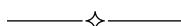


Осадча С. Духовно-релігійні передумови реформи європейської опери XIX–XX ст. Стаття присвячена розгляду духовно-релігійних передумов реформи європейської опери XIX–XX ст. Центральне місце займає вивчення категорії духовності в філософських і теологічних концепціях і її значення в контексті розвитку оперного жанру.

Ключові слова: опера, духовність, духовний зміст культури, віра.

Osadchaya S. Spiritual and religious background reform of the european opera XIX–XX centuries. Article is devoted to the spiritual and religious premises reform european opera XIX–XX centuries. Occupies a central place in the study of the category of spirituality philosophical and theological concepts and its importance in the context of the development of opera.

Keywords: opera, spirituality, spiritual content of culture, faith.



УДК 78.03

O. Муравская

ПОЭТИКА МАГНИФИКАТА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. С. БАХА И ЕГО СЫНОВЕЙ)

Статья посвящена стилистическим и духовно-смысловым аспектам интерпретации жанра Магнификата и его эволюции в творчестве И. С. Баха и его сыновей.

Ключевые слова: Магнификат, мариология, «проповедническая музыка» лютеранской традиции.

Рубеж ХХ–XXI ст. отмечен очевидными процессами интенсивного вовлечения композиторской и музыковедческой мысли, а также и исполнительской практики в сферу христианского круга образов, идей, тем и сакральных смыслов. «Тема Пресвятой Девы Марии, будучи важнейшей ипостасью художественного сознания христианской цивилизации, получила, начиная с первых столетий новой эры и до нынешнего времени, чрезвычайно широкое развитие в искусстве вообще и в музыке в частности» [11, с. 3]. Вместе с тем, обширный пласт современного музыказнания, обращенный к духовно-музыкальной проблематике, не дает пока целостного охвата картины эволюции в музыкальном творчестве «вечного» образа Богородицы. Сказанное соотносимо и с жанрово-выразительной сферой Магнифика-

та, широко представленного не только в богослужебно-певческой практике, но и в профессиональной композиторской деятельности, начиная с XV в. и вплоть до нашего времени. Широкая востребованность этого жанра в современной концертно-хоровой практике при отсутствии исследований, освещающих эволюционные пути его развития, обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее цель ориентирована на выявление поэтико-интонационных особенностей Магнификата в творчестве И. С. Баха и его сыновей в контексте жанрово-стилевой специфики западноевропейской музыкальной культуры XVIII в.

Образ Девы Марии является одним из наиболее популярных и почитаемых в различных христианских конфессиях на протяжении многих столетий. Это нашло запечатление не только в христианской культовой обрядности, но и в «многоименности», сопутствующей её образу — «Богородица», «Богоматерь», «Матерь Божья» [1, с. 111–112], «Пречистая Мати Божия», «Дева Чистая», «Чистая Приснодева», «Пречистая Дева Богородица», «Присноблаженная», «Царица Небесная», «Всепетая Мати» [12, с. 30–31]. Её дополняют и разнообразные языковые формулы, популярные в западноевропейской (католической и протестантской) христианской традиции: итальянское *Madonna* как сокращенное от *mia donna* «моя Госпожа»; его аналоги во французском (*Notre Dame*) и английском (*Our Lady*) языках. Толкованию образа Богородицы и её роли в новозаветной истории посвящена обширнейшая духовно-богословская библиография, имеющаяся как «мариология» [10]. По мнению С. Аверинцева, «...и западная, и русская поэтическая традиция едина в отношении к Марии [Деве Марии] как «теплой заступнице мира холодного (М. Ю. Лермонтов)» [1, с. 115].

В ходе исторического развития в западном и восточном христианстве сложились различные формы толкования и почитания образа Богородицы, что нашло отображение и в её художественном запечатлении. Католики видят в ней, прежде всего, Деву Марию, Мадонну. Для православных Дева Мария — олицетворение не Госпожи, но прежде всего Богородицы, Богоматери. Неслучайно поэтому в христианской культуре канонической православной иконописи, запечатливающей её образ, противостоит постепенно секуляризированная западноевропейская католическая живопись, в рамках которой, начиная с эпохи Возрождения, образ Богоматери развивался в прямой зависимости от эстетических и индивидуальных вкусов художников,

превращая искусство в «эпоху Мадонны». «Дева Мария в западно-европейском искусстве стала воплощением совершенной женской красоты и обожествленного материнства. Культ природы и телесной красоты борются в Ренессансе с духом, отдавая предпочтение телесному» [2, с. 5];

Музыкальный mariанизм — явление чрезвычайно многогранное, выходящее далеко за рамки собственно культово-обиходной принадлежности. Анализ сохранившихся артефактов средневековой культуры позволяет дифференцировать сложившиеся традиции духовного и богослужебно-певческого почитания Девы Марии: «Чувства поклонения... и благоговейного восторга перед светлым лицом Богоматери одинаково близки и католику, и православному христианину, — отмечает О. В. Немкова. — Однако эти сакральные переживания... получили на Западе и Востоке Римской империи разное «звучание». Для средневековых католических марианских песнопений со временем станут все более характерными высокий эмоциональный тон религиозного высказывания... В православных же песнопениях и проповедях... на обобщенно-символическом уровне отчетливо обозначено стремление к углубленной психологизации в обрисовке центрального образа» [11, с. 10–11], что проявляется в сохранении приоритетной роли древнего церковно-певческого обихода в запечатлении данной темы. В западноевропейской христианской музыкальной традиции процессы секуляризации названной духовно-музыкальной жанровой сферы особенно очевидны в Новое время.

Сказанное соотносимо и с историческими путями жанра *«Magnificat»* — гимна, «Величальной песни», которую Дева Мария вознесла, когда Елизавета, будущая мать Иоанна Предтечи, приветствовала Её, признав в Ней Богоматерь (см. более подробно об этом: [5]). Сюжет этот получил наименование *«Magnificat»* по первому слову латинского перевода этого текста из первой главы Евангелия от Луки: *«Magnificat anima mea Dominum»*. «(46) И сказала Мария: величит душа Моя Господа, (47) и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, (48) что призрел Он на смиренение Рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды; (49) что сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его; (50) и милость Его в роды родов к боящимся Его; (51) явил силу мышцы Своей; рассеял надменных помышлениями сердца их; (52) низложил сильных с престолов, и вознес смиренных; (53) алчущих исполнил благ, и богатящихся отпустил ни с чем; (54) воспринял Израи-

ля, отрока Своего, воспомянув милость, (55) как говорил отцам нашим, к Аврааму и семени его до века» (Лк. 1 : 46–55).

В богослужении католической церкви Магнификат образует кульминационный пункт вечерни. Наибольшее распространение в традиционном богослужении получил формульный распев Магнификата на 8 псалмовых тонов. «В XVI — начале XVII века нередко многоголосно обрабатывались только четные строфы латинского текста, тогда как нечетные исполнялись в виде хорала... Традиционная мелодия «*Magnificat*» в таких обработках использовалась как *cantus firmus*» [9].

В православном богослужении тот же текст, называемый «Песнью Богородицы», поётся на утрене перед 9-й песнью канона, с прибавлением припева «Честнейшую херувим...» к каждому стиху. Согласно письменным свидетельствам, автором этого припева является Косма Маюмский. «Церковный писатель IV века Никифор Каллист излагает предание, согласно которому св. Косма написал «Честнейшую херувим» в скорбный, особенно для Пресвятой Богородицы, день Великой Пятницы. Эта песнь оказалась весьма благоугодна Божией Матери, которая, явившись Косме «с веселым лицом», сказала: «приятны Мне песни твои, но эта приятнее всех остальных. Приятны мне те, кто поет духовные песни, но никогда я не бываю столь близка к ним, как когда они поют твою новую песнь» (цит. по: [14]).

В Англиканской церкви Магнификат является одной из двух неизменных песен вечерни. У лютеран Магнификат распевался как на латинский, так и на немецкий (в переводе Мартина Лютера «Meine Seele erhebt den Herrn») текст. Необходимо отметить, что М. Лютер не только адаптировал «Величальную песнь» Богородицы в рамках протестантского богослужения, но и написал подробное богословское толкование-комментарий данного текста. «Величит душа моя Господа». «Эти слова, — по мысли М. Лютера, — рождаются от горячей и безграничной радости, возносящей разум и жизнь Марии в Духе. Она не говорит «я величу Бога», но «величит душа моя», как если бы сказала: «Вся моя жизнь и все чувства купаются в Божьей любви, исполнены хвалой и высшей радостью, так что я уже не властна над собой, но вознесена более, чем если бы возносилась, хваля Господа...» [7].

Лютеровский перевод «Величальной песни» Богородицы «озвучивался» песнопением, имевшим, по мысли многих исследователей, определенное интонационное сходство со своими католическими прототипами. «В основе выразительной мелодии немецкого магнификата (использованной, в частности, И. С. Бахом, М. Гайдном и др.)

лежит структурная модель католического псалмового тона. Некоторые западные исследователи возводят её к особой, ладово переменной псалмодии католиков, так называемому «блуждающему тону» (*tonus peregrinus*), на который распевался псалом 113 «In exitu Israel» [8]. Как высочайший образец библейской молитвословной прозы, Магнifikат вдохновлял Дж. Данстейбла, Гийома Дюфай, Жоскена Депре, Дж. Палестрину, О. Лассо, К. де Моралеса, К. Монтеверди, Г. Шютца, А. Вивальди, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, К. Пендерецкого, А. Пярта, В. Мартынова и мн. др.

В творчестве И. С. Баха жанр Магнifikата неразрывно связан с лютеранской богослужебной практикой, в рамках которой был широко востребован как его латинский вариант, исполняемый во время рождественских празднеств (Магнifikат BWV 243, 243 A), так и его немецкий текстовый аналог, представленный кантатой № 10 («Немецкий магнifikат»), предназначеннной для богослужения в честь посещения Девой Марией праведной Елизаветы (2 июля).

Одна из первых версий баховского латинского Магнifikата (*Es-dur*), созданная в 1723 г. для рождественского праздничного богослужения (вечерни), помимо традиционных разделов, озвучивавших евангельский текст, включала также 4 немецких духовных гимна. Последние «исполнялись не главным хором... но отдельными хористами; они помещались на противоположных маленьких хорах, и сопровождал их второй орган поменьше. В Лейпциге эти напевы исполнялись, должно быть, в рождественскую вечерню... Шпитта предполагает, что в церкви св. Фомы еще во времена Баха сохранялись некоторые средневековые обычай... Тогда баховский «Магнifikат» мог сопровождать представление вифлеемской сцены в хлеву» [13, с. 439–440]. По мнению Ф. Вольфрума, «обычай исполнять церковные песнопения во всех четырех углах храма существовал еще в те времена даже в деревенских церквях. И в данном случае Бах всецело следует традиции. В прекрасно переписанный второй манускрипт [вторая версия Магнifikата в D-dur] он, однако, не включил вводных частей, так как стал, очевидно, исполнять свой магнifikат и в другие праздничные дни, кроме Рождества» [4, с. 213].

Упоминаемая исследователем вторая версия баховского Магнifikата D-dur представляет собой композицию из 12 номеров для хора, солистов и оркестра, включающего орган, флейты, гобой, трубы и струнные смычковые. «Включенный церковью в литургию, в качестве «объективной» молитвы, *Magnificat*, — как отмечает Ф. Воль-

фрум, — содержит созерцательные, интимно-нежные, но также и полные царственного величия, драматического возбуждения моменты...» [4, с. 214].

Так уже в хоровом № 1 задается ликийский славословный тон высказывания. Он пронизывает оркестровое вступление, изобилующее пассажами-юбиляциями, которые позднее составят интонационную основу хоровой партии. Семантика D-dur и общий эмоциональный настрой сближает эту музыку с торжественными разделами баховской Высокой мессы, которая будет закончена несколько позднее. Определяющая роль этого номера в Магнификате И. С. Баха подтверждается также тем, что его материал прозвучит и в заключительном № 12 данного цикла, что принципиально соотносимо и с их образно-смысловым «наполнением» — величанием и хвалами Господу в № 1 и «глорийным» ликованием в № 12.

Грандиозной масштабности славословия № 1 противостоит его иная лирическая ипостась, представленная в № 2 в виде арии сопрано («И возрадовался Дух мой о Боге Спасе моем...»). Обращение к тембру сопрано в данном случае вполне закономерно, поскольку в лютеранской богослужебно-певческой традиции (в том числе и у И. С. Баха) именно сопрано символизировало голос Души. Текст данной арии в Магнификате — непосредственное продолжение идеи-смысла 1 ч. — «Величит душа моя Господа...».

Характерно, что подобная тембровая «персонификация» в рамках обозначенной религиозной традиции распространяется и на иные певческие голоса. Так бас чаще всего ассоциировался с «Гласом Божиим» («*Vox Christi*»). Партии жетенора и альта чаще отражали чувственно-эмоциональную сторону человеческого естества. Хор в баховских духовных кантахах, часто базирующийся на мелодике и текстах протестантских хоралов либо воспроизводящий стилистику музыкально-риторической традиции, становится своеобразным носителем «коллективного Разума», оплодотворенного Верой и олицетворявшего единение, гармонию Человеческого и Божественного.

3-й и 4-й номера Магнификата образуют своеобразный мини-цикл, в рамках которого № 3 — это лирическое сопрановое соло, акцентирующее образ духовного смирения («Яко призрел на смирение рабы своея...»). Обилие нисходящих оборотов в баховской звукописи живописует, по мысли А. Швейцера, «преклонение», а общий совокупный лирический ансамбль голоса и инструментов воссоздает «подлинный образ Мадонны в музыке» [13, с. 441]. Переход к сле-

дующей фразе «...ибо отныне ублажат меня все роды...» провоцирует введение фактурно насыщенного хорового эпизода (№ 4), символизирующего «все народы», объединенные духовной идеей и «пришедшие поклониться Божьей Матери» [4, с. 214].

Аналогичного рода образно-смысловые и драматургические контрасты-противопоставления встречаем и в последующих номерах Магнifikата — № 5–9. Так энергичной арии баса («Яко сотворил мне величие сильный и свято имя Его...») как свидетельству о величии дел Бога противостоит лирический дуэт альта итенора («и милость Его в роды родов боящимся Его...»), где в роли доминирующего выступает образ милосердия, подчеркнутый секстово-терцзовыми параллелизмами вокальных и оркестровых партий. Соло тенора и альта (№ 8–9) также запечатлевают духовные антитезы на уровне противостояния низверженных «надменных» и могущественных и «вознесения смиренных», что находит отражение в широком использовании соответствующих музыкально-риторических приемов.

Эта серия сольных разделов подводит к кульминационной зоне всего Магнifikата. Его первой «точкой» становится № 10 («Восприят Израїля, отрока своего, воспомянув милость...»), где в прозрачной музыкальной ткани инструментального ансамбля и тембров альтов и сопрано, подобно «Вифлеемской звезде», появляется общедная тема Магнifikата [4, с. 215]. В данном случае И. С. Бах, как указывалось выше, обращается не к протестантскому музыкально-богослужебному обиходу, но использует греко-иранский средневековый напев 9-го псалмового тона (см. также подробнее об этом: [15, с. 678–680; 16]). Эта же мелодия является интонационной основой его 10 канаты («Немецкого магнifikата»), а также его органных хоральных обработок (BWV 648). Появление обиходной мелодии Магнifikата в верхнем голосе в кульминационном разделе соответствует высокой роли и значимости хорала в вокальных духовных сочинениях И. С. Баха, поскольку в нем «заложено этическое содержание, он выводит мораль, уравновешивает эмоции и обнажает перед слушателями простую и строгую этическую суть «сюжета» [6, с. 37]. Звучание хорала в № 10 во многом определяет последующий празднично-славословный итог всего Магнifikата, который по традиции завершается доксологией «*Gloria patri*», отличающейся оратиальным размахом и мощью.

Определенным жанровым аналогом к анализированному Магнifikату может служить и упоминавшаяся выше канатта № 10

И. С. Баха, созданная в 1724 г. к празднику посещения Марией Елизаветы. Празднование дня Встречи 2 июля имеет средневековое происхождение (см. более подробно об этом: [5]) и позднее было принято и лютеранской церковью. В рамках сопряженного с данным праздником богослужения названное сочинение И. С. Баха выступало в роли «проповеднической музыки» [13, с. 41]. 10 канцата И. С. Баха отличается более камерными, по сравнению с Магнификатом, масштабами. Она включает 7 номеров. В № 1 и 5 композитор использует евангельский текст, в то время как в словесную основу остальных частей составляет свободный поэтический парофраз отдельных строф Магнификата. Подобная практика весьма показательна для протестантской музыкально-проповеднической традиции, где библейское Слово дополняется его поэтическим авторским парофразом, а певческая обиходная традиция соседствует с собственно баховской музыкой. Проповеднический смысл 10 канцаты И. С. Баха подтверждается также тем, что его словесная основа практически совпадает с евангельским чтением обозначенного дня и праздника (Лука, 1 : 39–56) (см.: [16]).

Таким образом, духовно-музыкальная сущность и выразительность баховского Магнификата и его немецкого аналога — 10-й канцаты — невольно заставляют вспомнить слова Е. Берденниковой, обобщившей высокий смысл и этическую ценность вокального наследия композитора следующим образом: «Ощущая кризис лютеранской церкви, композитор движется по пути, противоположному секуляризации. Он вернулся к истокам лютеранства и проповедничества вообще, к гомилии в музыке, обновляя при этом язык, совершенствуя форму. Он стремится не к архаике, но к исконному, к истинности, подобно тому, как в свое время Эразм и Лютер обратились к подлинной Библии...» [3, с. 144].

Стилистический базис наследия К. Ф. Э. Баха, как достойного ученика своего отца, достаточно сложен и неоднозначен, поскольку его творческий путь был связан уже с последующей переломной эпохой в истории западноевропейской музыкальной культуры, обозначившей «водораздел» между полифонической барочной традицией, зарождающимися традициями венского классицизма и сопутствующей им жанрово-стилевой спецификой культуры западноевропейского Просвещения. Характерно, что обозначенное стилевое разнообразие творчества К. Ф. Э. Баха имеет и соответствующие жанровые проявления. Предвосхищение традиций венского классицизма особенно

очевидно в его клавирном наследии, в то время как элементы барокко более показательны для его хоровых композиций, в том числе и для Магнификата. Созданный в 1749 г., Магнifikат К. Ф. Э. Баха в полной мере соответствует музыкально-стилевой специфике не только творчества композитора, но и его эпохи. Он представляет собой более масштабную (по сравнению с произведением отца) композицию ораториального типа, состоящую из 9 частей.

Связь данного сочинения с немецкой барочной традицией проявляется не только не столько в очевидных интонационно-стилистических и тонально-структурных параллелях с Магнifikатом И. С. Баха, но и в совмещении различных видов композиторской техники: сольные и ансамблевые разделы Магнifikата К. Ф. Э. Баха, вызывающие аналогии с оперными образцами, соседствуют с полифоническими хоровыми номерами и, наконец, с финальной двойной фугой, выступающей аналогом барочной традиции в западноевропейской культуре середины и второй половины XVIII в. Музыкально-риторическое «озвучивание» духовного латинского текста, преемственное от творчества старых немецких мастеров, у К. Ф. Э. Баха сочетается с мелодикой иного плана, для которой, по словам Т. Н. Ливановой, «характерны изысканные, словно капризные ритмы, изобилие синкоп, значительные украшения, перестающие быть орнаментикой и становящиеся частью поэтической речи, ферматы, выразительные паузы, настойчивые интонации вздохов, энергичное продвижение на основе мотива, частые хроматизмы...» [6, с. 327]. Обобщенный духовно-светский характер произведения подчеркнут тем, что автор в своем сочинении, в отличие от отца, не цитирует обиходные песнопения.

И. К. Бах вошел в историю западноевропейской культуры как «миланский» и «лондонский» Бах, а также как «галантнейший из всех сыновей Себастьяна» (Г. Аберт). По мнению Т. Н. Ливановой, в его творчестве «не было силы и моци Вильгельма Фридемана, ни сложности и нервности Филиппа Эммануэля; преимущество его музыки было в другом — в пластической ясности целого, в ровности и уравновешенности всего стиля изложения, соединенной с пленительной сладостностью, певучестью» [6, с. 337]. Базисом его творческо-исполнительской деятельности стала, с одной стороны, немецкая музыкально-художественная традиция, усвоенная им в детстве отца и позднее от К. Ф. Э. Баха, с другой — итальянская, которая стала доминирующей в зрелый и поздний период творчества. Обозначенные традиции нашли отражение в двух Магнifikатах композитора.

Первый из них, созданный в 1758 г. для двух хоров и оркестра, представляет собой единую цельную композицию и апеллирует к многохорной полифонической традиции венецианской хоровой школы, усвоенной композитором также еще в годы учения у падре Мартини. Магнификат 1760 г. ориентирован на синтез итальянской и немецкой музыкальных традиций. Первая проявляется в значимости влияния итальянской оперы, ощущаемом и в мелодике белькантового типа, а также в композиционных качествах отдельных номеров, вызывающих ассоциации с оперными сценами. Роль немецкой «линий» в данном Магнификате И. К. Баха ощутима в очевидных интонационно-стилистических связях с Магнификатом К. Ф. Э. Баха, а также в итоговой роли финальной фуги, демонстрирующей полифоническое мастерство композитора.

Таким образом, жанр Магнификата, представленный в творчестве И. С. Баха и его сыновей, демонстрирует широту и разнообразие его эволюционных путей в рамках европейской музыкальной культуры XVIII в. Представленные произведения репрезентируют как его богослужебную ипостась на уровне «проповеднической музыки» лютеранской традиции (И. С. Бах), так и его секуляризированную «версию» (сыновья И. С. Баха), более сближавшуюся по своим жанрово-стилевым показателям с канцатно-ораториальной и оперной стилистикой и запечатлевавшую, одновременно, авторскую индивидуально-творческую позицию в противовес обиходнопевческой традиции предшествующих эпох.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Мария / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. — М. : Рос. энциклопедия, 1994. — Т. 2 : К—Я. — С. 111–116.
2. Белова Д. Н. Образ Богоматери в живописи православия и католицизма XIV–XVI веков : Дис. ... канд. философских наук. — Специальность : 09.00.04 — Эстетика / Д. Н. Белова. — М., 2003. — 208 с.
3. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных канцат И. С. Баха / Е. М. Берденникова. — К. : Музична Україна, 2008. — 204 с.
4. Вольфрам Ф. Иоганн Себастьян Бах / Ф. Вольфрам. — М. : Издательство Л. Юргенсона, 1912. — 253 с.
5. Встреча Марии и Елизаветы : в 2 т. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Встреча_Марии_и_Елизаветы.
6. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. / Т. Н. Ливанова. — [Изд. 2-е, перераб. и доп.]. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 622 с.

7. Лютер М. Магніфікат (Песнь Богородиць) в першому з компонента-
ріями / М. Лютер [Електронний ресурс]. — Режим доступа : [www.gumer.info/
bogoslov_Buks/protestant/lyuter/05.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/protestant/lyuter/05.php).
8. Магніфікат [Електронний ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Магніфікат.
9. Майкапар А. Е. «Новий Завет» в мистецтві. Очерки іконографії за-
падного мистецтва / А. Е. Майкапар [Електронний ресурс]. — Режим до-
ступа : [http://sc.nios.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/
Contents.htm](http://sc.nios.ru/dlrstore/f5390dd3-58c8-4ae1-a74d-4c44b3fefa18/Contents.htm)
10. Мариология [Електронний ресурс]. — Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Мариология
11. Немкова О. В. Ave Maria: Образ Богоматері в європейському музикаль-
ному мистецтві : Дис. ... канд. мистецтвознавства. Спеціальність: 17.00.02 —
Музикальне мистецтво / О. В. Немкова. — Ростов-на Дону, 2002. — 254 с.
12. Соломонов М. А. «Многоіменність» Богородиць в російських духових
стихах (на матеріалі прикамської традиції) / М. А. Соломонов // Вестник
Пермського Університета. — 2010. — № 2 (8). — С. 30–34.
13. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М.: Классика-
XXI, 2004. — 816 с.
14. Юркевич Д. О пісні «Честнайшую херувим» / Д. Юркевич
[Електронний ресурс]. — Режим доступа : www.sinai.spb.ru/dy/hymn.html
15. Durr A. The cantatas of J. S. Bach / A. Durr. — Oxford University Press,
1992. — 980 p.
16. Meine Seele erhebt den Herren [Електронний ресурс]. — Режим доступа :
de.wikipedia.org/wiki/Meine_Seele_erhebt_den_Herren.

*Муравська О. Поетика Магніфікату в європейській культурно-історичній
традиції (на прикладі творчості Й. С. Баха та його синів).* Стаття присвячена
стилістичним та духовно-змістовним аспектам інтерпретації жанру Магніфі-
кату та його еволюції у творчості Й. С. Баха та його синів.

Ключові слова: Магніфікат, маріология, «проповідницька музика» лю-
теранської традиції.

*Muravskaya O. Poetics Magnificat in European cultural and historical tradition
(on the example works by J. S. Bach and his sons).* The article is devoted to the stylistic
and spiritual aspects of the semantic interpretation of the Magnificat of the genre
and its evolution in the works of J. S. Bach and his sons.

Keywords: Magnificat, Mariology, «preaching music» of the Lutheran tradi-
tion.

