

УДК 783.3:783.9]:784.5:(450)"XIX/XX"
DOI 10.32461/2226-3209.3.2024.313332

Цитування:

Лю Шаньшань. Жанрово-стильові метаморфози німецької хорової кантати XVIII–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 276–283.

Liu Shanshan. (2024). Genre and Style Metamorphoses of German Choral Cantata of 18th-19th Centuries. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 276–283 [in Ukrainian].

Лю Шаньшань,

пошукач Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0006-3529-2981>
galina.shpak425597@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МЕТАМОРФОЗИ НІМЕЦЬКОЇ ХОРОВОЇ КАНТАТИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових і духовно-змістовних настанов німецької хорової кантати та особливостей її буття в музично-історичній традиції XVIII–XIX століть. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та жанрово-стилістичного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше запропоновано узагальнення поетико-інтонаційної специфіки німецької духовної кантати XVIII–XIX століть та її жанрово-стильових метаморфоз в зазначений період. **Висновки.** Жанрова специфіка німецької духовної кантати визначена її контактністю з богослужбовою практикою німецької протестантської церкви. Цей жанр безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю і тому іменувався «проповідницькою музикою», «мотетом», «концертом», «діалогом», узагальненими поняттям *Hauptmusik* («Головна музика дня»). Контактність німецької духовної кантати з її італійськими аналогами і оперою не виключала наявності у ній самобутніх рис, серед яких домінує опора протестантський хорал, на традиційні для XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку. Істотною рисою жанру можна вважати її образно-сміслову спрямованість на відтворення сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих в контексті настанов лютеранського віросповідання. Німецька романтична кантата, репрезентована у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Й. Брамса, з одного боку, відобразила широкий жанрово-стильовий спектр творчих пошуків названих авторів, у рамках яких кантата синтезувалася з типологією різноманітних жанрів – від камерного вокального циклу, лідершпіля аж до ораторії, драматичної сцени (у творчості Р. Шумана). З іншого боку, звернення романтиків до поезики хорової кантати символізувало відродження німецької духовно-музичної традиції, узагальненої ім'ям Й. С. Баха, що знайшло безпосереднє відтворення у кантатних композиціях Ф. Мендельсона, Р. Вагнера («Братська трапеза Апостолів») та творах Й. Брамса. При всій відмінності текстової основи творів названих авторів та їх естетичних настанов (Й. В. Гете, М. Хорн, Т. Мур, парафрази біблійних текстів тощо), єднальною їх якістю виступає «пам'ять жанру», орієнтована на відтворення духовного шляху індивіда та високого дидактико-етичного сенсу його внутрішнього Преображення.

Ключові слова: кантата, німецька духовна кантата, лютеранство, духовна кантата в творчості Й. С. Баха, жанр, стиль, німецьке бароко, романтизм, протестантський хорал, «проповідницька музика», мотет, концерт, хорова спадщина Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса.

Liu Shanshan, Searcher, Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre and Style Metamorphoses of German Choral Cantata of 18th-19th Centuries

The purpose of the work is to reveal the genre-stylistic and spiritual-content instructions of the German choral cantata and the peculiarities of its existence in the musical-historical tradition of the 18th-19th centuries. **The methodology of the work** has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic, art history and genre-stylistic research methods. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, for the first time, it offers a generalisation of the poetic-intonational specificity of the German spiritual cantata of the 18th-19th centuries and its genre-stylistic metamorphoses in the specified period. **Conclusions.** The genre specificity of the German spiritual cantata is determined by its contact with the liturgical practice of the German Protestant church. This genre is directly related to the church sermon and therefore was called "sermon music", "motet", "concert", "dialogue", summarised by the concept of *Hauptmusik* ("Main music of the day"). The contact of

the German spiritual cantata with its Italian analogues and opera did not exclude the presence of original features in it, among which the Protestant chorale, based on traditional for the 18th-19th centuries, dominates. polyphonic forms, on the significant role of the instrumental beginning. An essential feature of the genre can be considered its figurative and semantic focus on the reproduction of the sacred aspects of a person's life path, their spiritual ascent-transformation, interpreted in the context of the instructions of the Lutheran faith. The German romantic cantata, represented in the works of R. Schumann, F. Mendelssohn, R. Wagner, and J. Brahms, on the one hand, reflected a wide genre and style spectrum of the creative searches of the named authors, within the framework of which the cantata was synthesised with the typology of various genres – from chamber a vocal cycle, a leader's play up to an oratorio, a dramatic scene (in the works of R. Schuman). On the other hand, the romantics' appeal to the poetics of the choral cantata symbolised the revival of the German spiritual and musical tradition, summarised by the name of J. S. Bach, which was directly reproduced in the cantata compositions of F. Mendelssohn, R. Wagner ("The Brotherly Meal of the Apostles") and works of Y. Brahms. Despite all the differences in the textual basis of the works of the named authors and their aesthetic guidelines (Y. V. Goethe, M. Horn, T. Moore, paraphrases of biblical texts), their unifying quality is the "memory of the genre", focused on the reproduction of the individual's spiritual path and the high didactic and ethical meaning of their inner transformation.

Keywords: cantata, German spiritual cantata, Lutheranism, spiritual cantata in the work of J. S. Bach, genre, style, German baroque, romanticism, Protestant chorale, "preaching music", motet, concert, choral heritage of R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms.

Актуальність. «Велике мистецтво – вдало давати імена. Воно вимагає бачити суть того, що нарикається» [2]. Питання про значущість найменування явищ світу та артефактів культурного буття людини завжди були пріоритетними у процесах духовного пізнання світу. Особливої актуальності вони набули в останні два століття у філософсько-естетичних та культурологічних дослідженнях митців німецького романтизму, у наукових розробках О. Лосева, П. Флоренського, в герменевтичних розвідках Г. Шпета та його послідовників. Всі вони так чи інакше були переконані у значущій ролі мовленнєвого першоджерела іменної символіки, завдяки чому «етимологія починає грати роль наукового аргументу» [9, 17]. Сказане є співвідносним і з поетикою жанру кантати, його типології, що генетично сходять до етимологічного сенсу його кореневої основи та її широкого смислового спектру, який охоплює не тільки власне «спів», але й «прославляння», «проголошення», «пророкування» [див.: 13, 136]. Цей жанр, будучи репрезентованим практично в усіх музичних культурах Європи Нового часу, фактично набув статус паралітургічної сполучної ланки, що єднає богослужбову і світську сфери вокально-хорової та поетичної творчості і одночасно відтворює національну специфіку культури різних європейських регіонів. В цьому плані предметом особливої уваги як виконавців, так і музикологів можна вважати німецьку «модель» кантати, репрезентовану в спадщині митців XVIII–XIX століть, що відтворили в ній суттєві ознаки німецького «образу світу» та його духовно-етичні настанови.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена історичним шляхам розвитку кантати, зокрема, німецької, досить

різноманітна. Виділяємо статтю А. Терещенко в «Українській музичній енциклопедії» [10], в якій стисло охоплено всі етапи розвитку жанру в цілому. Відомості про його літературну «іпостась» знаходимо у фундаментальному «Літературознавчому словнику-довіднику» [5, 328]. Серед дисертаційних робіт останніх років виділяємо дослідження Г. С. Омельченко-Агай Кухі «Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття)» [8], що є першою спробою узагальнення типології даного жанру в українському музикознавстві, проте, орієнтованої лише на поетику сольної кантати. Матеріали щодо загальної історії вокально-хорової кантати репрезентовані у працях, присвячених буттю української кантати [11; 13; 12] як одного з провідних жанрів української музики. Питання щодо специфіки німецької кантати в українському музикознавстві частіше підіймаються у зв'язку з хоровою спадщиною Й. С. Баха, зокрема, з інтонаційно-драматургічними особливостями його духовних кантат та їх буттям в німецькій лютерансько-протестантській традиції. Зазначена проблематика всебічно розкривається в роботах К. Берденнікової, Н. Заболотної [4], А. Боршуляк [1], О. Муравської [6, 88-100; 7], Татарнікової [9, 206-213] та ін. Більш детальну інформацію щодо історії кантати заходимо в зарубіжних джерелах, в тому числі в статтях С. Timms [18], F. Krummacher [15]. Опосередковано цієї теми торкається А. Schering [17], що досліджує історію ораторії, а також А. Dürr [14], що всебічно розглядає поетику бахівських духовних кантат та їх культових першоджерел. Проте історія цього жанру, в тому числі й у німецькій музично-історичній традиції, і нині потребує узагальнень музично-

культурологічного порядку, спрямованих не тільки на дослідження генези кантати та її духовно-генетичних настанов, але й на подальші етапи її жанрово-стильових метаморфоз у XIX столітті.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових і духовно-змістовних настанов німецької хорової кантати та особливостей її буття в музично-історичній традиції XVIII–XIX століть.

Виклад основного матеріалу. Кантата є одним з найбільш значних жанрів європейської музичної культури останніх чотирьох століть. Сама етимологія її жанрового визначення підкреслює також базову значимість в ній співу, вокалу: італійське «cantata» і німецьке «Cantate» сходять і до латинського «cantare» – «співати», а також до прадавніх етимологічних першоджерел цього терміну (див. вище). Проте більшість музично-енциклопедичних видань визначають кантату як «великий вокально-інструментальний твір, призначений, як правило, для одного або декількох солістів, хору і оркестру» [10, 316].

Необхідно відзначити, що кантата функціонує також і як пограничний жанр, популярний в різні епохи не тільки в музиці, але й у поезії, що позначилося в її визначеннях, представлених в літературно-довідкових виданнях. В даному випадку акцент робиться перш за все на умовах побутування і застосування цього жанру, які виявляють його семантику і духовно-смыслову специфіку: «Кантата – жанр віршовано-музичного твору, що виконується з урочистої нагоди <...> Її основний напрямок – офіційне релігійне славослів'я» [5, 328].

Подібні параметри власне музичної кантати виділені і згадуваною вище А. Терещенко, яка відзначає, що «для кантат майже обов'язковим є елемент прославлення, віншування, що переважно фокусується на початку та у фіналі або розосереджується по всій формі» [10, 316]. Такого роду змістовно-смысловий момент пов'язаний, як вже зазначалося й з етимологією слова «кантата», в межах якої «спів» є невідривним від «прославлення» або урочистого «проголошення», що сукупно мають культову генезу.

Показово, що до позначених аспектів поетики даного жанру апелюють не тільки зразки власне духовної кантати як складової частини богослужіння (наприклад, в німецькій лютеранській духовно-музичній традиції XVII–XVIII ст.), але й аналогічного роду

твори, традиційно співвідносні з так званою світською музикою. Звертаємо увагу на певного роду умовність подібного поділу-протиставлення духовних і світських кантат, оскільки останні за умовами свого виникнення і образно-смыслового «наповнення» фактично завжди були так чи інакше орієнтовані на ідею «сакралізації мирського», впровадження (крім власне богослужбової практики) духовно-етичних, християнських ідей в повсякденне життя людини Нового часу. Сказане є співвідносним і з кантатною спадщиною в німецькій музиці XVII–XIX ст., чий хорові твори в сфері кантатно-ораторіальної музики увібрали в себе широкий спектр духовно-етичних шувань культури Німеччини зазначеного періоду.

Латинське «cantus» (спів, пісня) і всі його похідні, починаючи з епохи Середньовіччя, так чи інакше були пов'язані насамперед зі сферою духовних християнських пісень, з «Божим Славленням-славослів'ям», специфіка яких певною мірою підготувала ґрунт для розквіту в майбутньому кантати і близьких їй жанрів, наприклад, канта, який виступав сполучною ланкою між власне духовною і світською музичною практикою. Відзначимо, що славослівна якість даної традиції, успадкована в тому числі й жанром кантати, в подальшому знайде відтворення, наприклад, і в масонських кантатах В. А. Моцарта з показовою для них «мирською сакральністю», і в грандіозному хоровому фіналі IX симфонії Л. Бетховена, співвідносних саме з типологією кантати, і в духовно-повчальних задумах кантатно-ораторіальних творів Ф. Шуберта («Переможна пісня Міріам»), Р. Шумана («Рай і пери», «Мандрівка троянди») і в величній «Тріумфальній пісні» Й. Брамса та ін.

Кантата мала в різний час також безліч точок дотику з ораторією та оперою. Прикладом перетинів з останньою можуть слугувати насамперед кантати «Рінальдо» і «Рапсодія» Й. Брамса, що мають ознаки оперних сцен, співвідносних із музичним театром Р. Вагнера. Великий німецький оперний реформатор в ранній період своєї діяльності також звертався до кантати, створивши композицію «Братська трапеція апостолів». В кінцевому підсумку дані жанри нерідко об'єднують спільність імен, національних композиторських шкіл, інтонаційно-драматургічних принципів вибудовування твору тощо. Проте, в процесі свого історичного розвитку кантата досить чітко визначилася в своїх провідних жанрово-типологічних та духовно-змістовних

показниках. Духовна ж кантата отримала потужні стимули для розвитку саме в Німеччині, оскільки виявилася тісно пов'язаною зі специфікою протестантського богослужбового культу і сформованою в його межах традицією *Hauptmusik*, що безпосередньо апелювала до проповідництва як провідної якості богослужіння названої конфесії.

Осмилення проповіді як своєрідного «мосту» між світом Сакральним і людським набуває особливої значущості в саме лютеранському богослужінні. Займаючи у ньому одне з центральних місць, проповідь репрезентується не тільки у вигляді Слова, поданого з урахуванням традицій і законів церковної гомілетики лютерівського зразка, але й у вигляді супутнього їй музично-драматичного твору духовного змісту, узагальнено іменованого у наші дні кантатою.

З кінця XVI століття у Німеччині з'являються так звані «річні цикли євангельських богослужбових творів» [див. про це докладніше: 16, 182; 19, 357; 3, 169]. Будучи пов'язаними з великими євангельськими текстами найважливіших свят лютеранського календаря (Різдво, Великдень та ін.), подібні духовні музичні композиції отримали найменування «*Священних історій*». Центром розвитку названого жанру більшість дослідників вважають Дрезден, з яким пов'язана багаторічна діяльність великого представника даного жанру Й. Вальтера.

Згодом у духовно-музичній практиці лютеранської церкви з'явилася традиція створення менш масштабних творів на тексти Євангелія та їх літературно-поетичних парафраз, які називаються в сукупності «*Священними діалогами*» або «*Драматичними діалогами*». Подібні твори були доречними як під час служіння меси, так і в духовних концертах, підтверджуючи тим самим тезу про «зрощеність» у лютеранській практиці та в німецькому національному «образі світу» духовного і світського початків.

Крім цього, ця епоха відзначена затребуваністю в церковно-співочій практиці *мотету і концерту*, текстово-сміслова сторона яких безпосередньо співвідносилася з читанням Євангелія і Апостола під час меси. Подібного роду практика безпосередньо передбачала типологію німецької духовної кантати та її ритуально-обрядову функцію (див. нижче).

Всі вищеназвані різноманітні жанрові форми лютеранської церковно-співочій практики (Священні діалоги, Драматичні

діалоги, Музичне дійство, мотети, концерти і т. д.) в кінцевому підсумку сприяли формуванню центрального музичного епізоду богослужіння, що увійшов в історію німецької духовної музики як *Hauptmusik* («*Головна музика дня*») [див.: 16, 82]. Подібного роду твори присвячувалися основній темі богослужіння і зазвичай виконувалися до або після проповіді. Типова форма *Hauptmusik*, що склалася до цього часу, являла собою поєднання в наскрізній композиції епізодів типу мотету на короткі цитати Писання і епізодів на вільний поетичний текст. Інтонаційний бік такого роду композицій передбачав співставлення лютеранського обиходу з авторською музикою, але в душі музично-риторичних настанов німецького музичного бароко.

Імпульсом до інтенсивного розвитку цієї традиції більшість дослідників вважають духовно-поетичну діяльність Е. Ноймайстера, який протягом своєї півстолітньої творчої практики створив дев'ять поетичних річних циклів (*Jahrgang*). До їхніх текстів звертався свого часу Й. С. Бах, який написав понад триста духовних кантат. Починаючи з творчої діяльності Г. Шютца, «проповідницький мотет» і всі вищезгадані його різновиди зазнають серйозного впливу з боку італійської опери та кантати. При цьому показовим є відсутність чіткого жанрового визначення подібної музики, яка часто іменувалася «мотетом», «концертом», «діалогом», «Історіями» тощо.

Тим не менш, німецька духовна кантата, незважаючи на вплив ззовні, жанрову та композиційну нестабільність, зуміла все ж таки зберегти свою неповторність та індивідуальність. Якщо у творчості італійських композиторів кантата, як духовна так і світська, наближалася до оперної сцени, то у німецьких авторів XVII–XVIII століть виявлялися інші істотні риси духовної кантати, сконцентровані перш за все на опорі на протестантський хорал та на традиційні поліфонічні форми.

Подібна позиція багато в чому обумовлена підходом до протестантського хоралу не як до вокального жанру, а як до носія високої духовної Істини. Він складає «не данину традиції, а привід для написання музичного твору та його смисловий стрижень <...> Хорал є первинним для кантати, як первинними є біблійні істини і сам текст для проповіді. Хорал є тим ядром, з якого і заради якого розгортається музична композиція. Хорал є проповідницькою матерією кантати як

музичної проповіді». Узагальнюючи далі 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 тою, що може навчатися, 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» [цит. за: 6, 93].

Й. С. Бах, що є автором значної кількості духовних кантат [14], не називав свої духовні вокально-інструментальні твори кантатами, віддаючи перевагу у визначенні своїх композицій таким найменуванням, як «мотет», «концерт», «діалог», «Stuck» («річ», «п'єса»). Кантата № 198 відома як «Траурна ода», № 60, 32 визначені автором як «Діалог», № 106 має назву «Трагічний акт» та ін. Протестантська свобода в обранні та тлумаченні способу спілкування з Богом позначилася й на можливості індивідуального вибору композитором засобів komponування та написання «проповідницької музики», що й обумовлює зазначену багатожанровість творів, що пізніше буде узагальнена терміном «кантата». «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» [цит. за: 3, 169].

Зазначимо, що подібне сприйняття та тлумачення високого духовного смислу протестантського хоралу є показовим не лише для творчості Й. С. Баха та його епохи, в тому числі й у жанрі духовної кантати, а й для німецьких композиторів XIX століття, які високо шанували дані традиції. Серед них Ф. Мендельсон, який є автором цілого ряду хорових кантат, створених на основі німецького протестантського хорального обиходу, а також Й. Брамс, який включив хорал «Nun danket alle Gott» в один із кульмінаційних епізодів своєї «Тріумфальної пісні» [9, 223].

Отже, німецька духовна кантата, незважаючи на кризово-перехідні етапи її історії, що стали очевидними вже наприкінці XVIII століття, зберігалася й у наступні часи. Її типологія виявилася затребуваною досить часто використовувалася композиторами-романтиками у вокально-інструментальних циклічних композиціях, як камерних, так і призначених для великих виконавських складів. Незмінною, на наш погляд, можна вважати орієнтацію даного жанру у творчості німецьких авторів віку романтизму на його духовно-етичні настанови, що зберігали актуальність й у культурно-історичних реаліях Німеччини першої половини XIX століття, освячених й відродженням і новим осмисленням творчості Й. С. Баха. Останнє пов'язане, як відомо, з ім'ям Ф. Мендельсона. Активне вивчення музики великого німецького композитора стало імпульсом написання Ф. Мендельсоном низки духовних і світських кантат. Одна з них, на тексти з лютерівської Біблії, а також із церковної пісні М. Рінкарта, увійшла як грандіозний фінал до Другої симфонії композитора – «Хвалебна пісня» (1840), що була присвячена 400-річчю винаходу друкарства (яке Мендельсон прославляє як засіб поширення та фактичного проповідництва Слова Божого).

Відродження бахівської традиції у німецькій музиці цього періоду, в тому числі й орієнтованої на поезику духовної кантати, сусідило з духовно-етичними пошуками в німецькій поезії рубежу XVIII–XIX ст., які багато в чому визначили духовно-тематичні уподобання німецьких композиторів, у тому числі, наприклад Й. Брамса. У цьому випадку йдеться не лише про інтерес до власне християнської традиції, яка живила ідеали романтичної культури, а й до переосмислення античності та її спадщини, про що свідчить поезія німецьких авторів рубежу XVIII – XIX ст. і, перш за все, Й. В. Гете.

У подібній орієнтації очевидний не лише інтерес до культури конкретного історичного періоду та регіону, але й скоріше його ідеалізований образ, якості якого також демонструють зрощення із християнськими духовними цінностями, з якими певною мірою співвідносні й ідеали стоїцизму. Ріднить християнський та античний ідеали у подібному комплексному світосприйнятті їхня перетворююча морально-етична, виховна місія, націлена на духовне перетворення суспільства. Позначена дидактико-виховна функція культури становила одну з пріоритетних ідей творчості Й. В. Гете,

Ф. Шиллера, представників Веймарського класицизму та їх послідовників. Зазначимо також, що аналогічного роду спрямованість творчості, що виявляється через апелювання до поезії названих авторів та біблійних першоджерел, є показовою і для хорових кантат Й. Брамса («Ненія», «Пісня долі», «Тріумфальна пісня», «Рінальдо», «Рапсодія»), які сукупно виявляють пріоритетну роль в них духовних шукань і сакральний підтекст опусів, зазвичай іменованих «світськими кантатами».

Хорові кантати Й. Брамса повною мірою виявляють глибину духовного світу композитора та його релігійно-філософські пошуки, що формувалися на перетині протестантських релігійних установок, духовно-етичних пошуків німецької літератури з показовою для неї ідеалізацією античності та сакральних цінностей християнського світу (Й. В. Гете, Ф. Шиллер та ін), переосмислених у культурно-історичних реаліях кінця XVIII – першої половини XIX століть. Кантатні цикли Й. Брамса, що з'явилися після створення «Німецького реквієму», при всій формальній приналежності до «світського» типу творів, все ж таки несуть на собі відбиток типології духовного жанру, оскільки звернені до «вічних» тем людського буття – антиномій життя і смерті, Небесного і земного початків, образу Долі, тобто всього того, що визначає сакральний зміст життєвого шляху людини, спрямованого до духовного Преображення.

Кантати «Рінальдо» та «Рапсодія», з одного боку, демонструють індивідуальність задумів. Перша з них пов'язана з «вічним» сюжетом, що сягає Середньовіччя і творчо втіленого в ренесансній літературі, пізніше – у музично-театральній практиці Нового часу, тоді як кантата «Рапсодія» – втілення свого роду сповіді «страждаючої душі», історично більш близькій і поетові та композитору. З іншого боку, героїв «Рінальдо» та «Рапсодії» ріднить глибоке переживання любові-пристрасті, яка не має майбутнього. У першій кантаті вона була породженням чарівниці Арміди. У другому випадку стимулом драми героя стало переживання справжньою людиною трагічної фабули роману Й. В. Гете «Страждання юного Вертера».

Зрештою «сценарій» даних кантат вибудовується на послідовному русі від переживання мук любові та власної самотності, відокремленості від світу до набуття внутрішньої гармонії через розуміння Бога і прилучення до духовних істин. У «Рінальдо» – це шлях до сакральних цінностей

Єрусалима, тоді як у «Рапсодії» хоральний фінал символізує відкриття любові-гармонії. Подібного роду духовно-етична та дидактична спрямованість драматургії названих формально «світських» кантат виявляє також їх генетичний взаємозв'язок з духовними кантатами Й. С. Баха, семантика яких, крім зв'язку з ритуально-богослужбовою практикою, завжди була так чи інакше орієнтована на ідею втілення духовного шляху людини. Сюжетно-смілова спрямованість «Рінальдо» та «Рапсодії» також ріднить їх із оперними сценами вагнерівського музичного театру та показовою для нього містеріальною спрямованістю. Подібного роду драматургічний задум, відповідно, обумовлює інтонаційну специфіку даних кантат Й. Брамса, що апелює, з одного боку, до романтичного комплексу музично-виразних засобів, з іншого – до семантико-інтонаційної якості протестантського церковно-співочого обиходу.

«Пісня долі», створена на тексти Й. Ф. Гельдерліна, центрує увагу на суттєвій для Й. Брамса темі протиставлення земного і Небесного світів, антиномії образів спокою, блаженства та життєвої драми земного шляху людини, представленої раніше в «Німецькому реквіємі». Інтонаційно-семантичні паралелі між названими творами свідчать про показову для культури німецького романтизму тенденцію до сакралізації всіх сфер творчої діяльності.

Узагальнення духовно-змістових та інтонаційних показників «Тріумфальної пісні» Й. Брамса свідчить про те, що вона виникла на перетині неокласичних та необарочних шукань композитора, а також вікових традицій німецької протестантської культури та її духовних настанов. Серед останніх важливе місце належить імперативам про Божу Славу, славослів'я, що визначає духовний сенс буття людини та її творчої самореалізації. Жанрова багатозначність «Тріумфальної пісні», синтезуючи типологію німецької Lied, Te Deum та протестантської гімнології, відобразила в музично-інтонаційній мові та гімнічно-хоральних цитатах органіку єднання німецького духовного та державно-імперського світовідчуття другої половини XIX століття. Кантати «Ненія» та «Пісня парок» також орієнтовані на творчу інтерпретацію означених вище «вічних» мотивів творчості Й. Брамса, які апелюють при цьому через поезію Й. В. Гете та Ф. Шиллера до органічного синтезу образу ідеалізованої

античності та християнських настанов культури німецької романтизму.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше запропоновано узагальнення поетико-інтонаційної специфіки німецької духовної кантати XVIII–XIX століть та її жанрово-стильових метаморфоз в зазначений період.

Висновки. Отже, жанрова специфіка німецької духовної кантати визначена її найтіснішим зв'язком з богослужбовою практикою німецької протестантської церкви. Цей жанр, безпосередньо співвідносний з церковною проповіддю, 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 домінує опора протестантський хорал, на традиційні для епохи XVII–XVIII ст. поліфонічні форми, на значну роль інструментального початку. Істотною рисою жанру можна також вважати її образно-смыслову спрямованість на відтворення сакральних аспектів життєвого шляху людини, її духовного сходження-перетворення, інтерпретованих в контексті настанов лютеранського віросповідання. Німецька романтична кантата, репрезентована у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, Й. Брамса, з одного боку, відобразила широкий жанрово-стильовий спектр творчих пошуків названих авторів, у рамках яких кантата могла вбирати у себе типологічні аспекти різноманітних жанрів – від камерного вокального циклу, лідершпіля аж до ораторії, драматичної сцени (у творчості Р. Шумана). З іншого боку, звернення романтиків до поетики хорової кантати символізувало відродження німецької духовно-музичної традиції та її хоральної складової, узагальненої ім'ям Й. С. Баха, що знайшло безпосереднє відтворення у кантатних композиціях Ф. Мендельсона, у кантаті Р. Вагнера «Братська трапеза Апостолів» та творах Й. Брамса. При всій відмінності текстової основи творів названих авторів та їх естетичних установок (поезія Й. В. Гете, М. Хорна, Т. Мура, протестантський обиход, парафрази біблійних текстів тощо), єднальною їх якістю виступає «пам'ять жанру», орієнтована на відтворення духовного шляху індивіда та високого дидактико-етичного сенсу його внутрішнього Преображення.

Література

1. Боршуляк А. М. Семантика музичної мови духовних кантат Й. С. Баха пасіонного типу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 42. С. 89-96.
2. Владимиров В. Ім'я й розуміння, або журналістика як ономастика. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2060> (дата звернення: 01.06.2024).
3. Джулай Г. Духовно-символічна та інтонаційно-драматургічна специфіка 68 кантат Й. С. Баха. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 168-174.
4. Заболотна Н. Г. Художні структури в духовних кантатах І. С. Баха: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
6. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
7. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
8. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.
9. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.
10. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Київ: НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 316–319.
11. Терещенко А. Українська кантата і ораторія: монографія. Київ: Дніпро, 2021. 362 с.
12. Цехмістро О. В. Сучасна українська кантата та ораторія в контексті діалогу культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Харківська державна академія культури. Харків, 2010. 205 с.
13. Шевчук І. Г. Кантата К. Стеценка «Шевченкові» у річищі духовних настанов української культури початку XX століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Книга 2. С. 133-148.
14. Dürr A. Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000. 1038 p.
15. Krummacher F. Cantata. The German cantata to 1800. *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. Olander E. B. The Antecedents of the Reform Cantata in Germany. University of California, Berkeley, 1952. 198 p.

17. Schering A. Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 647 s.

18. Timms C. The Italian 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. 8–21.

19. Unger Melvin P. Historical dictionary of choral music. Published by Rowman and Littlefield Publishing Group, 2023. 698 p.

References

1. Borshulyak, A. M. (2020). Semantics of the Musical Language of J. S. Bach's Spiritual Cantatas of the Passion Type. *KNUKiM Bulletin. Series: Art History*, 42, 89–96 [in Ukrainian].

2. Vladimirov, V. (2024). Name and Understanding, or Journalism as Onomastics. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2060>

3. Dzhulai, H. (2024). Spiritual-Symbolic and Intonation-Dramaturgical Specificity of 68 Cantatas by J. S. Bach. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 48, 168–174 [in Ukrainian].

4. Zabolotna, N. H. (2003). Artistic Structures in I. S. Bach's Spiritual Cantatas. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

5. Hromiak, R. T., Kovaliv, Y. I., & Teremko, V. I. (Ed.). (2007). *Literary Dictionary-Reference*. Kyiv [in Ukrainian].

6. Muravska, O. V. (2010). Essays on the History of Foreign Musical Culture. Odesa [in Ukrainian].

7. Muravska, O. V. (2004). German Mournful Funeral Music of the Lutheran Tradition as a Phenomenon of European Culture of the 17th–20th Centuries. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

8. Omelchenko-Ahai Kukhi, H. S. (2020). Solo Cantata Genre of the European Tradition in Historical Development (XVII–XX Centuries). *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

9. Tatarnikova, A. A. (2020). Hallelujah Paradigm of European Culture and Music (From Gothic to Modern Times). Odesa [in Ukrainian].

10. Tereshchenko, A. (2008). Cantata. *Ukrainian Music Encyclopedia*, Vol. 2, 316–319 [in Ukrainian].

11. Tereshchenko, A. (2021). Ukrainian Cantata and Oratorio. Kyiv [in Ukrainian].

12. Tsekhmistro, O. V. (2010). Modern Ukrainian Cantata and Oratorio in the Context of Cultural Dialogue. *Extended Abstract of Candidate's Thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Shevchuk, I. H. (2020). K. Stetsenko's Cantata "Shevchenko" in the context of Spiritual Guidelines of Ukrainian Culture of the Early 20th Century. *Musical Art and Culture*, 30, V. 2, 133–148 [in Ukrainian].

14. Dürr, A. (2000). Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. Auflage. Kassel-Basel-London-New York-Prag [in German].

15. Krummacher, F. (2001). Cantata. The German cantata to 1800. *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 [in English].

16. Olander, E. B. (1952). The Antecedents of the Reform Cantata in Germany. University of California. Berkeley [in English].

17. Schering, A. (1911). *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig [in German].

18. Timms, C. (2001). The Italian 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 [in English].

19. Unger, Melvin P. (2023) *Historical Dictionary of Choral Music*. Published by Rowman and Littlefield Publishing Group [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024
Отримано після доопрацювання 14.08.2024
Прийнято до друку 21.08.2024