

ЛІДІЯ КОРНІЙ

УКРАЇНСЬКА

ШКІЛЬНА

ДРАМА

І ДУХОВНА

МУЗИКА

XVII — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ

XVIII СТ.



Академія наук України  
Інститут української археографії  
Міністерство культури України  
Київська державна консерваторія ім.П.І.Чайковського

*Лідія Корній*

УКРАЇНСЬКА  
ШКІЛЬНА ДРАМА  
І ДУХОВНА МУЗИКА  
XVII – першої половини XVIII ст.



Київ  
1993

У монографії методом реконструкції музичної частини українських шкільних драм досліджується роль музики в шкільній драмі в її зв'язках з духовною музикою XVII – першої половини XVIII ст. Розглядаються основні джерела музичної частини драми, аналізуються драматургічні функції музики у зіставленні з теорією драми, яка викладалася в колегіях і в Київській академії, і виявляються зв'язки з античною традицією. Шляхом порівняння шкільної драми і духовної музики на сюжетно-тематичному, віршово-структурному та стильовому рівнях виявляються типологічні спільності між ними та взаємозв'язки. У додатку до монографії подаються музичні твори (культова монодія, партесні твори, канти), які могли звучати в шкільній драмі.

Для музикознавців, літературознавців, джерелознавців, археографів, театрознавців, аспірантів, викладачів і студентів мистецьких вузів та музичних училищ, учителів середніх шкіл і всіх, хто цікавиться історією української культури.

Відповідальний редактор доктор філологічних наук  
Григорій ПІВТОРАК

Художній редактор Георгій СЕРГЕЄВ

Технічний редактор Майя ПРИТИКІНА

Оригінал-макет підготували

Марина РОМАНЮК, Олена СОКАЛЬСЬКА

Оригінал-макет підготовлений за допомогою настільної видавничої системи на комп'ютерах Apple Macintosh, наданою Інституту української археографії Академії наук України Українським науковим інститутом Гарвардського університету та Фондом Катедр Українознавства (ФКУ). Програма українознавчих досліджень, фундатором якої в ФКУ, фінансується за рахунок благодійних пожертв українських громад США й Канади.

В рамках Державної програми видання фінансується Державним комітетом України з питань науки і технологій.

## ВСТУП

Шкільна драма і духовна музика, які функціонували в Україні в XVII – першій половині XVIII ст., є важливими складовими частинами цього яскравого періоду української художньої культури.

Художня культура будь-якої епохи, як відомо, є складною системою, в якій різні види мистецтва існують не ізольовано, а у взаємодії, що на кожному історичному етапі має свою специфіку, яку необхідно дослідити. Поряд із цим, між різними видами мистецтв існують типологічні спільності, породжені особливостями суспільно-історичних умов і тими спільними законами, що властиві культурі в цілому і складаються в певній країні на кожному етапі її історії. Дослідження типологічних сходжень, а також зв'язків різних видів мистецтв певної епохи дає можливість краще осягнути провідні тенденції епохи і сприяє глибшому вивченню кожного виду мистецтва зокрема. Однак дослідження такого напрямку, на жаль, ще не знайшли належного місця в українській гуманітарній науці, і кожен вид мистецтва вивчається переважно відокремлено. В полі зору нашого дослідження – шкільна драма і духовна музика. Їх порівняння, вивчення зв'язків і взаємодії поглиблює уявлення про ці два мистецтва і дає можливість виявити спільні тенденції в їхньому розвитку.

Виникнення і функціонування шкільної драми в Україні (XVII – перша половина XVIII ст.) припадає на складний і буремний історичний період. Незважаючи на тяжкі й спустошливі війни, завдяки пробудженню національної самосвідомості українського народу, процесові державотворення, який активізується в середині XVII ст., українська культура в другій половині XVII – на початку XVIII ст. досягла високого європейського рівня. Відновлюється роль Києва як центру культурного життя (саме на другу половину XVII – початок XVIII ст. якраз і припадає найбільша частина збережених українських драм). Зміни в суспільній свідомості породжували й зміни в художній культурі. У XVII – першій половині XVIII ст. спостерігається криза середньовічної культури і формуються окремі риси культури Нового часу. Такі тенденції в культурі обумовлені новими явищами в суспільно-економічній структурі. Уже з кінця XVI ст. в Україні посилюється процес формування елементів буржуазного суспільства, який активізується в XVII – першій половині XVIII ст. в умовах співіснування з ще живучими феодальними устоями. Нові суспільні відносини сприяли появі передбуржуазного прошарку – людей третього стану (міщани, козаки,

частина селян). У їхньому середовищі створюється прошарок осіб інтелектуальних професій – учителі, проповідники, друкарі, письменники та ін., які висували нові ідеї й концепції (Нічик, Литвинов, Стратій 1990, с.6). Саме такі люди працювали в школах, зокрема, в Києво-Могилянській академії, і з ними пов'язані перебудовчі тенденції в духовному житті, художній культурі.

Для розуміння тогочасних культурних процесів необхідно враховувати таку історичну обставину: значна частина українських земель входила до складу Речі Посполитої, і Україна була особливо тісно пов'язана з Польщею не тільки економічно, але й духовно. Ті процеси в духовному і культурному житті, які відбувалися в Польщі, поширювалися і на Україну. Специфіка ж цих культурних процесів, що спостерігалася в Україні, обумовлювалася тим великим опором, який чинив український народ гнобленню польських магнатів і католицької церкви, пробудженням національної свідомості, прагненням до політичного самовизначення, що втілювалося у процесі державотворення (Нічик, Литвинов, Стратій 1990, с.374).

Середньовічна культура в цей час уже не могла задовольнити нових потреб суспільства. Необхідні були по-новому мислячі люди, освічені на рівні свого часу. Уже в кінці XVI – на початку XVII ст. у суспільно-політичній думці України поширення освіти розглядалося як необхідна умова дальшого прогресу суспільства, а критерієм достоїнств людини стали освіта і виховання в дусі відданості своїй мові, звичаям, вірі (Дзюба 1987, с.19). Як відзначає Я.Ісаєвич, “необхідна була організуюча сила, яка здатна була протистояти політичній та ідеологічній експансії католицизму, повести боротьбу за розвиток української культури, за перетворення її в діючу зброю в суспільно-політичній боротьбі” (Ісаєвич 1966, с.15). Така організуюча сила зосередилася в братствах та освітніх закладах (Острозька академія, братські школи, колегіуми, Києво-Могилянська академія).

Більшість діячів української культури розуміли, що дальший її поступ неможливий без засвоєння досягнень західноєвропейської та польської культури Відродження та Барокко. При збереженні інтенсивних контактів у межах православнослов'янської спільності (східнослов'янської), починаючи з XVI ст., набирають усе більшого значення зв'язки української культури із західноєвропейською і польською культурами. Ці зв'язки інтенсифікуються завдяки тому, що для них існував відповідний ґрунт: в українській культурі зароджуються гуманістичні, реформаційні тенденції, а, з другого боку, прогресивні представники української культури розуміли, що в умовах національно-релігійного гніту в Україні відстояти свою культурну самобутність можна лише шляхом синтезу національних культурних традицій з досягненнями ренесансної та бароккової “латинської” освіти і культури. Із засвоєнням “латинської” науки й культури пов'язане створення в Україні школи нового типу – “слов'яно-греко-латинської” (Острозька академія, братські школи, Києво-Могилянська академія), яка, з одного боку, спиралася на культурні традиції Київської Русі, а, з другого, орієнтувалася на польські та західноєвропейські школи. Перебудова шкільної справи ґрунтувалася на розширенні програм за рахунок введення латинської мови, предметів “семи вільних” наук тощо.

З кінця XVI – початку XVII ст. помітні зміни в психології людей та в їхньому світогляді, що виражалася у зростанні інтересу до наукових знань, філософії.

Центрами розвитку науки стають Острозька академія, братські школи і особливо Києво-Могилянська академія. Ще з другої половини XVI ст. особливий інтерес виявлявся до філологічної науки. Важливою була поява перших граматик старослов'янської мови, лексиконів (словників) (Лаврентія Зизанія, Мелетія Смотрицького, Памва Беринди та ін.). Професори Києво-Могилянської академії використовували спадщину античних авторів (Арістотеля, Анаксагора, Демокріта, Епікура), зверталися до праць учених-гуманістів (Муціна, Руфа, Агріколи, Еразма Роттердамського та ін.). Вони цікавилися природничими науками та філософськими творами Нового часу (Галілея, Коперника, Бекона, Декарта, Спінози та ін.) (Хижняк 1981, с.69). Поступово утверджується думка про залежність суспільного прогресу від розвитку науки й освіти (яскравим прикладом цього є погляди Феофана Прокоповича). Ці тенденції свідчать про зародження ідей просвітництва. Деякі дослідники вважають, що ці ідеї виникли ще в часи діяльності братських шкіл (з кінця XVI ст.), а на першу половину XVII ст. припадає ранній етап просвітництва (Литвинов 1984, с.28-29), яке розвинулося в другій половині XVII ст.

Про формування рис культури Нового часу свідчить і підвищений інтерес до історичного минулого. З'являється ряд літописів: "Львівський", "Острозький", "Густинський" (перша половина XVII ст.), козацькі літописи – Самовидця, Г.Грабянки, С.Величка (кінець XVII – XVIII ст.). Новим кроком в історіографії був "Синопсис" (1674-1680 р.), що став навчальним посібником. Інтерес до історичної тематики відбився і на українській шкільній драмі першої половини XVIII ст. Література, зокрема, шкільна драма відображала політичні події XVII – першої половини XVIII ст., насамперед визвольну боротьбу українського народу, зростання його національної самосвідомості.

Розвиткові науки, освіти і становленню культури Нового часу в цілому сприяло книгодрукування, яке розпочалося в Україні ще в другій половині XVI ст. У XVII ст. друкарні були в багатьох великих містах України – Києві, Чернігові, Львові, Луцьку та ін.

Суттєві зміни в свідомості людей позначилися і на ставленні до категорії краси. У давній ранньосередньовічній традиції, що сформувалася на східнослов'янських землях з прийняттям християнства, спостерігається ігнорування земної краси і звеличування ідеалу краси божественної (Иваньо 1981, с.28-29). Б.Краснобаєв пише, що середньовіччя розуміло красу тільки у співвідношенні з поняттям "блага", а "благим" було те, що втілювало подобу або волю Бога. Вважалося, що краса як така приховувала в собі небезпеку, вона "спокушала" і була злом (Краснобаєв 1983, с.71). З початку XVII ст. поряд з відстоюванням деякими діячами української культури аскетичного максималізму (І.Вишенський та ін.) зароджується нове ставлення до категорії краси. Краса вже не тільки сприймається у співвідношенні з божественним ідеалом, але й усвідомлювалась її здатність приносити людині радість. Про це свідчать хоча б такі рядки видатного діяча української літератури Кирила Транквіліона-Ставровецького, які він писав на початку XVII ст.: "Виденієм наслаждається красоти женской, и оздобы шат свѣтлых. И от камній многоцѣнных, діамантов. И от начинія златого, и сребрного зрок напасе; и засмакуєт красоту тѣх. И слухом, пріймаєт смак з гласов радостных от пѣсней и музыков" (Ставровецький 1618, с.1).

Нове ставлення до категорії краси вплинуло на художню виразовість різних видів мистецтва, на особливості втілення духовно-біблійної тематики, яка домінувала в різних видах мистецтва, зокрема, музиці. Така роль релігійного чинника в культурі була зумовлена історичними обставинами. В умовах окатоличення українського народу визвольна боротьба відбувалася під гаслом боротьби за православну віру. Православна віра символізувалася з утвердженням української нації. Але і в релігійній сфері зароджуються реформаційні тенденції. До них, зокрема, належить критика не лише католицької церкви, але й православних священнослужителів, введення української мови в казання, церковну Службу, богослужбові книги, переклади з церковнослов'янської на "просту" українську мову книг Святого письма (Пересопницьке Євангеліє 1556-1561 рр.).

Складність і своєрідність історичного етапу XVII – першої половини XVIII ст. в Україні відобразилися і в стильових особливостях мистецтва, у якому дослідники відзначають наявність ознак Відродження і Барокко. При цьому вони підкреслюють, що православнослов'янські країни не знали розвиненого Відродження, унаслідок чого на цих землях барокко взяло на себе ряд ренесансних функцій, таких як секуляризація і гуманізація культури (Лихачев 1969, с.45; Герасимова-Персидська 1983, с.275; Наливайко 1987, с.47).

Сучасна наука розглядає барокко не лише як антитезу Відродження, але й як розвиток певних його тенденцій на новому етапі. Це було особливо характерне, як зазначає Д.Наливайко, для православнослов'янських країн (Наливайко 1987, с.47). Дослідники визначають барокко як синтез ренесансних і середньовічних традицій (Еремін 1979, с.189). Хоч ренесансні риси не однаково виявилися в різних видах українського мистецтва, проте в XVII ст. учені спостерігають їх співіснування з барокковими. Так, Д.Степовик при характеристиці української гравюри зазначає, що "своєрідне "змагання" ренесансу і барокко тривало і в другій половині XVII ст., однак з 40-50 рр. риси барокко вже відчутно домінують" (Степовик 1987, с.289). Літературознавці, зупиняючись на українському літературному процесі 20-х рр. XVII – середини XVIII ст., пишуть про своєрідний синтез ренесансних і бароккових систем культури при панівному стилі барокко (Історія української літератури 1987, с.102). Ці складні процеси стильового розвитку потребують дальшого дослідження, але вже сьогодні зрозуміло, що українська культура епохи XVII – першої половини XVIII ст. в стильовому відношенні була неоднорідною; у ній своєрідно переплелися середньовічні, ренесансні і бароккові риси при переважанні бароккового стилю. Але при цьому бароккова-естетика в різних видах мистецтв та різних жанрах втілювалася не однаково. В одних жанрах бароккові стильові риси яскраво виражені, а в інших вони більш приховані, не лежать на поверхні. Це стосується, зокрема, шкільної драми і духовної музики.

Становлення професійного тетрального мистецтва в XVII – першій половині XVIII ст. в Україні відбувалося в основному в шкільному середовищі й було пов'язане з запровадженням "слов'яно-греко-латинського" типу школи. У системі освіти нового типу важливе значення надавалося шкільному театрові. Спочатку виставляли релігійно-драматичні декламації та діалоги (найбільш ранні збереглися з кінця XVIст.), а потім і справжні драми – містерії (різдвяні, великодні), міраклі, мораліте

(відомі тексти з середини XVII – першої половини XVIII ст.). На початку XVIII ст. з'явилася історична шкільна драма. У другій половині XVIII ст. шкільні вистави в Києво-Могилянській академії були заборонені. Професори перестали їх писати, і згодом цей літературний жанр занепадає. Це сталося внаслідок зміни статусу Києво-Могилянської академії, яку з другої половини XVIII ст. поступово перетворили в суто духовну школу, і вона зрештою перестала бути центром освіти і культури. Такі зміни в академії були пов'язані з ліквідаторською політикою російського царизму щодо автономії України, що негативно позначалося на українській культурі в цілому.

Шкільна (переважно духовна) драма, яка виставлялася в Україні, була типовим явищем культурного життя багатьох країн Європи. З виникненням світської ренесансної драматургії духовна драма не припинила свого існування. В.Резанов зазначає, що з середини XVI ст. формується новий стиль латинської духовної драми, і вона розвивається більш інтенсивно там, де феодальні устої ще були досить міцними, наприклад у Німеччині та Нідерландах. Одним з осередків функціонування таких драм був шкільний театр, який відіграв помітну роль у культурному житті багатьох країн Європи в цілому. У багатьох статутах європейських навчальних закладів шкільні вистави згадуються як обов'язкові. Шкільний театр не тільки виконував навчальну функцію і служив важливим засобом морально-дидактичного та естетичного виховання: істотна його роль і в релігійно-політичній боротьбі XVII-XVIII ст. Для М.Лютера шкільний театр був своєрідною зброєю в боротьбі з католицизмом. Під впливом Лютера духовна шкільна драма поширилася в протестантській Європі (Резанов 1926, вип. I, с. 7, 8). Особливого значення шкільному театрові надавали єзуїти в своїх навчальних закладах, які існували в багатьох країнах Європи, зокрема, в Польщі й на території України та Білорусі. Єзуїти теж використовували шкільний театр у релігійній боротьбі, зокрема, проти лютеранства та православ'я.

Західноєвропейська шкільна драма, розробляючи релігійну тематику, спиралася на досвід середньовічної драми. Це проявилось у використанні типових середньовічних жанрів містерії, міраклю і мораліте, а також у розробці схожих релігійних сюжетів, у відсутності різкого розмежування між трагедійним і комічним (після серйозних дій йшли комічні сцени); були деякі спільності в декораціях. Але у шкільній драмі з'явилися й нові риси, породжені певними тенденціями епохи, в якій вона функціонувала, а також впливами античної драми та інших видів тетрального мистецтва. Значного розвитку набула шкільна драма в єзуїтських навчальних закладах. В.Резанов відзначає, що на єзуїтській шкільній драмі позначилися різні впливи: у Франції – французької класичної трагедії, в Італії – опери, що сприяло зростанню музичного елемента в драмі (Резанов 1926, вип. I, с. 8). Єзуїтська шкільна драма була вже явищем барокового мистецтва. Використовуючи театр з метою привертання народу до католицизму, єзуїти вживали різних засобів, щоб зворушити глядача, намагалися надати спектаклеві пишності та привабливості. З цим пов'язане широке використання музики, малярства та “балетних” номерів (ритмічні рухи, танці). Викладачі українських закладів, які писали і ставили

<sup>1</sup> Особливості єзуїтського шкільного театру розглядаються в праці В.Резанова (Резанов 1910).

шкільні драми, розуміючи важливу роль театру в морально-дидактичному вихованні і у відстоюванні православної віри в умовах національно-релігійного гніту, мабуть, намагалися створювати спектаклі, які б не поступалися єзуїтським. Є підстави вважати, що вистави українських шкільних драм також були привабливим видовищем.

У XVII – першій половині XVIII ст. шкільний театр мав широке розповсюдження і на слов'янських землях. Особливо активно це театральне мистецтво розвивалося в Польщі. Під його впливом, а також західноєвропейської духовної драми виникає шкільна драма в учбових закладах України, а вихованці Києво-Могилянської академії сприяли його розповсюдженню в Росії [Димитрій Туптало, Мануїл Базилевич, Інокентій Одровонж-Мигалевич, Іван Хмарний та ін.] і в інших слов'янських землях. Так, на прохання сербського митрополита Вікентія Іовановича київський архієпископ Рафаїл Заборовський послав до Сербії шістьох вихованців Києво-Могилянської академії (1733 р.) для роботи в Карлівцевській школі. Серед них був і Мануїл-Михайло Козачинський, який працював префектом і вчителем цієї школи, організував там у 1736 р. першу театральну виставу і для цього написав драму з історії сербського народу “Трагедія, сирѣч Печальная повѣсть о смерти послѣднего царя сербского Уроша V и о падении Сербского царства” (Історія української літератури 1967, с.484; Данилова 1976, с.179). Цей твір вважається першою сербською національною драмою (Історія української літератури 1987, т.І, с.138).

Вивчення української шкільної драми розпочалося в кінці XIX ст. і на початку XX ст. Перше завдання, яке стояло перед ученими, – це текстологічна робота над рукописами шкільних драм і підготовка їх до видаць. Це було необхідно у зв'язку з тим, що українські шкільні драми XVII – першої половини XVIII ст. зберігалися в рукописах і тільки деякі з них у свій час були надруковані. Виданням українських драм займалися М.Тихонравов, І.Франко, О.Бодянський, О.Соболевський, В.Перетц та ін. У 20-х роках більшу частину цих драм надрукував В.Резанов (Резанов 1925, 1926, 1927, 1928). Сучасні дослідники також працюють у цьому напрямку (Махновець, Шевчук, Яременко, Мишанич). Для нашого дослідження української шкільної драми використовувалися друковані зразки саме тих драм, що включали музику і ставилися в Україні або які писали українські драматурги, а виконувалися в Росії, Сербії (в додатку до монографії подано список таких драм та вказано музичні номери, які в них звучали).

Дослідники українського шкільного театру вже порушували ряд питань, зокрема, про зв'язки шкільної драми із західноєвропейською духовною драмою (Резанов 1910), про спільність поетики української драми з польською та російською, про деякі особливості жанрової системи київських драм та вияв у ній бароккових рис (Софронова 1981, 1984). На наш погляд, українська шкільна драма ще потребує дальших досліджень. Поряд з виявленням запозичень українською шкільною драмою із західноєвропейського та польського театального репертуару недостатньо розкрито її самобутні риси. Видається, що плідним був би розгляд шкільної драми в контексті української художньої культури XVII-XVIII ст. в цілому. Зокрема, вона ще не вивчалася в контексті музичного мистецтва, а для цього є всі підстави.

Дослідники вже давно звертали увагу на те, що в шкільну драму включалася

музика. В.Перетц, підкреслюючи неабияку роль співу в драмах, зазначав, що він "посиливав благочестиві настрої глядачів" і включався "незалежно від вимог драматургії композиції – там, де тільки було можливо" (Перетц 1928, с.90-91). Наявність музичного чинника в драмі не могла не привернути увагу до цього жанру музикознавців. Не займаючись спеціально цією проблемою, О.Шреєр-Ткаченко в "Історії української музики" вказує на деякі київські п'єси, зокрема, на драму Лавренція Горки "Іосиф Патріарха", у якій поєднувався спів з хореографією, на історичну драму "Милость Божія, Україну... свободившая" та інтермедії "Комического дѣйствія" Митрофана Довгалевського (Шреєр-Ткаченко 1980, с.107-109). Уяву про роль музики в драмі дещо розширила стаття Л.Архимович "Старинный музыкальный театр Украины" (Архимович 1976). Дослідниця досить детально зупиняється на музичних номерах з драми "Комедія на день Рождества Христова" Димитрія Туптала. Вона не тільки зазначає джерела окремих музичних номерів, але й намагається розкрити деякі драматургічні функції музики в цій драмі (роль "психологічного відсторонення", коментаря, контрасту). Не наводячи спеціальних доказів, Л.Архимович висловлює важливу думку про близькість віршової структури музичних номерів до такого жанру, як кант. У кінці статті Л.Архимович, на нашу думку, слушно наголошує на значенні старовинного театру, зокрема, шкільної драми для розвитку національного театру ХІХ ст. Однак усі дотеперішні спостереження мають здебільшого спорадничий характер і не дають повної уяви про особливості та функції музики в драмі. Однією з суттєвих складностей дослідження української шкільної драми з музичного погляду є відсутність нотних записів музики в збережених драмах. Ця обставина вимагала пошуків нетрадиційних для музикознавства шляхів дослідження, щоб скласти уяву про те, яка музика звучала в драмах і яка її драматургічна функція. У нашому дослідженні застосовано метод реконструкції музики в драмі. Російський музикознавець Є.Левашов здійснив музично-сценічну реконструкцію різдвяної драми Димитрія Туптала (Д.Ростовский. Рождественская драма, 1989). Його реконструкція мала не стільки наукове, як художнє завдання. Дослідник створив музичну партитуру драми. Він музично озвучив не тільки ті тексти драм, які мали атрибуцію щодо музичного використання, але й цілий ряд інших текстів без такої атрибуції, тобто Є.Левашов "пристосував" до драми Димитрія Туптала музичний матеріал, що звучав у співочій практиці України та Росії в ХVІІ ст. Наша реконструкція має виключно науковий характер. У зв'язку з цим здійснювалася робота джерелознавчого характеру в різних напрямках. Вивчалися тексти всіх відомих українських шкільних драм, яких збереглося понад 30. У 28-ми драмах були знайдені вказівки на звучання в них музики або співу. Про це свідчать різноманітні ремарки та наведені тексти музичних номерів драм. Виявлялися і фіксувалися всі тексти музичних номерів драм. Знайдено понад 160 таких текстів (їх список подано в Додатку – І).

У зв'язку з відсутністю нотних записів музики драм велися їх пошуки серед рукописів і стародруків ХVІІ – ХVІІІ ст. у бібліотеках Києва і Львова. Хоч ці пошуки спеціальних рукописів, які б фіксували музику драм, не увінчалися успіхом, проте серед рукописів духовної музики ХVІІ – ХVІІІ ст. вдалося віднайти певну частину нотних записів на ті самі тексти, що звучали в драмах (подаються в нотному Додатку ІІ). Духовна музика в той час складалася з культової монодії (одноголосся),

партесного (багатоголосого) співу, який досяг свого розквіту в жанрі концерту, а також духовних кантів. У процесі пошуків нотних записів музики драм було встановлено, що основними джерелами, в яких вона могла бути зафіксована, є рукописи богослужбового співу: Ірмолії (фіксували монодію), поголосники партесних творів та збірники духовних кантів.

З метою реконструювання музики шкільних драм було переглянуто цілий ряд нотолінійних Ірмоліїв, поголосників партесних творів з Фондів рукописного відділу ЦНБ ім.В.І.Вернадського АН України, усі збірники кантів, які зберігаються в бібліотеках Києва, Львова, Харкова, Санкт-Петербурга. Знайдені й наведені в нотному додатку нотні записи музичних номерів не претендують на повноту. Поданий список текстів музичних номерів дасть змогу дослідникам здійснювати далі пошуки в цьому напрямку.

Реконструйовані нотні записи музики драм, а також словесні тексти музичних номерів драм дають можливість скласти уявлення про драматургічну функцію музики в драмах. З цією метою було проаналізовано 28 українських драм, у яких звучала музика, а саме: а) ремарки, які нерідко коментували музичне виконання; б) тексти кожного музичного номера. При цьому виявлялася ідейно-художня концепція кожної з драм і згідно з нею визначалися драматургічні функції музики. Після відзначеного аналізу драм і музичних номерів робилися підсумкові узагальнення, які дали можливість виявити часто повторювані драматургічні функції музики в драмах. Такі узагальнення щодо драматургічної функції музики можна зробити не на поодиноких драмах, а тільки на досить великому джерельному матеріалі. Поодинокі драми можуть дати неповне, а іноді й помилкове уявлення про роль музики в драмі.

До вивчення питання про драматургічні функції музики в драмах залучалися й українські латиномовні курси поетик, які викладалися в школах: у деяких із них у розділах про драму йдеться про роль у ній хору. Це дало можливість зіставити теоретичні погляди з цього питання із практикою шкільного театру. Крім цього, зіставлялася драматургічна роль музики в шкільних драмах та вертепній народній драмі.

Розгляд шкільної драми з музичного погляду показав її особливо тісні зв'язки з духовною музикою. Цим і був продиктований проблемний аспект дослідження, виявлення типологічних спільностей та взаємозв'язків шкільної драми і духовної музики.

Наші висновки щодо стильових особливостей духовної музики були зроблені не тільки на музичному матеріалі, поданому в нотному додатку до монографії, але й на підставі вивчення численних нотолінійних ірмоліїв українського та білоруського походження, які зберігаються в рукописних фондах ЦНБ ім.В.Вернадського АН України, Львівської наукової бібліотеки ім.В.Стефаника АН України, Львівського музею українського мистецтва (у нотний додаток включені, крім монодичних зразків, які могли звучати в драмах, повна Літургія та кондак Богородиці "київського" наспіву). Крім власних розшифровок партесних творів з фондів Києво-Печерської лаври та Софії, рукописного відділу ЦНБ ім.В.Вернадського АН України, що могли звучати в шкільній драмі, вивчалися й партесні твори, які підготували до видання

О.Шреєр-Ткаченко та Н.Герасимова-Персидська<sup>2</sup>. Поряд з наведеними в Додатку II духовними кантами, що могли звучати в шкільній драмі, вивчалися й канти з потних рукописних збірок, які зберігаються в бібліотеках України [Львівській науковій бібліотеці ім.В.Стефаника АН України (далі – ЛНБ). ЦНБ ім.В.Вернадського АН України (далі – ЦНБ), у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Короленка (далі – ХНБ)], а також друкований “Богогласник” 1790 р. Враховувалися й нові видання українських кантів<sup>3</sup>.

Для виявлення типологічних спільностей та взаємодії між шкільною драмою і духовною музикою здійснювалося їх порівняння на рівні сюжетно-тематичних, віршово-структурних та стильових особливостей.

Свої міркування й висновки ми не вважаємо вичерпними й остаточними. Пошуки нового музичного матеріалу, який звучав у драмах, і нових документів про шкільні вистави, з одного боку, а також розширення наших знань про шкільну драму і духовну музику в цілому, з другого, можуть пролити додаткове світло як на роль духовної музики в шкільній драмі, так і на спільні тенденції розвитку різних видів мистецтва XVII – першої половини XVIII ст.

---

<sup>2</sup> Хрестоматія української доживотної музики / Упорядкування та коментарі О.Я.Шреєр-Ткаченко. – К., 1974, ч.1. Партесні твори, видані Н.О.Герасимовою-Персидською: Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. – К., 1976; Дилецький М. Хорові твори. – К., 1981; Українські партесні мотети початку XVIII ст. – К., 1991.

<sup>3</sup> Український кант XVII-XVIII ст. / Упорядкування Л.В.Івченко. – К., 1990.

## Розділ I

### РЕКОНСТРУКЦІЯ МУЗИЧНОЇ ЧАСТИНИ ДРАМИ

#### 1. Загальні відомості про музику в драмі на основі аналізу текстів драм

Оскільки спеціальні записи музичної частини драм відсутні і залишається не виясненим, якою була роль музики в цих драмах і що вона являла собою взагалі, у нашому дослідженні застосовувалась уявна реконструкція музики шкільних драм. Вона полягала в тому, щоб, по-перше, на основі самих текстів драм скласти максимум уявлення про їхню музичну частину, по-друге, зробити пошуки самого музичного матеріалу, який міг звучати в драмах.

Аналіз текстів виявив цілий ряд ремарок, які інформують про музику в драмах і дають важливі й різноманітні відомості: про персонажів, що беруть участь у музичній частині; про використання різних видів музичного мистецтва, про місце виконання музики на сцені; про прагнення авторів драм досягти того чи іншого емоційного стану (афекту) за допомогою музичного чинника.

Шкільні вистави по-різному використовували музичний чинник, і це відбито в ремарках. У найбільш давніх зразках шкільних вистав – декламаціях і діалогах – вони досить скупі і переважно лише зазначають, що звучить спів (п'єснь). У кінці декламації Кирила Транквіліона-Ставровецького "Похвала на пресв'ятлий день в'скресенія Христова" з книги "Перло многоц'їнное" (надрукована в 1649 р.) автор закликає: "Даруй то нам, Боже. А на знак тои зчливости нашей п'єснь веселую засп'їваймо" (Українська поезія 1978, с.279). У кращому випадку відзначалося, що саме потрібно виконувати, як, наприклад, в одній з найдавніших декламацій П.Беринди "На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа в'ршѣ" (надрукована в 1616 р.), де після виступу 5-го отрока є така ремарка: "Сп'ївати "Слава в' вишних Богу", стихиру по 8, псалом на Рождество Христова" (Резанов 1926, вип.І, с.65).

У справжніх драмах – містеріях, міраклях, мораліте, історичній драмі – вказівки щодо музичного звучання значно багатші. Особливо важливо, що в цих драмах фіксуються тексти музичних номерів здебільшого під назвою "п'єнне", "кант", а іноді відзначається, що співає хор. Назви музичних номерів, мабуть, були запозичені з польської та західноєвропейської шкільної драми, бо вони мали подібні найменування: переважно chorus, іноді cantus. Тільки в одній драмі кінця XVIII ст. "Komedia Uniatów z Prawosławnemi" Сави Стрілецького є музичний номер з позначенням "арія".

Цінні відомості про звучання музики в драмі подають роз'яснювальні ремарки, які часто вміщувалися авторами драм перед початком дії, сцени, а іноді перед музичним номером. Такі роз'яснювальні ремарки дають можливість робити висновки про сценічне втілення драми, її інсценування і, що особливо важливо, про її виконання. Тексти драм і роз'яснювальні ремарки дають інформацію про місце звучання музики. Так, тексти деяких декламацій свідчать, що вони виконувалися, мабуть, у церкві, і там же звучав спів хору. Про виконання декламації біля "Божого гробу" та про виступи хорів ангелів йдеться в пролозі до "Вършѣв з трагедії Христос пасхон" А.Скульського:

"Акт тот презацный Христос пасхон названный.  
В Церкви нам върным, з уживання поданый.  
Повинность наша абы го отправити:  
И в жалю, потѣхи себе набавити...  
И мы теды ту, скую в церкви ся скупивыши:  
И гроб тот с хоры Ангелов окруживши.  
Повинности своєю досыть учинѣмо:  
А през тот час хентне вытравати хотѣмо"

(Резанов 1926, вип. I, с. 74).

Більшість же драм виставлялися на спеціальній сцені в братських школах, колегіумах, Києво-Могилянській академії. Ремарки в українських драмах свідчать, що для вистав використовувалася середньовічна двоповерхова містеріальна сцена. На основній сцені (перший поверх) зображувалися земні події, а на спеціальному підвищенні (другий поверх) дія відбувалася в небі та в раю. Земля з небом, мабуть, з'єднувалася сходишками, бо на небо піднімалися і з нього спускалися дійові особи. Саме про це йдеться в ремарці з драми "Торжество Естества Человѣческаго" (6-а ява, I частина): "Милость Божая освобождает Естество Человеческое з ада со прочими праотци и возводит его от земли на небо" (Резанов 1925, вип. III, с. 255). На підвищенні виступали дійові особи, які в основному втілювали божественні сили, і відбувалися відповідні цьому дії: сцени про перебування першої людини в раю, її гріхопадіння та вигнання з раю; сюди поверталася душа після її визволення з пекла, піднімалася душа померлого праведника та ін. Як свідчать ремарки, саме на підвищенні звучав хоровий спів ангелів. На це вказують такі ремарки: "пѣніе в небі", "пѣніе на небеси", "хор на небеси поет". Кінець III частини драми "Торжество Естества Человѣческаго" (6-а і 7-а яви) виконувався на підвищенні, бо, як зазначено в ремарці, "Милость Божая ликует на небеси, ей же хори ангелскіи благодарствуют... Ангели Милости Божой поют на небеси" (Резанов 1925, вип. III, с. 275).

<sup>4</sup> Є також відомості, що драма виконувалася і просто неба – особливо під час рекреацій (перерв між заняттями), які припадали здебільшого на травень. Як свідчать спогади колишнього студента Київської академії Є.Тимковського за 1798-1801 рр., на таких рекреаціях студентська молодь весело відпочивала: "Все грало, вирувало, забавлялося м'ячем і кеглями і пристойними гімнами; а студенти філософії і богослов'я, як старші і більш освічені, іноді там же, при денному світлі розігрували, бувал, яку-небудь комедію або драму" (Акти 1910, с. 123).

<sup>5</sup> С.Мокульський, аналізуючи західноєвропейську середньовічну містеріальну сцену, дійшов висновку, що дослідники помилково вважали її триповерховою (Мокульский 1936, с. 172-174).

Спеціальне місце на сцені – на першому поверсі – мало пекло, яке зображувалося по-різному: у вигляді змія, що розкриває пащу і випускає дим, або просто великої пащі з полум'ям, а іноді – просто темниці. У драмі про Олексія, чоловіка божого, невідомого автора є така ремарка: “ту змий рот роззявит и дым испущает” (Резанов 1928, вип. V, с. 134). У тому місці, де було пекло, часто звучав плач першої людини після її вигнання з раю. У великодній драмі (без назви) невідомого автора звідти долинав спів алегоричної постаті “Душі грішної” (Резанов 1925, вип. III, с. 319). Іноді відбувалися своєрідні перегукування співів різних персонажів на різних поверхах сцени. Такий театральний ефект використано в драмі “Царство Натури Людской”. У пеклі звучав плач “Натури Людской”, а спів ангелів відповідав їй з небес. Певні “земні” сцени відбувалися на першому поверсі, де також виконувалась музика. Спів звучав у вертепі (різдвяні драми), у палацах Ірода (“Комедія на день Рождества Христова” Димитрія Туптала), у палацах Пиролюбця (“Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”) тощо. Але не для всіх українських драм потрібна була така містеріальна сцена. Деякі з них, зокрема, історичні драми, мораліте, мабуть, виконувались і на сцені зі змінними декораціями. І в цих драмах спів звучав як на сцені, так і долинав з-за сцени: “поют за запоною” (“Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”).

Ремарки в драмах подають також важливу інформацію про персонажів, які співали в драмах. Серед персонажів найчастіше згадується спів хору ангелів. На це вказує цілий ряд ремарок, як, наприклад, на початку 4-ї яви “Комического дѣйствія” Митрофана Довгалевського: “По сем приходят ангели и благодарственный поют кант, и вси купно с пѣніем отходят” (Резанов 1925, вип. III, с. 177) або на початку 7ї яви “Дѣйствія на Рождество Христова”: “Волсви отдают дары Христу во Вифлееми лежащему, идѣ же Марія и Іосиф присутствуют, и ангели Слава в вышних Богу воспѣвают” (Резанов 1925, вип. III, с. 159).

У драмах співали й інші персонажі, хоч і значно рідше. Серед них – біблійні герої: Йосиф з Никодимом співають дуєтом у трагедокомедії С. Ляскоронського; Давид – у різдвяній драмі (без назви) XVIII ст. невідомого автора; Соломон – у “Слові о збуренні пекла”. Іноді зустрічаються співи і давньогрецьких міфологічних героїв: співають Орфей – у трагедокомедії С. Ляскоронського, Муза і Аполон – в історичній драмі “Милость Божія”. Дуєтом виступають і такі персонажі, як Смерть і Диявол у драмі про царя Ахаву. Поряд з тим, у драмах співають і найтиповіші для них алегоричні персонажі. У шкільній драмі використовувався бароковий принцип відображення, за яким персонажі заміщувалися алегоричними постатями. Замість Адама і Єви виступає “Естество Человѣческое”, “Натура Людска”, “Душа грішна”; замість Бога – “Всемогуща сила”, “Мудрість”, “Гнів Божий”, замість Христа – “Милість Божа”; крім того, зустрічаються такі алегоричні особи, як “Ворожнеча”, “Прелесть”, “Розкіш”, “Віра”, “Надія”, “Любов” та ін.<sup>6</sup> У великодній драмі (без

<sup>6</sup> Автори українських драм у втіленні алегоричних постатей, наданні їм необхідних атрибутів, підборі костюмів могли користуватися популярним у XVII – першій половині XVIII ст. і відомим у Києві італійським посібником Я. Масена “*Spekulum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata...*” (“Дзеркало образів скритої істини, що являють символи, емблеми, ієрогліфи, загадки...”) та П. Ланга “*Dissertatio de actione scenica...*” (“Міркування про сценічну дію” (Монахії, 1727)), які широко використовувалися в єзуїтських школах при постановках драм.

назви) початку XVIII ст. співає Душа грішна, а в драмі “Царство Натури Людской” звучав “Плач Натури Людской”.

В історичній драмі першої половини XVIII ст. у музичних епізодах поряд з традиційними з’являються нові персонажі. Феофан Прокопович сатирично змальовує поганського жерця Жеривола, який у II дії співає пісню “Аде, на помощь возстани”. У драмі Михайла Козачинського “Трагедія, сирѣч печальная повѣсть” у IV дії звучав спів Матері, у VIII дії – пісня Сербії; у різдвяній драмі невідомого автора співало сім Мудреців. Отже, в українських шкільних драмах знаходимо сольні номери, дуети, ансамблі, але в переважній більшості драм звучав спів хору. Автори драм не завжди вказували, що співає саме хор, найчастіше його виступи в текстах позначалися як “пѣніе” або “кант”.

Під час співу хору могла синхронно відбуватися відповідна сценічна дія без словесних діалогів, про що ми дізнаємося також з ремарок. Так, у кінці 7-ї яви III дії трагедокомедії С.Ляскоронського, як зазначено в ремарці, під час співу ангелів вінчають на престол визволену з пекла першу людину (Натуру) (“Егда Избавление Натуру вѣнчает и посаждает на престолѣ, ангели поют”), а після ремарки подається текст співу ангелів “Вѣнцем златим увѣнчання” (Резанов 1926, вип.III, с.310). В окремих випадках автори драм не подають тексту співу, хоч у ремарці досить детально описується, яка дія відбувається під час співу. Особливо цікава в цьому плані 2-а ява II частини драми “Торжество Естества Человѣческаго”, де, як зазначено в ремарці, звучав спів ангелів, під час якого Милость Божая (=Христос) встає з гробу, і в цей час відбувається землетрус<sup>7</sup>, а воїни, що охороняли гроб, вражені видінням, падають на землю (“О пѣнии Ангелском со многим ужасом Милость Божая востает от гроба, такожде и многая тѣлеса мертвих; сущей потрясенной землѣ, воскрешающим смятении воины, аки мертви падши на землю, через многа времена лежат”) (Резанов 1926, вип.III, с.284).

Нерідко спів хору використовувався в сценах, коли замість відповідної сценічної дії виставлялися живописні картини. Про це також розповідають ремарки. В останній 8-й яві трагедокомедії С.Ляскоронського, виходячи зі вступної роз’яснювальної ремарки (“Орел монаршій перунами побивает льва, ангелом поющим кант” (Резанов 1926, вип.III, с.311), можна припустити, що, мабуть, виставлялася живописна картина, яка це зображала, а в тексті канта “Даяй царем побѣду”, що прославляв могутність монаршої влади, розкривалася її алегорична суть.

Ціла низка ремарок переконує, що автори драм надавали важливого значення емоційному станові, який повинен бути відтворений у музичному номері. У ряді

<sup>7</sup> Землетрус, мабуть, відтворювався сценічними засобами. Автори драм зверталися й до таких театральних ефектів, як грім, блискавка. Про це свідчить ремарка з 4-ї сцени II дії драми “Царство Натури Людской”: “Моисей и Аарон руцѣ возносят в небо, – падают за отроки на землю. Здѣ небо молнія, гром, град, гад дают” (Резанов 1926, вип.III, с.146). Використовувалися й інші натуралістичні елементи. З пекельної темниці долинали стогін, зойки, плачі, ридання (“Ад палящеся в огни ридает” – 6-а ява II частини драми “Торжество Естества Человѣческаго”) (Резанов 1926, вип.III, с.259). Такі та інші театральні ефекти, які використовувалися в шкільній драмі, були спрямовані на те, щоб вразити глядача, що було притаманне барокковому театрові й барокковій культурі в цілому.

драм ці емоційні стани конкретизується в ремарках: “со пѣніем жалостным” (“Дѣйствие на страсти Христовы списанное”), “со радостным ангелским пѣніем” (“Торжество Естества”), “хори поют пѣснь торжественную” (трагедокомедія С.Ляскоронського), “ангели благодарственній поют кант” (“Комѣческое дѣйствие” Митрофана Довгалецького), “воспоют тихо и сладцѣ” (“Боротьба церкви з дияволом”), “мелодійне спѣвай” (“Розмишлян’є о муцѣ Христа Спасителя” Й.Волковича). У “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала в ремарці до 3-ї яви відзначено, що пастухи повинні слухати спів ангелів зі здивуванням: “запоют ангели, они забудут куси в ротах. Думают долго, один на одного смотрят” (Резанов 1927, вип.IV, с.102).

Важливі й ті ремарки, в яких автори драм звертають увагу на драматургічну функцію окремих музичних номерів. У драмі “Царство Натури Людской” у ремарці до 7-ї сцени I дії автор підкреслює співчувальну функцію співу ангелів: “ангели смутним пѣніем з небес соболѣзнуют”, а в ремарці до 9-ї сцени I дії цієї драми функцію хору визначає ось як: “хор оглашает милосердна быти Богу над Натурою Людскою” (Резанов 1926, вип.III, с.127, 137).

Згідно з православними канонами, звучання інструментальної музики в храмі не допускалося. Проте деякі ремарки й окремі тексти духовних драм дають підставу вважати, що в них інструментальна музика звучала. При цьому в драмах найчастіше йдеться про ті інструменти, які згадуються в Псалтирі.

З 80-ї псалми:

“Пріимите псалом и дадите тимпан,  
псалтирь красен с гусльми:  
вострубите в новомесячїи трубою”;

З 97 псалми:

“Пойте Господеви в гуслех, в гуслех и гласѣ псаломстѣ,  
в трубах кованых и гласом трубы рожаны:  
вострубите пред царем Господем”;

З 150-ї псалми:

“Хвалите его во гласѣ трубиѣм,  
хвалите его во псалтири и гуслех:  
хвалите его в тимпанѣ и лицѣ,  
хвалите его во струнах и органѣ”.

У трагедокомедії С.Ляскоронського, як зазначає ремарка, Орфей грає на гуслях (Резанов 1926, вип.III, с.311). У драмі-мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” головний герой Пиролобець звертається до музикантів з такими словами: “Музы Парнассу, в гусли удареть!” (Резанов 1926, вип.VI, с.113). Гуслі звучали, мабуть, в ансамблі з сопілкою, бо в драмі “Торжество Естества Человѣческаго” алегорична постать “Побѣда Христова” декламувала: “Миѣ паче всіх достойно днесь торжествовати, со свѣрлими и гусльми гойне ликовати” (Резанов 1926, вип.III, с.270). Крім цих інструментів, у шкільній драмі, очевидно, використовувалися й інші інструменти: цівниця (старовинний духовий інструмент), кимвал (старовинний ударний інструмент)<sup>8</sup>. У різдвяній драмі невідомого автора, як пишеться в ремарці,

<sup>8</sup> Назви цих інструментів увійшли в “Лексикон” П.Беринди, надрукований у Києво-Печерській лаврі в 1627 р. (Лексикон словенороський Памви Беринди. – К.: Вид-во АН УРСР, 1961).

“Давид приєм цѣвницу и гусли играет посреди дѣв тимпаницъ” (Резанов 1927, вип. IV, с. 198). Багатий інструментарій згадується у виступі дійової особи Сербії (“Серблія”) в драмі Михайла Козачинського “Трагедія, сирѣч Печальная повѣсть”:

“Примите вси псалом, и дадите тимпан,  
вси воспойте и пойте, ударяйте в кимвал.  
Пойте в трубы рожаны, составите лики  
Старцы с юнотами, малы и велики”

(Чтения 1901, С. 69).

Крім того, згадується гра на цитрі в драмі-міраклі “*Declamatio de S. Canth Genio*”. Про це свідчить ремарка в 4-й яві: “*Nic pulsantur cytharae*” (“тут хай грають цитри”) (Резанов 1928, вип. V, с. 272). Особливо примітний факт, що використовувався й інструментарій, типовий для українського народного мистецтва. У драмі про Олексія, чоловіка божого, у сцені “іграніє свадбы” музиканти грали на цимбалах і скрипках. У 3-й сцені I дії зазначається: “Ту цымбалысты и скрипки играют; потым мужики на свадбу к музыкам приходят и пьют и играют” (Резанов 1928, вип. V, с. 146). Ці інструменти, як відомо, входили до традиційного народного інструментарію на Україні – троїстих музик і, без сумніву, були широко розповсюджені на цих землях, зокрема, в середовищі музичних цехів. Саме музикантам, що грали на цимбалах і скрипках, присвятив вірш один з видатних поетів кінця XVII – початку XVIII ст. Климентій Зіновійв “О музыках, меновите о цымбалистых, и о скрипникахъ” (Климентій Зіновійв 1971, с. 136).

Ремарки в текстах українських шкільних драм відзначають не тільки широке використання в них співів, інструментальної музики, але й танців.

Деякі ремарки свідчать, що танець поєднувався зі співом. У кінці 5-ї яви II дії “Владимир” Феофана Прокоповича на це вказує ремарка: “Ідоли зо жерцями, поющими піснь скачут” (Українська література XVIII ст. 1983, с. 247). Можливо, що тут виконувався якийсь ритуальний язичницький танець, однак вказівок на те, що собою являв цей танець, немає, відсутній і текст співу. У кінці драми “Слово о збуренню пекла” співав і танцював Соломон (ремарка: “Соломон скачучи почал спѣвати” – Резанов 1926, вип. I, с. 163), а в драмі “Про царя Ахаву та пророка Іллію” співали й танцювали Смерть з Дияволом. У сцені весілля в драмі про Олексія, чоловіка божого танцюють мужики. Особливо цікавий приклад використання танцю в трагедокомедії “Іосиф Патріарха” Лаврентія Горки, поставлений у Києво-Могилянській академії в 1708 році. У кінці IV дії звучав хор “Всяка слава пребогата”, який супроводжав танець негриняток<sup>9</sup>.

Отже, тексти драм та ремарки недвозначно засвідчують, що вистави української шкільної драми були ефектним театральним видовищем<sup>10</sup>, і в ньому значне місце відводилося музиці.

<sup>9</sup> У цій драмі вперше спостерігаємо використання орієнтальних елементів, які в XIX ст. розвинулись в опері “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського та інших творах українського театру.

<sup>10</sup> Про різні сценічні прийоми та театральні ефекти, режисуру українського шкільного театру див.: Адрианова-Перетц В. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII-XVIII в.; Перетц В. Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII века (Старинный спектакль в России, 1928).

## 2. Музичні джерела шкільної драми

У період функціонування шкільної драми в XVII – першій половині XVIII ст. в Україні особливого розвитку набула духовна музика. Це перш за все акапельний хоровий спів на тексти церковної гімнографії, який звучав під час Богослужіння. У цей час у православному Богослужінні в Україні використовувалися одноголосі співи (монодія) і багатоголосі (партесні) твори. Один і той же церковний текст мав одноголосу і багатоголосу музичну інтерпретацію і міг за бажанням регента включатися в Службу.

Культова монодія мала багаті традиції, витoki яких сягають періоду Київської Русі. Функціонуючи протягом значного історичного періоду, культова монодія не залишалася незмінною. При відносній стабільності гімнографічного тексту поступово змінювався її музичний зміст. Найбільш яскраві зміни починаються з другої половини XVI ст., коли відбувається перехід з крюкової системи запису на нотолінійну, суттєво трансформується музична стилістика монодії (детальніше про це в окремому розділі). З'являються нові мелодичні зразки на традиційні тексти. В українських рукописах XVII – першої половини XVIII ст. нерідко знаходимо наспіви з атрибуцією “київський”, “лаврський”, “печерський”, “острозький”, “межигірський”, “волинський”, “львівський” та ін., що свідчить про існування української школи монодичного співу. Завдяки мелодичному багатству й красі особливу славу і популярність здобув київський наспів, який використовували творці не тільки партесної музики, але й хорового концерту другої половини XVIII ст. (Березовський, Бортнянський, Ведель та ін.). До нього зверталися митці і в XIX-XX ст.

Про існування української школи культового монодичного співу свідчить і той факт, що в Україні сформувалася типова нотолінійна книга монодичного церковного співу під назвою “Ірмолой” (“Ярмолой”). До неї входив основний богослужбовий репертуар української співочої практики кінця XVI-XVIII ст. Це були відібрані співи з книг – “Обіходу”, “Октоїха”, “Тріоді”, “Стихираря”, “Ірмологіону”. Сформувалася і відповідна структура цієї книги (Ясиновский 1978). Найраніші українські нотолінійні Ірмолої відомі з кінця XVI – початку XVII ст., і до нашого часу збереглися сотні рукописів з різних територій України (вони знаходяться в бібліотеках України, Росії, Польщі). Тільки на початку XVIII ст. з'явилися перші друковані Ірмолої (Львів 1700, 1709 та ін.). Хоч між Ірмолоями різного часу і з різних територій існують деякі відмінності, що відбилися в репертуарі, у структурі книги та деяких мелодичних варіантах наспівів, проте стабільні моменти в них усе ж таки переважають. Наспіви, що фіксувалися в Ірмолоях, були широко відомі, бо вони входили в богослужбову практику і часто виконувалися. Крім того, Ірмолої були основними книгами, за якими навчали музичної грамоти і співів у братських школах, колегіумах, Києво-Могилянській академії.

Партесний (багатоголосий) спів, який звучав на ті ж самі церковні гімнографічні тексти, що й монодія, з'явився в Україні в кінці XVI ст. У XVII – першій половині XVIII ст. він досяг такого високого художнього рівня, що не поступався барокковій західноєвропейській церковній музиці XVII ст. Хоч між монодією й партесною музикою існують спільні риси, партесний спів є новим стильовим явищем.

Основний фонд партесних творів, які збереглися в Україні, зосереджений у рукописному відділі Центральної наукової бібліотеки ім.В.І.Вернадського АН України. Цей фонд досить великий. Його опис подає Н.О.Герасимова-Персидська в додатку до докторської дисертації та в статті “Рукописи багатоголосних творів XVII-XVIII ст. у фондах відділу рукописів ЦНБ АН України” (Герасимова-Персидська 1982).

Партесні твори збереглися в рукописах-поголосниках; хорові партитури відсутні, можливо, що їх не було. Тому виникає необхідність розшифровки поголосників та зведення їх у хорову партитуру. Велику роботу в цьому напрямку проводить Н.О.Герасимова-Персидська (про її видання див. у вступі), хоч ще багато творів залишаються не зведеними в партитуру і не надрукованими.

Як свідчить ціла низка ремарок, існувала практика включення до драми співів з богослужбової практики. Такі ремарки мають свою специфіку. Вони вказують на виконання співу і подають лише початок церковного гімнографічного тексту. За одним тільки винятком (декламація П.Беринди) ремарки не конкретизують виду церковного співу.

Є підстави вважати, що вже на ранньому етапі розвитку шкільного театру під час виконання декламацій і діалогів залучалися богослужбові співи на тексти церковної гімнографії. При цьому здебільшого залучалися ті співи, що відповідали певній тематиці (до різдвяних драм – різдвяні співи, до великодніх драм – великодні). Наприклад, в уже згаданій нами декламації П.Беринди “На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа вѣршѣ” зазначалося: “Спѣвати “Слава въ вишних Богу”, стихиру по 8, псалом на Рождество Христово”. В інших декламаціях хоч і немає прямих ремаркованих вказівок, проте в їх текстах часто звучить заклик до співу і цитуються початкові слова наспівів церковної гімнографії, що дає можливість робити припущення про виконання музичних зразків саме на ці гімнографічні тексти під час виконання декламацій. Так, у текстах деяких декламацій неодноразово звучить заклик співати стихиру на воскресіння Христа “Христос воскрес із мертвих”, яка відповідала їх змістові. Це зустрічаємо у “Віршах з трагедії “Христос пасхон” Андрія Скульського (Львів, 1630):

“О дай же нам Христе дочекати:  
И “Христос воскрес”<sup>11</sup> ту у гробу спѣвати . . .  
И з мнозствы свѣтлых Ангел гимны выдаваймо,  
“Христос воскрес”: збытне весело спѣвайочи . . .  
Спѣваймо ж з звитязства нинѣ гимни спѣваймо:  
И “Христос воскрес” всѣ весело выкрываймо”  
(Резанов 1926, вип.І, с.85, 88, 90).

Ця стихира згадується і в декламації “Розмишляніє о муцѣ Христа Спасителя” Йоаникія Волковича (Львів, 1631):

“Радуйся и весело не престанѣ волати,  
“Христос воскрес из мертвых”, радостне спѣвати . . .  
Тріумф его спѣвай, а миле волати,  
“Христос воскрес из мертвых”, не престанѣ спѣвати”  
(Резанов 1926, вип.І, с.119, 122, 124).

<sup>11</sup> Лапки в тексті поставлені нами для виділення цитованого гімнографічного співу.

Стихири “Христос воскрес із мертвих” та “Воскресенія день” могли звучати й під час декламування “Имнологія” друкарів Києво-Печерської Лаври П.Беринди, Т.Земки та ін. (Київ 1630), присвяченого Петрові Могилі. На початку твору є ремарка, яка може свідчити про включення в декламацію співу: “На славник стихов Пасхи, пѣснѣ праздничная цѣлованіе, съгласно поют, иже в типографіи” (Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст., 1978, с.359). Перед кожним з віршів цієї декламації є заголовки, що являють собою послідовні фрази зі стихир на воскресіння Христа “Воскресенія день” та “Христос воскрес из мертвых”, які, виходячи з вище наведеної ремарки, мабуть, виконувалися вокально, причому в ремарці зазначено, що співають “съгласно”, що можливо, означало “одноголосо”.

Ремарки про спів (пѣніе) на церковні гімнографічні тексти мають місце і в інших видах драм (різдвяних, великодніх, міраклях, мораліте). У ремарках цих драм досить часто вказується на спів з початковим текстом “Слава в вишних Богу”. Саме такий початковий текст має стихира на Різвo Христове. Тематично відповідним було її звучання в різдвяній драмі Димитрія Туптала “Комедія на день Рождества Христова”. Про це свідчить ремарка: “Пѣніе: “Слава в вышних Богу”. Ремарка зазначає, що ця стихира звучала і в драмі про Олексія, чоловіка божого (“пѣніе начинается ангельское: “Слава во вышних Богу”), а також і в драмі-мораліте “Боротьба церкви з дияволом”.

Згідно з ремаркою: “Пѣніе: Христос раждается, славите!” у різдвяній драмі Димитрія Туптала звучав ірмос на Різвo Христове. Тематично відповідним було виконання в драмі-міраклі Димитрія Туптала “Комедія на Успеніе Богородиці” співу “Обрадованная, радуйся, с тобою Господь”, яка є стихирою на успіння Богородиці, та співу “Ангели успеніе пречистая зряше” – ірмосу на успіння Богородиці. Вони звучали у 3-й картині І-дії, яка відтворювала “успіння Богородиці”.

Інші співи, які звучали в драмах на церковні гімнографічні тексти, мали тематично опосередкований зв’язок з драмами. Так, у ремарці з уривка різдвяної драми йдеться про те, що “хор будет спѣвати: “Благовѣстуй, земле, радост велию, пойте, небеса, Божию славу”. У ремарці подано текст стихири на благовіщення Богородиці. Такий же опосередкований зв’язок з драмою мають співи на інші тексти: “Свят, свят, свят Господь Саваоф”, “Тебе Бога хвалим” (у драмі “Боротьба церкви з дияволом”), “Святой Боже, святой крѣпкий” (у драмі про Олексія, чоловіка божого), “Аллілуя” (у драмі “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”). У великодній трагедокомедії С.Ляскоронського звучало “Многая лѣта”.

В історичній драмі не знаходимо вказівок на вокальне виконання гімнографічного тексту, але мелодії культової монодії, мабуть, використовувалися, бо в “Трагедокомедіи, нарецаемой Фотій” Г.Щербацького персонаж Клірик співає “плачливу пѣснь в подражаніе извѣстному псалму “На рѣках Вавилонских”.

Не виникає складностей у віднайденні монодичних наспівів на згадані в драмах гімнографічні тексти. Вони містяться в більшості нотолінійних Ірмолоїв з незначними варіантними відмінами. Отже, ця музична частина драми на тексти церковної гімнографії може бути повністю реконструйована. У нотному додатку до монографії подаємо монодичні зразки на зазначені в драмах початкові тексти, які відібрані з Ірмолоїв колекцій рукописного відділу ЦНБ та стародруків.

Хоч монодичні зразки на вище згадані тексти зі шкільної драми були найбільш розповсюджені і, ймовірно, саме вони включалися в шкільну драму, не можна не враховувати й того факту, що на ці самі гімнографічні тексти в XVII – першій половині XVIII ст. писалися й багатоголосі (партесні) твори. Зокрема, їх знаходимо в рукописних фондах Києво-Печерської лаври та Софії, що зберігаються в ЦНБ. Але, на відміну від монодії, зразки якої в Ірмолоях мають певну мелодичну стабільність, партесні твори на одні й ті самі тексти були різні за музичним змістом. Хоч у порівнянні з монодією в партесних творах більш розвинене особисте авторське начало, проте автори ще притримувалися середньовічної традиції й не стільки прагнули виявити свою індивідуальність, скільки творили в традиціях жанру, стилю. Тому спостерігається так багато стилістичних спільностей між різними партесними творами, і тому вони часто безіменні. І хоч точно не можна стверджувати, що той чи інший твір на згадані гімнографічні тексти міг звучати в шкільній драмі, проте будь-який із них дає уявлення про партесну музику, яка могла включатися в шкільну драму.

Нами були розшифровані й зведені в партитуру деякі твори з фондів рукописного відділу ЦНБ (Києво-Печерської лаври та Софії) на церковні гімнографічні тексти, вказані в шкільній драмі. Вони подаються в Додатку II до книги.

Необхідно врахувати і той факт, що початкові слова “Слава во вишних Богу” та “Христос раждається, славите” знаходимо і серед духовних кантів (словесний текст “Слава в вишних Богу” є в збірнику Санкт-Петербурзької Публічної бібліотеки ім.М.Є.Салтикова-Щедріна (далі СППБ), Титов 3457; музичний запис канту “Христос раждається, славите” – в збірнику СППБ, Q XIV 25). Ці духовні пісні, мабуть, виникли під впливом церковної гімнографії (різдвяної стихири та ірмосу). На це вказує близькість їх змісту, збіги тексту (ірмос – “Христос раждається, славите и со небес сходит срящите”). Однак духовна пісня, на відміну від ірмосу, написана силабічним віршем. Отже, не виключена можливість звучання на ці слова і духовних кантів, як, наприклад, у різдвяній драмі Димитрія Туптала. Але це не заперечує факту залучення до драми хорової богослужбової музики (це підтверджується іншими зразками). Такий зв’язок шкільної драми з музикою православного богослужіння підсилював її сакральний настрій, а, з другого боку, надавав їй самобутніх рис.

Духовні канти поряд з монодією і партесним співом є третім важливим жанром українського музичного мистецтва XVII – першої половини XVIII ст., з яким особливо тісно пов’язана шкільна драма. Виникнення і розвиток духовних кантів пов’язаний з розвитком духовної поезії книжною українською мовою (з кінця XVI ст.). Духовні канти писали визначні діячі української культури, і серед них – автори драм Димитрій Туптало, Феофан Прокопович та ін. Але їх складали й бурсаки, студенти колегіумів, Києво-Могилянської академії. Вони виникали як у середовищі шкіл, так і поза ними. Авторами кантів були й мандрівні дяки.

Канти фіксувалися в спеціальних рукописних збірниках (пісенниках), і до нашого часу дійшли як словесні, так і музичні збірники кантів. З другої половини XVII ст. у зв’язку з посиленням українсько-російських культурних зв’язків та запрошенням діячів української культури, в тому числі і музикантів, у Росію, значна кількість

українських кантів і кантових збірників потрапляє в Росію (хоч такі збірники складалися і в Росії). На Україні збереглося багато словесних збірників духовних кантів, проте в ЦНБ, ЛНБ та ХНБ зберігаються й музичні збірники. У рукописних фондах України поряд зі збірниками триголосих кантів наявні й одноголосі (ЛНБ). У 1790 р. у Почаївському монастирі був надрукований збірник духовних кантів “Богогласник”, до якого увійшли духовні канти різного часу – як XVII, так і XVIII ст. (Щеглова 1918).

Як свідчать ремарки, автори драм залучали до них широко відомі духовні канти (подаються лише початкові тексти). Так, в уривку з різдвяної драми ремарка зазначає: “тут заспѣвають “О Маріє и дѣвице пречистая”. В.Перетц писав, що цей духовний кант зустрічається в старовинних рукописних збірниках духовних кантів (Перетц 1900). Музичний запис цього канта подаємо з рукопису СППБ (Титов 4172). У кінці різдвяної драми без назви невідомого автора звучав кант “Щедрость твоих, Боже”. Словесний запис цього канта міститься в збірнику СППБ (Титов 1168).

Крім виконання відомих духовних кантів, існувала практика співати поданий текст на мелодію відомого канта. У таких випадках зазначалося, що потрібно співати “на тон” відповідного канта. У “Комическом дѣйствіи” Митрофана Довгалецького, як зазначає ремарка, кант “Нинѣ внемлѣте словеса сія” співався “на тон”: “Коли дождуся весела”. Текст цієї пісні, а, можливо, й музика належали Феофану Прокоповичу (Українська література XVIII ст. 1983, с.35-36). Цей кант зустрічається в багатьох збірниках. Подаємо його в додатку з рукопису СППБ (Титов 4272). У драмі Димитрія Туптала “Комедія на Успеніє Богородицы” “Пѣніє” “Что творим, человекѣцы”, як зазначено в ремарці, співалося “нота “Ах, что творим”. У трагедокомедії Лаврентія Горки “Іосиф Патріарха” часто фіксуються помітки “тон іншій”.

У більшості драм текст музичних номерів подається повністю. Ці тексти є особливо цінним матеріалом, бо на основі їх аналізу можна робити висновки про драматургічну роль музики в драмі, а також робити порівняння з духовною музикою того часу. Нам вдалося віднайти музичні записи лише деяких з цих музичних номерів, які теж зафіксовані в кантових збірниках, а також і в друкованому “Богогласнику” (1790 р.), а саме:

“Глас слышав – в Рамѣ Рахили рыдаше” (з “Комедії на день Рождества Христова” Димитрія Туптала) – ХНБ, №819553;

“Ангел пастырем вѣстил” з тієї ж драми – СППБ, О XIV 16;

“Нынѣ весь мир да играет” з тієї ж драми Димитрія Туптала (подаємо за виданням: Сборник кантов XVIII века, 1952);

“Тебѣ слава и держава, всемогущий Боже” (з “Дѣйствія на Рождество Христова”) – СППБ, Титов, 3351;

“Два рази слѣп, кто вперед на смерть не взывает” (з драми “Воскресеніє мертвых” Георгія Кониського) – “Богогласник” (1970 р.);

“Кто виноватый, суду предстать” з цієї ж драми. Музику на ці слова знаходимо в рукописі під назвою “Размышленія ежедневныя писанныя в 1787 году” (ЦНБ, 605/662 с., арк.76). М.І.Петров встановив, що рукопис написаний рукою Іриней

Фальковського<sup>12</sup>. Чорновий запис канта дає можливість припустити, що Іриней Фальковський сам складав музику до тексту канта драми Георгія Кониського (драма була поставлена в 1746 р.).

“Смерть грѣшников люта” (з драми “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”); музику на цей текст знаходимо в духовній пісні “Востани, о душе” з “Богогласника” (другий куплет цієї пісні починається словами “смерть грѣшников люта”).

На основі розгляду текстів драм і ремарок можна зробити висновок про те, що шкільна драма була музично-театральним мистецтвом. Найчастіше в ній звучав спів хору, хоч трапляються сольні номери окремих персонажів, ансамблі, інструментальна музика, “балет”.

Музика шкільної драми була особливо тісно пов’язана з тогочасною українською духовною музикою. Існувала практика залучення до драм музики з церковного богослужіння, а також духовних кантів.

Саме відзначені тісні зв’язки драми з тогочасною духовною музикою і дають нам можливість реконструювати хоча б частину музичного матеріалу шкільних драм.

---

<sup>12</sup> Іриней Фальковський (1762-1823) – український письменник, учений та церковний діяч. Одержав освіту в Києво-Могилянській академії, Пресбурзькій гімназії (Угорщина), Будапештському університеті. У 1803 р. став ректором Київської академії. Автор численних віршів, богословських, філософських, історичних та інших праць. Майже вся творча спадщина існує в рукописах (92 томів) (Українські письменники 1960, с.584).

## Розділ II

### РОЛЬ МУЗИКИ В ШКІЛЬНІЙ ДРАМІ

#### 1. Теоретичні курси поетик про драму та роль у ній музики

Проблема ролі музики в шкільній драмі нами досліджувалася у двох ракурсах. По-перше, розглядалися питання про драму та роль у ній музики, викладені в теоретичних курсах поетик (це дає можливість глибше досягнути драматургічні функції музики у виставах шкільних драм). По-друге, на основі аналізу текстів драм, зокрема, музичних номерів, вивчалася драматургічна функція музики в драмах.

В українських школах слов'яно-греко-латинського типу, зокрема, в Києво-Могилянській академії важливе місце надавалося гуманітарним курсам поетики та риторики. Ці курси, які писалися і викладалися латинською мовою<sup>13</sup>, давали студентам не тільки необхідні навички у написанні віршів, промов, драм, але й необхідні знання з мистецтва поезії, літератури в цілому, а також теорії красномовства.

В обов'язки викладачів курсів поетик та риторик входило написання шкільних драм; тексти деяких шкільних драм іноді містяться в рукописах наприкінці якоїсь поетики. Досліджуючи шкільну драму, важливо встановити, чи існували зв'язки між теорією поетичних курсів і практикою шкільного театру. Поетичні курси в розділах про драму ґрунтувалися на світській драматургії античності, а шкільний театр в основному виставляв духовну драму. Саме тому дехто з дослідників твердить, що до XVIII ст. між теоретичними викладками і творчою практикою не було точок зіткнення, бо українська драматургія немовби переживала свій "середньовічний етап". І тільки з появою п'єси на історичний сюжет "Владимир" Феофана Прокоповича практика дедалі більше підкоряється теорії (Наливайко, Крекотень 1983, с.62). Без сумніву, зв'язки між теорією і практикою посилюються на початку XVIII ст., але їх можна спостерігати і в XVII ст. Як вдалося встановити, таке стикування теорії й практики було в питанні щодо драматургічної ролі хору в драмі.

Українські поетики XVII – першої половини XVIII ст. мають багато спільного з розвитком західноєвропейської поетичної теорії XVI-XVII ст. Для

<sup>13</sup> Збереглося близько двох десятків курсів поетик, частина з яких походить із Києво-Могилянської академії. Поетики в основному існують у рукописному вигляді. Лише курс поетики Феофана Прокоповича, який читався в Києво-Могилянській академії в 1705-1706 р., був опублікований Георгієм Кониським у Могильові в 1786 році. Друге видання цього курсу в перекладі російською мовою вийшло в 1961 році (Прокопович 1961). У наш час перекладено українською мовою і надруковано ще дві поетики: "Сад поетичний" Митрофана Довгалецького 1736 р. (Довгалецький 1973) та "Книга про поетичне мистецтво" Андрія Старновецького 1637 р. (Крекотень 1981).

західноєвропейських поетик XVI-XVII ст., як відомо, зразком була антична теоретична думка, і перш за все “Поетики” Арістотеля й Горація та філософія Платона (Аникст 1967, с.105). У питаннях драми вони, крім того, спиралися і на саму античну драму. З цим пов’язане і виникнення в XVI ст. у різних західноєвропейських країнах (Італії, Франції, Англії та ін.) гуманістичної трагедії та комедії, зразком для яких були трагедії Сенеки і комедії Плавта та Теренція (Аникст 1967, с.102, 173).

Українські автори поетик також пішли цим шляхом і використовували не тільки античну теорію, але й досвід ренесансних західноєвропейських та польських поетик XVI-XVII ст. Як відзначають дослідники, найбільший авторитет у Києво-Могилянській академії мали італійські ренесансні поетики М.В.Віди “Про поетичне мистецтво” (1527 р.), Ю.Ц.Скалігера “Поетика в семи книгах” (1561 р.), а також посібник єзуїта Я.Понтана “Поетичні настанови” (1600 р.) (Наливайко 1981, с.172).

Поетичні курси охоплювали різні питання. У них ішлося про предмет поезії, її походження, мету й функцію, про природу наслідування й вимислу. Однією з основних функцій поетики було навчання складати вірші, через що в них помітне місце займали “технологічні” проблеми. Поетики детально розглядали античну метричну систему віршування, а деякі автори в першій половині XVIII ст. викладали теорію силабічного вірша (польського й українського); на основі античної стилістичної теорії створювали теорію стилю (Маслюк 1983, с.42, 68). Значну частину поетик займав розгляд особливостей родів і видів поезії (епічної, ліричної, елегійної, героїчної, драматичної та ін.).

До драматичної поезії українські автори відносили трагедію, комедію, трагедокомедію. При визначенні особливостей жанру трагедії та комедії вони спиралися на “Поетики” Арістотеля й Горація, але в ряді моментів відчутний вплив ренесансних італійських поетик XVI ст. Це стосується, зокрема, розмежування трагедії та комедії за ознаками суспільного становища персонажів. У цьому ренесансі автори використовували середньовічні традиції станової характеристики цих жанрів і відповідних для них стилів (для трагедії – високого, комедії – простого) (Аникст 1967, с.92, 112-113). Так, наприклад, київська поетика 1637 р. визначає, що трагедія “демонструє приклади з життя видатних людей” (Крекотень 1981, с.132), у поетиці Феофана Прокоповича зазначено, що трагедія відтворює діяння “знаменитих мужів”, а комедія – “простого люду” (Прокопович 1961, с.432). Подібна характеристика цих жанрів подана і в “Поетиці” Митрофана Довгалевського: “трагічна поезія – це драматичний твір, що зображає в дії видатних людей, їхнє нещастя та горе, щоб викликати в слухачів співчуття або ненависть...”. Комедії Митрофан Довгалевський дає таке визначення: “Комічна поезія, або комедія, – це веселий твір в діях, у які введені дійові особи, або наслідування низьких і звичайних дій, але без краси та жартів. Ця поезія раніше була поширена тільки серед простих селян, а тепер і серед більш освічених людей”. Далі Митрофан Довгалевський перераховує п’ять факторів, якими відрізняється комедія від трагедії: “по-перше, – предметом, тому що зображує справи низькі і прості, жарти і гумор, а трагедія – справи поважні і серйозні. По-друге, – дійовими особами, тому що в комедії виступають прості особи. Як, наприклад: батько, литвин, циган, козак, єврей, поляк, скіф, турок, грек, італієць, а в трагедії

– вожді, царі, герої і т.д. По-третє, – мовно-стилістичним оформленням. У комедії вживаються звичайні слова з гумористичним забарвленням, незвичайні фігури, а в трагедії – слова вишукані, метафоричні, фігури – особливо величаві. По-четверте, – емоційністю. Комедія викликає незначні хвилювання, а трагедія – набагато сильніші. По-п'яте, – закінченням. Кінець комедії – веселий, хоч початок сумний. А в трагедії, хоч початок іноді є радісний, кінець сумний і явно трагічний” (Довгалецький 1973, с.185, 190).

Антична драма не знала жанру трагедокомедії. Проте вже в “Поетиці” Горація писалося про введення сатирів (Горацій 1982, с.219). Заснування цього жанру і його теоретичне обґрунтування відбулося в італійському барокко. У жанрі трагедокомедії була написана пасторальна драма Джованні-Батіста Гваріні “Вірний пастух” (1585 р.). Теоретичне осмислення цього жанру Гваріні зробив у праці “Компендіум про трагедокомічну поезію” (1601 р.) (Аникст 1967, с.164-165). Трагедокомедія, за визначенням Гваріні, бере від трагедії та комедії найбільш приємні елементи: “творець трагедокомедії бере від трагедії високопоставлених героїв, але не великі події, правдоподібну фабулу, але не історичну, збудження почуттів, але не потрясіння їх, насолоду, але не її похмурість, небезпеку, але без загибелі; від комедії він бере сміх, але не надмірний, скромну розвагу, вигадані ускладнення, щасливий кінець, а головним чином комічний лад” (Аникст 1967, с.169-170). Він вважає, що вже в античності виникали зразки такого змішаного жанру, і називає “Амфігіон” Плавта.

Визначення трагедокомедії дається вже в найранішій з відомих київській поетиці 1637 р.: “трагедокомедія – такий різновид комедії, коли, всупереч законам комічного, у твір вводяться визначні й величні персонажі” (Крекотень 1981, с.132). Феофан Прокопович також зупиняється на характеристиці жанру трагедокомедії і підкреслює, що в нього “дотепне і смішне змішується з серйозним і сумним і жалюгідні дійові особи з видатними”. Він також наводить “Амфітріон” Плавта як приклад такого змішаного жанру (Прокопович 1961, с.432).

Українські автори поетик зупиняються і на важливому питанні афекту, що повинна викликати трагедія. У київській “Поетиці” 1637 р. відчутний вплив аристотелівської концепції катарсису: “Метою такого твору є очищення душ через збудження в них співчуття і жаху показом пристрастей, які породжують трагічні обставини. Призначення трагедії – викликати жах і співчуття” (Крекотень 1981, с.132). Дещо ширше на дії трагедії на слухача зупиняється “Поетика” Митрофана Довгалецького, яка відзначає, що трагедія повинна хвилювати (“Викликати в слухачів співчуття і ненависть до долі та нещастя”, “викликати сильні почуття”), а також повчати (“глядач, виходячи з трагедії, повинен знати, чого слід боятись, а чого й ні й чому щось треба вважати нещастям і горем” (Довгалецький 1973, с.41).

В іншому місці “Поетики” Митрофан Довгалецький пише, що призначення поезії “трояке, а саме: повчати, хвилювати і розважати” (Довгалецький 1973, с.41). Такі настанови Митрофана Довгалецького виникли, мабуть, під впливом як Горація, який писав про необхідне поєднання корисного з приємним (Горацій 1982, с.222), так і ренесансних італійських поетик XVI ст., зокрема, Ю.Скалігера, який відзначав, що мета поета – повчати, зворушувати і давати насолоду (Аникст 1967, с.142).

Українська шкільна драма в жанровому відношенні була нестабільним явищем.

Л.Софронова зазначає, що жанрова система українських шкільних драм постійно розвивалася, бо жанри взаємодіяли, схрещувалися, перетворювалися (Софронова 1984, с.250). Питання жанрової специфіки української шкільної драми ще не повністю з'ясоване. Розробляючи переважно релігійну тематику, українські шкільні драми за змістом були близькі до середньовічних театральних жанрів: містерії (драми різдвяного і великоднього циклів), міраклю (про святих і здійснені ними чуда), мораліте (драми морально-дидактичного спрямування). Поряд з цим, у першій половині XVIII ст. з'являються й драми на історичні теми. Деякі з них мають ознаки, що свідчать про розвиток української шкільної драми в напрямку світської драми. Не можна не враховувати того факту, що автори драм свої п'єси іноді називали трагедією ("Трагедія сирітьч печальная повѣсть" Михайла Козачинського), комедією ("Комедія на день Рождества Христова", "Комедія на Успеніє Богородици" Дмитрія Туптала, "Комическое дѣйствіе" Митрофана Довгалецького), трагедокомедією ("Владимир" Феофана Прокоповича, "Іосиф Патріарха" Лаврентія Горки, "Трагедокомедія, нарецаемая Фотій" Георгія Щербанького). Це свідчить про те, що тогочасні драматурги прагнули творити в цих жанрах, і самі драми вже мають певні їх ознаки. Так, трагедія Михайла Козачинського розповідала про драматичну історію втрати Сербією своєї державної незалежності, її персонажами були такі особи, як король, князь. Вона написана типовим для трагедії "високим" стилем.

Твори, які називалися "комедіями", розробляли релігійну тематику (різдвяна, успіння Богородиці). Назва жанру, можливо, зумовлена розвитком сюжету від сумних сцен до веселих (згідно з визначенням Митрофана Довгалецького: у комедії початок сумний, а кінець веселий). Такий розвиток сюжету спостерігається в двох драмах Дмитрія Туптала, які названі "комедіями". У початкових сценах різдвяної драми йдеться про злочин Ірода, вбивство малих дітей, яке принесло велике горе матерям, а закінчується драма покаранням убивці, його смертю. Такий фінал сприймається як торжество добра над злом. Сумні сцени "успіння Богородиці" змінюються радісними після її вознесіння на небо (у "Комедії на Успеніє Богородици").

У польській поезії 1648 р. віддзначалося, що можливі комедії про життя святих; комедію визначає щасливий кінець (Білецький 1959, с.460). Розробляючи релігійну тематику, вище названі "комедії" шкільного театру, мабуть, саме цьому і відповідали. При цьому помітне прагнення Дмитрія Туптала у "Комедії на день Рождества Христова" вивести простих персонажів з народу у "серйозній" частині драми. Пастухи в 3-4 картинах дуже близькі до українських селян, у їх мові помітні елементи українського народного мовлення.

Найбільше відповідали характеристиці жанру комедії, яку давали поетики, ті інтермедії, що виставлялися поміж діями "серйозної" драми. Героями інтермедій були переважно прості люди з народу; іноді вводилися шляхтичі. В основі змісту лежали побутові, гумористичні сценки. В українських інтермедіях знаходимо деяких з тих персонажів, які називає Митрофан Довгалецький при характеристиці комедії (батько, литвин, циган, козак, єврей, поляк). Саме в інтермедіях і відбувалося становлення української світської комедії.

Зразком трагедокомедії є драма “Владимир” Феофана Прокоповича, яка поєднувала серйозний зміст з комічними сценами, “високий” стиль (сюжетна лінія, що пов’язана з Владимиром) з “простим”, гротескно-сатиричним (язичницькі жреці).

У питаннях композиції українські поетики слідували за вченням Арістотеля та Горация. Так, вони виділяють частини якості і кількості драми. До частин якості, згідно з диференціацією Арістотеля, відносять фабулу, характери, мислення, сценічну обстановку, словесне вираження і музичне оформлення. Поетики пояснюють і такі частини кількості трагедії, як протасис, епітасис, катастасис, катастрофа. Крім того, у поетиках дається тлумачення і таких понять, як акт, сцена, перипетії, епісодії, ексод. Зокрема, Митрофан Довгалецький подає таку композиційну структуру п’ятиактної драми: “Пролог – це виступ перед глядачами ще до постановки самої п’єси, в якому представляють поета, або пом’якшують обвинувачення, або розповідають сюжет, або все це разом. Протасис – перша частина фабули, що включає зав’язку дії без оголошення закінчення і міститься в першому, а іноді і в другому акті. Епітасис – це розвиток дій, які зображуються в протасисі. Катастасис – остання частина, в якій закінчується фабула і яка є поверненням або до щасливого кінця, або до нещасливого. Вона завжди міститься в п’ятому акті (Довгалецький 1973, с.188). Усі ці питання щодо композиції драми, які викладалися в поетичних курсах на основі античних традицій, давали необхідні знання, що втілювалися уже в самій практиці шкільного театру. Шкільна практика була досить послідовна у використанні в драмах прологу та епілогу, розподілі її на дії, сцени. Саме в пролозі та епілозі, перед початком дії та в кінці відбувалось безпосереднє звертання до глядача; йому допомагали розібратися в змісті п’єси, зробити правильний моральний висновок. Тому видається слушною думка І.П.Єрьоміна про те, що “за своїм змістом шкільна драма – дальший розвиток середньовічного театру, театру містерії, міраклів, мораліте. За формою шкільна драма наслідує зразки античної трагедії і комедії, головним чином Сенеки, Плавта, Теренція” (Єремін 1979, с.193).

Уже “Поетика” Арістотеля, а також Горация виробляла норми досконалої драми (виключно п’ятиактна драма; у сцені не повинно бути більше трьох акторів одночасно; вказувалося, які події не слід виставляти на сцені тощо). Спираючись на Арістотеля й Горация, приписи “правильної” драми подає й італійська ренесансна теоретична думка (зокрема правила трьох єдностей), яка дістала назву ренесансного класицизму. У XVII ст. результати розвитку “правильної” драми підсумував трактат Н.Буало “Поетичне мистецтво” (1674 р.), що зіграв важливу роль у розвитку класицизму. Як свідчать українські поетики, у них також під впливом Арістотеля, Горация та італійських ренесансних поетик (можливо, був відомий і трактат Н.Буало, хоч він у поетиках не згадується) поступово виникають нормативні принципи “правильної” драми. Так, якщо в київській поетиці 1637 р. відзначається, що в трагедії та комедії звичайно буває не більше п’яти актів (Крекотень 1981, с.131)<sup>14</sup>, то в поетиці Феофана Прокоповича, мабуть, уперше в українських курсах поетики так детально викладаються принципи “правильної” драми: дійових осіб у драмі не повинно бути

<sup>14</sup> Шкільна театральна практика цього дотримувалася, і драми, за окремими винятками, мають не більше п’яти актів, але при цьому є п’єси, які поділяються тільки на сцени (яви).

більше 14-15; у драмі повинно бути не менше і не більше п'яти актів, а в кожному акті – не більше десяти сцен; в одній сцені не повинно розмовляти більше трьох дійових осіб (хоч брати участь можуть і більше); нова сцена починається тоді, коли або з'являється нова особа, або якась відходить; з однієї сцени до іншої завжди повинен залишатися хоч би один персонаж (Прокопович 1961, с.433). У поетиках виникають принципи щодо збереження в драмі єдності дії і єдності часу. Про єдність дії та часу пише київська поетика "Lyra" 1696 р. (Маслюк 1983, с.140). Феофан Прокопович відзначає, що трагедія повинна зображати такі події, які могли відбуватися протягом двох-трьох днів (Прокопович 1961, с.435). Регламентувалася і сфера зображення на сцені. Спираючись на античні джерела, Феофан Прокопович вказує, що не всі події треба відтворювати на сцені, дещо слід подавати в розповідях дійових осіб: "особливо все, що не заслуговує довір'я як малоправдоподібне або через свою потворність та огидність не достойне уваги глядачів... Сюди слід віднести і священні таїнства нашої віри..., які не личить виставляти через підвищену велич" (Прокопович 1961, с.435)<sup>15</sup>.

Першим зразком такої "правильної" драми, яка відповідала приписам поетики Феофана Прокоповича, стала його драма "Владимир". За принципами "правильної" драми написані й інші драми в першій половині XVIII ст. – історична драма "Милость Божія" невідомого автора, драма-мораліте "Воскресеніє мертвих" Георгія Кониського та ін.

Про музичний чинник у драмі українські латиномовні поетики пишуть досить скупо, але й ці спорадичні зауваження для нас цінні, оскільки вони дають підстави для відповідних висновків щодо цієї проблеми, а також створюють можливість виявити ступінь впливу теоретичних положень про музику на тогочасну практику.

Аналіз окремих спостережень стосовно використання хору в трагедії показав, що українські автори поетик і щодо ролі музики в драмі орієнтувалися на "Поетику" Арістотеля, "Про поетичне мистецтво" Горация, на античну (давньогрецьку, римську) трагедію взагалі, а також на західноєвропейські "Поетики" XVI-XVII ст. (Ю.Скалігера, А.Донаті, Я.Масена). Так, Арістотель серед шести частин якості трагедії виділяв музичну композицію і підкреслював, що п'ята музична частина є найважливіша окраса трагедії (Арістотель 1957, С.50). Митрофан Довгалецький серед п'яти частин якості трагедії (про шосту він пише окремо) називає музичне оформлення, яке він характеризує як "спів, виражений грою ліри або голосом; воно стосується хорега" (Довгалецький 1973, с.187-188). Цей вислів Митрофана Довгалецького свідчить, що він мав на увазі давньогрецьку трагедію, бо хорегом у Стародавній Греції називали організатора хору (Мокульський 1936, с.17). Згаданий інструмент ліра, як відомо, також був давньогрецьким інструментом, але в грецькій трагедії спів хору найчастіше супроводжувала авла (вид флейти) (Мокульський 1936, с.51), яку Гораций називає "скромною подругою хору" (Гораций 1982, с.219).

Орієнтацією на античну теоретичну думку та трагедію можна пояснити і той факт, що українські автори спеціально зупиняються на визначенні ролі хору в драмі.

---

<sup>15</sup> Авторі шкільних драм послідовно дотримувалися цих порад і в драмах уникали навіть виступів священних осіб, таких як Христос, Богородиця, які замінялися алегоричними посталями.

Як відомо, давньогрецька трагедія виникла як хоровий спектакль. На ранньому етапі історії трагедії вона нагадує хоровод-кантату (Мокульський 1936, с.18). Есхіл і Софокл розширили діалогічну частину трагедії і тим самим наблизили трагедію до драматичного спектаклю; при цьому вони зберегли за хором активну участь і зв'язок з дією. З розвитком давньогрецької трагедії поступово послаблюється її хорова основа, і в багатьох трагедіях Евріпіда хор уже не бере активної участі в дії; його виступи мають характер інтермедії через те, що вони слабо пов'язані зі змістом п'єси і значно скорочені за обсягом (Мокульський 1936, с.41). Ще далі послаблення функції хору в трагедії спостерігається в Агафона. Він замінив стасіми хору піснями, що не мали ніякого відношення до сюжету. Це були своєрідні вставки, які могли легко переноситися з однієї трагедії до іншої (Головня 1972, с.193). Різні ставлення до хору в драмі відбите і у визначенні хору, яке дав Арістотель у своїй поетиці: "Треба вважати й хор за одного з акторів. Він повинен бути частиною цілого і брати участь у дії не так, як в Евріпіда, а так, як у Софокла. У багатьох бо поетів хорові співи не більше мають зв'язку з своєю фабулою, ніж з будь-якою іншою трагедією. Тому-то у них співають "вставних пісень", що перший почав робити Агафон. Проте яка ж різниця – чи вставних пісень співати, чи з місця на місце переносити тиради або й цілий епізод?" (Арістотель 1967, с.70).

Неоднаковою була роль хору і в римській трагедії та комедії. Якщо в одних випадках спів і музика використовувалися лише в антрактах, як інтермедії, то, наприклад, у деяких комедіях Плавта співали "кантики"<sup>16</sup>, і музичний елемент переважав. Виступи героїв чергувалися зі співами хору в трагедіях Сенеки (Історія зарубіжного театру 1981, с.61, 73).

Різний підхід до хору й музики відбився в західноєвропейських та українських поетиках. Одна група авторів поетик вважала, що виступи хору повинні бути тісно пов'язані зі змістом драми і становити невід'ємну частину драми, а тому, на їх думку, хор міг звучати в будь-якому місці драми. Поетики перш за все визначають, у яких місцях драми повинен звучати хор. У поетиці "Camoenae in Parnasso" відзначається, що "*chorus est pars, quae post actum vel aliquando in medio actus cum plurium personarum concentu et hymnis introducitur*" ("хор є частиною драматичного твору, що виконується після дії або іноді в середині дії з участю багатьох виконавців, які виконують гімни"<sup>17</sup>). На цьому питанні зупиняється і "Поетика" І.Хмарного "Officina praestantissimae . . ." 1726-1727: "*Chorus est pars fabulae post actum, vel etiam ante cum introducta cum concertu; definitur chorus etiam: pars fabulae inter actum*" ("Хор – це частина драматичного твору, яка виконується після дії або передуює їй; вводиться після суперечок; хор визначається також як частина драматичного твору, яка виконується під час дії)<sup>18</sup>.

У поетиках пишеться й про драматургічну функцію хору, зв'язок його виступів з фабулою драми. У цьому питанні "Поетика" І.Хмарного посилається на трагедії

<sup>16</sup> Можливо, що з римської драми був запозичений термін "кант", який вживався в українській шкільній драмі в музичних номерах.

<sup>17</sup> ЦНБ АН України. Відділ рукописів, 657/448 с, арк.116.

<sup>18</sup> ЦНБ АН України. Відділ рукописів, 686/482 с, арк.53.

Сенеки: "Argumentum chori interdum peti solet ex rebus ipsis, ac cum reliqua fabula ita coherebat, ut quasi ejus pars foret, interdum vero erat a fabula aliena... interdum et chorus cantu omisso aliquid addit ad actum connexionem, quod faciebat diverso carminis genere, ut apud Senecam... Licet in choro multi essent, tamen habentur instar unius actoris" ("Звичайно хор має свою певну тему, яка пов'язана з головною остільки, оскільки є її частиною, іноді дійсно віддаляючись від неї..., іноді хоровий спів у деякій мірі збагачує драматичну дію, що породжувало багато побічних тем, як, наприклад у Сенеки; хорові багато що дозволяється, однак хор виконує функцію одного актора")<sup>19</sup>. Деякі поетики пишуть про конкретні драматургічні функції хору; вони близькі до тих функцій хору, на які вказував Горацій у праці "Про поетичне мистецтво":

“Хор, як і той виконавець, хай ролі своєї пильнує;  
Хай він співає в перервах між діями, те, що співзвучне  
Змістові цілого твору, що задум його розкриває;  
Хай добродієм сприяє, дає їм поради прихильно,  
Стримує гнівного шал, а тривожному – спокій дарує;  
Хор нехай хвалить короткий обід, правосуддя цілюще,  
Мудрі закони і мирне життя при відчинених брамах,  
Щоб нещасливим Фортуна сприяла, покинувши гордих . . .”  
(Горацій 1982, с.219).

Українські "Поетики" пишуть про роз'яснювальну функцію співу хору. Так, у поетиці "Amphio, lyrico cantu Mohilaenae..." 1662 відзначено: "Post quemlibet actum excepto ultimo introducitur chorus, vel per sermonem, vel per cantum explicans rem praeteriti actus, ita tamen, ut oculos aliquid pascat, praecique si multae personae inducuntur comprobantes, v.g. quando inducuntur mutae personae" ("Після будь-якої дії, за винятком останньої, може вводиться хор, який або співає, або промовляє. Його мета – пояснювати попередню дію, давати відпочинок очам, особливо в тому випадку, коли багато дійових осіб") (Резанов 1910, с.16). Ту саму функцію хору відзначає поетика "Fons Poescos" 1721: "Chorus est cantus cujuscunque actionis sensus explicans ac desantans" ("Хор є пояснення певної дії у формі співу") (Резанов 1910, с.40). Поетика М.Слотвінського 1726-1727 рр. пише про співчутливу, панегіричну і засуджувальну функцію хору: "Chorus est pars illa tragaediae quae vel per cantum, vel instrumentum, vel dictionem suadet aliquid, probat virtutem, improbat vitium" ("Хор – це частина трагедії, у якій або співом, або інструментом, або розмовою про щось радять, хоробрість звеличують, пороки засуджують") (Резанов 1910, С. 41).

Деякий інший погляд на хор дають поетики Феофана Прокоповича та Георгія Кониського. Вони вважають, що виступи хору не пов'язані зі змістом драми і повинні звучати в кінці акту. Феофан Прокопович пише: "В трагедії є хор, однак його не слід, як видається, вважати окремою частиною твору, оскільки він поза дією твору . . . Хор завжди вводиться після дії і виражає переходи і переміни обставин і долі" (Прокопович 1961, с.434). Дуже близьку дефініцію хору дає поетика Георгія Кониського, яка, мабуть, виникла під впливом поетики Феофана Прокоповича: "Є

<sup>19</sup> ЦНБ АН України. Відділ рукописів, 686/482 с, арк.53-53 зв.

крім того, в трагедії хор, який, як здається, не повинен вважатися в числі вимислу, бо він поза дією вимислу . . . Завжди хор вводиться після акту і виражає значення предметів і переміни щастя” (Старинный спектакль 1928, с.205-206).

Італійські поетики Ю.Скалігера (*“Poetices libri septem”*, 1561) та А.Донаті (*“Ars poeseos”*, 1656), які були відомі київським авторам, писали про виступ хору тільки між діями драми і в її кінці. А.Донаті підкреслював, що хор бере участь у трагедії, але відсутній у комедії. Ю.Скалігер відзначав, що хор є невід’ємною частиною сценічної вистави, а А.Донаті писав, що хор не пов’язаний з фабулою драми. Ю.Скалігер у *“Поетиці”* уточнює, що в музичній частині драми використовується спів, жести, рухи і танці (Резанов 1910, с.261). Такі міркування щодо хору в драмі, без сумніву, могли впливати й на підхід до цього питання в київських поетиках.

Відзначимо ще одну примітну рису при характеристиці хору, яку підкреслюють українські поетики, а також і ренесансні західноєвропейські поетики. Це стосується танців-пантомім, що їх виконував хор в античній трагедії.

Синкретичність мистецтва античного театру яскраво виражалася саме в хоровому виконавстві. Спів хору супроводжувався мімічним танцем. Крім танців-пантомім, які відповідали сценічній ситуації, у кожному жанрі існували свої типові танці: у трагедії – урочиста еме́лія; у сатиричній драмі – швидка сікінніда, яка пародіювала трагічний танець, а в комедії – грубий кордак (Мокульский 1936, с.49-51). Ці давньогрецькі танці відзначає поетика І.Хмарного: *“Chorus varie saltabat, sed tria fuere genera praecipua: cordak, sicinnis et emelia”* (*“Танцювальних різновидів хору є багато, але три з них основні: кордак, сікінніда, еме́лія”*)<sup>20</sup>. Про пантомімічні танці пише й Феофан Прокопович у своїй поетиці, де відзначає: *“Хор – це танець як додаток до співу, проте під словом “танець” тут не слід розуміти самі лише веселі рухи тіла, які походять від душевних радощів і які трагедія навряд чи стерпіла б, там це якесь вправне поєднання жестів і ходи, як додаток до співу. В хорі може брати участь багато осіб, але всі вважаються однією особою, тому що коли один заспіває, всі інші рухаються або разом співають і розігрують одне й те саме”* (Прокопович 1961, с.434). В італійській поетиці Ю.Скалігера значне місце приділене характеристиці танців, які можуть використовуватися в драмі. Порушуючи питання про те, як ставитися до танців, Ю.Скалігер писав, що *“танець не є заняттям недостойним, ганебним, – і герої не вважають принизливим для себе виконувати танець: танцювали і Тезей, і Ахіл, і Пір, і сам Софокл”* (Резанов 1910, с.261). В.Резанов пише про використання танців (*“балетів”*) у західноєвропейській шкільній драмі. Вони мають місце і в українській шкільній драмі. Настанови західноєвропейських та українських поетик щодо хорових танців у драмі йшли від практики таких танців в античній трагедії.

Таким чином, у питанні про роль хору в драмі (співи і танці) українські автори спиралися на античну теорію і драму. Поряд з цим, вони були знайомі і з зауваженнями щодо цього в західноєвропейських поетиках. Важливо встановити, чи існував зв’язок між цими теоретичними викладками і драматургічною функцією музики в практиці шкільного театру.

---

<sup>20</sup> ЦНБ АН України. Відділ рукописів, 657/448 с, арк.116.

## 2. Драматургічні функції музики в шкільній драмі

Дослідження драматургічної функції музики в шкільній драмі складалося з кількох етапів: визначалося місце звучання музики в діях і сценах драм; аналізувалися драматургічні функції музики в кожній з драм і робилися відповідні узагальнення.

Для того, щоб дістати повну, об'єктивну й достовірну картину драматургічної функції музики в драмах, не можна обмежуватися аналізом лише декількох драм; необхідне залучення якомога більшої їх кількості. У переважній більшості збережених українських драм знаходимо звучання музики (28 драм), причому в "серйозній" частині драм вона має місце частіше, ніж в інтермедіях. Проте автори драм використовували музичний чинник не однаково. Виділяються два підходи. У більшій частині драм музика звучала в різних місцях – на початку, в середині і в кінці драми. Трапляються й повністю музичні сцени, як наприклад, 5-а і 8-а сцени III дії трагедокомедії С.Ляскоронського, 7-а сцена I дії великодньої драми "Царство Натури Людской" та ін. У значно меншій частині драм (окремі історичні драми та деякі драми-мораліте) автори дотримувалися принципу залучати музику лише в кінці дій або сцен. Такі два підходи щодо місця включення музичного чинника свідчать про те, що їх автори дотримувалися тих принципів, які давали теоретичні курси поетик з цього питання (про це вже йшлося). Хоч у деяких шкільних драмах, як уже відзначалося, практикувалися співи окремих персонажів, проте в переважній більшості драм виступав хор. Це, мабуть, було не тільки в тих місцях, де спеціально зазначалося, що співає хор, але й тоді, коли музичні номери мають атрибуцію "п'їнїє", "кант". Крім того, в драмах дуже часто звучав спів ангелів, драматургічні функції якого були ті самі, що й хору.

Драматургічна функція хору (або співу ангелів) у драмах була досить різноманітна. Відповідно до цих функцій ми поділяємо хори на два види. Перший вид – це співи, в яких хор виконує роль допоміжного персонажу. Але були й такі хори (другий вид), що не мали безпосереднього зв'язку з конкретним змістом драми, а часто моралізували на теми, які стосувалися різних драм. Розглянемо функційні особливості відзначених хорових видів детальніше.

Хори першого виду були тісно пов'язані зі змістом драми. Як уже відзначалося, хор (або спів ангелів) виконував функцію персонажа. Герой у шкільній драмі – фігура умовна, він – носій певного атрибута і відповідної ідеї. Такий герой переважно пасивний, бо за нього заступаються, вирішують його долю Бог, диявол та їхні прибічники, сили добра і зла тощо. Однак у драмах особлива увага приділялася досить довгим промовам героїв. Ці промови будувалися за планом, пропонуванням риторичними курсами. Крім головних, були й допоміжні герої, які в шкільній драмі, на думку Л.Софронової, виявляли більшу активність, ніж головні (Софронова 1981, с.177). Саме до групи допоміжних персонажів і можна віднести хор.

Для того, щоб скласти уяву про драматургічні функції хору або інших персонажів, аналізувався кожен музичний номер з погляду словесного і музичного змісту (в тих випадках, коли вдалося віднайти музичний запис) і розглядалася його функція відповідно до ідейно-художньої концепції драми, а потім проводилася систематизація

і класифікація музичних померів за драматургічними функціями. У створенні такої систематизації допомагало те, що в шкільних драмах варіювалися певні сюжети, пов'язані з відповідними драмами (різдвяними, великодніми, мораліте), і в розробках цих сюжетів повторювався ряд драматургічних функцій хору. Крім того, в різних драмах, незалежно від змісту, існували спільні ситуації, такі, наприклад, як передбачання, віщування, в яких брав участь хор. Аналіз фактичного матеріалу показав, що виступи хорів у драмах виконували такі основні драматургічні функції: засуджувальну, співчувально-оплакувальну, панегіричну, віщувальну, розважальну, роз'яснювальну і морально-дидактичну.

### *Засуджувальна функція*

У ряді шкільних драм при розробці деяких сюжетних ситуацій хор виконує засуджувальну функцію. Зокрема, така функція хору спостерігається при розкритті у великодніх драмах ситуації про першу людину. Згідно з біблійною оповіддю, першу людину (у Біблії – Адам і Єва, а в драмах – “Человѣк первій”, “Натура Людска”, “Естество Человѣческое”) створив Бог і призначив її царювати в раю. Диявол, який прагнув такої ж влади, як і в Бога, заздрив величчю людини і все робив для того, щоб зіпхнути її з райського престолу і ув'язнити в пеклі. Прибічники диявола (“Прелесть” та ін.) готують гріхопадіння людини. Перша людина, спокушена диявольськими силами, порушує заповідь Бога і з'їдає плід із забороненого дерева, за що проганяється з раю до пекла. У великодніх драмах хор засуджує гріх першої людини. Яскравим прикладом цього є кант “Что се, что се?” з середини III дії драми “Властотворній образ Человѣколюбія Божія” Митрофана Довгалевського. Хор, який співав цей кант, осуджував “Человѣка перваго”, що піддався спокусі персонажу “Прелесті”. Основний мотив підступної спокуси “Прелесті” полягає в тому, що, з'ївши плід із забороненого дерева, “Человѣк первій” буде мати таку ж владу, як і Бог:

“Аще древа снѣси, равен будеш Богу,  
Воспріймеш подобну власт и силу премногу,  
И будеш богом . . .”

(Резанов 1926, вип. III, с. 335).

Спокушений всевладдям, “Человѣк первій” порушує заповідь. Його прагнення “дорівнятися Богові” осуджується в співі хору:

“ . . . Уви, уви! что содѣлавій? Совѣт пріявій  
Зол лукавой Лести!  
Тлы, ілы не довлѣло власти дѣло?  
Еще большой чести  
Восхотѣл еси, прах, персть, земля – богом бити,  
І от драва чрез заповѣдь дерзнул вкусити:  
Тѣм уловлен смертними сѣти”

(Резанов 1926, вип. III, с. 338).

У цьому канті після суду над “Человѣком первим” засуджується людина не тільки за порушення заповіді, але й за владолюбство. Тим самим у співі хору проводиться ідея, що зустрічається в багатьох драмах, про велич Бога, до якого, згідно з

релігійними догмами, ніхто не може дорівнятися, і посягання на його владу веде до загибелі. Кант звучав під час того, як "Правосудіє" знімало з "Человѣка першого" "красну одежку" та інші атрибути, які він мав на престолі. Отже, кант із засуджувальною функцією відігравав важливу драматургічну роль в одній з центральних сцен великодньої драми – на суді над "Человѣком першим". Для вірша канта притаманна підвищена схвильованість і обурливий тон (часті окличні й питальні речення):

“Что се, что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло,  
Зрим на тебѣ нищѣ!

Ах, позор, и взор, толь пречудный, – мерзкій, блудный . . . ”

(Резанов 1926, вип. III, с. 338).

Засуджувальну функцію мають також деякі виступи хору і при розробці сюжетної ситуації, пов'язаної з Іродом у різдвяних драмах. У цих драмах центральне місце займають дві сюжетні лінії: одна пов'язана з народженням Христа у Вифлеємі, а друга – з Іродом, який, боячись здійснення пророцтва і втрати влади, робить жахливий злочин: наказує повбивати малих дітей. У різдвяній драмі дається протиставлення цих двох постатей: Ірод приносить людям загибель, а Христос – спасіння. Ірод, як грішник, уособлює зло. Хор відіграє суттєву роль у засудженні вчинків Ірода. Прикладом цього є “Пѣніє” “О гордость мира” у кінці 15-ї і 16-ї яви “Комедіи на День Рождества Христова” Димитрія Туптала. Ірод за свій злочин покараний смертю, і в 15-й яві в страшних муках він помирає. У цій сцені виступає алегорична постать “Отмщение”, яка сповіщає про те, що Ірода чекають пекельні тортури, і за її наказом з'являється блискавка, гримить грім, розкривається земля і поглинає Ірода. Після цього звучить “пѣніє”:

“О гордость мира і что се сотворила?

Сама себѣ во ад двери отворила,

От люцыпера завистию злою

Для непокою”

(Резанов 1927, вип. IV, с. 141)

У короткому чотирирядковому співі осуджується Ірод за його владолюбство, заздрість і гординю. У 16-й яві звучить монолог Ірода – вже “в узах ада”, серед мук у вогні. Після монологу знову виконувалося те саме “пѣніє” “О гордость мира”. Хор осуджує і одночасно виконує моралізуючу функцію, бо роз'яснює причини мук Ірода в пеклі. Це “пѣніє”, яке засуджує зло, також відіграє важливу роль у розкритті основної ідеї драми – боротьби сил добра і зла. Повторюючись двічі, “пѣніє” “О гордость мѣра” наближається до лейтмотиву осудження Ірода, і через те, що звучало в кінці яви, воно відіграло резюмуючу роль.

В історичній драмі “Іосиф Патріарха” Лаврентія Горки у співі хору осуджується дружина єгипетського вельможі Пентефрія. У цій драмі використано біблійне оповідання про непохитність Іосифа перед спокусою дружини Пентефрія, її помсту (наклепи на нього своєму чоловікові) і в результаті – ув'язнення Іосифа в темницю. Але, відгадавши сні фараона, Іосиф стає другим царем Єгипту. В образі дружини вельможі засуджується розпуста, підступність, злоба. Саме осуджувальну функцію й виконує хор у кінці 6-ї яви III дії:

“Безстидная вельможа! Адская ехидна!  
Злоба потаенная, прелесть зміовидна!  
Многажди прелщенія з гнѣвом беззаконним  
Воздвигла на отрока, той бысть непреклонним . . . ”  
(Русские драматические произведения, 1874,  
т. II, с. 382.)

У цьому хорі образу дружини Пентефрія як носієві зла протиставляється мужній і непохитний Іосиф, що втілює добро. Боротьба сил зла і добра становить основний ідейний зміст драми, з яким пов'язаний хор. Він виступає після кількох сцен II дії, об'єднаних мотивом спокуси, і в кінці звучить як резюме узагальнюючий висновок – оцінка дій вельможі. Як і в попередніх музичних номерах з засуджувальною функцією, для цього вірша характерна підвищена експресивність і обурливий тон.

Таким чином, хор засуджує владолюбство, заздрісність, гординю, розпусту, підступність. Його співи тісно пов'язані з проведенням ідеї про велич Бога і гріховність людини та про боротьбу сил добра і зла. Через співи хору дається оцінка негативних вчинків персонажів, здійснюється моралізування. У цих хорових співах переважає обурливо-експресивний тон викладу вірша. В одних випадках засуджувальні “п'їнія” виконуються посеред дії і звучать у кульмінаційний момент драми, а в інших – наприкінці яв та дій, відіграючи роль засуджувального лейтмотиву та узагальнюючого висновку.

#### *Співчувально-оплакувальна функція*

У шкільних драмах виділяється група музичних номерів, у яких втілено відповідний емоційний стан, і в них особливо виразно проявилася така характерна для барокко риса, як прагнення митців до інтенсивного емоційного впливу. Найбільш яскраво представлені в шкільній драмі два контрастні емоційні стани: печаль – радість. Такою підвищеною емоційністю відзначаються співи хору (або ангелів), що мають співчувально-оплакувальну функцію. Драматурги прагнули викликати у слухачів співчуття до певних персонажів та подій драми. Співи хору зі співчувально-оплакувальною функцією зустрічаються в усіх видах драм. Такі “п'їнія” хорів своєю емоційною сферою були близькі до широко розповсюджених у той час в українській поезії Ляментів і Плачів (“Лямент дому княжат Острозьких” Д. Наливайка, “Лямент у свѣта убогих . . .” М. Смотрицького та ряд ін.), а також до певної групи ліричних духовних кантів та лірико-драматичного партесного концерту.

Виконавцями музичних номерів зі співчувально-оплакувальною функцією часто були ангели або просто хор, а зрідка – окремі персонажі. Співи ангелів, що мають співчувально-оплакувальну функцію, перебувають у тісному зв'язку з сольними виступами першої людини, яка оплакує своє гріхопадіння у великодніх драмах. Особливо показова в цьому плані 7-ма сцена I дії великодньої драми “Царство Натури Людской”. Уся сцена побудована як діалог між “Натурою Людской”, яка виступає як “Плач”, що звучав із пекла, і ангелів, які співчували на небесах (у ремарці вказано, що “Плач Натури Людской ридает падения, изгнания своего з царствия райска, ему же и аггели смутним п'їнием з небес соболѣзнують”) (Резанов 1926, вип. III, с. 127). Плач і виступи ангелів написані вкороченим сапфічним віршем,

що складається з двох одинадцятискладових рядків і п'ятискладового адонію. У виступах "Плачу" та співах ангелів така сапфічна строфа здебільшого повторюється двічі:

**Плач:**

"З рая четыре текущая рѣки,  
Источѣте ми води слез велики  
Слезное море!  
Источите ми кровавих слез токи,  
Фѣзон, Геон, Тигр и Ефрад глубоки!  
Горе мнѣ, горе!"

**А н г е л и:**

"Кий глас во мирѣ райских рѣк взивает?  
Кто по всей земли зѣло разливает  
Слезния води?  
Что за вѣтр слезни так подносит волни,  
иж велми ими колѣблет вся волни  
Аггелов роди? . . ."  
(Резанов 1926, вип. III, с. 127).

Схожість віршової структури та ритміки "Плачу" і співів ангелів схиляє до думки, що Плач звучав як сольний спів<sup>21</sup>, а ангели відповідали хоровим співом.

Дослідники відзначають, що сапфічний вірш часто використовувався для відтворення емоційного стану героя (Сулима 1984, с. 225). Це підтверджує й наведена нами сцена. Саме в адоніях, окремо виділених п'ятискладниках сконцентровані слова особливої емоційної виразовості ("Слезное море", "Горе мнѣ горе!", "В тяжелой печали!" і т.д.). У співах ангелів помітна певна еволюція. Якщо спочатку, почувши плач Натури Людської, вони здивовані:

"Кто стананием движит небо с нами?  
Кто учащает зѣльными слезами  
Небес свѣтила"

і дорікають їй за гріх:

"О, почто ж прият прелести змиини?  
Почто подступи под дрѣвеса сѣни  
Завѣщание?"

то потім разом з натурою Людською оплакують її гріх:

"Плачем ми, плачем, небесные хори,  
Все аггелские ридаем собори  
Людску надежду"

(Резанов 1926, вип. III, с. 128-129)

У втіленні сумного емоційного стану помітне прагнення автора до посиленої емоційної дії на слухача. На це спрямовані різні поетичні засоби, зокрема, вживання

---

<sup>21</sup> В.Резанов (Драма українська 1926, вип. III, с. 14) називає виступи "Плачу" покайним сольним співом, або арією.

різних тропів, метафор (таких як “слезное море”, “слезные води”, “утопу в слезах”, “гріховна буря”, “крвавих слез”, “вѣтр слезни подносит волни”, “стинанием движет небо”). Посилюється драматизм і звертанням до природи, стихії, які своєрідно персоніфікуються. Натура Людська просить місяць:

“Луно полная, плачу к измѣни  
Людской Натурѣ райской отмѣни,  
Утоли плачу!”

Ангели закликають усю природу, стихію оплакати гріх людини:

“Людску Натуру и стихия сами –  
Огнь, воздух, земля и вода – со нами  
Горко ридайте!  
Птенци, зверне, древа плодовити,  
Такой отмѣни и морские кити,  
Всѣ соридайте!”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.129).

Таким чином, 7-а сцена І дії драми “Царство Натури Людской” – це експресивно виражена емоційна кульмінація драми, пов’язана з оплакуванням гріха людини. Цією кульмінацією стала повністю музична сцена.

В іншій великодній драмі “Мудрость Предвѣчная” співи ангелів також беруть участь в оплакуванні гріха першої людини. “Пѣніе в небѣ”, як зазначено в ремарці, займає всю 6-ту яву ІІ дії. Як і в щойно розглянутій сцені з драми “Царство Натури Людской”, співи ангелів відзначаються підвищеною емоційністю у відтворенні стану горя. І в цій драмі ангели звертаються до всього всесвіту, природи, щоб разом оплакати гріх людини. Як і вище розглянуті хори, це “пѣніе” також написане сапфічним віршем:

“Горкія слезы точити начинѣте,  
Звѣзды, планеты и солнечный свѣте!  
Паде ваш зритель, паде в устнѣ аду  
В смутну ограду . . .”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.182).

Шоста ява ІІ дії є музичною лірико-скорботною кульмінацією драми. У цій сцені співають тільки ангели. Страждання ж першої людини в пеклі у цій драмі передане у виступі алегоричної постаті “Душі” в 3-й яві ІІ дії цієї драми. Немає ніяких вказівок щодо музичного виконання її віршів. Але особливості вірша схиляють нас до думки, що вони виконувалися як сольний спів<sup>22</sup>. Про це свідчить регулярне повторення восьмискладника (4+4), наближення акцентуації вірша до двостопної о хорею:

|               |                |
|---------------|----------------|
| “Оуви, лютѣ   | В адской путѣ  |
| Докол стражду | Зной и жажду?  |
| Ли навѣки     | Зли толики     |
| Чту времена,  | Уязвленна      |
| Ада стрѣли    | В самѣ отдѣлѣ? |

<sup>22</sup> В.Резанов називає цей виступ Душі арією (див.: Резанов 1926, вип.ІІІ, с.26).

Ах, доколѣ                    В сем юдолѣ  
Стражду бѣди                Страшни види?  
Из очаю,                      Омлѣваю!"

(Резанов 1926, с.176)

У великодній драмі без назви (невідомого автора) у 3-й яві звучав Cantus такої ж алегоричної постаті – "Душі грішної", яка перебувала у відчаї через своє гріхопадіння:

"Уви мні, о Боже, кто ми днес поможе  
Грешной окаянной?  
Оставих тя, Бога, – за злая премнога  
Ах! Мнѣ отчаянной!  
Землю оскверних, людей раздражих,  
Небо погубих, во всем изгубих  
Ахъ, обезумихся!"

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.319).

У цьому співі поетично і підкреслено-драматично передані переживання "Душі грішної". Вірш побудований таким чином, що спеціально виділяються шестискладники, на які припадає найбільше емоційне навантаження ("Грешной окаянной", "Ах, мнѣ, отчаянной" і т.д.). Отже, виступи першої людини ("Душі"), яка кається, страждає, плаче, перебувають у тісному зв'язку з "оплакувальними" співами ангелів. Її виступи є також музичними лірико-скорботними вершинами драм. У деяких драмах вони поєднуються зі "співчувальними" співами ангелів, а в інших виступають окремо.

Важливу драматургічну роль відіграють співчувально-оплакувальні співи ангелів і при розробці сюжетної ситуації про страсті Христові у великодніх драмах. Ангели співчують стражданням і мукам Христа, через які, згідно з християнським ученням, було визволене людство. Такі співи звичайно звучали в сцені розп'яття Ісуса і зняття його з хреста. У трагедокомедії С.Ляскоронського цьому присвячена п'ята, повністю музична, ява ІІІ дії. На її початку звучав дует Іосифа з Никодимом ("Гдѣ нинѣ в сей годині"), які прийшли зняти Ісуса з хреста. Далі з'являються ангели і протягом усієї сцени співають ("Творче вѣков и владыко") (Резанов 1926, вип.ІІІ, с.308-309). Можливо, під час цього співу ангелів відбувалася відповідна дія на сцені: зняття Ісуса з хреста, прощання з ним і покладення його в гроб. Про таку сценічну дію можуть свідчити наступні слова із співів ангелів:

"Нозѣ Господни уже уязвленни  
Во гробѣ сложенни.  
Цѣлованіе послѣдне  
Отдаем ти, неизслѣдне;  
Рани святіи твои лобизаем  
Главы склоняем"

(Резанов 1926, с. 309).

У співі ангелів звучить жах від мук Ісуса:

"Множество ран, ах, ужасает,  
Ум удивляет ...  
Святіи твои вси члени

Видимо, ахъ, уязвленни . . .  
Оче въ млеку измовенни  
Яко уже скроставленни:  
Немерцающа свѣта си свѣтила  
Смерть помрачила”  
(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.309).

У 8-й яві ІІІ дії великодньої драми “Мудрость Предвѣчная” хор оплакує жертву Христа і закликає до цього інших:

“Аще ест болѣзн, як болѣзн наша,  
Аще ест горка, як сія чаша?  
Сладост, сладост наша мимо  
Тече, тече невидимо!  
Зрите в терніи агнца на жертву  
Уготованна за Душу мертву!  
Дщери, дщери, приступѣте!  
Слези, слези испустѣте”  
(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.204).

Таким чином, співчувальні й оплакувальні співи у сценах страстей Христових – це друга музична лірико-скорботна кульмінація у великодніх драмах, у яких проводиться ідея порятунку людства жертвою Христу.

Спів хору зі співчувальною функцією зустрічається і в різдвяних драмах. Такі співи здебільшого звучали в сценах, пов’язаних із розкриттям сюжетної ситуації про вбивство Іродом немовлят. У “Комедії на день Рождества Христова” Димитрія Туптала співчувальні “пѣнія” “Глас слышав – в Раме” – в кінці 8-ї і 10-ї яви. Таке їх місце не випадкове. Перше “пѣніе” “Глас слышав – в Раме” виконувалося після того, як Ірод, порадившись із Сенаторами, вирішив убити дітей. Сюжетний мотив про оплакування Рахілью своїх дітей, убитих Іродом, уже здавна використовувався в містерії. В.Перетц відзначає, що цей епізод *ordo Rachelis* включала латинська містерія ХІ ст., зустрічається він і в середньовічній французькій та польській різдвяній драмі ХVІІ ст. (Перетц 1900, с.356). У драмі Димитрія Туптала Рахіль не з’являється на сцені; замість цього епізоду звучить спів (“пѣніе”) хору, який ніби заміняє Рахіль (барокковий принцип), і в його виступі цитується її плач:

“О чада моя, чада прелюбезна,  
Очесем моим красото полезна!  
Плачу вас слезна . . .”  
(Резанов 1927, вип.ІV, с.128).

Спів хору “Глас слышав – в Раме”, з одного боку, завершує 8-му яву, а, з другого, випереджує майбутні події. 9 ява – німа сцена, події якої описані в ремарці: “Убиение отрочат неслишимое, но зримое” (Резанов 1927, вип.ІV, с.128), а в 10-й яві виголошувався довгий, скорботний монолог – “Плач”, що уособлював страждання всіх матерів, які втратили своїх дітей. Яскравою емоційною кульмінацією в 10-й яві став спів хору – кант “О сердце, сердце, твердѣйшо опоки!”, сповнений обурення і драматичних почуттів. Усі поетичні засоби вірша спрямовані на досягнення

підвищеної емоційної виразовості у відтворенні жахливої картини:

“... Вся вифлиемска земля превращенна,  
В кров неповинных дѣток обагренна,  
В полях и стогнах течет крове море,  
Горе! Ах! Горе...”

(Резанов 1927, вип. V, С.133).

Цьому сприяли різні порівняння та метафори: “серце твердѣйшо опоки”, “земля в кров обагренна” та ін. Вірш написаний сапфічною строфою. У кінці кант звучав як плач:

“Плачу и плакать непрестанно буду,  
печали сея во вѣк не забуду,  
Буду ридати на злого Ирода  
В роди от рода”

(Резанов 1927, вип. IV, с.133).

Після цього канта в кінці 10-ї яви знову звучало “пѣніе” “Глас слышав в Раме”. Отже, це “пѣніе” обрамляє яви, в яких розривається сюжетна ситуація вбивства та оплакування дітей, і наближається до ролі лейтмотиву горя матерів. У музиці цього “пѣнія” (див.: Додаток II, № 20) також переданий лірико-скорботний настрій; у мелодиці двох верхніх голосів виділяються секундові мотиви типу “зітхання”, найбільшій драматичній виразовості досягає мелодика в кульмінації при підйомі до вершини “ля” та нисхідному квартовому спуску до звука “мі” (9 т). Створенню такого настрою сприяє й переважання еолійської ладової сфери (а) з відхиленням у кінці канту в “е”, а також використання послідовностей VII н – I, мінорної домінанти в заключній частині канта (підвищена VII ст. трапляється тільки в кадансі першої побудови). Таким чином, це співчувально-оплакувальне “пѣніе” емоційно відтворювало трагічну ситуацію. І повторення його двічі – на початку та в кінці сюжетної ситуації – свідчить про те, що Дмитрій Туптало прагнув до структурної завершеності й використовував при цьому музичні засоби.

У драмі “Дѣйствіе на Рождество Христово” цій сюжетній ситуації присвячена 9-та ява. В ній хор (“пѣніе”) виступає в діалозі з “Дщерью Сіонской”, яка оплакує своїх дітей. Хор співчуває матерям:

“Нѣсть тяжчаише

Сердцу страдати  
И воздыхати непрестанно,

Когда матеръ

Птенцев лишится  
Вдовством плѣнится нечаянно;

Стонет, ходит,

Плач всѣм родит,  
Рыдает, не знает, что творити”

(Резанов 1927, вип. IV, с.162).

Таку ж співчувальну функцію має і друге “пѣніе” “Что се видим? Позор ужасный!”, а також і останнє – в кінці 10-ї яви і всієї драми “Аще кая болѣснь в мірѣ может быти”, яке виконує резюмуючу роль.

Співчувально-оплакувальні співи зустрічаються і при розробці сюжетної ситуації про Богородицю, її “успіння” і “воскресіння”. У 5-й яві I дії драми-міраклю “Комедії на Успеніє Богородиці” Димитрія Туптала Отрок оплакує “переселення” Богородиці на небо: “Кто ми даст слезы? Кто ми дастъ потоки?”. Як і більшість оплакувальних співів, він написаний сапфічним віршем; у ньому часті експресивні окличні речення, звертання до всієї природи із закликом оплакати це людське горе:

“Восплачи, земле и яже суть в тебѣ!

Плачте, древа, цвѣти, требѣ!

Плачте, камени, взрыдайте, горы

Иже в мори”

(Резанов 1928, вип.IV, с.216).

Цю саму функцію виконують два “пѣнія” хору в цій яві (“Что творим, человекѣ” та “Язык уста унивают”). Емоційно виразовішим є друге “пѣніє” “Язык уста унивают”, яке сприймається як справжній плач. У ньому йдеться про всесвітнє оплакування події “переселення” Богородиці на небо, на допомогу якої (згідно з християнським вченням) сподівалося людство:

“... Ввесь мір по тѣбе рыдает,

Ввес ву слезах утопает,

Старый и малый

Нищий и сирыи

И вдовцы, и плѣнныцы

Вся тя чают, о госпоже

Кроме тя кто им поможет?”

(Резанов 1928, вип.V, с.217-218).

Співчувально-оплакувальну функцію виконує хор та інші музичні номери і в історичній драмі. Драма “Милость Божія” невідомого автора, поставлена в Києві в 1728 р., вперше в українському театральному мистецтві відтворила історію національно-визвольної війни українського народу проти польсько-шляхетського гніту (1648-1654 рр). Хоч ця драма вже розробляла світський історичний сюжет, проте в ній ще збереглися традиційні для шкільної драми церковні сюжетні мотиви. Так, у цій драмі проводиться думка про велич, всемогутність і щедрість Бога, яка зустрічається в багатьох українських шкільних драмах. Божим заступництвом пояснюються перемоги військ Богдана Хмельницького. Саме з цією побічною лінією пов’язаний спів хору в кінці III дії “Іже сам в себѣ от вік почиваяй” (співчувальна функція цього хору уточнюється в ремарці “Бог скорбящих утѣшает”) (Українська література XVIII ст. 1983, с.315).

У драмі “Трагедія, сирѣч печальная повѣсть о смерти послѣднего царя сербскаго Уроша” Михайла Козачинського таку оплакувальну функцію має спів Матері у I-й яві VI дії (ремарка відзначає: “Мати плачуци припѣвает”). В основу сюжету цієї драми покладені події сербської історії XIV– початку XVIII ст.: падіння самостійної сербської держави, турецьке поневолення, від якого сербів звільнив патріарх, погодившись на австрійське підданство. У драмі виводиться образ сербського короля Стефана Душана. Він перед смертю заповів престол своєму малолітньому синові

Урошу, але до його повноліття владу передав одному з князів – Вукашину, який, не бажаючи віддати престол Урошу, вбиває його. Смерть Уроша й оплакує його мати:

“Ты создавый око призри на мя Боже,  
не утаит бо ся от тебѣ ничтоже.

Кая печаль мя постигла

что не имам сына

моего едина . . .”

(Чтения в историческом обществе

Нестора Летописца 1901,

кн.15, вып. II-III, с.89).

У співі Матері звучить ненависть до вбивці – Вукашина, якого вона називає заздрісником і звертається до нього такими словами: “плотоядний пощний вране”, “хитрий страже, царства всего главный враже”, “мучитель царства всего губитель”. У співі Матері осуджується Вукашин не тільки як вбивця сина, але і як губитель Сербії. Цим самим плач Матері відіграє в драмі важливу ідейно-смыслову роль. Віршова строфа плачу Матері складається із заспіву і приспіву. У приспіві, який повторюється як голосіння, звучать жалібні слова плачу: “что не имам сына моего едина” або “убил еси сына моего едина”. Отже, як і в інших драмах, плач Матері тут відіграє роль яскраво-емоційної лірико-скорботної вершини драми.

Таким чином, музичним номерам, які мали виконувати співчувально-оплакувальну функцію, автори драм надавали особливого значення. Вони ставали “емоційними центрами”, лірико-драматичними кульмінаціями драм, іноді займаючи цілі сцени. У них автори драм намагалися досягнути максимуму сумної експресії та емоційного впливу на слухача через музику.

### *Віщувальна функція*

З поширеними в шкільних драмах ситуаціями повідомлення й пророкування пов’язані музичні номери віщувальної функції. Найчастіше таку функцію виконували хори ангелів, які, будучи прибічниками Бога, проголошували його наміри. На відміну від попередніх хорів сумно-ліричного настрою, ці хори відзначалися імперативним характером.

У великодніх драмах вони зв’язані з сюжетною ситуацією про першу людину на тому етапі розвитку сюжету, коли після гріхопадіння вона перебуває в пеклі. Три хори ангелів віщувальної функції звучать у 3-й яві I дії драми “Торжество Естества Человѣческаго”. У цій яві показане страждання в пеклі першої людини (вона тут виступає в іпостасях “Отчаянія” і “Плачу”), яка надумала вбити себе. Хор (“Престань ридати”), що долинає з небес (“пѣніе на небеси” – очевидно, малися на увазі ангели), звертаючись до “Натури Людской”, закликає її перестати ридати, бо “Бог богатий во благодати” і помилує грішну людину. Цю вістку підтверджує й виступ “Надежди”, яка з’являється з небес. Але “Отчаяніе” не вірить цьому. І звучить другий виступ хору “Любви ест Бога всегда премнога к роду человѣку”, який ще раз віщує помилування. Проте і це не переконує “Натуру Людську”; вона й далі оплакує свою долю (виступ “Плачу”). Після цього знову звучить перший хор “Престань ридати”.

Перший і другий виступи хору мають однакові віршово-структурні особливості (третій - повторює перший хор), тому можна припустити, що в трьох виступах хору використовувалася одна і та ж мелодія (за типом куплетної форми), що звучала між виступами персонажів. Завершував 3-ю яву четвертий хор ангелів "Торжествуй в узах, Натуро". За змістом і функцією цей виступ хору близький до попередніх, але змінюється віршова структура і тон вислову. Він сприймається як підсумовуюча, урочисто-піднесена кода.

Віщувальні співи у великодніх драмах звучали і в сценах страстей Христових. У великодній драмі "Торжество Естества Человѣческаго" спів ангелів відіграє важливу драматургічну роль у сцені воскресіння Христа. У 1-й яві II частини цієї драми біля гробу Христа страждає "Ревность Матерня" (=Богоматір), а хор з небес, заспокоюючи її, сповіщає, що Христос воскресне, переможе пекельні сили і визволить людей:

"Что умираеш? Что горко сѣтуеш?

Или крѣпости вишняго непщуеш?

Востанет слава,

Патріарх глава,

Во воскликновеніи . . . "

(Резанов 1926, вип.III, с.247-248).

Імперативний тон також притаманний цьому віршу. Як і в попередніх віщувальних хорах, у ньому наявні експресивні питальні речення. Підкреслюються дієслова майбутнього часу (востанет, истожит, разорит, свободит, отимет) і наказового способу (ожидай, чай).

У наступному хорі цієї драми (ремарка: "инный хор") ангели, виконуючи волю Бога, наказують Христові воскреснути:

"Воскресни, всѣх животе, востани – что спиши?

Мертвий мир оживити болш да не косниши

Твар-в адѣ ридает,

Востания чаает –

Зволь же слезы втерты!"

(Резанов 1926, вип.III, с.243)

Ремарка до 2-ї яви вказує, що під час цього співу ангелів з гробу встає Милость Божя (=Христос).

У різдвяних драмах віщувальні ангельські співи пов'язані з оплакуванням матерями вбитих Іродом дітей. У 9-й яві "Дѣйства на Рождество Христово "Дщерь сіонская" оплакує своїх дітей, а хор ("пѣніе", мабуть, ангелів) сповіщає про те, що хоч діти вбиті, проте в раю між ангелами "спѣвають, играют, ликовствуют":

"Полно тужить!

Сѣтуеш вскую?

Отри слез струю, перестани.

Хотя твои

Чада ссѣченныи,

Но суть спасенныи, увѣнчанныи . . .

(Резанов 1927, вип.IV, с.163).

Віщувальні співи сповіщали не тільки про радісні події, але й про трагічні. Димитрій Туптало у двох своїх драмах використав одне і те саме “п’єніє” “Спиш, окаянне”, що віщує негативним героям (грішникам) смерть:

“Спиш, окаянне, сном обрамененный!  
Глас невинности, в небо возведенный,  
За кровь рыдает, отмщения просит,  
О нечаянну смерть тебѣ голосить”

(Резанов 1927, вип. IV, с. 134).

У “Комедії на день Рождества Христова” воно звучить після вбивства Іродом дітей у кінці 2-ї яви. У цій яві, як відзначає ремарка, “Вождь с вои приносит главы отрочат, и Ирод радуется” (Резанов 1927, вип. IV, с. 133). У кінці цієї яви Ірод засинає, а хор (“п’єніє”), осуджуючи його, віщує йому смерть. Це “п’єніє” вносить контраст у сцену торжествування Ірода і одночасно відіграє роль поворотного моменту в драмі, бо в наступних явах уже показана хвороба і смерть Ірода.

У “Комедії на Успеніє Богородицы” те саме “п’єніє” (“Спиш, окаянне”) було звернене до постаті Грішника. У 1-й яві II дії драми алегорична постать “Совѣсть” просить Грішника покаятися у своїх гріхах, а той відмовляється. Між їхніми діалогами звучить “п’єніє”, яке віщує Грішникові смерть.

Виступ хору з віщувальною функцією зустрічається і в історичній драмі “Милость Божія”. У кінці I дії Хор (“Не видиш, поляче”), як зазначено в ремарці, “Муза і Аполлон грядущую ляхом погибель предвозвѣщают” (Українська література XVIII ст., 1983, с. 307). Виступ хору звернений до гнобителів українського народу; в ньому йдеться і про народне страждання, і про його героїзм, але головна функція – це пророкування поразки ляхів:

“... Коль лютое время,  
Коль тяжкое бремя,  
Пошлет на тя вскорі,  
Судяй правду, горі! ...  
Шкури тебѣ дерти,  
Глави будуть терти,  
Шиї витягати,  
В ярмо закладати ...  
Бог бо тебѣ судить,  
Суд его не заблудить!”

Таким чином, заключний хор I дії віщує події, які будуть розкриті в наступних діях – поразка ляхів і перемога українського народу. Отже, співи з віщувальною функцією могли звучати і в середині, і в кінці яви. Вони сповіщали про те, що відбуватиметься в наступних сценах, тобто випереджували дію. У цих співах проявлялося і ставлення ангелів або хору до дійових осіб, до яких вони зверталися. У цих співах в одних випадках помітне прихильне ставлення до героя (“Натури Людской”, Богородиці), в інших відчувається презирство (до Ірода, Грішника). У цілому для всіх віщувальних співів характерний здебільшого імперативний тон вислову.

### Панегірична функція

Показовий для поезики барокко принцип контрасту втілений і в музичних епізодах шкільних драм. Контрастом до вище розглянутої лірико-драматичної емоційної сфери у драмах звучать співи радісні й панегіричні. Підвищена емоційність тут виявляється в радісно-тріумфальному настрої з характерною для барокко патетикою вислову. У XVII ст. панегіризм був характерний для поетичного мистецтва всієї Європи. На Україні в курсах поезики спеціально навчали складати панегіричні вірші; їх творили майже всі письменники другої половини XVII – першої половини XVIII ст., зокрема, й ті, що писали драми (Ф.Прокопович, М.Козачинський та ін.). Щоб досягнути максимуму виразовості, поети-панегіристи вдавалися до різних засобів: вводили несподівані тропи, вишукані фігури, абстрактні алегорії та символи, ремінісценції з античності тощо (Історія української літератури 1967, т.І, с.452-453). Панегіризм проник і в музичне мистецтво: складалися панегіричні канти, виділяється група панегіричних партесних концертів. Він характерний і для шкільної драми, де знайшов вияв і в музичних номерах.

У шкільних драмах хори з панегіричною функцією здебільшого славлять якусь особу або важливу подію і пов'язані з перемогою сил добра<sup>23</sup>. Вони часто беруть участь у розробці сюжетної ситуації про народження Христа, славлять його та Бога, який, згідно з християнським ученням, післав на землю Спасителя. У “Комедії на день Рождества Христова” Димитрія Туптала в сцені, що відбувається у вертепі, після того, як три Царі (у кінці 7-ї яви) відходять, звучав панегіричний спів хору “Весь мир нынѣ веселится”. Як і іншим хорам з панегіричною функцією, йому притаманний святково-радісний емоційний стан. Таку ж функцію (величання народженого Христа) має і хор (“пѣніе”) “Слава тебѣ, сину, во Троицѣ єдину” в передостанньому музичному номері драми “Дѣйствіє на Рождество Христово” (Резанов 1927, вип.ІV, с.166). В інших хорах при розробці цієї самої сюжетної ситуації славиться Бог. У цій же драмі “Дѣйствіє на Рождество Христово” у 7-й яві у вертепі ангели виконують таке славильне “пѣніе”:

“Слава в вишних буди єдиному Богу,  
Сотворшему на землѣ мир и любовь многу! . . .”  
(Резанов 1927, вип.ІV, с.159).

Близьким до нього за змістом і функцією є спів хору в останній 10-й яві цієї драми “Тебѣ слава и держава, Всемогущи Боже”. Музичний запис цього “пѣнія” (див.: Додаток II, № 23) свідчить, що це був типовий панегіричний кант з характерними для цього жанрового різновиду підкресленням у мелодії мажорної тризвучної основи, з наявністю юбіляційних мелодичних зворотів, танцювальних елементів у ритмічному малюнку. Усі музичні засоби спрямовані на створення радісно-урочистої образної сфери.

Панегіричні хори мають місце і у великодній драмі. Вони пов'язані з сюжетною ситуацією воскресіння Христа і визволенням ним першої людини з пекла. Прославлення події воскресіння Христа звучить у хорі (“канті”), який завершує

<sup>23</sup> Як виняток звучать панегіричні співи демонів “Торжествуй щасливі владика”, якому вдалося звабити людину і призвести до гріха, у великодній трагедокомедії С.Ляскоронського.

драму про царя Ахаву невідомого автора:

“Торжествуи, земле, ликуи, веселися,  
Радост пресвѣтла от гроба явися.

Селеніє во слонци  
положившіи вся конци –

Озари . . .

Ликуйте Духом, іграйте душею,  
Бог бо ю спасе кровію своєю,  
Милость Его толику  
взимающе велику  
прославѣм . . .”

(Перетц 1912, с.60-61).

Як і в попередніх панегіричних “п’їніях”, тут наявна установка на радісний, веселий тріумфуючий настрій. Звучить заклик до уславлення події, і часто з цією метою використовується наказова форма дієслів, іноді – дієслівна рима: торжествуй, ликуй, веселися, прославѣм та ін.

Ангельські панегіричні хори пов’язані також з розробкою сюжетного мотиву про визволення першої людини з пекла, вінчання її на царство в раю. У великодній драмі “Торжество Естества Человѣческаго” після визволення Милістю Божою (Христом) першої людини з пекла (у 6-й яві, II частині) звучать два ангельські хори. Перший – короткий хор, звертаючись до “Натури Людской”, закликає її торжествувати:

“Торжествуи, ликовствуи, Натуро преславна!  
На весь свѣт многих лѣт слава твоя явна!”

(Резанов 1926, вип.III, с.257).

У другому хорі – торжество і радість з приводу падіння адських сил:

“Плѣни крѣпост супостата воскресшаго Бога,  
Тми адския связа князя на лѣта премного . . .  
Гдѣ побѣда твоя, Аде, гдѣ жало Смерти?  
Ваша зволил побѣдитель оружия стерти.”

(Резанов 1926, вип.III, с.259).

У віршах двох хорів застосовані розміри, які широко використовувалися у народній творчості. У першому хорі – дванадцятискладник (6+6), а в другому – коломийковий вірш (4+4+6) з помітними регулярно акцентними групами  $\cup \cup - \cup | \cup \cup - \cup |$   
 $- \cup \cup \cup - \cup |$  (або  $\cup - \cup \cup - \cup$ ) – свідчення того, що в його основі лежала танцювальна мелодика.

У цій драмі боротьба Христа за людину втілена в сцені змагання алегоричної постаті “Побѣди” (Христа) зі змієм, який уособлює диявольські сили. З перемогою “Побѣди” (Христа) руйнується міцність пекельних сил, що привело до визволення людей з пекла. Заключна 7-а ява II частини цієї драми є панегіричною сценою, в якій Милость Божа (Христос) разом з ангелами торжествують перемогу над пеклом. У кінці цієї сцени, як відзначено в ремарці, “аггели Милости Божей поют на небеси” (Резанов 1926, вип.III, с.279). По черзі співають сім ангелів. У їх співах звучить

радість і тріумф з нагоди перемоги Христа і падіння диявола. Вони славлять Бога-Спасителя:

“Благословенно всюду имя Бога буди:  
Избави всего мира от пагуби луди,  
Иже со ангелами прославляют на вѣки  
Живущему на небеси побѣду Владики . . .”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.279).

Співи хору з панегіричною функцією звучали і в сценах вінчання першої людини на престол після її визволення з пекла. Цьому присвячена 7-ма ява ІІ дії трагедокомедії С.Ляскоронського. У цій яві під час панегіричного співу ангелів “Боголѣпна аки луна, як слонце избранна” з’являється алегорична постать Слава “в намѣте одѣянна в слонце” (як зазначено в ремарці), а потім “Избавленіє” вінчає “Натури Людску” на престол; це супроводжується співом ангелів “Вѣнцем златим увінчання” (Резанов 1926, вип.ІІІ, с.310).

Вірші співу ангелів відзначаються ораторсько-піднесеним, патетичним тоном вислову. Різні поетичні засоби (спеціально підібрані епітети, метафори, порівняння) сприяють створенню величавого образу “Натури Людской” і піднесено-урочистого настрою (“боголѣпна аки луна”, “слонцем увѣнчання, свѣтлолучієм святым блаженними сія” та ін.):

“Вѣнцем златим увѣнчання  
Вниди в царскіє сани  
Отсел тебѣ подани . . .  
Приими, Натуро прекрасна,  
Возвеличання престоли  
Адскіє оставяше долѣ  
Днесь уже во благодати  
Первой будеш обитати,  
Во дни не вечерня свѣта  
Во безконечнія лѣта”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.311).

Отже, співи ангелів у 7-й сцені цієї драми є музичною кульмінацією радісно-гімнічної образної сфери.

Панегіричні співи славили і Богородицю, яка, згідно з християнським ученням, була заступницею людського роду перед Богом. В уривку з різдвяної драми цю функцію в 6-й сцені виконує духовна пісня “О Маріє, и Дѣвице” (див.: Додаток ІІ, № 22). У музиці цієї пісні переважає світло-ліричне начало. Мелодія розгортається навколо терцової поспівки (b-d) з варіантними видозмінами, яка втілює інтонацію прохання, що відповідало словесному текстові. У тексті цієї пісні не тільки наявні панегіричні елементи (Богородиця оспівується як “звѣздоясна, от хоров ангельских прекрасна”), але й звучить благання людей (“Просим тя вси со слезами . . . Рачь нам дати благодать свою, бысть мы жили в мірѣ в покою”).

У деяких драмах панегіричну функцію виконував спів хору “Аллілуйя” (славлення Бога в 6-й яві драми-мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”), а також “Многая лѣта” [в 5-й яві ІІ дії трагедокомедії С.Ляскоронського цим співом хор

вихваляв Вельможу; в I дії драми про Олексія він звучав у весільній (3-й) сцені]. “Аллілуйя” та “Многая лѣта” широко використовувалися в церковній практиці, і, очевидно, звідти вони потрапляли до драми. У монодичному зразку “Аллілуйя” (див.: Додаток II, № 12) панегірична образність створюється кантиленою мелодикою з широкою розспівністю складів, у якій виділяються юбілейні поспівки (оспівування опори “соль” та ін.), що передають стан радості, торжествування.

Панегіричні співи хору займали важливе місце і в історичній шкільній драмі. Значна роль цих співів у славленні позитивних героїв драми, розкритті їх найкращих рис. В історичній драмі “Іосиф Патріарха” Лавренція Горки хор у кінці II дії вихваляє головного героя Іосифа за його душевну чистоту:

“Красен ест крини удолий и слонце есть красно:  
Той бо красить вся поля, то же свѣтит ясно,  
Но душа Іосифа в чистотѣ едина,  
Яснѣйша от слонца и краснѣйша от крина . . . ”  
(Русские драм. произведения 1874, с.384).

У 6-й яві V дії, коли Іосифа проводжають на царський престол, “Хор або Добродѣтели” закликають величати його:

“Поклонитися, велможы, новому владнѣцѣ,  
Яко той вам господствует в славѣ превелицѣ . . . ”  
(с.425).

Поетичні засоби першого хору (порівняння, метафори) спрямовані на те, щоб возвеличати Іосифа, і в цьому спостерігається прагнення досягнути максимуму виразовості в його характеристиці з елементами перебільшення (душа Іосифа “яснѣйша от слонца; він чистѣйший естъ всякого свѣтила ясна” та ін.), що притаманне поезії барокко.

Панегіричні співи славили й українських історичних героїв. Так, в історичній драмі “Милость Божія” панегіричний спів уславлює українського національного героя Богдана Хмельницького. Хоч у народній творчості того часу він оспівувався досить широко (до нас дійшли такі пісні), в українській професійній хоровій музиці XVII-XVIII ст. таких прикладів досі не було. Тому спів хору з драми “Милость Божія”, який “поет похвали” Богдану Хмельницькому, є справді унікальним. У ньому підкреслюється мужність, великі бойові заслуги, патріотизм Богдана Хмельницького:

“Вѣчной похвали от нас естъ достоин,  
Храбрый на землѣ и на морѣ воин,  
Войскъ запорозькихъ Хмельницкій старѣйший,  
Вождь изряднѣйший.  
Отечество надъ вся паче возлюбивий  
І его ради нівочто вмѣнивий  
Розкоші, покой, користи, интрати  
І всі привати . . . ”

Важливо, що в цьому співі підкреслюється і патріотична ідея драми:

“Дѣл предковъ своїхъ подражатель,  
Древней козацкой славы соблюдатель,

Свою на брані положити главу  
Готов за славу . . . ”  
(Українська література XVIII ст.,  
1983, с.323-324).

Цим величавим панегіричним співом хору закінчується драма. Він славив Б.Хмельницького і перемогу українців над ворогами. Цей спів сприймався як урочисто-панегірична кода драми, яка одночасно мала й дидактичну функцію, бо показувала Богдана Хмельницького як приклад служіння Батьківщині.

Отже, музичні номери, що мають панегіричну функцію, у ряді випадків становлять другу музичну емоційно-виразову кульмінацію драм. У них переважає патетичний, ораторсько-піднесений тон, радісний, тріумфуючий настрій, підвищена експресивність виразу, що особливо притаманна поетиці барокко.

Крім цього, панегіричним співам, які славили героїв, як і панегіричній поезії в цілому, надавалося важливе виховне значення. Так, за положеннями поетики Феофана Прокоповича, головна функція поезії – це прославлення героїв з метою виховання читача на їх прикладах. Цю виховну функцію і виконували панегіричні співи в шкільній драмі.

#### *Розважальна функція*

Хорові співи з розважальною функцією зустрічаються досить рідко. Вони мають місце в “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала та в драмі-мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”. На відміну від вище розглянутих хорових виступів, розважальні співи в цих драмах звучать на прохання негативних персонажів. Так, розважальну функцію має спів хору в 6-й яві “Комедії на день Рождества Христова”. У цій яві показаний цар Ірод у zenіті слави, оточений Сенаторами, які вихваляють його. Ірод задоволений, прагне розваг і звертається до співаків:

“Пѣвцы! Сладкія гласы в устах растворѣте,  
Господина своего пѣснями веселѣте!”

Після цього звучало два “пѣнія”, функція яких – розвеселити Ірода:

1. “Апполліо! Музы! сѣмо поспѣшѣте,  
Сладкія пѣсни с нами воскликнѣте!  
Да веселится велегласный Ірод,  
Да торжествует отсель в род и род!

2. “Іо! Іо! восклицайте,  
Ірода увеселяйте!  
Воскликнѣте сладки гласы  
Златые бо имат часы . . . ”

(Резанов 1927, вип.IV, с.112).

Виходячи з тексту другого “пѣнія”, можна припустити, що у цій сцені звучала й інструментальна музика: “Аіоне! бій у струни!”. Перше “пѣніє” “Апполліо! Музы!” з тією ж функцією розваги Ірода звучало і в 2-й яві. У цій яві, як зазначено в ремарці, “Вождь с вои приносит главы отрочат, і Ірод радуется” і наказує розважати

його співом. Але в цій яві “п’їніє” “Апполліо! Музы!” уже набрало зловісного характеру і вносило різкий контраст, типовий для бароккового стилю.

У драмі-мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” розважальні співи звучали під час бенкетування багача Пиролюбця. У цій драмі протиставляються образи багача-грішника Пиролюбця і бідняка-праведника Лазаря. Як і в сценах з Іродом, Пиролюбець у 2-й яві під час бенкету наказує музикантам грати: “Парнасса нимфы, в гусли ударяйте!”, і, як зазначено в ремарці, “поют за запоною”: “Фебе прїятний, Фебе златовласій” (Резанов 1926, вип. VI, с. 100-101). Хор оспівує “златіє часы, златіє и лѣта” в житті Пиролюбця. Отже, функція цього співу аналогічна музичним номерам з 6-ї яви – сцені в палацах Ірода з “Комедїи на день Рождества Христова” Димитрія Туптала. Ці співи хору пов’язані з торжествуванням негативних персонажів – грішників, що уособлюють сили зла в цих драмах.

Дещо інший характер мала музика з розважальною функцією в сцені “играние свадбы” (І дія, 3-я сцена) з драми-міраклю про Олексія. Ця сцена не була інтермедією-вставкою. Втілюючи картину земних радощів, автор драми надавав їй важливого значення в розкритті ідейного змісту драми. У цій весільній сцені музиканти грали на цимбалах і скрипках, є вказівки й про танці. Отже, це свідчить про звучання інструментальної танцювальної музики. В. Резанов, аналізуючи сцену “играние свадбы”, спостеріг у ній багато спільного з українським весіллям. Серед цих спільних рис відзначаються такі: “рѣчь, взывающая на свадбу”, особливості подарунків, які проносять селяни на весілля, особливості пригощання, гра на цимбалах і скрипках, а також характерні риси танцю, що був частиною ритуалу українського весілля (Резанов 1928, вип. V, с. 24-25). Отже, у цій драмі в музичному відношенні контрастно протиставлялися величні релігійні наспіви (у попередніх сценах, про що йшлося вище) і народна танцювальна музика. Тут давалося протиставлення божественного і реально-земного, високого і низького, що було характерним для бароккового стилю.

### *Роз’яснювальна функція*

Драматурги шкільної драми при втіленні релігійно-філософських проблем особливого значення надавали проведенню в ній певної ідеї. Драма могла складатися з окремих епізодів, які в змістовому і хронологічному відношенні були слабо пов’язані між собою, але які служили розкриттю ідеї драми. Під виставленими подіями в драмі розумілося щось більш значне, – вони мали прихований смисл. Кожен сюжет, мотив, виступ героя був пов’язаний з проголошенням якоїсь істини, ідеї. У втіленні фабули драми, у розкритті її ідеї важливого значення набув принцип відображення, типовий для поезики барокко (Софронова 1981, с. 139). З цим принципом пов’язане прагнення митців відобразити одне явище через інше; надавалася перевага опосередкованому розкриттю матеріалу. Звідси велика роль символіки, алегорії і емблематичний характер шкільної драми. З другого боку, прихований смисл драм вимагав інтерпретації та роз’яснення, які також стали характерними для бароккової драми. У цьому важливу роль відіграли хорові співи з роз’яснювальною функцією. Вони є досить розповсюдженим явищем в українській шкільній драмі.

Найпростіший вияв роз'яснювальних музичних номерів – це заключно-резюмуючі виступи хору (“п’їнія” або “канти”), які співають про ті події, що відбувалися в попередній сцені або дії. Прикладом цього можуть бути співи, пов’язані з народженням Христа з “Комедій на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала. У кінці 3-ї яви звучало “п’їніє” “Ангел пастырем вѣстил”<sup>24</sup>. Третя ява – це сцена пастухів, до яких з’явився ангел і сповістив про народження Христа. “П’їніє” “Ангел пастырем вѣстил”, підсумовуючи дію, співає про те, що відбулося в сцені (поява ангела і його вістка), але в ньому подається і дальший хід подій, які відбуватимуться вже в 4-й яві (відвідування пастухами вертепу і привітання народженого Ісуса). Музиці цього “п’їнія” (див.: Додаток II, № 21) притаманний світло-ліричний, святковий емоційний стан; вона настроювала на наступну 4-ту яву. Подібну функцію мало й друге “п’їніє” в 4-й яві “Нынѣ весь мир да играет” – воно роз’яснювало, яка дія відбувається у вертепі:

“... Во вертепѣ днес раждает  
И во яслѣх полагает  
Исус Христа, Бога иста,  
Повивает Дѣва чиста”

(Резанов 1927, вип.IV, с.106).

Крім виконання роз’яснювальної функції, ці два “п’їнія” були дуже важливим компонентом сцени у створенні атмосфери радості, торжествування. Але в першому з них переважає пісенно-ліричне начало, а друге – типовий зразок панегіричного канта з юбіляційними мелодичними зворотами, танцювальними елементами в ритміці (див.: Додаток II, № 26).

Заключні резюмуючі співи хору (“канти”) роз’яснювального змісту часто використовував у своїх драмах Митрофан Довгалецький. Таку функцію, наприклад, мають канти, які звучали після кожної дії великодньої драми “Властотворний образ”. Вони сконцентровано викладають зміст того, що відбувалося в попередній дії з відповідним ставленням до неї. Шкільна драма відзначалася пасивним розвитком дії; часто відбувалася підміна дії її описом у виступах персонажів і співах хору з роз’яснювальною функцією. Так, кант після V дії співав про події, які в драмі не виставлялися. Митрофан Довгалецький у цій драмі пропускає сюжетну ситуацію про страждання, смерть і воскресіння Христа, що звичайно входило у зміст великодніх драм. Зосередившись на ситуації про першу людину, драматург у V дії зразу переходить до визволення людини Христом. Кант після V дії коротко нагадує про страждання, муки і воскресіння Христа, завдяки чому й відбулося спасіння людей:

“Прекрасного рая Христос возвращая,  
Тя к томужде воскресе!  
Сей на крестном древе пострада и Евѣ  
Вопль утолив зѣльній и плач неисцѣльній,  
Мир и радость принесе...”

(Резанов 1926, вип.III, с.345-346).

<sup>24</sup> У цьому музичному номері Дмитрій Туптало використав, мабуть, польську духовну пісню. Її польський варіант (словесний текст) зустрічаємо в кармелітанському рукописі XVIII ст. (Karyczki karmelitańskie: rękopis XVIII wieku. – Kraków, PWM, 1980. – S.262)..

Крім цього, співи хору часто розкривали значення префігурацій. В історичній драмі Лаврентія Горки "Іосиф Патріарха" замість Христа виступає Іосиф. У заключному хорі, що заміняв епілог, розкривається префігурація особи Іосифа:

"Страшную тайну Бог нам показывает,  
Егда Иосиф Христа изображает:  
Дивный младенец, отрок всеблаженный,  
З темницы и уз дивно изведенный,  
На престол, яко цар, взойде во славъ . . ."  
(Русские драм. произведения 1974, с.427).

Хор роз'яснює, що під стражданнями Іосифа (його кинули в темницю, хотіли вбити) розуміються муки Христа, а під вступом на престол Іосифа – воскресіння Христа. Значна роль роз'яснювальних музичних номерів у розкритті алегоричного змісту сцен. У цьому відношенні особливий інтерес становлять виступи хору в драмі "Ужасная измѣна сластолюбиваго житія". У цій драмі засуджується прагнення головного героя – Пиролюбця до гультьяйського життя, пияцтва, обжерливості, що призводить його до смерті, і він потрапляє в пекло. Хор відіграє важливу роль у розкритті алегоричного змісту в останній сцені бенкетування Пиролюбця (9-та ява) (Резанов 1926, вип. VI, с.113-114).

У сцені спочатку з'являється Смерть і розкладає по мисках мертві кістки, порошок та попіл, гадюки, а чашу отруює зміїною отрутою. Входить багач-Пиролюбець з приятелями і запрошує їх пригощатися. Він дивиться в першу миску, а там бачить замість страви кістки мерця. "П'єніє" за сценою роз'яснює цю алегорію: через те, що Пиролюбець захопився "сластями", після смерті від нього залишаться "мерзкіє кости".

"П'єніє до костей":

"Зри, о грѣшнице, како твоє тѣло  
Многими сластями себе утучило!  
Зри, чим будеш по смерти: препрості й  
Мерзкіє кости!"

Пиролюбець відкриває другу миску, а там земля і попіл. "П'єніє до землі":

"Виждь, что украси драгими порфиры!  
Виждь, что любяще живуши без мѣри:  
Земля был еси, землю украшаше  
Во ад готовляше!"

"П'єніє" роз'яснює, що Пиролюбець із землі вийшов, землю прикрашав, але через гультьяйське життя опинився в пеклі. Пиролюбець відкриває третю миску, а там змії. "П'єніє до гаду":

"Се снѣдь твоя по сластех сего міра!  
Се снѣдь пресладка геенского пира, –  
Тую предложать, аще не хотящу,  
В огнѣ горящу"

"П'єніє" пояснює, що гадюки є їжею пекельного пиру, йому пропонують їх після "сластей" земних і тим самим пророкують пекло. Пиролюбець бере чашу з отрутою і випиває. "П'єніє до чаши" роз'яснює, що запивши свій вчорашній хміль, він буде

солодко спати і опиниться в пеклі:

“Се смерти канар и сект есть сладчайший,  
Имже запієш хмѣль он твой вчерашній!  
Се испив, вѣруй, сладко спати станеш, –  
Во аде воспрянеш!

“Пѣніє” в цій яві виходить за межі тільки роз’яснювальної функції. Воно віщує Пиролобцеві смерть, засуджує його за грішне життя, виконує і морально-дидактичну функцію. “Пѣнія” написані сапфічним віршем. Вони емоційно виразові, для них характерний обурливий тон.

З принциповим відображенням пов’язаний мотив сну, розповсюджений у поетів і драматургів барокко. Він має місце і в українській шкільній драмі. У його сценічному втіленні брали участь роз’яснювальні “пѣнія”. Яскравим зразком цього є перша ява І дії “Комедии на Успение Богородицы” Димитрія Туптала. У ній виводиться персонаж Яков, якому, згідно з біблійним сюжетом, сниться сон. У сні він бачить “лѣствицу” (драбину). Хор (“пѣніє”), звертаючись до Якова, роз’яснює йому, що “лѣствица”, яка з’єднала небо і землю, символізує Богородицю. Вона стане рятівницею людей, і цією “лѣствицею” праведні душі піднімуться в небо:

“Лѣствица дщер ти, а степни – дѣла  
Добрии, яже будет ти дѣва  
Дѣвая пречиста: тою всѣ спасемся,  
В небо подведемся . . .”

(Резанов 1928, вип.V, с.193).

Мотив “лѣствицы” знаходить відображення в наступних сценах драми, які показують “успіння” Богородиці і спасіння нею грішника. Отже, дане “пѣніє”, роз’яснюючи значення “лѣствицы”, одночасно підкреслює те, що стане основним смыслом наступної дії драми – показ милосердності Богородиці, і в цьому його важлива драматургічна роль.

Ще більшого смислового значення набувають роз’яснювальні співи в драмі Феофана Прокоповича “Владимир”. У заключному хорі (Андрія-апостола з ангелами “Се уже день возсія”), який має роз’яснювальну функцію, розкривається задум автора. Звертаючись до історичного минулого і описуючи події про введення князем Володимиром християнства та виступи проти нього прихильників язичництва (Жеривола, Курояда, Пиюра та ін.), Феофан Прокопович мав на увазі сучасні йому проблеми (драма виставлялася в Києві у 1705 р.). Він провів паралель між Володимиром і Петром I і під образами язичників Жеривола та інших мав на увазі сучасників-ретроградів, які виступали проти реформ Петра I. Натяк на це є в пролозі, зверненому до слухача, в якому зазначається:

“Зри себе самого в Владимирі, зри в позорі сем,  
аки в зеркалі, твою храбрость, твою славу . . .”

(Історія української літератури XVIII ст.,  
1983, с.258).

У кінці хору висловлюються найкращі побажання цареві Петру:

“ . . . Дажь крѣпост і силу,  
даждь многоденствие, даждь ко всякому ділу

Поспіх благополучний, брань всегда побідну!  
Дажь здоровіє, державу, тишину безбідну!  
Дажь сія царя Петру, от тебе вінчанну.  
І его вірнійшому вождю Іоанну!”  
(Історія української літератури XVIII ст.,  
1983, с.305).

Отже, роз'яснювальні співи – це невід'ємна частина шкільної драми; у них яскраво проявилися бароккові риси драми. У ряді випадків ці хори не тільки роз'яснюють дію, але й несуть важливе смислове навантаження. Такі хори часто звучать у кінці, хоч мають місце і в середині дій.

### *Морально-дидактична функція*

У шкільному театрі, який виник з освітньою метою, особлива увага приділялася виховному моменту. Така установка на дидактику була в цілому характерна для бароккової художньої культури. Драматурги шкільного театру надавали великого значення дидактичній функції театру у вихованні суспільства. Вона була спрямована перш за все на виховання в слухачів релігійного світогляду та на засвоєння християнського вчення. У шкільній драмі показана роздвоєність людини, яка постійно перебуває в пошуках життєвого шляху, залежить від вищих сил і губиться в мирському лабіринті. Мистецтво барокко, а особливо шкільна драма своєю морально-дидактичною спрямованістю намагалася вказати людині правильний шлях життя згідно з християнським ученням. Це було зумовлене тією великою роллю релігії, яку вона відігравала в житті українського суспільства в XVII – першій половині XVIII ст.

Морально-дидактичні співи тісно пов'язані з християнською ідеєю “суєти суєт”, яка в українській літературі епохи барокко була досить поширеною. В інтерпретації цієї ідеї відбилися важливі соціальні та морально-етичні проблеми, що хвилювали суспільство (Лисиця 1984, с.50). У збірнику етичних настанов Афанасія Миславського “Іфіка ієрополітика или філософія нравоучителная символами и приудобленіи изяслена к наставленію и ползѣ юным благословленіем всечеснаго господина отца Афанасія Миславського, архімандріта печерскаго...” (Київ, 1712) була спеціальна стаття “Суєти суєтностей”, яка визначала, що не суєтними є “дѣла божіи”, також земля, сонце, місяць, зірки, “тѣло наше”, а суєтне – “многое собраніє злата”, життя тих, хто “сокровиществує”, особливо з “утѣсненієм убогих” та ін. (Лисиця 1984, с.50).

Мотив “лукавства світу” і мінливості людської долі неоднаразово використовувався в співах у шкільних драмах, зокрема, у “пѣннї” “О прелестнаго мира”, яке звучало в двох драмах – “Комедіи на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала та в драмі “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”:

“О прелестнаго мира!  
Лютѣйшаго звѣря  
Ныне венчает,  
А утро пожирает;

Дарствует ныне злато,  
Утро мечет в блато,  
Сидит на престоле  
Потом в ниском доле . . . ”  
(Резанов 1927, вип.IV,  
с.137-138).

Це морально-дидактичне “п’єніє” завершує 13-ту яву драми Димитрія Туптала і 4-ту яву драми-мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” (з деякими текстовими відмінами). В обох випадках воно не тільки моралізує на тему перемінності людської долі, але й означає падіння грішників (Прода і Пиролюбця) і є передвісником їхньої смерті.

Цей самий мотив звучав у заключному співі хору після 4-ї яви І дії історичної драми Лаврентія Горки “Іосиф Патріарха”. На початку І дії йдеться про те, що Іосиф, якому добре живеться в домі Пентефрія, хоче погубити алегорична постать “Зависть”. У 4-й яві виступає “Защищеніє Боже” і пророкує його дальшу долю. Хор у кінці цієї яви і І дії, своєрідно узагальнюючи зміст всієї дії, співає про непостійність людської долі і, крім того, віщує падіння й піднесення Іосифа:

“Отверзи очи, мужу преизбранній,  
И виждь, что творит свѣт непостоянный.  
Горѣ возноситъ, садит на престолѣ.  
Но в скором частѣ повержет тя долѣ . . . ”  
(Русские драматические произведения 1874,  
с.364).

Істотне місце в шкільній драмі займає також теологічна ідея про короткоминучість людського життя на “цьому світі” і вічне існування душі “на тому світі” й про те, що земне життя є випробуванням справжньої цінності людини. Звідси впливають сюжетні ситуації, що розкриваються в шкільній драмі (перш за все, у мораліте і міраклях), про грішне і праведне життя на землі (останнє, за християнським ученням, давало “вічне спасіння”). З цим пов’язане в драмах засудження прагнень до збагачення, непомірності людських бажань (обжерливості, пияцтва, розгульного життя тощо).

У драмі “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” подається типове для бароккової шкільної драми протиставлення двох способів земного життя: грішного – в особі багача Пиролюбця і праведного – в особі бідняка Лазаря. Особливо показовим у цьому п’єні є антипролог, який має емблематичний характер. У ньому виставлялися живі картини, а хор їх пояснював. Ремарки до хорів вказували, що відбувалося на сцені. Сценічна дія алегоричного характеру і хор, що її роз’яснював, мали морально-дидактичну функцію. Перший хор супроводжувала така сценічна дія: з’являлася постать “Сластолюбіє” з написом “Маловременно еже наслаждает” (“Скороминуще те, що насолоджує”), над її головою меч на волоску висить. Приходить “Смерть”, усе перевертає і виставляє картину з написом “Вѣчно есть еже умучает” (“Вічне те, що мучить”). Хор, роз’яснюючи цю картину, співає про непостійність світу і про те, що багатство і “сладі” є тимчасові й ведуть до пекла:

“Зри, человекѣ, что мир обыче:  
 Коль есть облудный, и коль безстудный!  
 Чим тя прельщает, чим насыщает?  
 Чим тя дарствует? Лицемѣрствует!  
 Зри и удивися, коль лестный явился:  
 Пиры представляет, сластми услаждает,  
 Дарствует порфиру привременну миру,  
 Дарствует и злато, – коль драгое блато!  
 Но окаянный непостоянный:  
 Коль время мало – чуть не з начало  
 Сласти в отравы своими правы  
 Нам предлагает, во ад вселяет . . .”

(Резанов 1926, вип. VI, с. 95).

Другий хор супроводжувала така дія на сцені: з'являється постать бідноти і терпіння з написом “Маловременно еже стужает” (“Скороминуше те, що засмучує”). Лазар лежить на “гноиши”, а над його головою висить вінець на волоску. Приходить “Милость Божія” і виставляє картину вічного спасіння (“Вѣчно еже наслаждает”). Спів хору “О коль блаженный и преблаженный”, роз'яснюючи сцену, співає про те, що за бідне життя на вищому Суді буде дана “сладость вѣчна”. Отже, у двох хорах висловлювалася думка про гріховність прагнення до багатства; дістає вічне спасіння той, хто “злато попр, як блато”. У 8-й яві цієї драми хор оспівує праведне життя на землі:

“О коль добро виѣ житейских жити!  
 О коль есть сладко Богу послужити!  
 Краткіе скорби пріимут рая сладость –  
 Вѣчную радость! . . .”

(Резанов 1926, вип. VI, с. 112)

Цій самій темі присвячена арія “*Szczęśliwy, który nie postal*” з 2-ї сцени I дії драми-мораліте “*Komedyja uniatów z prawosławnośm*” Сави Стрілецького (написана польською мовою). В арії звучить заклик до праведного життя на землі й стверджується, що щасливий є той, хто прожив життя безгрішним. У цій арії С. Стрілецький використав псалом у поетичній інтерпретації польського поета Яна Кохановського.

Тема страшного суду звучить у багатьох драмах-мораліте, зокрема, вона простежується в драмі Г. Кониського “Воскресеніє мертвих” (1746 р.). З цією ж темою пов'язані співи хору (“канти”), які звучали в кінці дій (I-II; IV-V). Ця драма виділяється серед драм-мораліте, бо поряд з релігійними мотивами порушуються в ній актуальні соціальні проблеми тогочасної дійсності: соціальна нерівність; сатира на тогочасне судочинство з його сваволею, хабарництвом, беззаконням. У словах Священника з I дії йдеться про соціальну нерівність:

“Іний питається, день і нощ работа, –  
 Другий живет, чуждіє труди поядая . . .”

Після виступу Священника в кінці I дії звучить кант, який, підсумовуючи всю дію, наголошує на тому, що смерть, як і страшний суд, неминучі, і на ньому всі одержать

по заслугах:

“Два рази сліп, хто впредь на смерть не взираєт:  
Два рази глуп, хто встать по смерті не чаєт.

Посмотри, мой друг,  
На солнечный круг:  
Вечеру заходитъ,  
Поутру восходитъ, –  
Пойдеш і ти в той же слід . . . ”

(Українська література XVIII ст.,  
1983, с.339).

Музика цього канту з “Богогласника” (див.: Додаток II, № 27) відзначається урочисто-поважним настроєм, у мелодиці поєднується декламаційна наспівність з елементами танцювальності (в другій частині).

Протягом наступних чотирьох дій те, про що йшлося в I дії, виставляється вже на прикладі історії життя персонажів – бідного Гіпомена (від грецького *hippomenes* “той, що терпить”) і багача Діоктита (“гнобитель”). Діоктит усіляко кривдить Гіпомена: забрав у нього всі маєтності, зруйнував будинок, ув’язнив його і кинув у хайдани й погрожував убити. Кант після II дії далі моралізує на тему непостійності земних благ (багатства, слави), неминучості Страшного суду і схиляє слухачів до праведного життя на землі:

“Как внѣшний мир сей зрится человеку?

Хотѣл би з ним жити до вѣку:

Но изволь rozsудить, –

Как з тѣм вѣк заложить,

Иже і сам кончится? . . . ”

(Українська література XVIII ст.,  
1983, с.341-342).

У IV дії Гіпомен, побитий до смерті Діокитом, помирає, а сам Діоктит, без міри напившись, захворів і також помер. Кант “Кто виноват суду предстати”, що звучить після цієї дії, моралізує на тему Страшного суду, який відрізняється від земного: якщо на земному суді грішник може “подкупить, упросить”, то на суді Божому “ність там пощади”.

Моралізуюча спрямованість деяких співів хору, як і драм, мала велике суспільне значення: вони виступали проти прагнення до збагачення, розгульного життя; виставляли негативними персонажами багатіїв-грішників і позитивними – бідняків. У великодній драмі “Дѣйствіе, на страсти Христовы списанное” засуджується ворожнеча між людьми в світі й проголошується Любов. Ворожнечу втілює богиня античної міфології Еринія – “Ериниѣс” (гр. *Erynues* “богиня помсти”). “Пѣніе” з першої сцени II дії цієї драми на початку розвиває типову тему про лукавство світу:

“Аг! отмѣна сего свѣта

Вредит зѣло без ответа,

Нинѣ мнитсѣ вся желати,

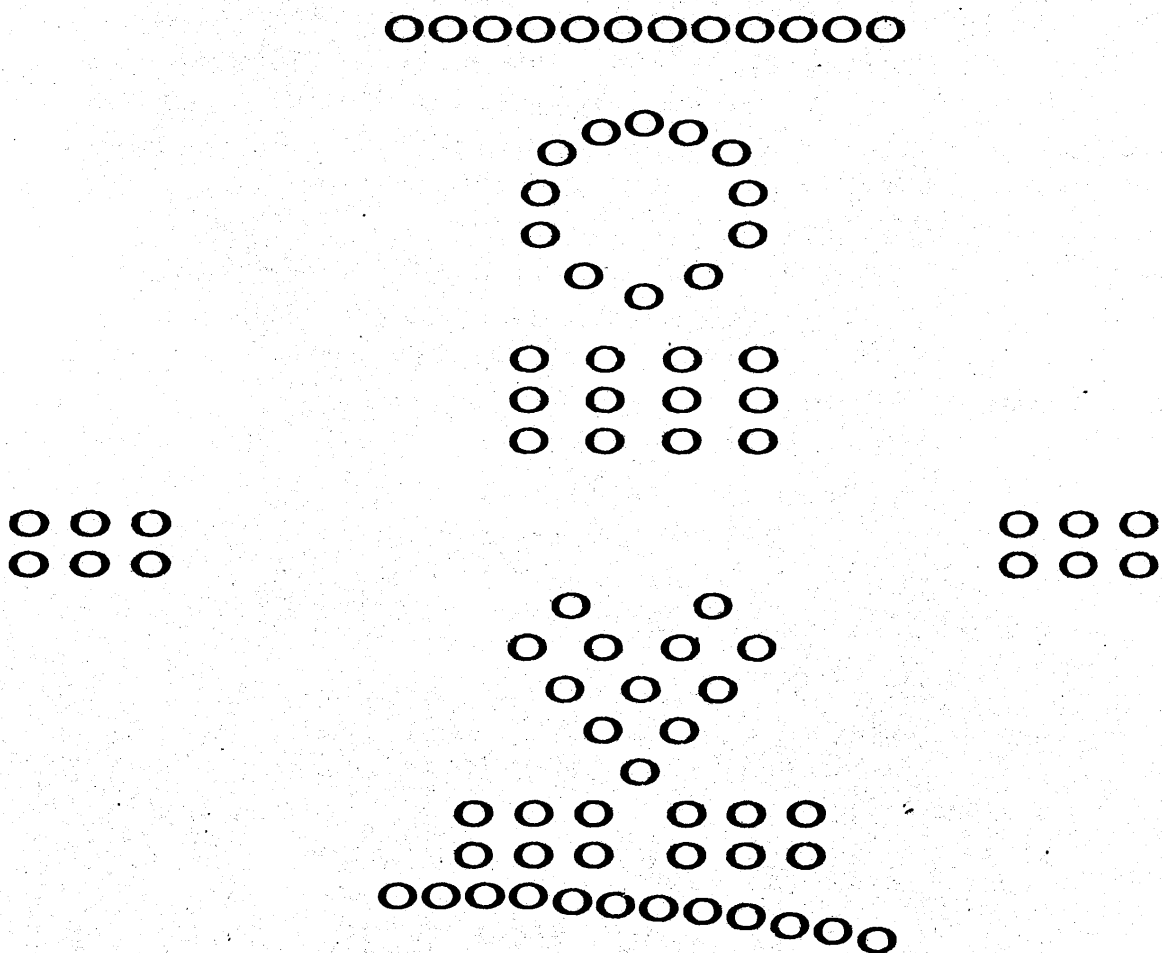
Утро тащится смерт задати . . . ”.

а в кінці звучить сентенція, яка засуджує ворожнечу між людьми:

“Где Злость царства власт пріймает,  
Любов смерти осуждает”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.80).

У драмі Л.Горки “Іосиф Патріарха” в одному з морально-дидактичних співів хору (кінець IV дії) “Всяка слава пребогата” підкреслювалося, що не тільки бідняки, але й багаті можуть бути нещасними, бо їх мучитимуть муки совісті (малася на увазі доля Пентефрія та його дружини). Як уже відзначалося, разом зі співом виконувався танець, у якому розкривався зміст співу. Про це йдеться в ремарці: “Младенци аравицтіи скачуще в своем ликованіи являют, яко скорби и печали не токмо убогих и богатих, но царей превисоких во дни и нощи, во снѣ и на явѣ многовидно смущают и мучат”. У рукописі цієї драми подана схема танцю [“Образ хору, як муринчики (негринятка. – Л.К) скакали”] (Русские драматические произведения 1874, с.412-413):



Це очевидно, був пантомімічний танець, що відповідав тим вимогам, які висувала до танців у трагедії поетика Феофана Прокоповича та ін. (про це йшлося в попередньому параграфі). Отже, відзначені в київських поетиках хори – танці

застосовувалися і в практиці українського шкільного театру. Про зв'язок такого танцю з давньогрецькою трагедією може свідчити й те, що, виходячи зі схеми, в ньому брали участь 12 осіб, а така кількість людей була характерна для античного трагічного хору (История зарубежного театра 1981, с.43).

В історичній драмі "Трагедокомедія, нарецаемая Фотій" Г.Щербацького під розколом християнської церкви на католицьку і православну малася на увазі актуальна в той час боротьба православних з католиками в Україні. Під засудженням у драмі відходу латинян від християнства, очевидно, мали на увазі одну з найважливіших проблем того часу – перехід деяких українців з православ'я до католицизму. Такий перехід вважався зрадою і злом. Спів хору ("кант") у III дії цієї драми звучав після того, як одна з дійових осіб – константинопольський патріарх Фотій оголосив римські догмати єрессю, а єретиків піддав анафемі. У моралізуючому канті, який мав алегоричний характер, пропонується для збереження здорового тіла відсікати його "гнилі частини":

“Что лукавим щадят,  
Добрым тѣи вредят,  
Гнила часть в тѣлѣ,  
Згноит и цѣлы.  
Сѣчи таки, отвергай гнилыя,  
Да в состояніи своем благыя  
Части сохраниш  
И не повредиш . . .”

(Труды Киевской  
Духовной Академии 1877,  
№ 12, с.771).

Кант закінчувався сентенцією, яка стосується ставлення до зла:

“Зло когда щадиш,  
Тѣм самым кормиш”.

Таким чином, музичні номери з морально-дидактичною функцією займають помітне місце в шкільних драмах. Найчастіше вони звучали в кінці яв або дій. Звернені до глядача, вони відігравали роль авторсько-моралізуючого слова.

Переважна більшість хорових співів з морально-дидактичною функцією не мала конкретного зв'язку зі змістом драми. Їх зараховуємо до другого виду хорів. Але їх етично-філософська узагальненість, яка відзначалася моралізуючою спрямованістю, мала, як можна було пересвідчитись, безпосереднє відношення до дії, що розвивалася. Така морально-дидактична роль співів хору дещо вивищувала їх над змістом драми. Саме тому такого роду співи мали право й на автономне існування і могли переноситися з однієї драми в іншу. Так, наприклад, Мануїл Базилевич у драмі "Declamatio" використав кант "Как внишній мѣр сей зрится человѣку" з драми Г.Кониського "Воскресеніє мертвих". Саме такі виступи хору з морально-дидактичною функцією, мабуть, і мав на увазі Феофан Прокопович (як, до речі, й Георгій Кониський), коли писав, що хор перебуває "поза дією твору . . . і виражає переходи й зміни обставин та долі" (Прокопович 1961, с.434). У своїй драмі "Владимир" Феофан Прокопович не дотримується свого припису щодо функцій

хору. Він включає музичні номери здебільшого в кінці яв або дій (3-я, 5-я яви II дії, IV дія, V дія), але всі вони пов'язані з конкретним змістом драми. Зате Г.Кониський у драмі "Воскресеніє мертвих" дає зразок такого використання хору, про який писав Феофан Прокопович і сам Георгій Кониський. Морально-дидактичні співи в кінці дій не мали конкретного зв'язку зі змістом дії, хоча їх моралізування випливало зі змісту драми. Такі драми, як "Воскресеніє мертвих", "Declamatio", в яких використовувалися тільки хори другого виду (морально-дидактичні), – це виняток. Здебільшого в українській шкільній драмі вони співіснують з іншими виступами хорів, що безпосередньо пов'язані з конкретним змістом драм.

Крім того, помітно, що ряд хорів, які звучали в кінці яв або дій, перш за все, з роз'яснювальною та морально-дидактичною функцією, виникли під впливом положень риторики про заключну частину промови. Так, Феофан Прокопович у своїй риториці писав що "наприкінці треба поставити якусь глибоку, визначну, менш сподівану, пам'ятну думку, щоб досягнути мету справи і зворушити слухача" (Прокопович 1979, с.240). У шкільній драмі саме співи хору найкраще втілювали цю настанову риторик.

У хорових співах та інших музичних номерах шкільних драм знайшло, мабуть, найяскравіше втілення також підложення київських поетик про те, що призначення поезії "повчати, хвилювати і розважати" (Довгалецький 1973, с.41).

Розгляд драматургічної функції музики в шкільній драмі переконує нас у тому, що гуманістична теорія поетик впливала на практику шкільного театру, зокрема, на її музичну частину. Визначені драматургічні функції музичних номерів показують, що в шкільній драмі особливо важливу роль відігравав хор, функції якого близькі до хору в античній трагедії. У двох видах хорів автори драм певною мірою могли спиратися на традиції хорів в античній трагедії, зокрема, на хорові пісні (стасіми), діалоги хору з акторами в речитативній і діалогічній частині античної драми та на хорову "парабазу", звернену до глядача (Мокульський 1936, с.31, 47, 51).

Окремо варто зупинитись на функціях тих співів хору, в яких використана музика, що звучала під час Богослужіння. Хоч вживані в шкільній драмі гімнографічні тексти різні за змістом і жанрами (стихири, ірмоси, окремі наспіви з Літургії), проте їх єднає світло-радісний настрій; це в основному типові для Богослужіння співи, що прославляли небесні сили, тобто вони мали панегіричну функцію. У Богослужінні хор також є однією з дійових осіб. Можна виділити і деякі функції хорового співу. У богослужбових Єктеніях хори звертаються до Господа з проханням ("Господи, помилуй"; "Подай, Господи"), особливо часто хор виконує панегіричну функцію, прославляючи Господа, Ісуса, Богородицю або якусь релігійну подію (Різдво, Воскресіння та ін.). Крім того, під час Служби звучать і співи, призначення яких – відтворити певний емоційний стан, заглиблення у внутрішній світ людини ("Херувимська" та ін.). Така роль хору в Богослужінні, виникла, мабуть, також не без впливу функцій хору в античній драмі. Автори українських шкільних драм при використанні хору в драмі, очевидно, спиралась як на традиції Богослужіння, так і на саму античну драму.

Але античні впливи поєднувалися з барокковою естетикою і стильовими засобами. У музичній частині драми втілювалися такі типові бароккові риси, як прагнення до

інтенсивного емоційного впливу, риторичної патетики, прагнення зворушити глядача. Крім того, хор брав активну участь у роз'ясненні глядачам алегорій, символіки, префігурацій, які є найбільш характерними барокковими рисами шкільної драми. Через музику втілювалася і типова для барокко установка на дидактику.

### 3. Драматургічні функції музики в інтермедіях

Інтермедія, яка включалася між діями "серйозної драми", здебільшого відповідала тим настановам, що в київських поетиках стосувалися комедії. Особливо це помітно в поетиці Митрофана Довгалецького. Відзначаючи, що комедія – це веселий твір з жартами, в якому наслідуються "низькі і звичайні дії", М.Довгалецький серед дійових осіб називає батька, литвина, цигана, козака, єврея, поляка, які часто виступали в інтермедіях української шкільної драми (Довгалецький 1973, с.190). Автори драм черпали зміст для інтермедій з навколишнього життя, фольклору, а іноді – з мандрівних сюжетів. "Серйозна" частина шкільної драми та інтермедії були контрастні за змістом і системою персонажів. Таким чином, у шкільній драмі проявилася бароккова антитеза високого і низького. Відмінності між "серйозною" драмою й інтермедіями мають місце і на рівні використання музичного фактора. Так, якщо в "серйозній" шкільній драмі спостерігається певна систематичність у застосуванні музики, що свідчить про існування певних установок щодо неї, то саме цього ми не спостерігаємо в інтермедіях. Тоді, коли в переважній більшості творів "серйозної" драми музичний фактор був майже обов'язковим, до більшості інтермедій музика взагалі не включалася. Однак і ті поодинокі випадки використання музики у відомих нам інтермедіях дають можливість робити деякі висновки. Так, є підстави вважати, що в окремих інтермедіях брав участь хор. Про це свідчить ремарка з інтермедії на дві персони ("Тато з сином"): "И пойдут за заслону, а хор що заспівает" (Українські інтермедії XVII-XVIII ст., 1960, с.53). В інтермедію "Rozmowa między polakiem i kowalem", написану польською та українською мовами, також включався хор – *Spiewacy*, які декілька разів виконували ту саму пісню – "Zagrajcie ż mi kowala". У цій інтермедії, що являє собою гумористичний діалог між селянином-ковалем і шляхтичем-поляком, дана гостра сатира на шляхтича, який змальований як гуляка, злодій, хвалько та ін. Його діяння в жартівливо-гумористичній формі розвінчує селянин-коваль. Діалог урізноманітнювався веселою піснею хору, яка звучала на прохання шляхтича. Спів "Zagrajcie ż mi kowala" в цій інтермедії відігравав функцію танцювальної пісні-вставки, яка, повторюючись шість разів, вживалася в основному з розважальною метою і була пов'язана з образом шляхтича. Крім цього, декілька разів співав сам Поляк ("Jaworowe kulka", "Przepilem ja szeregony złoty", "Przepilem ja woly", "Przepilem ja konie"), який характеризується з негативного боку.

У порівнянні з "серйозною" драмою в музичних номерах інтермедій уже домінував не хор, а сольні музичні номери, які "серйозна" шкільна драма використовувала дуже рідко. Драматургічні функції цих сольних номерів різні. Серед них виділяється пісня Козака "Мати моя старенькая" з 3-ї інтерлюдії до драми М.Довгалецького "Комѣческое дѣйствіе" (1736 р.). Ця інтермедія належала до найбільш цікавих завдяки тому, що в ній ідеться про соціальні та національні конфлікти, характерні

для того історичного періоду. У ній виступають представники тогочасних антагоністичних сил – Козак-запорожець і Лях-шляхтич. У виступах Ляха розкриті його ненависне ставлення до українського народу. Ляхи у цій інтермедії радяться між собою, як би побити козаків і запанувати на всій Україні. Захисниками українського народу в цій інтермедії виступають Козак разом з Москалем, які раптом з'являються і виганяють ляхів зі сцени.

Для розкриття соціально-національних проблем того часу, а також для характеристики Козака особливо важлива його пісня, яку він співає на початку інтерлюдії. У ній ідеться про боротьбу українського народу з іноземними загарбниками – турками і татарами та польською шляхтою, про його страждання. Пісня звучала як роздуми Козака і розкривала його психологічний стан. Саме в цій пісні він виступає як патріот своєї Батьківщини і захисник народу. Отже, уже в першій половині XVIII ст. український театр почав втілювати героїчний образ національного героя (у серйозній драмі, як показано вище, він представлений в образі Богдана Хмельницького в історичній драмі "Милость Божія"). Героїчний образ Козака був головним героєм і в другій частині народного театру Вертепу. До цього образу часто будуть звертатися драматурги XIX і XX ст. Втілення образу козака в першій половині XVIII ст. відбувалося під впливом українського фольклору, зокрема, епосу, який на цей час досяг вершини свого розвитку. Спостерігається ряд спільних тематичних мотивів між піснею Козака і народною творчістю: прощання з матір'ю сина, який іде воювати проти ворогів України, туга над нещасною долею України, роздуми над козацькою славою, наміри піти на Січ тощо (Грицай 1974, с.123-124). Можна знайти схожі риси між піснею Козака і думами: у використанні порівняння "січ-мати", здрібнілих епітетів (старенькая, раденькая), відсування дієслова-присудка на кінець рядка і дієслівна рима (наймати-дати), поєднання довгих рядків з короткими.

Важливу драматургічну функцію мав спів Демона "Танцуи же, бабо, танцуи" в інтермедії "Баба, Дід і чорт". У цій інтермедії переплітаються реальні, казкові та народно-пісенні ситуації. Підхмелені Дід і Баба шукають музикантів, щоб ті заграли їм до танцю. Демон пропонує їм свої послуги, але той, хто танцює під його музику, потрапляє в пекло. Це не лякає Діда й Бабу, і вони танцюють під спів Демона. Як зазначено в ремарці, Демон співає на мелодію пісні ("подобен") "О гоя, гои". Його пісня віщує танцюристам пекло, і в цьому її важлива драматургічна роль в інтермедії.

Зовсім іншу – розважальну функцію мала музика в інтермедії на дві персонажі "Тато з сином" з Дернівського збірника кінця XVII – початку XVIII ст. Батько грає на кобзі, а син співає й танцює (ремарка: "И буде тато грати на кобзу, а син буде спѣвати и скакати"). Подані початкові слова пісні "На футурѣ наманѣча! Ча-ча-ча, ча-ча" (Українська інтермедія 1960, с.52).

Таким чином, у тих інтермедіях, які використовували музику, вона мала різні функції: віщування, розважальної вставки, але новим явищем був сольний спів національного героя (пісня козака). Спів в інтермедіях іноді поєднувався з танцем та грою на народних інструментах (кобзі).

Ми, звичайно, не знаємо більшої частини тих інтермедій, які виконувалися у відомих українських шкільних драмах. Деякі з них могли бути повністю музичними

інтермедіями. На таку думку наштовхують окремі ремарки в драмах. Можливо, що музична інтермедія звучала в кінці драми про боротьбу церкви з дияволом, бо вона завершується ремаркою: "потом затворятся двери небеси, и облаки найдут паки, и будет мусикия" (Резанов 1926, вип. VI, с. 136).

Н.О.Герасимова-Персидська припускає, що інтермедією, яка звучала між діями "серйозної" драми, міг бути дванадцятиголосий хоровий твір з початковим текстом "Сначала днесь по утру рано" (30-40 рр. XVIII ст.), що зберігся у фондах рукописного відділу ЦНБ АН України<sup>25</sup> (Герасимова-Персидська 1974, с. 25). Невідомий автор цього твору, втілюючи сцену з буденного життя бурсаків (збирання грошей, купівля випивки на бенкетування і похмілля, використовує при цьому в музиці стилістику панегіричного духовного партесного концерту, який асоціювався в слухачів зі "серйозним" церковним текстом. Таке несподіване поєднання стилістики "серйозних" концертів з розважальним словесним текстом, як нам видається, є зразком у музиці "концептизму" (тобто дотепності), типового для барокко. Цей принцип був притаманний українській літературі цього часу і проявився в несподіваних зіткненнях "далеких" ідей, уявлень, образів (Історія української літератури 1987, т. I, с. 102-103). Крім того, у такому поєднанні виявився характерний для барокко прийом контрастного переплетіння "високого" і "низького". Це вело до створення гумористичності й пародії.

Можливо, що цей хоровий твір виник у середовищі бурсаків або мандрівних дяків<sup>26</sup>. Їхня творчість (поезія, пісні та ін.) позначена тісними зв'язками з фольклором; вони творили в бурлескно-травестійному, пародійному дусі, "низькому" барокковому стилі. У віршах-ораціях (різдвяних, великодніх) вони часто зводили релігійні сюжети в коло буденних уявлень (Житецький 1987, с. 213). Саме в руслі цих тенденцій і написаний хоровий твір, у якому яскраво проявилися театральні риси.

Словесний текст цього твору<sup>27</sup>, на відміну від партесних концертів, має сюжетну основу і спрямований на "дію" (Герасимова-Персидська 1974, с. 38). У тексті можна спостерегти шість епізодів розгортання сюжету. Перший – це введення в дію, своєрідний авторський коментар. Другий – збір грошей; третій – суперечка щодо купівлі; четвертий – прийняття одностайного рішення; п'ятий – спів усіма піснi "Дубрава зеленая"; шостий – знову авторський коментар. На II-IV етапах розгортання змісту вимальовуються своєрідні персонажі-бурсаки, характеристика яких пов'язана з певними тембрами голосів. Хоч тут немає персонажної індивідуалізації, проте виступають, за визначенням Н.О.Герасимової-Персидської, "групові персонажі", які мають відповідну характеристику (найстарші бурсаки – басы, молоді парубки – тенори, хлопчики – дисканти) (Герасимова-Персидська 1974, с. 39-40). На II-IV етапах розгортання сюжету найяскравіше відтворена сценічна дія, що виражається в

<sup>25</sup> Цей твір надрукований: Хрестоматія української доживотної музики/ Упорядкування та коментарі О.Я.Шреєр-Ткаченко. – Ч.1, – К., 1974, с.101-126.

<sup>26</sup> Діяльність мандрівних дяків – вихідців зі студентського середовища була важливою в українській культурі XVII-XVIII ст. Вони несли елементи "високої" шкільної освіти в народ (навчали грамоти, співу, знайомили з різними творами), розвивали естетичні та художні смаки.

<sup>27</sup> Текст написаний староукраїнською книжною мовою з використанням типових українських слів: *хто, що, чого, як, нічого, горьлка, оковиточка*.

діалогах між “персонажними групами”. Весь сюжетний розвиток спрямований на виконання одноголосої пісні “Дубрава зеленая”, яка є по суті кульмінацією твору. У сюжетному розвитку – це момент розваги бурсаків. І за своїми функціями ця пісня, як нам видається, близька до розважальної функції музичних номерів у серйозній шкільній драмі та інтермедіях. Як відомо, побутові пісні часто включалися в інтермедії, хоч не завжди наводився їх текст. Ця одноголоса пісня в багатоголосому творі особливо виділяється, бо це порушення багатоголосої нормативності партесного стилю (в жодному партесному концерті одноголосі епізоди не зустрічаються). Отже, те, що автор досить вільно повівся з певними стильовими нормами партесного стилю, а також яскраво виражені театральні риси твору можуть бути свідченням того, що хоровий твір “Спочатку днесь” не є жанром партесного концерту, а хоровою сценкою з пародійними рисами, – не виключено, що й інтермедією в шкільній драмі.

#### 4. Спільні риси між драматургічними функціями музики у шкільній драмі та вертепній народній драмі

Зіставлення драматургічних функцій музики в шкільній драмі і вертепній народній драмі важливе з двох поглядів. По-перше, воно дає нові відомості про зв'язки шкільної різдвяної драми та вертепу, по-друге, спираючись на музичні записи вертепу, можна робити деякі гіпотетичні висновки і щодо музично-інтонаційної драматургії драм.

Оскільки давні записи вертепу не збереглися, а ті, що є в розпорядженні дослідників, виникли не раніше XVIII ст., досі ведеться дискусія про походження цього народного театального видовища (Федас 1987). Дослідники неодноразово висловлювали думку про вплив шкільної драми на виникнення вертепу (І.Франко, М.Тихонравов, О.Веселовський, П.Житецький, М.Петров, В.Перетц та ін.). Вони знаходили сюжетну і тематичну схожість І дії вертепу з українською різдвяною драмою. Такі спільні риси між “серйозною” частиною різдвяної драми і І дією вертепу можна помітити і у використанні музичного чинника. Про це свідчать тексти вертепу у списках М.Маркевича, Г.Галагана, а також список вертепу, що зберігається в рукописному відділі ЦНБ у ф.І № 2656 під назвою “Вертепная тетрадь”<sup>28</sup>.

Як у “серйозній” частині драми, так і в І дії вертепу хор є невід'ємною частиною вистави і виконує функцію допоміжного персонажа. У І дії вертепу хор мав ті самі драматургічні функції, які сформувалися в “серйозній” частині драми. Хор у вертепі, як і в різдвяній драмі, славить народження Ісуса – “Ангели, снижайтеся”, “Слава буди в вишних Богу” (панегірична функція). Спостерігається навіть його текстова близькість зі співом ангелів “Слава в вишних буди єдиному Богу” з драми “Дійство на Рождество Христово”, звучить у тій самій ситуації.

<sup>28</sup> Як свідчить дописка, в цьому рукописі її власник “І.Щ.” (подано лише ініціали) записав тексти і музику з різних вертепів у вересні 1843 року в с.Сокиринцях (тепер Срібнянського р-ну Чернігівської обл.). “Вертепний зошит” подає нотні записи духовних кантів (з музичними варіантними відмінами) на ті ж тексти, що й у Сокиринському списку П.Галагана.

Аналогічно до різдвяних драм, хор у вертепі в співах “Перестань ридати”, “Не плач, Рахіле” висловлює співчуття матерям, у яких Ірод убив дітей, і сповіщає, що вони в раю (співчувально-оплакувальна й віщувальна функції). Хор у вертепі, як і в різдвяних драмах, засуджує вчинок Ірода – “Дерзай од смерти” (засуджувальна функція). Мають місце у вертепі й співи хору, які роз’яснюють сценічну ситуацію (“Ірод неситий”, “Шедше тріє царі” та ін.); хор іноді співає про події, які відбуватимуться в наступних сценах.

Закінчується вертеп співом хору “Не відав же он, що істребиться”, який розмірковує над злочинством Ірода і має морально-дидактичну функцію. Як уже відзначалося, заключні хори з такою функцією були дуже частим явищем у шкільній драмі. Розгляд драматургічних функцій хору у вертепній драмі та зіставлення їх із функціями хору в шкільній драмі переконує в існуванні впливу шкільного театру на створення народної вертепної драми. Це був своєрідний “онароднений” варіант різдвяної драми.

Значні схожості помітні також у віршово-структурних особливостях музичних номерів у драмах і вертепі, а також у належності цих номерів до жанру духовного канта. Таким чином, як музична частина шкільних драм, так і вертеп складалися з завершених музичних номерів.

Тексти списків вертепних драм показують, що на один і той самий музичний матеріал співалися різні словесні тексти. Про це свідчать такі дописки: “пѣніе новых кантов, тем же напевом” (список П.Галагана), а в списку ф.І № 2656 точно вказано, на яку музику повинні співатися ті чи інші тексти музичних номерів, а саме: в дописці до 2-ї пісні зазначено, що “3 и 4 пѣсни так же поют”; в дописці до 5-ї пісні – “6, 7, 8 пісні на сей голос поются” і т.д. Крім того, і серед інших кантів, потний текст яких поданий, помітна мелодична і ладово-гармонічна схожість, тобто вони перебувають між собою у варіантно-варіаційному співвідношенні, як, наприклад, такі канти: “Ангели, снижайтеся”, “Слава буди”, “Днесь Ірод грядет”, “Перестань ридати”, “Тут смерть виходит” (Див. список П.Галагана: “Киевская старина” 1882р., т.ІV).

Спів різних словесних текстів на один і той самий музичний матеріал, а також варіантно-варіаційне співвідношення між більшістю кантів свідчить про музично-драматургічну єдність і дії вертепу і про зародження прийомів наскрізного розвитку. Можна припустити, що автори шкільних драм прагнули до такої музичної єдності, і, мабуть, зі шкільної драми вона перейшла у вертеп.

### Розділ III

## ОСОБЛИВОСТІ ВЕРСИФІКАЦІІ ТЕКСТІВ МУЗИЧНИХ НОМЕРІВ У ШКІЛЬНИХ ДРАМАХ

Драми здебільшого фіксували словесні тексти музичних номерів, але їх музичні записи вдається віднайти тільки в поодиноких випадках. Тому необхідне вивчення особливостей віршування музичних номерів драм – воно може пролити світло і на деякі їх музичні риси. Крім того, важливо порівняти особливості віршування музичних номерів драм і духовних кантів для того, щоб скласти уяву про схожість чи відмінність цих жанрів. Саме в такому напрямку і проводилося наше дослідження.

Особливості версифікації текстів музичних номерів і шкільних драм у цілому ще не були в полі зору дослідників, хоч принагідно зазначалися деякі їх особливості (Сидоренко 1972, Сулима 1984). Недостатньо вивчене й віршування українських кантів, більше уваги зверталось на світський кант (Ивченко 1988) і майже не досліджений кант духовний.

У шкільній драмі, як і в українській поезії кінця XVI – першої половини XVIII ст., переважає силабічна система віршування<sup>29</sup> з яскраво помітними тенденціями до її тонізації, яка простежується особливо виразно в музичних номерах. Аналіз особливостей віршування музичних номерів з драм (близько 150-ти текстів) показав різноманітність їх структури, строфічної будови, віршових розмірів.

Хоч трапляються музичні номери складної структури, проте більшість із них мають строфічну будову. Певна віршова конструкція строфи (з можливими деякими відхиленнями) повторюється протягом музичного номера. У строфах найчастіше використовується жіноча рима.

Автори драм надавали перевагу чотирирядковій та дворядковій строфі (із 150-ти віршових текстів половина має таку строфу). Досить часто вживалася і шестирядкова строфа (п'ята частина від загальної кількості), рідше – семирядкова (у 9-ти музичних номерах), восьмирядкова (у 7-ми), п'ятирядкова (у 6-ти). У поодиноких текстах зустрічаються трирядкові, дев'яти – десятирядкові і чотирнадцятирядкові строфи. Строфи такої будови мають місце і в духовних кантах.

У чотирирядкових строфах у переважній більшості випадків переважає суміжне римування (AABB). Крім того, трапляється і перехресне та напівперехресне

<sup>29</sup> Силабо-тонічна система, як відомо, остаточно утвердилася в українському віршуванні на етапі виникнення національної культури Нового часу в кінці XVIII ст., починаючи з творчості І. Котляревського. Проте, як відзначає М. Сулима, певні ознаки тонізації силабічної системи були вже в період виникнення поезії староукраїнською книжною мовою в кінці XVI – початку XVII ст. (Сулима 1985); цей процес посилювався протягом XVII – XVIII ст.

римування, внутрішньорядкове римування (А(а)А(а)В(в)В(в))<sup>30</sup>. Як і в музичних номерах драм, у духовних кантах у чотирирядковій строфі також найчастіше використовується суміжне римування, як, наприклад, у канті “Сей день, его же Господь сотворил” (ХНБ, № 819553, № 23), хоч має місце і напівперехресне римування (АВСВ – “Восстани, о душе” з “Богогласника” 1790 р., № 234).

У музичних номерах драм у п'ятирядкових строфах найчастіше використовується римування ААВВС (“Что умираеш? Что горко сѣтуеш?” із драми “Торжество Естества Человѣческаго” та ін.). Таке римування в п'ятирядковій строфі досить часте і в духовних кантах (“Ах, пора приходит, треба умирати!” з “Богогласника” 1790, № 239). Але поряд з цим римуванням у п'ятирядкових строфах музичних номерів драм трапляється й інше: А(а)В(в)СD(d)Е (“О непреложна сивѣта” з драми М.Довгалецького “Властотворній образ Человиколюбія Божія”); ААВ(в)С(с)С (“Слишите вси язици” з драми “Про царя Ахаву”).

Суміжне римування часто вживалося і в багаторядкових строфах. Воно має місце в шестирядковій строфі в музичних номерах з драм і в духовних кантах (ААВВСС – “Ты, создавый око” з драми М.Козачинського “Трагедія сирѣч печальная повѣсть”; у духовному канті “Воспойте нову піснь Богу” – ХНБ, № 819553, № 45), а також у семирядковій строфі (ААВВССС – “Восплещем рукама” з драми “Про царя Ахаву”; в духовній пісні “Ісус днес от гроба встает” – ЛНБ, НТШ-339) та у восьмирядковій (ААВВССDD – “Всяка слава пребогата” у драмі Л.Горки “Іосиф Патріарха”; у духовному канті “Небо и земля нынѣ торжествуют” – ЛНБ, НТШ-339).

Багаторядкові строфи мають тенденцію розділятися на дві (або більше) рядкові частини, і в цьому важливу функцію виконує римування. В музичних номерах драм шестирядкова строфа найчастіше розділяється на дві трирядкові, в яких римується 3-й і 6-й рядки, як, наприклад, у музичному номері “Кий глас во мирѣ” з драми “Царство Натури Людской” – ААВССВ. Такі особливості шестирядкової строфи мають місце і в духовних кантах (“Пам'ятайте Хрістіане” з “Богогласника” № 241).

Семирядкова строфа здебільшого розділяється на чотири-і трирядкову частини, і в першій часто використовується напівперехресне римування, як, наприклад, А(а)ВС(с)BDDD у музичному номері “Что се, что се? Коль бѣдно дѣло” з драми “Властотворній образ” Митрофана Довгалецького.

Восьмирядкова строфа може розділятися на дві чотирирядкові з перехресним (або напівперехресним) римуванням (АВСВ CDСD – “Niech ogień wżasy” з драми “Дѣйствіє на страсти Христовы списанное”), а дев'ятирядкова – на три частини, як, наприклад, у музичному номері “О Боже мой, надеждо благая!” (“Стефанотокос” Інокентія Одровонс-Мигалеви́ча) – ААВСВCDDE.

Десятирядкові строфи можуть ділитися на дві п'ятирядкові з римуванням 5-го і 10-го рядків (“Но ниже успѣют” з музичного номера “Отверзи очи” з драми “Іосиф Патріарха” Лаврентія Горки), а також на три частини, як у музичному номері “Доколь стеньєш, огонь претерпѣваєш” з драми “Властотворній образ” М.Довгалецького, у якому поєднуються чотири-три-трирядкові частини з

<sup>30</sup> Малими літерами позначаємо внутрішньорядкове римування.

напівперехресним римуванням у першій частині і римуванням 7-го і 10-го рядків, а також внутрішньорядковими римуваннями – A(a)BC(c)B D(d)E(e)F G(g)H(h)F. Чотирнадцятирядкова строфа ділиться на дві семирядкові з римуванням 7-го і 14-го рядків (AABBCCD EEFFGGD – “Взищу ли в нем слави” з музичного номера “Как ви́шній мир сей зрится чело́вѣку” з драми “Воскресеніе мерт́вих” Г.Кониського).

Часто вживаною в музичних номерах драм і духовних кантах є так звана сапфічна строфа. Вона виникла в давньогрецької поезії і з розвитком української поезії з кінця XVI ст. досить інтенсивно використовувалась у XVII-XVIII ст. (Сулима 1984, с.223-224). Опис класичного зразка сапфічної строфи подає М.Довгалавський у “Поетиці”. Згідно з ним, класична сапфічна строфа чотирирядкова і складається з трьох одинадцятискладових рядків та адонія, що становить п’ятискладник  $(5+6)3+(5)$  (Довгалавський 1973, с.53). У цілому ряді музичних номерів знаходимо класичну структуру чотирирядкової сапфічної строфи  $(5+6)3+(5)$  з суміжним римуванням рядків, як, наприклад, у “канті” з “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала (10-а ява):

“О сердце, сердце, твердѣйшо опоки!  
Что удержиши слезныя потоки?  
Что от жалости, аки воск, не таеш,  
Слез не истощаеш?  
(Резанов 1927, вип.IV, с.132).

Класичну структуру сапфічної строфи знаходимо і в духовних кантах, зокрема, в духовній пісні з “Богогласника”, № 240:

“Тмит боязнѣ сердце, мыслю, и трухлѣю,  
Гди лѣта вѣчна в памяти имѣю.  
О Боже добрій, прибуди ласкавый  
до тоей справи”.

Однак, як у музичних номерах драм, так і в духовних кантах, спостерігаються різноманітні порушення і відхилення від цієї класичної структури сапфічної строфи, і вона набуває неправильної структури. Назвемо таку сапфічну строфу модифікованою. Розглянемо деякі різновиди такої модифікованої строфи, які трапляються в музичних номерах шкільних драм, а також і в духовних кантах. Про модифікацію свідчить її скорочення до трирядкової –  $(5+6)2+(5)$ , як, наприклад, “Глас слышав в Рамѣ” з “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала. Трапляються випадки, коли шестирядкова строфа складається з двох таких скорочених сапфічних строф  $(5+6)2+(5)+(5+6)2+(5)$ , зокрема, в музичному номері “Кий глас во мирѣ райских рѣк взивает” з драми “Царство Натури Людской” (І дія, 7-а сцена).

У модифікованій сапфічній строфі можуть повторюватися й інші віршові розміри, зокрема, одинадцятискладовий розмір замінюється на дванадцятискладовий. У музичному номері “Аще кая болѣзнь” з Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала строфа має таку структуру:  $(6+6)3+(5)$  (з деякими відхиленнями у вірш їх розмірах). Подібну структуру має духовний кант “Матер Бога иста” (ЛНБ, НТШ-356).

Спостерігається і змінність віршового розміру адонія. Поряд з п'ятискладовим адонієм трапляється чотири-шестискладовий  $[(5+6)3+(4-6)]$  "Горкія слезы точити начнѣте" з драми "Мудрость предвѣчная"].

Сапфічна строфа модифікується і внаслідок поєднання різних віршових розмірів. Друга частина музичного номера "Творче вѣков и владико" з трагедокомедії С.Ляскоронського, починаючи з тексту "Сице твоей благодати" має таку структуру:  $(4+4)2+(5+6)+(5)$ . Такі самі модифікаційні зміни помітні і в духовних кантах, зокрема, в духовній пісні "Вонми небо, земля" (ЛНБ, НТШ-339) –  $(6+4)2+(6+6)+(4)$ .

Досить поширені в музичних номерах драм та духовних кантах як строфи, які складаються з однакових віршових розмірів, так і різнорозмірні строфи. У версифікації строф з гомогенними віршовими рядками спостерігаються тісні зв'язки з народнописаним віршуванням. Саме в таких строфах особливо помітний процес переходу від силабічної віршової системи до силабо-тонічної. Спостереження над версифікаційними особливостями музичних номерів з драм та духовних кантів показало, що в процесі тонізації силабічного вірша значну роль відігравав музичний ритм<sup>31</sup>, причому найяскравіше це виявляється в тих віршових розмірах, які набули широкого розповсюдження в українській народній творчості, що підтверджує думку М.Сулими про вплив народної пісні на тонізацію силабічного вірша (Сулима 1985, с.126). Цей вплив часто відбувався через музичну ритміку, яка змінювала наголоси тексту і сприяла регулярній акцентуації вірша.

Досить поширеним у музичних номерах драм і духовних кантах зі строфою однакового віршового розміру є восьмискладовий вірш  $(4+4)$ . У більшості музичних номерів з восьмискладовим віршем відчутне наближення до регулярної акцентуації вірша. Так, наприклад, у музичних номерах "Іо, іо восклицайте" з "Комедії на день Рождества Христова" Дмитрія Туптала та "Аг! отмена сего свѣта" в драмі "Дѣйствіе на страсти Христовы списанное" (II дія, 1-а сцена):

"Аг! отмѣна сего свѣта  
Вредит зѣло без ответа,  
Нинѣ мнится вся желати,  
Утро тщится смерть задати . . ."

Подібну структуру з восьмискладовим віршем  $(4+4)$  має і духовний кант "О Маріє, и дівице", який використовувався в шкільній драмі (Див.: Додаток II, № 22). Ф.Колесса відзначає, що восьмискладовий вірш  $(4+4)$  належить до найстародавніших і дуже поширених пісенних форм. В українській народній творчості він використовувався в різних жанрах: у щедрівках, веснянках, весільних, поворічних, колискових, історичних, побутових піснях (Колесса 1970, с.126, 196).

Серед музичних номерів драм і духовних кантів зустрічаються строфи з дванадцятискладовим віршем  $(6+6)$ , як, наприклад, у дворянській строфі  $(6+6)2$  в музичному номері "Торжествуй ликовствуй" з драми "Торжество Естества Человѣческаго" та духовному канті Дмитрія Туптала "Ты еси Иисусе" (ХНБ, № 819553, № 2). Дванадцятискладовий вірш теж досить часто використовувався в українському фольклорі (лірницькі пісні, балади та ін.) (Колесса 1970, с. 136).

<sup>31</sup> Вперше на це явище в кантах звернула увагу Т.Ліванова (Ливанова 1952, с.477).

Спорідненим з дванадцятискладовим віршем є й шестирядковий вірш (3+3) або (4+2; 2+4). Якщо визначати віршовий розмір, виходячи з особливостей запису вірша, то шестирядковий вірш – досить часте явище в музичних номерах шкільних драм; зустрічаємо його в чотирирядковій строфі, як, наприклад, у хорі з драми “Милость Божія”:

“Не видиш, поляче,  
Кто на тебе плаче,  
Кого обиждаєш;  
Кому досаждаєш?

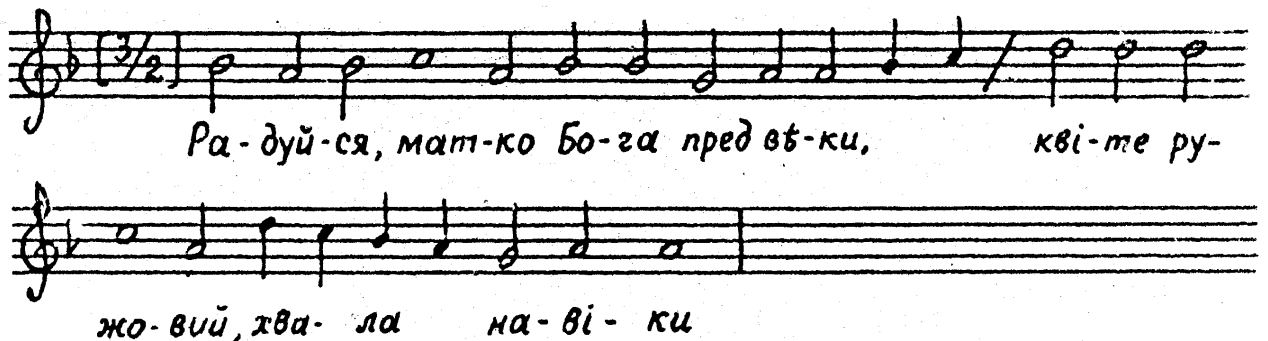
Шестирядковий вірш, очевидно, був розповсюджений і в духовних кантах:

“Шедше тріє цари  
ко Христу со дари,  
Ірод их пригласил,  
Гди идут испрасил”  
(ХНБ, № 812553, № 17)<sup>32</sup>.

Трапляється в музичних номерах драм і духовних кантах широко розповсюджений у народних українських піснях десятискладовий вірш (5+5), зокрема, в колядках і щедрівках (Колесса 1970, с.130). Так, цим віршем написана перша і четверта строфа хору І з Антипрологу драми “Ужасная измѣна сласолюбиваго житія”:

|                     |                     |
|---------------------|---------------------|
| “Зри, человекѣ,     | что мир обыче:      |
| Коль есть облудный, | и коль безастудный! |
| Чим тя прельщает,   | чим насыщает?       |
| Чим тя дарствует?   | Лицемѣрствует!”     |

У цьому десятискладовому вірші римуються п’ятискладники і виділяється своєю повторністю ритм-кліше<sup>33</sup> – п’ятискладник з акцентом на першому і четвертому складах (– ◡ ◡ – ◡). Такий самий ритм-кліше в десятискладовому вірші (5+5) знаходимо в духовному канті “Радуйся, матко” зі збірника ЛНБ (АСП-233):



<sup>32</sup> Цей духовний кант використовувався у вертепній драмі.

<sup>33</sup> М.Сулима визначає ритм-кліше як одиницю зі стійкими акцентними ознаками (Сулима 1985, с.17).

Словесно-граматичний акцент на останньому складі слова *хвала* змінюється музичним ритмом на перший склад *хва*ла. Десятискладовий вірш (5+5) з римуванням п'ятискладників і таким самим ритмом-кліше знаходимо і в народній пісні "Під дубиною, під зеленою" (Квітка 1922, № 551):



У музичних номерах драм і духовних кантах нерідко використовувався чотирнадцятискладовий вірш зі структурою, близькою до коломийкової (4+4+6), і внутрішньорядковим римуванням. Так, він має місце в музичному номері "Тебѣ слава и держава, Всемогущи Боже" з драми "Дѣйствие на Рождество Христово" (Див.: Додаток II, № 23), а також у духовному канті "Кто не хвалит" (ЛНБ, АСП-233):



Як у музичних номерах драм, так і в кантах з чотирнадцятискладовим віршем у чотирискладниках і шестискладнику звичайно постійним є акцент на передостанньому складі, а на перших складах – змінний. Завдяки ж музичному коломийковому ритмові  $\text{JJJ} \quad \text{JJJ} \quad \text{JJJ} \quad \text{JJ}$  (у музичному номері “Тебѣ слава и держава” та канті “Кто не хвалит”) змінюються граматичні наголоси тексту і відчувається наближення до хореїчної стопи<sup>34</sup>.

Духовні канти, в яких спостерігається шести-восьми-десяти-чотирнадцяти-складові віршові розміри, мають здебільшого пісенно-танцювальний тип мелодики, близький до народної. Вона, очевидно, була характерна і для музичних номерів з драм, які мають ці віршові розміри, але музику їх не знайдено.

У музичних номерах драм і духовних кантах не рідкісним явищем є одинадцятискладові та тринадцятискладові вірші. Порівняно з попередніми, ці віршові розміри рідше трапляються в українському фольклорі, але в українській силабічній поезії XVII–першої половини XVIII ст. вони особливо поширені. У музичних номерах з одинадцятискладовим віршем (5+6) спостерігається змінність акцентів у п'ятирядкових і шестирядкових групах, як, наприклад, у “пѣнії” з драми “Мудрость Предвѣчная” (III дія, 10-а ява):

|                                     |                         |
|-------------------------------------|-------------------------|
| “Понес для тебе смертоносни рани,   | ○ – ○ – ○   ○ ○ – ○ – ○ |
| Вилял свою кров во вся мира страни; | – ○ ○ ○ –   ○ ○ – ○ – ○ |
| Вѣжд, како благост тебѣ издавает:   | – ○ ○ – ○   ○ – ○ ○ – ○ |
| Сам всего себе на смерть истощает”  | – ○ ○ – ○   ○ – ○ ○ – ○ |

(Резанов 1926, вип. III, с. 211)

Така ж змінність акцентів спостерігається і в духовних кантах з одинадцятискладовим віршем (5+6):

|                                        |                         |
|----------------------------------------|-------------------------|
| “Царице небу и земли госпоже,          | ○ – ○ – ○   ○ ○ – ○ – ○ |
| світу поктове вдячная всім роде . . .” | – ○ ○ – ○   – ○ ○ ○ – ○ |

(ЛНБ, АСП-233)

Музичний ритм цього канта змінює деякі наголоси словесного тексту, і таким чином створюється регулярна акцентуація вірша:

<sup>34</sup> Між текстом музичного номера з драми і текстом канта, вміщеним у рукописі СППБ (Титов, 3351), є деякі відмінності. У канті випущено окремі слова (“Иже явно”- 3-й рядок), випущено третій рядок і замінено деякі слова (державствуй - ликовствуй). Крім того, той текст, який знаходимо в другій частині канту “Торжествуй ликовствуй, побѣдо преславна”, відсутній у музичному номері з драми. Перша частина канта, як і музичний номер з драми, має чотирнадцятискладовий вірш, а в другій частині канта з'являється строфа іншої будови; створюється враження, що тут долучений ще один кант, який не має стосунку до музичного номера з драми.



Можливо, що і в музичному номері з драм відбувалося таке “вирівнювання” акцентуації вірша завдяки музичному ритмові.

Тринадцятискладовий вірш у ряді музичних номерів має структуру (7+6), типову для української поезії цього часу, як, наприклад, у деяких співах хору з драми “Іосиф Патріарха” (“Безстидна велможа”, “Красен єсть крин”, “Ливанські дерева”). Тринадцятискладовий вірш з такою ж структурою (7+6) має місце і в духовних кантах (“Взирай с прилежанием” № 7, “О возлюбленный сине” № 32, “Хвалите тя достойно” № 52 – ХНБ, № 819553). Акцентна регулярність найчастіше існує в шестискладнику з наголосами на першому і п’ятому складах, а в семискладнику – змінні наголоси, як, наприклад, у музичному номері з драми “Іосиф Патріарха” Л.Горки:

|                                                   |                             |
|---------------------------------------------------|-----------------------------|
| “Безстидная велможа! Адская ехидна!               | ○ – ○ ○ ○ – ○   – ○ ○ ○ – ○ |
| Злоба потаенная, прелесть зміовидна!              | – ○ ○ ○ – ○ ○   – ○ ○ ○ – ○ |
| Многажди прелщения з гнѣвом беззаконним           | – ○ ○ ○ – ○ ○   – ○ ○ ○ – ○ |
| Воздвигла на отрока, той бистъ непреклонным . . . | ○ – ○ ○ – ○ ○   – ○ ○ ○ – ○ |

(Русские драматические произведения 1874, с.382).

Однак завдяки музичному ритмові могла відбуватися ритмізація в першому піввірші, як це спостерігаємо в духовному канті “Хвалити тя достойно” № 52



Музичні номери з одинадцятискладовим і тринадцятискладовим віршем порівняно з шести-восьми-десяти-чотирнадцятискладовими віршами відзначаються монотонною поважністю. Феофан Прокопович у “Поетиці” зазначав, що при написанні трагедії потрібно використовувати тринадцятискладовий вірш для створення “трагічної урочистості” (Прокопович 1961, с. 437). Одинадцяти-тринадцятискладовий вірш сприяв створенню мелодики наспівно-оповідного типу, як це має місце в деяких духовних кантах, написаних цим віршем.

У строфах з однаковим віршовим розміром – як у музичних номерах драм, так і в духовних кантах – іноді трапляється відхилення від домінуючого, основного віршового розміру. Так, наприклад, у “П’їнії” з “Комедії на день Різдва Христового” Дмитрія Туптала (4-а ява) є дві чотирирядкові строфи з повторенням у них восьмискладника, але в третьому рядку першої строфи з’являється шестискладник<sup>35</sup>

“Ныне весь мир да играет:

Дѣвая Христа раждает,

Младенца первенца,

Небеснаго облюбенца;

Во вертепѣ днес раждает

И во яслѣх полагает

Исус Христа Бога иста,

Повивает Дѣва чиста”

(Резанов 1927, вип.IV, с.106).

Такі ж явища спостерігаються і в строфах духовних кантів з однаковим віршовим розміром.

Більша частина музичних номерів з драм, як і духовні канти, мають строфи, що складаються з неоднакових віршових розмірів. У таких строфах спостерігається досить велика різноманітність комбінації віршових розмірів. У строфі часто поєднуються довгі й короткі рядки. У чотирирядковій строфі часто повторюються (суміжно або перехресно) два віршові розміри:  $(5+5)2+(4+4)2$  – “Аще ест болѣзнь” з драми “Мудрость Предвѣчная”;  $(3+4)2+(3+3)2$  – “О, отче щедрость Боже” з “Трагедокомедии, нарецаемой Фотий” Георгія Щербацького;  $(5+5)+(6)+(5+5)+(6)$  – “Престань ридати, болш сѣтовати” з драми “Торжество Естества Человѣческаго”. Проте трапляється й повторення тільки першого віршового розміру:  $(4+4)2+(6+6)+(3+4)$  – “Коль дивен Бог” з драми “Властотворній образ человеклоубія Божія” Митрофана Довгалевського.

Повторення двох віршових розмірів (суміжно або перехресно) часто трапляється і в п’ятирядковій строфі:  $(7+6)2+(6)3$  – “Воскресни, всѣх животе” з драми “Торжество Естества Человѣческаго”;  $(7+6)2+(6+6)2+(6)$  – “Слишите вси язицы” з драми про царя Ахаву. Проте має місце й повторення одного віршового розміру на відстані:  $(5+7)+(5+5)+(7+7)+(4+5)+(5+5)$  – “Коль дражайша тварь” з драми “Дѣйствие на Рождество Христово”.

<sup>35</sup> У канті “Нынѣ весь мир играет”, зафіксованому в рукописному збірнику XVIII ст., є деякі відмінності від цього “п’їнія” з драми, а тому він має дещо іншу віршову структуру:  $(4+3)2+(4+4)2$  (Див.: Додаток II, № 26).

У шестирядковій строфі також спостерігаємо повторення двох віршових розмірів. У ній повторюється трирядкова віршова конструкція, як, наприклад, у музичному номері “Гдѣ нынѣ, всей години” з трагедокомедії С.Ляскоронського –  $(4)2+(6)+(4)2+(6)$ , а також у музичному номері “Ликуйте всы мирно” з “Комического дѣйствия” М.Довгалецького –  $(6+6)2+(6)+(6+6)2+(6)$ .

У шестирядковій строфі має місце також використання трьох віршових розмірів із суміжним повторенням, як, наприклад, у музичному номері “Ты, создавший око” з драми “Трагедія сирѣч печальная повѣсть” М.Козачинського:  $(6+6)2+(4+4)2+(4+2)+(3+3)$ .

Деякі строфи з шістьма і більше рядками є строфами складної структури, бо об'єднують декілька простих строф, що мають різні віршові розміри. Це помітно, наприклад, у десятирядковій строфі музичного номера “Доколѣ стеньяеш” з драми М.Довгалецького “Властотворний образ”, яка складається з двох простих строф (чотирирядкової та шестирядкової): I –  $(6+6)+(5)+(6+6)+(5)$ ; II –  $(6+6)2+(7)+(6+6)2+(7)$ . Такий розподіл помітний і в особливостях римування: I – ABCB; II – D(d)E(e)FG(g)H(h)F.

Складні строфи є частим явищем і в духовних піснях. Так, наприклад, дванадцятирядкова строфа духовної пісні “Христос родися, Бог воплотися” з “Богогласника” складається з трьох простих строф (шестирядкової і двох, трирядкових): I –  $(5)+(5)+(5+3)+(5)+(5)+(5+3)$ ; II –  $(6+6)2+(5+3)$ ; III –  $(6+5)2+(5+3)$ .

У музичних номерах драм існують строфи ще складнішої будови, які об'єднують декілька багаторядкових складних строф. Це своєрідні строфи вищого порядку. Прикладом таких складних строф вищого порядку можуть бути деякі “канти” з драми Г.Кониського “Воскресеніє мертвих”. “Кант” “Вшедши, душе, в свѣтлость святых” з цієї драми має таку складну строфу вищого порядку, яка складається з двох “конструкцій” – чотирнадцятирядкової  $(4+4)+(4)5+(2+4)+(4+4)+(4)5+(5)$  з римуванням AABBCCEEFFGGD) та тринадцятирядкової:  $(4)4+(4+4)2+(4)4+(4+4)2+(3)$  з римуванням AABBCCEEFFFG. Така складна строфа вищого порядку тричі повторюється протягом музичного номера.

В іншому “канті” з цієї драми “Как внѣшний мир сей зрится человѣку” складна строфа вищого порядку також складається з двох “конструкцій” – десятирядкової:  $(5+6)+(4+5)+(3+3)2+(4+3)+(5+6)+(3+6)+(3+3)2+(3+4)$  з римуванням AABBCDDEEC та чотирнадцятирядкової:  $(3+3)3+(5)+(3+3)2+(4+3)+(3+3)2+(5+6)2+(3+3)2+(4+3)$  з римуванням AABBCCEEFFGGD. Ця строфа тричі повторюється в музичному номері.

Повторення строф простої чи складної будови або строф вищого порядку вказує на те, що як у духовних кантах, так і в більшості музичних номерів використовувалася куплетна музична форма з повторенням відповідної музичної побудови. Проте в музичних номерах драм трапляються й складніші багаточастинні музичні форми, в яких повторюється не одна, а дві й більше строфи різної віршової структури. У драмі “Стефанотокос” І.Одровонс-Мигалевича виконувався великий “кант”, у якому чітко відмежовуються дві частини. У першій частині “О Боже мой, надеждо благая” чотири рази повторюється дев'ятирядкова строфа такої віршової структури:  $(4+6)2+(3+4)+(5+3)+(3+4)+(5+3)+(6)2+(5)$ . Зі слів “Но едино тебѣ сотвориша злое”

змінюється віршова структура, і сім разів повторюється шестирядкова строфа з іншою структурою:  $(6+6)4+(3+3)2$ . Поява строфи з іншою віршовою структурою, без сумніву, вказує і на появу нового музичного матеріалу. Навіть без музичного запису цього “канта” можна робити висновок, що форма його двочастинна, а кожна з частин являє собою повторення однієї музичної побудови за типом куплетної форми. Такий тип форми можна назвати двочастинною формою куплетного типу.

Багаточастинні музичні номери трапляються і в драмі “Іосиф Патріарха” Л.Горки, і в деяких із них позначалася зміна музичного матеріалу (“тон інший”). Так, тричастинну форму куплетного типу має “п’єніє” “Отверзи очи, мужу преизбранный”, чотиричастинну – “Рцѣте, что бѣше”, дев’ятичастинну – “Безстидная вельможа”.

Таким чином, аналіз та порівняння версифікаційних особливостей текстів музичних номерів драм та духовних кантів показали їх значну схожість. Це свідчить про те, що автори драм у музичній частині спиралися здебільшого на традиції жанру духовного канта. Музичні номери драм і духовні канти, очевидно, належали до одного жанру. Тобто музичні номери драм були кантами – так їх і називали. Завдяки цьому відбувався легкий взаємоперехід між музичними номерами шкільної драми і духовними кантами. Деякі музичні номери з драм могли відколюватися від них як самостійні твори, через що знаходимо їх у кантових збірниках. Деякі канти виникали, мабуть, під впливом драм. Тому на основі збережених рукописів духовних кантів, а також друкованого “Богогласника” можна дістати певну уяву про музику, яка звучала в драмах, зокрема, про її музично-стилістичні та стильові особливості.

## Розділ IV

### МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ, ЯКА ЗВУЧАЛА В ДРАМАХ

Як уже відзначалося, в шкільній драмі звучала музика на церковні гімнографічні тексти – давньоукраїнська монодія і партесний спів, які можна віднести до сакрального мистецтва, бо вони були невід'ємною частиною Богослужіння. Поряд з цим, у драмі значно частіше використовувалися духовні канти. Цей жанр здебільшого не включався в основну Службу, хоч духовні пісні могли звучати як додаткові співи. Духовні канти були в основному позацерковним, міським жанром. Вони увійшли до репертуару лірників, які їх називали псальмами, і розповсюджували в сільському середовищі. Як свідчать збережені музичні джерела, в Україні в XVII – першій половині XVIII ст. усі три жанри активно функціонували.

Між монодією, партесними творами і духовними кантами існують стильові відмінності. Але в кожному з цих жанрів відбилися спільні тенденції української культури цього часу – відхід від середньовічних традицій і формування культури Нового часу. В кожному з них своєрідно проявився процес зміни стилістичної ситуації, визрівання елементів нового музичного мислення, яке в українській музиці утвердиться з другої половини XVIII ст. (в барокково-класичному стилі творів М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя). Саме ці новітні риси в музичній стилістиці й музичному мисленні розглядаються в даному розділі.

#### 1. Поява нової системи запису музики

У XVI ст. в Україні й Білорусі (в Росії – у XVII ст.) відбувся перехід на нову загальноєвропейську п'ятилінійну систему запису духовної музики. Ця нотолінійна нотація, що дістала назву “київської квадратної ноти”, поєднала місцеві традиції з старолатинською “чорною квадратною нотою” і новолатинською “мензуальною нотацією” (Цалай-Якіменко 1988, с.145). З кінця XVI ст. в Україні ця нотація, очевидно, стала основною, бо збережені рукописи духовної музики (монодії, партесних творів, духовних кантів) мають київську квадратну нотацію, а знаменна нотація трапляється як виняток<sup>36</sup>.

Безлінійна знаменна нотація (звідси – “знаменний спів”), будучи ідеографічною в своїй основі, спиралася ще на усну передачу, а запис служив допоміжним засобом для закріплення в пам'яті наспівів, які передавалися з покоління в покоління. Це й

<sup>36</sup> У Росії існування знаменної нотації було більш тривалим (XVII-XVIII ст.), через що знаменних рукописів там збереглося значно більше.

обумовило опору на існуючі традиції співу і творення в межах цієї традиції. Для знаменної нотації властивою була невизначеність ритмічних довгостей, мелодична і ритмічна імпровізаційність. Вона відповідала натуральному строеві, тоді як п'ятилінійна – строеві темперованому (Бражников 1972, с.386-387). При виконанні монодії, що записувалася безлінійною нотацією, важливу роль відігравав момент творчості з опорою на певні традиції, імпровізаційність, у зв'язку з чим такі монодичні зразки неможливо точно передати нотолінійною системою. Відмінність між давньою безлінійною знаменною нотацією і п'ятилінійною київською квадратною нотацією були настільки суттєві, що вже сам перехід на нотолінійну систему свідчив про стилістичні зміни в духовній музиці та перебудову музичного мислення. В.Бражников підкреслював, що “знаменні наспіви містять у собі такі особливості, яким відповідає тільки знаменна нотація і які ні за яких умов не можуть бути виражені п'ятилінійними нотами”. Це відбувається тому, що “за плечима кожної нотації стояли певні музичні системи, принципово відмінні одна від одної, а нотації були не більше, ніж зовнішніми їх виразниками” (Бражников 1972, с.21, 385). Перехід на нові стилістичні норми вимагав змін у нотації. З цим пов'язане вдосконалення запису в знаменній нотації (кіноварні позначки) і поява київської квадратної нотації.

Звичайно, монодичний спів змінився і дещо втратив у перекладах на нотолінійну систему. Але тільки ця нова система запису з точною висотно-ритмічною фіксацією звуків, яка не передбачала імпровізаційності і яка йшла у напрямку розвитку індивідуального композиторського начала, могла задовольнити музику культури Нового часу з активним розвитком багатоголосих музичних форм і з новою стилістикою.

Київська квадратна нотація, що не становить складностей для прочитання, усе ж таки відрізняється від сучасної п'ятилінійної системи. Вона ще була тим перехідним мостом до сучасної нотації, яка остаточно утвердилася в українському музичному мистецтві з другої половини XVIII ст. Найдавніший вид київської нотації зберігають нотолінійні Ірмолої монодичного співу кінця XVI-XVIII ст. У них уже виставлялися приключеві знаки, своєрідно позначалися ритмічні довгості, але немає розміру, тактових рисок, пауз, ліг, позначення темпу, динамічних відтінків. Такий самий запис київською квадратною нотою лежить в основі партесних творів і кантів, але в них уже фіксується метр, хоч тактові риси відсутні, з'являються паузи і дрібні ритмічні довгості. Еволюція запису тривала: він ще відрізнявся від сучасного, але це вже була п'ятилінійна нотація, що давала точну висотно-ритмічну фіксацію звуків.

Отже, перехід на нову систему нотолінійного запису в кінці XVI ст. (більш ранніх нотолінійних рукописів поки що не знайдено) свідчив про процес стильових змін у музичній системі.

## **2. Нові тенденції в естетичних поглядах на музичне мистецтво**

В естетичній д, мці України кінця XVI – початку XVII ст. простежується боротьба “старого” і “нового”, що відобразилася у двох підходах щодо естетичного чинника в церковному обряді. Представники одного з цих підходів (серед них – видатний

письменник І.Вишенський), намагаючись відстояти православ'я, спиралися на принципи аскетизму. Вони негативно ставилися до світської музики, називаючи її диявольською (на їх думку, вона сприяла моральному розкладу), а також до впливів західноєвропейської ("латинської") культури, зокрема, на духовну українську музику. І.Вишенський, керуючись "ідеалами аскетичного максималізму" (Іваньо 1981, с.52) виступав проти народних обрядів і виконання народних пісень на християнські свята. Для того, щоб "благочестие правовѣрия церкви наше тако исправити", І.Вишенський у "Посланії до князя Острозького" (1597 р.) дає низку практичних порад, серед яких читаємо: "Коляди з мѣст и з сѣл учением выженѣте; не хочет бо Христос, да при его рождествѣ диявольские коляды мѣстце то мають... Щедрый вечер з мѣст и з сѣл в болота заженѣте, нехай з дияволом сидит... На Георгія мученика праздник диавольский на поле изшедших сатанѣ офѣру танцами и скоками чините разорѣте". Він критично ставився і до тієї духовної музики, яка звучала в церквах і монастирях в Україні вже в кінці XVI ст. і радив: "латинский смрад пѣсней из церкви изженѣте, простою же нашею пѣснею рускою поюще бога благодарѣте" (Хрестоматія давньої української літератури 1967, с.134, 139). У кінці XVI ст. в церквах в Україні (принаймні в західному регіоні) уже звучав багатоголосий (партесний) спів. Саме проти цієї музики і виступав І.Вишенський.

Поряд з цим, у кінці XVI – на початку XVII ст. виникла нова протилежна тенденція, яку представляли З.Копистенський, Л.Зизаній, М.Смотрицький та ін. Перебуваючи під впливом гуманістично-ренесансних ідей, вони розуміли необхідність засвоєння ренесансної західноєвропейської культури і надавали значну роль естетичному чинникові в церковному обряді, зокрема, емоційно-естетичному впливові на прихожан (Іваньо 1981, с.56). З цією новою тенденцією пов'язаний і новий погляд на категорію краси.

Як уже відзначалося у вступі до монографії, в українській художній культурі з початку XVII ст. спостерігається нове ставлення до категорії краси, коли виникає усвідомлення того, що не тільки "божественна", але й земна краса (в природі, людині, музиці та ін.) може приносити людині радість. З цим пов'язане заглиблення в почуття людини, що викликало особливу увагу до емоційно виразового чинника. Автори драм конкретизували, який саме емоційний стан вони бажають викликали музичними номерами (про це йшлося в I розділі). Така увага до емоційного чинника помітна і в українській поезії, починаючи з XVII ст. Про це свідчать вірші та драматичні поеми Кирила Транквіліона-Ставровецького з його "Перла многоцѣнного" (1646 р.), у ремарках до яких він підкреслював; "Глас радостный", "А на знак той зичливости нашей пѣснь веселую заспѣваймо", "Пѣснь сладкая", "Пѣснь плачливая" (Українська поезія 1978, с.250, 179, 287, 307). Ця тенденція спостерігається і в поезиках та риториках XVII-першої половини XVIII ст. Так, поетики відносили до основних властивостей художньої мови, поряд з іншими чинниками, також образність та емоційність (Маслюк 1983, с.37). Феофан Прокопович у п'ятій книзі риторичного курсу (1706 р.) детально розглядає "суть походження та види почуттів", а також правила збудження почуттів (Прокопович 1979, с.286-334).

Встановлюється новий погляд на музичне мистецтво. Як відзначає Н.Серьогіна,

загального поняття “музичне мистецтво” у середньовічній Русі не існувало (Серегина 1974, с.58). Слово “мусикія” використовувалося, але не в значенні музичного мистецтва; під ним малася на увазі переважно світська (народна) інструментальна музика. В українській культурі вже з початку XVII ст. з’являється новий підхід до музики, при якому підкреслюється її емоційна виразовість. Про це свідчать такі слова з декламації “Имнология” П.Беринди та Т.Земки (1630 р.):

“Радость теды и триумф там же и музыка,  
Нехай нынѣ каждого здоймет чоловіка...”

(Українська поезія 1978, с.363).

Ці ж самі властивості музичного мистецтва виділяються в “Євхаристиріоні або Вдячності” – панегірику, присвяченому П.Могилі (1632 р.):

“Музыка - цвіт веселля, корень пісній значних,  
Музыка – сад утіхи, жродло мислій вдячних...”

(Українська література XVII ст., 1978, с.245).

Але нове ставлення до музичного мистецтва особливо яскраво відбилосся у праці видатного українського композитора – теоретика й творця духовної музики (партесних творів) М.Дилецького “Граматика музикальна”, де він писав: “Музыка то есть, которая співаннем албо ли іграннем своїм сердца людськіе албо до веселости албо смутку і жалю побуждает” (Дилецький 1970, с.3)

Саме звертання уваги на емоційно-виразовий бік музики, а не тільки на “технологію” стало однією з новаційних рис “Граматики”. М.Дилецький підкреслював необхідність емоційно-образної відповідності між музикою і текстом: “І то против граматики, когда текст будет веселий, а ноту положиш смутную” (Дилецький 1970, с.14). Емоційне звучання музики він пов’язував з її ладовим боком: “ут-мі-соль – веселого тону, ре-фа-ля – смутного тону” (Дилецький 1970, с.3). Як зазначає О.Цалай-Якименко, для М.Дилецького основою естетичного сприйняття є музична звукова краса (Цалай-Якименко 1971, с.38).

Теоретична праця М.Дилецького відобразила й інші новітні тенденції. До них належить емансипація музичного начала і розвиток музичних закономірностей, що пов’язане з зародженням нових стильових норм. Так, М.Дилецький у “Граматиці” пропонує писати музику без тексту (так, як творять інструментальну музику), а потім використовувати її при написанні духовних концертів: “Часом можешь себѣ фантазію формовать без тексту, а оную нотовать і ховать до концертвов... Тую регулу називаю, что без тексту komponуеш фантазію атексталис, бо служить до скрипницъ і иных розних инструментов, котріі без тексту іграння бивають” (Дилецький 1970, с.32).

Про стильове оновлення духовної музики свідчать поради М.Дилецького щодо використання в ній світських мелодій: “І то не послідній способ до композиції, когда не тільки церковную, але і свіцьку якую пісеньку в голосі жалобном, албо ли і в веселом будет что, перекладаю на церковную, албо велдуг оної покладаю фантазію церковную” (Дилецький 1970, с.25). При цьому він наводить приклад зі Служби Замаревица, у якій використана світська пісня.

Такий погляд на музичне мистецтво, а саме – підкреслення його емоційної виразності, а також установки на емансипацію музичного начала, на зв’язок духовної музики зі світською, типологічно відповідало західноєвропейській ренесансній естетиці. Усе це вказує на те, що і в самій духовній музиці також відбувалися суттєві зміни.

### 3. Новаційні риси в музичній стилістиці і формотворенні духової музики

Аналіз монодії, партесних творів і духовних кантів показав, що при всіх стилістичних відмінностях між ними існує певна спадкоємність. Це свідчить про те, що в музичному мисленні відбувалися еволюційні процеси. Зокрема, ті новітні риси, які зародилися в давньоукраїнській монодії<sup>37</sup>, розвиваються в багатоголосих жанрах і дістають якісно нове втілення.

Мелодія в образному і стилістичному відношенні – явище не однорідне. В Ірмолоях існують поруч наспіви як старої традиції знаменного співу, так і нові, які виникли в період XVI-XVII ст. у час розквіту монодії. Крім того, у співочій практиці України XVI – першої половини XVIII ст. при переважній стабільності гімнографічного тексту ставлення до мелодичного змісту наспівів здебільшого не було догматично незмінним. Порівняння різних списків наспівів на один і той самий текст з рукописів різного часу й різних територій України показує, що при збереженні ладо-інтонаційної основи йшов процес оновлення мелодичного змісту<sup>38</sup>. Розглянемо це на прикладі наспіву “Слава во вишних”, який звучав у драмах у різні періоди (від початку XVII до 30-х років XVIII ст.). У Додатку II подані два його списки: № 1 з рукопису середини XVII ст. [для зручності порівняння позначимо його (А)] та № 2 з друкованого Ірмолію початку XVIII ст. (Б). При порівнянні цих двох списків можна побачити ряд особливостей, які проявляються і в багатьох списках інших наспівів з Ірмолію.

У цих двох списках залишається майже стабільною драматургія розвитку ладоопорних звуків. Відмінності ж, які спостерігаються між списками, дають можливість дійти висновку, що відбувалася еволюція мелодики в напрямку посилення емоційної виразності, динаміки мелодичного руху, зближення з народно-побутовими джерелами. Так, заміна ритмічних довгостей на коротші у співвідношенні □ = ○, ○ = ♩ і т.д. у пізніших списках сприяла активізації мелодичного руху. Помітно, що змінювався характер деяких поспівок, коли на зміну монотонному розгортанню мелодики приходили поспівки більш лаконічні, а іноді поступенний рух мелодики замінювався в пізнішому списку стрибком. Усе це призводило до деформації поспівок. Найбільш суттєві відмінності між поспівками списків “А” і “Б” виникають при розспівуванні останнього складу слова *Вифле-єм* і в кінці наспіву. У списку “А” розспівування складу “єм” представлене широко розспівною поспівкою та її варіантом. У списку “Б” цей фрагмент значно розширений завдяки розробковим моментам з трансформацією наспіву в бік підкреслення моторного начала. Цьому сприяє багаторазове повторення чіткого тридольного мотиву з ритмічним малюнком

<sup>37</sup> У XVI-XVII ст. у новому пласті монодії вже вирізняються не тільки українська, але й російська та білоруська національні гілки. Про це свідчать такі наспіви, як “супрасльський”, “білоруський”, “новгородський”, “московський” та ін.

<sup>38</sup> Відмінності, які виникають між різними списками одного і того ж наспіву, для слухача XX ст. можуть здаватися малозначними деталями, але саме проти такого підходу застерігав Б.Асаф'єв: “Ми тепер звикли “ковтати” музику узагальнено, великими комплексами, оминаючи інтонаційні деталі. Чим далі від нас, тим суворіше треба пам'ятати: в мистецтві музики кожна мить перевіряється через загальнозначимість або через незвичайність вираження – вимови” (Асаф'єв 1971, с.309). Це особливо важливо при вивченні монодії і, зокрема, при порівнянні її списків.

амфібрахічного типу  $3/2$  ♩ ♪ ♪ ♪ , що надає наспіву весело-грайливого відтінку і може свідчити про впливи народно-побутового мистецтва:

Ви-фле-єм

Ви-фле-єм

Відмінності подібного характеру спостерігаємо і в заключній частині списків "А" і "Б". у списку "Б" варіантно і секвенційно розвивається мотив з чіткою чотиридольною ритмічною основою моторного типу (♩ ♩ ♩ ♩ або ♩ ♩ ♩ ♩), відсутній у списку "А":

Мир во че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле -

во че-ло-вѣ-цех бла-го-во-ле -

ни - е

ни - е

Саме такі зміни й призводили до мелодичної трансформації в бік яскравішого втілення світло-радісного емоційного стану.

Стилістична неоднорідність монодії пов'язана із різними функціями співів хору в Службі. Так, в одних випадках важливим було виділити слово, і тоді переважали речитативні мелодії, а в інших випадках при широкому розспівуванні складів виникали декламаційно-розспівні, а іноді й кантиленні мелодії. Як свідчить "київська" Літургія, наведена в Додатку II, речитативні мелодії є досить рідкісним явищем. Вони лише іноді звучать в Єктеніях (прохальна частина Літургії) у коротких уривках на слова "Господи, помилуй", а здебільшого це – декламаційно-розспівна і досить широко представлена кантиленна мелодика. Серед монодичних наспівів, які могли звучати в шкільній драмі, знаходимо лише один зразок речитативного типу – "Христос воскрес из мертвых". Зате широко представлені декламаційно-розспівні та кантиленні наспіви. Вони виділяються широкою розспівністю складів. На основі одного слова ("Аллілуйя") або одного словесного рядка звучить велика мелодична побудова. Крім того, у новому пласті монодії вже спостерігається й повторність слів. Як відомо, давній співочій традиції знаменного співу повторність слів була не властива. Однак, у давньоукраїнській монодії XVI-XVII ст. спостерігається порушення цієї традиції. Так, у "київській" Літургії повторність слів і словосполучень має місце в наспівах "Херувимська", "Достойно і праведно", "Свят, Свят, Свят Господь Саваоф", "Поем тя, благословим тя", "Хвалите Господа со небес", "Аллилуйя" – тобто майже в усіх наспівах декламаційно-розспівного та кантиленного типу. Широка розспівність складів, словесна повторність затушовували слово, і на перший план виходило музичне начало. Якщо для середньовічної традиції культової монодії був характерний примат слова, то в новому пласті монодії зароджується тенденція емоційного впливу на прихожан саме музичним засобом. Такі декламаційно-розспівні, а особливо кантиленні мелодії ставали своєрідними "музичними кульмінаціями" Служби. Під час виконання деяких з них у Службі відбувалися священні дієства (здійснення тайної молитви священником під час "Херувимської", євхаристичної молитви під час виконання "Достойно і праведно", "Свят, Свят, Свят Господь Саваоф", "Поем тя, благодарим тя").

Ця тенденція повторності слів і словосполучень, а іноді й цілих рядків значно розвинулася в партесному співі і кантах, де вона стає нормою.

На утвердження музичного начала, музичної організації вказують і інші чинники: особливості мелодики, ритму, ладу, формотворення. Про мелодичні зміни в монодії свідчить розширення мелодичного діапазону наспіву, який був здебільшого невеликим. Серед музичних зразків, що могли звучати в шкільній драмі, це помітно в наспіві "Аллілуйя", мелодичний діапазон якого досягає децими (див. : Додаток II, № 12).

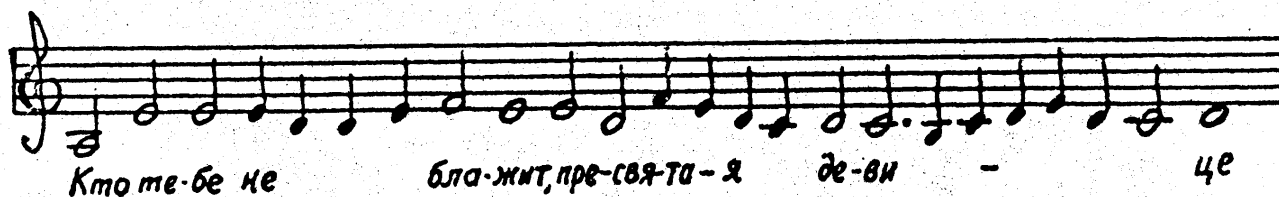
Для давніх пластів знаменного співу було характерне відтворення величавого, умиротвореного стану, що досягалось спокійним плавно-розміреним рухом мелодики з поступеним рухом угору і вниз із переважанням терцових ланок, які розширювалися на секунду вгору і вниз. Мелодика кантиленного типу отримала широке дихання завдяки розширенню хвиль підйому і спаду. Іноді спостерігаються стрімкі піднесення вгору, що сприяли посиленню емоційної виразності, як, наприклад,

стрімкі піднесення вгору, що сприяли посиленню емоційної виразності, як, наприклад, у кінці наспіву "Ангели успеніє" (див.: Додаток II, № 7). Особливо посилювалася емоційна виразовість мелодики в кантиленному типі зразків завдяки частому використанню "оспівувальних" зворотів мелізматичного типу, які надавали мелодиці "барвистості", своєрідної віртуозності. Цим багаті наспіви "Аллілуйя" ("печерський") та "Благовѣстуй, земле" (див.: Додаток II, № 4, 12).

Виразовість мелодики кантиленного типу зростає завдяки тому, що в ній з'являються не характерні для давніх пластів знаменного співу стрибки на інтервали кварту, квінту, сексту, октаву. На тлі плавного розміреного руху вони виділяються особливо. Висхідний квартовий стрибок у деяких наспівах має енергійно-закличний характер, як, наприклад, на початку третього рядка наспіву "Слава во вишних Богу" (див.: Додаток II, № 1). Квартові стрибки мають місце і в "київській" Літургії, яка подана в Додатку II.

С.Скребков помічав в українських варіантах монодичних наспівів стрибки на квінту з оспівуванням квінтового звука і пов'язував це з українськими думами (Скребков 1969, с.34). Справді, серед наспівів Ірмоліїв таке явище не рідкісне. Наводимо уривок монодичного зразка з Ірмолією (ЦНБ, ДА 92 л) та подібні інтонаційні звороти в думі (Колесса 1969, с.208).

Монодичний наспів "Кто тебе не блажит":



Дума "Про удову":

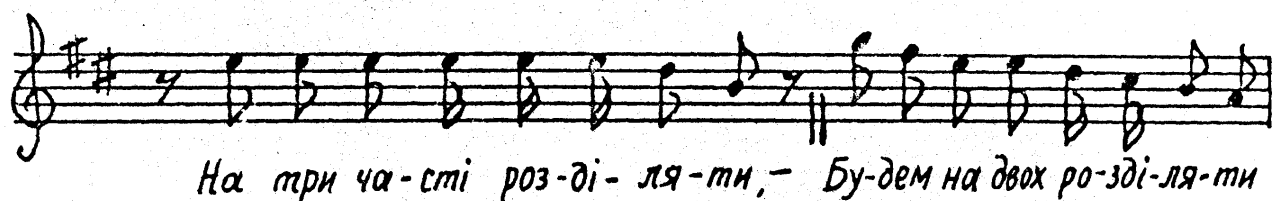


У мелодіях Ірмоліїв і в думах трапляються стрибки на межах побудов (між закінченням однієї і початком іншої), і тоді початок нового рядка розгортається ніби з джерела вершини:

З ірмосу "Море огустѣвая" (Ірмолією з ЦНБ, 1-3995):



З думи “Про піхотинця” (Колесса 1969, с.111):



Це вказує на зв'язки, які існували між професійною монодією і думним епосом, а в даному випадку – на вплив думних експресивних інтонацій на мелодику монодії.

Про стилістичне оновлення духовної музики свідчить і ритмічний бік наспівів. П'ятилінійний запис не міг передавати всього багатства імпровізаційної ритміки, характерної для монодичного співу зі знаменною системою запису. Однак необхідно відзначити, що п'ятилінійна система запису не перевела монодію в нову метро-ритмічну систему відразу і ще досить часто спостерігаємо ритмічну свободу, характерну для давніх традицій знаменного співу. Тому в деяких випадках наспіви в Ірмолоях у метричному відношенні індиферентні, у яких не відчутна метрична пульсація, і довші ритмічні довгості припадають на деякі наголошені склади, на ладові опори, які таким чином виділяються. Прикладом цього може бути наспів “Христос воскрес” (див.: Додаток II, № 3).

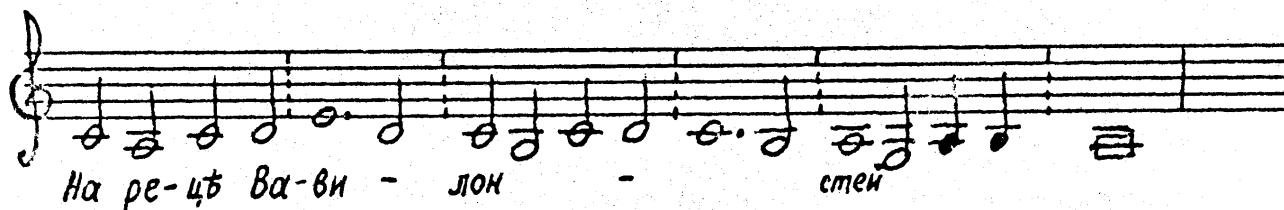
Однак не можна не помітити серед наспівів Ірмолоїв й іншу тенденцію – зародження ознак нової ритмічної системи з регулярною метричною пульсацією, яка існувала в народній музиці. Нам видається, що наспіви Ірмолоїв відбивають перехідний етап: відхід від вільної ритмічної організації і формування регулярного метро-ритму. Тому з боку ритміки наспіви часто складні для виконання й аналізу: в одному зразку можуть перемежовуватися уривки, які більше тяжіють до вільної ритмічної організації, й уривки з регулярною метро-ритмічною пульсацією. Це помітно, наприклад, при порівнянні першого рядка наспіву “Слава во вишніх Богу” № 2, який на початку має ознаки вільної ритмічної організації, з третім рядком, у якому відчутна метрична пульсація у дводольному розмірі (ціла нота є метричною одиницею).

Початок третього рядка:



Існує чимало наспівів, у яких метрична пульсація виявлена досить яскраво. Серед наведених нами зразків у Додатку II, які могли звучати в шкільній драмі, це можна спостерегти в наспіві “На рець Вавилонстей”, у якому переважає регулярна метрична

пульсація в дводольному або чотиридольному метрі (2/1 або 4/2). Початок наспіву:



На метро-ритмічну організованість монодичних зразків української традиції вказував С.Скребков (Скребков 1696, с.34).

Організована метро-ритмічна пульсація остаточно утвердилася в партесній музиці й духовних кантах. У рукописах багатоголосих жанрів уже є позначення метра, хоч тактові риси ще не виставлялися. Встановлення регулярної метрики є також одним із свідчень формування нових стилістичних норм.

Саме в декламаційно-розспівних і кантиленних монодичних зразках музичними засобами досягалася емоційна виразність. Переписувачі наспівів, очевидно, захоплюючись звучанням деяких з них, іноді робили такі дописки, як “зѣло красное”. При цьому в монодії вже виділяються такі емоційні стани, як сумно-ліричний з тенденцією до драматизації, світло-ліричний зі споглядально-умиротвореним відтінком та радісно-величавий. У монодичних зразках, які використовувалися в шкільній драмі, переважав світло-ліричний та радісно-величавий емоційний стан.

Подібні три емоційні стани мають місце і в духовних кантах та партесних творах<sup>39</sup>. Але в багатоголосих жанрах ці емоційно-образні сфери втілені значно яскравіше, більш наближені до образності світської й народної музики. Тенденція до емоційної виразності, яка зародилася в монодії і значно розвинулася в партесних творах та духовних кантах, свідчить про те, що духовна музика збагачується гуманістичними рисами. Специфіка образності в партесній музиці й кантах уже позначена впливом естетики барокко.

Мелодика монодичних зразків була одним з головних інтонаційних джерел, на яке спиралися творці партесної музики і духовних кантів. На ранньому етапі розвитку партесного співу мелодика монодії лежала в основі партії тенора. Як виявляється, і на зрілому етапі розвитку партесного концерту він не пориває зв'язків з монодією. На це вказують рекомендації М.Дилецького в його “Граматичі”:

“І то способ компоновання нот, ежели когда композитор берет собі фантазію яку-небудь з косцьольного албо церковного хоралю, наприклад, нехай буде: Святий боже” (Дилецький 1970, с.25).

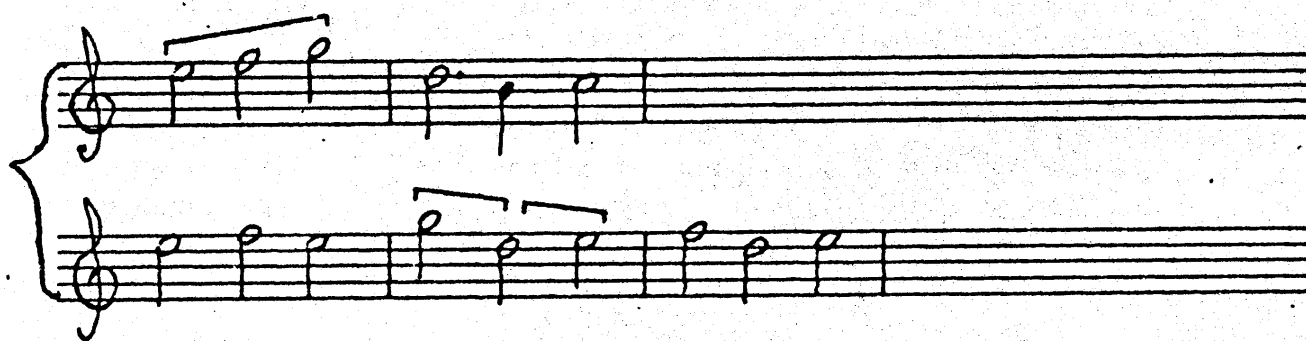
В усіх розшифрованих творах, які могли звучати в шкільній драмі, спостерігаються їх зв'язки з монодією, причому в деяких творах можна помітити інтонаційні схожості з монодичними зразками, які співалися на ті ж самі тексти. Але особливості

<sup>39</sup> Відповідно до емоційно-образного змісту і відповідної стилістики Н.Герасимова-Персидська виділяє дві групи партесних творів: пафосно-ліричну і лірико-драматичну (Герасимова-Персидська 1983, с.138).

втілення цих мелодій у партесних творах свідчать про те, що це вже було не цитатне використання і не обробка монодичного зразка, а творче перевтілення. Тому тільки деякі ознаки вказують на те, що імпульсом для створення тематичного матеріалу твору був монодичний зразок. Такі зв'язки спостерігаємо, наприклад, між монодичним зразком "Христос раждається, славите" і партесним твором на той самий текст (див.: Додаток II, № 5 і № 16). У першому хоральному епізоді партія першого дисканта і першого тенора має інтонаційні зв'язки з початковою побудовою монодичного зразка, мелодія якого повільно розгортається в межах еолійської квати (ля – ре) з підкресленням терцового мотиву сі – ре. Рух мелодії має таке спрямування: II – IV (вгору) – I (вниз) – II:



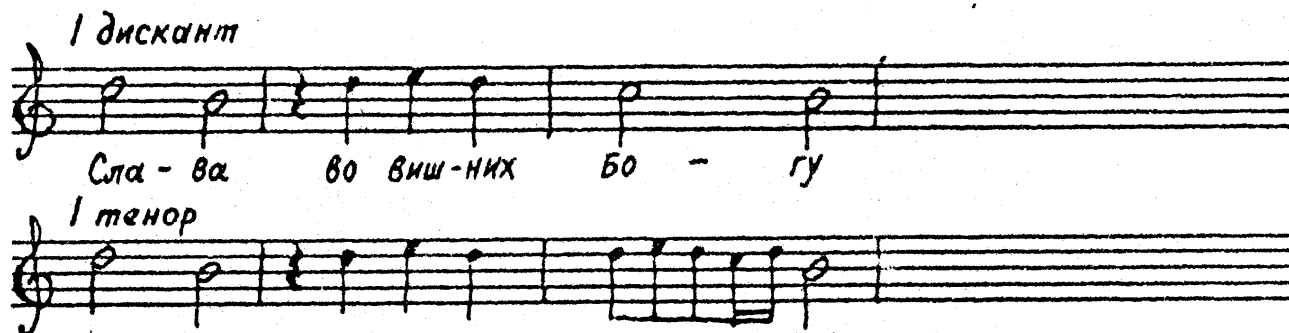
У партесному творі близький інтонаційний зворот спостерігається в партіях 1-го дисканта і тенора:



У партесному творі ці інтонації, взяті з монодії, трансформуються задяки різним чинникам, що сприяє більш яскравому втіленню гімнічного, світло-радісного емоційного стану, пов'язаного з темою народження Христа. Вільне в ритмічному відношенні розгортання мелодики у монодичному зразку змінюється на чіткий тридольний метр. У монодичному наспіві переважає еолійсько-фригійська ладова сфера, а в партесному творі ця спільна інтонаційна основа гармонізується в "до" мажорі. Для монодичного зразка характерний спокійно-розмірений рух мелодики, широке її розгортання. Партесна композиція втрачає широту розвитку мелодики,

але зате набуває таких нових рис, як динамізм і активність розгортання тематичного матеріалу.

Можна помітити впливи монодії на тематичний матеріал партесних творів у цілому. Так, у мелодиці партесних творів знаходимо характерні для монодії ознаки модального типу мелодики: секундові "оспівувальні" мелодичні звороти, поступеневий рух мелодики з утворенням терцових мотивів, які розширюються вгору або вниз до кварт і квінт. Саме таке інтонаційне розгортання лежить в основі першого епізоду партесного твору "Слава во вишних" (Додаток II, № 14), який близький до монодичних наспівів:



З "Возбранной воеводѣ" київського наспіву:

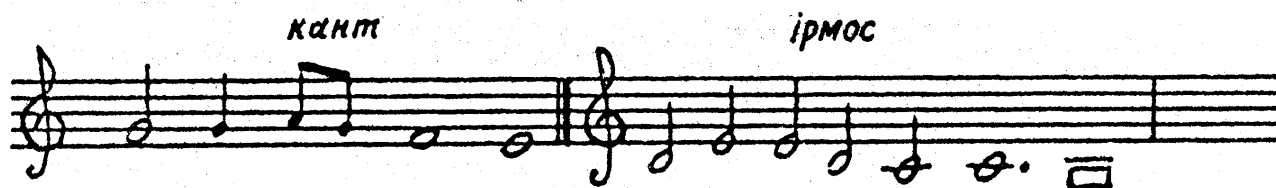


При інтонаційній близькості тут існують ті ж самі відмінності, що і в попередніх прикладах. Ці відмінності свідчать про творче перевтілення інтонаційної сфери монодії, її трансформацію. Такі мелодичні звороти оспівувального типу в партесному концерті, дістаючи нову якість, часто мали мелізматично-віртуозний характер і сприяли створенню барвистості й пишності партесного концерту.

З монодією особливо тісно пов'язані духовні канти, зокрема ті, що звучали в шкільній драмі ("Глас слышан в Рамѣ", "Христос раждается", "Два рази слѣп", "Востани, о душе"). Так, ладово-інтонаційні особливості першого рядка канта "Глас слышан в Рамѣ" (квінтова еолійська ланка "ля-мі" з оспівуванням квінтової, а потім квартової ладової опори і нисхідний рух мелодики кадансу в межах кварта) часто трапляється в наспівах Ірмоліїв, наприклад, в ірмосі 3-го гласу (ЦНБ, Соф. зб. 112/645):



Кадансовий фригійський мелодичний зворот у межах кварта, який звучить у заключній частині цього канта, є також досить поширеним у наспівах Ірмолоїв. Наявний він і в ірмосі 4-го гласу (ЦНБ, Соф. зб. 112/645):



Схожості з монодичними наспівами спостерігаються і в кадансових поспівках канта "Востани, о душе" з Сідальни 4-го гласу (ЦНБ, Соф. зб. 112/645):



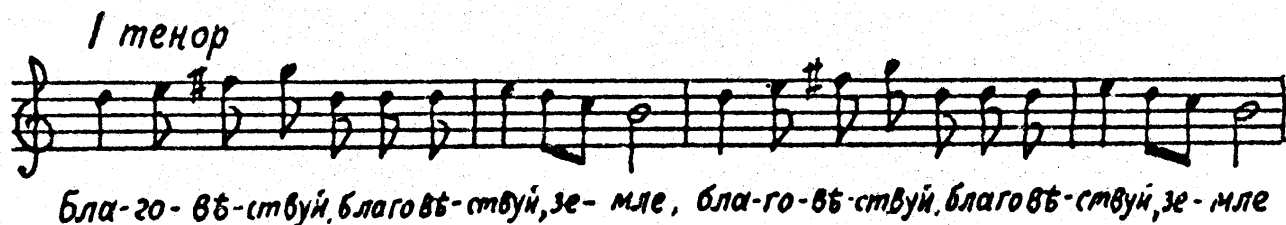
Така ладово-інтонаційна близькість окремих поспівок, кадансів, мелодичних зворотів з наспівами Ірмолоїв простежується і в кантах "Христос раждається", "Два рази слѣп". Зв'язок з монодією має місце і в інших духовних кантах, зафіксованих у збірках українського походження, а також у друкованому "Богогласнику". Усе це переконує в тому, що культова монодія була одним з важливих джерел духовного канта<sup>40</sup> і нею живилось це мистецтво протягом XVII-XVIII ст. Але при цьому

<sup>40</sup> Виникнення і розвиток української духовної поезії, до якої близькі духовні канти, також тісно пов'язані з культовою гімнографією. М.Петров зазначав, що релігійні пісні в Київській Академії спочатку були не більше, як перекладом у віршах церковних співів" (Петров 1867, с.85). Про такий зв'язок духовної поезії з церковною гімнографією свідчить хоча б ремарка, яку подає Кирило Транквіліон Савроновецький до свого твору "Похвала пренасягѣйшей персонѣ отцевской" з книги "Перло многоцѣнное": "В которой Похвалѣ всѣ таемници "отченашу" съкрити ясно откриваются под метрами и веселятъ душу христоклибную" (Українська поезія 1978, с.235). До кожної "статті" цієї поезії подано рядок з гімнографічного тексту – "Отченашу".

помітно, що при активному звертанні до монодичних джерел у кантовому жанрі в триголосому викладі при переважанні організованого метро-ритму та еволюційних процесах у музичній стилістиці відбувається трансформація інтонаційних джерел монодії в нову якість. Характерний для монодії розспівно-декламаційний тип інтонування в кантах змінюється на пісенний.

При творчому перевтіленні культової монодії у партесному співі й кантах у цих жанрах помітна й інша тенденція – посилення зв'язків з фольклором, музикою міського побуту. Така тенденція зародилася ще в монодії (про це йшлося вище), але вона значно активізується при виникненні багатоголосих жанрів. Наведений вище (с.81) вислів М.Дилецького про використання “свіцької” пісеньки у церковній композиції свідчить про те, що в XVII ст. зароджується свідоме ставлення до використання народно-побутових джерел у професійній – духовній – музиці. І хоч народна музика використовувалася митцями ще спорадично і не становила основи професійної музики, як у XIX ст., проте в XVII – першій половині XVIII ст. інтенсифікуються зв'язки професійного мистецтва з народним. Цей процес особливо помітний у партесному співі й у кантах.

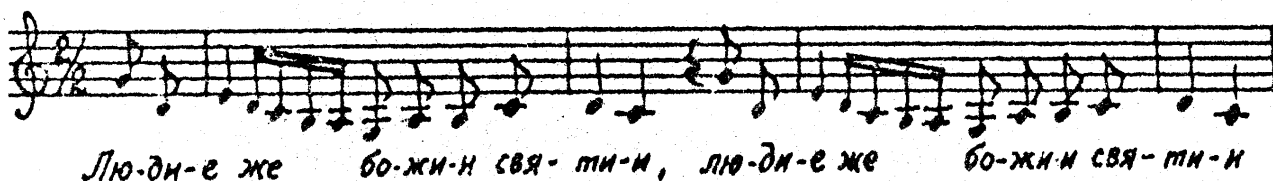
Дослідники вже вказували на зв'язки партесного концерту з народною піснею (Герасимова-Персидська 1983, с.188-199), але проблема “партесний концерт і українська народно-побутова музична культура” ще залишається не достатньо дослідженою, хоч про використання української народної пісні в партесному співі свідчать твори з цього часу і, зокрема, ті, що могли звучати в шкільній драмі. Серед цих творів особливим впливом українського пісенно-танцювального мелосу позначений твір “Благовѣстуй, земле” (Додаток II, № 17). На початку цього твору в партії 1-го тенора, що проводить основну мелодію, відчутні впливи танцювальних українських пісень, зокрема, гопачкового ритму ♪ ♪ ♪:



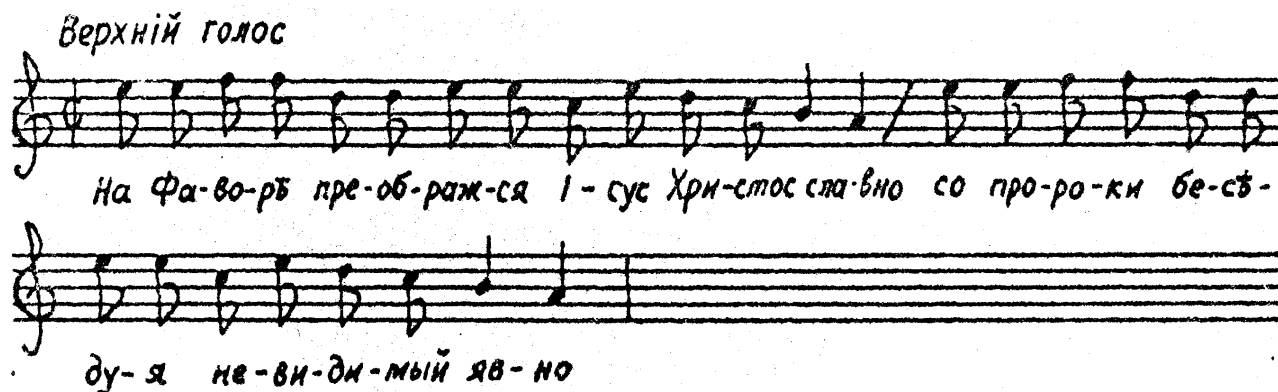
На слова “хвалите небеса” у партії двох дискантів звучить музична побудова, близька до веснянкових пісень в українській народній творчості (Квітка 1922, № 608):



Зв'язки з українським народнописенним мистецтвом відбилися і в творчості М.Дилецького. У "Воскресенському каноні" на слова "скакаше играя" протягом 28 тактів звучать інтонації танцювального характеру, а після цього "танцювального" епізоду в партії альтів звучить мелодія на слова "людие же божиі святіи", близька до українських народних пісень, зокрема до пісні "Дівка в сінях стояла" (Дилецький 1981, с.44-45):



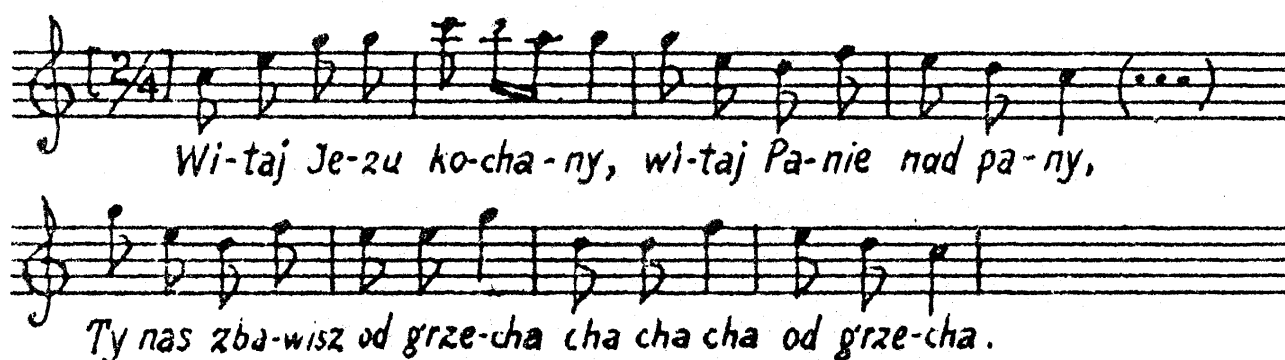
Зв'язки з фольклором ще яскравіше виявляються в жанрі духовного канта. На зв'язки з українським фольклором вказує ритмічний бік кантів, які звучали в шкільній драмі, зокрема, використання коломийкового і гопачкового ритмів. У канті "Тебе слава і держава" помітні впливи коломийкового ритму (♩♩♩♩ ♩♩♩♩ ♩) (див.: Додаток II, № 23). Цей ритмічний малюнок зустрічається і в інших духовних кантах, як, наприклад, "На Фаворѣ преображся" (ХНБ № 819553, № 26):



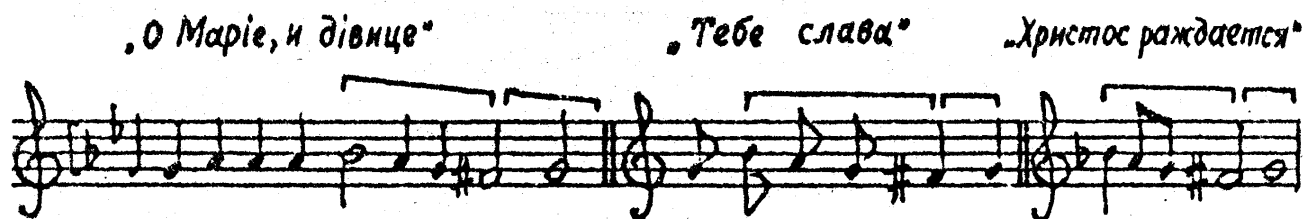
Нерідко трапляється і гопачковий ритм. Його знаходимо в канті "Боже нинѣ рожество" (ХНБ № 819553, № 12):



Гопачковий ритм має місце і в канті зі шкільної драми “Ангел пастырем мовил” (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩). Як уже відзначалося, дослідники вважають, що цей кант був запозичений з польської кантової культури. Наявність гопачкового ритму в мелодії цього канту може вказувати на те, що з польської культури був запозичений тільки словесний текст, а мелодія створювалася на місцевому ґрунті відповідно до українських традицій. Проте не виключено, що й мелодія була запозичена, але вона виникала в польському середовищі під впливом українського фольклору. Гопачкові ритми трапляються і в інших польських духовних кантах, зокрема, в “Witaj, Jezu kochany” (Kantyczki 1980, s. 235):



Зв'язки кантів з українським фольклором виявляються не тільки в ритміці, але й в окремих мелодичних зворотах, зокрема, кадансових. Досить часто в українських народних піснях зустрічаються каданси з нисхідним квартовим рухом мелодії з III до VII ст. із переходом у I ст., як, наприклад, у пісні “Ой не куй, зозуле” (Квітка 1922, № 85). У кантах, які подані в Додатку II (“О Маріє”, “Тебе слава”, “Христос раждається”), цей мелодичний зворот звучить у середньому голосі:



Активізація процесу використання народно-побутових джерел відбилася не тільки на мелодико-інтонаційному рівні, але й на особливостях формотворення.

Перебудова музичного мислення, формування нової стилістики в духовній музиці відобразилася і в особливостях ладової системи. В духовній музиці в цілому помітний процес переходу від модальної системи до тональної. Але в різних жанрах і навіть у середині одного жанру цей процес реалізувався не однаково. У мелодії зароджуються тільки перші ознаки нової ладової системи, а в багатоголосих жанрах

значно яскравіше вирізняються риси нової тональної системи, які співіснують ще зі старою ладовою системою.

У монодичних зразках ще домінують модальні принципи організації звукового матеріалу, але різні зразки представляють неоднаковий ступінь розвитку цієї системи. При розгляді модальної системи монодичних зразків спираємося на теорію Х.С.Кушнарьова (Кушнарев 1958), яку він розробив при аналізі вірменської народної музики. Слушну думку висловила Т.Бершадська про те, що значення розробленої ним теорії монодичних ладів виходить далеко за вузько національні рамки, оскільки розкриває суть ладоутворення монодії взагалі (Бершадская 1972, с.186).

Еволюційні тенденції в ладовій системі монодії тісно пов'язані з формотворчими змінами. Дослідники вже відзначали, що в монодичному співі відбувся відхід від формульно-поспівкової структури наспівів, яка передбачала впорядковану послідовність поспівок, їх сувору функційну визначеність. М.Бражников писав, що "система гласових поспівок врешті-решт почала зживати себе" (Бражников 1972, с.217). Відзначений відхід сприяв тому, що мелодика почала розвиватися значно вільніше, і на перший план виходять процесуально-динамічні тенденції (Шиндин 1986, с.14). Це позначилося на змінах у ладовій системі й у формотворенні. У посиленні процесуально-динамічних тенденцій особливо важливу роль відіграв ладовий бік наспівів. Якщо для композицій з формульно-поспівковою структурою ладовий розвиток обумовлювався впорядкованою послідовністю поспівок, то в новому пласті монодії у процесуальному русі наспіву важливу роль відігравала драматургія ладового розвитку, який брав активну участь у формотворчому процесі і сприяв створенню відповідного емоційно-образного змісту.

У модальній системі монодії української співочої традиції спостерігається диференціація ладових опор. Виділяються опори, які виконують функцію гальмування, замикання руху, своєрідного ладового центру. Це головні опори, які виконують функцію "тоніки". У монодичних ладах функцію "тоніки" виконує тон, але не співзвуччя. Інші – побічні опори неоднорідні в своєму функційному значенні. В одних випадках це тільки фонічно виділені звуки, а в інших ці опорні звуки при їх ясній виділеності концентрують навколо себе мелодичний рух і є своєрідними центрами оспівування. Такі звуки монодії, за диференціацією Х.С.Кушнарьова, є ладовими антитезами, які протиставляються головній опорі ладу. Характер зв'язку головного і побічного опорних звуків визначається інтервалом віддалі між ними (Кушнарев 1958, с.413). У процесі ладового розвитку в наспівах може виникати одна або декілька ладових ланок, що об'єднують головну й побічні ладові опори. Х.С.Кушнарьов називає їх ладовими сферами. Вони можуть "протиставлятися одна одній або пов'язуватися між собою, надаючи при цьому інтонації різних відтінків емоційної забарвленості" (Кушнарев 1958, с.413).

Особливості модальної ладової системи в аналізованих ірмолійних наспівах представлені по-різному. У наспіві "Ангели успеніє" весь розвиток зосереджений навколо оспівування опори "ре"; вона і гальмує рух, тобто виконує функцію "тонічної" опори. У цьому зразку слабо виділяється побічна опора "фа" (Додаток II, № 7). У іншому наспіві "Христос воскрес" у ладовій ланці "до-ре" яскравіше виділяється побічна опора "ре" порівняно з попереднім зразком (Додаток II, № 3).

У більшості ж наспівів побічні опори виконують функцію антитези. У наспіві “Свят, Свят, Свят Господь Саваоф” при тонічній опорі “ре” весь розвиток наспіву спочатку зосереджений навколо антитези “фа” (1-й рядок), а в 2-му і 3-му рядках з’являється антитеза “соль” (Додаток II, “київська” Літургія, № 11). Розширення ладової ланки сприяло емоційному наростанню, розвитку світло-урочистої емоційної сфери. У наспіві “Аллілуйя” “печерського” наспіву при “тонічній” опорі “ре” спостерігається ніби “змагання” антитез “соль” і “ля”, що надає наспіву грайливої мінливості (Додаток II, № 12). Крім цього, спостерігається відхилення в побічні ладові ланки. Так, у наспіві “Обрадованная, радуйся” поряд з основною еолійською ладовою ланкою “ля – ре – мі” спостерігається відхилення у фригійському “сі – ре” з поверненням до основної (Додаток II, № 6).

Більш розгорнуті зразки, які використовувалися в шкільній драмі, мають складніші ладові структури. До них належать структури з перемінними “тонічними” опорами, своєрідний спосіб “модулювання” в монодичних ладах. Здебільшого в наспівах домінують дві “тонічні” опори, які ніби змагаються за роль головної “тонічної” опори. У наспіві “Тебе Бога хвалим” при спільній верхній антитезі “фа” спостерігається перемінність двох “тонічних” опор, причому каданс на “до” сприймається як завершення світло-ліричної ладової сфери, який привносить умиротворене заспокоєння. Каданс же на звуці “ре”, що виникає внаслідок переходу мелодії на секунду вгору, привносить інший емоційний відтінок – прохання. І хоч звук “ре” має функцію заспокоєння, гальмування руху, проте він у порівнянні зі звуком “до” звучить менш завершено. У кінці наспіву відбувається “модулювання” ще в нову опору “ля”, якою й закінчується наспів (див.: Додаток II, № 10). Подібне секундове співвідношення (до – ре) перемінних “тонічних” опор і зіставлення тих самих ладових нахилів (іонійської та еолійської) знаходимо в наспіві “Слава во вишних” (див.: Додаток II, № 1, 2). Але якщо в попередньому зразку перемінність “тонічних” опор встановилася майже на початку наспіву і стала основою його ладового розвитку, то в наспіві “Слава во вишних” така перемінність виникає в процесі розвитку наспіву. У перших двох рядках тексту переважає іонійська ладова сфера, що передає лірично-світлий емоційний стан. Перші два рядки тексту закінчуються опорою “до”. Ладовий розвиток концентрується навколо побічних ладових опор: ре – мі – соль. Висхідний рух побічних опор з розширенням іонійської ладової ланки вгору сприяв емоційному зростанню і щоразу більшого “розквіту” світлої емоційної сфери. Досить довгий – кульмінаційний – третій рядок приводить до появи другої тонічної опори “ре”, яка звучить у кадансі третього рядка. І тут ця опора, як і в попередньому прикладі, привносить відтінок прохання й відкритості. Четвертий рядок, який має репризні ознаки, починається так, як і перший (повторюються ті самі слова, що і в попередньому рядку), і знову звучить іонійська ладова сфера з підкресленням опори “до”, але кінець наспіву переходить в еолійський нахил з кадансом на звукові “ре”. Таким чином, в останніх двох рядках дається протиставлення цих двох опор (до – ре). Ладова перемінність тонічних опор має місце в сумно-ліричному наспіві “Святий Боже, святий крѣпкий” (“нагробне”), але тут тонічні опори перебувають у квартовому співвідношенні: ре – соль. Ладовий розвиток наспіву зосереджений навколо двох антитез соль – ля, і при цьому

виникають “плачевні” секундові інтонації. Опора “ре” завершує одну хвилю розвитку і приносить заспокоєння. Друга хвиля, близька до першої, приводить до кадансу на звукові “соль”: антитеза стала тонічною опорою. Ладова перемінність ре – соль стала основою ладової драматургії всього наспіву. Отже, ладовий розвиток на засадах модальної системи відігравав важливу роль у процесі формотворення наспівів і створенні емоційно-образного змісту. Модальна система зі складним взаємовідношенням опорних і неопорних звуків, багатством опор, кожна з яких привносила “емоційний нюанс”, сприяла створенню мелодичного багатства наспівів.

Одночасно з домінуванням модальної системи в новому пласті XVI-XVII ст. можна помітити тенденції зародження окремих ознак нової тональної системи.

У питанні виникнення тональної системи ми поділяємо погляди Ю.Тюліна та Н.Привано, що тональна система не є “виключно належністю до якої-небудь музичної культури, а самостійним шляхом розвивалася і розвивається у всякій професійній музичній культурі... Спільність цієї системи, її музичних норм, стереотипність “загальної” гармонії пояснюється не наносним впливом однієї культури на іншу, а саме тим, що музичне мислення базується на об’єктивних музичних закономірностях” (Тюлин, Привано 1965, с.27).

Перехід на п’ятилінійну систему запису, яка була пов’язана з темперованим строем (Бражников 1972, с.386), уже створював передумови для розвитку функційно-гармонічної системи. І хоч в Ірмоліях кінця XVI-XVIII ст. ми не знаходимо підвищеної VII ст. в мінорі – найяскравішої ознаки нової ладової системи, проте існують інші чинники, які свідчать про зародження елементів цієї системи в межах монодії, очевидно не без впливу української народної пісні та партесної музики, яка в той час функціонувала. Дослідники відзначають, що в одноголосії виникають певні передумови для зародження функційно-гармонічної системи. Так, в одноголосому мелодичному русі при певних умовах виникає гармонічне поєднання тонів як наслідок їх об’єднання у співзвуччя в нашому сприйнятті (Тюлин, Привано 1965, с.22). За визначенням Л.Христіансена, відбувається “мелодичне фігурування гармонії” (Христіансен 1976, с.37). Саме це й дало підставу дослідникам вказати на ознаки нової ладової системи в монодії. С.Скребков відзначає їх у київському та болгарському наспівах (Скребков 1969, с.39, 41), а Б. Шиндін – у великому знаменному, демественному і путьовому наспівах (Шиндін 1986, с.12). На нашу думку, ця тенденція була характерна для широкого кола наспівів, які виникли в XVI – XVII ст. і були пов’язані з новими стилістичними нормами. Тому й серед аналізованих нами зразків із шкільної драми, а також і в інших наспівах Ірмоліїв уже проступають ознаки нової ладової системи в надрах старої модальної. Так, у наспіві “На рець Вавилонстей” (Додаток II, № 9) уже на початку наспіву виділяється тризвучна основа. У цьому наспіві тризвучна основа підкреслюється і ладово опорними звуками (ля – до – мі). Тризвучна мелодична фігурація характерна і для початку наспіву “Обрадованная, радуйся” (див. Додаток II, № 6).

Перехідні тенденції в напрямку формування нової тональної ладової системи, які зародилися в монодії, особливо яскраво проявилися в багатоголосії партесних творів і кантів. У цих жанрах спостерігається співіснування ознак модальної системи з кристалізацією тональної, що типологічно відповідало західноєвропейському Відродженню й ранньому Барокко.

Зародження процесу переходу від модальної системи до тональної почалося в західноєвропейській музиці у добу Відродження. Але кристалізація нової тональної системи в рамках модальної була процесом непротим і зайняла в західноєвропейській музиці досить довгий період – XV–XVII ст. Цей процес припадає й на епоху Барокко (особливо на його ранній етап). Як зазначає Ю.Холопов, кристалізація тональної системи ще не означала повної сформованості класичної гармонії, яка створилася в основному у XVIII ст. у віденських класиків. Розглядаючи гармонію Г.Шютца, він пише, що і в тому пласті музики композитора, якому властивий мажор і мінор тонально-функційного типу, ще проявляється “бароккова функційна тональність”, а не класична (Холопов 1985, с.145). Різні ознаки гармонії кантів і партесних творів вказують на те, що в цих творах також має місце “бароккова функційна тональність” (користуюся терміном Ю.Холопова). Їх гармонічна система показує, що вже відбувся перехід від модальної гармонії до класичної тональної, але цей процес ще не завершився. Його завершення в українській духовній музиці відбулося в другій половині XVIII ст. у творчості М.Березовського, Д.Бортнянського та А.Веделя.

Риси тонально-гармонічної системи в кантах і партесних творах найяскравіше виражені в автентичних кадансових зворотах (Д – Т). У кантах автентичними кадансами часто завершуються музичні побудови, які відповідають віршовим рядкам. У партесній музиці вони теж завершують різного роду музичні побудови. Для кантів і партесних творів властиве часте кадансування, що утверджувало тональну систему. У творі “Ангели успеніє” на слова “видяши удивившися” дев’ять разів повторюється гармонічна послідовність IV (II<sub>6</sub>) – V – I (див.: Додаток II, № 15). В автентичних зворотах ще переважає Д і тільки зрідка в партесних творах використовується домінантсептакорд, причому септіма нерідко є прохідним або допоміжним звуком і переходить у квінту ладу, як, наприклад, у творі “Слава во вишніх” (Додаток II, № 14, 35-36 тт.).

На початках і в середині побудови творів часто ще трапляються залишки модальної системи, які виявляються по-різному. Ще помітна орієнтація митців на інтервально-гармонічне відношення між голосами. Завдяки цьому зберігся мелодичний тип зв’язку між акордами, які вільно рухалися по ступенях ладу. Нерідко виникає діатонічне сполучення сусідніх тризвуків з паралелізмами октав, квінт, тризвуків. Такі явища зустрічаються в кантах, як, наприклад, у канті “Христос раждається, славіте” (2-й такт):



Вони мають місце і в партесних творах, зокрема, в “Христос раждається, славите” (Додаток II, № 16, т.3; тт.30-31). З цим же пов’язане використання не характерних для класичної гармонії поєднань акордів секундового співвідношення (VII – I, II – I), наприклад, у канті “Ангел пастирем мовил” (див.: Додаток II, № 21), а також у партесному творі “Слава во вишних” (див.: Додаток II, № 14, т. 7). У серединних, а іноді і в початкових частинах побудов деяких кантів і партесних творів ще наявні місця, в яких немає відчуття основної тоніки, – тональна децентралізація (термін Ю.Холопова). Спостерігається тимчасове відхилення то в одну, то в іншу опору (ладова перемінність), і тільки каданс визначає основну тональність. Це помітно в канті “Коли дождусь я весела” (перемінність а – С) (Додаток II, № 24), а також у партесному творі “Святий Боже, Святий крѣпкий” зі служби “Грицькової” (Додаток II, № 18).

Про залишки модальної системи у кантах і партесних творах свідчить і таке явище, як модально-гармонічні лади (термін Ю.Холопова), що виникли на основі поєднання старовинних церковних ладів з мажором і мінором.

У кантах досить розповсюдженим є еолійський лад. У ньому натуральні ладові звороти VIIн – I, d – I співіснують з мінорними автентичними зворотами Д – I, що з’являються в кадансах. Таке поєднання має місце, наприклад, у канті “Глас слышан в Рамѣ” (Додаток II, № 20).

В еолійському ладі часто трапляється відхилення в паралельний мажор, причому такі переходи відбувалися через тризвук на VII натуральному ступені, який стає Д у паралельному мажорі. У канті “Маріє, и дівце” спостерігається відхилення еолійського (g) у паралельний мажор (B), а в кадансах унаслідок підвищення VII ст. з’являється автентичний зворот Д – I в g-moll (див. Додаток II, № 22, перший рядок канта). Такі переходи еолійського в паралельний мажор трапляються і в західноєвропейській музиці XVI-XVII ст., зустрічаємо їх і в польській лютневій музиці цього часу, в якій також відбувається кристалізація тональної системи:

Tańce polskie z tabulatur lutniowych 1966, cz. II, s.6:



У канті “Глас слышан в Рамѣ” також поєднується еолійський лад з паралельним мажором (а – С), але закінчується кант у фригійському ладі (e) (Додаток II, № 20). Такі явища мають місце і в канті “Христос раждається славите” (g – B) (див. Додаток II, № 25). Серед розшифрованих партесних творів мають місце також залишки модально-гармонічних ладів. У творі “Слава во вишних” про міксолідійський лад

свідчить мінорний тризвук на квінті<sup>41</sup>. Крім того, у цьому творі спостерігаються часті відхилення в мажор на VI ст. унаслідок спільності звукоряду. Особливо цікавий у ладовому відношенні твір “Святий Боже, Святий крѣпкий” зі служби “Трицькової”. У ньому є ознаки лідійського ладу (мажорний тризвук на II ст.), міксолідійського ладу (мажорний тризвук на VII н.), а завершується твір автентичним кадансом у C-dur (Додаток II, № 18). Для пізнього етапу кристалізації тональної системи характерне розширення арсеналу гармонічних засобів, широке використання хроматизму та ін. Ці тенденції в західноєвропейській музиці помітні з другої половини XVI ст. (Хоминський 1979, с.308). Це підривало основи модальної системи і сприяло формуванню системи тональної. Одним з проявів такого розширення гармонічних засобів було використання “акордового ряду” тризвуків, які переміщалися на один і той самий інтервал (Холопов 1985, с.169). Мажорні тризвуки могли перебувати і в квінтовому співвідношенні, тобто, за визначенням Ю.Холопова, виникає “автентичний мажорний ряд”, який Ю.Холопов знаходить у барокковій гармонії Г.Шютца (A – D – G – C) (Холопов 1985, с.170). Такі “автентичні мажорні ряди”, що нагадують домінантовий ланцюг, зустрічаються і в партесних творах. Мажорний ряд (G – D – A – E) має місце в концертах “Плачуся і ридаю” (Партесний концерт 1976, с.136), “Сліпий родивийся” (Хрестоматія 1974, с.98). Серед розшифрованих творів трапляється мажорний ряд (G – D – A – E) у заключній частині партесного твору “Христос раждається” (Додаток II, № 16).

У період переходу від модальної системи до тональної розширювався арсенал гармонічних засобів і завдяки інтенсивним пошукам у галузі колористики, які спостерігаються в західноєвропейській музиці, починаючи з другої половини XVI ст. Як відзначав Й.Хоминський, використовувалися сполучення акордів, що далеко виходили “за межі дії первісної *finalis* або тоніки”, які виникали внаслідок колористичних зіставлень акордів (Хоминський 1979, с.322-323). Серед розшифрованих нами композицій і зведених у партитуру ця тенденція помітна в творі “На рѣках Вавилонстей”. У першому епізоді спостерігаються тимчасові відхилення в G – A – D – A – a – A, гармонічними засобами створюється контраст у середині епізодів і між ними. Зіставляються тризвуки A – a; A – C. Перший епізод завершується відхиленням в E-dur, а другий починається в C-dur. У цьому творі, як нам видається, особливо помітна багатоманітність бароккової гармонії.

Отже, в гармонії кантів і партесних творів, які могли звучати в шкільній драмі, проявляються риси бароккової гармонії завершального етапу відходу від модальної системи і кристалізації системи тональної.

Зародження нового музичного мислення проявилася і в особливостях формування та композиційх духовної музики. У монодії, як уже відзначалося, спостерігається відхід від нормативних композицій з формульно-поспівковою структурою. У нормативних композиціях, за визначенням Б.Шиндіна, “структура наспіву являла собою впорядковане слідування функційно значущих поспівок-

---

<sup>41</sup> Протягом усього твору цей мінорний тризвук (ре – фа – ля при опорі соль) неодноразово повторюється, і тому немає підстав вважати звук “фа” помилковим і замінювати його на “фа дієз”.

формул (А В С...)", які поділялися на початкові, серединні і кінцеві (Шиндин 1986, с.14). У цих композиціях з формульно-поспівковою структурою передбачалося введення нових поспівок та їх повторення, але виключалася можливість інтонаційного розвитку поспівкового матеріалу. В цьому, як зазначає Б.Шиндин, проявився характерний для середньовіччя принцип творення в межах канону: акт творчості полягав не в створенні нового, а в пошуках нових комбінацій відомих поспівок (Шиндин 1986, с.14). У монодії нового пласта помітне руйнування формульної композиції і прагнення творців до створення безперервного розвитку музичного матеріалу, що сприяло висуненню на перший план процесуально-динамічних тенденцій, музичних засобів формотворення. Нова функціональність досягається тим, що поспівка або її елементи стають імпульсом мелодичного розвитку, і відбувається становлення нових закономірностей розгортання музичного матеріалу за принципом "тема – розвиток" (Шиндин 1986, с.16-17). Такі процеси помітні і в аналізованих нами монодичних наспівах з драм і в давньоукраїнській монодії в цілому.

Композиції нового пласта монодії можна умовно поділити на три види, які визначаємо як рядково-варіантні, рядково-варіаційні, рядково-періодичні. При всій плинності розгортання мелодики монодії розчленованість у ній достатньо виражена, і композиція ділиться на ряд музичних побудов, які називаємо рядками<sup>42</sup>. Музична дискретність обумовлена структурою тексту. Церковний гімнографічний текст (прозаїчний у сучасному розумінні), що лежав в основі монодії і партесних творів, поділявся на змістові одиниці. Цілком можливо, що це були рядки своєрідної віршової структури<sup>43</sup>. Цим словесним рядкам у монодії відповідали музично завершені (завдяки кадансам на ладовій опорі) рядки. Багатьом наспівам Ірмолою властива рядково-варіантна форма, яку можна віднести до форми "наскрізного типу" з оновленням тематичного матеріалу – варіантним проростанням. Особливості такої форми спостерігаємо в наспіві "Слава во вишних". Текст цього наспіву можна поділити на 5 рядків:

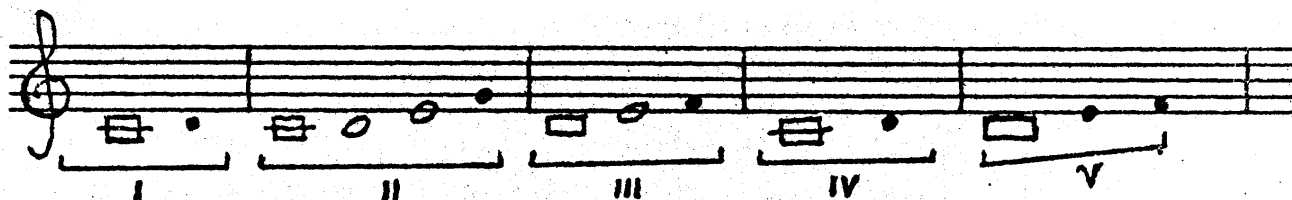
Слава во вишних Богу и на земли мир  
Днесъ восприемлет Вифлеем сидящаго вину со отцем.  
Днесъ ангели младенца рождагося боголѣпно славословят:  
Слава во вишних Богу и на земли мир,  
Во человеѣхъ благоволеніе.

П'яти рядкам тексту відповідають п'ять мелодичних рядків, кожний з яких закінчується кадансом. На звукові "до" закінчується 1-й, 2-й, 4-й рядки, а на звукові "ре" – 3-й і 5-й. Перший і третій рядок тотожні (див.: Додаток II, № 2), що пов'язане з повторністю тексту. Уся композиція будується як варіантне оновлення типу

<sup>42</sup> Н.Серьогіна при характеристиці музичних форм у знаменному співі зупиняється на терміні "варіантно-строфічна" форма (Серьогіна 1975, с.76). Але у зв'язку з тим, що формотворчою одиницею тут є рядок тексту, а не строфа (гімнографічний текст астрофічний), такі форми називаємо рядково-варіантними.

<sup>43</sup> Деякі дослідники (І.Франко, Д.Розумовський, О.Позднєєв та ін.) припускали, що в церковній гімнографії є вже певні ознаки віршової структури (Колосова 1981, с.90-97).

проростання, і визначальним у процесі музичного формотворення був, на нашу думку, ладовий розвиток. Між рядками в ладовому відношенні зберігаються тотожні моменти, але кожен привносить і щось нове, що сприяє оновленню й розвитку. Наведемо схему послідовного руху ладово опорних звуків п'яти рядків наспіву "Слава во вишних" (дещо про ладові особливості цього наспіву вже йшлося вище), яка ілюструє цю тезу. Тонічні опори позначаємо квадратною, ладові антитези пустою круглою нотою, а звуки, які виділяються фонічно і мають певну стійкість, – замальованою нотою.



У рядково-варіантних формах спотерігається еволюційний процес у напрямку ще яскравішого вияву музичних закономірностей через використання повторності тематичного матеріалу, яка не обумовлена повторенням тексту. У кондаку Богородиці "київського" наспіву (Додаток II, № 13) чинник повторності відіграє суттєву роль. Уже повторюються не тільки окремі поспівки, а цілі музичні побудови (рядки або значна їх частина). Якщо музичні рядки позначити літерами, то схема композиції кондака буде така: AA<sup>1</sup>BA<sup>1</sup>B<sup>1</sup>B<sup>2</sup>. При цьому між A і B існують риси спільності.

Другий тип композицій – рядково-варіаційний часто використовується в наспівах невеликого масштабу. У цій формі між рядками майже незмінною залишається драматургія ладових опор з їх функційними зв'язками, схожі каданси, інтонаційна близькість. Прикладом такої композиції може бути "Свят, Свят, Свят Господь Саваоф" (Додаток II, "київська" Літургія). Текст наспіву поділяється на три нерівномірні рядки: третій рядок короткий – "осана во вишних", але завдяки музичному чинникові він продовжується, через що повторюються слова "осана во вишних, во вишних осана, во вишних". Три музичні рядки закінчуються схожими кадансами на звукові "ре", м'яко-ліричним спадом з терції ладу "фа" до тонічної опори "ре". Між трьома музичними рядками незмінним є ладовий стрижень: ре – фа – соль. Основний розвиток наспіву припадає на утвердження антитез "фа" і "соль" і їх своєрідне "змагання". Якщо в першому рядку переважає антитеза "фа", а "соль" тільки накреслюється, то в другому і в третьому рядку – "соль". Між музичними рядками існують й інтонаційні спільності: висхідні терцові інтонації закличного типу (мі – соль) та ін. На нашу думку, загальні принципи формотворення у рядково-варіаційних композиціях близькі до тих принципів, які зустрічаються в думах. За визначенням С.Грици, музична форма дум становить цикл варіацій на обрану кобзарем мелодичну тезу (Грица 1979, с.204). Близькість музичних принципів

формотворення у рядково-варіаційних композиціях монодії і думах свідчить про взаємозв'язки професійного і народного мистецтва.

Крім варіантно-варіаційного способу розвитку, в монодичних наспівах використовувався один з простих, але важливих принципів музичного формотворення - повторність. Періодична повторність може бути викликана словесною повторністю<sup>44</sup>, але якщо її немає, то періодична повторність зумовлена принципами музичного формотворення. На такі принципи вказує суміжне повторення поспівки в наспіві "Ангели успеніє" при відсутності повторення слів (див.: Додаток II, № 7).

Але особливо яскравим свідченням музичного формотворення є наспіви, в композиціях яких періодично повторюється досить розгорнута музична побудова. Такі композиції класифікуємо як рядково-періодичні. Періодична повторність певних музичних побудов протягом наспіву сприяла кращому засвоєнню й запам'ятовуванню цих зразків. Н.Д.Успенський вважав, що в знаменному співі немає повторності побудов: "Майстри співу будували свої твори так, щоб жоден рядок тексту не повторював наспіву попереднього рядка, замість повторення наспіву вони вдавалися до широкого використання варіаційної розробки" (Успенський 1971, с.112). Дослідник вважав, що культова монодія не запозичувала куплетної форми (Успенський 1971, с.203). Однак цілий ряд композицій наспівів Ірмолів, і перш за все ті, що атрибутовані як "болгарські", в своїй основі мають періодичну повторність однієї побудови різного розміру. Деякі відмінності виникають у середині побудови і обумовлені тим, що словесні рядки не однакові. Деякі зміни виникають також в останньому рядку, щоб підкреслити його заключний характер.

Прикладом рядково-періодичної композиції може бути наспів "Святий Боже" ("нагробне"). Можливо, що елементи повторності, які є в тексті ("Святий Боже, Святий крѣпкий, Святий безсмертний"), сприяли вибору саме такої форми. Але це міг бути тільки поштовх, бо внаслідок широкої розспівності складів тексту тут виявляються принципи музичної організації, незалежної від тексту. На два слова тексту ("Святий Боже") припадає велика музична побудова, яка періодично повторюється в цьому наспіві. У куплетній формі, характерній для народної творчості, повторність музичного матеріалу зумовлена поетичними особливостями, а в монодичних зразках текст не має такої строфічної структури, і періодична повторність є виявом музичного формотворення, яке виникло, мабуть, під впливом народного мистецтва. Отже, рядково-періодичні композиції, що не характерні для давніх традицій знаменного співу, є, очевидно, породженням впливу народного мистецтва, нових тенденцій у музичному мисленні в напрямку розвитку музичного начала й музичних закономірностей.

Завдяки музичному чинникові створюється цільність музичного матеріалу "київської" Літургії. Так, у трьох Єктеніях спостерігається музична єдність. В основі другої Єктенії лежить музичний матеріал першої (починаючи з середини), а в третій Єктенії повторюється матеріал I і II Єктеній. Інтонаційна близькість існує і між наспівами Літургії "Милость мира", "Поем ты, благословим", "Єдин свят, єдин

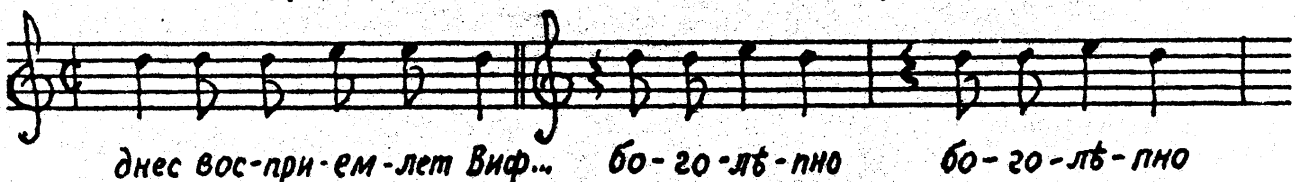
<sup>44</sup> У формульних композиціях знаменного співу уникали суміжного повторення поспівок. Н.Серьогіна вважає, що періодична повторність могла бути викликана тільки словесним текстом (Серєгина 1975, с.74-75).

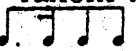
Господь", "Свят, Свят, Свят Господь Саваоф". Отже, точна або варіаційна повторність використовувалася для створення музичної цілності монодичної Літургії "київського" наспіву.

Новий етап розвитку музичних закономірностей і кристалізації класичних форм має місце в партесному співі і в кантах. Щодо особливостей формотворення, то в партесних творах, з одного боку, проявилися певні спадкоємні традиції, що йдуть від монодії, а, з другого, вже з'являються зовсім нові риси, що свідчать про формування класичних форм.

В.Протопопов, характеризуючи партесний спів, відзначав наявність у ньому форм "наскрізного типу" з "варіаційним проростанням" (Протопопов 1973, с.239). Як нам видається, джерела таких форм зародилися в монодії у рядково-варіантних та рядково-варіаційних формах. Але словесним рядкам у монодії відповідали музичні рядки, а в партесних творах – значно ширші побудови – епізоди. Між епізодами партесних творів існують інтонаційні зв'язки та варіантно-варіаційний розвиток тематичного матеріалу. Так, якщо монодичний зразок "Слава во вишних" ділився на 5 музичних рядків відповідно до тексту, то партесний твір на ці самі слова – на 4 епізоди і коду. В усіх епізодах має місце перемінність С – G (міксолідійського ладу). У другому епізоді (початкові слова "Днес восприємлет") у протиставленні вигуку всього хору "Днес" і ансамблю тенорів та басів відчутний завуальований початковий терцовий мотив (ре – сі) з першого епізоду (Див.: Додаток II, № 14, тт. 1 та 11-12). Крім того, спотерігається розвиток початкового тематичного матеріалу I епізоду в заключній частині II епізоду:

## II епізод



Другий такт третього епізоду (поч. слова "Днес ангели") також має інтонаційні зв'язки з першим епізодом (той самий ритмічний малюнок ) . Заключна ж частина третього епізоду розвиває танцювальні мотиви, які з'явилися в другому епізоді.

Четвертий епізод у зв'язку з повторенням слів першого рядка "Слава во вишних" спирається на той самий тематичний матеріал, що й перший, але в цьому партесному творі немає такої точної повторності, яка існує в монодичному зразку. Терцовий мотив (ре – сі, а потім соль – мі) звучить у перегукуваннях тенорових груп першого і другого хорів. Заключна кода побудована на тих самих вище наведених мотивах танцювального типу, які звучали в 2-му й 3-му епізодах. Отже, кожен новий епізод партесного твору, з одного боку, повторює або розвиває тематичні елементи попередніх, а, з другого, привносить нові елементи. Таким чином, виникає наскрізна форма з варіюванням типу проростання.

У партесних творах розвиток музичного начала призводить до того, що вже не тільки повторюються окремі слова і словосполучення, а на один і той самий рядок тексту звучать різні за музичним змістом епізоди. Прикладом цього може бути твір “Ангели успеніє”. Його текст ділиться на два рядки:

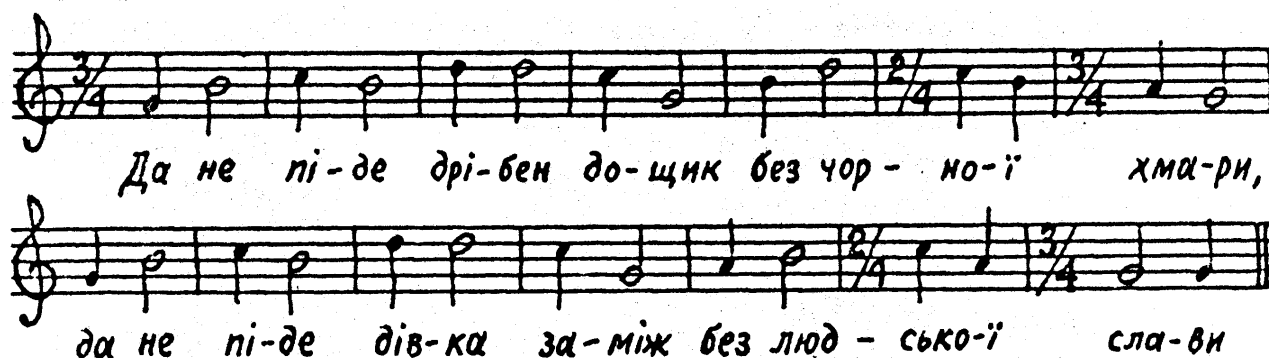
“Ангели успеніє пречистая зряше удивишася,  
Како дівая восходит от земли на небо”.

У монодичному зразку їм відповідають два музичні рядки (див.: Додаток II, № 7), а в партесному творі – три епізоди, бо на другий рядок тексту створено два різні за музичним змістом епізоди. Форма ж твору наскрізна з варіантно-варіаційним проростанням, що сприяло створенню тематичної єдності всього твору. Моторно-танцювальне начало, інтонації юбіляційного характеру, які сформувалися в першому епізоді, розвивалися в другому і в третьому епізодах. Отже, в таких формах важливу роль відіграє вихідний тематичний матеріал першого епізоду, який по суті є музичною моделлю, що розвивається. У зв'язку з тим, що мелодична модель ще не достатньо індивідуалізована, називати її темою (в тому розумінні, як використав цей термін Б.Асаф'єв) ще, мабуть, не можна. Але важливо відзначити, що відбувається процес її кристалізації (Герасимова-Персидська 1983, с.200), який призвів до виникнення індивідуалізованої теми в хоровому духовному концерті другої половини XVIII ст.

При деяких спільностях партесних творів з монодією в загальних принципах побудови наскрізної форми з варіантно-варіаційним проростанням у партесних творах усе ж таки з'являється ряд суттєво нових рис, не властивих монодії, які свідчать про вищий ступінь розвитку музичних закономірностей. Ці нові риси пов'язані з багатохорним звучанням партесного концерту. В цьому жанрі виникає інший вид дискретності, пов'язаної з відчуттям простору в багатохорній музиці, що сприяло і змінам у музичній формі. Н.О.Герасимова-Персидська відзначає, що тільки в партесному концерті вперше так яскраво проявилася “просторова координата” музичного твору (Герасимова-Персидська 1983, с.245). Завдяки принципу концертування (зіставлення хорів, окремих груп, спільне звучання всіх хорів) відбувається ефект просторового розширення і звуження. Таке ставлення до категорії простору в музиці, як відзначає М.Н.Лобанова, було типовим для барокового музичного мистецтва, бо воно “зуміло почути простір у музиці і музику в просторі, осмислити і прикрасити простір”. Простір перестав бути однорідним, а сприймається як дискретний, різнотембровий; він став важливим чинником музичної композиції (Лобанова 1985, с.239-240). Саме з таким явищем ми стикаємося і в партесних творах, які могли звучати в шкільній драмі. Художній простір втратив статичність; для нього стала характерною динамічність, яка досягається внаслідок використання принципу контрасту (перш за все, фактурного, тембрового, метро-ритмічного). Зростання ролі повторності й контрасту в музичній формі партесних концертів було важливим завоюванням емансипованої музичної форми. Унаслідок цього кристалізуються такі форми, як двочастинна, тричастинна і рондоподібна (Протопопов 1973, с.239; Герасимова-Персидська 1983, с.228). Отже, з боку музичної форми помітні перехідні тенденції від форм з “нестабільною” структурою до кристалізації певних ознак класичної форми. В кантах також помітні еволюційні тенденції в напрямку формування класичних форм. З одного боку, композиційні

особливості кантів ще обумовлені віршовою структурою тексту, а, з другого, вже помітний процес усамостійнення музичного начала і кристалізація таких форм, як період і двочастинна форма.

Значне місце в кантах займає повторність як один з важливих принципів організації музичної форми. Одним з чинників, який сприяв виникненню повторності тематичного матеріалу, мабуть, був текст. Повторність віршових розмірів і суміжне римування впливало, очевидно, на виникнення повторності і в музичних рядках. Прикладом цього може бути духовний кант “Хвалити тя достойно” (див. с.74). Відповідно до дворядкової строфи з повторюваним тринадцятискладником і суміжним римуванням у ньому повторюється музичний рядок. Змістова завершеність тематичного матеріалу, який повторюється, і певні елементи мелодико-ритмічної індивідуалізації, що сприяють легкому його запам’ятовуванню, вказують на кристалізацію форми періоду повторної будови. У формах такого типу відсутня взаємодія кадансів на відстані. Можливо, що на ранньому етапі формування періоду він мав саме таку структуру: повторні речення з однаковими кадансами. Не виключно, що така структура була запозичена з народної творчості. В українському фольклорі такі побудови зустрічаємо, наприклад, у пісні “Да не піде дрібен дощик” (Квітка 1992, № 48):



Крім точної повторності, зустрічається і варійована повторність, яка виникла внаслідок розвитку музичних закономірностей. Прикладом цього може бути кант “О Маріє, и дівице” (див.: Додаток II, № 22). Дворядковій строфі з повторюваним восьмискладником відповідають два речення з однаковими автентичними кадансами в g-moll. Але в цьому канті порівняно з попереднім музичне начало виявляє більшу самостійність. Про це свідчить повторність слів у першому і другому реченні. Завдяки цьому речення більш розбудовані (І речення – 2 т. + 3 т.; II речення – 3 т. + 3 т.); фрази в першому реченні перебувають у співвідношенні за типом “питання – відповідь”, а в другому – повторюються.

Повторення окремих слів призводило і до створення форми періоду з трьома реченнями. У канті “Тебе слава” друге і третє речення звучали на одні й ті самі слова. Але тут уже використовувався не повтор тематичного матеріалу, а його варіювання, причому між другим і третім реченням уже існують Д<sub>7</sub> Т співвідношення (див. Додаток II, № 23).

У канті “Глас слышан в Рамѣ” спостерігаємо формування періоду неповторної будови. Друге речення вносить деяку контрастність. У першому реченні переважає наспівно-ліричне начало, а на початку другого речення чотиридольний метр змінюється на тридольний і завдяки повторенню одного ритмічного малюнка (♩ ♪) виділяються секундові інтонації стогнання, які інтонаційно пов'язані з першим реченням (особливо це помітно в середньому голосі).

У кантах, які звучали в шкільній драмі, помітний процес кристалізації і двочастинної форми.

Про двочастинну форму свідчить не тільки наявність двох частин, кожна з яких має ознаки періоду, але й нестійко-фрагментарний характер початку другої частини, наявність у ній розробкових елементів, а також репризні ознаки в кінці другої частини. Але ці особливості проявляються в кантах по-різному. Можливо, що зародження в кантах двочастинної форми також у якійсь мірі було зумовлене віршовою структурою тексту. Такі передумови є, наприклад, у віршовому тексті канту “Два рази слѣп, кто впредь на смерть не взирает”, який має семирядкову строфу. У строфі виділяються дві частини: у першій повторюється довгий тринадцятискладовий віршовий рядок з суміжним римуванням; на початку другої частини відбувається процес дроблення на два п'ятискладові і на два шестискладові рядки з суміжним римуванням, а завершував строфу восьмискладовий резюмуючий рядок<sup>45</sup>. Відповідно до такої структури тексту виникала двочастинна музична форма. У першій частині повторювалося одне досить розбудоване наспівно-декламаційне речення з кадансом на звуці “до”; у другій частині помітні елементи розробковості. На початку другої частини наявні також елементи дроблення. Музичний процес членується на однотактні (спочатку 3/1, а потім 2/1) поспівки (фрази), які або повторюються, або секвенційно розвиваються (у віршовому тексті вони відповідають п'ятискладовим і шестискладовим рядкам). Друга частина канта розробляє інтонації першої. Закінчення строфи-куплета має підсумовуючий характер (див. Додаток II, № 27).

У канті “Коли дождусь я весела ведра” має місце подібна двочастинна форма, але її складові елементи не стільки впливають з текстових особливостей, скільки є виявом музичного формотворення. Так, унаслідок повторення слів перший чотирнадцятискладовий віршовий рядок у музичній інтерпретації ділиться на два речення з варійованою повторністю (основна мелодія звучить у середньому голосі). На другий рядок тексту, де також повторюються слова, припадає друга частина канта, в якій є елементи розробковості в повторюваних фразах і ознаки репризності. Форма наближається до квадратної структури (I частина - 4 т. + 4 т. = 8 т.; II частина - 4 т. + 3 т. = 7 т.). Але в цій двочастинній формі ще немає гармонічного зв'язку на відстані, бо і перша, і друга частина закінчуються на тоніці C-dur. Але серед інших духовних кантів зустрічаємо двочастинну форму з Д-Т співвідношенням двох частин, як, наприклад, кант “Народился нам спаситель” (ХНБ № 819553 № 11):

<sup>45</sup> Існують деякі відмінності у віршових розмірах між кантом з драми і піснею з “Богогласника”: у драмі перші два рядки дванадцятискладові, а останній – семискладовий.

На-ро-дил-ся нам спа-си-тель, все-го ми-ра ис-ку-пи-тель, пойте, во-спой-те ли-  
ки во вѣ-ки, тор-жествуй-те, ли-куй-те, во-спѣ-вай-те, и - грай-те

Прототип такої двочастинної форми, яка використовувалася в кантах, існував в українському фольклорі. Прикладом цього може бути народна пісня “Вербовая дошка пливала” (Квітка 1922, № 45):

Вер-бо-ва до-шка пли-ва-ла, по ній Ка-сю-ся хо-джа-ла,  
в лі-сі ка-ли-на, тем-на нь-ви-на, со-ло-ві-ень-ку, за-ще бе-чи

Як показує аналіз духовних кантів, які звучали в шкільній драмі, у них відбувався активний процес кристалізації форм періоду і двочастинних форм. В одних випадках такі форми впливали з віршово-структурних особливостей тексту, а в інших існували незалежно від них. У періодах уже спостерігається така характерна особливість, як повторність змістово завершеної музичної думки (речення), а в двочастинній формі накреслюються три етапи музичного розвитку: експозиційний, розробковий і репризний. Помітно, що в таких формах ще слабо розвинені гармонічні зв'язки на відстані, але в деяких кантах вони вже помічаються. Поряд з

неквадратними структурами спостерігається встановлення квадратності. Крім того, в кантовому жанрі відбувався процес переходу до індивідуалізованого тематичного матеріалу. Таким чином, у кантах XVII – першої половини XVIII ст. хоча й відбувався процес кристалізації класичних форм періоду і двочастинної форми, проте в цей час вони ще не мали завершеного вигляду. Це був ще перехідний етап, який припадав на епоху барокко. У зародженні таких форм, як нам видається, суттєву роль відігравали тісні зв'язки цього жанру з народним мистецтвом. Н.О.Горюхіна відзначає, що у багатьох випадках конструктивні основи народної пісні або танцю стали конструктивним кістяком (планом) гомофонного періоду (Горюхіна 1974, с.8).

Таким чином, новітні риси, які формувалися в стилістиці й формотворенні духовної музики, що звучала в драмах, мають ренесансно-ранньобароккові стильові ознаки. При цьому музика драм у стилістичному відношенні була досить різною. Тому в музичних номерах драм мав місце декламаційно-розспівний або кантиленний тип музичного матеріалу, характерний для культової монодії. У музичних номерах звучала пісенна, іноді з декламаційними елементами музика, властива кантовому жанрові, а також могли звучати широко розгорнуті композиції жанру партесного концерту.

## Розділ V

### ТИПОЛОГІЧНІ СПІЛЬНОСТІ І ЗВ'ЯЗКИ МІЖ ШКІЛЬНОЮ ДРАМОЮ ТА ДУХОВНОЮ МУЗИКОЮ

Типологічні спільності, які існують між шкільною драмою і духовною музикою, породжені двома важливими чинниками: 1) опорою авторів цих двох видів мистецтва на релігійні джерела; 2) особливостями культурних процесів в Україні на етапі переходу від середньовіччя до культури Нового часу (XVII – перша половина XVIII ст.), що пов'язані з загальноєвропейським стилем барокко.

У шкільній драмі і духовній музиці спостерігається близькість релігійно-моральних концепцій, сюжетних ситуацій, образної системи, символіки, поетичних засобів. Такі спільності пов'язані з опорою обох цих видів мистецтва на спільні джерела: догмати християнського вчення, заповіді Закону Божого, Біблію (Старий і Новий Заповіт), Псалтир та ін. Істини християнського вчення, Святого письма викладалися засобами театру та духовної музики, і це породжувало спільності між ними.

Спільним джерелом для шкільної драми і духовного канта була й церковна гімнографія, яка в перекладі з грецької на церковнослов'янську мову використовувалася в Богослужінні (як уже відзначалося, на ці тексти співалася монодія і партесні твори).

До схожостей у морально-релігійній концепції шкільної драми і духовної музики належить ставлення до Бога як всемогутньої сили, вияв любові до нього й прославлення його, звертання до нього з надією і проханням. Центральним у цих видах мистецтв є й образ Христа як Спасителя роду людського, заради якого він пожертвував собою, а також образ Богородиці – заступниці людей перед Богом. Їм протиставляється грішна людина, що хотіла дорівнятися Богові, грішник-злочинець Ірод, Диявол та ін.

Шкільній драмі і духовній музиці надавалася велика роль у морально-етичному вихованні людей згідно з заповідями Закону Божого і християнського вчення в цілому. Це відбилося в різних видах драм та духовних кантах, але особливо на це спрямовані драми-мораліте та духовні канти з морально-філософською тематикою. Автори драм виводять персонажів, які символізують гріхи і чесноти. Так, у великодній драмі “Дѣйствіе на страсти Христови списанное” з гріхом пов'язані такі сім персонажів, як Гордість, Захланність, Нечистота, Ворожнеча, Лінивство, Гнів, Блуд, а з чеснотами – Любов, Терпеливість, Покора, Доброзичливість. Роздуми над гріхом і чеснотами мають місце в духовних кантах з покайною тематикою. У духовному канті “А ! доколѣ окаянный” (“Богогласник” 1790, № 217) спотерігаються

схожості з каяттям Грішника у драмі “Комедія на Успеніє Богородиці” Дмитрія Туптала (2-а дія, 1 ява). У цьому покайному канті помітні театральні риси, що виражаються в застосуванні діалогічного принципу. Кант починається ніби звертанням грішника до Бога:

“Ах! доколѣ окаянный на свѣтѣ жию?  
Призри, Боже, со небес к тѣбе вопию . . .”

У другій частині канта звучить авторське моралізуюче слово (в драмах що роль часто виконував хор):

“Окаянный человек не трепещеши?  
Суету гониш, а на смерть не поминеш? . . .”

В останній строфі канта звертання грішника до Бога й Богородиці:

“Отягченный сый грѣхами молю владыко,  
Продолжими ко исправѣ время елико,  
Дѣво Мати Благодати . . .”

Християнська ідея “суєти суєт” і пов’язаний з нею мотив про “лукавство світу”, який досить часто використовувався в шкільній драмі (про це йшлося в II розділі), наприклад, у співі хору “О прелестна міра – лютейшаго звѣра!” з драми “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” (4-а ява), має місце і в духовних кантах, зокрема, “Свѣт, діавол, власне тіло” (“Богогласник” 1790, № 212):

“ . . . Не уповай здѣ на славу,  
Ни на крѣпкую державу,  
Ниже на серебро и злато,  
Все то ничтоже, и блато одидет . . .”

Цей самий мотив розробляється і в духовному канті “Кто добрѣ свѣт познает” (“Богогласник” 1790, № 208), але, крім цього, там ідеться про праведні діяння Лазаря, про які розповідає й драма “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія”.

Тема смерті й страшного суду, яка має місце в багатьох драмах-мораліте, зокрема, в драмі Г.Кониського “Воскресеніє мертвих”, наявна і в духовних кантах “Ах пора приходит – треба умирати”. Серед пісень “Богогласника” (1790 р.) знаходимо й кант з драми Г.Кониського “Два рази слѣп, кто впредь на смерть не взирает” (“Богогласник” № 238), що розкриває цю саму тему. З сюжетною ситуацією страшного суду пов’язаний мотив мук у пеклі. Він розробляється у 12-й яві драми “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” – муки Пиролобця в пеклі. Цей мотив звучить у ряді духовних кантів, як, наприклад, “Пам’ятайте Христіане”, “Тмит боязнь сердце”, “Помяните, помолитесь ко Господу” (“Богогласник” 1790, № 237, 240, 241).

Спільні риси між шкільною драмою і духовною музикою спостерігаються і в інших сюжетних ситуаціях. У розробці різдвяної тематики в хоровій музиці і в шкільній драмі повторюються три спільні сюжетні ситуації, основним джерелом яких є Новий Заповіт: перша – про пастухів, яким ангел сповістив про народження Христа, після чого вони його вітають у вертепі; друга – про волхвів, які йдуть на поклон Ісусові у вертеп; третя – про Ірода, вбивство ним дітей, з чим пов’язане оплакування матерями своїх дітей. У шкільних драмах кожна з цих ситуацій

розробляється в окремій сцені. У “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала 3-я і 4-а яви присвячені пастухам; у 7-й яві коротко представлена ситуація про волхвів (царів) і досить широко розгорнуто сюжет про Ірода (6-а – 17-а яви). У народній вертепній драмі всі ці три сюжетні ситуації послужили основою першої дії.

Автори драм і особливо духовних кантів могли орієнтуватися й на церковну гімнографію, бо серед її зразків є співи, які мають “подійний” характер і викладають ніби “схему” цих трьох ситуацій:

“Господу Исусу рождшуся от святых дѣвѣца,  
просвѣтишася всяческая.  
Пастыремъ свиряющимъ,  
и волфомъ кланяющимся:  
Ангеломъ воспѣвающимъ,  
Иродъ мѣтается:  
яко Богъ во плотию явился:  
Спасъ душамъ нашимъ”

(Ірмолой з ЦНБ, ф. VIII, № 20 м/184,  
арк. 382 зв. – 383).

Аналогічний “подійний” характер мають і деякі духовні канти, в яких відображені ці самі три сюжетні ситуації:

“Новая радость свѣту ся зъявила:  
Пречиста панна сына породила  
Во Вифлеѣмѣ мѣстѣ велми рано,  
Витати пана пастыремъ казано  
Звѣзда услугу тую отправляла:  
Царей Персидскихъ к нему проводжала  
Принесли ему лѣван, смирну, злато,  
Взяли заплату небесную зато.  
Иродъ злосливый з того засмутился,  
Же царь превѣчный на свѣтъ народился,  
Казалъ воиномъ повсюду искати,  
В пень отрочата дволѣтни стинати . . . ”

(“Богогласник” 1790, № 19).

Часто сюжет про пастухів і волхвів у гімнографії й духовних кантах об’єднуються в одному зразку. При цьому спільним для них є ніби зрине змалювання вертепної сценки, що пов’язує їх з “вертепними” сценами в шкільних драмах. Саме це зустрічаємо в ірмосах та стихирах на Різдво Христа:

“Таинство странное вижу и преславное,  
Небо, сущу пещеру, престолъ херувимскій, дѣвицу:  
ясли, вомѣстилище; в немъ же возлеже  
нево мѣстимый Христосъ Богъ . . . ”

(Ірмолой з ЦНБ, ф. VIII, № 20 м.184,  
арк.43-43 зв.)

А ось змалювання “вертепної” сцени у духовному канті:

“Божіє нынѣ рождество соединяет торжество . . .  
пастыри пѣсни слышаху ко Вифлеєму течаху,  
в яслѣх обрѣтоша, к рожденному припадоша . . .  
Мати прі яслѣх сѣдѣше, Іосиф ся удивляше,  
вол и осел тамо сташе, творца своего познаша . . .”

(Рукописний збірник кантів з ХНБ,  
№ 819553)

З розробкою перших двох сюжетних ситуацій, зокрема, зі славленням події народження Христа-Спасителя пов’язана спільна для шкільної драми й хорової музики світло-лірична, радісно-гімнічна (панегірична) образна сфера. Можна припустити, що в її виникненні у шкільній драмі (в окремій групі музичних номерів) та в духовній музиці певну роль зіграли тексти церковної гімнографії, в яких звучить заклик до славлення Ісуса, до радості, вселюдського святкування:

“Веселитесь праведніи,  
небеса радуйтеся:  
возыграйте горы  
Христу рождшуся . . .”

(Ірмолій з ЦНБ, ф.VIII,  
№ 20 м/184, арк.398 зв.).

До таких співів відноситься і стихира “Слава во вишних”, яка, як відзначалося, виконувалася досить часто в шкільній драмі. У духовних кантах та музичних номерах драм також нерідко звучить заклик радіти, веселитися.

Крім того, між духовними кантами й музичними номерами шкільних драм радісно-гімнічної образної сфери, пов’язаними з народженням Христа, спостерігається текстова близькість, яка свідчить про їх зв’язки і взаємовпливи.

*Духовний кант:*

“Вселенная веселися,  
Бог от дѣви днесь родися”  
(Рукописний збірник кантів  
з ЛНБ, НТШ-339)

*“Комедія на день Рождества Христова”:*

“Весь мир нынѣ веселися,  
Христос спаситель родися”  
(Резанов 1927, вип.IV, с.121).

*Духовний кант;*

“Слава буди во вишних Богу,  
даишему радость премногу”  
(“Богогласник” 1790 р., № 11).

*“Дѣйствіе на Рождество Христова”*

“Слава в вишних буди единому Богу,  
сотворшему на земли мир и любовь многу”  
(Резанов 1927, вип.IV, с.159).

Сюжетна ситуація про Ірода в хоровій музиці не має такого широкого втілення, як дві попередні ситуації. У церковних гімнографічних текстах Ірод лише згадується, а серед духовних кантів знаходимо всього декілька присвячених цьому сюжету, як, наприклад, “Шедше тріє царѣ”, “В день Христова рожденія” (ХНБ, № 819553). В останньому змалювана жахлива картина вбивства дітей і страждання матерів:

“... Били, сѣкли, ругалися, яко убійцы, зли разбойницы:  
кричат дѣтки, плачут матки, як насмертницы...”

(Рукописний збірник кантів з ХНБ,  
№ 819553)

У “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала цій пісні відповідає німа сцена, у якій здійснювалося “убиение отрочат неслышимое, но зримое” (Резанов 1927, вип.IV, с.128).

У ситуації про Ірода часто повторюється мотив оплакування Рахіллю своїх дітей, узятий з євангельського тексту. Можливо, що євангельський текст вплинув і на виникнення одного з текстів музичних номерів. Так, у Євангелії від Матфея наводиться пророцтво Єремії (у зв’язку зі злодіяннями Ірода) такими словами: “Голос чути в Рамі, плач і ридання і голосіння тяжке; Рахіль плаче за дітьми своїми й не хоче втішитися, бо їх вже нема”. Очевидно, цей текст вплинув на створення “пѣнія”, яке звучало в драмі “Комедія на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала:

“Глас слышав – в Раме Рахили рыдаше,  
яко любезних чад сиі не видяше  
Вопль іспускаше...”

(Резанов 1927, вип.IV, с.128)

Цей текст увійшов у рукописні кантові збірники як духовний кант. У рукописному збірнику кантів ЛНБ (НТШ, 339) цей мотив виступає у вигляді драматичної сценки – діалогу між співаком і Рахіллю в канті “Не плач Рахили зря, чада цѣли”. Співак (“Пѣвец”) заспокоює Рахіль, сповіщаючи, що діти на небі. Сюжетно близькою до цієї пісні-сценки є 9-а ява драми “Дѣйствіе на Рождество Христово”, у якій передано плач Дочки Сіонської за своїми дітьми, і хор (“пѣніе”) її заспокоює. У драмах автори іноді подають узагальнений образ плачу матерів, як, наприклад, у драмі “Дѣйствіе на Рождество Христово” (9-а ява). Таким чином, при розробці третьої ситуації в духовних кантах і в різдвяних драмах виникає спільний жанр монологів-плачів, з яким пов’язана лірико-драматична образність і яка є контрастною до гімнічно-панегіричної.

У спільних сюжетних ситуаціях спостерігається повторюваність атрибутів, що мають символічне значення. Зокрема, до таких атрибутів відносяться дари – “злато, смирно, ливан”, які приносять волхви Ісусові. У різдвяній декламації П.Беринди у виступі сьомого отрока розкривається символіка цих атрибутів:

“Смирно, як смертного Христа почтили  
И през ню въскресеніе его значили  
И злато, як кролеви, было теж отдано,  
През що царство его было фігуровано.  
Ливан теж и тот, як богу офѣровали  
И несмертность его презень выражали”

(Українська поезія 1978, с.200)

Хоч духовний кант і шкільна драма тісно пов’язані з церковною гімнографією, однак ще більше зв’язків можна знайти між духовними кантами й шкільною драмою. Вони становлять уже новий етап втілення релігійної тематики. Так, у розробці

різдвяної тематики спостерігається інтерференція релігійного змісту з народно-побутовими елементами. Народно-побутовими рисами насичені виступи п'ятого Отрока з декламації П.Беринди "На Рождество Христова вѣршѣ", де йдеться про те, як пастухи після поклоніння Ісусові веселилися:

"И преч юж отшедши почалисьми спѣвати,  
И з радости оноѣ гойне выскакати.  
През поле до стад своих що в скок ся маючи,  
В пишалки весело собѣ заграваючи.  
По том пѣсни почалихми просто складати  
И при музицѣ пастырской кориктовати . . ."  
(Українська поезія 1978, с.199).

Подібна сцена відтворена і в духовному канті "Нынѣ Адаме возвеселися":

" . . . потом грали, во кимвали,  
со свѣрилми, и сопѣли  
спѣвали, плясали"  
(Рукописний збірник кантів  
з ЛНБ, НТШ-339).

Сцена пастухів у різдвяній драмі Димитрія Туптала також має народно-побутовий характер. У цій драмі підкреслюється бідність пастухів:

"Подобало б, да бы мы тя подарили,  
Послали б што мяконно или чим покрыли  
Но прости: нищи есми, имамы ничтоже"  
(Резанов 1927, вип.IV, с.107).

А в духовному канті "Нынѣ Адаме возвеселися" про вплив народно-побутових елементів свідчать дари, які пастухи приносять Христові:

"Кладутъ булку и гомулку,  
а до того масла много,  
из ягням перед дитям . . ."  
(Рукописний збірник кантів  
з ЛНБ, НТШ-339).

Серед різдвяних віршів зустрічаються й гумористичні, як, наприклад, "Псалом утѣшний на рождество":

"Гой гой сядѣмо в коло  
а весело заспѣваймо,  
вихваляймо Бога рожденнаго,  
в яслях положеннаго,  
Гой гой ти ж, Гаврилку, пий горѣлку,  
а ти, Грицю, дай скляницю, наливайте меду . . ."  
(Рукописний збірник віршів  
з ЛНБ, АСП-213).

У розробці великодньої тематики є багато спільного між шкільною драмою і духовною музикою. З оповідями Старого заповіту про гріхопадіння першої людини

пов'язана спільна сюжетна ситуація про плач першої людини. Такого роду "плач" є майже в кожній з відомих великодніх драм. Прообразом таких плачів міг бути церковний гімнографічний текст, який також являє собою плач Адама, вигнаного з раю: "Съде Адам прямо раю". У ньому ж згадується "Прелестъ лукава", яка в шкільній драмі стає алегоричною дійовою особою. У самому гімнографічному тексті наявні сценічні риси. Починається він ніби словами автора:

"Съди Адам прямо раю  
и свою наготу рыдая плакаше",

а далі продовжується плач-монолог Адама:

"Увы мнѣ, увы мнѣ  
Прелестію лукавою увѣщанію быти,  
И окраденію и славы удаленію.  
Увы мнѣ, простотою нагому.  
Нынѣ же недоумѣнію.  
Но о раю, к тому твоєя пища наслаждуся.  
К тому бо не узрю Господа Бога моего и создателя  
Во землю бо пойду,  
От нея же и взят бых,  
милостивый, щедрый,  
щедрый вопію ти:  
помилуй мя падшаго"

(Ірмолой з ЦНБ, 1-3367, арк.324).

Серед духовних кантів "Богогласника" 1790 р. знаходимо також "Плач Адама Праотця из Рая изгнаного" "Уви откуда отпадох бѣдный" (№ 38). Спільними рисами між церковним гімнографічним текстом, духовним кантом і аналогічними плачами з шкільної драми є відтворення емоційного горювального стану, страдницько-експресивний тон вислову, і звідси – насичення текстів вигуками (як, наприклад, "уви"), окличними реченнями.

Приспів духовного канта:

"Уви, уви, уви о горе!"

З великодньої драми невідомого автора:

"Уви мнѣ, о Боже, кто ми днесъ поможе  
Грѣшной окаянной!"  
(Резанов 1926, с.319).

Спільним є стан обурення і відчаю через втрату того, що було в раю, і через те, що Адам стає простим смертним.

З духовного канта:

"Жилем ах! Прежде як владика,  
Была мнѣ в сластях сытость велика,  
Но господство все измѣнися  
И богатство все истощися".

З трагедокомедії С.Ляскоронського:

"Смертними нинѣ болѣзни пронзенна,  
Уготовися мнѣ вѣчна геенна.

Роскошей райских мнѣ не оглядати,  
На вѣк страдати”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.293).

Прикметникова рима, яка намічається в гімнографічному тексті (окраденню – уделенню), спостерігається і в духовному канті:

“В чем я тогда бывал *лишенный*,  
Весь бых як селпій цвѣт *украшенный*”,

а також і в Плачах зі шкільної драми:

“Не угасят днесь пламени *огненна*,  
Мнѣ *уготовленна*”.

Гімнографічний текст давав основну спрямованість емоційно-образної сфери, яка поглиблювалася в поезії духовної пісні й шкільної драми. У порівнянні з гімнографічним “плачем” у духовній пісні “Уви откуда” і “плачах” шкільної драми з’являються нові риси, що відбивають тенденції барокко. У них зростає експресивність у розкритті сумного емоційного стану. З’являються нові поетичні риси. Так, у духовному канті з “Богогласника” “Уви откуда отпадох бѣдный” і в “плачах” з шкільних драм зустрічаємо алегоричний образ моря (або рік) сліз, у якому перша людина хоче втопити своє горе. Цей образ у канті з’являється в приспіві (“Очеся, лійте, лійте слез море”); у “Плачеві” з драми “Царство Натури Людской” зустрічається цей самий образ:

“Источѣте ми воды, слез велики  
Слезное море”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.127)

Весь духовний кант з “Богогласника” побудований на підкресленні, характерних для бароккової поезії контрастах:

“Се из царя нищ сотворихся,  
от порфири в руби одѣхся . . .  
Ах! Из рая в ров преселихся,  
От сладости в горестъ зближихся”.

Контрасти мають місце і в “плачах” зі шкільної драми, як, наприклад, з “Царства Натури Людской”:

“От свѣта во тму, от жизни ко смерти . . .  
Бист прежде рая прекрасного пани,  
Роскошь и Воля в ей руцѣ дани  
Быша от Бога,  
Нынѣ же – ах, жаль – падаше в юзи,  
Аки рабою владѣют недузи  
Болест премнога”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.130)

Усе це вказує на близькість поетики духовного канта і “плачів” шкільної драми та на можливість впливу гімнографічного “плачу” на їх виникнення,

Як показав аналіз великодніх драм і духовної музики, у них нерідко повторюється сюжетна ситуація про “страсті Христові”, що виникла на основі Євангельських

оповідей (моління Христа у Вертограді, зрада Іуди, суд Пилата над Христом, розп'яття Христа, його муки і смерть). У великодній драмі "Дійствие на страсти Христовы списанное" цьому присвячена вся III дія. Відповідно до традицій шкільної драми у цій дії виступає не сам Христос, а, як зазначено в ремарках, "Образ самого Христа во Вертоградѣ молящагося..." (2-а сцена), "Образ самого Христа, страждующего у столпа..." (4-а сцена), "Образ самого Христа, вѣнец терновый на себѣ носяща..." (6-а сцена), "Образ самого Христа, несуща крест на Голгофу" (8-а сцена), "Образ распятого Христа поставляется" (11-а сцена), що могло означати або виставлення малярських картин з відповідним змістом, або живу картину (німу сцену). Дії як такої немає, а про всі ці події розповідають виступи 12-ти Юнаків.

Ці самі події в "тезисному" вигляді розкриваються в канті "подійного" типу, як, наприклад, "Христе, царю справедливий":

"... Гдись молися в Вертоградѣ,  
вѣдалесь от хитрой здратѣ,  
Яко ученик лукавый  
Предасть тебе, цѣловавый ...  
Кажет Пилат обнажити,  
При столпѣ ты люто бити ...  
Обнаженній средѣ града  
Бог твой окрутне пострада ..."  
(“Богогласник” 1791, № 40)

Сюжетна ситуація "страстей Христових" досить широко розроблена в гімнографічних текстах у Службі страстей, зокрема, в стихирах на Велику п'ятницю й суботу. Деякі з них мають подійний характер і розповідають про всі події:

"Распентишуся Христе, вся твар видяши, трепетае,  
основанія земли колеблящеся ...  
церковная завѣса раздрася на двое ...  
предстояши же Мати твоя вопіюше. Плачуши матерски.  
Како не возридаю и утробы моея не бію,  
зряще ты нага,  
Яко осужденна, на древѣ висяща,  
распятий и погребенный ..."

(Ірмолой з ЦНБ, 1-3367, арк.371).

У двох центральних стихирах на Велику п'ятницю – "Тебе одѣющагося", "Прийдѣте, ублажим Іосифа", які пов'язані мотивом про Іосифа і зняття Ісуса з хреста, спостерігаються сценічні риси. Початок першого співу сприймається як слово автора, а далі йде плач Богородиці "Уви мнѣ, сладкій Ісусе". Особливо цікава своїми сценічними рисами стихира "Прийдѣте, ублажим Іосифа". Після початкових авторських слів:

"Прийдѣте, ублажим Іосифа приснопамятного,  
иже в нощи ко Пилату пришедша  
и живота всѣх испросивша ..."

тричі Іосиф звертається до Пилата з проханням дати йому тіло Христа: "Дажь ми сего страннаго ...". Після цього звучить "плач" матері-Богородиці ...

“Уви мнѣ, чадо мое,  
Уви мнѣ, свѣте мой . . .”

Про наявність у христологічному циклі гімнографії театралізованих рис свідчить і той факт, що серед наспівів цього циклу існує зразок “Не ридай мене, мати”, який є своєрідним монологом Христа, що заспокоює Богородицю. За змістом гімнографічним стихирам “Тебе одѣющагося” і “Прийдѣте, ублажим Іосифа” у шкільній драмі відповідають цілі сцени. У трагедокомедії С.Ляскоронського це 5-а ява, у якій Йосиф з Никодимом знімають Ісуса з хреста. Мотив оплакування Богородицею розп’ятого Христа займає помітне місце в духовних кантах і в шкільній драмі. Цей мотив зустрічаємо в духовних кантах “Матер Бога иста и дѣва пречиста” (ЛНБ, НТШ-356), “Нас дѣла распятого Марія видяши”, “О дѣвице всячестная” (“Богогласник” 1790, № 101, 102). “Уже ты лишаюся, сладко мое чадо” (ХНБ, № 819553). Часто такі пісні є плачами-монологами. Аналогічний плач-монолог Богородиці звучить у 3-й яві III дії трагедокомедії С.Ляскоронського. Ряд спільних рис спостерігається між духовним кантом “О дѣвице всячестная, мати благословенная” і “плачем” Богородиці з трагедокомедії С.Ляскоронського. У вступній частині канта йдеться про страждання Богородиці:

“Ты же с плачем вопіяла  
И непрестанно ридала,  
жалостный глас испускала”,

а далі кант продовжується як “плач” Богородиці:

“Уви мнѣ, любимый сыну,  
Оставляеш мя єдину,  
В девятую годину . . .”

Спільні риси спостерігаються в розгортанні змісту канта й “плачу” з драми. Як у канті, так і в “плачі” з трагедокомедії передається потрясіння матері, яка побачила розп’ятого сина. Пор. у трагедокомедії:

“Увы мнѣ, что вижу нинѣ  
В печальной сей годинѣ?  
Ах, творца уязвленна,  
Яко кресту пригвожденна . . .”  
(Резанов 1926, вип.III, с.307)

У духовному канті:

“Вижду ты окровавленна  
Ребра твоя прободенна”.

Мати звертається до Ісуса і просить промовити:

У трагедокомедії:

“И вопью з сердца к тебѣ:  
Проглаголи к твоей рабѣ,  
Нехай ты в сію годину  
Услишу, паймилішій сину”.

У духовному канті:

“Испусти глас, чадо мое,

Да услышу слово твое,  
Поне еще остатное . . .”.

Мати бажає вмерти разом із сином.

У трагедокомедії:

“Милосердствуй надо мною,  
Нехай умру здѣ с тобою”.

У канті:

“Где же преклоню главу свою,  
З ким утѣшу жалость свою,  
Чем мя не поймеш с собою?”

Спільним між цим кантом і “плачем” Богородиці з трагедокомедії С.Ляскоронського є також восьмискладовий віршовий розмір. Дієслівна рима, яка зароджується в гімнографії, зокрема, у вище відзначеній стихирі “Прийдѣте, ублажим Іосифа” (пришедша – испросивша), має місце і в духовному канті (вопіяла – ридала), і в “плачі” Богородиці:

“Волни жалю мя *смущают*  
Слезой уста *заливают*”.

Як і розглянуті раніше “плачі” першої людини, ці “плачі” багаті на оклики, окличні й питальні речення.

В цілому ж у шкільній драмі при розробці сюжетної ситуації про розп’яття Христа нерідко зустрічаються “плачі”. У драмі “Дѣйствіе на страсти Христови списанное” у 13-й сцені виступає алегоричний образ “Плачу”, який “ридає умершого и во гробѣ положеннаго Христа”, у драмі “Торжество Естества Человѣческаго” (І дія, 8-а ява) звучав “плач” алегоричного образу Побожності – возлюбленої, яка “грядет к Голгофе, гдѣ, уздрѣвши распятаго между скорбными аггелами, ридает: “Тако ли в канѣ внушаючи брака” (Резанов 1926, вип.ІІІ, с.241). Співчуття стражданям Христа наявне не тільки у відзначених номерах, але і в ряді інших воно займає значне місце, – як у великодній драмі, так і в цілому ряді духовних кантів. Але при розробці цієї тематики в текстах духовних кантів і поезії шкільної драми помітне прагнення авторів яскравіше й глибше виразити лірико-скорботний стан порівняно з гімнографічними текстами. Спільною рисою в них є прагнення вразити слухача жахливою картиною страждань Ісуса з натуралістичними елементами, що були характерні для поезії барокко. Пор.: у духовному канті “Вижду тя на кресті”:

“Гвоздми же руцѣ, так теж нозѣ  
острими пробитія сквозѣ  
Кровію изтекшыя . . .  
Копієм сердце прободенно излѣя кров и воду...”  
 (“Богогласник” 1790 р., № 45).

Зі співу ангелів у трагедокомедії С.Ляскоронського:

“Множество ран, ах . . . ужасает,  
Ум удивляет . . .  
Святіи твои вси члени

Видимо, ах, уязвленни.  
Иже иногда биша над свѣт били  
Днесь очернѣли.  
Оче в млеку измовенни,  
Яко уже скровавленни”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.308)

Спільною рисою для духовних кантів і шкільної драми є персоніфікація явищ природи, які реагують на цю жахливу картину.

З духовного канта “Изидѣте, дщери Сіонскіє”:

“Небеса недоумевают,  
Солнце и луна свѣтити престают,  
Каменіе падеся  
И земля ужасеся”

(“Богогласник” 1790 р., № 42).

З трагедокомедії С.Ляскоронського (спів ангелів):

“Земля бездушна снѣденна,  
Видяши тя уязвленна,  
Каменная твердь сіце ужасеся,  
Яко падеся.  
Солнца луча помрачает,  
Свѣт свой луна сокривает,  
На твоя страсти зрѣти немогуще  
Естество суще”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.308).

Образ тернового вінка, що символізує муки Христа, повторюється у гімнографії, духовній пісні та в шкільній драмі.

Зі стихир на велику п’ятницю:

“Совлекоша с мене ризи моя . . .  
Возложиша на главу мою вѣнец от тернія”  
(Ірмолій з ЦНБ, І–3367, арк.371 зв.).

З духовного канта “Изидѣте, дщери Сіонскіє”:

“Облекоша Спасе тя баграницу,  
Вѣнец возложиша терновій на главу”  
(“Богогласник” 1790 р., № 42)

З трагедокомедії С.Ляскоронського (спів ангелів):

“Нинѣ же на твою главу  
Вѣнец от терній острих уплетенній  
Видим сложенній”

(Резанов 1926, вип.ІІІ, с.308).

Отже, у гімнографії зароджується, а в духовному канті й шкільній драмі розвивається лірично-скорботна образність. І саме у христологічному циклі при розробці сюжетної ситуації про страсті Христові лірично-скорботна образність як

у гімнографії, так і в духовних кантах та в шкільній драмі досягає максимуму виразності. Це – своєрідна драматична кульмінація.

Другою повторюваною сюжетною ситуацією у христологічному циклі в гімнографії, духовних кантах та в шкільній драмі є воскресіння Христа. В усьому цьому комплексі це – радісно-святкові співи гімнічного характеру, які славлять воскресіння Христа, визволення людей. Такий радісно-гімнічний характер у розробці цієї сюжетної ситуації зародився в гімнографічних текстах.

З воскресенського канону:

“Небеса убо достойно да веселятся,  
Земля же да радуется, да празднует,  
же мир видимый же ввес и не видимый  
Христос бог востал ест веселіе вѣчное”  
(Ірмолій з ЦНБ, 112/645 с, арк.164).

Ця ситуація розробляється в цілому ряді духовних кантів: “Изѣйдете ангелов лики”, “Играй, Иерусалым новый”, “Хвалу Богу воздати премногу”, “Воскликнимо піснь начнімо” (“Богогласник” 1790 р., № 50, 51, 56). У великодній драмі “Торжество Естества Человѣческаго” цьому відповідає 7-а ява III дії. Як у текстах гімнографії, так і в духовних кантах та у великодній драмі спільним є радісний, тріумфуючий емоційний стан:

Духовний кант:

“Воскликнѣмо, пѣснь начнѣмо,  
всю твар в радость созовѣмо”  
(Рукописний збірник кантів з ЛНБ,  
НТШ-339).

Повторюваним мотивом в усьому комплексі у цій ситуації є славлення Христа, який переміг злі сили.

Крім спільностей у змісті, спостерігається і деяка повторність літературних висловів у поезиці. Так, диявол-Люципер характеризується як “князь тми”.

У духовному канті “Іерусалиме днесь празднует”:

“... Князь тмы трепещет, сильный стрѣли нань мечет”  
(“Богогласник” 1790 р., № 55).

З виступу Милості Божої у драмі “Торжество Естества Человѣческаго”:

“Бог миѣ даде тми князя ногами попати”.

У панегіричних воскресенських піснях, які втілюють стан торжествування, часто згадується гра на різних інструментах.

З духовного канта “Хвалу Богу воздати премногу”:

“Воспой красно в гусли велегласно,  
В арфи преизбранны, на то зготованны,  
В отроковицы, пойте на цѣвницы,  
Пріємше органи, воспойте пеаны”  
(“Богогласник” 1790 р., № 51)

З тієї ж нагоди – перемоги Христа над дияволом – у 4-й яві III дії драми “Торжество Естества Человѣческаго” згадується гра на різних інструментах;

“Мнѣ паче всѣх достойно днес торжествувати,  
Со свѣрилми и гусльми гойне ликовати:  
Да вострубят мнѣ нинѣ велегласни лики,  
Пѣснь вся соложивши мудри человекѣ;  
Да восклицают мнѣ днес Давида тимпани,  
Яко побѣжден ест воспоющій на ны”

Крім вище повторюваних сюжетних ситуацій з різдвяною і великодньою тематикою, зустрічається і ряд інших, що мають місце в духовній музиці і драмах-міраклях. Важливе місце займає сюжетна ситуація про успіння Богородиці. Їй присвячений ряд стихир, ірмосів у гімнографії, ряд духовних пісень у “Богогласнику” та інших збірках духовних кантів. Вона розробляється в драмі-мораліте Димитрія Туптала “Комедія на Успеніє Богородицы”. З церковною символікою пов’язана повторність у духовній музиці й шкільній драмі деяких атрибутів Богородиці. Так, зокрема, з її образом асоціюється “лѣствица”, яка символізує перехід з землі в небо. Цей атрибут Богородиці часто згадується у гімнографії:

“Тебе мысленную и душевную  
Лѣствицу, на ней же Бог наш утвердися:  
Тобою небеса обрѣтохом восхождение  
пѣснями немолчными, Богородице величаем”

(Ірмолей з ЦНБ, ф.VIII,

№ 20 м/184, арк.76-76 зв.).

Про цей самий атрибут йдеться у 1-й сцені I дії драми Димитрія Туптала і “пініє” роз’яснює його алегоричну суть:

“Лѣствица з земли небес досязает, ко Богу дерзает  
Лѣствица дщер ти, а степени – дѣла  
Добрии, яже будет ти дѣва,  
Дѣвая пречиста: тою всѣ спасемся  
В небо подведемся”

(Резанов 1928, вип.V, с.193).

Крім цього, спостерігається текстова близькість вірша “Возбранной воеводѣ, смерть в вѣки побѣдившой” з драми Димитрія Туптала і кондака Богородиці з гімнографії “Возбранной воеводѣ побѣдительная” (див.: Додаток II, № 13), що є свідченням впливу гімнографії на створення поетичних текстів шкільних драм.

Гімнографія, очевидно, впливала на зміст і певне коло емоційної образності духовних кантів і шкільної драми при розробці сюжетної ситуації про успіння Богородиці. Серед гімнографічних текстів, зокрема, стихир на успіння Богородиці, переважають зразки прославлявального характеру, які величають Богородицю.

З ірмосу:

“Чистую и пречистую матер и дѣву  
гласы немолчными вси вѣрныи,  
благочестно яко Богородицу величаем”

(Ірмолей з ЦНБ, ф.VIII,

№ 20 м/184, арк.76).

Під впливом гімнографічних текстів такого типу в духовних кантах і в шкільній драмі могли виникнути зразки славильного характеру з подібним змістом. До них належать духовні канти “Радуйся, ангелов лики”, “Веселися, горнії Сіоне” (із “Богогласника” 1790 р.). Прославлювальні співи Богородиці звучать і у виступах трьох ангелів, зокрема, у співі “Радость наша неизглаголанна” з 3-ї яви драми Димитрія Туптала. У цій же яві Димитрій Туптало, як уже відзначалося, використовує стихиру та ірмос на успіння Богородиці “Обрадованная радуйся”, “Ангели успеніє”.

У зв'язку з тим, що Богородиця (згідно з християнським ученням) виступає заступницею людей перед Богом, виникає багато духовних кантів, у яких звучить звертання до неї по допомогу. У “Богогласнику” – це цілий розділ “молитовних пісень до Богородиці”. У драмі Димитрія Туптала цей сюжетний мотив розвивається в сценах з грішником (II дія). Особливо важливим є те, що в розробці цього сюжетного мотиву про заступництво Богородиці спостерігається поєднання релігійного змісту з тогочасними політичними подіями. Це спостерігаємо в кінці драми Димитрія Туптала “Комедія на Успеніє Богородиці”. В останніх віршах звучить звертання до Богородиці з проханням захистити християнський народ від “невірних”:

“Прійми меч, им же убы всѣх невѣрных,  
защити же христиан всѣх правовѣрных”  
(Резанов 1928, вип.V, с.238)

І в цій останній яві драми Богородиці підносять бойові атрибути (пернач, прапор, шолом, трубу та інше). Димитрій Туптало писав цю драму в кінці XVII ст. ще в часи його діяльності в Україні і тому він, очевидно, мав на увазі боротьбу українського народу проти турецьких завойовників, у зв'язку з чим звучало звертання до Богородиці по допомогу (Резанов 1928, вип.V, с.83). Ці самі політичні події знайшли відбиття і в духовному канті “Весело спѣвайте, челом ударяйте” (“Богогласник” 1790, № 12). У ньому йдеться про боротьбу з турецькими загарбниками в Збаражі у 1675 році:

“В час збаражской войны, бяху неспокойны  
Гради вся от бѣсурманов  
фортецѣ ломлющих, кров нещадно ллющих  
З православных хрістіанов”.

Спостерігається повторність сюжетної ситуації і про Олексія – чоловіка божого. Легендарна історія з Олексієм, що лягла в основу драми-міракля, розробляється і в духовному канті “Лик составим пѣсенны” (ХНБ, № 819553), який, маючи “подійний” характер, коротко розповідає про відречення Олексія від земних радощів і його бажання служити Богові. Близькими за змістом є плачі з драми про Олексія (спочатку нареченої, а в кінці драми – матері) і духовний кант з “Богогласника” “Коханого ся оставала” (№ 185), що звучить як плач-монолог матері Олексія:

“Коханого ся остала  
Мати сына, и ридала:  
Ах мнѣ! Ах мнѣ! оплаканный свѣте!  
Сыну, сыну Алексію цвѣте! . . .”

Аналогічний з цим кантом є плач Матері з драми про Олексія, чоловіка Божого (II дія, 2-а сцена)<sup>46</sup>. У цій драмі плач Матері викладений прозовим текстом і, як визначав В.Резанов, запозичений невідомим автором драми з легенди, опрацьованої Агафієм Критським (Венеція, 1644)<sup>47</sup>. Хоч плач Матері з драми і кант із “Богогласника” дуже схожі за змістом, проте духовний кант написаний віршем; він більш емоційно й поетично передає страждання Матері. Це по суті музично-поетичне втілення того, що закладене в прозовому тексті плачу Матері з драми.

Типологічні спільності, які спостерігаються в релігійно-моральних концепціях, сюжетних ситуаціях, сприяли тісним зв'язкам між церковною гімнографією, шкільною драмою і духовними кантами. Виконання церковної гімнографії (монодії, партесних творів), духовних кантів і шкільної драми було пов'язане з церковним календарем. “Календарний” принцип лежить в основі систематизації церковної гімнографії у Ірмоліях; він же має місце і в рукописах кантів, у друкованому “Богогласнику”. Цілком можливо, що в дотриманні “календарного” принципу в збірниках духовних кантів і особливо в “Богогласнику” відіграла певну роль календарна структура Ірмолію. У “Богогласник” входили такі групи кантів: I частина – різдвяні, на Богоявлення Господнє, на Стрітення Господнє, в неділю блудного сина, на вхід Господній в Єрусалим, страсті Христові, на Воскресіння та Вознесіння Христове, на зішестя св. Духа, пресвятій Тройці, Преображення Господнє, на Воздвиження чесного Хреста; II частина – канти, присвячені Богородиці (на її Різдво, на Покрову, на Введення в храм, на Благовіщення, на Успіння та ін.); III частина – канти, присвячені різним святим; IV частина – канти покаянні, про смерть, вічність і т.п.

Саме в церковній гімнографії, шкільній драмі і духовних кантах, які належали до однієї “календарної” групи, спостерігаються типологічно спільні риси і зв'язки.

Отже, зіставлення ряду текстів церковної гімнографії з текстами шкільних драм і духовних кантів переконливо свідчить про впливи церковної гімнографії на драму та духовні канти. Деякі тексти церковної гімнографії “подійного” типу могли лягти в основу розробки цілих сцен у драмах. Крім того, в окремих гімнографічних текстах, як зазначалося вище, помітні “театральні” риси (слова від автора, окремих персонажів), серед них є і тексти “монологічного” типу, які могли служити зразком для створення аналогічних “монологів” у драмах.

У гімнографічних текстах простежуються й зразки, спрямовані на те, щоб викликати відповідні емоційні настрої. У цих текстах можна простежити яскраве вираження двох контрастних емоційних станів. Один з них – це світло-радісна емоційна сфера, пов'язана з прославленням події, особи. Він переважає у деяких текстах на різдво Христа, успіння Богородиці тощо. Такі гімнографічні тексти могли вплинути на формування світло-радісної образної сфери в монодії, партесному

<sup>46</sup> В основу драми і канта покладена дуже давня легенда про святого Олексія, яка розповсюдилась у багатьох народів світу. Найдавніші її редакції сирійські (V-VI, IX ст.), грецькі (IX-X ст.), латинські (XIII ст.), а також французькі, англійські, німецькі, російські, польські, українські (Резанов 1928, вип. V, с. 8-10).

<sup>47</sup> Переклад на церковнослов'янську мову здійснив Арсеній Грек (“Анфологійон, сі єсть цвѣтословіє”, Москва, 1660) (Резанов, там же, с. 11).

співі, духовних кантах і музичних номерах шкільних драм. Протилежна група гімнографічних текстів виражає сумну емоційну сферу. До них належать різного роду “плачі” (плач Адама, плач Богородиці), що часто мають монологічний характер, а також співі, пов’язані з страстями Христа, тощо. Такі й подібні гімнографічні тексти могли вплинути на формування скорботно-ліричної образності як у музичних номерах шкільних драм, так і в духовній музиці. Але особливості прояву цих двох емоційних сфер у культурі XVII – першої половини XVIII ст. міняються і відбивають нові тенденції епохи. Експресія передачі цих емоційних станів у порівнянні з гімнографічним текстом значно зростає у музичних номерах драм, духовних кантах і в музиці партесного співу.

Завдяки типологічній спільності між шкільною драмою і духовними кантами відбувалися особливо тісні взаємозв’язки. Канти “подійного” характеру могли виникати не тільки на основі релігійних джерел, текстів гімнографії, але й самих драм. Не виключено, що вони “переповідали” зміст сцен окремих драм. Уже І.Франко відзначав, що “вірші рождественські і пасхальні...часто є епічним переказом драматичних і сценічних штук” (Франко 1955, с.218), тим більше, що цілий ряд духовних кантів мають театральні риси (діалогічну форму). На інших явищах таких взаємозв’язків між шкільною драмою і духовними кантами (легкі переходи з одного виду мистецтва в інше, схожості версифікаційної системи) ми зупинялися в попередніх розділах.

Цілий ряд типологічних спільностей, які існують між шкільною драмою і духовною музикою, породжені також особливостями епохи, коли вони функціонували (XVII – перша половина XVIII ст.). На цих двох видах мистецтв відобразилися перехідні тенденції: поряд з існуванням середньовічних рис відбувається формування елементів культури Нового часу. Ті типологічні спільності, які спостерігаються між шкільною драмою і партесним співом, свідчать, що саме ці види мистецтва тісніше пов’язані з вимогами естетики барокко.

У шкільній драмі і в духовній музиці відобразилися такі середньовічні риси, як відсутність різких меж між різними видами мистецтв, особливо тих, які мали спільну орієнтацію на християнську релігію. Тому легко відбувалися переходи з одного виду мистецтва до іншого. Шкільна драма залучала музику, яка звучала під час Богослужіння, а також розповсюджені духовні канти, а музичні номери шкільних драм потрапляли в кантові збірники. Ця риса середньовічної культури була використана барокковим стилем, який прагнув до синтезу мистецтв для досягнення максимуму виразовості. Найкраще проявилася ця бароккова риса в шкільній драмі, бо саме вона синтезувала різні види мистецтва: поетичне (адже драма писалася віршем), образотворче (в драмі важливу роль відігравали декорації, а іноді виставлялися малярські картини) та музичне. І хоч у шкільній драмі та духовній музиці ще суттєву роль відіграє характерна для середньовіччя практична функція творів мистецтва (релігійна, освітня, виховна), проте можна спостерегти, як поступово все яскравіше виділяється художня функція.

З середньовічними традиціями пов’язане і ставлення митців шкільних драм та духовної музики до власної творчості. З нею пов’язана орієнтація творців на усталені норми жанру, опора на “канон”. Схвалювалося більше дотримування традиційного,

аніж творення нового. Опора на традиції жанру помітна в шкільній драмі, у якій часто повторюються відомі теми, сюжети, взяті з Біблії та інших джерел. Така повторність існує і в трактуванні образів, розгортанні сюжету, драматургічних особливостях, сценічних прийомах, лексиці тощо.

Опора на традиції жанру яскраво проявилася в усіх жанрах духовної музики цього часу. У монодії відбився колективний характер творчості. Переписувачі монодичних наспівів в основному залишали незмінним словесний гімнографічний текст, але дещо міняли в мелодичному змісті і тим самим робили внесок у той чи інший наспів. Іноді виникали різні мелодичні варіанти на один і той же текст.

У партесному жанрі на одні й ті самі гімнографічні тексти komponувалися різні твори, але при цьому митці дотримувалися традиції жанру. Це притаманне і духовним кантам. Воно призводило до стилістичних повторів, запозичень з одного твору до іншого. Чимало шкільних драм і духовних творів збереглися як анонімні твори. Однак і в шкільній драмі, і в духовній музиці помітне зародження нової тенденції: при опорі на традиції жанру в митців уже виникає претензія на "інтелектуальну власність", що відбивало розвиток особистого начала в творчості, – з'явилася авторська атрибуція творів. Визначенішим авторством відзначаються історичні шкільні драми (Лаврентія Горки, Михайла Козачинського, Феофана Прокоповича). Те ж саме помітно і в партесній музиці (творчість М.Дилецького та ін.).

Середньовічні традиції відбилися і на підходах до трактування художнього образу – загальне переважає над індивідуальним. Герой у шкільній драмі – постать умовна, носій певної ідеї, атрибуту; він здебільшого залишається незмінним (Софронова 1981, с.169). Через це в різних драмах виступає подібний тип героя, що характеризується схожими рисами. Прикладом цього може бути герой-страдник, вигнаний з раю ("Натура Людська"), який виступає майже в кожній великодіній драмі. Щодо партесного співу Н.Герасимова-Персидська відзначає, що "характеристичність образу ще не приводить до втілення індивідуальних особистих рис" (Герасимова-Персидская 1983, с.261). Але і в трактуванні художнього образу вже можна помітити еволюційні зміни. Деякими індивідуальними рисами наділений образ Богдана Хмельницького в драмі "Милость Божія", а також князь Владимир; поганські князі в драмі Феофана Прокоповича "Владимир" та ін. У деяких партесних концертах, духовних кантах, перш за все ліричної та лірико-драматичної образної сфери, уже проступають риси індивідуального начала (світу особистих почуттів).

Домінування духовно-біблійної тематики в мистецтві, що спостерігається в українській культурі в період XVII – першої половини XVIII ст., також є типовою середньовічною рисою. Разом з тим звертання до духовно-біблійної тематики як середньовічної спадщини було властиве і для європейського барокового мистецтва в цілому. При цьому слід мати на увазі, що духовно-біблійна тематика концентрувала в собі загальнолюдські, позачасові узагальнення. Вона привертала увагу митців у різні епохи й діставала різну інтерпретацію, змінювалися засоби її втілення. Так, наприклад, у західноєвропейській культурі ренесансні риси найяскравіше проявилися в світських жанрах, проте в цю епоху твори з духовно-біблійною тематикою нерідко були мистецькими вершинними явищами, зокрема, в живописі і музиці (месса).

Духовно-біблійна тематика в українській культурі, зокрема, в шкільній драмі і

духовній музиці, набула якісно нового втілення. У розкритті цієї тематики спостерігаються типологічно спільні риси, пов'язані з вимогами естетики барокко. Однією з суттєвих типологічно спільних рис є надання значної ролі емоційно-естетичному чинникові в мистецтві. Це було характерне для ренесансного гуманізму, а мистецтво барокко значно розвинуло цю рису. Барокко прагнуло до посиленого емоційного впливу (Наливайко 1981, с.121). Така увага до емоційно-естетичного чинника відобразилася, як ми вже відзначали, в теоретичній думці ("Граматичі музикальній" М.Дилецького, курсах поетики та риторики). Цим обумовлені ті зміни, що відбувалися і в новому пласті церковної монодії, бо в емоційно-естетичному впливові на прихожан емансипованим музичним засобам надавалася значна роль, і в Службі виникали своєрідні "музичні кульмінації". Однак естетиці барокко з її прагненням до експресії й посиленого емоційного впливу більше відповідала шкільна драма і партесний спів.

З особливостями естетики барокко пов'язаний цілий ряд спільностей, які існують між шкільною драмою і партесним співом. У зв'язку з прагненням митців цих видів мистецтв до підвищеної емоційності виникає монументальний, риторико-патетичний тон вислову (звучання). Саме такий характер часто мають довгі промови персонажів, а також музичні номери драм. Піднесено-величаво, масштабно звучить і багатохорний партесний спів, автори якого також прагнули до підвищеної експресивності. Панегіризм, характерний для барокко, знайшов яскраве втілення в шкільній драмі, партесній музиці і в духовних кантах. Поряд з цим, у шкільній драмі й духовній музиці формуються різні грані лірики. У цих видах мистецтва має місце скорботна лірика, яку представляють різноманітні "плачі"; просвітлена лірика, пов'язана з образами Ісуса, Богородиці, а також зароджується релігійно-філософська лірика.

З прагненням до підвищеної емоційності пов'язані такі спільні риси, що мають місце в шкільній драмі й партесній музиці, як пишна декоративність та увага до звукового колориту. Пишна декоративність у шкільній драмі виражається ускладненими тропами, як, наприклад в одному з музичних номерів драми Лаврентія Горки "Іосиф Патріарха":

"Красен есть крин удалней и солнце есть красно,  
той бо красит вся поля, то же свѣтитъ ясно;  
Но душа Іосифа в чистотѣ едина,  
яснѣйша от слонца и краснѣйша от крина . . . "

(Русские драматические произведения 1874,  
с.384).

У партесному співі пишна декоративність втілюється в мелізматично-віртуозному типі мелодики, яка часто трапляється в цьому жанрі й іноді має місце в духовних кантах.

Музичне мистецтво барокко збагатилося новим почуттям звукового колориту. Саме ця бароккова риса найяскравіше виявилася в багатохорному партесному співі з різноманітними тембровими зіставленнями (протиставлення "тутті" хору й ансамблів окремих голосів; ансамблевий спів і переклички хорових груп).

Звуковий бік вірша також стає предметом уваги українських поетів XVII – першої половини XVIII ст., в тому числі й тих, які писали шкільну драму. Так.

Митрофан Довгалецький у своїй "Поетиці" до достоїнств вірша зараховує милозвучність, мовну співзвучність кадансів віршованих рядків і тому вважає, що в закінченнях українських віршів не повинно бути складів на -го, -чи, -ли. Він радив не нагромаджувати односкладових слів та ін. (Довгалецький 1973, с.48, 120, 123).

Спільні риси між шкільною драмою і партесною музикою помітні і в новому трактуванні художнього простору, що з'явилося в мистецтві барокко. У зв'язку з новим світоглядом людей епохи барокко, зумовленим впливами наукових відкриттів про безкінечність Всесвіту і перебування його в безперервному русі, у мистецтві з'являється відчуття безкінечності простору і виділяється динамізм. Через це митці барокко прагнули в одному творі дати всеохоплюючу картину світу або окремих його сфер (Наливайко 1981, с.122), що породжувало багатотемність, циклічність. Так, наприклад, шкільна драма могла охоплювати в одному творі великий проміжок часу, починаючи від створення світу й до воскресіння Христа (великодні драми). Вона часто складалася з окремих картин-епізодів, які були слабо пов'язані змістовно, але підпорядковані певній ідеї. Поєднання різних, часто контрастних, епізодів є однією з характерних особливостей і драматургії партесних концертів. Характеризуючи категорію простору в шкільній драмі, Л.Софронова дійшла висновку, що художній простір відіграє організуючу роль у художній системі шкільної драми (Софронова 1981, с.110). У партесній музиці завдяки великій кількості голосів (адже партесний спів здебільшого складався з 3-х і більше чотириголосих хорів), поперемінному звучанні різних голосів і хорів створюється враження об'ємності простору і активності руху. Отже, і в партесній музиці категорія простору відігравала значну роль у створенні драматургії твору.

У шкільній драмі і партесній музиці яскраво проявилася така спільна бароккова риса, як тяжіння до контрастів. У шкільній драмі це помітно у протиставленні неба і землі, верху і низу, світла і темряви, а також Бога – диявола, праведника – грішника; у співіснуванні трагічного і комічного (трагедокомедія), біблійних і грекоміфологічних героїв та ін. Як уже відзначалося в IV розділі, контраст є одним з головних драматургічних прийомів і партесної музики. Крім того, принцип контрасту проявився у поєднанні різних виразових засобів. У партесних творах і кантах мають місце засоби, що йшли від культової монодії, народно-побутової музики, західноєвропейських джерел. Відбувалося зіставлення акордової і поліфонічної фактури, мелодики вокального та інструментального типу. З цим пов'язане змішування жанрів. Так, у шкільній драмі поєднувалися ознаки середньовічного жанру містерії з деякими рисами античної драми, а в партесних творах – духовного концерту і канта. А.Морозов відзначив, що строкатість вияву цього стилю викликана вимогами естетики барокко (Морозов 1971, с.58).

Однією з основних цілей вистав шкільних драм і звучання духовної музики (в церкві і поза її межами) було вплинути на духовний світ людини, на формування її християнського світогляду. Тому й наявна типологічна близькість між цими двома видами мистецтва в їх морально-виховній спрямованості, що також було притаманне митцям епохи барокко.

Типологічні спільності, які спостерігаються між шкільною драмою і духовною музикою, сприяли їх тісним взаємозв'язкам. Вже йшлося про використання митцями

шкільних драм духовної музики. Але і в самій духовній музиці (перш за все, в партесному концерті) помітні театральні риси. В епоху Барокко театр у різних країнах займав особливе місце. Але він був не тільки популярним видом мистецтва: театральна естетика оволоділа поезією, прозою, живописом (Рогов 1979, с.6). В Україні вплив театру йшов, очевидно, через шкільну драму, яка впливала на духовну музику, зокрема, на партесний концерт. Виконання партесних творів якоюсь мірою нагадувало величаве театральне видовище: "туттійне" багатохорне звучання асоціювалося з хором у драмі, а "перегукування" різних хорів та хорових груп були схожі на діалоги персонажів. Тому можна припустити, що драматургічні особливості партесних концертів виникали не без впливу шкільної драми і театального мистецтва в цілому. Зближував партесний концерт з драмою і характерний для концерту ораторський тон інонування. Театральні риси яскраво проявилися в хоровому творі "Сначала днесь поутру рано", про що йшлося вище.

## ВИСНОВКИ

Дослідження шкільної драми з музичного погляду показало, що шкільні вистави були по суті музичними драмами. Шкільна драма синтезувала різні види мистецтв, важливе місце серед яких зайняло й музичне мистецтво. З цим пов'язане використання в шкільній драмі досягнень поетичного, образотворчого й музичного мистецтва і тісні зв'язки з цими видами мистецтв взагалі. Але, без сумніву, існував і зворотний вплив шкільної драми на ці види мистецтва. Це яскраво засвідчує духовна музика (партесний спів, духовні канти). Очевидно, такий зворотний вплив мав місце і в галузі образотворчого мистецтва. Промовистим доказом цього є хоча б картина XVIII ст.; відома під назвою "Богдан з полками", в якій, як встановили дослідники, не тільки є написи, запозичені з тексту драми "Милость Божія", але й окремі зображення є ілюстраціями до епізодів цієї драми (Жолтовський 1978, с.305). Тому видається плідним вивчення шкільної драми у зв'язках не тільки з музичним, але й з образотворчим мистецтвом.

Шкільна драма органічно поєднала як місцеві традиції української культури, так і досягнення інших культур. Як показало вивчення драматургічної функції музики в драмі, у цьому питанні українські автори спиралися на деякі традиції використання хору в античній трагедії. Таке звертання до античних традицій було в руслі тих процесів, які раніше почалися в західноєвропейському театрі XVI – початку XVII ст. Як відомо, на античних традиціях та ренесансній теорії драми розвивалася італійська ренесансна трагедія XVI ст. (Тріссіно, Джіральді Чінтіо та ін.), пасторальна драма та "dramma per musica" кінця XVI – початку XVII ст. У драматургічних функціях хору в західноєвропейській опері XVII – XVIII ст. також помітні античні традиції (Д.Мадзоккі, К.Монтеверді та ін.). Таке використання хору, мабуть, було характерне і для єзуїтської шкільної драми (виходячи з відомостей, які подає про неї В.Резанов).

Антична спадщина привертала увагу українських митців і в другій половині XVIII ст. Д.Бортнянський написав і поставив в Італії три опери у традиціях розповсюдженій в той час у Європі італійської опери "seria" на античні сюжети: "Креонт", "Алкід", "Квінт Фабій". Особливо цікава опера "Алкід", яка є не епігонським наслідуванням італійської опери "seria", а талановитим оригінальним твором з новими реформаційними тенденціями. У цій опері хор виконує функцію допоміжного персонажу. Він втручається в розвиток дії, бере участь у боротьбі протигилящих сил. Хор роз'яснює переваги різних способів життя, а в кінці опери, виступаючи з моралізуючою функцією, він висловлює основну думку твору: "Душі

добрі, цурайтесь зарані насолод, що яриносять страждання. Душі добрі, долайте знегоди, щоб пізнати світлу радість життя". Таким чином, можна помітити деяку спадкоємність між шкільною драмою й оперним мистецтвом Д.Бортнянського.

Автори українських шкільних драм, звернувшись до тем Святого письма та ідей християнського вчення і використавши при цьому досягнення античних традицій, "латинської" духовної драми XVI-XVII ст., втілили їх з пристосуванням до місцевих традицій; при цьому проявилися яскраво виражені бароккові риси. Це дозволило з'єднати українське театральне мистецтво з тією течією бароккового європейського театру, яка розробляла релігійну тематику. У зв'язку з відсутністю в той час в Україні світської драми та опери всі пошуки й досягнення в галузі театального мистецтва зосередились у шкільній драмі. Поряд з епігонськими п'єсами серед українських шкільних драм з'являються й драми з яскраво вираженими самобутніми рисами, в яких або своєрідно втілена релігійна тематика (ярмаркова великодня містерія "Слово о збуренню пекла"), або з'являється тематика, пов'язана з місцевою історією та національними проблемами життя українського народу ("Владимир" Феофана Прокоповича, "Милость Божія" невідомого автора). Певної самобутності українській шкільній драмі надало й залучення до неї духовної музики. Таким чином, українська шкільна драма з початку XVIII ст. виходила на шлях розвитку світської драми, і деякі створені в цей час п'єси завдяки своїй самобутності робили свій внесок у розвиток європейського театру.

Подібні процеси можна спостерігати і в розвитку духовної музики, перш за все, партесного співу. Барокковий за стилем партесний концерт, що виник, як уже відзначали дослідники, на ґрунті засвоєння досягнень духовного концерту пізньоренесансної венеціанської школи XVI ст., очолюваної Андреа і Джованні Габріелі, німецької (Г.Шютц) та польської бароккової духовної музики (Микола Зеленський, Мартин Мільчевський), не був епігонським явищем. Дослідники вже підкреслювали, що при цих зв'язках він являє собою неповторне явище, не має точної аналогії в польській та західноєвропейській барокковій музиці (Келдиш 1978, с.101) і не поступається кращим досягненням польської та західноєвропейської духовної музики XVII ст. Отже, є підстави стверджувати, що у зв'язку з введенням у Богослужіння в Україні багатоголосся (у другій половині XVI ст.), а також новими суттєвими змінами в українській культурі в цілому формується барокковий український стиль духовного концерту. Такий концерт після церковної реформи в Росії (з середини XVII ст.) завдяки українським музикантам, які спеціально запрошувалися (серед них – видатний теоретик і композитор Микола Дилецький), був запроваджений і в російських церквах<sup>48</sup>. Отже, ця галузь духовної музики також свідчить про те, що українська культура XVII – першої половини XVIII ст. не тільки засвоювала здобутки "латинської" культури, але й робила свій внесок у розвиток бароккової європейської культури.

---

<sup>48</sup> У другій половині XVI ст. багатоголосий спів уже функціонував і в православних церквах Білорусі. Білоруські музиканти також сприяли розвитку партесного співу в Росії (Енциклопедія літаратури і мистецтва Білорусі, – Мінск, 1987. – Т.4. – с.198).

Вивчення шкільної драми в порівнянні і зв'язках з духовною музикою дало можливість, з одного боку, дійти деяких нових висновків як щодо шкільної драми, так і щодо духовної музики, а, з другого, – встановити найбільш типові тенденції в розвитку художньої культури, які проявилися в типологічних спільностях. Таке зіставлення шкільної драми і духовної музики показало існування в XVII – першій половині XVIII ст. своєрідної єдності мистецтв, які розробляли релігійну тематику. У її трактуванні помітні спільні тенденції у поєднанні старого і нового. Поряд з сакральними рисами помітні тенденції до трансформації різних жанрів цих видів мистецтв. Саме новітні тенденції, які зародилися в шкільній драмі і духовній музиці в другій половині XVII – на початку XVIII ст., свідчать про те, що відбувалося становлення національного мистецтва Нового часу.

З шкільних вистав розпочинається розвиток характерного для України музично-драматичного мистецтва, яке розквітло в XIX ст. Уже в шкільній драмі зароджується ґрунт для виникнення національної драми та опери Нового часу. Про це свідчить звертання авторів драм до актуальної національної проблематики (так, наприклад, п'єсу “Милость Божія” І.Франко назвав політичною драмою – Франко 1955, с.217), до історичної тематики, а також виведення образів національних героїв – Богдана Хмельницького і козаків, алегоричного образу України, близькість змалювання героїв містеріальних драм до народних типів (пастухи в “Комедії на день Рождества Христова” Дмитрія Туптала, персонажі містерії “Слово о збуренню пекла” середини XVII ст. та ін.). З цим пов'язана інтерференція релігійного змісту з побутовою тематикою, що відбиває реальне життя (драма про Олексія, чоловіка божого). У книжну українську літературну мову серйозної частини драми включалися елементи українського народного мовлення, а в інтермедіях народне мовлення переважало. Хоч сюжети інтермедій часто мали міжнародно-мандрівний характер, проте їхні герої – селяни, школярі, козаки, цигани та ін. взяті з народного побуту і мають місцеве забарвлення. Відбуваються зміни і у версифікаційній системі поезії шкільної драми, під впливом ритміки народної творчості, зокрема, музичної, зароджуються ознаки силабо-тонічної системи.

З деякими традиціями шкільної драми пов'язана і перша національна музично-драматична п'єса Нового часу – “Наталка Полтавка” І.Котляревського. Жанр цієї п'єси сам І.Котляревський визначив як опера. Як і в шкільній драмі, тут поєднуються виступи героїв та діалоги між ними з завершеними музичними номерами при відсутності музичних речитативів. Саме таке поєднання розмовних діалогів і завершених музичних номерів було характерне для початкового етапу розвитку не тільки української національної опери, але й інших слов'янських культур. Це спостерігаємо в російській комічній опері другої половини XVIII ст. (А.Аблесімов, М.Соколовський та ін.), у польському (М.Каменський, Я.Стефані, Ю.Ельснер) і чеському театрі (Ф.Шкрауп та ін.). У слов'янських культурах опера виникла значно пізніше, ніж у західноєвропейській музиці, і цілком можливо, що при написанні перших оперних творів їх автори спиралися на вже існуючі місцеві традиції шкільної драми як музично-драматичного спектаклю.

І.Котляревський, як і інші слов'янські композитори, використав характерний для шкільної драми принцип співу авторського тексту “на тон” відомої пісні. Так,

в основу пісні Возного “Од юних літ не знав я любові” покладена мелодія (з незначними змінами) духовного канта “С первых весны дней”, що увійшов у “Богогласник” 1790 р. Поряд з цим, як і у шкільній драмі, до опери залучалися розповсюджені в той час у міському середовищі пісні (“Ой під вишнею” з вертепу, “Всякому городу нрав і права” Г.Сковороди та ін.). Але, на відміну від “серйозної” частини шкільної драми, І.Котляревський уже використовує в основному світські народно-побутові пісні, причому вони вживалися для характеристики народних героїв опери<sup>49</sup>. При всіх новітніх рисах “Наталки Полтавки” І.Котляревського у втіленні народної тематики, народних образів та використанні народно-пісенних джерел для їх характеристики п’єса Котляревського де в чому близька до шкільної драми. Про це свідчить заключний хор “Начинаймо веселиться”, який в останньому куплеті (“Коли хочеш бути щасливим, то на Бога полагайся”) має морально-дидактичну функцію, близьку до шкільних драм. Отже, і в цьому відобразилися впливи шкільної драми на нове українське театральне мистецтво XIX ст. Тому можна твердити про відсутність розриву між шкільною драмою і театральним мистецтвом XIX ст.

Духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. також відіграла важливу роль у розвитку української музичної культури наступного етапу. У ній виникає нова художня виразовість, її творці прагнуть до емоційно-естетичного впливу на слухача музичними засобами. У зв’язку з цим духовна музика йде на зближення з народним мистецтвом, світськими жанрами. Усе це спричинилося до суттєвих змін у богослужбовій музиці. У ній виникає нова музична образність. У стилістиці духовної музики, яка має “перехідний” характер, зароджуються ознаки тонально-гармонічної системи, вільної поліфонії, класичних форм і нового музичного мислення в цілому, що остаточно утвердилось в українському національному музичному мистецтві другої половини XVIII – початку XIX ст.

Цілісний погляд на всі жанри духовної музики XVII – першої половини XVIII ст. показав, що між ними існує певна спадкоємність. Окремі новітні риси в музичній стилістиці зароджуються вже в монодії, але значно розвинулися і дістали нову якість у партесному співі й кантах (при цьому слід зважити на те, що різні жанри духовної музики функціонували в той самий історичний період, тому природно, що між ними існували зв’язки і взаємовпливи). Якщо в монодії ці новітні риси в музичній стилістиці відображають тенденції, характерні для ренесансного стилю, то в партесних творах і кантах – для ранньобарокового стилю. Естетиці ж барокко найбільше відповідав партесний спів. Саме тому типологічно спільні бароккові риси спостерігаються між барокковою шкільною драмою і партесним співом.

Таким чином, шкільна драма і духовна музика (партесний спів, канти) є важливими складовими частинами українського барокового мистецтва XVII – першої половини XVIII ст. і відображають його найсуттєвіші особливості.

---

<sup>49</sup> Дета- ліше про використання народно-побутових джерел у “Наталці Полтавці” див.: Корній 1990.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

*Акты и документы, относящиеся к истории Киевской Академии.* – Киев, 1910. – Отделение III. (1796-1869). – Т.1 (1796-1803).

*Адрианова-Перетц В.* Сцена и приемы в русском школьном театре XVII-XVIII ст. // *Старинный спектакль в России.* – Л., 1928. – С.7-63.

*Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – 456 с.

*Аристотель.* Поэтика / Пер. Б.Тена. – К.: Мистецтво, 1967. – 84 с.

*Архимович Л.* Старинный музыкальный театр Украины // *Новые черты в русской культуре и искусстве (XVII – нач. XVIII в.)* – М.: Наука, 1976. – С.146-162.

*Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 375 с.

*Бершадская Т.* К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // *Проблемы лада.* – М., 1972. – С.181-190.

*Білецький О.І.* Українська драматургія XVII-XVIII ст.: Матеріали до вивчення історії української літератури. – К., 1959. – Т.1. – С.455-484.

*Бражников М.* Древнерусская теория музыки. – Л.: Музыка, 1972. – 422 с.

*Головня В.* История античного театра. – М.: Искусство, 1972. – 399 с.

*Герасимова-Персидська Н.* Роль зв'язків хорової музики XVIII ст. з тогочасним театром у демократизації музичного мистецтва // *Українське музикознавство.* – К., 1974. – С.23-44.

*Герасимова-Персидська Н.О.* Рукописи багатоголосних творів XVII-XVIII ст. у фондах відділу рукописів ЦНБ Академії Наук УРСР // *Фонди відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР.* – К., 1982. – С.116-129.

*Герасимова-Персидская Н.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1983. – 287 с.

*Горацій К.* Про поетичне мистецтво // *Квінт Горацій Фланк. Твори / Пер. А.Содомори.* – К.: Дніпро, 1982. – С.215-225.

*Горюхіна Н.О.* Еволюція періоду. – К.: Музична Україна, 1975. – 93 с.

*Грица С.Й.* Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979. – 245 с.

*Грицай М.С.* Українська драматургія XVII-XVIII ст. – К.: Вища школа, 1974. – 198 с.

*Данилова А.В.* От любительского театра к профессиональному (к истории сербского, хорватского и словенского театров) // *Театр в национальной культуре.* – М.: Наука, 1976. – С.178-205.

Дзюба Е. Просвещение на Украине и его роль в укреплении связей украинского народа с русским и белорусским (вторая половина XVI – первая половина XVII в.). – К.: Наукова думка, 1987. – 130 с.

Дилецький М. Граматика музикальна. – К.: Музична Україна, 1970. – 109 с.

Дилецький М. Хорові твори. – К.: Музична Україна, 1981. – 251 с.

Димитрій митрополит Ростовский. Рождественская драма или Ростовское действие. – М.: Советский композитор, 1989. – 279 с.

Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний). – К.: Наукова думка, 1973. – 435 с.

Еремін І.П. К истории восточнославянского барокко // Сибирская археография и источниковедение. – Новосибирск, 1979. – С.188-199.

Житецький П.Г. “Енеїда” Котляревського у зв’язку з оглядом української літератури XVIII ст. // П.Г.Житецький. Вибрані праці. – К.: Наукова думка, 1987. – С.140-253.

Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978. – 327 с.

Іванько І. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981. – 421 с.

Івченко Л. Український кант XVII-XVIII вв. (характеристика жанра). – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1988. – 16 с.

Ісаєвич Я. Братства та їх роль у розвитку української культури XVI-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1966. – 249 с.

История зарубежного театра / Под ред. Г.Н.Бояджиева и А.Г.Образцовой. – М.: Просвещение, 1981. – 335 с.

История русского драматического театра. – М.: Искусство, 1977. – Т.1. – 482 с.

Історія української літератури: у 8-ми т. – К.: Наукова думка, 1967. – Т.1. – 482 с.

Історія української літератури: у 2-х т. – К.: Наукова думка, 1987. – Т.1. – 629 с.

Квітка К. Українські народні мелодії. – К., 1922. – 232 с.

Келдыш Ю. Проблемы стилей в русской музыке XVII-XVIII веков // Очерки и исследования по истории русской музыки. – М., 1978. – С.92-111.

Климентій Зіновійв. Вірші. Приповіді посполиті. – К.: Наукова думка, 1971. – 392 с.

Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969. – 586 с.

Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С.21-232.

Колхосова В.П. Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI-XVIII ст. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К., 1981. – С.83-100.

Корній Л.П. До характеристики особливостей музики в “Наталці Полтавці” І.Котляревського // Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології. – К., 1990. – С.162-171.

Краснобаев Б. Русская культура второй половины XVII – начала XIX ст. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 223 с.

*Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К., 1981. – С.118-154.

*Кушнарєв Х.С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1958. – 625 с.

*Ливанова Т.* Русская музыкальная культура XVIII века. – М.: Музгиз, 1952. – 534 с.

*Лисиця В.В.* Етичні мотиви східнослов'янської прози кінця XVII – початку XVIII ст. // Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С.48-79.

*Литвинов В.* Ідеї раннього просвітництва у філософській думці України. – К.: Наукова думка, 1984. – 150 с.

*Лихачев Д.С.* Барокко и его русский вариант XVIII века. // Русская литература. – 1969. – № 2.

*Лобанова М.Н.* Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц. – М., 1985. – С.217-253.

*Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 232 с.

*Мокульский С.* История западноевропейского театра. – М.: Изд-во худ. лит., 1936. – 540 с.

*Морозов А.А.* Основные задачи изучения славянского барокко // Советское славяноведение. – 1971. – № 4.

*Наливайко Д.С.* Українське літературне барокко в європейському контексті // Українське літературне барокко. – К., 1987. – С.46-75.

*Наливайко Д.С.* Искусство: Направления, течения, стили. – Киев: Мистецтво, 1981. – 285 с.

*Наливайко Д.С.* Київські поетики XVII – поч. XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI-XVIII ст. – К., 1981. – С.155-195.

*Наливайко Д., Крекотень В.* Українська література XVI-XVIII ст. у слов'янському і європейському контексті // Слов'янські літератури: IX Міжнар. з'їзд славістів. – К.: Наук. думка, 1983. – С.27-64.

*Нічик В., Литвинов В., Стратій Я.* Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні. – К.: Наукова думка, 1990. – 381 с.

*Партесний концерт.* Матеріали з історії української музики. – К.: Муз. Україна, 1976. – 230 с.

*Перетц В.* Историко-культурные исследования и материалы. – Спб., 1900. – Т.1.

*Перетц В.* К истории польского и русского народного театра. XV-XX. – Спб., 1912. – 140 с.

*Перетц В.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и нач. XVIII века // Старинный спектакль в России. – Л., 1928. – С.64-98.

*Петров Н.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 году // Труды Киевской Духовной академии. – 1867. – Т.1.

*Прокопович Ф.* Сочинения. – М.; Л., 1961.

- Прокопович Ф.* Про риторичне мистецтво // Філософські твори. – К., 1979. – Т.1.
- Протопопов В.В.* Музыка петровского времени о победе под Полтавой // Памятники русского музыкального искусства. – М., 1973, вып.2.
- Резанов В.* Памятники русской драматической литературы. Школьные действия XVII-XVIII вв. – Нежин, 1907. – 330 с.
- Резанов В.* Из истории русской драмы. Школьные действия XVII- XVIII вв. и театр иезуитов. – М., 1910. – 344 с.
- Резанов В.* Драма українська. – К.: Укр. АН, 1926. – Вип. 1. – 200 с.
- Резанов В.* Драма українська. – К., Укр. АН, 1925. – Вип. 3. – 390 с.
- Резанов В.* Драма українська. – К., Укр. АН, 1927. – Вип. 4. – 203 с.
- Резанов В.* Драма українська. – К., Укр. АН, 1928. – Вип. 5. – 292 с.
- Резанов В.* Драма українська. – К., Укр. АН, 1926. – Вип. 6. – 263 с.
- Рогов А.И.* Проблемы славянского барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979. – С.3-12.
- Русские драматические произведения 1672 – 1708 годов.* К 200-летию юбилею русского театра собраны и объявлены Николаем Тихомировым. – Спб., 1874. – Т.2.
- Сборник кантов XVIII века.* – М.: Музгиз, 1952.
- Серегина Н.* Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1974. – С.58-78.
- Серегина Н.* О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1975, – С.65-77.
- Сидоренко Г.К.* Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1972. – 140 с.
- Скребков С.* Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века. – М.: Музыка, 1969. – 118 с.
- Софронова Л.* Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв.: Польша, Украина, Россия. – М.: Наука, 1981. – 261 с.
- Софронова Л.* Жанрова система київської шкільної драми // Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1984. – С.232-252.
- Ставроецький Кирило Транквіліон.* Зерцало богослов'я. – Почаїв, 1618.
- Старинный спектакль в России.* – Л., 1928.
- Степовик Д.В.* Слово й ілюстрація. Основні риси барокко в українській гравюрі // Українське літературне барокко. – К., 1987. – С.288 – 300.
- Сулима М.М.* Сапфічний вірш або строфа у слов'янській поезії XVI-XVIII ст. // Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1984. – С.223-252.
- Сулима М.М.* Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст. К.: Наукова думка, 1985. – 146 с.
- Тюлин Ю., Привано Н.* Теоретические основы гармонии. – М., 1965. – Изд. 2-е.
- Українська література XVII ст.* – К.: Наукова думка, 1987. – 605 с.
- Українська література XVIII ст.* – К.: Наукова думка, 1983. – С.258-383.
- Українські інтермедії XVII-XVIII ст.* – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – 236 с.

- Українські письменники: Біо-бібліографічний словник.* – К., 1960.
- Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.* – К.: Наук. думка, 1978.
- Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. – М.: Сов. композитор, 1971. – 620 с.
- Франко І.Я.* Русько-український театр // Іван Франко. Літературно-критичні статті. – К.: Держ. вид. Вид-во худ. літератури, 1955. – Т. XVI – 209-250.
- Хижняк З.* Києво-Могилянська академія. – К.: Вища школа, 1981. – 234 с.
- Холопов Ю.Н.* О гармонии Г.Шютца // Генрих Шютц – М., 1985. – С.133-177.
- Хоминский Й.* Історія гармонії та контрапункту. – К.: Муз. Україна, 1979. – Т.2. – 411 с.
- Хрестоматія давньої української літератури.* – К.: Рад. школа, 1967. – 782 с.
- Хрестоматія української дожовтневої музики.* – К.: Муз. Україна, 1974. – Ч. 1. – 268 с.
- Христиансен Л.Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. – М.: Сов. композитор, 1976. – 388 с.
- Цалай-Якименко О.С.* Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М.Дилецького // Українське музикознавство. – К., 1971. – С.32-47.
- Цалай-Якименко О.С.* Київська школа музики в її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках XVII ст. // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. – К.: Наук. думка, 1988. – С.144-151.
- Чтения в историческом обществе Нестора летописца.* – Кн. 15, вып. 2-3. – Киев, 1901.
- Шиндин Б.* Некоторые вопросы изучения русской музыкальной культуры переходного периода // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков. – М., 1986. – С.8-25.
- Шреєр-Ткаченко О.Я.* Історія української музики. – К.: Музична Україна, 1980. – 196 с.
- Щедлова С.* Богогласник. Историко-литературное исследование. – К.: Типогр. університ., 1918. – 344 с.
- Яснювский Ю.* Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI-XVII веках (на материале западноукраинских нотополитических Ирмологионов). – Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1978. – 24 с.
- Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku.* – Kraków: PWM, 1980. – 400 s.
- Tańce polskie z tabulatur lutniowych.* – Kraków, PWM, 1966. – cz. 2. – 61 s.

## Додаток І

### СПИСОК МУЗИЧНИХ НОМЕРІВ ШКІЛЬНИХ ДРАМ

- I. "Алексій чоловік Божій" (1673-1674) // Резанов В. Драма українська. – К.: Укр. АН, 1928. – Вип.V. – С.123-187.
1. "Слава во вишних Богу" (І дія, 1 сцена, с.125).
  2. "Святий Боже! Святий крѣпки! Святий безсмертны! (І дія, 2 сцена, с.128).
  3. "Играение свадбы" (І дія, 3 сцена, с.144-152).
- II. "Боротьба церкви з дияволом" (30-ті роки XVIII ст) // Резанов В. Драма українська. – К.: Укр.АН, 1926. – Вип.VI. – С.125-136.
1. "Тебе Бога хвалим" (у середині драми на одну дію, с.135).
  2. "Слава во вишних" (с.135).
  3. "Свят, ят, свят Господь Саваоф!" (с.136).
- III. Великодня драма без назви (поч. XVIII ст) // Резанов В. Драма українська. – К.: Укр. АН, 1925. – Вип.III. – С.311-312.
1. "Уви мнѣ, о Боже" (3 ява, с.319).
  2. "Уже отчаянна" (3 ява, с.319).
- IV. "Владимир" Феофана Прокоповича (1705) // Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – С.258-305.
1. "Аде, на помощ возстани", пісня Жеривола (І дія, 3 ява, с.270).
  2. "Возврати, Владимире" (IV дія, 3 ява, с.293-294).
  3. "Се уже день возсія" (V дія, 3 ява, с.303-305).
- V. "Властотворній образ чоловіколюбія Божія" Митрофана Довгалецького (1737 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.III. – С.327-346.
1. "Коль дивен, Бог" (1 ява, с.332-333).
  2. "О непреложна совѣта" (2 ява, с.336).
  3. "Что се? что се? Коль бѣдно дѣло, срамно зло" (3 ява, с.338-339).
  4. "Гдѣ суть закони данни искони" (3 ява, с.339-340).
  4. "Вселютаго паденія" (4 ява, с.342).
  5. "Доколь стенаеш, огонь претерпѣваеш" (5 ява, с.345-346).
- VI. "Воскресеніє мертвых" Георгія Кониського (1747 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.VI. – С.153-180.
1. "Два рази слѣп, кто впред на смерть не взирает" (І дія, с.160).
  2. "Как виѣшний мір сей зрится чоловіку?" (II дія, с.162-164).

3. "Кто виноватий, Суду предстати" (IV дія, с.171-173).
  4. "Вшедши, душе в свѣтлост святых" (V дія, с.177-180).
- VII. "Дѣйствіе на Рождество Христово" (XVIII ст.) // Резанов В. Драма українська. – К.: Укр. АН, 1927. – Вип.IV. – С.153-167.
1. "Коль дражайша тварь" (2 ява, с.154).
  2. "Во прах лице твое" (2 ява, с.155).
  3. "Слава в вишних буди единому Богу" (7 ява, с.159).
  4. "Нѣсть тяжчаише сердцу страдати" (9 ява, с.162).
  5. "Что се видим? Позор ужасный!" (9 ява, с.163).
  6. "Полно тужить! Сѣтуеш вскую?" (9 ява, с.163)
  7. "Тѣбе слава и держава, всемогущий Боже" (10 ява, с.165).
  8. "Слава тебѣ, сыну" (10 ява, с.166).
  9. "Аще кая болезнь" (10 ява, с.166-167).
- VIII. "Дѣйствіе на страсти Христовы списанное" (80-ті роки XVII ст.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.III. – С.65-107.
1. "Niech ogień wżasy" (I дія, 2 сцена, с.70).
  2. "Аг! отмѣна сего свѣта" (II дія, 1 сцена, с.80).
  3. "Призри, Боже, на род земный!" (II дія, 9 сцена, с.87).
  4. "Да погибнут сія злости!" (II дія, 9 сцена, с.87).
  5. "Скоро пошли отмщеніе!" (II дія, 9 сцена, с.88).
  6. "Се бо злость ся возвышает", с.88.
- IX. "Declamatio de S. Catharinae Genio" (1703-1704) // Резанов В. Драма українська. – Вип.V. – С.239-292.
1. "Oto Bellona gniemy swe wywierą" (I сцена, с.252).
  2. "Niech ogień wznieci" (III сцена, с.270).
  3. "Hic pulsantur cytharae" ("тут нехай грають цитри") (IV сцена, с.272).
- X. Драма про царя Ахаву та пророка Іллію (1730 р.) // Перетц В. К истории польского и русского народного театра. XV-XX. – Спб., 1912. – С.43-61.
1. "Слишите вси язици и внемлѣте страни" (I сцена, с.46).
  2. "Прийдѣте царіе князи и владыки" (2 сцена, с.49-50).
  3. "Восплещем рукама, воскачем ногама" (6 сцена, с.58-59).
- XI. "Іосиф Патріарха" Л.Горки (1708 р.) // Русские драматические произведения 1672–1708 годов: К 200-летию юбилею русского театра собраны и объявлены Николаем Тихомировым", т.II. – Спб., 1874. – С.356-472.
1. "Отверзи очи мужу, преизбранный" (I дія, 4 ява, с.364-365).
  2. "Безстидная вельможа" (II дія, 6 ява, с.382-385).
  3. "Рцѣте, что бѣше Іосиф преданный" (III дія, 4 ява, с.393-394).
  4. "Всяка слава пребогата". Ремарка: "Младенци аравицтіи (поют и скачут)" (IV дія, 4 ява, с.413).
  5. "Поклонитесь, вельможи" (V дія, ява 6, с.427).
  6. "Страшную тайну Бог нам показывает" (V дія, ява 6, с.427).
- XII. "Комедія на день Рождества Христова" Димитрія Туптала (поч.XVIII ст.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.IV. – С.81-145.
1. "Христос раждается, славите" (1 ява, с.97).

2. "Слава в.вышних Богу" (1 ява, с.99).
3. "Ангел пастырем вѣстил" (3 ява, с.105).
4. "Нынѣ весь мир да играет" (4 ява, с.106).
5. "Апполио! Музы! Сѣмо поспѣшѣте" (6 ява, с.112).
6. "Ю! Ю! восклицайте" (6 ява, с.112).
7. "Весь мир нынѣ веселится, веселися" (7 ява, с.121).
8. "Глас слышав – в Раме Рахилы рыдаше" (8 ява, с.128)
9. "О сердце, сердце, твердѣйшо опоки!" (10 ява, с.132-133).
10. "Глас слышав в Раме" (10 ява, с.133).
11. "Апполио! Музы! Сѣмо поспѣшѣте" (11 ява, с.134).
12. "Спиш, окаянне, сном обремененный!" (11 ява, с.134).
13. "О прелестнаго мира" (13 ява, с.137).
14. "О гордость мира!" (15 ява, с.141, 142).

XIII. "Комедія на Успеніе Богородицы" Дмитрія Туптала (кінець XVII ст.) // РезановВ.  
Драма українська. – Вип.V. – С.189-238.

1. "Праведних мужи род благословится" (I дія, 1 ява, с.192).
2. "Не бойся, честный внуку Авраамов" (I дія, 1 ява, с.193).
3. "Радости наша неизглаголанна" (I дія, 3 ява, с.202-204).
4. "Обрадованная, радуйся, с тобою Господь" (I дія, 3 ява, с.210).
5. "Ангели успеніе пречистая зряще" (I дія, 3 ява, с.211).
6. "Кто ми дасть слезы? Кто мы даст потоки?" (I дія, 5 ява, с.216).
7. "Что творим, человекъ", "Пѣніе нота" "Ах, что творим" (I дія, 5 ява, с.217-217).
8. "Язык, уста унивають" (I дія, 5 ява, с.217).
9. "Зряще мя мертва, безгласна" (I дія, 1 ява, с.220).
10. "Спиш, окаянне" (II дія, 1 ява, с.222).
11. "Аще возможно" (II дія, 1 ява, с.222).

XIV. "Komedyja Uniatów z Prawosławnychmi" (кінець XVIII ст.) Сави Стрілецького // Киевлянин. – 1870. – №5. – С.194-237.

1. "Zbiorze prześliczny" (I дія, 1 сцена, с.194).
2. "Szczęśliwy, który nie powstał w radzie" (I дія, 2 сцена, с.197).
3. "Nędzny człowiecze!" (II дія, 1 сцена, с.209).
4. "Jezeli ów troskliwy pastérz" (II дія, 13 сцена, с.236-237).

XV. "Комическое дѣйствіе" Митрофана Довгалецького (1736 р.) // Резанов В.  
Драма українська. – Вип.IV. – С.169-182.

1. "Вси тецѣте, вси плещѣте" (4 ява, с.178-179).
2. "Нинѣ внемлѣте слова сія" на тон "Коли дождуся весела" (записаний у кінці драми, с.180-181).
3. "Чудно дѣло чудной браны" (записаний у кінці драми, с.181).
4. "Ликуйте всы мирно, торжествуйте вѣрно" (записаний у кінці драми, с.182).

XVI. "Милость Божія" (1728 р.) // Українська література XVIII ст. – С.306-324.

1. "Не видиш, поляче, кто на тебе плаче" (I дія, с.307-308).
2. "Іже сам в себѣ от вік почиваяй" (III дія, с.315-316).

3. "Вічної похвали от нас єсть достоїн" (V дія, с.323-324).
- XVII. "Мудрость Предвѣчная" (1703 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.III. – С.159-212.
1. "Горкія слезы точити начинѣте" (II дія, 6 ява, с.182-183).
  2. "Аще ест болѣзн, як болѣзн наша" (III дія, 8 ява, с.204).
  3. "Уже Ісаак и Агнец пожрєся" (III дія, 10 ява, с.208).
  4. "Мирє, притеци к Мудрости Предвѣчной" (III дія, 10 ява, с.208).
  5. "Тецѣте, Разум и Воле ко Миру!" (III дія, 10 ява, с.204).
  6. "Грозд здрѣл от ложи уже отрѣзати" (III дія, 10 ява, с.204).
  7. "Виждь, вразумленний всякий чловѣче" (III дія, 10 ява, с.211).
  8. "Понєс для тебе смертоносни рани" (III дія, 10 ява, с.211).
  9. "Послѣдуй всякий снятому со древа" (III дія, 10 ява, с.211).
- XVIII. "На рождество Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ" Памва Беринди (1616 р.) // Резанов В. Драма українська. – К.: Укр. АН, 1926. – Вип.I. – С.58-70.
1. "Слава в вишних Богу" (після виступу 5 отрока, с.65).
- XIX. Різдвяна драма (без назви, XVIII ст) // Резанов В. Драма українська. – Вип.IV. – С.183-198.
1. "Воспоим гласно, ублажим красно сѣда чловѣка" (I дія, 3 ява, с.189-190).
  2. "Благословен Бог в вышних на небѣ и долѣ" (IV дія, 4 ява, с.198).
  3. "Щєдрость твоих, Боже" (IV дія, 4 ява, с.198).
- XX. "Слово о збурєнню пєкла" (середина або друга половина XVII ст) // Резанов В. Драма українська. – Вип.I – С.141-163.
1. Ремарка: "Соломон скачучи почал спѣвати" (у кінці драми, с.163).
- XXI. "Стефанотокос" (1742 р.) І.Одровонс-Мигалєвича // Резанов В. Памятники русской драматической литературы. Школьные дѣйства XVII-XVIII вв. – Нежин, 1907. – С.233-304.
1. "О боже мой, надеждо благая!" (у кінці драми, с.301-304).
- XXII. "Торжество Естєства Человѣческаго" (1706 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.III. – С.213-280.
1. "Прєстань ридати, болш сѣтовати" (I частина, 3 ява, с.226).
  2. "Любви ест Бога всегда премнога" (I частина, 3 ява, с.226).
  3. "Торжествуй в узах, Натуро, сѣдѣще" (I частина, 1 ява, с.227-228).
  4. "Что умираєш? Что горко сѣтуєш?" (II частина, 1 ява, с.247-248).
  5. "Воскрєсни, всѣх животе" (II частина, 1 ява, с.248).
  6. "Торжествуй, ликовствуй" (II частина, 6 ява, с.257).
  7. "Плѣни крѣпость супостата" (II частина, 6 ява, с.259).
  8. "Ликуй, Милости, в безконєчни вѣки" (III частина, 7 ява, с.276).
  9. "Слава десници вишняго и силѣ" (III частина, 7 ява, с.276).
  10. "Убо прєславнo и прєторжєственнo" (III частина, 7 ява, с.279).
  11. "Прєч, дерзости вражія, стужающи нама!" (III частина, 7 ява, с.279).
  12. "Вєлми стужающая супостата сила" (III частина, 7 ява, с.279).
  13. "Хвала неизрєченна" (III частина, 7 ява, с.279).

14. "Благословенно всюду" (III частина, 7 ява, с.279).
15. "Буди честь, хвала от нас" (III частина, 7 ява, с.279).
16. "Буди прославлен во вѣк" (III частина, 7 ява, с.279).
17. "Милости Бога вишна" (III частина, 7 ява, с.279).

XXIII. Трагедокомедія Сильвестра Ляскоронського (1729 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.III. – С.213-280.

1. "Торжествуй щасливѣ владика" (I дія, 5 ява, с.290-291).
2. "Многая лѣта" (II дія, 5 ява) с.299-300.
3. "Гдѣ нишѣ, в сей годинѣ" (III дія, 5 ява, с.308).
4. "Творче вѣков и владико!" (III дія, 7 ява, с.308-309).
5. "Боголѣпна аки луна, як слонце избранна" (III дія, 7 ява, с.310).
6. "Вѣнцем златим увѣнченна" (III дія, 7 ява, с.310-311).
7. "Даяй царем побѣду" (III дія, 8 ява, с.311).
8. "Богом увѣнчаніе царскіе палати" (III дія, 8 ява, с.311-312).

XXIV. "Трагедокомедія, нарицаемая Фотій" Георгія Щербацького (1749 р.) Надрукована Н.Петровим у "Трудах Киевской Духовной Академии" 1877, № 12. – С.749-780.

1. "О, отче щедрость Боже!" (I дія, с.760).
2. "Како воспою что в сей печали" (II дія, с.766).
3. "Что лукавим щадят" (II дія, с.771).
4. "В царственной палатѣ" (IV дія, с.776).

XXV. "Трагедія, сирѣч Печальная повѣсть" М.Козачинського (1733 р.) Надрукована О.Соболевським у кн.: "Чтения в историческом обществе Нестора лѣтописца", кн. 15, вып.II-III. – Киев, 1901 (вып.II, с.55-87, вып.III, с.89-122).

1. "Кто достойно нам повѣсти возможе" (II дія, 1 ява, с.69-70).
2. "Ты, создавый око, призри на мя, Боже" (VI дія, 1 ява, с.99).
3. "Прискорбна горлице! Камо намѣряеш" (VIII дія, 2 ява, с.112-113).

XXVI. "Ужасная измѣна слатолубиваго житія с прискорбним и нищетным" (1701 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.VI. – С.91-120.

1. "Зри, человекѣ, что мир обыче" (Антипролог, с.95).
2. "О, коль блаженный и преблаженный" (Антипролог, с.95-96).
3. "Стой, руко! ах! Стой, чаши не коснися" (I ява, с.99).
4. "Фебе пріятный, Фебе златогласій" (2 ява, с.101).
5. "О прелестна міра – лютѣйшаго звѣра" (4 ява, с.105).
6. "Аллїлуїя" (6 ява, с.108).
7. "Блажени, яже избра и пріят их Господь" (7 ява, с.111).
8. "Души их во благих водворятся!" (7 ява, с.111).
9. "О коль есть добро внѣ житейских жити!" (8 ява, с.112).
10. "Зри, о грѣшнике" (9 ява, с.113).
11. "Вижь, что украси драгими порфиры!" (9 ява, с.113).
12. "Се снѣдь твоя по сластех сего міра" (9 ява, с.114).
13. "Се смерти канар" (9 ява, с.114).
14. "Смерть грѣшников люта" (9 ява, с.114).

XXVII. Уривки різдвяної містерії // Резанов В. Драма українська. – Вип.ІІІ. – С.171-181.

1. “О Маріе и дівице пречистая” (с.177).
2. “Благовѣствуй, земле, радост велию, пойте” (с.179).

XVIII. “Царство Натури Людской” (1698 р.) // Резанов В. Драма українська. – Вип.ІІІ. – С.109-149.

1. “Кий глас во мирѣ” (І дія, 7 сцена, с.127).
2. “Кто стенанием движет” (І дія, 7 сцена, с.128).
3. “О, грѣховни нещасни потопаи” (І дія, 7 сцена, с.128).
4. “О, почто ж прият” (І дія, 7 сцена, с.128).
5. “Плачем ми, плачем” (І дія, 7 сцена, с.128).
6. “Людску Натуру и стихия сами” (І дія, 7 сцена, с.129).
7. “Гдѣ твой, Едеме” (І дія, 7 сцена, с.129-130).
8. “Лѣпо нам, хору” (І дія, 7 сцена, с.130).
9. “О, о, Прелести, злаго змия жало!” (І дія, 7 сцена, с.130).
10. “Проростят плоды источники слезни” (І дія, 7 сцена, с.131).
11. “Десница Божя – Милости то дари” (І дія, 7 сцена, с.131).
12. “О кто ж исповѣст, як ест Бог богати” (І дія, 9 сцена, с.137-138).

#### *Музичні номери в інтермедіях*

I “Інтермедія на двѣ персонѣ: Тато з сином”. З дернівського збірника (орієнтовно кінець XVII – початок XVIII ст.) // Українські інтермедії XVII-XVIII ст.. – К.: Вид-во АН УРСР, 1960. – С.50-55.

1. “На футурѣ наманѣча” (с.52).

II. “Інтермедія на три персонѣ: Баба, Дѣд и Чорт” (орієнтовно кінець XVII – перша половина XVIII ст.) // Українські інтермедії XVII-XVIII ст. – С. 93-96.

1. “Танцуи же, бабо, танцуи” (подобен “гоя, гой”) – С. 94.

III. Третя інтерлюдія до драми Митрофана Довгалецького “Комическое дѣйствіе” (перша половина XVIII ст.) // Українські інтермедії XVII-XVIII ст. – С.108-112.

1. “Мати моя старенкая” (с.108).

IV. “Rozmowa między polakiem i kowalem” // Українські інтермедії XVII-XVIII ст. – С.207-221.

1. “Zagrajcie ż mi kowala, kowala!” (с.208, 211, 213 215, 217, 219).
2. “Jaworowe kułka” (с.209)
3. “Przepiłem ja czerwony złoty” (с.211).
4. “Przepiłem ja woły” (с.213).
5. “Przepiłem ja konie” (с.215).
6. “Przepiłem ja kaftanik” (с.217).
7. “Teraz mi oddadzą” (с.220).

## Додаток II

1 **МОНОДІЯ** ЦНБ, Соф. зб., 112/645  
арк. 127

Сла - ва во ви - шних бо-гу и  
на зе - мли мир. Днесь во-спри - е - млет  
Ви-фли - ем  
св - дя - ща - го ви - ну со от -  
цем. Днесь ан - ге - ли мла - ден -  
ца рожд - ша - го - ся бо-го-лѣ -  
пно сла - во - сло - вят: Сла - ва  
во ви - шних бо - гу и на зе - мли мир,  
во че - ло-вѣ-цех бла-го-во-ле - ни - е

2 **Друкований Ірмолон (Львів, 1709)**  
арк. 168

Сла - ва во виш - ных бо - гу и на зе -  
мли мир. Днесь во-спрі - єм-лет Ви-фле-єм

Сн-дя - ща - го си - ну со от-цем

Днесь ан-ге - ям мла - ден - ца рожд - ша - го -

ся бо-го-ль - пно . сла - во - сло - вят: сла- ва

во выш - ных бо - гу и на зв - мли мир, во че - ло - вѣ-цах

бла-го-во-ле - ні - е

ЦНБ XVIII, 790

арк. 163 зв.

3

Хри-стос вос-крес из мер-твых, смер-ти-ю смерть по - прав,

и су-щим во гро-бѣх жи-вот да-ро - вав

ЦНБ VIII, 20 м 184

арк. 434 зв.

4

Бла-го-вѣ-ствуй, зе-мле, ра - дост ве-лі - ю,

хва - ли-те, не - бе-са, бо - жі - ю сла - ву

5

ЦНБ ХХVIII, 790

арк. 64

Хрис-тос раж-да - е-те-ся сла - ви - те, Хрис - тос со  
не - бе - се со ря - ще - те, Хрис - тос  
на зе-мях во-зно-сѣ - те - ся, пой - те Го-спо-де-ви ве -  
ся зе-мля и ве-се-ли-ем бох - пой - те  
лю-ди-е, я-ко про-сла - ви - ся

6

ЦНБ, Соф. зб. 112/645

арк. 164

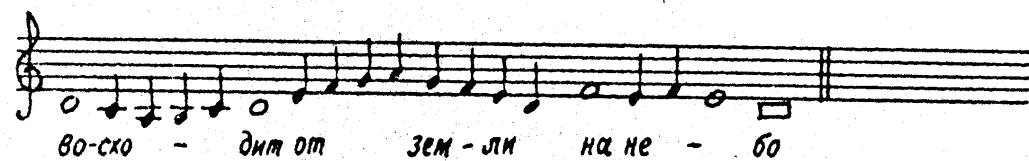
О - бра-до-ван - на-я, ра-дуй-ся сто - бо - ю Го-  
сподь, по - да ми - ро - ви то-бо-ю ве-ли-  
ю ми - лост.

7

ЦНБ, КДА 88 л

арк. 66 зв.

Ан - ге-ли у - спе - ні-є пре - чи - сті-я  
ви-дѣв - ше, у-ди - ви-ша - ся, ка - ко дѣ-ва - я

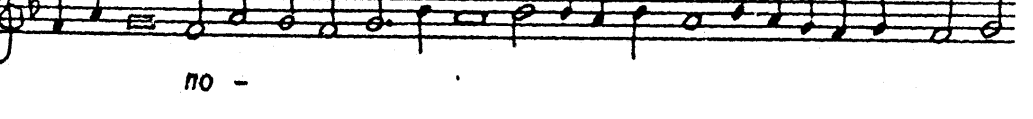
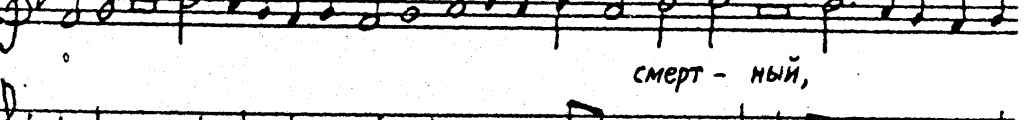
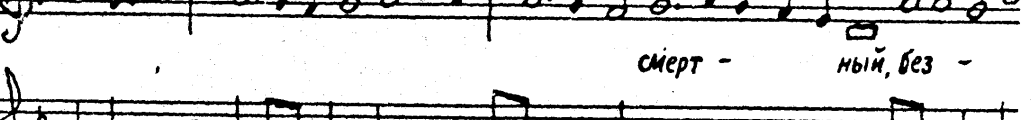
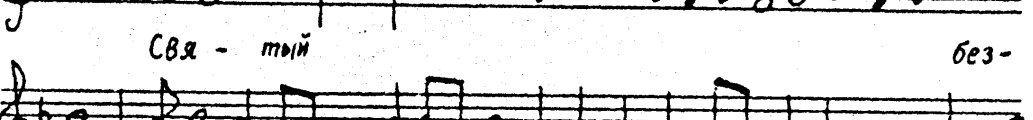
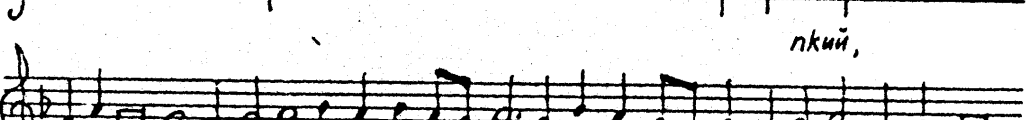
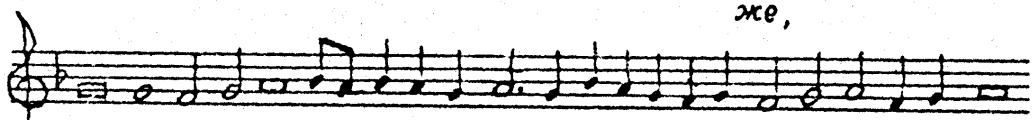
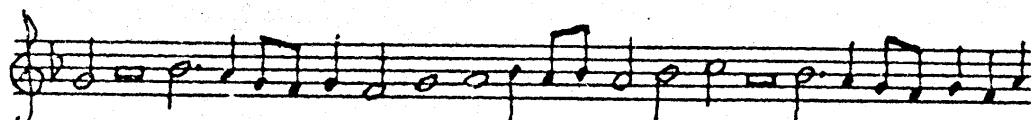
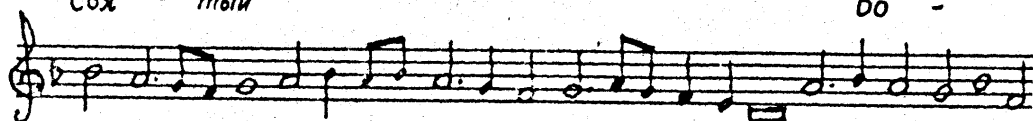
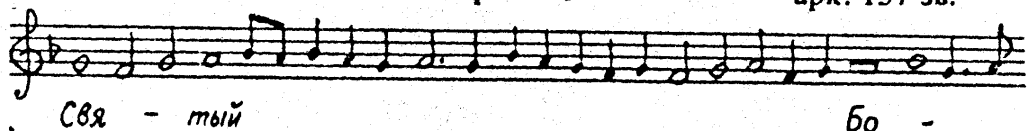


8

"Нагробное"

ЦНБ, Соф. зб. 112/645

арк. 157 зв.



по-ми -

луй, по - ми - луй

нас

9

ЦНБ, Соф. зб. 112/645

арк. 16

На ре-цѣ ва-ви - лок - стей а - ли -

лу - и - я, ту св-до-хом и пла-ка-хом, по-мя-кув-

ше Си -

о-на.

А -

ли - и -

лу - и -

я

Те-бе Бо-га хва - лим, те-бе Го-спо-да и-спо-вѣ-ду -  
 ем, те-бе гредѣвѣ-на-го от-ца вся зе-мля по-чи-та -  
 ет, те-бе вси ан-ге-ли, те-бѣ не-бе-са и вся  
 си-ли, те-бѣ Хе-ру-ви-ми и Се-ра-фї - ми не-пре-стан-нѣм гла-  
 сом во-зы-ва - ют: Свят, свят,  
 свят Го-сподь Бог Са-ва-оф, и-спол-не-ни-сѣ не-бе-са и зе-мля  
 ве-ли-че-ства сла-вы тво-е - я, те-бе пре-слав-ный А-  
 по-стол-скій со-бор, те-бе про-ро-че-скій пре-  
 хвал-ный лик, те-бе му-че-ни-че-ско - е пре-  
 свѣ-тло-е хва-лит во-ин-ство, те-бе по-всѣм все-лен-  
 нѣм свя-та-я и-спо-вѣ-ду-ет цер-ков от-ца не-по-сти-жи-  
 ма-го ве-ли-че-ства по-чи-та-е-ма-го тво-е-го не-сти-ма-го

и е-ди-но-род-на-го сы - на и свя-та-го у-тѣ-ши-те-ля  
 ду-ха, ты цар сла - вы, Хри-сте, ты от-ца при-сно-сущ-ный сын  
 е-си, ты ко из-бав-ле-ні-ю при-ем-ля че-ло-вѣ-ка не воз-гнушал-ся  
 е-си дѣ-ви-че-ска - го чре-ва ты о-до-лѣ смер-ти жа - ло,  
 от-верзл е-си вѣ-ру-ю-щим царство не-бес-но-е, ты о-дес-ну-ю бо-га съ-  
 ди-ши во сла-вѣ от-чей су-ді-я вѣ-ру-е-ши-ся бы-ти гря-ду-щим  
 те-бе у-бо про-сим: тво-им ра-бом по-мо-зи, их же  
 чест-но-ю си кро-ві-ю и-ску-пил е - си, спо-до-би со свя-ты-ми  
 тво-и-ми бо вѣч-ной сла-вѣ ли-ко-ва - ти, спа-си, Го-спо-ди, лю -  
 ди тво - я и бла-го-сло-ви до-сто-я - ніе-е сво-е и у-  
 па-си я и воз - ми я до вѣ - ка на всяк ден бла-го-  
 сло - вим тя и вос-хва-лим и-мя тво-е во вѣ - ки и во вѣк вѣ-ка

152



зу-ю - ще / жи -

во - тво - ря - щей, жи-во-тво-ря -

щей трой -

ци, жи-во-тво-рящей трой - ци три - свя -

ту-ю три-свя-ту-ю три-свя-ту - ю пѣсь

три-свя-ту-ю пѣсь при -

но

пѣси при-но - ся - ще при-но - ся - ще

вся - ку-ю

вся-ку-ю ны-не жи-тей-

ску - ю жи-тей-ску-ю от -

вер-зем пе - чає  
 от-вер-зем от-  
 вер-зем пе - чає. Я - ко ца-ря всіх ца-ря  
 всіх под - єм - лю-ще под-єм-лю -  
 ще под-єм-лю-ще под-єм - лю-  
 щі под-єм-лю-щі ан-гел -  
 ски ми не -  
 ви -  
 ди - мо не-ви - ди - мо не-ви-ди-мо да - ро-но-  
 да-ро-но-си - ме чини - ми  
 А - ли - лу-я, а - ли-луй - я

А-ли-луй-я, а-ли-луй -

я а-ли-луй - я, а - ли - луй-я. Го-

спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди, по-ми - луй. По - дай, Го-

спо-ди. По - дай, Го-спо-ди. Те - бѣ, Го-спо - ди

те-бѣ

Го-спо - ди. А - мин І ду-хо-ви тво-

Е - му. От-ца и сы-на і свя-та -

го ду-ха, свя - ту-ю трой - цу е-ди-но - сущ-

ну-ю и не - раз-дѣ - ну - ю. Ми - лост ми-ра, жер-тва

и пѣ-ни-е. И со ду-хом тво -

им. И - ма-ми-ко Го-спо - ду. До-стой-но и пра -

вед - но пра-

вед-но до-стой-но и пра-вед-но.

свят, свят, свят Гос-под Са-ва-оф, и-сполн не-бо и зем-лю сла-вы

е-го, О-са-на во-выш-них, бла-го-сло-вен гря-дий во и-мя Го-

спод-не, о-са-на во-

выш-ных во-выш-них

О-са-на во-выш-них. А-мин, а-

мин. По-ем тя, бла-го-сло-вим тя, бла-го-

да-рим те-бѣ, Го-спо-ди, и мо-лим-ти-ся, Бо-же

наш Бо-же

наш мо-лим-ти-ся, Бо-же наш.

А-мин И со ду-хом тво-

им. Го-спо-ди, по-ми-луй, Го-спо-ди

по-ми-луй, Го - спо-ди, по-ми-луй, Го -

спо-ди, по-ми-луй. По - дай, Го-спо-ди, по -

дай, Го-спо-ди. А - мин. И ду-хо-ви тво-е-му. Те-бѣ,

Го - спо - ди.

те-бѣ

Го-спо-ди. А - мин. Е - ди-н. свят, е - ди-н Го-

спод. І - сус Хрис-тос во сла-ву Бо-гу от-цу. А - мин.

хва - ли - те хва-ли-те

хва-ли-те

хва-ли - те Гос -

по - да

со - не - бес

Handwritten musical score on 12 staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests) and rests. The lyrics are in Russian, written below the staves. The score ends with a double bar line and a final note on the 12th staff.

Lyrics (from top to bottom):

- не -
- бес. я - ли -
- луй-я, а
- луй-я,
- а - ли - лу -
- я а-ли-лу-я, а - ли - луй
- я, а - ли
- а-ли-луй - я, а-ли-луй а - ли - лу -
- я

12

ЦНБ, Соф. зб. 112/645  
"Великий печерський" наспів арк. 12 – 12 зв.

Ал -

а - ли -

луй - я,

ал - ли -

лу - н - я, ал - ли -

лу - н - я,

ал-ли-луй -

я, ал - ли-лу - я, ал - ли - лу -

и - я, ал-ли-лу - и - я

Во-збран - ной во-е-во-до по-бъ - ди - тел - на -

я, я -

ко нз - бавляшеся от змх благо - дар - ствен -

на - я, во - спл-су-

ем ти ра - би тво-и, Бо-го - ро -

ди-це, ко я - ко

и - му-шдержаву не-по - бъ - ди

му - ю, от всьх нас бзд сво -

бо - ди, да зо-вем ти: Ра -

дуй - ся, не - въ - сто

не не - въст - на -

# ПАРТЕСНІ ТВОРИ

ЦНБ, 121 117 ц, № 32

(без партії 2-го альту)

14

Сла - ва

Сла - ва

Диск. II

Альти II

Тенори I

Баси I

Сла - ва во ви - шних Бо - гу, Сла - ва

ва во ви - шних Бо - гу и на зе - мли мир, и на зе - мли

мир. Днес вос - при - ем - лет вос - при - ем - лет ви - фле - ом Днес

163

бо - го - лѣп - но      сла - во - сло - вят      сла - во - сло - вят

лѣп - но      бо - го - лѣп - но      сла - во - сло - вят      сла - во - сло - вят :

бо - го - лѣп - но      сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят      сла - во - сло - вят :      Сла -

лѣп - но      бо - го - лѣп - но      сла - во - сло - вят, сла - во - сло - вят :      сла - во - сло - вят :

лѣп - но      бо - го - лѣп - но      сла - во - сло - вят      сла - во - сло - вят :

во      виш - них      бо - гу

во      виш - них      бо - гу      сла - ва

сла - ва      во      виш - них      бо - гу      сла - ва

сла - ва      во      виш - них      бо - гу      сла - ва

сла - ва      во      виш - них      бо - гу      сла - ва

во      виш - них      бо - гу

во      виш - них      бо - гу      и на зе - мли      мир

ва      во      виш - них      бо - гу      и на зе - мли      мир

ва      во      виш - них      бо - гу      и на зе - мли      мир

во че-ло-вѣ-цх бла-го-во-ле - ни - є

во че-ло-вѣ-цх бла-го-во-ле - ни - є

во че-ло-вѣ-цх бла-го-во-ле - ни - є

ле - ле - ни - є

15

ЦНБ, 41 XVIII – 14, № 26  
(без партії 1-го баса)

I хор

Ан-ге-ли ан-ге-ли ус-пе-ні-є пре-чис-та-я пре-

II хор

Ан-ге-ли ан-ге-ли ус-пе-ні-є пре-

III хор

Ан - ге - ли ус - пе - ні - є

ви - ша - ся у - ди -

чис-та-я зря-ше, у-ди - ви-ша-ся, у - ди - у - ди -

ви-ша - ся у - ди -

чис-та-я зря-ше у - ди - ви-ша-ся у - ди - у - ди -

пречистая

ви-ша-ся у - ди -

пречистая зря-ше у - ди - ви-ша-ся у - ди - у - ди -

ви-ша-ся у - ди - ви-ша у - ди - ви - ша - ся у - ди -

ви - ша - ся зря-ше у - ди -

ви-ша-ся у - ди ви-ша у-ди-ви - ша - ся у - ди -

ви-ша-ся зря-ше у - ди -

ви-ша-ся у - ди - ви-ша-ся у - ди - ви-ша-ся у - ди -

ви-ша-ся зря-ше у - ди -

у - ди - ви-ша-ся у - ди - ви-ша-ся у - ди -

ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-

зря-ще у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-

ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся  
ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-

ви-ша-ся зря-ще у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-

ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-

ви-ша-ся зря-ще у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-

у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-ся у-ди-ви-ша-

ся. Ка ко-дѣ-ва-я во-схо-дит, во-схо-дит во-схо-дит, вос-

ся Ка - ко-дѣ-ва-я во-схо-дит, вос-хо-дит, во-схо-дит, вос-

ся

ся. Ка-ко-дѣ-ва-я вос-хо-дит, вос-

хо - дит, вос-хо-дит, вос-хо-дит вос-хо-дит

от земли на не-бо, на не-бо

хо - дит, вос-хо-дит, вос-хо-дит, вос-хо-дит от земли на не-бо, на

от зем -

от земли на

хо - дит, вос - хо - дит

от зем-ли на не-бо, на не-бо, на не-бо, на не-бо, на не - бо

ка -

не - бо от земли на не-бо, на не-бо, на не-бо, на не - бо

ли на не - бо

не - бо, на не-бо, от земли на не-бо, на не - бо, на не - бо

Ка -

Handwritten musical score for a choir, consisting of six systems of staves. The lyrics are in Russian and are written below the staves.

System 1: *ко ді - ва - я* *вос -* *хо - дит* *вос -* *хо - дит* *вос -*

System 2: *ко ді - ва - я* *вос -* *хо -* *дит, вос -* *хо -* *дит*

System 3: *ко* *ді - ва - я* *вос - хо -* *хо - дит,* *хо -* *дит*

System 4: *хо -* *дит, вос -* *хо -* *дит, вос -* *хо -* *дит*

System 5: *вос -* *хо -* *дит* *вос -* *хо -* *дит*

System 6: *вос -* *хо -* *дит*

не - бо

от зем-ли на не - бо на не - бо

не - бо

от зем-ли на не - бо на не - бо

не - бо

от зем-ли на не - бо на не - бо

16

ЦНБ, Соф. зб. 112/645  
(без партії 2-го альту)

Диск. I II

Хрис-тос раж-да-ет-ся сла-ви-те. Хрис-тос не-бе-

Альти I II

Хрис-тос раж-да-ет-ся сла-ви-те Хрис-

Тенори I II

Хрис-тос раж-да-ет-ся сла-ви-те Хрис-

Баси I II

си с не-бе-си стрѣ-тай - те стрѣ-тай - те стрѣ-тай - те

стрѣ - тай - те стрѣ-тай - те

тос с не-бе-си стрѣ-тай - те, стрѣ-тай - те стрѣ-тай - те

стрѣ - тай - р те стрѣ-тай - те

==

Хрис - тос на зем - ли

Хрис - тос на зем-ли воз-но - си - те - ся воз-но -

Хрис-тос на зем-ли воз-но - си-те-ся воз-но -

Хрис-тос на зем-ли воз-но - си-те-ся воз-но -

Хрис-тос на зем-ли воз-но - си-те-ся воз-но -

==

Хрис-тос на зем-ли воз-но - си - те - ся воз-но -

си - те - ся

си - те - ся

си - те - ся

си - те - ся

пой-те пой - те Гос-по-де-ви вся зем-ля

вся зем-ля

пой - те

пой - те

Гос-по-де-ви вся зем-ля

вся зем-ля  
 пой-те, пой - те Гос-по-де-ви вся зем-ля  
 пой - те Гос-по-де-ви вся зем-ля и ве-се-ли-ем вос-пой-те  
 Рпой - Рте и ве-се-ли-ем вся зем-ля вос - пой - те  
 и ве-се-ли - ем и ве-се-ли-ем  
 лю - ди - е и ве - се-ли - ем и ве - се - ли-ем вос-  
 лю-ди-е и ве-се-ли-ем и ве-се-ли-ем вос-  
 лю-ди-е и ве-се-ли-ем и ве-се-ли-ем вос-  
 лю-ди-е и ве-се-ли-ем и ве-се-ли-ем вос-  
 пой-те, лю-ди-е лю-ди-е вос-пой-те  
 вос-пой-те, вос-пой-те лю-ди-  
 пой-те, вос-пой-те, лю-ди-е вос-пой-те  
 пой-те, вос-пой-те, лю-ди-е вос-пой-те  
 вос-пой-те, вос-пой-те, лю-ди-е вос-пой-те  
 вос-пой-те, вос-пой-те, лю-ди-е вос-пой-те

Вос - пой - те я - ко про - сла - ви - ся

Е вос - пой - те лю - ди - Е я - ко про -

Е вос - пой - те лю - ди - Е я - ко про - сла - ви - ся

Е вос - пой - те лю - ди - Е я - ко про - сла - ви - ся

Е вос - пой - те лю - ди - Е я - ко про - сла - ви - ся

я - ко про - сла - ви - ся я - ко про - сла - ви - ся

сла - ви - ся я - ко про - сла - ви - ся про - сла - ви - ся

сла - ви - ся я - ко про - сла - ви - ся про - сла - ви - ся

сла - ви - ся я - ко про - сла - ви - ся про - сла - ви - ся

Бла - го - вѣст - вуй зем - ле бла - го - вѣст -

Бла - го - вѣст - вуй, зем - ле, бла - го - вѣст - вуй, бла - го - вѣст -

вуй, зем - ле бла - го - вѣст - вуй, бла - го - вѣст -

вуй, зем - ле бла - го - вѣст - вуй, бла - го - вѣст -

вуй, зем - ле бла - го - вѣст - вуй, бла - го - вѣст -

вуй, зем - ле бла - го - вѣст - вуй, бла - го - вѣст -

ра-дось ве-ли-ю

вуй ра-дось ве-ли-ю, бла-го-вѣст вуй ра-дось ве-ли-

ра-дось ве-ли-ю ра-дось ве-ли-ю

вуй ра-дось ве-ли ю бла-го-вѣст-вуй ра-дось ве-ли-

вуй ра-дось ве-ли-ю, ра-дось ве-ли-

хва-ли-те не-бе-са хва-ли-те не-бе-са хва-ли-те не-бе-са бо-жи-ю

ю хва-ли-те хва-ли-те

хва-ли-те не-бе-са хва-ли-те не-бе-са хва-ли-те не-бе-са бо-жи-ю

ю хва-ли-те хва-ли-те

бо-жи-

ю хва-ли-те хва-ли-те

сла - ву хва - ли - те, хва-ли-те не-бе-

хва-ли-те не-бе-са бо - жи

сла - ву бо-жі-ю сла - ву хвалите не-бе-

хва-лі-те не-бе-са бо-жі-ю сла - ву

ю сла-ву

хва-лі - те не - бе -

бо - жи - ю хва - ли -

хва-ли-те не-бе-са бо-жі-ю сла -

са бо-жі-ю сла - ву

са бо-жі-ю сла - ву

бо - жі - ю сла - ву

са бо-жі-ю сла - ву

те бо-жі-ю сла - ву

ву бо-жі-ю сла - ву

Свя-тий Бо-же, свя-тий крѣп-кий свя - тий

Свя-тий Бо-же, свя-тий крѣп-кий свя-тий без-смерт-ний

Свя-тий Бо-же, свя-тий крѣп-кий свя - тий свя-тий без-

Свя-тий Бо-же, свя-тий крѣп-кий свя - тий свя-тий без-смерт-ний

свя-тий без-смерт-ний свя-тий без-смерт-ний по -

свя-тий без-смерт-ний по - ми -

смерт-ний по - ми - луй нас свя-тий без-

по-ми-луй нас свя-тий без-смерт-ний, по-ми-луй нас свя-тий без-смерт-ний

ми - луй нас свя-тий без-смерт-ний по-ми - луй нас

луй нас по-ми-луй нас по - ми - луй нас по-ми-луй нас

смерт-ний по - ми - луй нас по - ми - луй нас

по-ми-луй нас свя-тий без-смерт-ний по-ми-луй нас по-ми-луй нас

Уривок з твору "На рѣках Вавилонских"

ЦНБ, 44 п XVIII - 15, арк. 1

(без партії 1-го баса)

19

На рѣ-ках на рѣ-ках Ва-ви-лон-ских, на рѣ-ках

на рѣ-ках на рѣ-ках

Ва-ви-лон-ских та-мо та-мо та-мо та-мо съ-

Ва-ви-лон-ских

до-хом и пла-ка-хом та-мо съ-до-хом та-мо съ-до-хом

и пла-ка-хом та-мо съ-до-хом та-мо съ-до-хом

и пла-ка-хом та-мо съ-до-хом та-мо съ-до-хом

и пла-ка-хом внег-да по-мя-ну-ти нам

и пла-ка-хом

и пла-ка-хом внег-да по-мя-ну-ти нам

и пла-ка-хом

Си-о-на внег-да по-мя-ну-ти по-мя-ну-ти нам

Си-о-на

внег-да по-мя-ну-ти по-мя-ну-ти нам

по-мя-ну-ти нам Си-о-на

Си-о-на

по-мя-ну-ти нам Си-о-на

ДУХОВНІ КАНТИ  
Глас слышан в Рамѣ

ХНБ № 819553,  
№ 14

20

Глас слышан в Рамѣ Рахили рыдаше,  
я - ко любезныхъ сѣчад не видяше, вопль испущаша

Ангел пастыремъ молвил

СППБ, Q XIV, 16  
арк. 46 зв. - 47

21

Ангел пастыремъ молвил: Христосъ ся намъ на-ро-ди(л)  
в Бет-хлѣ-емъ не барзо под-лимъ мѣс-те на-ро-дил-ся в бо-же-стве  
панъ выше-го створ-зе-ня

# О МАРІЕ, И ДІВИЦЕ

22

СППБ, Титов 4172, арк. 148 зв.

О Ма-рі - е, О Ма-рі-е, и ді - ви-це, пре-чи-ста-я  
го - лу-би-це, пре-чи-ста-я го - лу-би-це

# ТЕБЕ СЛАВА И ДЕРЖАВА

СППБ, Титова 3351, арк. 144 зв. - 145

23

Те-бѣ сла-ва, те-бѣ сла-ва и дер-жа-ва, все-мо-гу-щій Бо-же,  
Те - бѣ сла - ва  
всѣх пре-слав-но всѣх пре-слав-но по-бѣ-дитъ воз-мо-же; всѣх пре-слав-но  
всѣх пре - слав - но всѣх пре -  
всѣх пре - слав-но по-бѣ-дитъ воз - мо-же  
слав - но

# КОЛИ ДОЖДУСЬ Я ВЕСЕЛА ВЕДРА

СППБ, Титов 4272,  
арк. 2 зв. - 3

24

Музыкальный фрагмент в 3/4 такта. Состоит из трех систем. Каждая система имеет две стaves: верхнюю (с ключом Ф) и нижнюю (с ключом С). В первой системе мелодия начинается с аккорда, состоящего из ноты до (на второй линии) и ре (на первой линии). В последующих системах мелодия развивается, используя ноты до, ре, ми, фа, соль, ла, си, и октаву до. В третьей системе мелодия заканчивается на ноте до. В каждой системе есть русские тексты под нотами.

Ко-ли до-ждусь я ве-се-ла вед-ра, ве-се-ла ве-дра  
и дней крас-ных, ко-ли я - вит - ся ми-лость пре-щед - ра,  
ми-лость пре-щед - ра не-бес яс - ных

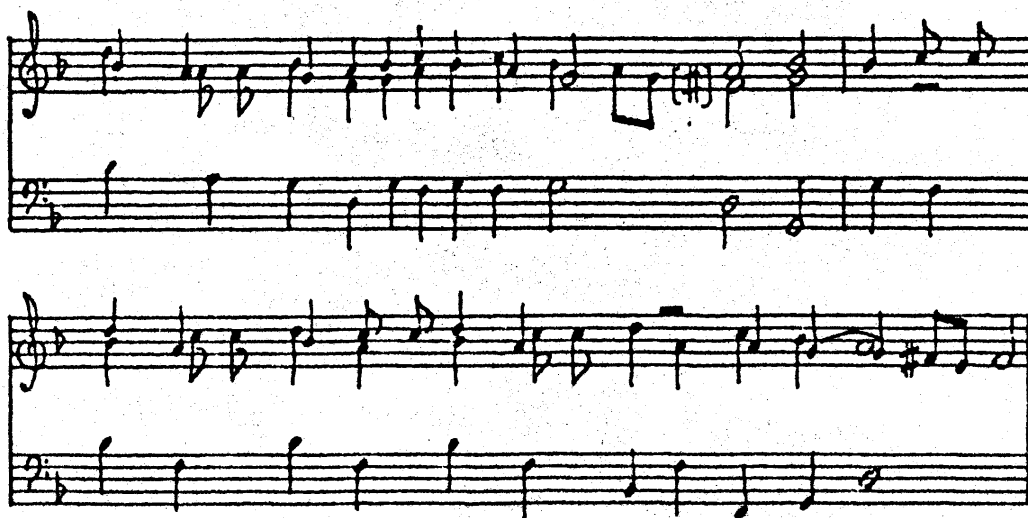
# ХРИСТОС РАЖДАЕТСЯ, СЛАВИТЕ

СППБ, Q XIV. 25  
арк. 170 зв. - 171

25

Музыкальный фрагмент в 3/4 такта. Состоит из двух систем. Каждая система имеет две стaves: верхнюю (с ключом Ф) и нижнюю (с ключом С). В первой системе мелодия начинается с аккорда, состоящего из ноты до (на второй линии) и ре (на первой линии). В последующих системах мелодия развивается, используя ноты до, ре, ми, фа, соль, ла, си, и октаву до. В третьей системе мелодия заканчивается на ноте до. В каждой системе есть русские тексты под нотами.

Хри-сто-с ра-ж-да-ет-ся, сла-ви-те  
Хри-сто-с ра-ж-да-ет-ся, сла-ви-те



Христос рождается — славите  
и со небес сходит — срящите  
благодарно и радостно всеблагодарно,  
Господь спаситель милосердный  
правого отца любезный

### НЫНЕ ВЕСЬ МИР ИГРАЕТ

Подается за виданням:  
Сб. кантов XVIII в., 1952,  
с.92

26



# ДВА РАЗИ СЛѢП

"Богогласник" 1790 р.  
№ 238

27

Два ра-зи слѣ - п, кто во пред на смерть не взы- ра- ет, два ра-зи  
глу - п, кто по сме-рти вста-ти не ча- ет: по-смо -  
три, мой друг, на сол - не - чный круг. Кве-че-ру за-хо-дит, по-  
у - тру во-схо-дит, так и ты по-идеши в той же слѣд.

# ВОССТАНИ, О ДУШЕ

"Богогласник" 1790 р.  
№ 234

28

Во-ста - ни, о ду - ше! во - ста - ни, что спи - ши?  
Грѣ - хми по-мра-ченна, грѣ - хми по-мра-чен - на, по-что не ра - ди - ши?

Смерть грѣшников люта, всяк повинен знати,  
чисту душу взявши, чисту душу взявши, чисту треба дати

# КТО ВИНОВАТЫЙ

ЦНБ, 605/662 с, арк. 76

29

кто ви - но-ва-тый су-ду пред-ста-ти у-же ко-не - чно бо-ит - ся  
од - на-к че-ло-вѣк, тѣмъ вне-нейши вѣк мо-же се-бѣ раз-мы-слить-ся  
и-ли не-ра-ди-вый, и-ли не прав-дивый бу - дет мой



# ЗМІСТ

|                                                                                                        |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУП .....</b>                                                                                     | <b>3</b>   |
| <b>Розділ I. Реконструкція музичної частини драми .....</b>                                            | <b>12</b>  |
| 1. Загальні відомості про музику в драмі на основі аналізу текстів драм .....                          | 12         |
| 2. Музичні джерела шкільної драми.....                                                                 | 18         |
| <b>Розділ II. Роль музики в шкільній драмі.....</b>                                                    | <b>24</b>  |
| 1. Теоретичні курси поетик про драму та роль у ній музики.....                                         | 24         |
| 2. Драматургічні функції музики в шкільній драмі.....                                                  | 33         |
| 3. Драматургічні функції музики в інтермедіях.....                                                     | 62         |
| 4. Спільні риси між драматургічними функціями музики у шкільній драмі та вертепній народній драмі..... | 65         |
| <b>Розділ III. Особливості версифікації текстів музичних номерів у шкільних драмах.....</b>            | <b>67</b>  |
| <b>Розділ IV. Музично-стильові особливості духовної музики, яка звучала в драмах ..</b>                | <b>78</b>  |
| 1. Поява нової системи запису музики.....                                                              | 78         |
| 2. Нові тенденції в естетичних поглядах на музичне мистецтво.....                                      | 79         |
| 3. Новаційні риси в музичній стилістиці і формотворенні духовної музики.....                           | 82         |
| <b>Розділ V. Типологічні спільності і зв'язки між шкільною драмою та духовною музикою .....</b>        | <b>109</b> |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>                                                                                  | <b>130</b> |
| <b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....</b>                                                                          | <b>134</b> |
| <b>Додаток I. Список музичних номерів шкільних драм .....</b>                                          | <b>139</b> |
| <b>Додаток II.....</b>                                                                                 | <b>145</b> |

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

**КОРНІЙ Лідія Пилипівна**

**УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА І ДУХОВНА МУЗИКА  
XVII – першої половини XVIII ст.**

Підписано до друку 24.12.92      Формат 60x84 1/16  
Ум.друк.арк. 10,93      Обл.-вид.арк. 11,75  
Тираж 300      Зам. 955      1992 р. Ціна договірна.

---

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України АН України  
Київ-1, Грушевського, 4

