

*Бердєнникова Катерина Михайлівна*

УДК 783.5

*Гомілетичні традиції духовних кантат  
Йогана Себастьяна Баха*

спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства





48  
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії України ім. П.І.Чайковського.

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,

*Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна,*

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського,

професор кафедри теорії музики.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства,

*Южак Кіраліна Йосипівна,*

Санкт-Петербурзька державна консерваторія ім. М.А.Римського-Корсакова,

професор кафедри теорії музики;

кандидат мистецтвознавства,

*Сакало Олена Василівна,*

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, доцент кафедри історії зарубіжної музики.

Провідна установа:

Одеська державна консерваторія ім.

А.В.Нежданової Міністерства культури та мистецтв України, кафедра теорії музики та композиції.

Захист відбудеться "26" листопада 2000 р. о 15.30 на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури та мистецтв України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського Міністерства культури та мистецтв України (252001, м. Київ, вул. Городецького, 1/3)

Автореферат розісланий "23" березня 2000 року

Вчений секретар

спеціалізованої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент

*Коханик І.М.*

Коханик І.М.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

*Актуальність теми.* Останнім часом у вітчизняному музикознавстві все більше поширюються розробки проблем та питань, що пов'язані з музикою доби бароко. Особливої уваги заслуговують твори, що призначені для виконання у церкві. Серед композиторів, які все життя зверталися до цього типу творчості, Йоган Себастьян Бах та його музика привертас найбільшій інтерес.

Європейське бахознавство існує вже півтори сотні років, вітчизняні вчені відіграють значну роль в його розвитку. Проте є галузь, в якій за радянські часи намітилося відставання від західноєвропейських дослідників. Це шар культових, зокрема кантатних творів, які вилетіли до богослужбового контексту. В той час, як у іноземній музикознавчій літературі дуже поширеною, традиційною є ідея сприйняття творів Й.С.Баха через призму протестантської теології, літургійних законів, ідея, яка спричинила появу цілої гілки бахознавства (teologische Bachforschung), вітчизняна наука всіляко обминала, замовчувала її, навіть висувала думки про світський характер творчості композитора.

*Наукова новизна.* Ця дисертація робить спробу розглянути духовні кантати Й.С.Баха у зв'язку з традиціями лютеранського проповідництва. Музикознавчих праць, які висвітлювали б це питання, досі знайти не вдалось ні у вітчизняній, ні у зарубіжній літературі. *Мета роботи* – довести, що гомілетичні принципи є основою духовних кантат Й.С.Баха. На шляху до виконання завдання дисертації можна зазначити такі віхи:

1. вивчення головних напрямків німецької філософії та теології, які закладалися в творчості мистиків XIII - XIV століть та сформувалися в період Реформації в працях Мартіна Лютера, Еразма Роттердамського, Філіпа Меланхтона, погляди цих діячів на проповідь та основоположні релігійні догмати, які визначили ідейне спрямування нової церкви, особливості її гомілетики;

2. формулювання головних ознак проповіді, як виду красномовства, та типів проповіді;

3. аналіз музичного матеріалу в узгодженні з законами проповіді на рівнях співвідношення слова та інтонаційно-тематичного плану твору, форми окремих частин та композиції цілого твору, як носіїв загального, символічно викладеного змісту;

4. перевірка висновків про спадковість традицій проповіді у музичному творі, які були виведені на основі жанру духовної кантати, на близьких до нього жанрах мотету та Пасіонів.

Зміст перших двох етапів складас першу главу роботи. Зміст третього розкривається у другій та третій главі, четвертий – у заключному розділі.

ЛНБ ім. В. Стефанива  
АН УРСР

*Матеріалом дослідження* є всі духовні кантати Йогана Себастьяна Баха (BWV 1 – 200), мотети, меса h-moll, Magnificat, світські кантати, деякі інструментальні концерти, цикли прелюдій та фуг. У дисертації пропонується герменевтичний метод аналізу, який представляє музичний матеріал як тлумачення Святого Письма, хоралу, тощо. Сутність герменевтичного аналізу полягає у застосуванні головного поняття та методу герменевтики до музичного твору. Герменевтика – теорія та практика тлумачення текстів – висуває в якості головного поняття “розуміння”: текст необхідно зрозуміти, виходячі з нього самого. Розуміння – це виявлення смислу. Процес розуміння має циклічний характер, це так зване герменевтичне коло: для розуміння цілого необхідно зрозуміти його частини, для розуміння окремих частин необхідно мати уявлення про суть цілого. Термін “герменевтика” ввів В.Дільтей, який стверджував, що по відношенню до культури минулого розуміння виступає як метод інтерпретації. Але його теорія є продовженням ідей Ф.Шлейєрмахера, який вперше ввів поняття розуміння і у якого воно набуло статусу категорії. За Шлейєрмахером, розуміння – це виявлення зміста тексту, яке здійснюється у процесі його граматичної та психологічної інтерпретації, розуміння ж – через відновлення смислу, який кінець кінцем зводиться до задуму. Так суттю розуміння стає реконструювання твору як творчого акту його автора. Дільтей додає до цього ще й відновлення культурного контексту. І Шлейєрмахер, і Дільтей відрізняли розуміння, яке притаманне наукам про дух, від пояснення, яке притаманне природознавству: “Природу ми пояснюємо, а людину ми розуміємо”. У роботі обрано “розуміння” як метод пізнання духовних явищ, який характеризується здатністю дослідника “вживатися” у епоху, що вивчається, поставити себе на місце того чи іншого автора і таким чином зрозуміти смисл історичного явища. У якості культурного контексту висуваються твори Генріха Шютца, Йогана Телемана, Йогана Кунау, Франца Тундера, Дітріха Букстехуде та представників родини Бахів: Йогана, Йогана Людвіга, Йогана Міхаеля, Йогана Христофа, а також теологічні твори німецьких діячів періоду Реформації.

Цей метод вимагає вживання у авторську логіку, скрупульозного “клітинного” аналізу вербального тексту, музичного тексту на різних рівнях, від інтонаційного до аналізу логіки цілого циклу. Вся інформація про музичний текст співвідноситься з текстом вербальним та підлягає коментуванню, тлумаченню релігійної ідеї відповідно до сюжету твору. Тільки за допомогою такого аналізу стає можливим доведення спадкоємності екзегези у проповіді та темо-інтонаційного тлумачення у вокально-хорових культурних творах Й.С.Баха.

Дисертаційне дослідження виконано згідно з планами наукової роботи Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

*Основні наукові результати відбиваються у наступних положеннях:*

1. Герменевтичний та гомілетичний підходи, які вперше запроваджено до духовних кантат Й.С.Баха, відкривають нові можливості розуміння, сприйняття, а з ними новий тип свідомого виконання творів композитора в наш час, коли виконавська зацікавленість вокальними шедеврами Великого Кантора переживає новий підйом.
2. Проекція принципів ораторської диспозиції на композицію цілого твору, риторико-ієрархічна система, виведена в циклі, подають кантату як оповідь.
3. Вплив гомілетичних законів не тільки на духовну кантату, а й на музичний зміст мотетів та Пасіонів піднімає значення проповідницьких традицій до загальностилистичного у духовній творчості Йогана Себастьяна Баха.

Висновки цієї роботи, метод аналізу можуть бути корисними у курсах теорії та історії музики, в праці виконавців та в педагогічній практиці.

*Апробація дослідження.* Дисертація обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І.Чайковського. Окремі теоретичні положення та практичні результати були викладені у виступах на міжнародних, українських наукових конференціях та симпозиумах: 12-тий симпозиум молодих музикознавців. Братіслава – 1995 (XII. Symposium mladych musikologov. Bratislava – 1995), Конференція, присвячена 250-річчю М.С.Березовського (Київ – 1995), Перші Бахівські читання (Київ – 1997), та інші.

*Структура дисертації.* Робота складається з вступу, трьох глав, заключення (загальний обсяг – 178 сторінок), списку літератури, яка згадується чи цитується (167 позицій), додатків (18 сторінок), у яких наведені таблиця хронології та типів духовних кантат Й.С.Баха та нотні приклади, що не увійшли до тексту.

### *ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ*

Глава перша: *“Екскурс до історії німецької теологічної думки”* – містить нарис формування богословських традицій в Німеччині періоду Реформації. Він створює культурний контекст, в якому з’явилося складне, багатовимірне художнє явище, яким є духовна творчість Й.С.Баха. Поштовхом для цього були свідчення про літературу, якою безпосередньо користувався композитор (Leaver R. Bachs theologische Bibliothek). Серед книжок – Святе Письмо з коментарями, лютеранські віросповідні книги (Катехізмус, Аугсбурзьке сповідання), проповіді Лютера, Штенгера, Таулера, Франке, “Іудаїка” Мюллера, “Практична теологія” Шайблера та інші. Бах звертався до літератури, що відбивала різні течії німецької теології різних історичних періодів: від містицизму – до сучасної йому. У

зв'язку з цим виникла необхідність з'ясування історичних процесів в німецької теології, формування її головної гілки – лютеранства.

Глава складається з трьох розділів. Перший – “*Німецький містицизм як етап, що передуює появі Нової церкви*” – присвячено Йогану Майстеру Екхарту та його учням Генріху Сузо та Йогану Таулера, у працях яких передбачено головні ідеї Реформації.

В містичних творах вперше порушуються питання про свободу волі, ідеї виправдання вірою та принцип загального священства. Всі свої релігійні та філософські думки та почуття містики втілювали, розкривали не в трактатах, а у проповіді – в духовному слові, у безпосередньому спілкуванні з людьми. В протестантській церкві саме проповідь посяде головне місце у службі Божій, церковні ж діячі передусім будуть саме промовцями.

Проповідницьким законам присвячено другий розділ “*Проповідь як тип ораторства*”. Взагалі, проповідь з найдавніших часів була засобом поширення віри, в ній розкривалося Слово Боже та викладалися постулати вчення. Головне призначення проповіді – у впливі на свідомість шляхом пояснення істин, у збудженні та укріпленні віри. Перші зразки давньої проповіді – гомілії – можна знайти у Старому Заповіті: “І читали в книзі, у Божому Законі виразно, і вияснювали значення, і робили зрозумілим читане” (Неемії, VIII, вірш 8).

Проповідь за формою підлягає під поняття елоквенції та є видом ораторських творів. Вона може розглядатися з двох точок зору: як тип красномовства й як частина богослужіння. Як ораторське мистецтво проповідь має три головні завдання: *docere* (вчити) – *delectare* (захоплювати) – *moovere* (хвилювати) та призначення діяти на розум, почуття та душу. Співвідношення елементів ораторства цілком залежить від розуму, душі та смаку промовця. Якщо у світському ораторстві є певні закони розвитку – риторичні закономірності складання промови, які виконуються при розробці будь-якої теми та зафіксовані у підручниках, то високі питання віри, які порушує проповідник, роблять його завдання складнішими, більш глибокими, а взаємовідношення формально-риторичних законів та змісту набувають принципового значення. Вперед висувається не питання “як?”, а питання “що?”. В гомілетичній матерії (той чи інший зміст, тема) має самостійне значення, саме через неї визначається форма промови, бо розгортання оповідання повністю пов'язане з особливостями тлумачення. При численності гомілетичних матерій незмінними залишаються дві складові частини кола пастирського повчання, як їх визначив Григорій Двослов: висота споглядання та співчуття до всіх, які завжди повинен мати на увазі проповідник.

Проповідь цілком залежить від темпераменту та натхнення промовця, спрямована до свідомості кожного з членів общини. В тому, що вона стала найважливішим засобом християнського повчання з XIII – XIV ст. та центром богослужіння у церкві, яка виникла у зеніті епохи Відродження,

відбилася загальноренесансна тенденція висування на перший план особистості.

Третій розділ *“Богословські проблеми в історії гуманістичної та реформаційної думки”* присвячено величним постатям XV – XVI ст. Еразму Роттердамському, Мартіну Лютеру, Філіпу Меланхтону та їх працям, в яких піднімалися основоположні для Нової церкви питання, їх взаємовпливу, який в майбутньому відіб’ється на розвитку традицій лютеранства.

У XVI ст. в Німеччині існувало два великі проповідники. Це Мартін Лютер та Філіп Меланхтон. Вони були соратниками по Реформації, проте в красномовстві дотримувалися різних поглядів і стали, таким чином, на чолі двох партій послідовників. На формування шкіл протестанського проповідництва вплинули роботи та особистість Еразма з Роттердаму. Він не був проповідником, проте став духовним наставником Меланхтона та визначив, хоча й посередньо, один з найплідніших напрямків в розвитку церковного німецького красномовства.

Еразм створив свою філософію та теологію, центром якої була Людина. Основою нового гуманістичного руху – “філософії Христа” – став філософсько-теологічний твір “Енхиридіон”, який присвячено найважливішому з теологічних питань – тлумаченню Біблії. Еразм приходять до висновку, що тлумачення Святого Письма повинно здійснюватися на основі законів розуму, з метою проникнути в сутність алегоричної образності Тексту. Ця нова ексегетика заперечувала схоластичні доктрини. Абстрактним софістичним розумуванням, яке спиралося на букву Тексту, до того ж в єдиному варіанті Вульгати, Еразм протиставляв ідею тлумачення за змістом, виходячи з моральних основ християнства. Текст Євангелії повинен бути зрозумілим, люди мають адекватно сприймати думки, що закладені в ньому. Саме це завдання – з’ясування оригінального Слова на основі грецького тексту Нового Заповіту та відродження істини християнської етики, не зіпсованої пізнішими нашаруваннями й тлумаченнями, – спричинило його зусилля як видавця, перекладача та герменевта. По відношенню до красномовства Еразм віддає перевагу античній традиції. Заперечуючи схоластичне ораторство, Еразм закликає до вивчення наук, мов, філософії, законів латинської елюквенції “щоб зрозуміти Христа й провістити його славу”. Лютер заперечував Еразмове вчення, Еразм в свою чергу не підтримував головних пунктів вчення Лютера. При цьому спільне коріння обох філософів слід шукати в глибинах німецької містики і в прямуванні до однієї мети – зміни релігійного мислення. Лютер та Еразм спиралося на Святе Письмо та на твори отців церкви, але один з богословських позицій, другий – з точки зору антропоцентризму.

Еразм наполягав на тому, що проповідник має знати граматику, історію, пітику, точні науки, давні мови, риторику, діалектику, твори святих отців та античних письменників. Він також створив детальний вказівник гомілетичних матерій та посібник, як розвивати кожен титул та проповідницький предмет, наблизивши таким чином церковне красномовство до

світського. Лютер же осуджував змішування святих авторитетів та язичницьких, вважав непереконливою форму проповіді з великою кількістю підрозділів. Він закликав промовців до простоти та доступності, в проповідницькій практиці відновив найдавніший вид духовної бесіди – гомілію (чи постіслу). Віддаючи перевагу буквальному розумінню, в тлумаченнях уникав витонченостей, не турбувався про красу та вишуканість слів, не думав про побудову плану.

Протиріччям Еразма та Лютера судилося примиритися в творчості Філіпа Меланхтона. Він був визнаний систематизатором лютеранської теології, автором та співавтором Лютера у створенні багатьох трудів лютеранського вчення, де були зібрані головні принципи, закони Реформації. Як викладач, Меланхтон був автором класичних підручників з грецької та латинської граматики, теології, логіки, риторики, етики. Важливе значення мали зустрічі та спілкування з Капніоном та Еразмом. З його ім'ям пов'язано утворення т.з. “синтетичної” проповіді, у якій гомілетичні матерії розвивалися згідно риторичних законів елоквенції. Таким чином, в Німеччині XVI ст., в новій реформаторській практиці було сформовано та затверджено два головні типи проповіді: один відродив та розвинув ранньохристиянську традицію читання з поясненнями, другий поєднав реформаційно-гуманістичні ідеї з ораторською традицією побудови промови – лютерівська гомілія та “синтетична” проповідь Меланхтона.

Лютеранська церква накопичувала творчий потенціал: містичні міркування підштовхували до суб'єктивного, необхідного кожному відчуттю Бога в собі та себе в Бозі, ренесансна увага до людини – до звільнення індивідуальної точки зору. Спільні зусилля Еразма та Лютера дали віруючим Біблію, відновлену за оригіналом та переведену на німецьку мову. Усунувши посередництво священників між людиною та Богом, протестантська церква звільнила кожного віруючого для читання, розуміння та тлумачення Слова Божого. Проповідь – центр богослужіння – стала природним результатом вільних роздумів в лоні Святого Письма. Необхідне слово про Бога – проповідь – органічно злилось в часі з прагненням та зусиллями гуманістів по відродженню стародавнього ораторського мистецтва елоквенції та риторики, що дало світові два різновиди проповіді.

У XVIII ст. проповідь поєднала їх: матерії брали початок від лютерівського типу, логіка ж побудови – від меланхтонівського. Головне ж залишилося – роль особистості, її таланту. В цьому об'єдналися гуманіст-антропоцентристи та протестанти-реформатори, висунувши у антисхоластичній боротьбі вперед індивідуальність, передбачаючи її у кожному. По відношенню до Святого Письма кожен, таким чином, володіючи силою мислення, жаром душі, мистецтвом запевняти, не відходячи при цьому від головних положень лютеранського вчення, міг проповідувати. Засоби для розвитку та подання гомілетичної ідеї включали й засоби мистецтв. Лютер у передмові до одної з перших збірок хоралів “Wittenbergisch geistlich Gesangbuch” І.Вальтера писав: “Я хотів би бачити всі мистецтва, особливо

музику, на службі у того, хто дав їх та створив” (Див.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения //Памятники музыкально-эстетической мысли.- М., 1966.- С. 370).

Таким чином, ми маємо підстави для того, щоб висунути гіпотезу, що в музичному творі можуть проявлятися ознаки проповіді, особливо, якщо цей твір, як і проповідь, входить до богослужіння, безпосередньо передає пастирському слову та співпадає з ним за темою та сюжетом.

Друга глава “Хорал у кантатах Й.С.Баха” – це спроба дати протестантському хоралу глумачення гомілетичної матерії та провести аналогії між типами розвитку хоралу та типами проповіді. Глава складатиметься з восьми розділів, які поступово розкривають поставлену мету.

Перший розділ “Музика в німецькій богослужбовій традиції” дає уявлення про те, яку роль доручали музиці основоположники Реформації. Німецька Реформація, яка зрілася католицького богослужіння, потребувала нової музики. Автором перших протестантських хоралів був Мартін Лютер. Нарівні з перекладом Біблії на рідну мову, спрощенням ритуалу, поява нових піснеспівів було закономірним, вони наближали Слово Боже до свідомості кожного німця. За думкою Лютера протестантський хорал, як новий рід духовної музики, повинен був привернути всю общину до виконання наснівів, наблизити одну до одної церковну та побутову музику. Цю ідею підтверджує вся історія хорала перших десятиліть.

Лютер та Меланхтон дуже високо цінували музику як мистецтво та відводили їй одне з головних місць в духовному житті людини. Погляди Меланхтона, які він висловлює у “Похвалі музиці” співзвучні формулюванням функцій музиці, що у своєму трактаті “Complexus effectuum musicarum” дає Йоган Тінкторіс. З двадцяти ефектів, які охоплюють різні соціальні ролі музики у геоцентричному, антропоцентричному, теоантропоцентричному напрямках, функції musica ad usus divinos (музики до Божого промислу): усолоджувати Бога (Deum delectare), прикрашати хваління Богу (Dei laudes decorate), збільшувати радості блаженних (Gaudia beatorum amplificare) та функції, “які, спрямовані на людину, мають метою залучити її до Бога”: збуджувати душі до благочестя (Animos ad pietatem excitare) та піднімати думку від землі (Terrenam mentem elevare) – більшість за все співпадають з характеристикою музики, яку дає Меланхтон: “Саме музику Господь призначив родові людському для того, щоб поєднатися у співі та сповістити іншим істину вчення про сутність та волю Божу та разом з тим її закріплювати його в пам’яті, бо запам’ятовування за допомогою піснеспівів зберігається довше; музика призначена також збуджувати почуття, які відповідають вченню Христову, одже в храмах істинної церкви її мають зберігати та вшановувати” (Див.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения //Памятники музыкально-эстетической мысли.- М., 1966.- С. 372).

Добре відоме благоговійне відношення Лютера до музики, який міг порівняти її за силою впливу лише з теологією. Реформатор залишив 34 гімни. Проте тільки деякі можуть вважатися оригінальними: “Von Himmel kam der Engel Schar”, “Jesus Christus, unser Heiland”, перекладений та покладений на музику псалом 124 (123) “War Gott nicht mit uns diese Zeit”. В репті хоралів Лютер є автором віршованого тексту, або його деяких строф, перекладу латинського тексту, перетворень у мелодії, якщо відбувався процес переробки григоріанських хоралів або світських пісень. Навіть у знаменитому “Ein feste Burg” авторство в музичній частині знаходиться під питанням. Можна стверджувати, що у 34 хоралах Лютер розпочав процес формування музичних підвалин своєї церкви, продемонстрував можливі варіанти пошуку музичних джерел – в глибинах давньої християнської традиції, у популярній світській пісні. В цьому процесі відбивається характерний почерк Реформатора: оригінал Святого Письма на сучасній мові, найдавніша форма проповіді – в новій церкві, старі наспіви з новим чи перекладеним на сучасну мову текстом. Історична логіка нової церкви, яка виявляється у стильовій об’ємності, прагненні не загубити споконвічного, яке залишається у вигляді посиленому для розуміння сучасника, приведе через півтора-два століття до появи кантати, у якій давнє та мудре буде висловлене за допомогою усіх музичних новацій, сучасно.

Протестантське богослужіння відрізняється від католицького відсутністю частини пропрія Offertorium, на місці якого з’явилася проповідь. Частини ординарію залишалися незмінними, але замість латинських текстів виконувалися німецькі аналоги. Особливості даного дня в богослужінні відмічали Introitus та Graduale. Хоральні наспіви виконувалися у Graduale, особливого ж значення вони набували між читанням Євангелії та Credo або між Credo та проповіддю. Вони були щільно пов’язані з Євангелією та надавали особливого характеру неділі чи святковому дню.

Другий розділ “Хорал у богослужбових творах попередників Й.С.Баха” присвячений творчості представників середньо- та північнонімецької шкіл, які особливо вплинули на манеру І.С.Баха.

Г.Шютц не дуже часто звертався до протестантського хоралу, але й у нього зустрічаються хорові обробки усіх строф обциної пісні (наприклад, “Nepf Gott, dich loben wir”). Ф.Гундер та Д.Букстехуде, які є представниками Любекської школи, створили тип хоральної кантати. До середньонімецької школи належать найвідоміші родичі Іогана Себастьяна. Найбільш значною виявляється творчість Михаеля, який першим провів у кантаті хоральну мелодію цілком, в той час, як традиційним вважалося введення до музичного матеріалу цитат окремих віршів хоралу. На принцип використання цілих хоральних строф спиралися І.Кунау та Г.Телеман. Проте такої логіки у розробці хорального матеріалу, як в кантатах Й.С.Баха, не зустрічаємо.

Третій розділ стосується ролі хоралу в кантатах Й.С.Баха. В ньому наведені різні класифікації вітчизняних та закордонних музикознавців Ф.Блюме, А.Дюрра, М.Друскіна, Т.Мюллера, Т.Ливанової, А.Швейцера, Й. та К.Хомінських. Найважливішими видаються класифікації бахівських кантат, які належать Ф.Блюме та А.Дюру, вони пов'язані з богослужбовою традицією. Класифікації, які стосуються хоральних розробок, не протирічають одна одній, проте кожен раз відбивають характер окремої проблеми й тому не задовольняють повністю. В дисертації пропонується власна класифікація.

Для кантат Баха протестанський хорал – не данина традиції (Т.Ливанова), а змістовний стрижень, навіть причина для створення кантати. В цьому вона повторює історію виникнення проповіді. Хорал для кантати є первинним, як Слово Боже для проповіді. Хорал – це суть, від якої та задля якої розгортається твір. Хорал у кантаті використовується різноманітно. Він проводиться у вигляді мелодії, що вилетена у нехоральну тканину; у гармонізації, що підпорядкована хоралу; один чи кілька разів; повністю чи частково, у творі можуть бути використаними строфи одного чи кількох хоралів, викладатися з оригінальним текстом, текстом іншого хоралу чи інструментально, без будь-яких слів, створюючи символічним своїм звучанням змістовну поліфонію до інших голосів. Незважаючи на це в дисертації пропонується відокремити два головних типи функціонування хоралів: *узагальнюючий*, який ми назвемо конклюдивним, та *наскрізний*, відповідно названий нами пенетративним. Ці типи є двома сторонами, двома виявами загального принципу, де хорал підлягає тлумаченню як об'єкт твору.

Узагальнюючу функцію хорал виконує у найпоширенішому типі кантат, т.з. нехоральних. Він проводиться у заключній частині твору чи розділу, підкреслюючи головну думку. Для цього вибирається одна строфа у чотириголосній гармонізації, яка передбачає активну участь парафіян. Попередні частини прямо чи алегорично підводять слухачів до сприйняття основної думки. Цей тип можна порівняти з притчами Христовими, алегоричний зміст яких розкривався відразу ж за викладенням.

Тип наскрізного проведення та цілісної обробки хоралу спостерігаємо у т.з. хоральних кантатах. В цьому випадку хорал, його мелодія з текстом підлягають безперервному тлумаченню. В кожній частині кантати він по-строфно викладається з паралельним коментарем. Найчастіше основою стає один хорал, але засоби його викладення та обробки змінюються від строфи до строфи: великі хорові fugи на хорал, арії, ансамблі та речитативи на *cantus firmus*, використання однієї хоральної строки в якості *basso ostinato*, а також яскрава жанрова та інтонаційно-тематична обробка тексту, який написано на основі, “за мотивами” хорального.

В тому та іншому випадку хорал – це вихідна ідея. В одному типі кантат вона подається шляхом “прикладів” та алегорій, в другому – за допомогою послідовного пояснення. Незалежно від того скільки разів прово-

диться хорал і яку функцію виконує проведення, який метод застосував композитор, використовуючи його, – хорал є періодджерелом кантати, отже саме хорал визначає образний та інтонаційний зміст твору.

У четвертому розділі аналізуються кантати конклюдивного типу. На прикладах кантат BWV 47 “Wer sich selbst erhoehet, der soll erniedriget werden”, BWV 79 “Gott, der Herr, ist Sonn’ und Schild”, BWV 40 “Dazu ist erschienen der Sohn Gottes”, у яких в якості конклюдії використано відповідно один, два та три хорали, зроблено такі висновки: для композитора є важливим інтонаційний склад мелодії, потенційні можливості її розробки та сполучення, якщо це необхідно, з іншими наспівами. Саме ця робота стає підготовчим етапом написання твору. Бах подає кантату як пояснення до хоралів, яке є вторинним по відношенню до них. Те саме відбувається у проповіді по відношенню до Святого Письма. Головне – це біблійний сюжет чи вислів, тлумачення – тільки шлях, яким можна досягти знання. Проповідь читають не заради неї самої, але заради осягнення тієї чи іншої мудрості. Музичний твір у церкві покликаний до того ж: це акт проникнення в сутність через потаємні рухи душі, через прекрасне та зрозуміле: через сучасний музичний стиль – до хоралу, через хорал – до Слова Божого.

П’ятий розділ присвячений пенетративному типу кантат. В хоральних кантатах, в яких хорал набуває наскрізного розвитку, як і в кантатах, конклюдивного типу, відбувається складний процес взаємовідносин хорального та нехорального матеріалу. Тільки коментар подається паралельно з викладенням хоралу. Найпоширеніша модель хоральних кантат, незалежно від кількості номерів у творі, складається з трьох етапів. В першому розділі викладається хорал та встановлюється “часова дистанція”. Часто цей етап припадає на велику хорову композицію, в якій хоральний наспів доручається одному з голосів, а репта партій вільно, в дусі мотету чи фути на хорал розвивають інтонації та фрази общинної пісні. При цьому мелодія хоралу відокремлюється від голосів, що супроводжують її, за допомогою музичного ритму: хорал викладається великими тривалостями з великими паузами між фразами, решта ж матеріалу рухається безперервно та значно жвавіше. Cantus firmus, як символ вічності, негнїтності, ширше над мирським, марним, минулим. Другий етап вміщує середні частини кантати, у яких хорал постулово “проникає” у тканину твору. Звучання наспіву повністю при цьому необов’язково. “Засвосня” хоралу відбувається на рівні змісту строф, окремих інтонацій. На третьому, заключному етапі повертається повне викладення хоралу, який тепер вже звучить в єдиному русі у всього хору та оркестру. Останнє проведення хоралу стверджує на свідомому рівні головну ідею, дидактично закріплюючи її.

Ці твердження доводяться герменевтичним аналізом творів: “Christ lag in Todesbanden” (BWV 4) и “Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren” (BWV 137), який можна зпроекувати на подібні за будовою “Ein feste Burg” (BWV 80), “Ich hab’ in Gottes” (BWV 92), “Wer nur den lieben

Gott" (BWV 93), "Was frag ich nach der Welt" (BWV 94), "Nimm von uns" (BWV 101), "Was willst du dich betrüben" (BWV 107), "Herr Jesu Christ, du höchstes" (BWV 113), "Das neugeborne Kindlein" (BWV 122), "Wo Gott der Herr" (BWV 178) та інші. Більш складні процеси наявні у кантатах, що подібні до "Gelobet seist du, Jesu Christ" (BWV 91).

У шостому розділі розглядаються кантати, до складу яких не входять хорали, проте роль конклюдії доручається музичному матеріалу, який заміщає його за функцією та семантикою. В подібних випадках цю функцію виконує фуга. Це накладає на кантату-проповідь риси організації лютеранського богослужіння в цілому, церемонія якого часто завершувалася органною фугою (перша частина малого циклу – прелюдія чи її різновиди виконувалися на початку літургії). Кантата "Nach dir, Herr, verlanget mich" (BWV 150) унікальна тим, що в останній частині твору узагальнення здійснюється через чакону. Вона стає тим жанром, який акумулює зміст тексту, підкресленого напротязі всієї кантати хроматичними мотивами. Так риторична фігура стає емблемою пасакалії, яка втілюється в останній частині за допомогою подібного жанру чакони.

Два головні типи кантат, які визначені були за функцією хоралу, існують окремо. Але є кілька творів, які можна класифікувати як проміжні підтипи. Такі кантати аналізуються в сьомому розділі.

У восьмому розділі "Про супутні проблеми" піднімаються, узгоджуючись з новітніми даними, питання хронології та розподілу кантат того чи іншого типу, до певного періоду творчості; та інші.

За допомогою герменевтичного аналізу стає очевидним, що два головні типи використання та пояснення у кантаті хорального матеріалу практично відповідають двом головним типам розвитку гомілетичної ідеї та викладення тексту Святого письма, які були прийняті лютеранською церквою: давньої гомілії та "синтетичної" проповіді Меланхтона. Лютерівській гомілії з поступовим розкриттям змісту обраного вислову відповідає хоральна кантата. При чому Бах використовує кілька різновидів цього типу кантат: твори з цілісним викладенням хоралу; твори з питаним викладенням хоралу; твори з асоціативною опорою на хорал в середніх частинах. Тип конклюдивного використання хоральних строф відповідає проповіді Меланхтона. Важливо відзначити, що хоральна конклюдія присутня у більшості кантат, в тому числі й хоральних. Це виводить принцип узагальнення через духовну общину пісню на рівень універсального вже у Баха та пояснює появу відгуків цієї ідеї у творчості композиторів-філософів пізніших часів: Л.Бетховена, Й.Брамса, Г.Малера.

Унікальність музичних проповідей Баха полягає в тому, що композитор дуже уважно ставиться як до тексту, що звучить, так і до тексту, що передбачається, музичного й вербального. Бахівські тлумачення ґрунтуються на усіх можливих видах тексту та інших носіях змісту: це *євангелійські сюжети*, *хоральний матеріал* – вірші та мелодія, які викладаються разом та окремо, спираючись на традиційну пам'ять парафіян, це *ліб-*

ретто “за мотивами” хорального змісту. Ці три джерела для створення кантати можна вважати первинними. Не виключаючи усіх процесів обробки текстових першоджерел, підкреслимо, що тлумачення хоралу як гомілетичної матерії відбувається чисто музичними засобами, на рівні інтонацій та тем, контрапунктичних поєднань та зв'язків з інтонаційним наповненням хоралу. Таким чином, можна стверджувати, що кантата не є ілюстрацією ідей, що пропонуються лібретистом, це музично-теологічний твір. Взаємозв'язок з ритуалом та промовою церковного оратора не виключає її самостійного значення. Твір, в якому богословська ідея досягається в тлумаченні музичного явища (хоралу) за допомогою музичних засобів, є повною мірою проповіддю в музиці.

Третя глава “*Риторика у кантатах Баха*” присвячена принципам організації музичного цілого у духовних творах. Проповідь XVIII ст. по відношенню до змісту спиралася на традицію Лютера, у принципах організації – на традицію Меланхтона. Форма проповіді залежала від змісту, прийомів розвитку гомілетичної матерії. В кантатах ці принципи повністю підтверджуються різноманітністю засобів тлумачення хоральної мелодії в речитативах, аріях, дуетах, фугах, різних видах конклюдій, тощо.

Існує ряд закономірностей, яких дотримувався Бах, виходячи з багатовікової традиції вербальних мистецтв. Це принципи риторики та ораторської диспозиції.

Глава побудована з п'яти розділів. Перший – “*Риторика у мистецтві та музичній теорії бароко*” – дає невеличкий огляд сфер впливу риторики, її ролі у мистецтві. Риторика та ораторське мистецтво були взірцем для теоретиків та музикантів XVII – I половини XVIII ст. Німецька музична теорія – це своєрідна музична риторика, в якій були зафіксовані головні положення, що стосувалися етапів творчого процесу, музичні винаходи сприймалися по аналогії з риторичними фігурами. Метою музично-теоретичних досліджень насамперед була музична практика. І.А.Шейбе у “*Critischer Musicus*” (1738) добрий та поганий стиль визначав по тому, як він пов'язаний був з риторикою.

Другий розділ “*Риторико-ієрархічна система у кантатах Баха*” дає уяву про трипаровість прояву риторики у кантатах: *мікрорівень* мотивів та фігур, *медіорівень* побудови усередині композиційної одиниці, *макрорівень* композиції цілого твору.

Перший рівень достатньо досліджений сучасним вітчизняним (Я.Друскін, О.Захарова) та німецьким (Д.Бартель, Д.Меллер, П.Бернарі) музикознавством. Музикознавці підкреслюють в ньому головну роль слів чи словосполучень, які відокремлюються риторичними фігурами. Але вже на цьому рівні необхідно відмітити ряд цікавих явищ. Простіше з них – фабула афектів, яка утворюється послідовністю риторичних акцентів (емфаз) однієї чи кількох частин кантати. Друге явище – подібність мотивів. Воно ґрунтується на аналогічності мотивів-фігур, що утворює смислові ар-

ки, “приховані сюжети”, які відіграють найважливішу роль при співвідношенні хорального та нехорального матеріалу, сприяють тому чи іншому повороту тлумачення. Ще одне явище – поліфонія смислів – виникає у моменти концентрації мотивів різної змістовної спрямованості на короткому відрізку часу. Прихована інтонаційна драматургія циклу у поєднанні з гомілетичними основами та герменевтичним аналізом допомагають кращому розумінню авторського задуму твору.

З мікрорівнем тісно пов'язаний медіорівень побудови композиційної одиниці, яка ґрунтується на законах ораторської диспозиції. Зв'язок композиційної одиниці з ораторською диспозицією (*exordium–narratio–propositio–partitio–confutatio–confirmatio–peroratio*) розглядають усі музикознавці, але вже на цьому рівні виникає проблема відповідності цим законам тричастинної форми *da Caro*, яка є дуже поширеною серед частин кантат Баха, поєднання спрямованості та замкненості форм. Перші два розділи цієї форми у Баха містять усі (окрім *peroratio*) етапи традиційної диспозиції. Якщо у середній частині експонується новий матеріал та розвивається матеріал першого розділу, можна спостерігати поєднання функцій частин диспозиції. У будь-якому випадку виникають проблеми з тлумаченням репризи *da Caro*. Тільки фактор пам'яті, музично-інформаційного сліду, який затримується від попереднього розділу, накладають на репризу *da Caro* риси векторної процесуальності. Те, що В.В.Протопопов назвав “перебуванням на досягнутому рівні напруження”.

Підхід до кантати як до масштабного, складного за будовою цілого, як до твору з паскрізною інтонаційною організацією вимагає шукати високі зв'язки між частинами. Логіка тлумачення фігур у різних номерах циклу подає кантату як єдине послідовне оповідання. Поза залежності від ступеня відповідності ораторській диспозиції кожної композиційної одиниці, весь твір незмінно її дотримується. При чому існує відмінність розділу з точки зору вербального тексту та з точки зору музичної логіки.

У третьому розділі “*Ораторська диспозиція як основа побудови циклу*” наводяться приклади кантат, які доводять, що частини вокально-хорових творів є етапами промови.

Четвертий розділ “*Про композиційну двоїстість*” присвячений явищу, при котрому в творі виявляється два композиційні плани. Це відбувається у творах драматичного змісту. Кульмінацією об'єктивного плану стає частина *confutatio*, яка втілює образ божої дії, кульмінацією суб'єктивного плану – частина *confirmatio*, яка стверджує ідею спасіння через жертву. Існування двох кульмінацій виходить з головної ідеї християнства: Божої офіри заради спасіння людства, з образу розп'ятого Христа, який є втіленням Бога в людській плоті та страждає. Головним завданням протестантизму було наближення Бога до розуміння простої людини. Найкоротший шлях – у співчутті. У німецькому проповідництві ще Екхартом поєднуються об'єктивне та суб'єктивне, як сутність християнства: “Бог став людиною, даби я став Богом”. Ця теза містить у собі поєднання

об'єктивного та суб'єктивного, що є характерною рисою кульмінацій кантат Баха – Божа дія та її суб'єктивне розуміння

Об'єктивний план підкреслюється симетрією як символом досконалої фігури кола, центром якого стає напружена, дійова частина. Генріх Сузо – учень Екхарта – стверджував, що Бог – це коло, а суть його – дія. Кульмінація суб'єктивного плану розміщується у зоні “золотого перетину”, та є найліричнішою, проникливою та інтонаційно концентрованою частиною циклу.

У п'ятому розділі “Ораторська диспозиція у питанні про співвідношення світського та духовного у творчості Баха” за допомогою риторичних законів дається варіант вирішення цієї проблеми на прикладі авторських пародій.

В дисертації пародії поділяються на однорідні, в яких композитор не залишає меж жанру, та неоднорідні, в яких музичний матеріал перенесено з одного жанру до іншого. Другий тип видається більш цікавим. Пародії, що належать до нього та пов'язані з жанром духовної кантати, в свою чергу теж поділяються на два підтипи, які пропонується називати підтекстованими та перепідтекстованими. До перепідтекстованих належать Weihnachts-Oratorium, Ostertag-Oratorium та інші. При тому, що першоджерелами цих творів є світські кантати, композитор використовує тільки ті частини з кантат “на випадок”, які присвячені народженню, пасторальним мотивам, вшануванням та суму, тобто тим емоціям, які узгоджуються з традиційно церковними образами. Більш складні взаємозв'язки між світською та церковною музикою викривають пародії, до яких застосовуються інструментальні твори. Частини концертів та сонат найчастіше можна зустріти в якості вступних розділів кантат. Ідея, яка розкривається у творі-пародії, може мати зворотній зв'язок з оригінальними творами. У таких випадках подальше розгортання духовного твору стає своєрідною програмою оригіналу. Першоджерело стає втіленням вихідного імпульсу, передситуацією по відношенню до сюжету пародії. Саме в таких перероблених творах є змога висвітлити принципів відмінності між жанрами духовними та світськими, головне з яких міститься у структурі цілого циклу. По відношенню до первинних творів у пародіях композитор переосмислює та пересуває опори композиції, драматургічні вузли. Інструментальні Allegri, які були носіями головного образу, головної думки, набувають значення вступу перед оповіданням, згідно ораторській диспозиції, їх функція з *paratio* перетворюється на *exordium*. Якщо поряд з Allegri у кантаті композитор використовує й повільні частини концертів, то їх буває розміщено у кульмінаційних зонах: перший хор чи головна арія у сольній кантаті (BWV 146, BWV 35) або арія у зоні золотого перетину (BWV 169). В цьому проявляється закономірне для кантати висування на перший план роздуму, а не дії. Філософська глибина, яка притаманна середнім частинам концертів, набуває змісту, що виражений словом. В таких випадках зворотній зв'язок з твором-першоджерелом стає міцнішим, бо композитор, підтекстовуючи

власну музику, тільки розкриває те коло образів, яке первісно було закладено в ній. Тут стає зрозумілою роль кантат у осмисленні інструментальних творів.

При всій кількості пародій композитор не використовує в кантаті (винятковою є кантата BWV 35) усіх частин сольного концерту. Векторність, процесуальність духовного твору, що заперечують повернення до первісного стану, які визначають сутність композиції кантати, не поступаються з замкненістю концерту. Кантата BWV 35 належить до двочастинних творів, перша частина яких виконувалася у літургії до, а друга – після проповіді. Спрямованість притаманна у таких творах лише першій частині (саме тут композитор використовує I та II частину концерту). У других частинах часто зустрічаються різноманітні повторення, одже використання фіналу концерту практично відповідає цій традиції.

**Заключення.** У своїх кантатах Бах спирається на жанр, який посідає у лютеранському богослужінні центральне місце – проповідь. Змістовним джерелом стає при цьому протестанський хорал. Два типи проповіді вплинули на типи розробки хорального матеріалу у кантаті. Сформувались конклюдивний та пенетративний типи кантат відповідно до проповідей Меланхтона та Лютера. Продовжуючи ораторську традицію, Бах обґрунтовує композицію твору логікою риторичної диспозиції, яка кожного разу відповідає індивідуальному задуму. На рівні взаємодії хорального та нехорального матеріалу та на трьох шарах риторико-ієрархічної системи будується твір глибокий за ідеєю, складний за “технічним” втіленням, де зміст розкривається не тільки у вербальному тексті та його музичному піднесенні, а й на рівні форми, її двозначності. Таким чином, ми отримуємо твори, в яких розвиток матеріалу відбувається на усіх рівнях: вербальному та музичному, а також, за законами проповіді – ще й на рівні форми як носія змісту.

Важливим видається, що логіка ораторської диспозиції є загальною для духовних жанрів у Баха. В цьому розділі головні висновки дисертації перевіряються на матеріалі інших жанрів духовної музики Й.С.Баха – мотетів та “Пасіонів”. Кожен з творів побудований за своїми законами: місце та функція хоралу практично не повторюється, риторична форма кожного разу набуває рис індивідуальності. У порівнянні з кантатами в мотетах в більш концентрованому вигляді присутні найважливіші принципи, ці твори є свосередними моделями, в яких досконало втілені проповідницькі традиції – основа духовної творчості Й.С.Баха. Виявляється, що побудова навіть таких великих творів як “Страсті за Матфеем” теж підлягає диспозиції, чіткість та рел’єфність цієї організації досягається за допомогою хоралів, які, виконуючи конклюдивну функцію, взагалі відіграють у творі найважливішу для сприйняття ідеї роль. Крім того стає можливим зрозуміти теологічне значення першого номеру та використаного тут хоралу. За допомогою очевидних арок, пов’язаних з фактурою (№1 – № 70),

виявляється прихована інтонаційна арка, яка є тлумаченням найважливішого страсного символу: перша фраза хоралу “O Lamm Gottes unschuldig” – німецького Agnus Dei, який, як вважалося раніше, більше не зустрічається у творі, – проходить у № 67 зі словами “Ist er der König Israel”. Ця знахідка піднімає значення першого номеру “Mattheus-Passion” зі вступу (концентрації уваги перед читанням Євангелії) до епіграфу, у якому подається головний символ, який поширюється на весь подальший твір.

Запропонований у дисертації герменевтичний аналіз дає змогу зрозуміти бахівські тлумачення ідей та сюжетів Святого Письма, відчуті опору в його творчості на традиції лютеранської гомілегіки, які є очевидними не тільки у жанрі кантати, а у всьому духовному спадку Великого Кантора.

#### Публікації:

1. Гомілетика як основа інтерпретації духовних творів І.С.Баха // Київське музикознавство.- Вип. 2: Проблеми інтерпретації: 36. статей /Упорядник Москаленко В.Г.- Київське вище музичне училище ім. Р.М.Глієра.- К., 1999.- С. 58-66.
2. Псалмы в хоровых концертах М.Березовского и Д.Бортнянского // Духовний світ бароко: 36. статей.- К.: Курс, 1997.- С. 87-93.
3. Гомілетичні традиції у кантатній творчості Й.С.Баха // Науковий вісник НМАУ В.4 “Музика і Біблія: 36. наукових праць /Упорядники О.С.Зінькевич, М.Р.Черкашина-Губаренко та інші. - К.: МДІП “Друкар”, 1999. - 248 с. - С.133–141.

Берденникова К.М. Гомілетичні традиції духовних кантат Й.С.Баха.- Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавчих наук за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.- Національна музична академія України Міністерства культури та мистецтв України, Київ, 2000.

Дисертацію присвячено зв'язку духовної творчості Йогана Себастьяна Баха (на прикладі духовних кантат) з лютеранською проповідницькою традицією. В дисертації до кантат запроваджено метод герменевтичного аналізу з опорою на закони німецької протестантської гомілетики. В кантатах аналізу підіймали прояви музичного тлумачення. В якості об'єкту коментування та екзгези визнано не тільки словесний текст, який спирається на біблійний сюжет та розкриває його, а передусім – протестантський хорал, його мелодія та текст. У зв'язку з цим в творчості Баха виявлено два головні типи кантат: кантати, в яких хорал виступає в якості узагаль-

нення – конклюдивні, та ті, в яких хорал підлягає цілісному послідовному коментуванню під час усього твору – пенетративні. Ці два типи кантат безпосередньо пов'язані та відповідають у музиці двом типам лютеранської проповіді. Аналізуються також і принципи організації матеріалу – форма, яка опирається на риторичні закономірності. Риторико-ієрархічна система охоплює усі рівні твору – від мотивно-інтонаційного до композиційного. На цьому етапі виявляється, що форма кантати не тільки є фактором донесення змісту твору, вона відбиває приховані рівні тлумачення релігійної ідеї. Все це доводить, що духовна кантата трактована композитором у дусі та за законами лютеранської проповіді. Головні висновки щодо духовної кантати були перевірені на спорідненому жанрі мотету та на “Страстях”.

Ключові слова: гомілетичні традиції, духовна кантата, конклюдивний тип, пенетративний тип, риторико-ієрархічна система.

Берденникова Е.М. Гомілетические традиции духовных кантат И.С.Баха.- Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство.- Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2000.

Диссертация посвящена связи духовного творчества Иоганна Себастиана Баха (на примере духовных кантат) с лютеранской проповеднической традицией. В диссертации к кантатам применен метод герменевтического анализа с опорой на законы немецкой протестантской гомилетики. Для создания контекстного поля изучены основные направления немецкой теологии, которые повлияли на лютеранское учение, а также музыкальные произведения богослужебной традиции, принадлежащие предшественникам и современникам И.С.Баха. В кантатах анализу подвергались проявления музыкального толкования. В качестве объекта комментирования и экзегезы определен не только словесный текст, опирающийся на библейский сюжет и раскрывающий его, а прежде всего – протестантский хорал, его мелодия и текст. В связи с этим в творчестве Баха выявлено два основных типа кантат: *конклюдивные* и *пенетративные*. Конклюдивными названы те произведения, в которых хорал выполняет функцию обобщения. Это происходит в наиболее распространенном виде кантат, т.н. нехоральных. Для конклюдии избирается одна строфа в четырехголосной гармонизации. При ее проведении не исключено и активное участие членов общины. Номера кантаты, предшествующие хоралу, сюжетно и, что особенно важно, интонационно связаны с мелодией и гармонизацией напева. Они подготавливают слушателей к изложению аскетичного хорала, являясь тем самым его экзегезой. Если хоральные конклюдии венчают не только все произведение, но и его разделы (объединения номеров), то интонационные связи охватывают и хоральные части тоже, подчиняя их финальному хоралу. Пенетративными названы хоральные кантаты. В них

мелодия и текст хорала подлежат непрерывному комментированию, в каждой части хорал в том или ином виде (мелодия с текстом, только мелодия, только словесный текст, словесный текст “по мотивам” хорального) излагается и интонационно и словесно истолковывается. Эти типы кантат непосредственно связаны с двумя типами лютеранской проповеди. Пенетративный – с лютеровской гомилией, конклюдивный – с синтетической проповедью Меланхтона. Анализируются также и принципы организации материала – форма, опирающаяся на риторические закономерности. Риторико-иерархическая система охватывает все уровни произведения – от мотивно-интонационного до композиционного. На этом этапе обнаружено, что форма кантаты не только является фактором донесения смысла произведения, она отражает скрытые уровни толкования религиозной идеи. Особенно ярко проявляется толкование в композиционно двойственных драматических произведениях, рядоположенные разноплановые кульминации в которых представляют один и тот же сюжет, религиозную идею с объективной и субъективной точек зрения. Именно композиционный уровень, опора на проповедническую традицию в организации целого, векторное развертывание кантаты, являются показательными в вопросе взаимоотношения светской и культовой музыки в творчестве И.С.Баха. При анализе авторских пародий, затрагивающих жанр духовной кантаты, композиция целого, а не интонационные связи, и не использование отдельных частей, становится фактором, определяющим замысел, обосновывающим логику произведения.

Все это доказывает, что духовная кантата трактуется композитором в духе и по законам лютеранской проповеди. Основные выводы, касающиеся жанра духовной кантаты, были проверены на родственных жанрах мотета и на “Страстей”. При помощи предложенного герменевтического метода анализа с опорой на традиции лютеранской гомилетики удается раскрыть для понимания ранее скрытые пласты духовных музыкальных произведений, расшифровать ранее завуалированный подтекст, прочесть авторское толкование религиозной идеи.

Ключевые слова: гомилетические традиции, духовная кантата, конклюдивный тип, пенетративный тип, риторико-иерархическая система.

Berdennikova K. Homilical traditions of sacred cantate by J.S.Bach.- Manuscript.

Thesis for candidate's of musical art degree by speciality 17.00.03 – musical art.– Ukrainian National P.I.Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2000.

The thesis is dedicated to the connections between the sacred music by J.S.Bach (as an example the sacred cantate is taken) with the tradition of lutheran *preaching* (homily). In the thesis the *method of hermeneutical analysis* is adopted to the support of the rules of german protestant homilitics. The display of the musical expound is being analysed in the cantates. The object of commentary and exegesis becomes not only the word text, based on the

biblical subject, but mostly protestant chorale, its melody and text. Connecting to this, in Bach's creativity there are two basic kinds of cantates: the cantate, in which chorale is used as a generalising – *conclusive* and the ones where the chorale is needed to be commented during the whole music piece – *penetrative*. These kinds of cantates are directly connected and corresponded to two types of lutheran preaching in music. The principles of organisation of the material – the form, based on rhetorical regularity is analysed too. *Rhetorically hieratical system* embraces all levels of the music piece – from the melody and intonation level to the compositional. On this stage it is being found, that the form of cantate is not only being the fact of the delivering of the meaning of the music piece, it reflects the concealed levels of interpretation (exegesis) the religious idea. All these facts prove that sacred cantate is being treated by the composer in the spirit and by the rules of the lutheran preaching. The basic conclusions concerning the sacred cantate were examined on the related genres of motet and on the "Passions".

The key-words are: Homilitical traditions, the sacred cantate, conclusive type, penetrative type, rhetorically hieratical system.





АВ 45.157

Підписано до друку 14.03.20000  
Формат 60х84/16, друк офсетний  
Ум. друк. арк. 1,0, Обл. вид. арк. 1,0  
Тир. 100 прим., Зак. № 26-134  
Надруковано ЧП "ПРИМ-А"  
Тел.: 212 6756

МИСТ