorus) 2. Quia respexit humilitatem (Soprano) 3. Quia fecit mihi magna (Tenor) 4. Et misericordia eius (Chorus) 5. Fecit potentiam (Bass) 6. Deposuit potentes (Alto, Tenor) 7. Suscepit Israel (Alto) 8. Gloria patri (Chorus) 9. Sicut erat in principio (Chorus)	1. Magnificat anima mea Dominum (Chorus, Soprano) 2. Et misericordia eius (Chorus) 3. Fecit potentiam (Chorus, Alto, Tenor, Bass) 4. Gloria patri (Chorus) 5. Et in saecula saeculorum (Chorus)

### Литература

1. Schubart, C. F. D. Johann Christian Bach / C. F. D. Schubart // Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. – Stuttgart : Scheible, 1839. – S. 201–204.
2. Schwarz, M. Johann Christian Bach / M. Schwarz // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1901. – H. 3. – S. 401–454.
3. Bitter, C. H. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder / C. H. Bitter. – Berlin : W. Müller, 1868. – Bd. II. – 377 S.
4. Ross, P. Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln / P. Ross, A. Traub // Fontes Artis Musicae. – Kassel : Bärenreiter, 1985. – Vol. 32, No. 2 (April-Juni 1985). – P. 92–102.
5. Gärtner, H. John Christian Bach : Mozart's friend and mentor / H. Gärtner. – Portland, Or. : Amadeus Press, 1995. – 400 p.
6. Мальцева, А. А. Музыкально-риторические фигуры барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов

XVII века) : монография / А. А. Мальцева. – Новосибирск : Изд-во НГТУ. – 2014. – 324 с.

7. Мальцева, А. А. Магнификаты И. С. Баха и его сыновей в контексте традиций немецкой музыкальной риторики / А. А. Мальцева // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 1 (24). – С. 80–93.

8. Toffetti, M. Padre Martini e il dibattito sulla Varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI–XVIII / M. Toffetti // La musica sacra nella Milano del Settecento : Atti del Convegno internazionale ; [a cura di] C. Fertonani, R. Mellace, C. Toscani. – Milano : LED, 2014. – P. 65–87.

9. Castagna, P. A Encíclica Annus Qui Hunc do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento instrumental da musica sacra / P. Castagna // VII Conferencia de la asociación Argentina de Musicología / XIII Jornadas Argentinas de Musicología, La Plata, 17–20 ago. – La Plata : Asociación Argentina de Musicología, 2006. – P. 1–17. – URL: <https://archive.org/stream/AEnciclicaAnnusQuiHuncDoPapaBentoXiv1749/200>

6-AEncclicaAnnusQuiHunc\_djvu.txt (дата обращения: 15.05.2025).

10. Данилова, Е. А. Магнификат К. Ф. Э. Баха: Берлинская и Гамбургская версии / Е. А. Данилова // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения : сборник статей ; ред.-сост. С. Г. Мураталиева. – М. : Московская консерватория, 2017. – С. 193–202.

11. Blanken, Ch. Zur Werk- und Überlieferungsgeschichte des Magnificat Wq 215. von Carl Philipp Emanuel Bach / Ch. Blanken // Bach Jahrbuch. – Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt. – 2006, Bd. 92. – S. 229–271.

12. Brian, D. Three Bach Magnificats : Programme for Musicfestival «Three Bach Magnificats», Saint John's Smith Square 1 October / D. Brian. – London, 2015. – P. 7–11.

13. Harasim, C. Jan Dismas Zelenkas Magnificat-Vertonungen ZWV 107 und ZWV 108 / C. Harasim // *Clavibus unitis*. – 2016. – № 5. – P. 1–7. – URL: <https://studylibde.com/doc/7323165/jan-dismas-zelenkas-magnificat-vertonungen-zwv-107-und-zwv> (дата обращения: 15.05.2025).

14. Warburton, E. Thematic catalogue and Music supplement. Part two: Sources & documents / E. Warburton // *The collected works of Johann Christian Bach*. – New York, London : Garland Publishing, 1999. – Bd. 48, 2. – 669 p.

15. Лютер, М. Магнификат (Песнь Богородицы) в переводе с комментариями / М. Лютер ; пер с нем. Н. Козловой. – URL: [https://bookscafe.net/read/lyuter\\_martin-magnifikat\\_pesn\\_bogorodicy\\_v\\_perevode\\_s\\_kommentariyami-160766.html#p2](https://bookscafe.net/read/lyuter_martin-magnifikat_pesn_bogorodicy_v_perevode_s_kommentariyami-160766.html#p2) (дата обращения: 15.05.2025).

**Гумерова Ольга Анатольевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск), e-mail: [gumerchik@mail.ru](mailto:gumerchik@mail.ru)

*Поступила в редакцию 4 июля 2025 г.*

---

DOI: 10.14529/ssh260104

## J. C. BACH'S MAGNIFICATE: METAMORPHOSES OF THE GENRE ON THE WAY FROM BAROQUE TO CLASSICISM

**O. A. Gumerova**

*Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russian Federation*

The article examines the Magnificat by Johann Christian Bach, created in 1760 in Milan. For the first time, its place in the evolution of the musical culture of the 18th century, the family compositional tradition and the work of Johann Christian himself is clarified. J. C. Bach's opus is analyzed through the prism of the Lutheran and Catholic interpretation of the canonical text and the practice of using musical rhetoric for its embodiment. The Magnificat is inscribed in the picture of the stylistic turn of the pre-classical period. Special attention is paid to the musical and historical ideas of that time about the unity of music and words within the framework of the genre with the canonical text and the problem of the relationship between church and secular styles in Latin liturgical compositions. As sources giving an idea of the discussions on this problem, the provisions of the encyclical of Pope Benedict XIV, the competition requirements for church composers of Milan and the discussions of Milanese music by Padre Martini are considered. The study allows us to conclude that J. C. Bach's Magnificat occupies a borderline position between the canons of the high baroque genre and early Viennese classicism and reflects the deep evolutionary processes taking place in the culture of that time.

**Keywords:** magnificat, J. C. Bach, baroque, early classicism, musical rhetoric.

### References

1. Schubart C.F. D. Johann Christian Bach // *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Stuttgart, 1839. S. 201–204.
2. Schwarz M. Johann Christian Bach // *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, 1901. H. 3. S. 401–454.
3. Bitter C.H. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin, 1868. Bd. II. 377 S.
4. Ross P., Traub A. Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln // *Fontes Artis Musicae*. Kassel. 1985. Vol. 32, № 2 (April-Juni 1985). P. 92–102.

5. Gärtner H. John Christian Bach: Mozart's friend and mentor. Portland, Or, 1995. 400 p.
6. Mal'zeva A.A. Muzycalno-ritoricheskie figury barocco: problemy metodologii analiza (na materiale lyuterskikh magnificatov XVII veka) [Musical and Rhetorical Figures of the Baroque: Problems of the Methodology of Analysis (Based on the Material of the Lutheran Magnificats of the XVII Century)]. Novosibirsk, 2014. 324 p.
7. Mal'zeva A.A. Magnificaty I.S. Bakha i ego synovey v kontekste traditsiy nemeckoy muzykal'noy ritoriki [Magnificats of J.S. Bach and his Sons in the Context of the Traditions of German Musical Rhetoric] // *Nauchnyj vestnik Moscovskoj konservatorii*. 2016. № 1 (24). P. 80–93.
8. Toffetti M. Padre Martini e il dibattito sulla Varietà degli stili nella musica sacra dei secoli XVI–XVIII // *La musica sacra nella Milano del Settecento: Atti del Convegno internazionale* (Milano, 17–18 maggio 2011). Milano. 2014. P. 65–87.
9. Castagna P.A. Encíclica Annus Qui Hunc do Papa Bento XIV (1749) e a definição de um modelo para o acompanhamento in-instrumental da musica sacra // *VII Conferencia de la asociación Argentina de Musicología / XIII Jornadas Argentinas de Musicología*, La Plata, Argentina, 17–20 ago. 2006. P. 1–17. URL: [https://archive.org/stream/AEnciclicaAnnusQuiHuncDoPapaBentoXiv1749/2006-AEnciclicaAnnusQuiHunc\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/AEnciclicaAnnusQuiHuncDoPapaBentoXiv1749/2006-AEnciclicaAnnusQuiHunc_djvu.txt) (date of accessed: 15.05.2025).
10. Danilova E.A. Magnificat C.F.E. Bakha: Berlinskaya i Gamburgskaya versii [Magnificat by C.F.E. Bach: Berlin and Hamburg versions] // *Carl Filipp Emanuel Bach (1714–1788): k 300-letiyu so dnya rozhdeniya*. M., 2017. P. 193–202.
11. Blanken Ch. Zur Werk- und Überlieferungsgeschichte des Magnificat Wq 215. von Carl Philipp Emanuel // *Bach Jahrbuch*. 2006, Bd. 92. S. 229–271.
12. Brian D. Three Bach Magnificats: Programme for Musicfestival “Three Bach Magnificats”, Saint John's Smith Square 1 October. London. 2015. P. 7–11.
13. Harasim C. Jan Dismas Zelenkas Magnificat-Vertonungen ZWV 107 und ZWV 108 // *Clavibus unitis*. 2016. № 5. P. 1–7. URL: <https://studylibde.com/doc/7323165/jan-dismas-zelenkas-magnificat-vertonungen-zwv-107-und-zwv> (date of accessed: 15.05.2025).
14. Warburton E. Thematic Catalogue and Music Supplement. Part two: Sources & Documents // *The collected works of Johann Christian Bach*. New York; London. 1999. Bd. 48, 2. 669 p.
15. Lyuter M. Magnificat (Pesn' Bogorodicy) v perevode s kommentarijami [Luther M. Magnificat (Song of the Virgin Mary) translated with comments]. URL: [https://bookscafe.net/read/lyuter\\_martin-magnifikat\\_pesn\\_bogorodicy\\_v\\_perevode\\_s\\_kommentarijami-160766.html#p2](https://bookscafe.net/read/lyuter_martin-magnifikat_pesn_bogorodicy_v_perevode_s_kommentarijami-160766.html#p2) (date of accessed: 15.05.2025).

**Olga A. Gumerova** – Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of the History and Theory of Music, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, e-mail: gumerchik@mail.ru

*Received July 4, 2025*

#### ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Гумерова, О. А. Магнификат И. К. Баха: метаморфозы жанра на пути от барокко к классицизму / О. А. Гумерова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2026. – Т. 26, № 1. – С. 33–41. DOI: 10.14529/ssh260104

#### FOR CITATION

Gumerova O. A. J. C. Bach's Magnificate: metamorphoses of the genre on the way from Baroque to Classicism. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2026, vol. 26, no. 1, pp. 33–41. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh260104