

Національна музична академія імені П.І.Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

САВОН ДМИТРО ІВАНОВИЧ

УДК 78.034.7:[783.4:78.071.1(430)Бах(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ МУЗИКИ
БАРОКО**

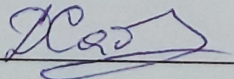
НА ПРИКЛАДІ МОТЕТІВ Й.С.БАХА

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтв

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

 Д. І. Савон

Творчий керівник:

Савчук Євген Герасимович

народний артист України, професор

Науковий консультант:

Гоменюк Світлана Григорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики

Київ – 2022

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	3
ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО	16
1.1. Музичний стиль бароко: наукова та виконавська рецепція (на основі аналізу музикознавчої літератури).....	16
1.1.1. <i>Стиль бароко як предмет наукового осмислення.</i>	16
1.1.2. <i>Стиль бароко як предмет виконавської реконструкції.</i>	20
1.2. Складові вокальної майстерності барокового співака	26
РОЗДІЛ 2. МОТЕТИ Й. С. БАХА В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ВИКОНАВСЬКИЙ БАРОКОВИЙ ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ	40
2.1. Жанровий стиль бахівського мотету (систематизація відомостей про особливості жанру мотету в творчості Баха на основі музикознавчих праць)	40
2.2. Виконавський склад мотетів Й. С. Баха	49
2.3. Роль словесного тексту у доборі виконавських засобів (на прикладі окремих мотетів)	60
2.4. Текст мотетів: огляд редакцій (на прикладі мотету «Jesu, meine Freude»)	90
2.5. Алгоритм виконавських дій диригента-хормейстера в роботі над німецькими бароковими творами.....	102
ВИСНОВКИ	115
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	119
ДОДАТОК А. Автографи оркестрових партій та партитур	130
ДОДАТОК Б. Відомості з історії редакцій мотетів Й. С. Баха	133
ДОДАТОК В. Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», фрагмент рукописної копії (Amalienbibliothek, Берлін)	136
ДОДАТОК Г. Афіша творчого мистецького проєкту	137
ДОДАТОК І. Список публікацій здобувча за темою роботи.....	138
ДОДАТОК Д. Інформація про апробацію результатів дослідження.....	138

АНОТАЦІЯ

Савон Д. І. Вокально-виконавські принципи музики Бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.

Зміст анотації. Творчість Й. С. Баха, яка є вершиною європейської барокової музики, останнім часом все частіше розглядається з позицій історично інформованого виконавства. Динаміку *наукової рецепції* стилю бароко можна уявити як понад столітній шлях від нерозуміння до вдумливого діалогу зі стилем. В такому ж напрямку розвивається *виконавська рецепція* барокової музики. В концертній практиці ХХ – початку ХХІ століть щодо творів Й. С. Баха простежується стійка тенденція – рух від уніфікованого позастильового виконання до відтворення найменших важливих з точки зору стилю деталей.

Орієнтуючись на власний виконавський та слухацький досвід, можна констатувати, що проблема коректного у стильовому відношенні відтворення давньої музики гостро стоїть в умовах української концертної практики. Не так багато колективів в Україні спеціалізуються на виконанні барокової музики. Разом з тим, існують універсальні хорові виконавці, які, з-поміж іншого, включають до своїх концертних програм барокові твори, передусім Й. С. Баха. Зворотною стороною виконавського універсалізму є недостатня увага до відтворення елементів того або іншого історичного стилю. Формування стильової чутливості – важливої складової професійного комплексу музиканта – повинно зайняти належне місце у системі професійної освіти українських музикантів, зокрема, співаків хору й хорових диригентів. В цих питаннях можна і варто скористатися багатим досвідом європейських музикантів Н. Арнокура, Дж. Е. Гардінера, Ф. Херевега та інших, в творчості яких поступово склалася традиція історично достовірного виконання творів доби Бароко. Ефективний європейський досвід наукового та практичного освоєння барокової музики може розглядатися як орієнтир у вивченні української барокової музики. Таким чином, **актуальність** даного дослідження продиктована потребою осмислення й систематизації

європейського досвіду історично інформованого виконавства щодо музики доби Бароко й впровадження найцінніших надбань цього досвіду у вітчизняну практику хорового виконавства.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту: на основі проаналізованих музикознавчих праць, записів виконань європейських музикантів та власної роботи над мотетами Й. С. Баха з хором сформулювати *засади вокально-хорового виконавського стилю в німецькій бароковій музиці*, визначити *комплекс виконавських засобів*, що відповідає даному стилю, та описати *шляхи опанування* зазначеними засобами в практичній роботі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві узагальнюються особливості *виконавського вокально-хорового стилю по відношенню до музики німецького бароко*, зокрема, мотетів Й. С. Баха, пропонуються практичні кроки по оволодінню засобами барокового виконавського стилю в хорі.

Встановлено, що стильову специфіку вокально-хорової музики німецького бароко визначає *словесний текст* та *афект* твору. Прийняття рішень щодо вибору виконавських засобів в плані темпоритму, динаміки й музичної артикуляції (зокрема, щодо основного темпу вокально-хорового твору чи його частин, доречності та ступеня темпових коливань, масштабів та рівнів динамічних змін тощо) обумовлюється змістом словесного тексту, узгоджується із відтвореним в музиці афектом. В роботі систематизовано правила *вокальної німецької орфоенії*, їх конкретизовано щодо текстів мотетів Й. С. Баха (BWV 225–230). На прикладах окремих мотетів прослідковується залежність виконавських засобів від змісту словесного тексту.

На основі аналізу німецькомовної музикознавчої літератури простежено динаміку виконавської традиції мотетів Й. С. Баха. Відзначено, що у світовій концертній практиці змінилось уявлення про виконавський склад мотетів. Спосіб виконання *a cappella* нині не вважається єдино правильним і розглядається як один з можливих, поряд з двома іншими — виконанням з *basso continuo* і виконанням з інструментами *colla parte* й *basso continuo*. Проаналізовано нотні редакції мотетів К. Амелна, М. Берденникова, Ф. Вюльнера, Г. Грауліха, доступні сьгоднішнім музикантам в Україні; на основі вивчення редакторських коментарів та джерелознавчої літератури розглянуто питання відповідності нотного тексту завданню виконавської реконструкції барокового вокально-хорового стилю.

Робота складається зі вступу, двох розділів основної частини дослідження, висновків, додатків та переліку літератури (148 позицій, з яких 85 – джерела німецькою та англійською мовами).

Ключові слова: мотет, вокально-хорова творчість Й. С. Баха, бароковий вокально-хоровий стиль, німецька вокальна вимова, історично інформоване виконавство, інтерпретація, виконавський склад, нотна редакція, афект, риторичні фігури.

ABSTRACT

***Savon D.I.* Vocal performance principles of the baroque music style represented in motets by J.S. Bach. – Qualification Academic Work, Handwritten.**

Scientific rationale of an art project initiated to acquire an academic degree of the Doctor of Arts under the Specialty 025 “Musical Art” (Knowledge Area 02 “Culture and Art”). – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2022.

Contents. Works of art created by J.S. Bach and considered the pinnacle of European baroque music have been often reviewed in terms of historically informed performance recently. The dynamics of *academic reception* of the baroque style can be imagined as a century-long way from misunderstanding to comprehensive dialogue with this style. The same way has been paved for *performance reception* of baroque music. The concert practice common in the XX and beginning of the XXI centuries regarding J. S. Bach’s works has been witnessing a steady trend modifying from unified extra-style performance and towards replication of the least important details in terms of style.

While referring to personal performance and audience experience, it can be claimed that the issue of correct style-related replication of ancient music has been of acute nature under the Ukrainian concert practice. There are not so many performers in Ukraine specialized in baroque music. At the same time, there are universal choral performers adding, among other things, baroque works to their concert programs, which specifically includes J. S. Bach’s masterpieces. The reverse side of performance universalism is the low attention to replicating elements of a specific historical style. Training style sensitivity, as an important component of a musician’s professional range, must take a proper place within the professional education system for Ukrainian musicians, which specifically involves choral singers and choral conductors. These matters might take a lot from the rich experience earned by European musicians, such as N. Harnoncourt, J. E. Gardiner, P. Herreweghe and others, whose works of art have been continuously establishing the tradition of historically authentic performance of baroque works of art. The

efficient European experience in academic and practical mastering of baroque music can be considered a beacon for learning Ukrainian baroque music. Therefore, the **relevance** of this paper has been dictated by the need in comprehending and systematizing the European experience in historically informed performance regarding baroque works of art as well as introducing the most important outtakes of the above experience into the national practice of choral performance.

General purpose. The scientific rationale of the art project at hand is to establish *fundamentals of vocal-choral performance style for German baroque music* in accordance with analysed musicology works, recordings of European musicians' performance and personal work with J.S. Bach's choral motets correlating with this style as well as to describe the *ways to master* the mentioned methods and tools in practice.

Scientific novelty. The paper generalizes the specifics of *vocal-choral performance style for German baroque music* for the first time ever in Ukrainian musicology, specifically, J. S. Bach's choral motets, and suggests guidelines to master the methods and tools of the baroque choral performance style.

It provides that style-related specifics of *vocal German baroque music* are defined by *verbal text* and *affect* of a work at hand. Making decisions on the choice of performance tools and methods in terms of tempo rhythm, dynamics and musical articulation (specifically, regarding the major tempo of a vocal-choral work or its parts, relevance and rate of tempo fluctuations, scale and rate of dynamic changes, etc.) is based on content of verbal text coordinated with a replicated musical affect. The paper systematizes the rules of *German vocal orthoepy* by detailing the latter within the text of J.S. Bach's motets (BWV 225 – 230). A number of the motets can be used to trace the dependence of performance tools and methods on content of verbal text.

In accordance with the analysis of German musicology literature, the paper traces the dynamics of performance tradition for J. S. Bach's motets. It mentions that the global concert practice has changed the concept of motet performers. The *a cappella* technique is currently not the only correct one and considered as one of the many, together with *basso continuo*, *colla parte* and *basso continuo*. The paper analyses musical note editions of motets provided by K. Ameln, M. Berdennikov, F. Wuellner and G. Graulich and currently available for Ukrainian musicians to use. It also contemplates on the conformity of note scores to a task posed by performance replication of the baroque vocal-choral style by studying editorial comments and source study literature.

The paper consists of the introduction, two sections of the major part of the research, conclusions, annexes and references (148 sources, with 85 of them being in German and English).

Keywords: motet, J. S. Bach's vocal-choral motets, baroque vocal-choral style, German vocal pronunciation, historically informed performance, interpretation, performers, note edition, affect, rhetorical figures.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Савон Д. І. Мотет «Jesu, meine Freude» Йоганна Себастьяна Баха: порівняльний аналіз редакцій нотного тексту // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 167- 181.
2. Савон Д. І. Виконавський склад мотетів Йоганна Себастьяна Баха: гіпотези і дискусії // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 197-207.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту:

1. Савон Д. І. Мотет «Jesu, meine Freude» Й. С. Баха: характеристика редакцій нотного тексту : доповідь. Інтерпретаційний потенціал музичного твору. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (30 жовтня – 1 листопада 2020 року, Київ). Київ, 2020.
2. Савон Д. І. Виконавський склад мотетів Й. С. Баха : гіпотези та дискусії: доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2021 : ЗВУК І ЗНАК. Науково-практична онлайн конференція / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (16–18 квітня 2021 року, Київ). Київ, 2021.
3. Савон Д. І. Деякі аспекти виконавської реконструкції вокально-хорового стилю німецького бароко (на прикладі мотетів Й. С. Баха) : доповідь. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (8–10 січня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

4. Савон Д. І. Робота хормейстера над німецькими бароковими творами (на прикладі мотетів Й. С. Баха «Lobet den Herrn alle Heiden» та «Singet dem Herrn ein neues Lied») : доповідь. XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (10–12 січня 2022 року, Київ). Київ, 2022.

5. Савон Д. І. Творчий мистецький проєкт «Вокально-виконавські принципи музики бароко на прикладі мотетів Й. С. Баха» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (23 вересня, 2021 року). Київ, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Малий зал ім. О. С. Тимошенка. За участі камерного хору «Sentire» (художній керівник – Дмитро Савон), Ольги Шадріної-Личак (орган), Ігора Пацовського (віолончель) виконано три мотети Й. С. Баха: BWV 230 «Lobet den Herrn, alle Heiden», BWV 227 «Jesu, meine Freude» та BWV 225 «Singet dem Herrn ein neues Lied».

ВСТУП

Актуальність дослідження. Орієнтуючись на власний виконавський досвід – в якості співака і диригента хору, – а також на слухацький досвід, можна констатувати той факт, що проблема коректного у стильовому відношенні відтворення музики доби Бароко гостро стоїть в умовах української концертної практики. Не так багато колективів в Україні спеціалізуються на виконанні барокової музики. Серед таких слід назвати ансамбль камерної музики ім. Б. Лятошинського, ансамбль «Vox Anima», творчий проект «Open Opera Ukraine». Поряд з ними існують універсальні хорові виконавці, які включають до своїх концертних програм барокові твори, передусім твори Й. С. Баха. Як правило, музиканти звертаються до кантатно-ораторіальних творів геніального композитора. Майже щорічно в концертних залах Києва та України можна почути перлини творчості Й. С. Баха – Месу *сі мінор*, пасіони та інші твори. Значно рідше виконуються мотети й кантати. Зворотною стороною виконавського універсалізму є недостатня увага до відтворення елементів того або іншого історичного стилю. Формування стильової чутливості – цієї важливої складової професійного комплексу музиканта – поки що не знайшло належного місця у системі професійної освіти музикантів, зокрема, співаків хору й хорових диригентів. В цих питаннях можна і варто скористатися багатим досвідом європейських музикантів, в творчості яких поступово склалася традиція історично достовірного виконання творів барокової доби. Відомі диригенти Ніколаус Арнонкур (Arnold Schoenberg Chor), Філіпп Херревеге (Collegium Vocale Gent), Джон Еліот Гардінер (Monteverdi Chor), були ініціаторами відродження інтересу до музики доби Бароко. Важливо зауважити, що в їх діяльності виконавська робота нероздільно пов'язувалася із науковими дослідженнями. Сьогодні формуванню і передачі традиції історично орієнтованого виконавства в Європі сприяє організація музичної освіти та добре розвинена інфраструктура мистецького і культурного життя, від

профільних відділів гри на барокових інструментах в вищих школах музики до фестивалей музики давніх епох. Ефективний європейський досвід наукового та практичного освоєння барокової музики може розглядатися як орієнтир у вивченні української барокової музики.

Складовими *виконавського барокового хорового стилю* є кількісний та якісний склад хору, вимова словесного тексту, музична артикуляція, манера співу, динаміка, темпоритм, орнаментика та інше. У виконавській роботі над вокально-хоровою творчістю Й. С. Баха надзвичайно велике значення має відтворення правильної вокальної вимови німецького тексту, що впливає на артикуляційно-штрихову роботу. Притаманна для нас, українців, вокальна кантілена нівелює чіткість приголосних звуків та виразність слів, що є чи не найголовнішим в німецькій мові. Твердість, навіть грубість німецької мови додає чіткості слову і в результаті – виразності виконанню творів. Йдеться не про декларування особливого ставлення до своєї мови, але про конкретні технічні прийоми правильної вимови тексту (в першу чергу, засоби подачі приголосних). Вивчення особливостей вокальної манери, динаміки, притаманних бароковому стилю, а також специфіки вимови словесного тексту в творах Баха, систематизація цих особливостей з метою створення алгоритму виконавських дій у роботі з творами Й. С. Баха та інших барокових композиторів є, на нашу думку, важливим дослідницьким і виконавським завданням, що і обумовлює **актуальність** наукового обґрунтування.

Мета наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в тому, щоб на основі проаналізованих музикознавчих праць, записів виконань європейських музикантів та власної роботи над мотетами Й. С. Баха з хором сформулювати *засади вокально-хорового виконавського стилю в німецькій бароковій музиці*, визначити *комплекс виконавських засобів*, що відповідає даному стилю, та описати *шляхи опанування* зазначеними засобами в практичній роботі.

Означена мета обумовила наступні **наукові завдання** дослідження:

1) узагальнити й систематизувати відомості з музикознавчої літератури (зокрема, останніх німецькомовних та англомовних джерел) щодо бароко як цілісного музичного стилю, щодо принципів історично інформованого виконавства, а також щодо жанрового стилю німецького барокового мотету;

2) на основі робіт з історично інформованого виконавства, аналізу аудіо- та відеозаписів європейських музикантів, власного співацького і диригентського досвіду систематизувати складові виконавського барокового вокально-хорового стилю;

3) узагальнити особливості німецької вокальної орфоепії та виявити специфіку пов'язаної з нею дикційної роботи в хорі;

4) визначити комплекс варіативних виконавських засобів барокового вокально-хорового стилю, зокрема, особливості динаміки, темпу, агогіки в мотетах Й. С. Баха;

5) з урахуванням специфіки історично інформованого виконавства запропонувати алгоритм виконавських дій хормейстера в роботі над мотетами Й. С. Баха та іншими творами німецького вокально-хорового барокового репертуару.

Предметом дослідження є специфіка вокально-хорового барокового виконавського стилю в умовах німецької музики, зокрема мотетної творчості Й. С. Баха.

Об'єктом роботи є стильовий підхід до виконання німецької вокально-хорової музики епохи Бароко.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві узагальнюються особливості *виконавського вокально-хорового стилю по відношенню до музики німецького бароко*, зокрема, мотетів Й. С. Баха, пропонуються практичні кроки по опануванню виконавськими засобами барокового виконавського стилю в хорі.

В дисертації використовується загальнонаукові та спеціальні музикознавчі **методи дослідження**. До загальнонаукових слід віднести дедуктивний та компаративний методи. Дедуктивний метод використано в

першому розділі дослідження, де від стилю бароко в цілому, як його розуміли в музикознавчому і виконавському середовищі (1.1.), ми переходимо до розгляду особливостей вокально-хорового виконавського стилю в німецькій бароковій музиці (1.2.). Компаративний метод використано в другому розділі дослідження, де порівнюються редакції мотетів Й. С. Баха (2.4). До специфічно музикознавчих методів слід віднести метод цілісного аналізу музичних творів, який застосовується в підрозділі 2.3 з метою встановлення зв'язку між словесним текстом мотетів, з одного боку, та композиторськими і виконавськими засобами, з іншого. Емпіричний метод використаний в підрозділі 2.5, де на основі узагальнення досвіду практичної роботи з хоровим колективом запропоновано алгоритм виконавських дій в роботі над вокально-хоровими творами німецького бароко.

Теоретичну базу дослідження формують музикознавчі праці, які можна умовно розділити на три групи. До першої групи належать роботи, які розглядають бароко як стильову ціліність. До таких джерел слід віднести монографії Манфреда Буковцера [72], Марини Лобанової [29] та інші. Другу групу складають роботи, які допомагають більш глибоко зануритись в питання специфіки вокального виконавства епохи Бароко та в особливості історично інформованого виконавства. До такої літератури можемо віднести праці Ніколауса Арнонкура [1; 2], Катерини Круглової [26], дисертацію Наталії Даньшиної-Хмілевської [15] та інші. До третьої групи слід віднести дослідження вокально-хорової творчості Й. С. Баха, зокрема, мотетів. Серед найбільш значущих для проблематики нашого дослідження робіт назвемо німецькомовні джерела – полемічну статтю Альфреда Хойса щодо специфіки виконавського складу у мотетах Й.С. Баха [98], монографії Клауса Гофманна [104] та Альберта Швейцера [61], збірку редакторських коментарів Конрада Амельна до видання мотетів в новому повному зібранні творів Й. С. Баха [64], англomовну монографію Даніеля Меламеда, присвячену мотетам Баха в контексті жнрової традиції [117]; а також статтю Михайла Берденнікова [7], монографію Михайла Друскіна [17] та інші роботи.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів основної частини роботи, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи склада 139 сторінок, з них основного тексту – 110 сторінок. Список використаних джерел містить 148 джерел.

У вступі обґрунтовується **актуальність** дослідження, визначається його мета, наукові завдання, предмет, об'єкт, методи, теоретична база, структура, практична цінність.

В першому розділі, назва якого «*Формування уявлень про виконавський стиль вокально-хорової музики німецького бароко*», описується стан наукової розробки проблематики дослідження. Підрозділ 1.1 присвячено огляду музикознавчої літератури: на основі музикознавчих праць прослідковано динаміку сприйняття стилю бароко від середини ХІХ століття до наших днів; на основі публікацій досліджень музикантів-практиків систематизовано засади історично інформованого виконавства. Таким чином, в першому підрозділі розглянуто уявлення про стиль бароко, поширені в середовищі музикознавців і виконавців-автентистів. Підрозділ 1.2 уточнює загальностильові спостереження у більш вузькому національному, історичному і жанровому контексті хорової музики німецького бароко. Розглядаються складові майстерності барокового співака, які (з точки зору історично інформованого виконавства) слід розвивати в собі сучасним хоровим співакам, котрі бажають виконувати барокову музику.

Другий розділ дослідження, що має назву «*Мотети Й.С.Баха в аспекті сучасних уявлень про виконавський бароковий вокальний стиль*», є конкретизацією розглянутих у першому розділі особливостей вокально-хорового виконавського барокового стилю в умовах мотетів Й. С. Баха (BWV 225–230). У п'яти підрозділах висвітлюють важливі виконавські питання, що постають перед диригентом, який береться до практичної роботи над бахівськими мотетами. Підрозділ 2.1 присвячено систематизації відомостей про жанровий стиль мотету та встановленню специфіки саме бахівського

мотету; у підрозділі 2.2 обговорюються питання виконавського складу мотетів Баха; у підрозділі 2.3 аналізується залежність композиторських і виконавських засобів мотетів від змісту словесного тексту; підрозділ 2.4 присвячено аналізу нотних редакцій та встановленню критеріїв вибору нотної редакції для практичної роботи над мотетами; в підрозділі 2.5 систематизовано послідовність дій диригента, який має на меті виконати мотети Й. С. Баха чи інші вокально-хорові твори німецького бароко у відповідність із засадами історично інформованого виконавства.

Практична цінність роботи полягає в тому, що її результати можна використовувати в процесі навчання та виховання хормейстерів і співаків, як методичну базу для роботи над творами епохи Бароко. Результати дослідження можуть бути використані в таких навчальних дисциплінах, як хорознавство, методика роботи з хоровим колективом, вокальним ансамблем, історія та теорія виконавських стилів, аналіз музичних творів та інших.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедр хорового диригування та теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, в ході участі у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Тему мистецького проєкту було апробовано в концертному іспиті, який відбувся 23 вересня 2021 року в малому залі імені Олега Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського з камерним хором «Sentire», керівником якого є здобувач. В цьому концерті були представлені три мотети Й. С. Баха: BWV 225 «Singet dem Herrn ein neues Lied», BWV 227 «Jesu, meine Freude» та BWV 230 «Lobet den Herrn, alle Heiden». Звуковий колорит доповнювали інструменти *continuo* – орган (О. Шадріна-Личак) та віолончель (І. Пацовський), що надавало твору оригінального прочитання відповідно до епохи написання. Автор проєкту: творчий аспірант, лауреат всеукраїнських на міжнародних конкурсів Савон Дмитро.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових

виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»:

1. Савон Д. І. Мотет «Jesu, meine Freude» Йоганна Себастьяна Баха: порівняльний аналіз редакцій нотного тексту // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 167–181.
2. Савон Д. І. Виконавський склад мотетів Йоганна Себастьяна Баха: гіпотези і дискусії // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 197–207.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО

1.1. Музичний стиль бароко: наукова та виконавська рецепція (на основі аналізу музикознавчої літератури)

1.1.1. Стиль бароко як предмет наукового осмислення

Процес усвідомлення бароко як стилю був складним і тривалим, розгортався від нерозуміння й недооцінки мистецьких явищ до вдумливого їх осмислення, від бажання осучаснити барокові твори до спроб зрозуміти їх з тих позицій, які були актуальними на момент виникнення цих творів. Процес «наближення» до бароко, який розтягнувся на понад двісті років, описують всі дослідники барокової музики (М. Букофцер, М. Лобанова, К. Паліска та інші).

Сучасники епохи вважали стиль бароко незрозумілим, химерним, заплутаним, оскільки логіка бароко суперечила естетичним та теоретичним засадам ренесансного мистецтва. Таку позицію засвідчує характеристика барокової музики, яку висловив Ж.-Ж. Руссо у «Музичному словнику» (1768). Французький філософ вважає її гармонію сплутаною, перевантаженою модуляціями й дисонансами, мелодику – різкою й неприродною, інтонацію – важкою, а музичний розвиток – вимушеним.¹ В характеристиках Руссо звертає на себе увагу акцент на викривленості, спотворенні правильного, природного стану речей. Саме такий смисл фіксує термін «бароко», етимологія якого пов'язана із ювелірним ремеслом: так називали перлини чудернацької, нестандартної форми. Точка зору Жан-Жака Руссо була доволі поширеною й зберігалася протягом тривалого часу, фіксувалася у ряді енциклопедичних видань XIX століття. Список таких видань наводить К. Паліска у статті про бароко в музичній енциклопедії Гроува [70]. Серед них – «Музичний лексикон» Г. Коха (1802), «Сучасний

¹ Наводимо цитату Ж.Ж. Руссо за статтю К. Паліски «Бароко» з музичної енциклопедії Гроува: «A baroque music is that in which the harmony is confused, charged with modulations and dissonances, the melody is harsh and little natural, the intonation difficult, and the movement constrained...»: цит. за (Baroque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 2. P. 173).

музичний словник» Кастиль-Блаза (1825), «Популярна музична енциклопедія» Г. Менделя (1870) та інші. Бароко розглядали як пост-ренесансний стиль, в якому норми попереднього стилю поступово занепадали, а нові ще не сформувалися. Зокрема, такої точки зору тримався Я. Буркхард [74], який фокусувався на дослідженні культури Ренесансу. Отже, бароковому стилю відмовляли у самодостатності.

Примітно, що початок наукового усвідомлення бароко як окремого, цілісного й значущого стилю мистецтва також був пов'язаний із осмисленням його в порівнянні з ренесансом. Г. Вьольфлін одним з перших дав об'єктивну оцінку надбанням доби Бароко. Він розглядає ренесанс та бароко як «втілення двох змінюваних принципів, жоден з яких не може претендувати на пріоритетність» [11, с. 34]. Таким чином, вчений розглядає ренесанс і бароко як два самодостатні, рівноправні стилі. Для характеристики барокового й ренесансного мистецтва Г. Вьольфлін запропонував ряд амбівалентних пар: ренесансній чіткості він протиставляв барокову неясність, рухомість; лінійності – мальовничість, закритості – відкритість і т.д. Викладені в двох його найбільш визначних працях,² ці положення отримали подальшу конкретизацію в дослідженнях його учнів і послідовників, присвячених окремим видам мистецтва. В музикознавстві ідеї Г. Вьольфліна були розвинені К. Заксом, М. Букофцером. Якщо К.Закс прослідковував дію всіх встановлених Г. Вьольфліном принципів в умовах музики³, то М. Букофцер наголошував на важливості окремих з них (наприклад, «закритість – відкритість» він розглядав як властивість музики доби Ренесансу послуговуватися власними закономірностями, на відміну від барокової музики, яка підпорядковується зовнішнім чинникам – логіці слова й афекту).

² Йдеться про праці Г. Вьольфліна «Ренесанс і бароко: дослідження про сутність і генезу барокового стилю в Італії» та «Основні поняття історії мистецтв: проблема розвитку стилю в новітньому мистецтві» [11; 10].

³ Ідеї К. Закса конспективно викладені в статті «Бароко» в Музичній енциклопедії Гроува, автором якої є К. Паліска [70, с. 173].

Помітним етапом у розвитку наукових уявлень про бароко як історичний музичний стиль стала монографія М. Букофцера [72]. Стильовий підхід вчений декларує буквально з перших речень своєї праці, зазначаючи, що оцінити ту або іншу епоху в історії розвитку музичного мистецтва можна лише з позицій стильових змін. «Якщо історія музики вважається чимось більшим за вияв антикварного інтересу, – зазначає М. Букофцер, – вона повинна розглядатися як історія *музичних стилів* (курсив мій – Д.С.), а ті, у свою чергу, повинні розумітися як розвиток певних ідей» [72, с. хііі]. Тому вчений розглядає музику доби Бароко як певну стильову цілісність, яка існує попри жанрові, індивідуально-стильові й національні відмінності й може бути протиставлена в плані стилю попередньому та наступному історичним періодам – Ренесансу та Класицизму. Букофцер розуміє стиль як єдність формального і змістовного начал, тому він прагне виявити зв'язок між тими або іншими стилістичними рішеннями, зафіксованими в процесі аналізу музичних творів, та ідеями, які привели композиторів до таких рішень.

Згідно із обраним ним історично-стильовим підходом, М. Букофцер розглядає механізм змін, що зазнало мистецтво Ренесансу в кінці XVII століття, підкреслюючи поступовість переходу кількості в якість. Зокрема, він прослідковує процес поступових змін двох генеральних ідей, що вже існували в добу Ренесансу, але наповнилися новим змістом в добу Бароко і стали визначати стильову унікальність останньої. Мова йде, по-перше, про **співвідношення музики і слова** й, по-друге, про **роль афектів** в музиці. В плані афектів, на думку Букофцера, слід говорити про міру виразності, посилення її глибини й потужності: «на зміну стриманості й шляхетній простоті Ренесансу прийшла барокова експресія, з її широкою палітрою афектів, від жорсткого болю до шаленої радості» [72, с. 5]. Необхідність втілення емоційного екстремуму спричинила значне оновлення системи музичних засобів. У співвідношенні музики і слова Букофцер відзначає більшу гнучкість і багаторівневість, притаманну бароковому стилю: композитори не лише прагнуть ілюстративно або емоційно відтворити окремі

слова – їх цікавить зміст цілого висловлення, вони шукають способів відтворити спосіб мовлення, і ці пошуки ведуть до урізноманітнення ритміки, збагачення мелодичної пластики, до більшої чіткості в структуруванні, яку забезпечували гармонічні каданси.

На підставі порівняльного аналізу двох історичних стилів Букофцер визначив риси барокової музики, зокрема: 1) вивільнення дисонансу, 2) нове розуміння гармонії, в якому співвідношення голосів спиралося не на сукупність інтервалів, а на акорд як самостійну гармонічну одиницю; 3) формування функційної системи ладу на основі зв'язку акордів, перехід від модальності до тональності; 4) пріоритет крайніх голосів у фактурі – нижнього, який набув ролі опори гармонічних функцій, та верхнього, який уособлював мелодичну винахідливість; 5) проникнення інструментального начала в мелодику різних жанрів, в тому числі, вокально-хорову. М. Букофцер зміг цілісно побачити стиль бароко і задати поштовх до подальшого вивчення окремих стильових компонентів. Його системне бачення дозволило розглядати окремі явища барокової музики, відмінні в різних європейських країнах, як частини цілого.

Узагальненням спостережень над поетикою та естетикою барокового стилю, є монографія М. Лобанової [29], в якій музика розглядається в системі інших мистецтв того часу – літератури, живопису, театру. Культурологічний підхід дозволяє М. Лобановій окреслити ознаки західноєвропейського музичного бароко надзвичайно широко. Поряд із зазначеними в роботах М. Букофцера рисами (посилення ролі слова, усвідомлення емоційного впливу музики й можливості втілення різних афектів), М. Лобанова відзначає і такі властивості барокового стилю, як нове усвідомлення часу, простору та руху; важливість ілюзії та гри, алегоричність та емблематичність музичного висловлювання.

Отже, окремі віхи на шляху наукового осягнення цілісності барокового стилю, якими є розглянуті вище дослідження, позначають загальний

напрямок цього шляху: «від нерозуміння до вдумливого діалогу зі стилем» [29, с. 5].

1.1.2. Стиль бароко як предмет виконавської реконструкції

Паралельно з науковим осмисленням стилю бароко, подеколи незалежно від нього, а подеколи – у нероздільному зв'язку з ним, зростала практична зацікавленість музикою бароко: її грали, редагували, видавали. Практичний інтерес сприяв поглибленню наукового підходу, і навпаки. Окремі виконавські спостереження, проблемні питання, шляхи їх вирішення дискутувалися в колах виконавців старовинної музики; з'являлися музиканти, які бачили у виконанні давніх творів пріоритетне для себе професійне завдання. Процес росту зацікавленості бароковою музикою у виконавських колах дослідила Н. Сікорська [49], яка стверджує, що формування історично інформованого виконавства як окремого напрямку практичної діяльності музикантів почалося значно раніше ХХ століття. Як зазначає Н. Сікорська, протягом ХІХ ст. в Європі склалася сприятлива атмосфера для виникнення інтересу до барокової музики: ознаками її були історичні концерти,⁴ видання творів доби Бароко (зокрема, ініціативи видавництв *Peters, Launer, Durand*), активна діяльність товариств Баха та Генделя, реконструкція історичних інструментів (клавесинів Л. Томазіні, віоли, лютні та інших інструментів А. Долмеча). Поєднання музикування й дослідницької роботи, яке в різній мірі було властиве практично всім музикантам-автентистам, призвело до появи ряду публікацій, що стали певним підсумком досвіду роботи з бароковою музикою і, у свою чергу, заохочували інших до дискусій, роздумів. В різний час з'явилися роботи Н. Арнокура [1; 2], Дж. Е. Гардінера [89], А. Долмеча [84] та інших дослідників-практиків, в яких поступово формувалася система цінностей історично інформованого виконавства й викристалізовувалися елементи певних виконавських стилів щодо давньої музики.

⁴ Н. Сікорська виділяє серед найбільш значних історичні концерти Ж.-Ф. Фетіса в Парижі (1832–1836), концерти Ч. Селемена в Лондоні (1855–1857) та інші.

В українському музичному середовищі в руслі історично інформованого виконавства працюють Н. Даньшина-Хмілевська, Н. Сікорська, О. Шадріна-Личак та інші музиканти-дослідники, які науково осмислюють і практично втілюють його засади по відношенню до музики окремих історичних стилів і жанрів. Н. Даньшина-Хмілевська послідовно впроваджує принципи історично інформованого виконавства, досліджуючи та виконуючи музику європейського Ренесансу та українського Бароко; Н. Сікорська та О. Шадріна-Личак є авторами досліджень про барокову клавірну музику [49; 59; 60], також вони є провідними виконавицями такої музики на клавесині. В дослідженнях українських музикантів цінним є врахування актуального стану вітчизняного виконавського мистецтва, пошук способів подолання інерції, присутньої в нашому концертному житті й професійній освіті.

Розгляд окремих положень досліджень музикантів-практиків різних часів, що наводиться нижче, має на меті прослідкувати, як формувалося уявлення про виконавський стиль, відповідний різним видам давньої музики, які риси барокового виконавського стилю музиканти й дослідники вважають істотними, які підходи до роботи з бароковими творами вони описують і застосовують у практичній роботі.

Засади історично інформованого виконавства вперше отримали системне висвітлення в роботах Н. Арнонкура, які були й залишаються настільними книгами всіх сучасних музикантів-автентистів [2]. На основі власного виконавського досвіду Арнонкур сформулював ідею історично коректного виконання твору: вірність задуму твору (*Werktreu*)⁵ він проголошує метою виконавської діяльності музиканта. В центр виконавської роботи ставиться музичний твір, специфіка його стилю та мови. Варто не осучаснювати давні твори, а намагатися зрозуміти їх логіку й діяти згідно її законів. Згідно з цією метою, Арнонкур пропонує переглянути традиційний

⁵ Н. Арнонкур використовує німецький термін «*Werktreu*», який можна розуміти як «істинність», «правдивість», «відданість твору».

підхід до нотного запису. На його думку, є два типи нотації: в одному предметом запису є твір, тобто композиція як така, в другому – виконання. В першому випадку нотація не дає відомостей щодо тонкощів відтворення тексту, в другому, навпаки, містить багато виконавських вказівок. Твори доби Ренесансу та Бароко в основному зафіксовані нотацією першого типу. Отже, робота з докласичним нотним текстом передбачає додаткові теоретичні знання інтерпретатора.

Поряд з оновленим підходом до нотації, важливою засадою історично інформованого виконавства, на думку Арнонкура, є коректне розуміння вокальної та інструментальної артикуляції. Серед основних правил артикуляції він констатує: 1) незалежність акценту від метричної долі такту і узгодженість його з тривалістю ноти, довга нота після коротких завжди передбачає акцент; 2) диференціацію способів артикуляції, позначених лігою, вертикальною рисою та крапкою; 3) необхідність невеликого затримання в часі першої з чотирьох нот під лігою; 4) відносність у співвідношенні тривалостей у виконанні пунктирного ритму та інші.

Третім (після нотації та артикуляції) важливим питанням коректної інтерпретації барокових і ренесансних творів, на думку Арнонкура, є вибір темпу. Темп залежить від багатьох факторів. «Після 1600 року, – зазначає Арнонкур, – темпові відмінності виражалися за допомогою **різних нотних тривалостей** (...) Такт і темп, оскільки все виражалось за допомогою тривалостей нот, створювали єдність» [2, с. 46]. Позначення темпу, якщо воно містилося в нотному тексті, стосувалося характеру твору чи афекту. У визначенні темпу Арнонкур пропонує орієнтуватися на зміст нотного тексту та на афект.

Важко переоцінити значення монографій Н. Арнонкура як перших наукових праць в області історично інформованого виконавства. Найважливіше, що зафіксував Арнонкур: підхід до виконання музики докласичної доби відрізняється від підходу до виконання класико-романтичних творів. В роботах Арнонкура відображено загальну систему

орієнтирів на шляху формування ренесансного та барокового виконавських стилів. Очевидно, ця система вимагала подальшої конкретизації в умовах окремих видів і жанрів музики. В українській науковій і виконавській сфері такою конкретизацією ідей Арнонкура та інших дослідників-автентистів є дослідження Н. Даньшиної-Хмілевської та Н. Сікорської, а також їх виконавська діяльність.

В дисертації Н. Сікорської [49] систематизовано риси виконавського барокового стилю в умовах клавірної музики. Для проблематики нашого дослідження важливо, що Н. Сікорська виділяє такі елементи виконавського барокового стилю, які є універсальними і залишаються справедливими не тільки для клавірних творів бароко, але й для барокових творів інших жанрів, зокрема, вокально-хорових. Авторка пропонує розглядати бароковий виконавський стиль як триступеневу ієрархічну систему, в якій базовим рівнем є музичний зміст, наступним – сукупність композиторських засобів (в т.ч. тональність, метро-ритм, музично-риторичні фігури тощо), і зрештою, третім рівнем є варіативний потенціал виконавця (в т.ч. артикуляція, темп, динаміка, *rubato*). Саме виконавські ресурси, їх варіативні можливості, на думку Н. Сікорської, спрямовані на правильне, історично коректне прочитання нотного запису. За словами науковиці, нотний запис «виконує роль медіатора між композитором і виконавцем у рамках барокового стилю» [49, с. 110].

В продовження міркувань Н. Арнонкура щодо відмінностей в роботі з класико-романтичним і бароковим нотним текстом, Н. Сікорська зазначає, що специфіка прочитання барокового тексту полягає в необхідності бачити одні музичні властивості (не позначені) за іншими (позначеними). Через розуміння, яким може бути темп, передається музичний афект; розуміння динаміки походить з аналізу фактури; розуміння типу руху залежить від співвідношення тривалостей. Аналіз цього взаємозв'язку допомагає виконавцю знайти правильний шлях інтерпретації творів бароко.

Суголосним із проблематикою нашої роботи є дослідження Н. Даньшиної-Хмілевської, в центрі якого знаходяться питання виконання ренесансної вокальної музики українськими хористами [15]. Дисертація Н. Даньшиної-Хмілевської була першою в Україні спробою об'єднання практичного та наукового досвіду диригента-хормейстера щодо музики докласичного стилю. Тому багато положень цієї роботи, нині загальновідомі в середовищі українських музикантів-автентистів, у 2013 році, коли відбувся захист дисертації, звучали по-новаторському. Важливо було те, що саме диригент-практик усвідомлює проблеми історично інформованого виконавства й викладає свої думки в науковій роботі. Авторка зазначає коло питань, з якими стикається диригент, що прагне виконувати музику доби Ренесансу: що вважати текстом музичного твору? Як відбувається «переклад» композиторського задуму з однієї стильової мови на іншу? Обговорюються також питання стилю, техніки композиції, взаємодії слова та музики, звуковисотної та метро-ритмічної організації старовинних творів, впливу жанру на стиль виконання тощо. Зазначене коло питань залишається актуальним і для барокових творів. Н. Даньшина-Хмілевська акцентує увагу на тому, що відповідальність за відтворення стилю лежить не тільки на композиторі, але і на виконавцях. Завдяки виконанню певних деталей, стиль відтворюється як ціле. «Комплекс виконавських засобів відтворення звукового образу музичного твору, – зазначає дослідниця, – є носієм стильової інформації і одним з важливих чинників стилеутворення» [14, с. 1].

Специфічним для вокально-хорового виконавського стилю певної епохи є питання манери співу. Н. Даньшина-Хмілевська, хоча і розглядає це питання по відношенню до музики Ренесансу, проте її спостереження носять універсальний характер. На думку дослідниці, чинниками, які формують звуковий образ, що відповідає певному історичному стилю, є: 1) певний тип дихання, 2) опора звуку, 3) місце його фокусування, 4) спосіб використання резонаторів, 5) фонетичні особливості тексту, 5) доречність і міра вібрато.

Враховуючи практичний досвід, авторка пропонує алгоритм виконавських дій⁶ в роботі над вокально-хоровими творами доби Ренесансу. Ми використовуємо запропонований нею алгоритм з урахуванням стильової специфіки німецького бароко. Окрім цього, в нашому дослідженні також розглядаються й інші питання, що піднімалися в дисертації Н. Даньшиної-Хмілевської. Це актуальні для ПВ питання коректності нотного тексту творів, вибору виконавських ресурсів, міри і доцільності виконавської імпровізації (відповідно, зазначені питання розглядатимуться в контексті мотетів Й. С. Баха)⁷.

Як можна зрозуміти з наведеного короткого огляду досліджень з історії барокової музики та історично інформованого виконавства, загальний напрямок, за яким розгортається наукова думка і практична діяльність музикантів, може бути визначений як поступова деталізація, уточнення, накопичення відомостей, що стосуються різних жанрових та історично-стильових відгалужень музики. Природно, що наші знання й практичний досвід множаться, систематизуються й узагальнюються. Відповідно, дане дослідження також може розглядатися як чергова ступінь деталізації, наступний етап уточнення певних загальних позицій історично інформованого виконавства в конкретних жанрових і стильових умовах – по відношенню до творів німецького вокально-хорового бароко. В наступному підрозділі узагальнимо відомості щодо елементів виконавського вокально-хорового стилю німецького бароко.

⁶ Алгоритм виконавських дій, за Н. Даньшиною-Хмілевською, містить у собі: аналіз поетичного тексту та його повне освоєння, музично-теоретичний аналіз, порівняльний аналіз першоджерела та редакторських версій, розстановку дихальних цезур та досягнення єдиного ритму дихання у процесі співу, опрацювання метро-ритмічних складнощів твору, робота над звукоутворенням, звукоподачею, звуковеденням [15].

⁷ В підрозділі 2.4 розглядається питання нотних редакцій, питання виконавського складу відповідно історично-стильовому еталону ми розглядаємо в підрозділі 2.2. Окремі питання імпровізації частково висвітлюються в підрозділах 1.2 та 2.3.

1.2. Складові вокальної майстерності барокового співака

В сучасній виконавській практиці сформувався історично орієнтований підхід до творів докласичної доби, зокрема музики Бароко. Він передбачає, за словами Дж. Батта, «виконання музики минулого на основі музично-історичних даних про характер і способи вокальної та інструментальної артикуляції, про розшифровку мелізмів <...>, про систему темперації та еталон висоти, про принципи реалізації динамічних та агогічних акцентів тощо» [3]. В умовах виконавської практики минулого, коли функції автора та виконавця твору не розмежовувалися і виконавець мав більшу свободу в реалізації нотного тексту, композиторський задум нерідко фіксувався в нотах узагальнено, без звичної і вкрай потрібної сьгоднішньому виконавцю деталізації. Тому від музикантів, що сьгодні прагнуть виконувати барокову музику в автентичній манері, вимагаються інтелектуально-творчі зусилля, спрямовані на прочитання та творче доповнення нотного тексту (звісно, мова йде про оригінальні нотні тексти, а не редакторські версії творів). Працюючи з уртекстами барокових творів (краще навіть з факсимільними виданнями рукописів чи стародруків) сьгоднішній виконавець повинен самостійно добирати виконавські засоби, в т.ч. темп, динаміку, агогіку, штрихи.

На основі аналізу аудіо- та відеозаписів європейських музикантів, відомостей з теоретичних праць про автентичне виконання та власної виконавської практики нижче систематизуватимуться виконавські засоби, притаманні *стилю вокально-хорової барокової музики Німеччини*. Зокрема, зупинимося на трьох групах виконавських засобів: темпоритмі, динаміці та артикуляції. Зауважимо, що в процесі живої репетиційної роботи виконавські засоби тісно переплітаються: неможливо, припустимо, вирішити артикуляційні проблеми відокремлено від темпоритму чи динаміки. Таким чином, поділ виконавських засобів на групи є умовним. Він необхідний з огляду на бажання надати інформації певний порядок, систему. Зауважимо також, що основним критерієм вибору виконавських засобів вокально-

хорової музики Бароко є зміст словесного тексту. В наших міркуваннях ми завжди будемо виходити з необхідності точного розуміння та чіткого відтворення словесного тексту твору.

Темпоритм. В процесі вибору виконавських засобів, пов'язаних із темпоритмом у барокових творах, музикант, якщо говорити узагальнено, стикається з двома проблемами: 1) вибір основного темпу твору чи його частин та 2) доречність та ступінь темпових коливань. Відсутність в нотному тексті позначень метроному, рідкість та відносність темпових ремарок змушують сьогоденного виконавця барокових вокально-хорових творів у виборі темпу твору та відхилень від нього орієнтуватись на низку додаткових ознак.

Перше, на що слід звернути увагу – це зміст літературного тексту. Наприклад, текст першого мотету Баха взято з псалма 149:1-3 (*«Заспівайте Господу пісню нову, Йому слава на зборах святих! Хай Ізраїль радіє Творцем своїм, хай Царем своїм тішаться діти Сіону! Нехай славлять ім'я Його танцем, нехай вигравають для Нього на бубні та гуслах»*). В коментарі до псалму зазначається, що після повернення з вавилонського полону євреїв та відновлення Єрусалиму їх пісні з покайних змінилися на радісні й хвалебні. Урочистий піднесений характер підкреслюється використанням шістнадцяток, риторичною фігурою *circulatio* на слові «Reigen» (танок, хоровод), ритмічною групою з вісімки двох шістнадцяток⁸, активних чверток на слові «singet» (заспівайте). «Хвалити», «радіти», «співати» – ось слова, що найбільш ємко передають характер твору. Очевидно це передбачає рухливий темп.

Друге, на що слід звернути увагу при виборі основного темпу твору, – це домінуючі тривалості. Наявність дрібних тривалостей (шістнадцяток) при розмірі $\frac{3}{4}$ дає зрозуміти приблизний темп розділу (*Allegro*), але вже з урахуванням змісту тексту.

⁸ Така ритмічна фігура має назву *figura corta*.

Третій чинник, що впливає на вибір темпу – тональність. Наприклад, усі розділи першого мотету написані в мажорних тональностях, що орієнтує на виконання в достатньо рухливих темпах.

Жанр також може бути орієнтиром у виборі темпу твору. Зокрема, йдеться про протестантський хорал, до якого Бах нерідко звертається у мотетах. Спів хоралу всією громадою був важливою частиною лютеранського богослужіння. Очевидно, що хорал не повинен співатися надто швидко: віряни не є віртуозними співаками, до того ж спів великої кількості людей в умовах храмової акустики не дозволяв би чітко озвучити текст. Отже, епізоди мотетів з використанням хоралу повинні виконуватися у спокійному темпі (*Andante*). Жанрові ознаки колискової у п'ятій строфі мотету «Jesu, meine Freude» вказують на необхідність спокійного темпу, що узгоджується з мінорним ладом та наявністю хорального наспіву в альті.

Отже, як бачимо, обираючи основний темп барокового твору чи його розділів, виконавець повинен орієнтуватись на ряд ознак, серед яких зміст тексту, домінуючі тривалості, лад, тональність, метр, жанр тощо.

Далі розглянемо деякі виконавські аспекти агогіки, тобто темпових коливань, в мотетах Баха. Одним з елементів агогіки є *tempo rubato* (дослівно «викрадений час») – виконання в умовах ритмічної свободи, з випередженням чи уповільненням. Зазвичай *tempo rubato* в нотах не фіксується. Хоча цей прийом поширений у сольному виконанні, проте подекуди зустрічається і в хорових партитурах, зокрема, в ансамблевих епізодах, де одну партію виконує один співак. Наприклад, *tempo rubato* доречний в одному з тріо мотету Й. С. Баха «Jesu, meine Freude». В тт. 360-361 для більш виразної мелодичної лінії *Soprano I* та *Soprano II* можуть вільно виконати шістнадцяті, спираючись на ритмічно чітку партію тенора (див. приклад 1).

Приклад 1

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт.355-361. Використання *tempo rubato*:

355 99

Soprano I: - ten, gu - te Nacht, blei - bet weit da-hin-ten, blei - bet

Soprano II: - bet weit da - hin-ten, blei-bet weit da - hin-ten, blei - bet weit

Alto: ten,

Bass: - ten, blei - bet weit da - hin-ten, blei-bet weit

Прийом *tempo rubato* може виступати засобом формування синтаксису речення, як в іншому прикладі з того ж мотету. В розділі «Denn das Gesetzt...» в т. 125 після слова «Geistes» стоїть кома; рух восьмими. Після коми треба зробити невелику смислову паузу (так, як би ми це зробили, виразно читаючи текст), але далі пришвидшити восьмі, щоб такт не втратив свою цілісну структуру (див. приклад 2).

Приклад 2

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт.123-127. Використання *tempo rubato*:

123

Soprano I: Denn das Ge - setz des Gei - stes, der da le - ben - dig ma - chet in Chri - sto

Soprano II: Denn das Ge - setz des Gei - stes, der da le - ben - dig ma - chet in Chri - sto

Alto: Denn, denn das Ge - setz des Gei - stes, der da le -

Наступний приклад демонструє, як прийом *tempo rubato* може доповнити риторичну фігуру. Агогічні коливання здатні зробити фразу «hat mich frei gemacht» («ти звільнив мене») надзвичайно виразною. Рух до вершини фрази «hat mich **frei**» завершується легким зависанням на слові «frei» («вільний»), тоді як вісімки на словах «hat mich» рухаються швидше, щоб дати час на звучання «frei». Інтерпретатор за допомогою цього «зависання» дає зрозуміти слухачу, наскільки внутрішньо вільним може бути людина без гріха (див. приклад 3).

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт.128-136. Азогічне доповнення риторичної фігури за допомогою *tempo rubato*:

Обмежимося цими прикладами, зауваживши, що використання *tempo rubato* повинно мати художню доцільність, сприяти донесенню змісту словесного тексту.

Відхилення від основного темпу можливі і доречні в кадансах. Ступінь темпових розширень залежить від місця кадансу в композиції, а також від типу музичного руху в кожному епізоді, його темпу, ладового вирішення. Наприклад, навряд чи доцільне темпове розширення в серединному кадансі, інакша справа – заключний каданс епізоду чи всієї композиції. Порівняємо два каданси. Перший з них – каданс в кінці першої частини Меси *сі мінор* Й. С. Баха (розширення мінімальне) (див. приклад 4).

Приклад 4

Й. С. Бах. Меса сі мінор. №1 «Kyrie», тт. 124-126. Приклад мінімального темпового розширення в кадансі:

Edition Peters. 8246

Другий приклад – каданс в кінці крупної форми (розширення більш вагоме) (див. приклад 5).

Приклад 5

Й. С. Бах. Магніфікат ре мажор. № 12 «Gloria Patri», тт. 39-42. Приклад кадансу в кінці твору, де розширення більш широке:

Edition Peters. 6195

Два наступні приклади ілюструють залежність темпового розширення в кадансі від характеру попереднього музичного руху. В умовах мінорної

тональності, руху в темпі *adagio*, відповідно і каданс допускає значне темпове розширення (див. приклад 6).

Приклад 6

Й. С. Бах. Меса сі мінор. № 8 «Qui tollis», тт. 46-50. Каданс в кінці повільної частини, де темпове розширення відповідає настрою частини і є більш широким:

The image shows a musical score for the end of the 'Qui tollis' section of the Mass in G minor, BWV 234, by J.S. Bach. The score is in G minor and 4/4 time. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard part. The lyrics are: "no - - - stram, de - pre - ca - - ti - o - - nem no - stram." A red box highlights the final cadence in measures 48-50, where the tempo is significantly expanded.

Якщо ж темп жвавий в мажорній тональності, то і каданс в темповому співставленні не такий широкий (див. приклад 7).

Приклад 7

Й. С. Бах. Меса сі мінор. № 19 «Confiteor», тт. 246-251. Приклад кадансу в кінці частини в швидкому темпі:

The image shows a musical score for the end of the 'Confiteor' section of the Mass in G minor, BWV 234, by J.S. Bach. The score is in G minor and 4/4 time. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard part. The lyrics are: "men, A - - men, ven - tu - ri sae - cu - li, A - - men." A red box highlights the final cadence in measures 248-251, which is in a fast tempo.

До виконавських засобів, пов'язаних із організацією музичного часу в барокових творах, варто віднести **геміолу**. Зупинимось на ній детальніше,

оскільки геміола нерідко зустрічається в мотетах Баха, слід вміти «бачити» її в нотах і правильно виконувати. Геміола – це зміна тридольного метру на дводольний шляхом переносу акцентів в такті. Внаслідок цього два тридольні такти поділяється на три дводольні групи, звучання збагачується грою акцентів і набуває особливого шарму. В вокально-хорових творах геміола визначається розташуванням наголошених та ненаголошених складів. Геміола нерідко пов’язана з гармонічною формулою кадансу, при цьому найважливіша з трьох дводольних груп є остання, оскільки містить *пенультиму* та *ультиму*. Геміола може стояти як в кінці, так і в середині музичної побудови (див. приклад 8).

Приклад 8

Й. С. Бах. Меса сі мінор. № 4 «Gloria», тт. 59-65. Геміола в середині музичної побудови:

Важливою ознакою геміоли є збереження дводольної метричної основи, навіть в умовах несинхронної ритміки, як показано в прикладі 9:

Приклад 9

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт. 204-209. Геміола в умовах несинхронної ритміки:

Зазвичай композитори не позначають геміолу, виконавець повинен сам знайти її в партитурі. В вокально-хорових творах варто орієнтуватися на розташування наголошених та ненаголошених складів у слові. Як видно в прикладі, у словосполученні «Trotz des Todes Rachen» склади «То» та «Ra» є наголошеними (див. приклад 10).

Приклад 10

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт. 152-156. Вплив наголошених і ненаголошених складів в слові на метричну сторону в такті:

В тридольному такті вони припадають на третю та другу долі відповідно. У випадках порушення просодії слід орієнтуватися на правильну вимову, а не на збереження регулярних метричних акцентів. Тому для збереження

наголосів в словах виконуємо геміолу: в 152 такті робимо першу та третю долі сильними, а 153 такті другу сильною, замість першої.

Перейдемо до другої групи виконавських засобів – **динаміки**. Щодо ролі динаміки у системі виконавських засобів барокового твору Арнонкур зазначав: «... кожен музикант перед усім цікавиться динамічними відтінками (*piano, forte* і т.д.). Що грати голосно, а що тихо – сьогодні найважливіше питання інтерпретації. В музиці Бароко подібне відношення до динаміки не було настільки важливим. Смысл ні одного тодішнього твору не змінювався в залежності від того, голосно чи тихо його виконували. В багатьох випадках динаміку можна було просто поміняти місцями: замість *forte* грати *piano* і навпаки; якщо тільки виконання було красивим та цікавим, воно завжди мало якийсь смисл. Іншими словами, динаміка не вважалась невід'ємною частиною твору...» [2, с. 40]. В наведеному висловленні звернемо увагу на відсутність сталих динамічних рішень та важливість динамічної різноманітності, що є одною з умов «красивого та цікавого виконання».

Динамічні можливості інтерпретації барокового твору реалізуються на чотирьох масштабних рівнях: від найбільшого до найменшого. Найбільшим є рівень розділів, наступним є рівень фраз, далі мотивів, найменшим – рівень окремих звуків. Динамічний план барокового твору, на відміну від класико-романтичного виключає тривале *crescendo* та *diminuendo*, оскільки воно було неможливим на тогочасних інструментах. Великі розділи форми узгоджуються за принципом динамічного контрасту. Одним з його проявів є ефект відлуння, який полягає в співставленні динамічних градацій – *forte* та *piano* при повторі музичного матеріалу. В розглянутому нами творах є виразні приклади ефекту відлуння (див. приклад 11).

Приклад 11

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude», тт. 300-305. Ефект відлуння:

The image shows a musical score for four voices: Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenore. The score is in 2/4 time and consists of measures 300 to 305. The lyrics are: "Gu - te Nacht, gu - te Nacht, gu - te Nacht, Gu - te Nacht, o We - sen, gu - te Nacht, o We - sen, gu - te Nacht, o We - sen, gu - te". The score includes dynamic markings: *p* (piano) and *f* (forte). Red boxes highlight the first and second measures of the Soprano I and II parts, and the first measure of the Tenore part, illustrating the effect of the 'echo' (Ефект відлуння).

В межах фраз та мотивів натомість можливі динамічні дуги, гнучкі переходи між різними градаціями гучності, пов'язані з артикуляцією. Іншими словами динаміка фраз та мотивів – це динаміка мови. Наприклад, динамічна будова силабічного мотиву⁹ визначається наголосом у слові. Наголошений склад динамічно вищий по відношенню до ненаголошеного. В наведеному нижче прикладі слова «Jauchzet», «preiset», «Tage» складаються з двох складів, причому перший склад наголошений і динамічно вище за другий. В слові «frohlocket» три склади, наголошений в якому другий. Він є також динамічно вагоміший (див. приклад 12).

Приклад 12

Й. С. Бах. Різдвяна ораторія. № 1 «Jauchzet, frohlocket!», тт. 33-38. Залежність динаміки в структурі такту від силабічної побудови слова:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is in 2/4 time and consists of measures 33 to 38. The lyrics are: "Jauchzet. froh - lo - cket! auf. prei - set die Ta - ge!". The score includes dynamic markings: *tr.* (trillo). Red boxes highlight the first and second measures of the Soprano, Alto, and Tenore parts, illustrating the dependence of dynamics on the syllabic structure of the words.

⁹ Силабічно організований мотив – той, в якому кількість звуків відповідає кількості складів.

Найменший масштабний рівень динамічних змін у бароковому творі – рівень окремого звуку, називатимемо цей рівень мікродинамікою. Можна провести паралель між вокальною манерою, що відповідає бароковому стилю, та грою на автентичних струнних інструментах, де кульмінація звуку припадала на середину смичка. Так само і в одній вокальній ноті, короткій або довгій, може бути свій розвиток. Ми зобразили це графічно у вигляді дуги (див. схему 1).

Схема 1

Динамічна дуга барокового звуку:



В умовах пріоритетності словесного тексту питання **артикуляції** в реконструкції барокового вокально-хорового стилю набуває особливої ваги. У вокально-хорових творах варто розрізняти мовну та музичну артикуляцію і розуміти, що перша великою мірою визначає другу. Мовна артикуляція в німецьких вокально-хорових творах, у свою чергу, поділяється на два рівні – правильне відтворення орфоєпії (вимови німецьких слів) та перенесення норм орфоєпії у спів (приспівування приголосних, спів довгих та коротких голосних; виконання німецьких фонем Ü, Ä, Ö тощо). Правильна вимова словесного тексту є основою донесення ідеї музичного твору. Вона також формує коректну манеру співу.

Питання мовної артикуляції в німецьких барокових творах вимагає окремого розгляду. Ми зупинимося лише на одному аспекті музичної

артикуляції - впливу слова на штрих. Зауважимо, що артикуляційні ремарки в хорових партитурах барокової доби майже ніколи не проставлялись композитором. Якщо ми бачимо їх в нотах, перед нами, скоріше за все, результат праці редактора.

Німецька орфоепія у співі вимагає чіткої, інколи гострої вимови. В наведеному прикладі при коректній вимові слів (приклад 13) і замиканні усіх приголосних, під чвертками слід ставити *staccato*, щоб не змазати ясність вимови. Штрих *staccato* найчастіше потрібен у закритих складах, в умовах швидких темпів. Якщо не виконувати це місце і подібні йому штрихом *staccato*, виконавець втратить гостроту німецької вимови, що є пріоритетом у реконструкції барокового вокального стилю.

Приклад 13

Й. С. Бах. Кантата № 147 «Herz und Mund und Tat und Leben», тт. 20-21. Вплив німецької орфоепії (замкнуті склади) на виконавський штрих:

The image shows a musical score for J.S. Bach's Cantata No. 147, measures 20-21. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in German and English. Red boxes are drawn around specific notes in the vocal lines, highlighting where staccato articulation is required for clarity in closed syllables. The lyrics are: Herz und Mund und That und Le-ben, Herz und Mund und thy heart and lips, thy whole be-hav-iour, heart and lips, thy ge-ben, Herz und Mund und That und Le-ben, Herz und Mund Sa-viour, heart and lips, thy whole be-hav-iour, heart and lips, thy Herz und Mund heart and lips.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що досвід виконавської реконструкції барокового вокально-хорового твору відкриває музиканту-інтерпретатору нові перспективи творчого діалогу з нотним текстом. Бароковий твір, з його узагальненою фіксацією творчих намірів композитора, дає надзвичайний

простір для виконавських пошуків. Цей простір набагато ширший, ніж в класико-романтичних творах. Усвідомлення цього факту вивільнює фантазію і креативність виконавця. Активний виконавський діалог з нотним текстом корисний виконавцю і слухачеві. Завдяки такому діалогу виконання музики перетворюється на захоплюючий процес живого музикування, якому чужа інерція і професійна байдужість.

РОЗДІЛ 2. МОТЕТИ Й. С. БАХА В АСПЕКТІ СУЧАСНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ВИКОНАВСЬКИЙ БАРОКОВИЙ ВОКАЛЬНИЙ СТИЛЬ

2.1. Жанровий стиль бахівського мотету (систематизація відомостей про особливості жанру мотету в творчості Баха на основі музикознавчих праць)

Мотет є одним з найдавніших жанрів європейської музики. Протягом свого існування він зазнавав значних стильових змін, через що доволі складно назвати такі жанрові критерії мотету, які б залишалися сталими, попри історичні зміни. Єдиною рисою, котра об'єднує настільки далекі в стильовому відношенні твори, як, наприклад, ізоритмічний мотет *ars nova* та мотет доби Ренесансу, старий політекстовий мотет та протестантський мотет, – є *опора на слово як конструктивну і семантичну основу композиції*. Дослідник європейського і зокрема німецького мотету Даніель Р. Меламед відзначає певну неясність і суперечливість самого терміну «мотет», як його розуміли в часи Баха: інколи мотетом вважали жанр, інколи стиль, а інколи форму музичних творів [117, с. 8]. Наприклад, Йоганн Готфрід Вальтер в «Musicalisches Lexicon» (Лейпциг, 1732) дає наступне визначення мотету: «Motetto, множина Motetti [італійська] Motet, множина Motets [французька]. Інші пишуть: Motetto, Moteto; Латинська: Motettus або Mottetus, Motetus, Motectum, Moteta і т. д. – музичний твір, написаний на тексти біблійних цитат, для виконання без інструментів (за винятком basso continuo), досить орнаментований, з фугами та імітаціями. Але вокальні партії можна посилювати за допомогою найрізноманітніших інструментів» [143, с. 424]. Вальтер, з-поміж іншого, висуває такі жанрові критерії мотету: походження текстів, склад і співвідношення виконавців. Він наголошує, що в мотеті вокальні голоси пріоритетні, а інструментальні – вторинні, виконують функцію *colla parte* та/або мають значення *basso continuo*. Аналогічну думку про визначну для жанру мотету роль словесного тексту знаходимо в

«*Critischer Musicus*» Йоганна Адольфа Шайбе, де зазначається, що словесною основою мотетів є біблійні цитати та хоральні вірші [131, с. 179]. Шайбе також відзначав роль інструментів *colla parte* у додаванні тембрової яскравості співочим голосам. Маттезон [116, с. 75] зазначає, що в процесі розвитку мотету змінювався його виконавський склад: якщо ранній мотет виконувався *a cappella*, то на початку барокового часу застосовувалися інструменти як *basso continuo* чи *colla parte*. Він зазначав, що важливою умовою *colla parte* є повний дубляж партій співаків. Пріоритет вокальних партій над інструментальними, на думку Маттезона, зближує сучасний йому мотет із більш раннім мотетом XVI століття.

У міркуваннях щодо мотетів явно чи неявно оговорюється різниця між вокальними композиціями, у яких інструменти подвоюють вокальні голоси (такі композиції вважають мотетами), і композиціями, в яких інструменти мають незалежні партії (такі твори вважають концертами). Шайбе розрізняє мотети та концерти й попереджає, що якщо хтось вийде за межі дублюючої ролі інструментів у мотеті, «тоді можна буде змінити стиль і перетворити (композицію) на справжній церковний концерт» [131, с. 182]. Іншими словами, роль інструментів у вокальній композиції багато в чому визначає жанрову природу твору: інструменти *colla parte* – мотет, незалежні інструменти – концерт. Німецькі теоретики (зокрема, Маттезон) зазначають, що жанрові межі концерту та мотету не завжди можуть бути чіткими, і в деяких країнах поза Німеччиною мотет трактується надто широко. В Італії мотет репрезентував широку палітру духовних творів, від сольних із *basso continuo* до п'єс із кількома голосами та інструментами. Це видно, наприклад, з назви твору Джованні Легренці «*Motetti sacri a voce sola con tre Strumenti*» для сопрано соло та ансамблю інструментів).¹⁰ Німецькі композитори скоріше за все називали б такі твори концертами, оскільки в них використовувались незалежні інструменти, або вони використовували б термін «мотет» в руслі італійської традиції, широко. Це пояснює, чому

¹⁰ Венеція, 1692.

заголовок «Motet» іноді з'являється у творах Й. С. Баха, які за музичним матеріалом інструментів слід вважати концертами. Французькі нотні записи кінця XVII століття також підтверджують ширше, ніж в Німеччині, розуміння терміну «мотет». Наприклад, Себастьян де Броссар використав цей термін у назві «Elevations et Motets à II. Et III. Voix, et à voix seule, deux Deffus de Violon, ou deux Flûtes avec la Basse continuê» («Возвеличування та мотети для двох і трьох голосів і сольного голосу, дві скрипки або дві флейти з basso continuo»).¹¹ В цьому творі також інструменти мають більш самостійну роль відносно хорових голосів.

Окрім добре відомих мотетів Й. С. Баха (BWV 225–230), серед його доробку є також інші твори, позначені як мотети у латинській або італійській версії назви, відповідно «Motetto» або «Motetta». Меламед пояснює це тим, що Бах використовував термін «мотет» у французькому та італійському розумінні жанру – тобто, він мав на увазі твори із незалежними від вокальних партій інструментальними голосами. Проте, частіше Бах використовував слово «motet» по відношенню до німецькомовних творів а cappella та з інструментами в ролі *basso continuo* чи *colla parte*. Такими є мотети BWV 225–230.

В залежності від походження текстів та ступеня тотожності інструментальних та вокальних партій, Меламед поділяє всі твори Баха, названі композитором мотетами, на три групи: 1) твори на біблійні тексти і хоральні вірші тільки для хорових голосів (можливо, з *basso continuo* та з інструментами *colla parte*); 2) твори на тексти з хоральної поезії, в яких інструментальні партії частково відрізняються від вокальних (в цій групі лише один твір в двох версіях); 3) твори на біблійні тексти чи хоральні вірші з самостійними, незалежними від вокальних голосів інструментальними партіями (див. таблицю 1).

¹¹ Париж, 1698.

Таблиця 1

Твори Й. С. Баха, позначені ним як мотети. Поділ на групи в залежності від походження тексту та узгодження вокальних та інструментальних партій (за Д.Меламедом):

Композиції для хорових голосів (можливо з basso continuo та з інструментами colla parte)

Назва мотету	Дата
«Ich lasse dich nicht» BWV Ahn. 159	1712/13
«Singet dem Herrn ein neues Lied» BWV 225	1726/1727
«Der Geist hilft unser Schwachheit auf» BWV 226	1729
Johann Christoph Bach «Der Gerechte, ob er gleich»	1743–1746
Sebastian Knüpfer «Erforsche mich, Gott»	1746/47
Johann Christoph Bach «Unsers Herzens Freude»	1746/47

Композиції із частково незалежними інструментами

Назва мотету	Дата
«O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118 (перша редакція)	1736/37
«O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118 (друга редакція)	1746/47

Композиції із самостійними інструментами

Назва мотету	Дата
Johann Christoph Schmidt «Auf Gott hoffe ich»	1716
G. V. Pergolesi «Tilge, Höchster, meine Sünden»	1746/47
«Gott ist mein König» BWV 71	1708

Найбільша група творів, що їх Бах назвав мотетами, включає шість п'єс без незалежних інструментів на біблійні тексти та тексти з хоральної поезії. З огляду на походження текстів та виконавський склад, композитор використовує тут жанрове визначення «мотет» цілком в дусі центральnonімецької традиції. Автографи творів BWV 225 і BWV 226, а

також BWV Anh. 159 (можливий автор Йоганн Крістіан Бах) свідчать про те, що Бах був послідовним у використанні назви «мотет» («Motetto» або «Motetta») для такого роду творів. Майже всі вторинні джерела, тобто копії творів Баха BWV 227–230, автографи яких не збереглися, також мають заголовок «Motetto».

Більшість автографів, позначених Бахом як «Motetto», є партитурами. Деякі з них є окремими виконавськими партіями, і вони становлять особливий інтерес. Збереглися наступні виконавські партії мотетів у Й. С. Баха, позначені як «Motetto»: 1) партії «Erforsche mich, Gott» Себастьяна Кнюпфера, 2) партія basso continuo для «Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt» Й. К. Баха та 3) оригінальні партії «Der Geist hilft unser Schwachheit auf» BWV 226 (наводимо копії з автографів Баха в додатку А).

Заголовок «Motetto» у виконавській партії, імовірно, повідомляв музикантам щось важливе про композицію, наприклад, вказував на те, що твір за будовою відрізняється від вокально-інструментального концерту, або що музиканти повинні ансамблювати з хоровими голосами, які вони дублюють. Меламед зазначає, що частини кантати рідко містять відповідну назву.

Друга група п'єс, яку Бах також називає мотетами, складається з двох версій твору «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118. Наявність незалежних інструментальних партій порушує питання про жанр, і відповідь на це питання не є однозначною в історичній перспективі. Наприклад, незважаючи на те, що Бах назвав обидві версії «Motetto» (див. копію фрагменту автографу твору у додатку А), перша версія твору була опублікована у 24-му томі видання Бахівського Товариства серед кантат [67] під редакцією Альфреда Дьорффеля. В. Шмідер також надав твору «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» номер 118 у своєму каталозі, тобто розмістив його серед групи кантат. Neue Bach Ausgabe надрукував даний твір у збірці мотетів. Ханс-Іоахім Шульце та Крістоф Вольф описують його в «Bach Compendium» [132, с. 828, 902] як «такий, що межує з мотетом», але

відносять його до категорії вокальних концертів, до якої входять BWV 106, 157 та Köthener Trauermusik (BWV 244a). Коментатори нерідко доходять висновку, що BWV 118 знаходиться між жанрами мотету та кантати (додаток А).

Тим не менш, Бах позначив обидва автографи партитур «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» жанровою вказівкою «Motetto». Твір має ряд спільних рис із творами, які композитори XVIII століття називали мотетами, а також з іншими бахівськими творами, позначеними ним як мотети. Йдеться, зокрема, про використання контрапункту та трактування хоральної мелодії як *cantus firmus*. Поряд з тим, є в цьому творі риси, що мотетам XVIII століття не властиві. Це передусім частково незалежні від вокальних партій інструментальні партії. Проте здебільшого інструментальні партії все ж ідентичні вокальним партіям: коли хорові голоси активні, основна група інструментів (тромбони та струнні відповідно у першій та другій версіях) грає *colla parte*. Отже, пріоритет вокальних партій над інструментальними зберігається. Роль інструментів (*colla parte*) вказує на жанр мотету в тому розумінні жанру, яке було поширено в Німеччині XVIII століття. Дві партії *lituo*, імовірно, призначені для ріжків чи труб, більш незалежні, але їх роль у фактурі – фонова, вони забезпечують гармонічну та ритмічну підтримку, тобто замінюють відсутній *basso continuo*. BWV 118, таким чином, є композицією на хоральний текст, в якій вокальні партії переважають і дублюються інструментами *colla parte* (включаючи тромбони). Ці характеристики, як вище було встановлено, властиві мотету. У творі є інструментальні ригурнелі, а також наявні два інструменти, які не мають функції дублювання голосів. Оскільки, незважаючи на це, Бах назвав такий твір мотетом, його розуміння жанру, очевидно припускало подібні розширення.

Третя група композицій, позначених рукою Баха як «Motetto», об'єднує три твори для голосів із повністю самостійними інструментальними партіями. Відповідно до німецьких традицій, такі твори варто було б вважати

вокальними концертами. Один з творів у цій групі – оригінальна бахівська композиція, два інших переписані Бахом твори інших авторів. Усі три є винятком із звичайного використання Бахом терміну «мотет», і в кожному випадку – і, ймовірно, з певної причини – Бах, використав цей термін у його широкому значенні, у відповідності із французькою та італійською традиціями використання терміну.

Перший з трьох творів – зроблена Бахом у 1716 році копія партитури «Auf Gott hoffe ich» Йоганна Крістофа Шмідта. В «Auf Gott hoffe ich» використано біблійні тексти (вірші з Псалмів 56 та 116), а також вільну поезію (в арії). Називаючи цей твір «Мотетто», Бах, імовірно, мав на увазі французьке значення терміну. Лоуренс Дрейфус, аналізуючи партитуру, виявив чимало французьких впливів, зокрема, у використанні поперечних флейт та теорби, а також у позначенні однієї з партій як «Fagotto o Basson» [86, с. 123]. В такому контексті французьке тлумачення терміну «мотет» виглядає цілком природно.

Другий твір, в цій групі – «Tilge, Höchster, meine Sünden», пародія на «Stabat mater» Перголезі, для якої Бах підготував невелику партитуру в 1746–1747 рр. В партитурі жанр твору зазначено так: «P.51. Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont.» («Мотет для двох голосів, трьох інструментів і континуо»). Бах позначив цей твір спочатку як музику на слова псалма, а потім як мотет. В творі використовуються два сольні голоси та самостійні інструменти, отже, згідно німецької традиції, твір не варто було б вважати мотетом. Еміль Платен припустив, що Бах застосував термін «мотет» щодо поліфонічного стилю вступної частини твору [127, с. 47]. Можна також припустити, що термін «мотет» Бах використав в більш широкому, італійському розумінні жанру.

Третій твір групи – «Gott ist mein König» BWV 71 (1708 р.), єдиний, що належить Й. С. Баху. Меламед зазначає, що це найперший випадок, коли слово «Motetto» не з'являється на титульному аркуші партитури, але написано на титульному аркуші надрукованого лібрето твору та на обгортці

факсимільної партитури. Шпітта припускав, що наявність біблійних текстів та хоральної поезії стала причиною того, що Бах обрав жанрове визначення «мотет» для BWV 71. За музичними особливостями твір скоріше відповідає жанру вокального концерту. Бах, імовірно, використав назву «Motetto» для цього твору у його італійському значенні [136, с. 341].

Як можна зауважити на основі наведених прикладів, пріоритетним у німецькій жанровій традиції мотету було *походження тексту*. Тексти, які Бах використовував у своїх мотетах, майже повністю узгоджуються цією традицією: мотети Баха включають біблійні тексти, хоральну поезію та їх поєднання (за винятком вільного поетичного тексту в центральній частині BWV 225 і, можливо, тексту гімну з BWV 229). Отже, з погляду тексту концепція мотету Баха відповідала концепції його німецьких сучасників.

У найважливіших музичних аспектах мотети Баха також узгоджуються з розумінням жанру його сучасниками. Мова йде про домінуючу роль вокальних партій над інструментальними. Якщо інструментальні партії і були використані композитором, то їх роль була суто дублююча (*colla parte*) або гармонічна (*continuo*). Ця риса притаманна саме німецькому мотету, оскільки, наприклад, в італійському чи французькому мотеті роль інструментальних партій більш незалежна від вокальних. Детальніше питання виконавського складу ми розглянемо в підрозділі 2.2 даного дослідження.

Значну роль у мотетах Баха відіграє контрапункт. Опора на імітаційну поліфонію в мотеті була істотною для Баха, навіть незважаючи на те, що він привніс у жанр більш сучасне письмо, яке спиралося на засади функційної гармонії. Незважаючи на важливість фуґи в мотетах Баха, варто визнати, що більшість музичного матеріалу в них по суті гомофонна¹².

Підсумовуючи, слід сказати, що мотети Баха, а саме BWV 225–230, повністю відповідають характеристикам жанру в центральній Німеччині кінця XVII –початку XVIII століття. Для них притаманна наявність біблійних

¹² Систему поліфонії в мотетах Й.С. Баха досліджувала Д. Савченко [46; 47; 48.]

текстів чи хоральної поезії, спів а cappella чи з інструментами *colla parte* та *basso continuo*, використання контрапункту.

2.2. Виконавський склад мотетів Й. С. Баха

З усіх творів Й. С. Баха мотети мають найбільш тривалу виконавську традицію. А. Швейцер називав їх єдиними бахівськими творами, що постійно перебувають у репертуарі музикантів [61, с. 532]. Протягом понад двохсот років змінювалися виконавські підходи до мотетів, умови їх виконання, з'являлися і зникали різні виконавські тенденції. Сьогодні у світовій практиці поширені різні варіанти виконавського складу. Так, диригенти Джон Еліот Гардінер (John Eliot Gardiner), Філіпп Херревеге (Philippe Herreweghe) виконують мотети в супроводі *basso continuo*. Ансамбль «Bach Collegium Stuttgart» під керівництвом Гельмута Рілінга (Helmuth Rilling) мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» виконує хором у супроводі *basso continuo*, ансамблю дерев'яних духових та струнних інструментів. Британський ансамбль «Hilliard Ensemble» виконує мотети Баха без супроводу.

В Україні мотети Й. С. Баха традиційно виконуються *a cappella*. Таким складом твори виконували Ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського під керівництвом Віктора Іконника, хорова дитяча капела «Дзвіночок» (диригент Рубен Толмачов), Національна заслужена академічна капела України «Думка» під керівництвом Євгена Савчука.

Природно, що музиканта, який сьогодні ставить собі за мету виконувати мотети у відповідності з вимогами барокового стилю, зацікавлює питання: яким має бути виконавський склад мотетів Баха і чому саме таким, а не інакшим. Шукаючи відповіді, ми звернулися до спеціальної літератури й поринули в захоплюючу наукову дискусію. Вона вже понад сто років точиться в німецькомовному музикознавстві й зосереджена навколо питання: «з супроводом чи без?». Нижче наводимо аргументи і контраргументи цієї дискусії.

У зарубіжній літературі питання виконавського складу бахівських мотетів обговорювалося в двох площинах: *якісній* (якого типу виконавців слід залучати, чи мають бути задіяні музичні інструменти і які саме) та *кількісній* (скільки

співаків має бути в кожній партії). Ініціатором дискусії про кількісний склад співаків в мотетах став американський диригент і музикознавець Джошуа Ріфкін (Joshua Rifkin), який вважав, що переважна частина хорової музики Й. С. Баха, зокрема й мотети, розрахована на виконання одним співаком у кожній партії. Дж. Ріфкін посилався на архівні документи і доводив, що до 1750 року словом «хор» характеризували групу солістів [129]. Свої аргументи вчений виклав на початку 1980-х років, хоча тоді вони не набули підтримки серед більшості його колег. Водночас, деякі відомі бахознавці й апологети історично інформованого виконавства підтримали цю ідею (зокрема американський дослідник мотетів Даніель Меламед (Daniel Melamed), британський диригент Ендрю Перот (Andrew Parrott) та інші). Як і дискусія про доцільність використання інструментів при виконанні мотетів, так і обговорення кількісного складу хору сприяли поширенню у виконавській практиці різних варіантів виконавського складу.

Якісний склад виконавців у мотетах Баха, особливо, зважаючи на естетику історично інформованого виконавства, активно обговорюється в німецькомовному музикознавстві. Спираємось переважно на три роботи авторитетних фахівців в царині бахівської музики. Ці дослідження опубліковані в різний час (1904, 1967, 2003), між їх виданнями кілька десятиліть, і це дає змогу виявити динаміку поглядів на виконавський склад мотетів Баха, зауважити, як змінювалося коло джерел, залучених до наукового розгляду. Перша з таких праць – стаття Альфреда Хойса (Alfred Heuß) «Мотети Баха: у супроводі чи без супроводу?» [98], опублікована 1904 року в часописі Міжнародного музичного товариства. Позиція А. Хойса стала вихідною в науковій дискусії про виконання мотетів. Автор аналізує дві точки зору щодо виконавського складу мотетів, наводить аргументи на користь певного способу виконання. Друга – критичний нарис Конрада Амельна (Konrad Ameln) [64], виданий у середині 1960-х років, фактично, як науковий коментар до мотетів в новому повному зібранні творів Й. С. Баха (Neue Bach-Ausgabe). Власне, К. Амельн і був редактором, який підготував

мотети до видання. У нарисі він торкається важливих джерелознавчих, історичних, виконавських питань, аналізує кожен з опублікованих мотетів. К. Амелън спирається на досвід попередників: роботу відомого біографа Й. С. Баха XIX століття Юліуса Августа Філіппа Шпітти (Julius August Philipp Spitta) [138], посібник Йоганна Філіппа Кірнбергера (Johann Philipp Kirnberger) «Принципи генерал-басу» [108], праці пастора Крістіана Гербера (Christian Gerber) «Історія церковних церемоній у Саксонії» («Historie der Kirchencereemonien in Sachsen») [92] та інші джерела. Третє дослідження – найновіша на сьогодні монографія Клауса Гофмана (Klaus Hofmann) [104], присвячена мотетам Й. С. Баха. Перше видання цієї книги здійснене 2003 року, через 200 років після першої публікації мотетів. К. Гофман вважає своїм завданням узагальнити й систематизувати доступні йому відомості про ці твори. Виконавський склад мотетів розглянуто в окремому розділі монографії. Ці праці, звичайно, не вичерпують літератури, присвяченої мотетам Й. С. Баха, але саме в них систематизовано відомості про якісний склад виконавців у мотетах.

Брак фактичного матеріалу, зокрема автографів мотетів Баха і їх достовірних копій, а отже й конкретних даних, яким має бути виконавський склад цих творів, спричинив суперечності серед науковців і музикантів-практиків. До нашого часу збереглися автографи лише двох мотетів: «Singet dem Herrn ein neues Lied» та «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», інші дійшли у вигляді копій. Обидва оригінали партитур написані для подвійного хору *a cappella*. Крім оригінальних партитур, збереглися також інструментальні партії мотету «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», написані рукою Баха. Наявність інструментальних партій, які дублювали хорові голоси, нашо́вхує на думку про можливе виконання з супроводом й інших мотетів: якщо в одних передбачались інструменти, імовірно, й для інших мотетів був інструментальний супровід? Можливо, інструментальні партії втрачені? Або навпаки їх взагалі окремо не виписували і за необхідності створювали у процесі виконання на основі хорової партитури?

Такі запитання цілком правомірні, якщо зважати на традицію часткового запису нотного тексту в добу Бароко. Таким чином, в наукових і виконавських колах поступово ширилась думка про те, що виконувати мотети Баха *a cappella*, тобто так, як вони записані в оригінальних партитурах, не зовсім коректно. Видавали мотети з окремо виписаною партією *basso continuo* [69].

Розмірковуючи над тим, яким міг бути виконавський склад мотетів в часи Баха, учені застосовують аргументи, які умовно можна назвати *зовнішніми* і *внутрішніми*. Зовнішні не пов'язані з нотним текстом мотетів, враховується загальна практика виконання подібних творів у бахівські часи, обставини написання й виконання мотетів Й. С. Баха, саксонська богослужбова традиція тощо. Внутрішні аргументи безпосередньо випливають з нотного тексту мотетів Баха, спираються на особливості гармонії, голосоведіння, нотації. К. Гофман у монографії про мотети Баха систематизує зовнішні аргументи з різних джерел і підсумовує: в Німеччині XVIII століття мотети можна було виконувати одним з трьох способів: 1) *a cappella*; 2) хоровими голосами з генерал-басом 3) хоровими голосами з інструментами *colla parte* і генерал-басом¹³. Проте, на думку вченого, залишається відкритим питання, чи всі варіанти були прийнятні для виконання мотетів Баха. Розглянемо аргументи на користь кожної з трьох версій виконавського складу мотетів, спочатку зовнішні, а далі – внутрішні.

Питання «як могли звучати мотети в часи Баха?» невіддільне від інших: з якою метою створювались мотети, хто і для чого замовив їх Баху, за яких обставин вони були виконані вперше? П'ять із шести мотетів (за винятком «Singet dem Herrn ein neues Lied») приурочені до траурних подій. У Німеччині XVIII століття церемонії поховань та вшанування пам'яті здійснювались відповідно до певних правил. Зокрема, було заборонене використання інструментів. Так, 1732 року К. Гербер в «Історії церковних

¹³ Докладніше про це див.: Hofmann K. Johann Sebastian Bach. Die Motetten. Kassel : Bärenreiter. 2003. S. 48 і наступні.

церемоній в Саксонії» зазначав: «У поховальних і поминальних проповідях ім'я Господа возвеличується псалмами, гімнами, священними та прекрасними піснеспівами, але без звуків органа» [92, с. 693]. Ернст Людвіг Гербер у звіті за 1767 рік повідомляє, що почув в Лейпцигу мотет для подвійного хору і помітив, що студенти (імовірно, вихованці школи при храмі Святого Фоми) композиції Баха «співали без будь-якого акомпанементу» [93, Sp. 222]. Додатковим аргументом на користь виконання мотетів Баха *a cappella* є свідчення Йоганна Адольфа Шайбе (Johann Adolf Scheibe), претендента на посаду органіста церкви Святого Фоми в Лейпцизі. Його спогади про особливості музикування в лейпцизьких храмах стосуються, зокрема, і виконання мотетів. Згідно зі свідченнями Й. А. Шайбе, які наводить у своїй монографії Гофман, генерал-бас хоч і був в розпорядженні музикантів, проте на практиці застосовувався рідко. Більшість мотетів виконувалась *a cappella*. Посилаючись на свідчення Й. А. Шайбе, К. Гофман підсумовує, що в Німеччині в 30-х роках XVIII століття співати мотети без супроводу було нормою [131, с. 181]. Протилежну думку наводить К. Амельн. Характеризуючи публікацію мотетів у першому зібранні творів Й. С. Баха, він зазначає: що хоча «супровід співу органом був нормою у XVIII столітті (курсив мій — Д. С.), редактори Бахівського товариства 1892 року все ще припускають, що мотети Й. С. Баха є творами *a cappella*» [64, с. 22]. К. Амельн спирається на наукові праці кінця XIX століття.

Отже, серед учених немає одностайності в питанні про нормативний виконавський склад бахівських мотетів у XVIII столітті. На користь *a cappella* свідчать такі дані: 1) оригінал партитури мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied»; 2) правила, організації траурних церемоній в храмах Лейпцига, що діяли в часи Баха; 3) спогади сучасників про виконання мотетів Баха та інших авторів у церкві Святого Фоми.

Які є аргументи на користь залучення *basso continuo* до виконання мотетів? Як відомо, однією з функцій такого супроводу була інтонаційна допомога співаку. З цією метою могли використовувати гармонічні

інструменти, найчастіше орган. Його посилювали мелодичні інструменти, наприклад, віолончель чи контрабас. Йоганн Філіпп Кірнбергер, один з учнів Й. С. Баха, вмістив у своєму посібнику «Принципи генерал-баса» (1781) такий коментар: «Церковна музика, навіть якщо вона без інструментів, здавна виконувалась на чотири, вісім чи більше голосів в супроводі органа. Як гармонічну основу використовували й маленький орган (Positiv), якщо твори виконували біля гробу Христа чи внизу церкви...» [108, с. 64]. Вислів Й. Ф. Кірнбергера «здавна виконувалась» («von jeher wurden ... gesungen») підтверджує думку, що органний супровід становив виконавську норму XVIII століття. Яким чином це узгоджувалося з регламентом поминальних відправ, адже, як зазначалося, в церковній практиці діяли обмеження на використання інструментів під час церемоній поховання й вшанування пам'яті померлих? Музикознавці (Амельн, Гофман) переконують, що ці обмеження не були суворими. Зокрема, К. Амельн припускає, що розпорядження, які діяли в міських храмах, не поширювались на університетську церкву Святого Павла, у якій Й. С. Бах неодноразово виконував мотети¹⁴.

Альфред Хойс у статті «Мотети Баха: у супроводі чи без супроводу?» [98] також схиляється до думки про обов'язкове використання органа як *basso continuo* в церковній практиці бахівських часів. «Без супроводу в Лейпцигу співали лише церковні хорали і лише в певний час року, – пише А. Хойс. – Якщо мотети співали *a cappella* після смерті Баха, то це свідчить про те, що змінились музичні смаки, й виконавці все частіше утримувались від супроводу генерал-баса. Сьогодні (стаття написана 1904 року — Д. С.) мотети настільки беззастережно вважають творами *a cappella*, що без супроводу співають навіть мотет «Der Geist hilft unserer Schwachheit auf», для якого збереглися усі оркестрові партії і партія *basso continuo*» [98, с. 112].

¹⁴ З цього приводу Амельн зазначає: «...daß in den Leipziger Stadtkirchen bei Trauerfeierlichkeiten keine Instrumente verwendet werden durften, in der Paulinerkirche als Universitäts kirche aber diese Bestimmung nicht gegolten habe...» («...у міських храмах Лейпцига не можна було використовувати інструменти на поховальних церемоніях, але це обмеження не стосувалося церкви Святого Павла, яка належала університету ...») [64, с. 23].

А. Хойс прагне довести необхідність співати мотети з супроводом відповідно до їх нотного тексту, тому він не наводить зовнішніх аргументів – посилань на історичні документи чи свідчень, крім кількох реплік до праць Шпітти. До аргументів А. Хойса звернемось далі. Зазначимо принагідно, що для виконавця, який прагне виконувати мотети в супроводі *basso continuo*, стане в пригоді редакція Гюнтера Грауліха, опублікована 2000 року у видавництві Carus Verlag. У ній міститься розшифрована партія *basso continuo* (див. приклад 14).

Приклад 14

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude». Фрагмент редакції Г. Грауліха:

1. Choral: *Jesu, meine Freude*

Sopran 1
Instrument 1 ad lib.
(h-a²)
Je - su mei - ne

Sopran 2
Instrument 2 ad lib.
(h-g²)
Es

Alt
Instrument 3 ad lib.
(fis-e²)

Tenor
Instrument 4 ad lib.
(c-a¹)

Baß
Instrument 5 ad lib.
(E-e¹)
Je - su mei - ne

Basso continuo
ad libitum

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens
Je - su, my sal - va - tion, And my heart's pos -

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens
Je - su, my sal - va - tion, And my heart's pos -

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens
Je - su, my sal - va - tion, And my heart's pos -

На користь виконання мотетів у супроводі інструментів *colla parte* та з генерал-басом свідчить один, але надзвичайно вагомий аргумент – збережені оригінальні інструментальні партії другого мотету. Гіпотетично, виконання мотетів могло не бути пов'язане з поховальною церемонією, і тоді інструментальний супровід не заборонявся. Саме таку практику підтверджує, як вважає К. Гофман, наявність оригінальних інструментальних партій мотету «Der Geist hilft unser Schwachheit auf».

К. Амелън наводить думку музикознавця й кантора церкви Святого Фоми Вільгельма Руста (Wilhelm Rust), який припускав, що, подібно до мотету «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf», в якому хоріві голоси дублюють струнні й дерев'яні інструменти, могли існувати і інші подібні

партії для інших мотетів, але вони не збереглися чи ще не віднайдені. З точки зору Й. С. Баха, розмірковує К. Гофман, інструментальний супровід співочих голосів потрібний, він надає переваги в звучанні: додає хоровому звуку барви, збагачує тембр, наповненість і блиск, забезпечує вступи, стабілізує інтонацію.

Усе, про що йшлося, можна вважати зовнішніми аргументами, не пов'язаними з текстом мотетів. Але дискусія розгортається не тільки в площині історичних фактів та обговорення їх достовірності, а й у площині музичній. Альфред Хойс вирішив шукати відповіді про супровід у бахівських мотетах в їх нотному тексті.

Гіпотеза А. Хойса полягає в тому, що Й. С. Бах в «Singet dem Herrn ein neues Lied», «Jesu, meine Freude» і «Fürchte dich nicht» передбачає партію *basso continuo*, який би дублював найнижчий голос партитури в нижню октаву. Ця гіпотеза ґрунтується на тому, що в «акапельній» партитурі мотетів наявні перетини голосів, які призводять до виникнення небажаних в умовах бахівського стилю співзвуч, найчастіше, квартсекстакордів. Якщо ж дублювати нижній голос в нижню октаву, ці недоречності не виникатимуть. Наведемо кілька прикладів із мотетів, позначивши відповідні місця в партитурі (див. приклади 15,16).

Приклад 15

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude». Перетин нижніх голосів, внаслідок якого утворюється квартсекстакорд на сильній долі такту:

97

wan - deln, son - dern nach dem Geist.

wan - deln, son - dern nach dem Geist.

deln, son - dern nach dem Geist.

deln, son - dern nach dem Geist.

deln, son - dern nach dem Geist.

Приклад 16

Й. С. Бах. Мотет «Fürchte dich nicht». Перетини нижніх голосів, внаслідок яких утворюються «неправильні» дисонанси:

Роджер Буллівант (Roger Bullivant), засновник і керівник Бахівського товариства в Шефельді, піддає критиці гіпотезу А. Хойса. Він аналізує досвід слухацького сприйняття й пише: «Слухач орієнтується на конкретний тембр голосу і його мелодичну лінію. Навіть якщо бас співає вище за тенора, він не втрачає функцію основи» [73, с. 66]. Музиканту, який вирішить виконувати твір з *basso continuo*, маючи партитуру у версії *a cappella*, слід реконструювати партію *basso continuo*. Для цього необхідна інформація про традиції виконання генерал-баса. У мотеті «Lobet den Herrn, alle Heiden», наприклад, використовується *basso seguente* – окремий різновид *basso continuo*, поширений в часи Баха. Цей вид генерал-басу рухається за нижнім голосом хорової партитури. Так, *basso seguente* дублює партію хорового басу, але в момент, коли в партії баса паузи, *basso seguente* рухається за партією тенора тощо, як на початку «Alleluja» в мотеті «Lobet den Herrn, alle Heiden» (див. приклад 17).

Приклад 17

Й. С. Бах. Мотет «Lobet den Herrn, alle Heiden». Basso seguente рухається за басом, потім за тенором:

96

Wahr - heit wal - - tet ü - ber uns in E - - - - wig - keit. Al - le - lu - ja, al -
 - - - - wig - keit, in E - - - - wig - keit. Al - le -
 Gna - de und Wahr - heit wal - tet ü - ber uns in E - wig - keit.
 Gna - de und Wahr - heit wal - tet ü - - ber uns in E - wig - keit.

G.B.

101

- le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - - le - lu -
 - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 Al - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
 Al - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al -

Оскільки виконання мотетів з супроводом інструментів не суперечить виконавським традиціям бахівської доби, сучасним виконавцям варто знати, як із хорової партитури отримати партії інструментальних голосів. Моделлю, на яку слід орієнтуватись, можуть бути мотети, які інструментував Й. С. Бах. Ідеться не лише про його власні твори, а й про твори інших композиторів, які він виконував в Лейпцигу. Збереглися два мотети XVII століття — «Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz» Себастьяна Кнюпфера (1633–1767) та «Lieber Herr Gott, wecke uns auf» Йоганна Крістофа Баха (1642–1703). Вони написані для подвійного восьмиголосного хору. Й. С. Бах оркестрував обидва мотети за подібним принципом: один хор дублюють струнні, другий – дерев'яні духові інструменти. Для обох хорів додавалась партія *continuo*. Струнні та духові інструменти, поєднуючись з хоровими голосами, відкривають свої

тембральні особливості в діалогах партій. Подібно оркестрований і мотет Й. С. Баха «Der Geist hilft unser Schwachheit auf». Якщо це не випадковий збіг, то, імовірно, йдеться про типовий спосіб інструментування. Водночас, інструментальні голоси частини мотету «Fürchte dich nicht», яку інструментував Карл Філіпп Еммануїл Бах близько 1760 року [104, с. 55], дають інакший спосіб оркестровки – струнними інструментами. Можливо, це зумовлено траурним характером мотету, який вимагав тихого звучання.

Тривала дискусія про виконавський склад мотетів Й. С. Баха не дала чіткої відповіді на запитання «з супроводом чи без», а «якщо із супроводом, то з яким». Попри це, її не можна вважати неефективною. Відсутність однозначної відповіді дає диригенту можливість вибору. Водночас вибір певного виконавського складу має бути усвідомлений і аргументований. *Basso continuo* логічно реконструювати як *basso seguente*, орієнтуючись на нижній голос хорової партитури; *colla parte* – реконструювати інструментальні голоси за моделлю другого мотету та інших мотетів, які інструментував Й. С. Бах. Не можна сказати, що є універсальний правильний виконавський склад для всіх мотетів Й. С. Баха. Тому кожен інтерпретатор може самостійно вирішувати це питання, зважаючи на «зовнішні» і «внутрішні» або «іманентно-музичні» й «поза музичні» чинники, характерні як для часів Баха, так і для нашого часу.

2.3. Роль словесного тексту у доборі виконавських засобів (на прикладі окремих мотетів)

Враховуючи риторичні особливості барокового мотету, обумовлені його стильовою та жанровою природою, диригент у виборі виконавських засобів для виконання мотетів Й. С. Баха повинен виходити з їх словесного тексту. Завданням його самостійної роботи з партитурою, а також роботи над творами під час репетицій з хором є, відповідно, виявлення і виконавське втілення багаторівневих зв'язків вербального тексту і композиторських засобів. Отже, шлях до осмисленого виконання бахівських мотетів пролягає від розуміння вербального тексту через виявлення текстово-музичної взаємодії в композиції мотетів, в їх мелодиці, ритміці, фактурі, і далі – у доборі таких виконавських засобів (темпів, динаміки, штрихів), які б сприяли найбільш випуклому донесенню смислу слова. Відповідно, наше завдання в цьому підрозділі полягає в тому, аби виявити, які композиторські засоби обумовлює словесний текст в різних мотетах та яким чином на них можуть реагувати виконавці.

Вербальний текст *мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied»* цілком пов'язаний з псалмами: це або фрагменти псалмів у перекладі Мартіна Лютера, або вільний поетичний переспів перекладів Лютера або авторський коментар до таких поезій. Для кожного свого мотету Бах добирав тексти на основі спільної теми, і в кожному мотеті кількість великих композиційних розділів обумовлена кількістю фрагментів, що поєднуються. Таким чином, синтаксис мотетної композиції в цілому є похідним від словесного тексту, і диригент, який прагне зрозуміти логіку композиції мотету в найбільш загальних рисах, повинен знайти відповідь на питання: *скільки і які саме текстові фрагменти поєднуються*. У випадку першого мотету таких великих текстових складових – чотири. Дві з них – відповідно, вірші 1–3 149-го псалма та 2 і 6 вірші 150-го псалма у викладі М. Лютера – обрамлюють мотетну композицію. Два інші тексти – фрагмент поетичного переспіву 103-

го псалма, який належить сучаснику Лютера Йогану Граманну (Johann Gramann), та текст хорової арії-коментаря до цієї поезії (походження тексту невідомо) – вільно переплітаються й створюють середину мотетної композиції. Вірші псалмів на початку мотету взяті Бахом послідовно, рядок за рядком без пропусків, в кінці ж мотету другий та шостий вірші взяті окремо й не творять цілісності, і це підкреслюється музичними засобами: розділ мотету, що відповідає першому псалмовому фрагменту (149-му псалму) – монолітний, з'єднаний мотивно й тонально (тт. 1–151), натомість окремі рядки 150-го псалма роз'єднані музичними засобами, різняться фактурою, тональністю й фактично створюють два самостійні музичні розділи (тт. 221–255 та від т. 256 до кінця твору). Таким чином, мотетна композиція складається з чотирьох великих розділів, які загалом, відповідають текстовому поділу, але відповідність ця більш складна, ніж така, в якій би кожному фрагменту музичної композиції відповідав би один фрагмент тексту: чотирьом текстовим фрагментам відповідають чотири контрастні музичні епізоди, при чому в другому музичному епізоді поєднуються два тексти, а третій і четвертий музичні епізоди створені на основі двох частин одного словесного тексту. Це співвідношення ілюструє таблиця 2:

Таблиця 2

Таблиця співвідношення великих епізодів тексту та музики мотету Й. С. Баха «Singet dem Herrn ein neues Lied»:



Ідучи шляхом встановлення словесно-музичних зв'язків від найбільших масштабних рівнів до менших, ми повинні проаналізувати такі зв'язки в кожному з чотирьох розділів мотету. Текст першого з них є втіленням афекту радості, хвали Господу. Цей зміст узагальнено формулюється в першому рядку й конкретизується в подальших:

¹Singet dem Herrn ein neues Lied;
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
²Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem
Könige,
³sie sollen loben seinen Namen im Reihem;
mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

¹ Заспівайте для Господа пісню нову,
Йому слава на зборах святих!
² Хай ізраїль радіє Творцем своїм,
хай Царем своїм тішаться діти Сіону!
³ Нехай славлять ім'я Його танцем,
нехай вигравають для Нього на бубні та
гуслах (пер.І.Огієнка).

Цезура між третім і четвертим рядками псалма, починаючи від слів «Die Kinder Zion», поділяє цей текст на дві майже однакові частини (відповідно, 75 та 76 тактів), але музичними засобами – тональністю, темпом, метром і особливо мотивною подібністю – ці частини об'єднуються в монолітну структуру, що охоплює 151 такт. Композиція розділу складається з трьох епізодів та фуги (див. таблицю 3):

Таблиця 3

Композиційна структура першого розділу мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied»(тт. 1–151):

Великі композиційні розділи	Менші розділи, такти	Текст
I	Епізод 1 тт. 1–28	Singet dem Herrn ein neues Lied;
	Епізод 2 тт. 28–59	die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
	Епізод 3 тт. 59–75	Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
	Фуга тт. 75–151	Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige. <i>Singet dem Herrn ein neues Lied.</i> Sie sollen loben seinen Namen im Reihem mit Pauken und Harfen sollen sie ihm spielen.

Провідна тональність розділу – *сі-бемоль мажор* – встановлюється від перших тактів, порушується незначними відхиленнями¹⁵ в споріднені тональності й стверджується переконливим заключним кадансом (т.151). Отже, тональність виступає об'єднуючим чинником розділу. Те саме можна сказати і про тридольний метр, який лише з настанням другого розділу змінюється на типовий для протестантського хоралу дводольний (т. 152, 4/4). Єдність розділу забезпечується завдяки мотивній подібності, основу якої складає *figura corta*¹⁶. Нею пронизана вся фактура епізоду «Singet dem Herr sein neues Lied» : цією ритмічною групою починається імітаційний вступ трьох верхніх голосів першого хору (тт. 1–3), поступово вона проникає в голоси другого хору (тт. 5–9), ситуація повторюється в домінантовому проведенні теми (тт. 12–21), де хори обмінюються фактурними ролями й тематизмом. *Figura corta* присутня і в антифонному епізоді з текстом «Die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben»¹⁷, де вона стає елементом вишуканої поліфонічної техніки¹⁸, створює інтонаційну арку до початку мотету (див. імітаційний вступ двох верхніх голосів першого хору в тт. 42–43), вільно використовується в простих контрапунктах. Третій епізод першого розділу мотету використовує зазначену ритмічну групу в тт. 59–64, у винахідливому поліфонічному прийомі, який охоплює обидва хори й поєднує в собі риси канонічної секвенції першого розряду і безкінечного канону другого розряду¹⁹. Зрештою, *figura corta* входить до складу теми фуги «Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige», утворюючи її урочисто-танцювальне

¹⁵ Зокрема, наявні відхилення: в стрій домінанти (проведення початкової теми тт.12–22, каданс перед початком фуги т.75); в інші побічні тональності (*до мінор*, т.51; *соль мінор*, т.59; *ре мінор*, т.68; інтональні проведення теми фуги – *ТІ/ТІІ мі-бемоль мажор*, т.104 і наступні; *АІ/АІІ до мінор*, т.114 і наступні; *SІ/SІІ соль мінор*, т.123 і наступні).

¹⁶ *Figura corta* (від іт. *corte* – короткий) ритмічна група з трьох відносно коротких тривалостей, двох шістнадцятих і восьмої в довільному порядку.

¹⁷ Другий мотетний епізод (тт. 29–59) побудований на тексті другого рядка псалма «Die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben». Чотирикратно повторюється текст, який почергово виголошують перший та другий хори. Відповідно, музична композиція цього епізоду вибудовується як чотири періоди, завершені кадансами.

¹⁸ Наприклад, ритмічна група вісімка і дві шістнадцяті бере участь у канонічній секвенції 2-го розряду між басом і альтом першого хору (тт.29–32), канонічній секвенції 2го розряду між крайніми голосами другого хору на тому ж мотиві (тт. 37–40).

¹⁹ Крайні голоси першого хору є двоголосною пропостою канонічної секвенції 1го розряду, тактом пізніше вступає респоста в крайніх голосах другого хору. Після чотирьох ланок низхідної секвенції повертається матеріал початку секвенції. Таким чином, Бах зазначає можливість безкінечного канону, але, ледь зазначивши, відмовляється від цієї ідеї в т. 64 в другому хорі.

ядро (див. тт. 76–77 в першому проведенні теми). Таким чином, попри мотетний принцип оновлення тематизму з появою нового тексту, який діє в усіх трьох епізодах першого розділу мотету і у фузі, *figura corta* забезпечує єдність музичного матеріалу протягом всього розділу, надає цілому розділу граційного танцювального характеру й допомагає втіленню афекту радості.²⁰ Додатковим об'єднуючим чинником, який оформлює перший розділ мотету в монолітну конструкцію, є реприза тексту і музичного матеріалу початку мотету в якості контрапункту до фуги «Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige». Бах повторює початковий текстовий рядок «Singet dem Herrn ein neues Lied» разом з фанфарними ходами по акордових тонах (тт. 1–4 другого хору, 12–16 першого хору з тт. 75–77, 82–84, 90–92 другого хору, 96–97 SI, AII, TII та SI).

Таким чином, перший розділ мотету є стрімким, монолітним, тематично й тонально замкненим. Завдяки структурній симетрії, тематичній єдності й ладо-гармонічній стабільності його можна назвати «мотетом в мотеті». В такому дусі висловлюється, зокрема, К. Гофман, який зазначає: «Перший розділ є мотетом сам по собі. Якби не знати, як виглядає ціле, цей розділ цілком міг би справити на недосвідченого слухача враження закінченого твору» [104, с. 72]. Очевидно, цілісність словесного тексту спричинила такий відбір композиторських засобів, який міг би її підкреслити. Відповідно, виконавським завданням по відношенню до першого розділу мотету, є підкреслення цілісності, монолітності, водночас втілення афекту радості, тріумфу. До виконавських засобів, що можуть підкреслити цілісність першого розділу, слід віднести: темп, динаміку, штрих, характер.

Темп, що відповідає зазначеному афекту, – *Allegro*. На нашу думку, чверть дорівнює 105 по шкалі Мальтера. Це суб'єктивно встановлений показник, який може відрізнятися в різних виконавців. Наприклад, у

²⁰ А. Швейцер для позначення *figura corta* в кантатах Баха користувався визначенням Freudemotiv (мотив радості). Див., наприклад: Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig : Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1961. 922 s..

виконанні мотету хором Бахівської Асоціації Нідерландів чверть дорівнює 120, а у виконанні Ніколауса Арнонкура – 92. Середня динаміка розділу *mf*, але вона варіюється від *mp* до *f*, в залежності від ролі голосу в фактурі і ролі хору у двохорному викладі. Спів хорових колоратур також має динамічні особливості: колоратури досить важко співати на *f*. Загальний штрих розділу *quasi non legato*. Музичний характер відповідає змісту тексту – хвалебний, урочистий.

Словесно-музичні зв'язки в першому розділі мотету діють не лише на рівні композиційного розділу, але і на менших масштабних рівнях (наприклад, на рівні тематизму окремих епізодів). Як приклад розглянемо дві теми: початкову тему мотету, елементи якої розподілені між обома хорами, та риторичну тему фуги «Die Kinder Zion sei'n fröhlich über ihrem Könige». Початкова тема мотету з текстом «Singet dem Herrn ein neues Lied» (тт. 1–12) – це багатокомпонентний фактурний комплекс, пов'язаний із змістом першого слова тексту, «singet» («співайте»). Це слово домінує в фактурі обох хорів протягом восьми тактів. Які музичні компоненти утворюють музичну тему? Їх три – педаль, мелодичний тематизм й гармонічні голоси, точніше: 1) тонічний органний пункт на тоні *сі-бемоль*, який протягом майже восьми тактів витримується в партії басу першого хору; 2) мелізматичні візерунки канонічних імітацій, в основі яких *figura corta* в трьох верхніх голосах першого хору (див. приклад 18а); 3) еквіритмічні мотиви-вигуки в усіх голосах другого хору, утворені двома чвертками на першій і другій долі такту (див. приклад 18б); в перших чотирьох тактах вони чітко окреслюють гармонічну функцію (t – t – s₄⁶ – t).

Приклад 18а

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», тт. 1–5. Словесно-музичні зв'язки, мелізматичне розспівування слова «singet»:

The image shows the musical score for Coro I, measures 1-5. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics 'Sin - - -' are written below the notes. Red boxes highlight the melismatic passages where the word 'singet' is stretched across multiple notes.

Приклад 18б

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», тт. 1–5. Словесно-музичні зв'язки, силабічний мотив-заклик на слові «singet»:

The image shows the musical score for Coro II, measures 1-5. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics 'Sin-get, sin-get, sin-get, sin - - -' are written below the notes. Red boxes highlight the syllabic passages where the word 'singet' is sung in a more direct, imperative manner.

К. Гофман висловив тонке спостереження про дві семантичні площини, в яких музичними засобами відтворюється слово «singet»: це одночасно і заклик до дії, і реалізація цієї дії [104, с. 71–72]. Дійсно, силабічна структура в матеріалі другого хору висуває текстове начало на перший план – нема розспіву, наявний лише короткий імператив, поштовх до дії: «sin-get!» В цей самий час перший хор реалізує цей заклик в мелізматичному розспіві першого складу «sie-». Бах продовжує тут потужну традицію ренесансових мадригалів, де слова «співати», «спів», «пісня» й подібні обов'язково наділялися довгими колоратурами. Протиставлення силабічного і мелізматичного стилів співу – потужний одномоментний контраст, який варто підкреслити виконавськими засобами. У слові «singet» другого хору слід замикаати останню приголосну «t», та проспівувати приголосну «n», аби зробити із чверток *quasi* вісімки, наближаючи їх до штриху *staccato*. Розспів слова «singet» в першому хорі слід співати *non legato*, щоб не втратити чіткість вісімок та шістнадцяток.

Наведемо інший приклад, який показує, що розуміння словесно-музичних зв'язків допомагає виконавцю відшукати правильні засоби відтворення композиторських намірів у виконанні тематичного матеріалу мотетів. Якщо в попередньому випадку мова йшла про *фактурний комплекс*, то далі розглянемо *мелодичну* тему фуґи, яка завершує перший композиційний розділ мотету. «Хто, окрім Баха міг би вигадати тему фуґи на такий довгий текст, ще й таку енергійну й розгонисту тему, і хто, окрім Баха, міг би її розвинути!», – зауважує з подивом К. Гофман [104, с. 75]. Дійсно, масштаби теми і її інтонаційна природа в більшій мірі відповідають жанру інструментального концерту, ніж мотету²¹. В структурі теми діє гнучка система повторів і змін мотивів (aa,bb¹, cc¹), що дає виконавцеві можливість використання гри динамічних відтінків. Варіант динамічного й штрихового вирішення теми пропонуємо нижче (див. приклад 19).

Приклад 19

Мотивна структура теми фуґи з першого композиційного розділу мотету Й. С. Баха «Singet dem Herrn ein neues Lied» та відтворення її у виконавських засобах:

The image shows a musical score for a fugue theme. It consists of two staves of music. The first staff has two measures of music with lyrics: "Die Kin-der Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem Kö - ni - ge, sie sol - len". The second staff has two measures of music with lyrics: "io - - ben sci - nen Na - men im - Rei -". Above the first staff, there are brackets labeled 'a' and 'a' over the first two measures, and a bracket labeled 'b' over the last two measures. Above the second staff, there are brackets labeled 'b'' and 'mp' over the first two measures, and brackets labeled 'c' and 'c'' over the last two measures. The music is in G major and 3/4 time. Dynamics include 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). The lyrics are in German.

Перший мотив (a) містить фанфарний хід $c - f - c$, що добре узгоджується з наступними словами тексту «mit Pauken ... sollen sie ihm spielen»/ «вони повинні грати йому на літаврах»: короткі тривалості і силабічний спосіб поєднання з словами «die Kin-der» нагадує три гучні удари літавр. Це можна

²¹ К. Гофман слушно порівнює тему цієї фуґи із початковою темою другого Брандербургського концерту BWV 1047, подібною за тональністю, характером і структурою.

підкреслити активною атакою при виконанні. В цьому ж мотиві далі присутня *figura corta*, яка також пов'язана з виявом радості. В другому проведенні мотиву *a* вона буквально підтекстована словом «frölich» – «радісний» (тт. 76–77, SI). Мотив *e* з його секвенційним повтором *e*¹ містить більше розспівів, зокрема, юбіляції на слові «loben» – «хвалити» (т. 79, SI). Зрештою, афект нестримної радості посилюється нескінченними колоратурами на слові «Reihen», яке перекладається як «хороводи», але також «ряди, шеренги, послідовності». В подальших проведеннях теми мотиви «хороводів» зазнають примхливих змін, але незмінними залишаються їх невинний рівномірний рух шістнадцятими, який передає стрімкість танцю і водночас нестримність радісних емоцій похвали діянням господнім. Всеосяжність радісної емоції відтворена завдяки тематичній диспозиції, тобто порядку появи теми в різних голосах. Протягом цілої фуґи тема наче здійснює коло, проходячи від найвищих голосів до нижчих і повертаючись назад в посиленому двохорному звучанні, або, згідно барокової семантики звуковисотного простору, лине від неба до землі й від землі до неба (порядок проведень: SI, AI, TI, VI/VIІ, TI/TII, AI/AII, SI/SII). Отже, тема фуґи інкрустована найтоншими зв'язками слова і музики. Відкривати такі зв'язки – означає відшукувати «ключ» до виконання мотетів, знаходячи такі виконавські засоби, які дозволять відчутти зміст словесного тексту на слух.

Отже, в першому з чотирьох великих композиційних розділів мотету ми акцентували увагу на виявленні словесно-музичних зв'язків на різних масштабних рівнях – на рівні цілого розділу композиції і на рівні двох окремо взятих тем. Звичайно, цим не вичерпується все розмаїття зв'язків слова і музики навіть в цьому розділі. Ми не ставимо задачі описати всі такі зв'язки, але хочемо визначити напрямок пошуків: диригент повинен *відшукувати словесно-музичні зв'язки в тексті мотетів*, оскільки це відповідає жанровій і стильовій природі мотетів; він також повинен *шукати можливості відтворення текстово-музичних зв'язків у виконанні*, добираючи відповідні засоби динаміки, агогіки, темпів, артикуляції.

Другий розділ мотету (тт. 152–220) поєднує два тексти, по одному в кожному хорі. Перший текст є основою арії першого хору, другий текст – основою хоралу другого хору. Текст хоралу спирається на третю строфу 103-го псалма в перекладі Мартіна Лютера. У свою чергу, сучасник Лютера, ректор Лейпцигської школи св. Фоми Йоганн Грамман, виклав прозовий текст Лютера в поетичній формі. Саме ця поетична версія і є текстом хоралу другого хору мотету. У псалмі йдеться про милість Господа, наш страх перед ним, скороминучість земного буття людини:

¹Wie sich ein Vater erbarmet
²über seine junge Kinderlein,
³so tut der Herr uns Armen,
⁴so wir ihn kindlich fürchten rein.
⁵Er kennt das arm Gemächte,
⁶Gott weiß, wir sind nur Staub
⁷gleichwie das Gras vom Rechen,
⁸ein Blum und fallend Laub;
⁹Der Wind nur drüber wehet,
¹⁰so ist es nicht mehr da.
¹¹Also der Mensch vergehet,
¹²sein End, das ist ihm nah.

¹Як змилюється Отець
²над своїм юним дитям,
³так робить Господь з нами бідними,
⁴так ми Його по-дитячому боїмося.
⁵Він знає бідолаху,
⁶Бог знає, що ми лише пил
⁷Так само, як трава перед граблями,
⁸квітка і листя, що опало;
⁹Вітер тільки навколо повіє, –
¹⁰і їх більше немає тут.
¹¹Так от і людина пройде,
¹²її кінець – він їй уже близький.²²

Походження другого тексту (арії) невідоме. Бах розглядає цей текст як коментар до хоралу. Всі репліки промовляються від імені віруючих, які просять про турботу і захист:

¹Gott, nimm dich ferner unser an,
²denn ohne dich ist nichts getan
mit allen unsern Sachen.
³Drum sei du unser Schirm und Licht,
und trägt uns unsre Hoffnung nicht,
so wirst du's ferner machen.
⁴Wohl dem, der sich nur steif und fest
auf dich und deine Huld verläßt.

Господи, потурбуйся про наше майбутнє,
Оскільки без Тебе нічого не діється
з усіма нашими ділами.
Тому будь Ти нашим покровом і світлом,
і не обмани наші надії на те,
що Ти у майбутньому зробиш.
Добре тому, хто твердо і міцно
на Тебе і Твою милість покладається²³.

Два тексти різняться між собою за темпом розгортання, обсягом і змістом. Текст хоралу розгортається поступово, кожній строфі відповідає свій музичний матеріал, вербальний текст проводиться один раз. На відміну від

²² Переклад Д. Савченко. Цифри позначають гармонічно завершені побудови.

²³ Переклад Д. Савченко. Цифрами позначені розділи тексту, що відповідають цілісним музичним побудовам

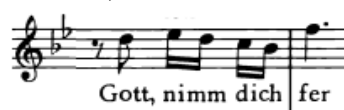
тексту хоралу, текст арії повторюється: перший рядок – «Gott, nimm dich ferner unser an» – сім разів; другий – «denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sachen» – двічі; два наступні рядки використані по одному разу. Повтори в тексті арії врівноважують обсяг обох текстів, оскільки текст першого хору менший. Арія-коментар доповнює основну думку, яку несе в собі текст хоралу. Вербальні тексти мають різну природу: з одного боку – загальний спів громади (Kirchenlied), з іншого – прохальне звернення вірянина.

В музичному плані тексту хоралу відповідає строге гармонічне чотириголосся другого хору. Мелодія розгортається, поступово оновлюючись, за винятком двох повторів (тактам 152–153 відповідають такти 161–162; тактам 154–157 відповідають такти 164–166). Матеріал першого хору має свій власний тематизм та відрізняється від хоралу поліфонізованою фактурою та певним прискоренням руху, що виникає завдяки переходу з рівня ритмічної пульсації чвертками і восьмими на рівень восьмих і шістнадцятих. В порівнянні з мелодією хоралу, мелодика першого хору більш рухлива, містить більше інтервальних стрибків, деякі з них (наприклад, на слові «ferner» – «надалі») зумовлені вербальним текстом. Мелодичний матеріал першого хору характеризується мотивною концентрацією: в основі його лежить поєднання трьох мотивів (див. приклад 20):

Приклад 20

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied». Мотиви, покладені в основу мелодичного матеріалу першого хору:

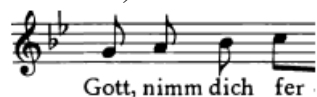
Мотив a)



Мотив b)



Мотив с)



Мотивну концентрацію забезпечують також складні контрапункти, які зберігають тематичний матеріал в похідних поєднаннях. Примітним є вертикально-рухомий контрапункт в тт. 195, 197, 209, 212 (див. приклад 21):

Приклад 21

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», тт. 195–197. Вертикально рухомий контрапункт:

Один з голосів наведеного контрапункту містить цитату з поховальної пісні Йоганна Германа Шайна (відповідно в партії ТІ тт. 195–196, SI/АІІ тт. 197–198). Вона викладена чвертками й ритмічно протиставлена більш рухливим іншим голосам. Присутність цитати з церковної пісні, її повторюваність у різних голосах фактури і опора на відносно довгі тривалості дозволяє деяким дослідникам, зокрема К. Гофману й Р. Меламеду, вважати це проявом старовинної техніки письма на *cantus firmus*, здавна властивої мотетному жанру.

Відмінності в словесних текстах та музичному вирішенні обох хорів передбачають різний характер виконання. Кожному рядку тексту хоралу відповідає завершена музична фраза, яка має свій логічний наголос, підкреслений динамічно. Мелодія хоралу в партії сопрано повинна звучати більш випукло в динамічному плані в порівнянні з іншими голосами, які мають акомпонуючу функцію. Силабіка слова відіграє важливу роль в побудові музичних фраз: після наголошеного складу слід робити *diminuendo*.

Найбільш важливі за змістом слова композитор підкреслює розспівом, що також треба відобразити за допомогою динаміки і штриха. Вид штриха залежить від змісту, тому однакові фігури можуть співатись по-різному. Наприклад, в т. 156 і т. 165 на словах «Kinderlein» і «fürchten» відповідно, виконавцю слід використовувати різну ступінь звукового нажиму: в т.156 фігура передає відчуття батьківської любові, а в т.165 – відчуття страху. Окрім динаміки та штриху, слід відчутти загальний характер другого хору – спокійний, оповідальний, виражений.

Перший хор в тексті «Gott, nimm dich ferner unser an» за рахунок дрібних тривалостей та замикання приголосних набуває звукової легкості (тт. 153 –155, тт. 157–160, тт. 162–164, тт. 166–169, тт. 171–173, тт. 181–183, тт. 191–193). Друга текстова фраза «denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sachen» проводиться двічі (тт.174–179, тт. 185–189), і двічі вона починається парою голосів, що, у відповідності із змістом тексту, символізує підтримку людини Господом, нерозривний зв'язок людського і божественного. Тут доречним буде штрих *legato*.

Обидва проведення *cantus firmis* (тт. 195–199, тт. 210–214) попри мелодичну тотожність, мають різне темброве рішення. Перший раз мелодія-цитата звучить в партії тенора – тобто в чоловічому світлому тембрі; основний штрих – *legato*. Другий раз композитор, відштовхуючись від змісту тексту, надав першу фразу мелодії партії баса. Наповнена штрихом *marcato*, мелодична лінія підкреслює головні за змістом слова «steif» («твердо») і «fest» («міцно»). Фактура і темброве вирішення епізоду *cantus firmus* в тт. 210–214 створює стабільність та опірність, що відповідає змісту тексту («Wohl dem, der sich nur *steif* und *fest*...» – «добре тому, хто *твердо* і *міцно*...»). Даний епізод демонструє залежність музичного штриха від вербального тексту. К. Гофман у використанні техніки *cantus firmus* в цьому епізоді вбачає мовну асоціацію зі словом «fest»: «firmus» з латині має такий же переклад, що і «fest» з німецької (переклад обох слів – «міцно»).

Хоча другий розділ мотету традиційно виконують один раз, в автографі партитури рукою Баха записано протилежне: «Друга строфа як і перша, тільки хори міняються, перший хор співає хорал, а другий співає арію». Отже, йдеться про можливість повтору другого розділу мотету. К. Амелън у своїй редакції мотетів наводить цю композиторську ремарку, а Г. Грауліх в своїй редакції зазначає, що можливість повтору передбачена у партитурі, але не передбачена у хорових партіях²⁴. Як бачимо, наявні матеріали не дають єдиної відповіді щодо легітимності повтору, тому це залежить від вподобань диригента. За умови, якщо диригент вирішує повторити другий розділ мотету, вступає в дію правило барокових реприз, знайомих з практики арій *da capo*: повтор не може бути абсолютно точним. Слід продумати, як виконавці можуть змінити матеріал при повторі – темброво, динамічно, штрихово, можливо – орнаментально. У виконавській версії мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied», запропонованій диригентом Стефаном Маклаудом (Stephan MacLeod) та хором Нідерландського бахівського товариства, віднайдено різноманітні способи зробити повтор інакшим²⁵. За першим разом партію першого хору (арію) виконує квартет, партію другого хору – повний склад; за другим разом хори обмінюються музичним матеріалом і звучать в повному складі. В повторі хор, який співає хорал, виконує четверту строфу псалму²⁶, в той час як інший хор співає той же текст арії. В партії першого хору Маклауд обидва рази додає затримання та морденти, які не виписані в партитурі (наприклад, т. 154 в партії сопрано, т. 163 тенорі, т. 169 сопрано, т. 172 альті, т. 192 басу).

²⁴ Г. Грауліх пише «Повтор арії зі зміною хорів передбачений в автографі Баха, але імовірно не реалізований в партіях» [69, с. 36].

²⁵ Запис виконання мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied» С. Маклаудом та хором Нідерландського бахівського товариства доступний за посиланням <https://www.youtube.com/watch?v=6aaESm5ySWU>

²⁶ Текст четвертої строфи: Die Gottesgnad alleine steht fest und bleibt in Ewigkeit bei seiner lieben G'meine, die steht in seiner Furcht bereit, die seinen Bund behalten. Er herrscht im Himmelreich. Ihr starken Engel, waltet seins Lobs und dient zugleich dem großen Herrn zu Ehren und treibt sein heiligs Wort! Mein Seel soll auch vermehren sein Lob an allem Ort.

Проаналізований вище другий розділ мотету, а також третій та четвертий розділи об'єднані спільною ідеєю посилення взаємодії двох хорів. Якщо в другому розділі в хорах різний вербальний текст, різні жанрові основи тематизму, які вплинули на мелодику та фактуру, то в третьому розділі мотету обидва хори мають спільний текст, однакову фактуру і тематизм. В четвертому розділі два хори об'єднуються в один хор. Можна простежити лінію розвитку: від протиставлення (другий розділ), через зближення й динамічну взаємодію (третій розділ) до об'єднання хорів (четвертий розділ).

Музичний матеріал обох хорів третього розділу базується на тексті другої строфи 150-го псалма. Хори взаємодіють в антифонному співі: іноді матеріал повторюється точно, наче відлуння, а іноді один хор продовжує інший (наприклад, в тт. 244–245). Бароковий ефект відлуння яскраво втілений в перших двох реченнях розділу: матеріал тактів 221–223 першого хору одразу точно повторює другий хор в тт. 224–226. В подальшому хори по чергово розспівують свій текст, причому, попри гнучкі мелодичні зміни, інтонаційна основа кожного хорового висловлювання залишається сталою: вся мелодика виростає зі знайомої по першому розділу мотету ритмічної фігури з двох шістнадцяток та вісімки (*Freudemotiv*, за А. Швейцером), але звуковисотно цей мотив тепер стрімко спрямований вгору (див. приклад 22 (SI, т. 221)).

Приклад 22

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» тт. 221–222. Основне інтонаційне зерно третього розділу:

221

Lo - - bet den Herrn in sei - nen Ta - ten, lo - bet ihn in sei - ner

Lo - - bet den Herrn, lo - -

Lo - - bet, lo - - bet,

Lo - - bet den Herrn in sei - nen Ta - ten, lo - bet ihn in sei - ner

Третій розділ контрастує з другим не тільки за фактурою, тематизмом способом використання словесного тексту, але і за виконавськими засобами. Якщо другий розділ має оповідний характер, з притаманними йому усередненою динамікою та штрихом *legato*, то третій розділ є менш емоційно стриманим. Відповідно до змісту псалма, він є хвалебним, урочистим:

¹Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.

¹ Хваліте Господа в ділах Його, хваліть Його у великій славі Його.

Основний штрих розділу *non legato*. Подекуди за рахунок акцентів слід підкреслити головні за змістом слова «Lobet», «großen Herrlichkeit» («хвалити», «велика слава»). В свою чергу, третій розділ своїм «запалом» готує виконавців до четвертого розділу, що має схожий енергійний заряд. Як для третього, так і для четвертого розділу ключовим словом, що фокусує зміст цілого, є «Lobet» («хваліть»). Це впливає на вибір основного штриха. Обидва заключні розділи мотету об'єднані в темпі *Allegro*. Співвідношення темпу третього і четвертого розділів диригент може розрахувати, виходячи із спільної рахункової долі: вісімка дорівнює вісімці. Тільки словесна артикуляція додає відмінності в музичний штрих, але основний характер залишається без змін.

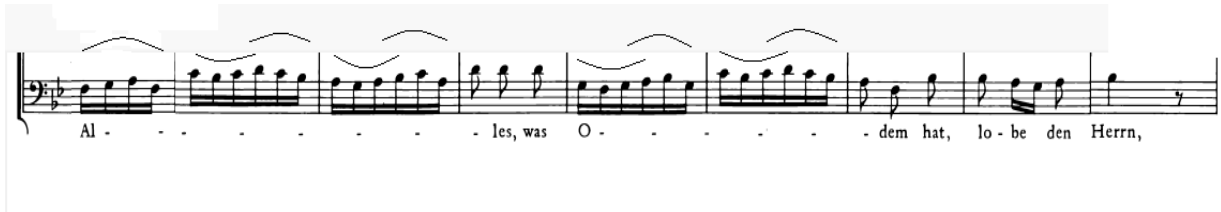
В масштабах цілісної композиції мотету третій з четвертим розділи, з одного боку, і перший розділ, з іншого боку, утворюють композиційну арку. Це визначається опорою на псалмові тексти (на противагу другому розділі, де використано поетичний переспів псалму), спільним афектом (радість, хвала). Взаємодія між хорами в першому та третьому розділах складніша, ніж в другому, оскільки за кожним хором не закріплена єдина функція протягом всього розділу, на відміну від другого. Таким чином, палітра виконавських засобів в першому розділі, а також в третьому і четвертому розділах мотету подібна.

В заключному четвертому розділі мотету, як в кінці першого, композитор використовує фугу. В темі фуги наявні риторичні фігури, зокрема «*circolo mezzo*» (з італ. середнє коло) – фігура, яка виступає

символом єдності людей та всього живого в хвалі до Бога. Тема має виразну мелодичну графіку й складається з двох півкіл (див. приклад 23).

Приклад 23

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», т. 255–263. Графічне зображення теми фуги четвертого розділу:



Подібно до першої фуги, Бах зробив тему запам'ятованою за рахунок мотивних повторів: такти 2 і 6 теми ідентичні, такти 3 і 5 є низхідною секвенцією (див. приклад 23).

В музичному зв'язку третього та четвертого розділів, третій ми розглядаємо як прелюдію до четвертого, на що додатково вказує серединний каданс між ними (*фа мажор*). Бах відступає від регламенту фуги, починаючи експозицію не темою, а тональною відповіддю. У виконавському аспекті спільність розділів можна реалізувати за рахунок стрімкого та спільного руху до фуги без *ritenuto*.

Фуга четвертого розділу відзначається композиційною свободою, яка є результатом несинхронної дії тематичного та гармонічного чинників формотворення. Конкретизуємо цю думку. Відповідно до регламенту фуги, після експозиційного проведення теми в усіх голосах, відбувається перехід у побічну тональність, якою починається новий розділ композиції, причому тональний перехід може підкреслюватися кадансом. В даному випадку спочатку тема почергово проводиться від найнижчого до найвищого голосу (ВТАС), а далі, після кадансу в тональності домінанти (тт. 285–287, *фа мажор*), композитор розширює експозицію, долучаючи інтермедійний розділ (тт. 288–292), додаткове проведення теми в партії баса (тт. 293–300) і ще один каданс у тональності *фа мажор* (тт. 303–305). Наступне проведення теми в партії тенора модулює в *соль мінор*, тобто має ознаки розвитку матеріалу, властиві вільному розділу фуги. Два помітні каданси, побудовані

на спільному мелодичному матеріалі зі скандуючими фанфарними фігурами в сопрано (тт. 303–305, *фа мажор* та тт. 340–342, *соль мінор*, див. приклад 24), створюють помітні грані форми, відмінні від тих, на які вказує проведення тем. Вони знаходяться *всередині* вільного розділу фуґи. Заключне проведення теми в партії баса повертає основну тональність *сі-бемоль мажор* і є частиною вільного розділу фуґи²⁷.

Приклад 24

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», т. 327–33. Скандуюча фігура в партії сопрано (т.330):

Як зазначалося, в четвертому розділі, подібно до третього, панує той настрій, який був на початку мотету – святковий, піднесений, тріумфальний. Водночас динамічна палітра цих розділів не однакова, що обумовлено особливостями виконання поліфонічної форми. Тема фуґи динамічно завжди повинна залишатися на першому плані, на відміну від протискладнення. Інтермедійний матеріал, оскільки в цей час не проводиться тема, також характеризується динамічним спадом.

Вибір виконавських засобів завжди залишається в площині творчості диригента і співаків, тому вказані вище виконавські рішення щодо першого мотету, зокрема, наші рекомендації динаміки, темпів, штрихів тощо, є лише однією з версій. Попри змінність виконавських засобів, незмінним, на нашу думку, повинен бути підхід, в якому критерієм вірності виконавських засобів

²⁷ Аналіз композиції фуґи не є завданням нашого дослідження, тому ми висловлюємо лише окремі спостереження, важливі для виконавських потреб.

буде їх вмотивованість семантикою словесного тексту та відповідними їй композиторськими засобами. Прослідкуємо залежність виконавських засобів від семантики словесного тексту і композиторських засобів на прикладі *мотету «Komm, Jesu, komm»*.

На відміну від першого мотету, де композитор поєднує поетичні та прозові тексти із різних джерел, в мотеті «Komm, Jesu, komm» використано лише поетичний текст з одного джерела. Рядки вірша взято з гімну німецького поета XVII ст. Пауля Тюміха, причому Бах використав першу та останню (одинадцятую) строфи²⁸.

¹Komm, Jesu, komm! Mein Leib ist müde,
²Die Krafft verschwindt je mehr und mehr;
³Ich sehne mich nach deinem Friede,
⁴Der saure Weg wird mir zu schwer:

¹Прийди, Ісусе, прийди,
моє тіло втомилося,
²сили зникають все більше й більше,
³я сумую за твоїм миром (спокоєм);
⁴складний шлях стає для мене занадто
тяжким!

⁵Komm! Komm! Ich will mich dir ergeben,

⁵Прийди! Прийди! Я хочу себе тобі
присвятити,

⁶Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das
Leben.

⁶Ти є вірний шлях, істина і життя.

Арія

Drum schließ ich mich ich deine Hände,
Und sage: Welt, zu guter Nacht,
Läuft gleich mein Lebensbach zum Ende,
Ist doch der Geist wohl angebracht.
Er soll bei seinem Schöpfer schweben,
Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum
Leben.

Арія

Тому віддаю я себе в Твої руки і
говорю: на добраніч, Світ!
Добігає зараз мій життєвий шлях кінця,
проте дух надійно влаштований.
Він повинен при своєму Творцеві парити,
оскільки Ісус є і залишається істинним
шляхом до життя.

Текст складається з двох симетричних шестирядкових строф, в яких перші чотири рядки з'єднані перехресною римою, а два останніх – парною (*ababcc*). Всі рядки строфи, крім останнього, написані чотиристопним ямбом. Останній рядок порушує усталену симетрію, вибиваючись з неї шестистопною будовою. Це вмотивовано семантично, оскільки останній рядок кожної строфи містить певну богословську істину і, таким чином, формальна

²⁸ Як зазначає, К. Гофман, текст взято зі збірки церковних пісень «Wagnersche Gesangbuch», виданої у 1697 році (с. 326–329). Збірка містить тексти 4500 пісень без запису мелодій. Гімн, обраний Бахом для мотету, написаний на смерть ректора школи св. Фоми - Якоба Томасіуса (1622–1684).

Зупинимось детальніше на аналізі розділів. Перший епізод першого розділу (тт. 1–15) «Komm, Jesu, komm! Mein Leib ist müde,» («Прийди, Ісусе, прийди! Моє тіло втомилося») відповідає першому рядку строфи. Він розпочинається з почергових закликів двох хорів, які поєднуються у загальному вигуку «Komm!». Початок мотету викладено у типовій двохоровій фактурі з динамічним чергуванням заклику й відповіді³⁰. За рахунок поступово охоплення все більш широкого діапазону Бах посилює енергію поклику. Мінорний лад (*соль мінор*) фіксує афект скорботи. Кожен акорд звучить ніби здалеку і наближається за рахунок збільшення динаміки (в партитурі відсутні динамічні позначки, але їх може додати диригент). Виконавцеві слід посилити напругу висловлення виконавськими засобами: 1) за допомогою динаміки (*cresc.* від *piano* до *forte*); 2) завдяки паузам (риторична фігура *suspiratio* – зітхання). Також характер зітхань передають попарно зліговані ноти. Акорди утворюють послідовність нестійких гармоній: після пауз першого такту наступає квартсекстакорд, який підштовхує до розв'язання, але за ним йде терцквартакорд і тільки після нього звучить тонічний секстакорд. Гармонічним розвитком Бах створює атмосферу елегійної туги. В цьому епізоді відчутно жанрову основу сарабанди завдяки тридольному метру та гармонічній синкопі на другій долі, що зберігається до кінця 15 такту. Текст «Mein Leib ist müde» («Моє тіло втомилося») Бах передає за допомогою риторичної фігури *catabasis* (в даному прикладі фігура печалі), що починається в сопрано першого хору, переходить до партії альту, тенора і сопрано з тенором другого хору. Її низхідний рух відтворює згасання життєвих сил людини. Завершується перший епізод «галантним» кадансом в паралельній тональності *сі-бемоль мажор*.

Відтворення музичного руху сарабанди передбачає підкреслення другої долі поряд із першою. Диригенту варто робити невеликі динамічні наголоси до другої долі: вони підкреслять звертання до Ісуса, яке міститься в тексті

³⁰ Назви «зклик» і «відповідь» по відношенню до музичного матеріалу обох хорів запозичуємо в К. Гофмана [104, с. 165].

(«Komm, JESU»). Попарно зліговані ноти, які імітують зітхання, матимуть ефект, якщо перша з них виконуватиметься з невеликим притиском. Риторичну фігуру *catabasis*, яка прямує до слова «müde», слід робити через невелике *crescendo*, щоб показати основну думку фрази. В кінці епізоду завдяки невеликій темповій затримці можна більш переконливо передати основний стан епізоду – втому, знесиленість.

Другий епізод «Die Kraft verschwindt je mehr und mehr» («сили зникають все більше й більше») базується на другому рядку поетичної строфи. За характером він контрастує попередньому епізоду активністю й посиленням руху. Цей епізод зображений як діалог партії басу з іншими хоровими партіями. На слові «Kraft» («сили») мелодія піднімається до високої ноти на терцію, але у відповідності до тексту «verschwindt je mehr ...» втрачає силу та знижується. Бах в даному епізоді графічно зображує зміст тексту низхідним рухом мелодії. Словосполучення «je mehr und mehr» слід розглядати як підсилювальну частку до зниження емоційного стану, а не навпаки, що слід відтворити за допомогою *diminuendo*. Штрих епізоду спрямований на відображення змісту тексту – *marcato*. Починаючи з т. 24, декламація переривається паузами, які можуть бути зрозумілі як фігури зітхання та «зникнення». В кожному з наступних вигуків другого хору слід зменшувати динаміку (див. приклад 25).

Приклад 25

Й. С. Бах. Мотет «Komm, Jesu, komm», тт. 25–28. Відтворення виконавськими засобами словесного тексту (загальна динаміка йде на спад, зберігаючи основний штрих *marcato*):

В третьому епізоді також панує настрій туги, відповідно до змісту третього поетичного рядка «Ich sehne mich nach deinem Friede» («я сумую за твоїм спокоєм»). Третій епізод подібний до першого за характером викладу музичного матеріалу і семантикою словесного тексту. Також наявний інтонаційний зв'язок між цими епізодами (т. 29 II і т. 4 VI, див. приклад 26).

Приклад 26.

Й. С. Бах. Мотет «Komm, Jesu, komm», т. 29 та 4. Інтонаційний зв'язок третього та першого епізодів:

Є і інші інтонаційні зв'язки між першим і третім епізодами, зокрема, в тт. 38–43 повертається з незначними змінами фраза з тт. 10–15 (замість тексту «mein Leib ist müde» звучить «nach deinem Friede»). В мелодії замість повністю низхідного пасажу наявний стрибок на інтервал вверх. Бах поєднує стан «втоми» (взято з тт. 10–15) та надії (стрибок на інтервал в кінці мелодії до слова «Friede»). В тт. 39–43 довгі ноти в партії другого сопрано і другого басу ілюструють слово «спокій». Виконавські засоби третього епізоду теж можуть бути подібними до першого, зокрема динаміка та штрих.

Четвертий епізод мотету (тт. 44–64) відтворює текст «Der saure Weg wird mir zu schwer» («складний шлях стає для мене занадто тяжким»), який концентрує в собі емоції всього розділу. Основний мотив із риторичною фігурою *saltus duriusculus*, на якій базуються перші такти, передає афект смутку, горя. Ця риторична фігура імітаційно поширюється, охоплюючи всі хорові голоси. Також афект печалі композитор передає за допомогою напруги зменшеної септими³¹.

Як і в другому епізоді цього розділу, Бах використовує фігуру *catabasis*, повністю вкладаючи в неї текст рядку (т. 50 в партії першого басу). У другій частині цього епізоду композитор також орієнтується на музичний матеріал другого епізоду, використовуючи вже знайомі інтонації (див. приклад 27).

³¹ Цей інтонаційний комплекс, де є опора на тонічну квінту з прилеглими до неї півтонами, що утворюють зменшену септиму, неодноразово використовувався в різних музичних творах та був пов'язаний з трагічним змістом.

Приклад 27

Й. С. Бах. Мотет «Kommt, Jesu, kommt», т. 20 та 55. Інтонаційний зв'язок другого та четвертого епізодів:

Можна констатувати інтонаційний зв'язок між тими рядками поетичної строфи, які охоплені парною римою. Дійсно, вище ми відзначали використання подібних мелодичних зворотів і риторичних фігур у першому та третьому епізодах, а також у другому і четвертому. Таким чином, композиторські засоби в даному випадку підкреслюють узгодження рядків поетичної строфи, отже, поетичний і музичний синтаксис тут тотожні. Можна відзначити виразне інтонування окремих слів музичними засобами: наприклад, четвертні паузи в другому хорі в т. 57 є «придиханнями», а в тт. 58 і 59 першого хору ноти на слові «schwer» («важкий») стають більш вагомими, за рахунок збільшення, порівняно з другою строфою, тривалостей нот до цілих. Також слово «schwer» підкреслюється наприкінці важкими, схожими на подих, розв'язаннями після затримань. Такі зауваження, здавалося б, надмірно деталізовані, дозволяють знайти виконавські орієнтири в музичному тексті й зробити виконання випуклим, виразним.

Пауза перед другим розділом (т. 64) «Kommt, komm, ich will mich dir ergeben» («Прийди, прийди, я хочу себе тобі присвятити») відіграє важливу смисловою й драматургічну роль: вона дає можливість внутрішньо перестроїтись співакам та диригенту, адже в цей момент емоційний стан змінюється. Даний епізод К. Гофман характеризує наступним чином: «У цей момент змінюється емоційне ставлення в розділі: всі труднощі здаються

забутими, усі нарікання розчиняються у довірі»³². На початку розділу провідна роль віддана першому хору, музичний матеріал викладений в формі фугато. В цей час другий хор вторить закликком «Kommt, kommt!» («Прийди, прийди!»). В т. 68 хори міняються місцями. Тепер тема фугато в другому хорі. Потім тема переходить із одного хору в інший. За допомогою розспіву композитор виділяє ключове слово «ergeben» («присвятити»). Розділ наповнений тональними відхиленнями і закінчується в тональності *до мінор*. Задачею диригента на початку другого розділу є правильне пояснення паузи, акцентуація уваги на зміні емоційного стану співаків. Легкість вісімок та замикання приголосних допоможуть виконавцеві знайти правильний штрих розділу – *staccato*. Настрій довірливого прохання до Господа, який закладений в тексті, впливає і на більш рухливий темп відносно першого розділу. Щоб не зруйнувати легкість вісімок, диригенту не слід брати критичну динаміку, варто залишатись в межах *mp* та *mf*, виділяючи окремі верхівки фраз, а також випукло подавати тематичний матеріал і динамічно нівелювати контрапункти до теми.

Третій розділ «Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben» («Ти є вірний шлях, істина і життя») є центральним в першій частині з релігійної точки зору, оскільки підсумовує головну богословську думку строфи. Як зазначалося вище, це відповідає жанровій особливості шпрук-мотету. Важливість цього розділу підкреслюється пропорціями (85 тактів; в порівнянні з розділом 1 – 63 такти, розділом 2 – 15 тактів) повторами тексту рядку (композитор 14 разів повторює повний текст рядку). З точки зору композиційної техніки мова знову йде про класичний діалог хорів, побудований на подібному тематичному матеріалі. Тільки наприкінці розділу (т. 149) хори об'єднуються. Третій розділ підхоплює емоційний стан попереднього і підвищує його за рахунок зміни розміру – 6/8. Розділ ділиться на чотири менших епізоди, кожен по 22 такти. Цілісність та безперервність

³² Наведемо оригінальний текст К. Гофмана: «an dieser Stelle schlägt die Affekthaltung des Satzes um: Alle Beschwerlichkeit scheint vergessen, alle Klage löst sich in Zuversicht» [104, с. 170].

музичної тканини композитор забезпечує накладанням одного хору на інший і мотивною концентрацією: в тт. 100 мотив першого сопрано з т. 79 з трелями Бах вводить у середні голоси двох хорів (див. приклад 28). В т. 107 мелодію тимчасово бере на себе перший альт, перше сопрано ж відривається від гармонійної групи голосів, вступаючи на пів такту пізніше імітацією. Мелізматичними розспівами що викладені в секвенціях, Бах розспіває головне слово «Leben» («життя»). Завершується частина у тональності радості та світла *соль мажор*. Стверджується думка, що за смертю наступає спасіння душі, якщо слідувати за Господом.

Приклад 28.

Й. С. Бах. Мотет «Komm, Jesu, komm», т. 79 та т. 100. Подібність мотивів протягом розділу:

Виконавець, спираючись на танцювальний характер, розмір 6/8, повинен надати вісімкам легкого звучання. Кожна музична думка закінчується гармонічним кадансом, що знаходить відображення у динаміці. Загальна динаміка розділу довільна, але не агресивна, враховуючи особисте звернення до Господа, про яке йдеться в тексті. Штрих розділу подібний до *non legato* з невеликим притиском на першу та четверту вісімку в коротких музичних фразах. Натомість в секвенціях навпаки варто поєднувати довгі фрази, позначаючи тільки першу вісімку такту.

Друга поетична строфа є текстовою основою другої частини мотету – арії. На відміну від першої частини, музичний матеріал розрахований на

подвійний хор: арію виконують два хори разом. Друга частина – це хоральна пісня, а не протестанський хорал, який Бах використовує в інших мотетах. З приводу жанрового визначення цієї частини існувала певна дискусія в європейській, передусім німецькій музикознавчій літературі. Дійсно, з одного боку в партитурі наявний тип чотириголосся, властивий бахівським гармонізаціям хоралів. З іншого боку, в автографі партитури цю частину позначено як арію. Ясність в це питання внесла Маріанна Данквардт, яка прояснила, у чому полягають відмінності арії від хоралу [79]. На її думку, в мелодиці арії, на відміну від хоральних мелодій, присутні широкі (ширші за квінту) стрибки (див. тт. 172–173, 181, 189), тритони (тт. 188–189, 193), довгі розспіви (див. тт. 192–193 у партії сопрано). Аналізуючи арії з інших творів Баха, М. Данквардт дійшла висновку, що мелодія цієї арії імовірно написана самим композитором, а не запозичена. Погоджуючись із цією дослідницею, К. Гофман зазначає, що, якби це була мелодія хоралу, Бах використав би її також в першій частині мотету, тематично з'єднавши її з другою.

Як і в першій частині мотету, структура поетичного тексту, зокрема узгодження першого рядка з третім та другого з четвертим на основі перехресної рими, впливає на музичні рішення композитора. Третє музичне речення подібне до першого, а четверте має схожості з другим. Сміслова кульмінація тексту зосереджена в останньому рядку строфи «Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben» («оскільки Ісус є і залишається істинним шляхом до життя»). Відповідно, в композиційному плані, Бах виділяє цей рядок за допомогою фактури і типу узгодження складів і звуків. Якщо всі п'ять попередніх рядків він викладає в гармонічній фактурі, з переважаючим силабічним узгодженням музики і слова (одному складу відповідає один звук), то в шостому фактура поліфонізується, змінюється тип співвідношення тексту, на зміну силабічному типу приходять мелізматичний (в окремих епізодах одному складу тексту відповідає дев'ять звуків). Основна тональність частини *соль мінор*, але наявні гнучкі тональні відхилення (*сі-бемоль мажор*, *фа мажор*, *ре мінор*, *ре мажор*, *до мінор*). Завершується весь

мотет у однойменній тональності – *соль мажор* (пікардійською терцією), що символізує надію на порятунок душі. В кінці частини Бах підсилює текст строфи музичними засобами: в т. 186 слово «Schöpfer» («Творець») в трьох верхніх голосах підкреслено ритмічною фігурою двох шістнадцятих та вісімкою (вперше в цій частині мотету). Стрибком на октаву в т. 188 в партії баса до слова «Jesus», Бах ілюструє велич Ісуса Христа. Після цього композитор відмічає це як головне слово довгим розспівом на три такти. Подібний ілюстративний прийом він використовує і зі словом «Weg» («шлях»). Але мелодія вже не плавна, а інтервально наповнена, що характеризує нестабільність та неоднomanітність життєвого шляху. Гармонія частини іскрить різноманітністю. Майже в кожному такті використані септакорди та їх обернення. Основний метр частини тридольний. Бах тричі в частині використовує геміолу (тт. 173–174, 181–182, 193–194), характерний метроритмічний засіб барокової музики.

Сукупність виконавських засобів в другій частині мотету обумовлена її співучим характером. Відповідно, домінуючий штрих – *legato*. Динаміка залежить від смислових вершин фраз та рельєфу мелодії. Головні за змістом слова «Schöpfer», «Jesus», «Weg» слід також динамічно підкреслити. Виконавцеві слід врахувати основний настрій фінальної частини мотету, що закінчується в мажорі і підтримати це динамічно. Музичні засоби, які застосовує Бах в цій частині, підкреслюють парний поділ чотирьох рядків, які відповідають структурі рим: *abab*. Перший рядок узгоджується з третім, а другий з четвертим (інтонаційно, фактурно, ритмічно). Відповідно до музичних засобів, узгодження пар рядків першого – третього, другого – четвертого варто втілити виконавськими засобами.

На прикладі аналізу мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied» та «Komm, Jesu, komm» ми побачили, що словесний текст може визначати композиторські рішення на різних масштабних рівнях музичного тексту: від найменших, що стоять окремо взятих слів, до найбільших, рівнях великих

композиційних розділів. На найменших масштабних рівнях ми бачимо дію *риторичних фігур*, і виконавець може шукати, як краще цю фігуру відобразити виконавськими засобами. На більших масштабних рівнях словесний текст визначає синтаксис музичної композиції, поділ її на епізоди, розділи частини. Ми простежили, що іноді музичний синтаксис строго «йде слід у слід» за словесним синтаксисом, а іноді в мотетах діє альтернативний музичний синтаксис: композитор музичними засобами об'єднує чи розділяє словесні цілісності і таким чином коментує словесний текст, розставляє в ньому смислові акценти. Виконавцю важливо в цьому плані зрозуміти співвідношення синтаксичних елементів між собою: чи є вони контрастні між собою, чи об'єднані спільною ідеєю? якими виконавськими засобами можна втілити контраст або підкреслити подібність епізодів, розділів, частин? Від того, до яких виконавських рішень прийде диригент, залежить індивідуальний стиль виконання, але від вірності виконавських рішень *словесному тексту мотетів* залежить відповідність бароковому стилю, з його засадничою риторичністю.

Читаючи словесний текст, виконавцю слід аналізувати не лише його зміст, але також і походження. Диригент повинен дізнатися, на які розділи цей текст поділяється, як вони взаємодіють між собою: чи вони доповнюють один одного, чи контрастні між собою. Вербальний текст – це основа, яка впливає на вибір виконавських засобів. Відштовхуючись від тексту, композитор вибирає музичні засоби, що якнайкраще передають зміст тексту. Заданням виконавця є правильно інтерпретувати, продовжити та конкретизувати думку композитора за рахунок виконавських засобів, які б якнайточніше відповідали «духу і букві» словесного тексту.

2.4. Текст мотетів: огляд редакцій (на прикладі мотету «Jesu, meine Freude»)

Оскільки виконавський шлях до музики Баха зазвичай починається з ознайомлення сучасного музиканта з нотним текстом, наша задача полягає в тому, щоб проаналізувати доступні вітчизняним музикантам нотні редакції мотетів Й. С. Баха, і, детально зупинившись на одному з мотетів – «Jesu, meine Freude», виявити, якою мірою ці нотні тексти придатні для історично інформованого виконання твору.

Виконавець, зокрема диригент-хормейстер, репертуар якого складають переважно класико-романтичні та сучасні твори, звик довіряти інтерпретаційним ремаркам, що містяться в партитурі. По відношенню до нотного тексту барокових творів варто бути більш обережним і керуватися правилом «довіряй, проте перевіряй». Слід усвідомлювати, що в умовах виконавської практики минулого, коли функції автора та виконавця твору не розмежовувалися і виконавець мав більшу свободу в реалізації нотного тексту, композиторський задум нерідко фіксувався в нотах узагальнено, без звичної і вкрай потрібної сьогоднішньому виконавцю деталізації. В результаті значна кількість вказівок щодо інтерпретації твору, вміщених у сучасному виданні барокового твору, може належати не композитору, а редактору, який готував текст до публікації, причому редакторські вказівки можуть не відповідати критеріям історичної достовірності. Аналізуючи різні видання мотету Й. С. Баха «Jesu, meine Freude», ми знайомилися із редакторськими коментарями до цих публікацій, вивчали співвідношення композиторської та редакторської складових в нотному тексті твору, а також можливість безпосереднього виявлення в опублікованій версії внесених редактором змін та доповнень.

Виходячи з виконавських потреб, проблему можна сформулювати у вигляді питання: як вибрати ноти для підготовки історично достовірного виконання мотету Й. С. Баха та інших вокально-хорових творів Бароко? Чи

повинен диригент-хормейстер створювати власний комплекс виконавських засобів на основі уртексту, чи варто скористатися готовою редакторською версією?

Цифрові технології суттєво розширюють коло доступних сьогоднішньому музиканту нотних версій барокових творів. Завдяки таким ресурсам, як online база даних www.bach-digital.de³³, віртуальна бібліотека нотних матеріалів www.imslp.org³⁴ та деяким іншим, з'явилася можливість ознайомлення з автографами, рукописними копіями, різними виданнями творів Й. С. Баха, зокрема, такими, які ще кілька років тому вважалися бібліографічною рідкістю. Порівняльний аналіз різних нотних версій окремого твору, ретельне вивчення автографів та достовірних копій, допомагають у прийнятті виважених інтерпретаційних рішень, і тому, на нашу думку, така робота має стати обов'язковим етапом підготовки барокового твору, зокрема, мотетів Й. С. Баха, до виконання. Матеріалом порівняльного аналізу стали нотні версії мотету «Jesu, meine Freude», опубліковані в двох багатотомних зібраннях творів Баха³⁵ доступних кожному музиканту у віртуальній бібліотеці IMSLP, а також нотна версія, опублікована у видавництві «Музична Україна» і поширена в українській освітній і виконавській практиці. Таким чином, в фокусі уваги опинилися три редакції мотету – Ф. Вюльнера (1892), К. Амельна (1965) та М. Берденникова (1974). До роботи залучені музикознавчі коментарі всіх трьох редакторів, опубліковані як передмови, післямови, посторінкові примітки чи додаткові томи до нотних видань мотетів³⁶. Ці тексти, обсяг яких становить від кількох

³³ Bach Digital – відкритий цифровий архів, в якому зібрано інформацію щодо творчості Й. С. Баха та композиторів його родини, на ресурсі розміщено цифрові копії більшості автографів композитора.

³⁴ International Music Score Library Project – віртуальний нотний ресурс, загальнодоступна бібліотека партитур. Нотні матеріали представлені в цій бібліотеці у вигляді скан-копій паперових видань. Зокрема, на ресурсі розміщено копії двох основних академічних зібрань творів Й. С. Баха – видання Бахівського товариства (Bach Gesellschaft Ausgabe, BGA) та видання Нового повного зібрання творів композитора (Neue Bach Ausgabe, NBA).

³⁵ Маються на увазі видання Бахівського товариства (Bach Gesellschaft Ausgabe, BGA) та видання Нового повного зібрання творів композитора (Neue Bach Ausgabe, NBA).

³⁶ Зокрема, передмова Ф. Вюльнера [148], слово від редактора-упорядника М. Берденникова [7, с. 4], том критичних зауважень К. Амельна [64].

рядків загального змісту до розлогих текстологічних розвідок на кілька сотень сторінок, мають на меті пояснити дії редактора та вказати джерела, на які спирається автор.

Пожвавлення дослідницької уваги до мотетів Й. С. Баха помітно у зв'язку з ювілейною датою – 200-літтям від першої публікації цих творів, яке припало на 2002–2003 роки. В цей час з'являється монографія Клауса Гофмана [104], а також кілька джерелознавчих розвідок Уве Вольфа, зокрема, його стаття про історичне значення першого видання мотетів Й. С. Баха [147] та редакторський коментар для публікації мотетів видавництвом Carus [146]. Серед більш ранніх досліджень слід вказати монографію Даніеля Р. Меламеда «Й. С. Бах та німецький мотет» [117], в якій твори композитора розглядаються в аспекті розвитку жанрового стилю мотету, а також широко відому класичну працю з питань інтерпретації творів Й. С. Баха – монографію А. Швейцера [61]. В останній мотетам присвячено невеликий, але надзвичайно глибокий нарис. Цінним джерелом виконавських спостережень над мотетами Й. С. Баха є роздуми відомого інтерпретатора старовинної музики, диригента Джона Еліота Гардінера, вміщені в буклеті до компакт-диску мотетів у виконанні Monteverdi Chor [89]. Диригент торкається історії видань, питань структури та особливостей кожного мотету. В українському музикознавстві мотети Й. С. Баха аналізувалися в аспекті композиторських засобів: система поліфонії, роль фуґи та хоралу в мотетах розглянуті в дослідженнях Дарії Савченко [46; 47; 48].

Окрім публікацій, присвячених вивченню мотетної творчості Й. С. Баха, також важливі роботи, в яких розглядається історія редагування бахівських творів інших жанрів. До таких слід віднести матеріал М. Лоткіна, присвячений аналізу редакцій віолончельних сюїт для альту [31]. В залежності від кількості та характеру редакторських доповнень дослідник

пропонує розрізняти два типи редакцій – *текстологічний* та *романтичний*³⁷. Цю класифікацію ми частково використовуємо в даному розділі.

В таблицях (див. додаток Б) викладені доступні редакції мотетів Й. С. Баха, тип редакцій та деякі особливості, що присутні в різних редакціях. Ми не будемо розглядати кожен мотет окремо, а лише зупинимось на найбільш виконуваному мотеті Баха – «Jesu, meine Freude».

Як і інші мотети Баха, мотет «Jesu, meine Freude» («Ісус, моя радість») створювався до певного події – урочистої чи траурної. Він був написаний, імовірно, між 1723 та 1735 роками і пов'язаний з церемонією поховання чи вшанування пам'яті Йоганни Марії Кеес, дружини лейпцизького поштмейстера. Текст мотету «Jesu, meine Freude» складений Бахом. Це компіляція біблійних фрагментів (послання апостола Павла до римлян, 8:1–2, 9–11) та строф хоральної поезії Йоганна Франка. А. Швейцер називає текст мотету «Jesu, meine Freude» бахівською «проповіддю про життя та смерть»[61, с. 533]. Особливістю мотету є складна симетрична 11-частинна композиція, з подвійною фугою «Ihr aber seid nicht fleischlich...» в центрі (№6) та розосередженими варіаціями на хоральну мелодію Йоганна Крюгера (№№1, 3, 5, 7, 9, 11). Автограф мотету не зберігся.

Хорова партитура «Jesu, meine Freude» була вперше опублікована у двотомному зібранні мотетів, яке упорядкував наступник Баха по канторату в Томасшуле Йоганн Готфрід Шихт. Ця збірка, що вийшла протягом 1802–1803 років у видавництві «Breitkopf und Härtel», тривалий час недооцінювалась і не розглядалася як надійне джерело нотного тексту при підготовці пізніших видань мотетів. Останні текстологічні дослідження довели, що Шихт мав у своєму розпорядженні втрачені нині рукописні джерела [147]. Це робить видання важливим історичним документом. Скан-

³⁷ Н. Сікорська в дисертації «Клавирна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства» використовує терміни *уртекстно-орієнтований* та *адаптаційний тип редакції* відповідно [49, с. 188].

копія видання доступна нині на веб-сервісі Internet Archive³⁸. У збірці Шихта «Jesu, meine Freude» позначений як мотет №5.

Можна оминати кілька публікацій мотетів, що з'являлися в Німеччині в середині XIX, оскільки вони були фактично перевиданнями збірки Шихта. Варто лише зазначити, що вони, як і перша публікація, сприяли значному поширенню мотетів у виконавській практиці. Подією надзвичайної ваги стало видання 46-томного першого зібрання творів Й. С. Баха. Цю благородну справу взяло на себе спеціально створене «Бахівське товариство» («Bach Gesellschaft»), до якого увійшли найбільші музиканти й меценати Німеччини та інших країн. В 39-му томі видання мотет «Jesu, meine Freude» під редакцією Ф. Вюльнера був опублікований в 1892 році. Буквально в першому реченні передмови до тому Ф. Вюльнер освідчується, що «наряд чи знайдеться серед томів бахівського зібрання такий, котрий викликав би більше труднощів для редакції, ніж нинішній том мотетів» [148, с. XIV]. Ф. Вюльнер свідомо не брав до уваги попередні публікації мотетів і орієнтувався виключно на рукописні джерела. Серед них – майже повні комплекти поголосників з Томасшуле, три рукописні копії з берлінської бібліотеки принцеси Анни Амалії та копія з приватної колекції Еріха Прігера в Бонні (див. додаток В). З німецькою ретельністю Ф. Вюльнер описує, коментує і порівнює ці джерела, пояснює, якому варіанту і чому надавав перевагу у випадках розбіжностей.

Нова редакція мотетів з'явилася в рамках колосального видавничого проекту, який об'єднав східну і західну Німеччину, – видання повного зібрання творів Й. С. Баха. Видання можна сміливо вважати еталонним в науковому і технічному плані. Підготовкою мотетів займався німецький музикознавець, авторитетний фахівець в питаннях протестантської музики К. Амелън. Мотети, зокрема «Jesu, meine Freude» увійшли до першого тому третьої серії зібрання й вийшли друком у 1965 році. Двома роками пізніше

³⁸ Ознайомитися зі скан-копією першого видання мотетів Й. С. Баха можна за посиланням: Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur. URL: <https://archive.org/details/johsebbachsmotet00bach/page/16/mode/2up> (дата звернення: 30. 11. 2020).

К. Амелън у тому ж видавництві «Bärenreiter» видав окремий том редакторських коментарів обсягом у понад двісті сторінок [64]. К. Амелън орієнтується на декілька джерел – рукописних і друкованих. Так само, як і раніше Ф. Вюльнер, зіставляє, порівнює, обирає варіанти. Описуючи його роботу, інший редактор мотетів (Уве Вольф) зазначав, що у 1950-х рр. К. Амелън як редактор мотетів Баха зіткнувся з тими ж проблемами, що і Ф. Вюльнер на сімдесят років раніше: за відсутності автографу не зрозуміло, яким копіям і в якій мірі довіряти. Виконавська практика щодо мотетів не покращилася, більш того, частина рукописних копій, доступних Ф. Вюльнеру, К. Амелъну вже не могла бути знайома, оскільки була втрачена в ході Другої світової війни. Зокрема, безповоротно зникли комплект поголосників з Томасшуле і один рукопис з бібліотеки Кенігсбергу (який, як відомо, в часи К. Амелъна перетворився на Калінінград). З іншого боку, К. Амелъну вдалося залучити деякі інші копії мотету, які не були відомі Ф. Вюльнеру [147, с. 271]. Нотний текст мотету «Jesu meine Freude» в редакції К. Амелъна доступний на ресурсі imslp.com. Крім того, том мотетів, як і том з редакторськими коментарями К. Амелъна, зберігається в бібліотеці НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Не вдаючись у деталі порівнянь першого і другого бахівського зібрань творів, зазначимо, що обидва є солідними академічними виданнями, що можуть класифікуватися як *urtext*. Після редакції К. Амелъна з'явилися інші редакції мотетів, зокрема, найсучасніші версії Уве Вольфа (2002 рік) та Гюнтера Грауліха (2000 рік), які підготували публікацію мотетів у видавництві Carius Verlag. Видання з'явилося рівно через 200 років після першої публікації. Відомості про публікації мотетів Й С Баха подані нижче у вигляді таблиці (див. додаток Б).

В Україні мотет «Jesu, meine Freude» найбільш знайомий в редакції М. Берденникова. Відомий український хормейстер та педагог підготував до друку шість мотетів Баха. Вони з'явилися у видавництві «Музична Україна» у 1974 році. Саме цю редакцію використовують в навчальному процесі. З

Редакцію Ф. Вюльнера можна віднести до *текстологічного типу*³⁹, оскільки в ній принципово важливим є відтворення авторського тексту мотету «Jesu, meine Freude» в усіх його елементах.

Подібне можна сказати і про редакцію К. Амельна. До особливостей останньої можна віднести текстові виправлення або доповнення, написані курсивом. Вони стосуються підтекстовки та динаміки. Редакторські доповнення щодо підтекстовки хорових партій є зручними для співаків. Різними шрифтами у виданні позначено динамічні відтінки: курсивом поставлені відтінки, запропоновані редактором, звичайним шрифтом – ті, що походять з рукописів (див. приклад 30).

Приклад 30

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude». Фрагмент редакції К. Амельна:

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) with lyrics in German. The lyrics are: "de - - nen, die in Chri - - sto Je - - su sind, es ist nun nichts Ver - - damm - li - ches an es ist nun nichts Ver -". The score includes dynamic markings 'f' and 'f' circled in red, indicating editorial changes. The score is numbered 39 in the top left corner.

В тексті пунктирні ліги між нотами показують втручання редактора. Всі корективи є цілком логічними та виправданими. В редакції К. Амельна важливим для виконавця є те, що завдяки спеціальним позначенням (використанню різних шрифтів та додаткових знаків) можна диференціювати текст, виділивши в ньому «верству редакторського втручання» і умовно-авторську верству (див. приклад 31).

³⁹ Такий термін застосовує М. Лоткін [31, с. 128].

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude». Фрагмент редакції К. Амельна:

123

Soprano I
Denn das Ge - setz des Gei - stes, der da le - ben - - dig ma - chet in Chri - sto

Soprano II
Denn das Ge - setz des Gei - stes, der da le - ben - dig ma - chet in Chri - sto

Alto
Denn, denn das Ge - setz des Gei - - - stes, der da le -

128

Je - - - su, in Chri - - sto Je - - su, hat mich frei ge -

Je - - - su, in Chri - - sto Je - - su, hat mich frei

ben - - - dig ma - chet in Chri - - sto Je - - - su, hat mich frei ge -

Слід відзначити також редакцію Гюнтера Грауліха, опубліковану видавництвом «Carus Verlag» 2000 року. Детально ми її не аналізуємо, оскільки цей нотний текст ґрунтується на виданні К. Амельна, але її оригінальність і новизна полягають у наявності розшифрованої партії *basso continuo*, якої немає в жодній із розглянутих редакцій. Якщо музикант вирішить виконувати мотет із *basso continuo*, то редакція Г. Грауліха надасть допомогу в опрацюванні нотного тексту (див. приклад 14). Як і в редакції М. Берденникова, що розглядатиметься далі, зручною в репетиційному процесі є нумерація тактів на початку аколади. Вона істотно допомагає хормейстеру і співакам швидко орієнтуватися в тексті й полегшує професійну взаємодію.

Редакція М. Берденникова, на відміну від попередньо аналізованих, наповнена великою кількістю додаткових ремарок: *pietosamente* (зворушливо), *cantabile* (співучо), *con tenerezza* (м'яко), *drammatico* (драматично) та ін. Також динамічна шкала редакції містить усі можливі нюанси в діапазоні від *pp* до *f*. В партитурі додані зміни динаміки: *crescendo*, *diminuendo*, *poco diminuendo*, *diminuendo poco a poco*, *poco crescendo*, *crescendo poco a poco*, *meno f*, *subito*, *rinforzando* та інші. В нотному тексті

наявні знаки *tenuto* (точно витримано по силі та часу звук). Також редактор додає чималу кількість агогічних змін: *rallentando*, *rallentando poco*, *ritenuto*, *ritenuto poco*, *ritenuto molto*, *a tempo*, *come sopra*, *diminuendo poco a poco e rallentando al fine*, вписує темпові позначення перед кожною частиною (див. таблицю 4).

Таблиця 4

Й. С. Бах Мотет «*Jesu, meine Freude*». Темпові позначення в редакції М. Берденникова:

Номер частини	Темпове позначення
№ 1	<i>Andante sostenuto, pietosamente</i>
№ 2	<i>Andante risoluto, ma cantabile</i>
№ 3	<i>Andante sostenuto, pietosamente</i>
№ 4	<i>Moderato</i>
№ 5	<i>Allegro drammatico</i>
№ 6	<i>Allegro moderato</i>
№ 7	<i>Andante sostenuto</i>
№ 8	<i>Andante</i>
№ 9	<i>Andante sostenuto, sempre con dolcezza</i>
№ 10	<i>Andante risoluto, ma cantabile</i>
№ 11	<i>Andante sostenuto, pietosamente</i>

М. Берденников наповнює партитуру підказками в штриховому плані, орієнтуючись на характер та зміст словесного тексту. Йдеться, зокрема, про акценти, *marcato*, *sforzando*, *legato*, яких немає в інших редакціях мотету (див. приклад 32). Такий тип музичної редакції називають *виконавським*, або *романтичним*. «Для редакцій такого типу, – пише М. Лоткін, – авторський текст є певним контуром, на якому редактор, а слідом за ним і виконавець реалізує своє власне прочитання твору» [31, с. 127].

На основі проаналізованих матеріалів можна сформулювати критерії вибору нотної редакції для виконання мотету «Jesu, meine Freude». Зауважимо насамперед, що виконавцю музики Баха варто орієнтуватися у варіантах редакцій і розуміти сам факт присутності «руки редактора» у бахівському тексті. Перш за все слід відповісти на два питання: 1. яку мету ставить перед собою виконавець? 2. яким є рівень його професіоналізму і ступень самостійності у виборі інтерпретаційних рішень?

Приклад 32

Й. С. Бах. Мотет «Jesu, meine Freude». Фрагмент редакції М. Берденникова:

The image shows a musical score for the motet «Jesu, meine Freude» by J.S. Bach, specifically a fragment of the vocal parts. The score is arranged in five staves, labeled S 1, S 2, A, T, and B from top to bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes various performance markings such as *mf marc.*, *p*, *legato, teneramente*, and *espress.*. The lyrics are written below the vocal staves, with some words in red. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 40 and the second system starting at measure 43. The lyrics for the first system are: S 1: die nicht nach dem Flei-sche wan-; S 2: wan- -deln, espress.; A: -deln; T: -deln; B: -deln. The lyrics for the second system are: S 1: -deln, nach dem Flei-sche wan- deln, die nicht nach dem Flei- sche; S 2: die nicht nach dem Flei-sche wan-; A: -deln, die nicht nach dem Flei-sche; T: -deln, nicht nach dem Flei-sche wan; B: -deln, nicht nach dem Flei-sche wan.

При виборі редакції слід враховувати професійний рівень підготовки виконавця та його підхід до виконання твору (автентичний чи осучаснений). Для автентичного виконання найбільш відповідним варіантом є текстологічна редакція. З розглянутих – це версії Ф. Вюльнера та К. Амельна, де втручання в партитуру є мінімальними та стосуються лише технічної сторони нотного матеріалу (підтекстовка, ліги, нумерація тактів). Такі редакції підходять для освіченого, знайомого із засадами історично

інформованого виконавства музиканта, який, крім того, володіє необхідними знаннями щодо виконання барокової музики, готовий заглибитися в семантику німецького тексту та особливості історичної орфоєпії.

Редакторська версія М. Берденникова пропонує виконавцеві широку палітру динамічних, темпових, агогічних та штрихових ремарок, які вносять особисте начало в бахівський текст. Не заперечуючи слухність і обґрунтованість таких ремарок, ми будемо вважати їх *одним з можливих* варіантів прочитання композиторського тексту, який, хоча і знаходиться в межах інтерпретаційного потенціалу твору, все ж стримує виконавську ініціативу. Досвід видатного хормейстера в творчому діалозі з бароковим текстом може стати неоціненним вкладом у становлення професійної майстерності диригента, наприклад, в процесі навчання. Разом з тим, така редакція є прикладом «осучаснення» твору епохи Бароко. Поза всяким сумнівом, редакції виконавського типу можна брати до уваги в пізнанні виконавських принципів музики епохи Бароко, але навряд чи вони ефективні у створенні виконавського барокового вокально-хорового стилю. Тому, користуючись такою редакцією, слід додатково звіряти ремарки з іншими редакторськими версіями і, за можливості, з автографом твору, варто сприймати їх як пропозицію, яку можна або прийняти, або відхилити.

2.5. Алгоритм виконавських дій диригента-хормейстера в роботі над німецькими бароковими творами

Узагальнюючи роботу над мотетами Й. С. Баха з камерним хором «Sentire», керівником якого є автор дослідження, опишемо в загальних рисах послідовність роботи диригента. Зазначимо, при цьому, що хор «Sentire» не спеціалізується на виконанні творів давніх епох, тому мотети Й. С. Баха стали для кожного співака хору осягненням нового у стилістиці бароко. Камерний хор «Sentire» діє на проєктних засадах і налічує 24–30 співаків, але для виконання мотетів було відібрано 16 осіб. Така кількість людей зручна як для однохорного мотету (по чотири особи в партії), так і для двохорного мотету (по дві особи в партії). Виключенням є мотет «Jesu, meine Freude», де в партії сопрано передбачено *divizi*. Для більш збалансованого звучання цього мотету, на розсуд диригента, можна в партію першого і другого сопрано додати ще по одній людині. Бах у своєму листі, адресованому міській раді Лейпцига писав: «У кожному музичному хорі має бути не менше, ніж 3 сопрано, 3 альти, 3 тенори і стільки ж басів, щоб навіть у разі хвороби... можна було заспівати хоча б двохорний мотет» [68]. Таким чином, Й. С. Бах передбачав одного співака в партії. Малий склад виконавців (по одній людині в партії), за словами Дж. Ріфкіна, був нормою за часів Й. С. Баха. Разом з тим, акустичні умови залу, де планувалося виконати мотети (малий зал ім. О. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського), вимагали деякого розширення складу співаків.

Для виконання мотетів Й. С. Баха було використано редакцію Г. Грауліха видавництва «Carus Verlag» [69] з виписаною парею *basso continuo*. Всі репетиції проходили *a cappella*, що в свою чергу стимулювало співаків більше мислити самостійно, ніж спиратися на функціональні «підказки» *basso continuo*. Лише фінальна репетиція (зведена) відбувалася з *basso continuo*. Для більшої узгодженості в звучанні *basso continuo* варто було

б ввести в репетиційний процес раніше, провівши три – чотири репетиції, але, за браком репетиційного часу, такої можливості не було.

Важливим елементом барокового виконавського стилю, а отже, нагальним виконавським завданням під час репетицій було опрацювання правильної німецької вимови. Для українського співака складними в німецькій мові є голосні (довгі й короткі, умляути), приголосні (губні, сонорні). Отже, певні труднощі були пов'язані із опрацюванням голосних «е», «о», «і», «ü», «ö». Співак, котрий бачить в тексті літери «е», «о», «і» підсвідомо вимовлятиме їх так, як звук робити це в українській мові. Але німецькою вони звучать інакше, ніж українською, до того ж, вимова залежить від їх позиції в слові.

Голосний «Е». Німецькі артиклі «der», «den», «dem», наявні в кожному тексті, виконуються через голосний, наближений до «і», який формується між «е» та «і». Такий голосний виникає, якщо «е» наголошений і стоїть перед приголосним. Це стосується не тільки артиклів: поширені в лексиці мотетів слова «werden», «leben» також мають цей звук.

Голосний «О». Якщо наголошений «о» знаходиться перед однією приголосною, він має темний відтінок, наближений до «у». Важливо, що звук не повинен бути тотожній «у», а лише дещо подібний до нього. Приклад: «Odem», «loben», «Tobe».

Голосний «І». В словах «mich», «nicht», «ich» звук «і» наближений до «и».

Варто відзначити і відмінність вокального виконання голосних українською та німецькою мовами. Так, наприклад, під час співу творів українською мовою диригент вимагає всі голосні формувати ближче до «о», що надає їм одноманітності й «округлості». Зовсім інша ситуація з німецькою вимовою у співі. Усі голосні мають свою яскравість, індивідуальність, колорит. Не слід плутати з відкритим та «розмовним» звучанням голосних. Усі вокальні правила формування вокального звуку зберігаються, але з певною особливістю вимови. Наприклад, у слові

«Lasterleben» голосний «а» в німецькій мові звучить досить відкрито в порівнянні з українським округлим звуком «а».

З трьох *голосних-умляутів* («*ü*», «*ö*» та «*ä*») два не мають звукових аналогів в українській мові, отже, вимагають уваги й опрацювання. Голосна «*ä*» не складає великих проблем, оскільки вона подібна до українського звуку «е». З досвіду спілкування з різними співаками-виконавцями, що навчаються в Австрії та Німеччині, можна надати кілька рекомендацій щодо виконання голосних «*ü*» та «*ö*». Для формування голосної «*ü*» потрібно виконувати її в місці формування голосної «у», але співати «і». Подібно ж «*ö*», потрібно виконувати в місці формування «о», але співати українське «е». Приклади, що зустрічаються в тексті мотетів: «Völker», «über».

Аналізуючи роботу з мотетами Й. С. Баха, можна назвати *приголосні* звуки, із якими найчастіше виникають проблеми: це «*h*», «*t*», «*k*», «*p*», «*m*», «*n*», «*l*», «*w*», «*ch*», «*g*».

Літеру «*h*» на початку слова україномовні співаки найчастіше вимовляють, як звук «х», що є неправильним. У німецькій мові букву «*h*» спочатку слова слід вимовляти як український звук «г». В результаті формування приголосного відбувається нижче, у гортані, що надає наступному за ним голосному більш глибокого звучання. Приклад: «Herr».

Приголосні «*t*», «*k*», «*p*» при позірній подібності до звуків української мови, суттєво відрізняються від них за вимовою, а саме – місцем формування та ступенем активності. Вимовляючи звуки «*P*» та «*K*» спочатку слова, співаку слід приділити увагу шумовій складовій звуку. При цьому атакувати літеру слід із напруженим амбушюром, із відчуттям «пострілу» («Pauken», «Kinder»).

Німецький звук «*t*», особливо наприкінці слів, мусить вимовлятися активно, «на видих». Порівняно із українським «*m*», місце вимови німецького приголосного знаходиться ближче до твердого піднебіння, ніж біля зубів («Gott»). У слові «König» труднощі для українських виконавців викликає останній звук, позначений літерою «*g*». У поєднанні з голосним «*i*» цей

приголосний слід вимовляти так само, як і буквосполучення «ch», тобто повинно звучати «хь». На відміну від українського приголосного «х», цей звук формується в передній частині рота. Схожими прикладами можуть бути слова: «fröhlich», «Gewichtigkeit».

Якщо попередні зауваження стосувалися вимови взагалі, то наступне стосується власне *вокальної* орфоєпії. Засадничим правилом її є необхідність проспівувати *приголосні* «t», «n», «l», «w». Українському співаку це завдає чимало проблем, оскільки наша система співу базується на вокалізації та великій увазі саме до голосних, а не до приголосних. Наприклад, у слові «denn» співаку час звучання слід віддати двом приголосним «nn». Подібно у слові «singet»: прохідна «n», часто залишається непоміченою, що є некоректно по відношенню до німецької орфоєпії. Найбільш проблемним з чотирьох зазначених вище приголосних є звук «w», тому що він має більшу шумову характеристику, ніж український звук «в». Для озвучування «w» слід її починати трохи завчасно («weichen»).

В процесі репетицій вимову варто відпрацьовувати *окремо від співу*. Робота над орфоєпією та дикційною чіткістю повинна узгоджуватися із вокальною кантиленою та музичним фразуванням. І в вимові тексту, і в співі результат досягається шляхом теоретичного пояснення та відпрацювання в повільному темпі.

Інший аспект репетиційної роботи – *опрацювання колоратур*. Хорові твори Й. С. Баха та інших композиторів бароко рясніють хоровими колоратурами. Колоратура – спосіб виділити ключове слово в тексті. Наприклад, в мотеті «*Singet dem Herrn ein neues Lied*» Бах підкреслив слово «Reihen» («хоровод») використанням риторичної фігури *circulatio* (кружляння). Для сучасних українських співаків спів колоратур викликає труднощі, оскільки вони виховані на музиці співучого характеру, що у свою чергу вимагає від співака штриху *legato*.

В роботі з колоратурами ефективною була наступна методика: 1. Сольфеджування в помірному темпі; 2. Спів у помірному темпі на зручний

склад, legato, non legato («льо», «ля» та і т.п.). 3. Виконання в більш швидких темпах (вспівування). Під час співу колоратур слід вимагати збереження індивідуальності кожної ноти в пасажі, навіть у помірних темпах. Гортань при цьому має бути м'яка та рухлива. Необхідна ідеальна подача звуку – у швидких пасажах кожна нота має бути чіткою, з гарною атакою. Також не варто забувати, що довгий пасаж поділяється на мікрофрази (див. приклад 33).

Приклад 33

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied». тт. 119–120. Поділ хорової колоратури на мікрофрази:



Як показано в прикладі, довгий пасаж можна урізноманітнити і в штриховому відношенні, і в плані мікрофраз. Цей поділ допоможе виконавцю якісно оформляти колоратури.

Декілька слів про добір тембрів. Українські голоси, зокрема хорові альти мають густий, «грудний» тембр. У роботі над мотетами, диригент орієнтувався на світле звучання, подібне до сопрано. Добираючи голоси для виконання, варто було надавати перевагу альтам зі світлими тембрами. Схожа ситуація і з партією басів, де потрібний легкий, рухливий голос для виконання колоратур. У творах Й. С. Баха рідко можна зустріти низькі теситури в басовій партії. Тому були запрошені баритони та басы кантанте. Зазначимо, що такі майстри, як Філіпп Херревеге чи Джон Еліот Гардінер, мають для творів кожної музичної епохи різний виконавський склад, який здатний передати особливості музичної мови композитора та стилю.

Відкритим поки-що залишається питання виконання довгих нот. Що з ними робити: розвивати (*cresc.*) чи філірувати (*dim.*)? Пояснюючи динамічну шкалу звуку, можна просвести паралель із бароковим смичком, де кульмінація звуку припадає на середину смичка, далі сила звуку зменшується (філірування). У роботі з мотетами ми дотримувалися кількох способів виконання довгих нот. Наприклад, у мотеті «Singet dem Herrn ein neues Lied»

в самому початку використано відразу два способи. Бас першого хору довгу ноту «В» виконує через *crescendo*. У цей час, сопрано першого хору довгі ноти (половинні) «відпускають», імітуючи рух барокового смичка вниз. Інша ситуація з довгою нотою в т.37 цього ж мотета у другому хорі партії альтя. Довгу ноту (другу та третю частку) слід розвинути, а в першій філірувати для того, щоб наступна за нею нота була легшою, оскільки це друга частка в тричетвертному такті, а також ненаголошений склад у слові «Heiligen» (див. приклад 34).

Приклад 34

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», тт. 37–38. Спів довгих нот:



Слід узгодити метроритмічну структуру такту, німецьку вимову та роль слова в реченні. Наприклад, розмір $\frac{3}{4}$, як відомо, передбачає узгодження долей, в якому перша – сильна, а друга і третя – слабкі. Проте іноді особливості німецької граматики вимагають порушити таке співвідношення. Наприклад, в т. 75 мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied» на першу долю припадає дієслово «hat» («мати»), яке в умовах даного речення є допоміжним, необхідним для побудови складного минулого часу й не несе в собі власного смислового навантаження. З цієї причини перша доля («hat») повинна бути заспівана на *piano* після кадансу в попередньому такті (див. приклад 35).

Приклад 35

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied». тт. 72–75. Вплив на граматичних правил німецької мови на динамічну побудову музичного речення:

The image shows a four-part setting of a chorale in G minor, 3/4 time, starting at measure 72. The lyrics are: "- e sich, Is - ra - el freu - e sich des, der ihn ge - macht hat. Die Kin - der". A red box highlights the word "hat." in the soprano part, which is the first note of the measure. The other parts (alto, tenor, bass) also have "hat." as their first note, but it is not highlighted.

В іншому місці з цього ж мотету (див. приклад 36) на першу долю потрапляє неозначений артикль. В т. 10 наведеного прикладу, навпаки, важлива друга доля, на яку припадає семантично важливе слово **neues** (ein **neues** Lied – нову пісню). Отже, загальне правило можна сформулювати так: в разі відмінностей між музичним метром і логічним наголосом в реченні чи наголосом всередині слова, пріоритетним слід вважати наголос словесного тексту.

Приклад 36

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied». тт. 10–11. Залежність метричної сторони такту від особливостей німецької мови:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature. The lyrics are 'ein neu - es Lied,'. The music is in a minor key (one flat). The vocal lines are written in treble clef, and the bass line is in bass clef. The score illustrates the relationship between the metric structure of the music and the natural stress of the German language.

Кожен твір передбачає унікальну послідовність творчих дій диригента, проте деякі моменти цієї послідовності спільні для різних творів і віддзеркалюють специфіку саме барокового виконавського стилю. Розглянемо специфіку диригентської роботи над бароковими творами на прикладі двох мотетів Й. С. Баха: «Lobet den Herrn, alle Heiden» та «Singet dem Herrn ein neues Lied».

Роботу диригента природно можна розділити на три етапи: передрепетиційний, репетиційний та концертний. Дорепетиційна робота передбачає знайомство з історією написання твору, диригентську й технічну роботу з партитурою, розподіл репетиційного часу. Від цього етапу залежить якість репетиційного процесу. Репетиційний процес включає в себе розучування і співування музичного матеріалу. Концертне виконання є підсумком роботи над твором.

В умовах часткової фіксації композиторського задуму в бароковому нотному тексті, важливою складовою дорепетиційної роботи диригента є технічна робота над партитурою (в т.ч. нумерація тактів, виставлення власних ремарок щодо динаміки, темпів, артикуляції, позначення місць, з яких можна почати в разі зупинки на репетиції тощо). При роботі з іноземним текстом (зокрема – німецьким) можна зафіксувати в нотах переклад словесного тексту (див. приклад 37).

Приклад 37

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» (робоча партитура), тт. 28–32. Підпис перекладу з німецької мови в партитурі:

Собрание Святых дажджи Его хвалитъ

die Ge-mei-ne der Hei-li-gen sol-len ihn lo-ben, ihn

die Ge-mei-ne der Hei-li-gen sol-len ihn lo-ben, ihn

die Ge-mei-ne der Hei-li-gen sol-len ihn lo-ben, ihn

die Ge-mei-ne der Hei-li-gen sol-len ihn lo-ben, ihn

Lied:

Lied:

Lied:

Lied:

Також можна позначити транскрипцію тексту (навіть за допомогою звичних для співаків літер), це також надасть продуктивності репетиції. З огляду на завдання коректного відтворення барокового стилю, важливо зафіксувати в нотах бажані штрихи (див.приклад 38).

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» (робоча партитура), тт. 1–3:
диригентська робота перед репетицією (штрихові вказівки):

Позначення у партитурі індивідуальні, для кожного диригента – свої. Попри це, спільним залишається настанова на виразне й осмислене донесення словесного тексту й відтворення потрібного афекту. Необхідні ремарки диригент позначає на чорновому екземплярі нот, який тиражується для співаків. Диригентська робота передбачає розбір і вивчення партитури; виписування додаткових позначок, адресованих диригенту, а не співакам. Орієнтація у композиції мотетів та інших барокових творів – умова, що вносить елемент осмисленості в дії як диригента, так і співаків. Диригент може і повинен допомогти співакам зорієнтуватися в багаточастинній композиції мотетів, позначивши в партитурі елементи композиції, наприклад, великі розділи й менші композиційні епізоди, складові тематичного комплексу фуги – тему, протискдаження, інтермедії тощо (див. приклад 39).

Приклад 39

Й. С. Бах. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» (робоча партитура), тт. 95–98. Підпис рукою диригента в партитурі теми фуги та протискладнення:

Робота з бароковою музикою вимагає обізнаності диригента із історичним і культурним бекграундом виконуваного твору: слід знати, чи збережені автографи твору, чи існує можливість ознайомлення з ними, які наявні редакції, в якій мірі ті або інші редакції відповідають авторському тексту, якою є міра редакторського втручання в нотний текст, чи можна диференціювати авторський і редакторський шари нотного тексту в конкретному виданні твору, що виконується. У нашому виконанні було обрано редакцію Г. Грауліха, яка належить до текстологічних, а також містить розшифровку партії *basso continuo*. Джерелами контекстної інформації для диригента, що планує виконання мотетів Й. С. Баха, на нашу думку, могли б бути монографії К. Гофманна [104], А. Щвейцера [61], Д. Меламеда [117], дослідження Д. Савченко [46; 47; 48] тощо.

Продуктивність творчого процесу великою мірою залежить від планування репетиційного часу. Побудова репетиційного плану залежить від способу використання хорів в творі: двохорний чи однохорний мотет вимагають різного підходу до планування. Мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied», написаний для двох хорів, вимагає спочатку розведених репетицій з

кожним хором окремо. Такі репетиції нададуть розуміння поліфонічного викладу, відчуття фактури в цілому і своєї партії в ній. У мотеті «Lobet den Herrn, alle Heiden» варто робити розвідні репетиції лише з партіями. Працюючи над поліфонічною формою, за достатньою кількістю часу, ідеально опрацьовувати кожну партію окремо. Кількість розведених репетицій та загальна кількість репетицій залежить від часу, виділеного на підготовку програми. У нашому випадку часу було критично мало (два тижні – десять репетицій на три мотети), тому доводилося балансувати репетиційний процес. Наприклад, перший хор викликався на годину раніше, потім приходив другий хор та була двогодинна загальна репетиція, після чого перший хор йшов. Час можна варіювати. Після якісної роботи з кожним хором, де музичний матеріал засвоєний співаками, слід робити зведені репетиції. Не варто забувати, що останні дві репетиції слід провести у приміщенні, де відбуватиметься концерт з повним складом виконавців (включаючи інструменти групи *continuo*). Отже, дорепетиційна робота над мотетами включала підготовку партитури (в т.ч. розмітку партитури, нумерацію тактів, переклад, транслітерацію), самостійне освоєння партитури диригентом, збір інформаційної бази про виконувані мотети та розподіл репетиційного часу, з урахуванням складності мотетів.

Другий етап диригентської роботи – репетиційний процес, від нього залежить якість концертного виконання. Репетиційний процесу починається з розучування музичного матеріалу. Окрім освоєння нотної складової, важливим завданням диригента є робота над німецьким текстом. Під час репетиції потрібно промовляти німецький текст окремо від музики, скрупульозно працюючи над ясністю та коректністю німецької орфоєпії. Потім, відпрацювавши німецький текст, можна додавати музичну складову. Робота над словесним і музичним текстом повинна бути раціонально збалансована в часі, щоб не втратити уваги та продуктивності співаків. Поступово можна впроваджувати інші хорові компоненти: штрихи, динаміку, ансамбль. Робота не повинна бути статичною та одноманітною. Хор завжди

має бути в тонусі, темп роботи має бути активним, але не поспішним і метушливим.

Поступово освоюючи новий матеріал в репетиційному процесі, слід приділяти увагу і старому, оскільки так відбувається співування музичного матеріалу. Не слід брати одразу швидкі темпи: лише після того, як співаки освоїли всі завдання, поставлені диригентом, можна зрушувати темп. Надмірне захоплення швидким темпом може призвести до забовтування і втрати ясності хорових колоратур.

Для нашого виконання складність представляла перша fuga з мотету «Singet dem Herrn ein neues Lied», де крім поліфонічного викладу в одному хорі, наявний гомофонно-гармонійний виклад в іншому. Другий хор у таких епізодах виконував функцію ритмічної основи, забезпечував темпову стабільність. Кожен елемент хорової фактури відпрацьовували окремо, після чого їх довільно комбінували (тема і акомпанемент, протискладнення і акомпанемент, тема і протискладнення). Наступною задачею диригента було поєднання всіх елементів хорової партитури та відпрацювання в повільному й більш швидкому темпі.

Завершальний етап роботи диригента – концертне виконання. Якість цього етапу залежить від якості засвоєння матеріалу співаками, а також розуміння завдань, поставлених диригентом. У програмі творчого проєкту звучали три мотети: BWV 230 «Lobet den Herrn, alle Heiden», BWV 227 «Jesu, meine Freude» та BWV 225 «Singet dem Herrn ein neues Lied». Вибір послідовності програми обумовлювалася міркуваннями контрасту звучання та зручності виконання. Перший мотет зручний для психологічного освоєння співаків на сцені. Також, він найкоротший. В композиції цього мотету присутні як поліфонічні розділи, так і гомофонно-гармонічні, що сприяє слуховій адаптації співаків. Другий мотет – «Jesu, meine Freude», найдовший з усіх мотетів Й. С. Баха (22–25 хв). Він добре підходить для центрального номера програми та добре сприймається публікою. Композиція мотету містить одинадцять контрастних епізодів, такий контраст допомагає тримати

увагу публіки. Третій виконуваний мотет – «Singet dem Herrn ein neues Lied» – найефектніший із трьох мотетів. Контрастний у темпах та фактурі, з яскравими перекличками хорів, динамічною фугою в кінці, він чудово підходить для завершення концерту.

В умовах невеликого хору важливо правильно розраховувати голосові сили співаків. Перед концертом слід провести репетицію для освоєння акустичної обстановки виконавцями.

Окремо слід сказати про особливості залу, де виконувались мотети – малий зал ім. О. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Він має рівень реверберації нижче середнього, який не зовсім підходить для виконання хорової музики в малому складі. Група інструментів continuo (орган та віолончель) були розташовані за хором, поруч один з одним, вони мали зоровий контакт і відчували плече партнера. Присутню на концерті публіку складала як професійні музиканти, що добре обізнані в питаннях стилю й традицій виконання мотетів Й. С. Баха, так і любителі барокової музики. Для розуміння змісту творів було надруковано програму, яка містила німецький текст мотетів та український переклад.

ВИСНОВКИ

Розмірковуючи про актуальність мистецтва Й. С. Баха в наші дні, Н. Герасимова-Персидська зазначала, що вплив його має «обернену форму» і що воно «крещендує з часом» [12, с. 5]. Віддаляючись від епохи Баха в часі, ми стаємо ближчими до розуміння його музики. Виконавська практика останніх десятиліть у свій спосіб демонструє наближення до «справжнього» Баха. В ній поширився історично інформований підхід до творів Баха, сутність якого полягає у реконструкції такого їх звучання, яким воно, на нашу думку, могло бути за бахівських часів. Засадами такого підходу до вокально-хорової творчості Й. С. Баха є розуміння того, що в умовах часткової фіксації композиторського задуму в тексті барокового твору адекватне прочитання й відтворення цього задуму можливе при: 1) знайомстві з особливостями барокової музичної практики; 2) творчому доповненні авторського тексту виконавськими засобами, які б максимально сприяли донесенню *словесного тексту* та переконливому втіленню закладеного композитором *афекту*.

Дослідження музичної практики бахівських часів, вивчення умов створення, специфіки запису і виконання мотетів дозволило уточнити наші уявлення про виконавський склад цих творів. Сучасні дослідники вважають, що бахівські мотети могли виконуватися: 1) *a cappella*, хором або ансамблем співаків; 2) голосами в супроводі *basso continuo*, роль якого міг виконувати стаціонарний або портативний орган і додатково низький мелодичний інструмент, скоріше – струнний; 3) голосами в супроводі інструментів *colla parte*, які дублювали вокальні партії та групою *continuo*. Кількість співаків в партії була невеликою – один-два. Текстологічні дослідження автографів двох мотетів, які збереглися, дають підстави вважати, що партитура і поголосники створювалися нашвидкуруч і, очевидно, фіксували авторський задум не в повній мірі. Більшість мотетів збереглися у вигляді копій, отже, зараз неможливо встановити, в якій мірі в них відтворено композиторський

задум. Диригенту, який поставив своїм завданням історично достовірне виконання мотетів Баха, доведеться, виходячи зі змісту й чіткості артикуляції словесного тексту, самостійно обирати: 1) виконавський склад, 2) темпи, 3) динаму, 4) агогіку, 5) орнаментику та інші виконавські засоби, яких бракує в автографах та верифікованих копіях цих творів. При цьому він може брати до уваги *редакторські версії* виконавських засобів, розглядаючи їх як можливі, але не обов'язкові до виконання. Пріоритетними для історично інформованого виконання є уртекстно-орієнтовані або текстологічні редакції мотетів (Вюльнер, Амелън, Грауліх). Знайомство з електронними копіями автографів (за наявності) та верифікованих копій мотетів, порівняння редакцій мотетів є необхідною складовою самостійної підготовки диригента до початку репетицій з хором.

Слово є визначальним для системи композиторських і – відповідно – виконавських засобів бахівських мотетів, що зумовлено жанровою і стильовою природою цих творів. Слово повинно промовлятися чітко. Опрацювання правильного з точки зору вокальної орфоєпії певної мови та уніфікованого способу артикуляції словесного тексту співаками є пріоритетним виконавським завданням. Робота над артикуляцією словесного тексту може і повинна відбуватися окремо від музичного тексту. Специфіка німецької вокальної орфоєпії полягає: 1) в проспівуванні сонорних і лабіальних приголосних «m», «n», «l», «w»; 2) одночасному поєднанні прийомів відтворення *двох* голосних при співі умляутів «ü» та «ö»; 3) необхідності надання різної звукової фарби голосним «e», «o» та «i» в залежності від їх розташування в слові; 4) посиленій чіткості приголосних «t», «k», «p», «ch» та «g», а також відмінності місця їх формування в порівнянні з українською мовою. Особливості орфоєпії впливають на музичний штрих.

Доречність та міра тих чи інших *виконавських засобів* визначається їх ефективністю для чіткого і виразного відтворення словесного тексту, а також їх відповідністю афекту барокового вокально-хорового твору. Зміст тексту є основним критерієм у виборі *темпу* твору, додатковими критеріями є

тональність, жанрові основи тематизму, розмір, домінуючі тривалості, тип викладу тощо. В рамках основного темпу можливі агогічні коливання. *Tempo rubato* в мотетах посилює виразність мелодичної лінії; сприяє формуванню синтаксичних цілісностей (речень); підкреслює риторичні фігури. Агогічні відхилення можливі й бажані в кінцевих кадансах творів. Специфічним способом порушення регулярності організації музичного часу в барокових творах є геміола.

В вокально-хорових творах доби бароко *динамічні* зміни реалізуються на чотирьох масштабних рівнях: 1) в межах композиційних розділів; 2) в межах фраз; 3) в межах мотивів; 4) в межах окремих звуків. На найбільших масштабних рівнях динаміка визначається дією принципу контрасту. При цьому тривале *crescendo* та *diminuendo* бароковим вокально-хоровим творам не властиве: воно було неможливим на тогочасних інструментах. На менших масштабних рівнях (всередині фраз, мотивів) гнучкі переходи градацій гучності обумовлені динамікою мови, розміщенням внутрішньословесних та логічних наголосів. Існує взаємозв'язок між динамікою в рамках такту та силабічною структурою слова.

Як правило, в мотетах Баха поєднується кілька текстів різного характеру й різного походження, в межах одного твору можуть співіснувати прозаїчний і поетичний тексти. Це впливає на ступінь контрасту між великими розділами композиції й вимагає розманітності виконавських засобів.

Послідовність дій диригента від його наміру виконувати мотет Баха до концертної реалізації цього наміру, включає три обов'язкових і однакових для творів будь-якого історичного стилю компонентів: дорепетиційну самостійну роботу, репетиційний процес, концертне виконання. Специфіка алгоритму виконавських дій по відтворенню вокально-хорового виконавського стилю німецького бароко передбачає посилення дослідницької складової на стадії самостійної роботи диригента: він повинен поринути в деталі музичної практики епохи, ознайомитися з уртекстом і редакціями

твору, відкрити для себе норми німецької орфоепії, виявити різноманітні словесно-музичні зв'язки. Самостійна робота диригента до початку репетицій передбачає посилене (в порівнянні з класико-романтичними творами) втручання в нотний текст творів: виконавські ремарки диригента, технічні і творчі, повинні увиразнити для співаків смисл і звучання сакрального слова, як його, імовірно, розумів і відчував Й. С. Бах. Слід організувати аналітичні зусилля за формулою: словесний текст – композиторські музичні засоби – виконавські музичні засоби. Репетиційна робота також підпорядкована ідеї «від слова через афект до музики», тому її алгоритм природно виглядає так: 1) робота над словесним текстом, його розумінням і осмисленою вимовою; 2) розбір та співування музичного матеріалу, кількість і склад окремих репетицій визначаються типом мотету – однохорний чи двохорний; 3) концертне виконання.

Запропонований алгоритм виконавських дій є результатом опрацювання літератури, переважно, робіт європейських музикознавців і музикантів-автентистів, а також підсумком власної роботи з камерним хором над мотетами Й. С. Баха та іншими його творами. Попри націленість на творчість Баха, даний алгоритм в тій або іншій мірі може бути використаний щодо інших вокально-хорових творів бароко. Ефективний європейський досвід наукового та практичного освоєння музики доби Бароко може розглядатися як орієнтир у вивченні й виконанні української барокової музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. 280 с.
2. Арнонкур Н. Музыка мовою звуків. Суми : Собор, 2002. 186 с.
3. Батт Дж. Аутентичное исполнение // Музыкальный словарь Гроува. Москва : Практика, 2001. С.59.
4. Бах И. С. Мотеты. Киевский камерный хор им. Б.Лятошинского. Киев : Мелодия, 1985. (звукозапис).
5. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 320 с.
6. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. Київ : Музична Україна, 2008. 202 с.
7. Берденников М. Й. С. Бах. Мотеты. Київ : Музична Україна, 1974. 359 с.
8. Бочаров Ю. К вопросу о систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. Москва : Литературное агенство «ПРЕСТ», 2017. №4 (78). С. 1–7.
9. Браудо И. Артикуляция. О произношении мелодии. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1961. 199 с.
10. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств : проблема эволюции стиля в новом искусстве. Санкт-Петербург : Мифрил, 1994. 426 с.
11. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко: Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с.
12. Герасимова-Персидская Н. От составителя // И. С. Бах и современность : сб. ст. Кив : Музична Україна, 1985. 159 с.
13. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
14. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 17 с.
15. Даньшина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики: дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 202 с.
16. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / сост. Х.-Й. Шульце. Пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. Москва : Музыка, 1980. 271 с.
17. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 383 с.

18. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Муз. Україна, 1972. 112 с.
19. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 44. С. 20–29.
20. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
21. Зейфас Н. Заметки об эстетике западно-европейского барокко // Советская музыка. Москва : Композитор, 1975. № 3. С. 99–106.
22. Казачков С. От урока к концерту. Казань : Издательство Казанского Университета, 1990. 343 с.
23. Кванц И. И. «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо». Санкт – Петербург : Издание фестиваля «Early Music», 2013. 392 с.
24. Котляревский И. Темп и его обозначения в произведениях И. С. Баха // И. С. Бах и современность : сб. ст. / сост. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1985. С. 89–99.
25. Коханик И. Интерпретация музыкального стиля: беспредельные возможности или возможные пределы? // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 95. С. 153–162.
26. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 182 с.
27. Левицька К. Бароковий спів як феномен вокальної культури: історія, традиції, проблеми інтерпретації : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва. Спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 100 с.
28. Левковская К. Немецкий язык. Фонетика, грамматика, лексика. Изд. 2-е. Москва : Академия, 2004. 368 с.
29. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
30. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 224 с.
31. Лоткин М. Из истории редактирования виолончельных сюит Й. С. Баха для альты // Бах и современность: сб. ст. / составитель Н. А. Герасимова-Персидская. Київ : Музична Україна, 1985. С. 124–135.

32. Мальцева А. Музыкально-риторические фигуры барокко : проблемы методологии и анализ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02-17 / Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2013. 67 с.
33. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Москва : Наследие, 1994. С. 326–391.
34. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование .Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 263 с.
35. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство: збірка статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
36. Москальская О. История немецкого языка. Deutshce Sprachgeschichte. Москва : Академия, 2006. 288 с.
37. Моцарт Л. «Фундаментальная школа скрипичной игры». Изд. 3-е. Санкт-Петербург : «Лань», «Планета музыки», 2017. 216 с.
38. Найдюк О. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник. URL: <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/> (дата звернення: 02.10.2021).
39. Пигров К. Руководство хором. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
40. Погадаев В. Немецкий язык. Краткий справочник. Москва : Слово, Эксмо Москва, 2003. 318 с.
41. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : сб. тр. / сост. А. М. Меркулов. Москва : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2001. Сб. 32. 206 с.
42. Риман Г. Словник «Музыкальный лексикон» (визначення про артикуляцію). Видання 5. Лейпциг : Public Domain, 1900. 422 с.
43. Рубаха Е. Эпоха Барокко: некоторые принципы исполнительства // Музыкальная академия. Москва : Композитор. 2004. № 4. С. 61–68.
44. Савон Д. Мотет «Jesu, meine Freude» Йоганна Себастьяна Баха: порівняльний аналіз редакцій нотного тексту // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 167–181.
45. Савон Д. Виконавський склад мотетів Йоганна Себастьяна Баха: гіпотези і дискусії // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 197–207.
46. Савченко Д. Композиція четвертого мотета І. С. Баха (BWV №228) в вербальному і музикальному рядах // Науковий вісник. Проблеми музичної спадщини. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип.

- 76 С. 152–160.
47. Савченко Д. Проблеми дослідження ролі поліфонії у мотетах І. С. Баха // Київське музикознавство: збірка статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2010. Вип. 35. С. 10–20.
48. Савченко Д. Спільність ідеї та особливості її втілення у двох мотетах І. С. Баха // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство. Вип. 41. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2012. С. 88–97.
49. Сікорська Н. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 287 с.
50. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
51. Снегирёва Н. Синтаксис немецкого языка. Syntax der deutschen Sprache: Theorie, Übungen und Textbeispiele. Омск : ОмГУ, 2004. 149 с.
52. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : ОКФА, 1966. 82 с.
53. Стрельцова Ю. Роль хору в бароковій опері (на прикладі вистави «Дідона та Еней» Г. Перселла проекту Open Opera Ukraine, 2017) : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва. Спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 86 с.
54. Филиппова О. «Новая музыка» композиции эпохи барокко // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения). Москва : МГК, 2003. С. 143–153.
55. Филичева Н. Немецкий литературный язык. Москва : Высшая школа, 1992. 176 с.
56. Холодова О. Перетворення традицій музичної риторики в творчості Баха (виконавський аспект) // Зарубіжна музична культура ХVІІ–ХХ ст. : темат. зб. наук. праць. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1991. С. 21–38.
57. Холопов Ю. Концертная форма у Баха // О музыке. Проблемы анализа. Москва : Советский композитор, 1974. С. 119–149.
58. Чижик И. Стилевое и внестилевое в механизме смены системы стиля // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 37. С. 51–59.
59. Шадрина-Лычак О. Об использовании украшений в эпоху барокко // Київське музикознавство. Київ : КММ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55 С. 236–245.

60. Шадріна-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття : аспекти виконавського прочитання : дисертація ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 214 с.
61. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 725 с.
62. Шип С. Теория художественных стилей : учеб. пособие. Одесса : Науковець, 2007. 32 с.
63. Якимович А. Барокко и духовная культура XVII в. // Советское искусствознание. Москва : Советский художник, 1977. Вып. 2 С. 91–133.
64. Ameln K. Kritischer Bericht. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967. 211 s.
65. Ameln K. Zur Entstehungsgeschichte der Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied» von J. S. Bach (BWV 225) // Bach Jahrbuch. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1961. Band 48. S. 25–34.
66. Bach Digital. URL : www.bach-digital.de (Zugriff am 23.11.2021).
67. Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1876. Band 24. S.183–192.
68. Bach J. S. «Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music» (Letter). Autograph Letter. Leipzig. 1730.
69. Bach J. S. Motetten. Hrsg. von Graulich G., Hofmann K., Melamed D. R. Stuttgart : Carus, 2000. 224 s.
70. Baroque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 2. P. 172–178.
71. Buelow G. J. A History of Baroque Music. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 701 p.
72. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach. New York : Norton and Company INC, 1947. 489 p.
73. Bullivant R. Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten // Bach Jahrbuch 1966 , Herausgegeben von A. Dürr und W. Neumann. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1966. Band 52. S. 59–68.
74. Burckhardt J. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel : Schweighauser, 1855. XV, 1112 s.
75. Butt J. Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 237 p.
76. Butt J. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance/ Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 2004. 265 p.

77. Clarke H. A. *A System of Harmony*. Philadelphia : T. Presser, 1898. 172 p.
78. Dammann R. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Cologne : Laaber-Verlag, 1984. 523 s.
79. Danckwardt M. Zur Aria aus J. S. Bachs Motette «Komm, Jesu, komm!» // *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1987. № 44. S. 195–202.
80. Danckwardt M. Zur Sprachvertonung in den Motetten Johann Sebastian Bach // *Augsburger Bach-Vorträge*, hrsg. von Marianne Danckwardt. München : Schriften der Philosophischen Fakultät der Universität Augsburg, 2002. № 66. S. 113–132.
81. Dannreuther E. *Musical ornamentation*. Pt. 1. London ; New York : Novello, Ewer & C^o, 1893. 210 p.
82. Dannreuther E. *Musical ornamentation*. Pt. 2. London ; New York : Novello, Ewer & C^o, 1895. 185 p.
83. Dobretsberger B. *Formen der Instrumentalmusik: Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige*. Wien : Doblinger, 2016. 302 s.
84. Dolmetsch A. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. London : Novello&C^o ; New York : The H. W. GRAY C^o, 1946. 493 p.
85. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.
86. Dreyfus L. *Bach's Continuo Group : Players and Practices in His Vocal Works*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987. 264 p.
87. Dürr A. Wieviel Kantatenjahrgänge hat Bach komponiert? Eine Entgegnung // *Die Musikforschung*. Kassel und Basel: Bärenreiter, 1961. № 14. S. 192–195.
88. Friedrich C. J. *The age of the baroque, 1610–1660*. Evanston : New York, 1962. 256 p.
89. Gardiner J. E. *Bach Motets* // Gardiner J. E. *Die Bach - Motetten* p. 14-22. URL: <https://shop.monteverdi.co.uk/wp-content/uploads/2019/03/sdg716.pdf> (access 30. 11. 2020).
90. Geck M. Zur Datierung, Verwendung und Aufführungspraxis von Bachs Motetten. // *Bach-Studien 5. Eine Sammlung von Aufsätzen*, hrsg. von Rudolf Eller und Hans-Joachim Schulze. Leipzig : VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1975. S. 63–71.
91. Geck M. Zur Echtheit der Bach-Motette «Lobet den Herrn, alle Heiden» // *Bach Jahrbuch*. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1967. Band 53. S. 57–69.

92. Gerber C. Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen. Dresden und Leipzig : Raphael Christian Saueressig, 1732. 779 s.
93. Gerber E. L. Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler : in 4 Bänden. Teil 1 : A–D. Leipzig, 1812. XXXII, 974 Sp.
94. Gerber R. Über Formstrukturen in Bachs Motetten // Die Musikforschung. Kassel und Basel : Bärenreiter Verlag, 1950. № 3. S. 177–189.
95. Goldschmidt H. Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erste Band. Charlottenburg : Verlag von Paul Lehsten, 1907. 92 p. URL: <https://archive.org/details/dielehrevondervo01gold/page/n10/mode/2up> (access 07. 12. 2021).
96. Hans-Peter Schmitz. Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1965. 146 s.
97. Haskell H. The Early Music [Electronic resource] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York, 2001. Access mode: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo. Title from the screen.
98. Heuss A. V. Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet? // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1904. S. 107–113.
99. Heyder B. Bachs Leipziger Motettenstil // Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998, hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann. Dortmund : Klangfarben-Musikverlag, 1999. S. 123–146.
100. Hill J. W. Baroque Music: Music in Western Europe, 1580–1750. New York : W.W. Norton, 2005. 525 p.
101. Hobohm W. Neue 'Texte zur Leipziger Kirchen-Music // Bach Jahrbuch 1973, Herausgegeben von A. Dürr und W. Neumann. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt: 1973. Band 59. S. 5–32.
102. Hofmann K. Die Motette «Lobet den Herrn, alle Heiden» (BWV 230). Alte und neue Probleme // Bach Jahrbuch. Leipzig : Evangelische Verlagsanstalt, 2000. Band 86. S. 35–50.
103. Hofmann K. Denn er vertritt...Gedanken zu einer Bachschen Motettenfuge // Musica. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1993. № 47. S. 268–271.
104. Hofmann K. Johann Sebastian Bach. Die Motetten. Kassel: Bärenreiter, 2003. 263 s.
105. International Music Score Library Project. URL : www.imslp.org (accessed : 03.04.2021).

106. Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur. URL: <https://archive.org/details/johsebbachsmotet00bach/page/16/mode/2up> (accessed: 30. 11. 2020).
107. Kehrer J. Über J. S. Bachs Motetten im allgemeinen und die Motette «Jesu meine Freude» im Besonderen // Gregoriusblatt für Kirchenmusik. Düsseldorf : L. Schwann, 1930. Bd. 54 S. 117–124.
108. Kirnberger J. Ph. Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin : J. J. Hummel, 1781. 150 S.
109. Krummacher F. Bach als Maß? Über Motetten aus Bachs Schülerkreis // Jahrbuch des Staatlichen Institut für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz. Stuttgart, Weimer : Verlag J. B. Metzler, 1985/86. S. 180–198.
110. Krummacher F. Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten // Bach Jahrbuch. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1974. Band 60. S. 5–43.
111. Krummacher F. Werkstruktur und Textexegese in Bachs Motette «Fürchte dich nicht, ich bin bei dir» (BWV 228) // Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik, hrsg. von Heinrich Poos. Mainz : Schott Music, 1983. Band I. S. 195–212.
112. Luetge W. Bachs Motette «Jesu, meine Freude» // Musik und Kirche. Kassel : Bärenreiter, 1932. № 4. S. 97–113.
113. Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York : Schirmer books, 1989. 375 p.
114. Mattheson J. Das beschützte Orchestre. Hamburg : Public Domain, 1717. 380 S.
115. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg : Public Domain, 1713. 338 S.
116. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg : Public Domain, 1739. 484 S.
117. Melamed D. R. J. S. Bach and the German motet. New York: Cambridge University Press, 1995. 184 p.
118. Melamed D. R. Probleme zu Chronologie, Stil und Zweck der Motetten Johann Sebastian Bach // Johann Sebastian Bach. Schaffenskonzepion – Werkidee – Textbezug. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum IV. Internationalen Bachfest Leipzig 1989. (Beiträge zur Bachforschung). Leipzig : National Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach, 1991. Heft 9–10. S. 277–284.
119. Morgan W. K. Bach's «Singet dem Herrn ein neues Lied»: an Old Problem // Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach

- Institute . Berea : Riemenschneider Bach Institute, 1980. Vol. 11. (Part I). № 4, P. 8–21.
120. Morgan W. K. Bach's «Singet dem Herrn ein neues Lied»: an Old Problem // Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute . Berea : Riemenschneider Bach Institute, 1981. Vol. 12, (Part II). №1, P. 2–11 .
121. Newman S. T. M. Bach's Motet: «Singet dem Herrn» («Sing ye to the Lord») // Proceeding of the Musical Association. London : Royal Music Association, 1937. Vol. 64. P. 97–129.
122. Norton R .Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective. University Park: Pennsylvania State University Press, 1984. 306 p.
123. Palisca V. C. Baroque Music. New Jersey : Prentice Hall, 1991. 356 p.
124. Parrott A. The Essential Bach Choir. Woodbridge : The Boydell Press, 2000. 223 p.
125. Petzoldt M. J. S. Bachs Bearbeitungen des Liedes «Jesu, meine Freude» von Johann Frank // Musik und Kirche. Kassel : Bärenreiter, 1985. № 55. S. 213–225.
126. Pevsner N. Leipziger Barock: Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig. Leipzig : Seemann, 1990. 212 S.
127. Platen E. Eine Pergolesi – Bearbeitung Bachs // Bach Jahrbuch. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1961. Band 48. S. 35–51.
128. Richter B. F. Über die Motetten Seb. Bachs // Bach Jahrbuch. Berlin : Breitkopf & Härtel, 1912. Band. 9. S. 1–32.
129. Rifkin J. Bach's Chorus: A Preliminary Report // The Musical Times. London : Musical Times Publications Ltd., 1982. Vol. 123. No. 1677 (Nov.). P. 747–754.
130. Rousseau J. J. Dictionnaire de musique. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. P. 40.
131. Scheibe J. A. Der Critische Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig : Der Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1126 S.
132. Schulze Hans-Joachim, Wolff Ch. Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Vokalwerke. Leipzig : Edition Peters, 1988. Teil III. S. 827–1142.
133. Sherman B. D. Authenticity in Musical Performance [Electronic resource] // The Encyclopaedia of Aesthetics / ed. Michael J. Kelly. New York : Oxford Univ. Press, 1998. Vol. 4.

134. Siegele U. Bachs Motette «Jesu, meine Freude». Protokoll eine Aufführung // Musik und Kirche. Kassel : Bärenreiter, 1969. № 39. S. 170–183.
135. Siegele U. Bemerkungen zu Bachs Motetten // Bach Jahrbuch. Berlin : Evangelische Verlagsanstalt, 1962. Band 49. S. 33–57.
136. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1873. Bd. 1. 856 S.
137. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1880. 2 Bd. 1014 S.
138. Spitta P. J. A. Johann Sebastian Bach : 4 Bände. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1873–1880.
139. Steude W. Der galante Motettenstil seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert und Johann Sebastian Bach // Das Frühwerk Johann Sebastian Bach, Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 1990, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. Köln : Studio, 1995. S. 203–214.
140. Stockmann B. Zum Generallbaß in den Motetten von Johann Sebastian Bach // Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen, hrsg. Von Hans Reinfandt. Wolfenbüttel : Bärenreiter – Verlag, 1987. S. 102–111.
141. Sydow K. Joh. Seb. Bachs Motette «Jesu, meine Freude» // Behauptung der Person, Festschrift für Hans Bohnenkamp. Weinheim : Beltz, 1963. S. 343–360.
142. Terry Ch. S. Bach's Singet dem Herrn: A Conjecture // Musical Quarterly. Oxford : Oxford University Press, 1935. Vol. 21. P. 125–131.
143. Walther J. G. Musicalisches Lexicon. Leipzig : Berndhard Christopf Breitkopf, 1732. 659 S.
144. Werner B. Bemerkungen zur zyklischen Symmetrie in Bachs Leipziger Kirchenmusik // Musik und Kirche . Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1983. Band 53. S.173–179.
145. Wolff Ch . Johann Sebastian Bach: The Learned Musician. New York : W. W. Norton & Company, 2000. 599 p.
146. Wolf U. Zur Neuausgabe // Johann Sebastian Bach. Motetten / Stuttgarter BachAusgaben; Bach-Archiv Leipzig. Stuttgart : Carus, 2002. S. III–VI.
147. Wolf U. Zur Schichtschen Typendruck – Ausgabe der Motetten Johann Sebastian Bachs und zur ihrer Stellung in der Werküberlieferung // Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 2002. S. 269–286.

148. Wüllner F. Joh. Seb. Bach's Motetten, Choräle und Lieder . Vorwort // Johann Sebastian Bachs Werke Herausgegeben von der Bach Gesellschaft: in 46 Bänden. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1892. Band 39. S. XIV–LXVI.

ДОДАТОК А

Автографи оркестрових партій та партитур

Себастьян Кнյопфер. Мотет «Erforsche mich, Gott». Поголосник партії

альта

Handwritten musical score for the Alto and Chori parts of Sebastian Knüpfer's motet «Erforsche mich, Gott». The score is written on aged paper and includes the title «Motette» and the number «1738, 6». The Alto part is written on a single staff, and the Chori part is written on multiple staves. The lyrics are written below the notes. A red stamp is visible at the bottom right of the page.

Йоганн Кристоф Бах. Мотет «Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt». Партія basso continuo

Handwritten musical score for the basso continuo part of Johann Christoph Bach's motet «Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt». The score is written on aged paper and includes the title «Motette» and the word «Continuo». The score is written on multiple staves. The lyrics are written below the notes.

Йоганн Себастьян Бах. Мотет «Der Geist hilft unser Schwachheit» BWV
226. Партия Violino I

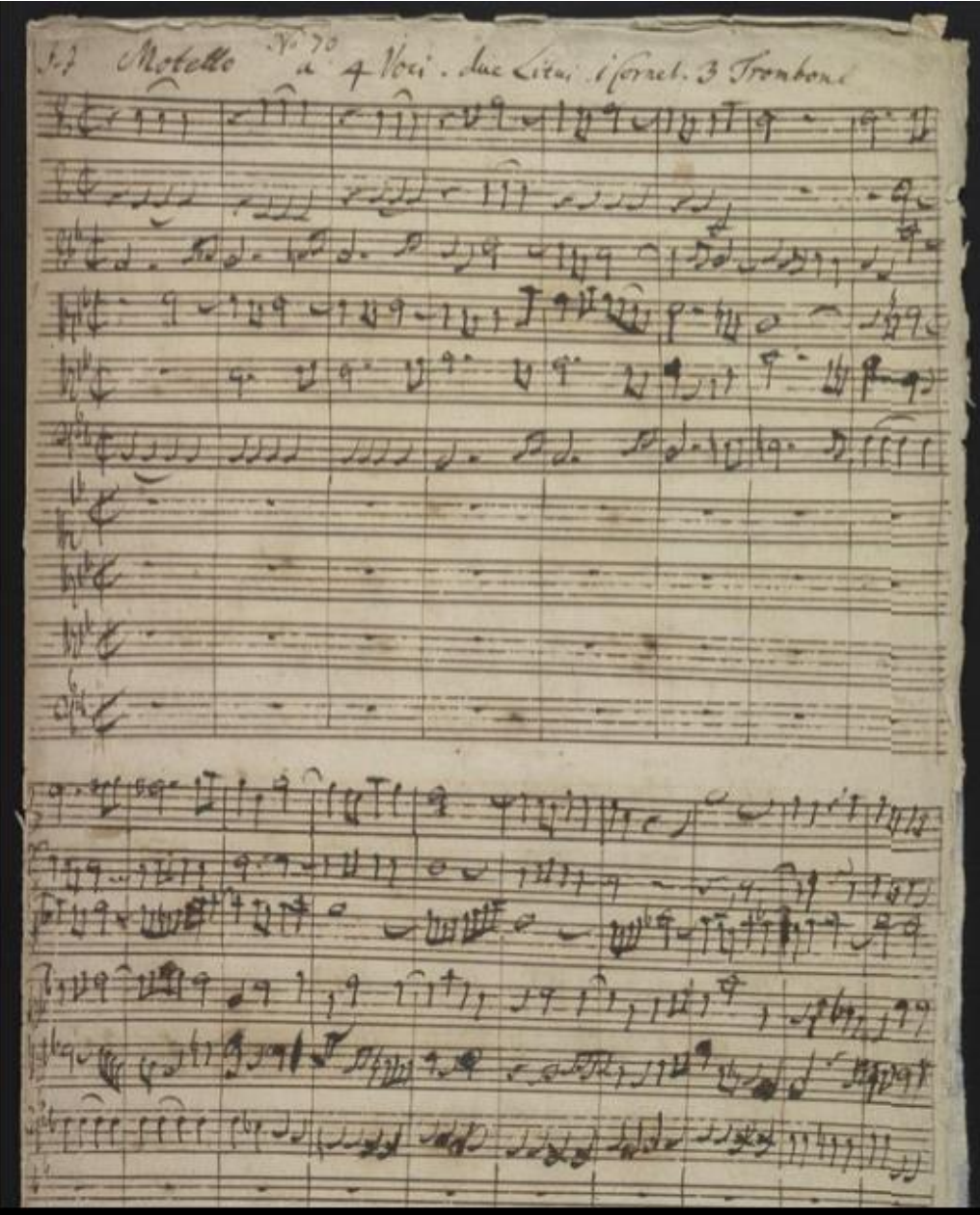
Motetto

Violino I. del Coro

Handwritten musical score for Violino I of the Motet «Der Geist hilft unser Schwachheit» BWV 226. The score is written on aged paper and consists of 15 staves. The notation is in G major and 3/4 time. The first staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *piu*. The piece concludes with a double bar line and the word *Volte* written below the final staff. A red circular stamp is visible at the bottom center of the page.

«O Jesu Christ, meins Lebens Licht» BWV 118

Handwritten musical score for the motet «O Jesu Christ, meins Lebens Licht» (BWV 118) by Johann Sebastian Bach. The title is written at the top: *Motetto No. 70 a 4 Voci. Luc. Cxi. Israel. 3 Tromboni*. The score is written on ten staves, with the first five staves containing the vocal parts and the last five staves containing the instrumental parts. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age, with some staining and wear.



ДОДАТОК Б

Відомості з історії редакцій мотетів Й. С. Баха

Відомості з історії редакцій мотету Й. С. Баха BWV 225 «Singet dem Herrn ein neues Lied»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Автограф	1726–1727	Лейпціг		Текстологічний в ключах
Bach Gesellschaft Ausgabe. Breitkopf & Härtel	1892	Лейпціг	Франц Вюльнер	Текстологічний в ключах
Neue Bach Ausgabe. Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	текстологічний
Музична Україна	1974	Київ	Михайло Берденников	Виконавський
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo
Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	текстологічний

Відомості з історії редакцій мотету Й. С. Баха BWV 226 «Der Geist hilft unser Schwachheit auf»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Автограф	1729	Лейпціг		Текстологічний в ключах
Bach Gesellschaft Ausgabe. Breitkopf & Härtel	1892	Лейпціг	Франц Вюльнер	Текстологічний в ключах
Bach Gesellschaft Ausgabe. Breitkopf & Härtel	1892	Лейпціг	Франц Вюльнер	Оркестрові партії. Текстологічний
Neue Bach Ausgabe. Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	Текстологічний
Музична	1974	Київ	Михайло	Виконавський

Україна			Берденников	
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo
Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	Текстологічний

Відомості з історії редакцій нотету Й. С. Баха BWV 227 «Jesu, meine Freude»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Breitkopf und Härtel	1803	Лейпціг	Йоханн Готфрід Шіхт	текстологічний
Bach Gesellschaft Ausgabe (BGA) Breitkopf und Härtel	1892	Лейпціг	Франц Вюльнер	текстологічний
Neue Bach Ausgabe (NBA) Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	текстологічний
Музична Україна	1974	Київ	Михайло Берденников	Виконавський
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo.
Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	текстологічний

Відомості з історії редакцій нотету Й. С. Баха BWV 228 «Fürchte dich nicht»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Bach Gesellschaft Ausgabe (BGA) Breitkopf und Härtel	1892	Лейпціг	Франц Вюльнер	Текстологічний в ключах
Neue Bach Ausgabe. Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	Текстологічний
Музична Україна	1974	Київ	Михайло Берденников	Виконавський
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo.

Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	Текстологічний
--------------	------	----------	-----------	----------------

Відомості з історії редакцій нотету Й. С. Баха BWV 229 «Komm, Jesu, komm»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Bach Gesellschaft Ausgabe (BGA) Breitkopf und Härtel	1892	Лейпциг	Франц Вюльнер	Текстологічний в ключах.
Neue Bach Ausgabe (NBA) Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	Текстологічний
Музична Україна	1974	Київ	Михайло Берденников	Виконавський
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo.
Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	Текстологічний

Відомості з історії редакцій нотету Й. С. Баха BWV 230 «Lobet den Herrn alle Heiden»:

Видавництво	Рік видання	Місце видання	Головний редактор	Тип редакції
Breitkopf und Härtel	1821	Лейпциг	На основі рукопису Й. С. Баха	Текстологічний в ключах.
Bach Gesellschaft Ausgabe (BGA) Breitkopf und Härtel	1892	Лейпциг	Франц Вюльнер	Текстологічний в ключах.
Neue Bach Ausgabe (NBA) Bärenreiter Verlag	1965	Кассель	Конрад Амелън	Текстологічний. В деяких тактах є два варіанти підтекстовки. В ключах
Музична Україна	1974	Київ	Михайло Берденников	Виконавський
Carus Verlag	2000	Штутгарт	Гюнтер Грауліх	Текстологічний з партією basso continuo.
Carus Verlag	2002	Штутгарт	Уве Вольф	Текстологічний

ДОДАТОК Г

Афіша творчого мистецького проєкту

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
 Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
 КАФЕДРА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ
 КОНЦЕРТ-ІСПИТ
 На здобуття освітньо-творчого ступеня «ДОКТОР МИСТЕЦТВ»



Творчий мистецький проєкт
 «Вокально-виконавські принципи музики Бароко
 на прикладі мотетів Й. С. Баха»

23
 вересня
 19:00

**КАМЕРНИЙ ХОР
 «SENTIRE»**

Малий зал ім.
 О. С. Тимошенка

Диригент - творчий аспірант кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського,
 лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів хорових диригентів
Дмитро Савон.

ПРОГРАМА:
 Йоганн Себастьян Бах. Мотети:
 BWV 230 „Lobet den Herrn, alle Heiden“
 BWV 227 „Jesu, meine Freude“
 BWV 225 „Singet dem Herrn ein neues Lied“

ПАРТІЯ BASSO CONTINUO:
 кандидат мистецтвознавства,
 лауреат міжнародного конкурсу
Ольга Шадріна-Личак
 та лауреат міжнародного конкурсу
Ігор Пацовський

2021

ВХІД ВІЛЬНИЙ!

ДОДАТОК Г

Список публікацій здобувча за темою роботи

1. Савон Д. І. Мотет «Jesu, meine Freude» Йоганна Себастьяна Баха: порівняльний аналіз редакцій нотного тексту // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 167- 181.
2. Савон Д. І. Виконавський склад мотетів Йоганна Себастьяна Баха: гіпотези і дискусії // Науковий вісник : зб. наук. праць / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. С. 197-207.

ДОДАТОК Д

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування та теорії музики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1. Савон Д. І. Мотет «Jesu, meine Freude» Й.С. Баха: характеристика редакцій нотного тексту : доповідь. Інтерпретаційний потенціал музичного твору. XX науково-практична конференція українського товариства аналізу музики / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (30 жовтня – 1 листопада 2020 року, Київ). Київ, 2020.
2. Савон Д. І. Виконавський склад мотетів Й. С. Баха : гіпотези та дискусії: доповідь. Міжнародні герасимовські читання – 2021 : ЗВУК І ЗНАК. Науково-практична онлайн конференція / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (16–18 квітня 2021 року, Київ). Київ, 2021.
3. Савон Д. І. Деякі аспекти виконавської реконструкції вокально-хорового стилю німецького бароко (на прикладі мотетів Й. С. Баха) : доповідь. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (8–10 січня 2021 року, Київ). Київ, 2021.

4. Савон Д. І. Робота хормейстера над німецькими бароковими творами (на прикладі мотетів Й. С. Баха «Lobet den Herrn alle Heiden» та «Singet dem Herrn ein neues Lied») : доповідь. XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». У рамках IV Міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності : від наукового осмислення до репрезентації» / Київ. муніц. акад. муз. ім. Р. М. Глієра (10–12 січня 2022 року, Київ). Київ, 2022.