

УДК 78.071.1 (477)

*Гусарчук Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського
tvhusarchuk@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПСАЛМОВОГО ТЕКСТУ У ДВОХ КОНЦЕРТАХ «ДОКОЛІ, ГОСПОДИ, ЗАБУДЕШИ МЯ» ТА ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА

Мета роботи. У статті здійснено порівняння музичних інтерпретацій псалма 12-го у двох духовних концертах – «Доколі, Господи, забудеши мя» А. Веделя та однойменного концерту, який у різних джерелах має суперечливу авторську атрибуцію (А. Ведель або С. Дегтярьов), а також фрагменту псалма 22-го у другій частині останнього концерту та двохорному циклі А. Веделя «Господь пасет мя». За допомогою такого підходу передбачалося віднайти додаткові аргументи для вирішення проблеми авторства другого концерту «Доколі, Господи, забудеши мя». **Методологія** дослідження полягає у поєднанні емпіричного методу та загальнонаукових логічних методів аналізу і синтезу, герменевтичного підходу та компаративного методу, що дозволив за певним параметром (взаємодія слова і музики на композиційно-драматургічному рівні) у творах, які належать одному жанру та одній історичній епосі, виявити індивідуально-стильову специфіку. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорового мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики. **Висновки.** Розгляд двох концертів «Доколі, Господи, забудеши мя» дозволив виявити суттєві відмінності у композиторських підходах до музичної інтерпретації псалмових текстів і на цій підставі зробити припущення щодо приналежності того з названих творів, який має суперечливу авторську атрибуцію, перу Степана Дегтярьова.

Ключові слова: авторство, атрибуція, духовний концерт, псалом, творча спадщина А. Веделя та С. Дегтярьова, українське хорове мистецтво, взаємодія слова і музики, драматургія твору.

*Гусарчук Тат'яна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор
Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Особенности музыкальной интерпретации псалмового текста в двух концертах «Доколе, Господи, забудеши мя» и проблема авторства

Цель работы. В статье осуществлено сравнение музыкальных интерпретаций псалма 12-го в двух духовных концертах – «Доколе, Господи, забудеши мя» А. Веделя и одноименного концерта, который в разных источниках имеет противоречивую авторскую атрибуцию (А. Ведель или С. Дегтярев), а также фрагмента псалма 22-го во второй части последнего концерта и в двуххорном цикле А. Веделя «Господь пасет мя». При помощи такого подхода предполагается найти дополнительные аргументы для решения проблемы авторства второго концерта «Доколе, Господи, забудеши мя». **Методология** исследования заключается в соединении эмпирического метода и общенаучных логических методов анализа и синтеза, герменевтического подхода и компаративного метода, позволившего по определенному параметру (взаимодействие слова и музыки на композиционно-драматургическом уровне) в произведениях, принадлежащих одному жанру и одной исторической эпохе, выявить индивидуально-стилевую специфику. **Научная новизна работы** заключается в том, что впервые в музыковедческом исследовании украинского и в целом восточнославянского хорового искусства эпохи классицизма осуществлена попытка решить проблему авторства произведения при помощи анализа взаимодействия слова и музыки. **Выводы.**

Рассмотрение двух концертов «Доколе, Господи, забудеши мя» позволило выявить существенные отличия в композиторских подходах к музыкальной интерпретации псалмовых текстов и на этом основании сделать предположение относительно принадлежности того из названных приведений, которое имеет противоречивую авторскую атрибуцию, перу Степана Дегтярева.

Ключевые слова: авторство, атрибуция, духовный концерт, псалом, творческое наследие А. Веделя и С. Дегтярева, украинское хоровое искусство, взаимодействие слова и музыки, драматургия произведения.

Husarchuk Tetjana, PhD in Arts, Associate Professor, Ukrainian National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky

The features of musical interpretation of psalm's text in two concertos «Till when, o Lord, will you forget me» and the problem of an authorship

The purpose of the research. The article compares the musical interpretations of the 12th Psalm in two spiritual concertos – "Till when, o Lord, will you forget me" by A. Vedel and the concerto of the same name, which in various sources has contradictory author attribution (A. Vedel or S. Dehtyaryov), as well as the fragment of the 22nd psalm in the second part of the last concert and the A. Vedel's double-choir cycle "The Lord feeds me". With this approach, it was supposed to find additional arguments to solve the problem of the authorship of the second concerto, "Till when, o Lord, will you forget me." **Research methodology** is to combine the empirical method and the general scientific logical methods of analysis and synthesis, the hermeneutic approach and the comparative method, which allowed us to discover the individual-style specifics for a certain parameter (the interaction of a word and music on the compositional and dramaturgical level) in the works belonging to the same genre and one historical epoch. **The scientific novelty** of the work is that for the first time in the musical study of the Ukrainian and generally East Slavonic choral art of the classicism era, an attempt to solve the problem of the authorship of the work by analyzing the interaction of a word and music was made. **Conclusions.** The consideration of two concertos "Till when, o Lord, will you forget me" allowed us to reveal the significant differences in the composer's approaches to the musical interpretation of the psalms texts, and on this basis make an assumption about belonging of that work, which has contradictory author attribution, to Stepan Dehtyaryov's pen.

Key words: authorship, attribution, spiritual concerto, psalm, A. Vedel's and S. Dehtyaryov's artistic heritage, Ukrainian choral art, the interaction of a word and music, dramaturgy of the work.

Актуальність теми дослідження. Питання авторської атрибуції хорових духовних творів доби класицизму, створених українськими композиторами безпосередньо на теренах України та у столицях Російської імперії, вже з початку ХХ століття привертає увагу дослідників, але дотепер залишається актуальним. В останні десятиліття ХVIII ст. спостерігався процес індивідуалізації творчості та підвищення ролі авторства, але останнє все ще залишалося недорозвиненим. Багато творів функціонували як анонімні, деякі втратили авторство з часом через різні причини, наприклад, через заборони на виконання та видання, що найперше стосується творів А. Веделя. Власне, вся історія розвитку жанру духовного концерту пов'язана з «перехрещеннями» творчих спадщин різних композиторів – М. Березовського, Д. Бортнянського, Л. Гурильова, а також італійських майстрів, які працювали в Росії, – Б. Галуппі, Т. Траетті. Однак, мабуть, найбільше питань досі існує стосовно авторства творів А. Веделя та С. Дегтярьова – композиторів одного покоління (1767 та 1766 роки народження відповідно). Цих митців пов'язує також спільне національне походження та співацькі традиції, що в умовах розвитку класицизму та його сильного впливу, зокрема на жанри церковної музики, в

яких працювали обидва композитори, сприяло формуванню у їхній творчості споріднених індивідуальних стилів. Саме ця обставина надзвичайно утруднює вирішення проблеми авторства у тих випадках, коли в різних нотних джерелах одні й ті ж самі твори мають різну атрибуцію – або Веделю, або Дегтярьову, або взагалі ідуть як аноніми. Трапляється й таке: твір не має суперечливої атрибуції у джерелах, але певні композиційні та стильові особливості викликають сумніви щодо його приналежності перу зазначеного у джерелі автора (наприклад, як у концерті А. Веделя «К Тебі, Господи, воззову»). Отже, процес досліджень у згаданому напрямку триває, при цьому дослідники користуються переважно джерелознавчими методами, як наприклад, А. Лебедева-Ємеліна [3], або порівняльним аналізом стилістичних прийомів [2]. Однак обидва методи не є абсолютно надійними при вирішенні проблеми авторства, тож актуальним залишається пошук нових методів дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Чотиричастинний концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» вже давно віднесений дослідниками до категорії творів, приналежність якого А. Веделю видається сумнівною [1, 88]. Антоніна Лебедева-Ємеліна вказує: «за рядом джерел (збірник із зібрання архімандрита Матфея, видання Кирєєва) цей концерт іде з авторством Веделя. Але, скоріше за все, ця атрибуція є помилковою» [3, 396]. Зазвичай дослідниця у своєму каталозі духовних творів епохи класицизму робить висновки щодо авторства творів, які мають суперечливу атрибуцію, на підставі міри надійності нотних джерел. Однак у цьому випадку такий підхід не дав би підстав для однозначного зарахування концерту до творчої спадщини С. Дегтярьова, тому що, по-перше, в єдиному друкованому джерелі (1917 р.) цей твір атрибутовано А. Веделю, по-друге, у такому авторитетному джерелі, як колекція архімандрита Матфея (м. Сергіїв Посад) – також А. Веделю, а у відомому фонді № 283 ВМОМК імені М. Глінки (Москва) твір представлено у двох рукописах: в одному – з авторством С. Дегтярьова, а в іншому – як анонім. Посилаючись на ці джерела [3, 395], А. Лебедева-Ємеліна зазначає: «У Веделя є концерт «Доколі, Господи, забудеши мя до кінця» (автограф – НБУВ, Київ), але він містить іншу музику» [3, 396]. Саме цей аргумент і стає основним для висновку дослідниці про те, що однойменний концерт, що має суперечливу атрибуцію, скоріш за все, належить С. Дегтярьову. Однак цей аргумент не може бути остаточним, оскільки, як ми знаємо, по два однойменні концерти є у творчості як С. Дегтярьова, так і А. Веделя (згадаймо хоча б два концерти на текст 136-го псалма «На ріках Вавилонських» А. Веделя).

У згаданому концерті «Доколі, Господи» Андрій Кутасевич виявив риси, притаманні стилістиці творів С. Дегтярьова, «найпомітніше, – у хроматизованій галантній мелодиці терцетів «Доколі отвращаєши» з першої частини та в яскравій менуетності третьої частини» [2, 13]. Дослідник також вказує на октавно-унісонну фанфару у другій частині циклу, яку відтворено й у фіналі концерту С. Дегтярьова «Висшую небес» [2, 13]. Тож на підставі аналізу стилістичних засобів, використаних у концерті, він чітко ідентифікує його як твір С. Дегтярьова [2, 15]. Проте слід зазначити, що стилістичний метод не

враховує таких явищ, як еволюція творчості та можливість однократного застосування композитором того чи того окремого прийому хорового письма, який для його творчості загалом не є типовим.

Мета статті – розглянувши два концерти «Доколі, Господи, забудеши мя», виявити в них особливості композиторських підходів до музичної інтерпретації псалмових текстів, що може стати додатковим аргументом для підтвердження або спростування раніше висловлюваних дослідниками міркувань стосовно авторської приналежності того концерту, який має суперечливу атрибуцію.

Виклад основного матеріалу. Славнозвісний концерт Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» (№ 3 в унікальній автографічній партитурі) написано на повний текст псалма 12-го, який складається з семи віршів (2-8). Слід насамперед зазначити, що цей текст має певні особливості, через що перед композитором постала непроста проблема драматургічного вибудовування циклу. Дванадцятий псалом являє собою молитовне звернення, тобто з огляду фідеїстичного діалогу має єдине спрямування. При цьому з огляду емоційного наповнення вірші 2-6 надзвичайно драматичні, а вірші 7 та 8 мають уже зовсім інший – славильний характер. Ще однією особливістю є те, що у другому і третьому віршах чотирикратне молитовне звернення розпочинається словом «доколі» (2 а, б та 3 а, б). Ол. Шевчук вказує на такі споріднені поетичні прийоми, що іноді використовуються у текстах псалмів, як епіфора (повтор слова чи фрази наприкінці суміжних рядків) та анафора (повтор на початку сусідніх рядків) [5, 489]. Отже, у другому та третьому віршах псалма 12-го використано анафору, завдяки якій надзвичайно посилюється експресія молитовного звернення.

Аналіз композиції концерту А. Веделя переконує, що автор віднайшов оптимальне рішення, розподіливши текст псалма між трьома частинами циклу у такий спосіб: в основу першої частини покладено вірші 2 а, б та 3 а, б; в основу другої – вірші 4 а, б, 5 та 6; в основу третьої – вірші 7 а, б та 8. Розглянемо це дещо докладніше.

Усі чотири звернення, що розпочинаються словом «доколі», утворили першу частину циклу, всередині якої кожне з них отримало композиційно диференційоване музичне втілення. Композитор дуже поступово озвучує текст першого рядка: спочатку окремо слова «Доколі, Господи, доколі», далі – слова «доколі забудеши мя» (переклички двох терцетів) і, нарешті, повний рядок. Після суцільно ансамблевого першого періоду текст того самого рядка отримує нове музичне втілення у другому періоді, який побудовано переважно як діалог хорового *tutti* та дуету.

Середній розділ частини виявляється складнішим відповідно до його вербальної основи, що включає три рядки: 2 б, 3 а та 3 б. Перший з них («Доколі отвращаєши лице Твоє от мене?») отримує музичне втілення у формі шеститактного періоду. За ним звучить поліфонічний епізод розвиваючого характеру на текст «Доколі положу совіти в душі моєй», який є надзвичайно вдалою знахідкою композитора, адже за допомогою канонічної секвенції (*tutti*)

втілює зміст тексту, що, як пояснює Євфимій Зігабен, означає: «доколі душі мої вдаватися у роздуми і серцю моему тортурам день і ніч» [4, 76].

Принагідно відзначимо, що перший раз слова «болізни в серці» композитор озвучує фразою у мажорі (*ля-бемоль мажор*) і це другий мажорний момент у частині (перший такий «проблиск» чуємо у канонічній секвенції на текст «совіти доколі положу», *мі-бемоль мажор*). Отже, на тлі суцільної печалі обидва ці світлі моменти пов'язані між собою змістовно: роздуми й сердечні тортури та «болізни в серці». На це можна було б і не звернути уваги, якби не так яскраво і недвозначно композитор висловився подібним же чином у *соль-мажорному* терцеті «І душа моя смятеся зіло» у першій частині концерту «Помилуй мя, Господи» (№ 6 в автографічній партитурі). Отже, не виключено, що вже тут, у Третьому концерті, є натяк на якусь «сердечну муку», від якої автор так пристрасно проситиме Господа звільнити його душу (див. першу частину Шостого концерту).

Останнє звернення за участю слова «доколі» – «Доколі вознесеться враг мой на мя?» – отримує музичне втілення у заключному розділі частини, причому тут спостерігаємо помітний розвиток психологічного стану. Від самого початку молитовні звернення посилюються завдяки трикратному повтору слова «доколі» з поступовим «завоюванням» мелодією все вищого діапазону, а далі слова «доколі вознесеться враг» у зустрічному русі нижньої та верхньої пари голосів (*tutti*) набувають імперативного звучання. Як видається, висхідний рух басів і тенорів символізує наступ ворогів, а низхідний рух дискантів і альтів – ніби авторське слово, відповідь, що має стримати, протидіяти цьому наступу. Таким чином, всередині молитовного звернення відбувається персоніфікація, що унаочнює конфліктну ситуацію.

Незбагненна за глибиною драматизму, експресії та новаційністю виражальних засобів друга частина концерту включає в себе чотири вірші і відповідно складається з чотирьох розділів. Частина розпочинається пристрасною молитвою, втіленою у знаменитому *до-мінорному* чоловічому квартеті («Призри, услыши мя, Господи»). У подальшому композитор знаходить різні варіанти втілення слів «да не когда усну в смерть»: ритм з непарним поділом долей у поєднанні з низхідним рухом по звуках гармонічного мінору та рух паралельними терціями по звуках хроматичної гами (тридцять другі тривалості у верхніх голосах), що створює ефект спонтанного падіння, далі – «заколисування» у кадансі (паралельні сексти в пунктирному ритмі у дискантів та тенорів).

В останньому розділі, подібно до заключного розділу першої частини, спостерігаємо персоніфікацію образів у межах молитовного звернення, коли проникливим фразам дуету тенорів («стужающіі мі») відповідають репліки *tutti* («возрадуются»), які ніби передають викрики ворогів – переможців.

У фіналі концерту композитор поєднав два останні вірші псалма (7 а, б та 8). Вірш 7 а є у змістовному сенсі поворотним від молитовних звернень, що мали характер прохання й очікування, до молитви сподівання (уповання): «Аз же на милость Твою уповах». Саме цими словами розпочинається фінал концерту. Наступний же рядок – «возрадується сердце мое о спасеніи Твоєм»

(7 б) та останній, восьмий вірш – «Воспою Господеві благодіявшему мні, і пою імені Господа Вишнього» – мають характер поклоніння, хвали, благодаріння.

Фінал складається з чотирьох розділів. У першому (ансамблевому) періоді озвучено текст «Аз же на милость Твою уповах» (7 а). Наступна – туттійна побудова заснована на вірші «возрадується серце моє о спасенні Твоєм» (7 б). Цей самий вірш покладено і в основу наступного, другого розділу. Третій розділ розпочинається як реприза тематична, тональна й фактурна, не дивлячись на експозицію нового тексту: «Воспою Господеві благодіявшему мні», а ось заключний, четвертий розділ розпочинається знов із тексту «благодіявшему мні» (два терцети). Цей експозиційний фрагмент отримує безпосереднє продовження у розвиваючому фрагменті, який, проте, написано на новий текст: «і пою імені Господа Вишнього». Цей сегмент тексту у псалмі не виділено як окремий рядок восьмого вірша, проте А. Ведель все ж таки виділив його досить рельєфно – і функціонально, і фактурно, і динамічно. Отже, як бачимо, композитор досить вільно розподілив текст між композиційними одиницями фінальної частини, керуючись власним драматургічним задумом.

Керуючись, мабуть, власним сприйняттям тексту, А. Ведель залишає у фіналі загальний настрій твору, передусім його першої частини, що має лірико-драматичний, елегійний характер. Як видається, композитор витлумачує слова «возрадується серце моє» (7 б) і подальші слова вірша восьмого як обіцянку на майбутнє, як вдячність за допомогу Всевишнього. При цьому в музиці відчувається особлива проникливість молитовного звернення, ніжність (див., наприклад, «м'які» секундні закінчення фраз). У заключному ж розділі широко розспівується слово «пою» (канонічна секвенція) та слово «Господа» (гамоподібний злет у мелодії на дециму), дуже виразне підкреслення слова «Вишнього» альтерованим акордом (терцквартакорд другого шабля з підвищеною терцією). Зазначимо при цьому, що з погляду музичної мови концерт є надзвичайно показовим для стилю А. Веделя, але в образному плані його особливість – практична відсутність контрастності – поєднує його з попереднім концертом – «Спаси мя, Боже» (№ 2 в автографічній партитурі). Надалі ж, у наступних концертах, буде відбуватися дуже суттєве розширення мажорної сфери.

Розглянемо тепер деякі аспекти взаємодії слова і музики у другому концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному А. Веделю в деяких друкованих джерелах.

Концерт, який ми надалі будемо називати концертом С. Дегтярьова, складається з чотирьох частин: *Adagio*, *Allegro*, *Largo*, *Allegro*. На відміну від розглянутого однойменного концерту А. Веделя, у цьому творі використано неповний текст псалма дванадцятого (пропущено вірші 4 а, 6, 7 а та 8), а також окремі вірші псалма 22-го «Господь пасет мя»: 1, 2 а, б та 4. Остання обставина надає нам додаткові можливості для порівняння зі стилем А. Веделя, оскільки на текст цього псалма у нього написано однойменний двохорний концерт (№ 10 в автографічній партитурі).

З погляду концептуальної цілісності вербального «лібрето» концерту, створеного композитором, введення рядків із псалма 22-го у другій частині циклу не видається цілком виправданим, адже щойно, у першій частині чотирикратно прозвучало молитовне звернення, що розпочиналося словом «доколі» («доколі, Господи, забудеши», «доколі отвращаєши», «доколі положу», «доколі вознесеться враг»), і раптом у паралельному мажорі, дуже бадьоро, у темпі *Allegro* розпочинається друга частина: «Господь пасет мя, і нічтоже мя лишит». Очевидним є те, що композитор керувався тут насамперед бажанням створити частину, контрастну попередній, що, мабуть, і було причиною введення тексту 22-го псалма.

На початку наступної, третьої частини (*Largo, до мінор – фа мінор*) повертається молитовний настрій («Призри, услиши мя, Господи»), але це молитовне звернення, висловлене, як справедливо вказує А. Кутасевич, у менуетній стилістиці [2, 13], не є надто глибоким емоційно та суб'єктивним, навіть незважаючи на ансамблевий виклад. Наступне ж, туттійне проведення тексту вірша 4 а викликає явні асоціації з оперною музикою, що також не сприяє адекватному втіленню молитовного тексту.

У фіналі концерту використано лише один рядок вірша сьомого: «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм». Композитор скористався можливістю інтерпретувати цей текст безпосередньо – у радісних, панегіричних тонах: розпочинається фінал у *ля-бемоль мажорі*, який вводиться після третьої частини (*фа мінор*) методом співставлення; під час першого проведення тексту відбувається модуляція у *мі-бемоль мажор*, у якому далі звучить терцет і шестиголосний туттійний фрагмент. Однак, композитору далі потрібно було якось «виходити зі становища» – завершувати концерт в основній тональності циклу (*фа мінор*). Тож наприкінці четвертого проведення тексту «Возрадується серце моє о спасенії Твоєм» відбувається відхилення у *до мінор*, і з цього моменту до кінця фіналу (а це загалом 27 тактів) музичний розвиток пов'язаний з тональностями *до мінор* і *фа мінор*. Таким чином, більша половина фіналу фактично заперечує за настроєм першу (меншу) його частину, даючи розвиток емоційного стану «зі знаком мінус», що, зважаючи на зміст вербального тексту, не видається виправданим з погляду драматургії.

Розглянувши композиційний план концерту в загальних рисах, звернімо тепер увагу на дрібніші, але не менш важливі й промовисті деталі взаємодії слова і музики. Передусім порівняймо дві музичні інтерпретації четвертого вірша (4 а) 22-го псалма – «Аще бо і пойду посереді сіни смертнія, не убоюся зла, яко Ти со мною еси». У двохорному концерті А. Веделя «Господь пасет мя» цей текст на початку третьої частини концерту втілено у восьмиголосному фугато, в якому нагромадження різко дисонансних звучань створює надзвичайно похмурий, страхітливий образ (тут використано ходи на збільшену секунду між третім на підвищеному четвертим щаблями, по вертикалі утворюються мала та велика секунди, зменшена квінта, малі нони тощо). Натомість С. Дегтярьова цей текст не надихнув на створення подібного образу, текст трактовано безпосередньо, у позитивному плані: імітації активного висхідного руху голосів по звуках *мі-бемоль-*

мажорного тризвуку озвучують слова: «а ще бо і поїду», і подібним же чином, але в унісонному викладі – слово «не убоюся».

Якщо інтерпретація вищезгаданого тексту може розглядатися як своєрідна або спрощена, порівняно з інтерпретацією А. Веделя, то наступні приклади з концерту С. Дегтярьова демонструють уже відверту невідповідність характеру музики змісту вербального тексту. Зокрема, це спостерігаємо у *мі-бемоль-мажорному* фрагменті «усну в смерть» з галантним «присіданням» (до речі, мінор з'являється тут лише з четвертого проведення тексту). Загалом індіферентним до змісту словесного тексту є фрагмент «Да не когда речет враг мой: укріпихся на него», за виключенням підкреслення слова «враг» альтерованим акордом (субдомінантовий секстакорд з підвищеною примією).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше у музикознавчому дослідженні українського і загалом східнослов'янського хорového мистецтва доби класицизму здійснено спробу розв'язати проблему авторства твору за допомогою аналізу взаємодії слова і музики.

Висновки. 1. Аналіз взаємодії слова і музики в концерті Артемія Веделя «Доколі, Господи, забудеши мя» засвідчує вмотивованість музичної інтерпретації вербального тексту як на композиційному, так і на концепційному рівнях, глибоку експресію, надзвичайно яскраву виразність усіх засобів музичної мови, дивовижну винахідливість композитора у віднайденні різних способів втілення слова із застосуванням розширеного трактування тексту молитви (образна персоніфікація). Усі ці ознаки є характерними і загалом для творчості А. Веделя.

2. Другий концерт «Доколі, Господи, забудеши мя» є набагато простішим з погляду виконання. У ньому не знаходимо подібної до однойменного концерту А. Веделя глибини у втіленні псалмових текстів. Драматургічний план циклу не втілює природного психологічного процесу, відповідного змісту й емоційному тону молитовного тексту. Важливо зазначити, що подібні ситуації драматургічної неузгодженості музики зі змістом вербального тексту трапляються і в інших духовних концертах С. Дегтярьова, наприклад у циклах «Боже мой, вскую оставил мя еси», *соль мінор* та «Услиши, Боже, глас мой», *мі-бемоль мажор*. У концерті «Доколі, Господи, забудеши мя» поряд із вдало знайденими композитором виражальними засобами для втілення тексту трапляються і зовсім індіферентні або й вкрай невідповідні моменти.

3. Відзначена якісна різниця у трактовці псалмових текстів у двох розглянутих концертах є симптоматичною і такою, що має цілком зрозуміле пояснення, якщо зважити на різну міру релігійності двох композиторів. Артемія Веделя ми уявляємо собі, на підставі спогадів його сучасників, як людину надзвичайно глибоко релігійну, як аскета в умовах мирського життя, як праведника і провидця, який узяв добровільно на себе найтяжчий подвиг юродства Христа ради, далі ж – як послушника Києво-Печерської Лаври, який не зміг «вписатися» у тогочасне монастирське життя. Натомість про релігійність Степана Дегтярьова ніякої подібної інформації немає. Композитор вів цілком світський спосіб життя, виконуючи, як відомо, безліч обов'язків як головний капельмейстер і керівник знаменитого домашнього театру М. Шереметєва (тому не дивно, що на стилістиці його творів

безпосередньо позначився вплив західноєвропейської, передусім оперної музики). Хорова духовна творчість композитора мала відповідати культурним запитам певного середовища, значна частина його творів створювалася до певних подій, а не лише за покликом душі, що не могло не позначитися на характері та мистецькій якості творів. Будучи надзвичайно обдарованим і високоосвіченим музикантом, демонструючи блискучу композиторську майстерність у багатьох своїх творах, С. Дегтярьов часто «програє» А. Веделю у глибині драматургічних концепцій духовних концертів, у силі втілюваних молитовних почуттів, тож різниця їхніх творів, як видається, найбільш відчутна саме у цій площині, а не в аспекті стилістики, хоча й там, безумовно, є відмінності.

4) Виявлені в результаті порівняльного аналізу двох концертів особливості музичної інтерпретації псалмових текстів дають додаткові аргументи на підтвердження раніше висловлюваних думок дослідників щодо більш вірогідного авторства Степана Дегтярьова у другому (чотиричастинному) концерті «Доколі, Господи, забудеши мя», приписаному у деяких джерелах Артемію Веделю.

Література

1. Гусарчук Т. Артемію Ведель. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Вип. 2 / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 69-101.
2. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.
3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765 – 1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 665 с.
4. Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. Москва, 2013. 944 с.
5. Шевчук Ол. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: вид-во ІМФЕ, 2018. С. 488-494.

References

1. Husarchuk, T. V. (1999). Artemiy Vedel. Ukrainskiy Muzykalnyi Arkhiv. Dokumenty i materialy z istoriyi ukrainskoyi muzyky. 69-101. M. B. Stepanenko (comp). Kyiv: Tsentrmusinformat [in Ukrainian].
2. Kutasevych, A. V. (2015). Style Differentiation of Sacred Music Heritages of Stepan Degtiarev and Artem Vedel: the Issues of the authorship in the Contradictive Attribution Works: summary of dissertation ... Candidate of Arts in spetiality 17.00.03. Art of Music / The Ukrainian National P. I. Tchaikovsky Academy of Music. 18. Kyiv [in Ukrainian].
3. Lebedeva-Yemelina, A. V. (2004). Russian Sacred Music of the Era of Classicism (1765 – 1825). Catalog of Works. Moscow: Progress-Traditsiya. 665 [in Russian].
4. Tolkovaia Psaltyr Evfymyia Zyhabena: Spiritual and educational issue. (2013). Moscow: Sintagma, 944 [in Russian].
5. Shevchuk, O. I. (2018). Psalm. Ukrayinska Musichna Entsiklopediya. Vol. 5. Kyiv: vyd-vo IMFE. 488–494 [in Ukrainian].