

УДК 783.6:785.6(477)

*Лісецький Степан Йосипович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ СТЕПАНА ДЕГТЯРЕВСЬКОГО – ЯСКРАВІЙ ЗРАЗОК УКРАЇНСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ (ПРОБЛЕМА ОБРАЗНОСТІ ТА СТИЛЮ)

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню ряду хорових духовних концертів С. Дегтяревського – видатного українського й російського композитора другої половини XVIII – початку XIX ст. **Методологія.** Зроблено аналіз образного змісту, композиційних і стильових особливостей дев'яти хорових циклів (інші, а їх біля шістдесяти, поки нам недоступні). **Наукова новизна.** Виявлено, що творчий доробок композитора належить до класицизму. Образно-емоційний стрій музики Дегтяревського розвивався у двох рідних напрямках: 1) церковної музики України другої половини XVIII ст. і пісенно-романсової фольклорної української музики 2) загальноєвропейських тенденцій Бортнянського, Веделя, Моцарта, Сарти та ін. Наявні хори С. Дегтяревського є зразками високого професіоналізму й майстерності. **Висновки.** Зроблено аналіз образного змісту та специфічних рис музичного стилю хорової духовної музики С. Дегтяревського. Дев'ять концертів композитора (це частка його спадщини) повернулася в українську сучасну виконавську культуру: в останні роки їх майстерно виконує Київський муніципальний хор «Київ» під керівництвом народного артиста України М. Гобдича.

Ключові слова: Степан Дегтяревський, композитор, класицизм, хорова музика, хорові концерти, fuga, фольклор.

Лісецький Степан Йосифович, кандидат искусствоведения, доцент Киевского университета им. Бориса Гринченка

Хоровые концерты Степана Дегтяревского – яркий образец украинского классицизма (проблема образности и стиля)

Цель работы. Статья посвящена исследованию ряда хоровых духовных концертов С. Дегтяревского – выдающегося украинского и русского композитора второй половины XVIII – начала XIX ст. **Методология.** Сделан анализ образного содержания, композиционных и стилевых особенностей девяти хоровых циклов (другие, а их около шестидесяти, нам пока недоступны). **Научная новизна.** Определено, что творческое наследие композитора относится к классицизму. Образно-эмоциональный строй музыки Дегтяревского развивался в двух направлениях: 1) церковной музыки Украины второй половины XVIII ст. и песенно-романсовой фольклорной украинской музыки; 2) и в то же время он близок к общеевропейским тенденциям Бортнянского, Веделя, Моцарта, Сарти и др. Имеющиеся в наличии хоры С. Дегтяревского являются образцами высокого профессионализма и мастерства. **Выводы.** Произведен анализ образного содержания и характерных черт музыкального стиля хоровой духовной музыки С. Дегтяревского. Девять концертов композитора (а это только часть его наследия) вернулись в украинскую современную исполнительскую культуру: в последние годы их мастерски исполняет Киевский муниципальный хор «Киев» под руководством народного артиста Украины Н. Гобдича.

Ключевые слова: Степан Дегтяревский, композитор, классицизм, хоровая музыка, хоровые концерты, fuga, фольклор.

Lisiecki Stepan, PhD in Arts, associate professor of Borys Grinchenko Kyiv University.

Choral concerts of Stepan Degtyarevsky – a vivid example of Ukrainian classicism (the problem of imagery and style)

Purpose of Research. *The article investigates a series of spiritual choral concerts of S. Degtyarevsky, an outstanding Ukrainian and Russian composer of the end of the XVIII – the beginning of XIX century. Methodology.* *The analysis of image content of the compositional and stylistic features of the nine choral cycles are done. The other (about sixty) are not available).*

Scientific novelty. *The author has determined that the creative heritage of the composer refers to Classicism. Degtyarevsky's emotional music system has developed in two directions: 1) Ukrainian sacred music and song-romance Ukrainian folk music of the second half of the XVIII century; 2) the connection with the European trends such as Bortniansky, Vedel, Mozart, Sarti and others. The available choirs of S. Degtyarevsky are excellent models of professional skills and craftsmanship.*

Conclusions. *The image content and character of the musical style of choral sacred music of S. Degtyarevsky are analysed.. Nine concerts of the composer (it is only a part of his legacy) returned to contemporary Ukrainian culture. Recently, the Kyiv Municipal Choir «Kyiv», headed by N. Gobdich, the People's Artist of Ukraine, has played them.*

Keywords: *Stepan Degtyarevsky, composer, Classicism, choral music, choral concerts, fugue, folklore.*

Актуальність теми дослідження. Поштовхом до написання статті стали дві причини: 1) дослідження життєвого шляху талановитого композитора Степана Дегтяревського – етнічного українця, який у своїй творчості досяг загальноєвропейського визнання, – здійснене українським істориком, кандидатом історичних наук Василем Куком у ряді статей [2]; 2) Муніципальний хор «Київ» під керуванням народного артиста України Миколи Гобдича розпочав записи духовної хорової музики Степана Дегтяревського (1766–1813). На сьогодні цей колектив записав дев'ять хорових концертів і випустив їх на одному компакт-диску [1]. Саме спираючись на ці матеріали, ми хочемо дослідити як образний світ музики композитора (хоча б цих творів), так і їх стильові засади. Зауважимо, що це тільки невелика частка його духовної хорової музики, авторитетні видання вважають, що їх налічується більше 60-ти хорових концертів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про композитора писали російські науковці у книзі «Очерки по истории русской музыки» (1790–1825), як про автора ораторії «Мінін і Пожарський», де вміщено дані про його життя і творчу діяльність [4].

Мета статті – зробити аналіз образного змісту та специфічних рис музичного стилю хорової духовної музики С. Дегтяревського.

Виклад основного матеріалу. Українське енциклопедичне видання «Мистецтво України» за редакцією А.В. Кудрицького дає про композитора таку довідку: «Дегтярьов Степан Оникійович [справж. – Дегтярьовський; 1766, с. Борисовка, тепер смт. Курської обл. – 23.IV (5.V) 1813, Курська губ.] – укр. і рос. композитор, диригент, співак (тенор), піаніст та педагог. Навчався у школі півчих у Борисовці та Останкіно (тепер у складі Москви), приватно вивчав теорію композиції у А. Сапієнца та Дж. Сарті (з останнім бл. 1790 їздив до Італії). З юнацтва – співак і артист оркестру, з 1789 – педагог, гол. хормейстер т-ру графів Шереметьєвих у Кусково (побл. Москви), диригент графської хор. капе-

ли. У своїх тв. використовував інтонації укр. нар. пісень. Тв.: ораторії «Мінін і Пожарський» або «Визволення Москви» (1808), «Втеча Наполеона» (незаверш.), бл. 60 хор. концертів, церков. музика. Переклав рос. мовою працю В. Манфредіні «Правила гармонічні та мелодичні для навчання всієї музики...» (1805)» [3, 196].

Уточнимо, що Антоніо Сапієнца (1755, Неаполь – 1829, Петербург) – італ. вок. педагог і композитор. З 1783 жив у Петербурзі, викладав у Театр. училищі. Отже, контакти із ним для С. Дегтяревського були дуже корисними. Можливо, Дегтяревський навчався у Театральному училищі в Петербурзі, оскільки він досить тривалий час працював головним хормейстером театру графів Шереметьєвих. Поїздки із Дж. Сарті до Італії для Дегтяревського треба розглядати як подальше підвищення кваліфікації чи визнання його творчих здібностей композиторських, диригентсько-хорових і педагогічних.

Зосередимо увагу на дев'яти хорових концертах. Нагадаємо сьогоднішнім читачам, що хорові циклічні концерти писали українські композитори-класицисти другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.: М. Березовський, Д. Бортнянський і А. Ведель. До цього переліку цілком обґрунтовано треба віднести С. Дегтяревського і С. Давидова, їхня композиторська праця проходила у цьому ж часовому проміжку й належить до творчого напрямку класицизму.

Треба зазначити, що представлені тут хорові концерти № 1-9 Дегтяревського – це тричастинні цикли: Allegro-Largo-Allegro (до деяких із них композитор додає ще й повільний вступ, який тут позначений як окрема частина). Хоровий концерт – це до певної міри аналог ранньокласичного симфонічного циклу без менюета. Знаємо, що хорові духовні концерти виконувалися на церковній Службі, звідси і характер музики, і тип образного та темпового контрасту: пульсуюче, рухливе алегро; спокійна, розважлива лірика у різних її варіантах; радісний, підсумовуючий, іноді урочистий фінал. У повільному вступі композитор готує появу першої швидкої частини. Це загальна схема, втім образний зміст хорових концертів, зокрема № 1-9, різний. Передусім, виділимо чи не найбільшу групу образів радісних, піднесених, світлих. Це частини із таких концертів: хор. конц. № 1, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 6, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 7, ч. I і ч. III (фінал), хор. конц. № 8, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 2, ч. III Largo (світла, повільна музика) і ч. IV Al-legro. В урочистих тонах витримано хор. конц. № 5, ч. I Maestoso. В плані глибокої зосередженості написано хор. конц. № 4, ч. I Largo. Лірика скорботна представлена: хор. конц. № 3, ч. III Lento, лірика просвітлена представлена у повільних частинах таких хор. конц. № 4, ч. III Adagio, № 7, ч. II Largo, № 9, ч. I Andante. Ніжно-ліричні образи композитор створив у хор. конц. № 1, ч. II Largo, № 6, ч. II Adagio. Виокремимо лірику пісенно-романсову, українсько-фольклорну: див. хор. конц. № 5, ч. III Adagio, № 9, ч. III Adagio, № 3, ч. II Allegro.

Ще зупинимося на активних, динамічних, швидких частинах, у тому числі фіналах хорових циклів. Це – хор. конц. № 4, ч. IV (фінал) Allegro vivace; хор. конц. № 5, ч. IV (фінал) Allegro, хор. конц. № 6, ч. III (фінал) Allegro vivace; хор. конц. № 9, ч. II і ч. IV Allegro.

Отже, у виборі змісту музики С. Дегтяревський йшов, з одного боку, від церковної музики (урочисті, прославні, скорботні, просвітлено-піднесені), з другого боку, від фольклору (лірико-широкі, активно-рухливі, маршові, ніжно-ліричні дівочі). Важливо, що композитор формує концерт як цикл на принципах образних контрастів. С. Дегтяревський писав хорову музику в рамках класицистського стилю. Ми можемо знайти ряд паралелей з музикою українських композиторів-класицистів – Д. Бортнянського, А. Веделя, і з творчістю віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, і з доробком італійських композиторів-класицистів, зокрема Дж. Сарті, А. Сапієнці та ін.

У рамках цієї статті ми тільки поставимо проблему.

Мелодичний матеріал хорової музики Дегтяревського загалом класицистський. Композитор добре володіє ресурсами загальноєвропейської мелодики, хоч він, як і кожний європейський композитор цього напрямку, веде пошуки своєї власної мелодики. Мелодії, що використані композитором у його хорових духовних концертах, доцільно поділити на кілька груп: повільні скорботні мелодії, урочисто-прославні, радісні, ліричні повільні, лірико-просвітлені, лірико-розспівні, активно-похідні, радісно-хороводні, веснянково-хороводні тощо. Тип мелодій залежить від багатьох факторів: змісту музики, темпу, мелодичного рельєфу, ладу та ритміки, а також наявності чи відсутності мелізматики.

Правда, С. Дегтяревський як етнічний українець людина, що була тісно пов'язана з життям простих людей, селян, був обізнаний з дитинства із українською народною творчістю, вже в період зрілості він творив свою музику також і в фольклорному ключі; важливо, що він витворив окремий пісенно-романсовий український пласт мелодики, зокрема музичних тем та музичних творів чи їх окремих частин.

Наприклад, початкова тема хор. конц. № 3 Allegro написана у фольклорному ключі (1-9 т.). Починається вона двома жіночими солістками, мелодичне розгортання відбувається за нормами народного співу, зокрема, ліричної пісні, втім, тема ближче до пісень-романсів. Разом з тим, композитор не дає просто терцову втору, а прикрашає мелодію мелізмами: групето, форшлаг-гами; не зовсім звичні для фольклору стрибок на кварту вгору (do^2 - fa^2) та на сексту вгору й униз (*сі-бемоль*¹-*соль*²-*сі-бемоль*¹). Для того, щоб продовжити перше речення теми композитор включає триголосну гармонію: D-IV_{7 +1} -D і D-IV_{6 +1}. Отже, перше речення має шість тактів, воно розгорталося за пісенно-романсовою традицією. Друге речення теми має три такти, воно викладено як мелодія з двома гармонічними голосами (7-й т.), а у 8-му такті як красива мелодія збагачена мелізмами (групето, довгий форшлаг, дрібні ноти), мелодію підтримує терцова втора. До того додамо тональність теми *фа* мі-нор (тут вжито і натуральний, і гармонічний мінор, це також пісенно-романсова українська традиція).

Наведемо ще одну тему, яка близька до попередньої. Це – тема з ч. III (Adagio) хор. конц. № 9, тема викладена трьома жіночими солістками. Тут дається класичний зразок фразування: мотив (1 т.) + мотив (1 т.) + фраза (2 т.); мотив (1 т.) + мотив (1 т.) + фраза (2 т.); до цього додається внутрішнє розширення – чотири такти. Потім дається ще два зовнішні доповнення по чотири та-

кти. В 59 т. є невелика каденція у сопрано, а наприкінці (65-68 т.) даються мелодичні й гармонічні стримування інерції руху. Незважаючи на невеликі розміри Adagio (всього 20 тактів), ця частина концерту яскрава, своєрідна, художньо-вражаюча, українська пісенно-романсова.

Зупинимося на ще одній темі, яку композитор створив у ч. II Adagio хор. конц. № 8. Вона загалом має журливо-ліричний, місцями схвильований зміст і близька до українських пісень-романсів. Композитор не прагне наслідувати фольклорний жанр, а творить тему в його характері, додаючи свої індивідуальні риси. Фольклорне і авторське тут іде поруч. Тема має 14 т., вона викладена не-стандартно: перше речення має шість тактів (60-65 т.), друге – чотири і третє – чотири; заключний каданс даний тільки в кінці. У темі ведеться робота на різних ділянках: то в мелодії, то в гармонії, то в тембрових барвах.

Краса мелодії захоплює і загальним пісенно-романсовим планом, і композиторськими індивідуальними «втручаннями». Фольклорне і авторське тут синтезується. Уже навіть у перших шести тактах помітна робота композитора над інтонацією: початок ($re^1, re^1; соль^1, сі-бемоль^1, ля^1, ля^1$) спокійний, фольклорний, об'єктивний, але наступна мелодична фраза ($ля^1, ля^1-сі-бемоль^1, сі-бемоль^1-до^2, до^2-сі-бемоль^1, сі-бемоль^1$) пройнята схвильованістю, душевним трепетом; ще більшого загострення мелодія набуває в наступній побудові (62-63 т.). Гостроти надає IV ступінь –підвищений у мінорі з наступним стрибком мелодії ($до-дієз^2-соль^2$) і подальшим її рухом: $фа-бекар^2-мі-бемоль^2-re^2-до-дієз^2-re^2$; заспокоєння не відбувається, бо тут, у 63 т. з'являється дисонантна гармонія – збільшений тризвук. Тільки з 64 т. гармонічні звучання стають благозвучними.

До цього додамо темброві барви (група солістів та хор), різну ритміку (чвертні й половинні; восьмі, шістнадцяті й тридцятьдругі), яка вносить то схвильованість і ритмічне пожвавлення, то заспокоєння.

Гармонія в хоровій музиці Дегтяревського витримана в класицистських нормах. Тут панує мажорний та мінорний лади (є й винятки – мінор з підвищеним IV ст.) та мінорні вкраплення у мажорний лад. У ряді циклічних творів митець дотримується єдності тональності, в інших залучає й близькі тональності. У хоровому концерті № 8 при головній тональності re мажор повільна частина дається у $соль$ мінорі та близьких до неї $сі-бемоль$ мажор й $до$ мінор. Отже, цикл не витримується в одній, а дається у близьких тональностях. Композитор використовує функціональну систему, яка і в часи молодих років С. Дегтяревського, тобто у 80-і й 90-і, була актуально діючою. Вибір акордів залишається типово класицистським, переважаючими є головні ступені ладу, побічні входять у функціональні групи T-S-D як їх замітники (варіанти). До речі зауважити, що барочних архаїзмів в музиці Дегтяревського ми не помітили. II тризвук і септакорд вживається як варіант субдомінанти, VI тризвук – частіше як замітник тоніки у перерваних кадансах. Альтерація акордів субдомінанти та доміанти композитор використовує не часто. Крім тризвуків Дегтяревський вживає септакорди і нонакорди.

Модуляційна техніка в музиці Дегтяревського розвинута, логічна і здійснюється з професійною легкістю. Цікавими, на нашу думку, є поява мінорно-

субдомінантових вкраплень у мажорні тональності та мажоро-мінорні чергування. Але це так звані передбачення майбутньої романтичної епохи.

Окремо треба сказати про мелодичну фігурацію та мелізматику, яка досить часто дається у Дегтяревського разом з нею. Це – затримання, прохідні й допоміжні звуки, передйоми, комбіати. З мелізмів – форшлагги (переважно довгі), морденти, групето, пасажоподібні побудови типу каденцій тощо.

Фактура у творах Дегтяревського різна: гомофонно-гармонічна, акордова, народно-поліфонічна, класично-поліфонічна, гармонічна з більшою або меншою мелодизацією голосів, гармонічно-поліфонічна. Треба відзначити, що фактура викладу і вибір складів у творчості Дегтяревського досить широкий і різноманітний. З музичних форм вкажемо на різні типи періодів, двочастинні й тричастинні форми, часте вживання різних типів сонатної форми (неповної – без розробки або без репризи).

Композиційні принципи хорового циклу. Музична тема і її розвиток. Розпочнемо розмову з музичного тематизму. Написати емку, кількадементну, ритмічно і фактурно багату музичну тему є не стільки ознакою професіонала, скільки талантом композитора. Почнемо із простих тем. Тема побічної партії із ч. I хор. конц. № 6 (з 19 по 34 т.) – це 16-тактний період квадратної будови, тональність ля мажор (перше речення закінчується на домінанті, друге – заключним кадансом). Цей виклад зроблено у трьох голосах, що нагадує кантову фактуру: мелодія, терцова втора і функціональний нижній голос. Подібною до розглянутої теми є побічна партія з ч. I (Allegro) хор. конц. № 7 (29-44 т.), це – період з двох речень: 8 т.+ 8 т., виклад триголосний (три жіночі солістки, три чоловічі солісти). Період однотональний. Наступна тема з цієї ж частини концерту № 7 (44-62 т.) – період із двох однакових речень по вісім тактів із зовнішнім доповненням: а – 8 т., а – 8 т. + доповнення – 4 т. У фіналі Allegro хорового концерту № 7 тема побічної партії (149-158 т.) має форму періоду з 10-и тактів, який закінчується половинним кадансом ($K^6_4 - D$), друге речення є розвитком першого. 1-е речення – 4 т., 2-е – 6 т. (розширення внутрішнє).

Цікавою, на наш погляд, є тема побічної партії з фіналу (Allegro) хорового концерту № 8 (117-130 т.). Вона має 14 тактів і не ділиться на речення. Наступна за нею – заключна партія (130-140 т.) – період, що має 11 тактів і на речення також не ділиться.

Сонатну форму композитор Дегтяревський використовував досить часто, але рідко коли звертався до повного алегро з усіма його розділами. Частіше – це варіативне використання окремих розділів сонатного алегро: тільки експозиції, експозиції і її повторення, сонатної форми без розробки, сонатного алегро з розробкою і кодою тощо. Від чого залежить такий вільний вибір варіантів сонатної форми? Тут є, на нашу думку, кілька причин: перша – композитор пов'язаний з текстом (тобто, ця риса вокально-хорової музики має свої нюанси), друга – прагненням митця постійно оновлювати музичну форму.

Концерт № 8 «Благословлю Господа, вразумившого мя» *ре* мажор представляє собою тричастинний цикл: Allegro, Adagio, Allegro. Ч. I цього концерту – сонатна експозиція – досить багата на музичні теми, вони інтонаційно контрастні. Уже в рамках головної партії (1-15 т.) є кілька інтонаційних зерен, у

сполучній партії (16-27 т.) їх ще декілька. Наприклад, перша побудова починається із сильної долі (половина і дві чверті), наступна дається із затакту (дві чверті в затакті, подальший розвиток дається восьмими), ще одна – розспівується восьмими. У сполучній партії навпаки: спочатку даються затактові поспівки, що викладені за принципом двохорності (15-17 т.), а потім звучить цільна п'ятитактна фраза (17-21 т.); подібно повторена друга половина сполучної партії (21-27 т.). Ритміка головної і сполучної партій контрастна, саме різній ритміці ці дві побудови написані в цікавому ключі.

Із вступом побічної партії (28-43 т.) композитор вносить і емоційно-образний, і фактурний контраст. Митець виклав мелодію одноголосно спочатку в басах, а потім у тенорах і сопрано. А далі формує широкі, кількатактні заокруглені фрази. Тональний план експозиції: Г.п. – *ре* мажор – *ля* мажор, С.п. – *ля* мажор, П.п. – *ре* мажор. За ними йде кода-реприза (з 43 т. і до кінця), вона будується на матеріалі головної партії, зокрема на двох її тематичних «зернах» (три чверті в затакті й чверть з крапкою та розспівування восьмими), тональність коди-репризи *ре* мажор, *до* мажор, *ре* мажор. Отже, ця музична форма – сонатна експозиція (без заключної партії) і кода на матеріалі головної. До того ж, тональний план експозиції незвичний: П.п. дається в головній тональності.

Ударною у хоровому концерті № 9 є друга частина «Воспойте Єму і пойте Єму» – сонатне алегро. При виборі форми композитор обмежив себе тільки сонатною експозицією та кодою. Головна партія (19-29 т., *ре* мажор) кількаелементна: а) початок – пульсуючий, затактовано активний, б) потім затактовість згладжується м'якими септимовими інтонаціями і затриманнями (23-24 т.), в) а потім даються більш широкі мелодичні побудови, що підводять до завершення головної партії (з 25 до 29 т.). Сполучна партія невелика, вона дещо спокійніша, мелодично загальмована й однотипна (29-33 т.), тут відбулася модуляція до *ля* мажору (до домінантової тональності).

Побічна партія лірична (33-39 т.), її характер посилений ніжним тембром жіночих солюючих голосів. Заключна партія (39-42 т., *ля* мажор) дається як туттійний підсумок, як гармонічне завершення. Кода-реприза (42-48 т., *ре* мажор) написана на інтонаційному матеріалі головної партії: м'яких ліричних інтонацій, затактованої поспівки, розспівуваннями шіснадцятими і кадансуванням (II₆-K₄⁶-D). Образний і тональний контраст закладений в межах форми цієї частини і на рівні тем, і в середині тем головної, сполучної, побічної і заключної партій, тим більше, остання виконується трьома солістками, що робить цю сонатну, неповну форму художньо переконливою, життєво спроможною.

Фінал, ч. IV хор. конц. № 4, написаний у сонатній формі без розробки і з повтореною експозицією (класична реприза передбачає проведення усіх партій в головній тональності, тут, у фіналі хор. конц. експозиція проведена без змін у такому тональному плані: головна партія в *до* мінорі, побічна партія в *мі-бемоль* мажорі). Утім неповна сонатна форма масштабна (аж 123 т.), вона стала великою за рахунок поліфонічної фактури і поліфонічного розвитку і тим вона для нас цікава. Головна партія утворена з двох періодів (109-134 т.), другий період (з 121т.) є поліфонічним варіантом першого. Головна партія має активний, похідний характер. Тут важливим є поліфонічний виклад спочатку у двох голосах, а потім у чотирьох. Побічна партія (135-154 т.) гармонічна, причому композитор чергує триголосся, чотириголосся й двоголосся. Заключна партія (154-164 т.) *до* мінор.

Тональний план експозиції: *до* мінор, *мі-бемоль* мажор, *до* мінор, причому вона закінчується кульмінацією на VII₇ зменшеному. І це викликає потребу ще раз повторити експозицію у незмінному вигляді. Твір з такою цікавістю слухається, що слухач може не помітити потрібних змін в репризі (все ж це повторена експозиція). Не зважаючи на неповну сонатну форму, фінал утворює дійову структуру, активне розгортання музичної оповіді відбулося завдяки поліфонічним засобам.

У сонатній формі (неповній) написана I частина (Adagio) хор. конц. № 3. Цей чотиричастинний хоровий цикл відносимо до майстерних і чи не найбільш художньо досконалих. Досить рідкісний випадок, коли Adagio пишеться у сонатній формі, хоч і неповній. На наш погляд, С. Дегтяревський вів постійний пошук у рамках сонатної форми, для нього важливо було знайти цікавий, нестандартний варіант форми. Що ж вийшло у композитора в Adagio (ч. I) хор. конц. № 3? Тут є тільки сонатна експозиція, в якій кожний її розділ відіграє свою композиційну функцію. Тема головної партії (1-9 т.) є кількаелементна: а) народне, пісенно-романсове двоголосся, б) гармонічний зворот класичного типу: D-IV₇₊₁ -D, D-IV₆₊₁ -D, в) кантова фраза: мелодія, терцова втора і гармонічний бас. Форма головної партії – період дев'яти тактів (6 т. + 3 т.). Кілька різних тематичних елементів робить зміст теми багатим, тут є і фольклорно-романсове начало, і класично-гармонічна послідовність, і кантовий виклад, який перейшов у класицизм із бароко. Тональність Г.п. *фа* мінор (у середині теми є відхилення у *сі-бемоль* мінор). Для сполучної партії (9-16 т.) композитор написав нове тематичне «зерно», воно ритмічно цікаве: восьма пауза, дві восьмі ноти й дві шістнадцяті, чверть, дві восьмі й ще одна восьма в наступному такті. Ця поспівка викладена у двох хорових партіях (А. і Т.), потім імітується ще у двох голосах (А. і Б.), і нарешті у С. Імітаційні вступи надали музиці більш активного звучання (у тексті йдеться: «Боже ізбави мя от востаючих на мя»). Далі композитор дає діатонічну секвенцію (12-14 т., яка звучить гарно, широкорозспівано), за нею дає заключний каданс у паралельній тональності *ля-бемоль* мажор. Якщо сполучна партія контрастна до головної, то побічна близька до головної.

Побічна партія (17-24 т.) ч. I хор. конц. № 3 заснована також на пісенно-романсовому матеріалі, перше речення дано у кантовому викладі, у другому реченні дається розвиток – інтонації активізуються й підводять до заключного кадансу в *ля-бемоль* мажорі. Заключна партія (24-30 т.), як і початок сполучної, активна. Вона будується на тематичному «зерні» із сполучної, причому розвиток витримується до кінця Adagio. Отже, маємо цікаву, художньо повноцінну сонатну експозицію, наводимо її схему: Г.п. (1-9 т.) *фа* мінор, С.п (9-16 т.) *ля-бемоль* мажор, П.п. (17-24 т.) *ля-бемоль* мажор, З.п. (24-30 т.) *фа* мінор.

Ч. I – Allegro – хор. конц. № 6 «Хваліте Бога во святых Его» належить до майстерних творів, концерт цікавий, передусім, образними контрастами. Ця частина насичена радісними музичними темами. Вона написана в сонатній формі, де є експозиція, розробка і кода. Головна партія в експозиції (1-10 т., *ре* мажор) радісна, піднесена; тут є декілька поспівок, що мають урочистий характер, це за-

тактова поспівка, в якій є дві половинні і дві чвертні ноти, друга – дається восьмими тривалостями, як розспівування, і каданс, що витримується половинними. Сполучна партія дається в активному пульсі (10-18 т., *ля* мажор), оскільки тут включено активний ритм (восьма пауза, восьма нота, чверть, дві восьмі). Побічна партія (19-34 т., *ля* мажор) вносить у сонатну експозицію м'який, ліричний контраст, тут звучить тріо жіночих солістів, потім тріо чоловічих солістів. Фактурний контраст є вагомим і переконливим. Заклучна партія (34-39 т., *ля* мажор, *ре* мажор) є пульсуючою, ритмічно активною (восьма пауза, восьма нота, чверть, дві восьмі), вона підводить короткий підсумок. Розробка досить розгорнута (39-77 т.), мотивна, тут переважають розспівування. Матеріал головної теми, яка тут розвивається секвентно (*ре* мажор, *сі* мінор, *соль* мажор, *мі* мінор), має урочистий характер. Вона дається і як розспівування, і як «зсув» у тональність мінорної субдомінанти. Цей тональний контраст є хоч не тривалим (всього п'ять тактів), але вражаючим. Уводячи з 60-го такту розспівування, композитор продовжує розробку. З 71-го такту дається кадансування в головній тональності – це коротка кода.

Ч. III, фінальна (*Allegro*) хор. конц. № 7 «Радуйтеся, праведнії, о Господі» має радісний, життєствердний характер. Фінал написано в сонатній формі без розробки. Тема головної партії радісна, піднесена. Вона починається з поспівки (*ре, ре, ре* – половинні, *до-дієз, сі, ля, соль, фа-дієз* – восьмі), яка повторена ще два рази. Якщо на початку композитор виділяє половинні, то пізніше на перший план висунуто восьмі; після тривалого розвитку, тема гальмується половинними і чвертними на чергуванні домінанти й тоніки. Побічна партія (149-158 т.) ритмічно дещо спокійніша і співучіша, вона звучить половинними і чвертними тривалостями. Заклучна партія (159-170 т.) ритмічно і мелодично активна. Тональний план типово класичний: *ре* мажор – *ля* мажор.

Після експозиції (без розробки) відразу дається реприза: головна партія (171-190 т.) завершується у головній тональності, так само в головній тональності *ре* мажор звучать побічна (191-200 т.) і заклучна партії (201-215 т.). Кода коротка, вона представляє собою повний заклучний каданс. Отже, фінал хорового концерту № 7 побудовано на трьох темах: головна і заклучна партії – радісні, побічна – більш спокійна і співуча.

Ч. IV (*Allegro*) хор. конц. № 9, що починається словами «Яко Бог велій Господь», – швидка, активна, радісна. Тут композитор використав сонатну форму без розробки. Він заклав образний, фактурний і тональний контраст між головною і побічною темами в експозиції. Якщо головна і сполучна партії витримані в урочисто-піднесеному ключі (Г.п. – 69-84 т.; С.п. – 84-96 т.), то побічна – лірична за змістом, особливо ніжно звучить перше речення (тріо солістів, 97-108 т.). Заклучна партія, що має нову тему (109-126 т.), витримується в активному пульсі, в її основі – імпульсивний ритм (три восьмі в затакті), характер музики святково-активний. Тональний план експозиції класичний: *ре* мажор – *ля* мажор. Реприза у фіналі хорового концерту № 9 неточна. Якщо головна партія залишається без змін (127-142 т.), то сполучна скорочена – наполовину (142-

148 т.), а побічна партія пропущена взагалі. Заключна партія дещо змінена й більш узагальнююча. Звучання фіналу загалом мажорне, радісно-піднесене.

Повільні частини концертів (частіше друга, а в окремих циклах третя) є ліричними центрами хорових циклів. Ч. II з хор. конц. № 1 ніжно-лірична за характером. Ч. III (Lento) із хор. конц. № 3 скорботна за своїм змістом. Переважна кількість повільних частин світло-ліричні, дві з дев'яти витримані в українському пісенно-романсовому ключі. Розглянемо кілька з кожної групи.

Ч. III (Lento) із хор. конц. № 3 забарвлена в сумні тони. Тут багато журливих інтонацій, пунктирних ритмічних фігур. Дві музичні теми представляють відмінні форми мелодичного розгортання. Перша тема вільніша за розспівом (123-130 т.), друга – пройнята жорстким пунктирним ритмом, чітким пульсом (130-133 т.). Якщо у першій темі є більше свободи в її мелодичному розгортанні (мелізми, тріолі, затримання), то у другій підкреслено пульсуючий строгий пунктирний метро-ритм. У подальшому теми будуть повторені ще раз з певними змінами. Тональний план Lento: *сі-бемоль мінор, ре-бемоль мажор, сі-бемоль мінор, фа мінор*, завершується повільна частина на домінанті *фа мінору*.

Ч. II «Дадіте славу Богові» (Адажіо) з хор. конц. № 6 має ніжно-ліричний характер, який створюється соло високого сопрано, підтримуваного ще двома жіночими голосами, що чергуються з хором. Це, власне, – арія сопрано, інтонаційно і ритмічно досить віртуозна. Адажіо звучить як вокальний жіночий ансамбль з легкою підтримкою хору. У кінці частини – *Andante sostenuto* – дається ще одна акордова тема, яка вносить спокій, хорове *ре-мажорне* завершення.

Ч. II (Adagio) з хор. конц. № 8 «Сего ради возвеселися серце» є не тільки образним, темповим, але й ладовим контрастом, тональність повільної частини *соль мінор* при головній тональності циклу *ре мажор*. Це красива лірика, пройнята мелізматиною й душевним теплом. Інтонаційно вона близька до пісенно-романсової української народної творчості. Тут композитор синтезує і фольклорне, і класичне (інтонаційна будова теми проаналізована вище в цій статті).

Ч. III Adagio з хор. конц. № 9 є лаконічною (має всього 20 тактів) і є простою за викладом. Тут композитор справді домігся природної краси, яка близька до пісенно-романсової фольклорної практики, яка вже формувалася на межі XVIII і XIX ст. Автор спочатку виклав музичну думку – дванадцятитактний період у жіночому триголосному складі. Тут панує красива романсова мелодія, підтримана терцовою второю і гармонічним нижнім голосом. Винятком є невеличка каденція солістки в 11-му такті. Власне, період є зразком краси і прикладом простоти та національної української характерності. Наступна побудова – це два зовнішні розширення до періоду, тут композитор включив повний мішаний хор, давши своєрідний коментар тому, що прозвучало, і завершення частини. Повільна частина (ч. III) з хор. конц. № 5 порівняно невелика (22 т.). Це – період, що утворений з першого експозиційного речення (64-71 т.), другого речення розробкового плану (72-81 т.) і завершення, що готує зв'язку до фіналу концерту. Ця повільна частина на початку дається як зіставлення солістки з хором, потім дається як тріо солісток, а в другому реченні як секвентний розвиток. В завершенні здійснена модуляція із *фа мінору* у *сі-бемоль мінор*

(домінанта до тональності фіналу). Дві повільні частини хор. конц. № 2 і № 4 загалом світло-ліричні за характером, в них композитор дає короткочасні мінорні вкраплення, які є своєрідними передбаченнями мажоро-мінору ХІХ ст.

Фінали хорових концертів С. Дегтяревського – радісно-рухливі, урочисті, сповнені руху, навіть танцювальних чи хороводних рис. Вище ми розглянули фінали трьох хорових концертів, які були написані в сонатній формі (це – фінал хор. конц. № 4, фінал хор. конц. № 7 та фінал хор. конц. № 9).

Третя фінальна частина Концерту № 6 – *Allegro vivace* – починається коротким вступом, але далі (з такту 122) викладається яскрава, радісна музика, яка звучить з такими словами: «Благословен Бог», вона витримується в рухливо-радісному пульсі. За формою це тричастинна репризна форма із невеликим вступом, короткою кодою і тонально нестійкою серединою: вступ (116-122 т.), А (122-141 т.), Б (141-160 т.), А (161-181 т.), кода (181-187 т.). Весь фінал дається на одному диханні.

Фінал хорового концерту № 3 написаний у формі фуги. Темп *Allegro* – сприяє активним і вольовим рисам музики. Тема фуги викладається в альтів, вона має шість з половиною тактів (ніби обривається), хоча в наступному го-лосі вона звучить з дев'ятого такту. Тональність *фа* мінор. Наступне проведення теми дається у *до* мінорі в сопрано, протискладення звучить в альтів чвертними тривалостями, що підтримує ритмічний пульс. Наступні вступи здійснюються в басах (*фа* мінор) і в тенорах (*до* мінор), тобто у тоніко-домінантових співвідношеннях. Протискладення утримується. Отже, експозиція фуги є повною, тема проведена в усіх голосах хору.

П'ять тактів модуляційний хід підводить до середньої частини фуги у *ля-бемоль* мажорі. Спочатку тема проводиться у тенорів, потім – у сопрано. Відзначимо, що композитор постійно використовує протискладення, яке про-низано активним ритмом. З 222 такту починається реприза, тема вступає у сопрано, а через два такти у басах тема вступить у тій самій тональності імітаційно. Потім тема проводиться канонічно в *сі-бемоль* мінорі (з 229 такту). З 241 такту починається завершення фуги, як доміантно-тонічне завершення фіналу хорового концерту № 3.

Наукова новизна. Виявлено, що творчий доробок композитора належить до класицизму. Образно-емоційний стрій музики Дегтяревського розвивався у двох річищах: 1) церковної музики України другої половини ХVІІІ ст. і пісенно-романсової фольклорної української музики 2) загальноєвропейських тенденцій Бортнянського, Веделя, Моцарта, Сарті та ін. Наявні хори С. Дегтяревського є зразками високого професіоналізму й майстерності.

Висновки. Підведемо деякі підсумки: 1) Усі хорові цикли є тричастинними, що будуються за принципом Швидко-Повільно-Швидко; до деяких концертів додано повільний вступ, який позначено як окрема частина; 2) С. Дегтяревський не стандартизує структуру хорових циклів, а шукає нові підходи. Вони виявляються на різних рівнях. 3) Хорова духовна музика Дегтяревського належить до класицизму, вона близька як до музики українських класицистів – Д. Бортнянського і А. Веделя, – так і віденських класиків – В. Моцарта і Й. Гайдна, – й італійських класицистів другої половини ХVІІІ, зо-

крема, Дж. Сарті. Зауважимо, що в одному з останніх творів композитора – ораторії «Мінін і Пожарський» – паралелі із музикою італійською і німецькою є ще більш помітні; 4) Образний зміст дев'яти хорових концертів витримано в одній емоційно-образній сфері, а музика ораторії, як світського твору, в дещо іншій. І це для усіх зрозуміло, воно продиктовано особливостями жанрів – духовного хорового концерту і світської ораторії; 5) Вражаючим є різнохарактерний тематичний матеріал. Тема – це основа образу, це і ембріон музичної форми чи її розділу; 6) Найчастіше вживаною Дегтяревським є сонатна форма, вона використовується у різних варіантах: тільки експозиція, повторена експозиція, експозиція з розробкою і кодою, експозиція і реприза (точна чи неточна) тощо. Сонатна форма вживається як у перших швидких частинах, так і у фіналах (як виняток, у повільній частині). Тільки в одному фіналі композитор використав фугу. Зауважимо, що в ораторії «Мінін і Пожарський» Дегтяревський написав кілька високомайстерних фуг. 7) Повільні частини хорових концертів С. Дегтяревського є ліричними центрами циклів, вони різні за характером музики, переважно лірико-просвітлені, хоч є й сумні; 8) Фінали дев'яти духовних концертів С. Дегтяревського життєствердні, радісні або урочисті; 9) Хорова музика С. Дегтяревського високохудожня, своєрідна, яскрава.

Література

1. Дегтяревський С. Хорові концерти № 1-9. Компакт-диск. Виконавець Київський муніципальний хор «Київ». 2008 р.
2. Кук В. Матеріали про композитора С. Дегтяревського (статті в українській пресі 1970-80 років).
3. Мистецтво України. Біографічний довідник. За ред. А. В. Кудрицького. – К.: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. – С.196.
4. Язовицька Е. Е. Кантата і ораторія. С. Дегтярьов / Е.Е. Язовицька // Нариси з історії російської музики. За ред. М.С. Друскіна і Ю.В. Келдиша. – Л.: Держ. муз. вид-во, 1956. – С.158-167.

References

1. Dehtyarevskyy, S. (2008). Choral concerts № 1-9 [Voice]. Artists Kyiv Municipal Choir "Kyiv" (CD-ROM) [in Ukrainian].
2. Kuk, V. S. (1989). His talent and slavery ruined [Stephan Dehtyarevskyy]. Ukraine, No 40, 14-15 [in Ukrainian].
3. Kudrytskiy, A.V. (ed.) (1997). Art of Ukraine. Biographical Directory. Kyiv: Ukrainska Encyclopedia [in Ukrainian].
4. Iazovitskaya, E. E. (1956). Cantata and oratorio. S. Degtyarev. Essays on the history of Russian music. M. S. Druskin, Y. V. Keldish (Eds.). Leningrad: Gos. muz. Izdat. [in Russian].