

Ольга Шуміліна

### ХОРОВА ФУГА З ВОСКРЕСЕНСЬКОГО КАНОНУ М. ДИЛЕЦЬКОГО: ОРИГІНАЛЬНА ВЕРСІЯ

Воскресенський канон Миколи Дилецького було виявлено у рукописних пам'ятках київської партесної колекції<sup>1</sup> та уперше видано у 1976 році<sup>2</sup>. Рукописній збірці творів, що вміщала партії Воскресенського канону, бракувало голосової книги з партіями другого дисканта, і для того, щоб видати повну хорову партитуру цього твору, редакторам довелося реконструювати відсутню партію. Реконструкцію зробив професор кафедри теорії музики Львівської консерваторії Ярема Васильович Якуб'як. У такому вигляді, з реконструйованою партією другого дисканта, Воскресенський канон вивчався, співався, записувався і перевидавався. Ця практика не змінилася дотепер.

Нещодавно з'явилася інформація про те, що в Російській національній бібліотеці (Санкт-Петербург) виявлено рукописну пам'ятку з відсутньою в київській партесній колекції партією другого дисканта<sup>3</sup>. Враховуючи те, що у Воскресенському каноні є окрема велика поліфонічна частина, яку відома українська дослідниця партесних концертів Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська називає першою вітчизняною хоровою фугою, ми вирішили ознайомитися з оригінальною партією і порівняти її з реконструйованим варіантом Я. Якуб'яка.

У процесі порівняльного аналізу реконструйованого та віднайденого в рукописному джерелі<sup>4</sup> варіантів було з'ясовано, що оригінальна партія у цій поліфонічній частині дещо відрізняється від версії, зробленої для видання 1976 року.

Поліфонічна частина написана на текст третьої пісні пасхального канону, з якої взято початкову фразу «Приидите, пиво пиєм нове». Усю цю фразу розспівано вже в темі, і надалі вона неодноразово повторюється разом із повтореннями теми. У музиці, відповідно до початкового слова тексту «приидите», відображено енергію руху, чому сприяє пружність і рухливість самої теми, а також стрето-імітаційний принцип її викладу.

В основі теми – три взаємодоповнюючі інтонаційні елементи: розспівність початкового поступово-висхідного руху (т. 1), виклад з рисами танцювальності у продовженні (т. 2) та ритмічне гальмування у каденційному завершенні (т. 3). Усі вони суміщаються під час стрето-імітаційних проведень у різних голосах хору і добре контрапунктують один одному.

<sup>1</sup> ІР НБУВ, ф. 306 (Києво-Печерська лавра), од. зб. 43п/ХVІІІ–16.

<sup>2</sup> Матеріали з історії української музики: Партесний концерт / Упорядник і автор вступної статті Н. Герасимова-Персидська. К.: Музична Україна, 1976.

<sup>3</sup> Герасимова И. Неизвестные партии концертов Николая Дилецкого из собрания Придворной певческой Капеллы (РНБ, Санкт-Петербург). *Мистецтвознавчі пошуки*. Зб. наук. ст. та есе, присвячених ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 78. К., 2008. С. 186–187.

<sup>4</sup> ОР РНБ, Кап. Q. 67, арк. 161–164 зв.



Саме за принципом контрапунктичного суміщення взаємодоповнюючих інтонаційних складових теми, з урахуванням вимог ладо-гармонічного узгодження, і була зроблена реконструкція партії другого дисканта. Вона має три проведення теми – перші два від тону «ре» (тт. 5-8, 10–13) і останнє, дещо скорочене, від тону «соль» (тт. 14–16). Проведення добре узгоджуються з іншими партіями хору і загальний виклад виглядає доволі логічним. Однак Дилецький свого часу написав цю партію дещо по-іншому.

Рукописна версія партії другого дисканта так само має три проведення теми, проте, порівняно із реконструйованим варіантом, вони починаються на іншій висоті і мають інший час вступу. У проекції на загальний композиційний план це змінює послідовність вступу голосів і призводить до корегування тонального плану проведень.

Партія другого дисканта у Дилецького починається на один такт раніше, ніж у реконструйованому варіанті, у половині т. 4. Відповідно до часових умов вступу, з метою ладо-гармонічної узгодженості з іншими партіями, для цього проведення теми Дилецьким було обране висотне положення від тону «ля» (тт. 4-7).

В обох наступних проведеннях (тт. 9–12, 13–15) тема також починається раніше, порівняно з реконструйованим варіантом, на один і півтакти відповідно, при цьому висотне положення її вступу не міняється і є таким самим, як у першому проведенні. Отже, усі три проведення теми в оригінальній версії партії другого дисканта починаються від тону «ля».

Враховуючи загальний тональний план проведень теми у голосах хору, слід зазначити, що така послідовність є набагато логічнішою, ніж у реконструйованій версії, яка не мала жодного проведення у паралельному мінорі. Загалом, кожна співацька партія має по 2–3 проведення, і в більшості партій висотне положення проведень теми лишається без змін. У партіях першого дисканта, першого альтя, першого і другого баса тема викладається тільки від тону «до», у партії першого тенора – тільки від тону «соль». Винятком є партії другого альтя (від «до» і «ре») і другого тенора (від «соль» і «фа»), у чиїх проведеннях відбувається вихід за межі тоніко-домінантових співвідношень. Тож, наявне в оригінальній версії партії другого дисканта триразове проведення теми на тій самій висоті відповідає принципам викладу теми у більшості хорових партій цієї фуґи, а її перенесення у тональність, що виходить за межі кварто-квінтового співвідношення і репрезентує ладову сферу паралельного мінору, відображає специфіку натурально-ладового мислення, що укорінюється у народнопісенну традицію.

Наявна у рукописному джерелі будова партії другого дисканта призводить до появи суміщеного проведення теми в партіях першого і другого дискантів, із дублюванням її у терцію за принципом стрічкового двоголосся (тт. 13–15).

У загальному композиційному плані, що утворюється в цій хоровій фузі, перше проведення теми в партії другого дисканта входить у групу додаткових проведень, що слідують за початковими і разом із ними утворюють експозицію.

*Перша група проведень теми («експозиція»)*

початкові проведення: А1 (до) – Т1 (соль) – Б1 (до) – Д1 (до)

додаткові проведення: Т2 (соль) – Д2 (ля) – Б2 (до)

Наступна група проведень теми має ознаки контрекспозиції: і початкові, і додаткові проведення в ній повторюються з тим самим тональним планом, тільки в третьому проведенні замість партії першого баса тему викладає другий альт. Партію другого дисканта знову включено у групу додаткових проведень.

*Друга група проведень теми («контрекспозиція»)*

початкові проведення: А1 (до) – Т1 (соль) – А2 (до) – Д1 (до)

додаткові проведення: Т2 (соль) – Д2 (ля) – Б2 (до)

В останній групі проведень спостерігається суміщення ознак, властивих розвитковим і репризним розділам фуги, без їхньої чіткої диференціації. Тут так само наявні сім проведень теми, що поділяються на початкові і додаткові за принципом 4+3, проте два останні з них є суміщеними. У двох початкових проведеннях вкотре повторюються вже експоновані варіанти вступу голосів, однак надалі принцип додання партій і тональний план проведень теми стають більш довільними, що вказує на риси розвитковості. Проведення так само підлягають диференціації на початкові і додаткові, і в обох «підгрупах» активно зачіпляється субдомінантова сфера, що в західноєвропейській бароковій фузі є однією з ознак репризності. Партія другого дисканта знову бере участь у додаткових проведеннях теми.

*Третя група проведень теми*

початкові проведення: А1 (до) – Т1 (соль) – Т2 (фа) – Б1 (до)

додаткові проведення: А2 (ре) – Д1 (до) – Д2 (ля)

Загальна схема проведень теми у хоровій фузі «Прийдіте, пиво пиєм»  
Воскресенського канону М. Дилецького (оригінальна версія)

Д1	Т			Т			Т						
Д2	Т			Т			Т						
А1	Т			Т			Т						
А2				Т			Т						
Т1	Т			Т			Т						
Т2	Т			Т			Т						
Б1	Т						Т						
Б2				Т									
	С	G	С	С	G	a	С	С	G	F	С	d	C/a

Партія другого дисканта третьої пісні Воскресенського канону М. Дилецького  
(за рукописною пам'яткою ОР РНБ, Кап. Q. 67, арк. 161 зв.)

При - ди - те, пи-во пи-єм, пи-во пи-єм но - во  
є пи-во пи-єм но - во - є, при - ди - те, пи-во пи-єм, пи-во пи-єм но - во  
є, но - во - є, при - ди - те, пи-во пи-єм, пи-во пи-єм но - во - є  
не от ка - ме - не не - плод - на, не от ка - ме - не не - плод - на

Завершаючи статтю, вкажемо на те, що Воскресенський канон бажано перевидати з оригінальною партією другого дисканта, щоб не вводити в оману хормейстерів, які далеко не завжди вчитуються в коментарі або не надають значення тому, що одна з партій є реконструйованою.

Також вкажемо, що М. Дилецькому належало велике нотне зібрання партесних рукописів, в якому знаходилася значна кількість творів різних авторів. У 1697 році це зібрання перейшло у власність Ставропігійського братства і було описане у Реєстрі нотних зошитів як одна з частин братської нотної бібліотеки. На колишнього власника вказує заголовок: «Reiestr motetow, ktore odebralem od pana Pawłowicza in anno 1697 / Реєстр мотетів, отриманих від пана Павловича (курсив наш. – О. Ш.) в рік 1697»<sup>5</sup>.

Нині місцезнаходження цього зібрання є невідомим. Невідомо також, де перебуває рукописний оригінал Реєстру нотних зошитів 1697 року – співробітники Центрального державного історичного архіву України у Львові не можуть його знайти.



<sup>5</sup> Українське музикознавство. Вип. 6. Київ: Музична Україна, 1971. С. 249.