

УДК 78.071.1(477):783.28

НАТАЛІЯ КОСТЮК

**СТАНДАРТИ КЛАСИЦИЗМУ
ТА ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНИХ ЦЕРКОВНО-
СПІВОЧИХ ТРАДИЦІЙ:
ІРМОСИ ПАСХИ СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА**

Вивчення зразків різних жанрів композиторської творчості у східноєвропейському ареалі в період останніх десятиліть XVIII – початку XIX ст. дає змогу виявити важливі закономірності, які не узгоджуються зі стандартами класицизму в музичному мистецтві. Найбільш яскраво вони виявляються в богослужбових канонічних жанрах, у яких, незважаючи на новітні «концертні» тенденції, діляли чинники культурної традиції певного регіону. Показовим твором в аспекті поєднання цих різних сфер є цикл великодніх ірмосів С. Дегтярьова, у якому чітко простежується значущість стилістичних особливостей українського церковного співу, зокрема деяких властивостей його усної гілки. Аналіз цього твору крізь призму втілення парадигми звичаєвого церковного співу дає підстави говорити про залежність структурування музичного матеріалу від текстових фраз і рядків з особливим значенням цезур та загальнохорового дихання, і про помітну роль варіабельності багатоголосся (від унісону до кількох голосів без обмежень їх одночасної кількості). У розглядуваному творі виразно проступають якості, яких прагнутимуть досягти у своїй творчості представники «нової школи» церковного співу на межі XIX–XX ст.

Ключові слова: церковно-співочі традиції, національна культура, класицизм, ірмос, усна традиція в церковному співі.

Період поєднання органічного для української культури стилю бароко та привнесеного ззовні класицизму, який у другій половині XIX ст. викликав у Росії не захоплення, а, за висловом Е. Фролова, «наростання неприйняття»¹, донині

© Костюк Н. О.

¹ Фролов Э. Д. Вместо предисловия: культура классицизма и современная антикультура // Мнемон : исследования и публикации по исто-

викликає чимало істотних питань. Переважання типологічних рис над проявами індивідуального відчуття виявляється майже в усій жанрово-стильовій системі класицизму, однак особливо гостро сприймається у системі богослужбової музики, оскільки примат розуму над вірою – досить сумнівний постулат. У цій системі не спрацьовує і поділ на піднесеність «високих» та тривіальність «низьких» жанрів, оскільки до музичної компоненти церковних відправ його застосування неприпустиме. Відтак зрозуміло, що композитори, творчість яких була пов'язана із православною співочою культурою другої половини XVIII ст. і тривала також протягом перших десятиліть XIX ст., і які працювали в умовах запиту на репрезентативний для тогочасної Російської імперії стиль, мали перебувати у постійній напрузі. Перефразовуючи метафоричний вислів Н. Герасимової-Персидської, відзначимо, що йдеться про зустріч не тільки «двох епох»¹, а й двох культур, – це мало спричинити глибинну конфронтацію менталітетів. Однак окремі представники тогочасного музичного мистецтва таки змогли більш або менш успішно синтезувати властивості двох культур, і значною мірою це було зумовлено національними витоками їхньої творчості.

До таких представників належить Степан Дегтярьов. За оцінкою А. Лебедевої-Ємеліної, він був продовжувачем традицій Д. Бортнянського. Дослідниця фокусує увагу на відповідному концепті: «За стилем та формою твори Дегтярьова орієнтовані на композиції Бортнянського. Відомо, що між ними були творчі контакти (з [17]80-х років зустрічались у садибі Шереметєвих та в Санкт-Петербурзі). За словами Шереметєва, “Бортнянский часто у него бывал и давал ему свои

рии античного мира / под ред. проф. Э. Д. Фролова ; Санкт-Петерб. гос. ун-т. Вып. 2. Санкт-Петербург, 2003. С. 13.

¹ Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка, 1994. С. 1.

сочинения на просмотр»¹. Проте чи є факт перегляду творів майстра, навіть частого, критерієм належності до його школи? Розуміючи неминучість впливу майбутнього директора Придворної співацької капели на молодшого колегу і допускаючи певні наслідування, усе ж спробуємо вийти за межі такої однозначності².

Звернімося до біографічних чинників. Переміщення С. Дегтярьова у віці семи років до московського, а не петербурзького середовища, навіть за конкурування співацького колективу графа Миколи Шереметева із Придворною капелюю, зумовлювало певні нюанси. Крім того, не маємо відомостей про те, що Д. Бортнянський повертався до України, тоді як С. Дегтярьову випала така нагода в рік наполеонівського вторгнення, і він скористався нею. Очевидно, він мав бажання приїхати на батьківщину. Відтак, як видається, зв'язки С. Дегтярьова з Україною були міцнішими.

Безумовно, школа Дж. Сарті, навчання в якого відбувалося вже у досить зрілому віці, та гіпотетична наука в Міланській консерваторії мали забезпечити вагомість класицистичних основ у мисленні митця в умовах тогочасної музичної моди та його професійних обов'язків у світі графа. Однак якщо Д. Бортнянський, поза сумнівом, орієнтувався у своїй творчості на запити «височайшого» Петербурзького двору, то в умовах консервативнішої Москви і, цілком імовірно, пильної уваги вікаріїв московських до обдарування С. Дегтярьова внаслідок суспільного статусу Шереметевих, творчі експерименти музиканта-кріпака відбувалися з огляду не тільки на першорядні для нього запити його власника, а й на панівні в регіоні церковно-співочі звичаї. Отримавши початковий досвід участі в церковних відправах як півчий на Білгородщині, С. Дегтярьов поглибив свої практичні знання під час регуляр-

¹ Лебедева-Емелина А. В. Дегтярёв [Дехтерев, Дехтярёв] Степан Аникиевич // Православная энциклопедия. Т. XIV. Москва, 2006. С. 299.

² Ремарки автора статті зумовлені не так критичним сприйняттям, як бажанням спрямувати увагу до припущення інших версій.

них богослужінь у московських маєтках графа¹. Отже, митець цілком достатньо, якщо не повно, оволодів традиційним репертуаром – піснеспівами «Обиходу» – і партесними композиціями, поза сумнівом наявними в церковно-співочому репертуарі капели Шереметєвих – одного з найкращих хорів Росії. Водночас, С. Дегтярьов чудово розумів важливість виконавського складу, тому пізніше, у зрілий період його творчості, Шереметєвська капела під його орудою складалася мінімум із 34-х співаків у пропорційно укомплектованих партіях (по 9 дискантів і альтів, 6 тенорів, 10 баритонів та басів). Саме з розрахунку на їхній темброво-технічний потенціал створювалися віртуозні опуси майстра. Цей же фактор зумовив тяжіння «учителя концертів» переважно до крупної концертної форми і, з огляду на згадки про кілька його повних Літургій², загалом до циклічних творів. У доробку Д. Бортнянського є тільки дві Літургії, друга з яких (двоголосна) скомпонована відверто з адміністративних позицій, хоча кількість інших циклів, зокрема концертів, вражаюча. Отже, з огляду на напрацювання доби Бароко і кількість літургічних циклів українських авторів відповідного періоду, зазначена риса творчості С. Дегтярьова є свідченням її загальної належності до плину українських традицій.

Серед уцілілих богослужбових циклів С. Дегтярьова – Ірмоси Пасхи, які зацікавлюють підходом до традиційного

¹ Ідеться про ймовірність, так би мовити, вільнішого вибору співочого репертуару в церкві Живоначальної Трійці в Останкіно (тепер Подвір'я патріарха Московського) і в церкві Знамення поблизу вулиці Воздвиженки в самій тогочасній Москві.

² Про згадувані в документальних джерелах цикли Літургій С. Дегтярьова див. у статті: Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства : [науч. журн.] Москва, 2014. Вып. 1 (13). С. 113.

церковно-співочого жанру¹. У циклі відповідно до святкового чину об'єднано вісім піснеспівів – ірмоси першої («Воскресения день»), третьої («Приидите, пиво пием новое»), четвертої («На божественнѣй стражи»), п'ятої («Утренюем утренюю глубоко»), шостої («Снизшел еси в преисподняя земли»), сьомої («Отроки от пещи избавивый»), восьмої («Сей нареченный и святыи день») та дев'ятої («Свѣтися, свѣтися, новый Иерусалиме») пісень великодняго канону, – а також два приспиви дев'ятої пісні – «Величит душа моя» та «Ангел вопияше Благодатнѣй»².

Оскільки датування твору невідоме, – тобто не маємо можливості з'ясувати, які стильові засади були панівними в час його написання, – у контексті типових установок щодо творчості С. Дегтярьова і безпосередньо перед розглядом структурних і стилістичних особливостей циклу доцільно звернутися до висновків про особливості давніх монодійних зразків цього жанру. Видається, що вони дають змогу краще зрозуміти підхід композитора – представника «італійської школи» – до конкретного богослужбового жанру, як і підстави для прояву свободи в поводженні із сакральним джерелом в умовах дедалі активнішого посилення чинників академічного хорового співу в репрезентативному пласті богослужбової музичної культури.

Ще в XVII ст. закономірності komponування в монодійному пласті давали зразки усамостійнення вербального та музичного структурування. Так, аналізуючи використаний у музично-теоретичному трактаті О. Мезенця «Извещение о

¹ Твір відомий нині за єдиним нотним джерелом: [Сборник] № 5. Сборник духовно-музыкальных песнопений разных авторов. «Из цветной триоди» (Пасхальный). Для небольшого смешанного хора / под ред. Н. Д. Лебедева. Санкт-Петербург : П. М. Киреев, ценз. 1913. № 3. С. 25–30; № 19. С. 64–65. Репринтні відтворення збірника: Москва : Российское муз. изд-во, 1996; Москва : Живоносный источник, 1997.

² Відсутність другої пісні зумовлюється її викривальним змістом та відповідною образністю, недоречною у святковому чині.

согласнейших пометах» (1670) ірмос першої пісні канону Різдва Христового «Христос раждается», З. Гусейнова зауважила, що вже тоді навіть у монодійних зразках «музична форма <...> традиційно не підтримує текстової, утворюючи <...> самостійну структуру, навіть змінюючи моменти кадансування», і «музичний текст цілковито незалежний, у ньому практично немає повторюваних знакових зворотів»¹. Значні зміни, яких зазнав церковний спів у партесну епоху, дедалі більше розширювали простір домінування музичної компоненти: принципи молитовного розспіву і варіантності поступалися місцем стандартним моделям значною мірою під впливом і в руслі риторичного висловлювання і проповіді. Парадоксальне поєднання емоційності та раціональності (так би мовити, раціональна емоційність) класицизму, здавалося б, цілком витісняло домінанти попередніх періодів.

На цьому ґрунті духовні концерти С. Дегтярьова, демонструючи відповідність до канонів жанру, відбивають специфіку класицистичного мислення, досить вільного в інтерпретації образності, вербальних основ та структурних взірців із попередніх періодів розвитку церковно-співочого мистецтва. Однак дещо інші закономірності спостерігаємо в богослужбових піснеспівах і циклах С. Дегтярьова. Тому якщо відійти від стандартних установок, зокрема і класичної витриманості чотири-, шести-, восьмиголосної фактури, то в розглядуваному циклі ірмосів відкриваються інші важливі фактори творчого мислення композитора.

Передусім ідеться про надзвичайну уважність до семантики тексту та його структури, які є не вторинними, а рівнозначними чинниками поряд із музичною компонентою, що свідчить про своєрідний і дещо несподіваний у тогочасних умовах авторської творчості поворот до традицій. Це досить

¹ Гусейнова З. М. Ирмосы в музыкально-теоретических руководствах XVII века // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства : [науч. журн.] Москва, 2010. Вып. 1 (1). С. 28.

суттєво вирізняє підхід С. Дегтярьова на тлі загальної тенденції у творчості його сучасників – композиторів «італійської школи»; хоча кожний його ірмос є цілком оригінальним музичним твором, не опертим на конкретні мелодичні зразки з Ірмологіонів. Такий підхід є типологічною рисою духовно-музичної творчості майстра, яку побіжно зауважив І. Гарднер («Дехтерев брав для своїх концертів текст цілих стихир, ірмосів, або тропарів канонів»)¹. Його легко простежити в циклі завдяки малим масштабам кожної із частин: ірмосом є тільки перша строфа пісні – структурно масштабного розділу канону. До того ж, за рядкової будови колонирядки витримані майже без відхилень від оригіналу. Унаслідок такої уважності до тексту структура кожного з ірмосів є опертою на співвідношення нерівноскладових фраз і несиметричних рядків, а не класичних речень з їх квадратністю, повторністю і тонально-гармонічним співвідношенням. Так, в ірмосі першої пісні перший рядок охоплює 6 тактів (пофразово без урахування паузи: 2 + 2; 1,5), другий – 4 і 3/4 (також без урахування паузи: 2 + 2,5), третій, початок якого накладається на закінчення попереднього, – майже 7 (аналогічно: 3 + 3 і 3/4). Крім того, жодна з побудов тематично не повторює попередніх за досить очевидного прояву варіантності, так би мовити, на загальному рівні. Утворюється синтез рядкової та ланцюгової форм, коріння якого цілком очевидно сягає монодійного формотворення. Музична тканина решти ірмосів розгортається за цим же принципом, причому в першому приспіві дев'ятої пісні виразно виявляється ще й закономірність, властива масштабно-синтаксичним структурам, – поступове укрупнення масштабу до завершальної побудови: 1 («Величит») + 1 («Величит») + 2 («Величит душа») + 2 («душа моя»); 2 («воскресшаго тридневно») + 2 («тридневно от гроба») + 3,5 («Христа Жизнодавца»).

¹ Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви : [в 2 т.] Т. 2. Сергиев Посад : Московская духовная академия, 1998. С. 238.

Тактовий обсяг кожного з ірмосів свідчить про активну взаємодію канонічних та музичних факторів. За малої кількості повторів слів та словосполучень, типових для хорового концерту¹, так би мовити, масштабним «осередям» є сімнадцятитакт. Такий обсяг або близький до нього мають п'ять із восьми ірмосів (ірмос першої пісні – 17 тактів, третьої – 18, четвертої – 16, п'ятої – 17, восьмої – 18). У такий спосіб виявляється класична пропорційність, за межі якої виходять лише ірмоси шостої пісні (27 тактів), сьомої (23 такти) та дев'ятої (52 такти)². Перший приспів дев'ятої пісні менший за всі ірмоси (13 тактів), а другий – сумірний із більшістю ірмосів (18 тактів). Умовна масштабність ірмосів шостої та сьомої пісень пов'язана з нагадуваннями про смертність та її подолання, а ірмосу дев'ятої пісні та її другого приспіву – із жанровою функцією завершальної пісні канону, її підсумковим характером (анафору – повторення слів – застосовано майже виключно в ірмосі та приспівах дев'ятої пісні). У цьому також виявляється аналогія з драматургією монодійних канонів: у них для посилення кульмінаційного завершення іноді застосовувались виразні зміни в мелодичному змісті ірмосів сьомої, восьмої та дев'ятої пісень. Такий принцип оновлення особливо яскраво відбився у другому приспіві

¹ Ідеться про дворазове «Христос Бог нас приведе» в ірмосі першої пісні; дворазові «богоглаголивый Аввакум», «спасение миру» в ірмосі четвертої пісні; триразове «величит», дворазові «душа», «тридневно» у першому приспіві дев'ятої пісні; дворазові «вопяше», «реку», «воскресе», «и мертвья воздвигнувый» у другому приспіві дев'ятої пісні; дворазові «слава бо Господня», «взосия», «ликуй нынѣ», «Сионе», «красуйся», «Богородице», «о востании», «рождества», «рождества Твоего» в ірмосі дев'ятої пісні.

² Ірмос дев'ятої пісні написаний у тактовому розмірі 2/4, тоді як обидва приспиви цієї пісні та решта ірмосів циклу написані в розмірі 4/4 (ірмос шостої пісні починається в розмірі 4/4, далі відбувається зміна розміру на 3/4). За темпом ірмос дев'ятої пісні не відрізняється кардинально від решти ірмосів. Отже, якщо записати його нотний текст у розмірі 4/4, отримаємо 26 тактів замість 52-х у розмірі 2/4.

(«Ангел вопияше Благодатный») та ірмосі дев'ятої пісні («Святися, святися, новый Иерусалиме») дегтярьовського циклу, які звучать поспіль і можуть виконуватись не тільки в чині канону на Утрені, а й як окремих піснеспів на Літургії – задостойник. Масштаб цього ірмосу з приспівом перевищує масштаб усіх попередніх ірмосів, а концертність виявляється чи не найяскравіше в усьому циклі.

Істотні некласичні риси твору простежуємо в його хоровій тканині. За чіткого синтаксичного відокремлення фраз (відповідно до вербальних структур) С. Дегтярьов, аби відтінити їх зміст, вільно оперує засобами хорової фактури. Класичне чотириголосся є основою, але витримане не завжди; притому різні типи фактури викликають різні жанрово-стилістичні асоціації. Так, хоровий октавний унісон на початку ірмосу четвертої пісні, «На божественный стражи», завдяки використанню низхідного руху звуками тонічного тризвуку набуває рис суворо-урочистого класицистичного імперативу. Викладений у хоральному чотириголоссі заклічний виголос на початку ірмосу третьої пісні, «Приидите, пиво прием новое», нагадує тематизм партесного зразка. Водночас у більшості побудов строгого чотириголосся найяскравіше втілено принципи класичного західноєвропейського хорового письма. Від цих побудов пролягає арка до творів періоду панування так званого «німецького стилю» як у російській церковній музиці (О. Львов, М. Бахметев), так і в західноукраїнській (традиції *Liedertafel*). На цьому тлі вже згадувані фрагменти вільного плину голосів – зокрема й імітаційного плану – набувають значення характерної ознаки національного стилю¹.

У зв'язку з цим відзначимо, що впродовж усього циклу хорова тканина, особливо порівняно з фактурою духовної музики наступних кількох десятиліть, є напрочуд пластич-

¹ Відтак поширена думка про те, що з цією метою означений прийом уперше застосував П. Чайковський у піснеспіві «Свѣте тихий» зі Всеношної, також потребує корекції.

ною. Поділ окремих партій, який, здавалося б, є втіленням виключно принципів хорового концерту, насправді лише іноді є однозначно таким. Ідеться про октавні *divisi* басової партії, переважно в кадансах. (Типовими для західноєвропейської музики є й октавні стрибки в нижньому голосі, а також низхідна кварта і деякі затримання.) Показовим щодо проявів національних засад є чергування різних типів хорової фактури. Так, удаючись до ущільнення або розрідження звукової тканини навіть у межах окремої фрази, у сольо-ансамблевих фрагментах композитор створює ілюзію наближення або до строчного співу («содержащья связанныя» в ірмосі шостої пісні), або, частіше, до кантової пісенності («От смерти бо к жизни и от земли к небеси» в ірмосі першої пісні, «но нетлѣния источник, из гроба одождивша Христа» в ірмосі третьої пісні, «и вмѣсто мира пѣснь принесем Владыцѣ» в ірмосі п'ятої пісні).

Відповідно, мелодичний рух є досить різноманітним, причому до нього залучено і другорядні голоси – шляхом дублювання ними провідного голосу в терцію, сексту чи дециму, або фактичного усамостійнення їх мелодичних ліній (насамперед у сольо-ансамблевих епізодах). Прохідними звуками й оспівуваннями, особливо восьмими тривалостями, за цілковитого дотримання правил класичної гармонії створюється відчуття свободи руху, пластичності голосоведення і мелодичної самостійності, що споріднює твір із монодійними зразками.

Ураховуючи критичний погляд на доробок С. Дегтярьова представників російської «нової школи» церковного співу межі XIX–XX ст., які з метою підкреслення національної виразності своїх творів нерідко використовували нетипові для класичної гармонії прийоми (паралельні квінти й октави, перехрещення голосів), відзначимо промовистий факт. Ще століттям раніше С. Дегтярьов у циклі великодніх ірмосів, спираючись переважно на діатоніку *до мажору* і, фрагментарно, найближчих споріднених тональностей, іноді створював досить несподівані ладо-гармонічні ефекти. Показо-

вий приклад – паралельно-терцієвий рух двох сопрано соло з *фа-діезом* у верхній партії на витриманому *до* в альта соло в ірмосі п'ятої пісні (приклад 1).

Приклад 1.

С. Дегтярьов.

Ірмос п'ятої пісні великоднього канону, такти 4–10

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The Soprano part is marked 'Soli' and features a parallel third motion between the two parts. The lyrics are: 'И вмѣс - то мв - ра пѣснь при - не - сем Вла - ды - цѣ.' The score consists of two systems of staves, each with a treble clef for the Soprano and a bass clef for the Alto. The first system covers measures 4-6, and the second system covers measures 7-9.

З одного боку, таким рухом забезпечується тривкість плину *соль мажору*; із другого, – якщо цілісно сприймати вертикаль *до – ре – фа-діез* із розв'язанням у *до – мі – соль* (субдомінантовий тризвук початкової тональності ірмосу, *соль мажор*, або тонічний кінцевої, *до мажор*), то завдяки паралелізму великих терцій складається враження доволі сміливого лідійського звороту.

Із цих же позицій зацікавлює нераціональне повторення тонічного тризвуку з перенесенням функції через тактову риску наприкінці фрази. Такий випадок трапляється в кінці першого рядка ірмосу першої пісні («людие»), тому, з огляду на місце, здається невинним (приклад 2)¹.

¹ Звичайно, маємо враховувати те, що «Ірмоси Пасхи» С. Дегтярьова відомі нині лише за відносно пізнім нотним джерелом, і наявний у ньому нотний текст твору може дещо відрізнятись у деталях від утраченого оригінального.

С. Дегтярєв.

Ірмос першої пісні великоднього канону, такти 1–6

Allegro

S
A
Т
В

Вос - кре - се - ни - я день, про - свѣ - тим - ся лю - ди - е:
 пас - ха, Гос - под - ня пас - ха!

Демонстрування такої невідповідності до законів класичної гармонії на початку циклу (тим більше, що далі наявна генеральна пауза) повинно було мати належну мотивацію. Як видається, вона могла полягати у прагненні, з одного боку, зберегти акцентування першого складу у слові «людиє», із другого, – привернути увагу аудиторії використанням риторичного прийому емпізи. Таке наголошення, яке спільно з інтонацією (низхідна терція в сопрано, одночасний низхідний рух усіх голосів) долає метричний акцент, дає змогу зробити важливу зупинку для осмислення динамічного розгортання початкових фраз, відокремлює їх від наступного тексту і водночас концентрує увагу на сукупності щойно використаних стилістичних засобів. Дві перші музичні фрази репрезентують властивий варіантно-рядковим структурам принцип варіантно-фразового розгортання, що є відображенням традиції партесного співу. Ідеться не тільки про партію мелодичного голосу, у якій оспівування ладової опори розширюється до енергійного закликів звуками тонічного тризвуку зі збереженням силабічного розспіву третього складу у слові «просвѣтимся». Цей принцип поширюється на всю партитуру: здійснюється перехід від парного оспівування

(секстові паралелізми сопрано і тенорів з опорою на альтів і басів) до квазіімітаційного підхоплення заспіву верхнього пласта партитури нижнім; причому застосовується, так би мовити, «мікро-дівізі» (за масштабом використання) у сопрано, тоді як альт у висхідному октавному стрибку наче переймає короткочасно функцію баса. У другій фразі відбувається миттєвий перехід від початкового двоголосся прозорої октави до три-, майже одразу п'яти-, і врешті класичного чотириголосся. Автор твору ніби випробовує можливості звучання, одночасно увиразнюючи закличний характер. Наступною, кульмінаційною фразою («Пасха, Господня Пасха!») цей ефект закріплюється: композитор досягає найвищого мелодичного рівня і розмикає мелодичний плин на квінтовому тоні, у такий спосіб спонукаючи до сприйняття наступного матеріалу, як у структурах давніх розспівів¹.

У великодніх ірмосах С. Дегтярьов не відмовився від невматичного й мелізматичного розспівів тексту, від паралельного руху голосів і парного оспівування (сопрано – тенор), хоча жодного разу не застосував псалмодійного речитативу. Притому очевидною є орієнтація на віртуозність виконання, яка виявляється зокрема у значній кількості сольної-ансамблевих фрагментів. Деякі з них уведено з метою увиразнення семантики тексту (наприклад, соло трьох басів «и сокрушил еси верей вѣчныя» в ірмосі шостої пісні). У такому підході вбачається не так прояв власне концертного стилю, як загальна риса попередньої, партесної епохи зі спрямованістю її мистецтва на аудиторію. Як зауважує Н. Герасимова-Персидська, це мистецтво «явно набуває проповідницької <...> функції. <...> У цьому випадку важливо відзначити не те, як це робиться, а що це означає»².

¹ Такої мелодичної вершини не досягнуто в жодному з наступних ірмосів – навіть у закликі ірмосу третьої пісні («Приидите, пиво пием новое»).

² Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка, 1994. С. 77.

Отже, з огляду на об'єктивні умови запитів до тогочасної творчості та постійного порівняння хору під орудою С. Дегтярьова з Придворною співацькою капелюю можна говорити про певний консерватизм музичного мислення майстра, орієнтованого на авторитетні взірці (впливи Дж. Сарті, Д. Бортнянського, почасти А. Веделя¹). Однак можна і припустити, що митець свідомо намагався знайти баланс між концертним стилем та узвичаєними принципами церковного співу, що робило його твори доступними для різних параміан різних церков, а не тільки для елітної аудиторії.

У зв'язку з цим цікаво розглянути досліджуваний твір крізь призму втілення парадигми усного звичаєвого церковного співу в ХІХ ст. Структурування звичайного піснеспіву відбувається виключно у процесі проспівування текстових фраз і рядків, причому особливе значення мають цезури і загальнохорове взяття дихання. Більшій важливості набуває фактор варіабельності багатоголосся – від унісону до кількох голосів, без обмежень сталістю їх кількості, – оскільки, навіть з урахуванням підпорядкованості провідному мелодичному голосові решти голосів, за імпровізаційного формування фактури в нетекстово-колективній формі виконання музична тканина регламентована лише кількістю та майстерністю виконавців, а також специфікою місцевих звичаїв. Поза конкретним локусом діяльності композитора ці особливості викликають виразну асоціацію з типологічними принципами Києво-Печерського розспіву (принаймні в їх баченні, властивому безпосереднім представникам відповідного локусу). Наприклад, ієромонах Парфеній у передмові до виданої наприкінці ХІХ ст. Всеношної наспіву Києво-Печерської лаври зауважує: «если оставитъ альт, получается гармония всех

¹ Про впливи творчості А. Веделя на творчість С. Дегтярьова див. у статті: Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства : [науч. журн.] Москва, 2014. Вып. 1 (13). С. 105–115.

трёх голосов, двух теноров и баса; удваивается каждый голос – получается шестиголосная гармония»¹. У передмові до виданого тоді ж «Церковно-співочого збірника» зазначено, що композиторам необхідні знання не тільки справжніх церковних наспівів, принципів розспівів і основ осмогласся, а й «того гармонічного трактування мелодій, яке давала <...> добра співоча практика», причому з урахуванням як письмових джерел, так і усної традиції: «на лучших монастырских и соборных клиросах от глубокой древности устойчиво соблюдались, преемственно передаваясь от одного поколения к другому, выработанные хоровою практикою голосовые сопровождения»². Там само йдеться про можливість змінювати функції голосів (за відсутності високих тенорів партія першого голосу може доручатись альту, другого – першому тенору, третього – другому тенору і першому басу); у мішаному хорі допускалось подвоєння партій дискантів тенорами й альтів басами, унаслідок чого утворювались поширені у звичайному нетекстовому співі, зокрема й самолівці, октавні дублювання.

Цікаво, що в одному з описів триголосного варіанта церковного співу, зробленому на початку ХІХ ст.³, констатовано не тільки рудименти стрічкового голосоведення в дубльованні мелодії, а й роль баса в акустичному аспекті: «В началѣ нашего столѣтія спѣвался по церквах <...> вестма поодинокій хорал; первый голос выконывал всегда мелодію (*cantus firmus*), а другій второвал ему терціями или секстами <...>, он прима втором подпѣвал <...> Если же еще бас руку до уст приложил, чтобы, як величалися, страшна резонація была и Бог вѣсть яки фасони затягнуть, то все плясало як та природа и ликувало як той новій Іерусалим, а радостный восклик раз-

¹ Цит. за ст.: Вейнмарн П. П. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса // Русская музыкальная газета. 1896. Июнь. Стлб. 640.

² Предисловие // Церковно-певческий сборник : [в 4 т.] Т. I. Санкт-Петербург : Изд-е Училищного совета при Святейшем Синоде, 1898. С. V.

³ Відомо навіть про двохорний спів триголоссям бурсаків Ставропігії у Волоській церкві Львова в 1830 р.

носився повсюду: “От се хорошо спѣвають, мовбы херувими на землю сойшли!”¹. Важливими є і згадки у праці П. Бажанського про членування піснеспівів на фрагменти соло, дуети та хор («всі»)². «Розкавалкованість» мелодії у звичаєвому співі наводить на думку про збереження чинників чи, можливо, рудиментів традицій гуртових фольклорних розспівів, або респонсорного співу, і, оскільки йдеться про соло та дуети, про епізодичне наслідування принципів хорового концерту.

Перелічені особливості звичаєвого церковного співу тією чи іншою мірою відбилися в «Ірмосах Пасхи» С. Дегтярьова, тому з певністю можна говорити про вияв у них закономірного продовження плинну стилістичних тенденцій, властивих національній духовно-музичній творчості, у якій на новому історичному етапі зберігалися характерні моделі давньої традиції. Митець не прагнув «оживити» своєрідність монодії в багатоголосі, але в багатоголосі його піснеспівів проступають органічні властивості національної церковно-співочої традиції. Тому, хоч за «класичністю» твори С. Дегтярьова і поступаються композиціям Д. Бортнянського, проте навіть в одному розглянутому опусі виявляємо якості, яких прагнути-муть досягти у своїй творчості представники «нової школи» церковного співу на межі XIX–XX ст.

Список використаних джерел

1. Бажанский П. И. История русского церковного пѣнія. Львов : Типографія Ставропигійского Института, 1890. 8+86 с.
2. Вейнмарн П. П. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса // Русская музыкальная газета. 1896. Июнь. Стлб. 627–640.
3. Воробкевич С. И. Наши композиторы. Михаил Вербицкий // Родимый листок. 1879. Ч. 11. 10 (22) июня. С. 170–172.

¹ Цит. за ст.: Воробкевич С. И. Наши композиторы. Михаил Вербицкий // Родимый листок. 1879. Ч. 11. 10 (22) июня. С. 171.

² Бажанский П. И. История русского церковного пѣнія. Львов : Типографія Ставропигійского Института, 1890. С. 66.

4. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви : [в 2 т.] Т. 2. Сергиев Посад : Московская духовная академия, 1998. 640 с.

5. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва : Музыка, 1994. 126 с.

6. Гусейнова З. М. Ирмосы в музыкально-теоретических руководствах XVII века // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства : [науч. журн.] Москва, 2010. Вып. 1 (1). С. 22–29.

7. Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства : [науч. журн.] Москва, 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119.

8. Лебедева-Емелина А. В. Дегтярёв [Дехтерев, Дехтярёв] Степан Аникиевич // Православная энциклопедия. Т. XIV. Москва, 2006. С. 297–300.

9. Предисловие // Церковно-певческий сборник : [в 4 т.] Т. I. Санкт-Петербург : Изд-е Училищного совета при Святейшем Синоде, 1898. С. III–IX.

10. Фролов Э. Д. Вместо предисловия: культура классицизма и современная антикультура // Мнемон : исследования и публикации по истории античного мира / под ред. проф. Э. Д. Фролова ; Санкт-Петербург. гос. ун-т. Вып. 2. Санкт-Петербург, 2003. С. 7–16.

Наталья Костюк. Стандарты классицизма и проявление национальных церковно-певческих традиций: Ирмосы Пасхи Степана Дегтярёва. Изучение образцов различных жанров композиторского творчества в восточноевропейском ареале в период последних десятилетий XVIII – начала XIX вв. позволяет обнаружить важные закономерности, не согласующиеся со стандартами классицизма в музыкальном искусстве. Наиболее ярко они проявляются в богослужбных канонических жанрах, в которых, несмотря на новейшие «концертные» тенденции, действовали факторы культурной традиции определённого региона. Показательным произведением в аспекте совмещения этих различных сфер является цикл ирмосов Пасхи С. Дегтярёва, в котором отчётливо прослеживается значимость стилистических особенностей украинского цер-

ковного пения, в частности, некоторых свойств его устной ветви. Анализ этого произведения сквозь призму воплощения парадигмы обычного церковного пения даёт основания вести речь о зависимости структурирования музыкального материала от текстовых фраз и строк с особым значением цезур и общехорового дыхания, и о заметной роли варибельности многоголосия (от унисона до нескольких голосов без ограничений их одновременного количества). В рассматриваемом произведении явственно проступают качества, которых будут стремиться достичь в своём творчестве представители «новой школы» церковного пения на рубеже XIX–XX вв.

Ключевые слова: церковно-певческие традиции, национальная культура, классицизм, ирмос, устная традиция в церковном пении.

Natalia Kostiuk. The Standards of Classicism and Manifestation of the National Church Singing Traditions: The Easter Heirmoses by Stepan Degtiarev. Study of the different genre samples of composers' creativity in the East-European region during the period of the last decades of the 18th – the early 19th centuries allows discovering the important patterns which do not correspond with the music standards of classicism. These patterns are most clearly manifested in the liturgical canonical genres. In these genres, despite the newest concerto trends, the factors of the regional culture tradition were actual. An illustrative work in the aspect of combining these different spheres is the cycle of Easter heirmoses by S. Degtiarev. In this work, the significance of stylistic features of the Ukrainian church singing, in particular some of the properties of its oral branch, can be clearly seen. An analysis of this work in the light of embodiment of the paradigm of ordinary church singing gives grounds for the conclusion that the structure of musical stuff depends on text phrases and strings with special values of caesura and general choir breath, and that the variability of multy-voice texture (from unison to several voices without restrictions of their simultaneous quantity) plays an important role. In the considered composition, the qualities which the representatives of the "new school" of church music at the turn of the 19th – 20th centuries sought to achieve in their work are clearly visible.

Key words: church singing traditions, national culture, classicism, heirmos, oral tradition in the church singing.