УДК 78.071.1(430)(092):784.1.083.2.071.2

DOI 10.34064/khnum2-2111

Харакоз Г. В.

ORCID 0000-0002-4076-1264

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Жанрово-виконавська специфіка хорової fugи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a)

АНОТАЦІЯ ■ Харакоз Г. В. **Жанрово-виконавська специфіка хорової fugи Й. С. Баха (на прикладі порівняльного аналізу BWV 131 та BWV 131a).** ■ Статтю присвячено вивченню особливостей хорової fugи як самостійного жанру вираження композиторського задуму в контексті загальної теорії fugи. Досліджені специфічні жанрово-виконавські фактори, які суттєво впливають на її музичний тематизм: текст (його структура та зміст), теситурні можливості виконавців, тембрально-фактурні характеристики голосів та ін. Завдяки порівняльному аналізу хорової fugи BWV 131 та її органної версії BWV 131a встановлено та проаналізовано низку розбіжностей, які зумовлені виконавською специфікою обох варіантів, і на цій основі узагальнено типологічні властивості хорової fugи. ■ **Ключові слова:** *хорова fuga Й. С. Баха, хорова фактура, співвідношення тексту та музики, теситурно-регістрові принципи, тембрально-фактурна специфіка.*

АННОТАЦИЯ ■ Харакоз А. В. **Жанрово-исполнительская специфика хоровой fugи Баха (на примере сравнительного анализа BWV 131 и BWV 131a).** ■ Статья посвящена изучению особенностей хоровой fugи как самостоятельного жанра выражения композиторского замысла в контексте общей теории fugи. Исследованы специфические жанрово-исполнительские факторы, которые существенно влияют на её музыкальный тематизм: текст (структура и содержание), тесситурные возможности исполнителей, тембрально-фактурные характеристики голосов и др. Благодаря сравнительному анализу хоровой fugи BWV 131 и её органной версии BWV 131a уста-

новлен и проанализирован ряд разногласий, обусловленных исполнительской спецификой обоих вариантов, и на этой основе обобщены типологические свойства хоровой фуги. ■ **Ключевые слова:** *хоровая фуга И. С. Баха, хоровая фактура, соотношение текста и музыки, тесситурно-регистровые принципы, тембрально-фактурная специфика.*

ABSTRACT ■ Kharakoz Hanna. On the genre and performance peculiarities of J. S. Bach's choral fugue (on the example of comparative analysis of BWV 131 and BWV 131a).

■ **Background.** Despite the vast musical material associated with the embodiment in the choral texture of the highest polyphonic form – the fugue, there is lack of the literature that would outline the specificity of this arrangement, its fundamental principles. Many researchers have addressed choral polyphony on the material of the works of various composers. However, the problem of identifying the specificity of the choral fugue hasn't been highlighted yet as a major issue in domestic musicology. Among the most recent works, which include the consideration of the issue of choral fugue, we should mention the capital study by N. Simakova (2007). The author offers a classification of choral fugue, depending on the accompaniment presence or absence. N. Simakova points out the importance of the timbre content of the theme for emphasizing the figurative content of the words, since the most striking in the process of the deployment of the fugue is the register-timbre modus, and the timbre coloring of soprano, alto, tenor and bass gives a relief figurative representation.

Objectives. The article's subject is to reveal genre and performance peculiarities of the choral fugue “Und er wird Israel” from the cantata BWV 131 by Johann Sebastian Bach. The comparative analysis of two editions of the cantata – choral and instrumental (organ fugue BWV 131a) – reveals the determinants of the choral fugue connected with the peculiarities of its performance.

Methods. The study is based on systematic-analytical, comparative and semantic musicological approaches.

Results. Two factors play a particularly important role in a choral fugue – the verbal text and the timbre coloring of the voices. This way, both themes of the fugue sound vivid and recognizable even to the unaccustomed listener, since they have different text assigned to the theme and each theme is placed in the voice that corresponds to it tonally. The first theme – light and full of hope – is assigned

to the timbral voice that corresponds to it, such as the soprano, while the second theme is assigned to the timbral rich, “heavy” bass part. In any section of the cantata fugue, unlike in the organ version, the themes will be well recognizable thanks to the verbal text and the timbre coloring of the various voices, whereas the timbre of the organ, in comparison with the sound of the choral parts, is monolithic, and the sound “attack” is viscous, leading to a lack of separation in the melodic line. Thus, the presence of a verbal text, fixed to a particular theme (or part of it) and the timbral dramaturgy determine particularly the specificity of the choral fugue. However, the potential of the human voice is known to be limited by its tessitura depending the physical capabilities, which in turn affects the structure of the theme and the form in general. For the two-voice fugue theme, in which the author seeks to emphasize contrast, the timbre and tessitura peculiarities is the most convenient solution.

It is important to compare the musical material of the two versions, to search for the differences and their causes, which are connected with the possibilities of the instrumental presentation of the fugue. So, in order to adapt it for two-hand performance, in the organ work we occasionally observe simplification, “removal”, of the texture, as well as the addition of the musical text in order to “outplay” with the different functions using the manual keyboards and the pedal on the organ. An important feature of the choral fugue is the orchestra presence, its peculiar instrumental double, which gives it a special stability. As a rule, this or that instrument is attached to a particular timbre that is associated with specific parts of the chorus. In most cases, the orchestral part in a given cantata duplicates all of the theme material in the chorus. The orchestra also provides a solid harmonic foundation for the choral parts, especially where tonality could be interpreted in two ways. The alto part plays a passive role throughout the entire fugue, and a thematic lead is assigned to it only twice, and this is not accidental, since the alto part is “hidden” within the texture, and for a varied two-theme fugue, the comparison of different themes and their registers becomes important in the first place. In the cantata, the fugue is the culmination, the emotional climax of the entire cycle, it sounds rich and dense, and the bright timbre richness of the orchestra complements the general majestic character of the sound. In the organ fugue, however, it is vice versa: here one can sense the borders of the sections of the generally accepted fugue form much more clearly, and simplicity and elegance predominate. The presence of episodic moments of the redistribution

of the thematic material in one part between two different voices (belonging to one voice in the original choral source) testifies to the secondary nature of the timbre factor in the instrumental fugue; the main thing here is the presence of the thematic voice-conducting itself. Therefore, in the clavier (organ) arrangement, one theme can be observed in different voices. All these examples make it possible to consider the choral fugue as a unique, independent form enriched with its own specific features.

Conclusions. Despite the abundance of literature devoted to the fugue theory in general, the phenomenon of the choral fugue has so far received insufficient research attention. In order to understand the nature of the choral fugue, it is necessary to consider the influence that such specifically “choral” factors as timbre, register, tessitura, verbal text, ensemble, and others have on its structure. The comparative analysis of the musical scores of “Und er wird Israel” from Bach’s cantata BWV 131 and the organ fugue BWV 131a revealed differences between the choral primary source and its organ version, which makes it possible to consider them as factors contributing to a better understanding of the choral fugue peculiarities. ■ **Key words:** *J. S. Bach choral fugue, choral texture, multi-tempo fugue, relationship between text and music, timbral-factual peculiarities, tessitura-register principles.*

Постановка проблеми. Хорова fuga як самостійний вид музичного мислення в аспекті жанрово-виконавської специфіки наразі вивчена недостатньо. Вона має свої характерні риси, пов’язані з особливостями виконання, зумовленими, зокрема, такими факторами, як вербальний текст, тембральні і теситурно-регістрові умови, ансамбль і хорова фактура. У більшості випадків жанрово-виконавська специфіка хорової fugи безпосередньо впливає на будову теми, проти-складення та її форму в цілому. Даний аспект розглянуто на матеріалі двох різних за своїм виконавським складом версій однієї й тієї ж fugи Й. С. Баха – фінальної частини кантати BWV 131 і органної fugи BWV 131a.

Аналіз останніх публікацій за темою. Незважаючи на чималий музичний матеріал, пов’язаний із втіленням в хоровій фактурі вищої

поліфонічної форми – фуги, теоретичних відомостей, які висвітлювали б специфіку цього викладу, його фундаментальні принципи, небагато, хоча до хорової поліфонії на матеріалі творчості різних композиторів зверталися багато дослідників. Однак проблема виявлення специфіки хорової фуги як такої досі не ставилася у вітчизняному музикознавстві. Серед останніх робіт, які включають в себе розгляд низки питань хорової фуги, слід назвати капітальну працю Н. Сімакової (Сімакова, 2007). Авторка пропонує класифікацію хорової фуги залежно від наявності або відсутності супроводу. Н. Сімакова наголошує також на важливості тембрового наповнення теми для підкреслення образного змісту слів, оскільки найяскравішим в процесі розгортання фуги є регістрово-тембровий модус, і темброве забарвлення сопрано, альту, тенора і баса дає рельєфне образне уявлення (Сімакова, 2007: 261).

Предметом даного дослідження є індивідуальні особливості хорової фуги. **Мета статті** – розкрити жанрово-виконавську специфіку хорової фуги «Und er wird Israel» BWV 131 Й. С. Баха; шляхом порівняльного аналізу двох її редакторських версій – хорової та інструментальної (органної) – встановити детермінанти хорової фуги, пов'язані з особливостями її виконавського складу.

Отже, **методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний, компаративний та семантичний музикознавчі підходи.

Виклад основного матеріалу. Кантата № 131 є однією з перших кантат Баха, написаних у Мюльгаузені 1707 або 1708 р.¹ Існує припущення, що цей твір був написаний молодим композитором в пам'ять трагічних подій, пов'язаних з пожежею 1707 р. в цьому місті (побічні натяки на це можна вгледіти в окремих текстах кантати). Кантата цілком присвячена молитві, зверненню до Господа з щирим проханням не залишати грішної людини і допомогти їй омитися від гріхів.

¹ А. Швейцер вказує на відмінність форми даної кантати від подальших, оскільки в ній автор використовував форму аріозо, яка пізніше вийшла з моди і була замінена речитативом. Наприкінці партитури кантати «Aus der Tiefe rufe ich» є примітка: «На прохання пана Д. Георга Христ. Ельмара покладено на музику Й. С. Бахом, органістом в Мюльгаузені». Ельмар був пастором церкви і другом Баха (Швейцер, 1965: 408).

Завершується твір висловлюванням світлої надії на милість Бога, Його прощення і спасіння грішних душ. Композитор використовує текст Псалма 130:

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.	Ізраїль, сподівайся на Господа, бо в Господа є милість і велика спокута у Нього, і Він відкупить Ізраїль від усіх його гріхів. ²
--	---

Твір складається з п'яти частин. Хор звучить тільки в непарних частинах, чергуючись зі співом солістів; у всіх випадках він змішаний чотириголосний. З точки зору виконавської специфіки, кантата є «легкою», тобто звучить «на єдиному диханні» й відрізняється стрімким розвитком, що розгортається в діалозі між хором (щільним звучанням) і солістами. Безперервний рух направлений до кульмінації твору, яка відбувається у фіналі у вигляді двухтемної фуги зі спільною експозицією. Це своєрідний девіз, сповнений надії і віри. Семантично насичені жести диригента допомагають виконавцям передати інтонаційне багатство і темброву різноманітність фуги.

У фюзі використовуються останні два рядки тексту псалма: «Und er wird Israel erlösen / aus allen seinen Sünden», де один рядок озвучений першою темою, а інший, відповідно, – другою. Обидві теми звучать паралельно, відстань між вступами – один такт, але при цьому завершуються одночасно. Перша тема (4 т.) відкриває фугу і звучить у партії сопрано. Тема умовно ділиться на два елементи, причому другий включає в себе розспів слова «erlösen» шляхом секвенційного розвитку (нотний приклад 1).

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 нечасту присутність першого (тт. 25

² В канонічному перекладі російською: «Да уповает Израиль на Господа, / ибо у Господа милость / и многое у Него избавление, / и Он избавит Израйля / от всех беззаконий его».

і 29), можливо, через активний характер секвенцій шістнадцятими в другому елементі, що дозволяють з легкістю забезпечити насиченість звучання в кульмінації фуги. Такий поділ теми є дієвим прийомом динамізації розвитку фуги, до того ж, шляхом перерозподілу елементів між голосами, забезпечується звучання триголосся замість двоголосся.

Нотний приклад 1.

Друга тема вступає в партії басів (3 т.), вона на один такт коротша за першу (нотний приклад 2).

Нотний приклад 2.

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 подвоєнні терціями.

Тембральне забарвлення тем фуги підкоряється певній закономірності: світлий тембр належить першій темі, а густий – другій. Відповідь (реальна) звучить в партії альтів, незважаючи на перехрещення; темброве забарвлення голосів при цьому зберігається. Тема і відповідь звучать в одній тембровій сфері: світлий тембр у першій темі і густий – у другій:

S → T (1 тема); A → B (2 тема).

Безумовно, Й. С. Бах враховував такий аспект хорового звучання, як тембровий колорит – один з головних виражальних засобів у хоровому творі. Не випадково дві основні теми фуги доручені протилежним за тембровим забарвленням голосам.

Перша тема, що немов легко ширяє у повітрі, з безліччю шістнадцятих, доручена сопрано, а друга, ясно відрізняючись ритмічно і тембрально, контрастує першій за своїм звучанням в партії басів. Очевидно, цей задум – розділити теми тембрально, надаючи можливість навіть несподіваному слухачеві відчувати їхню різнохарактерність, – був вельми важливим при створенні фуги. Стосовно проведення відповіді, спостерігаємо ту ж саму закономірність: світлій першій темі в партії тенорів відповідає суворіша друга тема в партії альтів.

Темброва драматургія є чи не найголовнішою ознакою специфіки хорової фуги. Можливості людського голосу обмежені фізичними якостями, що безпосередньо впливає на теситуру та будову тем і форми фуги в цілому. Однак для двоголосної фуги, в якій автор прагне підкреслити контраст, темброве зіставлення є найзручнішим рішенням. Фуга побудована за принципом контрастування голосів (сопрано – бас, тенор – альт, тт. 1 – 7) (нотний прикл. 3).

Нотний приклад 3.

Цей тембровий контраст яскраво відчувається в хоровому виконанні, в органній же версії він, натомість, «заретушований». Порівняно з органною фугою, в якій темброві особливості першоджерела стерті, оскільки використовується один мануал (тобто єдина темброва фарба), в хоровій фузі різний зміст вербального тексту значно підсилює темброво-теситурне протиставлення 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 хорової фуги є наявність оркестру – інструментального «двійника» 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 теми в хорі (за винятком т. 11, в якому відповідь другої теми проводиться тільки в партії оркестру). Оркестр утворює стійкий гармонічний фундамент для партії хору, особливо там, де тональність можливо інтерпретувати двоюко (нотний приклад 4).

Нотний приклад 4.

Цікавим є той факт, що безперервний розвиток тематизму (враховуючи «дімінійоване» наповнення теми шістнадцятими), тематичні проведення у цій фузі басовому голосу доручаються не часто (варто тільки уявити шістнадцяті у виконанні густих і неповоротких від природи басів). Так, усього тричі проводиться в басах другий елемент першої теми, хоча в сопрано і тенорів, наприклад, п'ять разів; при цьому спочатку він звучить з підкресленим пафосом (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 відчути 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, щоб партія була почута, і від басів не вимагається артикулювати складніше, ніж це дозволяють їхні природні вокальні

дані. Альтава партія протягом всієї фуги грає пасивну роль, лише двічі їй доручаються тематичні проведення, що знов-таки пояснюється специфікою суто хорової фактури, оскільки партія альтів «ховається» всередині фактури, а для різнохарактерної двотемної фуги важливим є, насамперед, зіставлення різних тем та їхніх регістрів.

Межі розділів у розглядуваній хоровій фузі досить завуальовані (що, між іншим, є більш властивим для поліфонії Генделя), форма в цілому неоднорідна, не має чітких меж, жодна з тем не проведена в усіх голосах, і подекуди важко пояснити закономірності вступу голосів. Безперервне зростання, відсутність ясних кордонів, збагачення тематизму контрастною двотемністю вкупі з дублюючим оркестром, – все це є важливим завершальним етапом кантати, фіналом, кульмінацією (схема 1).

Схема 1.

такт	1	2	4	5	7	8	10	11	13	14	15	17 (каден-я) g-moll	18 розв. ч.	19	20
S	T ₁ (4 т.)								B ₁		T ₁ 2 ел.		→ c-moll	Утрим. против.	
A				B ₂ , тон.							T ₂	B ₁ 2 ел. (S)			
T			B ₁ тон.			T ₂				B ₁ 2 ел.		B ₂			T ₁ 2 ел.
B		T ₂ (2,5 такту)				B ₁ скороч.		T ₁		T ₂					
ор-р	T ₁	T ₂	B ₁	B ₂	B ₁	T ₂	T ₁	B ₂	T ₂	B ₁ 2 ел.	T ₂	B ₁ , B ₂			T ₁ 2 ел.

До складу оркестру композитор включає струнні, гобой і фагот, темброве звучання яких максимально відповідає забарвленню хоро-вих партій, при цьому інструментальні інтермедії виявляються не та-кими масштабними, як можна це побачити в інших кантатах.

Ця fuga існує і в іншому варіанті, в авторській переробці для ор-гану. Порівняння обох версій відразу ж виявляє корінну відмінність між ними в змістовно-композиційному плані. У кантаті fuga є куль-мінацією, емоційною вершиною, вона звучить насичено і, завдяки оркестру, щільно, яскраве тембральне багатство останнього створює загальний грандіозний завершальний характер звучання. В орган-ній фузі натомість набагато яскравіше відчуються композиційні межі традиційної фуги, тут переважають простота і витонченість. Незважаючи на те, що в органній версії в цілому зберігається і за-гальна кількість голосів, і розподіл тематичних проведення по партіях, більш детальний аналіз виявляє низку цілком закономірних розбіж-ностей, які дозволяють висвітлити латентні специфічні риси хорової фуги, що визначають її сутність і можуть так і залишитися непоміче-ними при більш поверхневому вивченні лише хорової партитури.

Перш за все, наявність епізодичних моментів перерозподілу тематичних проведення 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 само-го тематичного проведення. Тому в клавірному (органному) перекла-денні спостерігаються вільні проведення однієї теми в різних голо-сах. Натомість для хорової фуги тембровий параметр є невід'ємною першорядною якістю, оскільки розосередження теми між голосами не зможе забезпечити єдність і безперервність тембрового забарвлен-ня спільного звучання; голосам довелося б «наслідувати» один одно-му, що неминуче призвело б до втрачання темою чи не найголовнішої її характеристики.

Органна fuga, як і хорова, – чотириголосна, але при цьому на двох мануалах фактично виконується постійне триголосся зі змін-ною кількістю голосів на кожному з них (то 2 + 1, то 1 + 2), а бас, відокремлений в тембровому відношенні, зосереджується виключно в партії педалі, протиставляючись монолітному звучанню решти го-

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

Цікаві результати дають спостереження за змінами в логіці проведень теми, по-новому інтерпретованої в умовах суто інструментального звучання. Наприклад, в тт. 4–5 хорової фуги тональна відповідь починається в альті, а її другий елемент проводиться у тенора. В органній версії цей нюанс практично є формальним і, головне, непомітним на слух, оскільки відповідь проводиться на одному мануалі. До того ж, в інструментальному варіанті повністю нівелюється і той надзвичайно яскравий тембровий контраст між двома темами хорової фуги, про який вже йшлося. Сказане засвідчує надзвичайну важливість тембрового чинника для хорового звучання, що підкреслює й факт фіксації тем за певними партіями в хоровому варіанті фуги.

Втім, яскравий тембровий контраст між окремими хоровими партіями в умовах однорідного інструментального звучання підміняється якісно зовсім іншими за своєю виразністю прийомами, що обумовлені теситурними можливостями органу. Спостерігаються і певні розбіжності в нотному тексті розглядуваних варіантів фуги. Зокрема, в проведенні другого елементу першої теми на педалі (в басовій партії) в тт. 11–13 можна побачити ритмічне спрощення безперервного руху шістьнадцятими, з використанням ритмічної фігури двох восьмих замість чотирьох шістьнадцятих, що, безсумнівно, впливає на характер теми (нотні приклади 5 та 6).

Аналогічним чином, в т. 19 органної фуги відсутнє секвенційне протискладення до другої теми в тембровому зіставленні басової

і сопранової партій, що сприяє її значному спрощенню та більш опуклому звучанню. В цілому, для зручності виконання, враховуючи, що для частини тематичних проведень застосовується педаль, 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 фуги, людський голос виявляється більш мобільним, аніж можливості виконавського мистецтва органіста. Такий висновок дозволяє зробити систематичний характер застосування в органній версії прийому спрощення фактури.

Нотний приклад 5. Органна версія (11–13 такти).

Нотний приклад 6. Хорова версія (10–12 тт.)

Практично всі дослідники хорової фуги наголошують на необхідності врахування наявності тексту при аналізі фуги, оскільки його зміст вимагає введення особливих виразних прийомів і суттєво впливає на будову і розвиток теми фуги, а також її метричну організацію. У тих випадках, коли в хоровій фузі використовується стислий фрагмент завершеного за своїм змістом тексту, протискладення буде міс-

тити такий само текст, як і тема, якщо ж 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 брати співацьке дихання, а також врахуванням теситурних можливостей голосу, який проводить тему.

Риторичне «посилання» 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 ступеня, відображує поступовий важкий процес сходження, створюючи враження, ніби людина просувається до світла, поступово звільнюючись від тягаря 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 має розглядатися у якості однієї зі сталих детермінант жанру хорової фуґи загалом.*

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

Так, вступ кожної теми має бути чітким, тембрально наповненим і 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.

Хоча оркестр і дублює більшу частину партій хору, проте, головуює, без сумніву, хор, з усім своїм подвійним потенціалом, текстовим і тембровим; тому диригенту варто постійно стежити за балансом звучання. Водночас, особливу складність становить безперервний метроритмічний рух фуґи, тобто існує реальна небезпека мимовільного

прискорення темпу, яке може спричинити «проковтування» тексту. Незважаючи на відсутність чітких цезур між окремими розділами, fuga має бути динамічно забарвленою і завдяки штучному ансамблю, за допомогою якого уможливорюється «висвітлення» кожної нової думки (фрази), вступу кожного проведення теми (або тематичного комплексу).

Однак найбільш відповідальним завданням для хормейстера, яке потребує напруженої роботи творчої думки, здатності до охоплення в цілому драматургічного рівня багатотемної fugи, є вибудовування загальної композиційної архітекτονіки цього величного складного поліфонічного твору. Як зазначає Н. Беліченко (2018: 34), «...з огляду на надзвичайну важливість в імітаційній поліфонії, – зокрема, в фузі, – координації за діагоналлю, особливої ваги в ній, щонайперше, набуває результуючий тип архітектонічного мислення інтерпретатора-виконавця». Ймовірно, головною небезпекою під час роботи над твором в цьому аспекті, на нашу думку, є небажане загострення уваги на тому, що дана fuga є кульмінацією кантати. Дійсно, цей номер є найяскравішим на тлі інших, але не варто виконувати його однаково голосно; диригентові, насамперед, слід вибудувати загальну виконавську архітекτονіку цієї fugи з урахуванням її внутрішньої динаміки й композиції.

Висновки. Незважаючи на велику кількість літератури, присвяченої теорії fugи загалом, феномену хорової fugи приділено недостатньо дослідницької уваги. В процесі порівняльного аналізу партитур fugи «Und er wird Israel» з Кантати Й. С. Баха BWV 131 та її інструментального перекладення – органної fugи BWV 131a – було виявлено відмінності між хоровим першоджерелом та його органною версією, які слід розглядати як чинники, що сприяють кращому розумінню специфіки хорової fugи. Отже, щоб зрозуміти природу хорової fugи, необхідно враховувати ті впливи, які чинять на її будову такі специфічні «хорові» фактори, як *вербальний текст, тембр, регістр, теситура, хоровий ансамбль* та ін. Насамперед, вплив *вербального тексту, закріпленого за конкретним тематизмом* (образом), має розглядатися як одна з її жанрових констант.

ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. М. (2018). Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, 30–38.
- Симакова, Н. (2007). *Контрапункт строгого стиля и fuga. (Ч. 1–2). Ч. 2.* Москва: Композитор, 800.
- Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах.* Москва: Музыка, 725.
- Walker, P. M. Fugue. *NGD / Paul Mark Walker*. Retrieved 2019, July 11, from http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
- Williams, P. (2003). *The Organ Music of J. S. Bach. (2nd ed., rev.).* New York: Cambridge University Press, 624.

REFERENCES

- Belichenko, N. M. (2018). Arhitektonichna tsilisnist polifonichnoho tvorv v aspekti dyskurs-analizu [Architectural integrity of a polyphonic work in the aspect of discourse-analysis]. *Naukoviyyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, 123, 30–38 [in Ukrainian].
- Schweitzer, A. (1965). *Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow: Muzyka, 725 [in Russian].
- Simakova, N. (2007). *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga [Counterpoint of strict style and fugue]. (Vols. 1–2). Vol. 2.* Moscow: Kompozitor, 800 [in Russian].
- Walker, P. M. Fugue. *NGD / Paul Mark Walker*. Retrieved 2019, July 11, from http://www.grovemusic.com/grove-owned/music/free_trials.html
- Williams, P. (2003). *The Organ Music of J. S. Bach. (2nd ed., rev.).* New York: Cambridge University Press, 624.

Стаття надійшла до редакції 21.02.2020 р.