

возрастными периодами развития детей, программными школьными требованиями и национально-патриотическим воспитанием. Большинство его песен и сегодня составляют ценность для музыкально-педагогической работы в условиях учебных заведений.

**Ключевые слова:** Сидор Воробкевич, композиторское творчество, народнопесенные традиции, творческое наследие, интонационная структура.

*The article is discussing the musical heritage of Bukovynian composer, conductor, pedagogue, public figure and writer of XIX century Sydor Vorobkevych in close interconnection with traditions of Ukrainian folk songs, whose the richest couleur of melodies served the basis for his productive creative musical (including vocal, choir, research and pedagogic) activity. First on the territory of Bukovyna Sydor Vorobkevych created numerous musical training literatures and systemized musical pedagogic material for schoolchildren in compliance with requirements of academic syllabus and national patriotic idea. Majority of his songs nowadays are valuable in musical pedagogic work in the context of environment of educational establishments.*

**Key words:** Sydor Vorobkevych, composer's oeuvre, folk song traditions, artistic legacy, intonation structure, folk base.

УДК 7.071.1:781.62

Тетяна Кіреєва

### МОДЕЛЬ ЧАСУ У ТВОРЧОСТІ С.С.ПРОКОФ'ЄВА

*У статті пропонуються розгляд моделі часу у творчості С.Прокоф'єва, аналіз його художніх смислових орієнтирів композиції через інтонацію, жанр, стиль, осмислення інтертекстуальної специфіки музики.*

**Ключові слова:** С.Прокоф'єв, часова модель, композиція, інтертекст.

Сучасний розвиток стилю наукового мислення стверджує синергетичний напрям пізнання в гуманістичному, культуротворчому, антропософському, акмологічному вимірах. З гносеології виділяються бівалентна, неформальна, багатозначна наука з особливим евристичним розділом знання про творче мислення. Багатомірність смислових значень покликана реалізувати творчу, композиційну сутність, інтелект, фантазію, традиції, знання, персоніфікований стиль як певну концептуальну інформацію. Творчість С.С.Прокоф'єва, як факт творіння художніх смислових орієнтирів композицій через інтонацію, жанр, стиль, осягнення інтертекстуальної специфіки музики, сприяє виявленню філософії, моделі часу великого композитора, що є метою нашої статті.

Матеріальне й духовне в культурному світі переплетені. Духовне виникає як внутрішній зміст музичного творіння через систему знаків, символів, асоціацій. Матеріальне покликане подавати й оформляти певну доцільність, утілювати в реальність субстанцію сонатної форми, п'єси, сюїти, концерту, арії, опери, балету, симфонії тощо. Як зазначає Г.Франк, “розум вбачає в буття не тільки явну, дану в зовнішніх відчуттях дійсність ... реальність ..., але і входить понад часове, ідеальне буття” [1, с.26]. Музична культура являє собою сутність і зміст “ідеального буття”, з якого виростає вся сукупність духовного життя суспільства й особистості. Виникаючий взаємозалежний діалектичний зв'язок між характером виконуваного твору, творчою індивідуальністю артиста й композитора, який написав творіння, дозволяє найбільш органічно вирішити головну проблему просторово-часового виміру. Творче втілення нотного запису композитора можливо, коли виконавець поєднує імпровізаційну свободу та невимушеність з мудрою стилістичною ощадливістю, коли твір звучить як “живе слово”, тільки через “сувору ритмічну структуру, через глибокопродуманий композиційний план, через складний комплекс поетичних і філософських ідей й аналіз” [2]. Думки великого теоретика, ученого, філософа Б.В.Асаф'єва, що сформували нові виконавські ідеали, нову музично-естетичну критику у 20-ті роки ХХ століття, актуальні й сьогодні. Вони допомагають артистам, співакам, інструменталістам, композиторам, теоретикам, історикам, працівникам мистецтва й культури знайти свій шлях у “причасті до художніх творінь” [3].

Новий час відкриває “динаміку відвертої плинності”, що стала прикметою руху як такого. Одночасно дає початок новому прояву організації музично-естетичного простору, новому музичному мисленню. Зміни настільки радикальні, що, аналізуючи їх, можна констатувати факт

цього перевороту в концертному жанрі. Музичний твір, скріплюючи масштабні розгортання багатоплановими сполуками, стає фактором певного значення прокоф'євської музики. Спатіально-темпоральний вимір, характерний для концертів, проявляється в метрі, такті, періодичності, становленні динамічних принципів, напрямі до різноманітних рівнів її впорядкованості. Проявлення цієї сутності формує визначеність музичного процесу через просторові категорії. Устремління до ефектів, яскравості, рельєфності, виразності колориту створює широке поле різноманітного простору. Яскравий музичний потік енергії, утілений у стрімко розвинутому, класично збудованому одночасному сонатному Allegro з елементами циклічності, концертний матеріал великого діапазону, виразних можливостей фортепіанної музики, множинність різноманітних фарб, штрихів, контрастів, ритмічних конструкцій, віртуозних пасажів, масштабність звучання з фрагментами м'якої ліричної експресії вимагають від виконавців зібраності, волі, неабиякого темпераменту, віртуозності, проникнення у світ прокоф'євських образів.

”Істинно людська діяльність – це зміна всіх і всяких предметних форм, формотворчість – вільне, універсальне цілеспрямоване” [4, с.27]. Прокоф'євське “інформаційне поле” – основа ціннісно-сислового універсуму, зміст культурної сутності комунікативного процесу, на основі якого формуються спілкування, процес, стан, культурний знак, символ, музичний текст як внутрішній образ. Фіксується поняття музично-культурної форми, з'єднується зовнішнє з внутрішнім, затверджуються в буття “інформаційні згустки”, “еволюційні задумки, антропні принципи” [5, с.11].

Перший концерт для фортепіано з оркестром – приклад мудрого прокоф'євського будівництва музичної драматургії. Блискуча, віртуозна, динамічна композиція; розділи взаємопов'язані, впливають один з іншого; простежуються риси циклічності, сонатного Allegro, сюїтності; Andante assai – щира лірична сповідь; музично-філософська концепція з кодою, завершується “дзвоном”. Десятитактова кода набуває особливого значення, післямова, завершальний знаковий елемент грандіозної музичної думки.

“Дзвіниця” у проведенні теми концерту, “просвітленість”, активно-спрямований характер виконують функцію розв'язки, створюють перспективу розширення кордонів звукового обсягу, стверджують цілісність і єдність змісту, форми; сприяють: енергія, імпульсивність, образність, різноманітність динамічних відтінків; ритмічне мелодійне, поліфонічне, артикуляційне новітнє в поєднанні з традиційним; вишуканість гармонії, тембрових і реєстрових засобів виразності; пошук нових форм концертного жанру.

Виявляються такі закономірності в співвідношеннях спатіальності й темпоральності: кожна з категорій проявляє себе через іншу; існують у суперечливій єдності, підкоряючись коливанням пріоритету спатіальності, то темпоральності, нового синтезу просторово-часового виміру. У характері С.С.Прокоф'єва переважав мужній, активний динамічний початок, що стало фундаментом для новацій, експериментів, сарказму, юнацького запалу, оптимізму, енергії радості, у той самий час сторінки ніжної лірики, високі за своєю значущістю, зведені на п'єдестал “вознесення духу” над світськими пристрастями та вносять просвітлення, здатне врівноважити різко драматичні, “агресивні” пориви, натякають на ту душевну гармонію, яка є для творця завжди бажаною й кінцевою метою.

У Andante assai з Першого фортепіанного концерту, фрагментах з Третього фортепіанного концерту, привабливих картинах з балету “Ромео і Джульєтта”, вальсових епізодах із Сьомої симфонії, Andante із Шостої та Сьомої фортепіанних сонат, Рондо й Andante із Шести п'єс ор. 52 для фортепіано, Казці і Спогадах з Восьми п'єс для фортепіано ор. 3, ор. 4, фрагментах з Другої частини віолончельної сонати, Третьої частини скрипкової і флейтової сонат “переважають настрої м'які, мрійливі, усмішкові, вишукано-прості “... відчувається збагачення авторської душі ... Всесвіт проявляє себе не тільки в карколомних вихорах, їй властивих при постійному русі, а й у моментах глибокого розчину душі, спокою і тиші” [6, с.195]. Пригадуються висловлювання видатних музикантів про С.С.Прокоф'єва, його творчість: “... напрямом прокоф'євських прагнень – до сонця, до повноти життя, святкової радості буття” [7]; “... це якийсь по-особливому світлий, мажорний концерт всієї музики, точно залитий сонцем пейзаж” [8]; “Ви, мій дорогий Прокоф'єв, могли б сказати: Сонце – це Я” [9]; “незвичайна ясність стилю і конструктивна досконалість музики вразили мене ... нічого в такому роді я ніколи не чув ... Шоста соната класично струнка ... незважаючи на всі гострі кути – чудова. Соната зацікавила

мене й з виконавської точки зору ... вчив її з великим задоволенням ...” [10]. Твір сприймається як художній документ епохи, достовірний факт культури, істинність якого ґрунтується на властивостях його автора.

Прокоф'євський музичний текст являє багатозначність і новизну, музичні конструкції, що включають у себе семіотичні, структуралістичні, історичні переосмислення й зміни ракурсів розглянутих і створюють новий смисловий універсум, нове художнє трактування фактів. Послідовність становлення об'єктивно-ідеальних реалій людини-знаково-семіотичного інтертекстуального середовища-твору мистецтва, його інтерпретації-часу з проявом стильового процесу та вивчення в живих системах висунули на перше місце проблеми розвитку особистості. Час іде в бік життєвого устремління, еволюції, “час – це прояв створення творчого світового процесу” [11]. Час як категорія завжди привертала увагу великих учених – Арістотеля, Ньютона, Галілея, Ейнштейна. Завдяки теорії відносності, класична модель часу була суттєво змінена, поставлена в залежність від швидкості руху, отримала нове розуміння властивостей зрозуміння суперпростору, асиметрії. Оригінальну модель запропонували: Н.Козирев – “час створює силове поле, стає активним учасником світобудівництва” [12]; В.Вернадський – “реальний час створюється рухом життя” [11]; В.Муравйов – “історія Землі, Космосу – одне ціле, культура частини Світу ... з космічною енергією ... Розум ... у творах ... культури й діяльності людини збереже Всесвіт, ... творчий акт людини має здібності творити індивідуальні силові центри, концентрацію енергії через символи, слово, мову, мистецтво... накопичує час, який урятує світ від падіння в безодню... і процесу розпаду” [13]; І.Пригожин – “завоювання людиною простору розширює горизонти його можливостей, видає стимули для реалізації творчої енергії та оволодіння часом, ... нові підходи до вивчення властивостей часу відкриває синергетика, ... її методологія орієнтована на різні традиції та новаторство сходу й заходу, півночі й півдня, багатополлярності культурного світу” [14]; Д.Лихачов – “без хаосу перехід до нової системи не може статися ... перехід зажадає час, ... старіння системи підтверджує значення фактора часу, що дає імпульс для динамічного розвитку культури” [15]. Прокоф'євське мистецтво увірвалося в музичний світ яскравою кометою, викликаючи розбіжності, суперечки, нові уявлення про напрями й тенденції розвитку, з нищівною силою й сміливістю дало зрозуміти світові, що прийшла нова ера з її космічними швидкостями, жорстким натиском, лютою напругою, глобальними змінами. Пульс ХХ століття композитор передає у всій своїй творчості. Як реформатор, новатор, представник інноваційних введень прийняв на себе удар соціуму, долаючи нерозуміння, “завойовував” публіку в усьому світі, представляючи твори, у яких невичерпні багатства тембрової, ритмічної, штрихової, динамічної палітри поєднуються з жанровістю, масштабністю, сімфонічністю творінь. “Музику, перш за все, треба складати більшу, тобто таку, де і задум, і технічне виконання сприяли б розмаху епохи ... пошуку музичної мови, співзвучного епосі – нелегке, але благородне завдання ... тільки взявши приціл уперед, у завтрашній день, ви не залишитеся позаду, на рівні вчорашніх вимог” [16]. Інтертекстуальність музики С.Прокоф'єва закладена в оригінальній системі композиторського мислення, вираженого в тексті за допомогою символічних структур з певною семантикою й багатозначними підтекстовими паралелями, інтонаційними смислонаповненими елементами з культурного фонду націй, здатних формувати нові смисли, ідеї та духовно-практичні цінності в рамках реалій буття ХХ століття. Перші десятиліття нового сторіччя принесли різноманітні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу. У руслі пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями: імпресіонізм, експресіонізм, символізм, фовізм, брютізм, урбанізм, що відрізнялися неоднаковою силою впливу в національних композиторських школах того часу, а також неокласицизм і неофольклоризм, що наближають попередні надбання до сучасної музичної мови.

Стиль Прокоф'єва стверджує синергетичний напрям, критичне осмислення історичних трансформацій, пізнання в гуманістичному, культуротворчому, антропософському, етичному вимірах, а також органічну єдність творчості з інноваційними методами професійних, вербальних, сенсорних, інформаційних, гармонійних потоків ХХ сторіччя.

Прокоф'євська гармонія зберігає значення категорії акорду плюс емансипація дисонансу, поліакорд, моноакорд як сукупність звуків, інтервалів і цілісна звукова фарба, становлення сонорної гармонії. Побічна партія Сьомої сонати для фортепіано (I частина) відповідає класичному принципу, показ тональності й кадансу, оригінально відбувається відхилення в кадан-

сову гармонію великої медіанти, акорд полігармонічний, виникає дубль-домінантова функція, ускладнюється лінарним введенням, естетичні вимоги диференційованості й індивідуалізованості “народжують” неповторність гармонійного матеріалу та форми його обробки. Винахідливість гармонійних структур-акордів, інших видів співзвуч, тональної, ладової систем та їх функцій, паралелізми, хроматизми, діатоніка, мелодика, фактура створюють прокоф’євську гармонію, тональність і ефекти лінійно-мелодичного руху. Композитор використовує кластерну гармонію: кластери – акорди й кластери – сонори, що дозволяє висловити особливі художні образи, модифіковані співвідношення хаосу та гармонії, свободи й межі, деструкції й твердині, секундові маси та співзвуччя з красивими тонами, що визначають його номінальну гармонію.

Кластер-акорд може виступати в різних художніх функціях: як вертикалізація мелодії, згортання горизонталі у вертикаль, гранична концентрація тематизму, зведення мотиву в акордову “точку”, гострохарактерна деталь: “акорд-ляпас”, удар “гострий – тупий – жорсткий”, наприклад, целотонний кластер F-G-A-H у розробці першої частини Шостої сонати з авторською ремаркою *col rigno* – кулаком, “гармонійна стрілянина”, тремоло-”печіння”, пекуча ніжність надзвичайної інтенсивності в опері “Війна і мир”, фортепіанній п’єсі “Мара”. Прокоф’євське затвердження смислової універсальності в мистецтві, інтерпретації, завдяки інтертекстуальності, знаковим феноменам, новим реаліям, зв’язкам між художніми композиціями, відкриває перспективи освоєння спатіально-темпоральних вимірів сучасної епохи. Семіосфера як “спектр текстів”, що заповнюють соціальний простір, конденсатор історичної пам’яті, минуле зберігається, створюється семантична аура, пов’язана традиціями. Тексти, постійно відтворювані й відроджувані, мають здатність накопичувати нові значення. Фортепіанні сонати, опери, балети, симфонії, п’єси, вокальні цикли, концерти з оркестром, сценічні, виконавські інтерпретації набувають нові смисли. Життєстійкість, стильова домінанта творів великого реформатора утворюють символічне ядро музичної культури ХХ століття, являють стійкі елементи культурного простору, духовної цінності. Приєднуючи до себе інші смисли й значення, трансформація утворює смисловий резерв, за допомогою якого творчість композитора може вступити в несподівані зв’язки з реальністю, стати знаковим симптомом нових динамічних змін. Зміна духовних орієнтирів і цінність музики супроводжуються загостренням інтересу до творчості Прокоф’єва в 30–50-ті роки, а в новітній час стають символом причетності до модернізації суспільства. Композитор у нескінченних пошуках, опираючись на класичні традиції віденських музикантів, традиції М.Глінки, С.Танеєва, М.Римського-Корсакова, композиторів “Могутньої купки”, фольклор, пише свої оригінальні твори, співзвучні його епосі та часу. Розуміння прокоф’євського мистецтва як глобального інтертексту забезпечує багатофункціональність структури творів, взаємодію інтонації, жанру, стилю, зосередженість спатіально-смислових асоціацій, нові перспективи в розумінні феномену композитора, осягненні інтертекстуальної специфіки його музики й активне включення в процес творення нових смислів. Наприклад, прокоф’євська тональність виявляє коливання сили тоніки від ясності до повної неясності в початковій темі Шостої сонати, зміни законів тональної спорідненості залежно від оновлення тонального складу відбуваються в темі мисливців із сюїти “Петя і вовк”, модулюючий період *Des-dur – C-dur*, той самий класичний логічний принцип в іншому інтонаційному контексті веде до конкретно-звукових результатів. “Пантональний” достаток хроматичних шаблів спричиняє контраст у першій частині Шостої сонати: головна тема *A-dur* включає велику терцію *c-e* і приводить до поліладових відносин. У четвертій варіації другої частини Третього концерту стрижнем інтертекстуальності композитора стало переосмислення інтонації, стилю як художніх фактів музичного процесу формотворчості та введення їх у твір як інтертекст. Варіація – це відокремлений острівець поглибленої чистої лірики серед повільних і швидких танцювальних, маршових, моторних ритмів. Зміст й особлива краса п’єси полягають у контрастності, логіці гармонії, транспозиції, дотепному варіюванні, використанні тритонів, поліакордів, у бездоганності, ясності новотональної гармонійної логіки, що є найважливішою передумовою музично-естетичного комплексу.

У творчості композитора формується інтонаційний словник, у якому сконцентровані типологічні риси стилю. У п’єсі Сарказми № 5 яскраво виражений образ сміху. Ідея злого сміху в головній темі пов’язана з “підвищеним змістом мажорного в гармонії” у слідстві додатково конструктивного елемента (ДКЕ), систематично імітованого звуковисотного факту, додаються

до основних акордових структур смислова модель мікросерійності, модель буття в глобальному світі культури, міф сучасності, відкрите питання сенсу й абсурду в повсякденності. У “Сарказмі” інтертекстуальне об'єднання структури сміху з музичною формотворчістю створило сатиричну композицію.

Зі сторінок балетів, опер композитора у Віолончельну сонату ввійшли інструментальні, вокальні теми. Життєрадісний фінал Прокоф'єва іскриться гумором, легкістю, швидкістю розвитку, близькістю за характером до скерцо. Композитора назвемо творцем “скерцозного фіналу”. Невичерпна фантазія, калейдоскопічно швидка зміна тем, супроводжувана яскравими гармонійними й ритмічними ефектами, близькі театральному задумові. Причина їх відповідності символічним образам природи корениться у творчому методі композитора, театральності його мислення, умінні творити яскраві зримо-конкретні характеристики, портрети своїх тем. Прокоф'єв майстерно володіє хистом розгортання музичної драми, особливістю сюжетного розвитку, тому частини цілого постають як переосмислені моделі театральної постановки. Одним штрихом композиторові вдається передати суть образу, вловити його найтонші відтінки, підкреслити характерні “жест”, “звичку”, “міміку”. Яскравість, динамічність, зримо-конкретні образи свого театру він поєднує із закономірністю розвитку інструментальної музики, створюючи новий синтетичний жанр музичного циклу, найяскравішим представником якого є соната C-dur.

Аналізуючи виконавську ритміку Першого концерту, відкриваємо нові виміри художнього пізнання і його багатовимірне тлумачення залежно від контексту. Рельєфне, надзвичайно тонке розчленовування всієї складної фортепіанної тканини, ритмічний початок у мотивах, темах, фразах за допомогою артикуляційних ліг, акцентів на синкопованих акордах, смислового виділення слабкої або відносно слабкої метричної частки в такті, деяких мелодійних ліній, позначаючи цим тяжіння нестійких звуків до наступної гармонії.

Перелічені прийоми виконавської ритміки деталізують фортепіанну тканину, сприяють ясності гармонійної вертикалі поліфонічних ліній у розвитку музичного матеріалу.

Три перших акорди й триразове проведення теми вступу – “три кити”, на яких побудована вся конструкція твору. Жива й пристрасна тарантела, дзвінко та чіпко тримаючи кульмінацію у високому регістрі, танець, вигаданий сатирами й німфами, підступність і дикість, карнавал, гіпнотичний і самовідданий танець, серія танців, концентрація смислової й образної істоти – ідеал концерту, художній факт, стиль як інтертекст, семантика стильових моделей тричастинної конструкції сонатного Allegro, семантичне поле смислових асоціацій концерту як спатіально-темпоральний вимір прокоф'євської музики.

Еволюція просторово-часових співвідношень, інтертекстуальність музики С.С.Прокоф'єва, моделі часу, нові принципи його творчості, категорії музичного мислення, поза якими не існує музика, деякі закономірності їх функціонування – коло питань, порушених у статті. Вони є дієвим вектором новітніх процесів музики формування нового музичного спатіально-темпорального виміру, адекватного сучасному баченню світу й людини в ньому, виявленню інтертекстуальності прокоф'євської музики та її любомудрія.

1. Франк С. Л. Реальность и человек: метафизика человеческого бытия / С. Л. Франк. – Париж : Утса-press, 1956. – 436 с.
2. Асафьев Б. В. Артур Шнабель / Б. В. Асафьев. – М. : Красная Звезда, 1925. – Январь.
3. Асафьев Б. В. Семена просвещения / Б. В. Асафьев // Жизнь искусства. – 1920. – Январь.
4. Иванов В. П. Человеческая деятельность–познание–искусство / Иванов В. П. – К. : Наук. думка, 1977. – 241 с.
5. Моисеев Н. Н. Универсальный эволюционизм. Позиция и следствия / Н. Н. Моисеев // Вопросы философии. – 1991. – № 3. – С. 3–28.
6. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания / Н. Я. Мясковский. – М., 1959. – С. 195.
7. Каратыгин В. Концерты Прокофьева / В. Каратыгин // Наш век. – С. Пб., 1918. – № 77.
8. Ойстрах Д. О дорогом и незабвенном / Д. Ойстрах // Сборник материалов. – М., 1948. – С. 448.
9. Рубинштейн А. Что вы думаете о солнце? / А. Рубинштейн // Альбом автографов. – М. : ЦГАЛИ, 1928, оп. 1, ед. хр.1050.
10. Рихтер С. Т. О Прокофьеве / С. Рихтер // Сборник материалов. – М., 1968. – С. 461–462.
11. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста / Вернадский В. И. – М., 1988. – С. 392.
12. Козырев М. А. Время как физическое явление / Козырев М. А. // Моделирование и прогнозирование в биоэкологии. – Рига, 1982. – С. 250.

13. Аксенов Г. П. Времявластие. О Валериане Муравьеве и его философии / Г. Аксенов // Вопросы философии. – 1992. – № 1. – С. 93.
14. Пригожин И. Время. Хаос. Квант / Пригожин И., Стенгерс И. – М., 1994. – С. 200.
15. Лихачев Д. С. Рождение любви через хаос / Лихачев Д. С. // Полярность в культуре. – М. ; С. Пб., 1996. – С. 10.
16. Прокофьев С. С. Автобиография / Прокофьев С. С. – М. : Сов. комп., 1973. – С. 397.

*В статье предлагается рассмотрение модели времени в творчестве С.Прокофьева, анализ его художественных смысловых ориентиров композиции через интонацию, жанр, стиль, осмысление интертекстуальной специфики музыки.*

**Ключевые слова:** С.Прокофьев, временная модель, композиция, интертекст.

*In the article consideration of model of time is offered in creation S.Prokofjev, analysis of his artistic semantic purpose of composition through intonation, genre, style, comprehension of intertext specific of music.*

**Key words:** S.Prokofjev, temporal model, composition, intertext.

УДК 7.071.1:78

Людмила Руденко

## ПОСТАТЬ СТЕПАНА ДЕГТЯРЬОВА В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*Статтю присвячено діяльності українського композитора Степана Дегтярьова, який належить до найвидатніших митців другої половини XVIII – початку XIX ст. Степан Дегтярьов залишив масштабний композиторський доробок як у сфері церковно-хорового мистецтва, так і вокально-інструментальної музики. У роботі підкреслено значення духовної спадщини митця в розвитку церковної музики, а також його діяльності як виконавця та диригента. Розглянуто розповсюдження творчого доробку композитора в Україні. Відзначено необхідність подальшого музикознавчого дослідження церковно-хорової творчості С.Дегтярьова як одного з творців духовного концерту нового стилю.*

**Ключові слова:** духовний концерт, хор, нотна бібліотека Київської духовної академії, церковна музика.

Степан Оникійович Дегтярьов (Дегтяревський) (1767–1825) – один з найвидатніших діячів музичного мистецтва кінця XVIII – початку XIX ст. В історію музики увійшов як талановитий композитор, диригент, педагог, виконавець, режисер. Завдяки його невтомній праці, одна з визначних російських хорових капел – капела родини Шереметьєвих – досягла найвищого рівня професіоналізму.

Наділений винятковим музичним талантом, С.Дегтярьов усе життя прожив у Росії, присвятивши себе вдосконаленню професійної майстерності не лише капели Шереметьєвих, а й піднесенню музично-хорового мистецтва загалом. Основний масив нотних джерел і документи стосовно біографії С.Дегтярьова нині зберігаються в російських архівах та бібліотеках, що дало змогу російським дослідникам розглянути життєвий шлях композитора, частково розкрити індивідуальні стильові риси його творчості (Ю.Горайнов, А.Лебедева-Ємеліна, Є.Левашов та ін.)\*. Велику роботу провели російські музикознавці й у плані розшуку музичної спадщини митця та атрибуції анонімних композицій. Ученим Москви й Петербурга належать публікації творів С.Дегтярьова в різних нотних виданнях і на інтернет-сайтах (кінець XX – початок XXI ст.) [6; 13]. **Мета** статті – розглянути постать С.Дегтярьова як одного з талановитих українських митців, якому судилася гірка доля кріпака, що мусив прославляти державу, яка його закріпачила, і, зрештою, як і багато інших українців, стати “выдающимся русским” митцем.

Незаперечним залишається факт, що сім'я Дегтярьових належала до українських кріпосних графа Шереметьєва, які проживали в слободі Борисівка Білгородської єпархії – на етнічній українській території [1; 2; 11; 17].

Слобода Борисівка, де народився митець, відома з 1695 р. Вона входила до Хотмизького повіту Харківської губернії в межах Білгородської єпархії, що була невід'ємною частиною

\* Найбільша кількість наукових праць, присвячених С.Дегтярьову, належить Ю.Горайнову.