

УДК 783.3:284.1]:78.071.1(430)

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213402](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213402)**АНЖЕЛІКА ТАТАРНИКОВА**

ORCID iD: 0000-0002-6310-8276

кандидат педагогічних наук, докторант,
викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)
angelikatatarnikova75@gmail.com

ДВАДЦЯТЬ ПЕРША КАНТАТА Й. С. БАХА В КОНТЕКСТІ НІМЕЦЬКОЇ ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ СЛAVOCЛОВНОЇ ТРАДИЦІЇ

Узагальнено показові ознаки поетики німецької протестантської кантати, що була тісно пов'язана з лютеранською літургічною практикою та виконувала роль «музичної проповіді», визначеної на рівні *Hauptmusik* — «головної музики» богослужіння. Встановлено, що поетика німецької духовної кантати жила настановами лютеранського віровчення, а також показовою для нього тезою «служіння во славу Божу», співвідносно з протестантським імперативом «*Soli Deo Gloria*» («Єдиному Богу слава»). Структурно кантата представляла собою поєднання в наскрізній композиції епізодів типу мотета на основі цитат Писання і епізодів, створених на вільний духовно-поетичний текст. Позначена словословно-проповідницька функція духовної кантати обумовила не тільки ключову роль у ній інтонаційно-семантичних показників протестантського хоралу, але й творчого відтворення показових для німецького бароко музично-риторичних формул, в тому числі *SDG* (*EsDG*). Позначено суттєву роль духовної кантати у творчому спадку Й. С. Баха, що охоплює п'ять повних церковних років лютеранського календаря. Встановлено, що двадцять перша кантата, створена у 1714 році у Веймарі на тексти С. Франка, безпосередньо пов'язана з комплексом свят Трійці. Глибокий духовно-семантичний підтекст даної кантати як «проповідницької музики» також доповнюється показовою для неї музично-риторичною символікою, що проявляється в широкому використанні *Es-dur* і *c-moll* як тональностей, пов'язаних з образом Трійці; в апелюванні до музично-інтонаційного еквіваленту відомої сакральної протестантської формули «*Soli Deo Gloria*». Виявлено, що даний інтонаційний комплекс, виникаючи в перших тактах кантати, пронизує всі її розділи, стаючи в фіналі складовою частиною мелодії цитованого у кантаті протестантського хоралу «*Wer nur den lieben*» і визначаючи домінуючу роль словословної якості в семантиці даного твору. Сказане багато в чому обумовлює і композиційну логіку кантати, що складається з двох розділів і виконується, відповідно, до та після проповіді. Головна ідея твору сконцентрована на послідовному русі від «славного в скорботному» до глоріозно-алілуйної якості заключного хору.

Ключові слова: кантата, німецька духовна кантата, духовна хорова кантата Й. С. Баха, «*Soli Deo Gloria*», протестантський хорал, *Hauptmusik*, «проповідницька музика».

Постановка проблеми... Спадщина Й. С. Баха — невід'ємна частина світової музичної культури. Його твори, що «мовчали» протягом століття після смерті свого творця, відроджені до життя в епоху романтизму Ф. Мендельсоном, не перестають пробуджувати творчі, виконавські та

дослідницькі інтереси музикантів усього світу. Це говорить про сучасність і невичерпність мистецтва Й. С. Баха в його широкому розумінні і про актуальність дослідження його різноманітних аспектів. У світлі зростаючої значущості в сучасному гуманітарному знанні настанов «теологічної культурології», що апелює до ідеї похідності культури від культу, істотно активізується дослідницький напрямок, який виявляє зв'язок духовно-хорової творчості Й. С. Баха з протестантською (лютеранською) традицією та її богословськими установками, що в сукупності дозволяє вийти на новий рівень осмислення спадщини великого німецького майстра. Одне з істотних місць у зазначеній проблематиці належить його славословній складовій, яка багато в чому визначила не лише специфіку лютеранства, але й християнського світовідчуття в цілому і поєднаної з ним культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Німецька протестантська богослужбово-співацька традиція, а також творчість її репрезентантів (Й. С. Баха та його попередників і сучасників) вже давно стали предметом вітчизняних музикознавчих та історико-культурознавчих розвідок. Серед останніх суттєве місце належить роботам А. Швейцера (1965), М. Друскіна (1982) та інших, що зосереджені не тільки на творчості Й. С. Баха, але й на духовних настановах його творчого спадку, безпосередньо пов'язаних з протестантським «образом світу» і його культурою. Їх узагальнення доповнюються дослідженнями К. Берденнікової (2008), О. Рудик (2018), О. Сидорової (2006), що безпосередньо орієнтовані на виявлення жанрово-стильової та духовно-гомілетичної специфіки духовних кантат композитора, а також на їх вписаність у лютеранську культову практику (Домбраускене, 2014).

Значна частина робіт у цій царині спирається на фундаментальні дослідження німецьких авторів, перш за все А. Dürr (2000), F. Blume (1931), а також Л. Ріда (2003), безпосередньо звернених до світу німецької протестантської культури та її репрезентантів. Однак, ці автори все частіше віддають перевагу узагальненому розгляду зазначеної проблематики, в той час як багатогранна образно-смілова та риторична специфіка протестантського

хоралу та хорового спадку Й. С. Баха, зокрема його славословно-глюріозна складова, безпосередньо пов'язана з лютеранською теологією, поки що лишається поза увагою сучасних дослідників.

Мета дослідження — виявлення поетико-інтонаційних особливостей двадцять першої кантати Й. С. Баха в контексті загальних еволюційних шляхів жанрової типології і славословної специфіки лютеранської богослужбово-музичної традиції.

Завдання дослідження:

1) визначення ролі і значущості духовної кантати в німецькій протестантській богослужбовій традиції та її славословної складової;

2) виявлення образно-сислової і духовно-символічної специфіки двадцять першої кантати Й. С. Баха;

3) характеристика інтонаційно-стилістичних і драматургічних показників названої кантати в контексті особливостей втілення славословних установок лютеранства.

Виклад основного матеріалу дослідження... Кантата є одним із найбільш значних жанрів європейської музичної культури останніх чотирьох століть. Жанр кантати є предметом дослідження і творчості не тільки музикантів, але й літературознавців, чії енциклопедичні видання також включають її визначення. В даному аспекті акцент робиться, перш за все, на умовах побутування і застосування жанру, що визначають його семантику. «Кантата — жанр віршовано-музичного твору, що виконується з урочистої нагоди <...> Її основний напрямок — офіційне релігійне славослів'я» (Слісєєв, 2002, с. 75). Саме цим підкреслюється початкова алілуйно-глюріозна «домінанта» як поетики даного жанру, так і християнської культури в цілому.

Названі якості сходять також і до кореневої основи її жанрового визначення — *cantus* — спів, пісня, які знаходимо у терміні *cantus choralis* (хоровий спів), що закарбовує загальну назву традиційних (канонізованих) одноголосних пісень західно-християнської церкви. Цю основу знаходимо також і у визначеннях григоріанського хоралу: англ. — *chant gregorien*; італ. —

canto gregoriano; іспанськ. — canto plano. Протестантський хорал у своїх первісних варіантах іменувався *korrekt canticum* (Лютер — Німеччина), в інших країнах — *chant eclesiastique*, *Calvin cantique* та ін. Характерно, що сам термін «хорал» в цій традиції став використовуватися значно пізніше.

Таким чином, латинське «*cantus*» (спів, пісня) і всі його похідні варіанти, починаючи з епохи Середньовіччя, так чи інакше були пов'язані насамперед зі сферою духовних християнських пісень, «Божим Славленням-славослів'ям», специфіка яких певною мірою підготувала ґрунт для розквіту в майбутньому кантати і близьких їй жанрів (наприклад, канта).

Німецька духовна кантата XVII–XVIII століть у всій різноманітності її проявів має особливу історію. Специфіка цього жанру багато в чому визначена його найтіснішим зв'язком з богослужбовою практикою лютеранської церкви. Остання, як відомо, не скасувала меси як форми богослужіння, відомої в католицькій традиції, і допускала можливість використання в ній як традиційних латинських розділів, так і їх варіантів у вигляді німецьких духовних пісень. Неприйнятним виявився лише *Offertorium*, який безпосередньо являв собою католицький жертвний акт. Його виключення з меси дало можливість сконцентрувати увагу на проповіді як центральній змістовній частині лютеранського богослужіння, яка проголошувала пріоритет впливу «Слова» на вірян. При цьому лютеранське богослужіння в загальних рисах виглядало наступним чином: *Introitus*, *Kyrie* (грецькою і німецькою мовами), *Gloria* (латинською та німецькою мовами), *Epistel*, *Gradual*, *Evangelium*, *Credo*, Кантата (раніше німецькі духовні пісні), Проповідь, Причастя, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* (Друскін, 1982).

Високий сенс, пафос і значимість Проповіді підкреслювалися введенням між *Credo* і Проповіддю (або між читанням Євангелія і *Credo*) німецьких духовних пісень, що підготовляли прихожан до сприйняття «Слова Божого». Сказане обумовило їх функціонування в якості так званої «проповідницької музики». Проповідь із найдавніших часів служила одним зі способів поширення віри, духовних істин. Її головна функція визначалася у впливі на свідомість

людини шляхом роз'яснення божественних істин, у пробудженні та зміцненні віри. Означена позиція виявилася надзвичайно прийнятною у лютеранській версії протестантизму, що апелювала до ідеї «загального священства» і принципово пов'язаними з нею пошуками ідеального риторичного способу «донесення» до пастви і тлумачення високих духовних християнських істин.

Історія німецької лютеранської духовної музики свідчить про глибокий інтерес композиторів саме до цього розділу служби і його вокального «озвучення» на рівні «музичної проповіді». А. Швейцер писав: «Перед художниками раптово відкрилися більш важливі завдання, ніж весь час заново складати визначені законом наспіви для мес: нині рік за роком належало створювати поеми на євангельські теми <...> Це духовне мистецтво, що не стримувалося ніякою традицією, було вільним. Завдання, їм поставлене, — звуками проповідувати Євангеліє — було таким великим і прекрасним, що, здавалося, розвиток музики служив тільки тому, щоб наблизити німецьку протестантську музику до її мети» (Швейцер, 1965, сс. 41–42). З цього приводу слід зазначити, що більшість представників даної конфесії була пов'язана саме з працею і творінням «во славу Божу», а це віддзеркалилось на лютеранському духовному світосприйнятті.

Загальновідомо, що обов'язковість Вселенських символів віри була визнана лютеранами ще з перших років розвитку Реформації, про що свого часу писав М. Лютер: «Три символи або сповідання віри в Церкві прийняті одностайно, а саме: Апостольський, Афанасієвський символи, *Te Deum laudamus*» (Архимандрит Августин, 2011, с. 102). Згадуючи останній, німецький реформатор мав на увазі не тільки конкретний богослужбовий текст та його церковно-співацьку складову, але й позначену вище релігійно-богословську якість.

Узагальнення останньої дозволило згодом сформулювати п'ять базових тез протестантського віровчення, що зводилися до так званих «5 Sola»: «*Sola scriptura* (“Тільки одним писанням”), *Sola gratia* (“Тільки однією благодаттю”), *Sola fide* (“Тільки однією вірою”), *Sola Christus* (“Тільки Христос”), *Soli Deo Gloria* (“Тільки Богу слава”)). Останній принцип, за думкою С. Саннікова,

«висловлює есхатологічне передчуття і сподівання, котре починається вже на землі в безупинній доксології, прославлянні Бога...» (2017, сс. 85–90). Показово, що саме цей духовний імператив у вигляді теми-монограми SDG (EsDG) Й. С. Баха буде неодноразово використовувати у якості інтонаційної формули багатьох своїх творів.

Німецька духовна протестантська кантата за часів Й. С. Баха, вбираючи в себе кращі досягнення музичного мистецтва епохи, являла собою тип музики, який мав глибокий ґрунтовний зв'язок з релігійно-культурними традиціями протестантської Німеччини, її національною самосвідомістю. Не випадково «кантата в літургії іменувалася «головною музикою» або «головною музикою дня» (Друскін, 1982, с. 216). Подібного роду твори «присвячувалися основній темі богослужіння і зазвичай виконувалися до або після проповіді. Сформована до цього часу типова форма *Hauptmusik* представляла собою поєднання в єдиній наскрізній композиції епізодів типу мотета на короткі цитати Писання і епізодів на вільний поетичний текст» (Ханова, 2016, с. 15). У свою чергу, богослужіння, за влучним визначенням А. Швейцера, для більшості протестантських міст того часу «було тим же, чим театр для грецького суспільства — обителлю мистецтва і релігії» (1965, с. 53), яка давала духовно-етичне, моральне і художнє задоволення.

Носієм духовних істин в музиці подібного роду, що принципово відрізнялася від її італійських аналогів, виступав протестантський хорал, який, за словами К. Берденнікової, «... був подібний до сонця, що проникає крізь все і все зігріває. Він як знання, як світло, шляхом до якого служить твір» (2008, с. 65).

Духовні кантати — одна з провідних областей творчої спадщини Й. С. Баха. Відомо, що загальне число творів цього жанру у композитора охоплює принаймні п'ять повних церковних років. Сюди входять кантати, найчастіше написані у зв'язку з певним церковним святом, а також твори, створені «на випадок». Більшість із них пов'язані з церковним календарем німецької протестантської лютеранської церкви. Тільки невелика кількість бахівських кантат представлена світськими варіантами даного жанру. У їх числі

«Утихомирений Еол», «Кавова кантата», «Змагання Феба і Пана», «Геркулес на роздоріжжі» (остання носить назву «drama per musica»).

Узагальнюючи духовно-музичну сутність бахівських кантат в контексті німецької музично-історичної традиції першої половини XVIII століття, 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 при цьому 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 на сучасну мову, зберігаючи при цьому все найкраще від досвіду попередніх епох» (2008, с. 144).

Двадцять перша кантата, на думку А. Швейцера (1965), відноситься до числа найбільш відомих творів Й. С. Баха на тексти С. Франка, призначених для виконання у третю неділю після Трійці. Згідно з протестантським церковним статутом, Трійця становить одне з найважливіших свят, яке стає підсумком цілої серії святкувань, що охоплюють Благовіщення, Пальмаріус (Вербна неділя), Страсний тиждень, Великдень і П'ятидесятницю. Остання в протестантській лютеранській богослужбовій традиції відокремлена від Трійці (на відміну від православ'я) тижневим терміном (Ванькова, 2001). Аналізована кантата Й. С. Баха виконувалася в безпосередній близькості від названих церковних торжеств і тому включала в себе характерну для Трійці музично-риторичну символіку, показову не тільки для даної кантати, а й для інших творів композитора.

Сенс і зміст даної кантати як «проповідницької музики» були безпосередньо пов'язані з ідеєю і духовно-смысловими орієнтирами лютеранського богослужіння. При цьому фрагмент Апостола є «повчанням про вірність, смирення». Характерно, що ідея і головна думка даного розділу Послання перегукується з духовним змістом протестантського хоралу «*Wer nur den lieben Gott...*» («Той, що віддає себе в руки улюбленого Бога...»), який

Й. С. Бах вводить у дев'яту частину своєї двадцять першої кантати. Текст Євангелія даної служби, згідно богослужбових вказівок, заснований на притчі про загублену вівцю, що природно співвідноситься з ідеями покаяння, всепрощення, терпіння і набуття в кінцевому підсумку Бога і віри як вищої мети духовного буття людини.

Двадцять перша кантата, подібно до інших аналогічних творів цього жанру, складається з двох розділів, які, відповідно до німецької протестантської традиції, виконувалися до і після Проповіді. При цьому перший розділ зосереджений переважно на образах скорботи і печалі, які асоціюються з великотрудним життєвим шляхом людини. Одночасно, цей образ постійно доповнюється думкою про невинну духовну участь та підтримку Бога в життєвій долі людини. У центрі другої частини кантати — великий дует-діалог сопрано і баса, що репрезентує в лютеранській духовно-музичній практиці діалог Душі й Бога. В його рамках Й. С. Бах відтворює не тільки показовий для його кантатної творчості тип ансамблю, а й старовинну німецьку духовно-музичну традицію «Розмов Христа і віруючої душі», що виникла ще в XVII столітті.

Кантата відкривається вступною *Sinfonia*, що визначається як «жалобна симфонія». Її основу складає тема печалі, доручена гобою і скрипці в гармонійному обрамленні струнних. Солюючий гобой, який виступає в цій кантаті своєрідним лейттебром, що «символізує страждання душі», в той час як «струнні — страждання тіла». Партія ж басса континуо характеризується ритмічною мірністю, асоціюється з семантикою «мотиву кроку» (Холодова, 1991, сс. 17–18).

Стислість даної Сінфонії (20 тактів) проте не применшує її смислової, духовно-семантичної глибини і граничної музично-риторичної концентрованості висловлювання. Буквально в перших же тактах цієї частини в середніх голосах проступають інтонаційні контури мотиву — Es (S)- D-G, що співвідносяться з протестантською тезою «*Soli Deo Gloria*» — «Єдиному Богу Слава», яка надзвичайно часто зустрічається в бахівських творах (Берченко, 2005). Подібного роду поєднання ідеї сприйняття життєвого шляху людини як

осередку турбот і скорбот з одночасним впровадженням символу Божої Слави в її протестантському тлумаченні якраз символізує позначену вище діалектику взаємодії «теології слави» і «теології хреста», що складають у сукупності один з найважливіших аспектів християнського віровчення.

Звертаємо також увагу і на той факт, що дана символічна формула включає три звуки. Відтворена в умовах *c-moll*, а в наступних розділах — *Es-dur* як домінуючих тональностей кантати, виділена звукова послідовність стає символічним уособленням Трійці.

Секундово-квартові інтонації, що складають її основу, присутні і в наступних розділах твору. Вони пронизують хорову партію №2, вступаючи також пізніше у взаємодію в хоровому епізоді з ще одним музичним символом духовної музики Й. С. Баха, який є «символом звершення Божої волі» (Берченко, 2005, с. 95). Ці ж інтонації «розосереджені» і в фігуративних «наріканнях, зітханнях» тенорової арії №5. Нарешті, даний мотив присутній у вигляді інтонаційного «зачину» в цитованому в №9 протестантському хоралі «*Wer nur den lieben*».

Повертаючись до музичного матеріалу Сinfонії, необхідно відзначити, що тут мають місце й інші музично-риторичні звороти-символи. Так, дует гобоя і струнних у верхніх голосах постійно окреслює фігуру «кола-оспівуння», яке охоплює образи прощання, вибачення, співчуття і, разом з тим, заспокоєння, умиротворення. Для теми «чаші страждання» характерний своєрідний «ефект обволікання» — немов пелена, що ховає обриси, або сльози, в яких розчиняється побачене й пережите» (Берченко, 2005).

Подібний сенс-образ, на наш погляд, є співвідносним з емоційним тонутом початку двадцять першої кантати Й. С. Баха, орієнтованим на образ скорбот великотрудного життєвого шляху людини. У Сinfонії він також доповнюється двома «ферматними» «зупинками» на гармоніях зменшеного септакорду (тт. 15-16), що збільшують скорботно-зосереджений характер музичного оповідання. Подібний прийом у наступних номерах кантати найчастіше націлений на виділення ключових слів тексту, що визначають його образно-смісловий настрій. Найбільш послідовно це реалізується

композитором в арії №3, де в дуєті Сопрано (Душі) і гобоя подібним чином виділені слова «Скорбота», «Тривога», «Смерть», «Зітхання».

Таким чином, в аналізованій Сінфонії в гранично стислому варіанті репрезентовано духовний сенс всієї кантати, а в підтексті — життєвого шляху людини: басовий «мотив кроку» — мирного перебігу людського життя, часу, пов'язаний тут не тільки з усвідомленням життєвих турбот і скорбот (дуєт гобоя і струнних та його музично-риторичне «наповнення»), але й з образом Божої Слави (формула Es-D-G). Одночасно, цей «матеріал» в своєму розвитку та інтонаційній виразності спрямований до хоралу, подібно до того, як людське життя орієнтоване на пошуки і в кінцевому підсумку набуття Бога.

Сказане повною мірою співвідноситься і з глибинним етимологічним підтекстом самого терміна «симфонія» як «співзвуччя», що не втратив цієї якості в його різноманітних тлумаченнях в різні епохи. Симфонія залишалася високою і цілковитою формою концепції Людини і Світу, а для Й. С. Баха та його сучасників вона нерідко ставала уособленням одного з етапів великотрудного Шляху людської душі до Бога, що являв собою, подібно до високого розуміння «симфонії», «упорядкований космос в його гармонійному звучанні», складовою частиною якого виступає означений вище імператив «служіння Божій славі» як символу духовного сходження людини, а для Й. С. Баха — сенс його творчості.

Символічно відображена в Сінфонії двадцять першої кантати як знак «славного в скорботному», дана ідея набуває тріумфального звучання в заключному хоровому номері твору (№11), де «зітхання і скорботи» перетворюються в «радість», і домінуючим виявляється глоріозно-алілуйне юбілейне коло інтонацій. Дана підсумкова частина кантати відрізняється не тільки динамічністю, але й значно посиленням у порівнянні з попередніми камерними розділами інструментальним складом. Саме тут Й. С. Бах вводить труби, тромбони і литаври, завдяки чому цей хор стає втіленням найвищого торжества і радості на рівні, скоріше, не камерного кантатного, а ораторіального жанру.

Висновки. Специфіка німецької духовної кантати визначена її найтіснішим зв'язком з богослужбовою практикою лютеранської церкви, а також із показовим для неї імперативом «служіння во славу Богу», що в кінцевому підсумку виявлялося співвідносним із славословною поетикою даного жанру. Літургійна функція німецької протестантської кантати безпосередньо пов'язана з церковною проповіддю — центральним духовно-смісловим стрижнем лютеранського богослужіння, що визначило її найменування як «проповідницької музики», в якій істотна роль відведена протестантському хоралу. Двадцять перша кантата Й. С. Баха, створена приблизно у 1714 році, була приурочена до церковних урочистостей третьої неділі після Трійці. Глибокий духовно-семантичний підтекст даної кантати як «проповідницької музики» також доповнюється показовою для неї музично-риторичною символікою, що проявляється в широкому використанні *Es-dur* і *c-moll* як тональностей, пов'язаних з образом Трійці; в апеляції до тризвукового інтонаційного еквіваленту відомої сакральної протестантської формули «*Soli Deo Gloria*» («Єдиному Богу слава») — *Es, D, G*. Даний інтонаційний комплекс, що виникає в перших тактах кантати, пронизує всі розділи твору, стаючи в фіналі складовою частиною мелодії цитованого в кантаті протестантського хоралу «*Wer nur den lieben*» і визначаючи домінуючу роль славословної якості в семантиці даного твору. Саме це обумовлює і композиційну логіку кантати, сконцентровану на послідовному русі від «славного в скорботному» до глоріозної алілуйності заключного хору.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі дослідження типологічних ознак духовної кантати в творчості Й. С. Баха, зокрема двадцять першої кантати, відкривають нові можливості щодо узагальнень поетико-інтонаційної та духовно-сміислової унікальності хорового спадку класика німецької музичної культури середини XVIII століття та його славословної складової, що безпосередньо пов'язана з духовно-етичними настановами лютеранської церкви та причетної до неї культурно-історичної традиції.

Список використаної літератури і джерел

1. Архимандрит Августин (Никитин), 2011. Аугсбургское вероисповедание —

вероучительная книга лютеранства. *Христианское чтение*, 2 (37), сс.54–138.

2. Берденникова, Е. М., 2008. *Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха*. Киев: Музична Україна.

3. Берченко, Р. Э., 2005. *В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».

4. Домбраускене, Г. Н., 2014. *Метатекст протестантского хора: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока*. Автореф. дисс. доктора искусствоведения. Саратовский Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского.

5. Друскин, М. С., 1982. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.

6. Елисеев, И. А. и Полякова, Л. Г., 2002. *Словарь литературоведческих терминов*. Ростов-на-Дону: Феникс.

7. Рид, Л. Д., 2003. *Лютеранская литургия. Исследование общего богослужения лютеранской церкви в Америке*. Перевод с английского и ред. В. Генке. Москва: Фонд «Лютеранское наследие».

8. Рудик, Е. А., 2018. *Духовные кантаты И. С. Баха в контексте лютеранского богослужения*. Дисс. канд. искусствоведения. Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова.

9. Санніков, С., 2017. 5 Sola Реформації. Богословські принципи гетерогенного протестантизму. *Схід*, 3 (149), сс.83–92.

10. Сидорова, Е. В., 2006. *Принципы художественного претворения хора в духовных кантатах И. С. Баха*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Российская академия музыки имени Гнесиных.

11. Ханова, А. Н., 2016. Немецкая церковная Hauptmusik начала XVIII века и реформа Э. Ноймастера. *MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова*, 2 (46), сс.15–17.

12. Холодова, Е. К., 1991. К проблеме исторической интерпретации кантатно-ораториальных сочинений И.С.Баха. В кн.: В. Г. Москаленко, ред. *Вопросы анализа вокальной музыки*. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, сс.36–48.

13. Швейцер, А., 1965. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.

14. Blume, F., 1931. *Die Evangelische Kirchenmusik*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenation M.B.H.

15. Dürr, A., 2000. *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage 8*. Kassel: Bärenreiter.

References

1. Arkhimandrit Avgustin (Nikitin), 2011. Augsburgskoe veroispovedanie — verouchitel'naya kniga lyuteranstva [Augsburg Religion — Lutheran Doctrine]. *Khristianskoe chtenie*, 2 (37), pp.54–138.

2. Berdennikova, Ye. M., 2008. *Gomileticheskie traditsii dukhovnykh kantat I. S. Bakha* [Homiletic traditions of the spiritual cantatas of I. S. Bach]. Kyiv: Muzychna Ukrayina.

3. Berchenko, R. E., 2005. *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskii o «Khorosho temperirovannom klavire»* [In search of the lost meaning. Boleslav Yavorsky on “The Well-Tempered Clavier”]. Moskva: Izdatel'skii dom «Klassika-XXI».

4. Dombrauskene, G. N., 2014. *Metatext of the Protestant choral: semiotic continuum in the musical culture of West and East*. Doctor in Art History. Abstract of Thesis. Saratov Maritime State University named after Admiral G. I. Nevelskiy.

5. Druskin, M. S., 1982. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.

6. Eliseev, I. A. & Polyakova, L. G., 2002. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [Dictionary of literary terms]. Rostov-na-Donu: Feniks.

7. Rid, L. D., 2003. *Lyuteranskaya liturgiya. Issledovanie obshchego bogoslužheniya lyuteranskoj tserkvi v Amerike* [Lutheran liturgy. Lutheran Church General Service Study in America]. Translated from English and ed. by V. Genke. Moskva: Fond «Lyuteranskoye nasledie».

8. Rudik, Ye. A., 2018. *J. S. Bach's spiritual cantatas in the context of Lutheran worship*. Ph.D. in Art History. Thesis. Saratov State Conservatory named by L. V. Sobinov.
9. Sannikov, S., 2017. 5 Sola Reformatsii. Bohoslovski pryntsyypy heterohennoho protestantyzmu [5 Sola Reformation. Theological principles of heterogeneous Protestantism]. *Skhid*, 3 (149), pp.83–92.
10. Sydorova, Ye. V., 2006. *Principles of artistic transformation of the chorale in the spiritual cantatas of J. S. Bach*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Russian Music Academy named by Gnesiny.
11. Khanova, A. N., 2016. Nemetskaya tserkovnaya Hauptmusik nachala XVIII veka i reforma E. Noimastera [German church Hauptmusik of the beginning of the 18th century and the reform of E. Neumaster]. *MUSICUS: Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova*, 2 (46), pp.15–17.
12. Kholodova, Ye. K., 1991. K probleme istoricheskoi interpretatsii kantatno-oratorial'nykh sochinenii I. S. Bakha. In: V. H. Moskalenko, ed. *Voprosy analiza vokal'noi muzyki* [Vocal Music Analysis Issues]. Kyiv: KGK im. P. I. Chaykovskogo, pp.36–48.
13. Shveytser, A., 1965. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.
14. Blume, F., 1931. *Die Evangelische Kirchenmusik* [Evangelical church music]. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenation M.B.H.
15. Dürr, A., 2000. *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage 8* [Johann Sebastian Bach. The cantatas. Edition 8]. Kassel: Bärenreiter.

ANGELICA TATARNIKOVA

ORCID iD: 0000-0002-6310-827

PhD in Pedagogics, Doctoral Student,

Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies,

A. V. Nezhdanova Odessa National Music Academy

(Odessa, Ukraine)

angelikatatarnikova75@gmail.com

J. S. BACH'S TWENTY-FIRST CANTATE IN THE CONTEXT OF THE GERMAN PROTESTANT GLORICAL TRADITION

The poetic features of the poetics of the German Protestant cantata, which was closely connected with the Lutheran liturgical practice and played the role of a “musical sermon” defined at the level of Hauptmusik — the “main music” of worship, are summarized. It is established that the poetics of the German spiritual cantata was nourished by the teachings of Lutheran doctrine, as well as indicative of the thesis of “service to the glory of God”, correlated with the Protestant imperative “Soli Deo Gloria” (“Glory to God”). Structurally, the cantata was a combination in the end-to-end composition of episodes such as a motet based on quotations from Scripture and episodes created on a free spiritual and poetic text. The above-mentioned praiseworthy and preaching function of the spiritual cantata determined not only the key role of intonation and semantic indicators of the Protestant chorale, but also the creative reproduction of musical and rhetorical formulas indicative of German Baroque, including SDG (EsDG). The essential role of the spiritual cantata in the creative legacy of J. S. Bach, which covers five full church years of the Lutheran calendar, is noted. It is established that the twenty-first cantata, created in 1714 in Weimar on the texts of S. Frank, is directly related to the complex of Trinity holidays. The deep spiritual and semantic subtext of this cantata as “preaching music” is also complemented by its indicative musical and rhetorical symbolism, which is manifested in the widespread use of E flat major and C minor as tonalities associated with the image of the Trinity; in an appeal to the musical-intonational equivalent of the famous sacred Protestant formula “Soli Deo Gloria”. It was found that this intonation complex, arising in the first bars of the cantata, permeates all its sections, becoming in the final part of the melody of the Protestant chorale “Wer nur den lieben” quoted in the cantata and determining the dominant role of eulogy in the semantics of this work. This largely

determines the compositional logic of the cantata, which consists of two sections and is performed, respectively, before and after the sermon. The main idea of the work is focused on the consistent movement from the “glorious in sorrow” to the glorious-alleluia quality of the final chorus.

Keywords: *cantata, German spiritual cantata, spiritual choral cantata by JS Bach, “Soli Deo Gloria”, Protestant chorale, Hauptmusik, “preaching music”.*

Стаття надійшла до редакції 25.05.2020