

5. Akombo, D. (2016). The Unity of Music and Dance in World Cultures. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. (in English).
6. Bedinghaus, T. (2018). What is flamenco dance? Performing Arts. available at: <https://www.thoughtco.com/what-is-flamenco-dance-1007433>. (in English).
7. Compás: Wikipedia, the free encyclopedia. available at: [https://es.wikipedia.org/wiki/Compás_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Compás_(música)). (in Spanish).
8. Flamenco master – A tribute to Paco de Lucía: The Economist. Prospero (2014). available at: <https://www.economist.com/prospero/2014/02/28/flamenco-master>. (in Spanish).
9. García Lorca F. Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo. Conferencia leída en el “Centro Artístico” de Granada, el 19 de febrero de 1922. available at: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/673/Importancia%20hist%C3%B3rica%20y%20art%C3%ADstica%20del%20primitivo%20canto%20Andaluz%20llamado%20Cante%20Jondo.pdf> (date of request: 26.03.2019). (in Spanish).
10. Landborn, A. (2015). Flamenco and Bullfighting: Movement, Passion and Risk in Two Spanish Traditions. NC, USA: McFarland Book. (in English).
11. Machin-Autenrieth, M. (2015). Flamenco Algo Nuestro? (Something of Ours?): Music, Regionalism and Political Geography in Andalusia, Spain: Ethnomusicology Forum, pp. 4–27. (in English).
12. Rechberger, H. (2018). The Rhythm in African Music Herman Rechberger: World Music Series. Fennica Gehrman Ltd. available at: <https://books.google.com.ua/books?id=AcVMDwAAQBAJ&lpg=PA482&dq=mauritania%20music%20culture&hl=ru&pg=PA482#v=onepage&q=mauritania%20music%20culture&f=true>. (in English).
13. Hayes, M. (2009). Flamenco: Conflicting Histories of the Dance. McFarland Books. (in English).

УДК 783.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.12>

Юлія Воскобойнікова

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

доктор мистецтвознавства, доцент
Харківська державна академія культури
j_vosk@ukr.net

ВИКОНАВСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ХОРОВОЇ ДИНАМІКИ У ПОЛІФОНІЧНИХ ЖАНРАХ

У статті досліджено специфіку поліфонічних жанрів у хоровій музиці, визначено вплив тексту на формування акустичної моделі твору та сприймання поліфонічної фактури слухачем. Висвітлено принципи відмінності виконання хорової поліфонії від інструментальної. Запропоновано методологічно обґрунтовані виконавські підходи до поліфонічних хорових жанрів. На прикладі обраних творів продемонстровані шляхи практичного втілення різних методів виконавського моделювання хорової партитури у поліфонічних жанрах.

Ключові слова: хорова фактура, хорова поліфонія, партесний стиль, імітація, fuga, інтерпретація.

Юлия Воскобойникова

доктор искусствоведения, доцент
Харьковская государственная академия культуры

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ХОРОВОЙ ДИНАМИКИ В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЖАНРАХ

В статье исследована специфика полифонических жанров хоровой музыки, определено влияние текста на формирование акустической модели произведения и восприятия полифонической фактуры слушателем. Освещены принципиальные различия исполнения хоровой полифонии от инструментальной. Предложены методологически обоснованные исполнительские подходы к полифоническим хоровым жанрам. На примере избранных произведений продемонстрированы пути практического воплощения различных методов исполнительного моделирования хоровой партитуры в полифонических жанрах.

Ключевые слова: хоровая фактура, хоровая полифония, партесный стиль, имитация, fuga, интерпретация.

Yuliia Voskoboinikova

Doctor of Art Studies, Associate Professor
Kharkiv State Academy of Culture

PERFORMING MODELING OF THE CHORAL DYNAMIC IN POLYPHONIC GENREES

The choir interpretation of the polyphony is one of the most interesting and less analyzed points of the modern artistic performance. The first question, which is inspiring practical choir-conductors to investigate this subject, is how listeners perceive the meaning of the text, when it organized in polyphonic form. The second problem is how the lyrics influence on music architectonic and dynamical balance in the choir texture.

The above-named issues didn't were detailed in the musical science. Some points was presented in the book "The Choir and its Management" by P. Chesnokov but most of them didn't give the answers and have to be discussed.

There aren't a lot of strict guidelines in the performing the polyphony. In classical case the texture's balance is built in this way: the first dynamic level is the theme, which consistently carried in the different voices, the second level is the counterpoint and the third level – other imitation and sub-vocal constructions. But it's actually important for instrumental music, when listeners are following the interweaving of voices and isolating the main thematic material among them.

The choral performers have additional tasks because the choir music has lyrics, which conveyed the meaning of the composition to the listener. And the polyphonic texture, where the voices are caring the theme in a different time, vying for listener's attention, doesn't contribute to a clear understanding of the text. Excellent example of such situation is the fugue from the first part of the cantata by S. Taneyev "John of Damascus". The main theme of the Adagio is very long and the using rules of instrumental polyphony's performance lead to the loss of text among the imitations, which are formed by the entry of new themes in another voices. At the same time, the composer doesn't give any additional dynamical directions and the conductor have to manage this problem on his own by balancing all subsequent introductions of the theme right up to the end of it first presentation so that the text of the composition can be understood by listeners.

There aren't such difficulties in the performing the polyphonic forms which built with the short lyrics. For example, the double fugue "Amen. It sempiterna saecula" from the G. Rossini's "Stabat mater". The short text is presented in such a way that it can be easily perceived by the listeners and the theme development is based on the singing of vowel sounds. The text's overlapping doesn't occur and it simplifies its perception.

Another way should be used for choir texture's modeling in part-singing style's compositions. The original texts of them show that dynamical issues are resolved by the simple method: in cases, when composer wanted to compress the texture he didn't give some direction about loud of singing, he only doubled the phrase in two or more voices. The part-singing concert for Entry of the Most Holy Virgin into the Temple (XVI c.), which is analyzed in the article, is constructed by 12 voices. Some of them are doubling each other in culminations and it doesn't require the special conductor's correction the dynamic balance of the score.

Keywords: choral texture, choral polyphony, partes singing, imitation, fugue, interpretation.

На сучасному етапі питання щодо виконання поліфонічних творів здається нібито вирішеним, і вирішеним прозоро. Проте виконавська хорова практика свідчить про інше.

Хорова інтерпретація поліфонії є однією з цікавих та, водночас, малодосліджених тем у сучасному музичному виконавстві. Перше питання, яке спонукає хормейстерів-практиків до докладнішого вивчення цього предмета, – це сприймання літературного тексту, коли він організований у поліфонічній формі. Зіставлення імітаційних та контрапунктичних будов, зокрема, у жанрі фуґи, принципово впливає на той комплексний текст, який формується у загальному звучанні хору. Виконавці не часто звертають увагу на цей акустичний ефект, бо вербальний текст поліфонічної теми є для них знайомим та легко виокремлюється у хоровій фактурі. Але слухач – і, особливо, слухач, який ознайомлюється з твором уперше – потрапляє в зовсім іншу звукову реальність, яка складається з початкових слів фуґованої теми. При цьому в деяких творах відбувається часткова або повна втрата літературного змісту. Але ж хорове мистецтво – це мистецтво, в якому музика є вторинним художнім об'єктом, котрий формується залежно від тексту. Безперечно, є певні винятки з цього правила, наприклад, поліфонічні твори без літературного тексту, імітації інструментального звучання та ін.

Із зазначеної необхідності зробити текст музичного твору поліфонічного типу зручним для сприймання впливає інша проблема: це завдання вирішують лише за допомогою правильної роботи з вибудовування музичної архітектоники твору та динамічного балансу хорової фактури, але як саме це відбувається – у науковій літературі поки що описано лише у загальному вигляді отже, виникла необхідність опрацювати ці питання засобами сучасної хорознавчої теорії.

Зазначені питання виконання хорових творів поліфонічного складу недостатньо розроблені в сучасній науці. Деякі аспекти представлені у праці П. Чеснокова “Хор та управління ним” [10], але теоретичні розробки автора не дають відповідей на згадані питання та є дискусійними. Цей автор дав певні цінні рекомендації щодо аналізу й техніки диригування фуґи, проте його методика повністю дублює традиційні виконавські засади, які розроблені в інструментальній практиці та не враховують специфіки сприймання тексту. Схожий підхід і в авторів сучасних методичних праць В. Живова [3] та Н. Беліченко [1]. Окремі аспекти поліфонічної фактури в контексті композиторської практики розглянуто у роботах Н. Коваленко [4], Н. Супрун-Яремко [7], В. Терещенко [8].

Мета статті – ініціювати процес переосмислення принципів інтерпретації хорової поліфонії; запропонувати методологічно обґрунтовані специфічні підходи до виконавського моделювання хорової партитури у поліфонічних жанрах.

Головною парадигмою поліфонічної форми є взаємодія музичного матеріалу в часі та просторі. Повторність музичного матеріалу в поліфонічних структурах (канон, імітація, фуґа) уособлює його “іншочасову” репліку, а його темброву варіативність – “розміщення” у просторі.

Виконавська методика роботи з поліфонічними формами спирається передусім на виокремлення тематичного матеріалу та побудови загального розвитку в певній семантичній перспективі. У виконанні фуґи не так багато чітких правил. Баланс фактури будують таким чином: першим динамічним рівнем є тема, яка послідовно звучить у різних голосах, другий рівень – контрапункт, а третій – мотиви, що виконують функцію інтонаційного або гармонічного доповнення. Обґрунтування саме такої ієрархії базується на упізнаваності музичного матеріалу теми, його домінуючому характері та можливості для слухача стежити за пересуванням теми у межах фактури, створюючи певний просторовий ефект.

Традиційно принципи виконання інструментальної фуґи, котрі, в цілому, можна сформулювати як дотримання динамічної ієрархії різних голосів фактури, переносяться й у сферу хорової музики. Наприклад, П. Чесноков вважає, що головними при виконання фуґи є три правила. Перше – опукле та яскраве проведення теми, особливо в експозиції. З цим важко не погодитися, але наявна певна кореляція між довжиною теми і так званим “кроком” її проведення. Далі буде показано, як це впливає на вибудовування форми та семантичне наповнення твору. Друге правило, на думку П. Чеснокова, це те, що відповідь (“та ж сама основна думка твору, але повторена, імітована”) за збереження її виразності має виконуватися “трохи м’якше теми, хоча нюанс теж вимагає посилення порівняно з голосами, які її супроводжують” [10, с. 117]. Третє правило: протискладення автор пропонує виконувати нюансом нижче, ніж відповідь і тему. Утримане (тобто мелодично постійне) протискладення виконують “виразніше простого, але у динамічному відношенні воно не повинно бути рівноправним з темою” [10, с. 117]. Напрочуд аналогічний погляд знаходимо у праці В. Живова, хоча між ними – майже 80 років, за які було створено стільки різноманітних поліфонічних творів, що ці традиції цілком могли б похитнутися. Але В. Живов наголосив на дуже важливому аспекті: “особливо чітко й опукло тема повинна прозвучати на початку фуґи: вона при наступних проведеннях буде сприйматись як уже знайома, якщо буде засвоєна слухом і запам’ятається” [3, с. 103].

Головними факторами, котрі визначають місце музичного матеріалу в поліфонічній фактурі, є його структурна закінченість, інтонаційно-семантичне навантаження і часовий масштаб. Але у хоровій музиці над усіма іншими може бути літературний текст. Саме “може бути”, бо переважно він таким не є, і цьому наявні певні пояснення. Первісні хорові поліфонічні форми часто мали різний текст для різних партій, отже, про зрозумілість тексту слухачеві у таких зразках не йшлося. Класична хорова фуґа пов’язана переважно з культовим співом, тому має в основі богослужбовий канонічний текст. Як правило, його обсяг, який використовують у хорових фуґах, не є дуже великим і співпадає зі структурними межами одного проведення теми. При цьому наступні проведення теми наступають у момент її закінчення або дещо раніше (прикл. 1).

Приклад 1. Г. Гендель, ораторія “Месія”, 1 частина, № 6.

6 Chorus
[Allegro]
Sopr.
Und er wird rei-ni-gen, wird rei-ni-gen und läu-tern das Volk...
Alto
And He shall pu-ri-fi-cy, and He shall pu-ri-fi-cy
Ten.
Basso
[Allegro]
Ob.
Via. Cont. [P]
Comb. Org.
des Bun-den, of Je-su,
Und er wird rei-ni-gen, wird rei-ni-gen und läu-tern das Volk...
5
Edition Peters 11425

Інший варіант організації матеріалу – використання невеликого кроку теми. Текст у такому випадку стає менш зрозумілим, але принципове значення для того, щоб він був донесений до слухачів, має перше проведення теми у високих голосів (прикл. 2).

Приклад 2. Г. Гендель, ораторія “Месія”, 1 частина, № 9.

9 Chorus

Edition Peters 11425

Використання канонічного тексту також було досить функціональним ще й із тієї причини, що він відомий слухачам. Достатньо було лише розпочати фразу, щоб він уже був повністю зрозумілим (прикл. 3).

6 Chorus [Allegro]

Edition Peters 11425

Приклад 3. В. А. Моцарт. "Requiem", 1 ч.

Прикладом композиторської майстерності, яка проявила себе в ідеальному використанні канонічного тексту, можна вважати подвійну фугу "In sempiterna saecula" з № 9 кантати "Stabat mater" Дж. Россіні. Вона побудована за текстом, що містить лише п'ять слів: тема викладає короткий вислів, який водночас є назвою номера, а утримане протискладення взагалі містить лише одне слово "Amen" (прикл. 4).

Приклад 4. Дж. Россіні, "Stabat mater", № 9.

Формування акустичної моделі виконання цієї фуги повністю відповідає інструментальному підходові.

Зовсім інша ситуація складається, коли композитор використовує розгорнуту літературну фразу, яка потребує відповідної музичної структури. Приклад знаходимо у 1-й

частині кантати “Іоанн Дамаскін” С. Танєєва. Щодо визначення її музичної форми музикознавці не дійшли спільного висновку. Наприклад, В. Терещенко вказує на те, що форма є досить невизначеною та її “можна трактувати по-різному: як фугу і як сонатну форму із дзеркальною репризою. Тематична експозиція і реприза фуги одночасно виступає як головна партія сонатної форми, а роль побічної партії відіграє інтермедія, в якій чергуються поліфонічний і гармонічний типи фактури” [8, с. 117] (переклад наш. – Ю. В.). Л. Корабельникова пропонує розглядати цю форму як подвійну фугу [5, с. 60]. Ще менше чіткості у визначенні меж структурних частин цього номера. Н. Коваленко вважає, що з 13-ї цифри починається розробка, Л. Корабельникова – сумісна експозиція двох тем [5, с. 81]. Проте відомо, що С. Танєєв був великим знавцем поліфонічної форми, тому в його творах потрібно шукати радше струнки закономірності, ніж їхню відсутність або розпливчастість.

Щоб відповісти на питання щодо форми 1 частини кантати “Іоанн Дамаскін”, необхідно спочатку дати відповідь про межі самої головної теми, що у даному випадку непросто. Для цього скористаємося працею Е. Праута “Фуга”, яку С. Танєєв вважав однією з найкращих у цій галузі. У передмові до цього видання він пише: “Доцільність педагогічних прийомів автора, суворобгрунтованість установлених ним правил, велика кількість добре підібраних прикладів і доступність викладу роблять цей підручник фуги чи не найкращим з усіх існуючих” [6, с. 3] (переклад мій. – Ю. В.).

Е. Праут був певною мірою “революціонером від музичної теорії”, оскільки бачив добре відому консервативність тогочасних поглядів на поліфонію і намагався подолати схоластику принциповою опорою на практику. В передмові до своєї книги він пояснив, що береться за цю працю, оскільки старі правила поліфонії варто корегувати, адже після того як, за його визначенням, Й. Бах “перетворив” фугу, вона має інші теоретичні обґрунтування. “Якщо такий відомий теоретик як Андре висловлюється щодо Й. Баха, що він – поганий взірєць, адже дозволяє собі забагато вольностей, а у одного з видатних викладачів контрапункту в Німеччині увійшло у звичку повторювати своїм учням, що серед 48 фуг “Добре темперованого клавіру” немає жодної правильно написаної, то є дуже своєчасним виступити з енергійним протестом проти системи викладання, котра у своєму засліпленні “таврує” найвидатнішого у світі композитора фуг” [6, с. 4] (переклад мій. – Ю. В.). Апологія бахівського поліфонічного методу вилилась у неймовірну за обсягом працю. Е. Праут проаналізував усі фуги “Добре темперованого клавіру”, всі “вокальні та інструментальні фуги, які містилися у 40-томнику творів Й. Баха, виданому Бамівським товариством, а також не менше 1000 фуг, у тому числі всі фуги Г. Генделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та Р. Шумана” [6, с. 5] (переклад мій. – Ю. В.). Усі теоретичні позиції Е. Праута були базовані на аналізі реальної композиторської практики та, підкреслимо, наближалися до поглядів С. Танєєва.

Якщо звернутися до рекомендацій Е. Праута, то можна побачити кілька методів визначення меж головної теми фуги (“вождя”, як тоді було прийнято її називати). Перший – це наявність каденції. Як правило, вона співпадає або майже співпадає (що ми вже зазначили), з початком викладення так званого “супутника” – другого проведення теми у тональності домінанти. Якщо цей спосіб не допомагає, межі теми визначають за тією нотою “супутника”, на якій припинилася імітація. І третій спосіб стосується фуг стретного типу, в яких “супутник” починається раніше, ніж закінчиться викладення теми, що і спостерігається у 1 частині кантати “Іоанн Дамаскін”. У цьому випадку межі теми визначаються кількістю нот, що їх імітують у голосах, які вступають пізніше.

Отже, немає ніяких сумнівів, що фуга, яка розглядаємо, належить саме до стретного типу, а головна тема у творі продовжується 22 такти, які імітують усі наступні голоси. І це, зокрема, співпадає і з логікою літературного тексту, до інтонування якого С. Танєєв завжди демонстрував дуже ретельне й уважне ставлення. Його мислення глибоко психологічне. Стан, який передає текст, та його оповідальний зміст не могли би бути втілені в музиці краще, ніж засобами тематизму безперервного розвитку, отже, всю першу строфу поезії О. Толстого вміщено у головну тему першої фуги кантати (прикл. 5).

Приклад 5. Головна тема фуги 1 частини кантати С. Танєєва “Іоанн Дамаскін”

Таке бачення музичної архітектоніки створює відчуття невідворотності події, що сталася, її власного розвитку, який не залежить від усього, що відбувається навколо. Саме тому, обраний стретний тип поліфонічної структури, який створює відчуття певного емоційного оточення теми, подібно до того, як душу, що відходить у вічність, оточує емоційне ставлення та молитва близьких людей (схема 1).

Схема 1. Структура експозиції фуги 1 частини кантати С. Танєєва “Іоанн Дамаскін”



По суті, перше викладення теми займає майже весь час, відведений на експозицію фуги. Подання теми в інших голосах нашаровується на головну тему, становлячи імітаційно розвинуту фактуру. При цьому повністю текст викладений лише у перших трьох проведеннях, решта (“відповідь” у тенора, тема у альтя та “відповідь” сопрано) є скороченими.

Важливо відзначити, що в сучасній практиці хорового аналізу фактури відбувається фактична відмова від поняття “відповідь” стосовно поліфонічної фактури. Проте, як уже було зазначено, у праці П. Чеснокова окремо акцентовано, що відповідь має звучати м’якше за тему, але “її нюанс потребує посилення порівняно зі супроводжувальними голосами” [10, с. 117]. Схожі вказівки знаходимо й у інших фахівців того часу [1; 3]. Доцільно припустити, що і С. Танєєв мав такі самі переконання. Можливо, саме тому він спочатку проставляє *cresc.* у 5-му такті першого проведення теми, а до моменту, коли на *p* вступає сопранова партія з відповіддю, ще раз акцентує динамічне домінування головної теми.

Приклад 6. Динаміка в момент вступу сопранової “відповіді”

И . ду в не . ве . до . мий мве путь, и . ду меж
грудь, не взем.лет слух, со.мкну . ты веж . ды;

Таким чином, сприймання літературного тексту фуґи дуже ускладнюється, якщо для його розуміння інтерпретатори не докладають додаткових зусиль. Слухач має лише одну нагоду зрозуміти зміст твору – у випадку вільного від зайвої динаміки прослуховування теми. При використанні інструментального принципу виконання фуґи у даному випадку текст перетворюється на перманентні переклички незрозумілого змісту.

Зовсім іншого підходу потребує виконавське моделювання партитури поліфонічного партесного концерту, який пропонуємо розглянути на прикладі 12-голосної стихирі Введення у храм Пресвятої Богородиці “Днесь Боговместимая Церковь”. Специфіка цього жанру полягає у розвинутому використанні імітаційної поліфонії. Фактично імітація є в ньому формоутворювальним фактором. Зібрані у звичні для нас партитури розшифрування партесних співів дають досить повне уявлення щодо композиторського мислення того часу.

Із позицій виконавської роботи над динамічним планом твору важливо наголосити головну роль власне концертного принципу, принципу “змагальності”, що притаманний поліфонії взагалі та цьому жанру зокрема. Тут використані зіставлення трьох типів. Перший тип – зіставлення партій у звичайному імітаційному нашаруванні (прикл. 7).

Приклад 7. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 1

Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь Бо - го -
Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь
Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь Бо - го - вме - сти - ма - я
Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я
Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я
Днесь Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь Бо - го - вме - сти - ма - я Цер - ковь Бо - го - ро - ди -

Оскільки крок імітації тут дуже невеликий, а кількість голосів – навпаки, при виконанні твору виникають проблеми з розумінням тексту. Розв’язувати їх можна лише двома способами: шляхом вибудовування динамічної ієрархії між партіями та нівелюванням дикції у партіях, які в даний час не є головними (докладніше про це йдеться у статті про Дикційний комплекс у церковному хорі [2]).

Другий тип – це імітаційне зіставлення групи партій та хорового *tutti* (прикл. 8).

Приклад 8. *Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 2*

The image shows a musical score for a choral ensemble, labeled as Part 2. It consists of 11 staves, each representing a different voice part: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Soprano III (S III), Alto I (A I), Alto II (A II), Alto III (A III), Tenor I (T I), Tenor II (T II), Tenor III (T III), Bass I (B I), Bass II (B II), and Bass III (B III). Each staff contains a line of music with lyrics in Ukrainian: 'Сни - ми же и мы празд - ну - ю - ше, празд - ну - ю - ше, празд - ну - ю - ше, празд - ну - ю - ше с Гав - ри - и - лом во - зо - во - зо - во - зо -'. The lyrics are repeated across all parts, with some variations in the final syllables.

Цікаво, що у таких формах динамічний план вибудовується, по суті, не стільки шляхом виконавської роботи кожного співака над своєю партією, скільки у “фізичний” спосіб. Тобто питання гучності виконання безпосередньо залежить від кількості партій, які залучені до співу в кожний конкретний момент. Отже додаткові дії щодо динамічного “розфарбовування” фактури можуть привести лише до гіпертрофованого контрастування, що, своєю чергою, наприклад, у церковному виконавстві спровокує вихід за межі доречної виразності.

Третій тип зіставлень – це зіставлення тембрових варіантів одного мотиву. Виконання повторних епізодів доручають різному складові голосів, при цьому їх комплектація не дуже відрізняється (наприклад, як у фрагменті нижче, партію С II заміняє партія С I, партію А III – А II, партію С III – партія А I та ін.). Отже, досягнення бажаного акустично-просторового ефекту можливе лише за допомогою особистих тембрів та фізичного розташування співаків у просторі (прикл. 9).

Приклад 9. *Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 3*

The image shows a musical score for a choral ensemble, labeled as Part 3. It consists of 11 staves, each representing a different voice part: Soprano I (S I), Soprano II (S II), Soprano III (S III), Alto I (A I), Alto II (A II), Alto III (A III), Tenor I (T I), Tenor II (T II), Tenor III (T III), Bass I (B I), Bass II (B II), and Bass III (B III). Each staff contains a line of music with lyrics in Ukrainian: 'Свя - та - я свя - тых ра - ду - ют - ся днесь, ра - ду - ют - ся ра - ду - ют - ся'. The lyrics are repeated across all parts, with some variations in the final syllables.

Акустична гра з тембрами особливо виявлена в ідентичних фрагментах, у яких змінюються лише функції голосів (прикл. 10), тобто надана можливість “сольного виходу” то для одних голосів (або голосу в невеликому складі), то для інших.

Приклад 10. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 4

Зрозуміло, що такий композиторський прийом мало пов'язаний із сучасним культом тембрової однорідності в хорі та розрахований на високий рівень індивідуалізації (а можливо, навіть і персоналізації) тембрів. Наприклад, І. Хусаїнов зазначив, що сам прийом імітації “персоніфікує учасників полілогу” в поліфонії [9, с. 20], що, звичайно, є фактором семантичного значення поліфонічних прийомів. І в цій персоніфікації дуже важливим компонент – вербальний текст. У даному випадку його зрозумілість забезпечується, як правило, високими голосами, та потребує від виконавців не стільки роботи з динамічним балансом, скільки визначення партії, яка є головним носієм тексту в кожний момент виконання та нівелювання вимови тексту іншими партіями, носіями контрапункту.

Отже, аналіз окремих жанрів хорової поліфонії показав, що для художньо правильного моделювання акустичного виконання твору дуже важливою є робота інтерпретатора. Проникнення в авторський задум, опанування поліфонічною формою у хоровій музиці не може відбуватися у відриві від літературного тексту та постійного оцінювання його зрозумілості для слухача, яка в умовах музичного твору має бути прозорою та однозначною. Слухач не має змоги “перечитати” те, що не почув або не зрозумів. Слухач також не повинен заздалегідь вивчати текст твору, хоч іноді таки може з ним ознайомитися. Оцінка зрозумілості тексту – дуже складне завдання для виконавців, адже для них текст є знайомим, а у таких випадках мозок, як правило, схильний доповнювати “білі плями”. Проте у хоровому мистецтві літературний текст є первісним художнім об'єктом, первісним носієм художнього змісту, отже, від того, як виконавці виконують динамічні завдання фактури, як сформують характер донесення тексту індивідуально для кожної партії, залежить можливість художнього впливу на слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беличенко Н. Неимитационная полифония в аспекте музыкальной логики. *Paradigmata Poznani*, 2017. № 4. С. 14–24.
2. Воскобойникова Ю. Дикційний комплекс в церковному хорі: сучасні регентські підходи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 74–82.
3. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
4. Коваленко Н. Духовная тема в творчестве С. И. Танеева и её воплощение в кантате “По прочтении псалма” : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Екатеринбург, 2005. 201 с.
5. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева. Москва : Музыка, 1986. 305 с.
6. Праут Э. Фуга / Перевод с англ. А. Тимашевой-Беринг. Москва, 1922. 238 с.
7. Супрун-Яремко Н. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
8. Терещенко В. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2015. 217 с.

9. Хусаинов И. С. Фуга и логика : О выражении логической аргументации в фугах И. С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1997. 24 с.
10. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Москва : Музгиз, 1961. 240 с.

REFERENCES

1. Belichenko, N. (2017). Non-imitative Polyphony in the Aspect of Musical Logic, *Paradigmata Poznani* [Poznan Paradigmata], vol. 4, pp. 14–24. (in Russian).
2. Voskoboinikova, Yu. (2015). Diction Complex in Orthodox Church Singing: Modern Choir Masters' Experience, *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka: Mystetstvoznavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies], vol. 1 (33), Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, pp. 74–82. (in Ukrainian).
3. Zhivov, V. (2003). *Khorovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika* [Choral performance: Theory. Methodology. Practice], Moscow: VLADOS. 272 p. (in Russian).
4. Kovalenko, N. (2005). “Spiritual theme in the works of Sergei Taneyev, and its embodiment in the cantata “After reading the psalm””, The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.02. Urals Mussorgsky State Conservatoire, Ekaterinburg, 201 p. (in Russian).
5. Korabel'nikova, L. (1986). *Tvorchestvo S. I. Taneeva* [Creative work of S. I. Taneev], Moscow. (in Russian).
6. Prout, E. (1922). *Fuga* [Fugue], Translated by A. Timasheva-Bering, Moscow. (in Russian).
7. Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polifoniia* [Polyphony], Vinnytsia: Nova Knyha. (in Ukrainian).
8. Tereshchenko, V. (2015). “Musical Allegory in the Choral Works of S. I. Taneyev”: The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.02, Moscow State Conservatory, Moscow, 217 p. (in Russian).
9. Husainov, I. (1997). “Fugue and Logic: On the Expression of Logical Argument in the Fugues of J. S. Bach” Thesis abstract for Cand. Sc.: specials 17.00.02., Moscow State Conservatory, Moscow, 24 p. (in Russian).
10. Tchesnokov, P. (1961). *Khor i upravlenie im* [The Choir and its Management], Moscow: Muzgiz. (in Russian).

УДК 378.6:[373.015.31:172.15]

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.13>

Катерина Дроздова

<https://orcid.org/0000-0001-9079-725X>

аспірант

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

katrin4136@gmail.com

**МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИХОВАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ**

У статті теоретично обґрунтовано модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів. У структуру моделі введені цільовий, організаційно-змістовний та результативний блоки. Розкрито основні етапи впровадження структурно-функціональної моделі у закладах вищої освіти. Охарактеризовано критерії та показники готовності майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів. Результатом впровадження моделі є сформована готовність майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів.