

**ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ С.ДЕГТЯРЬОВА:  
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

*Статтю присвячено дослідженню духовних концертів, створених одним з найвизначніших композиторів другої половини XVIII – початку XIX ст. Головне завдання автора статті – визначити деякі стильові риси творів С.Дегтярьова. Здійснене дослідження дозволяє зробити висновок про те, що хоча композитор у своїх концертах опирався на техніку класичної європейської музики, його твори глибоко закорінені в традиції української церковної музики. Тож типовими для них є основні ознаки жанру, майстерність хорового письма, надзвичайно розвинуті мелодика, поліфонічні прийоми, а також драматургічні концепції в монументальних композиціях.*

**Ключові слова:** духовна музика, хоровий концерт, творча спадщина С.Дегтярьова, стильові особливості.

Хорова творчість Степана Дегтярьова – видатного композитора, талановитого диригента, скрипаля, ансамбліста, педагога, музичного редактора й перекладача, керівника хорової капели та кріпосного театру Шереметьєвих – одне з найяскравіших музичних явищ другої половини XVIII століття. Будучи українцем за походженням і розвиваючи у своїй творчості традиції української духовної музики, Дегтярьов працював у Росії й зробив великий внесок у розвиток російської музичної культури, що, природно, зумовило інтерес до його творчої діяльності передусім з боку російських науковців. Серед них слід окремо назвати Ю.Горайнова – автора монографії, брошур і значної кількості статей, присвячених висвітленню творчого шляху музиканта [1; 2; 3; 4]. Інформація щодо біографії та творчості Дегтярьова міститься також у працях Е.Язовицької [19], Є.Левашова [16], М.Рицаревої [17], А.Лебедевої-Ємеліної [14; 15].

На жаль, в українському музикознавстві донедавна творчості С.Дегтярьова практично не приділялося уваги. Пробудженню інтересу до його постаті сприяла публікація в 1989 р. статті В.Кука, у якій наголошувалося на українському походженні родини Дегтярьових (Дегтяревських) [9]. Слідом за окремими спробами розглянути творчість С.Дегтярьова як частку духовно-музичної спадщини українського народу [5; 8], з'являються наукові розробки, у яких проводяться певні паралелі між творчістю Д.Бортнянського, А.Веделя та С.Дегтярьова [6; 7], указується на вплив аури української пісенності, передусім пісні-романсу, на формування інтонаційного строю творів Дегтярьова [8; 18], вирішується проблема авторства низки творів, приписуваних в одних нотних джерелах Веделю, а в інших – Дегтярьову [10–13].

Укоріненість духовної творчості Степана Дегтярьова в українській музичній культурі, збагачення її своєрідним індивідуальним стилем композитора, неможливість поза її розглядом вирішувати важливі проблеми її дослідження й разом з тим – нерозробленість відповідної теми в українському й очевидна недостатність її висвітлення в російському музикознавстві зумовлюють актуальність теми пропонованої статті. Її метою є з'ясування деяких особливостей індивідуального стилю С.Дегтярьова на матеріалі його духовних концертів. Відповідно об'єктом обрано концерти С.Дегтярьова, зокрема, один з найвизначніших у творчості композитора зразків жанру – концерт “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Особливості виражальних засобів і композиційних прийомів у розглядуваних творах становитимуть предмет дослідження.

Найважливішим чинником професійного становлення Дегтярьова – учня відомих італійських композиторів Дж.Сарті й В.Манфредіні – став культурний осередок, роботі в якому він віддав усе своє життя, – кріпосні хорова капела й театр Шереметьєвих. Зазвичай склад капели налічував близько 40 хористів, навчання яких було доручене Дегтярьову. Воно базувалося насамперед на засадах національної музичної культури, зокрема, фольклорі та партесному співі [3, с.33]. Значну частину репертуару хору складали, поряд з творами італійських, французьких композиторів, віденських класиків, композиції М.Березовського, Ф.Дубянського, С.Давидова, Д.Бортнянського та інших вітчизняних авторів, у т. ч. самого С.Дегтярьова. Завдяки його діяльності, професіоналізм капели наприкінці 1780-х рр. виріс до рівня найкращих московських хорів, і її можна було порівняти лише з Петербурзькою співацькою капелою. За час роботи в Шереметьєвській капелі Дегтярьов виховав сотні чудових півчих, багато з яких стали регентами, хористами, учителями приходських шкіл та училищ [4, с.31].

Упродовж усього життя С.Дегтярьов писав духовну музику. На превеликий жаль, чималу частину його творчого доробку втрачено. Загалом композитором було створено більш як 150 хорових концертів, близько 25 літургій, Всеношне бдіння, кілька циклів ірмосів, багато

окремих творів на канонічні тексти. Перу Дегтярьова також належать принаймні шість творів кантатно-ораторіального жанру. Визнаною вершиною його творчості стала ораторія “Мінін і Пожарський, або Звільнення Москви” (1811).

Особливе місце у творчості С.Дегтярьова, згідно з жанрово-стильовою ситуацією, що склалася в хоровому мистецтві України та Росії XVIII ст., посідає **жанр духовного концерту**. Приблизно половину від загальної кількості творів цього жанру написано на тексти псалмів, з якими Дегтярьов працював подібно до інших композиторів – його сучасників, практикуючи довільне поєднання рядків, заміну або додавання окремих слів і словосполучень [11, с.140]. Прикладом довільного компонування тексту з різних псалмів є концерт “Ізми мя от враг моїх, Боже”. Натомість інший відомий концерт – “Помилуй мя, Боже” – побудовано на матеріалі одного псалма.

Часто композитор звертався й до гімнографічних текстів, пов’язаних із церковним календарем. Серед таких творів – пасхальні концерти “Воскресенія день і просвітимся”, “Да воскреснет Бог”, “Днесь всяка тварь веселится”, “Сей наречений і святий день”, різдвяний – “днесь Христос в Віфлеємі рождається”, на Богоявлення – “Днесь Христос на Йордан приїде”, на Благовіщення – “С небесних кругов”, на День Святої Трійці – “Преславная днесь”, концерт Введенню – “Сей день Господен”, на день св. Архістратиґа Михаїла – “Срадуйтеся нам” та ін. Літературні тексти цих концертів також компонуються по-різному. Наприклад, у концерті “Приїдіте, вірні”, присвяченому св. Миколі Чудотворцю, повністю використано текст стихир на стиховні Всеношної свята (з невеликим повтором наприкінці), а тексти концертів “Днесь всяка тварь веселится” і “С небесних кругов” довільно скомпоновано з елементів стихир на стиховні Всеношної.

Спостереження стосовно специфіки втілення композитором літературного першоджерела, звичайно, мають починатися з проблеми вибору останнього. Однак, як відомо, усі композитори, перебуваючи на службі, багато писали на замовлення, і, мабуть, найбільшою мірою це позначилося саме на творчості Дегтярьова. Тож, на жаль, ми не можемо простежити за тенденціями у виборі автором особистісно значущих у змістовно-образному плані текстових джерел. Якщо взяти до уваги кількість концертів, написаних на канонічні тексти, що подаються від першої особи однини, то в Бортнянського й Дегтярьова вона становитиме менше, а у Веделя – більше половини творів, що, у цілому, відповідає загальній тенденції до більш об’єктивної спрямованості творчості перших двох композиторів і, навпаки, більш суб’єктивної – останнього [6, с.152–157; 7, с.89–94].

Із розглянутих 50 концертів С.Дегтярьова 80% написано в мажорних тональностях, серед яких абсолютно переважає C-dur, приблизно вдвічі менше творів у тональності D-dur, по декілька творів – у тональностях F-dur, B-dur та Es-dur. Із меншості мінорних концертів – суб’єктивно заглиблених, позначених сумним настроєм або й драматично спрямованих – 5 написано в тональності c-moll, решта – у g-moll та f-moll. Можливо, саме в них і розкривається справжнє творче обличчя митця. Хоч обіцянки графа М.Шереметьєва дати Дегтярьову свободу, безперечно, підтримували його й надихали, усе ж такі важко уявити, що настрої радісного піднесення або світло-спокійного споглядання домінували у світовідчутті композитора, який перебував у принизливому становищі кріпака, обтяжений скрутним фінансовим станом і необхідністю забезпечувати власну родину, важко переживаючи неможливість вільно розпоряджатися своїм творчим доробком. “Жодне мистецтво, як музика, у якому працювали творці-раби, не могло в такій емоційній формі передати безкінечний біль і щемливу безвихідь їхнього життя. І хоч у силі трагедійності Дегтярьов поступається Веделю (немало в нього й панегіричних творів), але в кращих мінорних його концертах відчувається те поєднання чутливості й надломленості, які розкривають душу поневоленої людини” [17, с.181].

Одним з найкращих зразків жанра духовного концерту у творчості С.Дегтярьова є твір “Ізми мя от враг моїх, Боже” f-moll\*. Концерт має типову чотиричастинну структуру з темпо-

---

\* У відомому друкованому джерелі – “Сборник концертов соч. А.Веделя и С.Дегтярьова для смешанного хора под редакцией И.В.С.”. – №28. – Петроград: Олександро-Невська лавра, вид. П.М.Киреева, б/р – концерт опубліковано в тональності e-moll. Однак у рукописній збірці, що вважається автографом композитора й нині зберігається в Останкінському архіві-музеї, а також у третьому томі “Исторической хрестоматии церковного пения” (СПб., 1903) він має тональність f-moll. М.Рицарева пояснює це наявністю двох авторських редакцій концерту (фа-мінорна – більш пізня). Загалом же дослідниця виявила чотири пари таких творів, яких, на її думку, у творчій спадщині композитора насправді могло бути й більше [17, с. 208–209].

вими контрастами: Adagio, Allegro vivace, Largo, Allegro. У цьому натхненному лірико-драматичному концерті автор демонструє не лише притаманні його стилю майстерність хорового письма, створення віртуозних вокальних партій, блискучу поліфонічну техніку, а й масштабність композиторського мислення, володіння концепційною драматургією.

**Перша частина** циклу (f-moll) є експозицією драми, де розкривається суб'єктивний стан людини, яка страждає від переслідування ворогів і просить Всевишнього про захист і допомогу. Молитовне звернення – “Ізми мя от враг моїх, Боже” – зворушливо звучить у дуєті дискантів й альтів, далі посилюється в терцеті, отримуючи завершення в кадансі, типовому для концертів А.Веделя. Таких прямих інтонаційних аналогій зі стилем останнього в концерті зовсім небагато, притому, що композитори користувалися широким арсеналом спільних виражальних засобів.

Після ансамблевого епізоду Дегтярьов вводить туті на словах “і от востающих на мя ізбави мя”, де використовує поліфонічні прийоми розвитку. Зокрема, засобами динамічного наростання у фугато (“і от востающих на мя”) ніби привідкривається об'єктивний план драми: у висхідному русі самої теми та поступовому вступі партій унаочнюється образ “востающих” на героя драми ворогів. Однак загалом увесь перший розділ частини сприймається як багатопланове суб'єктивне висловлення, що виражає глибоко драматичну реакцію на реальну конфліктну ситуацію. Так, низхідна канонічна секвенція на словах “ізбави мя” поновлює молитовний стан, приводячи до просвітлення в завершальному фрагменті, де відбувається модуляція в паралельний мажор і з'являються рішучі інтонації з пунктирним ритмом в акордовій фактурі туті.

Другий розділ першої частини написано на той самий текст, але в експозиційному епізоді автор дає діаметрально протилежний варіант його музичного втілення: світлою надією й радістю сповнено терцет двох дискантів й альтів “ізми мя от враг моїх, Боже” (As-dur). При цьому Дегтярьов не скористався улюбленим прийомом Веделя, який у пізніх концертах часто зберігав словесно-ритмічну єдність, змінюючи при повторі тексту лише звуковисотний контур мелодії і, у разі необхідності, досягаючи цим контрастного висвітлення образу (моноритмічний тематизм у другій і четвертій частинах концертів “Боже, законопреступниці восташа на мя” та “Ко Господу внегда скорбіти мі, воззвах” та ін.). На розвиваючій ділянці другого розділу композитор застосовує як нові мелодичні рішення, так і варіанти попередніх. У заключному кадансі використано фігури з пунктирним ритмом з аналогічної ділянки першого розділу, які тут, в основній тональності f-moll, набувають драматичного звучання.

Якщо в першій частині циклу композитор дає різні образно-психологічні трактування одного тексту, то в **другій** не надто яскраво диференціює різні образно-сміслові плани, закладені в канонічному тексті. Так, у першому розділі застосовано цілком природний для музики XVIII ст. спосіб утілення образного негативу: характер тексту “Яко се уловиша душу мою, нападоша на мя кріпці” передається енергійним акордовим туті в темпі Allegro vivace, у мажорі (As-dur), на *f*, у чіткому тридольному метроритмі\*. Однак і надалі, при проведенні тексту “Аз же уповах на Тя”, цей характер частково зберігається (автор змінює лише склад виконавців – ансамблі замість туті – та динаміку – *p* замість *f*). У процесі подальшого розгортання (“прости руку свою с висоти із'яти мя от синов чуждих, їх же уста глаголаша гординю”) композитор дуже вдало знаходить виражальні засоби: для ілюстрації висоти – висхідний рух мелодії, спочатку плавний, з хроматичним відхиленням у тональність II шабля, а далі – з квартовим стрибком водночас з протилежним рухом нижньої пари голосів, що створює ефект просторового розширення; для зображення уст, які глаголять гординю, – низхідну канонічну імітацію в чотириголосному туті із скороченням кожного наступного проведення теми; слово “гординю” надалі підкреслено довго витриманим акордом альтерованої подвійної доміанти.

Ліричним центром циклу є його **третя частина**, що характеризується насиченим мелізматикою ансамблевим викладом у тональності b-moll (темп Largo). За висловом Є.Левашова, тут несподівано поєднуються ознаки віртуозного дуєту опери-серія з ритмом траурного маршу [16, с.200]. “Боже, увидь сердце мое”, – звертається герой з проникливим молінням про

\* Згадаймо подібні образи в концертах М.Березовського (ч. III концерту “Не отвержи мене во время старости”, розділ “Пожените і іміте его”) та А.Веделя (окремі фрагменти ч. I концерту “Боже, законопреступниці восташа на мя” та ін.).

позбавлення від шляху беззаконня та про наставлення на путь правди Господньої. У момент генеральної кульмінації на словах “аще есть путь беззаконія во мні”, підкресленої траурним ритмом у басах, відбувається повернення до основної тональності циклу, що зберігається до кінця частини, яка залишається розімкненою (зупинка на домінанті, що готує динамічний початок фіналу). Як бачимо, у концерті обидві середні частини є модулюючими, що можна вважати певною особливістю концертів С.Дегтярьова в порівнянні, скажімо, до концертів Веделя.

Монументальним підсумком концепції циклу є його **фінал** у формі класичної фуги, написаної на текст “На всяк день благословлю ім’я Твое”, у якій наявні всі ознаки форми, включаючи стретту в репризі. Звернімо увагу на інтонаційний зв’язок теми фуги із загальною темою концерту.

Аналіз ряду духовних концертів С.Дегтярьова засвідчує, що в його творчості сформувався виразний індивідуальний стиль, який проявляється в комплексі виражальних засобів і композиційних прийомів. Спробуємо виокремити хоча б деякі з них.

На формування *тематизму* концертів Дегтярьова вплинули різні *інтонаційні джерела*, зокрема, українська й російська народнопісенна творчість, вітчизняна професійна духовна музика, жанри міської побутової культури – кант і пісня-романс. Разом з тим дуже значну його складову становлять елементи мелодики, запозичені з інтонаційного фонду тогочасної західноєвропейської музики – оперної та інструментальної.

Переглянувши партитури концертів С.Дегтярьова, М.Рицарева виявила у творах, датованих за газетними об’явами 1805–1808 роками, оновлення музичної мови, які торкаються майже виключно *мелодики*. У пізніх концертах вона ще більше насичується мелізматикою – аподажіатурами, тиратами, кадансовими групетто тощо. Передусім це стосується верхнього голосу (дисканта) або двох верхніх голосів. Мелодичний рисунок – дрібний, із використанням пунктирного, зрідка ломбардського ритму, тріолей, розцвічений допоміжними альтерованими звуками, що надає таким епізодам моцартівсько-галантного відтінку, – є яскравим свідченням привнесення в жанр духовного концерту тогочасного італійського оперного стилю, яким С.Дегтярьов, вочевидь, володів досконало [17, с.207].

Залежно від художніх завдань, утілення образного змісту вербального тексту композитор застосовує найрізноманітніші *прийоми хорової “інструментовки”*: акордовий і поліфонічний фактурі tutti контрастують ансамблеві побудови, у яких часто використовується кантова фактура. Дегтярьов постійно варіює склади виконавців, урізноманітнюючи темброво-регістрове звучання. Так, панегіричному духові більшості концертів композитора відповідають, зокрема, такі прийоми, як унісонний і гамоподібний рух голосів. Наприклад, октавно-унісонним вступом tutti на *f* підкреслюється урочистість концерту “Днесь всяка тварь”. Той самий мелодичний зворот, побудований по звуках тонічного тризвуку, використовується на початку фіналу концерту “Тебі подобає піснь, Боже, в Сіоні”, вдало втілюючи імперативний характер тексту – “да укріпитеся рука Твоя”. Продовжуючи висхідний рух початкової фрази, водночас фактурно контрастує їй стрімкий “злет” верхніх голосів паралельними терціями до мелодичної вершини на слові “вознесеться” (фактурний контраст дається композитором і на початку концерту “Днесь всяка тварь”). Піднесено-святковий характер створюють численні гамоподібні пасажи у фіналі концерту “Се нині благословіте Господа”.

Окремо слід підкреслити блискучу *техніку поліфонічного тисьма*, яку С.Дегтярьов демонструє у своїх концертах: це й фуги, створені за всіма законами форми, і різноманітні прийоми імітаційної техніки – фугатні побудови, прості та канонічні імітації, канонічні секвенції, рухомі контрапункти, їх різноманітні комбінації. Одним з його улюблених прийомів є антифонові протиставлення хорових груп.

*Побудова циклу* в концертах С.Дегтярьова загалом типова – це чотиричастинні або тричастинні твори з різними варіантами темпового розподілу частин. Так, серед тричастинних циклів зустрічаємо симетричні в темповому і, звісно, тональному планах. Наприклад, у концерті “Благословлю Господа, вразумившого мя” D-dur крайні частини написано в темпі Allegro, середня – Adagio в тональності гармонічної субдомінанти; у концерті “Велій Господь” D-dur крайні частини – Maestoso, середня – Andante в тональності субдомінанти. Той самий тональний план і в концерті “Днесь всяка тварь” C-dur, але темпи вибудовуються в більш динамічну

тріаду: Урочисто – Протяжно – Досить скоро\* . Чотиричастинні цикли трапляються двох видів: з повільною або швидкою першою частиною. Наприклад, у концерті “Помилуй мя, Боже”: Adagio – Allegro moderato – Largo – Allegro, у концерті “С небесних кругов”: Allegro vivace – Adagio – Largo – Allegro.

Про наявність модулюючих частин у концертах С.Дегтярьова вже вказувалося у зв'язку з аналізом чотиричастинного циклу “Изми мя от враг моїх, Боже”. Наведемо ще один подібний приклад – концерт “К Тебі, Господи, воздвигох” g-moll, тональний план якого, утім, дещо простіший: I – III – VI – I шаблі, причому друга частина, як і перша, однотональна (B-dur), а третя частина починається в тональності нижньої медіанти (Es-dur), а завершується розігнано на домінанті основної тональності, у якій розпочинається фінал. Аналогічний випадок застосування композитором динамічного тонального контрасту на грані передостанньої частини та фіналу спостерігався й у концерті “Изми мя от враг моїх, Боже”. Однак цей прийом, узятий сам по собі, поза загальною тенденцією до побудови модулюючих середніх частин, не можна вважати особливістю концертів Дегтярьова\*\*. Інша справа, що С.Дегтярьов нерідко використовує прийом атасса між першою повільною та другою швидкою частинами циклу, як, наприклад, у концерті “Боже, Боже мой, к Тебі утренню”\*\*\* . Спостерігаємо в цьому творі й ще один характерний для концертів С.Дегтярьова прийом – уведення додаткового епізоду – Maestoso – між третьою та четвертою частинами. Цей прийом, поряд із попереднім – відсутністю помітної цезури між першою та другою частинами циклу, – А.Кутасевич використовує як аргументи на користь авторства С.Дегтярьова, аналізуючи концерт “Ти моя кріпость, Господи”, який у багатьох джерелах приписувався А.Веделя (там перед фіналом наявний епізод Moderato, відокремлений подвійними тактовими рисками). Якщо в концертах А.Веделя таких випадків не спостерігаємо, то у творах Д.Бортнянського та С.Дегтярьова вони є доволі розповсюдженим явищем.

У *формотворенні окремих частин* концертів С. Дегтярьова спостерігаємо іманентно невластивий цьому жанрові принцип тематичної повторності, що є наслідком впливу на музичне мислення композитора жанрів тогочасної світської музики. Так, у концерті “Днесь всяка тварь” у другій частині, яка складається із чотирьох розділів (АВА<sub>1</sub>В), у розділі А<sub>1</sub> повторюється, хоча й у виконанні ансамблю іншого складу та в іншій – домінантовій – тональності, перше речення (а). Другий же розділ (В) повторюється наприкінці частини цілком (відбувається лише незначне – двотактове – розширення за рахунок перерваного кадансу). При цьому зберігаються і склад виконавців (tutti), і тональність (F-dur – основна тональність частини). Інший варіант репрізної форми спостерігаємо у фіналі концерту “Благословлю Господа, вразумившего мя”, де друга тема спочатку звучить у домінантовій тональності (ансамблевий, гомофонний виклад на противагу тутійному, поліфонічному викладу першої теми), а в репрізі викладається в основній тональності, завдяки чому форма набуває певних ознак сонатності.

Усе вищезазначене дозволяє зробити такі **висновки**. Духовні концерти С.Дегтярьова – визначне явище музичного мистецтва – у цілому відповідають загальному напрямку, у якому розвивався жанр в останню чверть XVIII – на початку XIX ст. При цьому, звичайно, вони мають і ряд відмінностей на рівні мовного та композиційного компонентів. Індивідуальний стиль Дегтярьова сформувався в руслі панівного стилю другої половини XVIII ст. – класицизму, дещо наблизившись і до сентименталізму. Наявність у музичній мові композитора різномірних інтонаційних джерел виявляється найбільш відкрито в порівнянні з творами його сучасників – Д.Бортнянського та А.Веделя. Передусім це стосується тогочасної західноєвропейської оперної та інструментальної музики, що цілком зрозуміло з огляду на характер виконавської діяльності композитора й середовища, у якому відбувалися становлення та вдосконалення його композиторської майстерності. Остання ж гідна найвищих епітетів: професіоналізм Дегтярьова викликає велику повагу. Особливо слід відзначити багатство хорової фак-

\* У нотному тексті джерела темпи позначено російською мовою. Див. “Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов для небольшого смешанного хора” / за ред. Н.(?)Д. Лебедева. №5. “Из Цветной триоди (Пасхальный)”. – С. Пб.: Олександро-Невська лавра, вид. П.М.Киреева, 1913.

\*\* Див., наприклад, концерти А.Веделя “В молитвах неусипающую Богородицу”, “Доколі, Господи, забудеши мя”, “Блажен разумиваяя на нища і убога”, “Помилуй мя, Господи”, “Услиши, Господи, глас мой”, “Ко Господу вегда скорбіти мї, воззвах” та ін.

\*\*\* А.Кутасевич наводить також інші аналогічні випадки в концертній творчості композитора [12, с.174].

тури, якій належить функція провідного виражального засобу у творах композитора, тоді як мелодія й гармонія мають, як правило, менш індивідуалізований характер, хоча розвинені на рівні найсучасніших “стандартів” мистецтва класицизму. При надзвичайній складності солюючих партій (насамперед дисканта) і поліфонічних прийомів твори Дегтярьова відзначаються природною вокальністю й зручністю для виконання. Мабуть, саме ці властивості, підпорядковані втіленню різноманітних молитовних станів, релігійних і загальнолюдських ідей та образів, забезпечили творчості композитора широку відомість і довге життя.

1. Горяйнов Ю. С. России славу пел / Ю. С. Горяйнов. – Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. – 151 с.
2. Горяйнов Ю. С. С. А. Дегтярев / Ю. С. Горяйнов. – Белгород : Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, Белгород. обл. совет, 1988. – 20 с.
3. Горяйнов Ю. Степан Дегтярев / Ю. С. Горяйнов // Регентское дело. – 2005. – № 1. – С. 28–33.
4. Горяйнов Ю. Степан Дегтярев / Ю. С. Горяйнов // Регентское дело. – № 2. – С. 30–35.
5. Гусарчук Т. В. Українська хорова спадщина другої половини XVIII ст. в нотних джерелах / Т. В. Гусарчук // Наукові записки : зб. праць молодих учених та аспірантів. – К. : Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського, 1997. – Т. 2. – С. 123–159.
6. Гусарчук Т. В. Бортнянский, Ведель, Дегтярев: к проблеме индивидуальности хоровых концертов / Т. В. Гусарчук // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы междунар. науч. конф. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 43). – М., 2003. – С. 149–157.
7. Гусарчук Т. В. До проблеми індивідуального в українському хоровому мистецтві доби класицизму / Т. В. Гусарчук // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 24 : Старовинна музика: сучасний погляд. – К., 2003. – С. 86–98.
8. Корній Л. Історія української музики : підручник / Л. Корній. – К. ; Х. ; Нью-Йорк, 1998. – Ч. II. – С. 378–385.
9. Кук В. С. Його згубили талант і рабство / В. С. Кук // Україна. – 1989. – № 40. – С. 14–15.
10. Кутасевич А. В. А. Ведель. Пісенспів “Світе тихий” до мінор: питання авторства / А. В. Кутасевич // Мистецькі обрії’2009. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Ін-т проблем сучасного мистецт. Акад. мистецтв України. – К. : ППСМ АМУ, КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 2 (11). – С. 234–247.
11. Кутасевич А. В. А. Ведель. Концерт “Боже, Боже мой, вонми мі”. Питання авторства / А. В. Кутасевич // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2009. – № 2 (3). – С. 125–145.
12. Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт “Ти моя кріпость, Господи”. Питання авторства / А. В. Кутасевич // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2010. – Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. – С. 163–189.
13. Кутасевич А. В. С. Дегтярьов. Концерт “Слиши, дщи, і виждь” (ре мажор). Питання авторства / А. В. Кутасевич // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 3 (8). – С. 134–149.
14. Лебедева-Емелина А. В. Дегтярев С. А. Литургия До мажор / А. В. Лебедева-Емелина ; [публ. партитуры, реконстр. нот. текста, перелож. для ф-но и науч. исслед. А. В. Лебедевой-Емелиной] // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность : сб. статей и исслед. / ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М. : Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 108–161.
15. Лебедева-Емелина А. В. Дегтярев [Дехтерев, Дегтярев] Степан Аникиевич / А. В. Лебедева-Емелина // Православная энциклопедия. – М., 2006. – Т. XIV. – С. 297–300.
16. Левашев Е. М. С. А. Дегтярьов. История русской музыки : в 10 т. – 1800–1825 / Е. М. Левашев. – М. : Музыка, 1986. – С. 184–208.
17. Рыцарева М. Духовный концерт в России второй половины XVIII века / М. Рыцарева. – С. Пб. : Композитор, 2006. – С. 181–217.
18. Шипайло Я. Молитва “Отче наш” у творчості композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова / Я. Шипайло // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 115–119.
19. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория. – С. А. Дегтярев / Э. Э. Язовицкая // Очерки по истории русской музыки. 1750–1825. – Л., 1956. – С. 154–166.

*Статья посвящена изучению духовных концертов, созданных одним из самых выдающихся композиторов второй половины XVIII – начала XIX вв. Основная задача автора статьи – определить некоторые стилевые черты произведений С. Дегтярева. Осуществленное исследование позволяет сде-*

лать вывод о том, что хотя композитор в своих концертах опирался на технику классической европейской музыки, его произведения глубоко связаны с традициями украинской церковной музыки. Так, для них типичны основные признаки жанра, мастерство хорового письма, сильно развитые мелодика, полифонические приемы, а также драматургические концепции в монументальных композициях.

**Ключевые слова:** духовная музыка, хоровой концерт, творческое наследие С.Десятарева, стилевые особенности.

*The article is devoted to the study of the spiritual choral concertos, created by one of the most famous composers of the second half of the 18<sup>th</sup> century and the early 19<sup>th</sup> century. Main task of the author of this article is to define a some stylistic singularities in the S.Dehtiariv's works. The accomplished research allows to come to the conclusion, that the composer based his concertos on the classical european musical technique, though his works closely connected to the traditions of Ukrainian church music. That is why the fundamental signs of the genre, the mastery of choral scoring and writing, a very developed melodic, polyphonic methods and also dramatic concepts in the monumental compositions are typical for the Dehtiariv's spiritual concertos.*

**Key words:** Spiritual Music, Choral Concerto, S.Dehtiariv's creative legacy, stylistic singularities.

УДК 784.4:78.067.26

Оксана Басса

### НОВАТОРСЬКІ РИСИ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

*У статті розглядаються вокальні мініатюри, створені на основі народних пісень західноукраїнськими композиторами в першій третині ХХ ст. Пропонується класифікація цих творів як вокально-фортепіанні варіації на народну тему (soprano ostinato).*

**Ключові слова:** камерно-вокальна музика, обробка народної пісні, західноукраїнські композитори, вокально-фортепіанні варіації на народну тему.

Камерно-вокальні твори композиторів Західної України, створені у важливий період розвитку національної культури – першій третині ХХ ст., є великим і мистецько вартісним її пластом. У них втілено національно-духовні цінності, естетичні ідеали, що є характерним для культури цього регіону, відображено риси не тільки галицької ментальності, а й усієї української культури, яка від перших десятиріч ХХ ст. починає проникати в європейський простір. До діапазону жанрів камерно-вокальної музики входять і мініатюри, створені на основі народних пісень, що в доробку композиторів Західної України окресленого періоду виходять за межі жанрового визначення “обробка народної пісні”, на що неодноразово звертали увагу авторитетні вчені С.Людкевич [8; 9], М.Гордійчук [4], С.Павлишин [11]. Наукове осмислення жанру обробки охоплює широке коло аспектів у працях українських музикознавців, таких як: Т.Булат [2], Б.Фільц [14], В.Кузик [7], І.Зіньків, О.Шевчук [5], В.Сивохіп [13], К.Цірікус [15].

Правомірність включення цих творів до корпусу зразків камерно-вокального жанру підтверджується й тим, що цей пласт композиторської творчості розглядає у своїй праці “Старо-галицька сольна пісня ХІХ століття” В.Витвицький. Навіть з приводу композицій О.Нижанківського він пише, що той “багато праці ... присвятив обробкам народних пісень для сольного голосу з супроводом фортепіано ... Подібно до Лисенка, він значно збагачував фортепіанні партії своїх пісень..., у переважній більшості випадків фортепіанна партія самостійна” [3, с.92–93].

**Мета** статті – виявити розвиток національних традицій в “обробках народних пісень”, їх взаємодію та синтез із новими стильовими тенденціями, типовими для кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Завданням статті є дослідити новітні риси в цьому різновиді жанрів камерно-вокальної музики західноукраїнських композиторів, простежити взаємодію слова та музики в них і проаналізувати співвідношення вокальної та інструментальної партій.

Специфічною рисою камерно-вокальної творчості західноукраїнських митців була максимальна наближеність багатьох авторських творів до оригінальних зразків фольклору. Це відбувалося через різноманітні методи опрацювання народних пісень, що, відповідно, реалізувалося в різних формах: безпосередній, коли композитор використовував конкретну пісню в єдності вербального та музичного компонентів, тобто створював, згідно з традиційною жанровою класифікацією, художню (авторську) обробку народної пісні, зберігаючи етнохарактерні жан-