

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису

**ХАРАКОЗ ГАННА ВАСИЛІВНА**

УДК 784.087.68.083.2.071.2:78.03(4-15)''17/18''

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ХОРОВА ФУГА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ  
(НА МАТЕРІАЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ XVIII-XIX СТ.)**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Г. В. Харакоз

Науковий керівник: **Беліченко Наталія Миколаївна** – кандидат  
мистецтвознавства, доцент

Харків – 2021

## АНОТАЦІЯ

**Харакоз Г. В. Хорова fuga: жанрово-стильовий та виконавський аспекти (на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX ст.).** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — «Музичне мистецтво» (02 — «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України Міністерства Культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дослідження спрямоване на вивчення та розкриття специфічних особливостей хорової фуґи, її жанрово-стильового та виконавського аспектів, на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX століть. Незважаючи на значну питому вагу поліфонії в хоровому мистецтві зазначеного періоду, втім, специфіка жанрово-стильової та виконавської інтерпретації найвищої поліфонічної форми — фуґи — в умовах хорового письма дотепер не отримала належного висвітлення у світовій і вітчизняній науково-теоретичній літературі. Зокрема, до сих пір не існує жодної монографії українською або російською мовою, присвяченої хоровій фузі, осмисленню її композиційно-змістовної специфіки, вокально-технічних та виконавських параметрів, що є свідченням підвищеної актуальності обраної теми. Об'єктом дослідження є хорове поліфонічне мистецтво XVIII-XIX століть; його предмет становить різноманітність конкретних композиційних втілень хорової фуґи в їхньому зв'язку з індивідуальними структурно-змістовими характеристиками аналізованих хорових творів.

Метою дослідження є обґрунтування жанрово-стильової та виконавської специфіки хорової фуґи на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX століть. При цьому, актуалізуються наступні завдання: розглянути

сучасні концепції фуґи та дослідити ступінь вивченості феномену хорової фуґи в науковій літературі; на основі опрацювання сучасних наукових джерел запропонувати дефініцію хорової фуґи, а також розробити її загальну типологію з урахуванням необхідних критеріїв; сформулювати основні параметри, що обумовлюють жанрово-виконавську специфіку хорової фуґи, й узагальнити отримані результати у вигляді наочної моделі; здійснити порівняльний аналіз вокальної та інструментальної версій хорових фуґ Й. Баха і Г. Ф. Генделя з метою розкриття жанрової індивідуальності досліджуваного феномену; розглянути хорову фуґу в її композиційно-стильовому та виконавському аспектах, зокрема, розкрити специфіку хоральної фуґи бароко на прикладі взаємодії фуґи та хоралу в духовних кантатах Й. С. Баха; схарактеризувати ознаки симфонізації жанру хорової фуґи доби класицизму в ораторіях і месгах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена; виявити тенденцію до вільного синтезу барокових та класичних традицій у хоровій фузі композиторів-романтиків на прикладі творів Ф. Мендельсона-Бартольді та Дж. Россіні.

У дисертації вперше в українському музикознавстві введено в науковий обіг авторську концепцію хорової фуґи як сталого композиційно-жанрового феномену зі своєю індивідуальною поетикою; системно досліджено жанрову та виконавську специфіку хорової фуґи, обумовлену насамперед її голосовою, співочою природою та наявним у ній музично-вербальним синтезом; виявлено та схарактеризовано комплекс основних параметрів хорової фуґи, на основі якого запропоновано дефініцію хорової фуґи, розроблено її класифікацію; отримані результати унаочнено у вигляді моделі; як ефективний метод виявлення жанрової специфіки хорової фуґи запропоновано компаративний аналіз її вокального та інструментального варіантів на прикладі творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Подальшого розвитку набули узагальнення щодо сучасного стану проблематики хорової фуґи в дослідницькій літературі; типологія хорової фуґи; розгляд композиційно-стильової та виконавської

специфіки жанру хорової фуґи в умовах загальної еволюції західноєвропейського музичного мистецтва XVIII-XIX століть.

Матеріалом дослідження слугують понад 20 великомасштабних поліфонічних духовних творів, які належать композиторам різних стильових епох — від бароко до романтизму (Й. С. Баху, Г. Ф. Генделю, Й. Гайдну, В. А. Моцарту, Л. ван Бетховену, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Дж. Россїні).

У Розділі I зазначено, що серед музикознавців не існує єдиної думки щодо первинності жанрової або композиційної природи фуґи. Деякі вчені розглядають фуґу в жанровому ключі, інші — як форму або як частину (розділ) більш масштабного за обсягом циклічного твору. Оскільки жодне з визначень не може претендувати на передання всієї повноти змісту цього явища, така ситуація вимагає розв'язання. В результаті аналізу стану вивченості феномену хорової фуґи в науковій та навчальній літературі встановлено, що поняття «фуґи для співу» первісно стосувалося виключно церковної музики *a cappella* і викристалізувалося у співвідносності з поняттям фуґи інструментальної (тобто, фуґи для інструментів) у німецьких та італійських трактатах XVIII століть. Розгляд хорової фуґи в парадигмі загальної теорії фуґи, включаючи сучасні розвідки, дозволив зробити висновок про те, що сутність фуґи як концепту, його генеза, нерозривно пов'язані саме з вокальним мистецтвом і є невід'ємними від хорового співу. Це позначилося, зокрема, на таких загальноновизнаних жанрових ознаках фуґи, як насамперед наявність в ній доволі автономних «голосів», а також імітаційного викладу, первісне виникнення якого було пов'язане з повторенням того ж самого тексту в різних співочих партіях.

На основі вивчення історичних та сучасних теоретичних та навчально-практичних джерел висвітлено жанрову специфіку хоральної фуґи як одного з найважливіших різновидів хорової фуґи, узагальнено існуючі наукові підходи до її визначення та класифікації залежно від способів використання хоралу в фузі, а також її виконавського складу. В результаті здійснених розвідок запропоновано дефініцію хорової фуґи з урахуванням її

вокально-співочої природи, а також наявного в ній музично-вербального синтезу, відтворюваного різноманітними засобами хорової виразності при провідному значенні тембрально-теситурного фактору. Розроблено розгорнуту, раніше не сформульовану, класифікацію різновидів хорової фуґи залежно від низки таких ознак, як наявність супроводу, характер тематичного матеріалу, особливості виконавського складу, а також ступінь композиційної автономності твору. На ґрунті диференційованого аналізу основних параметрів хорової фуґи в їх взаємозв'язку з головними композиційними етапами фуґи розроблено узагальнюючу схему, яка підсумовує висловлені міркування стосовно мобільності функцій кожного з цих окремих компонентів у фузі на тому чи іншому конкретному композиційному етапі, а також щодо можливостей розгляду їх загальної конфігурації протягом просування форми у часі. Отримані результати аналізу унаочнено також у вигляді тривимірної моделі. Розглянуто питання композиційної ролі хорової фуґи у складі більш масштабного циклічного твору. Зазначено, що в більшості випадків хорова фуґа розглядуваного періоду входить до складу вокально-інструментального циклу, розташовуючись, здебільшого, на його початку або наприкінці.

У Розділі II виокремлено та схарактеризовано низку основних параметрів, якими узалежнюється жанрово-виконавська специфіка хорової фуґи. Висвітлено вокально-технічні параметри хорової фуґи, що спираються на такі засадничі для хорового виконавства елементи музичної мови, як тембр, фактура, ансамбль, інтонація, артикуляція, темп, динаміка тощо при ведучій ролі тембрально-теситурного комплексу, а також хорової фактури. Розглянуто такі найсуттєвіші чинники, що обумовлюють специфіку хорової фуґи, її жанрово-стильову своєрідність, як вербальний текст, інструментальний супровід та архітектонічні закономірності. Наголошено на двоїстій — композиційно-драматургічній — ролі тексту в розглядуваному феномені, а також зроблено висновок про те, що архітектоніку хорової фуґи характеризує тенденція до композиційної компактності.

У якості дієвого інструменту виявлення жанрової специфіки хорової фуґи запропоновано порівняльний аналіз двох версій фуґи (вокальної та інструментальної), який здійснено на матеріалі монументальних поліфонічних хорових творів Й. Баха та Г. Генделя. Встановлено, що у проаналізованих варіантах обох фуґ вагому відмінність отримує насамперед тембровий чинник: наявний в хоровій фузі тематичний контраст у подальшому інструментальному викладенні, як правило, згладжується, зокрема завдяки й відсутності вербального тексту, який зазвичай посилює темброво-теситурний контраст. Натомість поява вербального тексту в хоровій фузі, порівняно з її первісною інструментальною версією, веде до відповідних метроритмічних змін в основній темі з метою підкреслити її вагомість. В хоровій версії найчастіше виявляється суттєво відкорегованим тематичний розподіл щодо зменшення насиченості тематичних проведень за кількісною ознакою (скороченню підлягають додаткові проведень в експозиції, а також у вільній частині), а також спостерігається перерозподіл звучання тематичного комплексу з метою посилення контрасту між голосами.

Розділ III присвячено розгляду композиційно-стильової динаміки західноєвропейської хорової фуґи XVIII-XIX ст. в драматургічно-виконавському контексті. Розглянуто різновиди хоральної фуґи бароко на матеріалі духовних кантат Й. С. Баха. В результаті аналізу принципів взаємодії фуґи і хоралу в досліджуваних творах встановлено, що все розмаїття цих підходів можна звести до двох основних тенденцій: фуґа з хоралом у вигляді цілісної мелодії або фуґа з опосередкованим використанням інтонаційного «фонду» того чи іншого хорального наспіву. Простежено тенденцію до симфонізації жанру хорової фуґи в творах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Виявлено ознаки вільної інтерпретації барокових та класичних традицій у західноєвропейській хоровій фузі XIX ст. на прикладі духовних творів Ф. Мендельсона-Бартольді та Дж. Россіні.

Окремо розглянуто виконавську специфіку хорової фуґи. По-перше, виявлено необхідність побудови загальної драматургії, властивої

композиційній архітектоніці великої поліфонічної форми, що спирається на поступову динамізацію в процесі розгортання композиторського задуму; по-друге, встановлено низку технічних вокально-хорових складнощів, які безпосередньо впливають на розкриття головної ідеї та художньої надмети твору, закладених у його змісті. Висвітлено значення для виконавської інтерпретації розташування хорової фуґи у великій поліфонічній формі та її функція в тому чи іншому розділі. Досліджено практичний метод утворення балансу звучання при виконанні хорової фуґи за рахунок штучного ансамблю, завдяки якому диригент зможе обмірковано керувати низкою проведень тематичного комплексу та корегувати динамічний баланс між хором та оркестром, зокрема, шляхом інтонаційно-тембрального забарвлення. Розкрито специфіку вибудовування загального співвідношення звучання в творах, призначених для подвоєного складу хору і поліфонічна фактура яких характеризується надзвичайною розвиненістю, щільністю й насиченістю. У таких випадках вельми важливим постає завдання створення і постійного утримання балансу звучання на трьох рівнях: між окремими хорами, між окремими партіями, між хорами та оркестровим супроводом. Підкреслено значення в хоровій фузі вербального тексту та особливостей його вимовляння при необхідності дотримання умов загального балансу, штучного ансамблю, теситурно-тембрової та динамічної драматургії фуґи. Окреслено диригентські складнощі та головні жести керівника хору під час концертного виступу. Обґрунтовано значення метроритмічного руху в процесі виконання фуґи, насамперед в ході експозиції, для якої є характерним безперервне розгортання тематичних проведень. Встановлено основні типові труднощі в роботі над інтонацією.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її матеріали можуть бути використаними в науковій і педагогічній роботі, а також у виконавській діяльності. Результати дослідження може слугувати джерелом, а також методологічною базою для подальших розвідок у галузі хорового мистецтва, застосовуватися в якості дидактичного матеріалу в ході навчального процесу у

мистецьких закладах вищої освіти. Матеріали дисертації можуть слугувати практичною підмогою в роботі диригента з хором, а також при складанні хорового репертуару.

**Ключові слова:** *хорова fuga, хоральна fuga, вокально-хорова артикуляція, темброва драматургія, архітектоніка fugи, хорова фактура, темброво-теситурний комплекс, виконавська інтерпретація.*

## SUMMARY

**Kharakoz H. V. Choral fugue: genre, stylistic and performance aspects (on the material of the Western European music of the XVIII-XIX centuries) — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.**

Dissertation for the degree of PhD in the specialty 025 — “Music Art” (02 — “Culture and art”) — Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The study is aimed at the research and disclosure of the specific features of the choral fugue, its genre, stylistic and performance aspects in the context of the Western European music of the XVIII-XIX centuries. Despite the significant share of polyphony in the choral art of this period, however, the specificity of genre, stylistic and performance interpretation in the conditions of choral writing of the polyphonic form — fugue — has not yet received proper coverage in the world and domestic scientific and theoretical literature. In particular, there is still no monograph in Ukrainian or Russian, dedicated to the choral fugue, comprehension of its compositional and content specificity, vocal and technical and performance peculiarities, which indicates the increased relevance of the chosen topic. The object of the study is the choral art of the XVIII-XIX centuries; its subject is a variety of specific compositional embodiments of the choral fugue in their connection with the individual structural and semantic characteristics of the choral works under the study.



The aim of the study is to substantiate the genre, stylistic and performance specificity of the choral fugue on the material of the Western European music of XVIII-XIX centuries. The following tasks are actualized: to consider modern concepts of the choral fugue; to study the phenomenon of choral fugue in the scientific literature; to use the modern sources for the definition of choral fugue and also to work out the general typology in terms of the criteria; to formulate the main results of the choral fugue and to summarize them in a visual model; to make comparative analysis of the vocal and instrumental versions of J. Bach and G. Handel's choral fugues in order to reveal the genre features of the phenomenon under study; to examine choral fugue in its compositional, stylistic, and performance aspects, namely the specific character of the baroque choral fugue as exemplified by the interplay between the fugue and the chorale in Bach's spiritual cantatas; to describe the tendency of symphonizing the choral fugue in the Classical period in the oratorios and masses by J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven; to reveal free synthesis of baroque and classical traditions in choral fugue of Romantic composers on the example of works by F. Mendelssohn-Bartholdy and G. Rossini.

For the first time in the Ukrainian musicology, dissertation introduces the author's concept of a choral fugue as a stable compositional and genre phenomenon with its own individual poetics; the genre and performance specificity of the choral fugue due primarily to its vocal, singing nature and its musical-verbal synthesis has been systematically studied; the main parameters of the choral fugue has been discovered and characterized; the definition of choral fugue has been proposed and its classification has been developed; the results have been presented as a model; the comparative analysis of its vocal and instrumental variants on the example of works by Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel has been proposed as an effective method of revealing the genre specificity of the choral fugue. The generalization of the current state of the choral fugue problems in the research literature and the typology of choral fugue have been studied; the consideration of the compositional, stylistic, and performance specificity of the choral fugue genre in

the conditions of the general evolution of the Western European musical art of the XVIII-XIX centuries have been further developed.

The study is based on more than 20 large-scale polyphonic sacred works by composers of different stylistic periods, from Baroque to Romanticism (J. S Bach, G. F. Handel, J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Mendelssohn-Bartholdy, G. Rossini).

Section 1 indicates that scholars have not reached a consensus on the primacy of the genre or compositional nature of the fugue. Some scholars view the fugue in a genre-specific sense, while others view it as a form or as a part (section) of a larger cyclical work. Since none of the definitions can claim to convey the entirety of the content of this phenomenon, this situation requires a solution. Analysis of the state of research of the choral fugue phenomenon in the scientific and academic literature reveals that the notion of the “singing fugue” originally referred exclusively to the church music a’cappella and crystallized in relation to the concept of the instrumental fugue (i. e., fugue for instruments) in the ancient German and Italian treatises of the XVIII centuries. The consideration of the choral fugue in the paradigm of the general theory of the fugue, including contemporary concepts, enabled us to conclude that the essence of the fugue as a concept, its genesis proper, is inseparably connected with the vocal art, and is inherent in choral singing. This is reflected, in particular, in such generally recognized genre attributes of the fugue as, first of all, the presence in it of rather autonomous "voices" as well as imitative narration, the initial appearance of which was connected with the repetition of the same text in different choral parts.

Based on the study of historical and contemporary theoretical and educational and practical sources, the genre specificity of the choral fugue as one of the most important varieties of choral fugue has been illuminated, the existing scientific approaches to its definition and classification depending on the ways of chorale use in the fugue as well as its performing composition have been summarized. As a result of the developed research, a definition of the choral fugue has been proposed, taking into account its vocal-singing nature, as well as the presence of musical-verbal

synthesis reproduced by various means of choral expressiveness with the leading role of the timbral and tessitural factor. It has been developed a detailed classification of choral fugue varieties depending on such features as the presence of accompaniment, the nature of the thematic material, the peculiarities of the performing staff, and the degree of compositional autonomy. On the basis of the differentiated analysis of the main parameters of the choral fugue in their interrelation with the main compositional stages of the fugue, a generalizing scheme has been devised, which concludes the expressed considerations concerning the mobility of the functions of each of these individual components in the fugue at a particular compositional stage, as well as the possibilities of abstract consideration of their general configuration in the course of the advance of the form in time. The results of the analysis are also shown in the form of a three-dimensional model. The question of the compositional role of the choral fugue in the composition of a larger cyclic work is considered. It is noted that in the majority of cases the choral fugue of the considered period is a part of the vocal and instrumental cycle, being situated mainly at the beginning or at the end of it.

Section 2 identifies and characterizes a number of basic parameters that are crucial to the genre and performance specificity of the choral fugue. The paper covers vocal and technical parameters of choral fugue based on such fundamental for choral performance elements of musical language as timbre, texture, ensemble, intonation, articulation, tempo, dynamics, etc. with the leading role of timbral and tessitural complex, as well as choral texture. The most significant factors that determine the specificity of the choral fugue, its genre and style uniqueness, such as the verbal text, instrumental accompaniment and architectonic laws, are considered. The dual — compositional and dramaturgical — role of the text in the phenomenon under consideration has been noted, and the conclusion has been made that the architectonics of the choral fugue is characterized by the tendency to compositional compactness.

The comparative analysis of two fugue versions (vocal and instrumental) has been proposed as an effective tool for revealing the genre specificity of the choral

fugue, which has been carried out on the material of the monumental polyphonic choral works by J. Bach and G. Handel. It has been found that in the analyzed variants of both fugues, the timbre factor, first of all, receives a weighty contrast: the thematic contrast in the choral fugue is normally smoothed out in the instrumental presentation, in particular thanks to the absence of the verbal text, which usually enhances the timbre and tessitural contrast. On the other hand, the appearance of the verbal text in the choral fugue, as compared with its original instrumental version, leads to corresponding metrorhythmic changes in the main theme in order to emphasize its significance. In the choral version, the thematic distribution is often significantly corrected in the direction of reducing the saturation of the thematic leads by the quantitative principle (additional leads in the exposition and in the free part are to be reduced), and there is also a redistribution of the sounding of the thematic complex in order to increase the contrast between the voices.

Section 3 deals with the compositional and stylistic dynamics of the Western European choral fugue of the XVIII-XIX centuries in the dramaturgical performance context. The varieties of Baroque choral fugue on the material of Bach's spiritual cantatas are considered. Having analyzed the principles of interaction between the fugue and the chorale in the works under study, we found that the variety of these approaches can be reduced to two main ones: fugue with the chorale as the integral melody or chorale with the indirect use of intonational "fund" of one or the other chorale refrain. The tendency to symphonize the choral fugue genre in the works of J. Haydn, W. Mozart and L. van Beethoven has been traced. The features of free interpretation of Baroque and Classical traditions in the Western European choral fugue in the XIX century on the example of spiritual works by F. Mendelssohn-Bartholdy and G. Rossini has been revealed.

The performance specificity of the choral fugue has been separately considered. Firstly, the necessity of building a general drama that is inherent in the compositional architectonics of the great polyphonic form, based on the gradual dynamization in the process of unfolding the composer's idea has been revealed, and secondly, a number of technical vocal and choral complexities that directly affect

the disclosure of the main idea and artistic super-target of the work, inherent in its content, have been established. It has also been highlighted the significance of the location of the choral fugue in a large polyphonic form for performing interpretation and its function in a particular section. The study investigates the practical method of forming the sound balance when performing a choral fugue by means of an artificial ensemble, thanks to which the chorus master can deliberately manage a number of leads of the thematic complex and adjust the dynamic balance between the chorus and the orchestra, in particular through international timbral coloration. The specifics of building of the overall sound balance in works performed by double choir, whose polyphonic texture has been characterized by extreme development, density, and richness, has been revealed. In such cases, it is very important to create and maintain a constant balance of sound on three levels: between individual choruses, between individual parts, and between the choruses and the orchestral accompaniment. The importance in a choral fugue of the verbal text and the peculiarities of its pronunciation have been emphasized, while the conditions of overall balance, artificial ensemble, timbre and tessitura requirements, and the dynamic dramaturgy of the fugue must be met. The conductor's difficulties and the main gestures during the concert performance have been defined. The significance of the met-rhythmic movement during the performance of the fugue, first of all during the exposition, which is characterized by the continuous unfolding of the thematic leads, has been substantiated. It has been established the main typical difficulties in the work on intonation.

Practical value of the work consists in the fact that its materials can be used in scientific and pedagogical work, as well as in the performing activity. The work can serve as a source, as well as a methodological basis for further research in the field of choral art, can be used as didactic material in the educational process in art institutions of higher education. The materials of the dissertation can serve as a practical aid in the work of the conductor with the chorus, as well as in the compilation of the choral repertoire.

**Key words:** choir fugue, choral fugue, means of choir expressiveness, timbral dramaturgy, architectonics, choir texture, timbral and tessitural complex, performance dramaturgy, performance interpretation.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України:*

1. Харакоз А. В. Хоровая fuga Ф. Мендельсона «Aus tiefer Noth Schrei' ich zu dir» сквозь призму баховских традиций. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 51-62.
2. Харакоз Г. В. Хорова fuga як об'єкт художньо-виконавської інтерпретації (на прикладі «In sempiterna saecula, Amen» з кантати «Stabat Mater» Джоаккіно Россіні). *Київське музикознавство* : зб. наук. статей / Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра. Київ, 2019. Вип. 59. С. 183-196.
3. Харакоз Г. В. Жанрово-виконавська специфіка хорової fugи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 21. С. 164-179.

*Публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС, включеному до міжнародних наукометричних баз:*

4. Харакоз А. В. Принципы взаимодействия fugи и хорала в кантатах И. С. Баха. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. Вип. 1. С. 100–105.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>17</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ХОРОВА ФУГА В ПАРАДИГМІ ЗАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ФУГИ.....</b>	<b>26</b>
1.1. Феномен фуги крізь призму сучасних дослідницьких підходів.....	26
1.2. Хорова фуга: ступінь вивченості та питання типології.....	34
<b>РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВОЇ ФУГИ: ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ.....</b>	<b>54</b>
2.1. Поетика хорової фуги: музично-виконавські параметри, функції вербального тексту, композиційна архітектоніка.....	54
2.2. Порівняльний аналіз вокальної та інструментальної версій хорової фуги як один із методів виявлення її специфіки (на матеріалі творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя).....	80
<b>РОЗДІЛ 3 КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВА ДИНАМІКА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ ФУГИ XVIII-XIX СТ. В ДРАМАТУРГІЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ КОНТЕКСТІ.....</b>	<b>100</b>
3.1. Хоральна фуга бароко: взаємодія фуги та хоралу в духовних кантатах Й. С. Баха.....	100
3.2. Тенденції до симфонізації жанру в хоровій фузі віденських класиків (на прикладі опусів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена).....	131
3.3. Вільний синтез барокових та класичних традицій у хоровій фузі композиторів-романтиків (на матеріалі творів Ф. Мендельсона-Бартольдї та Дж. А. Россїні).....	163
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>182</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>189</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>208</b>

А. Схеми.....	208
Б. Таблиці.....	212
В. Нотні приклади.....	223
Г. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	237



## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Одним із актуальних завдань хорової драматургії як найважливішого аспекту виконавської інтерпретації художнього цілого є теоретичне і практичне осмислення такої складної композиційної структури як *фуга*. Виявлення її місця в хоровому музичному творі, розкриття властивих їй семантичних функцій в оформленні змістовно-художньої цілісності за допомогою особливої конфігурації вокально-технічних параметрів, а також визначення в зв'язку з цим проблематики її виконавської специфіки, окреслюють собою той комплекс найважливіших завдань хорового мистецтва і хорознавства, який на сьогодні є малодослідженим як в українському, так і світовому музикознавстві.

Про те, що ця проблема досі не привертала належної уваги вітчизняних дослідників, красномовно свідчить той факт, що до сих пір не існує жодної монографії, присвяченої хоровій фугі як особливому жанру або формі, українською або російською мовою. Таким чином, фуга в обраному жанровому переломленні — як хорова (або, ширше, вокальна) фуга — вперше пропонується в якості об'єкта спеціального наукового дослідження, що визначає підвищену *актуальність теми дисертації*.

Вирішення зазначених завдань неможливе без звернення до розгорнутої системи питань історичного і теоретичного музикознавства, проблемного поля жанрово-стильової типології, сучасної виконавської інтерпретації. У їх числі — визначення напрямку і сутності процесу еволюції хорової фуґи через розгляд досліджуваного феномена в парадигмі загальної теорії фуґи, узагальнення існуючих наукових дефініцій, встановлення стійкого комплексу ознак, обумовлених унікальною жанровою природою фуґи, осмислення питань, пов'язаних з проблемами її класифікації, а також виконавської специфіки тощо.

Показово, що до цього дня між різними авторами не існує певної єдності щодо визначення фуґи як такої, і це свідчить насамперед про її

поліфункціональність. Дана проблемна ситуація вимагає свого вирішення, яке б уможливило розуміння фуги як **концепту**, узагальнюючи універсальне понятійне «поле» даного художнього явища і беручи до уваги всі основні значення досліджуваного феномена: як твору, як жанру, форми, техніки письма або, нарешті, — основоположного *принципу музичного мислення*.

Диференціація хорової фуги повинна враховувати, крім усього іншого, і виконавський склад, який помітно впливає на характер імітаційно-поліфонічного розвитку за допомогою ретельно спланованої тим чи іншим чином тембрової драматургії. Залежно від того, на якому етапі розвитку загальної драматургічної ідеї твору в цілому з'являється фуга, залежить її конкретний образно-тематичний зміст, а також структурно-композиційні особливості.

Отже, актуальною потребою для сучасної теорії та історії музики постає осмислення сукупності питань, розкриття яких дозволяє сформулювати чітке уявлення щодо специфіки хорової фуги в її головних аспектах: як з боку характерних жанрових та стилєвих особливостей поліфонічної форми і драматургії, так і безпосередньо пов'язаних з її інтерпретацією типових виконавських труднощів, що супроводжують вивчення хорової партитури, а також методів їх подолання. Порівняльний аналіз хорових фуг Й. С. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван. Бетховена, Ф. Мендельсона-Бартольді, Дж. Россіні, тобто творів, що належать композиторам різних епох, — від бароко до романтизму — спрямований, з одного боку, на розкриття загальної еволюції в історичному процесі розвитку хорової фуги, з іншого, — на виявлення тих глибинних, обумовлених специфікою її вокальної природи типологічних принципів, які об'єднують зовні несхожі твори і дозволяють розглядати хорову фугу як такий універсальний жанр, що характеризується *власною індивідуальною поетикою* і тому має право на існування.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**  
Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 24 листопада 2016 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Теоретичне музикознавство та сучасна мистецька практика: аспекти взаємодії» перспективного тематичного плану кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (протокол № 1 від 30.08.2017 р.).

**Метою дослідження** є обґрунтування жанрово-стильової та виконавської специфіки хорової фуґи на матеріалі західноєвропейської музики XVIII-XIX ст.

Дана мета передбачає необхідність вирішення наступних **завдань**:

- розглянути сучасні концепції фуґи та дослідити ступінь вивченості феномену хорової фуґи в науковій літературі;
- на основі вивчення сучасних наукових джерел запропонувати дефініцію хорової фуґи, а також розробити її загальну типологію з урахуванням необхідних критеріїв;
- сформулювати основні параметри, що обумовлюють жанрово-виконавську специфіку хорової фуґи, й узагальнити отримані результати у вигляді наочної моделі;
- здійснити порівняльний аналіз вокальної та інструментальної версій хорових фуґ Й. Баха і Г. Генделя з метою виявлення жанрової специфіки досліджуваного феномена;
- розглянути хорову фуґу в її композиційно-стильовому та виконавському аспектах, а саме:
- розкрити специфіку хоральної фуґи бароко на прикладі взаємодії фуґи та хоралу в духовних кантатах Й. С. Баха;
- схарактеризувати тенденцію до симфонізації жанру хорової фуґи доби класицизму в ораторіях і мессах Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена;
- виявити вільний синтез барокових та класичних традицій у хоровій фузі

композиторів-романтиків на прикладі творів Ф. Мендельсона-Бартольдї та Дж. Россїні.

**Об'єкт дослідження** — західноєвропейське поліфонїчне хорове мистецтво XVIII-XIX столїть.

**Предмет дослідження** — жанрово-стильова та виконавська специфіка хорової фуґи на матеріалї західноєвропейської вокально-інструментальної музики XVIII-XIX ст.

Хронологїчні межї дослідження охоплюють історичний період XVIII-XIX столїть, пов'язаний із загальною еволюцією — від бароко до романтизму — західноєвропейського музичного мистецтва.

**Матеріалом дослідження** слугують понад 20 великомасштабних поліфонїчних творів: хорова та органна версії фуґи BWV 131 та 131а Й. С. Баха, а також хорові фуґи з його п'яти духовних кантат (№№ 25, 67, 69, 101, 140), хорова фуґа «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» HWV 54 Г. Ф. Генделя та її клавірний прототип — фуґа HWV 609, дві фуґи з ораторії «Пори року» Й. Гайдна, 3 фуґи з Великої меси *c-moll* В. Моцарта, 2 фуґи з меси *C-dur* Л. ван Бетховена, хоральна фуґа «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*» з циклу «*Kirchenmusik*» оп. 23 Ф. Мендельсона-Бартольдї, заключна фуґа «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat mater*» Дж. Россїні.

**Методологічна основа** дослідження ґрунтується на взаємодії різних наукових підходів, що обумовлюється метою та завданнями роботи, а також специфікою задіяного в дисертації матеріалу:

- *історико-типологічний* — необхідний для дослідження еволюції жанру хорової фуґи;
- *структурно-функціональний* — завдяки якому здійснюється аналіз комплексу засобів музичної виразності;
- *системний* — уможливило теоретичні узагальнення щодо стану сучасної проблематики хорової фуґи;

- *аналітичний* — використовується в процесі композиційно-драматургічного аналізу досліджуваних творів;
- *жанровий* — узагальнює типові параметри жанрової моделі хорової фуги;
- *стильовий* — виявляє специфіку індивідуального композиторського стилю при втіленні загальних композиційно-жанрових принципів фуги;
- *компаративний* — встановлює спільність жанрових ознак і водночас їх стильову своєрідність та індивідуальні прийоми оформлення;
- *виконавський* метод — затребуваний в процесі виявлення виконавських проблем та знаходження шляхів їх подолання.

**Теоретичну базу** складають дослідження, які можна систематизувати за наступними напрямками:

– *світова і вітчизняна історія та теорія поліфонії, зокрема теорія фуги, а також питання поліфонічного аналізу* (Л. Бусслер [38, 39], Е. Курт [97], Е. Праут [133, 134, 241], Е. Ріхтер [185], С. Танєєв [178-181], С. Богатирьов [31, 32], Є. В'язкова [44], А. Дмитрієв [58], О. Должанський [61, 62], Т. Дубравська [68], Ю. Євдокимова [69], В. Золотарьов [76], Г. Конюс [91], Х. Кушнар'єв [98], А. Мілка [113-115], Т. Мюллер [50, 122], В. Назайкинський [123], Б. Напрєєв [125], С. Павлюченко [129, 130], В. Протопопов [137-140], Н. Сімакова [160, 161], С. Скрєбков [162, 164], О. Скрєбкова [163], Ю. Тюлін [183], В. Фрайонов [187, 188], Й. Хоминський [205-206], О. Чугаєв [175, 212], К. Южак [223, 224], К. Діскін [57], О. Доможирова [63], М. Дрожжина та П. Тончук [64], М. Сєребренніков [157], І. Хусаїнов [207], М. Шинкар'єва [219], Г. Ляшенко [105], Н. Очеретовська та Г. Цицалюк [128], І. Пясковський [143], Н. Супрун-Яремко [176], Н. Беліченко [17-18, 20-21], С. Гоменюк [47], Ю. Каплієнко-Ілюк [81], І. Приходько [135, 136], *J. Fux* [232-233], *F. Marpurg* [238], *S. Dehn* [228], *V. Manfredini* [236], *H. Doering*

[229], *J. Gaddis* [234], *K. Jeppesen* [235], *A. Mann* [237], *P. McGahie* [239], *P. Walker* [242], *W. Neumann* [240]);

– *теорія музичної форми, тематизму, гармонії, фактури* (А. Аренський [6], В. Беляєв [22], І. Гунке [52], Л. Акопян [2], М. Арановський [4], Б. Асаф'єв [8, 9], І. Барсова [13], В. Бобровський [30], Н. Герасимова-Персидська [46], Н. Горюхіна [48, 49], М. Етінгер [222], З. Лісса [102], Л. Мазель [108,109], А. Мілка [116], Є. Назайкинський [123], К. Перріш [142], Е. Руч'євська [152], М. Скребкова-Філатова [166], І. Способін [174], Ю. Тюлін [177, 184], Ю. Холопов [194-201], В. Холопова [202-204, 146];

– *теорія жанру та стилю* (М. Арановський [5], Л. Березовчук [27], М. Варакута [41], Н. Горюхіна [48, 49], І. Коханик [93-95], В. Медушевський [111, 112], М. Михайлов [118], В. Москаленко [119], В. Назайкинський [124], С. Скребков [165], Т. Смірнова [168], О. Соколов [170], А. Сохор [172, 173], Т. Чередніченко [210], К. Царьова [208], В. Цуккерман [209], Л. Шаповалова [216], С. Шип [220, 221], Ю. Холопов [201], В. Холопова [203], Є. Шевляков [218]), зокрема *жанрів та стилів західноєвропейського музичного мистецтва XVIII–XIX ст.* (І. Белза [40], Ю. Бочаров [35], М. Катунян [82], Л. Кірілліна [84, 85], Т. Ліванова [101, 145], М. Лобанова [103, 104], К. Розеншильд [148], *M. F. Vukofzer* [227]), а також *праці з поетики, зокрема жанрової та стильової* (Н. Гуляницька [51], М. Лобанова [103], О. Михайлов [117], К. Южак [223], Н. Беліченко [19], А. Поліщук [132]);

– *теорія хорознавства* (А. Анісімов [3], О. Батовська [12], І. Бермес [29], Р. Берберов [24], Є. Бондар [34], Ф. Вейнгартнер [42], К. Віноградов [43], Є. Гаркунов [45], Г. Дмитревський [59], О. Єгоров [70, 71], Г. Єржемський [72], В. Живов [74, 144], С. Казачков [79], М. Колесса [89], О. Коломоєць [90], В. Краснощоків [96], П. Левандо [99, 100], С. Максимов [110], І. Мусін [121], К. Пігров [131], К. Птіца [141], І. Романовський [147], Г. Савельєва [154], В. Самарін [156], А. Сівіз'янов [158], Т. Смірнова [169], В. Соколов [171], П. Чесноков [211]);

– виконавська інтерпретація (О. Батовська [11], О. Бенч-Шокайло [23], І. Бермес [28], М. Берденніков [25], І. Браудо [36], Є. Гуренко [53], Н. Даньшина [54], В. Живов [73, 74], О. Заволгін [75], С. Казачков [78, 80], П. Ковалик [87], Н. Корихалова, [92], Т. Мадішева [106, 107], В. Москаленко [120], Л. Рудін [150], В. Садовніков [155], О. Соколов [170], О. Тарасова [182]Л. Шаповалова [215], А. Юрлов [225], Р. Юссон [226]), зокрема праці з питань історично-орієнтованого (або історично інформованого) виконавства (Н. Арнонкур (Харнонкурт) [7, 193], Є. та П. Бадюра-Скода [10], Е. Бодкі [33], І. Коденко [88], Ю. Ніколаєвська [126]).

Окремий інтерес становлять монографії та статті, присвячені *кантатній та органній творчості Й. С. Баха* (Е. Праут [133], Н. Беліченко [15-16], К. Берденнікова [26], М. Друскін [65-67], П. Мещерінов [14, 77], Т. Мюллер [151], Є. Рудик [149], Н. Рязанова [153], Е. Сидорова [159], *A Dürr* [230], *P. Williams* [243]; *ораторіальній спадщині Г. Ф. Генделя* (Л. Кірілліна [86]) *індивідуальним стилям західноєвропейських композиторів XVIII-XIX ст.*, зокрема *поліфонічним, оркестровим тощо* (В. Протопопов [137-139], С. Скрєбков [165], В. Фейгіна [186], І. Шабунова [214], В. Дзекун [55], *M. F. Bukofzer* [227], *A. Einstein* [231]), *життєтворчості митців*, які активно розробляли жанр хорової фуґи (Г. Аберт [1], Л. Кірілліна [83], Л. Новак [127], С. Шабаліна [213], А. Швейцер [217], Х. Шульце [60]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що вперше у музикознавстві:

- введено у науковий обіг музикознавства авторську концепцію хорової фуґи як сталого композиційно-жанрового феномену зі своєю індивідуальною поетикою;
- системно досліджено жанрову та виконавську специфіку хорової фуґи, обумовлену насамперед її голосовою, вокально-співочою природою та наявним у ній музично-вербальним синтезом;
- виявлено та схарактеризовано комплекс основних параметрів хорової фуґи, на основі якого запропоновано дефініцію хорової фуґи,

розроблено її класифікацію; отримані результати унаочнено у вигляді моделі;

- як ефективний метод виявлення жанрової специфіки хорової фуґи, на прикладі творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя, запропоновано порівняльний аналіз її вокальної та інструментальної версій.

*Подальшого розвитку набули:*

- узагальнення щодо сучасного стану проблематики хорової фуґи в дослідницькій літературі;
- типологія хорової фуґи;
- розгляд композиційно-стильової та виконавської специфіки жанру хорової фуґи в умовах загальної еволюції західноєвропейського музичного мистецтва XVIII-XIX ст.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертації доповнюють курси з поліфонії, аналізу музичних творів, історії зарубіжної музики, історії музичних стилів, історії та теорії хорового виконавства тощо й можуть використовуватися в науковій і педагогічній роботі, на практичних заняттях з хорового класу та диригування, а також у виконавській діяльності. Робота може слугувати джерелом, а також методологічною базою для подальших досліджень у галузі хорового мистецтва, використовуватися в якості дидактичного матеріалу в ході навчального процесу у вищих навчальних закладах мистецтв.

Матеріали роботи можуть слугувати практичною підмогою в роботі диригента з хором, а також при складанні хорового репертуару.

**Апробація результатів дослідження.** Робота обговорювалась на засіданні кафедри теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Матеріали дисертації оприлюднено у виступах на 5 всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: всеукраїнській науково-практичній конференції «Фелікс Мендельсон-Бартольд: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016 рік); всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2017 рік);



всеукраїнській науково-практичній конференції «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (Харків 2017 рік); міжнародній науково-практичній конференції «Трансформація музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018 рік); ХІХ міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2019 рік).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 4 одноосібних статті, з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 1 – в періодичному виданні країн Євросоюзу (Австрія-Чехія).

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (7 підрозділів), Висновків та Додатків. Список використаних джерел містить 243 позиції, з них 17 – іноземними мовами. Загальний обсяг роботи – 238 сторінок, з них основного тексту – 172 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ХОРОВА ФУГА В ПАРАДИГМІ ЗАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ФУГИ

#### 1.1. Феномен фуги крізь призму сучасних дослідницьких підходів

Термін «fuga» — (в пер. з лат. «біг, втеча») з'явився значно раніше, ніж відбулася кристалізація композиційних принципів фуги. Найбільш раннє вживання цього поняття спостерігається у сьомій книзі «Дзеркало музики» Якоба Льєзького (перша половина XIV століття), де fuga згадується в низці таких вокальних форм, як кондукт, мотет і рондель [160, с. 91]. Безумовно, середньовічна fuga не дорівнює значенню фуги в сучасному сенсі слова. В. Протопопов, Т. Мюллер, Н. Сімакова, Р. Walker та багато інших авторів зазначають, що fuga визрівала в надрах таких інструментальних жанрів, як канцона, ричеркар, фантазія, капричіо. Отже, історія формування жанру безпосередньо пов'язана з вокальною та інструментальною сферою, де fuga постає як одне з явищ «нового мистецтва» — перехідного періоду між Середньовіччям та Відродженням.

У тому вигляді, в якому fuga постає перед сучасними дослідниками як певний композиційно-жанровий феномен, вона повністю сформувалася в творах Й. С. Баха і, таким чином, досягла своєї досконалості ще в першій половині XVIII століття. Й. С. Бах збагатив зміст фуги, наголошуючи на індивідуальному характері теми в її безперервному розвитку як розробці сталого музичного образу в нових аспектах. Невичерпний потенціал бахівського тематизму розкривається також і в способах, які продовжують його подальший розвиток. Так, поєднання теми з протискладенням слугує засобом розвитку не тільки в фузі, але й у каноні, інвенції та інших поліфонічних формах. Протискладення в бахівській фузі несе в собі вагоме смислове навантаження й виконує істотну роль в її формоутворенні.

Вивченням фуги в різних аспектах займалися безліч російських і українських дослідників, зокрема, В. Золотарьов, С. Скребков, В. Протопопов,

О. Чугаєв, О. Должанський, Т. Мюллер, С. Павлюченко, В. Фрайонов, К. Южак, А. Мілка, Є. В'язкова, Н. Сімакова, І. Хусаїнов, Г. Ляшенко, Н. Супрун-Яремко, Г. Цицалюк, І. Пясковський, Н. Беліченко, С. Гоменюк, І. Приходько та інші. Низка дослідників розглядають фугу як імітаційно-поліфонічну *форму*, побудовану на багаторазовому проведенні однієї або кількох тем у всіх голосах, в той час як інші наголошують на тому, що фуга це *жанр* — самостійний музичний *твір* або частина чи розділ більш масштабного за обсягом опусу, наприклад, сонатно-симфонічного циклу, камерного жанру або більш монументального твору — реквієму, опери, меси, хорового концерту, хорової симфонії або кантати. Отже, єдиного визначення фуґи в науковій та навчально-методичній літературі дотепер не існує. Утім, залежно від змістовно-сміслового «ядра» у визначеннях фуґи, уявляється можливим здійснити наступну класифікацію наявних підходів.

1. Найбільш поширена група дефініцій, яка міститься в міцно вкорінених у навчальній практиці посібниках С. Скрєбкова, С. Григор'єва і Т. Мюллера, О. Должанського, О. Степанова і О. Чугаєва та інших, і репрезентує фугу як цілісний *музичний твір*:

«Фуґою називають музичний твір імітаційно-поліфонічного складу, побудований на багаторазовому проведенні однієї теми (або декількох) у всіх голосах» — С. Скрєбков [164, с. 230].

«Фуґою називають поліфонічний музичний твір, заснований на багаторазовому (спочатку обов'язково імітаційному) проведенні в усіх голосах однієї або декількох тем» — С. Григор'єв, Т. Мюллер [50, с. 207].

«Фуґою називається твір поліфонічного складу, заснований на тоніко-домінантовому (квінтово-імітаційному) викладі й тонально-контрапунктичній розробці однієї теми» — О. Должанський [61, с. 240], А. Мілка [115, с. 11].

«Фуґою називається імітаційно-поліфонічна композиція, заснована на багаторазовому послідовному проведенні теми у всіх голосах» — О. Степанов, О. Чугаєв [175, с. 61].

«Фуга — багатоголосний твір, що становить собою квінтово-імітаційний (тоніко-домінантовий) виклад та тонально-контрапунктичну розробку однієї теми» — Н. Очеретовська, Г. Цицалюк [128, с.131].

2. Наступна група визначень порушує *жанровий аспект фуги*:

«Фугою називається самостійний за жанром музичний твір, заснований на прийомах імітаційної поліфонії і в своєму розвитку пов'язаний з багаторазовим проведенням однієї або кількох тем у всіх голосах» — В. Золотарьов [76, с. 9].

І. Хусаїнов у роботі «Фуга і логіка» на матеріалі творів Й. С. Баха розглядає фугу і як форму, і як жанр, співвідносячи її зі сферою логічного мислення [207, с. 7]. Ґрунтуючись на її риторичній природі, дослідник розробляє основи теорії логічної виразності у фузі, оскільки логічні характеристики є для фуґи незмінними і постійними [там само]. В результаті проєкції понять синтаксису й семантики на галузь музичної логіки предметом логічної операції стають не елементи музичного тексту, а значення й сенс музичних побудов для слухача [207, с. 5].

3. Можна виокремити ще одну групу визначень, автори яких трактують фугу *як форму*. К. Южак у своїй ранній статті «Про природу і специфіку поліфонічного мислення» говорить про становлення фуґи саме як форми [224, с. 6]. Наведемо також низку додаткових цитат на підтвердження сказаного:

«Фуга (як) найбільш розвинена, замкнена, інвенційно-поліфонічна форма» — Х. Кушнар'ов [98, с. 116].

«Фуга є однією з найбільш розвинених форм імітаційного поліфонічного твору» — С. Скребков [162, с. 15].

«Форма фуґи є вершиною досягнень розвитку музичної думки, музичної творчості, музичного образу в області поліфонії. Вона є концентрацією зібраних, як в фокус, принципів формоутворення, розвинених в різних жанрах та формах» — Т. Мюллер [122, с. 217].

«Фуга — форма, що складається з імітаційного експонування індивідуалізованої теми, її подальших проведень в різних голосах з контрапунктним, тонально-гармонічним розвитком» — В. Фрайонов [187, с. 47]. У більш розширеному варіанті:

«Фуга — це форма поліфонічної музики, заснована на імітаційному викладі індивідуалізованої теми з подальшим проведенням в різних голосах з (або) контрапунктичною обробкою, а також (зазвичай) тонально-гармонічним розвитком і завершенням» — В. Фрайонов [188, с. 975].

«Фуга — найбільш розвинена імітаційно-поліфонічна композиція, що базується на імітаційному викладі й багаторазовому послідовному проведенні в усіх голосах однієї (рідше — двох, трьох) мелодичної теми як початкового тезису, безперервне оновлення котрого в умовах контрапунктичного й тонально-гармонічного розвитку не веде до суттєвої зміни художнього образу» — Н. Супрун-Яремко [176, с. 303].

Різноманітність вищенаведених визначень свідчить про поліфункціональність феномену фуги. Більш того, різнорівневий характер визначень віддзеркалює притаманну йому змістовну поліфонічність. Хоча жодне з наведених визначень не може претендувати на передання всієї повноти змісту фуги, тим не менш, не заперечує можливості й необхідності нових пошуків в цьому напрямі. Дана ситуація вимагає свого вирішення, яке можна вбачати в розробці дефініції фуги універсального типу, з урахуванням всіх вищенаведених значень розглядуваного феномена. Сучасним дослідженням саме такого типу є капітальна монографія Н. Сімакової, у якій авторка, уникаючи давати будь-яку однозначну дефініцію фуги, послідовно аналізує різні підходи до її визначення й доходить висновку про те, що «ніщо не може заборонити розглядати фугу в різних ракурсах і, за бажанням, трактувати її в одних випадках як техніку письма, в інших — як форму, у третіх — як жанр [160, с. 96-97].

Концептуальне розуміння фуги пропонують у своїй статті також М. Дрожжина і П. Тончук, розглядаючи фугу з позиції виконавської

інтерпретації: «Виконавець фактично має справу з концептом, який опредметнюється в процесі виконання, втілюючись при цьому в конкретну (а не в універсально-узагальнену) форму, що представляє собою жанр», а також з позиції щільного зв'язку з художнім текстом. Тож, дослідники говорять про фугу, як про «універсальний феномен мислення» [64, с. 30].

Системний підхід до розгляду фуги — як до форми, твору та жанру одночасно — демонструє монографія Ю. Бочарова, присвячена музичним інструментальним жанрам барокової доби: «Фуга — найвища форма імітаційної поліфонії, тип поліфонічної композиції процесуального характеру, в основі якого знаходиться принцип імітаційного експонування та розвиток конкретної мелодичної ідеї (рідше — декількох ідей), а також музичний твір (або його частина), будова якого відповідає такому типу композиції, що в свою чергу, дає підставу розглядати фугу і як специфічний жанр» [35, с. 158].

На синтетичній природі фуги наголошує І. Пясковський, визначаючи останню як «форму-жанр», жанрово-стильові джерела якої, в свою чергу, вирізняються «вокально-інструментальною» двоїстістю (канцона та ричеркар) [143, с. 195].

К. Южак, у зв'язку з тим, що в одній з ранніх версій ХТК усі фуги називалися фугетами, досліджує роль хоралу, вказуючи на інтонаційні особливості теми й протискладення фуг. Дослідниця висуває гіпотезу про поступову кристалізацію уявлень про фугу у свідомості Й. С. Баха. Відштовхуючись від установки про фугу як інтерпретацію теми<sup>1</sup> (фуга як жанр, пов'язаний з коментуванням хоралу, тобто фугета<sup>2</sup>), композитор поступово приходять до розуміння фуги як форми. Зі слів К. Южак зрозуміло,

<sup>1</sup>На підтвердження сказаного, К. Южак наводить слова О. Должанського: «Будова фуги подібна до тези з доказом, визначеним твердженням з подальшим його тлумаченням, роз'ясненням його сенсу, поглибленням в нього.

Музичним втіленням тези є тема фуги, а все інше, тобто фуга в цілому, є розкриттям змісту теми, утвердження її змісту»; «Фуга виявилася вищою музичною формою послідовного розкриття та утвердження єдиної художньої ідеї, втіленої в її темі» [223, с. 57].

<sup>2</sup>Згідно з К. Южак, жанр (форма) фугети використовується Й. Бахом для позначення обробки, у якій хоральна тема викладається без участі *santus firmus*, а протискладення та інтермедії коментують тему. Саме ці ознаки і складають основу форми фуги. Зазначимо, що окремий розгляд жанру хоральної фугети у змістовно-композиційному та жанрово-історичному аспектах здійснено в працях Н. Беліченко [15, 16].

що подальше вживання Й. Бахом визначення фуги виявляється в «способі фугової роботи з матеріалом» [223, с. 62], а також у тому, що «фуга є універсальною формою. Її виразно-сміслові можливості невичерпні, бо вона здатна освоїти тему будь-якої природи, змоделювати будь-які жанри, до яких причетне фугування, і до того ж в умовах будь-якого виконавського складу» [223, с. 61]. Наостанок дослідниця приходиться до висновку про те, що уявлення про фугу як *універсальний принцип, як спосіб мислення* знаходилося в становленні як в творчості Й. Баха, так і в культурі бароко в цілому.

В іншій своїй капітальній роботі, присвяченій поетиці бахівської фуги, авторка зазначає, що форма фуги в епоху бароко набуває важливого значення, оскільки вона об'єднує в собі ключову епохальну проблему — єдність руху й завершеності, «що постає як безперервний процес сходження від частини до цілого, від елементарних двочастинних утворень до все більш складних, шляхом постійного переінтонування й функціональних перебудов» [223, с. 63].

Тема фуги набуває нових рис, піддається кристалізації, наповнюючись глибоким змістом, підпорядковуючи в собі весь «інтонаційний словник епохи» (Б. Асаф'єв), з'являється необхідність гальмування (кадансу) теми, який поділяє її на умовні фрагменти, і ці межі накладають відбиток індивідуального. «Тема відтепер містить два розділи: ініціальну і клаузуальну частини. Перша найбільш активна й мінлива, друга — найбільш стабільна й вибіркова до способів перетворень. Тому навіть при змінах, які роблять тему складною для розпізнавання, поява завершального її фрагмента дозволяє слуху ретроспективно відновити всі проведення» [223, с. 65]. Тема сприймається як єдине ціле, проте є необхідність виявити внутрішні елементи, які використовуються в матеріалі протискладень та інтермедій, а також позначаються на їхній побудові. При цьому протискладення й інтермедії містять у собі як інтонації теми, так і нові, дозволяючи матеріалу бути гнучким і всебічно мінливим, створюючи «власне розвивальне середовище», у той час як тема стабільна. Окрім кристалізації тематизму, К. Южак вказує на ще один важливий момент, а саме — на той будівельний матеріал, який формує

темо-відповідна пара проведень. У цій парі тема затверджується шляхом її доповнення й утворення повноти звучання. Фуга, як й інші форми, отримує модуляційний розвиток, але відмінність полягає в знаходженні цих розділів у нетематичних проведень, як правило, на стику фрагментів фуги (модулюючих інтермедіях). При цьому нерідко модуляція залежить від ладового співвідношення теми й відповіді.

К. Діскін у своїй дисертації «Еволюція вчення про фугу в австро-німецькій традиції XVIII століття від Й. Й. Фукса до Й. Г. Альбрехтсбергера» (2013 р.) простежує розвиток та переосмислення поняття фуги в трактатах Й. Й. Фукса, Ф. В. Марпурга та Й. Г. Альбрехтсбергера, доходячи висновку про те, що в цих працях сформувалися сучасні уявлення про фугу в напрямку до усвідомлення єдності її композиційної структури [57, с. 22]. Дослідження К. Діскіна доповнює дисертаційна робота М. Сєребреннікова (2013 р.), присвячена всебічному вивченню такого специфічного інструментального жанрового різновиду фуги барокової доби, як сольна клавірна генерал-бас-фуга [157].

М. Шинкарьова у своїй роботі (1992) на прикладі камерно-інструментальної музики Л. ван Бетховена розглядає процес взаємодії формотворчих закономірностей фуги й сонатності, в результаті якого утворюється нове синтетичне явище, а саме, — поліфонічна сонатність. У роботі представлена концепція музичного формоутворення в творчості пізнього Л. ван Бетховена, яка, на думку автора, розкриває новий щабель узгодження гомофонії й поліфонії [219, с. 2].

Дослідження фуги в історичному контексті є також невід'ємною важливою рисою зарубіжної музикології другої половини XX ст. *Paul M. Walker* в своїй статті «*Fugue*» у словнику Гроува (*Grove Dictionary of Music and Musicians*) дає розгорнуту історичну довідку про походження та подальшу еволюцію жанру й форми фуги, починаючи від XIV століття до сучасності [242]. Автор зазначає, що термін «фуга» у XIV столітті позначав собою музику, що складалася повністю або переважно з двох або більше



голосів, котрі поєднувалися між собою у каноні. Отже, з моменту свого першого формулювання fuga міцно асоціюється з імітаційною технікою. На наш погляд, дуже важливо, що дослідник особливо наголошує на тому, що з моменту свого виникнення fuga слугувала як позначенням жанру музичного твору, так і назвою композиційної техніки, і ця властива їй біфункціональність зберіглася до теперішнього часу. Жанрових проявів fugи існувала велика кількість (ричеркар, канцони, канон, капричіо, фантазія тощо), тому її історичне становлення ніяк не може бути адекватно оціненим на основі врахування лише тільки тих творів, які мали назву «fuga». На думку *P. M. Walker*, до XVI століття, відповідно до того, як композитори поступово відмовлялися від композиційного процесу на основі одного голосу — *cantus firmus* — на користь одночасної участі всіх голосів у техніці імітаційного контрапункту, поступово склався регламент експозиції класичної fugи. Автор описує техніку так званої *мотетної fugи* наступним чином: «Композитор спочатку створював музичну секцію для кожної фрази тексту, яка уявляла собою серію імітаційних розділів, кожен з яких відповідав експозиції fugи (також могли для контрасту чергуватися з гомофонними частинами)» [242]. Отже, згідно, *P. M. Walker*, мотетна fuga XVI століття певною мірою нагадує низку звичайних експозицій fugи XVIII століття.

Наприкінці XVI століття прагнення композиторів до зрозумілості вербального тексту мало своїм логічним наслідком свідому відмову від застосування техніки fugи у вокальній музиці багатьох авторів, оскільки одночасне виконання різного тексту різними партіями призводило до його недостатньої ясної чутності (зокрема, Вінченцо Галілей відкрито закликав до відмови від вокальної fugи на користь мадригалів). Тільки наприкінці XVII століття fuga знов увійшла до сфери вокальної музики, однак отримавши попередньо значний автономний розвиток в органній та, ширше, інструментальній музиці.

*Alfred Mann* у своїй монографії «*The study of fugue*» розглядає fugу та її елементи в історичному аспекті, розкриваючи специфіку фугованого розвитку

в різні періоди історії західноєвропейської музики на прикладі трактатів доби відродження, бароко, класицизму. Як зазначає автор, оскільки дефініція фуги, як і сонати або концерту, мали різні значення в різні історичні часи, план книги заснований саме на діахронному підході до розгляду концепцій і принципів фуги. Тільки за умови такого підходу стає можливим розв'язання «сучасного конфлікту між теорією та практикою» [237, с. 10].

Актуальним для цієї дисертації дослідженням є також монографія *Peter Williams «The organ music of J. S. Bach»*, автор якої спирається на репертуар органної творчості композитора, в тому числі його органні фуги. У роботі представлений великий аналітичний матеріал, який слугував суттєвою підмогою для нашої роботи при порівняльному аналізі хорової та органної версій фуги Й. Баха BWV 131 і BWV 131a [243, с. 11].

Однією з найбільш авторитетних робіт з історії музики епохи бароко в англomовному просторі є монографія *Manfred F. Bukofzer «Music in the baroque era from Monteverdi to Bach»*, спрямована на виявлення основних принципів барокового стилю в різних його іпостасях. Важливими для цієї дисертації стали розділи, присвячені хоралу, а також характеристики поліфонічної творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя в цілому [227].

## **1.2. Хорова fuga: ступінь вивченості та питання типології**

Розглядаючи поняття хорової фуги, можна побачити, що існують певні розбіжності в її розумінні як в світовій, так і у вітчизняній науковій літературі. Це насамперед пояснюється історичною еволюцією інтерпретації цього поняття в працях, які належать вченим різних країн та часів. Очевидно, вперше це поняття, хоча і з дещо іншою назвою, зустрічаємо в трактаті Й. Фукса *«Gradus ad Parnassum»* (1725 р.). В розділі, присвяченому розгляду церковного стилю *a cappella*, Й. Фукс наводить спеціально створені ним приклади з метою навчити майбутніх композиторів методиці написання та виконання фугованого

твору на заданий текст в межах церковного стилю, тобто фактично вокальної (хорової) фуґи [232, с. 183–192].

Певний крок в розробці цього поняття належить також Ф. Марпурґу. Як вказує дослідник К. Діскін, в другій частині трактату Ф. Марпурґа «*Abhandlung von der fuge*» (1753 р.) є розділ, присвячений так званій «фузі для співу», тобто вокальній («Про фуґу для співу та канону для співу») [57, с. 102]. Таким чином, поряд з Й. Фуксом, Ф. Марпурґ є одним із перших авторів, які виокремлюють фуґу, створену для цього виконавського складу.

Окремо варто зупинитися на трактаті В. Манфредіні «*Regole armoniche, o sieno precetti ragionevoli per apprendere la musica*» (1797 р.) («Гармонічні правила, або розумні настанови для навчання музиці»), який завдяки виданому в 1805 р. російському перекладу композитора С. Дегтярьова, став однією з хронологічно перших праць, що суттєво вплинула на становлення вітчизняної поліфонічної термінології, зокрема пов'язаною з хоровою фуґою [236]. Значення цього трактату для сучасної поліфонології розглядає в своїй статті Н. Беліченко, зазначаючи, що В. Манфредіні в дефініції фуґи порушує жанровий аспект останньої, оскільки наголошує на тому, що вона має від двох та більше голосів, створюється для церковної або світської музики та характеризується *вокальним* або *інструментальним* виконавським складом [21, с. 193]. В. Манфредіні наводить свій погляд відносно фуґи, критикуючи деяких сучасних йому контрапунктистів, таких як Дж. Мартіні, Дж. Паолуччі та ін. Для автора трактату головним аспектом насамперед виступає якісна передача вербального тексту, для чого він вважає за необхідне обмежувати кількість хорів, партій та голосів та активно виступає проти восьмиголосся, нормативного для сучасної йому музики і пропонує мати за взірць чотириголосні твори Й. Гассе, Дж. Перголезі та інших [21, с. 192].

Приблизно через сто років після виходу трактату «*Abhandlung von der fuge*» Ф. Марпурґа, З. Ден у своєму підручнику з контрапункту та фуґи («*Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*», 1859 р.) використовує дефініцію «*Vocalfuge*», тобто «вокальна фуґа» [228, с. 175]. Розгляду вокальної фуґи

присвячує окремий розділ у своєму підручнику з контрапункту вільного письма та фуґи Л. Бусслер («*Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz*» 1878 р. [38], виданий в російському перекладі М. Кашкіна в 1917 році).

Виходячи з вищенаведеного огляду теоретичних джерел, можна дійти висновку про те, що первісно дефініція «вокальної фуґи» виникла в дихотомічному протиставленні фузі інструментальній, тобто у зв'язку зі специфікою її виконавського складу. Отже, поняття «вокальної фуґи», очевидно, є більш раннім і фактично первинним стосовно визначення «хорова фуґа», яке зустрічаємо у дослідженнях, в тому числі німецькомовних, набагато пізніше, починаючи з ХХ століття. Слід зауважити, що водночас дефініція вокальної фуґи дотепер продовжує паралельно співіснувати із відносно новим поняттям хорової фуґи.

Не позбавлений певних розбіжностей термінологічний дискурс, пов'язаний з дослідженням хорової фуґи, і в зарубіжній науці. Зокрема, в англomовному музикознавстві поняття *choral fugue* функціонує у подвійному значенні, причому частіше воно пов'язується не стільки з хоровою, скільки з хоральною фуґою, хоча подекуди зустрічаються застосування цієї дефініції в значенні власне хорової фуґи. Визначити точне значення терміну в багатьох випадках вдається, лише спираючись на його загальний контекст. Водночас спостерігаємо і традиційний підхід, коли під назвою «*vocal fugue*» у більшості випадків мається на увазі саме її хоровий різновид, тобто хорова фуґа. У сучасній німецькій теорії фуґи, як вже зазначалося вище, також зустрічаємо відповідне поняття «*chorfugue*».

В сучасній українській та російській музикознавчій літературі, поряд із дефініцією «хорова фуґа», також продовжує активно використовуватися поняття вокальної фуґи в значенні хорової, що почасти зумовлюється впливом започаткованих понад 100 років тому традицій німецької музично-теоретичної школи завдяки дотепер вкоріненим в сучасній навчальній практиці перекладам підручників Л. Бусслера, Е. Прауга та інших.

Таким чином, поняття вокальної та хорової фуги в науковій літературі виступають як тотожні, оскільки обидва пов'язані з типологічно схожим виконавським складом і мають спільну (вокальну) природу. Водночас, поняття «хорової фуги» відрізняється більш уточнюючим характером відносно специфіки її складу, яка узалежнюється такими можливостями виконання, як ланцюгове дихання, фразування, сила звучання, динамічне розгортання, різноманіття фактурного плану та інше. Тому, на нашу думку, ніяк не можна погодитися з тим, що вокальна та хорова фуга — це одне й те саме. Дійсно, деякі твори написані для камерного складу виконавців, наприклад, «Маленька урочиста меса» Дж. Россіні має виконуватись 12 співаками (по кількості апостолів), до числа яких входять 8 хористів та 4 вокалісти. Однак, зазвичай мається на увазі саме хорове виконання, тому, залежно від конкретного виконавського складу, поняття хорової та вокальної фуги потребують більш диференційованого розгляду.

Першим навчально-дослідним виданням у вітчизняній літературі, де об'єктом особливої уваги стає саме хорова фуга, є підручник зі спеціального курсу поліфонії для студентів музикознавчих відділень вишів мистецтв Т. Мюллера (1989 р.) [122]. Автор відзначає переважне використання хорової фуги не стільки як самостійної частини циклу, скільки у функції центрального розділу, оточеного гомофонними оркестровими або хоровими розділами [122, с. 296]. Отже, розуміння хорової фуги Т. Мюллером наближується до інтерпретації поняття фуги як частини форми. Дослідник вказує, що структура вокальної та хорової фуги значною мірою визначається змістом і формою тексту, який розкривається протягом усього номера. Хорові фуги оповідного характеру, як правило, співвідносяться за формою зі структурою тексту.

Наступною роботою, де спеціальному розгляду хорової фуги відводиться окремий розділ, стає капітальна монографія Н. Сімакової [160], у якій пропонується класифікація цього явища залежно від наявності або відсутності супроводу. Так само, як і Т. Мюллер, Н. Сімакова вказує на необхідність врахування наявності тексту при аналізі фуги, оскільки його зміст вимагає

введення особливих виразних прийомів і впливає на будову й розвиток теми фуги, її метричну організацію. У тих випадках, коли в хоровій фузі використовується короткий фрагмент з тексту, який несе основний сенс, протискладення буде складатися з такого ж тексту, що і тема, якщо ж словесний текст розгорнутий, — протискладення буде містити текст другого речення. Новим моментом, порівняно з роботою Т. Мюллера, є те, що Н. Сімакова наголошує на важливості тембрового наповнення теми для підкреслення образного змісту слів, оскільки найяскравішим у процесі розгортання фуги є реєстрово-тембровий модус, і темброве забарвлення сопрано, альти, тенора й баса здатне надати рельєфне образне уявлення в цьому плані.

Фуга з супроводом, за Н. Сімаковою, має різні варіанти виконання:

- 1) хорова фуга (вокальний ансамбль) з інструментальним супроводом;
- 2) інструментальна фуга з хоровим супроводом;
- 3) двохорна фуга, де один хор зайнятий виконанням фуги, а другий — її супроводом (Й. Бах двохорний мотет «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» «Співаємо Господові нову пісню»);
- 4) оркестрова фуга та інструментальний пласт, який акомпанує їй (цей вид фуги зустрічається в музиці кінця XIX-XX століть) [160, с. 262].

Окрім хорової фуги, Н. Сімакова вказує такі різновиди фуг, що мають до неї безпосереднє відношення, як канонічна, фуга на хорал, контрафуга (вид фуги, у якій відповідь викладається в інверсії, частіше трапляється в експозиції), версетні фуги (пов'язані з розробкою початкового рядка хоралу), що трапляються у творах добахівського періоду.

Канонічна фуга — це форма, яка об'єднує фугу й канон. Н. Сімакова вказує на два види канонічних фуг:

— перший є композицією, яка складається з двох прошарків, фугованого й одного або декількох голосів, що виконують роль супроводу, які можуть бути допоміжними для розвитку фуги або ж виконувати нейтральну роль стосовно фугованого пласту (у таких фугах знаходяться інтермедійні побудови, тональний розвиток яких охоплює велику кількість тональностей, крім

основної й домінантової). Цей вид фуги є вільним відповідно до тематизму, образної сфери й жанрової спрямованості, який може бути як частиною циклічного твору, так і самостійним твором. Яскравим прикладом цього виду є кантата Й. Баха «Gott ist mein König» (BWV 71);

— другий вид не містить голосів, що виконують роль супроводу, до них належать пермутаційні фуги (характеризуються відсутністю інтермедій, чергуванням основної, домінантової й субдомінантової тональностей). Як правило, цей вид канонічних фуг рухливий у темповому відношенні, активний, частіше трапляється в кінцевих розділах великих творів (кантата BWV № 105, № 196) [160, с. 255-257].

Вельми важливими в аспекті обраної теми вважаємо роботи, автори яких звертаються до характеристики вокальних та інструментальних фуг у порівняльному аспекті з метою більш рельєфного визначення їх індивідуальної специфіки.

Так, О. Доможирова у своїй дисертації «Фуга в німецькій інструментальній музиці XIX століття» розглядає інструментальну фугу, яка заснована насамперед на суто музичній логіці, оскільки, за висловом автора, в цьому випадку фуга нічим «не скута і не стимулюється текстом» [63, с. 7], що дозволяє їй послідовно втілювати й розкривати інтонаційні ресурси й потреби власне самого музичного матеріалу: «Самостійна фуга — явище у вокальній музиці менш розповсюджене, ніж в інструментальній. Як правило, вокальні фуги входять до складу більш-менш великих духовних творів, а вони включені в канон і регламентуються ним, імовірно, принципово більш безпосередньо порівняно з інструментальними жанрами» [там само].

На думку дослідниці М. Катунян, щодо специфіки вокальної та інструментальної поліфонії, перехід до останньої супроводжується необоротними суттєвими змінами: «Вокальна поліфонія, зіграна на органі або клавесині, може бути уподібнена до переходу від ручної праці до технологічного виробництва. У ній відбувається відчуження від матеріалу, втрата тактильного зв'язку з його природою. В результаті однотембрового

звучання лінійної звукової маси відбувається її вертикалізація, а, отже, втрата голосами їх інтонаційності, втрата зв'язку з модальною природою багатоголосся. Відбувається інтонаційне відчуження від співочої природи тканини, втрата лінійної напруги і мелодичної, голосової, співочої основи» [82, с. 8].

Б. Напрєєв у своїй роботі «Оркестр і fuga: проблеми взаємодії» порушує питання співвіднесення феноменів «оркестр» і «fuga», зосереджуючись на специфічних особливостях їхньої взаємодії. Автор досліджує питання виконання фугованих творів оркестром і складності, які виникають для передачі імітаційної фактури фуги можливостями оркестру. Як зазначає дослідник, для того, щоб не втратити багатство можливостей симфонічного оркестру, необхідним чином поліфонізована фактура, в основі якої лежать рівноправні ознаки як поліфонії, так і гомофонії [125, с. 24]. Продовжуючи думку Б. Напрєєва стосовно хорової фуги, можна стверджувати, що в умовах хорового виконавського складу спостерігається прояв того ж принципу жанрової індивідуалізації, але у зворотному напрямку, а саме — посилення поліфонізації фактури, завдяки, по-перше, особливій тембровій диференціації, властивій хоровому викладу, по-друге, — опорі на вербальний текст.

Б. Напрєєв вказує, що гомофонізація в оркестрі часто досягається за рахунок підвищення фактурної щільності різними способами, зокрема такими, як темброва мікстурність [125, с. 191-197]. З метою виявлення специфіки оркестрової фуги дослідник використовує компаративний метод аналізу, ставлячи за мету за допомогою зіставлення оркестрової та інструментальної версій одних і тих самих фуг виявити індивідуальні жанрові закономірності фуги в оркестровому втіленні. Цей метод автора ми застосовуємо у своїй роботі щодо атрибуції жанрових особливостей хорової фуги шляхом її порівняльного аналізу, відповідно, з наявними інструментальними версіями.

Одним із перших зарубіжних досліджень, спеціально присвячених вокальній (хоровій) фузі, стала робота *Jessie Maria Gaddis* «*The development of*



*the form of the vocal fugue*» («Розвиток форми вокальної фуґи», 1917), у якій автором наведено кілька дефініцій фуґи, описані її види (в тому числі, вокальна фуґа) та обов'язкові елементи, розглядаються особливості структури фуґи, висвітлюються питання її історичного становлення, а також надається короткий аналітичний розбір низки творів раннього періоду розвитку жанру. У роботі порушуються такі важливі аспекти аналізу хорової фуґи як, зокрема, особливості вербального тексту і його співвідношення з темою та відповіддю, а також роль супроводу. Крім того, автор вказує на значення інтермедій у хоровій фузі й встановлює два їхні різновиди: контрастна (повністю відрізняється від теми фуґи) і модулююча (на інтонаціях експозиції) [234, с. 9-11].

*Knud Jeppesen* у своїй роботі «*Counterpoint The polyphonic vocal style of the 16th century*» розглядає стиль вокальної поліфонії XVI століття як у практичному, так і в теоретичному аспектах. Дослідження побудоване за принципом від простого до складного і містить вправи й нотні приклади для вивчення. Один із розділів присвячується вокальній фузі, під якою, спираючись на теорію й практику епохи Ренесансу, автор має на увазі канон у його сучасному розумінні. Як зазначає дослідник, сучасна вокальна фуґа має повноцінну експозицію, з проведенням теми в усіх голосах, з подальшою інтермедією та продовженням фуґи. Однак, у XVI столітті масштаби вокальної фуґи були набагато меншими й не завжди зрозумілими з точки зору меж поміж окремими розділами [235, с. 265-285].

*Paul D. McGahie* у своїй роботі «*The choral fugue: A comparative study of style and procedure in works by J. S. Bach and W. A. Mozart*» («Хорова фуґа: порівняльне дослідження стилю й техніки у творах Й. Баха і В. Моцарта») здійснює компаративний аналіз підходів В. Моцарта та Й. С. Баха до техніки контрапункту з погляду індивідуальної композиторської майстерності [239]. *Paul D. McGahie* зазначає, що «фуґа — це не річ, створена для того, щоб вписатися в форму фуґи, а річ або порядок зростання, який притаманний її темі» [239, с. 3], тобто, на думку автора, фуґа — це композиційна процедура, а

не форма. Написання фуги в стилі Й. Баха — це процес, що включає маніпулювання мелодичними фразами в поліфонічній фактурі в рамках обмежень функціональної тональної мажоро-мінорної системи барокової доби. Форма завершеної композиції, а також вибір подій, що відбуваються супутньо, варіюються залежно від мелодичних і гармонічних тенденцій початкової теми та навичок композитора [239, с. 6]. *Paul D. McGahie* небезпідставно посилається на слушну думку *W. Neumann*, який в своїй книзі «*J. S. Bachs Chorfuge*» вказує на існуючу істотну різницю між хоровими та інструментальними фугами Баха, що вимагає розгляду хорової фуги поза усталеними концепціями на кшталт тих, які зазвичай використовуються при вивченні інструментальних творів [239, с. 1].

Одним з найважливіших різновидів фуги, що має свою давню історію, є **фуга на хорал** (на *cantus firmus*), яка зародилася в епоху Відродження в хоровій та інструментальній музиці. Вона поєднує імітаційне, зокрема стретне, письмо з технікою *cantus firmus*, у ролі якого виступав хорал. Як зазначає Н. Сімакова, Г. Бухнер у своїй роботі «*Fundamentbuch*» (бл. 1525 р.) називає три основні види роботи з хоралом, які дотепер не втратили своєї актуальності:

— хорал знаходиться в одному з голосів у вигляді *cantus firmus*, в той час як інші голоси більш рухливі і йому контрапунктують;

— кожен рядок хоралу один за одним проводиться імітаційно у всіх голосах;

— хорал викладається канонічно, інші голоси лише доповнюють його [160, с. 242].

Alfred Mann в своїй монографії «*The study of fugue*» присвячує окремий розділ принципам утворення фуги на хорал за трактатом Й. Г. Альбрехтсбергера «*Gründliche Anweisung zur Composition*»<sup>3</sup>. Автор посібника дає такі рекомендації для написання фуги на хоральну мелодію або *cantus firmus*: необхідно взяти кілька нот з хоральної мелодії і, використовуючи

3 Йоганн Георг Альбрехтсбергер (1736–1809) – австрійський композитор, органіст, музикознавець і музичний педагог, який навчав контрапункту Л. ван Бетховена.

її в послідовних вступях в якості теми в трьох голосах, як у звичайній фузі, потім вводити четвертий голос з мелодією хоралу. Проте кожного разу, коли голос бере мелодію хоралу, інші повинні протиставлятися йому. Найефективніші фуги — це ті, у яких хорал звучить значно більшими тривалостями порівняно з фугованим акомпанементом. Тільки за умови такого поєднання основна мелодична лінія зазвучить яскраво й зрозуміло, в інакшому випадку вступ хоралу ризикує залишитися непомітним. Протискладення при цьому з'являється з моменту вступу відповіді або відразу ж з початку композиції, що не є типовим для звичайної фуги й трапляється переважно тільки у вокальних фугах. Особливістю голосів такої фуги є їхня рівномірність і незалежність, яка виявляється більшою, ніж в інструментальній фузі [237, с. 221].

Дослідник XIX століття Е. Праут у своїй роботі «Фуґа» вказує на ще один вид фуги, де самостійна тема (не пов'язана з темою хоралу) проходить в трьох голосах, утворюючи фуґу, а хорал знаходиться у вільній партії. Утім, всі модуляції в музичному матеріалі, за словами автора, при цьому виростають з хоралу [134, с. 211].

Своє остаточне оформлення хоральна фуґа отримала в епоху бароко. Як й інші різновиди фуг, «класичний» варіант оформився в творчості Й. С. Баха і його сучасників. За Н. Сімаковою, розрізняються фуґи на хорал першого й другого роду, де перший вид нічим не відрізняється від звичайної будови фуґи, крім початкової фрази або рядка хоралу, який знаходиться в темі, другий вид передбачає нетрадиційне рішення композиції [160, с. 243].

До другого роду хоральної фуґи необхідно віднести такі види:

1) мотетна — з послідовним фугованим розвитком фраз хоралу (до цього виду належать, зокрема, кантати Й. Баха № 80 і № 101, у яких хорал з'являється епізодично), хорал може й зовсім бути відсутнім (хоральна прелюдія «*Durch Adam's Fall ist ganz verderbt*» — BWV 705);

Цей вид включає у себе розвиток кількох тем на основі послідовних тематичних фрагментів хоралу. Будова хоралу визначає масштаби,

архітектоніку, конструктивні особливості твору; при цьому тема хоралу виділяється великими тривалостями в одному з голосів у вигляді *cantus firmus*.

2) з хоралом у вигляді *cantus firmus*, написаним на самотійну тему, де хорал не «дотягує» до форми фуґи (кантати № 3, 25, 116, фуґи у формі *bar* з мотету Й. Баха «*Fürchte dich nicht*» BWV 228). Хорал звучить у верхньому голосі, до і після нього в інших хорових голосах фуґовано розвивається самотійна тема. Аналогічно виконана хоральна обробка «Ісусе, моя радість» — BWV 713, у якій хорал епізодично з'являється в різних партіях хору, вкраплюючись у тему фуґи);

3) фуґований розвиток хоралу, який набуває значення самотійної теми;

4) хорал у вигляді *cantus firmus*, у якому тільки перша фраза отримала фуґований розвиток («*Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit*» — BWV 669, «*Christe, Aller Welt Trost*» — BWV 670), «*Wer nur den lieben Gott Läßt walten*» BWV 647);

5) самотійні теми хоралу, які містяться в інтермедіях;

6) фуґа, у якій хорал звучить від початку до кінця, в основному зустрічається в оперному жанрі для передачі декількох планів, а також у камерних творах. При цьому чітко виражених паралелей між тематизмом фуґи і хоралів немає, тому доцільно таку фуґу називати «фуґа з хоралом». Як зазначає Н. Сімакова, цей вид, спостерігається вкрай рідко [160, с. 254].

Н. Беліченко, простежуючи історичний шлях хоральної фуґети, наводить резонні аргументи на користь існування в Німеччині XVIII ст. традиції підрозділу хоральних обробок загалом на два основних типи, а саме: *varierte*, тобто проведення хоралу «як цілісного наспіву у вигляді *Cantus firmus*» та *fugierte*, тобто «виклад у вигляді фуґети (фуґи), де цілісність хоральної мелодії порушувалася» [16, с. 38].

Особливу увагу приділено хоральним фуґам Й. Баха в роботах Т. Мюллера. Так у статті «Хорал в кантатах Й. Баха» вчений зазначає, що протестантський хорал є провідним у формуванні стилю Й. Баха, оскільки вбирає у себе історично сформовані інтонації гімнів і народних пісень, які проникли в більшість великих вокальних творів Й. Баха, у тому числі в кантати

[151, с. 205]. Розглядаючи проблему синтезу принципів формоутворення в хорах на *cantus firmus*, дослідник роз'яснює, що в аріях, речитативах та ансамблях, а також оркестрових розділах кантат, спостерігається схожість з оперною творчістю, але власне в хорових частинах помітні інтонації хоральних мелодій [122, с. 308]. Слід окремо зазначити, що форма таких хорів часто напряму відповідає формі хоралу, тобто формі *bar*.

У вищезгаданій статті Т. Мюллера зазначено, що мелодії хоралів були взяті Й. Бахом зі збірників XVI–XVII (рідше XVIII століття) і вони зазвичай належать Х. Ізааку, Л. Зенфлю, Й. Вальтеру, М. Вульпіусу, Кр. Вайзе, Й. Шейну та ін., причому ці автори, можливо, черпали матеріал із ще більш ранніх джерел. За спостереженнями *W. Neumann* Й. Бах часто складав хорові фуги на хорал з використанням *cantus firmus*. При цьому форма хоралу завжди зберігається, а його мелодія використовується в якості теми. Цікавим є спостереження в роботах Т. Мюллера стосовно того, що такі обробки знаходяться в шістдесяти кантатах Й. Баха, створених переважно після 1730 року [151, с. 208].

Т. Мюллер, наголошуючи на надзвичайній різноманітності методів використання хоральних мелодій в бахівських кантатах, серед таких, що трапляються найчастіше, називає, зокрема, наступні поліфонічні (фуговані) принципи обробки, декотрі з яких є актуальними для цієї роботи:

- 1) хорал як контрастна мелодія (*cantus firmus*)
  - а) хорал в «дуєті» з сольною вокальною партією (в арії),
  - б) хорал в поєднанні з розвиненою оркестровою фактурою,
  - в) хорал в поєднанні з хоровою поліфонічною фактурою;
- 2) хорал як варійована в ряді частин (або навіть розроблювана) тема варіацій або фугованих розділів;
- 3) хорал як джерело інтонацій для всіх частин кантати;
- 4) хорал як основна тема вільних варіацій [151, с. 209].

Отже, узагальнюючи вищенаведені відомості щодо явища фуги, зокрема її хорового типу, на основі всебічного вивчення теоретичних та історичних

джерел, вважаємо за потрібне сформулювати дефініцію розглядуваного в нашій роботі феномену наступним чином:

*Хорова (вокальна) fuga являє собою жанровий інваріант реалізації універсального конструктивного принципу fugи і характеризується стійкою поетикою, сутність якої визначається, по-перше, вокально-співочою природою, по-друге, — музично-вербальним синтезом, втіленим засобами хорової виразності при провідному значенні тембрально-теситурного чинника.*

Таким чином, зміст вербального тексту займає чільне місце в образному сприйнятті твору й істотно впливає на всю палітру засобів музичної виразності: звуковисотний малюнок теми, ладогармонічну і метроритмічну будову, тематичний розвиток, хорову фактуру і композиційну структуру всієї fugи в цілому. Хорова fuga — це ефективний «інструмент» в руках композитора для передачі дієвого активного експозиційного «посилу», напруженої кульмінаційної вершини або стверджувального заключного розділу в вокально-інструментальному циклі (в умовах великої поліфонічної форми).

Незважаючи на те, що поняття хорової (вокальної) fugи не є новим, у вітчизняній літературі дотепер не існує детально розробленої її класифікації з урахуванням можливих чинників<sup>4</sup>.

Пропонуємо класифікацію хорової fugи за наступними критеріями: наявність або відсутність супроводу; специфіка тематичного матеріалу (використання хоралу); кількісний склад учасників; композиційна самостійність.

---

4 Н. Сімакова пропонує розподіл хорової fugи залежно від наявності або відсутності супроводу, про що вже йшлося раніше.

наявність або відсутність супроводу	специфіка тематичного матеріалу	кількісний склад учасників	композиційна самостійність
<ul style="list-style-type: none"> <li>• а саррелла</li> <li>• з оркестровим супроводом</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• хоральне першоджерело (зі своїми підвидами)</li> <li>• авторський тематизм</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• вокально-хорові (камерні)</li> <li>• традиційний хоровий склад</li> <li>• великі <del>двохорні</del> вокальні (для солістів)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• частина великої поліфонічної форми (на початку, в середині, наприкінці циклу)</li> <li>• самостійний твір</li> </ul>

Залежно від драматургічно-образної ролі та розташування хорової фуґи в циклі загалом є можливим виокремити також наступні її функції: 1) вступна; 2) кульмінаційна; 3) підсумовуюча (завершальна).

#### *Фуґа в складі вокально-інструментальної циклічної форми*

У переважній більшості випадків хорова фуґа досліджуваного періоду являє собою не автономний, окремо існуючий твір, а логічно й змістовно вбудовується в композиційний план більш масштабної циклічної форми. В класичних вокально-інструментальних циклах хорова фуґа, як правило, зустрічається в середині або в кінці циклу та виконує роль кульмінації або підсумку усього твору, розгортаючи основну тезу. Важливою в даному аспекті, на нашу думку, є концепція фуґи як частини великої інструментальної (симфонічної) циклічної форми українського дослідника Г. Ляшенка, викладена ним у праці «Роль фуґи у драматургії неполіфонічних форм» (1976) [105]. Незважаючи на те, що автор торкається проблематики, пов'язаної виключно з інструментальною фуґою, основні положення цієї концепції не втрачають своєї актуальності і для власне хорової фуґи.

На думку Г. Ляшенка, залежно від того, на якому етапі твору з'являється фуґа, формується її образно-тематичний зміст, а жанрові особливості та її місцезнаходження у формі обумовлюють характер фуґи, «міру властивій їй дієвості і психологізму» [105, с. 199].

Як зазначає дослідник, в інструментальних (симфонічних) творах, в яких fuga знаходиться в першій частині, можна помітити переважання наскрізного розвитку тематизму, проведення єдиного образу через увесь твір, і тому fuga має величезний вплив на форму подальших частин. Це проявляється у встановленні тенденції до переважання заданого фугою основного образу та проникнення цілісної теми фуги в інші частини або до появи на її інтонаційній основі нових тем. Тому, згідно Г. Ляшенку, fuga як середня частина великої інструментальної форми є проміжним етапом становлення основної ідеї, тому частіше вона компактніша, ніж fuga в першій частині або fuga-фінал. Фінальне становище фуги зобов'язує до її підсумкового характеру й узагальнення в ній особливостей тематизму попередніх частин [105, с. 200].

Окремої уваги потребує класифікація великих поліфонічних форм В. Протопопова (1981 р.), яка ґрунтується на творчості Й. С. Баха (як інструментальній, так і вокальній) [140, с. 195-196]:

1. *Клас А* (fuga як форма першого плану) складають фуги інструментальних творів, рідше частини вокально-інструментальних творів, де fuga виявляється як форма першого плану (безперервно розвиваючись протягом усього твору). До них належать усі фуги ДТК, а також фуги з різноманітних малих циклів (органні прелюдії і фуги, фантазії і фуги, токати і фуги, пасакалії і фуги тощо), що розглядаються як такі, тобто автономно. Отже, тут представлений **жанровий ракурс** фуги.

2. *Клас В* (fuga як частина більш масштабного цілого): fuga знаходиться в більшому циклічному жанрі (сюїта, соната), підкоряється принципам старовинної двочастинної або сонатної форми і виконує функцію повільної частини або фіналу. Цей вид фугованих творів (зокрема жига) зазвичай не отримує у Й. Баха назви «fuga», однак початок фуги відзначається темповим позначенням. Очевидно, що мова йде про **фугу як техніку письма**.

3. *Клас С* об'єднує фуги, які розглядаються в композиційно-смысловій єдності з прелюдією (вступом), хоралом, попереднім і наступним заключними розділами нефугованого плану (**фуга як частина**



**складної форми**). До цього класу творів належать переважно вокальні опуси (у першу чергу, кантати), але також й інструментальні.

Як стверджує В. Фейгіна, «функції фуги в циклі в поєднанні з особливостями стилю композитора визначає образний лад фуги, що в першу чергу позначається на тематизмі та його розвитку» [186, с. 192]. Хоча дослідниця в своїй статті обмежується розглядом інструментальних фуг Г. Генделя, але це спостереження може бути застосованим і до хорової фуги як частини великої циклічної форми загалом.

Із останніх сучасних вітчизняних досліджень фуги в розглядуваному аспекті слід відзначити статтю С. Гоменюк стосовно великої поліфонічної форми в умовах хорового письма (2011 р.) [47]. Авторка підкреслює узагальнюючу роль хорової фуги як підсумку основної думки твору, саме тому fuga часто зустрічається на початку або наприкінці циклічних творів. Завдяки вербальному тексту хорова fuga набуває специфічних рис: «Логіка розгортання вербального тексту коригує музичну логіку — їх взаємодія визначає неповторність певного композиційного вирішення» [47, с. 81]. Саме тому, як вказує дослідниця, часто зустрічаються фуги у поєднанні з іншими формами, наприклад, з сонатною або варійованою строфічною та іншими.

Стисло підсумовуючи сказане, зазначимо, що хоральна кантата Й. Баха має свою композиційну специфіку, оскільки сюжетна лінія наскрізно розвивається в ній відповідно до змісту хорального першоджерела і fuga тут виступає доволі автономним елементом у загальному драматургічному розгорненні. Натомість у великих циклічних формах fuga викладає основну думку, певною мірою зупиняючи сюжетне розгортання в плані контрастування за своїм фактурним типом з попереднім та наступним розділами форми. «Виступаючи в ролі самостійної частини циклу, fuga контрастує з іншими його частинами. Суть цього контрасту полягає у протиставленні фугованого розвитку нефугованому, одного типу мислення — іншому» [105, с. 199].

*Отже, підсумовуючи основні положення Розділу 1*, зазначимо, що поняття «fuga» є значно старшим за форму фуги, яка визрівала в надрах

інструментальних жанрів поступово. Історія формування фуґи безпосередньо пов'язана з процесами жанрового оновлення вокальної та інструментальної музики, адже фуґа постає як одне з явищ *Ars Nova* («нового мистецтва»).

XVIII століття є вершиною розвитку фуґи, своєї досконалості й кульмінації вона досягає в творчості Й. Баха, який використовує форму фуґи, переосмислюючи і доповнюючи її функції у своїх різножанрових творах, всіляко збагачуючи її зміст. Однією з провідних форм фуґи в творчості композитора стала хорова фуґа.

Фуґа вивчалась багатьма російськими та українськими дослідниками, зокрема, В. Золотарьовим, В. Протопоповим, С. Скребковим, О. Чугаєвим, Т. Мюллером, С. Павлюченком, В. Фрайоновим, А. Должанським, К. Южак, Є. В'язковою, Н. Сімаковою, А. Мілкою, І. Хусаїновим, а також Г. Цицалюком, Г. Ляшенком, І. Пясковським, І. Приходьком, Н. Супрун-Яремко, Н. Беліченко та іншими. Показово, що до цього часу музикознавці не прийшли до єдиної думки щодо первинності жанрової або композиційної природи фуґи. Деякі вчені розглядають фуґу в жанровому ключі, а інші — як форму або як частину (розділ) більш масштабного за обсягом циклічного твору. Утім, жодне з визначень не може претендувати на передання всієї повноти змісту цього явища, і така ситуація вимагає розв'язання. Н. Сімакова в своїй монографії «Контрапункт строгого стилю і фуґа» уникає давати будь-яку однозначну дефініцію фуґи і доходить висновку щодо можливості розглядати фуґу в різних ракурсах.

Розгляд поняття хорової фуґи виявляє деякі розбіжності в його розумінні, зокрема, в науковій літературі спостерігається спорідненість (навіть тотожність) з дефініцією вокальної фуґи, що зумовлюється історично. Встановлено, що згадування про фуґу на вербальний текст (тобто вокальну) міститься у трактаті Й. Фукса «*Gradus ad Parnassum*» (1725 р.). Поряд з Й. Фуксом, «фузі для співу» присвятив окремий розділ у своїй праці «*Abhandlung von der fuge*» (1753 р.) Ф. Марпург. Ще одним (італійським) автором, який наводить теоретичні відомості щодо вокальної фуґи, є

В. Манфредіні (трактат “*Regole armoniche, o sieno precetti ragionevoli per apprendere la musica*”, 1797 р.). Крім Ф. Марпурга, в Німеччині у ХІХ ст. дефініцією «*Vocalfuge*» послуговувались також З. Ден («*Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*», 1859 р.) і Л. Бусслер («*Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz*» 1878 р.).

Поняття вокальної фуґи досі залишається актуальним та загальноживаним в науковій літературі. Водночас поняття «*choral fugue*» в англійському та німецькому музикознавстві не має однозначної інтерпретації, оскільки слово «*choral*» за англійською традицією має подвійне значення: «хоровий» та «хоральний». У відповідності до конкретного значення, яке зазвичай можна зрозуміти лише з контексту, у тій чи іншій роботі ми можемо побачити тлумачення дефініції «*choral fugue*» як у значенні хорової фуґи, так і хоральної.

Отже, в науковій літературі поняття вокальної та хорової фуґи фактично використовуються як тотожні, оскільки пов'язані зі схожим виконавським складом та обумовлюються вокальною природою мелосу й фактури. Утім, визначення хорової фуґи має більш уточнюючий характер з урахуванням специфіки її виконання.

В російській теоретичній літературі також зустрічається подвійна термінологія щодо хорової (вокальної) фуґи. Зокрема, Т. Мюллер у своїх роботах вживає поняття хорової фуґи, не пропонуючи будь-якої диференціації цього явища. В монографії Н. Сімакової міститься класифікація хорової фуґи залежно від наявності або відсутності супроводу. Авторка пропонує для розгляду також інші види хорових фуґ, у тому числі хоральні, знов-таки диференціюючи їх.

Історичний аспект хорової (вокальної) фуґи досліджувався в працях таких зарубіжних науковців, як *K. Jeppesen*, *A. Mann*, *P. M. Walker* та багатьох інших. Деякі дослідники, зокрема, *P. D. McGahie*, *W. Neumann* та інші розглядають хорові фуґи в контексті індивідуального стилю того чи іншого композитора.

Одним з видів хорової фуги є fuga на хорал. Особливу увагу приділено хоральним фугам, зокрема Й. Баха, в роботах Т. Мюллера, А. Мілки, Е. Праута, Н. Сімакової, а також *A. Mann*. Цей вид фуги розглядає також у своїх працях К. Южак, висвітлюючи роль хоралу в кристалізації фуги в цілому. Н. Сімакова поділяє фуги на хорал на два типи: перший вид містить лише початкову фразу хоралу, яка становить собою тему фуги, а другий вид характеризується використанням цілісної хоральної мелодії, але при цьому може втілюватися за допомогою різних варіантів композиційних рішень.

Важливим є питання композиційної ролі фуги у складі більш масштабного циклічного інструментального або вокально-інструментального твору. Зокрема, В. Протопоповим була розроблена класифікація наявних форм фуги в творчості Й. Баха: fuga як форма першого плану, як частина більш об'ємного цілого і як частина складної форми. Г. Ляшенко на матеріалі інструментальної музики розглядає образно-тематичний зміст та інші особливості фуги в загальнокомпозиційному контексті, тобто залежно від того, на якому етапі твору вона з'являється.

Оскільки у вітчизняній літературі досі не було чітко визначено і обґрунтовано специфіку феномену хорової фуги, нами було запропоновано відповідну дефініцію з урахуванням її вокально-співочої природи, а також наявності музично-вербального синтезу, відтворюваного різноманітними засобами хорової виразності при провідному значенні тембрально-теситурного фактору. Розроблено розгорнуту, раніше не сформульовану, класифікацію різновидів хорової фуги залежно від низки таких ознак, як наявність супроводу, характер тематичного матеріалу, особливості виконавського складу; а також ступінь композиційної автономності.

**Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора: 190.**

**Використана у розділі література:** 15, 16, 21, 35, 38, 47, 50, 57, 61, 63, 64, 76, 82, 98, 105, 115, 122, 125, 128, 134, 140, 143, 151, 157, 160, 162, 164, 175, 176, 186, 187, 188, 207, 219, 223, 224, 227, 228, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ХОРОВОЇ ФУГИ: ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

#### 2.1. Поетика хорової фуґи: музично-виконавські параметри, функції вербального тексту, композиційна архітектоніка

Визначення музичної поетики в дослідницькій літературі нерідко доволі близько межує і виступає взаємопов'язаним з такими поняттями як жанр, стиль, композиція (жанрова поетика, композиторська поетика тощо). Більшість науковців, зокрема Н. Гуляницька, Н. Беліченко та інші (так само як і в нашій роботі), під поетикою загалом розуміють *принцип єдності* художнього явища, який водночас має *системну* природу і розкривається як «цілокупність виразових засобів» (Н. Гуляницька) [51, с. 201], як «пошук внутрішніх законів формовання індивідуальної специфічної цілісності» художніх текстів (Н. Беліченко) [19, с. 9] тощо. Отже, переходимо до розгляду системи найсуттєвіших чинників хорової фуґи, які обумовлюють собою жанрову та виконавську специфіку досліджуваного феномена із подальшою практичною верифікацією отриманих результатів на матеріалі аналізу музичних творів.

#### *Музично-виконавські параметри*

Невід'ємною складовою хорової фуґи як стійкого музичного жанру є її вокально-співоча природа, і в якості головного інструменту, що обумовлює індивідуальні характеристики виконання, тут виступає людський голос з його вокально-технічними можливостями. Тож, при подальшому розгляді специфічних параметрів хорової фуґи вважаємо за доцільне спиратися на такі базові для хорового виконавства елементи музичної мови, як тембр, інтонація, фактура, темп, динаміка (нюансування).

На думку П. Левандо, існує два основних вектори в процесі розвитку хорової **фактури** — «класичний» і «некласичний», відмінність яких обумовлюється характером викладу музичного матеріалу, специфікою його

темброво-фактурної конфігурації, пов'язаної з виражальними можливостями виконавців. До класичного типу хорової фактури, вважає дослідник, належить наступна структура хорового багатоголосся: чітке встановлення кількості партій від самого початку, збільшення або зменшення кількості голосів здійснюється за рахунок їхнього включення й виключення, загальнохорове *tutti* збігається з кількістю хорових партій. Ще більш чітко виявляються ознаки класичного типу фактури в поліфонічному викладі [100, с. 29].

Отже, для хорової фуґи звичайним є використання стабільного чотириголосного складу (сопрано, альт, тенор, бас); прийом *divisi*, на відміну від інших хорових творів, тут майже відсутній. У зв'язку з вищевикладеною тезою про класичну хорову фактуру стає зрозумілим така стійка ознака фактури вокальної фуґи, як її лінійний характер, де кожний голос є невід'ємним і в той же час автономним компонентом поліфонічного складу.

Найчастіше у фузі зустрічається поступово висхідний порядок вступу голосів ( «*Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, gütiger Gott!*» Й. Гайдна, «*Cum sancto spiritu*» Л. ван Бетховена, Хоральна фуґа «*Aus tiefer Noth schrei 'ich zu dir*» Ф. Мендельсона-Бартольдї, «*Cum sancto spiritu*», «*Et vitam venturi saeculi*», друга частина «*Osanna in excelsis*» з Великої меси *c-moll* В. Моцарта тощо) або натомість низхідний ( «*Et vitam venturi seculi amen*» Л. ван Бетховена, перша частина з кантати № 101 Й. Баха). Дещо рідше спостерігається неповний висхідний вступ голосів, наприклад, у фузі «*They loathed to drink*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» Г. Генделя (*tenor-alto-soprano-bas*), або зигзагоподібний (зокрема, часто трапляється в ініціальних частинах кантат Й. Баха, наприклад, в № 25, 69, 38 тощо).

Ще однією особливістю хорової фактури є переважання контрастного звучання крайніх голосів, оскільки їхнє теситурно-регістрове й тембральне співвідношення дозволяє більш чітко розчути рельєфні тематичні зіставлення. Подібний вступ крайніх голосів, особливо в розвиваючому розділі, не є рідкістю, при цьому середні голоси виконують роль доповнення фактури, що забезпечує її об'ємність і наповненість. Наприклад, у фузі «*They loathed to*

*drink*» Г. Генделя відразу після завершення експозиції вступає партія сопрано у високій теситурі з проведенням другого елемента теми, який звучить яскраво й впевнено. Іншим прикладом може слугувати проведення основного елемента теми двічі поспіль в партії басів у заключному розділі тієї ж фуги. Наведені приклади свідчать про важливість тембрального наповнення кожної хорової партії, які створюються композитором з урахуванням їх оптимальних теситурних умов (зокрема крайніх регістрів) з метою донести до слухача зміст вербального тексту найкращим чином.

Водночас, як стверджує *Archibald T. Davison*, саме в хоровій фузі композитор отримує набагато більше свободи порівняно з іншими жанрами вокальної музики, оскільки може повторювати одні й ті ж слова, що тягне за собою певне звільнення від тексту (за висловом дослідника, хорова фуга — це «вокальна експансія»), хоча в інших випадках композитор може мати на меті донести найважливішу інформацію, яку він «вкладає» в тему фуги [229, с. 132].

**Виконавський склад** хорової фуги є стабільним параметром, що зазвичай характеризується фіксованою кількістю голосів, кожен з яких закріплений за стабільним тембром. Як зазначає в своїй ґрунтовній праці О. Батовська, виконавський склад обумовлює існування музичного жанру, поряд із «композиційною структурою, засобами музичної виразності, образно-змістовною специфікою, авторською номінацією, тимчасовими і просторовими параметрами» [12, с. 116]. Хорова фуга не є виключенням, її жанровий аспект обирається композитором не випадково, а для втілення свого задуму через взаємодію хорової драматургії (з її специфічними виконавськими особливостями) та принципів власне фуги, з її сталою композиційно-драматургічною архітектонікою.

Оскільки **діапазон** співочих голосів, які представляють хорові партії, більш обмежений порівняно з інструментальним звучанням, цей фактор здійснює безпосередній вплив на відповідні характерні ознаки теми фуги. Загальна обмеженість діапазону й теситури, розстановка цезур в тематичному комплексі, специфіка просторового плану розгортання хорової фуги,



глибинного чинника її фактури (за Є. Назайкинським), її просторової драматургії, безперечно, обумовлюється насамперед *голосовою природою* розглядуваного феномену. Як вказує О. Єгоров, основний і підпорядкований тематичний матеріал хорової фуґи, усі тематичні та контрапунктичні проведення, «завжди повинні бути в зручних регістрах своїх голосових партій, у їх основних діапазонах; сама її хорова оркестровка повинна бути зрозумілою й барвистою» [70, с. 113].

Голосова природа й вокально-технічні параметри хору впливають на формоутворення хорового твору (зокрема хорової фуґи), на композиційне рішення композитора щодо плану тематичних проведенень, загальної змістовно-образної драматургії тощо. Одним з найважливіших аспектів у цьому питанні є **дихання**, адже тільки в хорі існує прийом «ланцюгового» дихання, який доволі легко дозволяє цілісно відтворювати великі за обсягом фрази, при цьому всередині теми можуть траплятися паузи, що ділять її на частини (часто в розвиваючому й заключному розділах використовується тільки один із фрагментів теми, розмежованих паузою), а також невеликі зупинки між частинами. Такі паузи є формотворними за своєю функцією, тому вибудовування фразування повинно обумовлюватися інтерпретацією вербального тексту.

Так само й інші засоби хорової виразності виконують яскраво виражені формотворні функції. Зокрема, завдяки **артикуляції** можна рельєфно підкреслити контрастний характер окремих мотивів, фраз, речень або періодів.

**Тембр** є одним з провідних засобів художньої виразності як у вокальному мистецтві загалом, так і в хоровій фузі. На думку А. Дмитрієва, темброва драматургія відіграє значну роль у побудові поліфонічного тематизму, його художньо-образного змісту. Темброві відмінності окреслюють як контрасти, так і відтінки, «світлотіні» всередині тембрів окремих мелодичних ліній [58, с. 157]. Збереження єдиного тембру протягом усього твору сприяє його цілісності, в той час як інше тембральне забарвлення потрібне у разі необхідності відтінити будь-який розділ твору. «Поліфонія

тембрів може мислитися також як самостійна художньо-виразова категорія, за якої тембровий фактор стає провідним у розкритті художнього змісту того чи іншого музичного твору», — вказує дослідник [там само].

Кожен голос має свою особливу, неповторну тембральність, проте в хоровому звучанні принципово важливим є монолітне темброве забарвлення партій, а не окремих артистів хору. Саме тому спочатку треба знайти потрібне тембральне забарвлення для кожній з партій відповідно до змісту вербального тексту, ролі цієї партії в тому чи іншому фрагменті твору (наприклад, в темі й протискладенні) з урахуванням необхідного динамічного балансу між окремими хоровими групами, і тільки після цього слід вибудовувати загальну для всього хору логіку тембрального наповнення в тому чи іншому конкретному музичному творі або його фрагменті. На нашу думку, для хорової фуґи тембровий окрас набуває особливого значення насамперед в тематичних проведеннях кожного з голосів.

Цікавим прикладом у цьому відношенні є багатотемні (зокрема подвійні) хорові фуґи, основний тематизм яких найчастіше досить рельєфно диференціюється як в плані своєї художньої образності, так і стосовно засобів музичної виразності, які цю образність передають, зокрема ритміки. Так, наприклад, у початковій фузі з кантати Й. Баха № 25 присутні дві різнохарактерні теми, одна з яких відрізняється розспівністю і водночас легкістю звучання, а інша — стрімкістю й суворістю. У цьому випадку композитор прагне розмежувати теми, у першу чергу, тембрально (перша звучить у партії сопрано, друга — у партії басів), проте індивідуалізований ритм і хроматично ускладнене звучання обох тем вимагають особливої уваги керівника. Коли теми звучать одночасно, вони досить добре прослуховуються, тому при першому ж експозиційному проведенні важливо виконувати кожну з них з певною тембровою «інтонацією», адже в моменти звучання динамічно насиченої хорової фактури повноцінне сприйняття тієї чи іншої теми подекуди ускладняється, і тут на допомогу приходить тембральна диференціація тем, завдяки якій вони миттєво добре ідентифікуються.

У хоровій практиці «тембр» найчастіше вживається як певне забарвлення голосів, хорових партій і всього хору, певна стабільна якість звуку, стала співоча манера. У хоровій практиці існують більш тонкі модифікації тембру залежно від характеру образу, змісту, настрою поетичного й музичного тексту, від почуття, яке потрібно висловити. Наприклад, відкритими, яскравими звуками виражається велика радість, гордість, гнів, в той час, як глухий тембр голосу застосовується для вираження страху, жаху тощо [74, с. 171].

На інтонаційне звучання (як наслідок втоми артистів) може впливати недостатньо продуманий розподіл динамічних рівнів, а також різних за своїми функціональними характеристиками тематичних та акомпануючих планів. У зв'язку з тим, що інтонаційні складнощі, які супроводжують процес виконання хорової фуґи, численні й надзвичайно різноманітні, зупинимося на найбільш актуальних із них, зокрема таких, як:

- розспіви складів у швидкому темпі;
- підвищена частота тематичних вступів;
- теситурне перехрещення.

Розглянемо приклад з хорової фуґи «*They loathed to drink at the river*» з ораторії Г. Генделя «Ізраїль в Єгипті». В момент вступу відповіді в партії альтів, у тенорів звучить протискладення, причому розспів на склад «а» й велика кількість розмашистих стрибків обтяжує сприйняття основної тематичної лінії. Це місце досить складне в інтонаційному плані, і тому при розучуванні вимагає особливої уваги хормейстера. Партія тенорів повинна звучати в єдиній вільній манері, мати тембральну схожість, а також виконуватися тихіше, ніж основна тема, при цьому не втрачаючи опору дихання (4-7 тт). При цьому варто відзначити, що в цьому складному для виконання фрагменті оркестр повністю дублює хорову партію, тим самим підтримуючи хор, і тому повинен відтворювати той же штучний ансамбль, що і в хорі.

Подібні труднощі можуть виникати і в тих місцях, де одну партію співати зручно, а інша знаходиться на верхніх межах своєї можливостей, наприклад у 17-21 тт., де спостерігається висхідний рух в партії сопрано зі стрибками й звучанням у другій октаві, і тому існує небезпека виникнення звукового дисбалансу відповідно до партії тенорів, які в цей час проводять тему.

Певні інтонаційні труднощі зустрічаються у фузі «*Lobe den Herrn, meine Seele*» з кантати Й. Баха № 69. Тема в темпі *Allegro moderato* містить шістнадцяті й тріоль, у зв'язку з чим не кожен хор зможе проспівати цю тему ритмічно та інтонаційно правильно. У цьому конкретному випадку варто не переважувати хорове звучання, збалансувати партії між собою динамічно й тембрально. У подібних творах достатньо тільки яскравого початкового вступу, услід за яким має продовжуватися м'яке й «легке» звучання, при цьому від диригента вимагається чітке тактування тридольної «сітки» із добре відчутною сильною долею й логічно вибудоване фразування. Оркестр у цьому випадку не дублює хор, а веде самостійну партію й підтримує хорове звучання гармонічно, при цьому дуже важливо дотримуватися балансу і між хором і оркестром.

Велика кількість розспівних мотивів, тим паче у швидкому темпі, є досить серйозною складністю для виконавців, особливо якщо колектив не має достатнього досвіду. Безумовно, для виконання активних юбіляцій необхідне володіння певними навичками, тому тут може страждати не тільки інтонація, а й темп, динаміка і, звичайно ж, ансамбль. Тембральний ансамбль у цьому випадку може взагалі бути відсутнім, оскільки кожен співак, очевидно, обиратиме для себе найбільш зручну позицію для співу.

У цілому **ансамбль** у хорovій фузі грає ключову роль від самого початку багатоголосся, тобто фактично з моменту вступу відповіді. Особливе місце займає штучний ансамбль — кожен новий вступ теми має звучати яскравіше за інші голоси, однак при цьому всі тематичні вступи повинні бути побудованими з урахуванням загального динамічного розвитку. Такий же принцип необхідний і при відтворенні стрет, — яскраве звучання початкового

вступу теми в першій партії з її подальшим динамічним «пом'якшенням» для кращого прослуховування вступу в інших голосах. Такий баланс у вигляді штучного ансамблю потрібен не тільки з музично-тематичного погляду, але й для того, щоб краще був почутий вербальний текст, а також через обмеженість голосової природи співаків. Такий вид ансамблю використовується і для балансу між оркестром та хором, оскільки останній, безперечно, займає провідне значення. У тому випадку, якщо fuga двохорна, то пріоритетним слід вважати той хор, який на тому чи іншому етапі містить провідний тематичний елемент, натомість у двотемній фузі особливого значення набуває вербальний текст і, відповідно, найважливішим слід вважати початок кожного тематичного блоку. Тому основним завданням штучного ансамблю є постійне відтворення рухомого балансу між тематичними вступами та їхніми інтонаціями, оркестром і хором, вербальним текстом і розспівами, окремими складовими динамічної конфігурації тощо.

Необхідно також підкреслити важливе значення для виконавської інтерпретації хорової фуги таких суттєвих чинників, **як динаміка, темп й агогічні нюанси**. Безумовно, вони не належать до першорядних параметрів досліджуваного жанру, які б щонайперше визначали його композиційну специфіку, однак, водночас є досить важливими для деталізації процесу художнього втілення цієї специфіки. З одного боку, ці засоби художньої виразності значною мірою «оживляють», індивідуалізують трактування музичного твору, у тому числі й хорової фуги, з іншого, — зловживання ними «може призвести до манірності, сентиментальності виконання» [121, с. 140]. Як стверджує І. Мусін, диригенту необхідно піклуватися не стільки про пошук ступеня змін темпу й динаміки, скільки про відповідне втілення музичної думки, причому особливо в класичній музиці, де найчастіше в партитурах відсутня будь-яка деталізація у цьому плані [там само].

Як відомо, голоси в фузі самостійні й одночасно характеризуються функціональною мінливістю (відповідно до того, яку функцію партії хору виконують у той чи інший момент — тематичну або акомпануючу, — оскільки

тема переміщується з голосу в голос). У зв'язку з цим, як зазначає П. Чесноков, виникає необхідність урівноваження й логічного розподілу нюансування. У момент проведення в якій-небудь партії тематичного елемента її звучання повинно бути важчим порівняно з іншими: «Особливо чітко і яскраво виразно тема повинна виконуватися на початку фуги: засвоєна слухом і музичною свідомістю, вона в подальшому скрізь буде ясною й зрозумілою» [211, с. 117]. Відповідь має звучати яскраво, проте все ж таки дещо м'якше, ніж тема, а протискладення, відповідно, на нюанс тихіше, ніж тема-відповідна пара (проте якщо протискладення утримане, його необхідно співати яскравіше). На думку П. Чеснокова, експозиція фуги повинна виконуватися суворо й ритмічно, з невеликим уповільненням перед вільною частиною, а остання, у свою чергу, — дещо стрімкіше й жвавіше. Кожен новий виток вільної частини необхідно відокремлювати і вибудовувати динамічно [там само].

Отже, хорова фуга з боку її музично-виконавських параметрів постає як складний системний феномен, що потребує відповідного врахування її синтетичної природи також і в процесі репетиційної роботи. Слушні роздуми щодо багатоступовості поступового комплексного засвоєння хорового твору, які можуть бути цілком застосовані до специфіки роботи над хоровою фугою, висловлює Г. Савельєва: «Оскільки музика є мистецтвом інтонованого змісту (Б. Асаф'єв), то розуміння музичного твору є пошуком значення, смислу звукових інтонацій» [154, с. 158]. Авторка виокремлює наступні етапи осмислення музичного твору, що вивчається, з точки зору керівника хору:

- «- акт прийняття мисленнєвого завдання;
- дослідження елементів музичного твору;
- побудування інтерпретаційної моделі;
- практичне втілення» [там само].

Як зазначає дослідниця, перший етап характеризується підбором репертуару загалом та для концертних виступів. На нашу думку, оскільки хорова фуга є непростю для виконання, й насамперед, для виконання самодіяльними чи навчальними колективами, хормейстеру в цьому випадку

необхідно об'єктивно розрахувати виконавський потенціал як хору, так і власний, диригентський. Однак, в тому випадку, якщо труднощі можуть бути подоланими, другим етапом має бути оцінка можливих складнощів та пошук їх вирішення. Г. Савельєва рекомендує провести вокально-хоровий аналіз і в першу чергу визначити зміст твору та охарактеризувати «слово». Головною ознакою вокально-хорового співу є його лінеарність, яка особливо відчутна в хоровій фузі. Таким чином, «горизонталь» підпорядковує звичайну для хорового співу «вертикаль» [154, с.160].

Наступним етапом музичного мислення диригента має бути оцінка стилю твору, а потім вже пошук необхідних інтонацій, прагнення до власного стилю та «звукового ідеалу». Третій етап, за класифікацією Г. Савельєвої, є «осягнення смислу музичного твору у його цілісності» [154, с. 162]. На четвертому етапі відбувається перевірка створеної хормейстером інтерпретації та пошук необхідних диригентських засобів (мануальних) для передачі відповідного музично-образного змісту. «Природне відображення музики в диригуванні відбувається тоді, коли вона звучить не лише в голові диригента, але і в його руках, коли він здатний зробити жест суттєво правдивим, образно вражаючим, психологічно достовірним» [158, с. 356].

Варто окремо зупинитися на типових **диригентських** труднощах; вони нерідко виникають у процесі репетиційної роботи над хоровою фугою, оскільки, як справедливо зазначає О. Єгоров, «виконання хорової фуги й інших складних поліфонічних творів вимагає від хорового колективу великої виконавської витримки й володіння великими технічними навичками» [70, с. 113].

Хорова fuga — це також вершина майстерності і для диригента, тому вміння керувати (а не тягнути хор за собою), безумовно, приходиться з досвідом. Роль хормейстера при диригуванні фуги носить складовий характер, який поєднує кілька факторів одночасно: необхідно передбачати заздалегідь вступ тематичного матеріалу, постійно контролювати динамічний баланс, логічно вибудовувати фразування, впевнено «тримати» темп тощо. Незважаючи на всю

свою міць і насиченість звучання, хорова fuga повинна редукуватися при цьому до мінімуму видимих дій хормейстера: чітка схематична сітка правої руки з чітко вираженою акцентуацією, передання необхідного образу «через очі» і потрібного штриха через амплітуду рухів, управління диригентським планом і діапазоном. Диригенту необхідно контролювати й берегти свій хор від форсування, оскільки об'ємні жести будуть заважати артистам і сповільнювати темп, — такі жести недостатньо наповнені логікою. Хорова fuga — одна з форм і жанрів, які не можуть бути прочитані з аркуша, отже, і хормейстеру, і артистам хору необхідно спочатку ретельно вивчити, відпрацювати, а потім послідовно втілити основні положення її поетики, перш ніж виносити на концертну естраду й відкривати увазі й уяві слухача багатоскладний логіко-семантичний план поліфонічного твору.

#### *Композиційно-драматургічна роль тексту*

Найвагомішою відмінністю хорової fugи від інструментального жанрового типу є наявність у ній вербального тексту, який спрямовує слухача на сприйняття певного конкретного образу й змісту. На думку *Harold Owen Doering*, коли композитор звертається до створення хорового твору, він має справу з труднощами при поєднанні слів і музики і мусить відштовхуватись від змісту тексту. Форма хорової fugи визначається здебільшого будовою тексту, оскільки вона підпорядковується ритмічному наповненню слів і їхньому емоційному навантаженню, а також зумовлюється обмеженнями людського голосу [229, с. 131].

Як стверджує дослідник Р. Берберов, існує дві основні природні передумови, якими обумовлено поліфонічне формоутворення хорового твору: по-перше, багатоголосна природа хору, що складає потенціал до поліфонічного викладу, по-друге, — зв'язок емоційної складової з вокальною розспівністю в ході поступового лінійного музичного розгортання вербального тексту як основної тези твору. Автор слушно зазначає: «Виявлення поліфонічного початку складається в спільному прагненні хорових структур до вуалювання



цезур і граней розділів, до гнучкості і «свавілля поведінки», що є одним із факторів розкріпачення хорової композиції від не завжди бажаною тиранії «жорстких» форм-схем інструментальної музики» [24, с. 12].

Таким чином, словесний текст і розгортання поліфонічної музичної тканини прагнуть до індивідуального лінійного розвитку, уникаючи точного повторення, що приводить до гальмування руху. Взаємодія поезії і музики в поліфонічній тканині, на думку Р. Берберова, «взаєморегулює одна одну (або навіть взаємостримує)» [там само]. «Резюмуючи сказане про формотворчу і образно-сміслові функції музично-хорової поліфонії, потрібно відзначити, що в області музичної форми вона виступає перш за все як фактор ускладнення деталей і динамізації структурного процесу, а в області словесного змісту — навпаки, скоріше як фактор узагальнення, спрощення, виявлення основної думки» [24, с. 13].

А. Дмитрієв наголошує на тому, що «текст теми фуги не може бути абстрактно викладеним уривком мови. Зазвичай у ньому виражається певна, відносно завершена думка» [58, с. 415]. Мелодичний зміст і смислове значення тексту знаходяться в художній єдності й визначають яскравість теми. Фуга є непростим жанром для сприйняття, і тому текст не повинен «перекривати» головну «виразно-естетичну форму фуг: і динамічне сплетіння голосів, і тематичні перетворення» [там само].

Початковий текст теми майже завжди зберігається при подальших проведеннях, однак при цьому наступні перетворення теми розкривають насамперед емоційно-сміслові деталі вербальної тези. Надзвичайно важливим у контексті нашого завдання щодо виявлення специфіки хорової фуги є спостереження А. Дмитрієва про те, що «"літературно"-поліфонічний розвиток змісту фуги зазвичай переважає над сюжетним розвитком» [58, с. 415]. Отже, в цьому плані можна розглядати хорову фугу в якості самостійного жанрового різновиду втілення загальної композиційної схеми. Так, можна стверджувати, що специфічним методом розвитку у фюзі «*Cum sancto spiritu*» з «Великої меси» *c-moll* В. Моцарта перш за все стає обумовлене стійкою

вербально-текстовою «персоніфікацією» теми смислове пере забарвлення вихідної вербальної тези виключно за рахунок її тембрового і ладотонального варіювання.

Безумовно, зміст використовуваного композитором тексту визначає тембровий склад, динаміку, темп, фактуру та інші невід'ємні засоби музично-художньої виразності.

Особливості літературного тексту при виконанні хорової фуґи можуть зумовлювати цілий ряд додаткових складнощів:

1. Динамічний і штучних ансамбль. За темою фуґи (відповідно, і відповіддю), а також за протискладенням зазвичай закріплюється стабільний вербальний текст, який протягом всієї фуґи найчастіше не змінюється. Оскільки тема в експозиції фуґи проходить в кожному з голосів, необхідно вибудувати баланс, за якого тема при кожному своєму вступі повинна звучати яскравіше, а решта партій тихіше, при цьому, однак, без втрат щодо вокальної опори, а також чіткості дикції (хоча і м'якше, ніж проведення теми). При цьому кожний новий черговий вступ тематичного голосу, ідентичний за своїм динамічним рівнем, не може бути виправданим логічно, у зв'язку з чим необхідно пам'ятати про загальне фразування і скорегувати динамічний рельєф експозиції.

2. Позиція. Зважати лише на дикцію недостатньо. Досвідчений хормейстер із належним слуховим досвідом обов'язково спиратиметься на єдину вокальну позицію в хорі, яка залежить, зокрема, від літературного тексту. Зокрема, як зазначає О. Анісімов, важливим засобом виразності в хорі є вокальний штрих або звукова позиція, оскільки володіння таким елементом хорової звучності розширює можливості хору в плані відтворення художнього задуму. Вироблення єдиної вимови тексту безпосередньо залежить від позиції, від точки опори співаків [3, с. 63]. Принципи вибору дихання, позиції звуку, артикуляції, тембрального забарвлення звуку, що формують загальний характер звучання твору — відповідно до необхідного семантичного ракурсу

— є невід’ємними елементами в роботі хормейстера над вербальним текстом першочергово.

Єдина вокальна позиція у артистів хору зумовлює й унісонне, й ансамблеве звучання, як зокрема, так і загалом. Оскільки хорова fuga, як правило, завжди є динамічно насиченою й нерідко звучить у досить швидкому темпі, навички хору мають бути відпрацьовані до автоматизму. Крім позиції звучання, важливим для виконавської інтерпретації є також її динамічне наповнення, адже вступ теми не повинен з’являтися раптово й інші голоси при цьому не стають менш важливими, оскільки у фузі відбувається постійна зміна функціональних ролей для кожної з партій. Паралельно з вокальною роботою над текстом, хормейстеру необхідно сформулювати чітке уявлення для кожного з артистів хору щодо його індивідуальної ролі у загальній стратегії основної партії на кожній з окремих ділянок хорової фуги.

Безумовно, головна роль у пошуку необхідних засобів виразності для втілення композиторського задуму в хоровій фузі належить хормейстеру і його особистій роботі з нотним матеріалом: від того, як він побудує свої стратегічні уявлення відносно змісту, кульмінації, форми тощо, які конкретні виконавські прийоми підбере для розкриття власної інтерпретаторської версії, в основному залежатиме і подальше розуміння й виконання хору. Згідно з О. Анісімовим, «одним із важливих художньо-виконавських елементів у хоровому співі є єдність і правильні взаємовідносини літературного тексту, окремих фраз, пропозицій, слів, окремих складів з інтонацією, мелодією, гармонією, ритмом, голосоведінням, динамікою й іншими музично-виразними засобами» [3, с. 100]. Зокрема, дослідник зазначає безпосередній вплив літературного тексту на метричну й ритмічну акцентуацію в хоровому творі [3, с. 108], що може мати певне значення для диференціації вихідного тематичного матеріалу в хоровій фузі за принципом його наближеності або віддаленості щодо вихідної метроритмічної структури вербального першоджерела.

Однак, можливі й інші підходи в аналізі хорової фуги, зокрема, в аспекті загальних принципів втілення її вербальної основи. Так, на думку О. Єгорова,

словесний текст у хорovій музиці відтворюється двома способами: за принципом пісенності або декламаційності. У першому випадку мелодія підпорядковує собі текст, відсуваючи його на другий план, при цьому текст спрощується, в результаті характерною стає наявність великої кількості розспівних складів. Другий принцип «заснований на музичному розвитку природних інтонацій виразної емоційної промови» [70, с. 127]. Для нього характерний взаємозв'язок між вокальною та словесною складовими за принципом «склад-нота», тобто на кожний звук; яскравим прикладом цього типу, на думку О. Єгорова, є речитатив.

Насправді, зазначені дослідником типи відображають загальні універсальні закони взаємовідносин музики з текстом (фонетичний, мелізматичний і силабо-мелізматичний) і, по суті, закорінені в архаїчній монодії (григоріанському хоралі, ірмолойному наспіві, знаменній монодії) як, за висловом Н. Беліченко, «найбільш давній «тектонічній» основі поліфонічного багатоголосся» [20, с. 20].

Необхідно відзначити, що в хорovій фузі має місце взаємодія обох вищевказаних принципів співвідношення музичного й вербального планів. Однак при цьому спостерігається певна чітка логічна залежність між конкретною композиційною функцією елемента фуги й принципом його «озвучування» (за допомогою тієї чи іншої текстової синтагми). Так, початок «великої» теми, що відкриває експозицію фуги, як правило, характеризується переважанням «декламаційного» підходу, тоді як протискладення, що супроводжує її, навпаки, зазвичай будується на внутішньоскладовому розспіві.

Зокрема, у темі хорovої фуги «*They loathed to drink of the river*» Г. Генделя з ораторії «Ізраїль в Єгипті» (див.: додаток В, № 9) використовується єдиний, незмінний протягом усього твору текст за допомогою фонетичного співвідношення (склад-нота), при цьому в протискладенні розспівується слово «*water*».

Такий прийом симультанної взаємодії декламації й розспівності у викладенні хорovої фуги є досить типовим, що зумовлюється

композиторським прагненням до логічного розосередження вербальної основи, яке полегшує слухацьке сприйняття, а також до забезпечення зрозумілості вступів теми (або відповіді). При цьому найчастіше композитор обмежує свій вибір одним-двома окремими рядками поетичного тексту, розподіляючи його між темою й протискладенням, нерідко, як у вищенаведеному випадку, відповідь вступає з накладенням, тобто ще до того моменту, коли тема завершує викладення свого власного словесного тексту.

На відміну від попереднього прикладу, у хоровій фузі «*Cum sancto spiritu*» В. Моцарта тема у своєму розгортанні містить внутрішньоскладовий розспів на слові «*sancto*» (див.: додаток В, № 24), який у виконавському відношенні створює небезпеку пом'якшення загального звучання теми, що є в цьому випадку неприпустимим, й тому необхідно зберегти її вольове звучання. Вербальний текст розподіляється між темою й протискладенням, при цьому найважливішого значення набуває допоміжний артикуляційний момент у вигляді паузи, що надає можливість, з одного боку, налаштуватися слухачеві на тему й новий вербальний текст, з іншого, — перебудуватися виконавцям на нову (акомпануючу) роль у цьому фрагменті й підготуватися до інтонаційних складнощів, пов'язаних зі співом юбіляцій у темпі *Allegro*.

Особливої уваги потребує розподіл вербального тексту в подвійній фузі зі спільною експозицією, оскільки в цьому випадку композитор змушений шукати оптимальний баланс між двома різними темами, які звучать одночасно. На прикладі кантати № 131 Й. Баха можна спостерігати, яким чином забезпечується цей баланс композитором: по-перше, теми вступають асинхронно (друга тема з'являється на один такт пізніше); по-друге, в момент вступу другої теми вербальний текст протискладення після першої теми починає звучати розспівно (на слові «*erlösen*», де початковий і кінцевий склади «*er-*» і «*-sen*» подаються силабічно, а середній склад «*lö-*» має три секвенційні побудови). У подвійній фузі особливо важливим є збереження способу метроритмічного відтворення тексту, закріпленого за темою й протискладенням від початку, і проведення цього вихідного вербального

тексту в будь-якому іншому оформленні навряд чи буде логічно виправданим, оскільки це означало б якісні зміни в смисловому навантаженні, його трансформацію, що є нетиповим для жанру хорової фуґи досліджуваного періоду.

Однак трапляються й такі варіанти, коли один і той самий текст, закріплюється як за темою, так і протискладенням, наприклад, у хоральній фузі Й. Баха в кантаті № 38 («*Aus tiefer not schrei ich zu dir*») (див.: додаток В, № 47). Водночас, слід мати на увазі, що фуґа на хорал не належить до класичних зразків фуґ й роль слова тут зовсім інша, оскільки вона містить доволі розгорнутий вербальний текст і мелодику загальновідомого для сучасників Й. С. Баха хорального піснеспіву. У цьому номері кантати фуґовані проведення звучать тричі (двічі на одну й ту саму тему), причому кожного разу з новим текстом, який збігається в темі та протискладенні.

Провідна роль вербального тексту виявляється насамперед в експозиційній частині, оскільки тут, як правило, зосереджується весь основний інтонаційно-словесний тематичний комплекс, що лежить в основі всього подальшого розвитку фуґи. Крім того, зважаючи на те, що хорова фуґа зазвичай є невід'ємною частиною більш великої циклічної вокально-інструментальної форми і супроводжуючий її вербальний текст не звучав раніше (або міг звучати лише почасти в попередньому розділі циклу), його роль саме в «заголовній» частині фуґи знову-таки значно підсилюється. Натомість, у вільній частині вихідний текст (як і тематичний матеріал фуґи в цілому) відчутно розосереджується, «розчиняється» в хоровій фактурі, оскільки метою цього композиційного розділу є не тематичне оновлення, а розвиток заданої в експозиції тези (причому як у музичному, так і у вербальному аспектах). У зв'язку з тим, що у вільній частині, як правило, не виникає новий вербальний текст, у цьому розділі хорової фуґи більшу увагу варто приділяти, відповідно, внутрішньому фразуванню, з одного боку, блоків, із яких вона композиційно складається, з іншого, — великих автономних тематичних пластів, їхній динамізації, тембральному колориту тощо.

На загальному тлі слід виокремити хоральні фуґи, які пов'язані переважно з мотетним принципом композиції і тому не збігаються з класичною формою фуґи й характеризуються багатотекстовістю, обумовленою їхньою оповідною (мотетною) природою, як, наприклад, це трапляється нерідко у фуґованих частинах із хоральних кантат Й. Баха, у яких кожен розділ має супроводжуватись своїм автономним текстом. В той же час, за спостереженнями Т. Мюллера, початкові фуґи в хоральних кантатах Й. Баха є переважно однотемними, оскільки композитор прагнув до відтворення тексту у вигляді такої музичної думки, яка, зазвичай, вкладалась у закруглену форму теми, і тільки у випадках розширеного образного змісту Й. С. Бах віддавав перевагу двотемному (багатотемному) типу фуґи [151, с. 221].

Коротко підсумовуючи вищесказане щодо ролі літературного тексту в хоровій фузі, відзначимо, що словесна основа є одним з його найголовніших специфічних параметрів в досліджуваному жанрі. Вербальний текст стає безпосереднім імпульсом для формування тематизму хорової фуґи і, відповідно, відбору тієї чи іншої «конфігурації» засобів її виконавської інтерпретації: артикуляції й метроритмічної акцентуації теми, обрання хорової партії для теми відповідно до її тембральної характеристики тією ж мірою, як і тембрального «візажу» цього тексту всередині кожної з партій, позиції звучання, динамічного розподілу серед партій і динамічного фразування в цілому. Отже, всі наведені вище спостереження щодо використання композиторами вербального тексту в хоровій фузі можна класифікувати наступним чином:

- єдиний текст закріплений тільки за темою;
- фіксований текст присутній як в темі, так і в протискладенні;
- єдиний текст в експозиції сполучається з наявністю нових вербальних вставок в інших розділах фуґи;
- текст не обмежується основним вербально-тематичним комплексом і надалі поступово розкриває сюжетну лінію.

### Функції інструментального супроводу

Як правило, у хоровій фузі здійснюється синтез хорového та оркестрового звучання, причому між учасниками цього ансамблю спостерігаються різні типи взаємодії. Всі представлені в даній роботі приклади хорової фуги є фрагментами великих вокально-інструментальних циклічних творів і тому майже всі вони містять окремий інструментальний супровід.

В хоровій фузі досліджуваного періоду оркестровий супровід має зазвичай дві основні функції: 1) підтримуючу (в тому випадку, коли оркестр дублює хорову партію) та 2) ладо-гармонічну або ритмічну функції, притаманні більш самостійній партії супроводу, яка надає хору лише тональну або метричну опору.

На прикладі кантати Й. Баха BWV 131 «*Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir*» бачимо, що оркестр повністю дублює партію хору від початку до кінця, але при цьому саме завдяки цьому можна розглядати більш важливі тематичні елементи та гармонічну опору, яку композитор посилює за допомогою оркестрової партії. З самого початку фуги оркестр підтримує хор (3 т.), додаючи звуки, необхідні для повноцінної акордової структури і більш ясної гармонії, які відсутні в хоровій партитурі, оскільки в хорі звучить двоголосний комплекс, що складається з двох різнохарактерних тем. Зокрема, бахівській поліфонічній фактурі притаманний сталий контрапунктично-комплементарний характер: щоразу в момент розрідження хорової фактури оркестрове викладення стає більш насиченим порівняно з хоровим, тимчасово приймаючи на себе основну роль. Так наприклад, в 11-12 тт. оркестрова партія, що звучить на фоні солюючої теми в партії басів (які мають тембрально «важкий» звук і тому для її чіткого звучання хорова фактура стає прозорою), поступово ускладнюється за рахунок появи нового тематичного матеріалу — руху паралельними терціями, шістнадцятими в партії скрипок тощо. Зауважимо, що в органному варіанті даної хорової фуги композитор зберігає саме цей — оркестровий — варіант. В результаті в 13-14 тт. виникає ситуація, коли один з голосів (у даному випадку це партія



сопрано) залишається без оркестрової допомоги, що почасти пояснюється зручною для сопрано високою теситурою. Таким чином забезпечується зосередження уваги на домінуванні оркестру, який підтримує партію басів, що на активному оркестровому тлі стрімко та впевнено підноситься догори.

Цікаво, що в 19-20 тт. оркестр не дублює партію сопрано, підтримуючи її окремими звуками, утім, створивши варіант цієї фуґи для органу, композитор знов-таки бере до уваги саме інструментальну партію. Наведені спостереження свідчать про різницю функцій хору та оркестру, незважаючи на їх нібито ідентичність на перший погляд. Інструментальний супровід характеризується більш строго організованою вертикаллю, ніж хоровий компонент, саме тому в органному перекладі композитор віддає перевагу оркестровій партії, оскільки хорова партія вступає у певне протиріччя з інструментальним (органним) виконавством з його свободою та тембральним різноманіттям.

В кантаті Й. Баха BWV 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*» спостерігаємо дещо інший підхід композитора до функції оркестрового супроводу в хоровій фузі. Насичена безперервним мелізматичним розпівом на початковому складі слова «*Lobe*» тема фуґи підтримується розрідженою оркестровою фактурою гомофонно-гармонічного складу, у якій наявні паузи на відносно слабкій (другій) долі тридольного такту. Завдяки цьому типу фактури уможлиблюється підтримка з боку оркестру низки артикуляційних складнощів в початковому тематичному мотивному розвитку в хорових партіях (24-36 тт.). Натомість, в той момент, коли в хоровій фактурі з'являється акордова вертикаль (37-41 тт.), оркестр починає виконувати контрапунктуючу функцію, його партія стає насиченою шістнадцятими та восьмими, які зустрічалися раніше в партії хору. Таким чином, оркестровий супровід в даній кантаті підтримує хор щодо артикуляційного та динамічного розвитку тематичного матеріалу, і ця підтримка полягає, по-перше, в тональному відношенні, по-друге, — у створенні опори для окремих тематичних хорових проведень.

Оркестр у заключній хорівій фузі «*Uns leite deine Hand, O Gott, verleih und Stark*» з ораторії «Пори року» Й. Гайдна виконує схожу до попередніх прикладів підтримуючу роль. Оркестровий супровід дублює хорову партію повністю, за рідким виключенням доповнюючи загальну гармонічну вертикаль в експозиції та розвиваючій частині. Що стосується заключної частини, яка вирішена у гомофонно-гармонічному ключі, завдяки введенню нових фактурних формул, що чергуються з акордовою фактурою, оркестр підсилює піднесений характер фінальної фуґи та всієї ораторії загалом.

Оркестровий супровід в фузі «*Cum sancto spiritu*» з «Великої меси» *c-moll* В. Моцарта майже повністю дублює хорову партію, при цьому лише іноді в ній незначно змінюється ритмічний малюнок, який укрупнюється або посилюється октавними подвоєннями однієї з партій. В кульмінації оркестрова фактура не співпадає з хоровою: партія сопрано звучить у високій теситурі на тлі супроводу з насиченою акордовою вертикаллю (127-132 тт.). З 132 т. продовжується розвиток оркестрової фактури, що супроводжує прозору хорову партію із стретою між теситурно високими голосами, при цьому оркестр підсилює звучання тенорової партії, яка вступила першою. З 140 т. і в подальшому оркестровий супровід підтримує басову партію октавним подвоєнням та приймає на себе чільну роль.

В ораторії Дж. Россіні «*Stabat mater*» роль оркестрового супроводу загалом можна відзначити як підтримуючу, але водночас композитор обирає дещо інший підхід, ніж у попередніх прикладах. В експозиції в хорівій фузі «*In sempiterna saecula*» хоріві партії дублюються оркестром вибірково: матеріал обох тем водночас проходить як в хорі, так і в оркестрі, і таким чином його звучання підсилюється інструментальним супроводом, в той час, як контрапунктуючий матеріал не отримує такої допомоги. Цей принцип залишається незмінним протягом фуґи, завдяки чому відчувається певний вплив традицій барокового оркестру (див.: додаток В, № 1).

В подальшому розгорненні фуґи насичення тематизму в хорівій фактурі відбувається за рахунок октавних подвоєнь матеріалу обох тем в оркестрі, але

частіше саме партії басів. Завдяки оркестру кожна тема сприймається більш рельєфно, оскільки їхні вступи звучать паралельно у хоровій та оркестровій площині, в тих розділах, де змінюється хорова фактура, оркестр також переходить до відповідної зміни типу супроводу, допомагаючи хору тонально, динамічно, а також доповнюючи темброву палітру хору оркестровими засобами.

Зовсім інший тип взаємодії між оркестровим супроводом та партією хору спостерігаємо в фузі «*Cum sancto spiritu*» з меси *C-dur* Л. ван Бетховена. На початку твору, в експозиції, оркестр повністю дублює хорову фактуру, даючи змогу почути кожен партію, і при цьому не відволікає від тематичного матеріалу. В подальшому, в розвиваючій частині, оркестр протистоїть хору ритмічно, безперервний рух вісімками пом'якшує звучання активних, більш строго лунаючих чвертей в хорі, передбачаючи у такий спосіб гармонічну підтримку хору (17-21 тт.). Таким чином, оркестрова партія виконує контрапунктичну роль та стає ще одним важливим компонентом в поліфонічному цілому. В 29-32 тт. в оркестрі звучить подвоєння для кожної з партій хору, — таке поступове розширення музичного матеріалу підводить слухача до кульмінації, після якої прозора поліфонічна фактура в хорі змінюється на гомофонно-гармонічну із гостро пульсуючим ритмом, високою теситурою та енергійними напористими пасажами, подвоєними переважно в сексту (між гобоєм, кларнетом та струнними у 33-36 тт.).

Оркестр віддзеркалює хорову партію, повністю підтримуючи емоційну напругу або спад в хорі; в той час, коли хорова фактура стає прозорою, зокрема на початку тематичних розділів, оркестр, відповідно, характеризується меншою кількістю інструментів, які дублюють хорові партії. Однак, в моменти подальшого розвитку поступово виникає динамізація за рахунок вступів інструментів, і в кульмінації, як правило, звучить насичене оркестрове *tutti*, причому нерідко у гомофонно-гармонічному складі, тобто відбувається його «гомофонізація» (за висловом Б. Напрєєва). Зокрема, в заключній частині бетховенської фуґи оркестрова фактура спирається на органний пункт, який

підтримує хорову стрету в терцієвому подвоєнні, чергуючись з репліками солюючих голосів на матеріалі елементів теми. Чергування тематичного матеріалу між хором і оркестром завершується кодою, яка поєднує могутнє звучання хору та оркестру у величній акордовій фактурі.

Таким чином, оркестровий супровід в розглянутій фузі Л. ван Бетховена є активним компонентом поліфонічної фактури, оскільки він не стільки доповнює хор в ритмоінтонаційному або ладогармонічному відношенні, але й значно динамізує загальний склад твору, зокрема, за рахунок його гомофонізації, окреслюючи собою композиційні межі основних розділів фуги.

На прикладі хорової фуги Л. ван Бетховена «*Et vitam venturi seculi*» спостерігаємо інтермедійну функцію оркестрового супроводу. Так, перша оркестрова тематична зв'язка, яка підводить до додаткового проведення теми в партії сопрано, виконує роль інтермедії; з оркестрового програшу також починається і розвиваючий розділ. Оркестр в хоровій фузі Л. ван Бетховена може приймати на себе також і функцію самостійного проведення тематичного матеріалу, зокрема утриманих протискладень. В цій фузі можна знайти цікаві приклади змішаного типу фактури із вкрапленням в загальну поліфонічну тканину сольо-оркестрових фрагментів.

Особливістю фактури хорової фуги Л. ван Бетховена стає насиченість гармонії за рахунок тональних відхилень та еліптичних оборотів, в яких оркестру належить провідна роль. Таким чином, в бетховенській хоровій фузі оркестровий супровід, порівняно з партією хору, виступає в якості рівноправного елемента в розкритті музичного змісту. Особлива роль симфонічного оркестру в хоровій творчості композитора є предметом підвищеної уваги багатьох зарубіжних дослідників. Зокрема, *H. O. Doering* вказує на пріоритет оркестрової партії у хорових творах Л. ван Бетховена [229, с. 136], також *A. T. Davison* акцентує ту саму думку: «Що не може не справляти враження в оркестрових композиціях, почерпнутих з хорових творів, так це майже незмінна перевага оркестровки над хоровим письмом» [там само]. На прикладі розглянутої фуги, яка належить до раннього періоду

творчості Л. ван Бетховена, ми також можемо спостерігати вказану дослідниками тенденцію.

Стисло підсумовуючи вищенаведені приклади, слід зазначити, що оркестр є активним учасником вокально-інструментального синтезу в хорovій фузі, при цьому його функцією насамперед є підтримка тематичного матеріалу хорovої партії за рахунок її тонального, динамічного та тембрального збагачення.

### *Архітекtonіка хорovої фузи*

Як зазначає Н. Беліченко, «специфіка архітекtonічної цілісності поліфонічного твору, на відміну від гармонічної за своїм складом (за типологією Т. Бершадської) багатоголосної музики, відтворюється насамперед у його “фактурному ландшафті”» [17, с. 35]. Поняття «архітекtonіка» та «цілісність» є багато в чому тотожними, оскільки розкривають ті ж самі принципи розгортання музичного твору, а також його виконавської інтерпретації. Хоральна fuga, яка побудована за «вертикальним» (ярусним) принципом, є прикладом симультанного арочного типу, оскільки містить в собі фактурний розподіл на тему хоралу та коментуючий її шар. Елементи цього типу є і в імітаційній поліфонії, але вони більш «місцевого» значення, наприклад утримані або неутримані протискладення до теми, низка стрет та секвенційні інтермедії [17, с. 33]. Саме тому, на думку Н. Беліченко, у фузі більш вагомим є координація «за діагоналлю», що поєднує симультанний (контрапунктичний) і сукцесійний (власне поліфонічний) принципи, оскільки в ній є важливими як теми із контрапунктуючими протискладеннями й багатотемні комплекси у фактурній площині, так і тематичні проведення в їх чергуванні з інтермедіями [17, с. 34].

Хорова fuga за своєю архітекtonікою суттєво відрізняється від інструментального типу фузи. Невипадково в назвах досліджуваних хорovих творів взагалі не зустрічається слово «fuga», на відміну від інструментального аналогу. Натомість хорова fuga з кантати BWV 131 Й. Баха в її

інструментальній (органній) версії названа «фугою» самим композитором. Цей факт може пояснюватися тим, що хорова fuga, як правило, є частиною великої вокально-інструментальної форми (кантати, ораторії, меси) і знаходиться в середині циклу.

Архітектоніка хорової фуґи обумовлена її голосовою природою, тембральною специфікою та фактурними особливостями хору. Виконавський склад хорової фуґи «диктує» тектонічні зміни (зокрема, проведення теми із голосу в голос), за допомогою яких поступово вибудовуються архітектоніка твору в цілому. Тематичні проведення в хоровій фузі порівняно з інструментальною характеризуються своєю відносно невеликою кількістю в усіх розділах, що є очевидним при порівняльному аналізі хорової та інструментальної фуґи.

Хоровій фузі частіше за все притаманна композиційна компактність: контрекспозиції зустрічаються досить рідко, не є типовим для неї також й наявність додаткового (або додаткових) проведення тематичного матеріалу. Експозиція в більшості випадків характеризується поступовим висхідним або низхідним вступом тематичних проведення та поєднується з подальшою вільною частиною завдяки зв'язуючій інтермедії.

Інтермедії набувають в хоровій фузі особливого значення й нерідко за своїм характером та функцією наближаються до розробково-зв'язуючих тематичних композиційних розділів сонатної форми, причому починаючи вже з експозиції. Сполучаючи між собою проведення теми та відповіді в тоніко-домінантовому співвідношенні, інтермедії подекуди сприймаються як справжня зв'язуюча партія сонатної форми, функції якої — тематичний перехід та ладотональна підготовка побічної партії.

Вільна частина хорової фуґи, як правило, є менш розгорнутою і більш «мобільною», ніж у її інструментальному різновиді, і нерідко містить чергування поліфонічних та гомофонно-гармонічних проведення, більш сміливих модуляційних ходів, динамічних за своїм тонально-гармонічним планом інтермедій тощо; при цьому значно активізується оркестр.

Зустрічаються також традиційні стрети, завдяки яким тематичні проведення скорочуються «за діагоналлю» і таким чином значно динамізують розвиваючий розділ.

У заключній частині хорової фуґи, як і в інструментальній, найчастіше спостерігаємо проведення теми не у всіх голосах, а нерідко лише в одному з них. Стретні тематичні проведення мають тут підсумовуючий характер. Кода, на відміну від інструментальної фуґи, присутня дуже часто і, як правило, звучить в гомофонно-гармонічному викладенні.

Особливістю виконавської архітекτονіки в хоровій фузі є, з одного боку, постійна увага до відносно чіткого відтворення симультанних проведеннь тематичного матеріалу за рахунок штучного ансамблю з метою добре відчутти «діагональ» (тобто диференціацію голосів), з іншого боку, — забезпечення виконавського мислення великими блоками (тобто розгорнення сукцесійного розвитку фуґи). В результаті, виконавське усвідомлення фуґи неможливо розділити на вертикаль або горизонталь (як в гомофонній фактурі), оскільки ця форма має синтетичний характер і будується «за діагоналлю».

Дослідник Р. Берберов зазначає, що масштабні хорові твори необхідно розглядати як «аналог оркестрового твору», пропонуючи таке поняття, як «хоровий симфонізм», який досяг значного рівня свого розвитку у «Великій месі» і «Реквіємі» В. Моцарта, 9 симфонії і «*Missa solemnis*» Л. ван Бетховена та інших творах [24, с. 25].

На основі здійсненого у попередніх підрозділах аналізу окремих параметрів хорової фуґи, зокрема таких, як фактура, тембр (фактура) і теситура тощо, а також вербальний текст, пропонуємо узагальнюючу таблицю, яка уможливилює як диференційований розгляд усіх цих основних складових фуґи та їх змінюваних функцій залежно від знаходження на тому чи іншому композиційному етапі, так і загальну мобільну конфігурацію їх перемінних значень протягом просування форми у часі (див.: додаток Б, № 1).

Викладені у зазначеній таблиці результати аналізу можуть бути представлені також й візуально, зокрема у вигляді тривимірної моделі, яка

пропонується в різних проекціях (див.: додаток А, схеми 1-5).

## **2.2. Порівняльний аналіз вокальної та інструментальної версій хорової фуґи як один із методів виявлення її специфіки (на матеріалі творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя)**

Викладені в підрозділі 2.1 теоретичні міркування щодо найсуттєвіших музично-виконавських параметрів хорової фуґи, композиційно-драматургічної ролі в ній вербального тексту, функцій інструментального супроводу, а також особливостей її архітектоніки, верифікуємо далі на музичному матеріалі шляхом порівняльного аналізу різних за своїм виконавським складом — вокально-оркестрової та клавірної (органної) — версій двох монументальних творів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, для більш рельєфного виокремлення специфічних жанрових особливостей власне хорової фуґи.

*Й. С. Бах. Хор «Und er wird Israel» з кантати BWV 131 і його органна версія — фуґа BWV 131a*

Як зазначає В. Протопопов, поліфонічна майстерність Й. Баха піднялася на висоту за рахунок узагальнення зібраного їм досвіду попередніх поліфоністів 16-17 ст. (Дж. Палестрини, Дж. Фрескобальді, Ф. Куперена та ін.). Основоположною властивістю тематизму Й. Баха є його цілісність та безперервність, обумовлена відмовою від точного повторення, зокрема в секвенційному розвитку, униканням розчленованості тощо [137, с. 124].

Характерною ознакою бахівського письма є «змінність щільності поліфонічного багатоголосся», а також широта мелодичних ліній і наповненість їх тематичними інтонаціями.

Кантата Й. Баха BWV 131 є однією з перших опусів цього жанру, написаних композитором у Мюльгаузені в 1707 або 1708 році<sup>5</sup>. Існує

5 А. Швейцер вказує на відмінність форми даної кантати від подальших творів, оскільки в ній автор використовував форму аріозо, яка пізніше вийшла з моди і була замінена речитативом. В кінці партитури кантати «Aus der Tiefe rufe ich» знаходиться примітка: «На прохання пана Д. Георга Христ. Ельмара



припущення, що цей твір був написаний молодим композитором в пам'ять про трагічні події, пов'язані з пожежею в місті Мюльгаузені в 1707 році (почасти побічні натяки на це можна вбачати в окремих текстах кантати). Невипадково кантата присвячується молитві, зверненню до Господа з щирим проханням не залишати грішної людини і допомогти їй омитися від своїх гріхів. Завершується твір світлою надією про милість Бога, про Його прощення і спасіння. Композитор використовує в творі текст Псалма 130 (див.: додаток Б, № 2).

Кантата складається з п'яти частин, причому хор (змішаний чотириголосний) звучить тільки в непарних частинах, чергуючись зі співом солістів.

З точки зору виконавської специфіки слід зазначити, що кантата звучить «на єдиному диханні» й відрізняється стрімким розвитком, незважаючи на діалог між хором з його щільним звучанням і солістами. Безперервний рух прямує до кульмінації у фіналі твору у вигляді двотемної фуґи зі спільною експозицією. Це своєрідний девіз, сповнений надії і віри. Різноманітність тембрів спільно із різноплановими, семантично насиченими жестами диригента, допомагають виконавцям передати багатство фуґи.

До складу оркестру композитор включає струнні, гобой і фагот, темброве звучання яких максимально відповідає забарвленню хорових партій, але інструментальні інтермедії не такі масштабні, як в інших кантатах.

У заключній фузі використовуються останні два рядки тексту вищезазначеного псалма: «Він визволить Ізраїля / від усіх гріхів», де один рядок озвучений першою темою, а інший, відповідно, — другою. Обидві теми звучать паралельно, відстань між вступами — один такт, але при цьому вони завершуються одночасно. Перша тема (4 т.) відкриває фуґу і вступає в партію сопрано. Тема умовно ділиться на два елементи, причому другий включає в

---

покладено на музику Й. С. Бахом, органістом в Мюльгаузені». Ельмар був пастором церкви і другом Баха [217, с. 408].

себе розспів слова «*erlösen*» шляхом секвенційного розвитку (див.: додаток В, № 2).

Надалі перша тема фуги іноді проводиться не в повному обсязі, перший або другий елемент нерідко звучать відокремлено. Варто звернути увагу на переважання другого елемента в розвиваючій частини (тт. 14-15, 17, 20, 24, 26, 28, 31) і не таку часту присутність звучання першого елемента (тт. 25 і 29), — можливо, через активний характер складаючих його секвенцій з шістнадцятими тривалостями, що дозволяє із легкістю забезпечити насиченість звучання і, відповідно, підкреслити кульмінацію фуги. Такий поділ теми є дієвим прийомом динамізації розвитку фуги; до того ж, шляхом перерозподілу елементів між голосами забезпечується участь триголосся замість двоголосся.

Друга тема вступає в партії басів (3 т.), причому вона на один такт коротша за першу (див.: додаток В, № 3). Хоча тема звучить більш строго і розмірено, проте при цьому вона будується на стрімкому висхідному хроматичному звороті. Текст «*Aus allen seinen Sünden*» протягом усієї фуги належить тільки другій темі. В оркестрі ця тема звучить у терцієвому подвоєнні.

Звертаючи увагу на тембральне забарвлення тем фуги, спостерігаємо певну закономірність: світлий тембр характеризує першу тему, густий і насичений — другу. Відповідь (реальна) звучить в партії альтів, темброве забарвлення голосів при цьому зберігається:

$S \rightarrow T$  (1 тема)  $A \rightarrow B$  (2 тема)

Безумовно, Й. С. Бах враховував цей аспект хорового звучання — одну з головних відмінних рис звучання хору. Невипадково дві основні теми фуги доручені протилежним за тембровим забарвленням голосам. Легка, ширяюча перша тема з безліччю шістнадцятих нот доручена партії сопрано, а друга тема, яка відрізняється ритмічно і тембрально, контрастує першій за своїм звучанням в партії басів. Вочевидь, цей задум — розділити теми тембрально, надаючи можливість навіть непідготовленому слухачеві відчутти

різнохарактерність двох тем, — був вельми важливим при створенні даної фуґи. Звертаючи увагу на проведення відповіді, бачимо ту ж саму закономірність: світлій першій темі в партії тенорів відповідає суворіша друга тема в партії альтів.

Як зазначалося вище, темброва драматургія є чи не найголовнішою ознакою специфіки хорової фуґи. Можливості людського голосу обмежені теситурою, а також фізичними можливостями, що безпосередньо впливає на будову теми і форми фуґи в цілому. Однак, для двоголосної фактури на початку експозиції, в якій автор прагне підкреслити контраст, тембр є найзручнішим рішенням. Тема побудована за принципом контрастування голосів (сопрано-бас, тенор-альт, тт. 1-7) (див. : додаток В, № 4).

Даний тембровий контраст яскраво відчувається в хоровому виконанні, натомість в органній версії він «заретушований». Порівняно з органною фуґою, в якій темброві особливості першоджерела стерті, оскільки використовується один мануал (тобто, єдина темброва фарба), різний зміст вербального тексту в хоровій фузі значно підсилюється темброво-теситурним протиставленням тем. При цьому в органному варіанті немає такої чіткої диференціації голосів, тема легко мігрує з голосу в голос, залишаючись в тій самій теситурі.

Важливою особливістю досліджуваної хорової фуґи є оркестр — інструментальний «двійник» хору, який надає стійкості загальному звучанню. Певний інструмент прикріплюється до певного тембру, асоціюючись з конкретними хоровими партіями. У більшості випадків оркестрова партія дублює всі проведення в хорі (за винятком т. 11, в якому відповідь другої теми проводиться тільки в партії оркестру). Оркестр забезпечує чіткий і ясний тональний план, утворюючи стійкий гармонічний фундамент для партії хору, особливо там, де тональність могла б бути інтерпретованою двояко.

Цікавим є той факт, що безперервний розвиток тематизму, враховуючи «дімінійоване» наповнення теми шістнадцятими, тематичні проведення у цій фузі басовому голосу доручаються не часто (зважаючи на незручність

виконання шістнадцятих тривалостей густим і неповоротким від природи басовим голосом). Так, усього тричі зустрічається проведення у басів другого елемента першої теми (хоча у сопрано і тенорів, наприклад, п'ять разів), причому спочатку воно звучить досить доволі пафосно (11 т.), оскільки басова партія виконується соло, а решта голосів тимчасово паузують. Це не випадково, адже початковий елемент теми вступив на такт раніше, на тлі тонічної каденції в інших партіях (так завершується перший розділ). Зазначений момент замаскований, оскільки оркестр не дає можливості відчутти каденцію, його функція — створити безперервний рух з метою полегшити не тільки виконання партії басів, але й усього хору: в такому випадку немає необхідності створювати штучний ансамбль, аби партія була почута, і від басів не вимагається артикулювати складніше, ніж це дозволяють їхні природні вокальні дані. Альта партія на протязом всієї фути грає пасивну роль, лише двічі їй доручаються тематичні проведення, що знов-таки пояснюється специфікою суто хорової фактури, оскільки альт партія «ховається» всередині фактури, а для різнохарактерної двотемної фути важливим є насамперед зіставлення різних тем і їх регістрів.

Межі розділів у розглядуваній хоровій фузі досить завуальовані (що, між іншим, є більш властивим для поліфонії Г. Генделя), форма в цілому неоднорідна, — жодну з тем не проведено в усіх голосах і подекуди навіть досить важко пояснити закономірності вступу голосів. Безперервне зростання, відсутність ясних кордонів, збагачення тематизму контрастною двотемністю у сукупності з дублюючим хорові партії оркестром, — все це є важливим завершальним етапом кантати, фіналом, кульмінацією (див.: додаток Б, № 3).

Інший варіант цієї фути представлений в авторській переробці для органу BWV 131a. Порівняння обох версій одразу ж виявляє корінну відмінність між ними в змістовно-композиційному плані. У кантаті fuga є кульмінацією, емоційною вершиною, вона звучить насичено і, завдяки оркестру, щільно, адже яскраве тембральне багатство останнього утворює загальний грандіозний завершальний характер. В органній фузі натомість

набагато яскравіше відчуються композиційні межі традиційної фуґи, — тут переважають простота і витонченість. Незважаючи на те, що в органній версії в цілому зберігається і загальна кількість голосів, і розподіл тематичних проведень по партіях, проте більш детальний аналіз виявляє низку цілком закономірних розбіжностей, які дозволяють висвітлити, таким чином, специфічні латентні риси хорової фуґи, що визначають її сутність і можуть так і залишитися непоміченими при більш поверхневому вивченні хорової партитури.

Перш за все, наявність епізодичних моментів перерозподілу тематичних проведень в одній партії між двома різними голосами того ж самого регістру свідчить про другорядний характер тембрового чинника в органній фузі, головним тут стає присутність власне самого тематичного проведення. Тому в клавірному (органному) перекладенні спостерігаються вільні проведення однієї теми в різних голосах.

Натомість для хорової фуґи тембровий параметр є невід'ємною першорядною якістю, оскільки розосередження теми між голосами не може забезпечити єдність і безперервність тембрового забарвлення спільного звучання; голосам довелося б «наслідувати» один одному, що неминуче призвело б до втрачання темою чи не найголовнішої її характеристики.

Органна фуґа, як і хорова, чотириголосна, але при цьому на двох мануалах фактично виконується постійне триголосся зі змінною кількістю голосів на кожному з них (то 2 + 1, то 1 + 2), а бас, відокремлений в тембровому відношенні, зосереджується виключно у партії педалі, протиставляючись монолітному звучанню решти голосів. Незважаючи на зовнішню ідентичність поліфонічної фактури, остання, порівняно зі своїм хоровим першоджерелом, характеризується низкою суттєвих змін у розподілі тематичних проведень між окремими партіями. Так, друга тема вступає в тенорі, а не в партії басів, як це відбувається в хоровій фузі, що, безсумнівно, тягне за собою ефект набагато більшого злиття загального звучання у зв'язку з використанням нижнього мануала замість масивного звучання педалі. Взагалі протягом перших 7 тактів

в органному варіанті fuga звучить у вигляді компактного триголосся замість чотириголосся, лише пізніше, в тт. 7-8, з'являється четвертий голос, який виконується на педалі (до того ж в органній версії майже цілком випущеною виявляється партія *basso continuo*).

Цікаво спостерігати за змінами в логіці проведення теми, по-новому інтерпретованій в умовах суто інструментального звучання. Наприклад, в тт. 4-5 у хоровій фузі тональна відповідь починається в альтовій партії, а її другий елемент проводиться у тенорів. Для органної версії вказаний нюанс практично є формальним і, головне, непомітним на слух, оскільки відповідь проводиться на одному мануалі. При цьому в інструментальному варіанті повністю нівелюється і той надзвичайно яскравий тембровий контраст між двома темами хорової фуги, про який вже йшлося раніше. Сказане засвідчує надзвичайну важливість тембрового чинника для хорового звучання, зокрема той факт, що теми в хоровому варіанті фуги не випадково фіксуються за певними партіями.

Утім, яскравий тембровий контраст між окремими хоровими партіями в умовах однорідного інструментального звучання підміняється якісно зовсім іншими за своїм виразним значенням теситурними можливостями органу. Спостерігаються і певні розбіжності в нотному тексті розглядуваних варіантів фуги. Зокрема, в проведенні другого елемента першої теми на педалі (в басовій партії) в тт. 11-13 можна побачити ритмічне спрощення безперервного руху шістнадцятими з використанням ритмічної фігури двох восьмих замість чотирьох шістнадцятих, що, без сумніву, впливає на характер теми (див.: додаток В, № 5-6).

Аналогічним чином в т. 19 в органній фузі відсутнє секвенційне протискладення до другої теми в тембровому зіставленні басової і сопранової партій, що сприяє її значному спрощенню та більш випуклому звучанню. В цілому, для зручності виконання, враховуючи, що частина тематичних проведення виконується на педалі, в органній фузі досить часто спостерігається аналогічне спрощення фактури (наприклад, в тт. 24-25). Один із інших наочних

прикладів — трансформування двоголосних канонічних секвенцій в одноголосні прості (тт. 27, 29 та ін.). Отже, незважаючи на низку об'єктивних складнощів, пов'язаних із виконанням цієї хорової фуґи, людський голос виявляється більш мобільним, аніж можливості виконавського мистецтва органіста. Зробити такий висновок дозволяє систематичний характер застосування в органійній версії прийому спрощення фактури.

Практично всі дослідники хорової фуґи наголошують на необхідності врахування наявності тексту при аналізі фуґи, оскільки його зміст вимагає введення особливих прийомів виразності й суттєво впливає на будову і розвиток теми фуґи, а також її метричну організацію. У тих випадках, коли в хоровій фузі використовується стислий фрагмент завершеного за своїм змістом тексту, протискладення буде містити такий само текст, як і тема, якщо словесний текст у фузі розгорнений, — протискладення буде містити текст другого речення. Саме такий принцип будови тексту спостерігаємо у досліджуваній фузі і, безперечно, цей факт позначається як на особливостях тематизму, так і на будові теми. Наприклад, коротка пауза на початку першої теми, через яку вона умовно ділиться на два фрагменти, а також взагалі невеликий діапазон тем, почасти можна пояснити необхідністю узяти співоче дихання, а також врахуванням теситурних можливостей голосу, який проводить тему.

Риторичний «посил» першої теми, її початковий розмашистий хід сприймається як позитивне непорушне твердження. Так само і риторична за своїми характеристиками фігура другої теми, що ґрунтується на хроматичному висхідному ході від п'ятого до першого ступеню, відображує поступовий важкий процес сходження, створюючи враження, ніби людина просувається до світла, поступово звільнюючись від тягара гріхів. Зазвичай в хоровій фузі тексту небагато, але водночас він прив'язаний до конкретних тематичних утворень для полегшення його моментальної «ідентифікації» слухачем. Тобто, вербальний текст у хоровій фузі, як правило, ніколи не мігрує, він закріплений за тим або іншим конкретним тематизмом (образом) і тому, як вже йшлося

вище, має розглядатися у якості однієї зі сталих детермінант жанру хорової фуґи загалом.

Вступ кожної теми має бути чітким, тембрально наповненим й ретельно збалансованим з урахуванням штучного ансамблю. Враховуючи той факт, що перша тема містить багато розспівів, варто приділити особливу увагу артикуляції в ній приголосних звуків, адже текст у фузі виконує тематичну й семантичну функції.

Оркестр дублює більшу частину партії хору і головною складовою хорової фуґи, без сумніву, є хор з усім своїм потенціалом, тому диригенту варто постійно стежити за балансом виконання. Водночас особливу складність становить безперервний метроритмічний рух фуґи, тому існує реальна небезпека мимовільного прискорення руху, яке може спричинити «проковтування» тексту. Незважаючи на відсутність чітких цезур між окремими розділами, фуґа має бути динамічно забарвлена і завдяки штучному ансамблю, за допомогою якого уможлиблюється «висвітлення» кожної нової думки (фрази), вступу кожного проведення теми (або тематичного комплексу).

Однак, найбільш складним і відповідальним завданням для хормейстера, яке потребує напруженої роботи творчої думки, здатності до охоплення загального драматургічного рівня багатотемної фуґи, є вибудовування загальної композиційної архітекτονіки цього величного складного поліфонічного твору. Як зазначає Н. Беліченко, «...з огляду на надзвичайну важливість в імітаційній поліфонії, — зокрема, у фузі, — координації за діагоналлю, особливої ваги в ній, щонайперше, набуває результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора-виконавця» [17, с. 34]. Ймовірно, головною небезпекою під час роботи над твором в цьому аспекті, на нашу думку, є небажане загострення уваги на тому, що дана фуґа є кульмінацією кантати. Дійсно, цей номер є найяскравішим на тлі інших, але не варто виконувати його однаково голосно, диригенту насамперед слід вибудувати загальну композиційну архітектонику цієї фуґи за рахунок її внутрішньої динаміки й кульмінації.



Г. Ф. Гендель. Хор «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» *HWV 54* і його клавірний прототип — fuga *HWV 609*

В. Протопопов називає поліфонію Г. Генделя поліфонією «великого штриха» [137, с. 219], що проявляється в багатому інтонаційному наповненні, підвищеному емоційному тонусі його яскравих хорових творів. Фуговані форми найчастіше зустрічаються в творчості Г. Генделя в самому різному жанровому переломленні (оркестрові, хорові, сольні, інструментальні фуґи). Як вказує В. Протопопов, характерною рисою композиційного методу Г. Генделя в роботі з хоровою фуґою є диференціація окремих мотивів, що відповідають тим чи іншим фразам тексту, і їх фіксація в фузі. У Г. Генделя відсутня притаманна Й. Баху лінеарність, він прагне до текучості, до «розмитих форм», що є корінним для поліфонії Г. Генделя [137, с. 237]. Л. Кірілліна зазначає, що «поліфонію Г. Генделя не можна назвати інакше, як “вільною”: вона принципово нелінеарна, неkontинуальна, неоднорідна» [86, с. 15].

«Ізраїль в Єгипті» — це хорова епопея, в якій серед 30 номерів 19 є «хоровими». Головна дійова особа в ораторії — ізраїльський народ, текст твору є розповіддю про його труднощі, радощі, страждання, надії. Десять номерів (4-13) є описом катувань, які були надіслані Господом на єгиптян за те, що вони не хотіли відпускати євреїв з полону.

Органна версія фуґи — №5 з «Шести фуґ або волонтаріїв для органу або клавесину» — була створена юним композитором і видана Уолшем в 1735 році.

«*Voluntary*» — це музична п'єса, яка характеризується імпровізаційністю, частіше виконувалася органом або трубою на початку або в кінці богослужіння [55, с. 26].

Як вказує Л. Кірілліна, ця фуґа запозичена Г. Генделем з його власної клавірної фуґи, де тема починається зі стрибка на велику септиму і звучить незвично в оригіналі, «але в даному контексті придбала зловісний сенс.

В'язкість поліфонічної фактури також чудово передає відчуття поступового розтікання густої кривавої маси» [86, с. 47].

Фуга починається зі вступу тематичних проведень у висхідному порядку в чотирьох, умовно кажучи, «партіях», хоча тут немає чіткого розподілу між ними, однак за теситурними і регістровими ознаками, діапазоном вступів теми відчувається певна тембральна різноманітність, що надає можливість припустити, який саме голос вступає.

«Якщо у вільних частинах фуг Й. Баха тема вступає в якомусь конкретному голосі, то у фугах Г. Генделя тема вступає в тому чи іншому регістрі» [55, с. 29]. На двох різних підходах, які можна спостерігати на прикладі клавірних фуг Й. Баха та Г. Генделя наголошує також в своїй статті І. Приходько: якщо Й. С. Бах демонструє більш консервативний підхід до розвиваючої частини, тримаючись схеми вступів голосів з експозиції, то Г. Гендель розміщує вступи голосів у «вільному просторі» [135, с. 131].

Експозиція органної фуги містить додаткове проведення темо-відповідної пари, яке звучить між крайніми голосами, — цей фрагмент, аж до початку вільної частини (10 т.), відсутній в хорової версії (див.: додаток Б, № 4).

Вільна частина починається проведенням теми в тональності 7 ступеню (домінантової по відношенню до паралельного мажору). Відзначимо, що в хоровій версії зберігається «світлий» тембр теми в партії тенора, яка в органній версії звучить у верхній теситурі. Тематичний розвиток в цьому розділі дуже активний і характеризується підвищеним рівнем стретності. Тема проводиться тут вісім разів, при цьому її закінчення поступово звужується, в результаті чого на завершення розділу від теми залишається тільки перший елемент (без хроматичного ходу). Завдяки такому насиченому розвитку зберігається притаманний волюнтарію імпровізаційний характер.

У фузі відсутні утримані протискладення, однак простежується робота з утриманою ритмомелодичною формулою, яка мігрує з голосу в голос і в зв'язку з цим викликає певні асоціації з прийомами оркестрового письма

(нагадуючи чергування груп і окремих інструментів оркестру). Цей мотив енергійно проводиться вже в експозиції, починаючи з 15 такту, і ще більш насичено звучить у вільній частині. Його інтонації простежуються і в хоровій фузі, хоча вони не розвиваються так активно, як в органній версії (див.: додаток В, № 7).

Крім основної теми фуги, яка містить інтонацію, що поступово вичленовується з іншого мотиву теми і розвивається автономно, стає спадний поступеневий хід, пов'язаний із втіленням риторичної фігури *passus duriusculus*, — ця фігура, як відомо, символізує скорботу і страждання.

Заключна частина містить одну темо-відповідну пару, що починається з відповіді, а також каденцію, яка завершується імітаційним проведенням спадного хроматичного ходу трьох голосів (69 т.), що зберігається і в хоровій фузі (див.: додаток В, № 8).

Звертаючись до порівняльного аналізу двох варіантів цієї фуги, можна виявити наступні відмінності.

Перш за все впадає в очі той факт, що хорова фуга набагато більш скорочена в порівнянні з органною, що пояснюється частково інструментальним характером останньої, якій притаманний насамперед гармонічний та ладотональний розвиток, а в хоровій фузі ключову роль грає вербальний текст. Зловісна образність, тема Божої кари в змісті лібрето ораторії, перегукується з наступальним, грізним характером органної фуги, що, очевидно, пояснює повторне використання фуги композитором в інструментальному викладі.

Текст не змінюється протягом усієї фуги і в перекладі звучить так: «Огидний напій вийшов тепер: води річок перетворилися в кров», проте варто звернути увагу на взаємодію вербального і музичного тексту. Тема звучить три такти і переривається в середині слова «*waters*» і залишивши малопомітним слова «*into blood*», які звучать паралельно з відповіддю, тобто використовується прийом текстового накладення, який, здавалося б, «затемнює» смислове значення фрази, на якій будується тема. Можливо, це

пов'язано з тим, що перед фугою звучить теноровий речитатив, що завершується тими ж словами, що і закінчення теми, таким чином підготувавши слухача до уявного ретроспективного «добудування» цього тексту.

В хоровому варіанті стає максимально ясною темброва диспозиція фуґи (розподіл між голосами) і їх подальший стабільний рух в своєму теситурному чітко вираженому діапазоні, чого не було в інструментальній версії. Що стосується композиційного плану хорової фуґи, він характеризується наступною низкою відмінностей: по-перше, у фузі відсутнє додаткове проведення темо-відповідної пари між крайніми голосами, яке є в оригінальному варіанті; по-друге, скорочена сполучна інтермедія; по-третє, значно зменшилась і кількість проведеннь теми у вільній частині в тональностях першого ступеня спорідненості, — зокрема, композитор залишив тільки перше і останнє з них (в тональностях VII і VI ст.). Так само видозмінюється і регістровий план тематичних проведеннь у вільній частині: замість «перегуків» між крайніми голосами, в хоровій версії тема повторюється двічі в басовій партії. В порівнянні з двома проведеннями теми фуґи в заключній частині в органній версії, в хоровому варіанті вона проходить лише одноразово в партії басів (можна припустити, що звучання однотоمبرової теми два рази поспіль призвело б до її меншої рельєфності). Водночас імітаційно викладений хроматичний хід, який підводить до каденції зберігається в хоровому варіанті; до того ж, на відміну від інструментальної фуґи, в її хоровій версії відсутні стрети.

Тема хорової фуґи ритмічно змінена (додався пунктирний ритм), оскільки з'явився вербальний текст, який робить тему більш значущою, а також ритмічне укрупнення теми на відносно сильній долі, підкреслює ударний склад у слові «*river*». У хоровому варіанті фуґи зберігається той самий порядок вступу тем, що і в її органній версії, однак в хоровій фузі цей звуковисотний розподіл простежується не тільки на слух, але й наочно. За

своїм розміром органна fuga вдвічі більша (73 т.) за набагато лаконічніший хоровий варіант (42 т.) (див.: додаток Б, № 5).

Даний фрагмент ораторії представлений у вигляді однотемної хорової fugи для чотириголосного змішаного хору. Порядок тематичних вступів в експозиції переважно висхідний: тенор, альт, сопрано і останнім вступає бас.

Триактова тема в діапазоні ч. 8 складається з широких вольових стрибків на в. 7, ч. 8, зм. 7, ч. 4, які врівноважуються низхідним хроматичним ходом (у точці золотого перетину), що передає особливу напруженість і драматизм змісту. Тема врівноважена і архітектонічно вивірена: починаючись з максимального розширення, в подальшому вона звужується, заповнюючись риторичним хроматичним рухом (див.: додаток В, № 9).

Відповідь тональна і звучить в альтовій та в басовій партії, протискладення неутримані. Перше темо-відповідне проведення в подальшому в точному своєму вигляді ніде більше не повторюється в даній фузі. У всіх інших випадках Г. Гендель дещо варіює закінчення теми (друга темо-відповідна пара звучить вже зі змінами). Так, останній такт заключного тематичного проведення в басу являє собою спадний хроматичний хід від IV до I ступеня домінантової тональності *d-moll* (12 т.).

Відзначимо, що саме цей хід стає найбільш значущим для побудови інтермедій fugи і для нагнітання драматичної напруги. Не є винятком інтермедія на завершення експозиції fugи: останні звуки хроматичного ходу в басу, який звучав у закінченні теми, підхоплює партія сопрано (кінець 12 такту), а з кінця 13 т. в дещо зміненому вигляді цей хід звучить у альта.

Розвиваючий розділ починається з проведення теми в тональності *F-dur* в партії знову вступаючого тенора, який паузував в попередній інтермедії. У свою чергу, дане проведення теми і подальша інтермедія звучать без басового голосу, таким чином готуючи подальші проведення теми в розвиваючому розділі fugи у нижньому голосі. Закінчення даної теми також змінено: в ньому відсутній хроматичний спадний хід, який був таким важливим в попередніх

проведеннях теми, у зв'язку з тим, що на ньому будується велика 8-тактова інтермедія у вигляді секвенції (25-28 т.) перед заключним розділом композиції.

Так, починаючи з т. 25, в партії басів звучить 3 ланки поступеневої висхідної секвенції, заснованої на низхідному хроматичному ході з теми (від es, f, g). З кінця т. 28 цей хід ще раз звучить в басовій партії від V ступеня, з кінця т. 31 у альтів від I ступеня, таким чином готуючи вступ теми в заключному розділі. Також вищевказаний риторичний хід використовується у вигляді імітації в заключній частині, при цьому текст у всіх випадках змінений: замість «*river; He turned*» використовується перша фраза теми «*They loathed to drink of the river*».

Заключний розділ фуги містить тільки одне проведення теми в басовому голосі в основній тональності, після якого звучить розгорнута каденція, що також будується на імітаційному проведенні спадного мелодичного хроматичного ходу (сопрано-альт-бас). Завершується fuga потужними кадансуючими акордами за участю всіх голосів.

Наявність тексту вносить свої корективи при створенні та виконанні хорової фуги. Провідним чинником в хоровій версії найчастіше є ритмічні зміни, так як текст впливає на будову теми. Як було зазначено вище, в проаналізованому хоровому творі звучання теми в зв'язку з її текстовим наповненням ритмічно відрізняється від органного першоджерела.

При аналітичній роботі з хоровими фугами спостерігається певна закономірність: за темою і протискладенням закріплюється певна фраза словесного тексту, що полегшує слухачеві сприйняття насиченої багатозвучної фуги. Дана fuga не є винятком.

Оскільки тема інтонаційно складна (багато стрибків, хроматизмів, пунктирний ритм) і потребує особливої першочергової уваги хормейстера, необхідно відпрацювати інтонаційні складнощі теми та відповіді попарно (тенор-сопрано, альт-бас). При цьому потребує уваги чіткість дикції та фразування, з метою зберегти цілісність теми, незважаючи на те, що вербальний текст поділений навпіл знаками пунктуації. Для цього необхідно

слідкувати за закінченнями, особливо на слові «*river*», де «*-er*» співпадає з сильною долею і має співатися тихіше, але при цьому не зашкоджувати фразуванню в цілому.

Фуга має стислий та стабільний текст, що викладений на її початку, тому важливо артикулювати його чітко і впевнено, але надалі рельєфна чіткість вимови має бути пом'якшеною. У зв'язку з тим, що тема починається з високої теситури, важливо її початок у вступних частинах кожного з голосів співати дещо тихіше за інші, вибудовуючи окремі проведення теми відповідно до загального фразування та агогіки композиційного цілого.

Розглядуваний твір висуває перед виконавцями низку певних труднощів, на які варто звернути увагу хормейстеру вже на початку роботи зі своїм колективом.

Вступ кожної теми має бути ретельно збалансованим з урахуванням штучного ансамблю. Оскільки протискладення містить розспіви, необхідно з хором окремо вивчити дану мелодію, яка буде звучати інтонаційно вивірено та з динамікою, тихішою за тему; в темі ж варто приділити особливу увагу артикуляції приголосних звуків.

Оркестр дублює хорову партію майже повністю, тому важливо диригенту під час виконання слідкувати за загальним балансом: кожний хоровий вступ теми має вирізнитися за своїм тембром, — адже, на відміну від тексту, який добре прослуховується вже від початку твору, тембральний баланс необхідно підтримувати протягом всієї фуги.

Важливим фактором є безперервність руху фуги, в якому проведення теми виникають одне за одним, тому диригенту важливо тримати темп і не дозволяти уповільнювати рух, — на першому етапі це може бути навіть робота з метрономом. Існує також небезпека прискорення, в результаті якого, якщо дуже захопитися агогічним розвитком, може суттєво постраждати сприйняття тексту слухачем.

Незважаючи на відсутність чітких цезур між окремими розділами, фуга має бути вибудована диригентом в динамічному і фактурному планах. В даній

хоровій фузі важливу роль відіграє штучний ансамбль, за допомогою якого стає можливим «висвітлення» кожної нової думки (фрази), вступу кожного проведення теми (або тематичного комплексу), а також кожного тембру та інтонаційних зворотів.

Диригенту слід враховувати місце знаходження хорової фуги в циклі. Досліджуваний твір розташовується на початку ораторії, тому її динамічний розвиток не має бути перенасиченим та надмірно помпезним, з урахуванням драматургії всієї ораторії в цілому.

В тих місцях, де є октавні подвоєння хорових партій в оркестрі, хору не потрібно дуже голосно співати, але важливим залишається чітка вимова тексту, заради того щоб він не «загубився» на тлі розвиненого музичного плану.

**Отже, підсумовуючи основні положення Розділу 2,** зазначимо, що головною відмінністю хорової фуги від інструментальної є її голосова, співоча основа, яка обумовлює низку основних специфічних вокально-технічних характеристик, як-от: тембр, інтонація, фактура, динаміка та інше. Сталими особливостями хорової фуги виступають чотириголосна фактура, відносна лінеарність розвитку голосів, вільна взаємодія поліфонічного та гомофонно-гармонічного викладів. Кожен з голосів є самостійним та водночас невід'ємним елементом поліфонічного складу. Однією з головних та найпомітніших відмінностей хорової фуги від інструментальної є темброва драматургія.

Форма хорової фуги визначається будовою вербального тексту, його ритмічною та емоційною складовими. Для правильної інтерпретації твору важливою умовою виступає якісне вивчення виконавцями літературного тексту для якомога точнішого відтворення всього комплексу засобів музичної виразності, задіяного у його втіленні (артикуляція, паузи, цезури між частинами, динаміка, агогіка, архітектоніка та інше).

Як і будь-які інші, хорова фуга має свої архітектонічні умови, що будуються на спільних для всіх її жанрових втілень принципах, до числа яких належить наявність експозиції, вільної частини, заключної частини, коди. Але



при цьому спостерігаються деякі суттєві відмінності від інструментального типу фуги, що обумовлено її голосовою природою, а також тембрально-фактурною специфікою. Зокрема, хоровій фузі притаманна композиційна компактність; експозиція, як правило, обмежується стандартним проведенням теми у всіх чотирьох голосах (частіше без контрекспозиції).

Вільна частина в хоровій фузі зазвичай менш розгорнута, ніж в інструментальній, втім нерідко в ній зустрічаються також і стретні проведення, в тому числі в заключній частині фуги.

У виконавському аспекті хорової фуги невід'ємною складовою є штучний ансамбль, оскільки в момент вступу окремих партій із певним вербальним текстом кожна з них має бути диференційованою щодо тембру, а також це є важливим для відтворення балансу між звучанням хору та супроводжуючого оркестру. Динамічний баланс при цьому вибудовується за принципом поступового розгортання за рахунок штучного ансамблю.

Хорові фуги існують як з супроводом, так і без нього. В барочних фугах функції оркестру розвинені недостатньо, що частково пояснюється його обмеженим виконавським складом на цьому ранньому етапі еволюції хорової фуги. В хорових фугах Й. Гайдна, В. Моцарта спостерігаємо подальше підсилення функцій оркестру у співвідношенні з хоровою партією завдяки збагаченню загальної тембрової палітри різноманітними оркестрово-хоровими мікстами (зокрема, октавними подвоєннями хорових партій оркестром), а також введенню самостійних оркестрових епізодів. Кульмінаційний розвиток оркестрового супроводу відбувається в хоровій фузі Л. ван Бетховена, в якій оркестр отримує рівні права з хором. Таку фугу можна назвати оркестрово-хоровою. В оркестровому супроводі хорової фуги доби романтизму можна спостерігати риси певної асиміляції барокових та класичних традицій, де вже немає сили звучання бетховенського оркестру, але актуальною залишається гомофонно-гармонічна підтримка хорової партії, зокрема в кульмінаційних та заключних розділах.

У якості ефективного інструменту виявлення жанрової специфіки хорової фуги у даному розділі запропоновано метод порівняльного аналізу двох виконавських варіантів того ж самого твору — хорового та інструментального. Завдяки порівняльному аналізу хорової фуги BWV 131 Й. С. Баха та її органної версії BWV 131a, а також хору «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» Г. Ф. Генделя і його клавірного прототипу — фуги HWV 609, встановлено низку розбіжностей, які зумовлені виконавською специфікою обох варіантів. Проаналізовано жанрово-виконавські чинники, які суттєво впливають на музичний тематизм й уможливають встановлення типологічних властивостей хорової фуги: текст (його структура та зміст), теситурні можливості виконавців, тембрально-фактурні характеристики голосів та ін.

Зокрема, окреслено темброву диспозицію, порівняно з інструментальним варіантом, що встановлює потребу в штучному ансамблі. Простежено значення штучного ансамблю в експозиції, в якій превалює рівновага між темою та протискладенням. Встановлено роль штучних ансамблю у тих випадках, коли тематичні проведення можуть бути «згладжені» за рахунок акцентуації лише початкових вступів тематичних блоків. Схарактеризовано динамічний план в експозиції, який має бути побудованим в процесі його поступового розгортання, а також виявлено специфіку принципів динамізації в інших розділах фуги. Зазначено, що найбільш відповідальним для хормейстера є поступове динамічне розкриття загальної композиційної архітекτονіки багатотемного твору.

Розкрито значення вербального тексту в хорових фугах, який є насамперед носієм змістовно-сислової складової і виступає ведучою їх відзнакою від інструментальних прототипів. Зазначено, що текст має чітко вимовлятися задля диференціації головних вступів та коментуючих партій, при цьому особливої уваги потребує артикуляція, зокрема приголосні звуки, в тому числі в умовах застосування композитором прийому текстового накладення. Встановлено значення балансу в хорі та його звучання з оркестром, який в обох

випадках дублює хорові партії майже повністю. Зважаючи на це, хор повинен звучати голосніше, оскільки вимовляє текст, який забезпечує безпосереднє відтворення закладеного в ньому образу. Наголошено на важливості метроритмічного аспекту в процесі виконання хорової фуги, який має бути в основному стабільним, без суттєвих змін, оскільки це може впливати на якість відтворення вербального тексту і загальний тембральний баланс.

Виявлено значення диспозиції хорової фуги в циклі. Зокрема, fuga «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті» Г. Ф. Генделя знаходиться на початку циклу, тому за рахунок насиченого звучання партій при її виконанні може виникнути небажана надмірна помпезність, яку варто стримувати, натомість fuga з кантати Й. С. Баха BWV 131 є кульмінаційною і потребує більш яскравої й натхненної інтерпретації.

**Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора:** 189, 190.

**Використана у розділі література:** 3, 12, 17, 19, 20, 24, 51, 55, 58, 70, 86, 100, 121, 135, 137, 151, 154, 158, 211, 217, 229.

### РОЗДІЛ 3

## КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВА ДИНАМІКА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХОРОВОЇ ФУГИ XVIII-XIX СТ. В ДРАМАТУРГІЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

Основним завданням даного розділу є розгляд жанру західноєвропейської хорової фуги у діахронному «зрізі». Обраний — історично-типологічний — ракурс дослідження реалізується на матеріалі розташованих на спільній часовій «вісі», — від бароко до романтизму, — великомасштабних поліфонічних творів, які наочно репрезентують процес загальної еволюції хорової фуги XVIII–XIX ст. в його композиційно-стильовій динаміці. При цьому, спираючись на фундаментальні наукові праці С. Скребкова, М. Михайлова, Є. Назайкинського, В. Холопової, Н. Горюхіної, І. Коханик, С. Шипа та багатьох інших вітчизняних та зарубіжних дослідників, музичний стиль розуміється нами як складна *ієрархічна система*, в основі якої лежить *індивідуальний авторський стиль*, обумовлюючи собою загальний стиль *тієї чи іншої епохи* або певного художнього напрямку.

### 3.1. Хоральна fuga бароко: взаємодія фуги та хоралу в духовних кантатах Й. С. Баха

#### *Кантати Й. С. Баха та протестантський хорал*

З усіх бахівських вокальних творів найбільш численну групу складають духовні кантати. Е. Праут вказує, що їх приблизна кількість становить 250 опусів, але збереглися з них близько 200 [133, с. 4]. Більшість цих кантат була створена Й. С. Бахом в Лейпцизі, у зрілий період творчості композитора. Усі вони були написані для церковної служби та пов'язані з протестантським богослужінням: у склад номерів, як правило, входив хорал, зміст якого був доступним для сприйняття парафіян, для виконання всією громадою.

Як відзначає І. Мещерінов, «кантата — це церковний, кліросний твір для хору, солістів й оркестру з органом. Розмір кантати та її склад може бути найрізноманітнішим — від крихітного до грандіозного (до великих свят). Місце кантати — на ранковій службі, що випереджає Євхаристію, після читання Євангелії, перед проповіддю». Західне богослужіння значно відрізняється від православного, зокрема стосовно того, що всі паузи прийнято заповнювати «для переживання та відчуття попередніх молитов і читання Святого Письма, і сенс кантати — засвоєння прослуханого апостольського та євангельського тексту, але не вербально — слово проповіді зазвучить одразу після кантати, — а засобами церковного музично-поетичного мистецтва» І. Мещерінов [77].

Проблемою датування творів Й. С. Баха, зокрема кантат, займалася велика кількість дослідників. Вона дотепер залишається невирішеною і серед негативних факторів вчені відзначають, насамперед, «втрату й розпорошеність рукописів, авторські пародії й редакції, повторні виконання, копіювання та махінації Вільгельма Фрідемана» [26, с. 104]. Згідно з Ф. Е. Бахом, кантатна творчість його батька займає період п'яти церковних років (церковний рік починався з четвертої неділі до Різдва). Враховуючи цей фактор, виходить близько 295 кантат, до числа яких не входять кантати, написані з іншого приводу. «Залишається невирішеним питання: чи упорядковував пізніше Й. С. Бах свою спадщину за датами церковного календаря, щоб охопити за певним планом усі свята, або писав одну кантату слідом за іншою, залежно від тих чи інших обставин?» [65, с. 209]. Якщо розглядати версію про випадковість написання, вона виглядає більш переконливою. Такі міркування обґрунтовуються М. Друскіним.

Звертаючись до кантатної творчості Й. С. Баха, слід мати на увазі, що композитор не дає назви «кантата» своїм духовним опусам. Згідно з М. Друскіним, зустрічаються наступні варіанти позначень творів:

1) «мотет» – мається на увазі не техніка письма, а жанр твору, де хору віддається головна роль (№71);

2) «концерт» – ансамблеве виконання за участю сольних голосів (№ 33, 40, 42, 57, 58, 119, 132, 134 тощо);

3) «діалог» – форма, побудована на «спілкуванні» двох солістів без хору, але із заключним хоралом;

4) «Stück» – узагальнена назва, в значенні «річ», «твір» [65, с. 210].

У деяких випадках у самому заголовку зазначається образний настрій твору, наприклад, «Трагічне дійство» № 106, «Траурна ода» № 198 тощо.

Часто Й. С. Бах давав доволі різноманітні назви своїм світським кантатам: «театральне дійство», «музична драма», «серенада» тощо. Як зазначає М. Друскін, «він так іменував не тому, що намагався наблизити їх до оперного спектаклю, а у зв'язку з метою акцентувати в їхній музиці момент дії, на відміну від превалювання спостереження в духовних творах» [65, с. 211]. Разом із тим, позначення «кантата» все ж інколи трапляється в самому заголовку твору, наприклад: «Кавова» № 211, «Селянська» №212 [там само].

За словами А. Швейцера, ранні кантати визначити неважко, оскільки у двох із них вказані дата й місце їхнього виконання (Мюльгаузен) (№ 71, 131). Приблизна хронологія інших кантат за художніми ознаками, а також беручи до уваги загальну періодизацію життєтворчості композитора, була встановлена Ф. Шпіттою та Ф. Рустом. Деякі особливості запису також дають можливість для більш чіткої хронології, — наприклад, знак бекара, який був ухвалений після 1732 року (отже, кантати, які мають цей знак, написані однозначно пізніше). Однією з важливих ознак є водяні знаки, які свідчать про місце купівлі паперу і, відповідно, написання твору. Одним із провідних чинників є авторство текстів: Е. Пікандер писав для Й. С. Баха, отже, можна покладатися на рік видання текстів. Значна кількість кантат написана на тексти С. Франка. «У творах С. Франка його притягали містика й жива поезія природи» [217, с. 413]. До найбільш відомих творів на тексти С. Франка належить кантата № 21. Велика кількість кантат написана в період зрілості бахівської творчості в Лейпцизі, де композитор 27 років працював на посаді кантора церкви св. Фоми.

Авторство деяких кантат дослідниками ставиться під сумнів: вважається, що кантати № 53 і № 189 належать Мельхіору Хофману, а № 144 і № 160 — Телеману [26, с. 96]. Однак дослідження Ф. Шпітти, А. Швейцера та інші відкриття «спричинили необхідність підсумовування нових відомостей» [26, с. 105], і в 1997 році було видано «Хронограф життя й творчості Йоганна Себастьяна Баха», складений Т. Шабаліною [213]. З виходом цього сучасного видання з'ясувалося, що останні, як вважав Ф. Шпітта, кантати Й. С. Баха насправді були написані в 1724-1725 роки, а весь той обсяг кантат, який раніше вважали створеним композитором протягом усього життя, насправді був написаний за короткий час, у період проживання Й. С. Баха в Лейпцизі. Із праць Ф. Шпітти та А. Швейцера випливає, що хронологія повинна враховувати певні інтонаційні, ритмічні та інші подібності, разом із дослівним використанням композитором строф хорального тексту, а також «логіку становлення жанру відповідно до концентрації уваги на хоралі: хорал-узагальнення, хорал — об'єкт осмислення щодо можливостей мелодії» [26, с. 105]. Натомість, дослідження, проведені німецькими вченими *Alfred Dürr* та *Georg von Dadelsen*, з урахуванням результатів яких Т. Шабаліною був укладений новий хронограф життєтворчості Й. С. Баха, переконливо свідчать про те, що тип кантати, використання хоралу та інші принципи не можуть достовірно визначати собою точний період або дату написання, оскільки вони не є обов'язковими та сталими і більшою мірою залежать від задуму автора [26, с. 106].

Яка роль кантати в богослужінні? Це окремий елемент чи, навпаки, невід'ємна складова всієї служби? Із вивчених матеріалів стосовно образної сфери кантат стає зрозумілим, що кантата є не тільки одним цілим із проповіддю, але й найважливішим елементом у молитві. Разом із тим, проповідь не поступається значущістю, адже «проповідь — це дидактичний твір ораторського типу, що містить етичні вимоги (зазвичай із релігійним забарвленням) і схиляє слухача до емоційного сприйняття цих вимог» [77].

Особливістю проповіді є її вплив на розум людини, а також на емоційно-інтуїтивний, нелогічний, рівень свідомості, адже у такий спосіб суспільство виховується, притримуючись всіх вимог навіть поза межами релігійної атмосфери. Однією з провідних тем проповідників є усвідомлення людьми своєї порочності та гріховності, а також благання Господа про прощення. До кантат, пов'язаних із цим напрямком проповіді, належать № 53-54 і багато інших.

Певною мірою функцію кантати в богослужінні стосовно проповіді можна визначити як ілюстративну. Як вказує І. Мещерінов, «ілюстрації були частиною проповіді, виконували особливу задачу та мали свою структуру. Ілюстрація за допомогою музики мала ясніше донести до слухачів основний зміст проповіді. Бахівські кантати виконувалися в кінці проповіді, на них лягало завдання закріпити її основну тезу» [77]. Однак, дослідниця К. Берденнікова наполягає на прямо протилежному трактуванні функції цього жанру в протестантському богослужінні: «Кантата не є ілюстрацією, це музично-теологічний твір, тією ж мірою пов'язаний з ритуалом і проповіддю, як і самостійний, що має початок і кінець, логічно побудований та завершений. Це не проповідь під музику, а музична проповідь, де хорал осягається через весь свій склад, це проповідь, побудована на музиці» [26, с. 108].

Німецька Реформація позначилася на церковному богослужінні, і на заміну григоріанським піснеспівам католицького богослужіння прийшов **протестантський хорал**, до перших авторів якого належав Мартін Лютер. На думку останнього, ця заміна мала привернути увагу суспільства, уможливлючи собою споріднення церковної та побутової музики. Як зазначає О. Рудик, «Мартін Лютер заповів усім лютеранським церковним музикантам, щоб, граючи на органі й керуючи церковним хором, вони доклали всіх зусиль до того, щоб спів громади, хорова та інструментальна музика були пов'язані з біблійними читаннями, які використовуються на цьому богослужінні, і, таким чином, відігравали свою роль у сповіщенні Слова Божого» [149, с. 2]. «Таким чином, кантор, за М. Лютером, — це співець



псалмів, роль якого полягає не в тому, аби просто вихвалити велич, благість та силу Бога, але й розповідати про його великі справи» [там само].

К. Шубарт у своїй роботі «Ідеї до естетики музичного мистецтва» описує значення хоралу в такий спосіб: «Хоралу повною мірою притаманні гідність, пафос, тривалість вражень, високість сердець, і тому він правомірно є вершиною церковного стилю... Його божественна міць впливає на всі культурні народи...» [26, с. 45]. Із вищесказаного випливає, що хорал в історії свого розвитку зіграв суттєву роль у вихованні суспільства й осмисленні слів Господа за допомогою музики, передаючи думки й почуття «колективної душі» [26, с. 57].

У духовних творах добахівського й сучасного Й. Баху періоду протестантський хорал відігравав різні ролі. Одні композитори ставили його на чолі духовної творчості (Ф. Тундер, Д. Букстехуде), інші — використовували лише зрідка, надаючи перевагу григоріанським наспівам (Г. Шютц). Відповідно до класифікації К. Берденнікової, розрізняються три типи хоральних кантат залежно від функціонального призначення використаного в них протестантського хоралу: 1) кантати, у яких хорал проводиться одноразово у вигляді однієї строфи; 2) кантати, у яких використовуються всі строфи хоралу; 3) кантати, у яких використані строфи різноманітних хоралів.

Необхідно згадати про таких композиторів-сучасників Й. С. Баха, як Г. Ф. Телеман та Й. Кунау, які активно використовували хорал у своїй творчості. Можна припустити, що вагомий вплив на кантатну творчість Баха здійснив його старший колега, лейпцизький попередник Й. Кунау, оскільки саме в творчості останнього яскравіше над усе проявився зв'язок музики зі словами хоралу; до того ж він, як і Й. С. Бах, прагнув до інтонаційного осмислення хоралу і створення цілісної музичної драматургії.

Серед духовних кантат Й. Баха є також й ті, у яких хорал відсутній, причому їх значно менше, за словами К. Берденнікової, — двадцять (№ 34, 35, 50, 53, 82, 132 тощо). Однак, переважна більшість бахівських кантат певною мірою містить систематичну роботу з хоральним першоджерелом. Для кантат

Й. С. Баха протестантський хорал — це смислове ядро, джерело натхнення для написання музичного твору: «Спираючись на хорал, кантата досягала істинно церковно-біблійного характеру, пояснюючи його сучасною музичною (й літературною) мовою, наближаючись до духу та розуміння народу» [26, с. 63].

У хоральних наспівах помітне переважання чотиридольного розміру, деяким хоралам притаманна затактова структура. За спостереженнями *W. Neumann*, Й. С. Бах у своїх кантатах (особливо після 1730 року) віддавав перевагу не хоровим фугам, але хоральним хоровим обробкам із використанням *cantus firmus* [151, с. 208]. Як стверджує дослідник Т. Мюллер, у такому вигляді можна спостерігати використання хоралу в 60-ти кантатах, де він лишається впізнаваним, — навіть у тих випадках, коли оркестрова канва побудована на інших мелодичних утвореннях (№№ 3, 94); причому в кінці кантати хорал здебільшого подається в його первісному вигляді, ніби нагадує його істинне звучання після значних перетворень [там само].

За спостереженням К. Берденнікової, Й. С. Бах працював у таких напрямках розробки жанру хоральної кантати:

- цілісне використання хоралу, тобто проведення всіх строф піснеспіву;
- вибіркоче або цитатне використання хоралу, тобто його фрагментарне застосування в середині твору, тоді як у крайніх частинах знаходяться лише мелодія або текст хоралу;
- асоціативне використання хоралу, тобто музичні цитати всередині відсутні, однак, крайні частини спираються на хорал.

При цьому дослідниця пропонує два типи використання хоралу в плані драматургічної ролі загальної архітектоніки кантат у творчості Й. Баха:

- *конклюдивний* (від лат. «завершення», «висновок»);
- *пенетративний* (від лат. «наскрізний») [26, с. 63].

До першого типу належить більшість кантат, які розраховані на участь громади: усі частини кантат, у яких одна строфа хоралу виконується в чотириголосній гармонізації, підводять слухача до основної думки, до фіналу, де знаходиться сам хорал. Він є кульмінацією, ствердженням, узагальненням

основного змісту. До другого типу належать кантати, у яких використаний увесь хорал і наявний його наскрізний розвиток. «У такому випадку, хорал — його мелодія й текст — стають об'єктом безперервного тлумачення» [там само].

У більшості випадків хоральні кантати схожі між собою за структурою: паралельно з викладом хоралу (який одразу помітний завдяки своїм збільшеним тривалостям), голоси, що коментують його, частіше оформлюються у вигляді хоральної фути або мотету, що розвиває інтонації та фрази хоралу. Хорал у вигляді *cantus firmus* сприймається як символ вічності, величі, що підноситься над світом метушні та тривожності. Голоси, які коментують, рухаються значно стрімкіше, безперервно, — на відміну від хоралу, який частіше за все знаходиться в партії сопрано й переривається паузами, ніби очікує на закінчення цього руху для того, аби вступити в подальшому висловлюванні. У другому розділі хорал найчастіше поступово з'являється у середніх частинах кантати, а в третьому розділі (фіналі) здебільшого знаходиться його повний виклад, — частіше за все в паралельному русі всіх голосів й оркестру для імперативного ствердження основної думки.

Незалежно від того, скільки строф наспіву використано, хорал є провідною ланкою, на яку спирається автор, та визначає собою образно-інтонаційний зміст твору в цілому. «Хорал наближається за значенням до символу, і кожне нове звернення до нього дає новий ракурс тлумачення ідеї, відкриває нову грань сенсу», — відзначає К. Берденнікова [26, с. 64].

Існує низка хоралів, які використовувалися Й. С. Бахом неодноразово; це пояснюється тим, що кантати пов'язані з церковним календарем, і певні свята супроводжувалися виконанням виключно свого, суворо обмеженого кола хоральних піснеспівів.

З погляду використовуваного складу, духовні кантати можна розподілити на дві категорії: для хору й для сольних голосів, які більшою мірою закінчувалися в першому випадку гармонізованим наспівом, а в другому

— хоральним першоджерелом. Кантати для хору складають більшу частину — загалом їх 137, до того ж кожен тип кантат можна поділити ще на підрозділи: 61 кантата для хору, заснована на хоралах («*Wachet auf, Ruft uns die Stimme*», «*Ein feste Burg*»), 76 — мають вступний хор на тексти Св. Письма («*Du, Hirte Israel, hore*», «*Herr, Gehe nicht in s Gericht*») або написані на спеціально створений з цього приводу текст («*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*», «*Himmelskonig, sei willkommen*»).

Як відзначає дослідник Е. Праут, впровадження хоралу в кантати Й. С. Баха має ряд особливостей:

- більшість кантат завершуються хоралом (інколи, хоча й досить рідко, трапляються хорали і не в кінці твору, — до такого типу належать дев'ять кантат);

- часто в кантату вводиться більше ніж один хорал (до чотирьох), і таких прикладів можна знайти більше двадцяти, — усі вони мають відношення до головної ідеї, що об'єднує всю кантату (як приклад можна назвати кантату № 95) [133, с. 6].

У 15 випадках (у зв'язку з особливим — пролонгованим — типом богослужіння) трапляється поділ кантати на дві частини, подібні одна одній за формою (хор, два сольних епізоди й хорал), друга частина відрізняється тільки відсутністю вступного хору. У кантатах № 75 і № 76 друга частина починається з інструментального номера.

У кантатах Й. С. Баха слово тісно пов'язане з музикою хоралів. Текст кантати завжди створювався у віршованій формі (причому нерідко рівень поетичного тексту був досить посереднім), за винятком вступного номера, який часто ґрунтувався на текстах Св. Письма у викладі для хору або солістів. Слова обиралися відповідно до читання Св. Письма, з Євангелія або апостольських послань на цей день. Використання біблійних текстів представлено в бахівських кантатах у таких трьох варіантах:

1. У першому випадку автор використовував слова з Біблії і розміщував їх у першому номері кантати, основну ж думку тексту містив подальший музичний розвиток.

2. Якщо це був загальновідомий піснеспів, тоді після вступного номера, в якому звучав перший вірш, в наступних слідував вільний переказ подальших віршів.

3. Інколи самі вірші були покладені на музику, у яку вводилася оригінальна мелодія або її частина; часто використовувалася варійована або прикрашена орнаментикою форма [133, с. 4].

Здебільшого кантата закінчувалася останнім віршом, що виконувався чотириголосним хором з інструментальним супроводом, який дублював хоровий виклад.

Серед поетів, з якими Й. С. Бах співпрацював у Веймарі, насамперед необхідно назвати С. Франка, у Лейпцизі — Е. Пікандера. Відомим є той факт, що Й. С. Бах самостійно корегував тексти, частково доповнюючи їх власними словами (причому таких передбачається близько тридцяти). Й. С. Бах перебував у дружніх стосунках із Г. Телеманом; зокрема, після знайомства з його творчістю з'явилися кантати № 21 і № 208 (світська). Невелика кількість кантат написана на тексти Е. Ноймайстера, але, як відзначає М. Друскін, прийнявши тип його словесної композиції, Й. С. Бах як невід'ємну складову додає у кантату хорал [65, с. 213].

Унікальне зібрання складають ті кантати, у яких слова хоралу не співаються, а тільки передбачаються, оскільки його мелодія знаходиться в оркестрі. Як приклад, можна розглянути кантату № 77 «*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben* / Возлюби Господа Бога твого», вступний хор якої написаний у формі вільної фуґи на слова «*Возлюби Господа твого всім серцем твоїм і всім розумінням твоїм*». Хоральні рядки розміщені в партії труби, яка бринить над усіма голосами зі спадною квінтовою імітацією її в басу каноном у збільшенні, що не може не справляти значного враження.

У кантаті № 70 йде мова про Страшний Суд, і ближче до її кінця речитатив баса описує жах людської душі, яку закликають на Страшний Суд у супроводі звуків «останньої труби». Ще один приклад — кантата № 25, у якій вступний хор є подвійною фугою на слова 3-го вірша 38 псалма на фоні самостійного струнного акомпанементу: у середньому шарі акордової фактури звучить хорал у виконанні мідної духової групи [133, с. 7].

Усі бахівські кантати написані з оркестровим акомпанементом, який, згідно з Е. Праутом, здійснено в наступних варіантах:

- 1) акомпанемент складається лише зі струнних й органа;
- 2) повний складу оркестру (№ 71, № 31, № 119);
- 3) неповний склад оркестру, — зокрема, без групи скрипок (№ 18) [133, с. 10].

Найважливіша частина супроводу доручена органу, за винятком деяких випадків, він застосовується в кожному епізоді, — іноді з двома партіями органу (особливо в сольних частинах або ансамблях).

Музична мова кантат Й. С. Баха унікальна й неповторна. Багато дослідників відзначали використання Й. С. Бахом риторичних прийомів, наочності й звуконаслідування засобами музичної виразності, які передають у музиці різноманітні образи. Так, за А. Швейцером, один із улюблених прийомів — «мотив хвиль» — використовується композитором у кантатах, № 7, № 81, № 206 (образ хвиль у річці Йордан) [217, с. 374]. Цікавим вважаємо спостереження дослідника стосовно кантати № 88, у якій Й. Бах відтворює картину Генісаретського озера, «на берегах якого для виконання старозавітного пророцтва Ісус закликає своїх учнів стати мисливцями душ людських» [217, с. 375]. «Мотив хвиль» можна почути і в інших кантатах, а саме в № 10, 56, 202, 204, 215 тощо.

На думку А. Швейцера, арпеджію, що здійснюються на початку «весняної» кантати № 202, передають образ туману, а в кантаті № 154, — похмурих хмар, символізуючи людські гріхи. Вчений відзначає також, що «нерідко в бахівській музиці чується поховальний дзвін — як тільки йдеться

про смерть або життєвий кінець» [217, с. 376], зокрема в кантатах № 8, 61, 95 тощо. Й. С. Бах не лишає поза увагою й звуки сміху (№ 110, 205), а також образ диявола: Й. С. Бах відтворює його вигинами й сплетіннями мотиву, що рухається вгору й униз (кантати № 19, 40, 80) [217, с. 377]. Композитор прагне до передачі кроку або бігу (№ 108, № 135, № 159), залежно від тривалостей, темпу, ритму, фактури й діапазону, які змінюють своє значення від зловісного й страшного до завзятого, стрімкого, радісного (кантата № 83) [217, с. 382-383].

Хорова поліфонія Й. С. Баха, заснована на використанні хоральних мелодій і текстів у якості *cantus firmus*, характеризується значним оновленням свого розвитку (зазвичай, це хори з оркестровим акомпанементом). Цей старовинний різновид хорової фуґи, як відомо, з'явився на основі мотетів XV-XVI століть. У подальшому порівняльному аналізі п'яти бахівських кантат нас насамперед цікавитимуть відмінності у інтерпретації композитором форми фуґи, пов'язані з особливостями підходів до хорального першоджерела.

#### *Хорова фуґа з хоралом*

Кантата Й. С. Баха № 101 «*Nimm von uns Herr, du treuer Gott*» («Відними від нас, Господи, праведний Боже») складається з семи номерів, у двох із яких звучить хор. Перша частина є фуґою на хорал, у заключному номері звучить хорал у акордовому викладі.

Заголовний номер кантати № 101 (*d-moll*) складається з оркестрового вступу й заключної частини, які створюють арку між початком і закінченням, і шести розділів, які відповідають строфам хоралу. Оркестровий вступ триває 29 тактів і протягом першого номеру таких оркестрових програшів сім, — усі ці розділи у поєднанні з хором складають форму рондо, в якому хорові проведення, разом із розташованим у партії сопрано *c. f.*, є епізодами, а повторювані оркестрові фрагменти — рефреном (див.: додаток Б, № 6).

Кантата починається оркестровим вступом, який акумулює у своєму звучанні певний образ, настроїв — молитовне звернення до Господа із

проханням захистити від напастей, хвороб, війни та всіляких бід. Рух чвертними тривалостями спадних октавних унісонів, що лежить в основі всієї кантати, асоціюється з ритмом кроку, можливо, створюючи образ відкритих, чистих перед Богом людей, які йдуть до Нього, сподіваючись на Його спасіння й захист від сатани.

Хорове звучання після тривалого 29-тактового оркестрового вступу відкриває партія басів, яка дублюється октавними унісонами духових. Перші слова кантати «*Nimm von uns Herr, du treuer Gott!*» («О милосердний Боже!») занурюють слухача в стан молитви й звернення до Господа. Відзначимо, що похідний від хоралу тематичний матеріал з'являється, таким чином, задовго до вступу самого хоралу й стає основою самостійного фактурно-тематичного пласту, що коментує *cantus firmus*. Продовжує цю лінію партія тенорів квартою вище, після яких вступають альти з тими ж словами, повертаючи звучання до попереднього звуку. Звертає на себе увагу характерний висхідний порядок вступу голосів з типовими для поліфонічної музики попередньої епохи Відродження «парними» співвідношеннями (бас + тенор, альт + сопрано), у результаті якого часовий інтервал між вступом голосів виявляється різним: нижня пара вступає більш тісно й щільно, ніж наступний за нею альт. При цьому Й. С. Бах використовує також типові кварто-квінтові інтервальні точки вступу голосів.

В цілому, подібний прийом, що систематично випереджає подальшу появу хоралу, можна назвати передімітацією, оскільки кожного разу тема імітації перед вступом відповідної фрази хоралу попередньо вибудовується на інтонаціях і мотивах подальшої хоральної фрази. Хорал своїм метроритмічним викладом підкреслено відрізняється від попереднього звучання: якщо раніше партії звучали половинними в розмірі *alla breve*, то хорал — цілими тривалостями, — отже, проведення його першої строфи займає десять тактів (див.: додаток В, № 10). Отже, фрази *c. f.*, що супроводжуються всюди трьома нижніми голосами хору й оркестром, зосереджені всередині кожного великого



розділу, і таке розташування в цілому повторює собою форму хоралу, тільки на вищому — архітектонічному — рівні.

Перед появою другої строфи хоралу, — (**«Die schwere Straf und große Not»**) («Відверни від нас важку відплату й великі напасті»), яка продовжує, як і раніше, звучати в партії сопрано, знову проводиться імітація в коментуючих голосах у межах дев'яти тактів, які, випереджаючи вступ хоралу, знайомлять слухачів з його текстом. Проте порядок вступу голосів змінився; першими вступають тенори, потім через два такти — альти, після чого (через тритактовий проміжок) — баси. Зміни торкнулися не тільки порядку вступу голосів (замість висхідного — зигзагоподібний), але й часового інтервалу між вступами кожного голосу, який стає тепер більш рівномірним (2 і 3 такти), тоді як висотна схема вступів голосів збагачується інтервалом спадної октави. Звучання другої строфи закінчується на домінантовій гармонії.

Проведення третьої строфи хоралу є більш активним; воно зберігає порядок вступу першої пари голосів — тенорів й альтів, однак незвичним є те, що хорал вступає, не дочекавшись партії басів. Разом із тим, через один такт вступають баси з новою темою, яка має характер протискладення, контрапунктуючого до основного тематичного матеріалу, що звучить більш дрібними тривалостями порівняно з попереднім звучанням. Цілком можливо, що такий більш активний і «громіздкий» характер цього протискладення пов'язаний зі ствердженням слів: **«Verdienen haben allzumal»** («Котрі ми своїми гріхами без рахунку»). Цей фрагмент єдиний у першому номері, де хорал закінчує звучати раніше, ніж голоси, які коментують, що сприймаються як вираження емоційно-особистісного плану змісту (наполеглива й переконлива молитва про прощення, прагнення до очищення перед Господом). Об'єднання усіх голосів, що коментують, у завершенні цього розділу підкреслюється повним тонічним тризвуком.

Після чергового оркестрового програшу, який триває 19 тактів, вступає наступна фраза хоралу **«Die wir mit Sünden ohne Zahl»** («Усіляко заслужили!»). Зберігаючи первинний порядок вступу голосів, партія басів водночас, як і в

попередньому розділі, відрізняється від інших голосів як в інтонаційному, так і ритмічному плані, тематично відсторонюючись від них і від хоралу, ніби продовжуючи лінію впевненості й переконаності в Божій милості. Ця партія починається з висхідного стрибка на сексту, наступний вступ після паузи — на кварту. Поступово імітаційна тканина переходить у гомофонно-гармонічну до завершення цього розділу. Хорал вступає після восьми тактів звучання хору, закінчуючи цю строфу на домінантовій гармонії.

Наступна фраза хоралу озвучує слова «*Behüt für Krieg und teurer Zeit*» («Від голоду й війни нас захисти»). Починає звучання цієї фрази партія тенорів, через два такти вступають альти, далі баси, причому така послідовність повторюється двічі. Зачекавши тепер більш тривалий час (п'ять тактів), на фоні скандуючого акордового звучання коментуючих голосів у партії сопрано вступає хорал і триває вісім тактів, завершуючись в основній тональності.

Наступна 17-тактова оркестрова інтермедія, яка призводить до появи в альтовій партії останньої строфи хоралу «*Für Seuchen, Feur und großem Leid*» («Від мору, і вогню, і всяких лих»). Звучання голосів, що коментують, містять напружені інтонації щемливого півтонового висхідного ходу. Після попереднього восьмитактового проведення інтонацій хоралу у альтовій, теноровій та басовій партіях, в сопрано вступає хорал, який також триває вісім тактів, але його останній звук протягнений, подібно до заключного органного пункту, під час усього звучання партії басів, дев'ять тактів.

Отже, з рухом до кінця форми можна відзначити наявність певних закономірностей у її поліфонічній організації. Так, часові інтервали вступу в шарі коментуючих голосів поступово ущільнюються, і, разом із тим, спостерігається певна драматургія у виборі композитором порядку вступу голосів у передімітаціях, а саме: крайні проведення характеризуються прямим порядком вступу голосів (перше — висхідним, останнє — низхідним), а всі інші — зигзагоподібними вступами.

У кантаті Й. С. Баха № 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» («Прокиньтесь, голос нас закликає!») розкривається притча про мудрих і нерозумних дів, яка інтерпретується композитором алегорично щодо людей, які з причини недбалості «прогавили» свій шанс отримати вічне життя. Написана кантата на мелодію однойменного старовинного протестантського хоралу; згідно з вищенаведеною класифікацією К. Берденнікової, розглядуваний твір є зразком кантатного різновиду конклюдивного типу. Розгорнутий циклічний образ весільного святкування розкривається протягом усієї кантати, музичний і текстовий матеріал якої спирається на однойменний тристрофний хорал. У цій кантаті розкривається образ дівчат двох типів: з одного боку, — мудрі діви, які перед сном лишили світильники увімкненими й знайшли своє щастя, дочекавшись Нареченого (це алегоричний образ Церкви — Нареченої Ісуса Христа), а з іншого, — нерозумні дівчата, чії лампи згасли, оскільки, заздалегідь не подбавши про масло для ліхтарів, вони заснули солодким сном (це «номінальні» християни, які протягом земного життя не прагнули зустрічі з Нареченим і не готували себе до неї). Звук дзвонів, сповнений радощів, який передвіщає наближення весільного кортежу, наповненого веселощів, пробуджує нерозумних дів. Проте нічний сторож наспівує свою пісню, даючи надію нерозумним дівам на те, що, можливо, не все ще втрачено. Чим ближче підходить весільна процесія, тим більш чуються завзяті веселощі мудрих дів та їхнього Нареченого. Проте кортеж, що наближується, проїжджає повз, і ці веселощі мудрих дів, які святкують своє весілля, обертаються гіркотою нездійснених мрій для їхніх недбалих подруг. «Контрастні плани — чуже свято, ошукані сподівання, байдужа буденність оточення, дрімотний спокій ночі — вигадливо й разом із тим спокійно поєдналися тут», — зазначає К. Розеншильд [148, с.473].

Перший номер цієї кантати являє собою фугу на хорал і складається з дванадцяти фрагментів, що обумовлено структурою хоралу. Кантата починається оркестровим вступом піднесеного легкого характеру в

пунктирному викладі струнних, що налаштовує слухача на радісний образ весільних свят. Оркестровий вступ триває 16 тактів у тональності Es-dur.

Хорал є чотириголосним, з першої ж хвилини звучання хору лунає хорал «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» («Повстаньте! Кличе нас голос») (див. : додаток В, № 11).

Перша фраза, як і оркестровий вступ, звучить у Es-dur. Прямий низхідний вступ трьох коментуючих голосів починає через два такти альтова партія, тактом пізніше — тенорова, і через два такти після тенорової партії вступає бас. Незвичайним є, по-перше, початок звучання кожної строфи з проведення хоралу в партії сопрано; таким чином, прийом передімітації, який ми спостерігали у кантаті № 101, тут відсутній. По-друге, звертає на себе увагу ще одна властива цій кантаті особливість: наприкінці кожного рядка піснеспіву хорал у партії сопрано, на відміну від коментуючого шару, продовжує своє звучання, слугуючи, таким чином, ланкою, що поєднує між собою окремі композиційні строфи, оскільки голоси, що коментують, переривають своє звучання на такт раніше.

Протягом усього номера оркестр (за єдиним винятком) не має великих оркестрових відіграшів і кожного разу сприймається як органічне продовження хорового звучання. На відміну від розглянутої раніше кантати № 101, оркестр є сполучною ланкою між хоровими фразами, урівноважуючи звучання хору. Функція оркестру в цій кантаті більшою мірою є акомпануючою, тоді як провідну роль відіграє хор, у вербально-змістовному плані якого «розгортається» сцена весільного святкування.

Наступна строфа хоралу «*Der Wächter sehr hoch auf der Zinne*» («Вартовий дуже високо на вершині») звучить у домінантовій тональності B-dur. Вступ голосів відрізняється від попереднього зигзагоподібною послідовністю. Причому, на відміну від кантати № 101, тут знову першим вступає хорал, тобто партія сопрано, потім — партії коментуючих голосів, послідовно вмикаючись й вимикаючись на тлі безперервного звучання хоральної мелодії в сопрано.

У наступному (третьому) розділі «*Wach auf, du Stadt Jerusalem!*» (Прокинься, місто Єрусалиме!) спостерігається повернення в основну тональність, однак, якщо два попередні мотиви подібні до свого інтонаційного наповнення, тематизм цього фрагмента форми оновлюється. Цьому сприяє немалою мірою і вступ голосів. Перші такти звучать у гомофонно-гармонічному викладі (на словах «прокинься») на тлі партії хоралу, що звучить у сопрановій партії і проводиться протягом 11 тактів. Цей фрагмент цікавий тим, що хорал і голоси, що коментують, одночасно завершують своє звучання й створюють враження повнозвучного завершення, що зумовлює збільшення масштабів наступного оркестрового програшу до 15 тактів.

Наступні три фрази «*Mitternacht heißt diese Stunde; / Sie rufen uns mit hellem Munde: / Wo seid ihr klugen Jungfrauen?*» («Цей час опівночі / кличуть нас найсвітліші Вуста: / ах, діви нерозумні, де ви?»), відповідно до структури хоралу (репризне повторення першої строфи у формі «бар») абсолютно точно відповідають першим трьом, збігаючись з хоралом за тональним планом, порядком вступу голосів, матеріалом та параметрами оркестрових зв'язок (тільки останній оркестровий програш скорочений на чотири такти, що, можливо, зумовлено вступом наступного, нового в інтонаційному відношенні фрагмента).

Особливостями цього (сьомого) розділу «*Wohl auf, der Bräutigam kömmt*» («О, радість! Це Наречений іде») є два моменти: по-перше, хорал вступає на такт пізніше за коментуючі голоси, які, у свою чергу, вступають у прямому висхідному русі (чого раніше також не траплялося), по-друге, цей фрагмент коротший за попередній, оскільки хорал скорочений до семи тактів. Наступна оркестрова зв'язка триває два такти, після чого звучить той самий фрагмент, але з новим текстом «*Steht auf, die Lampen nehmt!*» («Вставайте, світильники візьміть!»).

Наступний 9-ий розділ «*Alleluja!*» («Алілуя!») також має свої особливості. Перш за все звертає на себе увагу паралельна тональність g-moll (мелодичний). Далі, коментуючі голоси, хоча й слідує у тому ж порядку, що

й спочатку, але зі значним збільшенням часових проміжків між їхнім вступом: першими з'являються альти, які представляють активну, бадьору тему фуґи, насичену віртуозними юбіляційними розспівами відповідно до текстового характеру славлення (хорова тема складається із дрібних тривалостей з лаконічною підтримкою партії оркестру). Увесь цей час хорал не звучить, він вступає в партії сопрано тільки наприкінці цього композиційного розділу і разом з активною експозицією коментуючих голосів звучить сім тактів; отже, розглянутий розділ утворює передімітацію до хоралу. Цей фрагмент помітно відрізняється від усіх інших, оскільки він є кульмінацією всієї частини кантати, а також її середнім розділом. Ще однією важливою його особливістю є відсутність оркестрової зв'язки (і це єдине місце, де її немає), що в контексті цього номера впливає зі специфіки самого тексту хоралу.

Повертаючись до основної тональності, звучить наступна фраза хоралу на початку 10-го розділу «*Macht euch bereit*» («Приготуйтеся»). Тепер хорал знову вступає першим, повертаючись до початкового типу поліфонічного викладу, і самотійно звучить 5 тактів перед вступом шару коментуючих голосів. Новим моментом є закінчення цього фрагмента: оскільки хорал починав своє звучання раніше за інші голоси, він першим його й завершує, після чого інші голоси одночасно кадансують. Оркестрова зв'язка має модуляційний характер і є переходом у тональність As-dur, у якій звучить 11-ий розділ з текстом «*Zu der Hochzeit*» («До шлюбу»). Цей фрагмент аналогічний до попереднього й тому має всі вищезазначені ознаки.

Після однотокової оркестрової зв'язки у стверджувальному ключі звучить остання строфа хоралу «*Ihr müsset ihm entgegen gehn!*» («Ви мусите піти йому назустріч!») та відбувається повернення до основної тональності, причому хорал знову займає головне місце, а інші голоси його тільки супроводжують, коментують. Тематичний матеріал початкового оркестрового вступу завершує експозиційну частину розглядуваної кантати, створюючи, таким чином, струнку композиційну арку між її початком і завершенням (див.

схему композиційної структури кантати № 140 (див.: додаток Б, № 7), хорал звучить у партії сопрано).

Варто відзначити, що в цьому номері трапляються тональності субдомінантової й доміантової сфер, тільки середній розділ, який проводить фугу, звучить у паралельному мінорі. Хорал рівномірно розподіляється в партії сопрано протягом усього номера; винятком є запізнення на 15 тактів у середньому розділі «I», що надає можливість трьом супроводжуючим голосам провести тему фуги. Роль оркестру в даному випадку супровідна, що підтримує звучання хоралу та хору в цілому.

Як й інші, кантата Й. С. Баха № 25 «*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*» («Немає цілого місця в плоті моїй») написана до певного церковного свята протестантської церкви, а саме, — присвячується 14-ій неділі після Трійці. За структурою кантата значно відрізняється від розглянутих раніше. В її основі, як і в інших, лежить хорал, який викладається наприкінці кантати в гомофонно-гармонічній фактурі. Однак, якщо раніше ми спостерігали розосереджене за закінченими структурно-текстовими фрагментами проведення хоралу, яке знаходиться в хоровому полотні у партії сопрано (кантати № 101 і 140), а також констатували відсутність цілісного проведення хорального наспіву протягом кантати, що нагадує про себе лише у вигляді окремих мотивів та інтонацій (кантата № 69), то цей твір належить ще до одного різновиду, де хорал звучить окремими фрагментами в оркестровій партії. Відмінною рисою цієї кантати є використання **двох** різних хоралів, причому один звучить фрагментарно в партії оркестру («*Befiehl du deine Wege*» (див.: додаток В, № 12), а інший за традицією завершує твір («*Ich will alle meine Tage*» (див.: додаток В, № 13). Хорали не схожі між собою як в інтонаційному, так і в змістовному плані, але водночас й доповнюють один одного.

У кантаті розкритий образ грішника, який викладає перед Господом свої роздуми про жахливі діяння людей і молить Бога про спасіння й допомогу, звертаючись до Господа «мій Лікар», «мій Учитель», «Помічник». Герой твору

— людина, яка готова возвеличувати Бога й схилитися перед Ним не тільки в загробному майбутньому світі, але й на землі.

Початковий номер кантати розкриває стан людини, яку поглинув гріх, але таку, яка цілком усвідомлює тяжкість своїх вчинків: «*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Dräuen und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Sünde*» («Немає цілого місця в плоті моїй від гніву Твого; немає спокою в кістках моїх від гріхів моїх»). Розпочинає кантату невеликий оркестровий вступ (чотири такти), який відрізняється надзвичайною тональною нестійкістю: хоча основна тональність *a-moll*, тоніка протягом вступу не з'являється жодного разу і далі, уже в хоровому розділі, виникає лише епізодично. Звичайно, цей тональний прийом впливає на загальний настрій кантати, його також визначає темп *Andante*, динаміка «*p*» і супровід оркестру, що «зітхає», де об'єднуються важкі «кроки» в низьких голосах і легкі короткі мотиви у високому регістрі, які здіймаються та вступають кожного разу на слабкій долі.

Розглядувана fuga є подвійною, з окремою експозицією тем, а хорал «*Befiehl du deine Wege*» звучить в оркестровій партії та виконується тромбонами, корнетами і флейтами в п'ять голосів. У п'ятому такті вступає перша тема, яка знаходиться в партії альтів, і є доволі протягнутою (8 тактів). Тема охоплює першу фразу тексту «*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe vor deinem Dräuen*», у ній використані як силабічний прийом, так і мелізматичний розспів тексту, особливо значущий на передостанньому складі тексту «*Dräu-*» (5 тактів з 8-ми). Діапазон теми перевищує октаву. Характерним для першої теми є парний (разом з цим також стретний) вступ голосів, що спостерігається протягом усієї експозиції. Першими проводять тему альти, відповідь у сопрано вторить досить щільно. Тема носить спокійний характер, вона викладена переважно восьмими й чвертями у поступовому русі вгору, — усього в двох випадках спостерігається квінтовий і квартовий стрибок, але який несе в собі величезний сенс, оскільки згодом він стане характерною інтонацією другої теми fugи.



Протягом неповних п'яти тактів партії альтів і сопрано звучать самостійно, і лише на останню долю вступає партія басів (дев'ятий такт) з темою. Так само, як і в першій парі, тенорова партія вступає через дві долі такту, тобто наступна темо-відповідна пара дотримується тих самих інтонаційних принципів. Наприкінці проведення теми (шостий такт) спостерігається скорочення відповіді, і перша пара голосів (альт, сопрано) завершує тему одночасно задля того, щоб ця пара продовжувала звучати з єдиним текстом. Тож, можна наочно спостерігати, як текст впливає на формоутворення в хоровій (вокальній) фузі.

Цікавим моментом є наступний стретний вступ у верхній парі голосів у 14-ому такті, який починається раніше, ніж у другої пари, з новим текстом, що не збігається за звучанням, внаслідок чого відбувається певне накладення текстів у одночасності. При цьому в оркестрі вступає тема хоралу «*Befiehl du deine Wege*», який звучить тільки в інструментальній (оркестровій) партії. Його текст зі словами, що «не звучить», має важливе значення, будучи добре знайомим кожному парафіянину лютеранської громади, — він вступає в смислові взаємодії з трагічним змістом тексту, який звучить у цей час у хорі (тобто дає спокій, вказуючи на шлях вирішення проблеми — довіритися Господу) (див.: додаток Б, № 8).

Інтонації хоралу, що звучать в оркестровій партії гомофонного складу, зустрічаються з першого такту кантати. Озвучена перша строфа хоралу, у межах чотирьох тактів, що мають також функцію вступу, після чого вступають обидві теми фуги в партії сопрано й альтів. Ще раз ця строфа прозвучить на завершення другого розділу експозиції, але разом із другою строфою із більш рухливим ритмічним малюнком, акцентуючи кожен звук хоралу, завершуючи експозицію першої теми. До затакту 55 такту звучить стретне проведення другої теми у поєднанні з третьою строфою хоралу, також акцентуючи кожен звук. Завершує перший номер кантати спільна реприза двох тем фуги в загальному звучанні хоралу в оркестровій партії. Хорал вступає на останню долю 69 такту й завершується разом зі звучанням хору.

Необхідно звернути увагу на завершення першої експозиції в чоловічій парі голосів, оскільки воно відрізняється від першої пари: партія басів, що звучить в основній тональності, завершується раніше, ніж партія тенорів. Але не зовсім звичайним є те, що партія тенорів поєднує в собі два рядки тексту внаслідок того, що тема не встигла завершитися, а текст новий (проте він уже звучить у парі жіночих голосів). Отже, у шістнадцятому такті продовжується стретний вступ у нижній парі й тема розвивається тепер у всіх голосах. Завершується розділ у тональності домінанти (E-dur), після чого звучить чотиритактовий програш, абсолютно ідентичний вступу. У такті 25 наступає другий розділ експозиції, тепер уже в дзеркальному відображенні першими вступають чоловічі голоси (баси, потім тенори). Другий розділ трохи коротший за перший, але повністю повторює тему й відповідь із тим самим текстом (схему експозицію першої теми див.: додаток Б, № 9).

У такті 41 вступає друга тема фуги, яка інтонаційно є близькою до хоралу. Вона з'являється дещо несподівано, оскільки перед її вступом немає оркестрового програшу чи зупинки. Тема характеризується гострим, енергійним звучанням і наповнена спонукальними інтонаціями (починається зі стрибка на кварту). Вона вступає в зигзагоподібному порядку (тенор — бас — альт — сопрано) і триває всього неповних п'ять тактів, після чого продовжує вступати знову. Тема стретної будови проводиться протягом експозиції тричі.

Із затакту до 53 такту вступає перша тема, а разом із нею настає спільна реприза двох тем фуги. Реприза звучить у тональності *d-moll*; обидві теми, не порушуючи межі, звучать попарно. Тепер уже чоловічі та жіночі голоси об'єднуються; першій парі (тенор — альт) доручена перша тема фуги, другій парі (сопрано — бас), відповідно, друга тема. Усі голоси вступають із проміжком у дві долі. Реприза триває протягом шістнадцяти тактів і завершується в тональності *E-dur*. Схема експозиції другої теми й спільної репризи наводиться в додатку (див.: додаток Б, № 10).

Перший номер кантати № 25 завершується нетиповим для Й. С. Баха чином, оскільки хорове та оркестрове звучання припиняється одночасно. Частіше за все оркестровий вступ абсолютно точно повторюється також і наприкінці номера, утворюючи арку між його початком і кінцем. Однак у цьому випадку оркестровий вступ досить короткий і, можливо, саме тому композитор не вважав за потрібне повертатися до нього в кінці твору.

#### *Хорова fuga на інтонаційному матеріалі хоралу*

Деякі духовні кантати Й. С. Баха містять хорові фуґи, в яких виявляється опосередкований вплив хорального першоджерела. Хорал виноситься за межі фуґи, відокремлюючи її від подальшого композиційно-драматургічного розвитку і, таким чином, взаємодіє з нею на відстані.

Кантата Й. С. Баха № 67 «*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*» («Пам'ятай про Господа Ісуса Христа»), як і більшість інших кантат композитора, написана до певної події, у цьому випадку, на першу неділю після Великодня. В основі заголовного хору лежить текст, що складається з двох фраз, які доповнюють одна одну за змістом:

<i>Halt im Gedächtnis Jesum Christ,</i>	Пам'ятай про Господа Ісуса Христа,
<i>der auferstanden ist von den Toten.</i>	який воскрес із мертвих.

Ця кантата належить до конклюдивного типу, уявляючи собою, за К. Берденніковою, «нехоральний» вид кантат. Попередні частини підводять слухача до провідної думки. В основному, в таких кантатах хорал проводиться в завершальному розділі, підкреслюючи основну ідею твору, однак кантата № 67 по-своєму цікава і містить риси, що відрізняють її від розглянутих раніше кантат. Найяскравішою з них можна вважати умовний поділ кантати на два розділи за рахунок використання **двох** різних хоралів, які виконуються в гомофонно-гармонічному викладі хору. Перший хорал звучить після арії тенора й речитативу альтового соло «*Erschienen ist der herrlich Tag*» («Славний день з'явився»), за яким в дзеркальному відображенні слідує речитатив альти й арія соло баса в супроводі неповного змішаного хору (див.: додаток В, № 14).

Завершує кантату хорал «*Du Friedefürst, Herr Jesu Christ*» («Володар миру, Господи Христе») (див.: додаток В, № 15).

Отже, кантата містить дві кульмінації, дві вершини. Зважаючи на текст, стає зрозумілим те, для чого композитор розділяє кантату на дві частини, оскільки перша з них розкриває почуття людини, яка вагається, шукає Господа і кличе Його на допомогу, а в другому фрагменті, навпаки, без усіляких сумнівів, зі ствердженням, звучить упевненість у Богові, у його потужності й справжній силі.

Перший номер кантати складається з оркестрового й хорового вступу, трьох великих розділів і двох інтонаційно об'єднаних оркестрових програшів: (див.: додаток Б, № 11).

Вступний розділ кантати № 67 з точки зору змісту відрізняється від усіх інших номерів, нагадуючи мову глашатая, який закликає і, водночас, стверджує протягом усього номера шляхом повторення слова «Пам'ятай!» («*Halt!*»). Цей образ-заклик відображається у вигляді подвійної фуґи зі спільною експозицією, де кожна тема звучить із самостійним текстом (див.: додаток В, № 16).

Цікаво, що першою вступає тема з другою половиною вербального тексту, яка фактично створює щільний за своєю ритмікою фон для більш рельєфного виокремлення головної, ведучої за своєю функцією, теми з початковим словом «*Halt!*». Звертає на себе увагу також прийом стрети, яка утворюється в інтермедії-зв'язці, що слугує переходом до відповіді і містить проведення другого рядка тексту («*der auferstanden ist von den Toten*»). Відповідь другої теми звучить одразу після першої в тому ж самому голосі (сопрано), а через такт як контрапункт до нього з повторенням другої теми вступає партія альтів (див.: додаток В, № 17).

Аналізуючи основний тематично-вербальний комплекс фуґи, спостерігаємо його опосередкований зв'язок із матеріалом першого хоралу в інтонаційному плані, який в редукованому вигляді можна звести до двох основних елементів — висхідного ходу на квінту («*Halt!*») та його

поступеневого низхідного заповнення у межах кварта («*auferstanden*»), покладених в основу першої та другої тем.

Розглядувана кантата, з погляду формування музичного тексту, служить найяскравішим прикладом конклюдивного типу: крім двох, серединного й завершального, розділів, музичний матеріал хоралів в його безпосередньому вигляді в кантаті не трапляється жодного разу, він також відсутній у будь-якому з голосів хору або ж в оркестрі. Однак, безумовно, зміст і весь загальний образно-інтонаційний лад твору, як це було показано вище, виходять із матеріалу хорального першоджерела, покладеного в його основу.

Кантата Й. С. Баха № 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*» («Благослови, душе моя, Господа») є одним із пізніх творів Й. Баха (1748 р.). Вона була написана з приводу виборів у лейпцизький магістрат (тобто під час вступу на посаду нового голови міської управи), тому ігумен П. Мещеринов визначає її спрямованість як кон'юнктурно-офіційну. Тим не менш, кантата № 69 — одне з яскравих творів Й. С. Баха, оскільки текст, покладений в її основу, інтерпретується музиці надзвичайно глибоко, як дещо особливе: «Що саме тут вражає? А те, що на казенно-офіційні вірші Й. Бах раптом пише музику такої глибини та краси, що просто дивуєшся...» [77].

Кантата написана для чотирьох солістів (сопрано — речитатив, альт — арія, тенор — речитатив, бас — арія), чотириголосного хору й симфонічного оркестру. Вона складається з шести номерів: перший і останній виконує хор, що утворює характерну для Й. Баха темброву арку. Завершує кантату гомофонно-гармонічний виклад хоралу. Однією з особливостей цієї кантати є місцезнаходження в фіналі хоралу, який не звучав раніше, в попередніх номерах; тим не менш, хорал є незримим «режисером» всього попереднього викладення, він є головною кульмінацією й фіналом твору, — завершенням, що залишає переконливий підсумок. Відчувається, хоча і дещо опосередковано, вплив хоралу на обидві теми початкової фуги. Особливу інтонаційну близькість з мелодією хоралу виявляє перша тема, зокрема її ініціальне інтонаційне «зерно» (на словах «*und lobe dich*»): пощабелевий

плавний висхідний рух та подальше ритмічне загострення (у вигляді восьми тривалостей в хоралі, які в темі перетворюються на шістнадцяті). Друга тема інтонаційно близька до четвертої строфи хоралу («*Uns segne Vater und der Sohn*»), яка відтворюється у загальному тематичному русі, хоча виявляється і дещо доповненою та зміненою. Ритмоінтонаційна близькість тематизму фуґи до хорального наспіву відчувається переважно завдяки наявності секундового руху, що чергується зі стрибками на кварту.

Основна тональність кантати — *D-dur*. За формою перший номер представляє чотириголосну фуґу на дві теми. Первісне проведення теми передбачає оркестровий вступ (24 такти), який вводить слухачів у помпезну атмосферу кантати (зокрема, її першого номеру) і налаштовує хор на основну тональність.

Після вступу в імітаційно-фуґованому викладенні звучить тема, яка знаходиться в партії альтів (див.: додаток В, № 18), яка в інтонаційному плані не є чимось абсолютно новим для слухача, оскільки вперше вона прозвучала раніше в оркестровому вступі. Найважливішу знакову функцію урочистого «переможного сходження» виконує висхідна поступенева інтонація теми, що складається з суцільного мелізматичного розспіву шістнадцятими тривалостями святкового, юбіляційного характеру, що піднімається в основний тон тонічного тризвуку, оскільки тема починається з квінтового звуку. Перше проведення теми обіймає чотири такти (і першу долю п'ятого такту), діапазон звучання теми — більший за октаву, до того ж вона містить модуляцію в домінантову тональність (*A-dur*).

У тональну відповідь композитор вносить інтервальні зміни, які не порушують інтонаційний лад теми, залишаючи її впізнаваною. Відповідь скорочена на один такт, її проводить партія тенорів. Так, почавши на такт пізніше за тему, партія альтів і тенорів закінчують звучання разом, — отже, прозвучала перша пара голосів (див.: додаток В, № 19). Відразу після закінчення першої пари вступає друга пара голосів: сопрано і партія басів.

Утім, при всій своїй схожості теми не є тотожними (пропонуємо для порівняння початок експозиції фуги, див.: додаток В, № 20).

На думку Т. Мюллера, цей фрагмент, можна розглядати як хорівий вступ, що проводиться в межах двадцяти двох тактів, після чого вступає fuga [122, схема 2 на с. 299]. Однак, зі власного спостереження, цей розділ неважко прийняти за перше проведення теми, він дуже схожий з експозицією основної теми в розділі «В», тому його можна розглядати як передімітацію, тобто фуговане проведення теми, яке передує власне експозиційній частині фуги.

Кількість проведеннь теми в експозиції традиційно відповідає кількості голосів, після чого в тональності останнього проведення звучить інтермедія, перше речення якої будується на інтонаціях теми, а друге, завершуючи перший фрагмент, — викладається в гомофонно-гармонічній фактурі (за винятком партії тенорів, які продовжують наспівувати інтонацію теми) та стверджує основну тональність E-dur (у ній продовжить звучати наступний фрагмент). Інтермедії мають тут велике значення, оскільки виконують сполучну функцію як в ладотональному, так і в інтонаційному плані, — завдяки їхній тонко диференційованій мелодиці та ритмічному малюнку, що будуються на інтонації теми, логічно об'єднуються між собою окремі композиційно-тематичні блоки фуги.

Експозиція першої теми фактично завершує першу частину фуги в тональності домінанти, оскільки протягом усього цього часу звучав один і той самий вербальний текст: «*Lobe den Herrn, meine Seele*» («Благослови, душе моя, Господа») (композиційну схему експозиції див.: додаток Б, № 12).

Друга тема «*Und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat*» («І не забувай усіх добродійств Його») з'являється в 78 такті в партії тенора; її діапазон значно ширший порівняно з першою темою і становить більше октави, водночас риси модуляційного характеру в ній більш «згладжені». Діапазон вступу партій зберігається, як і в першій темі, голоси вступають через кожні два такти в зигзагоподібному порядку (тенор — альт — бас — сопрано) (схематичний

композиційний план експозиції другої теми й спільної репризи див.: додаток Б, № 13).

Теми вагомо відрізняються одна від одної не тільки завдяки словесному тексту, але також й інтонаційно. Якщо перша тема звучить дрібними тривалостями (шістнадцятими), створюючи відчуття швидкого темпу, то друга складається з більш великих тривалостей (чвертей та восьмих), створюючи враження розміреності й ствердження, що, безумовно, безпосереднім чином пов'язано зі змістом словесного тексту другої теми фуги.

Оскільки важливим елементом вокально-хорової фуги є вербальний текст, необхідно співвіднести між собою вербальні ряди у вокально-хоровій партитурі. Перша тема в партії альтів охоплює рядок «*Lobe den Herrn, meine Seele*», роблячи помітний акцент на першому слові мелізматичним шляхом, і при цьому зосереджуючись на механічному відтворенні слова, оскільки саме воно займає більшу частину хорового розспіву, у той час як друга тема протягом усієї експозиції розспівує текст «*und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat!*», який ґрунтується на силабічному принципі взаємодії слова й музики. Хоча друга тема вступає без будь-яких попереджень (перед її появою немає ані оркестрового програшу, ані зупинки), вона добре чутна й чітко сприймається завдяки оновленню ритмоінтонаційного змісту.

Після п'ятитактового програшу настає новий етап розвитку фуги, причому експозиція другої теми, на відміну від першої, значно коротша і складає всього 12 тактів.

У такті 95 у первісній тональності *D-dur* звучить спільна реприза двох тем (відповідно до умов написання подвійної фуги), в якій перша тема випереджає другу всього на одну восьму. Реприза складається з двох різних за своїми масштабами розділів (14 тт.: 21 тт.). У першому з них теми звучать рівноправно, вступаючи попарно: жіночі голоси, а потім, через чотири такти, чоловічі партії голосів. У другому, більш об'ємному, розділі першою вступає партія сопрано, озвучуючи другу тему, однак, кількість проведень першої теми вища за другу.



З погляду **хорового виконавства й диригування**, кантати Й. Баха є досить складними творами, що містять низку вокальних, ансамблевих і диригентських труднощів.

Кантати виконуються чотириголосним хором, і робота над хоровою звучністю вимагає від виконавців кропіткої роботи над деякими елементами хорової майстерності. Однаково важливим в розкритті хорової партитури є як її горизонтальна проекція, так і вертикальна, оскільки тканина великих циклічних вокально-інструментальних творів Й. С. Баха синтезує в собі як акордовий, так і поліфонічний виклад, причому другий переважає. Важливою умовою виконання більшості бахівських кантат, зокрема розглянутих у цій роботі, є дотримання закономірностей загального поліфонічного розвитку в кожній з хорових партій, тому на особливо пильну увагу заслуговує утворення відповідного ансамблю між партіями хору. Величезна роль у зв'язку з цим відводиться диригенту, який повинен вимагати від учасників хорового колективу чистоти інтонування усіма різноманітними способами: показом жестів, вивченням важких в інтонаційному відношенні місць в окремих партіях тощо. Також слід звернути особливу увагу на ансамблеве інтонування співзвуч для врівноваження тембрів і досягнення динамічного балансу.

Важливе місце в хоровому співі посідає дикція, адже музика і слово в їхній творчій єдності розкривають художній зміст твору. Дикція мусить бути чіткою й виразною, для чого приголосні звуки вимовляються коротко й гостро. Зважаючи на сказане, особливої уваги в кантатах Й. Баха потребує вербальний текст. По-перше, німецький текст повинен вимовлятися більш суворо та чітко, ніж український, — для правильної вимови його необхідно відпрацьовувати з викладачем німецької мови. По-друге, розгортання тексту відбувається протягом усієї кантати, так само, як і в фузі. Наприклад, в кантаті № 69 всі партії розспівують єдиний перший склад від слова «*lobe*» протягом 4 тактів і тільки в 37 такті з'являється наступний текст «*den Herrn*», а в 40 т. заключна фраза «*meine Seele*». В подальшому ці слова вже не потребують особливої уваги, бо вони вже прозвучали раніше. З 78 такту починається новий розділ з

новим текстом, тому у цьому фрагменті вербальний текст вимагає максимально підкресленого відтворення.

В кантаті № 25, після проведення теми у всіх партіях, у басів розпочинається новий текст (12 т.), — саме тому ця партія (а також партія тенорів в 41 т.), потребує ретельної роботи над дикцією. Такі випадки для хоральних фуг не є рідкістю, тому вимагають особливої уваги з боку диригента, адже тут вкрай важливо «не загубити» текст, оскільки він виступає активним чинником формування образного змісту хорової фуги.

Одним з нечастих випадків, коли текст в темі та протискладенні збігається, зустрічаємо в хоровій фузі з бахівської кантати № 38. Новий текст в цій кантаті розгортається в кожному розділі окремо, тому, звичайно, в цьому разі важливим є тільки початковий вербальний текст, його перше проведення. Перші тематичні проведення та новий текст в розділах доручається рельєфним та темброво насиченим чоловічим партіям, — спершу тенорам, а потім басам (крім розділу «D», де починає партія альтів); такий принцип спостерігається протягом всієї фуги.

Певні труднощі складає інтонування пощабелевих діатонічних та хроматичних ходів, до того ж ускладнених необхідністю тримати швидкий темп, оскільки Розспів є переважним засобом розвитку музичного матеріалу бахівського тематизму, в тому числі в розглядуваній кантаті. Під час розучування окремих хорових партій необхідно співати їх поза ритмом, що допоможе виконавцеві почути й відчути своє місце в акорді. Для досягнення ансамблю диригенту необхідно прагнути до рельєфності звучання тем на тлі інших голосів.

Синтаксис вокальної мелодії в творі Й. С. Баха підпорядковується диханню, тому велике значення при виконанні слід надавати паузам та цезурам, яких слід суворо дотримуватися. Від диригента потрібен ясний і активний показ точок за допомогою кисті, чіткості схеми, свободи всього диригентського апарату.

### 3.2. Тенденції до симфонізації жанру в хорovій фузі віденських класиків (на прикладі опусів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена)

*Й. Гайдн. Хорові фузи з ораторії «Пори року»*

*Заклучна fuga «Ehre, Lob und Preis sei dir» з I частини (B-dur)*

Фінал першої частини (№ 8) ораторії Й. Гайдна «Пори року» традиційно завершується фугою для змішаного хору, яка сприймається як узагальнення попереднього драматургічного розвитку (композиційну схему фуги див.: додаток Б, № 14).

Тема фуги досить компактна (вона триває півтора такти), але при цьому містить широкі висхідні та низхідні стрибки на ч. 5 та в. 6 в межах октави, які разом з пунктирним ритмом надають їй вольового, енергійного характеру (див.: додаток В, № 21).

З одного боку, присутній в її експозиції поступовий висхідний порядок вступу голосів є типовою ознакою хорovої фуги, з іншого, — висхідний порядок обраний композитором не випадково, оскільки завдяки цьому створюється ілюзія величного підйому сонця, що сходить та поступово висвітлює своїми променями все навкруги, і, таким чином, краще передається зміст тексту «*Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, gütiger Gott!*» («Честь і хвала тобі, вічний милосердний Боже»). Привертає увагу нетиповий для класичної фуги прийом «вимкнення» голосів, які відзвучали, перед черговим вступом теми; він сприяє створенню прозорої хорovої фактури, на тлі якої сама тема, подібно до ранкових променів, звучить більш рельєфно та яскраво.

Незважаючи на свою стислість, тема виглядає цілісною та завершеною: вона починається з сильної долі такту й в гармонічному плані містить повний функціональний зворот (T-S-D-T). Тональна відповідь та її накладення на початок наступного проведення теми зберігає ладотональну й структурну єдність експозиції. Одночасно з відповіддю в нижньому голосі звучить утримане в подальшому протискладення. Тема фуги супроводжується першою фразою тексту «*Ehre, Lob und Preis sei dir*», а текст протискладення завершує

розпочате речення «*ewiger, gütiger Gott!*». Оскільки, як уже зазначалося, особливістю експозиції є послідовне «вимкнення» голосів з фактури, кожне проведення теми супроводжується виключно одним протискладенням в нижньому голосі.

Наступні два додаткові темо-відповідні проведення характеризуються ритмічними змінами (замість шістнадцятих тривалостей з'являються восьмі), що, у свою чергу, викликає варіювання протискладень у сопрано. Цю пару проведень розділяє коротка інтермедія. Відповідь у партії тенора (т. 223) реальна, при цьому, на відміну від основної теми, вона починається із затакту. Однак, продовжуючи перший звук теми до сильної долі наступного такту, композитор повертає їй первісну ритмічну структуру.

Експозиція завершується інтермедією, яка традиційно модулює в паралельну мінорну тональність (*g-moll*) і будується на розвитку початкової інтонації теми (стрибки на квінту й сексту), що рухається секвенційно у крайніх голосах.

Вільна частина фуги пронизана розробковістю, що підкреслюється квазі-стретним проведенням теми з її основним текстом в альтовій, теноровій та басовій партіях, причому в кожному з голосів тема викладається в трансформованому вигляді. Ця стрета звучить на тлі протискладень у партії сопрано з експозиційним текстом. З одного боку, Й. Гайдн зберігає початкові стрибки теми, з іншого, — кожного разу змінює її завершення, що подекуди нагадує поліфонічну техніку Г. Генделя. Найбільш точно відтворюється тема в басу, — композитор укрупнює перші її звуки до половинних тривалостей і трохи змінює закінчення, скорочуючи розспів із шістнадцятих тривалостей; окрім того, це проведення є модуляційним (*g-moll* — *B-dur*). Фактично, це єдине проведення у вільній частині, де тема проходить чітко та ясно (т. 233), без суттєвих видозмін, у субдомінантовій тональності, в чому виявляється зв'язок поліфонічного метода Й. Гайдна з традиціями класичної фуги.

У такті 235 починається коротка інтермедія, заснована на канонічній секвенції 1-го розряду (Iv =-9) між крайніми голосами (сопрано й бас),

причому басова партія проводиться у подвоєнні в дециму альтовою партією. Тематично інтермедія будується на матеріалі першого мотиву теми. Далі вона розчиняється в неканонічних формах руху по тональностях першого ступеня спорідненості: *f-moll* — *g-moll* — *c-moll* — *Es-dur* — *c-moll* — *B-dur*, в якому особливого фактурного значення в оркестрі набувають домінантові органні пункти, що «мігрують» по різних тональностях: спочатку в *Es-dur* (239 т.), потім в *g-moll* (245 т.). Зазначимо, що на тлі органного пункту хорова фактура «вертикалізується» і набуває гомофонно-гармонічного вигляду, причому бас протиставляється верхнім голосам, однак з 247 такту (за 6 тактів до заключного розділу всієї композиції) композитор повертається до поліфонічного викладу. Основним тематичним елементом у цих тактах стає спадний хід, на якому будувалося завершення попередньої інтермедії. У цьому фрагменті він проходить у різних голосів або у вигляді квазі-канонічної секвенції зі змінним звуковисотним і часовим інтервалом вступу на матеріалі початкового низхідного мотиву протискладення з терцієвим подвоєнням між сусідніми голосами (бас-тенор, альт-сопрано, тенор-альт). Останні два з половиною такти всього розвиваючого розділу є модуляційною сполучною інтермедією — з *f-moll* в *B-dur*, яка звучить у нижніх голосів хору.

З 253 т. на тлі органного пункту в оркестрі в основній тональності *B-dur* починається заключний розділ фуги. Тема проходить у вигляді чотириголосної магістральної стрети у низхідному русі, на зразок початку розділу, що розвиває. Найточніше тема викладена в сопрано; у басовому голосі вона має лише невелике ритмічне відхилення від початкового варіанту (без пунктирного ритму та шістнадцятих). Найбільшої трансформації тема зазнає в альтовій партії, проте її зміни менш помітні, оскільки лінія голосу губиться серед інших голосів, що її оточують. З появою теми в басовій партії, у сопрано знову звучить експозиційне протискладення, що раніше супроводжувало додаткові проведення теми, утворюючи, таким чином, певний ефект репризності (на кшталт репризи в сонатній формі).

Невелика інтермедія, що призводить у подальшому до коди фуґи, ненадовго модулює у тональність домінанти (*F-dur*). У цій ділянці форми композитор двічі без змін, через невеликий проґраш, повторює новий короткий тематичний зворот заключного характеру в оркестрі та хорі на тлі проведення видозміненої теми в басовому голосі й протискладення в сопрановій партії в основній тональності. Збільшуючи вдвічі початкові тривалості теми, Й. Гайдн тим самим надає їй більшу опуклість і значущість. Водночас сопрано, альти і тенори активно розвивають динамічний зворот з пунктирним ритмом, який вперше з'явився вперше в оркестрі в такті 258, і підготовлює коду, що має активний стверджувальний характер.

Першу частину ораторії завершує розгорнута загальна фінальна кода, яка включає в себе як поліфонічні, так і акордові за своєю фактурою побудови. Весь основний тематично-інтонаційний комплекс фуґи синтезується тут на новому рівні — як заключний апофеоз, але при цьому превалює гомофонно-гармонічний початок. У коді, як і в розвиваючому розділі фуґи, відбувається тональний розвиток, що торкає сферу тональностей 1 ступеню спорідненості: *Es-dur*, *c-moll*, *F-dur*, *g-moll*. Останні такти фіналу першої частини ораторії закріплюють основну тональність *B-dur*.

#### *Заключна фуґа «Uns leite deine Hand» з IV частини (C-dur)*

Четверта частина ораторії «Пори року» Й. Гайдна завершується великою хоровою фуґою «*Uns leite deine Hand, O Gott, verleih und Stark*» (див.: додаток Б, № 15). Незважаючи на стислість основної теми, вона досить розвинена в тональному й інтонаційному плані (див.: додаток В, № 22).

Починаючись зі спадного руху по звуках тонічного тризвуку, тема рухається далі у протилежному висхідному напрямку та «завойовує» діапазон октави поступово, в три етапи: спочатку рух шістнадцятих приводить до VI ступеню, далі відбувається підйом до VII низької, яка веде в тональність субдомінанти і, нарешті, через VII натуральний ступень тема завершується верхньою тонікою. Завдяки широким стрибкам у протилежних напрямках (на

ч. 5, м. 6 і зм. 5) і пунктирному ритму тема звучить пружно та енергійно. Початок із затакту надає їй додатковий імпульс до руху. Текст, що лежить в основі теми, доволі розгорнутий, протягнений, оскільки не має розспівів (за винятком шістнадцятих тривалостей), що надалі уможлиблює проведення теми в скороченні, з усіченим закінченням фрази тексту, або варіювання її закінчення, при цьому залишаючи незмінним основний смисловий акцент.

Тема фуги в експозиції вступає попарно: бас-альт і тенор-сопрано. У тональному співвідношенні їхніх вступів виявляється один із характерних принципів поліфонічного мислення Й. Гайдна: перші два проведення теми в основній тональності, а наступні — в доміантовій (що є порушенням регламенту фуги). Отже, друге проведення теми фуги є точною копією першого. Утім, наступні два проведення звучать як двічі повторена тональна відповідь до перших двох, причому, як і має бути у таких випадках, II ступень тональності в них замінений на I-й.

Оскільки тема завершується на сильній або відносно сильній долі, а її вступ зазвичай починається зі слабкої долі, в таких парних тематичних проведеннях другий голос завжди вступає зі стретним накладенням. Ще одна характерна для стилю композитора риса, — прагнення до фактурної прозорості експозиції, — проявляється в паузуванні голосів у наведеному розділі форми, на відміну від їх поступового фактурного наростання, що спостерігається в найпоширеніших випадках. Так, третє проведення теми в теноровій партії звучить двоголосно, а четверте — триголосно.

Перше протискладення, яке контрапунктує відповіді, підкреслює тональну різноманітність теми: *C-dur* — *d-moll* — *F-dur* — *C-dur*. Його друга половина повторюється при проведенні теми в сопрано (див.: додаток В, № 23). Наступне протискладення з'являється в альта одночасно з проведенням теми у тенора. В його основі лежить рух шістнадцятих, які запозичені з закінчення першого протискладення, що звучить в оркестрі в т. 80, — тобто ці два протискладення інтонаційно близькі одне одному. Наступне додаткове тематичне проведення в експозиції в басовому голосі представлено у

скороченому вигляді, — від теми залишається лише перша фраза, яку в дециму дублює тенор. У первісному вигляді тема фуґи в творі більше вже не прозвучить.

Прагнення композитора до розробковості тематичного матеріалу виявляється вже в останніх тактах експозиції фуґи. У верхніх голосах 86-87 тактів проходять окремі елементи теми (низхідний хід по звуках тризвуку в альтів, висхідний рух шістнадцятих у сопрано і після цього — у альтів та тенорів в терцію), які утворюють з темою, що звучить в нижньому голосі, ілюзію стрети. Коротка модулююча інтермедія призводить до розвиваючого розділу форми, який починається з проведення теми в нижньому голосі в паралельній тональності — *a-moll*. Незважаючи на те, що її закінчення змінено, вона не втрачає свого енергійного характеру. У тексті залишається лише його початкова фраза, тобто тема стає більш лаконічною (двічі повторюється вислів «*o Gott*»). На тлі тематичного проведення у басів в теноровій партії з'являється новий контрапункт, який майже повністю повториться у верхньому голосі під час наступного проведення теми (тобто можна вважати його частково утриманим протискладенням).

Подальше проведення теми в альта, що модулює в *d-moll*, завершуючись на домінанті нової тональності, поступається місцем розгорнутій інтермедії на інтонаціях теми й протискладень, у якій задіяні всі хорові голоси. У цій інтермедії можна окреслити кілька розділів. Перший розділ (такти 91-95) заснований на віртуозних розспівах із шістнадцятих тривалостей, що беруть свій початок із протискладення з розвиваючого розділу, причому цей рух відбувається попарно з подвоєнням у терцію або в дециму. Виникає низка яскравих перекличок між парами голосів: тенор-альт; бас-сопрано; тенор-альт; тенор-сопрано і бас-альт. На наступному етапі (такти 96-99) активного розвитку набуває початковий елемент теми (спадний хід за тризвуком) і висхідний стрибок на сексту, також запозичений із тематичного матеріалу. Саме на цих рельєфних інтонаційних ходах будується канонічна секвенція другого розряду між крайніми голосами хору, при цьому нижній голос



незначно видозмінюється, водночас середні голоси (тенор і альт) виконують контрапунктуючу функцію. Інтермедія завершується в тональності *G-dur*, з якої починається новий етап розвитку фуґи.

Наступні чотири проведення теми, що йдуть один за одним у всіх голосах, починаючи з сопрано, відрізняються тональною нестійкістю, щоразу модулюючи в іншу тональність. Так, перші два проведення в партіях сопрано й альт звучать в стрету зі зрушенням на півтакт, причому проведення в сопрано, починаючись в *G-dur*, приводить до тональності *C-dur*, в альті — рухається від *C-dur* до *F-dur*, у тенора від *F-dur* в *g-moll*. І, нарешті, тема в нижньому голосі модулює в тональність другого ступеня споріднення — із *d-moll* в *e-moll*. Такий надзвичайно активний тональний рух, по-перше, безумовно спричиняється повним підкоренням тонального плану окремих тематичних проведеннь загальній ладотональній концепції твору (зважаючи на його особливу — заключну — роль в ораторії загалом), по-друге, — є яскравим прикладом проникнення принципу розробковості, властивого віденському симфонізму, в композицію фуґи, що, у свою чергу, помітно позначилося на стилі фуґованих форм Й. Гайдна.

Розгорнута інтермедія, яка розпочинається слідом за цими тематичними проведеннями, так само, як і попередня, має кілька розділів. Її початковий розділ неполіфонічний, акордовий за фактурою, модулює в *a-moll*, у якому й завершується досконалою каденцією (т. 109). У той час як в оркестрі і в трьох голосах (сопрано, альт і бас) звучить заключна тоніка цієї побудови, тенор починає наступний розділ інтермедії, де повертається поліфонічний склад письма у вигляді канонічної секвенції (дещо видозміненої), яка звучала раніше в розвиваючому розділі (тт. 96-97), завдяки чому відбувається повернення в основну тональність фуґи. Так само, як і в попередньому випадку, пропоста та респоста звучать в крайніх голосах на тлі нових контрапунктів в середніх голосах, утворюючи, таким чином, внутрішню тематичну арку у вільній частині.

Заключний розділ фуги починається ефектним стретним проведенням між крайньою парою голосів на доміантовому органному пункті основної тональності, в чому, безперечно, позначився вплив на композиційну будову фуги прийомів гомофонно-гармонічного письма. Як зазначає В. Протопопов, «одним із важливих і постійних прийомів у фугах [Й. Гайдна] є органний пункт на доміанті — він або передує репризі, або знаходиться в її межах, готуючи коду та узагальнені висновки» [137, с. 321]. Це саме той випадок, коли органний пункт знаходиться в заключному розділі композиції. Після стретного проведення тем звучить каденція всієї фуги в акордовому викладі в основній тональності. В коді фуги — і водночас всієї ораторії (тт. 117-129) — залишається тільки акордовий виклад хорової партії. Заклучна fuga завершується тутійними репліками хору на тлі оркестру на слові «*Amen*».

Особливої уваги потребує **виконавський аспект** розглянутих хорових фуг Й. Гайдна, які досить складні для виконання і потребують пильного ставлення диригента до інтонаційних, ритмічних, ансамблевих задач у кожному конкретному творі. Тематизм обох розглянутих в даній роботі фуг становить складну інтонаційну структуру; обидві заголовні теми насичені стрибками та пунктирним ритмом. Спочатку рекомендуємо кожний тематичний елемент вивчати усім хором разом в унісон, почергово зупиняючись на інтонаційно складних стрибках і, таким чином, виховуючи єдину співочу манеру та ансамблевий спів усього хору. Експозиції цих фуг складаються за єдиним типовим висхідним принципом тематичних вступів, що потребує ретельного тембрального фразування, тобто кожного разу спочатку вступає партія басів, яка має звучати спочатку в стриманому режимі задля того, щоб тема мала можливість подальшого розвитку. Окрім цього, «насичені тембри» мають схильність до тембрального провалу, вимагаючи від себе штучного «грудного» співу. По-перше, не секрет, що не всі артисти хору знаходяться в своїй співацькій партії не стільки за природою, скільки за необхідністю урівноважити кількісний баланс між партіями, тому такі співаки задля тембральної схожості штучно роблять густий тембр для більш

природного звучання контральто чи баса. По-друге, трапляється, що партія насолоджується своїм яскраво забарвленим тембром, тим самим створюючи дисбаланс звучання порівняно з партіями тенорів та сопрано. Саме тому необхідно від початку урівноважити між собою всі наявні вступи, що проявляється і поступовому зростанні теми також і в динамічному плані. Інакше темброва диспозиція експозиції фуги може бути приблизно такою: спочатку — яскравий густий тембр басів, потім — тонкий світлий тембр тенорів, далі — знову густе звучання альтів і, насамкінець, — світлий на підйомі спів сопрано, що загалом спричинить відсутність відчуття єдиного цілого від самого початку звучання хорової фуги.

Що стосується вербальної складової, — fuga з фіналу ораторії Й. Гайдна має єдиний текст, на якому будується водночас і тема, і протискладення. Саме цей чинник може ввести в оману, оскільки, по-перше, необхідно його почути на початку фуги, по-друге, — на протискладенні звучить черговий вступ наступної партії. Кожний диригент має обрати близьку йому концепцію виконання. З одного боку, можна дати прозвучати повністю першому голосу (в даному випадку це партія басів), тобто проспівати весь початковий тематичний комплекс (тема та протискладення), чітко і яскраво вимовляючи вербальний текст (при цьому партія тенорів, яка вступає пізніше, має звучати трохи тихіше), і, таким чином, побудувати стратегію фразування за партією починаючого голосу (басів і далі альтів), створивши своєрідні «текстові пари». З іншого боку, вповні можливим є за основу фразування узяти власне музичний аспект і дати змогу почути насамперед кожний тембр та динамічне зростання від *p* до *f*, а текст розглядати як більш другорядний чинник, який має бути якісно відтворений і почутий вже в останньому вступі (тобто, в партії сопрано).

В хоровій фузі першої частини вербальний текст повністю міститься в темі, — саме тому вона є досить протягнутою (2 т.); тож, чітка дикція в кожній партії становить собою головне виконавське завдання цього твору, а фразування має будуватись за принципом динаміки та агогіки. Зважаючи на те, що тема становить два такти, і всі вступи загалом займають 8 тактів,

вибудувати єдину ланцюгову лінію, не втративши при цьому поступовості загального розвитку, уявляється доволі нелегким завданням.

Пильну увагу в даній фузі варто приділити тональним змінам, — зокрема, труднощам, пов'язаним із появленням в партитурі випадкових знаків. Розглянемо приклад з фінальної фуги, де в темі зустрічається *b* і в цьому ж такті при вступі нової теми знак відмінюється (3 т.). Аналогічна ситуація виникає і в наступному такті: знов повертається *b*, потім з'являється *cis* і слідом — його відміна (4 т.). Кожна партія повинна дуже впевнено запам'ятати тему в інтонаційному плані, оскільки трапляються такі випадки, коли партії можуть заважати одна одній саме в інтонаційному відношенні, — наприклад, в тт. 6-7 ми бачимо *fis* в партії альтів, а партія тенорів має держати натуральний звук *f* в своєму звучанні.

Архітектоніка розглядуваних хорових фуг Й. Гайдна побудована так, що їх експозиції є розширеними за рахунок додаткових проведень та декількох інтермедій. Однак слід мати на увазі наступне: якщо в інтермедіях хор може трохи відпочити і не виокремлювати інтонаційно той чи інший тематичний фрагмент, то додаткові проведень теми, натомість, повинні звучати на фоні штучного ансамблю вільних партій. Утім, додаткові тематичні вступи диригент може побудувати, в свою чергу, за двома наступними принципами: в першому випадку відтворювати їх «наново», ніби другу експозицію, в другому — поєднати з попередніми експозиційними вступами в єдину драматургічну лінію. Без сумніву, другий варіант є набагато складнішим за перший, оскільки не кожний хор в змозі побудувати таку довгу фразу в динамічному плані, тому слід враховувати реальні виконавські можливості конкретного хору.

Теситура в першій фузі є доволі зручною. Незважаючи на те, що ця fuga в ритмоінтонаційному відношенні насичена найскладнішим для виконання жвавим секундовим рухом шістнадцятими тривалостями, тим не менш, у хорі є суттєва оркестрова підтримка, що, звичайно, значно полегшує виконання твору. Зазначені юбіляційні фрагменти слід відпрацьовувати, застосовуючи різні технічні прийоми: зупиняючись на перших звуках кожної ланки з

чотирьох шістнадцятих, співаючи на різні зручні для хору звуки або склади (на голосну «і» або на склад «ді»), повторюючи склад на кожну шістнадцяту, потім — тільки на першу з чотирьох, а далі — лише на початку проведення та ін. Теситура в хорі фіналу ораторії також загалом є зручною для співу. Водночас в партитурі зустрічаються артикуляційні складнощі, як, наприклад, прийом *sf*, який доволі рідко використовується в хоровому звучанні, але ця позначка зустрічається там, де, в основному, задіяний верхній діапазон теситури тієї чи іншої партії, що, зокрема, полегшує виконання звуків другої октави в партії сопрано та першої — в партії тенорів (тт. 24-25).

*В. А. Моцарт. №№ 8, 15, 16 з Große Messe c-moll, K. 427 / 417a*

*Фуга «Cum sancto spiritu» з № 8*

Монументальна розгорнута фуга «*Cum sancto spiritu*» з Великої меси В. Моцарта, яка звучить на завершення *Gloria* (див.: додаток Б, № 16), відрізняється не тільки надзвичайною масштабністю (190 тактів), але й активним використанням композитором різноманітних технік поліфонічного письма: імітацій, різних видів канонів, канонічних секвенцій, різновидів складного контрапункту тощо.

Фузі передуює невеликий вступний розділ в темпі *Adagio* на словах «*Jesu Christe*», який утворює з нею єдине ціле (№8). Перше проведення теми звучить у басовому голосі в основній тональності цієї частини — *C-dur*. Тема однорідна за своїм матеріалом, діатонічна за своїм ладовим модусом і викладається переважно цілими тривалостями, завдяки чому відрізняється доволі абстрагованим, дещо архаїчним характером (див.: додаток В, № 24).

Незважаючи на свою лаконічність, тема характеризується відносною завершеністю і замкнутістю та містить певний внутрішній розвиток: вона починається з двох ланок секвенції, в основі якої лежить квартовий висхідний стрибок (I-IV і III-VI ступені), досягнувши своєї мелодичної вершини — VI ступеню, мелодія плавно спускається гамоподібним рухом до III ступеню.

Порядок вступу голосів в експозиції фуги традиційно висхідний. Відповідь фуги реальна й вступає на останньому звуку теми. З протискладення, яке супроводжує відповідь, при подальших проведеннях теми композитор залишає лише початкові два такти, тому його можна вважати частково утриманим. Інтонації цього фрагмента будуть використовуватися в інших супроводжуючих тему контрапунктах, а також в інтермедіях.

За характером це протискладення відрізняється від теми пружністю, стрімкістю висхідного руху звуками розгорнутого тонічного тризвуку, і контрастує темі ритмічно та інтонаційно. Так, якщо в темі висхідні стрибки присутні в її першій половині, то в протискладенні вони зосереджені в закінченні й розширені (див.: додаток В, № 25). Наступні протискладення не настільки диференційовані у фузі, як перше (утримане), утім, розвиваючи його мотиви (розспів восьмими), вони часто утворюють між собою короткі імітації й канонічні секвенції.

Експозиція фуги тематично насичена, через що в ній міститься усього одна коротка сполучна інтермедія перед третім проведенням теми в альтовій партії (т. 14) та інтермедія перед додатковим (стретним) проведенням теми. Нові протискладення, які супроводжують третє і четверте проведення теми, інтонаційно знов-таки близькі до першого. Особливу роль виконує стрета між басом і альтом, зі зрушенням в два такти, яка завершує експозицію в основній тональності. Як протискладення між тенором і сопрано, композитор проводить квазі-нескінченний канон 1-го розряду (такти 31-35) в октавному контрапункті. Щоб зберегти гармонічну основу, В. Моцарт дещо змінює початковий такт риспости канону (замість ходу за тризвуком з'являється рух за квартсекстакордом). Таким чином, одночасне канонічне проведення теми й голосів, що контрапунктують, в цілому утворює (з певними припущеннями) подвійний канон. В останніх тактах стрети відбувається перегармонізація теми, — з'являється паралельний *a-moll*, в якому починається наступний вільний розділ. Отже, описана вище стрета приймає на себе інтермедійну і, як це часто буває у Моцарта, розвивальну (розробкову) функцію, але в якості

прийомів розробки матеріалу при цьому традиційно задіяні виключно поліфонічні методи (подвійний канон).

Початок вільної частини характеризується ладовим і тембровим оновленням: тема проводиться в теноровій партії в паралельному мінорі (40-й такт) в оточенні вільних імітацій на інтонаціях першого й другого протискладення із зигзагоподібним вступом голосів: сопрано-бас-альт (за принципом темо-відповідного проведення). Подальша інтермедія на основі нескінченного канону першого розряду між тенором і сопрано з показником  $Iv = -12$  (такти 47-49)<sup>6</sup> модулює в *e-moll*.

Після каденції в *e-moll* невелика зв'язка у вигляді канонічної секвенції 1-го розряду в октавному контрапункті у тенора й альту, призводить до стретного проведення теми в *F-dur* у сопрано й баса із зсувом на один такт (тт 54-55). В інших голосах звучать нові контрапункти, інтонаційно близькі до попередніх протискладень. За стретою слідує розгорнута інтермедія розробкового характеру, основним принципом розвитку в якій є канонічні секвенції й нескінчений канон. Тональний рух цієї інтермедії пов'язаний з квінтовым колом: *F-dur* — *c-moll* — *g-moll* — *d-moll* — *a-moll*. У той час як у верхніх голосах тактів 62-66 цієї інтермедії звучать ланки простої модуляційної секвенції, між нижніми голосами розвивається канонічна секвенція 1-го розряду в октавному контрапункті з показником  $Iv = -7$  на інтонаційній основі початкової фрази другого протискладення. Далі в нижніх голосах мелодичний рух гальмується і фактура диференціюється на два прошарки: верхній і нижній (жіночі та чоловічі голоси). У верхніх голосах композитор проводить нескінченний канон 1-го розряду (тт. 67-69) зі знов-таки доволі рідкісним показником  $Iv = -2$ , який фактично є похідним поєднанням від нескінченного канону в тт. 47-49, з каденцією в *a-moll*. Інтермедію продовжує імітаційний рух у нижній і верхній парах в нижню квінту (тт. 71-74), що модулює з *a-moll* в *d-moll*, у якому починається наступний етап розвитку фуги.

---

6 Достатньо рідкісний показник для нескінченного канону (терцдецима).

Тема проводиться стретно між басом і тенором зі зрушенням в один такт у верхню квінту. Верхні голоси, які при цьому виконують контрапунктуючу функцію і тематично пов'язані з матеріалом експозиційних протискладень, утворюють автономну, вельми цікаву і доволі складну, поліфонічну структуру. Зокрема, в тт. 79-80 у верхній парі (сопрано–альти) звучить нескінченний канон з перетворенням пропости в респости шляхом її обернення і при цьому застосуванням хроматичного показника (з поступовим півтоновим зрушенням). Невелика інтермедія на імітаційному русі в нижніх голосах хору слідом за цією стретою (тт. 85-88) призводить до проведення теми в альтовій партії в тональності *e-moll*. Вступ інших контрапунктуючих голосів починається у вигляді вільної імітації на матеріалі другого протискладення. Подальша коротка інтермедія модулює в тональність субдомінанти (*F-dur*), у якій починається заключна частина фуги.

Розгорнутий завершальний розділ заснований на ланцюжку стретних проведенень теми, які накладаються одне на одне. Початкова стрета будується між басом і альтом в октаву (відстань півтора такти), а на закінченні альтового проведення вступає тема в сопрано як домінантова реальна відповідь. В результаті тональний план заключної частини переспрямовується в бік основної і, далі, — домінантової тональності. Стретний ланцюжок продовжують почергові вступи тенора (октавою нижче відносно сопрано), баса (у паралельному мінорі, нижче на септиму відносно до тенора), знову тенора (в октаву відносно до баса). Слід зазначити, що весь цей тривалий ланцюжок стрет одночасно характеризується розрідженістю фактури (реально звучить тільки триголосся), очевидно, з метою більш чіткого сприйняття всіх ланок цієї складної стрети. Отже, протягом розглянутого фрагмента композитор по черзі вимикає один з голосів: два голоси стретно проводять тему фуги, а третій, рухаючись рівними восьмими тривалостями, виконує контрапунктуючу функцію.

Цей фактурний принцип зберігається і в подальшій стреті, де альт і сопрано проводять тему зі зрушенням у два такти. Їх супроводжує той самий



контрапункт у басовому голосі (де він з'являється вперше), тоді як тенор паузує.

Наступний (передостанній) етап завершального розділу фуги будується на двох автономних стретах в оберненому контрапункті (тенор-сопрано, бас-альт) (тт. 133-146), при цьому вісью обертання є типовий для вільного стилю III ступень ладу. Розрідженість хорової фактури досягає своєї межі, оскільки реально тут залишається двоголосне звучання, що підкреслює особливу значущість моменту, а контрапункти, засновані на русі восьмих тривалостей, тепер звучать тільки в оркестрі. Наприкінці цієї стрети в альта на слові «*amen*» з'являється початковий елемент другого протискладення. Аналогічно будується і наступна стрета між басом й альтом. При цьому теми проводяться в оберненні (в тональності *F-dur*). Поступове ущільнення фактури знаменує перехід до останнього — заключного етапу фуги. Інтонації протискладення продовжують розвиватися і в наступній інтермедії; у цей момент посилюється тональний рух завдяки хроматичній гамі від п'ятого до другого ступеню, викладеній в оркестрі.

Розділ композиції, що починається з 161 такту й триває до кінця цієї частини, можна розглядати в якості масштабної коди, у якій композитор підсумовує розвиток основного матеріалу фуги. Розділ починається з чотириголосної магістральної стрети, у якій голоси вступають у спадному темо-відповідному порядку із зсувом в один такт. Уперше в фугі композитор змінює закінчення теми в кожному з голосів. Додаються хроматичні ходи, пов'язані з відхиленням в тональність однойменного мінору, через акорди подвійної доміанти й ввідного септакорду ( $DDVII_{4/3} — VII_7 — D_{6/5}$ ). Остання (заклучна) інтермедія будується на імітаційному розвитку другого протискладення в усіх голосах. Підсумкове проведення теми звучить в унісонно-октавному викладі у повного хору в основній тональності, на слові «*amen*», на тлі оркестрового супроводу, який рухається восьмими тривалостями контрапунктуючи хору. Завершується фуга автентичною каденцією гомофонно-гармонічного складу.

Хорова fuga В. Моцарта «*Cum sancto spiritu*», незважаючи на надзвичайну складність поліфонічної фактури, є доволі зручною для **виконання**. Хоча темп і швидкий (*alla breve*), але при цьому переважають цілі, чвертні та восьмі тривалості. Оскільки fuga містить багато розспівів вербального тексту, переклички юбіляційних тематичних розспівів, які ускладнюють виконання, можуть впливати на небажані коливання темпу, тому вкрай важливим для диригента є завдання впевнено тримати темп, завчасно підказувати артистам хору їх тематичні вступи та вибудовувати фразування за рахунок драматургічного розвитку динаміки та агогіки. В розглядуваній фузі спостерігається тенденція до «парного» принципу стратифікації фактури (наприклад, бас-альт, тенор-сопрано в тт. 30-39) в процесі її розвитку у вільній частині. Зважаючи на сказане, керівнику хору необхідно звернути увагу на два фактурні плани, які виникають завдяки цьому, і мають своє специфічне тембральне забарвлення: 1) яскраве, наповнене звучання тематичного матеріалу; 2) більш м'який безперервний імітаційний супровід у контрапунктуючих голосах. Особливої уваги потребує також насичена акордова фактура з октавними подвоєннями (наприклад, в тт. 51-61), тож, вибудовування диригентом динамічних ланок є важливою умовою для відповідного сприйняття музичного матеріалу.

Архітектоніка цієї хорової фуги насичена інтермедіями, які умовно поділяють фугу на розділи. Керівник хору перш за все має намітити для себе ці окремі композиційні етапи зі своєю внутрішньою драматургією та логічно вибудованим фразуванням, обов'язково враховуючи при цьому цілісність всієї фуги загалом. Твір потребує постійного контролю балансу, — з одного боку, між оркестром та хором (де другий в пріоритеті), з іншого, — між окремими хоровими партіями (зокрема, рівноваги між тематичними проведеннями та протискладеннями). Зазначений аспект регулюється під час концертного виступу, де диригент має чути перевагу необхідного в той чи інший момент конкретного тематичного матеріалу.

*Фуга «Et vitam venturi saeculi» № 15*

Як і попередній твір, розглядувана масштабна хорова фуга № 15 з «Великої меси» В. Моцарта є урочистим, величним фіналом одного з розділів даної меси, а саме — її наступної частини, *Credo* (див.: додаток Б, № 17). Фугу «*Et vitam venturi saeculi*» відрізняє інтонаційна єдність усього матеріалу, оскільки всі інтермедії будуються цілком на елементах теми й протискладень, які з'являються в експозиції. Цікавим фактом є те, що ця фуга вже була використана композитором у більш ранньому творі — у месі *C-dur* (К. 262), де вона також слугує заключним розділом частини *Credo*.

Фуга відкривається висхідним проведенням теми, протяжністю 6 тактів і є показовою щодо неоднорідності її матеріалу. Діапазон теми досить обмежений (велика секста) і будується за принципом «ядра» та «розгортання», причому умовно можна поділити тему на три фрагменти. Слід зазначити, що в ході розвитку фуги ця неоднорідність теми уможливорює виокремлення певних її елементів для побудови інтермедій. Першим її тематичним елементом — «ядром» — слугує «допоміжний» хід великими тривалостями (половинними) V — VI — V шаблі з текстом «*Et vitam*», в той час як подальше розгортання теми включає дрібніші тривалості. Другий елемент теми «*venturi saeculi*», викладений четвертними, — побудова речитативного плану, яка містить енергійний стрибок з I на IV ступень, чотириразове повторення останньої й зупинку на III шаблі. Завершує тему більш плавна побудова, що містить розспів слова «*amen*». Вона заснована на секвентному розвитку та більш пришвидшеному русі четвертними й восьмими тривалостями із зупинкою на III ступені (див.: додаток В, № 26).

Унікальною особливістю фуги є те, що в якості протискладення до тональної відповіді у теноровій партії В. Моцарт дає саму тему в скороченому варіанті (без третього елемента), створюючи таким чином стрету вже в межах експозиції (див.: додаток В, № 27). У зв'язку з таким незвичайним протискладенням, у музикознавчій літературі є різні погляди на його трактування. Якщо В. Протопопов вважає цей контрапункт протискладенням

[137, с. 347], то англійський теоретик і композитор Е. Праут у праці «Фуга» стверджує, що протискладення вступає тільки при проведенні теми в партії альтів: «Ми бачимо, що в той час, як тенор викладає відповідь, бас імітує його стретно. Коли альт вступає з темою, імітацію переймає тенор, і тут тільки вперше з'являється в басу протискладення; отже, протискладення супроводжує тему при другому її вступі, а не супутника при його першій появі, як це зазвичай буває» [134, с. 134]. Розглядуване протискладення композитор утримує за певних проведенень теми.

Одночасно з проведенням теми в партії альтів лунає перше протискладення на основі теми, а в нижньому голосі з'являється інше протискладення зі словом «*amen*», яке композитор також утримує в подальшому. У його основі дві спадні напівтонові інтонації й поступовий висхідний розспів за трьома звуками (див.: додаток В, № 28).

Наступне проведення теми звучить у сопрано в *G-dur*, при цьому перше протискладення проводиться в партів альтів, а друге — у тенорів. Бас при цьому паузує й вступає далі з додатковим проведенням теми в тональності *C-dur*. Одночасно з ним, перше протискладення проходить у тенора, а друге — в альта. Невелика модуляційна інтермедія у вигляді канонічної секвенції 1-го розряду на останньому мотиві теми завершує експозицію фуги.

Розвиваючий розділ починається з двох проведенень теми, що йдуть одне за одним у мінорних тональностях. Перше проведення в *a-moll* звучить у тенора. Його супроводжує сопрано з першим і бас з другим протискладенням, альт вступає вже з другим проведенням теми в *d-moll*. Перше протискладення композитор доручає тенору, а друге — сопрано. Але друге протискладення тут дано в скороченому вигляді, без останнього елемента. У баса при цьому з'являється новий контрапункт (третє протискладення), інтонаційно пов'язаний з третім елементом теми.

Наступна невелика інтермедія будується на розвитку матеріалу протискладень. Сопрано й тенор проводять перше протискладення в стрету, в басовому голосі звучать спадні секундові інтонації другого протискладення, а

в альта — матеріал третього протискладення. Інтермедія приводить до ще одного проведення теми в *d-moll* в басовому голосі. Але це проведення теми має видозмінене закінчення з відхиленням в *a-moll*, завдяки чому тема стає дещо скороченою. З цим проведенням лунає перше протискладення в сопрано й третє протискладення в тенора. В альта ж проводиться новий контрапункт, також інтонаційно споріднений із заключним елементом теми.

Далі слідує розгорнута інтермедія, що складається з декількох розділів, яка за своїм характером, функцією та принципами ладотонального та мотивного тематичного розвитку наближується до розробки сонатної форми. У ній отримують самостійний розвиток окремі інтонації теми й протискладення. Починається інтермедія з двох ланок низхідної модуляційної секвенції в тональності *G-dur* та *F-dur* (в основі мотиву секвенції лежить останній такт проведення теми й протискладень). Текстом служить тільки одне слово «amen», який розспівується у всіх голосах, причому ці розспіви інтонаційно пов'язані з третім елементом теми; саме він проходить повністю в сопрано в першій побудові цього розспіву. Другу, більш тривалу, побудову подано у вигляді спадної секвенції: третій елемент теми тут звучить у басовому голосі, який переходить в секвенційний рух, після чого цей тематичний елемент звучить у альта, завершуючи побудову відхиленням у *F-dur*. Наступний розділ інтермедії будується на розвитку першого й другого елементів теми. Перший елемент теми зі словами «*et vitam*» імітаційно проходить у трьох голосах у вигляді поступеневої висхідної триголосної канонічної секвенції 1-го розряду, кожна ланка якої будується за фактурним планом: сопрано — альт — бас. У тенора в цей час звучить другий тематичний елемент в дещо зміненому ритмічно варіанті, оскільки його текстом служить слово «*amen*». Це імітаційна побудова, яка звучить у *F-dur*, стає вихідним мотивом подальшої двоголосної секвенції. Так далі звучать ще дві ланки цієї побудови в *g-moll* та в *a-moll*.

Після інтермедії тема проходить у сопрано в тональності *e-moll*. Її супроводжують перше протискладення в басу і третє в альта (тенор тут не

звучить). Коротка сполучна інтермедія призводить до заключного розділу фуги, який починається з проведення теми в тенора в доміантовій тональності (тобто, на рівні відповіді). Перше протискладення композитор проводить в альта, а друге — у сопрано. Закінчення цього проведення теми трохи змінено, оскільки на нього накладається проведення теми в басовому голосі в основній тональності *C-dur*, яке розпочинає кульмінаційну чотириголосну магістральну стрету. Слідом за темою в басовому голосі вступає альт зі зрушенням у півтора такту в основній тональності, потім сопрано через півтакти у тональності субдомінанти *F-dur* і, нарешті, тенор (у тій самій тональності) через півтори такти. У цій стреті повністю (без будь-яких змін) тему проводить тільки тенор і це фактично останнє повне проведення теми в цій фузі. Завершення теми в інших голосах змінено.

Наступна за стретою інтермедія також, як і попередні, будується на розвитку початкових елементів теми й протискладень. З кінця 88 такту вступає бас із першим елементом теми з текстом «*et vitam*», його імітує альт у верхню сексту із зсувом на один такт. Сопрано і тенор також вступають імітаційно в малу септиму зі зрушенням на такт і з текстом «*amen*», у цих партіях звучить спадний секундовий мотив з другого протискладення, утворюючи, таким чином, разом з басом та альтом неточний подвійний канон. У наступних тактах ця побудова повторюється на тон вище, далі в партіях баса й альта до початкового мотиву теми додається другий елемент, і з невеликими змінами ці два тематичні елементи звучать в зазначених голосах двічі у вигляді канонічної секвенції 2-го розряду. У сопрано й тенора продовжують звучати секундові мотиви другого протискладення, до яких додається ще матеріал третього протискладення. На початку він проходить в партії сопрано, а потім у тенора. Інтермедія завершується каденцією в *G-dur*.

На завершення фуги В. Моцарт проводить ще одну чотириголосну стрету. Однак теми в ній ідуть у скороченому вигляді, без останнього третього елемента як у першому протискладенні і при цьому з різним часовим інтервалом: першим вступає бас в основній тональності, через такт — тенор в

домінантовій, далі із зсувом на півтакту звучить альт в основній тональності, і ще через такт — сопрано в тональності домінанти. Стрета плавно переходить у заключну каденцію, яка інтонаційно розвиває матеріал третього елемента теми. У каденції залишаються тільки розспіви на слові «*amen*». Каденція стверджує основну тональність цієї частини — *C-dur*.

Розглядувана fuga побудована на доволі протягненій темі (6 т.), але при цьому вона викладає вербальний текст усієї fugи повністю, що вимагає від партії басів (які починають спів) впевненого, з чіткою дикцією, динамічного вступу, хоча в подальшому роль цієї партії в експозиції згладжується. В даній фугі спостерігається чіткий розподіл голосів між темою та коментуючими голосами, тому вся перевага віддається тій партії, у якій проводиться тема, та рекомендується побудова загального звучання за принципом «штучного» ансамблю. Тема інтонаційно складна, тому її можна умовно поділити на три фрази: перша відокремлюється паузою, яка дає змогу взяти дихання та впевнено заспівати квартовий стрибок та побудувати секвенційний рух третьої фрази теми. Як зазначає дослідник С. Казачков, «У цезурах і паузах переривається реальне звучання, настає тиша. Але вона сповнена внутрішньої дії, переживання, концентрованого почуття і думки» [79, с. 15].

Окремої турботи керівника хору потребує робота над секундовими інтонаціями (якими насичена тема), котрі слід інтонувати — залежно від їхнього якісного складу — дуже близько (малі секунди) або з розширенням (великі). Зважаючи на те, що у фактурі хорової fugи суттєвого значення набуває лінійний чинник, пильну увагу необхідно приділити коментуючим партіям та їх мелодичному строю, або в тих місцях, де теми немає, наприклад, в тт. 21-28 (поступовий висхідний рух голосів) або з 26 такту (парне звучання альтів і сопрано з чергування басової партії).

В деяких випадках в період розучування можна працювати з партіями без врахування пауз, наприклад, в тт. 31-35 (хроматичне співставлення на відстані у півтора такти *gis* та *g* в партії сопрано), або в тт. 47-50 (такий само випадок).

В тих композиційних підрозділах, де відбувається вертикалізація фактури (напр. тт. 53-58), необхідно зупинятися на звучанні кожного з акордів з метою добре розчути гармонію, в яких терція має звучати трохи голосніше (напруженіше) для більш якісного відтворення ладу.

Не завжди інтонації головної теми фуги мають звучати динамічніше за інші партії; зокрема, в тт. 81-84 спостерігаються два плани: з одного боку, це тематичні перегуки між партіями (баси-альти-сопрано, потім тенори), з іншого, — насичена тема в партії басів, в якій зосереджений вербальний текст, хоча і не новий, але в повному обсязі і навіть без розспіву “amen”, як на початку фуги. Як вказує В. Краснощоків, важливим аспектом є виховання у артистів хору відчуття “інтонаційної перспективи”, тоді звучання стає більш точним та усвідомленим [96, с. 260]. Хорова fuga при цьому не є виключенням, оскільки в ній присутня велика кількість тематичних повторень, звучання яких потребує коригування відповідно до загальної драматургії твору.

### *Подвійна fuga «Osanna in excelsis» з № 16*

За своєю будовою № 16 «*Sanctus*» є контрастно-складовою формою, що складається з двох частин, які йдуть одна за одною без перерви: її перша частина «*Sanctus*» — акордового складу в темпі *Largo*, а друга частина «*Osanna in excelsis*» — у рухомому темпі *Allegro comodo*. «*Osanna*» з Великої меси В. Моцарта є подвійною фугою зі спільною експозицією тем для двох змішаних хорів<sup>7</sup> (див.: додаток Б, № 18).

Експозиція характеризується традиційним для хорової фуги висхідним порядком вступу голосів, тема 1 викладається в партії басів одночасно в одного й іншого хору, що створює відчуття єдності хору в звучанні теми. Однак, у подальшому розвитку фуги присутня диференціація в проведеннях «*amen*» двох тем між хорами: тему 1 з текстом «*Osanna in excelsis*» переважно

---

<sup>7</sup> У подальшому аналізі цієї фуги ми будемо використовувати такі умовні позначення:  
тема 1 — перша тема;  
тема 2 — друга тема;  
хор 1 — перший хор;  
хор 2 — другий хор.



проводить хор 2, а тему 2 (зі словами «*in excelsis*») — хор 1. Обидві теми лунають одночасно, перша вступає на один такт раніше, а друга на один такт пізніше завершує своє звучання. Обидві теми діатонічні й однотональні, перша триває протягом двох з половиною тактів у межах чистої октави.

Інтонаційно тема 1 спирається на звуки тонічної квінти з прилеглим зверху VI ступенем, що справляє враження певної архаїчності, проте завдяки висхідним і низхідним стрибкам на сексту, кварту і квінту, а також викладу восьмими й четвертними тривалостями, збагаченому синкопуванням, в ній водночас відчувається також і прихований динамізм (див.: додаток В, № 29).

Висхідний стрибок на сексту можна трактувати як риторичний прийом, пов'язаний із передачею змісту тексту («*in excelsis*» — «у вишніх»). Уже в першому такті мелодія теми окреслює межі свого діапазону, спускаючись далі за рахунок секвенційного руху до свого початку. Починаючись з V ступеню ладу із затакту, тема завершується тонікою на відносно сильній долі, що створює її ствердний, провідний характер. Отже, перша тема фуги є провідною та визначає собою всю композицію в цілому.

Тема 2 з'являється наприкінці першого такту в партії тенора хору 1 і відрізняється широким діапазоном в обсязі великої децими. Тема 2, порівняно з першою темою, є однорідною, не має інтонаційної яскравості, доповнюючи її в якості віртуозного контрапункту (див.: додаток В, № 30). Виклад другої теми заснований на безперервному русі шістнадцятих у вигляді спадної секвенції, що складається з трьох ланок і завершується гамоподібним пасажем від нижньої до верхньої тоніки. Її короткий текст «*in excelsis*» розспівується протягом усіх юбіляційних пасажів теми, а також і далі, виходячи за її межі.

Відповідь теми 1 тональна, оскільки вона починається з руху за тонічним тризвуком (дана у партії тенора хору 2), відповідь теми 2 реальна (її виконує альт хору 1). Одночасно з відповідями в інших голосах звучать протискладення, які будуються на розвитку інтонацій з обох тем фуги: гамоподібний пасаж із закінчення теми 2 та спадний секвенційний рух восьмими з теми 1. Повертаючись до основної тональності, тема 1 проходить

в партії альтів хору 2, а тема 2 звучить у сопрано хору 1. Протискладення, які супроводжують їх, істотно не відрізняються від попередніх, однак жодне з них не повторюється точно. Уперше включається в загальну фактуру фуги партія сопрано хору 2 з темою 1. Тема 2 проходить у басів першого і другого хору, композитор проводить їх в доміантовій тональності. Разом із цим, відбувається насичення фактури в цілому. Протискладення збагачуються новими мотивами на основі початкового ходу шістнадцятими в зверненні з теми 2 в партії альтів, а далі і тенора хору 1.

Інтенсивний рух голосів триває і в подальшій з'єднувальній інтермедії на завершення експозиції. Гамоподібні пасажі шістнадцятих, подвоєні в терцію, переміщуються у вигляді канонічної секвенції першого розряду між двома партіями сопрано й партіями тенора з хору 1 і баса з хору 2 на словах «*in excelsis*». У партіях баса хору 1 й тенора хору 2 звучать спадні секвенції на мотиві восьми тривалостями з текстом «*osanna*». Інтермедія завершується каденцією в паралельному мінорі.

Розвиваючий розділ фуги починається з проведення теми 1 в партії альтів обох хорів одночасно в тональності *a-moll*, тема 2 звучить у сопрано хору 2. Закінчення цієї теми, починаючи з останньої ланки секвенції, дещо змінюється, як і в їх подальшому проведенні у тональності *d-moll*. Тема 1 проходить майже повністю в партії альтів (17 т.), тема 2 подається в скороченому вигляді й зі змінами, які знову починаються з третьої ланки секвенції. У контрапунктуючих голосах нових інтонацій композитор не додає. Наприкінці цих тем вторгається модуляційна інтермедія в *e-moll*, яка будується виключно на тематичному матеріалі: у партіях альтів двох хорів звучить видозмінена друга половина теми 1, а в сопрано хору 2 — секвенції з початку теми 2.

Для вільної частини в цілому характерним є проведенням тем в більш високому тембровому забарвленні (сопрано, альт) і при цьому в тональностях, пов'язаних з повним функціональним колом паралельного мінору — *a*, *d*, *e*. Далі вступає тенор хору 1 з темою 1 (21 т.) у тональності *e-moll*, після

короткого модуляційного переходу звучить тема 1 в сопрано хору 1, а тема 2 — в альтів хору 2 в тональності *G-dur*. Обидві теми мають видозмінене закінчення й модулюють у *C-dur*. У момент завершення цих тем вступають баси обох хорів з проведення теми 1 в основній тональності, що викладається без змін, у своєму первісному вигляді. Їхнім вступом в основній тональності знаменується початок заключного розділу. В інших голосах триває активний розвиток тих самих інтонацій, які були в попередніх протискладеннях. У наступній за цим інтермедії в партіях басів і в нижніх голосах оркестру з'являється домінантовий органний пункт основної тональності на словах «*osanna in excelsis*». Він викладений половинними і четвертними тривалостями. На його тлі у верхніх голосах розгортається триголосний канон на матеріалі другої теми, який будується на розспіві одного слова — «*osanna*». Першими вступають подвоєні в унісон партії сопрано, потім — тенорів і далі альтів із зсувом на півтакт.

Завершальний розділ відкривається стретним проведенням теми 1 в основній тональності. Першими вступають подвоєні в унісон партії альтів, а через півтакти — баси. Цю стрету супроводжує декламаційне скандування фрази «*osanna in excelsis*» на тоніці з тим самим ритмічним малюнком, який був в нижніх голосах попередньої інтермедії. Тема 2 вступає в партії сопрано пізніше, одночасно з останніми звуками теми 1 в альтів. Модуляційний перехід з *C-dur* в *F-dur* підводить до завершальної каденційної побудови, яка за фактурою й своїм матеріалом нагадує інтермедію перед заключним розділом. Хор 2 в октавному подвоєнні на домінанті скандує фразу «*osanna in excelsis*», хор 1 в пасажах шістнадцятими з матеріалу теми 2 виспіває слово «*osanna*». Уся побудова завершується автентичним зворотом в акордовому викладі (Т-Д-Т). Далі звучить кода всієї частини, при цьому повертається акордовий склад письма з «*Sanctus*» і затверджується основна тональність усієї частини — *C-dur*.

Хорова fuga «*Osanna in excelsis*», зважаючи на величність композиції і монументальність свого звучання, характеризується цілою низкою

різнорівневих виконавських складнощів. Насамперед слід враховувати, що твір виконується двома хорами і має в своєму складі дві теми, — саме тому особливо важливим в ньому є баланс на трьох рівнях: між хорами, між партіями, між хорами та оркестровим супроводом. Наприклад, з самого початку, після проведення першої теми, друга тема звучить тільки в одному з хорів, а інша — в обох хорах, тож, необхідно застосовувати “штучний” ансамбль (такий саме випадок спостерігаємо в т. 4, 6, 7, 9 та ін.)

Внаслідок свого подвійного хорового складу, розглядувана fuga характеризується надзвичайно щільною хоровою фактурою, насиченою великою кількістю звуків, і при цьому має швидкий темп, тому варто зосереджуватись головним чином виключно на початкових інтонаціях вступів теми. В тих випадках, коли в основі вступів лежать ритмічно однакові ходи, ці партії повинні мати свій ансамбль та відпрацьовуватися окремо (наприклад, тенор хору 1 та бас хору 2 з т. 13 або терцієвий висхідний рух в 12 т. між партіями басів та альтів обох хорів та ін.) Інтонаційний матеріал розглядуваної хорової фуґи рясніє різноманітним рухом за секундовими ходами, які необхідно ретельно засвоїти кожній із хорових партій.

Вербальний текст в даній фузі тільки на початку потребує особливої уваги; щодалі він поступово відходить на другий план, оскільки текст стабілізується, але при цьому важливим чинником залишається динамічна драматургія, яка має будуватися за принципами логіки загального фразування та розкриватися у своєму поступовому розгорненні.

Під час концертного виступу диригент повинен тільки контролювати творчий процес, оскільки всі складнощі мають бути вивченими й відпрацьованими заздалегідь; тож, важливою залишається тільки чітка схема в правій руці з більш підкресленою сильною долею та підготовчими показами кистю в місцях появи тем. Диригент повинен не заважати хору, а тільки підказувати головні вступи та вимальовувати загальну динаміку та фразування, а також керувати балансом, регулюючи необхідним диригентським жестом у разі потреби ту або іншу партію.

*Л. ван Бетховен. Хорові фуґи з меси C-dur op. 86*  
*«Cum sancto spiritu» з Hymnus I (Gloria)*

Дана чотириголосна фуґа фуґа для змішаного хору (без *divisi*) завершує *Hymnus I з Меси C-dur* Л. ван Бетховена (див.: додаток Б, № 19). Тема фуґи діатонічна й однорідна за своїм матеріалом і складається з двох аналогічних мелодичних хвиль, що загалом охоплюють діапазон великої сексти (див.: додаток В, № 31). Початковий хід по звуках тонічного тризвуку спрямований до VI ступеню ладу, — таким чином він досягає своєї мелодичної вершини й окреслює межі свого діапазону, а далі плавним гамоподібним рухом хвилями спускається донизу. Без сумніву, гексахордовий «амбітус», аскетичний характер тематизму, почасти обумовлений строго силабічним принципом координації слова та музики (відповідно вимог до жанру літурґічного гімну) викликає асоціації зі старовинним типом тематизму вокально-хорової фуґи епохи Відродження.

Експозиційний порядок вступів тематичних проведень висхідний (починаючи від баса й далі послідовно до сопрано). В експозиції композитором використані тональні відповіді (оскільки цього вимагає наявність V ступеню в перших звуках теми) і два утриманих протискладення, друге з яких утримано частково (т. 8). Текстом для першого протискладення служить слово «*amen*», для другого — основний текст теми. У зв'язку з цим слід зазначити момент деякої текстової розбіжності: для того, щоб уникнути передчасного вступу тексту теми в контрапунктуючому голосі, композитор вдається до вимушеного перекомпонування тексту й музики, дещо змінюючи текст протискладення у парі тенор-сопрано, порівняно з попереднім тематичним проведенням бас-альт (див.: додаток В, № 32).

За цими проведеннями теми з'являється розгорнута побудова, яка виконує роль розвиваючої інтермедії та веде до подальшого етапу фуґи — додаткової експозиції. Початкова репліка басів «*Quoniam tu solus sanctus*» змінюється на імітаційну побудову «*tu solus sanctus*» за участю сопрано, альт

й тенора, яка розвиває інтонації окремих мотивів з теми (спадний рух за домінантовим тризвуком і висхідний квартовий стрибок до першого ступеню). Активний секвенційний рух охоплює тональності в межах другого ступеня спорідненості (E, A, D). Варто зазначити, що незважаючи на ідентичність музичного матеріалу, текст пропости та респост не завжди збігається (див.: додаток В, № 33). Інтермедія завершується поступовим ущільненням хорової фактури аж до гомофонно-гармонічного складу й завершується каденцією в тональності *G-dur*.

Подальшу додаткову експозицію не можна вважати контрекспозицією у зв'язку з тим, що темо-відповідне співвідношення голосів залишається тим самим, як і раніше. Перше протискладення залишається утриманим, а замість другого, відповідно, звучать нові контрапункти зі старим текстом — «*amen*». Тема проводиться з невеликими видозмінами в ритмічному відношенні.

Розглядувана експозиція завершується тонально нестійко (D до VI ст.) і переходить у динамічну чотириголосну стрету на основній темі, що модулює з *a-moll* у *d-moll*, оскільки пари голосів (середніх і крайніх) містять темо-відповідні проведення в зазначених тональностях. Більш повно тема звучить в нижніх голосах — (тенор і бас), в інших голосах — у скороченому й зміненому вигляді. Проведення в альта найбільше за все схильне до трансформації через модуляції всередині теми (*E-dur*; *a-moll*). З огляду на те, що ця стрета містить єдині у фузі інтональні проведення теми, її функцію можна розглядати як початок розвиваючого розділу. Подальша інтермедія готує кульмінацію фуги й заключне стретне проведення теми. Як і перша інтермедія (перед другою експозицією фуги), вона має кілька розділів, спрямованих від імітаційного принципу розвитку до гомофонної й навіть чисто акордової фактури, що є типовим для хорової фуги доби класицизму.

Особливо звертає на себе увагу акордовий фрагмент, що будується на скандуванні слова «*amen*» великими тривалостями (половинними й цілими) у всього хору із дублюванням в партії оркестру. Не може не викликати здивування використання Л. ван Бетховеном в цьому фрагменті (тт. 77-87)

барвистої гармонії із застосуванням яскравих мажорів-мінорних засобів тонального співставлення за принципом терцієвого руху баса (за малими й великими терціями) з поступовим переходом в максимально віддалену від тоніки тональність тритонового співвідношення, тобто *Ges-dur* («тритонанта», за Ю. Холоповим):

T VI | S II | VII<sup>b</sup> D | III<sup>b</sup> T | VI<sup>b</sup> s | II<sup>b</sup> D<sup>b</sup> | D<sup>b</sup> (тринананта) | D<sub>2</sub> | T<sub>6</sub> | D | T |.

Наведений приклад свідчить про новації композитора, які випереджують свій час і фактично створюють всі передумови для розвитку романтичної гармонії.

Поява нового тексту «*quoniam tu solus sanctus*» супроводжується фактурними змінами: після перегуків між верхніми й нижніми голосами хору композитор повертається до акордового складу письма. У заключній побудові інтермедії відбувається активний тональний розвиток за рахунок відхилень у тональності першого та другого ступеня спорідненості:

T | S | D→ | D | D→ | II S | D→ | III<sup>b</sup> | III<sup>b</sup> | D→ III<sup>b</sup> | S | D | (такти 87-98).

Домінантовий органний пункт в оркестрі свідчить про початок заключної частини фуги: на тлі протягнутого в басу *G* звучить двоголосна стрета, у якій верхні й нижні голоси хору проводять тему в терцієвому подвоєнні. Першими вступають жіночі голоси з видозміненим варіантом теми, а чоловічі голоси — з основним, із зсувом на один такт. В результаті інтонаційно-гармонічних змін тема сприймається як типовий класичний період темовідповідної будови, властивий сонатній формі. Цікаво, що далі цей самий період варіантно повторюється, але в новій темброво-фактурній площині, яка до того ж різко контрастує за своєю динамікою, — в партіях оркестру та сопрано соло, сприймаючись як ефект камерного «відлуння» попереднього величного хорового та оркестрового звучання.

Кода фуги будується на чергуванні проведень скороченого варіанту теми в оркестрі й реплік усього хору на початкових інтонаціях теми в збільшенні. В оркестрі тема проходить двічі в основній тональності, на її тлі в партіях сольних голосів звучать нові контрапункти, інтонаційно близькі до матеріалу

теми (на слові «*amen*»). Зазначимо, що вступ всього хору також пов'язаний із цим текстом. Великими тривалостями в акордової фактурі звучить початковий елемент теми з рухом за звуками тонічного тризвуку, причому цей матеріал також проходить двічі. Кода завершується потужними спільними акордами хорового та оркестрового *tutti* в основній тональності.

Під час виконання хорової фуги Л. ван Бетховена «*Cum sancto spiritu*» важливо слідкувати за цілісністю фразуванням, оскільки фуга побудована за принципом систематичного чергування «включення» та «виключення» хорових партій. З метою поступового розкриття логіки художнього сприйняття необхідно будувати динамічний профіль з урахуванням принципів загального фразування, насамперед в моменти низхідного руху з поступовим «вимкненням» по черзі хорових партій (23-28 тт.). Натомість, коли фактура розгортається догори з поступовим стретним вступом голосів у високій теситурі, хор має чітко відтворювати плавне динамічне зростання протягом всього розгортання (тт. 29-34). У всіх стретних проведеннях в кожній партії необхідно чітко вимовляти тільки початок вербального тексту, оскільки нового тексту не зустрічається.


Хорові фуги Л. ван Бетховена потребують, як і будь-які інші хорові фуги, штучного ансамблю, — зокрема динамічного, в якому вступ кожної теми має бути чітко почутий згідно із загальним динамічним планом. Співаки кожної з партій повинні чітко розуміти свою функцію — головну або контрапунктуючу роль. В останньому випадку необхідно слідкувати за співом «на опорі».

На початку розучування рекомендується знайти необхідне тембральне забарвлення для кожної партії у відповідності до загальної сюжетної драматургії фуги, при чому з урахуванням єдиної співочої позиції з метою забезпечити цілісне сприйняття звучання твору.

#### «*Et vitam venturi seculi*» з *Hymnus II (Credo)*

Обрана для аналізу хорова фуга завершує *Hymnus II* з Меси Л. ван Бетховена *C-dur op. 86* у темпі *Vivace* (див.: додаток Б, № 20). Порівняно



з фугою з попереднього номеру меси, у фактурному плані fuga «*Et vitam venturi seculi*» починається протилежним чином: спадним порядком вступу голосів. Діатонічна тема в обсязі 4-х тактів охоплює діапазон октави і є неоднорідною: її початковий заклічний елемент містить висхідний стрибок на кварту з V ступеню на тоніку й ритмічний зворот ствердого й вольового характеру в ритмі  (див.: додаток В, № 34).

З початкового мотиву впливає подальший розвиток теми, заснований на русі восьми тривалостями на слова «*Et vitam venturi seculi amen*». Тональну відповідь проводить альтовий голос й одночасно з ним у партії сопрано з'являється перше (утримане) протискладення, що утворюється з двох фраз, кожна з яких рухається поступенево від I ступеню до V і від V ступеню до верхньої тоніки на слово «*amen*»; друге протискладення (в сопрано) композитором утримано частково. Останнім вступає бас із проведенням домінантової відповіді на тлі повністю або частково утриманих протискладень (в партії тенорів та альтів).

Після двох тактів оркестрового програшу, що виконує роль сполучної інтермедії, у сопрано (яке перед тим паузувало) звучить додаткове тематичне проведення в основній тональності; при цьому середні голоси ритмічно дублюють тему, утворюючи рух паралельних секстакордів майже на всій її довжині. Інтермедія наприкінці експозиції, інтонаційно пов'язана з другим елементом теми, є тонально розімкнутою й завершується зупинкою на домінанті до паралельної тональності *a-moll*.

Розвиваючий розділ фуги починається з невеликого оркестрового програшу, який призводить до проведення теми в партії солюючого альту в тональності *A-dur*, що є однойменною до паралельного мінору. Отже, Л. ван Бетховен вільно використовує змішаний тип фактури, залучаючи до хорової фуги сольної-оркестрові епізоди, що можна було спостерігати і в аналізі попередньої фуги. Утримане протискладення в цьому випадку композитор доручає оркестру. В момент закінчення цього (сольного) квазі-проведення теми вступає хорова інтермедія з накладанням тексту «*amen*». Інтермедія є

двоголосною канонічною секвенцією першого розряду з терцієвим подвоєнням в октавному контрапункті ( $Iv = -21$ ) на основі мотиву, який інтонаційно споріднений із першим протискладенням (висхідний гамоподібний рух).

Інтермедія приводить до стретного проведення теми в тональності *D-dur*. Першим вступає тенор з єдиним у цій стреті повним проведенням теми, через два такти вступає альт, після чого із зсувом на один такт з'являються сопрано й бас. Тема в подальших голосах скорочена і видозмінена, і причиною цього є гармонізація стрети з використанням еліптичного звороту на основі «ланцюжка домінант»:

$D7 \rightarrow (D-dur) \mid D7 \rightarrow (G-dur) \mid D7 \rightarrow (C-dur) \mid D2 \rightarrow \mid F-dur$  (тт. 41-45)

Тематичний розвиток стрети за рахунок цієї гармонічної послідовності призводить до домінантового органного пункту в басу — початку інтермедії на слові «*amen*», який готує вступ теми в основній тональності.

Заключний розділ фуги містить тільки одне проведення теми в партії тенора соло, однак при цьому закінчення теми дещо змінене і з партії тенора вільно мігрує в солюючу партію альта (утримане протискладення при цьому відсутнє). У невеликій каденції продовжують розвиватися інтонації заключної побудови теми. Після акордового кадансу ( $II_6 - K_{6/4} - D_2 - T_6$ ) вступають соло голоси, які й завершують усю композицію. Після ланцюжка субдомінантових відхилень (такти 61-64) у кодї стверджується основна тональність *C-dur*.

Отже, характерною рисою бетховенської хорової фуги є підвищення напруженості гармонічного «параметра» (збільшення кількості відхилень, еліптичних зворотів), що супроводжується зниженням поліфонічної щільності фактури.

Своєрідною особливістю розглядуваної хорової фуги є порядок вступів голосів в експозиції: досить спокійна тема з розміреними тривалостями поступово розгортається від яскравого тенорового тембру до світлого звучання сопрано і далі переходить до насиченого басового. Сама тема складається з чотирьох тактів, але її кульмінація припадає на вступ відповіді, а також,

почасти, протискладення, внаслідок чого останнє має бути якісно почуте тією ж мірою, як і початок теми; це той випадок, коли динамічно повинні звучати обидва голоси. Після відчутної музичної «крапки» голос, який проводить другий розділ протискладення, має змінити свою динаміку і продовжувати співати на порядок тихіше від теми. В т. 18 (після короткої інтермедії) важливо побудувати фразування за динамічним діапазоном від *p* до *f*, причому тема в партії сопрано має звучати голосніше, на другому плані за динамікою повинна бути партія басів, яка відрізняється ритмічно та має інший текст, а на останньому, третьому, плані слід витримувати партії тенорів та альтів.

Особливу увагу треба приділити динаміці, яка постійно коливається від *p* до *ff*, партії мають бути якісно вивчені, а жест диригента за рахунок використання різного діапазону відтворювати різноплановість хорової фуґи. Сольні епізоди мають свою динамічну хвилю, диригент має обирати солістів із приблизно однаковими виконавськими можливостями для динамічної рівноваги твору загалом. В тт. 62-69, де відбувається чергування сольних епізодів на *p* та хорових на *ff*, у жодному разі хор не повинен звучати надривно; така динаміка більше пов'язується з відтворенням глибини та наповненості хорового звучання. Оскільки цей приклад фуґи загалом відрізняється розрідженістю хорової фактури, диригентові слід звернути особливу увагу на побудову динамічного плану музичної форми.

### **3.3. Вільний синтез барокових та класичних традицій у хоровій фузі композиторів-романтиків (на матеріалі творів Ф. Мендельсона-Бартольдї та Дж. А. Россїні)**

Фуґа «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*» з циклу «*Kirchenmusik*» *op. 23* Ф. Мендельсона-Бартольдї написана для чотириголосного змішаного хору *a cappella*. Цей твір має, з одного боку, цілком визначену схожість із хоровими фуґами з духовних кантат Й. С. Баха, з іншого, — абсолютно індивідуальні особливості. Так, характерною рисою цієї хорової фуґи, у першу чергу, є

відсутність в ній оркестрового супроводу: оркестр приєднується тільки в наступних частинах, де вступають солісти. Порівняно з традиційним бахівським варіантом, вибір Ф. Мендельсоном-Бартольдів виконавського складу *a cappella*, безумовно, сприймається як свого роду «новація», оскільки в жодній з кантат Й. С. Баха «чистого» хорового звучання не спостерігається. Ще однією індивідуальною особливістю тематичної роботи у фузі, що аналізується, є наявність супроводжувальної теми: протягом експозиції її вільної частини паралельно з темою фуги ( $A_1$ ) звучить коментуюча тема, яка «доповнює» головну ( $A_2$ ).

Основою для цього твору, зокрема для його першого розділу, став відомий протестантський хорал «*Auftiefer Noth schrei'ich zu dir*», в основі якого лежить вільний «переказ» 130-го Псалма зі Священного Письма<sup>8</sup> (див.: додаток В, № 35). Ф. Мендельсон-Бартольдів використовує текст хоралу цілком у №1 з першої частини, де звучить як хор, так і солісти<sup>9</sup> (див.: додаток В, № 36). Тут викладається перший куплет тексту (всього їх п'ять), і цей же текст проходить у наступній фузі. Хорал має традиційну форму *bar*: (див.: додаток Б, № 21). Другий номер — fuga, тематичним матеріалом якої є хорал. Виходячи з тексту «**З глибини лих кличу я до Тебе**», стає зрозумілим, чому саме композитор доручає тему низькому чоловічому голосу — басу (див.: додаток В, № 37).

Фуґа звучить в тональності *f-moll*, у чотиридольному розмірі, тема починає свій шлях з тонічної квінти і як інтонаційно-тематичне зерно містить перший рядок хоралу (2,5 такту). Цікавим є той факт, що більшу частину фуґи разом з темою як супроводжувальною мелодією звучить її продовження з другої напівстрофи хоралу (тт. 5-7), — спочатку у партії тенора, — і триває три такти (див.: додаток В, № 38).

8 Цей хорал написаний Мартіном Лютером у 1524 році.

9 1-й номер «*Kirchenmusik*» є викладом хоралу в акордової фактурі в якості теми в партії сопрано.

При аналітичному розборі цієї фуги можна було б інтерпретувати її як подвійну (двотемну) фугу зі спільною експозицією, проте послідовний характер експонування, а також особливості вільної і, особливо, заключної частини, де ця тема не проводиться, не лишають сумнівів у тому, що це не так. Отже, в експозиції має місце тема ( $A_1$ ), яку супроводжує стійкий тематичний зворот ( $A_2$ ) (схему експозиції див.: додаток Б, № 22). Розглядаючи схему, можемо спостерігати, що кожен два такти вступає тема або ж тематичний «супутник», що супроводжує її, але в обов'язковому порядку спостерігається якась тематична «подія». У такому розміреному двотактному членуванні звучить експозиція, яка завершується інтермедією, де відсутня опора на тематичний матеріал. Оскільки тема постійно перебуває в оточенні супроводжувального темоутворення, почасти можна говорити про вплив на цю фугу старовинної форми ричеркара.

Вільна частина включає в себе тематичні проведення в 3-х побічних тональностях: *As-dur*, *b-moll*, *c-moll*, тобто в паралельному мажорі, субдомінанті й домінанті. Цей розділ не відрізняється двотактовою періодичністю у своїй будові, проте супровідна тема  $A_2$  тут знов-таки не втрачає свого впливу. З неї, власне, і починається розвиваюча частина; випереджаючи тему, він звучить у партії басів, вторгаючись в інтермедію й ніби не давши їй договорити своє слово (див.: додаток В, № 39).

Цей прийом також свідчить про певну подібність до композиційних принципів ричеркара. Варто зазначити, що тема доручена, так само як і на початку, низькому тембру; у цьому випадку — партії альтів. В основному, вільна частина звучить досить прозоро — триголосно: тема доручена тільки трьом голосам, протягом 31 такту проведення теми в сопрано відсутнє. Вільна частина тематично дуже насичена; вона містить, окрім основних проведеннь, стрету в 36-му такті, яка звучить також триголосно до 46 такту, де зі значним запізненням вступає партія басів після того, як за такт до цього почалося «нове» проведення тематичного матеріалу. У 53 такті звертає на себе увагу басовий органний пункт, на тлі якого звучить тематичний матеріал, який

затримався зі вступом, в партії сопрано (див.: додаток Б, № 23). У т. 61 спостерігається розширення субдомінантової групи проведень за рахунок двох додаткових проведень після заключної субдомінантової каденції, причому за участю нової супроводжуючої теми.

Експозиція та вільна частина будуються на єдиному текстовому матеріалі, що становить розділ А з вищезгадуваної композиційної схеми хоралу:

«*Auf tiefer Noth schrei'ich zu dir!* «З глибини лих кличу я до Тебе,  
*Herr Gott\_ erhör' mein Rufen!* Господи Боже, почуй голос мій,  
*Dein gnädig'n Ohren zu mir,* милостиво нахили до мене вухо Твоє,  
*und meiner Bitt'sie öffne!*» відкрий слух Твій молитві моїй».

Тільки в заключній частині з'являється новий текст, який раніше ще не звучав (ця частина відповідає розділу В хоральної форми *bar*). Тут спостерігаються переклички в партіях тенорів й альтів (62-64 такти), тенорів і басів (66-67 такти), тенорів і сопрано (88-90 такти). Починаючи з 69-го такту, звучить група проведень у домінантовій тональності на чолі з басовою партією, де відсутнє проведення теми в теноровій партії, а провідною є альтова, яка проводить тему тричі (див.: додаток Б, № 24). У т. 87 в основній тональності звучить заключна частина з дещо видозміненою темою (див.: додаток В, № 40).

Коротко резюмуючи вищевикладене, необхідно зазначити, що помітний вплив на аналізовану фугу Ф. Мендельсона-Бартольдї з першої частини «*Kirchenmusik*» справила структура хоральної фуґи, що сформувалася, у першу чергу, у духовних кантата Й. С. Баха. До числа традиційних прийомів розвитку, які забезпечують схожість із бахівськими традиціями, у цій хоровій фузі можна віднести такі: акордовий виклад хоралу, тональний план, форма *bar*, наявність трьох етапів становлення фуґи, використання тематичного матеріалу для фуґи з хоралу. З іншого боку, помітна присутність характерних авторських рис у трактуванні хоральної фуґи композитором: склад хору *a cappella*, а також наявність супровідних тем — мелодичних зворотів, які по черзі

«підтримують» головну тему протягом усього твору, що забезпечує певну схожість цієї фуги зі старовинним жанром ричеркара.

Виконання творів *a cappella* є вершиною майстерності та показовим чинником виконавських можливостей хору. Особливої уваги в даній фузі необхідно приділити гармонічному та мелодичному строю. Артисти хору спираються на власні слухові накопичення та музичну пам'ять, — саме тому є важливим часто повторювані інтонації вивчати з хором у вигляді розспівок та вокальних вправ. На думку К. Пігрова, «вміння співати діатонічні та хроматичні півтони — це основний фундамент, на якому будується вірне, бездоганне чисте інтонування хору» [131, с. 42]. Зокрема, оскільки тема розглядуваної фуги насичена хроматичними та діатонічними секундами, які є доволі складними для виконання, рекомендується вичленувати той чи інший конкретний хід і виконувати його з усім хором секвенційно та *a cappella*. За рекомендацією К. Пігрова діатонічні секунди у висхідному русі слід інтонувати не загострено, у низхідному — гостро (див.: додаток В, № 41).

Приділивши необхідну увагу хоровому сольфеджію та співу на різні склади, відпрацювавши єдину співочу позицію, спів на опорі на різній динаміці від *pp* до *ff* тощо, надалі можна приступати до розучування всієї теми та протискладення, яке супроводжує тему протягом усієї фуги. Оскільки в хоровому репертуарі частіше зустрічаються англомовні твори, аніж німецькомовні, вважаємо за доцільне добиватися у хорі більш активної артикуляції. Щодо вимови вербального тексту, вкрай необхідним є відпрацювання правильної вимови (за потреби, — за допомогою фахівців-лінгвістів), оскільки кожна мова має специфічні властивості. Наприклад, другий склад слова «*erhör'*» вимовляється як «хьо», важливо не загубити цей близький та дзвінкий звук, інакше він може «випадати» з загального фразування. «*Zu dir*», вимовляється як «цу дір», але водночас важливо, щоб голосні «у» та «і» були близькими за своїм формуванням, при якому «і» співається в позиції «и». В тих випадках, коли в слові розташовуються дві голосні поспіль (наприклад, у слові «*aus*»), перша голосна повинна бути більш

акцентована, ніж друга; крім того, означене слово розпочинає звучання теми і провокує до «штовхання» першого звуку, оскільки мелодія рухається униз, тому є важливим, окрім усього іншого, поєднати мелодію за допомогою динаміки та фразування.

В розглядуваній фузі міститься велика кількість «підказок» у вигляді ліг, які спрямовують рух та агогіку кожної партії, — отже, за умов їх вірного тлумачення це сприятиме правильному виконанню твору. Під час концертного виступу необхідно контролювати кожну партію і коригувати її рух, якщо це потрібно, прямо на сцені.

*Дж. А. Россіні. «In sempiterna saecula, Amen» з кантати  
«Stabat mater»*

Яскравим і показовим прикладом функціонування хорової фуги в якості завершального — кульмінаційного — розділу багаточастинного циклу є фінал (№ 10) з кантати Дж. Россіні «*Stabat Mater*» (*Allegro, g-moll*). У цьому творі велика етична тема страждань і спокути інтерпретована композитором доволі своєрідно, оскільки музика сповнена повнокровним людським почуттям, а її емоційний тонус, незважаючи на загальний драматизм, є життєстверджувальним, тобто характерним для творчості Дж. Россіні загалом.

Фінал кантати «*In sempiterna saecula, Amen*» є єдиною в циклі масштабною подвійною фугою зі спільною експозицією для змішаного чотириголосного хору. Первісному проведенню першої теми фуги передують невеликий оркестровий вступ з хоровими вставками «*Amen*», який вводить слухачів в помпезну атмосферу фіналу, і налаштовує хор на основну тональність. Перша тема (13 т.), що звучить в партії сопрано, обіймає діапазон октави; вона вирізняється розмашистим та енергійним початковим ямбічним мотивом із висхідним стрибком на квінту (див.: додаток В, № 42). Оскільки тема модулює в тональність домінанти *d-moll*, композитор вносить у тональну відповідь певні інтервальні зміни, які не порушують інтонаційний лад теми,



залишаючи її цілком впізнаваною, але в той же час дозволяють повернутися в основну тональність.

Друга тема з'являється в другому такті в партії тенора, заповнюючи собою три такти; її діапазон, так само як і першої теми, становить октаву, утім, риси модуляційної будови в ній більш «згладжені». На відміну від першої теми, вона містить лише одне слово «*Amen*» і тому характеризується більшою розспівністю (див.: додаток В, № 43). Друга тема, порівняно з першою, вступає з розбіжністю в один такт. Це призводить до того, що розпочавшись діахронно, теми завершують свій виклад з різницею в один звук тривалістю в одну восьму. Оскільки важливим елементом вокально-хорової фуґи є вербальний текст, необхідно співвіднести між собою вербальні ряди в вокально-хорової партитури. Якщо перша тема в партії сопрано охоплює цілком рядок «*In sempiterna saecula*» (який відсутній в тексті оригіналу), то друга тема ґрунтується на механічному відтворенні єдиного слова «*Amen!*».

Варто зазначити, що, спираючись на класичні поліфонічні традиції, Дж. Россіні збагачує жанр хорової фуґи рисами оперного мелодизму, на користь чого свідчить віртуозність хорової та оркестрової фактури, яскрава образна контрастність, драматизм. Обидві теми фуґи є повноцінними вокальними мелодіями, насиченими мелізматикою і придатними до розспівування на кшталт оперних арій. Оркестрова партія в розглянутій хорової фузі Дж. Россіні найчастіше виконує функцію гармонічної підтримки або дублювання хорових партій, що є досить характерним для фактури хорової фуґи Й. С. Баха (зокрема у його кантатній творчості). В результаті в оркестрі виникає свідомо застосований композитором прийом подвоєння основних ліній вокальної поліфонічної тканини (див.: додаток В, № 44).

На початку фуґи (у вступі) і передкодовому розділі оркестр виконує прогностичну роль: в оркестровій партії формується інтонація «*Amen!*», яка в подальшому знайде дещо переінтоноване втілення в хорі. Теми в розвиваючій частині вступають в такому ж порядку, як і в експозиції: на початку розташовується проведення першої теми в партії сопрано в основній

тональності (квінтовий стрибок змінюється на октавний); паралельно в партії басів звучить друга тема в первісному вигляді. Подальший поліфонічний розвиток характеризується секвенційним рухом, як цілком, так і в стретному проведенні.

Інтермедії, які відіграють у цьому творі дуже значну роль, загалом виконують функцію ладотонального імпульсу, що поєднує між собою різні проведення теми шляхом активного секвенціювання. Особливості секвентного руху зумовлюють також і структуру вільної частини фуги. Черговість вступу голосів в розробці не регламентована і підпорядкована особливостям секвенційного руху.

У заключній частині теми проводяться почергово в усіх голосах у вигляді двох чотириголосних магістральних стрет, при цьому перша тема звучить в основній тональності, а друга — активно рухається за тонально-гармонічним планом «золотої» секвенції. Поява коди передбачає контрастний епізод, відмежований темпом *Andantino moderato*, розміром 6/8 і динамікою *pp*. Тут оркестр виходить на перший план, а хор майже пошепки співає «*Amen*» (див.: додаток В, № 45).

Цей епізод повертає слухача до емоційної сфери інтродукції першого номера «*Stabat Mater*» і виконує роль зв'язки з кодою, у якій композитор досягає найбільш яскравого звучання. Закінчується fuga життєствердуючим звучанням триразового «*Amen*» хору в тутійному викладі. Своєрідною смисловою «крапкою» стає оркестровий висновок, у якому фанфарно скандуються тонічні гармонії основної тональності фіналу.

З погляду виконання й диригування фінал «*Stabat mater*» Дж. Россіні містить у собі цілу низку певних вокальних, ансамблевих і диригентських труднощів, зумовлених складною взаємодією в цьому поліфонічному творі вербального тексту, який завдяки своїм композиційно-драматургічними властивостям набуває тут формотворчого значення. Саме тому робота над хоровою звучністю вимагає від виконавців кропіткого, вдумливого ставлення до усіх елементів хорової майстерності.

Насамперед дуже важливим в розкритті композиторського задуму в хоровій партитурі є як горизонтальний (особливо в цьому випадку, оскільки це поліфонічний твір), так і вертикальний стрій. Специфіка останнього часто полягає в дотриманні правил розвитку мелодичної лінії кожною хоровою партією. У поліфонічному творі вкрай важливо помічати окремі деталі, хоча на перший погляд може здаватися, що в насиченому рухливому звучанні неможливо простежити й повноцінно відтворити загальне сполучення всіх партій разом.

В інтонаційному плані певні труднощі можуть викликати хроматичні ходи, а також діатонічні великі та малі секунди. При розучуванні варто співати поза ритмом; це допоможе виконавцям почути і відчувати себе в акорді. Під час роботи над твором велика роль відводиться диригенту, який повинен вимагати чистоти інтонування різноманітними способами, як-от: показ рукою, вивчення важких в інтонаційному плані місць окремими партіями тощо. Після окресленого початкового етапу слід звернути увагу на ті партії, які виконують звуки, що не містяться в оркестрі. Хоча ці партії відіграють роль фону й опори для теми, проте їхнє звучання є не менш важливим, тому головне — не втратити при цьому точну інтонацію й ритмічну пульсацію. Оскільки тема з дублюванням оркестру звучатиме дещо яскравіше, слід звернути особливу увагу на ансамблеве інтонування співзвуч для урівноваження тембрів і прийняттого динамічного балансу. Тому диригентові варто приділити певний час не лише роботі над проведеннями теми, але також і відпрацюванню партій, які підтримують її своїм звучанням.

У свою чергу, хормейстеру знадобиться неабиякий досвід для створення сприятливої атмосфери для хору й оркестру. Жест має бути чіткий і вільний, аби не відволікати артистів хору зайвими рухами; диригент мусить прослуховувати кожен вступ тем і водночас добре чути партії, які не мають оркестрової підтримки.

Не є винятком також ансамбль в окремих партіях, адже злагоджений спів демонструє культуру хору та диригентський слух, тому кожна партія,

відповідно до композиторського задуму, має бути відтвореною гідним чином. Особливу увагу слід звернути на ансамбль між партіями хору. Оскільки в розглянутому творі звучать дві теми і кожна з них є однаково важливою, маючи свій власний вербальний текст і зміст, необхідно застосовувати штучний ансамбль, у якому вступ кожної теми має бути сміливим та яскравим, адже інші партії мають почути ці вступи в цей час. Ті партії, які проспівали тему або зовсім не мають її у своїй партії, повинні стежити за диханням; спів має бути на опорі, треба уникати сиплого звучання, докладати зусиль для досягнення ясної та чіткої дикції. Для створення справжнього поліфонічного хорового ансамблю диригентові необхідно домогтися рельєфності звучання тем на тлі інших голосів. Оскільки обидві теми фути дублюються оркестром, необхідно також вибудувати злагоджений ансамбль між партіями хору й оркестру, знов-таки звертаючи увагу на ритмічну пульсацію.

Оскільки друга тема фути містить усього одне слово «*Amen*», її можна інтерпретувати як другорядну за своєю функцією порівняно із першою темою. Однак слід враховувати, що для хору тривалий розспів голосної «а» складає певні труднощі, адже для чіткого інтонування в швидкому темпі, до того ж насиченого дрібною мелізматикою, необхідні відповідні вокальні навички. Насамперед, щелепа й горло мають бути вільними, — тільки за таких умов партія звучатиме впевнено й легко, як і було задумано автором; виконання цієї теми вимагає від виконавців відчуття свободи й водночас висуває вимогу не «перекривати» текст, який звучить контрапунктом у протискладеннях.

Синтаксис вокальної мелодії в розглядуваному творі підпорядковується диханню, тому велике значення слід приділити паузам і цезурам, суворе дотримання яких є одним з першорядних виконавських завдань хорового колективу. Від диригента, зі свого боку, потрібен ясний і активний показ «крапок» за допомогою чіткої схеми, свободи всього диригентського апарату.

Одним із важливих етапів вивчення партитури та роботи з хором є робота над артикуляцією, на якій варто зупинитися окремо. В. Живов розглядає артикуляцію як невід'ємну частину засобів музичної виразності серед таких

інших важливих компонентів, як ритм, динаміка, тембр, характер твору тощо. На думку В. Живо́ва, однією із суттєвих функцій артикуляції є здатність впливати на процес формоутворення: так, використання прийомів *legato* та *staccato* здатне відчутно загострити контраст між фразами, періодами або частинами виконуваної вокальної мелодії [74, с. 181]. У досліджуваній фузі Дж. Россіні спостерігаємо наявність подібного контрасту, починаючи зі вступу тем, що свідчить про необхідність в узгодженні артикуляції з текстом, штрихами та образним змістом. Якщо перша тема супроводжується текстом, через що їй притаманні короткі тривалості, висхідний стрибок, штрих *staccato* (в оркестрі), то друга тема, яка натомість спирається лише на одне слово (а точніше, на розспів голосної «а»), починається із протяжної тривалості. Незважаючи на ритмічну подібність обох тем (переважання руху вісімками), прийом вокалізації однієї голосної вимагає від звучання другої теми, на відміну від першої, більшої злагодженості, використання штриха *legato* або *non legato* для того, щоб ця партія звучала у потрібному швидкому темпі легко, без співу «на горлі».

Одним з прийомів артикуляції є протиставлення різних музичних структур за рахунок ритмічної організації. В. Живо́в говорить про дві суміжні ритмічні тривалості, — наприклад, вісімки та чверті, — до того ж нерідко в умовах тембрального контрасту, що іноді може супроводжуватись контрастуванням також в інтервальному складі мелодики (поступовий, секундовий або терцово-квартовий рух) [74, с. 182]. Яскравим прикладом подібної взаємодії декількох прийомів артикуляції одночасно є кульмінаційний епізод розглядуваної фуги, що містить протиставлення партій з низькими (альти, басы) та високими (сопрано, тенори) голосами. Показово, що останні рухаються вісімками, скандуючи текст, а низькі голоси розспівують «*Amen*» на *legato*. Значущість цього прийому в процесі роботи над хоровою артикуляцією розкрито також в статті О. Заволгіна (автор називає його «прийомом “вісімок”») [75, с.156].

Ледве чи не найважливішим завданням виступає робота диригента над охопленням форми загалом або логічно виваженим вибудовуванням її окремих, відносно завершених композиційних фрагментів. Показовим прикладом у цьому плані може слугувати довгоочікувана загальна кульмінація твору, що настає у 64 такті. Хоча динамічне зростання неодноразово вже відбувалося раніше, але кожного разу хвиля гасла. Емоційне напруження цієї кульмінації досягається завдяки високій теситурі всього хору, динамічному вибуху, фактурному контрасту (появі секвенційного гомофонно-гармонічного руху на зміну імітаційно-поліфонічному). Кульмінація будується на початковому ямбічному ритмотиві першої теми, причому в хорі ствердно декламується текст обох тем (див.: додаток В, № 46).

Весь кульмінаційний фрагмент триває 36 тактів та загалом має дві хвили. Диригенту важливо розрахувати можливості хору, починаючи з «*pp*» кожену з динамічних хвиль, адже тривалий час підняття може привести до форсування на верхівках кульмінації. У цьому творі крик неприпустимий, тут немає яскравих пристрастей, оскільки розглядувана кульмінація пов'язана насамперед із сферою високого духовного підйому, тому диригент мусить стежити за округленою, прикритою кистю з метою підкреслення академічної високої позиції співу. Для глибшого розуміння специфіки виконання цього епізоду й відчуття співаками молитовного трепету рекомендується виконання на *pp* (тобто так звана «тиха кульмінація»), тоді в них не виникатиме бажання форсувати звук. Проспівавши таким чином, мають запам'ятати це відчуття й відтворювати його при співі на *ff*; при цьому набута раніше культура формування звуку повинна залишитись без будь-яких істотних змін.

Якщо вибудувати роботу послідовно, водночас керуючись загальною композиційно-драматургічною логікою, то основним виконавським принципом має бути охоплення загальної архітектонічної цілісності твору й одночасне відтворення логіки поступового розгортання музичного цілого в окремих деталях, «результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора-виконавця» (Н. Беліченко). У будь-якому разі, працюючи над

вокально-хоровою технікою, диригент повинен бачити перед собою головну мету — майстерне розкриття ідейної і художньої суті твору, закладеного у ньому змісту, і підкоряти цій меті всі технічні завдання.

**Отже, підсумовуючи основні положення Розділу 3,** зазначимо, що метою цього розділу став розгляд західноєвропейської хорової фуґи в її історичних проєкціях від епохи бароко до романтизму.

Велике значення в творчості композиторів бароко, зокрема Й. С. Баха, отримує хоральна фуґа, яка є окремим, причому доволі розгалуженим, різновидом хорової фуґи. Серед вокального спадку Й. С. Баха налічуються 250 духовних та світських кантат, більша частина з яких, як відомо, спирається на протестантський хорал. Хорал для композитора як глибоко і щиро віруючої людини був і фундаментом його світосприйняття, і ведучим образно-смысловим критерієм, що вплинув на бахівський тематизм загалом, — зокрема на структуру або форму тієї чи іншої кантати.

К. Берденнікова виокремлює три типи кантат за функцією хоралу: 1) кантати з одноразовим проведенням хоралу у вигляді однієї строфи; 2) у яких присутні всі строфи хоралу; 3) зі звучанням декількох різних хоралів.

В даному розділі розглянуто декілька кантат Й. С. Баха, що відрізняються за методом роботи з хоралом в аспекті специфіки хоральної фуґи, залежно від того, використовується у фузі цілісний наспів літургійного першоджерела або ж останній слугує лише загальною інтонаційною основою тематичного матеріалу.

Так, у кантаті № 101 «*Nimm von uns Herr, du treuer Gott*» хорал знаходиться в партії сопрано й проводиться протягом усього першого номеру, при цьому коментуючі голоси звучать в імітаційно-поліфонічній фактурі разом з хоралом, однак так і не переростають у фуґу. У кантаті № 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» хорал також знаходиться в партії сопрано, проте в середньому розділі, де звучить фуґа, хорал відсутній. У кантаті № 25 «*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*» міститься два хорали, перший звучить лише в оркестровій партії в хорівій фузі, а другий завершує твір в традиційному

хоровому гомофонно-гармонічному викладі. Перша частина являє собою подвійну хорову фугу з роздільною експозицією тем, які мають опосередкований зв'язок із мелодикою хоралів, в той час як хорал звучить в оркестрі.

Існує також низка хорових фуг в духовних кантатах, що виявляють опосередкований зв'язок з хоральним першоджерелом, спираючись на хоральний тематизм лише в узагальненому вигляді. Таким чином виникає більш об'ємна за своїм змістом, багатопланова драматургія циклу загалом.

Зокрема кантата № 67 «*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*» містить два хорали, — один звучить у середині кантати, інший завершує її. Таке використання хорального матеріалу умовно поділяє кантату на дві частини, й обидві вони звучать в чотириголосному гармонічному викладі в хорі, на завершення кожної з умовних частин, змістовно підсумовуючи їх образно-смыслову опозицію. Образ, заданий у першій частині кантати, втілюється у вигляді подвійної фуґи зі спільною експозицією, де кожна тема звучить зі своїм самостійним текстом. Аналіз основного тематично-вербального комплексу фуґи виявив опосередкований інтонаційний зв'язок із матеріалом першого хоралу в редукованому вигляді.

Кантата № 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*» демонструє ще один різновид хорової (хоральної) фуґи, у якій хорал зовсім відсутній як у хоровій, так і в оркестровій партії, і відтворюється він лише наприкінці твору в традиційному гомофонно-гармонічному викладі, підбиваючи підсумок усього виконаного раніше. Текстова синтаґма, покладена в основу першої частини кантати, — «*Lobe den Herrn, meine Seele / Und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat*» («Благослови, душе моя, Господа / і не забувай про всі добродійства Його») втілюється у масштабну контрастну подвійну фуґу з поетапним експонуванням тематичного матеріалу.

Якщо розглядати фуґи з кантат в аспекті структурно-композиційної типології, то можна спостерігати досить різноманітне використання форм: хорова фуґа на одну тему (№ 140), подвійна — з роздільною (№№ 25, 69) або



спільною (№ 67) експозицією тем, мотетний тип хорової фуґи (послідовне імітаційно-поліфонічне викладення хоралу) (№ 101).

Кантати Й. С. Баха є досить складними творами для хорового виконання, і робота над хоровою звучністю вимагає від виконавців старанної роботи над деякими елементами хорової майстерності. Спільною рисою більшості кантат, зокрема розглянутих у цій роботі, є прагнення до дотримування принципів поліфонічного розвитку в кожній з хорових партій. Величезна роль при цьому відводиться диригенту, який повинен домогтися чистоти інтонування; особливої уваги вимагає ансамблеве інтонування за вертикаллю для знаходження тембрового балансу і динамічної рівноваги. Будь-який жест диригента і, в цілому, виконання творів Й. С. Баха вимагає чітких знань змісту як кантати загалом, так і використовуваних композитором хоралів.

Подальший розвиток хорової фуґи, обумовлений зміною стильової парадигми (з вокально-хорового типу мислення на інструментальний), зростанням ролі оркестру, оновленням композиційних принципів (пов'язаних із сонатно-симфонічним циклом, а також пануванням мажоро-мінорної ладотональної основи та гомофонно-гармонічного викладу) спостерігається в творчості композиторів доби класицизму.

Хорова фуґа для змішаного хору «*Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, gütiger Gott!*» узагальнює основний розвиток першої частини циклу «Пори року» Й. Гайдна. У фінальній фузі «*Uns leite deine Hand, O Gott, verleih und Stark*» з тієї ж ораторії постійна тяга композитора до симфонічного типу розвитку вплинула на розвиток у вільній частині, розгорнуту коду та активні інтермедії розробкового характеру на основі поліфонічної техніки — канонічних та неканонічних секвенцій.

«*Cum sancto spiritu*» з Великої меси *c-moll* k.427 В. Моцарта демонструє наступний крок в подальшій еволюції хорової фуґи в західноєвропейській класичній музиці. В цій масштабній фузі (190 тактів) використовуються різносторонні типи техніки поліфонічного письма (розвинений тематичний матеріал, розгорнуті інтермедії на основі канонічних секвенцій, численна

кількість канонів та стрет, різновиди складного контрапункту). В даній фузі наявні постійні темброво-тематичні оновлення у вільній частині. Розгорнуті та різноманітні у тональному відношенні інтермедії, побудовані на канонічних секвенціях, а також насичені тематичні стретні проведення сприяють значній загальній динамізації у заключному розділі. Масштабна та яскрава хорова fuga «*Et vitam venturi saeculi*» з Великої меси В. Моцарта характеризується інтонаційною цілісністю за рахунок застосування композитором одних й тих самих тематичних елементів у протискладеннях та інтермедіях. Використання в якості протискладення скороченого варіанту теми є унікальним композиторським рішенням, завдяки якому утворюється насичений — квазі-стретний — характер експозиції. Підвищена стретна щільність є типовою ознакою цієї хорової фуги. Тематична щільність характеризує монументальну двотемну фугу для двох хорів (№ 16 «*Osanna*») вже на рівні її основного вербально-тематичного комплексу, в якому теми хорової фуги звучать з розбіжністю в один такт. Отже, для поліфонічного хорового стилю В. Моцарта є притаманним тематична щільність та тембральне насичення, що уможливорює впровадження принципів симфонічного розвитку за рахунок розробковості та значно збагачує драматургічно-композиційну логіку в цілому.

Хорова fuga в творчості Л. ван Бетховена відзначається подальшим підсиленням принципів симфонізації в драматургії та композиції цього жанру. Fuga «*Cum sancto spiritu*» з меси *C-dur* op. 86 Л. ван Бетховена, на відміну від традиційних рішень, характеризується спільним текстом у темі та протискладенні задля досягнення особливої єдності основного матеріалу фуги. У вільній частині велике значення отримує барвистий гармонічний план з чергуванням поліфонічних та гомофонно-гармонічних розділів та застосування максимально віддаленої від тоніки *C-dur* тональності *Ges-dur* («тритонанти», за класифікацією гармонічних функцій Ю. Холопова). Ефектна двоголосна стрета на тлі органного пункту та кода фуги побудовані на чергуванні скороченого оркестрового варіанту теми й окремих реплік хору на інтонаціях теми в збільшенні. Хорова fuga «*Et vitam venturi seculi*»

Л. ван Бетховена є цікавою з точки зору, зокрема, застосування змішаного типу фактури, залучення сольо-оркестрових епізодів.

Отже, хорівий фузі Л. ван Бетховена притаманні прийоми, які в значній мірі наближують її до симфонічно-розробкового типу розвитку, зокрема мотивний розвиток тематизму та розвинена тональна структура у взаємодії зі сталими прийомами поліфонічної техніки (утримані протискладення в оркестрі, двоголосні канонічні секвенції, складний контрапункт тощо).

Синтез барокових та класичних традицій демонструє хоральна fuga *a cappella* з циклу «*Kirchenmusik*» Ф. Мендельсона-Бартольдї оп. 23 «*Auf tiefer Noth schrei'ich zu dir*». Специфічною особливістю твору є наявність в ньому контрапункту, що постійно супроводжує тему в експозиції та вільній частині. Такий принцип справляє враження двотемності, однак послідовний характер викладення, а також відсутність даного темоутворення у заключній частині, свідчать про його другорядний характер та підпорядкованість основній темі. Використані композитором прийоми наближаються до принципів композиційної організації старовинного ричеркара (зокрема у творчості Дж. Фрескобальді, попередника Й. С. Баха).

Однак, в найбільшій мірі на розглянуту фугу Ф. Мендельсона-Бартольдї, як продемонстрував здійснений аналіз, вплинули закономірності роботи з хоралом в духовних кантатах Й. С. Баха, а саме: принципи використання хорального першоджерела, заключне проведення хоралу в акордовому викладі, тональний план, триетапне формування фуґи, відповідно до форми *bar* оригінального хорального наспіву. В той же час яскраво відчутними є й авторські риси трактування хоральної фуґи Ф. Мендельсоном-Бартольдї, до яких ми віднесемо виклад *a cappella*, а також збагачення тематичного матеріалу стійкими мелодичними зворотами, що «підтримують» головну тему протягом усієї фуґи.

Блискучим прикладом кульмінаційної завершальної хорової фуґи в вокально-циклічному творі є фінал «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні. Перша тема цієї подвійної хорової фуґи

вирізняється енергійністю та розмашистістю, друга має більш співучий характер, водночас обидві теми наповнені активною мелізматиною. Збагачення хорової фуги рисами оперності та підвищена віртуозність хорової й оркестрової партій, що сполучаються з традиційною технікою поліфонічного письма, значно вирізняють дану фугу серед інших зразків досліджуваного жанру.

Одним з важливих чинників виконання хорової фуги з її особливою насиченістю звучання є артикуляція, оскільки будь-які зміни вимови вербального тексту у взаємодії з вокальною позицією суттєво впливатимуть на характер та логіку розгортання. Зокрема, в кульмінації фуги «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні застосовує різні артикуляційні прийоми (скандування восьмими в одному голосі і чверті на *legato* в іншому), що додатково створює ефект напруження та стан емоційного підйому. Висвітлено інтонаційні складнощі при роботі хормейстера над хоровою фугою, особливо в тих випадках, коли тематизм фуги тяжіє до оперного мелодизму, розспівності, що потребує характерних виконавських навичок в поєднанні з якісною вимовою вербального тексту, а також тембрального різноманіття, поступової динамізації в умовах необхідності підтримки постійного балансу між хоровими партіями та різними виконавськими складами.

Схарактеризовано важливість поступової динамізації та розкриття драматургічної логіки твору за рахунок динаміки та тембрового різноманіття. Підкреслено необхідність пильного ставлення диригента до кульмінацій, зокрема в протягненій кульмінації, яка провокує небажане форсування хорового звучання. Зазначено, що особливої уваги в хоровій фугі потребує вербальний текст, насамперед німецькомовний, який вимагає специфічного вимовляння та кропіткої роботи диригента з хором над дикцією та дзвінкістю звуку.

**Основні положення розділу розкрито у наступних публікаціях автора:** 190, 191, 192.

**Використана у розділі література:** 26, 65,74, 75, 77, 79, 96, 122, 131, 133, 134, 137, 148, 149, 151, 165, 213, 217.

## ВИСНОВКИ

Вивчення жанрово-стильової і виконавської специфіки хорової фуґи, що становить предмет нашого дослідження, є давно назрілою проблемою сучасного хорознавства. Незважаючи на значну питому вагу в західноєвропейській музиці від доби бароко до романтизму мистецтва хорової поліфонії, найвищим жанром якої, безперечно, вважається фуґа, феномен *хорової фуґи* як такої дотепер не отримав належного висвітлення у світовій і вітчизняній науково-теоретичній літературі. Вирішенню сукупності завдань, пов'язаних з необхідністю теоретичного і практичного осмислення хорової фуґи, її композиційно-змістовної специфіки, вокально-технічних та виконавських параметрів на матеріалі хорових поліфонічних творів XVIII-XIX століть присвячена ця робота.

1. В результаті вивчення сучасних вітчизняних і зарубіжних концепцій *фуґи* зазначено, що серед музикознавців не існує єдиної думки щодо первинності жанрової або композиційної природи фуґи. Деякі вчені розглядають фуґу в жанровому ключі, інші — як форму або як частину (розділ) більш масштабного за обсягом циклічного твору. Оскільки жодне з визначень не може претендувати на передання всієї повноти змісту цього явища, така ситуація вимагає розв'язання. Всебічний розгляд *хорової фуґи* в парадигмі загальної теорії фуґи, включаючи сучасні концепції, дозволяє зробити висновок про те, що сутність *фуґи* як *концепту*, його генеза, нерозривно пов'язані саме з вокальним мистецтвом, і є невід'ємними від хорового співу. Це позначилося, зокрема, на таких загальновизнаних жанрових ознаках фуґи, як наявність в ній насамперед доволі автономних «голосів», а також імітаційного викладу, первісне виникнення якого було пов'язане з повторенням того ж самого тексту в різних співочих партіях.

В результаті аналізу стану вивченості феномену хорової фуґи в науковій та навчальній літературі встановлено, що первісно поняття «фуґи для співу» стосувалося виключно церковної музики *a cappella* і відкрystalізувалося у

співвідносності з поняттям фуги інструментальної (тобто, «фуги для інструментів») у німецьких та італійських трактатах XVIII ст., як-от: «*Gradus ad Parnassum*» Й. Фукса (1725 р.), «*Abhandlung von der fuge*» Ф. Марпурга (1753 р.), «*Regole armoniche, o sieno precetti ragionevoli per apprendere la musica*» В. Манфредіні (1797 р.) та інших. Дефініцією «*Vocalfuge*» (тобто «вокальна фуга») послуговуються в XIX ст. в своїх підручниках з контрапункту та фуги З. Ден («*Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*», 1859 р.), Л. Бусслер («*Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz*» 1878 р.) та усі наступні генерації теоретиків аж до сучасності. Проте, починаючи з XX ст., паралельно з визначенням «вокальної фуги», у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві, зокрема в працях *W. Neumann*, *Paul D. McGahie*, Т. Мюллера, Н. Сімакової та інших, поступово все більшої ваги набуває дефініція хорової фуги (нім. «*Chorfuge*», англ. «*Choral fugue*»), що, на нашу думку, є слухним, оскільки ці поняття виявляються нетотожними за своїм об'ємом, зокрема щодо специфіки виконавського складу, і тому потребують диференціації.

На основі вивчення історичних та сучасних теоретичних та практичних джерел висвітлено жанрову специфіку *хоральної фуги* як одного з найважливіших різновидів хорової фуги, узагальнено існуючі наукові підходи до її визначення та класифікації залежно від способів використання хоралу в фузі, а також її виконавського складу.

2. Узагальнення всіх наведених в дисертації напрацювань щодо явища фуги, зокрема її хорового різновиду, уможливило формулювання дефініції хорової фуги наступним чином:

*Хорова (вокальна) фуга являє собою жанровий інваріант реалізації універсального конструктивного принципу фуги і характеризується стійкою поетикою, сутність якої визначається, по-перше, вокально-співочою природою, по-друге, — музично-вербальним синтезом, втіленим засобами хорової виразності при провідному значенні тембрально-теситурного чинника.*

В результаті здійснених розвідок розроблено загальну типологію хорової

фуги у відповідності до критеріїв, що є необхідними і достатніми для її диференціації, зокрема, такими, як наявність супроводу, специфіка тематизму (можливість використання хоралу), виконавський склад або композиційна автономність.

3. В дисертації виокремлено та обґрунтовано низку основних параметрів, які узалежнюють жанрово-виконавську специфіку хорової фуги. Зазначено, що в більшості випадків хорова fuga розглядуваного періоду входить до складу вокально-інструментального циклу, розташовуючись, здебільшого, на його початку або наприкінці.

Висвітлено вокально-технічні параметри хорової фуги, що спираються на такі засадничі для хорового виконавства елементи музичної мови, як тембр, фактура, ансамбль, інтонація, артикуляція, темп, динаміка (нюансування) тощо при ведучій ролі тембрально-теситурного комплексу, а також хорової фактури. Окремі підрозділи роботи присвячено й іншим найсуттєвішим чинникам, що обумовлюють специфіку хорової фуги, її жанрово-стильову своєрідність, зокрема, — вербальному тексту, інструментальному супроводу та архітектонічним закономірностям. Наголошено на двоїстій — композиційно-драматургічній — ролі тексту в розглядуваному феномені, а також зроблено висновок про те, що архітектоніку хорової фуги характеризує тенденція до композиційної компактності.

Отже, до ведучих *складових* хорової фуги в роботі зараховуються: *вербальний текст, тембрально-теситурний комплекс, обумовлений її голосовою природою, хорова фактура*. У якості основних *композиційних етапів* хорової фуги досліджуваного періоду розглядаються: *музично-вербальний тематичний комплекс*, що включає в себе тему або декілька тем, відповідь та утримані або неутримані протискладення (так званий прекомпозиційний етап), *експозиція* (якою, власне, вичерпується «регламент» фуги), *розвиваюча* (вільна) та *заклучна* частини, а також *гомofонно-гармонічна кода* (за наявності).

На ґрунті диференційованого аналізу основних параметрів хорової фуги



в їх взаємозв'язку з головними композиційними етапами фуги розроблено узагальнюючу схему, яка підсумовує висловлені міркування стосовно мобільності функцій кожного з цих окремих компонентів у фузі на тому чи іншому конкретному композиційному етапі, а також щодо можливостей абстрагованого розгляду їх загального співвідношення протягом просування форми у часі. Отримані результати аналізу унаочнено також у вигляді тривимірної моделі в Додатку.

4. У якості дієвого інструменту виявлення жанрової специфіки хорової фуги запропоновано порівняльний аналіз двох версій фуги (вокальної та інструментальної), який здійснено на матеріалі монументальних поліфонічних хорових творів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Встановлено, що в проаналізованих обробках обох фуг вагому відмінність отримує насамперед тембровий чинник: наявний в хоровій фузі тематичний контраст у подальшому інструментальному варіанті, як правило, згладжується, зокрема й завдяки відсутності вербального тексту, який зазвичай посилює темброво-теситурний контраст. Натомість, поява вербального тексту в хоровій фузі, порівняно з її первісною інструментальною версією, веде до відповідних метроримічних змін в основній темі з метою підкреслити її вагомість. В хоровій версії найчастіше виявляється суттєво відкорегованим тематичний розподіл у напрямку зменшення насиченості тематичних проведень за кількісною ознакою (скороченню підлягають додаткові проведення в експозиції, а також у вільній частині), крім того, спостерігається перерозподіл звучання тематичного комплексу з метою посилення контрасту між голосами.

5. В роботі розглянуто різні види хоральної фуги бароко на матеріалі духовних кантат Й. С. Баха. В результаті аналізу принципів взаємодії фуги і хоралу в досліджуваних творах встановлено, що все розмаїття цих підходів можна звести до двох основних: хорова фуга з хоралом у вигляді цілісної мелодії або фуга з опосередкованим використанням інтонаційного «фонду» того чи іншого хорального наспіву. До першої групи віднесено початкові номери з кантат Й. С. Баха BWV 101 «*Nimm von uns Herr, du treuer Gott*», BWV

140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*», BWV 25 «*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*». Зазначено, що в перших двох випадках хорал використовується в партії хору, в останньому — лише в партії оркестру, на фоні якого розгортається власне хорова fuga. Більш складні методи опосередкованої взаємодії тематично-вербального комплексу fugи з хоралом (на відстані) демонструють вступні хори з бахівських кантат BWV 67 «*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*», BWV 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*» та інші, де хорал виступає, по суті, незримим головним «режисером» змістовно-композиційного процесу твору взагалі й зокрема (друга група підходів).

6. Розглянуто хорові fugи доби класицизму в ораторіях і месях Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та простежено наявну в них тенденцію до симфонізації жанру, що проявляється у наступних рисах: доволі вільному викладі тематичного матеріалу в експозиції; підвищенні ролі інтермедій, зокрема, їх розробковому характері (завдяки мотивно-тематичному розвитку) в усіх без виключення композиційних розділах; у динамізації заключної частини і нерідко (як наслідок) наявності коди, а також збагаченні композиційної логіки за рахунок розвиненої тональної драматургії (зокрема, у вільній частині); у чергуванні поліфонічного викладу з гомофонно-гармонічним; в активному насиченні тембральним контрастом хорової фактури, а також використанні змішаного — *сольно-оркестрового* — типу оркестрово-хорової фактури (проведення тем, утриманих протискладень в оркестрі або в партії соло) тощо. При цьому власне *поліфонічне письмо* у хорових fugах композиторів класичного періоду не тільки не поступається за своєю складністю бароковій фузі, але й подекуди, зокрема у розглядуваних творах Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. ван Бетховена, демонструє, хоча і в умовах нової стильової парадигми, не менш віртуозний рівень володіння усіма прийомами поліфонічної техніки.

7. Виявлено тенденцію до вільної інтерпретації барокових та класичних традицій у західноєвропейській хоровій фузі XIX ст. на прикладі духовних творів Ф. Мендельсона-Бартольдї та Дж. Россїні. В результаті

розгляду хоральної фуги *a cappella* з циклу «*Kirchenmusik*» Ф. Мендельсона-Бартольдї зроблено висновок щодо використання композитором низки прийомів, близьких до старовинної форми ричеркару. Водночас здійснена аналітична робота виявила безпосередній вплив на хорову творчість Ф. Мендельсона-Бартольдї поліфонічних методів Й. С. Баха та, ширше, барокових прийомів загалом, зокрема, принципів написання хорової фуги в аспекті використання хорального першоджерела. Зазначено, що фінальна fuga «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat Mater*» Дж. Россіні є яскравим прикладом синтезу хорової фуги з музичною мовою італійської опери, і зокрема самого Дж. Россіні, що позначилося на надзвичайній віртуозності хорових та оркестрових партій, наявності яскраво контрастуючих одна одній розгорнених тем, з юбіляційми та розпівами тощо.

8. В роботі досліджено виконавську специфіку хорової фуги. Виявлено, по-перше, необхідність побудови загальної драматургії, властивій композиційній архітектоніці великої поліфонічної форми, що спирається на поступову динамізацію в процесі розгортання композиторського задуму; по-друге, встановлено низку технічних вокально-хорових складнощів, які безпосередньо впливають на розкриття головної ідеї та художньої надмети твору, закладених в його змісті. Висвітлено значення хорової фуги у великій поліфонічній формі та її роль в тому чи іншому розділі залежно від місця знаходження.

Розглянуто практичний метод утворення балансу звучання при виконанні хорової фуги за рахунок штучного ансамблю, завдяки якому хормейстер може усвідомлено керувати низкою проведень тематичного комплексу та коригувати динамічний баланс між хором та оркестром, — зокрема, шляхом інтонаційно-тембрального забарвлення.

Обґрунтовано значення метроритмічного руху в процесі виконання фуги, — насамперед, протягом експозиції, для якої є характерним безперервне розгортання тематичних проведень, їх «нанизування» одне на одне.

Встановлено основні типові труднощі в роботі над інтонацією, — зокрема, секундовими ходами, які виявляються найскладнішими для виконання. Розкрито значення загального балансу звучання, оскільки поліфонічна хорова фактура характеризується надзвичайною розвиненістю, щільністю та насиченістю, — особливо в творах, що виконуються подвоєним складом, як, наприклад, досліджувана в роботі fuga «*Osanna in excelsis*» з Великої меси В. Моцарта (яка призначається для двох хорів і має в своєму складі дві теми). В таких випадках вельми важливим є завдання створення та постійного утримання балансу звучання на трьох рівнях: між окремими хорами, між окремими партіями, між хорами та оркестровим супроводом. Зважаючи на сказане, особливо підкреслено значення в хорівій фузі вербального тексту та особливості його вимовляння за необхідності дотримання умов загального балансу, штучного ансамблю, теситурно-тембрових вимог та динамічної драматургії fugи. Окреслено диригентські складнощі та головні жести під час концертного виступу.

Отже, хорова fuga як особливий жанрово-стильовий феномен, який є втіленням провідних принципів fugи в площині хорового мистецтва, демонструючи наразі свою життєвість, самостійність й актуальність, вимагає поглибленого дослідження окреслених в нашій роботі аспектів, а також інших сучасних підходів, на різноманітному музичному матеріалі, що складає перспективу подальших досліджень.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I, II. М.: Музыка, 1978-1985.
2. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 300 с.
3. Анисимов А. Дирижер-хормейстер : творч.- метод. зап. Ленинград : Музыка, 1976. 159 с.
4. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
6. Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. Москва : Гос.музык. изд-во, 1930. 116 с.
7. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Классика – XXI, 2005. 280 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
9. Асафьев Б. Речевая интонация. Ленинград : Музыка, 1965. 136 с.
10. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Москва : Музыка, 1972. 373 с.
11. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хорovій музиці а capella. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 142–146.
12. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2019. 519 с.
13. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). Москва : [б. и.], 1997. 571 с.

14. Бах И. С. Тексты духовных произведений: Все творения великого мастера / пер. Игумена Петра Мещеринова. 2-е изд. Москва : Эксмо, 2014. 590 с.
15. Беличенко Н. Органная фугетта И. С. Баха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 16–22.
16. Беличенко Н. Хоральные фугетты Баха в системе "varierte - fugierte" хоралов. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 7. С. 37–46.
17. Беличенко Н. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 30–38.
18. Беличенко Н. Завдання з поліфонії. Строгий стиль. Вільний стиль (фуга). Харків : С. А. М., 2015. 80 с.
19. Беличенко Н. Структурная поэтика музыкального произведения (на материале музыки современных композиторов 80-х годов) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1992. 161 с.
20. Беличенко Н. Тектонічні прийоми поліфонії у світлі загальних музичних універсалій. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 1 (46). С. 17–28.
21. Беличенко Н. Трактат “Правила гармонічні й мелодичні...” В. Манфредіні у перекладі С. Дегтярьова в парадигмі сучасної теорії поліфонії. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 3. С. 189–195.
22. Беляев В. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. Москва, 1915. 58 с.
23. Бенч-Шокало О. Г. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Укр. світ, 2002. 440 с.
24. Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения: лекция по курсу “Анализ музык. произведений” : для студентов музык. вузов.

- Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 27 с.
25. Берденников М. А. Заметки по хоровому интонированию. К вопросу об основах методики репетиционной работы. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 30, кн. 1. С. 8-30.
  26. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Київ : Муз. Україна, 2008. 202 с.
  27. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). *Аспекты теоретического музыкознания* : сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград, 1989. Вып. 2. С. 95–122.
  28. Бермес І. Л. Особливості комунікації “композитор-слухач” у хоровому виконавстві. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. С. 168–173.
  29. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття “хор” у просторі культури. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 57–61.
  30. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. В 2 вып. Вып 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
  31. Богатырев С. С. Двойной канон. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1947. 127 с.
  32. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт. Москва : Гос. музык. изд-во, 1960. 184 с.
  33. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. и вступ. ст. А. Майкапара. Москва : Музыка, 1993. 588 с.
  34. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
  35. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. Москва : Моск. консерватория, 2016. 232 с.
  36. Браудо И. А. Артикуляция: О произношении мелодии / Под ред. Х. С. Кушнарева. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973.

198 с.

37. Булычев В. Хоровое пение как искусство. Публ. лекция. Москва, 1910.
38. Бусслер Л. Свободный стиль. Учебник контрапункта и фуги / пер. Н. Д. Кашкина. Москва : П. Юргенсона, 1917. 81 с.
39. Бусслер Л. Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона церковных ладах / пер. С. И. Танеева. Москва, 1885.
40. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. Москва : Музыка, 1985. 255 с.
41. Варакута М. О некоторых тенденциях жанра хоровой миниатюры в украинской музыке (на примере творчества Н. Леонтовича и В. Зубицкого). *Музичне мистецтво і культура* : зб. ст. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. С. 156–163.
42. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. пер. с нем. Е. В. Гиппиуса / ред. Н.А.Малько. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 56 с.
43. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. Москва: Музыка, 1967. 102 с.
44. Вязкова Е. В. О смысле в полифонической музыке. *Музыкальная конструкция и смысл* : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред и сост. Ю. Н. Бычков. Москва, 1999. Вып. 151. С. 22–39.
45. Гаркунов, Е. Дирижерский жест и способы исполнения звуков (штрихи) в хоровом пении / *Сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных*. Москва, 1982. С. 110–136.
46. Герасимова-Персидская Н. А. Выход к новым принципам пространственной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление. Сущность, категории, аспекты исследования* / [сост. Л. Дыс]. Киев, 1989. С. 54–64.
47. Гоменюк С. Г. Велика поліфонічна форма в умовах хорового письма. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. №1 (10). Київ, 2011. С. 80–86.



48. Горюхина Н. А. Обобщение как элемент художественного мышления. *Музыкальное мышление. Сущность, категории, аспекты исследования* / [сост. Л. Дыс]. Киев, 1989. С. 47–54.
49. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.
50. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 1977. 501 с.
51. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Яз. славян. культуры, 2002. 430 с.
52. Гунке И. К. Полное руководство к сочинению музыки. Москва : у П. Юргенсон, 1887. 179 с.
53. Гуренко Е. Г. Специфика художественной интерпретации (опыт логического анализа). *Вопросы исполнительского искусства* : сб. ст. / Новосибирск. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1974. С. 17-42.
54. Даньшина Н. В. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2013. 202 с.
55. Дзекун В. Работа з темою в шістьох фугах або волонтаріях Г. Ф. Генделя. *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. / Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. 2016. Вип. 54. С. 26–31.
56. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост., авт. вступ. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург. Москва : Музыка, 1975. 631 с.
57. Дискин К. В. Эволюция учения о фуге в австро-немецкой традиции XVIII века: от И. Й. Фукса к И. Г. Альбрехтсбергеру : дис. ... канд. искусств. Санкт-Петербург, 2013. 305 с.
58. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1962. 486 с.

59. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором : елементарний курс. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1961. 96 с.
60. Документи жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце, пер. В. Ерохина. Москва : Музыка, 1980. 272 с.
61. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2 изд. Л.: Сов. композитор, 1970. 256 с.
62. Должанский А. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1973. 214 с.
63. Доможирова Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2003. 32 с.
64. Дрожжина М. Н., Тончук П. О. О статусе фуги в современном музыкознании. *Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / Уфим. гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Уфа, 2015. № 2(19). С. 28–35.*
65. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.
66. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 135 с.
67. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Ленинград : Музыка, 1976. 167 с.
68. Дубравская Т. Полифония. Москва : Альма Матер, 2008. 360 с.
69. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. Москва : Музыка, 2000. 158 с.
70. Егоров А. А. Основы хорового письма. Ленинград : Искусство, 1939. 171 с.
71. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. Ленинград; Москва: Гос. музык. изд-во, 1951. 347 с.
72. Ержемский Г. Л. Дирижеру XXI века : психолингвистика профессии. Санкт-Петербург : ДЕАН, 2007. 239 с.
73. Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва : Музыка, 1987. 95 с.
74. Живов В. Хоровое исполнительство: теория, методика, практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.

75. Заволгін О. Деякі аспекти хорової артикуляції. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ, 2017. Вип. 55. С. 151–161.
76. Золотарев В. Фуга. 2-е издание. Москва : Гос. музык. из-во, 1965. 412 с.
77. Игумен Пётр (Мещеринов). «Духовные кантаты Иоганна Себастьяна Баха» (Лекция). URL: <http://www.pravmir.ru/igumen-pyotr-meshherinov-duhovnyie-kantaty-ioganna-sebastyana-baha-lektsiya/> (дата звернення: 20.05.2021).
78. Казачков С. Дирижер хора — артист и педагог. Казань : Казанск. гос. консерватория, 1998. 308 с.
79. Казачков С. О вокально-хоровой фразировке : беседы в форме рондо. Казань : Изд-во Казанск. консерватории, 2001. 48 с.
80. Казачков С. От урока к концерту. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 1990. 343 с.
81. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Поліфонія : навч. посіб. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2012. 104 с.
82. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/475/katunyan.pdf> (дата звернення: 05.07.2021).
83. Кирилина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 2. Москва : Моск. консерватория, 2009. 590 с.
84. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
85. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.
86. Кирилина Л. В. Оратории Г. Ф. Генделя : учеб. пособ. Москва : Моск. консерватория, 2008. 56 с.
87. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства. Київ, 2002. 18 с.

88. Коденко И. И. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX-XXI ст. *Science Review*. 2019. Вып. 9 (26). С. 12–17.
89. Колесса М. Ф. Основы техніки диригування. 2-е вид. К. : Муз. Україна, 1973. 198 с.
90. Коломоець О. М. Хорознавство: навч. посібн. Київ : Либідь, 2001. 168 с.
91. Конюс Г. А. Курс контрапункта строгого письма в ладах. Москва : Музык. сектор, 1930. 83 с.
92. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использованные в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.
93. Коханик И. М. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25–32.
94. Коханик И. М. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 37–43.
95. Коханик И. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
96. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 299 с.
97. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха /пер. З. Эвальд. Москва : Гос. музык. изд-во, 1931. 304 с.
98. Кушнарєв Х. С. О полифонии : сб. ст. / сост. Ю. Тюлин, И. Пустыльник. Москва : Музыка, 1971. 136 с.
99. Левандо П. Проблемы хороведения. Ленинград : Музыка, 1979. 262 с.
100. Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 123 с.
101. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2 т. Т. 1. По XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп.

- Москва : Музыка, 1983. 696 с.
102. Лисса З. Проблема времени в музыкальном произведении. *Интонация и музыкальный образ* / ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1965. С. 45–78.
103. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. 335 с.
104. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 362 с.
105. Ляшенко Г. Роль фуги у драматургії неполіфонічних форм. Київ : Муз. Україна, 1976. 207 с.
106. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 24 с.
107. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу : теорія і практика. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
108. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979, 536 с.
109. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : учебное пособие. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
110. Максимов С. Е. Певческий строй. Москва: Музыка, 1967. 154 с.
111. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий и др. Москва, 1984. Вып. 5. С. 16-45.
112. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
113. Милка А. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги). *Александр Наумович Должанский. К 100-летию со дня рождения*. Санкт-Петербург, 2008. С. 197–225.
114. Милка А. П. О двух системах преподавания контрапункта строгого письма И. Фукса и Х. Кушнарера. *Теория полифонии и методика ее*

- преподавания*. Санкт-Петербург : Изд-во Политехнического ун-та, 2011. С. 63–79.
115. Милка А. Полифония : учебник. В 2 ч. Ч. 2. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. 336 с.
116. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград : Музыка, 1982. 150 с.
117. Михайлов А. Поэтика барокко / *Михайлов А. Избранное. Завершение риторической эпохи*. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. С. 68–187.
118. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
119. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра, 1988. Вип. 1 С. 87-93.
120. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
121. Мусин И. Язык дирижерского жеста. Ленинград : Музыка, 2006. 230 с.
122. Мюллер Т. Полифония. Москва : Музыка, 1989. 336 с.
123. Назайкинский Е. В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии / *С. С. Скребков. Статьи и воспоминания*. Москва, 1979. С. 132–162.
124. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
125. Напреев Б. Д. Оркестр и fuga: проблемы взаимодействия: автореф. дисс. на соискание уч.степени доктора искусств. Новосибирск, 2005. 39 с.
126. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180-198.
127. Новак Л. Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

128. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія : навч. посіб. для студенті. Харків : Джі-Ем-Пі”, 2017. 164 с.
129. Павлюченко С. Практическое руководство по контрапункту строгого письма. Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1963. 245 с.
130. Павлюченко С. Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии. Москва : Гос. музык. изд-во, 1953. 112 с.
131. Пигров К. Руководство хором. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
132. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 105. С. 154–165.
133. Праут Э. Заметки о духовных кантатах И. С. Баха. Москва : [Б.и.], 1912. 13 с.
134. Праут Э. Фуга. 2е изд. Москва : Гос. музык. изд-во, 1922. 238 с.
135. Приходько И. Голос и тема в клавирной фуге высокого барокко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 124–134.
136. Приходько И. Новые методы исследования фуги в англоязычном музикознании. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 64–72.
137. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четв. XIX века. Москва : Музыка, 1985. 494 с. (История полифонии ; вып. 3).
138. Протопопов В. Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. Москва : Музыка, 1986. 319 с. (История полифонии ; вып. 4).
139. Протопопов В. Истории полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. Москва : Музыка, 1965. 616 с.
140. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. Москва : Музыка, 1981. 355 с.
141. Птица К. Работа над партитурой. *Очерки по технике дирижирования хором* / К. Б. Птица. Москва, 2010. С. 164–175.

142. Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград : Музыка, 1975. 177 с.
143. Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
144. Работа с хором: Методика, опыт / Сост. и общ. ред. доц. Б. Г. Тевлина. Москва : Профиздат, 1972. 207 с.
145. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV-XVII веков. / ред. Б. Виппер, Т. Ливанова. Москва : Наука, 1966. 348 с.
146. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Д. Егоров. Ленинград : Наука, 1974. 300 с.
147. Романовский И. В. Хоровой словарь. Ленинград : Музыка, 1968. 117 с.
148. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. 4-е изд. Москва : Музыка. Вып. 1: До середины XVIII века. 1978. 543 с.
149. Рудик Е. А. Роль сольной церковной кантаты в лютеранском богослужении на примере кантат И. С. Баха. *Соврем. проблемы науки и образования*. 2014. № 6. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=16251> (дата звернення: 20.06.2021).
150. Рудин Л. Б. Основы голосоведения. Москва: Граница, 2009. 104 с.
151. Русская книга о Бахе : сб. ст. / сост. Т. Ливанова, В. Протопопов. 2е изд. Москва : Музыка, 1986. 374 с.
152. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Москва : Музыка, 1977. 160 с.
153. Рязанова Н. Взаимодействие строгого и свободного стилей в органных хоральных обработках И. С. Баха. *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки* : сб. науч. тр. Ленинград / ЛГИТМиК Ленинград, 1980. С. 3–39.
154. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім.



- І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 156–169.
155. Садовников В. И. Орфоэпия в пении. Москва: Музгиз, 1958. 80 с.
156. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка. Москва : Академия, 2002. 352 с.
157. Серебренников М. А. Сольная клавираня генерал-бас-фуга эпохи Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 27 с.
158. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск : Исеть, 1997. 371 с.
159. Сидорова Е. Хорал и хоральная обработка в творчестве И. С. Баха. Лекция по курсу “Анализ музыкальных произведений”. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2006. 62 с.
160. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Вып. 2. Москва : Композитор, 2007. 800 с.
161. Симакова Н. А. Музыка и слово. *Методы изучения старинной музыки* : сб. науч. ст. / Моск. гос. конс. Им. П. И. Чайковского. Москва, 1992. С.
162. Скребков С. Полифонический анализ. Москва : Музыка, 1940. 285 с.
163. Скребкова О. Л. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма. Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин : сб. ст. Москва, 1967. С. 85–129.
164. Скребков С. Учебник полифонии. 4-е изд. Москва : Музыка, 1982. 268 с.
165. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
166. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
167. Соловьев Н. Контрапункт. *Энциклопедический словарь* Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Санкт-Петербург, 1895. Т. 16. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%83%D0%BD%D0%BA%D1%82> (дата звернення: 20.06.2021).
168. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория. *Музыкальное мышление* :

- сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. Киев, 1989. С. 68–74.
169. Смирнова Т. А. *Хорознавство (історія, теорія, методика)* : навч. посіб. Вид. 3-є. Харків : Федорко, 2018. 212 с.
170. Соколов О. В. *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль*. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.
171. Соколов В. Г. *Работа с хором*. Москва : Музыка, 1983. 73 с.
172. Сохор А. Н. *Эстетическая природа жанра в музыке*. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
173. Сохор А. Н. *Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования*. Ленинград, 1983. Т. 3. С. 129–142.
174. Способин И. *Музыкальная форма*. Москва : Гос. музык. изд-во, 1962. 388 с.
175. Степанов А. Чугаев А. *Полифония*. Москва : Музыка, 1972. 111 с.
176. Супрун-Яремко Н. *Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. закл. України*. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.
177. Тюлин Ю. *Музыкальная форма*. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
178. Танеев С. И. *Из научно-практического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников / сост., вступ. ст. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой*. Москва, 1967. 164 с.
179. Танеев С. И. *Подвижной контрапункт строгого письма*. Москва : Гос. музык. изд-во, 1959. 383 с.
180. Танеев С. И. *Содержание тетради собственноручных упражнений Моцарта в строгом стиле. Памяти Сергея Ивановича Танеева 1856 – 1946* : сб. ст. и материалов / под ред. Вл. Прототопова. Москва ; Ленинград, 1947. С. 182–194.
181. Танеев С. И. *Учение о каноне*. Москва : Гос. музык. изд-во, 1929. 195 с.
182. Тарасова О. О. *Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу*

- (на прикладі вокальних циклів ХІХ - ХХ ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.
183. Тюлин Ю. Н. Искусство контрапункта. Москва : Музыка, 1964. 168 с.
184. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников (1935). *Русская книга о Бахе* / ред.-сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. Москва, 1986. С. 248–264.
185. Учебник простого и двойного контрапункта, практическое руководство к его изучению / сост. Э. Ф. Рихтер ; пер. А. Фаминцына. 3-е изд. Москва : П. Юргенсона, 1903. 225 с.
186. Фейгина В. Инструментальная fuga Генделя. *Вопросы музыкальной формы*. Москва, 1985. Вып. 4. С. 189–211.
187. Фраенов В. П. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 2000. 207 с.
188. Фраенов В. П. Фуга. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 975–993.
189. Харакоз Г. В. Жанрово-виконавська специфіка хорової фуґи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Вип. 21. 2020. С. 164–179.
190. Харакоз Г. В. Принципы взаимодействия фуґи и хорала в кантатах И. С. Баха. *The European Journal of Arts*. 2020. Вип. 1. С. 100–105.
191. Харакоз Г. В. Хоровая фуґа Ф. Мендельсона "Aus tiefer Noth Schrei' ich zu dir" сквозь призму баховских традиций. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Вип. 10. 2017. С. 51–62.
192. Харакоз Г. В. Хорова фуґа як об'єкт художньо-виконавської інтерпретації (на прикладі "In sempiterna saecula, Amen" з кантати "Stabat Mater" Джоаккіно Россіні"). *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2019. Вип. 59. С. 183–196. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2019\\_59\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2019_59_16)
193. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.

194. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва, 1971. С. 58–71.
195. Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы. *Проблемы лада* : сб. ст. / сост. К. Южак. Москва, 1972. С. 35–77.
196. Холопов Ю. Лад. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1976. Т. 3. Стб. 130–143.
197. Холопов Ю. Средневековые лады *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 240–249.
198. Холопов Ю.Н. Форма музыкальная *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 875–906.
199. Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития. *Теоретические наблюдения над историей музыки* : сб. ст. / сост. Ю. К. Евдокимова. Москва, 1978. С. 127–157.
200. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс : учебник. Москва : Музыка, 1988. 511 с.
201. Холопов Ю. Гармонический анализ. В 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1996. 94 с.
202. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: научно-методический очерк. Москва : Музыка, 1983. 88 с. (Вопросы истории, теории, методики).
203. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 1995. № 3. С. 165–168.
204. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. для вузов искусств и культуры. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 489 с.
205. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся, доба органуму, поліфонія середньовіччя. Київ : Муз. Україна, 1975. 573 с.
206. Хоминьский Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 2. Доба відродження. Київ : Муз. Україна, 1979. 412 с.
207. Хусаинов И. Фуга и логика. Санкт-Петербург, 2008. 31 с.
208. Царева Е. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. [гл. ред.

- Ю. В. Келдыш]. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
209. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 296 с.
210. Чередниченко Т. Стиль музыкальный. *Музык. энцикл. словарь* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. С. 522.
211. Чесноков П. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров. Москва : Музыка, 1961. 238 с.
212. Чугаев А. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва : Композитор, 2009. 440 с.
213. Шабалина Т. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. Санкт-Петербург : Северный Олень, 1997. 76 с.
214. Шабунова И. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. С.-Петербург: Планета музыки, 2017. 336 с.
215. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2010. Вип.29. С.549-565.
216. Шаповалова Л. О воздействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1986. 172 с.
217. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 725 с.
218. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений. *Стилевые искания в музыке 70-х – 80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону, 1994. С. 21–34.
219. Шинкарева М. И. Взаимодействие формообразующих принципов фуги и сонаты в камерно-инструментальной музыке Бетховена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1992. 18 с.
220. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
221. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

222. Этингер М. Гармония И. С. Баха. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 108 с.
223. Южак К. Полифония и контрапункт : вопросы методологии, истории, теории. В 2 кн. Кн. 1. Санкт-Петербург : Сударыня, 2006. 391 с.
224. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. *Полифония* : сб. ст. / сост. К. Южак. Москва, 1975. С. 6–62.
225. Юрлов, А. А. Певческое воспитание как основа совершенствования исполнительской культуры певцов хора / *Александр Юрлов: Статьи и воспоминания*. Москва: Музыка, 1983.
226. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка, 1974. 261 с.
227. Bukofzer M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. New York, 1949. Vol. 7, № 3. P. 262–264. DOI: <https://doi.org/10.2307/426669>
228. Dehn S. W. *Contrapunkt, canon und der fuge*: Berlin, 1859. 270 p.
229. Doering H. O. B. A. Beethoven's choral fugal technique. Texas, 1958 371 p.
230. Dürr A. *The Cantatas of J. S. Bach*. Oxford University Press, 2005. 967 p.
231. Einstein A. *Music in the romantic era*. New York, 1947. 371 pp.
232. Fux J. J. *Gradus ad Parnassum*. Viennae : J. P. Van Ghelen, 1725.
233. Fux J. *The study of Counterpoint*. New York : London, 1963. 156 p.
234. Gaddis J. M. *The development of the form of the vocal fugue*. University of Illinois, 1917. 92 p.
235. Jeppesen K. *Counterpoint The polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York, 1992. 302 p.
236. Manfredini V. *Regole armoniche, o sieno precetti ragionevoli per apprendere la musica*. Venezia : Presso Adolfo Cesare, 1797. 262 p.
237. Mann A. *The study of fugue* Dover publications. New York, 1958. 340 p.
238. Marpurg F. W. *Abhandlung von der Fuge...* Bd. 1–2. Berlin & A. Haude und J. Spener, 1753, 1754. 192 S., 147 S.
239. McGahie D. P. *The choral fugue: A comparative study of style and procedure in works by J. S. Bach and W. A. Mozart*. Westminster, 2006. 121 p.

240. Neumann W. J. S. Bachs Chorfüge. Leipzig, 1953. 110 p.
241. Prout E. Counterpoint. London : Augener & Co, 1891. 258 p.
242. Walker P. M. Fugue. URL: [http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free\\_trials.html](http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html) (дата звернення: 20.06.2021).
243. Williams P. The Organ Music of J. S. Bach. Ed. 2. Cambridge U. Press, 2003. 624 p.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Схеми

Схема 1. Основні компоненти хорової фуґи

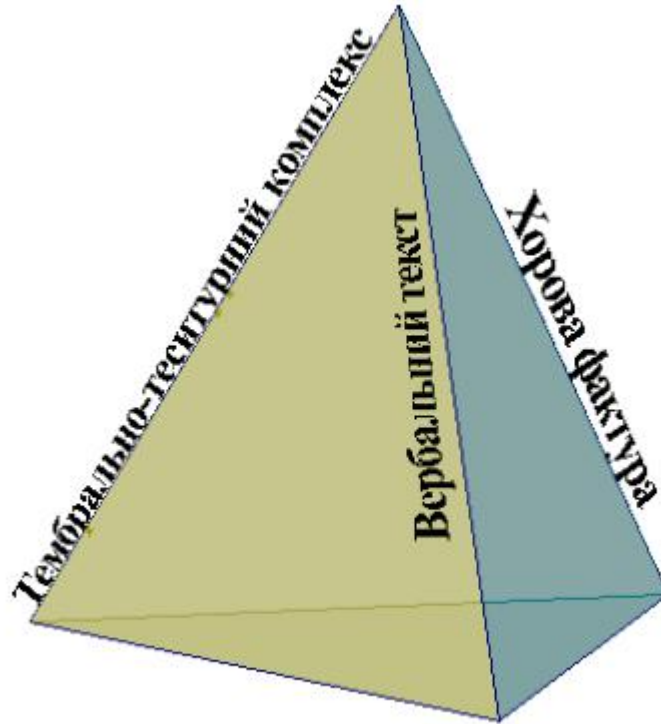
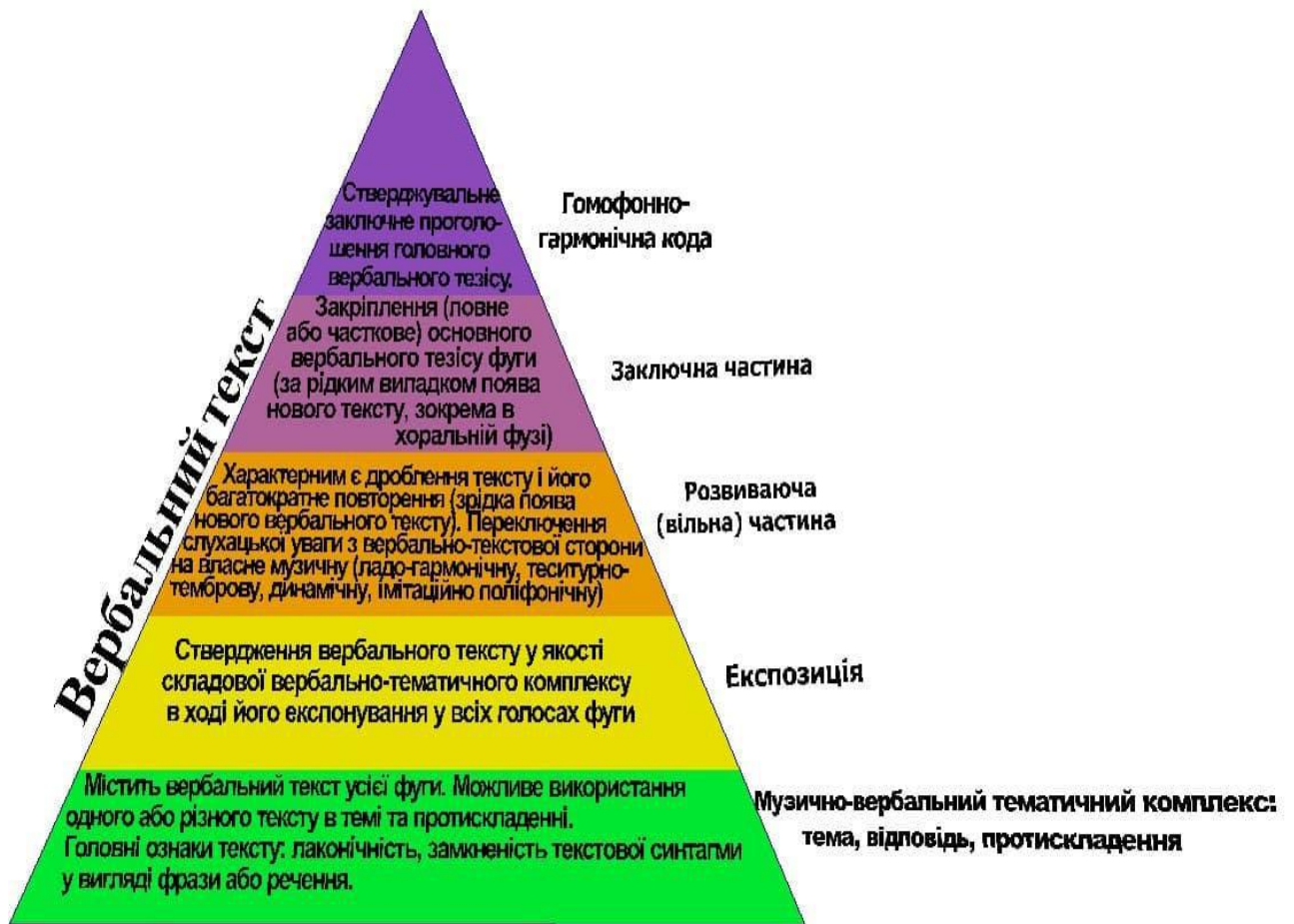


Схема 2. Головні композиційні етапи хорової фуґи





### Схема 3. Функції вербального тексту



#### Схема 4. Функції тембрально-теситурного комплексу



## Схема 5. Функції хорової фактури



## Додаток Б

## Таблиці

**Таблиця 1.** Функції основних компонентів хорової фуґи у відповідності до її основних композиційних етапів

Компоненти хорової фуґи  Композиційні етапи хорової фуґи	Вербальний текст	Тембрально-теситурний комплекс	Хорова фактура
Музично-вербальний тематичний комплекс: тема, відповідь, протискладення (утримані або неутримані)	Як правило, містить вербальний текст усієї фуґи. Головні ознаки: лаконічність, замкненість текстової синтаґми у вигляді фрази або речення. Можливе використання одного й того самого тексту в темі та протискладенні (протискладеннях) або різного тексту між цими двома частинами вербально-тематичного комплексу	Тематичний комплекс узалежнюється обмеженими можливостями теситури і дихання, що впливає на його об'єм, діапазон, фразування (наявність пауз та цезур), динаміку, специфіку масштабного синтаксичного членування тощо	Виконавський склад: змішаний чотириголосний хор. Загострення контрасту між темою (темами) та протискладенням (або протискладеннями) на рівні відповіді зазвичай за рахунок: 1) введення нового тексту в протискладенні; 2) контрастного тембрального рельєфу; 3) засобів мелодико-ритмічної комплементарності
Експозиція	Фактурно-теситурне ствердження вербального тексту у як невід'ємної складової вербально-тематично	Початкове створення емоційного образу змісту за рахунок монолітного	Порівняно з іншими розділами фуґи превалює лінеарність хорових партій. Як правило, висхідний,

	го комплексу в ході його експонування у всіх голосах фуґи	тембрового забарвлення кожної з партій хору. Тематичні зіставлення шляхом тембрового різноманіття контрастних голосів	нисхідний чи зигзагоподібний вступ темо-відповідних проведень. Особлива роль у фактурі прийому поступового включення (або виключення) голосів
Розвиваюча (вільна) частина	З одного боку, дроблення тексту і його багатократне повторення (зрідка поява нового вербального тексту). З іншого боку, як наслідок, відбувається переключення слухацької уваги з вербально-текстової сторони на власне музичну (ладо-гармонічну, теситурно-темброву, динамічну, імітаційно-поліфонічну)	Кульмінація хорової фуґи за рахунок теситурного модусу, в якому відбувається згладжування тембральних контрастів	Збереження лінійного викладення в умовах розвиваючої фактури в стретних проведень та інтермедіях (зокрема розробкового типу). Активне використання контрастного звучання крайніх голосів, а також осередків гомофонно-гармонічного плану в оркестрі та хорі. У подальших розділах роль гомофонно-гармонічного викладу поступово значно підсилюється.
Заключна частина	Закріплення (повне або часткове) основного вербального тезису фуґи (за рідким випадком поява нового тексту, зокрема в хоральній фузі)	Переваження звучання тембрів крайніх голосів у тематичних проведень (басів або сопрано)	Обмежена до мінімуму кількість проведень теми (1-3). Звучання теми переважно в крайніх регістрах, іноді в одній і тій самій партії. Ущільнення фактури до парності (жіночі/

				чоловічі голоси або світлі / згущені тембри)
Гомофонно-гармонічна кода	Стверджувальне заключне проголошення головного вербального тезису	Напруження рахунок теситурного динамічного факторів, голосоведення переважно за принципами акордової логіки	за та за	Заключний тип фактурного викладу: переважання гомофонно-гармонічної фактури над імітаційно-поліфонічним викладом

**Таблиця 2.** Й. С. Бах. Хор «*Und er wird Israel*» з кантати BWV 131. Вербальний текст (в перекладі І. Огієнка).

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade Und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden	Хай надію складає Ізраїль на Господа, бо з Господом милість, І велике визволення з Ним, І Ізраїля визволить Він від усіх його прогріхів!
---	---

**Таблиця 3.** Й. С. Бах. Хор «*Und er wird Israel*» з кантати BWV 131. Композиційна схема

тт	1	2	4	5	7	8	10	11	13	14	15	17	18	19	20
												(каден-я) g-moll развив.ч.			
S	T <sub>1</sub> (4 т.)								B <sub>1</sub>		T <sub>1</sub> 2й эл.		- с-moll Утр. протис		
A				B <sub>2</sub> ТОН.							T <sub>2</sub>		B <sub>1</sub> 2й эл.		
T			B <sub>1</sub> ТОН			T <sub>2</sub>				B <sub>2</sub> 2й эл.		B <sub>2</sub>			T <sub>1</sub> 2 ел.
B		T <sub>2</sub> (2,5т)			B <sub>1</sub> скор		T <sub>1</sub>		T <sub>2</sub>						
ор-р	T <sub>1</sub>	T <sub>2</sub>	B <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	B <sub>1</sub>	T <sub>2</sub>	T <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	T <sub>2</sub>	B <sub>1</sub> 2й эл.	B <sub>1</sub> , ел. B <sub>2</sub>				T <sub>1</sub> 2 ел.

**Таблиця 4.** Г. Ф. Гендель. Клавірна fuga HWV 609. Композиційна схема

тт	Екс- 1-6	по- 4-6	зи- 7-9	ція 10-12	Додп 15-20	21-25	Віль на 26	на 28	част. 31	32	37	38	41	47	49-60	Закл.ч	69- 73
S			T		V	I				T		T			I		ка-
A		B				I		T							I		ден-
T	T					I	T						T		I		ці-
B				V	T	I			T		B			T	I	V	я
т-ть	а						G	C	d	B	e		G	F	a		

**Таблиця 5.** Г. Ф. Гендель. Хор «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті». Композиційна схема

тт	Експоз			Вільна част.						Закл.ч.	
	1-3	4-6	7-9	10-12	13-15	16-18	19-21	22-24	25-32	33-35	36-42
S	-	-	T		I		I		I		КАДЕН
A	-	B			I		I		I		КАДЕН
T	T				-	T	I		I		КАДЕН
B	-	-	-	B	I	-	-	T	I	T	КАДЕН
т-ть	g					F		Es		g	

**Таблиця 6.** Й. Бах кантата № 101. Композиційна схема

	Оркестр. вступ.	1й розділ	Оркестр. програш	2й розділ	Оркестр. програш	3й розділ
такти	1 — 29 d - moll	3 — 48 d - moll	49 — 63 F - dur	64 - 82 a - moll	83 — 99 a - moll	100 — 121 d - moll
	Оркестр. програш	4й розділ	5й розділ	Оркестр. програш	6й розділ	Оркестр. заключення
такти	122 — 140 d - moll	141 — 177 a - moll	178 — 194 D - dur	195 — 211 F - dur	212 — 236 d - moll	6 — 31 d - moll



Таблиця 7. Й. Бах кантата № 140. Композиційна схема

	Оркестр. вступ.	Розділ «А»	Оркестр. зв'язка	Розділ «В»	Оркестр. зв'язка	Розділ «С»	Оркестр. програш	Розділ «D»	Оркестр. зв'язка
такти	1 — 16 Es - dur	17 — 26 B - dur	27 — 28 B - dur	29 — 39 B - dur	40 — 42 B - dur	43 — 53 Es - dur	54 — 68 Es - dur	69 — 78 B - dur	79 - 80 B - dur
	Розділ «Е»	Оркестр. зв'язка	Розділ «F»	Оркестр. програш	Розділ «G»	Оркестр. зв'язка	Розділ «H»	Розділ «I»	<b>Фуга</b>
такти	81 — 91 B - dur	92 — 94 B - dur	95 — 105 Es - dur	106 — 116 B - dur	117 — 124 Es - dur	125 — 126 Es - dur	127 — 134 Es - dur	135 — 156 c - moll	
	Оркестр. програш	Розділ «K»	Оркестр. зв'язка	Розділ «L»	Розділ «M»	Оркестр. закінчення			
такти	156 — 160 Es - dur	161 — 186 As - dur	186 — 169 As - dur	169 — 178 Es - dur	179 — 189 Es - dur	2 — 17 Es - dur			

Таблиця 8. Й. Бах кантата № 25. Вербальний текст

«Befiehl du deine Wege,	«Довір свій шлях
Und was dein Herze kränkt,	і скорботи серця свого
Der allertreusten Pflege	найвірнішій турботі
Des, der den Himmel lenkt!»	Того, Хто направляє небо!».

Таблиця 9. Й. Бах кантата № 25. Композиційна схема

	Оркестр. вступ	Тема 1 розділ 1	Оркестр. програш	Тема 1 розділ 2
такти	1 — 4	5 — 21 E - dur	21 — 24 E - dur	25 — 35 E — dur (вст. хорала)



**Таблиця 10.** Й. Бах кантата № 25. Композиційна схема

Тема 2	1е стрет. проведення	2е стрет. проведення	3е стрет. проведення	Спільна реприза
такти	41 — 50 E - dur	50 — 53 a - moll	53 — 58 d - moll	59 — 74 d — moll - E - dur

**Таблиця 11.** Й. Бах кантата № 67. Композиційна схема

	Оркестр. вступ.	Хоровий вступ.	Оркестр. зв'язка	Розділ «А», «В»	Оркестр. програш.	Розділ «С»	Оркестр. програш	Розділ «D», «E»
такти	1-16 A - dur	22-30 E - dur	31-32 H- dur	33-71 gis— moll/E dur	72-75 - E - dur	76-81, 82-85 86-90 h-moll	82-85 A - dur	91-130 A - dur

**Таблиця 12.** Й. Бах кантата № 69. Композиційна схема

	Оркестр. вступ	1е проведення теми	інтермедія	2е проведення теми	Оркестр. програш	3е проведення теми
такти	1 — 24 D - dur	24 — 33 A - dur	34 — 45 A - dur	46 — 59 A - dur	60 — 63 A - dur	64 — 77 A - dur

**Таблиця 13.** Й. Бах кантата № 69. Композиційна схема

	Експозиція 2ї теми	Оркестр. програш	Спільна реприза 1й розділ	Спільна реприза 2й розділ	Оркестр. зв'язка	Заключ.: хор	Заключ.: оркестр
такти	78 — 90 A - dur	90- 94 A - dur	95 — 109 h - moll	109 — 129 D - dur	129 — 130 D - dur	131 — 141 D - dur	2 — 24 D - dur

**Таблиця 14.** Фінал першої частини ораторії Й. Гайдна «Пори року». Композиційна схема

тт	Екс-позиція						Вільна частина			Закл. Кода					
	214-215	217-218	220-221	222-223	225-227	228-231	231-232	233-234	235-239	240-252	253-259	260-262	265-296		
S			B	П1a	I <sup>1</sup>		I <sup>2</sup>	П1	-	I <sup>3</sup>	I <sup>3</sup>	T-----	П1a	П1a	
A		T	П1		I <sup>1</sup>	П1a	I <sup>2</sup>	T-----		T	канонічна		П1a	T--	
T		B	П1	-	I <sup>1</sup>	B	I <sup>2</sup>	T---	----		секвенція				
B	T	П1	-	-	T (дод)	I <sup>1</sup>	-	I <sup>2</sup>	T	----			T	T	
					(дод)			квазістрет.					T----	змін.	змін.
т-ть	B	B	B	B	B		F	d, g		Es		Es, f-g...	B	B	B

**Таблиця 15.** Заключна fuga з IV частини ораторії Й. Гайдна «Пори року». Композиційна схема.

тт	Екс-позиція						Вільна част.			Закл. част.							
	77-78	79-80	81-83	83-85	85-86	87	88-89	89-91	91-99	99-101	101-103	103-105	105-112	112-114	114-116	117-129	
S	-	-	-	B		I	-	ПЗ	I	T---			I	T	КАДЕНЦІЯ	КОДАНЦІЯ	
A	-	T	П2			I	-	T	I				I		КАДЕНЦІЯ	КОДАНЦІЯ	
T	-	-	B	П1		I	ПЗ	-	I	-	T		I		КАДЕНЦІЯ	КОДАНЦІЯ	
B	T	П1	-	-	T <sub>дод.</sub>	-	T	-	I	-	-	T	I		КАДЕНЦІЯ	КОДАНЦІЯ	
т-ть	C	C	G	G	G		a	a	d-a	G	F	d		T-----	G	C	C
									a	C				C			

Таблиця 16. В. Моцарт. Хорова fuga «Cum sancto spiritu» № 8 з Великої меси.

Композиційна схема.

тт	Експозиція				Вільна частина									
	1-7	7-13	13	14	19	25-29	29-37	37-39	40-46	46-53	54-61	61-74	75-82	82-88
S	-	-	-		В	I	канон	I		I	T-----	I		I
A	-	-	-	T-----		I	T---	I		I		I		I
							(стрета)							
T	-	В	I	П1		I	канон	-	T	I		I	T-----	I
В	T	П1	I	П2		I	T-----	I		I		I	T-----	I
							(стрета)							
т-ть	С	G		С	G		С	а	а	е	T-----	Е, С		а, d

тт	Заключна частина										
	89-95	95-99	99-106-113-121	106-121	121-129	129-131	132-140	140-148	149-160	161-169	180-186
S		I	-		I		I-----	-	I	T-----	T
A	T	I	T-----	T-----	I		I-----	I		T-----	T
T		I	-		-		I-----	-	I	T-----	T
			T-----	T-----							
В		I	T-----		I		I-----	И			T
			- T-----							T-----	
т-ть	е		С, G	С			С	F		С, G	С
			a moll								

Таблиця 17. В. Моцарт. Хорова fuga «Et vitam venturi saeculi» № 15 з Великої меси. Композиційна схема

тт.	Експозиція				Вільна част.										Закл. част.		
	1-6	6-11	11-16	16-21	21-26	27-28	28-33	33-38	39-42	42-46	47-69	69-74	74-76	76-88	89-104	105-111	111-126
S	-	-	-	В		I	П1	П2	I	П1	I	T	I	П2	I		Каденція
A	-	-	T	П1	П2	I	-	T	I		I	П	I	П1	I		Каденція
T	-	В	П1	П2	П1	В	T	П1	I	П3	I	-	-	T-----	I		Каденція
		тон		Amen		скор								T-----			Каденція
В	T	П1	-	-	T дод	I	П2		I	T	I	T	I		I		Каденція
		непов												T-----			Каденція
т-ть	С	G	С	G	С		а d	d	g	d		е		F C	с-d-e	G C	G C d
														G F C			

**Таблиця 18.** В. Моцарт. Хорова fuga «*Osanna in excelsis*» № 16 з Великої меси.

## Композиційна схема

1 хор	Експозиція				Вільна частина						Закл. частина					
	тт	1-3	4-6	7-9	10-12	12-14	14-17	17-19	20-21	21-23	24-27	27-29	30-32	32-36	36-39	39-44
S	-	-				I		T2-----			T1-----	I			Каден	кода
A	-		B2-----			I	T1----	I				I	T2-----	ція	Каден	кода
T						I			-	T1-----		I		ція	Каден	кода
B		T2---	T1----			I		I			T1-----	I		ція	Каден	кода
					B2-----								T1-----	ція		
<b>2 хор</b>																
S	-	-	-		V1-----	I		I				I		Каден	кода	
A	-	-		T1----			T2---	T1----	T1-----	I		T2-----	T2-----	ція	Каден	кода
T	-		V1-----			I					T2-----			ція	Каден	кода
B		T1---	тонал			I		I				T1----	I	ція	Каден	кода
т-ть	C	G	C		T2-----		a	d		e	G	C		ція		
				G										C F		

**Таблиця 19.** Л. ван Бетховен. Хорова fuga «*Cum sancto spiritu*» з меси *C-dur*.

## Нутнiс I op. 86. Композиційна схема

тт	Експозиція			2 експозиція						Вільна част.		Заклучна част.				
	1-5	5-9	9-13	13-17	17-43	43-47	47-51	51-55	54-59	59-60	61-70	70-98	98-102	102-104	104-142	
S	-	-	-	B	I	-	-	T		I	(стрета)	I	T-----	Каден	Кода	
A	-	-	T	П1	I	-	T	П1		I	T-----	I	T-----	ція	Каден	Кода
T	-		В	П1		I	T	П1	-	I	T-----	I	T-----	ція	Каден	Кода
B	T	П1	тонал.		I	П1		-	T	I		I	T-----	ція	Каден	Кода
т-ть	C	G	C	G		G	C	G	C		T-----			ція		
											a	d	G C			C

**Таблиця 20.** Л. ван Бетховен. Фуга «*Et vitam venturi seculi*» з *Hymnus II* з Меси.

## Композиційна схема

тт	Експозиція						Вільна част.				Заключна част.				
	1-4	5-8	9-12	13-16	17-18	19-22	22-25	25-27	28-31	31-38	39-45	45-54	55-58	58-64	65-89
S	T	П1		-	-	T	I	-	-	I		I	-	Каденція	Кода
A		B	П1		-		I	-	T(solo)	I		I	-	Каденція	Кода
T			T	П1	-		I	-	-	I		T(solo)	I	Каденція	Кода
B				B	-	П1	I	-	-	I		I		Каденція	Кода
т-ть	C	G	C	G	I	C dur		I	п1	оркестр А		D	C		

**Таблиця 21.** Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна фуга «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*»

A+	A+	B
4т.+	4т.	2т.+2т.+2т.

**Таблиця 22.** Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна фуга «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*. Композиційна схема 1

тт	1	3	5	7	10	12	14	16	18-23
S					A <sub>1</sub> f			B <sub>2</sub>	Інтермедія
A			B <sub>1</sub> c			A <sub>2</sub>			
T		A <sub>2</sub>					B <sub>1</sub>		
B	A <sub>1</sub> f			B <sub>2</sub>					

**Таблиця 23.** Ф. Мендельсон-Бартольдi. Хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*». Композиційна схема 2

тт	24	26	28	29	32	36	45	47	51	53	55	61	63
S				A <sub>2</sub>		Стрет					A <sub>1</sub>		A <sub>1</sub> c
A	A <sub>1</sub> A <sub>s</sub>					та		B <sub>2</sub>				A <sub>1</sub>	
T		B <sub>1</sub>					A <sub>1</sub> b			A <sub>2</sub>			
B			A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub>				A <sub>1</sub>				

**Таблиця 24.** Ф. Мендельсон-Бартольдi хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*». Композиційна схема 3

тт	61	63	69	73	87	89
S		B <sub>1</sub> c				
A	A <sub>1</sub> b			B <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>
T						
B	A <sub>2</sub>		A <sub>1</sub> c		A <sub>1</sub> f	

## Додаток В

### Нотні приклади

#### Нотний приклад 1.

Дж. Россіні. Фуга № 10 з кантати «*Stabat mater*», 21-25 тт.

men, A  
Insem-pi-ter - na sae - cu - la, A men,  
men, A men,  
A men,

#### Нотний приклад 2.

Й. С. Бах. Хор «*Und er wird Israel*» з кантати BWV 131, 1-5 тт.

und er wird Is - ra - el er lö - sen

#### Нотний приклад 3.

Й. С. Бах. Хор «*Und er wird Israel*» з кантати BWV 131, 2-5 тт.

aus al - len sei - nen Sün - den

**Нотний приклад 4.**

Й. С. Бах. Органна fuga BWV 131a, 1-5 тт.

**Нотний приклад 5.**

Й. С. Бах. Органна fuga BWV 131a, 11-13 тт.

**Нотний приклад 6.**

Й. С. Бах. Хорова fuga з кантати BWV 131, 10-12 тт.

**Нотний приклад 7.**

Г. Ф. Гендель. Хор «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті», 15-16 тт.

**Нотний приклад 8.**

Г. Ф. Гендель. Хор «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті», 69-73 тт.





### Нотний приклад 9.

Г. Ф. Гендель. Хор «*They loathed to drink at the river*» з ораторії «Ізраїль в Єгипті»

They loath-ed to drink of the riv-er He turn-ed their wa

### Нотний приклад 10.

Й. С. Бах. Кантата № 101, 39-48 тт.

Nimm von uns, Herr, du treu-er Gott

### Нотний приклад 11.

Й. С. Бах. Кантата № 140, 17-26 тт.

Wa- chet auf! ruft uns die Stim- me

### Нотний приклад 12.

Й. С. Бах. Кантата № 25, 15-19 тт.



### Нотный приклад 13.

Й. С. Бах. Кантата № 25, Choral.



### Нотный приклад 14.

Й. С. Бах. Кантата BWV 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ», №4 Choral.



### Нотный приклад 15.

Й. С. Бах. Кантата BWV 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ», Choral, 1-4 тт.



### Нотный приклад 16.

Й. С. Бах. Кантата BWV 67 «Halt im Gedächtnis Jesum Christ», 41-45 тт.



### Нотный приклад 17.

Й. С. Бах. Кантата BWV 67 «*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*», 46-50 тт.

Je - - sum Christ, der auf.er - stan - - den,auf.er - stan - -  
 Je - - sus Christ, that He has ris - - en, He has ris - -  
 To - - dten, der auf.er - stan - -

### Нотный приклад 18.

Й. С. Бах. Кантата № 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*», 24-27 тт.

Alto. (b-) (b-)  
 Lo - - - - -

### Нотный приклад 19.

Й. С. Бах. Кантата BWV 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*», 44-47 тт.

- be, lo-be den Herrn,mei - - ne See - le,lo - - - - -  
 - thou,bless thou the Lord, o my spir - it, bless  
 Her - ren, mei - ne See - - - - le.

### Нотный приклад 20.

Й. С. Бах. Кантата BWV 69 «*Lobe den Herrn, meine Seele*», 24-31 тт.

**A Soprano.**

Alto. *(tr)* *(tr)*

Lo - Bless

Tenore. *(tr)*

Basso. *Lo Bless*

**A**

*p*

*tr* *tr*

*Lo Bless*

be den Herrn,  
thou the Lord,

be den Herrn,  
thou the Lord,

*Lo Bless*

*mf*

### Нотний приклад 21.

Й. Гайдн. Фінал першої частини (№ 8) з ораторії «Пори року», 214-215 тт.

Eh - re, Lob und Preissei dir

### Нотний приклад 22.

Й. Гайдн. Четверта частина ораторії «Пори року», 76-79 тт.

Uns lei te dei - ne Hand, o Gott! ver leih uns Stärk' und Mut

**Нотний приклад 23.**

Й. Гайдн. Четверта частина ораторії «Пори року», 79-81 тт.



ver\_Leih \_\_\_\_\_ unsStärk' und Mut, Stärk'undMut!

**Нотний приклад 24.**

В. А. Моцарт. Хорова fuga «*Cum sancto spiritu*» № 8 з Великої меси, 1-7 тт.



Cum san - - - cto spi - ri - tu

**Нотний приклад 25.**

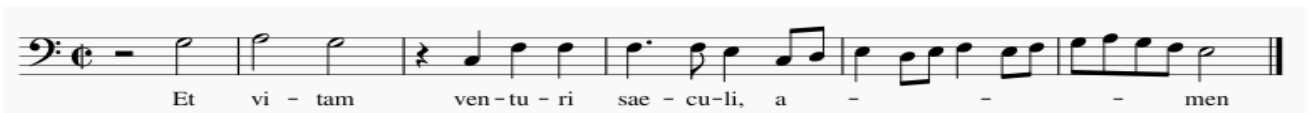
В. А. Моцарт. № 8 з Великої меси, 8-14 тт.



in glo - - - ri-a De - i pat-ris a - men

**Нотний приклад 26.**

В. А. Моцарт. № 15 з «Великої меси», 1-6 тт.



Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - - - men

**Нотний приклад 27.**

В. А. Моцарт. Фуга «*Et vitam venturi saeculi*» № 15, 6-11 тт.

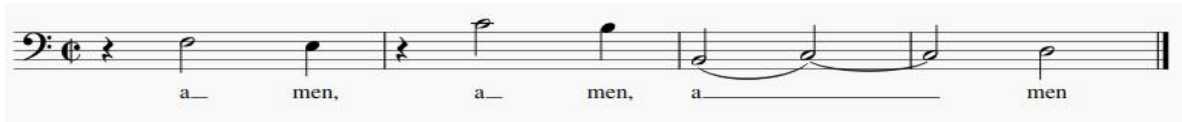


et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li, a - - - men

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu-li

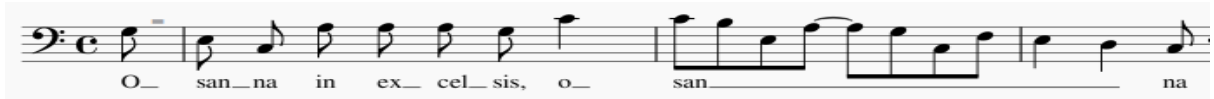
**Нотний приклад 28.**

В. А. Моцарт. № 15 з «Великої меси», 12-15 тт.



### Нотний приклад 29.

В. А. Моцарт. «*Osanna*» № 16 з «Великої меси»



### Нотний приклад 30.

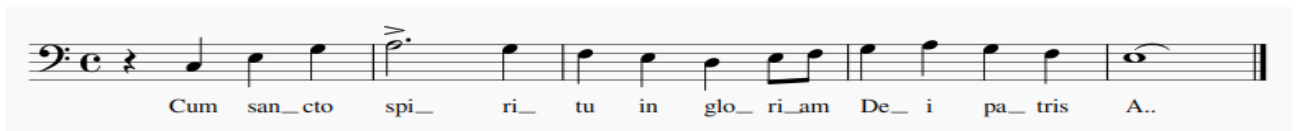
В. А. Моцарт. «*Osanna*» № 16 з «Великої меси»



### Нотний приклад 31.

Л. ван Бетховен. Хорова фуга з меси *C-dur*

*Hymnus I op. 86, 1-5 тт.*



### Нотний приклад 32.

Л. ван Бетховен. Хорова фуга з меси «*Cum sancto spiritu*» *C-dur*, 8-13 тт.

Soprano Cum sanc\_to

Alto Cum sanc\_to spi\_ri\_tu in glo\_ri\_am De\_i pa\_tris a..

Tenor a men,cum san\_cto

Bass cum san\_\_\_\_to spi\_ri\_tu in glo\_ri\_am De\_i pa\_tris, a\_men

### Нотний приклад 33.

Л. ван Бетховен. Хорова fuga з меси «*Cum sancto spiritu*» *C-dur*, 17-29 тт.

Soprano tu so\_lus do\_\_\_\_mi\_nus

Alto tu so\_lus al\_tis\_\_\_\_si\_mus

Tenor Je\_su, Je\_su Chri\_ste.

Bass Quo\_ni\_ am tu so\_lus, tu so\_lus san ctus

### Нотний приклад 34.

Л. ван Бетховен. Фуга «*Et vitam venturi seculi*» з *Hymnus II* з Меси, *Vivace*, 1-4 тт.

et vi\_ tam ven\_ tu\_ ri se\_ cu li a\_men

### Нотний приклад 35.

Ф. Мендельсона-Бартольдї. Хорал «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*» з циклу «*Kirchenmusik*» *op. 23*

**Нотний приклад 36.**

Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*»,  
1-5 тт.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir! Herr Gott, er\_hör'mein Ru - fen! I'

**Нотний приклад 37.**

Ф. Мендельсона-Бартольдї. Фуга «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*» з циклу  
«*Kirchenmusik*» op. 23, 1-3 тт.

Aus tie\_ fer Noth sch\_rei' ich zu dir'

**Нотний приклад 38.**

Ф. Мендельсона-Бартольдї. Фуга «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*» з циклу  
«*Kirchenmusik*» op. 23, 3-5 тт.

Herr Gott, er - hör' mein - Ru . fen'

**Нотний приклад 39.**

Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*»,  
21-24 тт.



Herr  
 Herr  
 fen,  
 Herr Gott, er\_hör'mein Ru -  
 fen, er\_hör'; Herr

Gott, er\_hör'  
 Gott, aus tiefer  
 fen, er\_hör'; Herr

### Нотний приклад 40.

Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*», 87-90 тт.

Soprano  
 wer  
 Alto  
 werr kann, Herr vor dir  
 Tenor  
 werr kann, Herr vor dir  
 Bass  
 Herr vor dir blei

### Нотний приклад 41.

Ф. Мендельсон-Бартольдї. Хоральна fuga «*Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir*», 87-88 тт., 3-4 тт.

### Нотний приклад 42.

Дж. А. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat mater*», 13-17 тт.

In-sem-pi-ter - na sae-cu - la, A - - - men,

### Нотний приклад 43.

Дж. А. Россіні. №10 з кантати «*Stabat mater*», 14-17 тт.

A - - - - - men,

### Нотний приклад 44.

Дж. А. Россіні. «*In sempiterna saecula, Amen*» з кантати «*Stabat mater*», 13-17 тт.

In sem-pi-ter - na sae-cu - la, A - - - - - men, A - - - - - In-sem-pi-ter - na

### Нотний приклад 45.

Дж. А. Россіні. № 10 з кантати «*Stabat mater*», 121-126 тт.

97

Andantino moderato. *sotto voce*

A - men,

*sotto voce*

Andantino moderato. (♩ = 132) *pp*

*pp*

### Нотний приклад 46.

Дж. Россіні. № 10 «*Stabat mater*», 63-64 тт.

in sem - pi - ter - na, in sem - pi - ter -

men, A - men, A - men, A - men, A -

men, in sem - pi - ter - na, in - sem - pi - ter -

men, A - men, A - men, A - men, A -

*ff*

### Нотный приклад 47.

Й. С. Бах. Кантата №38 «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*», 1-7 тт.

(Coro.)  
(Andante serioso  $\text{♩} = 60.$ )

Aus tie - fer Noth schrei'

Aus tie - fer Noth schrei' ich zu dir, aus tie - fer Noth schrei'

Andante serioso.

*mf*

## Додаток Г

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Харакоз Г. В. Жанрово-виконавська специфіка хорової фуґи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Вип. 21. 2020. С. 164–179.
2. Харакоз А. В. Принципы взаимодействия фуґи и хорала в кантатах И. С. Баха. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. Вип. 1. С. 100–105.
3. Харакоз А. В. Хоровая фуґа Ф. Мендельсона "Aus tiefer Noth Schrei' ich zu dir" сквозь призму баховских традиций. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Вип. 10. 2017. С. 51–62.
4. Харакоз Г. В. Хорова фуґа як об'єкт художньо-виконавської інтерпретації (на прикладі "In sempiterna saecula, Amen" з кантати "Stabat Mater" Джоаккіно Россіні"). *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2019. Вип. 59. С. 183–196.

### Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Всеукраїнська науково-практична конференція «Фелікс Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 2016 рік);
2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2017 рік);
3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків 2017 рік);
4. Міжнародна науково-практична конференція «Трансформація

музичної освіти та культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018 рік);

5. XIX міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 2019 рік).