

## УДК 783.3

ДУХОВНО-СИМВОЛІЧНА ТА ІНТОНАЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНА СПЕЦИФІКА  
68 КАНТАТИ Й.С. БАХА

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса

<https://orcid.org/0000-0003-49280261>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.766>

[dzulajanna8@gmail.com](mailto:dzulajanna8@gmail.com)

Узагальнено відомості щодо особливостей німецької лютеранської богослужбово-співацької практики XVII-XVIII ст. Виявлено жанрово-типологічні показники німецької духовної кантати, сформованої на тлі лютеранської проповідницької практики та узагальненої у феномені «Hauptmusik» («Головна музика дня»). Обґрунтовано суттєву роль протестантського хоралу в поезиті цього жанру, що визначає інтонаційну мову його кульмінаційних розділів, а також символічну функцію в ньому поліфонічних розділів. Виявлено культурво-богослужбову приналежність 68 кантати Й.С. Баха до свята другого дня П'ятидесятниці, що в лютеранській традиції вважається днем народження церкви і підсумком остаточного формування духовних настанов земного буття людини, тобто її вибору між вірою та невірою. Обґрунтовано музично-риторичні особливості інтонаційної мови названої кантати, сформованої на перетині стародавнього духовного наспіву П'ятидесятниці XVII ст. та його авторської обробки.

*Ключові слова:* німецька духовна кантата, духовна кантата в творчості Й. С. Баха, протестантська культура, протестантський хорал, лютеранське богослужіння, жанр, стиль.

*Постановка проблеми.* Творчість Й. С. Баха – феноменальне явище в європейській культурі; більше того, це явище на всі часи. Тому інтерес до творчості великого композитора не вичерпується й донині. Не буде перебільшенням сказати, що мистецтво Й. С. Баха залишається невід'ємною частиною культури всього цивілізованого людства, належачи, водночас, національній німецькій композиторській школі та культурі першої пол. XVIII ст. Сказане співвідносне і з духовними кантатами композитора, зокрема й з 68-ю, що є зразком зрілого періоду його творчості. Широко затребувана в сучасній сольній вокальній і хоровій виконавській практиці, вона, проте, і нині потребує узагальнень мистецтвознавчого та музикознавчого характеру, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Детальну інформацію про розвиток кантатно-ораторіальної жанрової сфери, зокрема й у німецькій протестантській традиції, знаходимо у великих узагальнюючих дослідженнях Н.Е. Smither [17-19]. Аналізуючи історію виникнення та буття в європейській музично-історичній традиції жанру ораторії, цей автор приділяє суттєву увагу й кантаті. В фундаментальній енциклопедичній статті F. Krummacher [15] історія цього жанру охоплює період її розвитку від зародження аж до XX ст. Значна частина робіт по історії і еволюції кантати найчастіше пов'язана з вивченням хорових кантат Й.С. Баха, його попередників і сучасників [4-5, 9-12]. Вивчення культурних творів композитора у світлі їхнього богослужбового контексту, протестантської теології у зарубіжному музикознавстві сприяло появі окремої сфери бахознавства – theologische Bachforschung. Вона визначила ключові духовні та методологічні настанови фундаментальних зарубіжних досліджень щодо культової хорової музики Й.С. Баха, про що свідчать наукові розвідки A. Durr [9-11], A. Hirsch [12], G. Jones [13], F. Crummacher [14, 15], W. Neumann [16], E. Chafe [7, 8] та ін.

В останні десятиліття зазначена проблематика німецької лютеранської культової музики, репрезентована зокрема й у вокальній спадщині Й.С. Баха, викликає інтерес і в українських музикознавців [див. роботи К. Берденнікової та Н. Заболотної [1, 2]]. Але так чи інакше духовна кантата у творчості класика німецької музики, репрезентована багатьма її зразками, зокрема й 68-ю кантатою, затребуваною у сучасній вокальній практиці, і нині являє широке поле для нових багатоаспектних досліджень.

*Мета роботи* – виявлення поезико-інтонаційних та духовно-символічних особливостей 68-ї кантати Й. С. Баха в контексті загальних еволюційних шляхів німецької духовної кантати в річищі лютеранської богослужбово-музичної традиції. *Методологічна база* роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфіку 68 кантати Й.С. Баха в контексті духовних настанов лютеранської богослужбової практики XVII–XVIII ст.

*Наукова новизна* роботи визначається тим, що в ній вперше детально розглянуто та проаналізовано образно-символічну та інтонаційно-драматургічну сторони 68 кантати Й.С. Баха в руслі її взаємозв'язку з німецькою протестантською богослужбовою духовно-музичною традицією.

*Виклад основного тексту.* За свою понад 300-річну історію існування кантата пройшла досить значний шлях розвитку. Спочатку за етимологією свого визначення цей жанр чітко співвідносний саме зі сферою вокальної духовної творчості, складаючи певну опозицію інструменталізму. Відрізняючись образно-змістовною різноманітністю (духовна, світська), кантата XVII–XVIII ст. разом із тим демонструє певну пріоритетність насамперед у духовній музичній сфері творчості, що є очевидним не лише в італійській, а й насамперед у німецькій музичній культурі названого періоду. Еволюція західноєвропейської кантати XVII–XIX ст. свідчить також про мобільність її жанрово-драматургічних показників, що дозволяло їм на різних етапах свого становлення та розвитку вступати у взаємодію з іншими жанровими утвореннями – оперою, ораторією, камерно-вокальною сферою творчості – та зберегти при цьому свою самобутність й духовно-етичну, проповідницьку генезу.

Специфіка німецької духовної кантати багато в чому визначена її найтіснішим зв'язком із богослужбовою практикою лютеранської церкви. Названий жанр був безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю – центральним духовно-смісловим стрижнем лютеранського богослужіння і тому часто іменувався «проповідницькою музикою» («мотетом»), «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям «Hauptmusik» («Головна музика дня»). Контактність німецької духовної кантати з її італійськими аналогами і оперою водночас не виключала наявності у ній самобутніх рис, серед яких виділяємо опору на протестантський хорал, на традиційні для епохи XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку як у загальному ансамблі, так і манері письма. Істотною рисою жанру також вважається її образно-сміслова спрямованість на відбиття сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих у контексті проповідницьких настанов лютеранського віросповідання.

Узагальнюючи духовно-дидактичний зміст духовної кантати, її проповідницьку сутність у лютеранському богослужінні, К. Берденнікова констатує таке: «Центром богослужіння є проповідь, що словом впливає на душу, почуття, розум. Хоча людина є істотою розумною і навчаємою, вона все ж думками своїми частіше занурена у мирське. Тому, перш ніж навчити, людину треба схвилювати та захопити. Цим і займається кантата. Вона відводить від суєти через сучасну музику до хоралу» [1; 65].

Й.С. Бах, що є автором значної кількості духовних кантат, не називав свої духовні вокально-інструментальні твори кантатами, віддаючи перевагу таким найменуванням як «мотет», «концерт», «діалог», «Stuck» («рід», «п'єса»). Наприклад, кантата № 198 відома як «Траурна ода», № 60, 32 – визначені автором як «Діалог», № 106 – «Трагічний акт (діяство)» та ін. Протестантська свобода в обранні способу спілкування з Богом допускає індивідуальний вибір проявів майстерності у написанні церковної «проповідницької музики», що й обумовлює багатожанровість творів, які пізніше назвуть кантатаю.

Змістовно-смісловий аспект бахівських духовних кантат спрямований на діалог людини з духовним світом, Богом як носієм його сакральних цінностей. Час і простір тут «обмежено» людським життям і вічністю. Єдиний реальний рубіж, що їх поділяє, – смерть. При цьому головна ідея творів даної жанрової сфери в кінцевому підсумку зосереджена не на культивуванні індивідуального, особистісного, але на його поступове «розчинення» через акт возз'єднання «я» з «колективним Розумом», із «Ми» громади, з Богом, що символізує перехід людини до більш високого рівня духовного та емоційного сприйняття світу [3; 88-100].

Узагальнюючи духовно-музичну сутність бахівських кантат у контексті німецької музично-історичної традиції першої пол. XVIII ст., К. Берденнікова констатує: «Відчуваючи кризу лютеранської церкви, композитор рухається шляхом, протилежним секуляризації. Він повернувся до витоків лютеранства і проповідництва взагалі, до гомілії в музиці, оновлюючи свою мову, удосконалюючи форму. Він прагне не до архаїки, але до споконвічного, до істинності, подібно до того, як свого часу Еразм і Лютер звернулися до справжньої Біблії. Реформатор переклав її з грецького оригіналу на сучасну йому німецьку мову. Бах теж перекладає музичну проповідь сучасною мовою, зберігаючи при цьому все найкраще від досвіду попередніх епох» [1; 144].

68 кантата створена Й. С. Бахом 1725 р. у період його перебування в Лейпцизі. Це одна з дев'яти кантат композитора, створених на тексти Маріанни фон Циглер – відомої поетеси того часу. Її літературно-музичний салон був досить відомим і привертав увагу місцевої творчої еліти.

Названий твір як духовна кантата безпосередньо пов'язаний з лютеранським богослужінням, точніше зі службою другого дня після П'ятидесятниці. Це свято, окрім богословського тлумачення сутності Трійці-П'ятидесятниці, у лютеранстві також вважається *днем народження Християнської Церкви*. Це день зішестя Святого Духа, описаний зокрема у главі Діянь Апостолів (42-48). Саме цей фрагмент Апостола озвучується на цій службі. Водночас ця подія відкриває, згідно з її богословським тлумаченням, початок нової месіанської ери в християнській історії. В лютеранському церковному календарі Трійця-П'ятидесятниця фактично завершує біблійний цикл свят, пов'язаних з основними етапами земного життя Ісуса Христа – від Його народження до Його смерті, Воскресіння і аж до зішестя Святого Духа.

Отже, лютеранський літургійний рік традиційно прийнято ділити на дві «половини», перша з яких називається *Progrum Temporale* і пов'язана з часом земного буття Ісуса Христа, що простягається від очікування Його народження (Пришестя) до Його смерті, Воскресіння і явлення після Воскресіння, а також приходу Святого Духу. У лютеранському богослужбовому чині свято Трійці завершує цю послідовність, прославляючи одкровення триєдиної природи Бога і сприймається як свого роду символічне «*славослів'я*» для першої половини року. «У дуже широкому сенсі динаміку *Temporale* можна описати як модель сходження (починаючи з Втілення, Смерті та поховання Ісуса), за яким слідує сходження (Воскресіння і Вознесіння Ісуса). Завершується цей сакральний цикл сходженням Святого Духа. Саме тому П'ятидесятниця традиційно вважається «днем народження церкви» [6] та остаточного затвердження духовно-догматичних настанов її буття.

68 кантата Й. С. Баха, що включає 5 номерів, цілком співвідносна з позначеним тлумаченням сутності свята П'ятидесятниці в німецькій протестантській церкві, про що свідчить не лише її призначеність до відповідного богослужіння, але й, перш за все, її текстова основа. Ключова ідея кантати зосереджена, як зазначалося раніше, на фрагменті Євангелія від Іоанна (3, 16-21), що озвучувався на святковій месі:

«Так бо Бог полюбив світ, що дав Сина Свого Однородженого, щоб кожен, хто вірує в Нього, не згинув, але мав життя вічне.

Бо Бог не послав Свого Сина на світ, щоб Він світ засудив, але щоб через Нього світ спасся.

Хто вірує в Нього, не буде засуджений; хто ж не вірує, той вже засуджений, що не повірив в Ім'я Однородженого Сина Божого...».

Як бачимо, провідна ідея наведеного євангельського тексту зосереджена на думці про Бога, що відає світові заради його духовного спасіння та спокути свого Єдиного Сина. Відповідно, людство віднині опиняється перед необхідністю вибору або віри, або невіри, а також перед перспективою вічного засудження для останніх, що репрезентується як найвищий духовний закон людського буття. Саме цим, мабуть, пояснюється неймовірно високе шанування цього свята не лише у німецькому протестантизмі, але й інших конфесіях.

Ця ідея з відповідним риторично-інтонаційним утіленням представлена в крайніх хорових розділах аналізованої кантати (№№ 1, 5), які демонструють єднання Сакрального Слова (що практично цитується за Євангелієм) та семантичного тлумачення сутності хору в кантатах Й. С. Баха, що традиційно асоціювався з «колективним розумом», із віковим духовним досвідом громади (див. вище). Відповідно №№ 2, 3 та 4 номери 68-ї кантати представлені як сольні розділи композиції (арія сопрано, речитатив та арія баса), що сприймаються як певний коментар до ключової ідеї кантати. Арія сопрано відтворює образ «радісного серця», що відкриває для себе Бога, та його духовного тріумфування, в той час як впевнене соло баса уособлює силу віри та її непохитність перед тяжкими життєвими випробуваннями.

Отже, № 1 (*Larghetto*) з аналізованої кантати являє собою масштабну хорову композицію. Як уже зазначалося, інтонаційно-сисловою основою цього розділу є не лише євангельський текст, але й безпосередньо з ним пов'язаний наспів (*Lied*) середини XVII ст. Автором тексту є Салома Ліскоу (або Лісковіус), відомий свого часу як поет і протестантський пастор. Мелодичне «озвучення» цього духовно-співацького першоджерела належить його сучаснику Готфріді Вепедіусу. У повному музично-поетичному вигляді цей наспів опублікований у «*Neu Leipziger Gesangbuch*» у 1682 р. [6].

Його перші строфи задіяні Маріанною фон Циглер у якості текстової основи першого номеру кантати Й. С. Баха. Відповідно, композитор, створюючи кантату, звернувся й до його мелодії. Проте в даному випадку має місце не стільки її цитування у первісному вигляді (на кшталт протестантських хоралів в інших кантатах композитора), скільки творча обробка, що певною мірою нагадує численні хоральні фантазії-прелюдії великого німецького композитора.

Майстерність бахівського варіювання обиходної мелодії певною мірою ускладнює її розпізнавання, що, можливо, дало привід деяким дослідникам кантат композитора вважати, що в цьому творі відсутні цитати з лютеранської богослужбово-співацької практики [1]. Й.С. Бах використовує розмір 12/8, що певною мірою викликає асоціації з сициліаною. Первісна терцієва інтонація теми XVII ст. замінена в кантаті на більш емоційну затактову закличну сексту з подальшим її поступовим «заповненням». Проте зазначимо, що, у відповідності з традиціями лютеранського богослужбового багатоголосся, ця тема-цитата викладається Й. С. Бахом саме у верхньому голосі. Показова й фактура першого номеру цієї кантати, в якому, на відміну від фіналу (№ 5), не задіяні поліфонічні форми викладення.

Виразність тематизму суттєво доповнюється багатою на музично-риторичні прийоми оркестровою партією, яка не зводиться до дублювання хорових голосів, але носить самостійний характер, будучи водночас складовою величній картини фактичного жертвопринесення Бога-Отця, на що певною мірою «натякає» й семантика тональності *d-moll*. Крім того, суттєве місце в ній посідає риторична фігура «кола», що зазвичай в німецькій барочній музиці пов'язується саме з Богом.

Заявлена в Першому хорі ідея кантати, звернена до тези про необхідність духовного вибору, на новому рівні і в більш масштабних формах відтворена у фінальній П'ятій частині 68 кантати. Вона являє собою грандіозну двотемну фугу з роздільними експозиціями («Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet» (a-moll) та «wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet» (d-moll)), що в повній мірі демонструє поліфонічну майстерність Й. С. Баха, а також рівень німецького поліфонічного мистецтва у першій пол. XVIII ст., тобто на піковій точці її розвитку.

Дві теми цієї величної поліфонічної побудови узагальнюють провідну ідею 18 вірша з глави 3 Євангелія від Іоанна:

«Хто вірує в Нього, не буде засуджений; хто ж не вірує, той вже засуджений, що не повірив в Ім'я Однородженого Сина Божого».

Тобто антитези між вірними і невірними фактично склали ґрунт для формування тематизму цієї грандіозної фуґи. Перша тема має впевнений енергійний характер. В її музичному розвитку превалюють різноманітні форми фігури anabasis, що очевидно і у висхідному русі по звуках квартсекстакорду, що відкриває тему. Показовим є й її порядок експозиційного викладу – від басових партій до сопрано. Подібна «анабазисність» стає своєрідним інтонаційно-фактурним та риторичним знаком духовного сходження «вірних».

Друга тема подвійної фуґи – втілення протилежної якості, що проявляється в домінуючій ролі прийому catabasis і знову таки репрезентується не лише в мелодичному русі, але й у низхідному порядку вступу голосів. До того ж в цій темі багато стрибків інструментального типу і вона відзначається тональною нестійкістю (модуляція з d-moll в a-moll), що символічно узагальнюють духовне падіння засуджених «невірних». Підсумком цього хорового поліфонічного шедевра стає сумісне викладення обох тем, що ніби символізують Всесвіт, в якому поєднані «верх» і «низ» духовного сакрального простору.

Таким чином, крайні хорові розділи 68 кантати Й.С.Баха ніби умовно охоплюють ідею усвідомлення сутності тлумачення П'ятидесятниці у межах лютеранського віросповідання та її музично-інтонаційного відтворення, що проявляється в послідовному русі від вільної обробки обиходного тематизму XVII століття, пов'язаного з іменами Саломо Лісковіуса та Готфріда Вепедіуса, аж до грандіозної фінальної авторської подвійної фуґи, тематизм якої символічно відтворює євангельську ідею духовного розділення людської спільноти на «вірних» та «невірних». Подібне завершення кантати Й.С. Баха фактично виявляє «іоаннівський [євангельський] поділ не лише між людьми світу, а й між самими світами таким чином, що це робить особливо зрозумілим поділ між Богом та людиною» [7]. А наявність в оркестровій партії корнетів та тромбонів надають цій заключній частині кантати церемоніальної серйозності літургійної події.

Інший бік духовного задуму аналізованої кантати відтворюють її сольні номери – арії сопрано та басу. Згідно з даними дослідників хорової творчості композитора [9, 14, 12], вони представляють собою переробку тематичного матеріалу з кантати № 208, відомої також як «Мисливська». При цьому арія сопрано «Mein glaubiges Herze» («Моє вірне серце») має вільний тематичний зв'язок з арією богині-пастушки Палес «Weil die wol – len reichen Herden», в той час як басова арія є переробкою арії Пана «Ein Fürst ist seines Landes». Подібного роду запозичення, як відомо, дуже показові для творчості Й. С. Баха і, на наш погляд, лише підтверджують тезу про умовність поділу в німецькій музично-історичній традиції XVII–XVIII ст. понять про світську та духовну музику. В умовах німецької протестантської культури будь-який творчий вияв, незалежно від жанру, так чи інакше був причетним до сфери Сакрального.

Арія сопрано відтворює образ «радісного віруючого серця», що відкриває для себе Бога. Згідно з позначеною вище символікою тембральності людських голосів у німецькій культурі часів Й. С. Баха, сопрано пов'язане з образом політної просвітленої душі. Її характеристика в даній арії доповнюється пасторальним F-dur, швидким темпом. Полегшеність, необтяжливність сопрано тут доповнена також партією солюючої віолончелі-пікколо.

Маестозна арія баса, якій передує величний речитатив, має ознаки героїчної арії (C-dur, наявність пунктирного ритму, яскравої динаміки, фанфарно-окличних квартових «зачинів» тощо), типологія якої в даному разі більш сконцентрована на «героїці духу». Загальний тонус цього номеру кантати, пов'язаний зокрема й з «палаючою вірою», впевненістю у підтримці духовного світу, виявляється співвідносним з сутністю П'ятидесятниці як свята народження церкви та урочистого ствердження її релігійних настанов, що спрямовують духовний шлях людини до внутрішнього преображення. Зазначимо, що інтонаційне відтворення цієї ідеї має також ознаки віртуозної арії, мелодичний матеріал якої більш тяжіє до інструменталізму. Стрибки, рух по звуках тризвуків, наявність вокальних колоратур складає також ефект певного «подолання» вокальних виконавських труднощів.

*Висновки.* Отже, поетика німецької духовної кантати визначена її контактністю з богослужбовою практикою лютеранської церкви. Цей жанр безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю –

центральною духовно-смысловим стрижнем лютеранського богослужіння і тому іменувався «проповідницькою музикою» «мотетом», «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям «Hauptmusik» («Головна музика дня»). Серед самотніх рис духовної кантати виділяється спірання на протестантський хорал, на традиційні для барокової епохи поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку як у загальному ансамблі, так і у манері письма. 68 кантата Й.С. Баха, створена у 1725 р. у Лейпцизі на тексти Маріанни фон Циглер, призначалася на рівні Hauptmusik («Головної музики») для богослужіння другого дня П'ятидесятниці, що в лютеранській традиції вважається днем народження церкви і підсумком остаточного формування духовних настанов земного буття людини, тобто її вибору між вірою та невірою. Провідна ідея євангельського читання, що звучить під час меси цього свята, є її структурною основою тексту 68 кантати Й. С. Баха, котра включає п'ять частин. Ключовими в ній є хорові розділи (№№ 1, 5), що символічно охоплюють час буття лютеранської церкви. При цьому Перша частина базується на вільній обробці стародавнього духовного наспіву П'ятидесятниці XVII ст., що належить Саломо Лісковіусу та Готфрїду Вепедіусу, в той час як п'ята частина являє собою грандіозну подвійну фугу, в якій первісне музично-риторичне протиставлення образів людської віри і невіри в кінцевому підсумку репрезентується їх контрапунктичним поєднанням, що символізує гармонію сакрального простору. Сольні номери 68 кантати доповнюють її хорові розділи, демонструючи провідну роль інструментального початку, показового для бахівської вокальної музики, про що свідчить віртуозно-колоратурний характер вокальної партії арій сопрано та басу, зосереджений на інтонаційно-риторичному вираженні образів радості, тріумфування душі, наближеної до Бога.

### Список використаної літератури

1. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Киев : Муз. Україна, 2008. 204 с.
2. Заболотна Н. Г. Художні структури в духовних кантатах І. С. Баха: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одесь. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
3. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Астропринт, 2010. Вип. 1. 214 с.
4. Blume F. Die Evangelische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft / Hrsg. Von Dr. Ernst Buecken. Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenation M.B.H., 1931. 169 s.
5. Bostrom K. The Use of Recitative and the Communal Style in the Solo Cantatas of Dietrich Buxtehude. *Bach*. Vol. 17. № 3 (July, 1986). P. 22–32.
6. Cantata BWV 68 «Also hat Gott die Welt geliebt». Commentary. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV68-Guide.htm> (дата звернення: 13.11.2022 р.).
7. Chafe E. J. S. Bach's Johannine Theology : The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725. Oxford University Press, 2014. 624 p.
8. Chafe E. Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach. University of California Press, 1991. 460 p.
9. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000. 1038 p.
10. Dürr A. The Cantatas of J. S. Bach: monograph / Revised and translated by Richard D. P. Jones. Oxford : University Press, 2005. 278 p.
11. Dürr A. Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs: monograph. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1951. 243 p.
12. Hirsch A. Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs: monograph. Stuttgart: Hänssler, 1986. 64 p.
13. Jones Gordon. Bach's Horal Music : A Listeners Guide. Amadeus, 2009. 224 p.
14. Krummacker F. Bachs Zyklus der Choralcantaten. Aufgaben und Lösungen. Gottingen; Zurich : Vandenhoeck and Ruprecht, 1995. 170 s.
15. Krummacker F. The German cantata to 1800. Cantata. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed.: In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York : Oxford University Press, 2001. P. 21–32.
16. Neumann W. Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. Leipzig: VEB Breitkopf and Hartel, 1953. 236 s.
17. Smither H. A History of the Oratorio. Vol. 2. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012. 415 p.
18. Smither H. E. A History of the Oratorio. Volume: 3. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press. 1987. 635 p.
19. Smither H. E. Oratorio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. In 29 v. V. 21 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell. Oxford; New York : Oxford University Press, 2001. P. 503–528.

### References

1. Berdennikova Ye. M. Gomileticheskiye traditsii dukhovnykh kantat I. S. Bakha. Kiyev: Muzichna Ukraïna, 2008. 204 s.
2. Zabolotna N. H. Khudozhni struktury v dukhovnykh kantatakh I. S. Bakha: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2003. 16 s.
3. Muravs'ka O. V. Narysy z istoriyi zarubizhnoyi muzychnoyi kul'tury. Odessa: Astroprynt, 2010. Vyp. 1. 214 s.
4. Blume F. Die Evangelische Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft / Hrsg. Von Dr. Ernst Buecken. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenation M.B.H., 1931. 169 S.
5. Bostrom K. The Use of Recitative and the Communal Style in the Solo Cantatas of Dietrich Buxtehude. *Bach*. Vol. 17. № 3 (July, 1986). P. 22–32.
6. Cantata BWV 68 «Also hat Gott die Welt geliebt». Commentary. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV68-Guide.htm> (дата звернення: 13.11.2022 р.).

7. Chafe E. J. S. Bach's Johannine Theology: The St. John Passion and the Cantatas for Spring 1725. Oxford University Press, 2014. 624 p.
8. Chafe E. Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach. University of California Press, 1991. 460 p.
9. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000. 1038 p.
10. Dürr A. The Cantatas of J. S. Bach: monograph / Revised and translated by Richard D. P. Jones. Oxford : University Press, 2005. 278 p.
11. Dürr A. Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs: monograph. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1951. 243 p.
12. Hirsch A. Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bachs : monograph. Stuttgart: Hänssler, 1986. 64 p.
13. Jones Gordon. Bach's Horal Music : A Listeners Guide. Amadeus, 2009. 224 p.
14. Krummacher F. Bachs Zyklus der Choralcantaten. Aufgaben und Losungen. Göttingen; Zürich : Vandenhoeck and Ruprecht, 1995. 170 s.
15. Krummacher F. The German cantata to 1800. Cantata. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed.: In 29 v. V.5 / ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell.* Oxford; New York : Oxford University Press, 2001. P. 21–32.
16. Neumann W. Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. Leipzig : VEB Breitkopf and Hartel, 1953. 236 s.
17. Smither H. A History of the Oratorio. Vol. 2. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2012. 415 p.
18. Smither H.E. A History of the Oratorio. Volume. 3. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press. 1987. 635 p.
19. Smither H.E. Oratorio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. In 29 v. V. 21 / Ed. Stanley Sadie; executive ed. John Tyrrell.* Oxford; New York : Oxford University Press, 2001. P. 503–528.

### **SPIRITUAL-SYMBOLIC AND INTONATION-DRAMATURGICAL SPECIFICITY OF 68 CANTATES BY J.S. BACH**

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine,  
professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Odessa4

Information on the peculiarities of the German Lutheran liturgical and singing practice of the XVII-XVIII centuries is summarized. The genre-typological indicators of the German spiritual cantata, formed against the background of Lutheran preaching practice and summarized in the phenomenon of «Hauptmusik» («Main music of the day»), are revealed. The essential role of the Protestant chorale in the poetics of this genre is substantiated, which determines the intonation language of its culminating sections, as well as the symbolic function of polyphonic sections in it. The religious and liturgical affiliation of 68 cantata by J. S. Bach to the holiday of the second day of Pentecost, which in the Lutheran tradition is considered the birthday of the church and the result of the final formation of the spiritual instructions of man's earthly existence, that is, his choice between faith and unbelief, has been revealed. The musical and rhetorical features of the intonation language of the named cantata, formed at the intersection of the ancient spiritual chant of the 17 th century Pentecost and its author's treatment, are substantiated.

*Key words:* German spiritual cantata, spiritual cantata in JS Bach's work, Protestant culture, Protestant chorale, Lutheran worship, genre, style.

**UDC 783.3**

### **SPIRITUAL-SYMBOLIC AND INTONATION-DRAMATURGICAL SPECIFICITY OF 68 CANTATES BY J.S. BACH**

**Dzhulay Anna** – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine,  
professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Odessa4

*The purpose of the work* is to reveal the poetic-intonational and spiritual-symbolic features of J.S. Bach's 68 th cantata in the context of the general evolutionary paths of the German spiritual cantata in the context of the Lutheran liturgical-musical tradition. *The methodological basis* of the work is based on the intonation concept of music from the perspective of intonation-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafyev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow us to reveal the spiritual-semantic and stylistic specificity of the 68 th cantata of J. S. Bach in the context of the spiritual instructions of the Lutheran liturgical practice of the XVII-XVIII centuries. *The scientific novelty* of the work is determined by the fact that for the first time it examines and analyzes in detail the figurative-symbolic and intonation-dramaturgical aspects of the 68 th cantata of J. S. Bach in the context of its relationship with the German Protestant liturgical spiritual and musical tradition. *Conclusions.* The poetics of the German spiritual cantata is determined by its contact with the liturgical practice of the Lutheran Church. This genre was directly related to the church sermon – the central spiritual and semantic core of the Lutheran service, and therefore was called «preaching music», «motet», «concert», «dialogue», generalized by the concept of «Hauptmusik» («Main music of the day»). Among the distinctive features of the spiritual cantata, the reliance on the Protestant chorale, on polyphonic forms traditional for the Baroque era, and on the significant role of the instrumental beginning both in the overall ensemble and in the manner of writing stand out. Bach's 68 cantata, created in 1725 in Leipzig to the texts of Marianne von Ziegler, was assigned at the level of Hauptmusik («Main music») for the service of the second day of Pentecost, which in the Lutheran tradition is considered the birthday of the church and the result of the final formation spiritual instructions of a person's earthly existence, that is, his choice between faith and unbelief. The leading idea of the gospel reading, which sounds during the mass of this holiday, is also the structural basis of the text of the 68th cantata of JS Bach, which includes five parts. Choral sections (Nos. 1, 5) are key in it, which symbolically cover the time of the existence of the Lutheran Church. At the same time, the First part is based on a free arrangement of the ancient spiritual hymn of the XVII century, belonging to Salomo Liskovius and Gottfried Vopelius, while the fifth part is a grand double fugue, in which the original musical-rhetorical juxtaposition of the images of human faith and disbelief is ultimately represented by their

contrapuntal combination, which symbolizes the harmony of the sacred space. The solo numbers of the 68 th cantata complement its choral sections, demonstrating the leading role of the instrumental beginning, indicative of Bach's vocal music, as evidenced by the virtuoso-coloratura nature of the vocal part of the soprano and bass arias, focused on the intonation-rhetorical expression of images of joy, the triumph of the soul, approaching to God.

*Key words:* German spiritual cantata, spiritual cantata in JS Bach's work, Protestant culture, Protestant chorale, Lutheran worship, genre, style.

Надійшла до редакції 10.05.2024 р.

УДК 78.01/.071.1+781.9

## ТРАДИЦІЙНА РИТОРИКА У ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА У КОНТЕКСТІ МІФОЛОГІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ НА ПРИКЛАДІ ЕТЮДУ «БЛУКАЮЧІ ВОГНІ»

**Кожухар Георгій** – здобувач кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, м. Одеса  
<https://orcid.org/0009-0002-9105-521X>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.767>  
[madhyaloka@gmail.com](mailto:madhyaloka@gmail.com)

*Мета дослідження:* виявити традиційні риторичні фігури у етюді Ф. Ліста «Блукаючі вогні», прослідкувати їх взаємозв'язок з універсальними психологічними механізмами у контексті концепції міфологічної свідомості. *Методологія* полягає у проведенні семантико-семіотичного аналізу з міждисциплінарним підходом. *Наукова новизна* роботи полягає в детальному розгляді твору Ф. Ліста, що досліджується, з боку традицій риторики бароко, з огляду на концепцію міфологічної свідомості та досягнення сучасної психології. *Висновки:* етюд «Блукаючі вогні» добре відображає факт того, що, незважаючи на належність Ференца Ліста до кола композиторів-романтиків, музична риторика епохи бароко займає суттєве місце у його композиторській техніці та несе специфічну функцію. Максимально використовуючи виразові можливості фортепіано та задаючи нові стандарти фортепіанної композиції та виконавства, Ліст, активно взаємодіючи з емоціями слухача, не лише уміло використовував для створення належного ефекту виразові засоби, специфічні для романтичного стилю, а й також підкріплював його впливом на міфологічну свідомість слухачів шляхом використання традиційної музичної риторики. Риторика ця була Лістом переосмислена і втілена так, щоб було максимально розкрито і посилено її глибинну семантику, спрямовану не на аналітичний розум слухача, а безпосередньо на механізми, притаманні міфологічній свідомості. Міфологічний сюжет твору в даному випадку слугує ілюстрацією, завдяки якій цілі та завдання конкретного набору виразових засобів стають ще більш очевидними, багато в чому є підказкою для виконавця, що інтерпретує даний твір. Для найповнішої реалізації згаданих вище ефектів виконавцю бажано бути обізнаним у традиційній європейській музичній риторичній та мати уявлення про ефект, який справляють певні засоби музичної виразності на психіку людини через міфологічне сприйняття, незалежно від жанру та наявності програмної складової.

*Ключові слова:* Ференц Ліст, етюд «Блукаючі вогні», музична риторика, міфологічна свідомість.

*Актуальність дослідження:* питання сприйняття музики у контексті міфологічної свідомості активно вивчаються упродовж щонайменше XX та XXI ст., але по мірі розвинення самої філософської концепції міфологічної свідомості та її інтеграції у психологію та музикознавство, коло питань не зменшується, а, навпаки, зростає. Між тим, сучасні дослідження у галузі нейропсихології надали багато нової інформації щодо сприйняття людиною музики на рівні центральної нервової системи та, разом із досягненнями філософії свідомості, змушують дослідників до міждисциплінарного підходу. Усе вище перелічене спонукає до нового погляду на традиційну музичну риторичну та її функції за межами умовної символіко-семіотичної системи. У цьому плані викликають ще більшу зацікавленість елементи традиційної риторичної у творчості композиторів, які не були скуті рамками музичного канону та традицій, жили у епоху зміни цих традицій, вже після епохи бароко та класицизму. Творчість Ференца Ліста, незважаючи на численні музикознавчі дослідження, потребує додаткової уваги саме з цього боку.

*Мета дослідження:* виявити традиційні риторичні фігури у фортепіанному етюді Ф. Ліста «Блукаючі вогні», прослідкувати їх взаємозв'язок з універсальними психологічними механізмами у контексті концепції міфологічної свідомості.

*Останні дослідження та публікації.* Музична семантика композиторів епохи романтизму (одним із найзначніших представників якої є Ф. Ліст) знаходиться у постійному фокусі музикознавства, зокрема, за останні роки, питання, контекстно найближчі до теми дослідження, розглядали О. Жукова у статті «Інтонаційно-семантичні фігури у фортепіанній та камерно-вокальній музиці романтизму» [4], А. Боршуляк («Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму» [2]) та Г. Яцула («Семантичні чинники програмності у фортепіанній творчості Ференца Ліста» [8]), також кращого розуміння міфологічної складової творчості Ф. Ліста можна досягти крізь призму його