Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

Дипломна робота на здобуття ступеня "Магістр"

на тему:

Проблеми виконавської майстерності диригента на прикладі партесного концерту М. Дилецького «Вошел Єси во церков»

Виконавець: студентка 2 курсу

денної форми навчання

профілізації "Хорове диригування"

спеціальності 025 "Музичне мистецтво"

ступеня вищої освіти "Магістр"

Омелян Софія

Науковий керівник –

Граб У.

доктор. мист.-ва, проф.

кафедри музичної медієвістики та українїстики

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ І. ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ ЯК ОСНОВА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ…… …6

1.1. Професійні диригентські якості: спроба систематизації …...…… 6

1.2. Музично-виконавські здібності диригента……...……9

РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА НА ПРИКЛАДІ ПАРТЕСНОГО КОНЦЕРТУ «ВОШЕЛ ЄСИ ВО ЦЕРКОВ»» М.ДИЛЕЦЬКОГО ……..16

2.1. Постать Миколи Дилецького в контексті еволюції розвитку українського партесного концерту XVII століття ..

2.2. Диригентсько-стильовий аналіз партесного концерту «Вошел єси во церков»…… …...……..23

ВИСНОВКИ……..32

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…….34

В С Т У П

Виконання хорової спадщини доби бароко, зокрема, творів М. Дилецького, ставить великі виклики перед диригентом-хормейстером. Виконавським завданням передує вивчення історичного часу і мистецького стилю барокової доби, знання творчості композитора і її особливостей, оволодіння знаннями про музично-інтонаційний словник епохи, її музичну естетику і виконавські вимоги, які ставилися перед виконавцями і регентами. Крім того, необхідно володіти комплексом професійних знань, які допоможуть у реалізації виконання на практиці.

Наше дослідження присвячене розв'язанню деяких аспектів диригентських проблем у репетиційній і концертній виконавській діяльності з хоровим колективом на прикладі одного партесного концерту Миколи Дилецького «Вошел єси во церков» .

Актуальність дослідження полягає в тому, щоб розкрити труднощі роботи хормейстера з духовною музикою українського бароко, зокрема, на матеріалі партесного твору М.Дилецького «Вошел єси во церков», які на сьогодні мало досліджені і висвітлені у теоретичних працях диригентів-виконавців.

Звідси постає **мета дослідження**: дослідити особливості виконавської праці диригента над концертом М. Дилецького «Вошел єси во церков» в контексті специфіки професійних навичок хормейстера.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення ряду **завдань:**

- висвітлити професійні якості як основу диригентської діяльності;
- визначити музично-виконавські диригентські якості та здібності;
- простежити життєвий шлях Миколи Дилецького як творця жанру партесного концерту;
- розкрити особливості стилю композитора на прикладі концерту «Вошел єси во церков»;

- проаналізувати виконавсько-диригентські особливості виконання концерту «Вошел єси во церков»;
- узагальнити компоненти музично-виконавських якостей диригента у процесі реалізації специфіки твору з хоровим колективом.

Об'єкт дослідження: диригентське виконавство в контексті хорової творчості М. Дилецького.

Предмет дослідження: музично-стилістичні та диригентсько-виконавські особливості партесного концерту «Вошел єси во церков» М.Дилецького.

Методи дослідження: теоретико-методологічною основою дослідження є загальнонаукові та спеціальні методи аналізу: аналітичний, пов'язаний з аналізом історіографії; метод виконавського аналізу, застосований при дослідження особливостей праці диригента-хормейстера; історико-біографічний метод, використаний для відтворення творчого шляху М. Дилецького; метод музикознавчого аналізу, застосований при аналізі партесного концерту «Вошел єси во церков»; метод теоретичного узагальнення було використано в загальних висновках.

Теоретичну базу дослідження складає спеціальна література, автори якої були і є великими майстрами диригентської техніки та диригентської майстерності у вищому розумінні. Це, найперше, Микола Колесса, засновник української диригентської школи[1], Юзюк І.С., Бенч О., Гобдич М., Голик Г., Кошиць О., Макаренко Г., Малько Н., Хмілевська Н. та відомі дослідники життя і творчості Миколи Дилецького, зокрема, Березка А., Бермес І., Герасимова-Персидська Н., Герасимова І., Гусарчук Т. В., Дзира Я.І., Коменда О., Кияновська Л., Макаренко Г., Макаренко О., Ольховський А., Цалай-Якименко О., Шейко В., Шуміліна О.

Наукова новизна одержаних результатів магістерської роботи зумовлена комплексним підходом до обґрунтування взаємозв'язку професійних якостей диригента і його виконавської майстерності у праці над хоровими творами

[1] Кияновська Л. Українська музична культура.- Львів: в-во «Сполом», 1999. – С.119.

барокової доби на прикладі партесного концерту М. Дилецького «Вошел єси во церков».

Дослідження складається з вступу, 2 розділів та 4 підрозділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ І. ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ ЯК ОСНОВА ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1.1. Основні диригентські якості і здібності: спроба систематизації

Хоровий диригент –музично-виконавська професія, яка вимагає від кожного, цілого комплексу музичних і організаційно-інтерпретаторських здібностей.

Диригент має перед собою велику кількість хористів, велику кількість різних індивідуальностей, які він мусить об'єднати в одну цілість, в один колектив так, щоб він зазвучав під його руками як добре настроєний інструмент. Тому, зважаючи на специфіку диригентської справи, на складність завдання, яке стоїть перед керівником хору або оркестру, кандидат на диригента мучить відзначатися специфічними диригентськими здібностями, широкою музично-теоретичною та практичною підготовкою і такими знаннями, які дозволили б йому з успіхом віддаватися цьому дуже складному і відповідальному мистецтву [16, С.5].

Розгляд творчих *здібностей диригента* як інтерпретатора музики неможливий без розкриття сутності його загальних здібностей. В психолого-педагогічних дослідженнях глибоко вивчені проблеми здібностей особистості, які дають багатий матеріал для диференціації загальних і загальних спеціальних здібностей людини під єдиною концепцією обдарованості. Ще С.Л.Рубінштейн розглядав обдарованість особи як загальну здібність [6, С.4].

До *музичних здібностей* відноситься ладове, інтонаційне відчуття, в яке входить сприймання мелодії, ритму, гармонії, форми, темпу, динаміки, тембрів, інтерпретація музики. Отже, музичні здібності мають два основних види – нижчий і вищий. До нижчого ми відносимо ладо-інтонаційні здібності, тобто сприймання і здатність відтворювати музичну форму, зі всією її комплексністю. До вищої сфери музичних здібностей відноситься інтерпретування музики [6, С.5] .

Серед творчих здібностей хорового диригента особливе місце займають *логіко-творчі здібності,* які характеризуються вмінням аналізувати і порівнювати

елементи, шукати подібність і різницю у розглядуваних процесах, як музичних, так і організаційно-виконавських, та репетиційних, вокальних, технолого-диригентських. Тут важливі такі критерії як точність, повнота, глибина аналізу і висновків та практичних дій. Наступна риса творчих здібностей – це *здатність визначити головне,* абстрагування від деталей. Важливою здібністю диригента є *вміння доказувати*, обгрунтовувати своє бачення проблем вокально-хорової роботи і вміння аргументувати свої докази [6, С.5].

Домінантою в творчості диригента-хормейстера є *музичний слух.* Аналізуючи зміст музично-виконавських умінь і навичок, науковці визнають, що до них можуть бути віднесені *артистизм, художній смак, володіння процесом виконання, відчуття цілого, матеріалізація художнього образу,* сформованість і відпрацьованість різних видів техніки, навички читання з аркуша, транспонування, супровід й ансамблева гра. Важливу роль в диригентській діяльності належить *інтелектуально-евристичній* сфері творчості, що дозволяє виявити протиріччя в їх взаємозв'язку та сформолювати творчі завдання. Сюди входить здатність генерувати ідеї, висувати припущення, прогнозувати шляхи їхнього вирішення. Критеріями оцінки э кількістю ідей, їх новизна, глибина і обє'ктивність [6, С.5].

Для хорового диригента властивий дуже широкий спектр творчих здібностей музичного *виконавського, психологічного, педагогічного блоків*.

Велике значення для зростання успіху в диригентській діяльності має хоровий колектив, який формується з однодумців-співаків. Так, геніальність українських хорових диригентів – О.Кошиця, К.Пігрова, А.Авдієвського, П.Муравського і ін. проявилася завдяки професійним колективам, керованим, вихованим, навченим ними.

Дуже натхненно у своїх спогадах пише про керівництво хором Могилянської академії О.Кошиць: «За обробку хору я взявся з запалом людини, яка нарешті дочекалась того, про що мріяла довгі роки. Менш ніж за місяць у мене був чудовий хор….на день Івана Богослова.. я підготував тяжкий концерт Веделя

«Услиши, Господи глас мой»...це добре відчувалось масою, чому доказ був постійний натовп народу на службах».

Виконання Веделя звернуло на себе увагу такого знаменитого тоді психіатра, як Іван Андрійович Сікорський – професор університету (автор знаменитої «Експериментальної психології», що була перекладена на всі європейські мови)…Попавши раз на службу в Братство, він був вражений співом та виконанням Веделя. Це надало йому думку простежити в його творах способи музичного вислову релігійної, екстазованої думки й почуття. Потім він оформив свої спостереження в спеціальній доповіді «Спосіб виразу душевних переживань в релігійній музиці і вплив її на душу особи» [16, С.210].

Гордість майстра за своє вміння, за свій фах (у найвищому розумінні цього слова) звучить у багатьох висловленнях Дилецького [5, С.142]. Так само пишались вправністю і співаки, які прагнули до високої якості виконання[2].

В творчій диригентсько-виконавській і композиторській діяльності велике значення має інтуїція. *Інтуїція диригента* – ще зовсім не вивчене в науці явище. Проте ніхто не насмілюється доказувати її відсутність у творчій роботі. З одного боку, інтуїція – це здатність людини підтримувати взаємозв'язок з Космосом, з Богом, через реакцію підсвідомості людини з впливу надсвідомих сил до неї і швидке включення всіх інформаційних потоків у свідомість і дію особи, яка їх сприймає. З другого боку, інтуїція – це генетичний банк, який особистість увібрала з родового дерева предків і збуджується активною потребою самої діяльності особистості художника. З третього – це здатність в екстремальних музично-творчих ситуаціях породжувати, ставити і вирішувати правильними шляхами завдання неповторно і моментально. Досконале володіння інтуїцією є реальною ознакою геніальності людини-творця [6, С.8].

В диригентській творчій діяльності інтуїція огортає всі її сторони. Питаннями

---

[2] Вірші Климентія Зиновієва про співаків:

И партесники годны великой похвалы…
І гды начнут співатииз нот своих гладко:
То аж благоприемно слышати и сладко.

Див. Климентій Зиновіїв. Вірші. Приповісті посполиті. К., «Наукова думка», 1971, с.294.

інтуіції займались багато філософів, психологів, музикознавців. Серед них, український філософ Л.Т.Левчук визначав інтуїцію як «безпосереднє пізнання, яке не потребує поступового розмірковування» [20, С.4].

Інтуїція спрацьовує і в процесі вивчення музичного твору, і пошуку його художнього образу, і диригентської пластики, і проведення хорової репетиції…

В диригентсько-хоровій діяльності велику роль відіграють фактори *мотиваційно-енергетичної* активності особи, її професійний саморозвиток. Самовиховання емоційності, захопленості і радості в диригентсько-хоровій діяльності впливає на колектив і його творчий успіх [6, С.12].

Важливим для диригента має бути прагнення до новаторства, до нових значних здобутків. Велика міра обв'язковості, відповідальності особи перед колективом, перед слухачами є вагомою рисою керівника.

Постійна самоосвіта, самовиховання хорового диригента, самовдосконалення творчих здібностей є складовою частиною успішної його діяльності.

1.2. Музично-виконавські здібності диригента.

Серед здібностей хорового диригента , які постійно необхідно розвивати в процесі роботи над собою це: ***музично-виконавські***.

Протягом усього свого життя музикант розвиває свій *музичний слух*. Диригенти, які досягли витонченого інтонаційного і гармонічного слуху, постійно використовували «внутрішнє» проспівування інтервальних та гармонічних сполук у повсякденному житті. Розвиток *музичної пам'яті* теж вимагає постійної самостійної і цілеспрямованої праці. Пам'ять потребує постійного тренування як в часовому довготривалому відношенні, так і у вертикальному (гармонічному) і ритмічному варіантах. Ритмічна пам'ять розвивається в письмовому і слуховому варіантах, в слуханні і аналізі гармонічного і ритмічного компонентів музики. В процесі слухання і сприймання музики, окрім часової структури мелодії, диригент

повинен «пропускати» її через «аналітичний» «репродуктивний» центр розуму і пам'яті [6, С.15].

Інструментом реалізації ритмічної структури у процесі колективного музичного виконання є диригентський жест. Фактично, останній постає візуальною формою віртуальності *музичного ритму*, матеріалізація якого відбувається завдяки показу диригентом слабких та сильних долей такту, акцентно-смислових наголосів, загальної швидкості руху кожного окремого епізоду поруч з агогічними зрушеннями мікрофраз тощо. Крім темпоральності, диригентський жест несе на собі інше ритмічне навантаження, а саме – метроритмічні характеристики, що визначаються мірою "опірної одиниці" загального руху виконуваного твору. Показ сильних та слабких долей такту, акцентуації постають тими метричними параметрами диригентського жесту, що формують та дозволяють вибудовувати об'єднуючу вертикаль, завдяки якій, уможливлюється весь процес колективного музичного виконавства. Через метроритмічні характеристики диригент виявляє алогічну мінливість музичної мови, відтворює безпосередній зв'язок метру з темповими модифікаціями, завдяки акцентуації визначає динамічне нюансування та вибудовує архітектонічний конструкт художнього твору. Безпосередній вплив завдяки ритмічним характеристикам на такі наріжні складові виконавського процесу як агогіка, темпоритмічні показники, динамічні нюанси, архітектонічна форма тощо, відкриває перед диригентом необмежені інтерпретаційні можливості, які постають основою творчого елементу музичного виконавства [21, С.23].

Ритмічне відчуття є основою сприймання музики в часовому просторі. *Ритм* в музиці виступає в моноритмії (гомофонно-гармонічна структура твору), поліритмії (багаторитмічних варіантах побудови твору, в якому кожна хорова партія має свої ритмічні особливості, підпорядковані і сконструйовані в єдиному ритмічному потоці). Для психологічного настроювання хорового колективу на повноцінне сприйняття ритмічної структури окремого хорового твору, або найбільш складних його місць хормейстери часто відокремлюють на занятті ритм від інтонаційної побудови.

Ритмічна пульсація твору тісно пов'язана з *ритмічною акцентуацією* і так званим внутрішнім ритмом мотивів, що належать до інтерпретації і є складовою невід'ємною її частиною. Серед диригентських здібностей необхідно мати добре розвинений *динамічний і темповий слух,* який є основою кульмінаційного архітектонічного слуху.

Одним із головних факторів для диригента-хормейстера є *вокально-хорові здібності.* Хормейстру необхідно мати правильно поставлений голос, постійно дбати про його розвиток, співати, ілюструвати хорові партії, займатись у педагогів-вокалістів. Не маючи відмінного сольного голосу необхідно вміти пояснити, яким чином досягнути того чи іншого звучання хорової партії, як організувати співочий аппарат. Адже звук може бути «близький», «далекий», «прикритий», «перекритий», «білий», «відкритий», «плоский», «темний», «світлий», «прозорий», «густий» і т.ін. Регістри «згладжені», «відірвані» одні від одних; а «перехідні ноти» - «затиснені» або «відмежовані» [6, С.16].

Хормейстру необхідно вміти знайти причини неправильного співу в його звукоутворенні окремої партії та хору в цілому, вміти знаходити найбільш якісні тембри, вміти уніфікувати хорові партії між собою, динамічно і темброво урівноважувати спів хору, і, врешті, вміти здійснювати пошук тембрового «обличчя» хору.

Одні з важливих здібностей є *вокально-інтонаційні слухові здібності* – це здатність вирішувати неточності в інтонації співаків партії, хору. Вміння знаходити неточності в інтонуванні акордів – це *вокально-слухові гармонічні здібності.*

Виконавці ж, які представляють музичний пісенний твір, повинні володіти не тільки барвами свого голосу, музикальністю, але й так само правильною вимовою звуків тієї мови, якою цей твір виконується [1, С.6]. Це стосується правил орфоепії[3] [18, С.6], яким досконало має володіти і маестро - хоровий диригент.

[3] «Орфоепія, - за визначенням П.П.Коструби, це система загально-прийнятих правил літературної вимови відповідно до її національних норм» / Сучасна уккраїнська літературна мова (фонетика). – К.: Наукова думка, 1969. – С.370.

На сучасному етапі розвитку хорового мистецтва питання *інтерпретації* творів в професійному хорі стає в центрі всіх мистецьких проблем.

Інтерпретація та її втілення в хорі є чи не найскладнішим, найважчим і найважливішим видом вокально-хорової роботи диригента.

На сучасному етапі розвитку українського хорового мистецтва питання інтерпретації творів у хорах стають в центрі всіх мистецьких проблем.

У структурі процесу диригентської інтерпретації виокремлюються три стадії – самостійна, репетиційна та концертна. Самостійна стадія передбачає створення індивідуальної виконавської концепції твору (або, за термінологією Г.Макаренка [21], особистої внутрішньої моделі твору).

О.Кошиць у своїх спогадах описує як саме результат диригентської інтерпретації відображається у її живому виконанні: «Мені часто доводилось вживати способу словесного пояснення того чи іншого твору, щоб розбудить фантазію моїх маленьких артистів, схвилювати їх душу, а потім опанувати нею: вони тоді уже сліпо йшли за мною, як у гіпнотичному трансі. Не можу забути одного менту, коли вивчивши першу частину концерту Веделя «Боже приіїдоша язиці в достояніє твоє», де малюється картина зруйнованого Єрусалиму, я намалював її словами: місто залите кров'ю, вкрите трупами, закутане в дим пожару, - чутно тільки рев полум'я серед страшної тиші смерти, а в далечині затихає гамір орд завойовників та плач бранців і т.д. Разом з музикою це так вплинуло на моїх маленьких артистів, що багато з них почало плакати, схвилювали й мене самого…

Завдяки цим поясненням мені вдалось добиться такої свідомости, такої щирости у виконанню та такої художньої завершеності, що бувало, моментами самого проймає холод» [19, С.213].

Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера – це система виконавських (загальних, спеціальних, технічних) прийомів і засобів, яка визначається специфікою хорового виконавства, складовими творчого методу

хормейстера і системою мобільних ресурсів виконуваного твору та реалізується в процесі виконавської інтерпретації. До загальних виконавських засобів належать темп, агогіка, динамічні відтінки, штрих, фразування, засоби досягнення і розподілення кульмінацій (збільшення напруги, темпу, динаміки тощо), спосіб початку і завершення твору, лінійний чи драматичний спосіб виконання, театральність, персоніфікованість чи наративність виконання.

Спеціальні виконавські засоби – це манера звуковидобування, тембр, різні засоби використання голосу в залежності від регістру і теситури, цезури або "ланцюгове" дихання, ясна або знівельована дикція, виразна подача літературного тексту, наповнення звуку об’ємне чи плоске, міра легато при переході від одного звуку на інший тощо. Технічні виконавські засоби – відповідні до образно-змістовної сфери твору мануальні жести диригента, за допомогою яких керівник передає хору власну виконавську версію твору.

Встановлення специфіки диригентської інтерпретації є теоретичною основою для розробки методики аналізу індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, в якій даний стиль розглядається крізь призму взаємодії вищеозначених складових диригентської інтерпретації.

Спільна робота в хорі або в оркестрі сприяє формуванню інтерпретаційно-творчих якостей, які вирішуються у процесі колективного вивчення музичних творів. Для здійснення колективної інтерпретації відбувається певна частина виконавських операцій з вивчення нотного тексту, досягнення ансамблевої узгодженості як між групами, так в цілому музичному колективі, налагодження творчих контактів тощо. Особливу роль у цьому процесі належить здійснити викладачу-диригенту, який повинен передати, власну трактовку ідейно-художнього образу твору. Розуміння хоровим колективом інтерпретаційного задуму диригента, яке реалізується в їх практичній діяльності, сприяє тому, що засвоюються загальні риси, процедури творчої діяльності. Виконавець-інтерпретатор перебуває у ситуації поетичного вирішення щодо музичного композиторського тексту, коли тембрально-агогічно й темпово-ритмічно сполучає

виражальні ознаки жанру з естетико-художніми показниками композиторського мислення. Відтак його участь в інтерпретації твору не можна вважати лише відтворенням – це співтворення нового твору. Отже, здатність диригента глибоко й змістовно інтерпретувати твір залежить насамперед від його музичного дарування, яскравості здібностей, виконавських навичок і обов'язково - від його виконавської зрілості. В рівній мірі із диригентом-хормейстером інтерпретуючим суб'єктом в хоровому виконавстві виступає хоровий колектив. За умов відносної стабільності виконавського складу, статусу хорового колективу, наявності традицій, що існують і підтримуються в колективі тощо, можна говорити про виконавський стиль, притаманний даному хору.

Диригування –процес керування творчим колективом, де диригент втілює свої художні задуми за допомогою інших музикантів. Техніка для диригента має першорядне значення. Навіть дуже обдарований диригент не досягне значних художніх наслідків в роботі, якщо він не матиме розвиненої мануальної техніки. Ясний, виразний жест диригента часом заміняє довгі словесні пояснення. Технікою диригування ми називаємо комплекс засобів і прийомів, за допомогою яких диригент взаємодіє з виконавським колективом під час виконання музичного твору.

Варто зазначити про високий рівень диригентської виконавської майстерності у Львові, який став фундацією львівської диригентської школи, основаної на кращих традиціях європейського і світового мистецтва, що дала Україні і світові багатьох відомих диригентів.

Важко переоцінити практичні та педагогічні здобутки «патріарха» української музичної культури – М и к о л и К о л е с с и. Неперевершеним надбанням українського диригентського мистецтва є те, що в першу чергу завдяки М.Колессі, його школі, відійшла в минуле аматорська практика диригування (не за буквою – аматорська – за духом, за ставленням!), і її посів міцний професіоналізм» [21, С.174].

Диригент має за допомогою обох рук недвозначно показати не тільки метро-ритмічну пульсацію музичного твору, а й керувати цілим комплексом дуже складних компонентів технічного і виражального характеру. Щоб успішно впоратися з тим складним завданням, він повинен дуже економно використовувати кожен жест, кожний рух як правої, так і лівої руки, доручаючи кожній з них певні завдання [15, С.34]. Завдяки природності звуко-рухових зв'язків рухи диригента зрозумілі для виконавців якої завгодно кваліфікації, "диригент повинен завжди точно знати, чого він чекає….від усякого руху рукою, головою, тілом, від найменшого прояву диригування" [23, С.16].

У дисертаційному дослідженні Гун Вейді синтезовано музично-естетичний та соціально-психофізіологічний ракурси вивчення диригентського мистецтва. Автор в контексті сучасного вітчизняного музикознавства пропонує цілком оригінальний підхід щодо осмислення диригентського мистецтва на перетині прикладного мистецтва, прикладної науки і власне управління [13].

Оволодіння майстерністю диригування – це передусім робота над самим твором. Лише глибоке вивчення партитури, всіх виражальних засобів, за допомогою яких автор втілив свій задум, дає можливість диригентові усвідомити поставлені перед ним завдання. Технічні складності у виконанні кожного твору можуть бути переборені лише в тісному взаємозв'язку з розв'язанням художньо-виконавських завдань.

РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА НА ПРИКЛАДІ ПАРТЕСНОГО КОНЦЕРТУ МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО «ВОШЕЛ ЄСИ ВО ЦЕРКОВ»

2.1. Еволюція розвитку українського партесного концерту XVII століття

Епоха партесного співу є яскравою сторінкою в історії українського музичного мистецтва. Вона охоплює період з кінця XVI до першої половини XVIII століть. У цей час у церковно співацькій практиці затверджується і розвивається хорове багатоголосся акордово-гармонічного складу, засноване за принципом об'єднання різнотембрових вокальних партій (або „партесів", як зазначено в стародавніх музичних рукописах). Від одноголосої монодії, яка ще панувала, але вже поступово витіснялася з богослужбового обряду, багатоголосі партесні піснеспіви відрізнялися новими естетичними якостями, композиційними та фактурними ознаками. Саме в партесному багатоголоссі вперше стали можливими різноманітні просторові ефекти, які створювалися за участю великих хорових мас, завдяки перемінності виконавських складів, за допомогою контрастних зіставлень тембрів, хорових tutti й ансамблевих груп. Перехід до багатоголосся створив умови для зближення української професійної музики із сучасним європейським мистецтвом. У партесній творчості відбувалися процеси становлення тонально-гармонічної системи, формування тематизму, кристалізації музичної форми. Засвоєння принципів західноєвропейської поліфонії також стало результатом цих процесів. Звернення авторів партесних композицій до поліфонії, сферою застосування якої стають різножанрові твори – служби, канони, концерти – пояснюється тією роллю, яку відігравала у формуванні їх стилістичних особливостей європейська музика XVII ст. На етапі впровадження (кінець XVI – перша половина XVII ст.) партесне багатоголосся було організоване на зразок хорової музики, яка звучала в той час у польських католицьких костьолах, італійських і німецьких церквах, і в

якій був засвоєний тризвуковий принцип побудови вертикалі, застосовувався поліфонічний склад зі специфічними прийомами вокальної поліфонії (простими та складними контрапунктами, імітаціями, канонами) та модальною гармонією. Ці ознаки стали основою для формування стильових рис партесного багатоголосся, що лишилися незмінними впродовж усієї партесної епохи, незважаючи на еволюцію, яка відбувалася в її межах. Аналіз хорових партитур партесних творів дає підстави стверджувати, що в партесному багатоголоссі органічно перетворилися ознаки імітаційної, контрастної та підголоскової поліфонії [31, С.156].

Незважаючи на європейське походження, імітаційність органічно увійшла до системи композиційних прийомів партесного багатоголосся і стала природним явищем для стилістики партесних творів. Це знайшло своє безпосереднє відображення в музичній термінології кінця XVII ст. Так, М. Дилецький у своєму трактаті „Граматика музикальна" використовує поняття „концерт" і для визначення основного жанру партесних піснеспівів, і для характеристики принципу імітаційного голосоведіння. Контрастна та підголоскова поліфонія в партесному багатоголоссі трапляється значно рідше. Усі вказані поліфонічні засоби застосовувалися в партесному багатоголоссі в різних значеннях – як принцип формотворення, спосіб викладення тематичного матеріалу, один з різновидів фактури, певний композиційний прийом та ін. Застосування імітаційно-поліфонічних засобів у партесній музиці дотримується принципів поступового зближення західноєвропейських поліфонічних прийомів та народнопісенних і кантових традицій національного мистецтва.

Імена музикантів, що розробили теоретичні основи нового стилю церковного хорового співу, не збереглися для історії. Проте незаперечним фактом є велика роль їх у розвитку в Україні не тільки партесного співу, професіонального музичного мистецтва взагалі, а й музично-теоретичної думки [27, С.67].

Партесний спів виник на основі прагнення до більшої яскравості, виразності, гармонічної повноти звучання церковної хорової музики. Він являв собою

гомофонного-гармонічне багатоголосся з деякими елементами поліфонії, з контрасними зіставленнями хорового *тутті* й окремих хорових партій при збереженні строгої акапельності. У багатьох партесних творах, зокрема в їх ритміці і мелодиці, простій та емоційній, в самому складі наспівів виявляється народнопісенний вплив. Слід відзначити, що тексти партесних творів виконувалися й записувалися близькою народові слов'яно-руською мовою, що також свідчило про демократизацію церковного православного співу, надзвичайно важливу в умовах загостреної боротьби проти полонізації і покатоличення [27, С.67].

На ранніх етапах формування нового стилю (XVI- поч.XVII ст.) виникли прості форми гармонічного багатоголосся (переважно три- або чотириголосся), які згодом розвинулися до складних гармонічно-поліфонічних форм віртуозно-концертного характеру. Про багаточисленність партесних творів XVI-XVII ст., а також діяльність ряду композиторів того періоду свідчить хоча б список нот бібліотеки Луцького братства від 1627 року. Цей останній включає понад триста творів. В багатьох випадках зазначено й імена композиторів: Колядчин, Гавалевич, Завадовський, Пекалицький, Яжевський та інші, тут зустрічається й ім'я одного з найвидатніших теоретиків і композиторів XVII ст. Миколи Дилецького[4].

Дійшли до нас також імена менш відомих київських композиторів цього стилю. Це Олекса Лешковський, Клим Коновський, Йосип Загвойський, Василь Пекулинський, Іван Календа. Вони згадуються у документах, пов'язаних з наборами співаків для російських хорів. Інші прізвища трапляються у різних реєстрах нотних зошитів. Так, у «Реєстрі нотних тєтрадєй» Львівського братства за 1667 р. називаються твори Дилецького, Гавалевича, Завадовського, Лаконенка, Коледчина, Чернушина, Бишовського, Мазурка, Шаваровського та ін. Перелік згаданих композиторів свідчить про наявність в Україні в XVII ст. цілої плеяди творців партесної музики [11, С.185].

[4] Див. «Реєстр нотних зошитів, що належали Львівському Ставропігійському братству» (1697 р.). К., «Музична Україна», 1971, С.245-252.

Чи були ці композитори керівниками хорів для яких писали музику, невідомо. Хоч настанови диригентам подає у своїй «Граматиці мусикійській» М.Дилецький, де, по суті, вперше систематизовано основні положення партесного співу, правила композиції, а також вміщено багато вправ з метою виховання навичок композиції та хорового диригування. Разом з тим, прагнучи полегшити справу навчання дітей музичної грамоти та співу з нот, Дилецький дає цінні поради вчителям співу. Наведені ним приклади свідчать про те, що, не користуючись термінами «мажор» і «мінор», Дилецький розрізняв музику радісну й жалібну в залежності від її мажорної чи мінорної основи. Дуже важливою є думка Дилецького про властивість музики викликати й відтворювати живі людські почуття. Введена ним музична термінологія, хоч нині й застаріла, для свого часу була новаторською. У «Граматиці» подаються також відомості про найчастіше вживані нотні тривалості: «такти», «полутакти», «чвертки», «ламані» (вісімки), про спосіб хорового диригування. Значне місце займають методичні поради щодо навчання дітей музичної грамоти «Образ учення детей». Дилецький ілюструє свої положення розробленими ним самим допоміжними схемами, таблицями тощо. Ці матеріали свідчать про значний педагогічний досвід, широту його інтересів [8].

Життя і творчість Миколи Павловича Дилецького припадає на середину XVII століття. Точні дати його життя невідомі: 1650 (1630?) – кінець XVII століття (1690?). Сучасники називали його жителем града Києва, документальні записи свідчать про його навчання у Вільні, перебування у Смоленську і працю в Москві, а останній прижиттєвий список «Граматики» (1723) був створений у Санкт-Петербурзі [22, С.226.]. Як відомо, частину свого життя Дилецький провів на теренах поліконфесійної Київської митрополії, зокрема у Вільні – столиці Великого князівства Литовського, де він здобув блискучу освіту в Єзуїтській академії і отримав звання академіка. Його музичними вчителями , імовірно, були українські музиканти Микола Замаревич та Мартин Мєльчевський [5]. В кінці 70-х років XVII століття Дилецький переїжджає до моноконфесійного Московського царства, де входить до тогочасної інтелектуальної еліти. Глибоко ерудована людина,

Дилецький володів кількома мовами і належав до плеяди українських митців…Неабияку роль відіграли тут й індивідуальні риси Дилецького – людини з темпераментом просвітителя, справжнього вчителя у високому розумінні слова. Тим часом творчість композитора повністю відповідає його теоретичній системі і підсумовує тривалий шлях розвитку партесного багатоголосся. За високим рівнем майстерності, врівноваженості всіх компонентів форми вона стала певним еталоном як для свого часу, так і для мистецтва пізнішого періоду [5, С.38].

Переїзд з однієї держави до іншої позначився на творчому процесі: Дилецький потрапив до іншого середовища, мав інше оточення, нові творчі завдання. До роботи довелося долучати відредаговані варіанти церковнослов'янських текстів, що були впроваджені у храмах Московського патріархату після церковної реформи патріарха Никона. Ці тексти містили нові, уточнені переклади з грецької мови, тоді як у Київській митрополії, як і раніше, побутували давні варіанти [30, С.12].

Останній чинник здобуває надзвичайно важливе значення для датування творів Дилецького. Аналіз особливостей мовної редакції надає підстави зробити висновок про те, що переважну більшість своїх крупних партесних композицій для подвійного хору, в тому числі знаменитий Воскресенський канон, а також Препорціальну, Київську та Реквіальну служби і концерт «Вошел єси во церков», Дилецький написав до переїзду у Московську державу [29, С.13].

Усі вказані твори розраховані на високопрофесійних виконавців і велику хорову капелу, якій можна доручити співати складні багатохорні композиції, насичені контрастними зіставленнями дрібних і тривалих побудов, імітаційно-поліфонічним викладом та надзвичайною рухливістю музичної тканини. Не кожна церква тогочасної Київської митрополії мала такі потужні виконавські сили. Хор такого високого рівня, з достатньою кількістю добре підготовлених співаків міг бути тільки в архієрея чи митрополита, а звичайні приходи мали простіший півчий склад і співали

простіший репертуар [29, С.13].

Творча діяльність Дилецького на теренах Київської митрополії проходила у столиці Великого князівства Литовського (ВКЛ) і була пов'язана з уніатським митрополичим хором, зорганізованим при Успенському кафедральному соборі, куди митець був запрошений після завершення навчання у Віденській єзуїтській академії [3, С.14]. Для цього високопрофесійного хору, враховуючи навченість і виконавські можливості його співаків, Дилецький писав складні восьмиголосі партесні твори, сміливо насичуючи хоровий склад партесного співу новаторськими для того часу принципами концертування і багатохорністю.

Успішне і плідне перебування Дилецького у Вільні завершилося втратою роботи: після смерті уніатського митрополита Гавриїла Коленди, який очолював київську митрополію протягом 1665-1674 років, на посаду регента митрополичого хору був запрошений інший музикант - викладач музики і співу Віденської єзуїтської академії Фома Шеверовський. У пошуках нового місця роботи, гідного своєї професійної майстерності, Дилецький відправляється на схід, у Московську державу.

У Москву Дилецький потрапляє через прикордонний Смоленськ (1677), де пише Смоленську редакцію «Граматики» і не знайдену нині Смоленську службу. У Москві, ймовірно, він був регентом московського хору Григорія Строганова, адже московську редакцію «Граматики» він присвятив «Во благородных благородному, во именитых именитому господину своєму Гр.Дм. Строганову» [3].

У 1681 році про нього пишуть у Москви як про «жителя града Києва». У 1680-90-х роках твори Дилецького інтенсивно виконувались хорами Львова й Києва. У тогочасних рукописах зберігся масштабний «Воскресенський канон» для 2-х хорів, створений, мабуть, з нагоди освячення новозбудованого Богоявленського монастиря й надання статусу академії Києво-Могилянському освітньому центрові.

Вдруге Дилецький з'явився у Москві на початку петровських реформ

(кін.17- поч. 18 ст.), у час інтенсивного переселення київських митців і науковців до Росії. У Москві Дилецький сам себе іменував «іноземцем і паном» (як називали тут українців), розгорнув потужну педагогічно-просвітницьку діяльність. Цього разу переклав російською мовою і ввів у практику свою «віленську граматику», назвавши її «Идея граматики мусикийской» [3].

Його музична теорія виросла з надбань західноєвропейського теоретичного мислення й увібрала в себе досягнення професіональної практики України та Росії. Необхідність створення її давно назрівала. Його творчість За високим рівнем майстерності, врівноваженістю всіх компонентів форми стала певним еталоном як для свого часу, так і для мистецтва пізнішого періоду[5, С.38].

У 2012 році було зроблене важливе відкриття - виявлено 36 раніше не відомих партесних концертів Дилецького для чотириголосого хору. Авторизований рукопис із великою кількістю покликів на авторство Дилецького знаходиться в одному з архівів міста Новосибірська; це окрема голосова книга (поголосник), у якій зафіксовано по одній співацькій партії чотириголосих творів різного співацького складу. Інші партії, зафіксовані без позначення авторства, було виявлено у музичних архівах Москви і Санкт-Петербурга. З'ясувалося також, що співацькі партії деяких новознайдених чотириголосих концертів Дилецького знаходяться у т.зв. львівському партесному рукописі, який так само є поголосником і містить по одній співацькій партії від кожного твору. У цьому рукописі виявлено анонімні партії 15 новознайдених чотириголосих концертів Дилецького (таблицю 1), а також авторизована партія першої чотириголосої служби і анонімна партія концерту «Иже образу твоєму» [29, С.15].

Сенсаційність цього важливого відкриття полягає не тільки в тому, що тепер стало відомо про набагато більше творів Дилецького, ніж вважалося раніше. Аналіз відновлених хорових партитур дозволяє стверджувати, що

саме посеред цих новознайдених чотириголосих концертів Дилецького трапляються унікальні для того часу приклади віртуозної концертної мініатюри. Як відомо, жанр віртуозної концертної мініатюри має певні ознаки, передусім все те, що створює усілякі складнощі для виконавця - фактурні, штрихові, артикуляційні й темпо-динамічні способи викладу матеріалу, із акцентом на виконавській віртуозності.

Еволюція партесного концерту, що тривала близько століття, спочатку йшла по лінії утвердження найзагальніших рис жанру. Далі відкристалізована форма почала внутрішньо диференціюватись, породжуючи свої видові відгалудження. Проте «ядро» жанру продовжувало залишатися незмінним, виступаючи як інваріант. Саме завдяки цьому в партесному концерті довгий час діяли ті ознаки, які в умовах розвитку світських жанрів з їх західноєвропейською орієнтацією зробили його явищем національної культури.

2.2 Диригентсько-стильовий аналіз партесного концерту «Вошел єси во церков»

З кінця XVI – 60–70-ті рр. XVII ст. відбувалися процеси формування майбутніх стильових ознак партесного багатоголосся. З першої половини XVII ст. збереглася дуже обмежена кількість партесних творів, в основному уривків. У них переважало багатоголосся з постійною щільністю тканини, утворене за принципом координації голосів по вертикалі. Хорові партитури творів М. Дилецького та В. Титова, що репрезентують кульмінаційний для всієї епохи етап яскравої зрілості (остання третина XVII – перша третина XVIII ст.), свідчать про інший, більш високий рівень композиційної організації музичного процесу. На перший план виступає розвинена, багаторівнева техніка концертування, найважливішою складовою частиною якої стає імітаційна поліфонія, що сприяє її інтенсивному розвитку. Для творчості цього періоду характерне різноманітне і майстерне використання

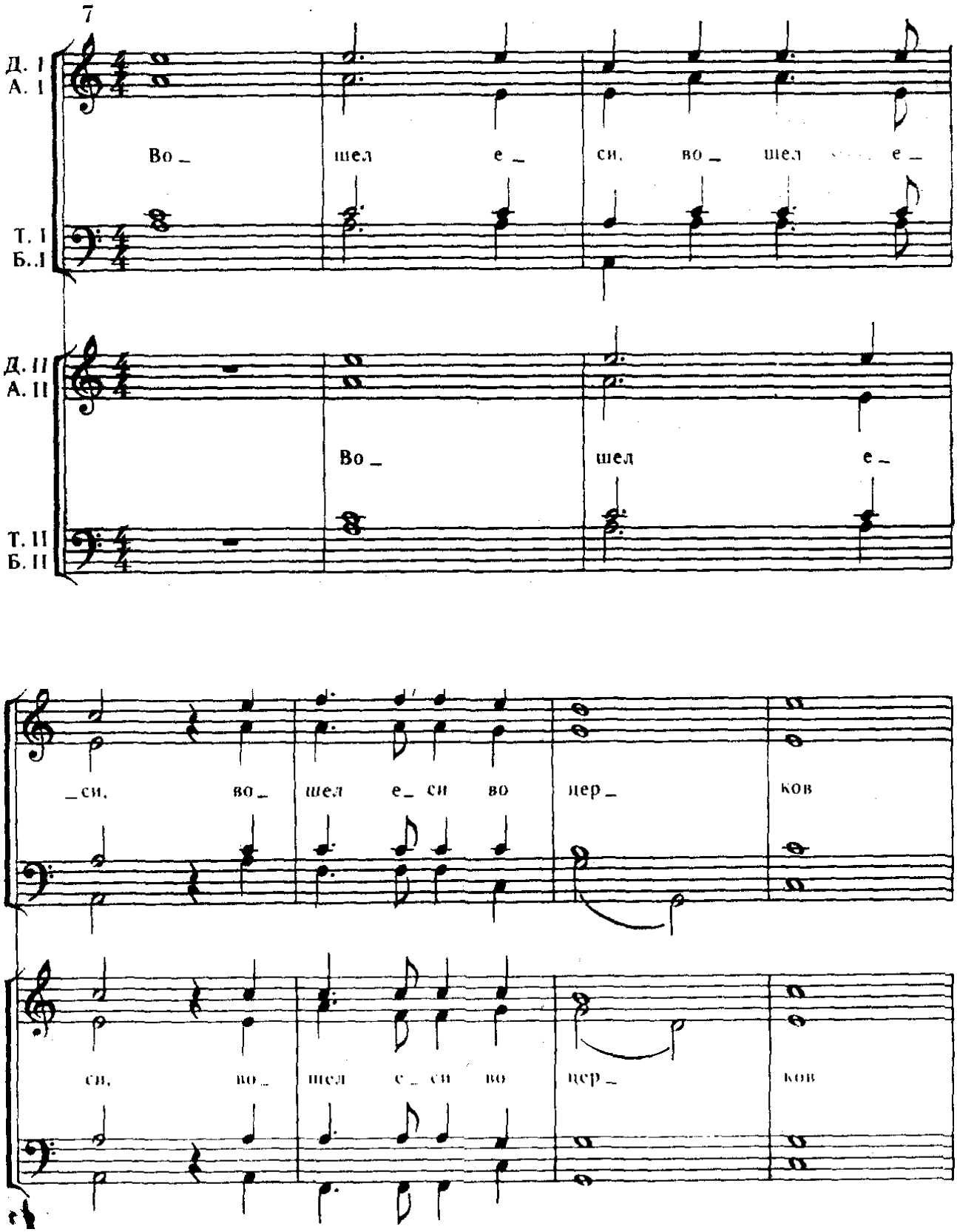
поліфонічних засобів, усвідомлення драматургічних і формотворчих функцій поліфонії, пошуки нових, масштабних поліфонічних форм, аналогічних західноєвропейській фузі. Одна з таких масштабних імітаційно-поліфонічних побудов, що покладена в основу третьої пісні „Воскресенського канону" М. Дилецького, була визначена Н.О. Герасимовою-Персидською як „перша вітчизняна хорова фуга" [3, С.43]. Саме з цього часу використання поліфонічних побудов стає невід'ємною рисою партесних піснеспівів, ознакою зрілості твору і високого рівня майстерності його автора.

Концерт «Вошел єси во церков»:

формотворчі засоби.

Концерт «Вошел єси во церков»[5] (140 тактів) відзначається цілісністю та компактністю. В обрамленні тутті та більш прозорій середині відчутний суворий розрахунок, вміння охопити й організувати великі звукові маси. Співвідношення тутті й ансамбля показує, що тутті було для композитора моментом гальмування руху, в той час як рушійним компонентом ставали епізоди ансамблеві. Їх рухливість виявляється і в більшій мелодизації, і у використанні різних засобів розвитку (імітації, секвенції, подвійний контрапункт тощо). Епізоди тутті будуються як розшарування на два хори з відставанням одного відносно другого, як це бачимо на початку або в заключенні[5, С.38].

[5] ЦНБ, -43п / XVIII-16



Характер концерту — урочистий, прославний — значною мірою пов’язаний з тим, як композитор застосовує основні формотворчі засоби: гармонію та фактуру. Переважає статика зіставлення, а не розвиток. В

гармонії це, зокрема, виражається в тому, що досить часто зіставляються тональності, акорди, а тяжіння, рух до нової тональності, до устою виявлені значно слабше. Таким чином, ***гармонія*** виступає як засіб організації головно вертикалі, а не горизонтального розвитку. Горизонталь спирається переважно на ***імітаційні форми*** (канони) в поєднанні з ***секвенціями.*** Водночас не можна відмовити композиторові саме в свідомому гармонічному плануванні твору [7, С.39]. Якщо концерт умовно поділити на частини (залежно від тексту та засобів розвитку), то виникає така структура:

	1 ч.	*2ч.*	*3ч.*	*4ч.*
	переважно тутті	*тутті-ансамбль*	*переважно ансамбль*	*тутті*
	весь діапазон		*середній регістр*	*весь діапазон*
	a – C – d	d	d – C – F – C – F – C	C – D - A
	4/4	4/4	4/4	3/1

Ладо-тональний план.

Основна тональність хорового концерту – ля мінор.

Неважко помітити застосування Дилецьким ладових контрастів, опори на дві головні тональності в самій системі гармонічного мислення, переважання діатоніки, звернення до субдомінантової сфери.

Дилецький культивував і розвивав тип мислення, жанри і форми, які встановились у музиці бароко. Так, важливу роль відіграє в нього новий тип організації звукової тканини – тональна система з її дуалізмом та семантикою мажору й мінору, тяжінням до централізації, опорою на тризвучний акорд. Це зближує його творчість з західноєвропейським музичним бароко. Тональне мислення багато в чому регулює весь музичний розвиток, визначаючи й багатоголосну тканину, і розгортання (так би мовити, і вертикаль, і горизонталь) [5, С.159].

Метро-ритмічні особливості.

Привертає увагу зв'язок між тридольним метром, повільним темпом і хоральним викладом. Стабільний розмір 4/4, лише заключна частина 3/1.

Порівняння цього скромного за розмірами й художніми засобами твору з «Каноном на Великдень»[6] показує, як гнучко вміє Дилецький використати особливості партесного жанру залежно від характеру твору, якою високою є його майстерність індивідуалізації музичних образів, як система виражальних засобів підпорядковується завданню розкриття змісту твору.

Вокально-хоровий план.

Виконання твору є легким з огляду зручності діапазонів хорових партій та цілого концерту загалом:

Д 1 - від ***g 1*** до **g 2**

Д 2 - від ***g 1*** до ***g 2***

А 1 - від ***c 1*** до ***a 1***

А 2 - від ***c 1*** до ***a 1***

Т 1 - від ***c 1*** до ***f 2***

Т 2 - від ***c 1*** до ***c 2***

Б 1 - від ***g*** вел. до ***b*** мал.

Б 2 - від ***f*** вел. до ***g*** мал.

Загальний діапазон хорів від ***фа*** великої октави до ***соль*** другої октави.

Два верхні голоси, написані для дискантів у нинішніх умовах виконують сопрано.

Гомофонно-гармонічний склад, плавне голосоведення, гарно прослуховується хорова вертикаль у загальному звучанні хорів, особливо у заключній частині концерту.

[6] Про авторство «Киянина» свідчить напис на полях рукопису (див.фото).

Музика не відзначається надмірністю емоцій, перевантаженістю деталями – все в ній спокійно та пропорційно. Динамічна шкала є лише від ***p*** до ***f.*** Загалом панує світлий мажорний колорит, мінори м'які й короткочасні, мелодичні лінії плинні, діатонічні, тобто в них відсутня інтонаційна загостреність як вияв емоційного напруження. В мелодиці з'являється пісенно-танцювальний елемент. Така «ренесансність», зрозуміло є виявленням змін у спрямуванні мистецтва. При порівнянні з традиційним знаменним розспівом творчість такого типу постає як свідчення вивільнення з-під впливу музичної естетики середньовіччя, тобто є ренесансним явищем [5, С.159].

Перехід до нового типу мислення і подачі виконуваного концерту «Вошел єси во церков» здійснюється поступово, де недискретність простору поєднується з елементами дроблення часу і порушення незмінного зв'язку слова і музики. Якісно новим явищем стає концерт завдяки іншому трактуванню простору – ***часу***. Час осягається у своєму русі через різну швидкість перебігу в послідовності та одночасності (різна часова організація ліній і незбігання словесного та музичного рядів).

Рух «за стрілою» пов'язаний з новою якістю простору. Завдяки неоднорідності звукового простору часові інтервали стають не тотожними. Неоднорідність простору проявляється у стисненні та розширенні, розрідженні та ущільненні. Тому від диригента вимагається надзвичайно точного внутрішнього відчуття часу для керівництва і подачі диригентських жестів при виконанні даного концерту, як, врешті і інших партесних духовних концертів. Відчуття внутрішнього метронома диригентом має бути абсолютом при виконанні [5, С.157].

Чи можна говорити, що розшифровані партесні концерти звучать сьогодні так само, як і 400 років тому? Як можна відновити фрагменти, яких бракує?

Не можливо стверджувати, що нині виконання старовинної музики звучить саме так, як вона виконувалася колись. Виконавцям партесних творів важливо

розуміти, на що слід звертати увагу, порівнювати зі стилістикою західноєвропейської музики, зчитувати певні знаки і реагувати на них.

З часів Незалежності до партесів почали звертатись диригенти таких колективів, як хор "Київ", львівський колектив "A cappella Leopolis", вокальний ансамбль Open Opera Ukraine (керівник Наталія Хмілевська), рівненський хор «Воскресіння», ансамбль «Конкорд», а також хор Кафедрального Храму Святого Великомученика Георгія Побідоносця у Львові (керівник Софія Коростинська).

Сучасне виконання хорової музики бароко, а саме партесного концерту М.Дилецького «Вошел єси во церков», ставить перед диригентом-педагогом і диригентом-виконавцем ряд проблем. Це: а) проблема вимови церковно-слов'янської літерації, б) проблема, що передбачає постійний пошук звучання, відповідного стилю й змісту твору, в) проблема безперервності музики, та відчуття внутрішньої пульсації, відчуття диригентом певного темпу виконуваного твору, г)проблема задіяння мінімалізованої мануальної техніки і питання диригентської інтерпретації хорового твору.

При виконанні цього твору саме у храмі, церковним хором, постає ряд проблем перед диригентом-педагогом, де співаки-виконавці не завжди є професіонали, а переважна більшість їх – аматори. Співак несе відповідальність за свою партію, бо виконує її сольно. Але водночас — має можливість пропонувати свої нюанси й варіанти виконання. Вся підготовча робота лягає на плечі диригента-педагога, який повинен роз'яснити виконавцю своє бачення загальної концепції виконання і окремого виконання партії, де надзвичайно важлива є поетична складова. Вичитка старовинних церковнослов'янських текстів має консультуватись мовознавцями. Найбільш яскраві інтонації і кульмінаційні моменти співаки мають віднайти самі, звучати багатотемброво.

Для солістів, хористів і диригента необхідно подолати згадувані в роботі труднощі для виконання 1) фактурні, б) штрихові, в) артикуляційні, г) темпо-динамічні способи викладу матеріалу із акцентом на виконавській віртуозності.

Визначення *темпу* залежно від характеру музики стає чи не найскладнішою проблемою музичного виконавства, оскільки загалом віддзеркалює поєднання інтелектуальної та емоційної сторін, врешті, визначає співвідношення двох суттєвих начал музики – раціонального та ірраціонального – на прикладі її головних іпостасей, а саме: точно визначеної швидкості музичного руху (темпу) та творчого, емоційно-чуттєвого стану (характеру). Підкреслюємо, що питання співвідношення «темп – характер» упродовж багатьох століть постійно виникало та досить гостро ставилося перед кожним новим поколінням [21, С. 122].

Необхідно так скерувати хоровий колектив аби існувала взаємодія між учасниками хору, які мають відчувати і виконати музику саме українського бароко, яка відрізняється різноманітністю і багатоярусністю від західноєвропейської музики Вівальді чи французької вокальної музики пізнього Відродження і раннього бароко [28, С.62]. Від диригента-виконавця залежатиме цілісність концепції виконання, з її, в малому: фразуванням, афектами, кульмінаціями аж до узагальненої парадигми виконуваного твору, його об'ємності, дотримання найменшої і найбільш точної мануальної техніки, яка відповідала б загальноприйнятій західноєвропейській диригентській культурі нашого часу.

Художня культура взагалі та музичне мистецтво зокрема не стояли осторонь усіх процесів, які відбувались у суспільстві та зазнали змін, що неодмінно відбилося на всіх видах виконавського мистецтва, у тому числі і диригентському. З цього цілком зрозуміло, що маестро другої половини XIX століття відрізняється від диригента XX століття не лише особистою манерою диригування, а й, передусім, творчими принципами, методами роботи з колективом, професійними підходами тощо [21, С.109].

«Партесні концерти — найдовершеніший з усіх поглядів продукт культурної дипломатії. В них європейське органічно поєдналося з питомо *українським,* ***— коментує програмна директорка Open Opera Ukraine Анна Гадецька,*** *котра теж брала участь у виконанні й записі концертів. — Це музика*

високого професійного рівня, що може бути поставлена в один ряд із хоровими шедеврами європейських сучасників. Водночас, вона має свою неповторну звукову ауру. Це наша ідентичність, яку ми повинні нести світові»[7].

Українська музика доби бароко є одним з найвищих досягнень національного мистецтва. Хоровий багатоголосний партесний концерт стає провідним жанром, його відзначає в порівнянні з музикою інших народів більша стриманість образного ладу, гармонійність і простота. Багатоголосний концерт XVII століття став важливою частиною музичного побуту українців [28, С.62].

Вивчаючи і виконуючи твори доби українського бароко, а саме, партесні концерти чи віртуозні концерти-мініатюри Миколи Дилецького диригент-хормейстер зростає сам професійно, при цьому має володіти високою духовністю, щоб з певним мінімалізмом технічної сторони виконанання подати художній образ, стилістику, драматургічне мислення, вкласти всі свої здібності та набуті професійні якості аби донести до слухача власну інтерпретацію твору з огляду на сьогоднішню добу у музичному мистецтві третього тисячоліття.

[7] https://kyivdaily.com.ua/mikola-dileckiy/

ВИСНОВКИ

Виконання хорової спадщини епохи бароко для сучасного диригента містить ряд професійних викликів. Зокрема, це осмислення музично-історичних, передумов виникнення партесної музики, естетики барокової доби, усвідомлення тогочасних музичних потреб і запитів, які потребували відповідного відображення у звуковому, хоровому втіленні, поява нових жанрів, форм і засобів музичної виразовості, особливості стилю окремого композитора та ін. Всі ці питання вимагають глибокого вивчення і складають, окрім професійних вмінь, необхідний комплекс знань, якими повинен оволодіти диригент.

Головні професійні якості та природні здібності, такі як ладове, інтонаційне відчуття сприймання мелодії, ритму, гармонії, форми, темпу, динаміки, тембрів, а також висока інтерпретаційна майстерність становлять основу диригентської діяльності і засвідчують рівень диригентської майстерності і культури.

Вивчення життєвого шляху та хорової творчості М. Дилецького є важливим джерелом знань для диригента, вагомою складовою у репертуарі якого є партесні концерти. Хорові партитури творів М. Дилецького, що репрезентують кульмінаційний для всієї епохи етап яскравої зрілості (остання третина XVII – перша третина XVIII ст.), свідчать про високий рівень композиційної організації музичного процесу, де на перший план виступає розвинена, багаторівнева техніка концертування, найважливішою складовою частиною якої стає імітаційна поліфонія Музично-стильові особливості концертів, розуміння фактурних, штрихових, артикуляційних й темпо-динамічних способів викладу матеріалу складає основу для диригентської інтерпретації.

Сучасне виконання хорової музики бароко, а саме партесного концерту М.Дилецького «Вошел єси во церков», ставить перед хормейстером ряд проблем: правильна вимова церковно-слов’янської літерації; розуміння особливостей стилю композитора в контексті естетики барокового виконавства; використання мінімалізованої мануальної техніки; індивідуальна диригентська інтерпретація в

рамках барокової стилістики концерту. Усвідомлення і вирішення диригентом цих проблем дає змогу виконувати концерт в рамках барокового світовідчуття і стилістики, що особливо важливо з огляду на зростання інтересу до напрямку історично інформованого виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Базиликут Б.* Орфоепія в співі. Навч. посіб. для студентів вищих навч. закладів, Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. 126 с.
2. *Бенч-Шокало О.Г.* Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч.посіб. К.: Ред. журн. «Укр.Світ», 2002. 440 с.: іл., нот.
3. *Березка Андрій*. Відомі композитори України. К.:ФОП «Мунін Г.Б.» 2016. 368 с.: іл.
4. *Герасимова-Персидська Н.* Николай Дилецький. Творческий путь композитора XVII века: дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02. Москва, 2010. - 394 с.
5. *Герасимова-Персидська Н.* Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIIIст. Київ:«Музична Україна», 1978. 182 с.
6. *Голик Г..* Психологія диригентсько-хорової діяльності. Дрогобич: Вимір, 2000. 108 с .
7. *Дилецький М.* Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. *О. Цалай-Якименко,* ред. *М. Гордійчук* та ін. Київ: Муз. Україна, 1970. XCIII + 109 с.
8. *Дилецький М*. Мусикійська граматика та її вплив на музичне виховання в Україні в 17 ст. URL *https://lektsii.com/2-1898.html*
9. *Дилецький Микола*. Хорові твори/ [упоряд., ред., авт. вступн. ст. та комент. *Н. О. Герасимова-Персидська*]. К. : Муз. Україна, 1981. 253 с.
10. *Зашкільняк Л.О., Крикун М.Г.* Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 752 с.

11.Історія української музики в 5 томах. К.: 2001. С.187,188.

12.*Ісаєвич Я.І.* Братства та їх роль в розвитку української культури XVI-XVIII ст. К.: «Наукова думка», 1966. 252 с.

13. *Калашник М.П.* Відгук офіц. опонента д-ра мист-ва, проф., на дис. роботу Гун Вейді «Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу», на здобуття ст-ня доктора філософії за спеціальністю 025- «Музичне мистецтво» *https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/01/vidguk_kalashnik_gun_veydi_3b27a.pdf*

14. *Кияновська Л.О.* Українська музична культура. Львів:в-во «Сполом», 1999. 144 с. іл.10.

15. *Колесса М.* Диференційовані жести у диригуванні (методична розробка) / Питання диригентської майстерності. Упор. Канерштейн. К.: Музична Україна, 1980. 184 с.

16. *Колесса М,* Основи техніки диригування. К: Музична Україна, 1973. Вид. 2 –е. 198 с.

17. *Коменда О.І.* Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. Дисертація на здоб.наук.ступеня докт.мис-ва. К.: 2020. 519 с.

18. *Коструба П.П.* Сучасна українська літературна мова (фонетика). К.: Наукова думка, 1969. С.370.

19. *Кошиць О*. Спогади. К.: Рада, 1995. 387 с.

20. *Левчук Л.Т.* «Інтуїтивізм і питання художньої творчості» К.: Мистецтво, 1969. 93 с.

21. *Макаренко Г.Г.* Творчість диригента в контексті інтегрованого підходу. Автореф. дис. докт. мис-ва. К.: 2006.

22. Макаренко О. Псалми 26 (27) та 46 (47) у творах Миколи Дилецького та його сучасників / Калофонія. Наук.зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Число 10. Львів. 2020. С.226.

23. *Малько Н.* Основы техники дирижирования, СПб.: Композитор, 2015. 252 с.

24. *Ольховський* А. Нарис історії української музики / підгот. до друку, наук. ред., вст. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна. 2003. 512 с.

25. *Рожок В.І.* Стефан Турчак: Диригент. Митець. Громадянин. Х., 1994. 205 с.

26. *Цалай-Якименко* О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. 512 с.

27. *Шреєр-Ткаченко О.Я.* Історія української музики. Т.1. Див. «Реєстр нотних зошитів, що належали Львівському Ставропігійському братству» (1697 р.). «Музична Україна», 1971, С.245-252.

28. *Шейко В.М.* Історія української культури: Монографія. Х.: ХДАК, 2001. 400 с.

29. *Шуміліна О.* Віртуозна концертна мініатюра в хоровій творчості Миколи Дилецького.- Українська музика.- 2018/2 28.- 20 с.

30. *Шуміліна О.* Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. Науковий часопис ЛНМА ім.М. Лисенка. Львів, 2014. Число 2 (12). С.32-45.

31. *Шуміліна О.П.* Методичні аспекти викладання теми „Поліфонія в українській партесній музиці XVII – першої поовини XVIII ст.” В курсі поліфонії ВНЗ України. Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. статей. Вип.10. Дніпропетровськ: Ліра, 2015. 244 с.