



УДК 783.2(477)+78.03"17"

DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2\(203\)-69-73](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-2(203)-69-73)

Петришина Тетяна

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0001-8891-2386>

ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ С. ДЕХТЯРЕВ – П. КОВАЛЬОВА-ЖЕМЧУГОВА І ПИТАННЯ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ХОРОВОМУ КОНЦЕРТІ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

A Досліджено прояв ознак сольного вокального виконавства у хорових концертах С. Дехтярева, написаних у творчому тандемі з відомою оперною співачкою П. Ковальновою-Жемчуговою. Доведено, що низка хорових концертів С. Дехтярева, написаних протягом 1798–1803 років, має надзвичайно розвинену партію сопрано-соло. Ця партія була написана спеціально для П. Ковальнової-Жемчугової, у розрахунок на виконавські можливості її оперного голосу. Хористи, навчені основам церковного співу, не могли впоратися із таким матеріалом, оскільки для цього була потрібна спеціальна вокальна підготовка. Проаналізовано хоровий концерт С. Дехтярева «Терпя потерпих Господа», який має технічно складну та інтонаційно виразну партію сопрано-соло.

Ключові слова: хоровий концерт доби класицизму; сольне вокальне виконавство; сольно-ансамблеві побудови; С. Дехтярев; П. Ковальова-Жемчугова

S *Petryshyna Tetiana. Creative tandem S. Dekhtyarev – P. Kovalyova-Zhemchugova and issues of solo vocal performance in a choir concert in the age of Classicism.*

The current article investigates the manifestation of features of solo vocal performance at choral concerts of S. Dekhtyarev, written in creative tandem with P. Kovaleva-Zhemchugova.

The material of the analysis was the concert «Терпя потерпих Господа», in which the signs of solo vocal performance are extremely prominent and expressive.

The issue of solo vocal performance in choral concerts of the Classicist era has so far not been the subject of special attention of researchers.

The analysis of the concerts gives grounds to claim that the vocal solos were written for well-trained choristers and specially trained singers who practiced opera singing.

Among the latter are the works of the outstanding Ukrainian composer, one of the brightest representatives of the era of musical classicism S. Dekhtyarev, who wrote soprano solos based on the performance of P. Kovaleva-Zhemchugova – a professional opera singer who performed leading female parts in serf performances theater of Count N. Sheremetyev.

The creative tandem of S. Dekhtyarev and P. Kovaleva-Zhemchugova contributed to the appearance of many choral concerts in which the soprano-solo part is extremely developed.

The creation of such concerts dates back to the period 1798–1803 and is explained by the singer's move to St. Petersburg in the status of Countess Sheremetyeva, cessation of performances on the opera stage and participation in choir singing in the family church of the Sheremetyev Fountain House.

The question of interpretation of the soprano-solo part in the context of the problem of solo vocal performance in the existing scientific literature was not raised.

The analysis of S. Dekhtyarev's concert «Терпя потерпих Господа» showed that he has an extremely developed soprano-solo part and that the general training of a chorister taught only in church singing is not enough to perform this part.

Key words: choral concert of the classicism era; solo vocal performance; solo ensemble constructions; S. Dekhtyarev; P. Kovaleva-Zhemchugova

Петришина Тетяна Володимирівна, аспірантка кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Petryshyna Tetiana, postgraduate student of Music Theory Department, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ukraine

E-mail: v.slupskyi@ukr.net

Актуальність проблеми. Питання сольного вокально-го виконавства у хорових концертах епохи класицизму дотепер практично не ставали предметом спеціальної уваги дослідників. Аналіз концертів надає підстави стверджувати, що вокальні соло були написані з розрахунку на добре підготовлених хористів і спеціально навчених співаків, які практикувалися в оперному співі. До числа останніх треба віднести твори видатного українського композитора, одного з яскравих представників доби музичного класицизму Степана Дехтярева¹, який походив із родини українських кріпаків графа Шереметьєва, які проживали у слободі Борисівка на Курщині – етнічному українському поселенні, що у XVIII столітті була важливим культурним центром серед шереметьєвських вотчин, де готували співаків. С. Дехтярев писав партії сопрано-соло у розрахунку на виконавські можливості Прасков'ї Ковальової-Жемчугової – професійної оперної співачки, яка виконувала провідні жіночі партії у виставах кріпосного театру графа М. Шереметьєва.

Творчий тандем С. Дехтярева і П. Ковальової-Жемчугової посприяв появі низки хорових концертів, у яких партія сопрано-соло відрізняється надзвичайною розвиненістю. Створення таких концертів припадає на період 1798–1803 років і пояснюється переїздом співачки до Петербургу у статусі графині Шереметьєвої, припиненням виступів на оперній сцені та участю у виставах хорової капели у родинній церкві Фонтанного дому Шереметьєвих.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Творчість С. Дехтярева неодноразово ставала об'єктом дослідження. Ґрунтовні й багатоаспектні наукові праці М. Гобдича [1], Л. Корній [6], А. Кутасевича [7], А. Лебедевої-Ємеліної [2; 8], Є. Левашова [9], та ін. посприяли формуванню концепції творчості композитора як майстра хорової музики, плідного автора блискучих хорових шедеврів, прекрасного знавця виконавських можливостей хору, талановитого вокального педагога. Питання трактовки партії сопрано-соло у контексті проблеми сольного вокального виконавства авторами порушені не були.

Мета статті: дослідити прояв ознак сольного вокального виконавства у хорових концертах С. Дехтярева, написаних у творчому тандемі з П. Ковальовою-Жемчуговою. Матеріалом аналізу обрано концерт «Терпя потерпіх Господа», у якому вказані ознаки проявляються надзвичайно рельєфно і виразно.

Викладення основного матеріалу дослідження. Аналіз хорових концертів доби класицизму засвідчує, що в них є доволі багато складних і розвинених сольних партій, які призначалися не для хористів, а для професійно підготовлених вокалістів. Зазвичай, автори концертів писали

¹Варіант прізвища «Дехтярев», який ми застосовуємо у статті, відповідає наявному у прижиттєвих документальних джерелах правопису і є автентичним, див. джерело: [14].

такі партії для конкретних виконавців, які мали спеціальну вокальну підготовку і приєднувалися до хорової капели як солісти. Однією з них була славнозвісна оперна співачка П. Ковальова-Жемчугова.

Як і С. Дехтярев, вона була кріпосною родини Шереметьєвих, що безпосередньо відобразилося на особистій і творчій долі кожного із цих митців. Будучи майже однолітками, обидва починали свій творчий шлях на театральній сцені. Надалі П. Ковальова-Жемчугова стала відомою та надзвичайно успішною оперною співачкою, а С. Дехтярев переключився на композиторську та капельмейстерську діяльність. Однак положення кожного з них було залежним, а принизливий статус кріпаків однозначно вказував на безправність соціального стану. Будучи власністю Шереметьєвих, співачка могла виступати тільки у виставах, які ставилися на сценах шереметьєвських театрів, у Кусково та Останкіно, і ця ситуація була не найгіршою, бо її могли продати, подарувати, програти в карти, перевести з акторок у служниці тощо. До того ж, домашні театри родини Шереметьєвих у той час за рівнем та якістю постановок були кращими за професійні театри [10; 12].

Треба зазначити, що у більшості публікацій Ковальова-Жемчугова пригадується не як оперна співачка, а як кріпосна акторка [3; 4]. Це не відповідає дійсності, вона була саме співачкою і виходила на сцену в оперних виставах [5]. Спектаклі за участі Ковальової-Жемчугової відвідували російські імператори і залишались враженими її вокальним талантом та акторською грою. Поза сумнівами, вокальна майстерність та мистецтво акторського перевтілення дозволяли співачці скласти конкуренцію професійно підготовленим виконавицям, переважно італійського походження, які працювали у придворних театрах й отримували за виходи на сцену високу заробітну платню. Головною перешкодою цьому було кріпацьке походження й залежне соціальне положення, а із часом й особиста залежність від графа Миколи Шереметьєва, який наважився укласти з нею нерівний і ніким не визнаний морганатичний шлюб.

В існуючих публікаціях описано деталі цих відносин [11; 13], однак музикантам цікавішою є творчість Ковальової-Жемчугової. Відомо, що вона народилася у родині коваля й у восьмирічному віці була взята у Кусково під опіку родички Шереметьєвих княгині Марфи Михайлівни Долгорукої, де її стали готувати для трупи кріпацького театру. Вона вперше вийшла на сцену в 11 років у партії служниці в опері «Досвід дружби» французького композитора Андре Гретрі. Це відбулося 29 червня 1779 року. У друкованому лібрето опери, примірник якого зараз знаходиться в Російській національній бібліотеці Санкт-Петербурга, вона вказана як Прасков'я Горбунова. Дебют видався успішним і вже в наступному році вона заспівала партію Белінди в опері Антоніо Саккіні «Колонія, або нове поселення». У друкованому лібрето юна співачка була вказана вже як Прасков'я Ковальова.

Виходячи на сцену у своїх перших виставах, вона продовжувала навчатися музиці і співу. Навчання акторів-кріпаків для домашнього театру було поставлене у Шереметєвих із великим розмахом. Учителями були видатний актор Іван Дмитриєвський та одна з його учениць, відома акторка та співачка Єлизавета Сандунова. У них навчалася Прасков'я Ковальова. Високий дитячий голос поступово перетворився на красиве ліричне сопрано. Для того, щоб співати в операх європейських композиторів, які ставилися у шереметєвських театрах, вона вивчила французьку та італійську мови, опанувала гру на арфі й клавесині.

Перший успіх прийшов після виконання партії Лізи у комічній опері П'єра Монсіньї «Біглий солдат». Співачці було 13 років, і в лібрето вона була вказана як Прасков'я Жемчугова. Ранній старт спричинив ранню кульмінацію. Свою зіркову партію Еліани в опері Гретрі «Самнитські шлюби» співачка виконала у 17 років, а через два роки триумфально проспівала її у присутності імператриці Катерини II, яка приїхала у новозбудований театр Шереметєвих у Кусково.

Через 10 років цю оперу із Ковальовою-Жемчуговою у головній ролі відвідали російський імператор Павло I та колишній польський король Станіслав Август Понятовський. Це відбулося вже не в Кусково, а в Останкіно, де граф М. Шереметєв збудував новий домашній театр за останнім словом техніки. Згодом граф визнав, що театр було збудовано у подарунок для П. Ковальової-Жемчугової.

Тож, співачка від юних років була примою кріпосних театрів родини Шереметєвих. Вона виконувала провідні жіночі партії в усіх операх, які ставилися на їхніх сценах і загалом підготувала 50 партій [10]. В основному це були образи юних закоханих героїнь, які відповідали архетипу нареченої. За характером і соціальним статусом це могли бути й скромні бідні дівчини, і зарозумілі принцеси. На портретах співачка виглядає по-різному, і це означає, що вона вміла перевтілюватися в конкретний образ, тобто насправді мала акторський талант. Найвідоміший акторський портрет – в образі Еліани з опери Гретрі «Самнитські шлюби». Співачка вбрана у блакитний плащ-мантію із золотою бахромою, у шолом із крупним червоним сердоліком і пишними страусовими пір'ями, та озброєна бутафорським мечем. У цьому костюмі вона виходила на сцену в останній дії опери. Портрет написав французький художник Шаміссо на початку 90-х років XVIII століття, зараз він знаходиться у петербурзькому Ермітажі.

Виконання партії Еліани у присутності російського імператора Павла I у 1797 році стало останнім виходом співачки на сцену. Того ж року граф М. Шереметєв за наказом Павла I перейшов на державну службу і переїхав до Петербургу, забравши із собою Ковальову-Жемчугову, а через два роки він розпустив театральну трупу і перевів більшість виконавців у прислугу. У Петербурзі співачка припинила театральну діяльність, отримала «вольну», а в

1801 році граф М. Шереметєв уклав із нею законний, однак ніким невизнаний шлюб. На всіх тогочасних портретах вона має медальйон із зображенням графа. У 1803 графиня народила сина і через 20 днів померла.

Вокальний талант співачки проявився не лише на оперній сцені. Перебуваючи у Петербурзі, П. Ковальова-Жемчугова брала участь у домашніх виступах хорової капели графа Шереметєва. Вона співала сопранові соло у духовних концертах композитора С. Дехтярева, написаних у розрахунок на її голос і виконавські можливості, у чому можна переконатися, порівнюючи сопранові соло у дехтяревських концертах цього періоду із оперними партіями, які співачка виконувала на сцені. Подібно до оперних арій, сопранові соло в хорових концертах мають різні вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та інші ознаки віртуозного оперного співу. У повідомленнях про продаж нот, які публікувалися на початку XIX століття, вказано, що хорові концерти Степана Дехтярева написано з «манерами» і «кадансами». У сучасному розумінні «манери» є прикрасами, а «каданси» – віртуозними розспівами у сольній вокальній партії, характерними не для хорового, а саме для оперного співу.

У публікаціях цей рід діяльності оперної співачки П. Ковальової-Жемчугової практично не висвітлено. Зазначається, що в Петербурзі вона захворіла на туберкульоз і припинила співати в оперних виставах. Дослідники оминають той факт, що вона брала участь у домашніх концертах хорової капели графа Шереметєва. Ця маловідома сторінка творчої біографії талановитої виконавиці заслуговує на більшу увагу, особливо у контексті розвитку жанру хорового концерту доби класицизму та участі у цьому процесі професійно підготовлених оперних солістів.

Шлях П. Ковальової-Жемчугової від слави до забуття розділила доля духовно-музичної спадщини С. Дехтярева, яка повторила долю свого творця. Усі написані Дехтяревим твори, як і сам композитор-кріпак, були власністю родини Шереметєвих, тому після смерті Дехтярева настав тривалий період забуття його творчості. Як зазначають автори публікацій про творчість композитора, «рукописи духовних концертів Дехтярева залишилися в нотній бібліотеці родини Шереметєвих, а ті, що надходили в продаж упродовж 1797–1808 років, потрапляли до приватних бібліотек, і їхня подальша доля є невідомою. Протягом XIX століття твори С. Дехтярева не друкувалися, однак іноді копіювалися вручну. Публікувати його духовні концерти почали лише на початку XX століття, а дослідження творчості розпочалося в кінці XX століття, тому, як наслідок – за цей період втрачено величезну кількість духовних творів митця» [1, с. 159].

З усієї творчої спадщини С. Дехтярева, яка налічує більше ніж 200 творів, до нашого часу надійшло менше половини хорових партитур. Серед збережених музичних композицій С. Дехтярева більшу частину складають

духовні концерти. Їхній перелік подається у каталозі А. Лебедевої-Ємеліної [8] та в додатку до дисертації А. Кутасевича [7]. У наш час опублікованою є невелика частина концертів [2], усі інші дотепер перебувають у рукописних пам'ятках або у стародруках, тому ознайомлення із ними з будь-якою метою (наприклад, для музикознавчого аналізу або хорового виконання) є доволі проблематичною справою.

Джерелом нотного тексту духовного концерту «Терпя потерпіх Господа», написаного у творчому тандемі із П. Ковальовою-Жемчуговою, є рукописний Автограф з Останкінського музею творчості кріпосних. До складу Автографа входять 18 партитур, і духовний концерт «Терпя потерпіх Господа» знаходиться під другим номером. Ще одним джерелом нотного тексту є рукописний збірник з Російського національного музею музики (РНММ, ф. 238, од. зб. 4, 48, 51, № 49). Оголошення про продаж нот цього концерту публікувалося у газеті «Московські відомості» № 45 за 1808 рік. У «Каталозі півної ноти» 1793 року цього концерту немає, що вказує на його пізніше походження [8, с. 432]. У 2006 році партитура концерту була опублікована у збірнику хорових концертів С. Дехтярева [2].

Концерт має надзвичайно розвинену партію сопрано-соло, яка домінує над іншими партіями протягом усіх чотирьох частин (Larghetto – Allegro – Largo – Allegro).

Концертний цикл розпочинається повільною *першою частиною* (Larghetto), на початку якої композитор дає розгорнуту 13-тактову сольно-ансамблеву побудову. У ній беруть участь три голоси – сопрано, альт і бас. Мелодична функція сопрано-соло підкреслена наявністю в цій партії складних ритмо-інтонаційних зворотів з елементами вокалізації, які нагадують сольні вокальні каденції і вимагають надзвичайної рухливості співацького голосу та навичок виконання вокального соло. Партія альта має утворювати терцієву втору до партії сопрано, однак вона об'єднується із лінією баса, оскільки мелодичні звороти сопранової партії є занадто складними для дублювання. Текст 39-го псалма «Терпя потерпіх Господа, і внят мі, і услыша молитву мою» здобуває не духовне, а світське прочитання, тому що мелодика сольно-ансамблевої побудови відображає не узагальнено-хорову, а індивідуалізовано-оперну манеру співу.

Аналогічною є наступна сольно-ансамблева побудова першої частини (тт. 21–31), у якій беруть участь сопрано, тенор і бас. У ній повторюється той самий текст і ті самі ритмо-інтонаційні звороти в партії сопрано, а тенор і бас об'єднуються у сумісному звучанні й утворюють гармонічний супровід, хоча партія тенора іноді дублює мелодичні побудови партії сопрано (т. 24, т. 26). Очевидно, що композитор повторив початкову триголосу сольно-ансамблеву побудову із метою надати ще одне соло виконавиці партії сопрано.

У *другій частині* концерту (Allegro) всі три сольно-ансамблеві побудови за участі сопрано є чотириголосими.

Фактура кожної з них втрачає риси кантовості й здобуває ознаки диференціації на рельєф і фон. Рельєфом є партія сопрано-соло, тоді як решта голосів об'єднується у триголосі акорди гармонічної підтримки.

У першій сольно-ансамблеві побудові (тт. 50–54) в партії сопрано виникає тривалий віртуозний розспів, яким протягом трьох тактів вокалізується лише одне слово псалмового тексту («слава»). Сопрановий розспів має риси періодичної повторності, до яких додаються ознаки віртуозної сольної каденції на тлі витриманої гармонії (т. 53). У межах розспіву виставлена цезура для того, щоб взяти дихання (хоча цим фактично розривається текст). За таким самим принципом виникають цезури і в наступних сопранових соло.

У тт. 59–67 щойно презентована сольно-ансамблева побудова перевикладається у тональності домінанти (B-dur) і здобуває суттєвого розширення у фазі завершення, завдяки чому її обсяг, а також тривалість звучання партії сопрано, фактично збільшується вдвічі.

Остання сольно-ансамблева побудова другої частини (тт. 80–96) займає в ній центральне положення й розвиває всі раніше презентовані інтонаційні й фактурні формули. Текст «О Нем возвеселиться сердце мое» (старосл.) розспівано в партії сопрано у віртуозних сольних каденціях на тлі витриманих гармоній у партіях решти солістів (альт – тенор – бас). Вокалізації підлягає слово «сердце»: до пасажів шістнадцятими композитор додає тріольний рух і комбінований ритм, а до елементів періодичної повторності додається секвенціювання та перевикладення матеріалу на іншій висоті. Граничний звук діапазону партії сопрано – сі-бемоль другої октави – досягається при підході до каденційної зони і готує виразне звучання гармонії альтерованої субдомінанти.

Третя частина концерту (Largo) є переважно сольно-ансамблевою, із триголосим складом сольних голосів: сопрано – альт – бас. Ансамблі побудовані за принципом поєднання теми з акомпанементом і мають вишукану мелодію в партії сопрано та не менш вишукану гармонію в інших голосах, з виразними переходами у споріднені тональності та змінами ладових функцій. Виразною ознакою всієї частини є перше в концерті віртуозне соло сопрано без участі інших голосів – т. зв. вокальна каденція (тт. 155–157).

У *фіналі* концерту (Allegro) перевага надається потужним туттійним побудовам, тому всі ансамблеві епізоди:

1) написано без участі сопрано, для складу альт – тенор – бас (тт. 163–166, 177–181, 214–217);

2) написано за участі сопрано та наявними ознаками рівноправності з іншими партіями:

• альта (тт. 167–171, 218–222) або другого сопрано (тт. 181–185), з якими вона об'єднується за принципом дублювання;

• тенора – із дублюваннями (тт. 201–204, 233–234) або почерговим імітаційно-канонічним викладенням музичного матеріалу (тт. 195–200).

За якістю музичного матеріалу ці сольо-ансамблеві побудови наближені до туттійних.

Каденція сопрано із властивими їй віртуозними вокальними фігураціями виникає в кінці фінальної частини (тт. 242–243) і створює інтонаційну арку до трьох перших частин.

Висновки. Аналіз концерту «Терпя потерпіх Господа» С. Дегтярева показав, що розвинена партія сопрано-соло, яку не може співати добре підготовлений хорист, навчений лише церковному співу, відповідає розлогості чотирьох частинного концертного циклу, що складається з більш ніж 250-ти тактів. Цикл розпочинається повільною частиною, у якій сольо-ансамблевим побудовам надається першорядне значення, і завершується рухливим фіналом, із помітною перевагою у ньому туттійних побудов. У двох середніх частинах важливе значення надається сольо-ансамблевим побудовам із партією сопрано-соло.

Аналіз концерту також показав, що повторення у його частинах деяких ансамблів було потрібне для того, щоб у партії сопрано, яку співала П. Ковальова-Жемчугова, ще раз прозвучав віртуозний матеріал.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі полягають у виявленні інших концертів, у яких партія сопрано-соло була написана з розрахунку на виконавський потенціал П. Ковальової-Жемчугової, та аналізі сольних вокальних побудов із виявленням характерних ознак композиторської та виконавської манери.

Список використаних джерел

1. Гобдич М. Духовний концерт «Сей день радости» Степана Дегтярьова: походження, датування, особливості стилю. *Нова педагогічна думка*. 2019. № 1 (97). С. 158–161.
2. Дегтярев С. А. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения / предисл., коммент. и науч. реконструкция концертов № 1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной, № 9–12 Н.И. Тетериной. Москва : Живоносный источник, 2006. 196 с.
3. Елизарова Н. Крепостная актриса П. И. Ковалёва-Жемчугова. Москва, 1969. 32 с.
4. Жемчугова (Ковалёва) Прасковья Ивановна. *Театральная энциклопедия*. Москва, 1963. Т. 2. С. 671–672.
5. Жемчугова (Ковалёва) Прасковья Ивановна. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974. Т. 2. С. 390–391.
6. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
7. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя : питання авторства творів суперечливої атрибуції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2015. 416 с.
8. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.

9. Левашев Е. М. С. А. Дегтярёв. *История русской музыки*. Т. 4: 1800–1825. Москва : Музыка, 1986. С. 184–208.
10. Лепская Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметевых : каталог пьес. Москва : ГЦТМ, 1996. 174 с.
11. Маринчик П. Ф. Недопетая песня: Необычная жизнь П. И. Жемчуговой. Ленинград ; Москва : Искусство, 1965. 147 с.
12. Портнова Т. В. Театры графа П. Б. Шереметева в Кусково: к проблеме формирования визуально-художественной структуры. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2021. № 5 (76). С. 84–97.
13. Рогов А. Шереметев и Жемчугова. Москва : Вагриус, 2007. 272 с.
14. Шуміліна О. Нові документальні відомості про родини українських композиторів другої половини XVIII ст. *Українська музика*. 2020. № 1 (35). С. 15–21.

References

1. Hobdych, M. (2019). Dukhovnyi kontsert «Sei den radosty» Stepana Dehtiarova: pokhodzhennia, datuvannia, osoblyvosti stiliiu [Sacred concert «Sey den radosty» by Stepan Dehtyarev: origin, dating, features of style]. *Nova pedahohichna dumka [New pedagogical thought]*, 1 (97), 158-161 [in Ukrainian].
2. Degtyarev, S. A. (2006). Dvenadcat dukhovnykh kontcertov. Dlia khora bez soprovozhdeniia [Twelve sacred concerts. For chorus unaccompanied]. Preface, comments. and scientific. reconstruction of concerts No. 1–8 by A.V. Lebedeva-Emelina, No. 9–12 by N.I. Teterina. Moskva: Life-giving source [in Russian].
3. Yelizarova, N. (1969). *Krepostnaia aktrisa P. I. Kovaleva-Zhemchugova [Serf actress P. I. Kovalyova-Zhemchugova]*. Moskva [in Russian].
4. Zhemchugova (Kovaleva) Praskovia Ivanovna [Zhemchugova (Kovaleva), Praskovia Ivanovna]. (1963). In *Teatralnaia entsiklopediia [Theatrical encyclopedia]*. (Vol. 2, pp. 671-672) Moskva [in Russian].
5. Zhemchugova (Kovaleva) Praskovia Ivanovna [Zhemchugova (Kovaleva), Praskovia Ivanovna]. (1974). In *Muzikalnaia entsiklopediia [Musical encyclopedia]* (Vol. 2, pp. 390-391). Moskva [in Russian].
6. Kornii, L. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]* (Part 2). Kyiv; Kharkiv; New-York: Vyd-vo M. P. Kots [in Ukrainian].
7. Kutasevich, A. V. (2015). *Stylova dyferentsiatsiia dukhovno-muzychnykh spadshchyn Stepana Dehtiarova ta Artema Vedelia : pytannia avtorstva tvoriv superechlyvoi atributsii [Stylistic differentiation of sacred and musical heritage of Stepan Degtyarev and Artem Vedel: questions of authorship of works of contradictory attribution]*. (PhD diss.). Kyiv [in Ukrainian].
8. Lebedeva-Emelina, A. V. (2004). *Russkaia dukhovnaia muzyka epokhi klassitsizma (1765–1825) [Russian sacred music of the era of classicism (1765–1825)]*: catalog of works. Moskva: Progress-Tradition [in Russian].
9. Levashov, E. M. (1986). S. A. Degtyarev [S. A. Degtyarev]. *Istoriia russkoi muzyki [History of Russian music]* (Vol. 4: 1800-1825, pp. 184–208). Moskva: Music [in Russian].
10. Lepskaya, L. A. (1996). *Repertuar krepostnogo teatra Sheremetevykh [Repertoire of the Sheremetevs' serf theater]*: catalog of plays. Moskva: GCzTM [in Russian].
11. Marinchik, P. F. (1965). *Nedopetaia pesnia: Neobychnaia zhizn P. I. Zhemchugovoi [The Unfinished Song: The Extraordinary Life of P. I. Zhemchugova]*. Leningrad; Moskva: Art [in Russian].
12. Portnova, T. V. (2021). *Teatry grafa P. B. Sheremeteva v Kuskovo: k probleme formirovaniia vizualno-khudozhestvennoi struktury [Theaters of Count P. B. Sheremetev in Kuskovo: on the problem of the formation of visual and artistic structure]*. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of the Academy of Russian Ballet. A. Ya. Vaganova]*, 5 (76), 84-97 [in Russian].
13. Rogov, A. (2007). *Sheremetev i Zhemchugova [Sheremetev and Zhemchugova]*. Moskva: Vagrius [in Russian].
14. Shumilina, O. (2020). *Novi dokumentalni vidomosti pro rodyny ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XVIII st. [New documentary information about the families of Ukrainian composers of the second half of the eighteenth century]*. *Ukrainska muzyka [Ukrainian music]*, 1 (35), 15-21 [in Ukrainian].

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 12.03.2022