

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.25>

Головин Александр Владимирович

**ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ: О ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ С. А. ДЕГТЯРЁВА В РЕПЕРТУАРЕ
ЛЕНИНГРАДСКОГО КАМЕРНОГО ХОРА**

В статье обозначена проблема недостаточной изученности русского хорового искусства второй половины XVIII - начала XIX века и, в частности, творчества выдающегося русского композитора, дирижера С. А. Дегтярева. В последнее время стали появляться публикации А. В. Лебедевой-Емилиной, освещающие особенности его музыкального языка. В настоящей работе изложены результаты анализа двух концертов Дегтярева, вошедших в нотный сборник "Ленинградский камерный хор. Произведения из репертуара хора без сопровождения" составителя П. П. Левандо, и выявлены жанровые, структурные и другие особенности, объединяющие эти сочинения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/7/25.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 123-128. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

правления. Однако его образно-стилистическое решение выходило за рамки обозначенной традиции и реализовывалось в пространстве романтического художественного движения и исторического мышления, отвечающих разнообразию творческих практик искусства XIX столетия.

Список источников

1. **Андрейкин С. В.** Императорские смотры и маневры в армии Николая I // Эпоха Романовых и современные проблемы российского общества: материалы международной научной конференции (24-25 октября 2013 г.). СПб.: Изд-во ГПА, 2013. С. 164-168.
2. **Вилинбахов Г. В.** «Их золотцу, шитью – дивятся будто солнцам» // За веру и верность. Три века Российской императорской гвардии: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Славия, 2003. С. 143-186.
3. **Лиманская Л. Ю.** Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. 223 с.
4. **Лотман Ю. М.** Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Азбука-Классика, 2015. 602 с.
5. **Мальшев С. А.** Военный Петербург эпохи Николая I. М.: Центрполиграф, 2012. 397 с.
6. **Ротач А. Л., Чеканова О. А.** Огюст Монферран. Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1990. 224 с.
7. **Русская гвардия в картинах А. И. Ладурнера** / авт.-сост. С. А. Подстаницкий, О. Г. Леонов, С. А. Попов. М.: Фонд «Русские витязи», 2017. 168 с.
8. **Северная пчела.** 1834. № 197. 3 сентября.
9. **Уортман Р. С.** «Официальная народность» и национальный миф российской монархии XIX века // Россия / Russia. М.: ОГИ, 1999. Вып. 3 (11). Культурные практики в идеологической перспективе: Россия, XVIII – начало XX века. С. 233-244.
10. **Уортман Р. С.** Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии: в 2-х т. // Материалы и исследования по истории русской культуры. М.: ОГИ, 2002. Вып. 8. Труды по истории. Т. I. От Петра Великого до смерти Николая I. С. 68-544.
11. **Чулков Г. И.** Императоры: психологические портреты / вступ. ст. и коммент. В. Н. Баскакова. М.: Художественная литература, 1993. 382 с.

MILITARY PARADE IN THE RUSSIAN PAINTING OF THE SECOND QUARTER OF THE XIX CENTURY AS A SYMBOL OF GLORIFICATION OF THE EMPEROR NICHOLAS I: REPRESENTATION OF CLASSICISTIC IDEA IN THE CANVASES OF ROMANTIC ARTISTIC MOVEMENT (BY THE EXAMPLE OF A. I. LADURNER'S AND G. G. CHERNETSOV'S PAINTINGS)

Beiner Ilga Yanovna

Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

May-lilies@mail.ru

The article is devoted to identifying the peculiarities of depicting and interpreting military parade in the Russian easel painting of the second quarter of the XIX century. Military parade is considered as a symbol of glorification of the rule of the emperor Nicholas I. The author analyzes the techniques to develop artistic spaces designed in the romantic style but satisfying the classicistic tradition to perpetuate the monarch's image. A. I. Ladurner's and G. G. Chernetsov's canvases depicting the erection of the monument to the autocrat Alexander I on the Palace Square in 1834 serve as the examples of pictorial narration.

Key words and phrases: Russian easel painting of the second quarter of the XIX century; classicism; romanticism; military parade; development of artistic space; representation of monarchical power; A. I. Ladurner; G. G. Chernetsov.

УДК 783.6

Дата поступления рукописи: 21.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.25>

В статье обозначена проблема недостаточной изученности русского хорового искусства второй половины XVIII – начала XIX века и, в частности, творчества выдающегося русского композитора, дирижера С. А. Дегтярева. В последнее время стали появляться публикации А. В. Лебедевой-Емелиной, освещающие особенности его музыкального языка. В настоящей работе изложены результаты анализа двух концертов Дегтярева, вошедших в нотный сборник «Ленинградский камерный хор. Произведения из репертуара хора без сопровождения» составителя П. П. Левандо, и выявлены жанровые, структурные и другие особенности, объединяющие эти сочинения.

Ключевые слова и фразы: композитор; тональность; фактура; контраст; часть; раздел; духовный концерт; псалом Давида; классическая форма.

Головин Александр Владимирович

Белгородский государственный институт искусств и культуры

alex_golovin1960@mail.ru

ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ: О ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ С. А. ДЕГТЯРЁВА В РЕПЕРТУАРЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО КАМЕРНОГО ХОРА

В послереволюционные годы в России духовно-музыкальное наследие отечественных композиторов оказалось предано забвению, чем был нанесён большой ущерб русской культуре и искусству. О том, сколь

значимым для всех стало празднование 1000-летия Крещения Руси, написано много и достаточно убедительно. В конце XX века в афишах концертных хоров всё чаще стали появляться «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова, духовные концерты Д. С. Бортнянского и других.

В период активного возрождения православной духовно-музыкальной культуры вышел в свет нотный сборник «Ленинградский камерный хор. Произведения из репертуара хора без сопровождения» [7], в который наряду с концертами Д. С. Бортнянского, А. Л. Веделя и А. Ф. Львова включены 3 духовных концерта С. А. Дегтярёва [3]. Оценивая выбор составителя (П. П. Левандо), следует отметить, что в учебниках по истории хорового исполнительства XX века деятельность Бортнянского и Львова была высоко оценена, прежде всего, как руководителей Придворной певческой капеллы. Весьма негативно к творчеству Веделя и Дегтярева относились в конце XIX – начале XX века представители Нового направления в русской церковной музыке. В частности, А. В. Никольский писал: «Все эти Ведели, Дехтеревы и т. п. любили по-своему музыку, но они были существа невежды, и своими сочинениями причинили столько зла России, что и ста лет мало, чтобы уничтожить его» [8, с. 7].

В настоящее время издано большинство концертов Бортнянского, его творчеству посвящены монографии и диссертации. Творчеством Веделя и Дегтярева в основном интересуются украинские коллеги [4]. В последние годы появился ряд публикаций, освещающих особенности музыкального языка отдельных духовных концертов С. А. Дегтярева. Большую работу по исследованию русского хорового искусства второй половины XVIII – начала XIX века ведёт А. В. Лебедева-Емелина [5; 6]. В настоящей статье мы обращаемся к исследованию духовных концертов Дегтярёва, которые в числе первых исполнялись светским хоровым коллективом на концертной эстраде в конце XX века, пытаюсь выяснить, почему именно на них пал выбор руководства Ленинградского камерного хора.

Для анализа были выбраны хоровые концерты «Боже, во имя Твое спаси мя» и «Изми мя от враг моих, Боже», вошедшие в указанный сборник.

Как и во многих других концертах, таких как «Помилуй мя, Боже», «Приклони, Господи» в сочинении «Боже, во имя Твое спаси мя», композитор использует материал одного псалма № 53 (стихи 3-9). «Давид написал в благодарность Богу сей псалом за то, что Он, по изобретательному своему промыслу, уничтожил злоумышление Зифеев против него» [10, с. 417].

Четырехчастная композиция построена на контрастном сопоставлении музыкального материала, который прослеживается на уровне тональности, темпа, метроритма: I часть – *Es-dur* – Moderato (4/4); II часть – *As-dur* – Allegro (3/4); III часть *f-moll* – Adagio (4/4); IV часть: *Es-dur* – Allegretto (2/4).

В первой части музыкального построения композитор использует третий и четвертый стихи псалма, в котором царь Давид просит Господа о помощи. Условно часть можно разделить на два несимметричных раздела, что обусловлено производностью музыкальной формы от формы текстовой основы. Первый раздел включает в себя 18 тактов. Его можно также разделить на два подраздела, контрастирующих между собой на уровне фактурной организации музыкального материала. Молитвенное состояние вначале как нельзя лучше передает терцет солистов. В отсутствии сопрано мелодия передана альтовому голосу, глубокий тембр которого, звучащий мягко, без надрыва в удобной тесситуре, способствует созданию указанного настроения. Мелодическое изложение ведущего голоса сочетается в себе поступенное движение с ходами на терцию в объеме квинты, вызывая аллюзии с традициями исполнения древних роспевов, что подчеркивает церковность стиля песнопения. Преобладающее благозвучные сексты и терции в двух верхних голосах и басовым голосом, выполняющим роль гармонической поддержки, несут в себе черты лирического духовного канта – популярного жанра XVII-XVIII века.

В первом сольном подразделе отметим черты сквозного развития, на что влияют повторы канонического текста. Неоднократное повторение фразы «Боже, во имя Твое спаси мя...» увеличивает раздел в объеме, нарушая квадратность построения музыкальной формы. Выбранная удобная тесситура с низким уровнем динамической организацией подчеркивает «камерность» построения.

Настроение, заданное в начале, имеет продолжение во втором подразделе, но уже в *tutti*'ном звучании хора. Простая и ясная мелодия партии сопрано, построенная на интонациях запева с добавлением оставшихся хоровых партий в удобном диапазоне и едином ритме, приобретает черты гимнического звучания. В гармоническом оформлении раздела преобладают трезвучия и септаккорды основных ступеней с их обращениями. Модуляционная заключительная каденция в тональность доминанты подготавливает наступление второго раздела.

Пытаясь донести смысл поемого текста, композитор применяет различные средства музыкальной выразительности, такие как, например, введение в начало второго раздела тональность *g-moll* (гармонический), через доминантовый секстаккорд на текст «Боже, услыши молитву мою». Также используется прием тембрового колорирования, достигаемый путем включения в раздел вокальных ансамблей однородных хоровых групп в тесном расположении. Для усиления интонации просьбы композитор использует фактурные уплотнения (чаще в ансамблевых группах исполнителей). Заканчивается первая часть хоровым *tutti*, с возвращением в основную тональность *Es-dur*, чем создается эффект репризного замыкания.

Вторая часть в сравнении с первой более подвижная (*Allegro*). Здесь автор применяет вид фактурной организации, используя тип песенной строфики – сольный (ансамблевый) запев и хоровой подхват. Каждый из двух разделов имеет свои отличительные приемы музыкального изложения, воплотившиеся в характере, фактуре (соло одной партии, группа солирующих голосов), ритмической организации.

Композитор построил первый раздел по принципу запева головщика с хором, где в роли головщика выступает басовая группа хора. Мелодическая линия наполнена призывными квартовыми интонациями, движением по звукам тонического трезвучия *As-dur*, острым пунктирным ритмом. Данное изложение музыкального

материала обусловлено восклицаниями, заключенными в тексте: «Яко чуждии восташа на мя!». Хоровой подхват отдан оставшимся голосам (сопрано, альт, тенор), сливающимися в хоровом унисоне. Он построен на звуках доминантового септаккорда и вобрал в себя ритмические и интонационные черты запева, тем самым закрепляя решительный характер, привнесенный партией баса. Раздел заканчивается модуляционной связкой, закрепляющей *Es-dur*.

В несколько облегченной манере выстроена тема запева второго раздела. Плавный ритмический рисунок (четверть с точкой три восьмые), напоминающий черты легкого вальса, группы однородных сольных голосов, звучащих попеременно антифоном, создают новое, лирическое по характеру настроение. По принципу ритмического, фактурного и тонального (*As-dur*) контраста развивается финал части. Совершенная заключительная каденция части имеет расширенную структуру за счет введения в нее прерванного каданса.

Интересна с точки зрения музыкального развития третья часть, написанная в параллельной минорной тональности – *f-moll* с отклонениями в верхнюю и нижнюю медианты (параллельный мажор *As-dur* и тональность VI ступени *Des-dur*). Условно часть можно разделить на три раздела. Первый раздел, выдержанный в тональности *f-moll* в темпе *Adagio*, написан в характере траурного шествия. Классическая форма периода повторного строения добавляет строгости и торжественности создаваемому настроению. Как и в предыдущих частях композитор, использует тембровые контрасты. Стараясь запечатлеть картину неторопливой беседы-размышления, личного высказывания каждого молящегося на словах «Господь заступник...», композитор использует различную ритмическую организацию мелодических линий голосов, прием имитационного вступления, паузы, прерывающие линейность партий. Гармонический язык прост и лаконичен (D – t; s – t).

Второе предложение является вариантом первого. Представленное в полной хоровой звучности (*tutti*) с постепенным выравниванием общехорового ритма приобретает новые яркие динамические краски, утверждая мысль о Господнем заступничестве. Обращает на себя внимание гармонический язык, основанный на преобладании автентических оборотов.

Второй раздел построен на сопоставления сольных голосов и хоровой партии баса, о чем свидетельствует его сходство с кантовыми приемами изложения музыкального материала. Первый эпизод основан на секвенционно восходящей мелодии, ладовый контраст достигается модуляцией в *As-dur* с последующим закреплением. Второй эпизод – диалог соло тенора и альты с хоровой партией басовых голосов, напоминающей по интонации и ритмической организации тему басового запева из второй части. Светлый *As-dur* с кратковременным отклонением в *Des-dur* полностью отражает настроение стиха «отвратит злая врагом моим». Динамической остроты развитию добавляют преобладающие автентические обороты.

Третий раздел *Moderato*, своеобразная тональная реприза (*f-moll*), выполняет роль связующей интермедии между третьей и четвертой частью хорового концерта. Данный раздел является смысловой кульминацией части «Истиною Твоею погреби их!», что подчеркивается гомофонно-гармонической фактурой, единым ритмом и несколько более подвижным темпом.

Светлая четвертая часть (в *Es-dur*) по приемам музыкального изложения напоминает быстрые финалы классических инструментальных концертов. Её возможно условно можно разделить на два раздела и развернутую коду. Форма первого раздела представляет собой период повторной структуры (22 такта). Как и в предыдущих частях, автор использует прием свободного включения и выключения голосов, запев поручен сольным голосам.

Часть открывает терцет солистов (без тенора). Возможно, неким ориентиром организации музыкальной ткани для композитора послужил принцип кантового многоголосия (движение двух верхних голосов в терцию и гармонический фундамент в нижнем голосе). Однако, уже в 3-м такте можно наблюдать другой вариант изложения музыкального материала – удвоение в дециму этих же голосов. Отсутствие высокого тенорового голоса не мешает добиться легкости и полетности звучания, особая роль в достижении этого эффекта отводится синкопированному ритму. Гармоническое оформление представляет собой классический образец функциональной мажоро-минорной системы с господством автентических оборотов.

Вторая половина периода представлена звучанием хорового *tutti*, что не препятствует сохранению заданного вначале облегченного характера. Говоря об инструментальных приемах изложения музыкального материала, следует отметить дробление его на небольшие музыкальные фразы, отсутствие характерных для вокальных партий развернутых мелодических построений. Развивающий характер раздела подчеркивается разнообразием ладогармонических красок. Кратковременное отклонение в *B-dur*, за которым следует модуляция в *g-moll* с остановкой на доминанте, подготавливает второй раздел. Его торжественный характер выражается бурной сменой тональностей. Через цепочку модулирующих секвенций проходят: *B-dur*, *F-dur*, *g-moll*, *B-dur* с последующим закреплением в *Es-dur*.

Завершающая кода, унаследовавшая традиции европейского классического концерта, представлена полным гармоническим оборотом с включением аккордов альтерированной DD, субдоминантовой (S₆, S, II₆) и доминантовой групп. Движение басового голоса на фоне укрупненных длительностей в партии сопрано, альты и тенора в высокой tessiture способствует утверждению торжества правды: «И на врази моя возре, око мое!».

Концерт «Изми мя от враг моих, Боже» написан с использованием отдельных стихов псалмов 58, 85, 30, 143, 138, 144 и представляет собой свободно составленный композитором текст. Содержание концерта повествует об обращении молящегося к Богу с просьбой избавить от врагов, которые овладели его душой, познать его сердце, испытать его и направить на путь праведный. В последней части молящийся обязуется восхвалять Бога. Этот концерт – размышление человека, стремящегося к Богу, ищущего дорогу к нему и верящего в его помощь и поддержку.

Концерт написан в 4-х частях, построенных в традициях духовных концертов по принципу контраста: I часть – Adagio (4/4), II часть – Allegro vivace (3/4), III часть – Largo (4/4) и IV часть – Allegro (4/4) – fuga, апофеозный финал [9]. Рассмотрим более подробно музыкальное воплощение текста псалмов.

Первая часть состоит из четырех разделов, отделяемых друг от друга кадансовыми оборотами. В каждом из них композитор показывает определенный эмоциональный оттенок, интерпретируя содержание текста музыкальными средствами. Зачинный раздел поручен ансамблю солистов. Вначале в удобной тесситуре вступает дуэт женских (детских) голосов¹ при уровне динамической организации *pianissimo*, человек как бы ведёт разговор один на один с самим собой, оставшись наедине со своими мыслями. Короткие фразы, разделенные паузами, передают смиренную просьбу: «Изми мя от враг моих, Боже». Движение мелодии по звукам трезвучия от III к V с последующим возвращением к тонике создаёт иллюзию круга – риторическую фигуру, достаточно распространенную в то время. Требовательность интонациям на словах «от враг моих» придаёт использование восходящего скачка в мелодии сначала на кварту, затем на сексту. В первых четырёх тактах основная тональность – *f-moll* – экспонируется плагальными оборотами. Применение красок мажорно-оттененной доминанты в сочетании с уменьшённым септаккордом двойной доминанты звучит драматично, напряженно. Как эхо этот же оборот повторяет трио солистов мужских голосов. Во втором предложении музыкальный материал исполняет трио: сопрано, альт, бас. Здесь встречается кратковременное отклонение в тональность субдоминанты *b-moll* через аккорды гармонической доминанты.

Второй раздел исполняется хором *tutti* и рисует образ врагов, восстающих против человека. В секстовом удвоении мелодию, основанную на речитации, при уровне динамической организации *piano* затаённо, с неспешным восхождением проводят сначала альты и тенора. Уже в следующем такте к звучащей массе подключаются альты, а далее – сопрано, со вступлением которых выставлен более яркий динамический нюанс – *forte*. Слово «избави» выделено широким ходом у басов на малую сексту, более пронзительно скачок звучит в партии сопрано на увеличенную кварту (*des¹–g²*), соответствуя риторической фигуре *salusdiriusculus* (жестковатый скачок) [1, с. 21], изображающей крестные муки. Далее этот скачок преобразуется в кварту и становится более требовательным. В переключке крайних голосов – сопрано и басов – в нисходящей секвенции оттенок требования сменяется просьбой. Отклонение в параллельный мажор *As-dur* выражает надежду на участие и помощь всевышнего, черты настойчивого обращения просматриваются в пунктирном ритме. Каданс в новой тональности завершает второй раздел.

Третий раздел аналогично первому поручен солистам и также более лиричен по характеру. Разнообразие гармоническому оформлению придаёт отклонение в *b-moll*. Пунктирный ритм привносит элемент драматизма в повествование. В четвёртом разделе сопоставлением вводится *f-moll*, по характеру он ближе к третьему разделу – здесь присутствует и хоровое *tutti*, и речитативный тип мелодии, и постепенно нарастающее хоровое массовое, и имитационные переключки. Как в первом разделе здесь имеет место отклонение в тональность субдоминанты через диссонансирующие аккорды доминантовой группы. Фермата на паузе после каданса свидетельствует об окончании части.

Во второй части изображается образ врагов, овладевших душой человека, ужас, который они вселяют в него, и просьба к Всевышнему послать избавление. Смена темпа на более подвижный выражает боязнь, робость перед врагами, овладевшими душой и наступающими на человека. Часть начинается в параллельном мажоре *As-dur*, возможно символизирующем мощь и силу врагов. Вначале превалируют автентические обороты. На словах «И не предложиша Тебе пред собою» выписана нисходящая секвенция, напоминающая риторическую фигуру *katabasis* (нисхождение) [Там же], как выражение богооставленности врагов, не видящих Бога пред собою.

Второй раздел есть выражение надежды на руку Бога, протянутую с высоты для избавления. Для выражения личной просьбы музыкальный материал композитор поручает солистам. Игра регистрово-тембровыми красками добавляет новых оттенков в звучание партитуры. В этом разделе всё время звучит трехголосие – сначала тему проводят 2 сопрано и альт (в гармоническом оформлении выписано движение от тоники к доминанте), затем вариантно тематический материал повторяет мужское трио – 2 тенора и бас (в гармонии – движение от субдоминанты к тонике). Новую фразу начинает призыв «простри», отмеченный ярким уровнем динамической организации *forte* с последующим контрастным *piano*. Если в первых двух случаях С. А. Дегтярёв использовал тесное расположение голосов, то в третьем трио – широкое (звучат бас, тенор и сопрано), при этом сопрано парит в высоком регистре, зрительно изображая высоту, о которой упоминается в тексте. Гармоническое оформление весьма неустойчиво – используется краска уменьшенного трезвучия при отклонении в тональность II ступени *b-moll*, изображающая «сынов чуждых».

Третий раздел начинается словами 8-го стиха 43-го псалма «Их же уста глаголаша...». И снова для выражения мощи врагов композитор использует яркий уровень динамической организации *forte*, *tutti*'ный состав хора, меняется также фактурная организация. Раздел начинается подобно экспозиции стреттной фуги. Короткая тема проходит во всех голосах в нисходящем направлении от сопрано к басам в кварто-квинтовом соотношении. Избираемые средства музыкальной выразительности направлены на передачу ощущения тревожности, взволнованности, сжатия пространства.

Полифонический принцип развития сохраняется и в IV разделе. В изложении музыкального материала просматривается фугато со свободными голосами. Первоначально тема проходит в партии теноров, затем имита-

¹ Безусловно, во времена С. А. Дегтярёва женские партии исполняли детские голоса (дисканты и альты), но поскольку в статье рассматривается исполнение Ленинградским камерным хором в конце XX века, то в дальнейшем по тексту статьи будут упоминаться женские голоса, как это выписано в опубликованной партитуре.

ционно в октаву её повторяют сопрано. В квинтовом соотношении она проходит у басов и далее октавой выше – у альтов. Как и полагается развивающему разделу, гармоническое оформление насыщено отклонениями (в *b-moll* и *es-moll*). Далее музыкальный материал фугато со свободными голосами повторяется секундой ниже, соответственно, с отклонениями в *as-moll* и *Des-dur*. Вступление солистов знаменует начало коды в *Des-dur*.

В лирическом по характеру *Largo* сопоставлением к отзвучавшей тональности вводится *b-moll* (гармонический)¹. Ведущим принципом изложения музыкального материала сольных партий является ариозный тип мелодизма. Развитые фиоритуры с форшлагами, широкими скачками до октавы включительно создают эффект соревновательности в техническом мастерстве и изяществе исполнения. Трио солистов (без тенора) на словах «и настави мя на путь...» подхватывает хор-*tutti*, и хотя на каждую ноту приходится слог текста, здесь всё же имеют место короткие форшлагги. Выписанный пунктирный ритм – признак настойчивого прошения. В первом разделе происходит модуляция в *Des-dur*. Окончание с ферматой на доминанте новой тональности – признак разомкнутости построения, некоей недосказанности, требующей продолжения. Начало следующего раздела вариантно повторяет начало части, что свидетельствует о наличии репризой арки, придающей цельность композиции. В ходе дальнейшего развития происходит модуляция в тональность следующей части – *f-moll*, с остановкой на доминанте перед её наступлением. Обилие разомкнутых построений воспринимается как вопросы, ответы на которые предполагаются в финале.

Финальное *Allegro* написано в форме классической фуги [2], полностью исполняемой хоровыми партиями (без сольных эпизодов), выражая тем самым убежденность всех молящихся в утверждении: «На всяк день благословлю имя Твое и восхваляю Тя во век и в век века». Несмотря на минорное ладовое наклонение, часть выдержана в традициях помпезных ярких финалов, утверждающих торжество православия. Начальное проведение темы поручено партии альтов. Оборот, составляющий ядро, напоминает мелодическую интонацию начала концерта, ассоциирующуюся с риторической фигурой круга, только в данном случае движение идёт по звукам тонического трезвучия в следующем порядке: I – V – III – I. За характерной частью темы (ядром) следует развивающая её часть с типичными вводнотоновыми опеваниями. Между темой и ответом для совершения модуляции в тональность доминанты выписана связка-кодетта, исполняемая трехголосно. По правилам фуги реальный ответ в тональности доминанты помещён в партию вышележащего голоса – сопрано. Трехголосная связка-кодетта присутствует в конце каждого проведения темы в экспозиции фуги. Далее второй ответ помещён в партию басов и третий – в партию теноров. Ответы сопровождается удержанное противосложение. Между экспозицией и разработкой помещена нисходящая секвенция, позволяющая на словах «И восхваляю Тя...» обозначить светлые краски мажорных тональностей.

Разработка начинается проведением темы в басу в параллельной к основной тональности *As-dur*. После проведения темы в тональности доминанты – *Es-dur*, дальнейшее развитие построено на мелодической интонации развивающей части темы, в гармоническом оформлении имеют место отклонения, возникающие в результате секвенционного развития. В завершающей части фуги автор использует стреттный тип изложения. Вначале тема проходит в основной тональности у альтов. В ответе в основной же тональности в третьем такте вступают басы. В дальнейшем доминантовый ответ заменен субдоминантовым и проходит, как и в экспозиции, у сопрано. Стреттно (через два такта) ответ в тональности субдоминанты – у теноров. Часть расширена за счет каденционных дополнений. После продолжительной каденции в сотом такте композитор обозначает остановку на доминанте, за которой следует пауза с ферматой. Затем выписан прерванный оборот с остановкой на трезвучии VI ступени, и далее полным гармоническим оборотом утверждается основной *f-moll*. Фактура заключительной части плотная, без выключения голосов. Уровни динамической организации контрастно сменяют друг друга, то подчеркивая, то вуалируя повторяющиеся фразы текста.

Проведенное исследование позволяет обозначить некоторые особенности концертов С. А. Дегтярёва, вошедших в сборник 1991 года «Ленинградский камерный хор». Все они предназначены в основном для концертного исполнения. За счёт больших масштабов эти концерты вряд ли смогли бы найти применение в богослужебной практике, так как существенно увеличили бы Литургию. Наряду с этим достаточно технические партии солистов создадут определенную сложность для обычного церковного хора.

В содержании литургического текста в основном повествуется о молящемся, ищущем спасения в Боге, стремящемся оградить себя от своих внутренних врагов, завладевших его мыслями и чувствами, душой и сердцем. То есть все концерты настраивают на размышление, на разговор человека с самим собой. Возможно, эти концерты исполнялись во времена Дегтярёва в дни постов, когда в России закрывались увеселительные заведения [9].

Концерты имеют четырехчастную форму [11]. В традициях концертного жанра наблюдаются разного рода контрасты: противопоставление звучащих масс, фактурные, ладотональные, темповые, метрические, ритмические, темброво-регистровые, на уровне мелодического рельефа (способа интонирования), динамические, создаваемых настроений, состояний.

При этом большинство частей внутри дробиться на самостоятельные подразделы, чаще всего отделяемые друг от друга классическими каденциями. В каждом из подразделов композитор стремится музыкальными средствами наиболее полно передать содержание текста псалмов. Контраст между подразделами также имеет место, но в этих случаях он не столь ярко выражен, как между отдельными частями.

¹ В рассматриваемом концерте все минорные тональности даны в гармоническом виде, то есть с мажорно окрашенной доминантой.

Список источников

1. **Банникова И. И.** Гармония и музыкальная форма эпохи барокко: учебное пособие для студентов направления подготовки 073100 Музыкально-инструментальное искусство (бакалавриат). Орел: Орловский гос. институт искусств и культуры, 2012. 99 с.
2. **Берченко Р. Э.** В поисках утраченного смысла. Борислав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 372 с.
3. **Горяинов Ю. С.** Степан Анисеевич Дегтярев. Изд-е 2-е, уточн. Белгород: Везелица, 1993. 73 с.
4. **Гусарчук Т. В.** Бортнянский, Ведель, Дегтярев: к проблеме индивидуальности хоровых концертов // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 149-157.
5. **Лебедева-Емелина А. В.** Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765-1825). Каталог произведений: ноты. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
6. **Лебедева-Емелина А. В.** Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов: для хора без сопровождения. М.: Издательство Православного центра «Живоносный источник», 2006. 196 с.
7. **Ленинградский камерный хор. Произведения из репертуара хора без сопровождения** / сост. П. П. Левандо; послесл. изд-ва. М.: Сов. композитор, Ленингр. отделение, 1991. 144 с.
8. **Никольский А. В.** Петр Ильич Чайковский как духовный композитор // Музыка и жизнь. 1908. № 10. С. 6-9.
9. **Рыцарева М. Г.** Введение диссертации [Электронный ресурс] // Рыцарева М. Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века: проблемы эволюции стиля: автореф. дис. ... д. искусствоведения. К., 1989. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/rossijskij-horovoj-koncert-vtoroj-poloviny-xviii-veka.html> (дата обращения: 02.07.2018).
10. **Толковая псалтирь Евфимия Зигабена (греческого философа и монаха), изъясненная по святоотеческим толкованиям.** Православный приход Храма иконы Казанской Божией Матери в Ясенево, 2000. 1162 с.
11. **Холопова В. Н.** Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

**THEY WERE THE FIRST: ON S. A. DEGTYAREV'S SPIRITUAL CONCERTS
IN THE REPERTOIRE OF LENINGRAD CHAMBER CHOIR**

Golovin Aleksandr Vladimirovich
Belgorod State University of Arts and Culture
alex_golovin1960@mail.ru

The article outlines the problem of the insufficient study of the Russian choral art of the second half of the XVIII century and the beginning of the XIX century, and, in particular, the work of the outstanding Russian composer, conductor S. A. Degtyarev. Recently, the publications by A. V. Lebedeva-Emelina have begun to appear illuminating the features of his musical language. The paper presents the results of the analysis of two concerts by Degtyarev, included in the musical collection "Leningrad Chamber Choir. Works from the Choir's Repertoire without Accompaniment" by the compiler P. P. Levando, and reveals the genre, structural and other features that unite these works.

Key words and phrases: composer; tonality; texture; contrast; part; section; spiritual concert; Psalm of David; classical form.

УДК 784.5

Дата поступления рукописи: 24.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.26>

В данной статье рассматривается проблема корреляции эстетико-философских идей двух выдающихся личностей в русской культуре XIX века – поэта Якова Полонского и композитора Сергея Танеева. Работа имеет междисциплинарный характер, затрагивая сферы музыковедения, литературоведения, философии, культурологии. Целью исследования является анализ хорового цикла Ор. 27 С. Танеева на стихи Я. Полонского в контексте общности творческих взглядов поэта и композитора. Хоровой цикл Ор. 27 прежде не изучался в данном аспекте. В результате анализа автор доказывает близость философских позиций и эстетических идей Я. Полонского и С. Танеева.

Ключевые слова и фразы: хоровая музыка; хоровой цикл; философские взгляды; музыкальность; звукоизобразительность; психологизм; мотивотекст.

Карпусь Вероника Ивановна

Николо-Богоявленский морской собор, г. Санкт-Петербург
Nikkystar@mail.ru

**ХОРОВОЙ ЦИКЛ С. И. ТАНЕЕВА ОР. 27 НА СТИХИ Я. П. ПОЛОНСКОГО:
КОРРЕЛЯЦИЯ ЭСТЕТИКО-ФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ ПОЭТА И КОМПОЗИТОРА**

На протяжении многих веков в истории русской музыки главенствующее положение занимали хоровые жанры. Музыка, связанная со словом, дыханием, живой интонацией человеческой речи, естественным образом отражает «поющую» душу русского народа, а хоровые жанры воплощают характерную для славянской ментальности идею единения, соборности, всеединства. В отечественной музыкальной культуре хоровые жанры