

4. Honcharenko S. Ne ruinovaty, a reformuvaty / S. Honcharenko // *Tovarysh*. – 1997. – № 25. – S.3.
5. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdeniia / I. Kant. – M.: Iskusstvo, 1994. – 367 s.
6. Kosiv M. Pro dukhovne plebeistvo i ne tilky / M. Kosiv // *Kultura i zhyttia*. – 1995. – № 27.
7. Lunacharskii A.V. Izbrannye stat'i po estetike / A.V. Lunacharskii; sost. A.Ermakova. – M. : Iskusstvo, 1975. – 391 s.
8. Makarenko A.S. O vospitanii / A.S. Makarenko. – M.: Politizdat, 1988. – S.27.
9. Maslov V.S. Teoriia ta praktyka kulturolohichnoho vykhovannia / V.S. Maslov. – K. : KVHI, 1995. – S.11-76.
10. Natsionalna derzhavna kompleksna prohrama estetychnoho vykhovannia. Proekt / APN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva KDU im.T.Shevchenka ; Uklad. I.I. Ziaziun, O.M. Semashko. – K., 1994. – S.23.
11. Pedahohichni tekhnolohii: Navchalnyi posibnyk dlia vuziv / O.Padalka, A.Nisimchuk, I.Smoliuk ta in. ; Ukr. ped.un-t im. M.Drahomanova. – K.: Ukrainska entsyklopediia, 1995. – 254 s.
12. Men Near TV // *Washington Post*. – 1995. – 18.07. – P.3.

УДК 78. 03 (477) "17–18 ст"

Лисецький Степан Йосипович
кандидат мистецтвознавства
e-mail: liseckij@e-mail.ua

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО БАРОКО (творчі досягнення С. Пекалицького і М. Дилецького)

У статті досліджується музика двох видатних композиторів XVII – початку XVIII ст., які внесли неоціненний вклад в українську музичну культуру. Автор підкреслює, що митці С. Пекалицький і М. Дилецький не тільки надали художні зразки професійної музики того часу в Україні – їхня музика і нині виконується в Європі та витримує конкуренцію на музичному ринку. Особливо важливо, що в музично-культурний процес повернуто музику С. Пекалицького.

Ключові слова: партесний концерт, Літургія, канон, С. Пекалицький, М. Дилецький.

Лисецький Степан Йосифович, кандидат искусствоведения

Выдающиеся представители украинского музыкального барокко (творческие достижения С. Пекалицького и Н. Дилецького)

В статье исследуется музыка двух выдающихся композиторов XVII – начала XVIII ст., которые внесли большой вклад в украинскую музыкальную культуру. Автор подчеркивает, что композиторы С. Пекалицький и Н. Дилецький не только дали художественные образцы профессиональной музыки того времени в Украине – их музыка и сегодня исполняется в Европе и выдерживает конкуренцию на музыкальном рынке. Особенно важно то, что в сегодняшний музыкально-культурный процесс возвращена музыка С. Пекалицького.

Ключевые слова: партесный концерт, Литургия, канон, С. Пекалицький, Н. Дилецький.

Lisetskyi Stepan, Ph.D.

Prominent representatives of ukrainian music baroque (creative achievements by S. Pekalitskij and N. Diletskij)

This article deals with the music of two outstanding composers of XVII – beginning of XVIII century, which made an invaluable contribution to the Ukrainian musical culture. The author stresses that artists – S. Pekalitskij and N. Diletskij not only gave the artistic designs of professional music of that time in Ukraine, but also, as our time already shows, their music is played in Europe, and now compete out this music market. It is particularly important that the music by S. Pekalitskij was returned to a musical-cultural process.

Keywords: partes concert, liturgy, canon, S. Pekalitskij, N. Diletskij.

Мій інтерес до музики українського бароко особливо поглибився на початку XXI ст., оскільки тоді було по-новому виконано музику двох великих українських композиторів другої половини XVII – першої чверті XVIII ст. Миколи Дилецького та Семена (Симеона) Пекалицького, а також опубліковано їхні ноти [1; 2; 5; 6]. Тобто спочатку з'явилася музика у майстерному виконанні та опубліковано ноти, а потім розпочалися нові наукові дослідження їхньої музики.

Предметом нашого дослідження є творчість двох видатних композиторів епохи бароко С. Пекалицького та М. Дилецького. Якщо доробок Пекалицького зараз викликає велику зацікавленість вчених, педагогів, виконавців, студентів, то музику Дилецького широко досліджують ще з другої половини XX ст. Ці композитори жили і творили в різний час: С. Пекалицький навчався у Львівській вищій школі й розгорнув свою діяльність в 1660–1680-х роках, а М. Дилецький – житель града Києва – навчався у Вільно, його творча діяльність починається з кінця 1670-х років і завершується у 1723 р. Обидва митці, поряд з композиторською працею, займалися диригентсько-хоровою і педагогічною. Крім того, вони могли зустрічатися і, очевидно, знали музику один одного.

Утім, Пекалицький є попередником Дилецького (за віком він був старшим приблизно на двадцять років). Додамо, що твори Пекалицького в українській музиці є чи не найпершими відомими нам авторськими композиціями. В нашому розпорядженні є Літургія ля мінор і партесний концерт "Дух Твій

благий", а передусім в українській музиці кілька хорових мініатюр кінця ХУІ ст., отже, Пекалицький – один із зачинателів вітчизняної музики барокового стилю. Ця позиція є новаторською.

У процесі дослідження ми будемо виходити за межі музики обох авторів на інші горизонти – виконання музики, музично-педагогічні проблеми тощо (це об'єкт нашого дослідження). Наукова новизна – аналіз музики С. Пекалицького та визначення історичної ролі його доробку в музично-творчих процесах, а також нові підходи до аналізу музики М. Дилецького й уточнення його місії в історії української музики.

А зараз перейдемо до наукових розвідок щодо доробку Пекалицького, які є чи не першими в українському музикознавстві. Якщо музику Дилецького та його теоретичний трактат "Грамматика музикальна" науковці досліджують вже більше ніж півстоліття, то творчим доробком С. Пекалицького почали займатися недавно, бо ще у таких поважних фундаментальних працях, як "Історія української музики" в 6 томах (Т. 1 вийшов друком 1989 р.), "Київська школа музики ХУІІ століття" О. Цалай-Якименко (2002 р.) прізвище С. Пекалицького не згадується взагалі.

Український камерний хор "Київ" не тільки виконав твори С. Пекалицького та М. Дилецького, а й опублікував їх ноти (2008, 2003 р.). Це значить, що хорові виконавці за останні кілька років зробили справжнє відкриття. Далі слово за дослідниками. Автор цих рядків, ознайомившись із цими записами, у 2009 р. відгукнувся статтею "М. Дилецький завжди залишався киянином" [3, 15-26], де проаналізував Літургію ля мінор і партесний концерт "Дух Твій благий" Пекалицького та низку творів Дилецького. У передмові до нотного видання "Симеон Пекалицький. Духовні твори" (Київ, 2008 р.) М. Гобдич дає нові матеріали про композиторський доробок та життя Пекалицького, зокрема уточнює дані, що стосуються творчого шляху як композитора, а також як хорового диригента та музично-культурного діяча [6]. Отже, і в науковий обіг, і в навчальний вузівський процес введено вагому композиторську постать.

У згаданій вище статті "М. Дилецький завжди залишався киянином" автор цих рядків писав (2009 р.): "На сьогодні твори С. Пекалицького є найдавнішими зразками української хорової музики, автор якої нам відомий" [3, 18], тобто ми маємо можливість "доторкнутися" до них, послухати і поговорити про них. Важливо те, що музика обох композиторів опублікована і художньо високо виконана. Отже, ми стали свідками того, як реставрується українська спадщина і як доповнюється і розширюється українське історичне музикознавство.

А зараз перейдемо до розгляду творчості композитора С. Пекалицького та приведемо відомості про його життя і діяльність. В енциклопедичному довіднику "Мистецтво України" [4, 466] є відомості про те, що Семен Пекалицький народився близько 1630 р., дата смерті невідома. Він знаний як співак, хормейстер і композитор. У 60-і роки він регент капели чернігівського архієпископа Л. Барановича, а з 1667 р. – керівник хорової капели Й. Шумлянського у Львові, з 1673 р. – Придворної капели у Москві. У 80-х роках у Новгород-Сіверському очолив місцевий хор. Автор духовних творів, зокрема Літургії ля мінор.

У статті В. Протопопова "Про хорова композицію ХУІІ – початку ХУІІІ ст. та про Симеона Пекалицького" є більше матеріалів про нього як композитора, диригента і педагога [7, 73-100]. М. Гобдич у передмові до компакт-диску "Симеон Пекалицький. Духовні твори" [5] подає нову інформацію: вказує, що у списку нот Львівського братства за 1697 р. значаться чотири Служби Божі Пекалицького; уточнює, що у 1688 р. композитор разом із сім'єю знову їде до Москви, що там у хорі Пекалицького співав російський композитор В. Тітов.

Отже, творча діяльність С. Пекалицького розгорнулася у 1660-80-х роках. Можливо Пекалицький прибув до Києва у 50-і роки і тут познайомився із ректором Києво-Могилянської академії Л. Барановичем. У зв'язку з переїздом Барановича до Чернігова, з ним їде і Пекалицький. У 1666 р. архієпископ їде до Москви, він бере з собою хор під керівництвом С. Пекалицького. Вони там перебувають біля року (5, 4-5). У нашому розпорядженні є два твори композитора – Літургія і партесний концерт.

Вже у середині ХУІІ ст. українська хорова музика досягає високого рівня свого розвитку, назвемо активну діяльність таких композиторів, хорових диригентів та педагогів, як Ф. Тернопольський, Й. Загвойський, В. Пикулинський, І. Календа та інші. На вершині цього розвитку стояли два великі композитори (а також педагоги і хорові диригенти) С. Пекалицький і М. Дилецький. Їхня творчість – це сплеск таланту – яскраво національного й самобутнього. Саме їхній композиторський доробок може гідно представляти українську музику в європейській бароковій культурі. Їхня музика і зараз викликає зацікавлення науковців та захоплення слухачів.

Літургія ля мінор Пекалицького має дев'ять хорових номерів, що побудовані за принципом образного, темпового і фактурного контрасту. Твори композитора написані для двох хорів. Початкова побудова Літургії є триелементною: перша фраза урочиста, друга – оповідна, третя – рухлива, хороводно-танцювальна. Дальше відбувається розвиток цього тематичного матеріалу, а потім з'являється нова тема – лірична, яку виконує тріо. Завершує першу частину матеріал, що близький до хороводу.

В № 3 "Святий Боже, Святий, Кріпкий" композитор дає цілий ряд музичних тем: перша виконується двома хорами піднесено й велично, друга – лірична дається в ансамблевому викладі, потім звучить ще одна ансамблева тема дещо спокійніша від попередніх; на чергуванні цих тематичних утворень вибудовується цей красивий за музикою хоровий номер.

№ 4 починається речитативним матеріалом (читання Апостола), що сам по собі є явищем унікальним, далі дається хоровий фрагмент, тут тема має узагальнений характер, до того ж вона розви-

вається секвенційно, відбувається чергування хорових і ансамблевих побудов. № 6 "Іже херувими" – один з найбільших номерів Літургії. На початку характер музики спокійний, епічний, тут широко використані тризвуки усіх ступенів мінорного ладу (саме така гармонія вносить величне, розлоге звучання). Друга, ансамблева тема "Тайно образующе" має лірико-просвітлений характер, її змінює ще одна ансамблева тема, за нею вступає ще ряд тем, що виконуються ансамблями, вони чергуються з хоровими узагальнюючими темами. В почерговому звучанні вони творять оповідно-ліричну сцену. Останній розділ "Херувимської" наділений динамічними звучаннями й прискореним темпом. "Іже херувими" складають враження багатотемної і різноманітної музичної оповіді.

"Достоинно естъ" – це передостанній, восьмий номер, він також досить великий за розмірами і дуже багатий на музичні теми, які є різними за своїм характером: перша – урочиста, кілька наступних ансамблевих тем мають оповідний характер, за ними звучить хорова, грайлива тема; нею підсумовується перший розділ. Далі знову відбувається чергування хорових і ансамблевих побудов; завершується № 8 епічно-величною темою. № 9 "Слава Отцю і Сину" повторює № 1, це своєрідна образна і тематична арка Літургії, тому № 8 виконує смисловою роль фіналу.

Партесний концерт "Дух Твій благий" Пекалицького передусім важливий тим, що є першим відомим нам сьогодні зразком цього жанру. Час його написання, ймовірно, 60-80-і роки XVII століття. Знаємо, що його попередники писали партесні концерти, але їхні ноти поки не знайдені. Серед композиторів старшого покоління назвемо Ф. Тернопольського, Й. Загвойського, В. Пикулинського, І. Календу. Музика концерту Пекалицького викликає справжнє захоплення. Передусім вражає наявність багатьох цікавих і різнохарактерних тем. Концертний жанр передбачає ще більшу свободу у виборі тем, у засобах їх розвитку та тембровому нюансуванні, ніж ми спостерігали в його Літургії. Дійсно, головними у творі є емоційно виразні музичні теми.

На початку є дві теми: зосереджена, мінорна (виконують два хори) і ансамблева мажорна. Далі йдуть дві побудови серединно-розробкового плану: 1) ритмічно ускладнена та 2) поспівка, що розвивається секвенційно. Потім, з 25-го т. знову експонуються дві яскраві теми: "Аплилуя" і "Дух Твій благий" з подальшим їх розвитком. З 49-го т. дається досить великий розвиток. В останньому розділі концерту композитор дає ще дві виразні теми, які чергуються з епізодами більш узагальненого плану. Динаміка наростає до кінця твору, останній акорд за барочною традицією є мажорним, він звучить наче світлий промінь серед тривалого розвитку мінорної музики. Отже, структурно концерт вибудовується не тільки як зіставлення всього складу обох хорів і ансамблевих побудов, але й як чергування експозиційно-тематичних матеріалів з подальшим їх розвитком. Такий принцип дозволив композитору зробити твор динамічним, тримати увагу слухачів у напрузі (поетапне введення нових тем викликає у слухача постійне зацікавлення).

Зосередимо нашу увагу на особливостях музичної мови у творах Пекалицького, а також зробимо порівняльний аналіз її з музичною мовою Дилецького. Пекалицький вживає головним чином тризвучні гармонії навіть у кадансах. D7 тут відсутній, але дисонантні гармонії на V ступені є, наприклад, акорд мі-ля-сі-мі (ля затримання до соль-дієз). Втім композитор вживає IV7 і II7, вони взяті як в основному вигляді, так і в оберненнях. Зауважимо, що у кантах та псальмах субдомінантні септакорди вживалися досить часто, вони були характерною рисою барочної гармонії.

Взаємозв'язки між акордами у творах Пекалицького – кварто-квінтові, секундові й терцові. Кварто-квінтові співвідношення акордів властиві для початкових зворотів (t-IV-t, IV-t). У закінченнях побудов композитор дає послідовності з кількох акордів (t-II-IV-D-t; IV-t-D-t; II-D-t). До цього додамо цікавий половинний каданс: D-VI/D-D. Якщо секундові з'єднання акордів наявні в кадансах (IV-V), то терцові даються між побудовами (t-VI-t-II-IV; t-VI). Ладно-гармонічні особливості Літургії Пекалицького полягають у тому, що композитор представляє тональність, як головними (V-t, IV-t), так і побічними акордами ладу. Кварто-квінтові відношення вжиті композитором у діатонічних секвенціях. 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 незалежним один від одного, вони у з'єднанні з тонікою мають різні емоційно-образні відтінки: епічний (d-t) і експресивний (D-t). У заключних кадансах переважає другий варіант.

У Літургії Пекалицького цікавим для нас є наявність яскравого тематичного матеріалу, його розвиток, формотворчі принципи та тональні плани (адже, мова йде про музику другої половини XVII ст. – часи Люллі, Г. Перселла, А. Страдел-ли). 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. Ці теми доцільніше називати тематичними утвореннями.

Другий тип – це кантові теми, вони більш розвинені, осмислені й навіть більш індивідуалізовані, ніж попередні. Вони мелодично виразні, розвинуті гармонічно і фактурно. Наприклад, кантова тема цікава в багатьох відношеннях, зокрема відхиленням із ля мінору в ре мінор, завершеною чотиритактовою будовою тощо (Літургія, № 2, т. 5-10). Ще цікавішою видається нам інша кантова тема (Літургія, № 5, т. 14-20). Її "зерно" (перші три такти) приємно вражає переконливо зробленою модуляцією у до-

мінантову тональність: подвійна домінанта стала домінантою у новій тональності, потім зроблене кадансове закріплення (II-D-t). Наступні чотири такти: розвиток матеріалу і повернення до початкової тональності; тут застосована секвенція: I-IV, II-V у до мажорі; потім: t-D-t у ля мінорі.

Літургія Пекалицького засвідчує, що в українській музиці 1660-80-х років закладено фундамент як ладо-гармонії, так і формотворення. Тут маємо стабільні тризвучні гармонії, 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 ст." [7].

Про життєвий шлях Миколи Павловича Дилецького відомо небагато. Наро-дивися у Києві в 1650 р. (ця дата вимагає уточнення). Достеменно відомо, що у 1675 році він був ще студентом Віленської академії, писав музику. Тоді, у 70-х роках, створив перший варіант "Граматика музыкальна". У 1677 р. він їде до Смоленська, а 1679 – до Москви на запрошення тодішніх державних осіб. Вже на початку XXI ст. з'явилися нові дані з біографії Дилецького. О. Цалай-Якименко у своїй праці "Київська школа музики XVII століття" [8] наводить низку припущень про те, як перебігав життєвий шлях Дилецького у 80-90-і роки XVII та у 1-й чверті XVIII ст. Вона припускає, що композитор протягом цього двадцятиліття кілька разів повертався до Києва і тут міг працювати в Києво-Могилянській академії, що "Воскресенський канон" написано в 90-х роках і виконано у 1694 р. на відкритті Богоявленського собору при Академії. Дослідниця доводить, що вже на початку XVIII століття композитор їде до Петербурга і пише там останній варіант своєї граматика [8].

Загально відомо, що з середини XVII століття з України до Москви постійно запрошували музикантів, хорових диригентів, педагогів, співаків. Серед композиторів та диригентів назвемо Ф. Тернопольського, І. Календу, С. Пекалицького. Росії потрібні були фахівці для запровадження в церковну практику багатоголосного співу. Великий внесок у цю справу зробив М. Дилецький, який розгорнув там широку діяльність з кінця 70-х років, а згодом, на початку XVIII ст., у Петербурзі. Очевидно, переїзд Дилецького до нової столиці Російської імперії пов'язаний з реформуванням Хору государевих півчих дяків у Придворну співацьку капелу й впровадженням у хорову практику малолітніх хлопчиків, що її перенесено з України до Росії на початку XVIII ст. М. Дилецький брав участь у формуванні цього колективу, він тоді, у 1723 році завершив останній варіант своєї "Граматика музыкальна", причому мова праці староукраїнська (на відміну від смоленського і московського варіантів цієї граматика). Думаємо, що Придворна співацька капела формувалася головно з українців.

Вже наприкінці XVII століття музика Дилецького широко розповсюдилася також і в Україні, її співали повсюдно. В архівах багатьох українських міст, зокрема Києва і Львова, зберігаються рукописи його творів. Дилецький неодноразово підкреслював, що він уродженець Києва; він своєю творчістю та диригентською, педагогічною і музично-теоретичною діяльністю довів, що його праця продовжує і розвиває традиції української музичної культури.

Об'єктом нашої розмови буде музика М. Дилецького у порівнянні з творами його попередників, сучасників і наступників; спробуємо на цій основі виявити особливості його музичного стилю та окреслити його історичне значення для розвитку української, а також російської музики. Відомо, що М. Дилецький вступив на композиторську стежу наприкінці 1670-х років, але вже через 10-15 р. став дуже відомим і часто виконуваним автором. Його рукописні музичні композиції швидко поширювалися, вони вагомо вплинули у музично-творчий процес України і Росії, особливо інтенсивним і навіть бурхливим він був в Україні. Про це засвідчують музичні архіви Києва, Львова, Москви та інших міст, де зберігаються його музичні композиції. На сьогодні опубліковано і виконано Камерним хором "Київ" під керівництвом М. Гобдича усі знайдені науковцями його твори. Тут є три Літургії: "Чотириголосна", "Київська", "Препорціональна", чотири партесні концерти: "Іже образу Твоєму", "Прийдіте, людіє", "Вошел еси в церковь", "Ісповідайтесь та Хваліте", причасний вірш "Тіло Христово" та "Воскресенський канон". Зосередимо увагу на Літургії ля мінор та партесному концерті "Іже образу Твоєму".

Музика Літургії ля мінор (чотириголосної) 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 є яскравою знахідкою Дилецького, зразком високої майстерності. Тема дещо незвична. На початку композитор прагне гармонією підкреслити архаїчність звучання, вживаючи натурально-ладові звороти, чисту діатоніку (t-III, VII-t, d-VI-d, t); ця побудова є цільною також і з погляду метро-ритміки. У другому реченні теми Дилецький вносить нові жанрові та ладо-гармонічні риси. Ритміка стала жвавішою, вона певною мірою перегукується з фольклором. В цьому ритмі вчувається жанрова основа народних веснянок. Друге речення багатше гармонічно, ніж перше: поява II-1 є модулюючим акордом із ля мінору у фа мажор (це – досить рідкісний і вишуканий засіб переходу в іншу тональність: II-1=IV). Якщо перехід з фа мажору в ре мінор є досить традиційним (він подібний до багатьох фольклорних зразків як зіставлення паралельних тональностей), то закріплення нової тональності дається через мажорну домінанту, а в останньому такті музичної теми композитор бере мажорну тоніку, яка вразила своєю несподіваною появою.

Музична тема "Святий Боже" (№ 3) також своєрідна ладо-гармонією, метроритмікою та структурою. Починається вона таким зворотом: t-D-t, потім зроблено відхилення у паралельний до мажор і завершується натурально-ладовим кадансом: d-t. Мелодико-секвенційне розгортання нагадує фольклорні пісенні зразки. Метро-ритмічно вона відмінна від теми "Слава Отцю і Сину". У темі "Іже херуви-

ми" (№ 6) цікавою є зміна гармонії, що відбувається на витриманому звукові в мелодії: t-D-t, VII-III-VII і т.д. та змінна тоніка: ре мінор, ре мажор. Справжнє зацікавлення професіоналів викликають й інші музичні теми з Літургії, наприклад, "Свят, свят", вражає своєю співучістю і мелодично розгорнутою вокалізацією. Розвиток матеріалу дається як через секвенцію (діатонічну й хроматичну), так і через повторення варіативне й трансформоване.

Отже, художня довершеність Літургії ля мінор Дилецького закладена в яскравому й різноманітному тематизмі, в різнотипному розвитку цього матеріалу, у врівноваженості тематичної наповненості й розробковості, у багатстві гармонії та метро-ритміки. До того додаймо ще одну драматургічну лінію – речитативну – і матимемо новаторську для того часу музичну композицію. У партесних концертах Дилецький вирішував дещо інші проблеми, ніж у Літургії. Концерт – твір порівняно невеликий, втім він повинен бути різнохарактерним і композиційно вивіреним. Його функція, як вставного номеру, внести в Службу Божу образний, гармонічний і фактурний контрасти.

Партесний концерт "Іже образу Твоєму" цікавий для нас у багатьох відношеннях. Передусім, твір написано для чотириголосного хору. На перший погляд, це – деталь нібито незначна, але фактично перехід з 8-и, 10-и, 12-и голосся на чотириголосну гармонію стане нормативним для класицизму (тобто такий перехід таїть у собі погляд у майбутнє). Якщо до того додати, що Дилецький відійшов від деяких інших барочних стандартів (наприклад, нормативного триголосся в епізодах), то зрозуміємо, що він прагне до нових композиційних рішень. Твір починається двоголосною темою, яка виростає з унісону і закінчується октавою. Звучання цієї одинадцятитактної побудови вражає народним колоритом і передвіщає деякі теми М. Леонтовича та К. Стеценка. Двоголосся Дилецького з усіх боків – інтонаційно-ладового, гармонічного, метро-ритмічного – є високохудожнім; помітно, що композитор добре обізнаний і з народною поліфонією.

Друга тема (чотириголосна) характерна й індивідуалізована. Вона пройнята щирістю, душевним теплом. Інтонаційно ця тема близька до хору "Піють півні" М. Леонтовича, зокрема в першій частині твору. Музика Дилецького звучить світло, по-весняному радісно. Такий емоційний стан твориться передусім гармонією: t-III-d-VII-D7>III і т.д. Названі вище теми творять перший розділ – експозицію двох образних начал. Наступний розділ твору (21-34 т.) – середина: перша побудова (4 т.) тонально нестійка, наступні пройняті розвитком – діалогічні репліки між різними хоровими партіями. Тут багато разів повторено такий гармонічний зворот: t-d-VI-III.

Третій розділ (з 55-го т.) виконує роль репризи, вона неточна ні за тематичним матеріалом, ні за тональним планом. Починається реприза з другої теми у ре мінорі. Потім, після невеликої зв'язки, дається нова тема, вона яскрава за характером. Тут є два елементи (3/1 і 2/2). Тональність ля мінор. Отже, реприза неточна, а в тональному плані дзеркальна (в експозиції: тема А – ля мінор, ре мінор; тема Б – ре мінор, в репризі: тема Б1 – ре мінор, ля мінор, тема В – ля мінор). А в цілому концерт "Іже образу Твоєму" написано в складній тричастинній формі з кодою, твір насичено цікавими темами і яскравими контрастами як між розділами, так і в середині них. Багатою є гармонія та фактура.

Причасний вірш "Тіло Христове" Дилецького в цілому світлий, радісний, композитор творить ці образи рухливими музичними темами, місцями насиченими навіть танцювальним елементом. "Воскресенський канон" – це великомасштабна музична композиція, що виконується на Великдень. Канон – велика сюїта, що утворена з десяти частин ("Пісень"), вони витримані у різних відтінках святково-радісного, просвітлено-урочистого Великоднього піднесення.

Безумовно, яскравим твором є партесний концерт "Сначала десь поутру рано" невідомого автора. Як засвідчують історики музики, твір з'явився у 30-і роки XVIII ст., тобто вже після того, як завершив свій творчий шлях Дилецький. Невідомий автор у творі, з одного боку, повернувся до традицій, що були панівними ще до Дилецького; з другого боку, вніс і ряд нових стильових рис. Тут відбулося повернення до 12-голосся та до триголосся в епізодах. Але разом з тим у концерті "Сначала десь поутру-рано" розвинутою є фактура, використано різні склади – гармонічний, гомофонний і поліфонічний, динамічною є форма. Згаданий твір вирізняється й тим, що він написаний на світський текст і міг виконуватися в побутових умовах, наприклад, в бурсі й то в часи не контрольовані педагогами, адже там йдеться про вечоринку, не дозволену шкільним статутом.

Значення творчості М. Дилецького для розвитку української музики надзвичайно велике. Його доробок став вершиною розвитку української барокової музики. За часом діяльності Дилецький є попередником Й.-С. Баха, а за художньою значимістю Дилецького можна прирівняти до ролі Баха для німецької музичної культури.

Дилецький заклав основи партесного співу в Росії й виховав плеяду композиторів, серед них В. Титов, В. Калашников. В нашій музиці Дилецький підсумував більш ніж столітній процес розвитку хорової музики, його доробок – це вершина того розвитку. Дилецький впровадив індивідуалізований тематизм, до того ж, його теми яскраво національні, вони близькі до народних колядок, ліричних пісень, веснянок тощо.

Музика М. Дилецького, як і С. Пекалицького в наш час (початок XXI ст.) живе повнокровним художнім життям. Наш сучасник сприймає їхні твори як вищий еталон духовності, адже Пекалицький і Дилецький прагнули надати високі зразки професійної музики з її характерно-українським, національним забарвленням.

Література

1. Дилецький М. Духовні твори. Виконує камерний хор "Київ", 2003 (компакт-диск).
2. Дилецький М. Духовні твори (ноти) / Дилецький М. – К., 2003. – 148 с.
3. Лісецький С. Й. Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали / Лісецький С. Й. – К.: Бізнес-поліграф, 2009. – С. 15-26.
4. Мистецтво України. Бібліографічний довідник; за ред. А. В. Кудрицького. – К.: "Українська енциклопедія" імені М.П. Бажана, 1997. – С. 466.
5. "Пекалицький Симеон. Духовні твори". Виконує камерний хор "Київ". – 2008 (компкт-диск).
6. Пекалицький Симеон. Духовні твори (ноти). – К., 2008. – 53 с.
7. Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII-XVIII ст. та про Семена Пекалицького / Протопопов В. // Українське музикознавство № 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 73-100.
8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття / Цалай-Якименко О. – Київ-Львів-Полтава, 2002. – 487 с.

References

1. Dyletskyi M. Dukhovni tvory. Vykonuie kamernyi khor "Kyiv", 2003 (kompakt-dysk).
2. Dyletskyi M. Dukhovni tvory (noty) / Dyletskyi M. – K., 2003. – 148 s.
3. Lisetskyi S. Y. Naukovi statii. Retsenzii. Navchalno-metodychni materialy / Lisetskyi S. Y. – K.: Biznespolihraf, 2009. – S. 15-26.
4. Mystetstvo Ukrainy. Bibliografichniy dovidnyk; za red. A. V. Kudrytskoho. – K.: "Ukrainska entsyklopediia" imeni M.P. Bazhana, 1997. – S. 466.
5. "Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory". Vykonuie kamernyi khor "Kyiv". – 2008 (kompkt-dysk).
6. Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory (noty). – K., 2008. – 53 s.
7. Protopopov V. Pro khorovu bahatoholosnu kompozytsiiu XVII-XVIII st. ta pro Semena Pekalytskoho / Protopopov V. // Ukrainske muzykoznavstvo № 6. – K.: Muzychna Ukraina, 1971. – S. 73-100.
8. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII stolittia / Tsalai-Yakymenko O. – Kyiv-Lviv-Poltava, 2002. – 487 s.

УДК 786.2

Фан Бин

доцент, проректор консерваторії
Тайшаньського університета (КНР)
e-mail: 574285650@qq.com

**СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ АДАПТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ
СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Статья посвящена проблеме взаимодействия китайского музыкального фольклора с композиторской практикой китайских композиторов XX века. Рассматриваются вопросы претворения традиций музыкальной культуры Китая в фортепианной музыке, а также выявляются принципы адаптации инструментальной специфики китайской музыки к выразительным и исполнительским возможностям фортепиано.

Ключевые слова: китайский фольклор, инструментальная традиция, фортепиано, тембр, имитация тембра, звуковой образ.

Фан Бин, доцент, проректор консерваторії Тайшаньського університету (КНР)

Стильові аспекти адаптації національної інструментальної традиції у фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів

Стаття присвячена проблемі взаємодії китайського музичного фольклору з композиторською практикою китайських композиторів XX століття. Розглядаються питання втілення традицій музичної культури Китаю в фортепіанній музиці, а також виявляються принципи адаптації інструментальної специфіки китайської музики до різних і виконавських можливостей фортепіано.

Ключові слова: китайський фольклор, інструментальна традиція, фортепіано, тембр, імітація тембру, звуковий образ.

Fang Bing, associate professor, Vice rector Conservatory of Taishan State University (China)

Stylistic aspects of adaptation the national tradition in instrumental piano music of contemporary Chinese composers

The article deals with the interaction of Chinese folk music with the practice of Chinese composers of the twentieth century. The issues of implementation of China's traditional musical culture in piano music. Identifies principles of adaptation isnrumental specifics of Chinese music to the expressive possibilities of the piano and performing.

The purpose of the article – to identify specific guidelines adaptation of folk music of China in terms of piano expressiveness in the works of modern Chinese composers.