

УДК 78.087.68.071.2 (477.54-25) «20»

ORCID 0000-0002-5892-6290

DOI 10.34064/khnum1-52.02

*Сергій Прокопов***ТВОРИ Й. С. БАХА ТА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ У ВИКОНАННІ СТУДЕНТСЬКОГО ХОРУ ХНУМ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Прокопов С. М. Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського.** Висвітлюються проблеми виконавського процесу, специфіки репетиційної роботи над творами Й. С. Баха (кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat»), Г. Ф. Генделя («Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283) у навчальному хорі. Підкреслюється значення вивчення музичної спадщини геніальних німецьких митців у формуванні особистості диригента-хормейстера і зростання професійної майстерності хору. Виявлені основні труднощі опанування складних хорових партитур, що пов'язані з відсутністю виконавського досвіду, певного слухового накопичення хорової музики доби пізнього бароко у студентів диригентсько-хорової спеціалізації.

Охарактеризовано основні завдання щодо інтерпретаційних рішень, а саме: розуміння молодими виконавцями усієї глибини духовного змісту музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, співвідношення вокального та інструментального, суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного начал. Розглядаються конкретні методи й прийоми роботи над такими виконавськими чинниками, як темпо-ритм, штрихи. Піднімаються питання вокально-хорової техніки, вокального інтонування (значення тембрової виразності, використання різних типів дихання, чіткої дикції, активної артикуляції). Трактування Й. С. Бахом голосу як інструменту вимагає від виконавців, неабиякої його рухливості, майже віртуозності, особливо у поліфонічних розділах. Виводиться думка, що хорова музика Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя має бути обов'язково представленою у репертуарі студентських хорових колективів і «переміститися» з навчальних аудиторій університетів мистецтв, музичних академій до концертних залів.

**Ключові слова:** хор, хорова музика, інтерпретація, стиль, вокально-хорова техніка, ансамбль.



**Прокопов С. Н. Произведения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в исполнении студенческого хора ХНУИ имени И. П. Котляревського.** Освещены проблемы репетиционной работы над произведениями И. С. Баха (кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat»), Г. Ф. Генделя («Te Deum Dettinger») D-dur, HWV, 283) в учебном хоре. Подчеркивается значение изучения музыкального наследия гениальных немецких мастеров при формировании личности дирижёра-хормейстера и профессионального мастерства хора. Выявлены основные трудности освоения хоровых партитур, связанные с отсутствием исполнительского опыта, слухового накопления хоровой музыки эпохи позднего барокко у студентов дирижерско-хоровой специализации.

Охарактеризованы основные задачи, касающиеся интерпретационных решений, а именно: понимание молодыми исполнителями всей глубины духовного содержания музыки И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, соотношение вокального и инструментального начал, субъективного и объективного, рационального и эмоционального. Рассмотрены конкретные методы и приёмы работы над такими исполнительскими факторами, как темпо-ритм, штрихи. Поднимаются вопросы вокально-хоровой техники, вокального интонирования (вопросы тембровой выразительности, использования разных типов дыхания, чёткой дикции, активной артикуляции). Трактовка И. С. Бахом голоса как инструмента требует от исполнителей большой подвижности, в отдельных полифонических разделах близкой к виртуозности. Обоснован вывод о том, что хоровая музыка И. С. Баха и Г. Ф. Генделя должна быть обязательно представлена в репертуаре студенческих хоровых коллективов, «переместиться» из учебных аудиторий университетов, музыкальных академий в концертные залы.

**Ключевые слова:** хор, хоровая музыка, интерпретация, стиль, вокально-хоровая техника, ансамбль.

**Prokopov S. J. S. Bach and G. F. Handel's works performed by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students.**

**Background.** In Ukraine both musicologists and performers (in particular the choirs conducted by well-known choirmasters) do much for the further development of the home Bach studies. For instance, the direction of the 'choral bahhiana' was actively developed by the leading choirmasters of that time professor

M. Berdennikov (Kiev), Y. Kulik (Kharkiv) in the 60's and 70's. It is known that future students of the choral conducting departments first learn the choral heritage of J. S. Bach and G. F. Handel, as a rule, at the piano lessons at children musical schools and secondary schools. Unfortunately, their choral works aren't often sounded today in the concert halls of musical academies and universities of arts. This music seemed to move from the concert stage to the classrooms.

**Analysis of publications according the topic.** Among the researches that highlight the problems of the style of the sacred works of J. S. Bach and G. F. Handel, it is necessary to point out the fundamental studies of I. Givental and L. Gingold, M. Druskin, T. Livanova, V. Protopopov, A. Schweitzer, articles of modern authors by K. Berdennikova, N. Inutochkina, Y. Lyashenko, V. Semenuk, G. Skobtsova. However, the questions of the specifics of choral vocal technique remain, as a rule, outside the attention of scholars and they constitute the topic's relevance of the article.

**Methods.** The usage of the historical method contributed to the research of the educational choral performance at the present stage. It is involved structural-functional and intonational methods for establishing dramatic works' features and concretization of their spiritual content. The comparative method is used to determine the differences between vocal style of J. S. Bach and G. F. Handel's works and the technique of working with them.

**Objectives.** The main goal is systematization of theoretical and practical observations with the performance of J. S. Bach and G. F. Handel's choral works by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students. The article is devoted to highlighting the problems of the performing process and the specifics of the choir practice of students with compositions by J. S. Bach (Cantata No. 140, 'Wachet auf, ruft uns die Stimme' and Magnificat) G. F. Handel (Dettingen Te Deum in D major, HWV 283).

**Results.** The holding of the 22nd International Music Festival "Kharkiv Assemblies" devoted to the J. S. Bach and G. F. Handel's oeuvre in 2015 was a significant event not only for Kharkiv but also the whole Ukraine's musical life. The choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students traditionally participated in it as in previous years (art director – Honored Art Worker of Ukraine, professor S. Prokopov, choirmasters – laureate of the all-Ukrainian competition H. Savelyeva, award winner of the all-Ukrainian competition O. Far-tushka). The choir performed Magnificat and Cantata No. 140 by J. S. Bach 'Wa-



chet auf, ruft uns die Stimme', fragments from the Dettingen Te Deum in D major, HWV 283 by G. F. Handel (the last two works are Kharkiv premieres). The work with them took place in short order and so it caused of some vocal technique difficulties and the problems of performative concept and performative style. Complaxities were intensified by the lack of necessary acoustic accumulation and the practical experience of performing the music of the Baroque by many young choirmasters, members of the choir group.

The importance of studying the musical heritage of composers of genius in order to make a conductor-choirmaster personality is emphasized in the article. The main difficulties of learning choral scores due to the lack of performing experience, certain acoustic accumulation of choral music of the late baroque period which students of choral conducting specialization have.

The approximation to the true understanding of the performing style of choral music by J. S. Bach and G. F. Handel may be provided with conditions of a thorough in-depth studying their works. The main tasks of the performative choices are described: appreciation of the entire depth of the spiritual content of J. S. Bach's and G. F. Handel's music by young performers, the correlation between vocal and instrumental principles, rational and emotional ones.

One of the main tasks of the choir practice of students with J. S. Bach's cantata No. 140 «Watchet auf, ruft uns die Stimme» was an adequate presentation of composer's style. The composer treats the human voice as equal to the orchestra. Therefore, the vocal-instrumental nature of Bach's choral style needs another way of sound-building, a greater unity of voices than our home choral music needs.

They consider specific methods and techniques of work on such executive factors as tempo-rhythm, strokes. The questions of choral vocal technique, in particular, vocal intonation (significance of timbre expression, usage of different types of respiration, clear diction, active articulation) are raised. J. S. Bach's interpretation of voice as an instrument, demands from performers a great deal of its mobility, almost virtuosity, especially in contrapuntal sections.

As for the vocal style of G. F. Handel, the influence of the operatic style, which is felt in his oratorios and cantatas is emphasized.

**Conclusions.** The choir practice of students and performing by the student choir of German composers' genius works, the communication of young performers with outstanding conductors, singers (including foreign ones) became for them the true school of craftsmanship, promoted the professional growth of the choir

group, revealed its new performance capabilities. Choral music of J. S. Bach and G. F. Handel should move from the educational audiences of universities and academies to the specific halls. The works of genius need to include in student choral groups' repertoire.

**Key words:** choir, choral music, musical performance, style, choral vocal technique, ensemble.

**Постановка проблеми.** Невмирущі шедеври Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в жанрі хорової музики звучать сьогодні у всіх країнах музичного світу. В українському хоровому виконавстві твори цих композиторів теж посідають значне місце: кожен диригент-хормейстер розуміє значення оволодіння хоровим стилем Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя для розвитку свого колективу. В Україні багато робиться щодо подальшої розробки «вітчизняної бахіани» як музикознавцями, так й виконавцями (зокрема, хоровими колективами, які очолюють відомі диригенти). Наприклад, у 60–70-х роках хорову бахіану активно популяризував професор Київської державної консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) М. А. Берденников. Він є автором методичних праць, збірки «Мотети Й. С. Баха» (1985). У 80-ті роки у Харкові «Magnificat» Й. С. Баха і твори Г. Ф. Генделя звучали у виконанні студентського хору ХДІМ імені І. П. Котляревського під керівництвом професора Ю. І. Кулика. Пізніше студентський колектив виконав кантати Й. С. Баха №№ 4, 131, фрагменти з «Месії» Г. Ф. Генделя під орудою хормейстера С. М. Прокопова.

Відомо, що майбутні студенти диригентсько-хорових факультетів вперше знайомляться з хоровою спадщиною Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, як правило, на уроках фортепіано у музичних школах, середніх музичних навчальних закладах. На жаль, у концертних залах музичних академій, університетів мистецтв їх хорові твори сьогодні звучать не часто. Ця музика ніби перемістилася з концертної сцени в навчальні аудиторії.

**Мета** пропонованої статті – систематизувати теоретичні та практичні спостереження над виконанням хорових творів Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя студентським хором ХНУМ імені І. П. Котляревського.



**Об'єктом** дослідження є хорова музика епохи пізнього Бароко, **предметом** – твори кантатно-ораторіального жанру Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя в інтерпретаційному рішенні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Матеріалом** дослідження є кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat» Й. С. Баха, «Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283 (вибрані номери).

**Аналіз публікацій за темою.** Серед досліджень, що висвітлюють проблеми стилю духовних творів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя слід відзначити роботи К. Берденникової [1], І. Гивенталь і Л. Гингольд [2], М. Друскіна [3], Т. Ліванової [6–7], Вл. Протопопова [9, 10], А. Швейцера [13], статті сучасних авторів Н. Інюточкиної [5], Ю. Ляшенко [8], В. Семенюк [11], Ж. Скобцової [12]. Проте питання специфіки вокально-хорової роботи залишаються, як правило, поза увагою дослідників і становлять *актуальність* теми пропонованої статті.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Хорова бахіана у Харкові в наш час складає нечисленні концертні виступи. Зокрема, у репертуарі Академічного хору імені В. Палкіна Харківської обласної філармонії (художній керівник – Андрій Сиротенко) останнім часом з'явилися «Різдвяна ораторія», «Меса» h-moll, фрагменти «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя. Окремі твори німецьких композиторів звучали у виконанні хорових колективів ХМУ імені Б. М. Лятошинського (художній керівник – О. Б. Ліньков), «Весняні голоси» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (художній керівник – Олексій Фартушка), а кантати Й. С. Баха – хором хлопчиків Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату (художній керівник – Олексій Кошман).

Значною подією у музичному житті не тільки Харкова, а й всієї України стало проведення у 2015 році XXII міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», присвяченого творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Традиційно, як і у попередні роки, в ньому приймав участь студентський хор ХНУМ імені І. П. Котляревського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор С. М. Прокопов, хормейстери – лауреат всеукраїнського конкурсу хорових ди-

ригентів Г. В. Савельєва, дипломант цього конкурсу О. Д. Фартушка). Хор виконав «Magnificat» і кантату BWV 140 Й. С. Баха «Wachet auf, ruft uns die Stimme», фрагменти з «Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283 Г. Ф. Генделя (останні два твори – прем'єри у Харкові). Робота над ними проводилась у короткі строки, протягом місяця і, безумовно, викликала певні труднощі, як технічні, вокальні, так і пов'язані з проблемами виконавської інтерпретації, виконавського стилю. Складності посилювались відсутністю у багатьох молодих хормейстерів, учасників хорового колективу необхідного слухового накопичення, практичного досвіду виконання музики доби бароко.

Виконувати музику Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя завжди складно. Наближення до істинного розуміння її виконавського стилю можливо за умов всебічного вивчення творів, глибокого знання творчості композиторів. Робота над кантатою № 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («*Прокинься, голос нас кличе*») Й. С. Баха розпочалася із знайомства зі складом виконавців, структурою композиції. Особлива увага приділялась розумінню сюжету, духовного змісту твору, без чого неможлива перебудова свідомості сучасних виконавців, «перехід від світської системи почуттів до типової для бароко теоцентристської картини світу» [5, с. 187]. Це важливо ще й тому, що в музиці Й. С. Баха особливе значення має не тільки текст (як правило, з Євангелія), а й звуковий смислообраз. У кантаті № 140 розкривається повчальна історія (притча) про свято одних і втрату надій на щастя іншими, про мудрих дівичь, які чекають на свого нареченого і не гасять світильники, та дівичь нерозумних, що засинають. Крізь весь твір проходить образ поїзду весілля, що наближається. Отже, кантата складається з 7 частин і написана для 4-голосного хору, солістів (сопрано, тенор, бас) та оркестру у складі: Oboe I/II, Taille (oboe da caccia); Corno, Violino piccolo, Violino I/II, Viola, basso contimeo.

Оркестровий вступ до I-ї частини (Es-dur) побудований на пунктирному ритмі – це зображальний момент, образ дзвонів та пробудження дівичь; II ч. (c-moll) – речитатив тенора, заклик до зустрічі нареченого.

III ч. (c-moll) – дуєт сопрано і баса (своєрідний діалог Душі і Ісуса, нареченої та нареченого: «*Коли ти прийдеши, Спасіння моє?*»)



IV ч. (Es-dur) містить соло тенора, пісню нічного вартового «*радіє серцем* <...> *коханий їде*».

V ч. (Es-dur) – речитатив баса («*Прийди до мене, обрана наречена, я не розлучусь во віки*») – обіцянка чесності і відданості.

VI ч. (B-dur) продовжує смислову лінію речитативу в «дуєті згоди» сопрано і баса, для підкреслення мотиву єдності почуттів героїв [8, с. 247].

VII ч. (Es-dur) – заключний номер кантати хорал «*Gloria*» – гімн «*Царство Божіє голосами ангелів біля трону Господа*».

Отже, вибудовується сюжетна лінія, в якій в образі нареченого з'являється Ісус Христос. Він посилає свою благодать лише на праведних, душі яких спасенні і не занурені у темряву. Форма № 1 складається з кількох непарних строф. Перші три створюють (1-й розділ, Es-dur), 4, 5, 6 – повтор 1, 2, 3 строф; 7, 8 строфи (B-dur–Es-dur) – фугато, в якому на тлі теми хоралу в партії сопрано решта голосів виконують коментаторську функцію. 9, 10, 11 строфи (c-moll, g-moll, es-moll) – віртуозна фуга, тема якої побудована на дрібних тривалостях (юбіляціях). Вона проводиться у такій послідовності: альт, тенор, бас, а партія сопрано вступає з темою хоралу. В цьому розділі вперше тема хорала звучить не з початку.

З 10-ї строфи повертається основна тональність Es-dur. У 11-й – відбувається модуляція у тональність As-dur. У заключній 12-й строфі повертається матеріал 3-ї строфи хоралу. Темою оркестрового вступу кантата завершується, створюючи композиційну арку.

Одним з головних завдань репетиційної роботи студентського хору над кантатою Й. С. Баха № 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» було відтворення адекватного виконавського стилю композитора. На думку Т. Ливанової, в мелодіях його вокальних творів чимало «специфічних інструментальних інтонацій» [6, с. 196]. Людський голос композитор трактує як рівноправний з оркестровими голосами. Тому вокально-інструментальна природа бахівського хорового стилю потребує іншого способу звуковибудування, більшого злиття голосів, ніж того, до якого ми звикли, виконуючи вітчизняну хорову музику. За версією аутентичного виконання творів Й. С. Баха і оркестри, хорова колективи були тоді невеликими за складом. Кількість оркестран-

тів перевищила склад хору приблизно у півтори рази [3, с. 165]. Замість жіночих голосів, які у західноєвропейському церковному співі з'явилися лише на початку XVIII ст., ці партії виконували хлопчики. М. Друскін вважав, що включення жіночих голосів у хор збагачує звучання, проте мішаний склад поступається «... в ясності і тембрової вирівняності звучання хору хлопчиків. Крім того, голоси останніх, – що дуже важливо для музики Баха! – краще зливаються з інструментальними голосами» [3, с. 166]. Причина не тільки у фізіологічному, а й психологічному чинниках: спів дітей на відміну від дорослих позбавлений зайвої патетики, тому вважається більш природним і наближеним до бахівського стилю.

У пошуках підходів до виконавського втілення перед учасниками хору ставилися такі завдання: в емоційно-образній сфері уникнути перебільшення почуттів, досягти гармонії суб'єктивного і об'єктивного, у вокально-хоровій роботі – *легкості* (не полегшеності) звуку, прозорості вокально-хорової фактури, рівності динамічної лінії. Наприклад, в першій строфі (17–25 такти) поступовий вступ партій (сопрано, альт, тенор, бас) провокував на поступове посилення динаміки. Проте, на достатньо довгих ділянках музичної форми слід зберігати *piano*, уникати частих *crescendo*, *diminuendo*.

У кантаті № 140, як і у багатьох інших творах кантатно-ораторіального жанру Й. С. Баха, інструментальне начало виявлено сильніше за вокальне. Співацький голос трактується як рівноправний з голосами оркестру. Тому в роботі над звуком в хорі певною мірою нівелювалося темброве розмаїття голосів, наближаючись до оркестрового звучання. Перед виконавцями ставилось завдання максимального єднання хорової та оркестрової партій. У насиченому звучанні, особливо в кульмінаційних вершинах (т. 33 другої строфи № 1, або такти 8, 24, 46–48 заключного хоралу) використовувалось яскраве, насичене і разом с тим м'яке *forte*, позбавлене будь-якої різкості.

Багато труднощів виникало в процесі роботи над середнім розділом (фугою). Тема фуги має славільний характер. Починаючи з 150 такту, де звучить 4-голосся, у кожній хоровій партії свій ритмічний малюнок. Синкопи, моторність і гнучкість хорових голосів,



що в основному не дублюються оркестром партією, – все це вимагає від виконавців відчуття ритмічної точності, стійкості темпу, бездоганного ансамблю, майже віртуозної техніки. Для кращого контролю за процесом звуковидобування на перших репетиціях пропонувалось використання повільного темпу, але за умов збереження легкості, рухливості звучання.

Якісне фразування неможливо без вірного виконання ліг, що вказані Й. С. Бахом. Особливо це стосується теми фуґи (т. 135). У виборі темпу певним орієнтиром має бути рух дрібними тривалостями. Ще одне правило слід пам'ятати хористам: якщо дві ноти припадають на один склад, перша з них виконується за рахунок невеликого акцентування, а друга – з пом'якшенням.

Певні труднощі в роботі над творами Баха та Генделя були пов'язані з особливостями *вимови* німецької мови. Оскільки англійська більш поширена і більшість студентів вивчає саме її, спостерігалась схильність співаків до вербального тексту оригіналу «на англійський лад», а також не достатньо гостро і підкреслено, неактивною артикуляцією. Водночас зайве підкреслювання кожного звуку може провокувати перехід на декламаційний стиль. Спілкування з фахівцями цієї галузі, які спеціально запрошувались на репетиції, а головне – з носіями німецької мови – співаками з Німеччини (солістами у партіях тенора і баса в кантаті № 140), допомогло наблизитись до норм фонетики. Так, у словах, що містять дві голосні (наприклад, «auf») і звучать на одній ноті, перша голосна «a» цього дифтонгу переходить у другу більш коротко, ніж голосна «u». В слові «Stimme» голосна і наближається у співі до «и» (українського алфавіту), «Wachte» – до «е» та й ще додається м'який знак (вехьте). В слові «Zion» перша літера вимовляється як «ц».

У четвертому номері хоральна тема з'являється вдруге: зберігається звуковисотність, але змінюється метроритм: слід звернути увагу на те, що замість 3-дольного розміру з'являється 4-дольний, замість половинних тривалостей – рух чвертями. Використання однієї хоральної мелодії у двох і більше частинах, на думку Вл. Протопопова, є ознакою і проявом раннього монотематизму. Хоральну тему в таких випадках він називає наскрізною [10, с. 148]. Заключний № 7-й кан-

тати теж побудований на хоральній темі. Отже, хорал перетворюється в різновид варіаційного циклу, а його частини – у характерні варіації [10, с. 169].

Успіх роботи над кантатою № 140 Баха багато в чому залежав від співпраці з симфонічним оркестром ХНУМ імені І. П. Котляревського та диригентом, заслуженим діячем України Ю. В. Янком. Точні жести, ясна диригентська схема, чітко позначені перші долі тактів, грані долей, економність рухів в поєднанні з класичною манерою диригування, в якій не було місця для суб'єктивізму, – все це склало необхідне підґрунтя для якісного стилю виконання бахівської кантати.

У роботі над монументальною композицією «Magnificat», що складається з 12 номерів (з яких 5 – хорові), крім технічних труднощів, чимало уваги було приділено особливостям фактури твору, взаємодії голосів між собою. У номері № 7 «*Fecit potentiam*» можна виділити три складові фактури. Це – тема, фанфарно-акордове протискладення й остінатний пульс в басовій партії оркестру. Він ніби «цементує» звучання інших голосів: «... наполеглива сила його пронизує всю фактуру, організує рух, артикуляцію, тим самим визначає характер музики в цілому» [11, с. 9]. Чути оркестр, постійний рух і пульс дрібними тривалостями, уникати важкого і надмірно гучного звучання хору для досягнення балансу з оркестровою партією, уміння співвідносити сильні та слабкі долі і такти – необхідна умова збереження метро-ритмічного ансамблю.

Схожі завдання стояли перед виконавцями і у першому номері: безперервний рух шістнадцятих («мотив радощі», за А. Швейцером) теж виходив на перший план у роботі над ансамблем. Особливо складними для досягнення метро-ритмічного ансамблю є розділи, в яких вступ хорових партій відбувається після пауз. Тут важливі не тільки *єдність відчуття* темпу і ритму, але й *єдність переживання*, що впливає також на тип дихання (у цьому випадку він є неглибоким, коротким).

У № 4 «*Omnes omnes generations*» необхідно вибудовувати фразу за рахунок логічного наголосу і спрямування до смислової вершини, активно підкреслюючи склади, що співаються на одному звуці. Навіть малюнок мелодійних ліній нагадує хвилеподібні рухи. Спрямування



уваги виконавців на відчуття метро-ритмічного, мелодичного, ладогармонічного розвитку допомагає точності і гнучкості виконання.

Ще одна деталь пов'язана з темпо-ритмічною пульсацією, зокрема, на початку номеру № 11 «*Sicut locutus*». У його перших тактах, де тема звучить у басовій партії після паузи між даним і попереднім номерами, спостерігалось бажання співаків скорочувати, або збільшувати половинні тривалості. Басам пропонувалося співати початок теми напам'ять, дивлячись на диригента, брати дихання одночасно, використовувати однаковий тип атаки звуку. Інакше в плані вокальних вимог до хору проводилась репетиційна робота над №№ 1, 3, 4, 10–13 «*Te Deum Dettinger*» D-dur Г. Ф. Генделя (диригент Ю. Насушкін).

Хоровий тематизм творів Г. Ф. Генделя є спорідненим до бахівського, з одного боку, а з іншого – має свої відмінності. За словами Вл. Протопопова, це пов'язано з різними джерелами, що живили музику Баха та Генделя: «... стиль оперних і камерно-вокальних творів Генделя наклав свій відбиток на тематизм його творів, що написані в пізній період» [9, с. 234]. На відміну від Й. С. Баха, Г. Ф. Гендель писав опери. Тому вплив оперного стилю відчувається в його кантатно-ораторіальних творах: природа генделевських тем більше вокальна.

Учасники студентського хору відзначали, що при виконанні музики Г. Ф. Генделя не відчували великої втоми від технічних труднощів. Втім, монументалізм хорових номерів, гучна динаміка, достатньо високі теситурні умови потребують наявності в хоровому колективі якісних і сильних голосів. Навіть тоді, коли композитор не використовує високі (крайні) звуки діапазону, але тривалий час хор співає *forte* на так званих перехідних нотах, це викликає напруження (№ 1, тт. 58–83). У цих випадках співакам необхідне вміння раціонально використовувати можливості голосового апарату, співати з «запасом» для того, щоб фізична та емоційна втома не наступила до кінця номеру. Як відомо, співати гучно і крикливо неважко – важче співати без форсування. Для виконання «*Te Deum*» були запрошені артисти додаткового складу хору, що сприяло насиченості, повноті звучання хору.

Образна сфера твору досить різноманітна. У зв'язку з цим виникають проблеми вокального інтонування, зокрема, темрової виразності, міри використання *vibrato*. У I-й частині необхідно досягти урочистого характеру звучання, збереження на паузах тону і активності роботи всього співацького апарату, а також такої подачі слова, яка наближається до підкреслено-ораторської інтонації, уміння розраховувати можливості голосу при звучанні *f* на великих ділянках форми.

У III-й частині світлий тембр сопранової партії, що увиразнює образ янголів (*pp, dolce temperamente*), змінюється потужним унісоном чоловічих голосів. Особливу увагу слід приділити досягненню високої позиції звуку, регістрової вирівненості голосу (зокрема, в партії сопрано, де часто зустрічаються стрибки на октаву, тритон, сексту).

№ 10 «*Nimm aus auf in deiner Heiligen Zahl*» відрізняється психологічною глибиною змісту («Даруй нам вічний світ...») і потребує ідеального тембрового ансамблю. У поліфонічних розділах (фуга з № 13 «*Und wir preisen deinem Namen*») для відчуття цільності форми необхідно будувати ясний динамічний план (крім досягнення ансамблевого співвідношення голосів, відчуття точної пульсації на витриманих звуках). Як правило, його вершини співпадають в цьому номері з мелодичними кульмінаціями (тт. 64, 82, 98–106).

**Висновки.** В умовах, коли студенти-хормейстери вивчають музику епохи Бароко, переважно, на заняттях з фортепіано, диригування, читання хорових партитур, хорової літератури, робота в хоровому класі викликає додаткові труднощі. Останні пов'язані також із відсутністю необхідного накопичення слухового і виконавського досвіду, знань та уявлень про хоровий стиль Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Репетиційна робота і виконання студентськими хором геніальних творів німецьких композиторів, спілкування молодих виконавців з видатними диригентами, співаками (в тому числі зарубіжними) стали для них справжньою школою майстерності і професіоналізму, сприяли творчому зростанню хорового колективу, виявили його нові виконавські можливості. Виступи хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з концертними програ-



мами західноєвропейської класики ще раз довели, що хорова музика Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя має переміститися з навчальних аудиторій до концертних залів, її виконання навчальними хоровими колективами не може бути рідкісним явищем і привілеєм лише професійних капел та зарубіжних виконавців.

**Перспективу подальшої розробки теми** складає факт включення у репертуар студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського творів Й. С. Баха (кантат №№ 4, 131, 140, «Magnificat»), «Te Deum D-dug» Г. Ф. Генделя та інших німецьких класиків XIX ст. (ораторій «Рай та Пері» Р. Шумана, «Глія» Ф. Мендельсона). Вказаний напрям хорового виконавства засвідчує практичну значущість та актуалізацію взаємодії академічної хорової культури та науки сьогодення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берденникова Е. Гомилетические традиции кантата Й. С. Баха. К. : Музична Україна, 2008. 204 с.
2. Гивенталь И. А., Гингольд Л. Д. Музыкальная литература. Пособие для теоретических отделений музыкальных училищ. М. : Музыка, 1976. 300 с.
3. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л. : Музыка, 1976. 168 с.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М. : Музыка, 1987. 95 с.
5. Инюточкина Н. В. Искусство аккомпанемента: интерпретация вокальной музыки И.С.Баха как проблема духовного взаимодействия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 7. С. 184–187.
6. Ливанова Т. Н. Бах и Гендель (Проблемы стиля). *Русская книга о Бахе* : сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. 2-е изд. М. : Музыка, 1986. С. 184–204.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. М. : Музыка, 1982. 670 с.
8. Ляшенко Ю. В. Особливості стилю духовних кантат Й. С. Баха та його опанування в класі вокального ансамблю на прикладі дуету «Mein Freund ist mein!» кантати, BWV 140. *Музичне мистецтво* : зб. наук. статей Львів. нац.

муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; Донецька держ. акад. ін-т ім. С. С. Прокоф'єва [ред.-упоряд. Тукова Т. В.] Донецьк. 2009. Вип. 9. С. 245–252.

9. Протопопов Вл. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М. : Музыка. 1985. Вып. 3. 496 с.

10. Протопопов Вл. В. Принципы музыкальной формы Й. С. Баха. Очерки / Вл. В. Протопопов. М. : Музыка, 1981. 260 с.

11. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. Москва : Композитор. 2008. 328 с.

12. Скобцова Ж. Г. Проблемы динамики в исполнительской интерпретации вокальных починений Й. С. Баха. *Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури* : збірник наукових статей. Вип. 3. Донецьк–Лейпциг–Юго-Восток, 2003. 238 с.

13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 726 с.

## REFERENCES

1. Berdennikova E. (2008). Homiletic traditions of spiritual cantatas by J. S. Bach. Kyiv : Muzychna Ukraina, 204 [in Russian].

2. Givental I. A., Gingold L. D. (1976). Musical literature. Handbook for the theoretical departments of music schools. Moscow : Muzyika, 300 [in Russian].

3. Druskin M. S. (1987). Passions and Masses by J. S. Bach. Leningrad : Muzyika, 168 [in Russian].

4. Zhivov V. L. (1987). Performance analysis of choral work. Moscow : Muzyika, 95 [in Russian].

5. Inyutochkina N. V. (2001). Accompaniment art: interpretation of vocal music by J. S. Bach as a problem of spiritual interaction. *Problemy vzajemodiji mystectva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 7, 184–187 [in Russian].

6. Livanova T. N. (1986). Bach and Handel (Style Problems). *Russkaya kniga o Bahe*. Moscow : Muzyika, 184–204 [in Russian].

7. Livanova T. N. (1982). History of Western European music until 1789. Vol. 2, Moscow : Muzyika, 670 [in Russian].

8. Liashenko Yu. V. (2009). Features of the style of spiritual cantatas J. S. Bach and his mastering in the vocal ensemble class on the example of the dance “Mein Freundistmein!” Cantatas, BWV 140. *Muzychne mystetstvo* : zb. nauk. statei Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka ; Donetsk. derzh. akad. in-t im. S. S. Prokofieva. Issue 9. Donetsk, 245–252 [in Ukrainian].



9. Protopopov Vl. V. (1985). The history of polyphony. Western European music of the XVIII – the first quarter of the nineteenth century. Issue 3. Moscow : Muzyika, 496 [in Russian].
10. Protopopov Vl. V. (1981). Principles of musical form by J. S. Bach. Essays. Moscow : Muzyika, 260 [in Russian].
11. Semenyuk V. O. (2008). Choral texture. Performance problems. Moscow : Kompozitor, 328 [in Russian].
12. Skobtsova Zh. G. (2003). Problems of dynamics in the performance interpretation of vocal obedience by J. S. Bach. Zbirka naukovykh statei. Issue 3. Donetsk–Leiptsyh–Yuhovostok. 238 [in Ukrainian].
13. Shveytser A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow : Muzyika, 726 [in Russian].