

# ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ «СЕЙ ДЕНЬ РАДОСТИ» СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА: ПОХОДЖЕННЯ, ДАТУВАННЯ, ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ

У статті розглянуто духовний концерт Степана Дегтярьова «Сей день радости», хорова партитура якого була нещодавно відновлена за рукописними джерелами. Проаналізовано питання походження і датування цього твору, описано концертний цикл та вказано особливості стилю. Встановлено, що він уособлює властивості творчої манери митця і є прикладом індивідуального трактування жанру хорового концерту у творчості композитора – представника епохи музичного класицизму.

**Ключові слова:** духовний концерт, Степан Дегтярьов, музичний класицизм, особливості стилю, концертний цикл.

В статье рассмотрено духовный концерт Степана Дегтярёва «Сей день радости», хоровая партитура которого была недавно восстановлена по рукописным источникам. Проанализированы вопросы происхождения и датировки этого сочинения, описано концертный цикл и отмечено черты стиля. Установлено, что он отображает особенности творческой манеры С. Дегтярёва и является примером индивидуальной трактовки жанра хорового концерта в творчестве композитора, представляющего эпоху музыкального классицизма.

**Ключевые слова:** духовный концерт, С. Дегтярёв, музыкальный классицизм, особенности стиля, концертный цикл.

A spiritual concert «This day of joy» of S. Dehtyarov is examined, the choral score of that was recently renewed on the handwritten sources. The questions of origin and dating of this work are affected, the analysis of concerto cycle is given, the lines of style are specified.

A concert «This day of joy», consists of three parts, for the mixed choir, is one of unpublished spiritual concerts of S. Dehtyarov. Part I of this concert was printed in 1913, however an acquaintance with it does not give integral imagination about all work. A limit availability to the handwritten source of musical text became reason why this concert did not become the object of analysis in any advanced study to this day.

The aim of the article is an analysis of concert «This day joy» of S. Dehtyarov and exposure in it of signs char-

acteristic for the spiritually-musical inheritance of artist. The analysis of the renewed choral score showed that a concerto cycle was organized on a typical for the concerts of S. Dehtyarov chart «slowly - quickly – slowly», as an analogue of that the genre of solo instrumental concert comes forward in West European music of epoch of classicism. Parts also contrast at figuratively-emotional level that is complemented by a thematic and genre contrast. The contrast of internal structure within the limits of every part shows up in comparisons of tutti solo-ensemble constructions on principle of addition. And part of concert is begun with a tutti appeal «This day». During the first two times he recurs three times, in accordance with the Orthodox-christian symbolics of Trinity, and each time has harmonization and dominant that gives to sounding of triumph and sublimity chords. Continuation of initial phrase of text (to «gladness and joy») is charged to the duet of woman voices. The soft, chamber sounding of this duet is contrasted previous choral tutti. This construction concentrates main signs all And parts and becomes an initial impulse for further development of musical form. Part II is written in a slow rate and creates a figuratively-emotional contrast to the festively-solemn sounding of the first part. Here a lyric poetry dominates and prevails solo-ensemble exposition. The rounding phrases refined, change each other, forming single unit. To the end of part through a tune the lines ooze all more perceptible.

Appearance of part III is prepared by short four-cycle transition-copula, where suddenly choral tutti encroaches and minor voice-frequency sphere, motion is accelerated, a dynamics increases and changes common exposition. A festive mood and eventful sphere of part I go back into the finale of concert, it forms an arch to all cycle. The initial theme of finale has signs of march step (dotted rhythm, key of C-dur, fanfare intonations and other), which futher dissolves in general melodious way and changes on solemn chants «Glory». Come to the conclusions, that a concert personifies the features of creative manner of S. Dehtyarov and is the example of individual interpretation of genre of choral concert in work of composer that is the representative of epoch of musical classicism.

**Key words:** spiritual concert, S. Dehtyarov, musical classicism, lines of style, concerto cycle.

Духовно-музична спадщина Степана Дегтярьова (1766 – 1813 рр.), видатного композитора і диригента, повторила долю свого творця. Усі написані ним твори, як і він сам, формально були власністю графа Н. П. Шереметєва, тому після смерті композитора, який на той момент ще мав статус кріпака, настав тривалий період забуття не лише його самого, а і його творчості. Рукописи духовних концертів Дегтярьова залишилися в нотній бібліотеці родини Шереметєвих<sup>1</sup>, а ті, що надходили в продаж упродовж 1797 – 1808 років<sup>2</sup>, потрапляли до приватних бібліотек, і їхня подальша доля є невідомою. Протягом XIX століття твори С. Дегтярьова не друкувалися, однак іноді копіювалися вручну<sup>3</sup>. Публікувати його духовні концерти почали лише на початку XX століття, а дослідження творчості розпочалося наприкінці XX століття, тому, як наслідок – за цей період втрачено величезну кількість духовних творів митця.

Із творчої спадщини видатного композитора, яка налічує більше ніж 200 творів, до нашого часу надійшло менше половини хорових партитур. Посеред збережених музичних композицій С. Дегтярьова більшу частину складають духовні концерти. Їхній перелік подається в каталозі А. Лебедевої-Смеліної [4] та в додатку до дисертації А. Кутасевича [3]. На сьогодні опублікованою є зовсім невелика кількість концертів [1], усі інші дотепер перебувають у рукописних пам'ятках або стародруках, тому ознайомлення з ними з будь-якою метою (наприклад, для музикознавчого аналізу або хорового виконання) є доволі проблематичним.

Одним із неопублікованих духовних концертів С. Дегтярьова є тричастинний концерт «Сей день радости» для мішаного хору. Дослідники вказували цей концерт у списках його творів [5], а в одному з каталогів духовної музики було зазначене джерело нотного тексту [4]. Слід зауважити, що концерт має видавничу історію, оскільки у 1913 році була надрукована його перша частина. Нам невідомі причини, у зв'язку з якими редактор вирішив опублікувати лише першу частину цього концерту, однак не викликає сумнівів той факт, що ознайомлення з однією частиною циклічного твору безперечно недостатньо для того, щоб отримати повноцінне уявлення про увесь твір. До того ж видання 1913 року давно стало бібліографічною рідкістю і шукати бібліотеку, в якій перебувають ті ноти, не менш складно, ніж отримати доступ до рукописного джерела. Унаслідок обмеженого доступу до нотного тексту концерт «Сей день радости» допоки не ставав об'єктом аналізу в жодній науковій роботі, присвяченій творчості С. Дегтярьова.

**Метою статті** є аналіз концерту Степана Дегтярьова «Сей день радости», а також розгляд основних його особливостей, властивих для духовно-музичної спадщини митця загалом.

Концерт був написаний митцем до свята Трійці і від початку XIX століття згадувався в різних інформативних джерелах декілька разів, зокрема:

- в оголошеннях про продаж нот музичним магазином Х. Б. Гене в Москві, поданих у газеті «Московські відомості» за 1800 (у переліку творів «Никеева»<sup>4</sup>), 1802 (у переліку творів «Степана Никеева Дехтерева») та 1804 роки (у переліку творів «Степана Никеева»);

- у реєстрі духовно-музичних творів із бібліотеки Шереметєвих (1830 – 1850 рр.), де він зазначається в трьох списках концертів С. Дегтярьова, а також у списку концертів С. Дегтярьова з іншими авторами [3, с. 319–320].

Зауважимо, що і в оголошеннях, і в усіх списках реєстру (окрім списку концертів С. Дегтярьова з іншими авторами) концерт «Сей день радости» подається під № 36.

Друківаним джерелом нотного тексту першої частини є збірник духовно-музичних піснеспівів різних авторів «Кондаки на акафистах, припеви. Концерты двенадесатым праздникам» [2]. При цьому єдиним рукописним джерелом нотного тексту, за яким можна відновити хорову партитуру цього концерту, є комплект голосових книг межі XVIII – XIX століть із Російського національного музею музики [6].

За описом з каталогу А. Лебедевої-Смеліної, концерт «Сей день радости» складається з трьох частин: I частина – *Allegro*, C-dur, 4/4; II – *Largo*, F-dur, 3/4; III – *Allegro*, C-dur, 2/4 [4, с. 425–426]. Це свідчить про те, що концертний цикл в означеному творі зорганізовано за типовою для концертів С. Дегтярьова схемою «повільно – швидко – повільно», аналогом якої є жанр сольного інструментального концерту в західноєвропейській музиці епохи класицизму. Реконструкція хорової партитури за голосовими партіями<sup>5</sup> довела, що між частинами наявний не лише темповий контраст – вони контрастують і на образно-емоційному рівні, що доповнюється також тематичним та жанровим контрастом.

Перша частина концерту починається з «туттійного» заклик «Сей день». Протягом перших двох тактів він повторюється тричі, відповідно до православно-християнської символіки Трійці, та щоразу при цьому має гармонізацію акордами тоніки і домінанти, що надає звучанню урочистості й піднесеності. Продовження початкової фрази тексту («радости і веселія») доручається дуєту жіночих голосів (сопрано – альт, тт. 3–4). М'яке, камерне звучання дуєту протиставляється попередньому хоровому «*tutti*». Надалі (тт. 5–8) початкова текстово-музична «конструкція» повторюється ще раз, із тональними змінами в хоровому «*tutti*» (замість C-dur з'являється G-dur) та перетворенням дуєту жіночих голосів на тріо внаслідок приєднання до них тенора. Таким чином, перша структурна побудова частини (тт. 1–8) має ознаки однотонального замкненого періоду із внутрішніми контрастами на мелодико-синтаксичному рівні. Ця побудова концентрує головні ознаки всієї частини і стає початковим імпульсом для подальшого розвитку музичної форми (від т. 9), задля чого долучаються наступні рядки тексту («Дух святий свише, явился, Світ пресовершений от Світа провозсіявий, от віка Явившагося нам»). Виклад музичного матеріалу набуває ознак розвитковості.

Характерною ознакою форми I частини стає повторність на відстані, унаслідок чого відбувається утворення двох великих розділів – у тт. 1–22 і 23–47. У цих розділах повторюється не лише текст, а й усі музичні побудови, однак трапляються деякі відмінності:

<sup>1</sup>Від кінця XIX століття в газеті «Московские ведомости» публікувалися оголошення про продаж нот духовних концертів, посеред яких траплялися і твори С. Дегтярьова.

<sup>2</sup>Вони трапляються в рукописних збірниках духовних концертів, датованих кінцем XIX століття.

<sup>3</sup>Степан Никеев – один із псевдонімів С. Дегтярьова.

1) змінюється загальний тональний план: обидва розділи починаються від тоніки (C-dur), надалі в першому розділі відбувається рух у бік домінанти (G-dur) із закріпленням у ній, а в другому – долучаються тональності субдомінантової групи (F-dur, B-dur), після чого відбувається повернення в початкову тональність;

2) змінюється комбінація голосів у триголосних сольо-ансамблевих побудовах: замість ансамблю «сопрано – альт – тенор» у першому розділі (тт. 15–18) з'являється ансамбль «альт – тенор – бас» у другому (тт. 37–40).

Отже, принцип текстової і музичної повторності на відстані призводить до появи у I частині аналізованого концерту структурних ознак двочастинної форми.

Друга частина концерту написана в повільному темпі і створює образно-емоційний контраст до святоково-урочистого звучання попередньої. Тут панує лірика і переважає сольо-ансамблевий виклад. Вишукані, заокруглені фрази змінюють одна одну, утворюючи єдине ціле. Наприкінці частини крізь наспівність усе відчутніше проявляються ознаки менуєтності.

Часта зміна ансамблевих складів упродовж усієї частини (сопрано – альт – тенор, тенор – бас, квартет, сопрано – альт, сопрано – альт – бас, два тенори тощо) утворює різноманітні темброві комбінації і регістрові зіставлення. У мелодиці цієї частини немає надмірної віртуозності, колоратурних розспівів та інших ознак сольо-аріозної манери співу, характерних для повільних частин більшості духовних концертів С. Дегтярьова і зазвичай наявних у партії сопрано. Композитор інтонаційно вирівнює всі ансамблі і не виділяє жодного з них.

Текст другої частини є молитвою до Господа із проханням про мир і допомогу: «Тім же і вопієм Ти, Содітелю всіх: не отими от нас духа Твого, Слово, но с небесе послі молитвами святих Твоїх».

Третій частині передують короткий чотиритактовий перехід-зв'язка (на словах «мир подаждь душам нашим»), в який раптово і несподівано вривається хорове «*tutti*» і мінорна ладо-тональна сфера – прискорюється рух, посилюється динаміка і змінюється загальний виклад. Формально ця побудова знаходиться у II частині, завершуючи її акордом домінанти до тональності III частини (G-dur).

У фіналі концерту повертається святковий настрій і подієва сфера I частини, створюючи таким чином арку до всього циклу. Зміст цієї частини полягає у величанні й прославленні Господа. Початкова тема фіналу має ознаки маршової ходи (пунктирний ритм, тональність C-dur, фанфарні інтонації тощо), які надалі розчиняються в загальному мелодичному русі і змінюються на урочисті розспіви «Слава».

Подібно до I частини, фінал концерту має властивості текстової і музичної повторності на відстані, що призводить до утворення двох великих розділів, побудованих на спільному матеріалі (тт. 80–96 і 107–139).

Важливо зауважити, що всім частинам концерту властиве чітке фразування. І нетривалі музичні фрази, і більш значні побудови (навіть до цілих розділів) відокремлюються одна від одної за допомогою цезур. Це порушує плинність розгортання музичної тканини церковних співів, однак є ознакою музичного синтаксису епохи класицизму.

Проаналізувавши концерт «Сей день радости», зробимо деякі узагальнення щодо стилю духовних концертів С. Дегтярьова і вкажемо на основні ознаки, що наявні в ньому.

По-перше, слід звернути увагу на компактність концертного циклу – він складається з трьох частин, кожна з яких – досить невелика і нетривала. Слідування частин за принципом «швидко – повільно – швидко» нагадує структуру італійської увертюри епохи бароко або сольоного інструментального концерту. Зазначимо, що духовні концерти доби музичного класицизму мали ознаки чотиричастинного циклу або ж кількість частин та співвідношення між ними підлягали варіюванню і не були стабільними. С. Дегтярьов свідомо віддає перевагу тричастинному циклу зі швидкими крайніми і повільною середньою частинами, формуючи увесь концертний цикл на контрастному зіставленні.

По-друге, важливо розглянути особливості тонального плану в концертному циклі та його окремих частинах. Тональне співвідношення частин на рівні циклу не виходить за межі I ступеня спорідненості. Крайні частини написані в основній тональності (C-dur), а II частина – у тональності субдомінанти (F-dur).

Тональний план I частини та фіналу відображає рух у бік домінанти із подальшим поверненням у початкову тональність. Ця послідовність концептивно представлена вже в початкових періодах обох частин. За тональним принципом «тоніка – тоніка – домінанта – тоніка» слідує симетричні двотактові побудови першого періоду з I частини (тт. 1–8), на основі яких можна передбачити подальший тональний розвиток. Початковий 13-тактовий період III частини (тт. 80–92), навпаки, має доволі тривале перебування в основній тональності, при цьому перехід та закріплення в домінантовій тональності відбувається в його останніх тактах.

У викладі музичного матеріалу II частини концерту провідне значення надається тональності субдомінанти (B-dur), яка виникає одразу після завершення початкового періоду, саме в ній і закінчується ця частина. Важливе значення субдомінантової сфери передбачається появою акордів субдомінантової групи в початковому 12-тактовому періоді (тт. 48–59), який є однотональним, має тривалі перебування в тоніці і не містить внутрішніх тональних переходів.

Тональна логіка, означена вище, трапляється в багатьох духовних концертах С. Дегтярьова і, на нашу думку, вкорінюється в ладове мислення епохи музичного класицизму. Саме за таким принципом були зорганізовані сонатні і концертні цикли в західноєвропейській інструментальній музиці межі XVIII – XIX століть, які засвідчують, що творчість С. Дегтярьова в галузі духовної музики уособлює класичний етап розвитку українського духовного концерту.

По-третє, варто звернути увагу на дискретність музичного синтаксису – особливе фразування з чітким відокремленням однієї побудови від іншої. Появу таких музично-синтаксичних структур можна пояснити тими змінами, що відбулися в музичному мисленні епохи класицизму. Порівнявши творчу спадщину всіх українських композиторів другої половини XVIII століття, починаючи від М. Березовського, констатуємо, що ця ознака особливо відчутно проявилася саме у творчості С. Дегтярьова, чия активна творча діяльність тривала впродовж 1790 – 1810-х років і хронологічно збіглася зі зрілою епохою віденського класицизму.

Ще однією важливою ознакою, наявною в даному концерті, є контрастність внутрішньої будови початкових тем і більш великих розділів в обох швидких частинах концертного циклу. Вона проявляється в зіставленні «туттійних» і сольо-ансамблевих побудов,

які утворюють взаємодоповнюючий контраст. При цьому в першій частині виклад починається від «*tutti*» і чергуються симетричні побудови, натомість у фіналі виклад розпочинає ансамбль солістів, надалі його змінює триваліша «*tutti*» побудова. У першій частині концерту ансамблі додають до загального урочистого звучання ліричну емоцію, а от у фіналі триголосний ансамбль солістів починає виклад маршової теми, яка внаслідок того не втрачає своїх ознак, проте за означених умов будь-який інший композитор усе ж доручив би її повнозвучному хоровому «*tutti*».

Також неодмінною ознакою стилю духовних концертів С. Дегтярьова є стрункість і прозорість хорової фактури, що відображає класичну спрямованість творчості С. Дегтярьова, остаточно позбавлену рудиментів барокового мислення. Крізь простоту, протиставлену надмірному декору барокових партесних концертів, розкривається класична пропорційність і врівноваженість; простими, економними технічними засобами композитор досягає максимально можливо емоційного ефекту.

**Висновок.** Зважаючи на описане вище, можемо зробити висновок про те, що творчість С. Дегтярьова потребує відродження в сучасній українській музичній культурі. Життєвий шлях цього талановитого музиканта-кріпака, абсолютно залежного від свого власника, відображає долю не однієї тисячі українських родин, які перебували в такому ж принизливому стані і не мали права самостійно розпоряджатися своїм життям. Ще одним яскравим прикладом цього є доля видатного українського поета-кріпака Т. Г. Шевченка, викупленого з кріпацтва стараннями друзів. У С. Дегтярьова таких друзів не знайшлося, тому до останнього дня свого життя він залишався кріпаком. Музична історіографія поступово перетворила

його на російського композитора (у випадку із Т. Шевченком цього зробити не вдалося, оскільки він писав українською мовою, музична ж мова С. Дегтярьова була більш уніфікованою), тому слід неодмінно спростувати це хибне твердження, а з цією метою – видати всі збережені духовні твори видатного українського майстра, аби вони стали доступнішими не лише для вивчення, а й для виконання.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Дегтярьов С. А. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения / С. А. Дегтярьов ; предисл., коммент. и науч. реконструкция концертов № 1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной, № 9–12 – Н. И. Тетериной. – Москва : Живоносный источник, 2006. – 196 с.
2. Кондаки на акафистах, припевы. Концерты двенадцатым праздникам (для малого смешанного хора) / под ред. С. Панченко. – СПб. : П. М. Киреев, Ценз., 1913. – № 16. – С. 38–40.
3. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / А. В. Кутасевич ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2015. – 416 с.
4. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений / А. В. Лебедева-Емелина. – Москва : Прогресс-Традиция, 2004. – 656 с.
5. Левашев Е. М. С. А. Дегтярьов / Е. М. Левашев // История русской музыки. – Москва : Музыка, 1986. – Т. 4 : 1800–1825. – С. 184–208.
6. ОАРМ. Ф. 283. Од. зб. 918–921. Спр. 44. Анонім.

Дата надходження до редакції: 18.02.2019 р.

УДК 378:78.071.2-051

**Жанна ДАЮК,**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри естрадної музики  
Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

**Вікторія ДЕНИСЮК,**

студентка магістратури  
кафедри естрадної музики Інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

# ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ ДО ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розкрито основні проблеми підготовки майбутніх співаків до вокально-сценічної професійної діяльності. Визначено головні фактори формування вокаліста-виконавця, а також розкрито

сутність творчого перевтілення вокаліста у процесі створення сценічного образу.

**Ключові слова:** вокаліст, співак, сценічний образ, професійна діяльність.