

співпраці різних музичних інституцій в 1903 році було засновано «Союз співацьких і музичних товариств» (з 1907 року перейменовано в «Музичне товариство імені Миколи Лисенка»).

Особливістю становлення і розвитку музичної освіти на західноукраїнських землях у цей період було те, що вона залежала переважно від стану хорової музики та її пропаганди. Навколо останньої концентрується багато митців, формується виконавство, виникають музичні школи, культурно-освітні товариства.

У 1893 році викладач музики при Київському інституті шляхетних дівчат С.Блюменфельд відкриває музичну школу, до якої мали поступати всі діти, яким виповнилося сім років. Програма школи передбачала викладання гри на фортепіано, скрипці та інших музичних інструментах, теорії музики, сольфеджіо, сольного і хорового співу та гри в ансамблі. Курс навчання тривав чотири роки. З листопада 1893 року при музичній школі почали діяти драматичні курси, а з лютого 1897 року – оперний клас.

Використовуючи здобутки західноєвропейської педагогіки, спираючись на традиції існуючої з XVII - XVIII ст. вітчизняної музично-освітньої системи, на якій базувалось навчання в братських школах і Київській академії, прогресивні музиканти усвідомлювали необхідність вироблення самостійної педагогічної концепції, що відповідала б новому історичному етапу розвитку музичної культури, заснованої на засадах демократизму і народно-національній творчості.

### *Література*

1. *Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т.* Музыкальная культура Украины. – М.: Гос.муз.изд-во., 1961. – 261 с.
2. *Булат Т.П.* Николай Лысенко. – К.: Музична Україна, 1981. – 118 с.
3. *Горбенко С.С.* Дитяче хорове мистецтво в Україні: Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1999. – 253 с.
4. *Гордійчук М.М.* Микола Лисенко і відродження української культури // Народна творчість та етнографія. – К., 1992. №2. – С.5 -12.
5. *Історія української музики / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т. Рильського.* – К.: Наук. думка, 1989. - 464 с.
6. *Мартинюк А.К.* Диригентсько-хорова школа в українській освіті // Теоретичні та практичні засади культурології: Вип..3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. – С.106-112

УДК 378.637.016:782(092)(477)

*Лісецький С.Й.*

## **ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КОМПОЗИТОРА М.ДИЛЕЦЬКОГО В КУРСІ „ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ”**

**Статья посвящается сравнительному анализу музыки украинских композиторов эпохи барокко. Этот материал дает более точное представление об эволюции духовной музыки и очерчивает в этом процессе роль великого мастера, композитора Николая Дилецкого.**

*Ключевые слова: партесный концерт, хоровая музыка, литургия.*

В наш час постійно виникає питання: чи достатньо ми знаємо свою історію музики та художню культуру минулих століть? Воно постає перед науковцями, культурологами не тільки для того, щоб при вивченні історичного процесу заповнити білі плями, а й для того, щоб включити цей доробок у сучасний культурний процес, щоб ним можна було духовно збагатитися. Якраз творча спадщина композитора Дилецького є тією сторінкою нашої культури, яка здатна виконати цю функцію.

Дилецький Микола Павлович – український композитор другої половини XVII – початку XVIII століття, класик нашої музики. Він також увійшов в історію і як теоретик музики, педагог і хоровий диригент. Можна з впевненістю сказати, що сучасна музична наука ще в боргу перед цим масштабним діячем; далеко не все знає наш інтелігент про Дилецького, ще менше обізнаний з ним студент та широкий слухач. Спробуємо стисло окреслити місце Дилецького в українському музичному мистецтві.

Ще наприкінці XVI століття (у 1598 р.) відбулася важлива подія у нашому музично-культурному процесі: отримано дозвіл константинопольського патріарха на те, що в українських

церквах можна співати багатоголосно (це відповідь на звернення львівських братчиків). З того часу бурхливо почав розвиватися хоровий спів. Вже до кінця XVII століття українська музика досягла нечуваних успіхів: було написано тисячі музичних творів, кожна українська церква прагнула мати у себе професійний хор. На вершині цього бурхливого розвитку стояв великомасштабний композитор Микола Дилецький.

Його творчість – це сплеск таланту, яскраво національного і самобутнього. Саме Дилецький може гідно представляти нашу музику в європейській бароковій культурі, його твори і зараз викликають зацікавлення науковців та захоплення слухачів. Хорові композиції митця записані на компакт-диски, вони надруковані, опубліковано його “Граматика музикальна”. Все це створює основу для більш глибокого вивчення музики Дилецького та вироблення більш повної, історичної оцінки його діяльності.

Про творчий і життєвий шлях Дилецького стисло нагадаємо таке. Народився у Києві в 1650 році (ця дата вимагає подальшого уточнення). Відомо, що у 1675 році він ще був студентом Віленської академії, почав писати музику. Тоді, у 70-х роках, створив перший варіант “Граматика музикальна”. У 1677 р. він їде до Смоленська, а 1679 р. до Москви на запрошення тодішніх державних осіб.

Загально відомо, що з середини XVII століття з України до Москви часто запрошують музикантів: композиторів, хорових диригентів, педагогів, співаків тощо. Серед композиторів та диригентів – Федір Тернопольський, Іван Календа, Семен Пекалицький та інші. Росії потрібні були фахівці для запровадження багатоголосного співу в церковну практику. Великий внесок у цей процес зробив Дилецький, який розгорнув широку діяльність у 80-90-і роки у Москві, а згодом, на початку XVIII століття у Петербурзі. Очевидно, його переїзд до Петербурга відбувся за часів реформування хору государевих дяків у Придворну співацьку капелу, яку було перенесено з України до Росії на початку XVIII століття (це зроблено за розпорядженням Петра I), включення до складу хору малолітніх хлопчиків. Дилецький стояв при формуванні цього хорового колективу. Тоді, у 1723 році, він написав останній варіант своєї “Граматика музикальна”, причому мова праці староукраїнська (на відміну від смоленського і московського варіантів). Думаємо, що Придворна капела при своєму народженні була сформована переважно з українців, тому й мова трактату є староукраїнською.

Наприкінці XVII століття музика Дилецького широко розповсюдилася і в Росії, і в Україні, її повсюдно співали. У архівах багатьох міст (Київ, Москва, Львів тощо) зберігаються його рукописні твори. Композитор неодноразово підкреслював, що він народився у Києві, що своєю творчістю та диригентською, педагогічною і теоретичною діяльністю доказував свою причетність до продовження і розвитку традицій української музичної культури.

Об'єктом нашої розмови буде музика Дилецького у порівнянні з його попередниками, сучасниками і послідовниками. Спробуємо на цій основі виявити особливості його музичної мови та окреслити історичне значення творчості митця.

Із музики попередників Дилецького у нашому розпорядженні є фрагмент із Літургії *ля* мінор Семена Пекалицького. Відомо, що творча діяльність цього митця відбувалася у 60-80-х роках XVII століття (композиторська праця Дилецького розпочалася з кінця 70-х і продовжувалася до першої чверті XVIII). Наше завдання полягає в тому, щоб зробити порівняльний аналіз музики обох композиторів, зокрема виявити їх індивідуальні риси в гармонії, фактурі, формотворенні тощо.

Вміщений в “Українському музикознавстві” № 6 фрагмент Літургії Пекалицького має всього 44 такти, тут відсутній поетичний текст<sup>4</sup>. Музичний матеріал викладено за концертними принципами, тобто епізоди тутті чергуються з ансамблевими. Не однаково підійшов Пекалицький до творення музичного матеріалу, цікавішими виявилися ансамблеві епізоди: це, власне, різні за розмірами музичні теми, що нагадують триголосний кант.

Пекалицький вживає головним чином тризвучні гармонії навіть у кадансах. D<sub>7</sub> тут відсутні, але є дисонантні гармонії на V ступені, наприклад, акорд *мі-ля-сі-мі* (*ля* затримання до *соль-дісз*). Втім композитор вживає IV<sub>7</sub> і II<sub>7</sub>, вони взяті як в основному вигляді, так і в оберненнях. Зауважимо, що у кантах та псальмах субдомінантові септакорди вживалися досить часто, вони були характерною рисою барочної гармонії.

Взаємозв'язки між акордами у творі Пекалицького – кварто-квінтові, секундові й терцові. Кварто-квінтові співвідношення акордів властиві для початкового звороту (2-й т.: t-IV-t, 25-й т.: IV-t). У закінченнях побудов Пекалицький дає звороти з кількох акордів (6-7 т.: t-II-IV-D-t; 21-22 т.: IV-t-D-t; 37 т.: II-D-t. До цього додамо цікавий половинний каданс: D-VI/D-D (11-12-й тт.). Якщо секундові з'єднання акордів спостерігаємо в кадансах (IV-V), то терцові даються між побудовами (див. 3-5 т.: t-VI-t-II-IV; 40 т.: t-VI). Ладогармонічні особливості Літургії Пекалицького полягають у тому, що композитор представляє тональність як головними (V-t, IV-t), так і побічними акордами ладу. Кварто-

квінтови відношення вжиті Пекалицьким у діатонічних секвенціях, наприклад, такти 16-22. Таких місць у творі є досить багато, вони були для митця нормою.

Отже, ми маємо приклад барочної гармонії, де використані усі ступені ладу, де сформовані автентичні та плагальні гармонічні звороти (тобто окремі елементи функціональної системи), причому Пекалицький вживає у мінорному ладі як мінорний п'ятий ступінь (d), так і мажорний (D). В.Протопопов у згаданій вище статті зауважує, що ці тризвуки є незалежнимб один від одного, вони у з'єднанні з тонікою мають різні емоційно-образні відтінки: епічний (d-t) і експресивний (D-t). В кадансах перважає другий варіант.

У фрагменті Літургії Пекалицького цікавим для нас є наявність тематичного матеріалу, його розвиток, формотворчі принципи та тональні плани (адже, мова йде про музику другої половини XVII століття – часи Люллі, Г.Перселла, А. Страделли). Тут є два типи тем. Перший – початкова або заключна тема, що виконується tutti. Такі теми нагадують початкове або підсумкове кадансування, це побудови невеликі, вони базуються на таких гармонічних зворотах: t-IV-t, V-t (див. тт. 1-3 і 42-45). Ці теми доцільніше називати тематичними утвореннями.

Другий тип – це кантові теми, вони більш розвинені, осмислені й навіть більш індивідуалізовані, ніж попередні. Вони мелодично виразні, гармонічно і фактурно розвинуті. Наприклад, кантова тема (4-7 т.) цікава в багатьох відношеннях, зокрема відхиленням із ля мінору в ре мінор, завершеною чотиритактовою будовою тощо. Ще цікавішою видається нам інша кантова тема (35-42 т.). Її “зерно” (перші три такти) присмно вражає переконливо зробленою модуляцією у доміантову тональність: подвійна доміантанта стала доміантою у новій тональності, потім зроблене кадансове закріплення (II-D-t). Наступні чотири такти: розвиток матеріалу і повернення до початкової тональності; тут застосована секвенція: III-VI, IV-VII у до мажорі; потім: t-d-t ля мінорі.

Літургія Пекалицького засвідчує, що в українській музиці 1660-80-х років закладено фундамент як ладогармонії, так і формотворення. Тут маємо стабільну тризвучну акордику, вироблені взаємозв'язки між акордами, накреслені модуляційні процеси тощо; в цьому творі наявні зразки формування музичного тематизму та його розвитку. Завершимо розмову про цю музику висловом В. Протопопова: “Служба” С. Пекалицького – свідчення високого рівня розвитку української хорової музики XVII століття”.

Відомо, що М. Дилецький вступив на композиторську стежу з кінця 70-х рр. XVII століття, а вже через 10-15 років його музика стає відомою і часто виконувалася, ноти швидко поширювалися, вона вагомо влилася у музично-творчий процес України, який був дуже багатим і навіть бурхливим. Про це засвідчують музичні архіви Києва, Львова, Москви та ін., де зберігаються його музичні композиції.

Зупинимось на Літургії ля мінор і партесному концерті “Іже образу Твоєму” М. Дилецького. Літургія – це музично-релігійний твір, в якому чергуються завершені хорові номери з речитативами sesso. Обидві музично-драматургічні лінії – хорова і речитативна – урізноманітнюють музичну оповідь, втім вони контрастуючи між собою.

Перша – хорова лінія – мінлива й багатопланова, друга – речитативна – однопланова, навіть монотонна, але її роль вагома: тут важливим є донести до слухача суть кожного слова, промовленого священником, бо вони несуть зміст літургійного таїнства. Музика Літургії Дилецького приваблює новаторським, індивідуалізованим підходом композитора до викладу музичної думки: це – і епічна оповідь, і сплеск радості, і стриманий роздум, і глибоке душевне переживання.

Перша хорова тема Літургії ля мінор є яскравою знахідкою Дилецького, зразком високої майстерності. На початку теми композитор гармонією прагне підкреслити архаїчність звучання, вживаючи натурально-ладові звороти, чисту діатоніку (t-III, VII-t, d-VI-d, t); ця три з половиною тактна побудова є цілісною також із погляду метроритміки. У другому реченні теми Дилецький вносить нові жанрові та ладогармонічні риси. Ритміка стає жвавішою, вона певною мірою перегукується з фольклором, тут вчувається жанрова основа народних веснянок.

Друге речення багатше гармонічно: поява II низького ступеня є цікавим модулюючим акордом із ля мінору до фа мажору (це досить вишуканий модулюючий засіб – II низький=IV). Якщо поява ре мінору є досить традиційною (воно подібне до багатьох фольклорних зразків зіставлення паралельних тональностей), то закріплення нової тональності дається через мажорну доміантанта, а в останньому такті музичної теми композитор дає мажорну тоніку, що складає несподіване й дуже яскраве враження.

Музична тема “Святий Боже” (№ 3) також цікава своєю ладогармонією, метроритмікою та структурою. Починається вона зворотом t-D-t, потім дається відхилення у паралельний до мажор і завершується натуральноладовим кадансом: d-t. Мелодико-секвенційне розгортання нагадує

фольклорні пісенні зразки. Метроритмічно ця тема суттєво відрізняється від теми “Слава Отцю і Сину”.

У темі “Іже херувими” (№ 6) цікавою є зміна гармонії, що здійснюється на витриманому звукові в мелодії: t-D-t, VII-III-VII і т.д. та змінювана тоніка: *ре* мінор, *ре* мажор. Зацікавлення викликають й інші музичні теми з Літургії, наприклад, “Свят, Свят” своєю розспівністю і мелодично розгорнутою вокалізацією. Розвиток матеріалу дається як через секвенційне розгортання (секвенції діатонічні й хроматичні), так і через варіативне й трансформоване повторення.

Отже, художня довершеність Літургії *ля* мінор Дилецького виявляється в яскравому й різнохарактерному тематизмі, в різнотипному розвитку цього матеріалу, врівноваженості тематичної наповненості й розробковості, у багатстві гармонії, метроритміки тощо. До того додаймо ще одну драматургічну лінію – речитативну – і матимемо своєрідну музичну композицію.

У партесних концертах Дилецький вирішував дещо інші проблеми, ніж у Літургії. Концерт – твір порівняно невеликий, втім він повинен бути драматургічно вивіреним і різнохарактерним. Його функція (як вставного номеру) внести в Службу Божу образний, гармонічний і фактурний контраст. Партесний концерт “Іже образу Твоєму” цікавий у багатьох відношеннях. Передусім, твір написано для чотириголосного хору. На перший погляд, ця деталь ніби то незначна, але фактично перехід з 8-и, 10-и, 12-и голосся на чотириголосну гармонію стане нормативним для класицизму (тобто таїть в собі погляд у майбутнє). Якщо до того додати, що Дилецький відійшов від деяких інших стандартів (наприклад, від нормативного триголосся у епізодах *solli*), то зрозуміємо, що він прагне до нових композиційних рішень.

Концерт “Іже образу Твоєму” починається двоголосною темою, вона виростає із унісону і закінчується октавою. Звучання цієї 11-тактної побудови вражає народним колоритом (і передвіщає деякі теми Леонтовича та Стеценка). Двоголосся Дилецького з усіх боків – інтонаційно-ладового, гармонічного, метроритмічного – є високохудожнім; помітно, що композитор добре обізнаний і з класичною, і з народною поліфонією.

Друга тема (чотириголосна) цікава своєю характерністю та індивідуалізованістю. Вона пройнята душевним теплом, щирістю висловлювання, виразністю інтонацій (тема асоціюється з початком хору “Піють півні” Леонтовича). Ця музика Дилецького звучить просвітлено, по-весняному радісно. Такий настрій створюється гармонією: t-III-d-VII-D<sub>7</sub>>III і т.п.

Названі вище теми творять перший розділ концерту – експозицію двох образних начал. Наступний розділ (21-34 т.) – середина твору: перша побудова (4 т.) тонально нестійка, наступні – діалогічні репліки між різними хоровими партіями. Тут багато разів повторюється такий гармонічний зворот: t-d-VI-III. Третій розділ виконує роль репризи, хоч вона не точна ні за тематичним матеріалом, ні за тональним планом.

Починається реприза з другої теми у *ре* мінорі. Потім, після невеликої зв’язки, дається нова яскрава за характером тема, тут є два різних метроритмічних елементи, її тональність *ля* мінор. Отже, реприза неточна і в тональному плані зеркальна (*ля* мінор – *ре* мінор, *ре* мінор – *ля* мінор). А в цілому концерт “Іже образу Твоєму” написаний в складній тричастинній формі з кодою (вона починається з 86-го такту). Концерт насичений яскравими темами, глибокими контрастами між розділами і в середині них; багатою є його гармонія та фактура.

Причасний вірш “Тіло Христово” в цілому світлий, радісний, композитор творить ці образи рухливими музичними темами, місцями навіть танцювальним елементом. “Воскресенський канон” – великомасштабна музична композиція, що виконується на Великдень. Тут більше десяти розділів, що витримані в різних відтінках радісного, святкового, просвітлено-урочистого Великодного піднесення.

Безумовно, яскравим твором є партесний концерт “Спочатку днесь поутру-рано” невідомого автора. Як засвідчують історики музики, твір було написано десь у 1730-х роках (вже після того, як завершився творчий шлях Дилецького). Невідомий автор у цьому творі, з одного боку, повернувся до традицій, що були панівними ще до Дилецького; з другого боку, вніс ряд нових стильових рис. Тут відбулося повернення до 12-и голосся та до триголосся. Поряд з тим, у концерті “Спочатку днесь...” різноманітною і розвинутою стала фактура – використані різні склади: гармонічний, гомофонний і поліфонічний, більш динамічною стала форма.

Отже, значення творчості М. Дилецького для розвитку української музики надзвичайно велике. Його доробок у барокову епоху став її вершиною. За часом діяльності Дилецький є попередником Й. С. Баха, а за функцією в нашій культурі він дорівнює німецькому класику. Російські музикознавці твердять, що Дилецький заклав основи партесного співу в Росії й дав їм цілу плеяду композиторів, серед його учнів - В. Тітов і В. Калашніков. І це відповідає дійсності.

У нашій музиці Дилецький виконав іншу місію, він підсумував більш ніж столітній процес розвитку хорової музики, його доробок – це вершина українського музичного бароко. Зазначимо, що

він впровадив індивідуалізований музичний тематизм, до того ж теми яскраво національні, вони близькі до народних колядок, ліричних пісень, веснянок тощо.

Музика Дилецького живе повнокровним життям і сьогодні. Коли звучать його “Воскресенський канон”, Літургія чи партесний концерт – наш сучасник сприймає цю музику як вищий еталон духовності. Дилецький завжди вважав себе киянином, він дав високі зразки української професійної музики з її характерним, національним забарвленням.

### *Література*

1. *Дилецький М.* Духовні твори. – К.:Бібліотека камерного хору “Київ”. – 2003. С. 148.
2. *Дилецький М.* Граматика музикальна. – К.: Музична Україна. – 1970. – С. 109.
3. *Протопопов В.* Про хорову багатоголосну композицію XVII – початку XVIII ст. та про Семена Пекалицького // Українське музикознавство. – № 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 73 – 100.

УДК 37.034-057.87

*Стрілець О.В.*

## **ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА**

*В статті раскрыто суцність поняття „духовність” и роль искусства в духовном розвитку молодого покоління.*

*Ключевые слова: духовність, виховальний потенціал, миссія искусства, естетический отит.*

У процесі національного відродження України особливо гострою є проблема духовності, яка перебуває в центрі уваги всього суспільства. Сьогодні перед освітою стоїть завдання сформуванню цілісної особистості, самобутню, гуманну й духовну, зорієнтовану на збереження й відтворення національних цінностей. Кожна особистість змушена сама визначатись, яких моральних орієнтирів їй дотримуватися [5,с.310].

Надзвичайно вагомим є внесок видатного педагога Василя Олександровича Сухомлинського в розробку теорії духовності. Аналіз його творчої спадщини дає підстави стверджувати, що він найпершим у педагогіці звернувся до проблеми формування духовності в молодого покоління. Вчений писав: “...ми вкладаємо в поняття “духовний світ”, “духовне життя” такий зміст. Сфера духовного життя людини – це розвиток, формування й задоволення її моральних, інтелектуальних і естетичних запитів та інтересів у процесі активної діяльності”[9,с.212].

У праці “Духовно-моральне виховання дітей та молоді загальні тенденції й індивідуальний пошук” академік-секретар відділення теорії та історії педагогіки АПН України О.В.Сухомлинська стверджує, що цінним і нині є підхід В.О.Сухомлинського до формування духовності на основі вікових особливостей, а також висунення на перший план не середовищних факторів, що є головними у соціометричній парадигмі розвитку людини, а особистісного, внутрішнього розвитку моральних, естетичних почуттів. “Багатство духовного життя особистості залежить значною мірою від того, як глибоко людина не лише розуміє, а й відчуває благородство ідей гуманності, людяності”- стверджує В.О.Сухомлинський [9,с.218].

В наш час існує безліч варіантів розуміння поняття “духовність”. В “Українському педагогічному словнику” поняття “духовність” розглядається як індивідуальна вираженість двох фундаментальних потреб у системі мотивів особистості: ідеальної потреби пізнання й соціальної потреби жити, діяти “для інших”. З категорією духовності співвідноситься потреба пізнання світу, себе, смислу і призначення свого життя. Людина духовна в тій мірі, в якій вона задумується над цими питаннями і прагне дістати на них відповідь. Втрата духовності рівнозначна втраті людяності [5,с.374].

У статті “Педагогіка в пошуках духовності” О.Вишневецький зазначає, що духовність – це стан людини і суспільства, який формується, виробляється важкою працею душі самої людини і самого суспільства, за участю їхньої власної волі і власних зусиль. Визнаємо також, що людська істота має схильність і потенції до нарощування власного духовного поля. І то незалежно від того, якими очима дивимось на нього – очима християнина чи матеріаліста [3,с.3].

За словами академіка Івана Беха духовність – це не що інше як мораль. Духовність – це вища цінність людини, або як говорять, вища життєва цінність, вища буттєва цінність, як говорив про це ще Платон [8,с.9].