

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО
СПЕЦІАЛІЗОВАНА ВЧЕНА РАДА Д 092.14.01

На правах рукопису

Корній Лідія Пилипівна

**УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА І ДУХОВНА МУЗИКА
XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.**

Спеціальність 17.00.02 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ – 1993

Дорис
НА

АВ 28. 767

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00597569 (+)

Дисертація є рукописом.

Роботу виконано на кафедрі
Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського

Офіційні опоненти:

1. Доктор мистецтвознавства ПАРХОМЕНКО Лю Олександрівна
2. Доктор філологічних наук КРЕКОТЕНЬ Володимир Іванович
3. Доктор мистецтвознавства, професор ЧЕРКАШИНА Марина Романівна

Провідна організація – Львівський вищий державний
музичний інститут ім.М.В.Лисенка

Захист відбудеться "22" зрудня 1993 р. о 15 год. 30 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 092.14.01 для захисту
дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Київській
державній консерваторії ім. П.І.Чайковського (252001, Київ-1,
вул. К.Маркса, 1/3, другий поверх, ауд. № 36).

З дисертацією можна ознайомитися
у бібліотеці Київської державної консерваторії.

Автореферат розіслано "16" листопада 1993 року

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

С.В.ТИШКО

Актуальність проблематики дисертаційного дослідження.

В історії української музичної культури ще є періоди, які потребують різнобічних досліджень – як джерелознавчого спрямування, так і стилєвих особливостей музичного мистецтва, поглибленого розкриття специфіки музично-історичного процесу. В останні десятиліття українські музикознавці при вивченні одного з найяскравіших періодів нашої музичної історії – ХУП – першої половини ХУІІІ ст. – досягли помітних результатів. Розпочалася джерелознавча робота, пов'язана з пошуками, описом, палеографічним вивченням та публікаціями джерел цього часу (О.Шреєр-Ткаченко, О.Цалай-Якименко, Н.Герасимова-Персидська, Ю.Ясиновський, Л.Івченко та ін.). Досліджується також стилістика і стилєва специфіка різних жанрів духовної музики (монодія, партесний спів, канти). У цьому плані виділяється монографія Н.Герасимової-Персидської, присвячена партесному співу в Україні¹. Разом з тим, цілком очевидно, що цей історичний період досліджений ще не достатньо. Майже не публікувалися зразки давньоукраїнської монодії з численних нотолінійних рукописів. Надруковано лише незначну частину пам'яток партесного співу, що збереглися у вигляді поголосників у книгозховищах Києва, Москви, Санкт-Петербурга та ін. Така ж ситуація і щодо кантового жанру. Це ускладнює досконале вивчення стилістики цих жанрів та їх еволюції. Якщо в дослідженні духовної музики цього часу вже є певні результати, то зовсім інша ситуація з українською професійною інструментальною музикою, зразки якої з цього періоду досі не знайдено, хоч відомо, що інструментальне виконавство функціонувало в ХУП – першій половині ХУІІІ ст. у шляхетських, зокрема, гетьманських колах, а також у середовищі музичних цехів.

Довго залишалася не дослідженою і така важлива ланка українського професійного музичного мистецтва, як музичний театр цього періоду. Щоправда, увагу дослідників привертала шкільна драма, яка функціонувала в Україні у ХУП – першій половині ХУІІІ ст.

Вивчення української шкільної драми розпочалося ще в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Виданнями шкільних драм займалися М.Тихонравов, І.Франко, О.Болянський, О.Соболевський, В.Перетц та ін. У 20-х роках більшу частину цих драм видав В.Резанов². Працюють у цьому напрямку й сучасні дослідники (О.Мишанич, Л.Махновець, В.Яременко

¹ Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в ХУП-ХУІІІ ст. – К.: Музична Україна, 1978.

² Резанов В. Драма українська. – Вип. I, III-IV. – К., 1926-1929.

та ін.).

Дослідники українського шкільного театру вже порушували питання про зв'язки шкільної драми із західноєвропейською духовною драмою (В.Резанов³), про спільність поетики української драми з польською та російською, про деякі особливості жанрової системи київських драм та вияв у ній барокових рис (Л.Софронава). Але досі українська шкільна драма вивчалася ізольовано від інших галузей української художньої культури і не розглядалася в контексті цієї культури в цілому. Проте саме таке дослідження дало б можливість розкрити нові грані в шкільному театрі й визначити його місце в українській культурі.

Дослідники вже давно відзначали той факт, що в шкільну драму включалася музика. В.Перетц підкреслював неабияку роль співу в драмах. Музикознавці також звертали увагу на музичний чинник у драмі (О.Шреєр-Ткаченко, Л.Архимович). Однак усі дотеперішні спостереження над цією проблемою здійснювалися на обмеженому матеріалі і не давали повного уявлення про музику та її драматургічну функцію в шкільній драмі.

Однією з суттєвих перешкод дослідженню музики в українській шкільній драмі є відсутність її нотних записів у збережених драмах. Скласти уявлення про музику, яка звучала в драмах, можна лише вивчаючи шкільну драму в контексті музичного мистецтва, зокрема, духовної музики.

Художня культура будь-якої епохи 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 її провідні тенденції і сприяє глибшому вивченню кожного виду мистецтва зокрема. Однак дослідження такого напрямку, на жаль, ще не здобули належного місця в українській гуманітарній науці, і кожен вид мистецтва вивчається переважно відокремлено. У полі зору нашого дослідження - шкільна драма і духовна музика. Їх порівняння, вивчення зв'язків і взаємодії по-

³ Резанов В. Из истории русской драмы. Школьные действия ХУІ - ХУІІІ вв. и театр иезуитов. - М., 1910.

глиблює уявлення про ці два мистецтва і дає можливість виявити спільні тенденції в їхньому розвитку.

Як показало наше дослідження, шкільна драма і духовна музика пов'язані перш за все зі спільними загальнокультурними процесами переходу від середньовічного типу культури до сучасної. У художній культурі кожної епохи поряд з властивою для неї специфікою духовного життя існують і явища перехідного характеру, що еднають попередню епоху з наступною. Іноді такі перехідні тенденції розтягуються на декілька століть. Це стосується й української художньої культури кінця XVI - першої половини XVII ст., у якій відбувався перехід від культури середньовічного типу до культури Нового часу. Цей перехід припав на ренесансно-барокову епоху.

Нова культура з'явилася не зразу. У надрах середньовічної культури визрівають окремі її прояви, які поступово формуються в певну систему. У перехідний період спостерігаються значні зміни в різних галузях художньої культури: змінюються їх функції, трансформуються старі жанри і виникають нові; з'являється нова лексика. Ці перебудовчі тенденції вже почали вивчатися в дослідженнях української поезії XVII ст., зокрема, у працях В.Крекотня. Актуальні вони і в дослідженні української шкільної драми та духовної музики.

Предметом нашого дослідження стала українська шкільна драма, яка вивчалася в основному з погляду використання в ній музики, а також українська духовна музика кінця XVI - першої половини XVII ст. Крім того, розглядалися українські латиномовні курси поетик, які викладалися в Києво-Могилянській академії і включали розділ про драму зі спостереженням про використання в ній музики. Вивчення поетик дало можливість робити висновки про зв'язки теорії драми і практики шкільного театру.

Мета роботи - розглянути українську шкільну драму з музичного погляду і в її зв'язках з духовною музикою, виявити між ними типологічно спільні риси і взаємозв'язки; встановити спільні перехідні тенденції в естетичних засадах та стилевих особливостях шкільної драми і духовної музики. Відповідно до цієї мети визначаються такі основні завдання:

- 1) проаналізувати ремарки щодо звучання музики в драмах, виявити в драмах словесні тексти музичних номерів;
- 2) віднайти нотні записи музики драм;
- 3) визначити драматургічну функцію музики в драмах;
- 4) встановити зв'язок між теорією драми (у курсах поетик) і

і практикою шкільного театру щодо використання музичного чинника в драмі;

5) розглянути стильові особливості музики, яка звучала в драмах, та духовної музики в цілому з виявленням еволюційних тенденцій у музичному мисленні;

6) проаналізувати версифікаційні особливості музичних номерів шкільних драм та духовних кантів і зробити їх зіставлення;

7) порівняти шкільну драму і духовну музику на сюжетно-тематичному і стильовому рівнях для виявлення типологічних сходжень між ними і взаємозв'язків, а також тенденцій переходу від середньовічного типу культури до новочасної.

Дисертаційне дослідження виконане на основі вивчення таких джерел:

1. Проаналізовано понад 30 надрукованих українських шкільних драм, які були написані й поставлені в Україні (переважно в Києво-Могилянській академії), а також ті, що творилися українцями в Росії та в Сербії. У 28-ми драмах були знайдені вказівки на використання в них музики, що й зумовило їх вибір для детального вивчення.

2. З метою пошуків нотних записів музики шкільних драм вивчалися рукописні фонди бібліотек Києва і Львова; переглянуто численні нотолінійні Ірмолої, в яких зафіксована культова монодія, що найчастіше вживалася в українській церковній співочій практиці, поголосники партесних творів з фондів Інституту рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В.І.Вернадського АН України, всі рукописні збірники кантів, які зберігаються в бібліотеках Києва, Львова, Харкова, Санкт-Петербурга, а також друкований "Богогласник" (Почаїв, 1790 р.). Віднайдена частина музики драм подається в кінці дисертації (Додаток II).

Наші висновки щодо стильових особливостей духовної музики були зроблені не тільки на музичному матеріалі, поданому в кінці дисертації, але й на підставі вивчення багатьох нотолінійних Ірмолоїв українського походження, які зберігаються в Інституті рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України, рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника АН України, Львівського музею українського мистецтва (до нотного додатку дисертації включені, крім монодичних зразків, які звучали в драмах, повна Літургія та кондак Богородиці "київського" наспіву). Крім власних розшифровок партесних творів з фондів Києво-Печерської лаври та Софії (Інститут рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України), що могли зву-

чати в шкільній драмі (подаються в нотис у додатку до дисертації), вивчалися й партесні твори, які підготували до видання О.Шреєр-Ткаченко та Н.Герасимова-Персидська⁴. Поряд з наведеними в музичній частині дисертації духовними кантами вивчалися канти з рукописних збірок Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка АН України, Інституту рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України, Харківської державної наукової бібліотеки ім. В.Г.Короленка та з друкованого "Богогласника" 1790 р. Враховувалися й нові видання українських кантів⁵.

3. При розгляді питання про драматургічну роль музики у шкільній драмі використовувалися друковані поетичні курси А.Старновецького, М.Довгалецького, Феодана Прокоповича, а також деякі рукописні латиномовні поетики з фондів Інституту рукописів ЦНБ ім.В.Вернадського АН України.

Методологія і методика дослідження. Дисертація базується на методологічному принципі історизму, який зобов'язує досліджувати явище на різних етапах його розвитку, розкривати зв'язок традиції і новаторства, а також розглядати його у зв'язках з іншими явищами. З цим принципом пов'язаний і застосований у дисертації комплексний підхід, який передбачає цілісний погляд на художню культуру, вивчення типологічних сходжень між різними її галузями, встановлення зв'язків і взаємовпливів.

У зв'язку з відсутністю нотних записів музики драм у дослідженні використовувався метод наукової реконструкції музики в драмі, а також порівняльний метод. Порівнювання шкільної драми і духовної музики здійснювалося на рівні сюжетно-тематичних, віршово-структурних та стильових особливостей.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше всебічно й на великому джерельному матеріалі досліджується українська шкільна драма з погляду використання в ній музики. Виявляються зв'язки шкільної драми з деякими особливостями античної трагедії. Вперше шкільна драма вивчається у зв'язках і в зіставленні з духовною музикою. Дається цілісний погляд на стильові ренесансно-

⁴ Хрестоматія української дожовтневої музики / Упорядник та коментарі О.Шреєр-Ткаченко. - К., 1974. - Ч.1. Партесні твори, видані Н.Герасимовою-Персидською: Матеріали з історії української музики: Партесний концерт. - К., 1976; Дилецький М. Хорові твори. - К., 1981; Українські партесні мотети початку ХУІІІ ст. - К., 1991.

⁵ Український кант ХУІІ-ХУІІІ ст. / Упорядник Л.Івченко. - К., 1990.

барокові тенденції в духовній музиці з виявленням спадковості між монодією та багатоголовою музикою (еволюційні тенденції в музичному мисленні, становлення музичної стилістики, що остаточно сформувалося в період класицизму). У дисертації вперше застосовується міждисциплінарне (на стику музикознавства і літературознавства) дослідження при вивченні шкільної драми і духовної музики. Вперше простежуються типологічно спільні барокові риси між шкільною драмою і духовною музикою, спільні тенденції переходу від культури середньовічного типу до новочасної культури.

Наукове і практичне значення дослідження. Наукові результати дисертації важливі для майбутніх поглибленіших досліджень української шкільної драми в контексті української художньої культури в цілому, при дослідженні версифікаційних особливостей української поезії ХУП – першої половини ХУІІІ ст., при аналізі стилевих особливостей бароко в українській культурі, зокрема, музичній. Спостереження і висновки дисертації сприятимуть дальшому вивченню розвитку музичного мислення в період ХУП – першої половини ХУІІІ ст.

Теоретичний і музичний матеріал дисертації може бути використаний у лекційних вузівських курсах, при написанні підручників, навчальних посібників з історії української музики, української літератури й театру. Результати дослідження дисертантка вже використала при написанні методичної праці "Історія української музики від найдавніших часів до початку ХХ ст. Програма-конспект і методичні матеріали для музичних вузів України", а також при читанні курсів історії української музики та музичного джерелознавства у Київській державній консерваторії ім. П.І.Чайковського.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданні кафедри історії української музики Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського. Окремі положення дисертації були викладені в доповідях на Міжнародній науковій конференції "Українське бароко і європейський контекст" (Львів, 1989), на ІХ Міжнародному конгресі музикознавців (Польща, Бидгощ, 1991), на науковій конференції Першого міжнародного свята української духовної музики (Київ, 1990), на Першому конгресі Міжнародної асоціації українців (Київ, 1990), на науковій конференції всесоюзного свята слов'янської писемності та культури (Київ, 1989), на науковій конференції "Українське бароко: проблеми вивчення і збереження пам'яток" у Київському університеті ім. Тараса Шевченка (1990) та ін. З теми реферованої дисертації опубліковано 18 праць загальним обсягом 28 арк., серед них – 1 монографія (11,75 арк.) і 3 брошури (8,5 арк.).

На захист виносяться такі положення:

1. Більшість драм українського шкільного театру мають ознаки музично-драматичного мистецтва.
2. Драматургічні функції хору в драмах показують, що їх автори орієнтувалися в цьому на античну трагедію.
3. У використанні античних традицій відбився тісний зв'язок практики шкільного театру з теорією поетичних курсів, які викладалася в Києво-Могилянській академії.
4. Між шкільною драмою і духовною музикою спостерігаються типологічно схожі риси в сюжетно-тематичних, версифікаційних та стилістичних особливостях, що сприяло їх тісним зв'язкам.
5. Тісні зв'язки і взаємозв'язки між шкільною драмою і духовною музикою свідчать про існування в той час своєрідної єдності різних галузей мистецтв (особливо пов'язаних з релігійною тематикою), характерної для середньовіччя і підхопленої бароковим стилем. Завдяки цьому відбувалися легкі переходи між музичною частиною шкільної драми і духовною музикою.
6. У шкільній драмі і духовній музиці відбувався спільний процес відходу від середньовічного типу культури і формування рис національної культури Нового часу. З цим пов'язані:
 - а) трансформація традиційних духовних жанрів, їх зближення з реальним життям, національною проблематикою, народно-побутовою сферою;
 - б) відбиття в них ренесансної та барокової естетики і стилю;
 - в) еволюційний процес у музичному мисленні духовної музики ХУП - першої половини ХУІІІ ст. з перехідними тенденціями в музичній стилістиці і формотворенні.

Структура і зміст роботи. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку музичних номерів шкільних драм, нотних записів музики драм та інших зразків духовної музики, списку використаної літератури.

У вступі обґрунтовується актуальність теми, формулюється предмет, мета та завдання дослідження, вказуються джерела і характеризуються методологія та методика роботи, визначається її новизна, наукове й практичне значення, викладаються основні положення, які виносяться на захист. Крім цього, у вступі розглядаються суспільно-історичні та загальнокультурні тенденції, які свідчать про перехід від середньовічного типу культури до новочасної, аналізується основна проблематика, що була в полі зору попередніх до-

слідників шкільної драми.

Перший розділ - "Реконструкція музичної частини драми" складається з двох параграфів. У першому з них - "Загальні відомості про музику в драмі на основі аналізу текстів драм" - аналізуються тексти драм, зокрема, ремарки, що стосуються звучання музики в драмах.

Оскільки спеціальні записи музичної частини драм відсутні і залишається не вивченим, якою була роль музики в цих драмах і що вона являла собою взагалі, у нашому дослідженні зроблена спроба наукової реконструкції музики шкільних драм. Ця спроба полягає в тому, щоб, по-перше, на основі самих текстів драм створити уявлення про їхню музичну частину, по-друге, зробити пошуки самого музичного матеріалу, який міг звучати в драмах.

Шкільні вистави по-різному використовували музичний чинник, і це відбито в ремарках. У найбільш давніх зразках шкільних вистав - декламаціях і діалогах - вони досить скупі й переважно лише зазначають, що звучить спів ("п'єснь"). У кінці декламації Кирила Транквіліона-Ставровецького "Похвала на пресв'ятлий день в'єскресенія Христова" з книги "Перло многоц'їнное" (1649 р.) звучить заклик до співу: "Даруй то нам, Боже. А на знак той зчливости нашей п'єснь веселую засп'єваймо"⁶. У кращому випадку відзначалося що саме потрібно виконувати, як, наприклад, в одній з найдавніших декламацій П.Беринди "На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа в'єрш'є" (1616 р.), де після виступу 5-го отрока є така ремарка: "Сп'євати "Слава в'є вишних Богу" стихиру по 8, псалом на Рождество Христово"⁷.

У справжніх драмах - містеріях, міракліях, мораліте, історичній драмі - вказівки щодо використання музики значно багатші. Вони свідчать, що майже в кожній драмі більшою чи меншою мірою звучала музика, були навіть повністю музичні сцени. 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. Крім цього, дуже важливим матеріалом для вивчення шкільної драми з музичного погляду є вміщені в драмах словесні тексти музичних номерів, які фіксувалися під назвами "п'єніс", "кант" або відзначалося, що співає хор. Саме ці матеріа-

⁶ Українська поезія. Кінець XVI - початок XVII ст. - К.: Наук. думка, 1978. - С.279.

⁷ Рєзанов В. Драма українська. - К., 1926.- Вип. 1. - С.65.

ли дають можливість робити висновки 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.

У текстах драм найчастіше згадується спів хору ангелів. Але і в тих місцях драм, де зазначається "п'бніс", "кант", також, очевидно, співав хор. Тексти драм у цілому дають можливість дійти висновку, що спів хору в "серйозній" частині драми був невід'ємною її складовою частиною, тоді як в інтермедіях він - виняткове явище.

У драмах зрідка використовувався сольний спів, дуети й ансамблі. Серед персонажів співали біблійні герої: Йосиф з Никодимом співали дуетом у трагедокомедії С.Ляскоронського; Давид - у різдвяній драмі (без назви) ХУІІІ ст.; Соломон - у "Слові о збуренню пекла". Іноді трапляються співи давньогрецьких міфологічних героїв: співають Орфей - у трагедокомедії С.Ляскоронського, Муза і Аполон - в історичній драмі "Милость Божія". Дуетом виступають і такі персонажі, як Смерть і Диявол у драмі про царя Ахаву. Крім того, співали й інші персонажі: у драмі Михайла Козачинського "Трагедія, сирѣчь печальная повѣсть" звучав спів Матері, Сербії; у різдвяній драмі невідомого автора співали сім Мудреців, а в драмі Феофана Прокоповича "Владимир" поганський жрець Жеривол виконував пісню. Поряд з цим у шкільних драмах трапляються й співи найтиповіших для них алегоричних персонажів. Так, наприклад, у великодній драмі (без назви) початку ХУІІІ ст. співала "Душа грішна".

Окремі тексти шкільних драм дають підставу вважати, що в них виконувалася й інструментальна музика. Так, у текстах драм згадуються такі інструменти: гуслі, сопілка ("свѣриль"), цівниця, цитри, труби, тимпани, кимвал. Слід відзначити, що використовувався й інструментарій, типовий для українського народного мистецтва. У драмі про Олексія, чоловіка божого, у сцені "іграніс свадьбѣ" музиканти грали на цимбалах і скрипках. Ці інструменти, як відомо, входили до традиційного народного інструментарію в Україні - тростячих музик.

Крім співів та інструментальної музики, зрідка використовувалися й танці. Часто танець поєднувався зі співом. У кінці 5-ї сцени ІІ дії драми "Владимир" Феофана Прокоповича на це вказує ремарка: "Ідоли зо жерцями, пошьями піснь, скачут". Можливо, тут виконувалася якийсь ритуальний язичницький танець. У кінці драми "Слово о збуренню пекла" Соломон не тільки співав, але й танцював, а в дра-

мі про царя Ахаву та пророка Іллю співали й танцювали Смерть з Дияволом. У сцені весілля в драмі про Олексія, чоловіка Божого танцювали мужики. Особливо цікавий приклад використання танцю-пантоміми наявний у трагедокомедії "Іосиф Патріарха" Лаврентія Горки. У кінці IУ дії звучав хор "Всяка слава пребогата", який супроводжував танець негриняток.

Роз'яснювальні ремарки уточнювали й місце звучання музики на сцені. Так, завдяки їм дізнаємося, що в шкільних виставах використовувалася двоповерхова містеріальна сцена. Саме на підвищенні (другий поверх), де виставлялися сюжети, пов'язані з небесними силами, часто звучав спів ангелів ("п'їніс в небї", "хор на небеси поет", "ангели Милости Божой поют на небеси" та ін.). Але музика звучала й на першому поверсі. Спеціальне місце на сцені мало пекло, і звідти долинав спів-плач першої людини, вигнаної з раю. Крім цього, на першому поверсі сцени спів звучав у вертепі (різдвяні драми), у палацах Грода ("Комедія на день Родження Христова" Димитрія Туптала), у палацах Пиролюбця (у драмі-моралїте "Ужасная измѣна сластолюбиваго житїя") та ін. Але не для всіх українських драм потрібна була така містеріальна сцена. Деякі з них, зокрема, історичні драми, моралїте, мабуть, виконувалися і на сцені зі змінними декораціями. І в цих драмах спів звучав як на сцені, так і долинав з-за сцени: "поють за запонов" ("Ужасная измѣна сластолюбиваго житїя").

Спів хору міг звучати в різних місцях дії, а іноді під час співу хору синхронно відбувалася безсловесна сценічна дія, про яку йшлося у співі. Так, наприклад, у кінці 7-ї яви III дії трагедокомедії С.Ляскоронського звучав спів ангелів "Вънцем златим увѣнчанна", під час якого вінчають на престол визволену з пекла першу людину.

Ціла низка ремарок засвідчує, що автори драм надавали важливого значення емоційному станові, який мав бути відтворений у музичному номері. У ряді драм такі емоційні стани конкретизуються в ремарках: "со п'їнісм жалостным", "со радостным ангелским п'їніем", "хори поют п'їснь торжественную" та ін.

Таким чином, численні ремарки про звучання музики в драмах переконують, що музичному чинникові надавалася велика роль і музика представлена досить різноманітно при домінуванні хорового співу.

У другому параграфі I розділу - "Музичні джерела шкільної драми" - подаються результати пошуків нотних записів музики драм. Для віднайденья нотних записів музики драм було виконано таку роботу:

1. Виявлялися словесні тексти всіх музичних номерів драм. У 28-ми драмах було знайдено 160 словесних текстів музичних номерів (їх список подається в кінці дисертації).

2. Розшукувалися нотні записи цих музичних номерів драм у музичних рукописних фондах бібліотек України.

Спеціальних рукописів, які б фіксували нотні записи музики драм, виявити не вдалося. Але частину таких записів було знайдено в інших джерелах. У рукописі під назвою "Размышления ежедневныя, писаныя в 1787 году" (зберігається в ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України), який, на думку М.Петрова, писаний рукою Іриней Фальковського - автора численних віршів, богословських, філософських, історичних та інших творів, - були знайдені нотні черновики двох кантів: "Как внешний мир сей зрится чело́вѣку" та "Два рази слѣл", словесний текст яких взято з драми Г.Кониського "Воскресене мертвих". Черновий вид запису (закреслення, виправлення) дає підставу припустити, що їх писав І.Фальковський приблизно в 1787 році. Це значно пізніше, ніж драма була поставлена в Київській академії (1747 р.). Цей факт свідчить про те, що в кінці ХУІІІ ст., коли шкільні драми в Києво-Могилянській академії вже не виставлялися, інтерес до цього жанру не зникав.

Основними джерелами, в яких можна знайти музику шкільних драм, як виявилось, є рукописні і деякі друковані пам'ятки ХУІІ-ХУІІІ ст.

У період функціонування шкільної драми в ХУІ - першій половині ХУІІІ 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 самий церковний текст мав одноголосу і багатоголосу музичну інтерпретацію і міг за бажанням регента включатися в службу.

Як свідчить ціла низка ремарок, існувала практика включення до драми співів на церковні гімнографічні тексти. Такі ремарки мають свою специфіку. Вони вказують на виконання співу і подають лише початок церковного гімнографічного тексту.

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 використовувалися співи, що відповідали певній тематикі (до різдвяних драм - різдвяні співи, до великодніх драм - великодні). Наприклад, в урешаданій декламації П.Беринди: "На рождество Госпо-

да Бога и Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ", як зазначено в ремарці, виконувалася різдвяна стихира "Слава въ вишних Богу". В інших декламаціях і діалогах немає прямих ремаркових вказівок, проте в їх текстах часто звучить заклик до співу і цитуються початкові слова церковної гімнографії, що, мабуть, звучала під час виконання цих видів драм. Так, часто згадується стихира на воскресіння Христа "Христос воскрес із мертвих" ("Вірші з трагедії "Христос пасхон" А.Скульського, "Розмишляніє о муці Христа Спасителя" І.Волковича, "Имнологія" П.Беринди та Т.Земки).

Спів ("Пѣніє") на церковні гімнографічні тексти мав місце і в інших видах драм (різдвяних, міракліях, мораліте).

У драмах виконувалися такі співи на тексти церковної гімнографії: стихира на Різдво Христове "Слава въ вишних Богу" (в різдвяній драмі "Комедія на день Рождества Христова" Димитрія Туптала, у драмі-міраклі про Олексія, чоловіка Божого, у драмі-мораліте "Боротьба церкви з дияволом"); ірмос на Різдво Христове "Христос рахується, славите!" (у "Комедії на день Рождества Христова" Димитрія Туптала); стихира на успіння Богородиці "Обрадованная, радуйся, с тобою Господь", ірмос на успіння Богородиці "Ангели успеніє пречистая зряше" (у драмі-міраклі "Комедія на Успеніє Богородиці" Димитрія Туптала); співи з літургії "Свят, свят, свят Господь Саваоф", "Тебе Бога хвалим" (у драмі "Боротьба церкви з дияволом"), "Святий Боже, святий крѣпкий" (у драмі про Олексія, чоловіка Божого), "Аллілуя" (у драмі "Ужасная зміна сластолюбиваго житія", "Многая лѣта" (у трагедокомедії С.Ляскоронського).

В історичних драмах не знаходимо вказівок на вокальне виконання гімнографічного тексту, але мелодії культової монодії, мабуть, використовувалися, бо в "Трагедокомедіи, нарецаемой Фотій" Г.Шербацького персонаж Клірик співає "плачливу пѣснь в подражаніє извѣстному псалму "На рѣках Вавылонских".

Монодичні зразки на вказані в драмах гімнографічні тексти містяться в більшості українських нотолінійних рукописів кінця ХУІ - ХУІІІ ст., які мали назву І р м о л о й. Отже, ця частина музики драми може бути повністю реконструйована, і в музичній частині дисертації подано ці зразки, вибрані й розшифровані з нотолінійних Ірмолоїв ХУІ - початку ХУІІІ ст. Інституту рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України.

Саме з початком функціонування шкільного театру в Україні (кінець ХУІ - початок ХУІІІ ст.) збігаються суттєві зміни в культовій монодії. Поява нових наспівів з атрибуцією "київський", "лаврсь-

кий", "лечерський", "острозький", межгітський", "волинський", "львівський" та ін., а також виникнення в Україні типової для цих земель нотолінійної рукописної книги з характерною для неї структурою свідчить про існування української школи монодичного співу. Монодичні наспіви були широко відомі не тільки через те, що вони виконувалися під час Богослужіння, але й через те, що Ірмолої були основними книгами, за якими навчали музичної грамоти. Тому й не дивно, що ці наспіви включали в драму.

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 ХУП - першій половині ХУШ ст. писалися й багатоголосі (партесні) твори. Зокрема, їх знаходимо в рукописних фондах Києво-Печерської лаври та Софії, що зберігаються в Інституті рукописів ЦНБ ім.В.І.Вернадського АН України. 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 дотримувалися середньовічної традиції й не стільки прагнули виявити свою індивідуальність, скільки творити в традиціях жанру, стилю. Тому спостерігається так багато стилістичних спільностей між різними партесними творами, і через те вони часто безіменні. І хоч достеменно 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 Інституту рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України (фонд Києво-Печерської лаври та Софії) на церковні гімнографічні тексти, вказані в шкільній драмі. Вони подаються в нотному додатку до дисертації.

Як свідчать ремарки, шкільна драма пов'язана і з третім важливим жанром духовної музики - духовними кантами. Виникнення й розвиток духовних кантів було зумовлене поширенням духовної поезії книжною українською мовою (з кінця ХVІ ст.). Духовні канти писали визначні діячі української культури, і серед них - автори драм Дмитрій Туптало, Феодан Прокопович та ін. Але їх складали й бурсаки, студенти колегіумів, Києво-Могилянської академії. Вони виникали як у шкільному середовищі, так і поза ним. Духовні канти були

вже позацерковним жанром, хоч іноді могли виконуватися і в церкві.

Спостерігається трирівневий зв'язок шкільної драми з духовними кантатами: 1) залучення до драм уже відомих духовних кантів (ремарки в таких випадках подають лише початок тексту, як, наприклад, в уривку з різдвяної драми ремарка зазначає: "Тут заспівують "O Marie и дѣвице пречистая"); 2) виконання словесних текстів музичних номерів драм на мелодію ("на тон", "нота") вже існуючих кантів; 3) музичні номери драм, у яких словесний текст наводиться повністю, мають багато спільного з духовними кантатами.

Тісним зв'язком музичної частини драм з духовними кантатами можна пояснити той факт, що саме в збірниках духовних кантів та друкованому "Богогласнику" (1790 р.) вдалося віднайти частину нотних записів музики драм. Вона подається в нотному додатку до дисертації.

Отже, дослідження музичних джерел шкільної драми показало їй особливо тісні зв'язки з духовною музикою ХУП - першої половини ХУІІІ ст. Існувала практика залучення до музики драм співів з церковного Богослужіння, а також духовних кантів.

Саме відзначені тісні зв'язки драми з тогочасною духовною музикою і дають нам можливість реконструювати хоч би частину музичного матеріалу шкільних драм.

У другому розділі - "Роль музики в шкільній драмі" - поставлена проблема досліджується у двох напрямках, яким відповідають три параграфи цього розділу.

У першому параграфі - "Теоретичні курси поетик про драму та роль у ній музики" - розглядається питання про драму та роль у ній музики, викладені в латиномовних курсах поетик, які читалися в Києво-Могилянській академії.

Українські латиномовні поетики ХУП - першої половини ХУІІІ ст. мають багато спільного із західноєвропейською поетичною теорією ХУІ-ХУП ст. Для західноєвропейських поетик ХУІ-ХУП ст., як відомо, зразком була антична теоретична думка, і перш за все поетики Аристотеля та Горация і філософія Платона. У питаннях драми вони, крім цього, спиралися й на саму античну драму. З цим пов'язане і виникнення в ХУІ ст. у різних західноєвропейських країнах (Італія, Франція, Англія та ін.) гуманістичної трагедії та комедії, зразком для яких були трагедії Сенеки і комедії Плавта та Теренція⁸.

⁸ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М.: Наука, 1967. - С. 102, 173.

Українські поетики також пішли цим шляхом і використовували не тільки античну теорію, але й досвід ренесансних західноєвропейських та польських поетик XVI-XVII ст.

До драматичної поезії українські автори відносили трагедію, комедію і трагедокомедію. При визначенні особливостей жанру трагедії та комедії вони спиралися на античні джерела - на "Поетику" Арістотеля й Горация, а в ряді моментів відчуваються впливи ренесансних італійських поетик XVII ст. (Ю. Скалігера, А. Донаті та ін.).

Хоч українські поетичні курси в розділах про драму ґрунтувалися на світській античній драматургії, а шкільний театр в основному виставляв духовну драму, проте це не завадило теорії впливати на написання і постановки драм.

Українська шкільна драма в жанровому відношенні була не найбільшим явищем. Жанрова система її постійно розвивалася; жанри взаємодіяли, схрещувалися, перетворювалися⁹. Розробляючи переважно релігійну тематику, українські шкільні драми за змістом були близькі до середньовічних театральних жанрів: містерії, міраклю, мораліте. Поряд з цим, у першій половині XVIII ст. з'являються драми на історичні та політичні теми ("Владимир" Феофана Прокоповича, "Трагедія сиріч печальна повість" Михайла Козачинського). Деякі з них мають ознаки, які свідчать про розвиток української шкільної драми в напрямку світської драми. Не можна не враховувати й того факту, що автори драм іноді називали свої п'єси трагедією ("Трагедія сиріч печальна повість" Михайла Козачинського), комедією ("Комедія на день Родження Христового", "Комедія на Успініє Богородиці" Димитрія Туптала, "Комическое дїйствіє" Митрофана Довгалевського та ін.), трагедокомедією ("Владимир" Феофана Прокоповича, "Іосиф Патріарха" Лаврентія Горки та ін.). Це свідчить про те, що тогочасні драматурги прагнули творити в цих жанрах, і самі драми вже мали окремі ознаки відзначених жанрів.

Відомості про композицію драми (про побудову дії, сцени, про пролог, протасис, епітасис, катастасис, катастрофу, епілог та ін.), а також про такі поняття як фабула, характери, сценічна обстановка, словесне вираження і музичне оформлення, які викладалися в поетичних курсах на основі античних та інших джерел, давали необхідні знання з мистецтва сцени, і це не могло не позначитися на шкільній

⁹ Софронова Л. Жанрова система київської шкільної драми // Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури. - К., 1984. - С. 250.

драмі, яку нерідко писали викладачі поетик (Феофан Прокопович, Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський). Шкільна практика була досить послідовною у використанні в драмах прологу та епілогу, в розподілі її на дії, сцени. Приписи "правильної" драми (п'ятиактна драма з відповідною кількістю осіб у дії, сцені, з регламентаціями сюжетів, які виставляються, дотримуванням єдності дії), що викладалися в поезиці Феофана Прокоповича (Київська академія, 1705 р.) та інших авторів, впливали на шкільну драму початку ХУІІІ ст. ("Владимир" Феофана Прокоповича, "Воскресеніє мертвих" Георгія Кониського, "Милость Божія" невідомого автора).

Деякі українські поетики зупиняються і на питанні про р о л ь м у з и к и в драмі.

У поетиках можна помітити подвійний підхід до ролі хору в драмі: 1) Активна функція хору в драмі. Поетика І.Хмарного "Officina graestantissimae" 1726-1727 рр. відзначає, що "хор виконує функцію одного актора; тема хору пов'язана з головною темою драми, а іноді хор збагачує драматичну дію, що породжує багато побічних тем, як, наприклад, у Сенеці"¹⁰. Поетика І.Хмарного та "Catoena in Regnavo" невідомого автора зазначали, що хор міг виступати в різних місцях дії (на початку, в кінці, у середині - після суперечок дійових осіб)¹¹. Поетики виділяють і деякі драматургічні функції хору. Поетика "Aphio, lyrico cantu Monilaenaе" (1662 р.) пише, що мета хору - "пояснювати попередню дію, давати відпочинок очам"¹², а поетика М.Слотвинського (1726-1727 рр.) пише про співчувальну, панегіричну і засуджувальну функцію хору ("Хор - це частина трагедії, у якій або співом, або інструментом, або розмовою щось радять, хорообрість звеличують, пороки засуджують")¹³.

2) Опосередкований зв'язок виступів хору з дією драми.

Поетики Феофана Прокоповича та Георгія Кониського подають дещо інший погляд на хор у драмі: його виступи не мають бути пов'язані з основним змістом драми. Феофан Прокопович про це писав:

¹⁰ Інститут рукописів ЦНБ ім.В.І.Вернадського АН України, 686/482 с. - Арк. 53-53 зв.

¹¹ Там же. - Арк. 53; Інститут рукописів ЦНБ АН України, 657/448. - Арк. ІІ6.

¹² Резанов В. Из истории русской драмы. Школьные действия ХУІ-ХУІІІ вв. - Нежин, 1907. - С. 40.

¹³ Резанов В. Из истории русской драмы. Школьные действия ХУІ-ХУІІІ вв. и театр иезуитов. - М., 1910. - С. 41.

"У трагедії є хор, однак його не слід, як видається, вважати окремою частиною твору, оскільки він поза дією твору... Хор завжди вводить після дії і виражає переходи і переміни обставин і долі" ¹⁴. Такий же подвійний підхід до ролі хору в драмі помітний і в італійських ренесансних поетиках Ю. Скалігера, А. Донаті.

Наведені вище спостереження щодо ролі хору в драмі свідчать про те, що українські автори поетик (як і італійські) орієнтувалися в цьому питанні на античні поетики (Арістотеля та Горція) та на саму античну драму, яка в різні періоди по-різному використовувала хор у трагедії.

Як відомо, давньогрецька трагедія виникла як хоровий спектакль. 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. Пізніше 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 зі своєю фабулою, ніж з будь-якою іншою трагедією. Тому-то у них співають "вставних пісень", що перший почав робити Агафон" ¹⁵.

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", і музичний елемент у них був важливим чинником. Виступи героїв чергувалися зі співами хору в трагедіях Сенеки, на які орієнтувалися деякі українські поетики.

З опором на античні джерела пов'язані й спостереження поетик про поєднання співу хору з пантомімічним танцем, що було характерне для античної драми. Про такі танці пише Феофан Прокопович: "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 ро-

¹⁴ Прокопович Ф. Сочинення. - М.; Л., 1961. - С. 434.

¹⁵ Арістотель. Поетика. - К., 1967. - С. 70.

зігрують одне й те саме.¹⁶ Поетика І.Хмарного пише і про виконання в драмах типових для античної драми танців: "Танцювальних різновидів хору є багато, але три з них основні: кордак, сікінніда, емелія"¹⁷.

Наведені матеріали підтверджують висновок про те, що у питанні щодо ролі хору в драмі (співи, танці) українські автори спиралися на античну теорію і драму.

У другому параграфі - "Драматургічні функції музики в шкільній драмі" - подані спостереження й узагальнення щодо драматургічних функцій музики в драмах.

Для того, щоб скласти уявлення 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 робилася систематизація і класифікація музичних номерів за драматургічними функціями. У створенні такої систематизації допомагало те, що в шкільних драмах варіювалися певні сюжети, пов'язані з відповідними жанрами драм (різдвяними, великодніми, міракліями, мораліте), і в розробках цих сюжетів повторювався ряд драматургічних функцій хору. Крім цього, у різних драмах, незалежно від змісту, існували спільні ситуації, такі, наприклад, як передбачення, віщування, в яких брав участь хор.

Виступи хору (або співи ангелів), які найчастіше трапляються в драмах, мають різноманітні функції. Відповідно до цих функцій поділяємо хори на два види. Хори першого виду були тісно пов'язані зі змістом драми; вони виконували функцію допоміжного персонажу. Його виступи мали місце на початку, в середині і в кінці дії. У результаті аналізу драм встановлено сім основних драматургічних функцій хору: засуджувальна, співчувально-оплакувальна, віщувальна, панегірична, розважальна, роз'яснювальна, морально-дидактична. Хори другого виду мали опосередкований зв'язок зі змістом драм, звучали в кінці сцен або дій і виконували морально-дидактичну функцію.

Відзначені два види хорів вказують на те, що автори драм у питанні про роль хору в драмі спиралися на відповідні теоретичні по-

¹⁶ Прокопович Ф. Сочинення. - С. 434.

¹⁷ Інститут рукописів ЦНБ ім. В.І.Вернадського АН України, 657/448 с. - Арк. 116.

книгофонд ім. В. Стефанька
АН України

ложення, викладені в поетичних курсах, і тим самим - на поетику Арістотеля та Горация і на саму античну трагедію. Отже, в цьому питанні спостерігається зв'язок теорії і практики. Крім того, деякі співи хору на тексти церковної гімнографії, які використовувалися в драмі, були близькі до їхньої ролі в Богослужінні. Хор у Богослужінні також виконував своєрідну роль дійової особи і мав ряд функцій (панегіричну та ін.), які дають підстави твердити про запозичення тут деяких особливостей античної драми. Але античні впливи в шкільній драмі поєднувалися з окремими рисами ренесансної та домінуючої бароковою естетикою. Виступи хорів у драмах відповідали тим настановам щодо призначення поезії, які висувала італійська ренесансна поетика XVI ст. Ю.Скалігера і яка була підхоплена українською бароковою поетикою Митрофана Довгалевського (1736 р.) про те, що вона повинна "повчати, хвилювати і розважати". З "повчанням" пов'язані хори морально-дидактичної функції; з хвилюванням - співчувально-оплакувальної та панегіричної функції; існували й розважальні співи.

Естетиці бароко особливо відповідали хори з роз'яснювальною та морально-дидактичною функціями. Для драм був характерний прихований зміст, під виставлюваними подіями розумілося щось більш значне, і з цим пов'язана велика роль символіки, алегорії. Це вимагало інтерпретації та роз'яснення. Таку функцію часто виконував хорівий спів.

Установка на дидактику була в цілому характерна для барокової художньої культури. Драматурги шкільного театру надавали дидактичній функції театру великого значення у вихованні слухача, і в цьому також важливу роль відігравав спів хору.

Третій параграф - "Драматургічні функції музики в інтермедіях".

Аналіз драматургічних функцій музики в інтермедіях, які виконувалися між діями "серйозної драми", показав картину, дещо відмінну. Якщо в "серйозній" частині драми спостерігається певна систематичність у застосуванні музики, що свідчить про існування щодо неї певних настанов, то саме цього в інтермедіях ми не спостерігаємо. Якщо в переважній більшості творів для серйозної частини драми музичний чинник був майже обов'язковий, до більшості інтермедій музика не включалася взагалі. Проте й ті поодинокі випадки використання музики у відомих нам інтермедіях дають можливість робити деякі висновки.

В інтермедіях уже домінував не хорівий спів, як у "серйозній" частині драми, а сольні музичні номери. Музика мала різні функції:

віщування, розважальної вставки; новим явищем був сольний спів національного героя (пісня козака). Спів в інтермедіях іноді поєднувався з танцем та грою на народних інструментах (кобза).

У дисертації обґрунтовується думка про те, що дванадцятиголосий хоровий твір на текст "Сначала днесь" є музичною інтермедією шкільної драми.

Четвертий параграф - "Спільні риси між драматургічними функціями музики в шкільній драмі та вертепній народній драмі".

Зіставлення драматургічної функції музики в шкільній драмі і вертепній народній драмі показало схожість у них драматургічної функції хору. Як у серйозній частині різдвяної драми, так і в першій дії вертепу хор є невід'ємною частиною вистави і виконує функцію допоміжного персонажу. У вертепі наявні такі функції хору, як панегірична, віщувальна, співчувально-оплакувальна, засуджувальна, морально-дидактична. У II частині вертепу при використанні музичного чинника спостерігається схожість з інтермедіями: переважання сольних номерів, танців. Як в інтермедії до драми Митрофана Довгалевського "Комическое дѣйствіе", так і у вертепі козак співав сольну пісню. Усе це може свідчити про вплив шкільної різдвяної драми на створення тих зразків вертепної драми, які збереглися з ХУІІ ст.

У I частині вертепу помітна музично-інтонаційна єдність. Значна частина текстів музичних номерів драм співалася на один і той самий музичний матеріал, а музичні номери, які мали різний мелодичний зміст, перебували у варіантно-варіаційному співвідношенні. У зв'язку з тим, що ми не маємо такої повноти нотних записів музики шкільних драм, як вертепу, можемо припустити, що такого принципу інтонаційної єдності дотримувалися автори драм, а вже з драми ця інтонаційна єдність перейшла до вертепу.

Розділ т р е т ь і й - "Особливості версифікації текстів музичних номерів у шкільних драмах". У зв'язку з тим, що нотні записи музичних номерів драм вдається віднайти лише в поодиноких випадках, а в драмах зафіксовані лише словесні тексти цих номерів, розгляд версифікації текстів музичних номерів дає можливість, по-перше, встановити їх схожість чи відмінність з духовними кантами, по-друге, скласти деяке уявлення про їх музичні особливості, зокрема, музичну форму. З цієї метою було проаналізовано тексти кожного музичного номера шкільної драми, а також духовних кантів з рукописних збірок Львівської наукової бібліотеки ім.В.Стефаніка АН України, Харківської державної наукової бібліотеки ім.В.Г.Короленка,

та з друкованого "Богогласника" 1790 р. і зроблено їх порівняння. При наявності схожостей між ними можна, спираючись на нотний запис канта, скласти хоч би приблизне уявлення про музичний зміст опівів з драми.

У музичних номерах шкільних драм і духовних кантах переважає силабічна система віршування з яскраво помітними тенденціями до її тонізації. Як показав аналіз духовних кантів, у процесі тонізації силабічного вірша значну роль відігравав музичний ритм і, перш за все, структур, близьких до народних. Такі тенденції були характерні і для музичних номерів драм.

Хоч трапляються музичні номери складної структури, проте більшість із них мають строфічну будову. Певна віршова конструкція строфи з можливими деякими відхиленнями як у музичних номерах драм, так і в духовних кантах, повторюється протягом музичного номера.

Автори драм у музичних номерах надавали перевагу чотирирядковій та дворядковій строфі (із 150-ти віршових текстів половина має таку строфу). Досить часто вживалася і шестирядкова строфа ("ята частина від загальної кількості), рідше - семирядкова (у 9-ти номерах), восьмирядкова (у 7-ми), п'ятирядкова (у 6-ти). У поодиноких текстах трапляються трирядкові, дев'яти-десятирядкові і чотирнадцятирядкові строфи. Деякі строфи з шістьма і більше рядками є складними строфами, бо об'єднують декілька простих строф. Виділяються і строфи вищого порядку, які об'єднують декілька багаторядкових строф. Усе це характерне і для будови духовних кантів.

У драмах і в духовних кантах особливо часто використовується суміжне римування, перехресне, напівперехресне, внутрішньорядкове; переважає жіноча рима.

У музичних номерах драм і духовних кантах часто вживаною є сапфічна строфа. Поряд з класичною структурою цієї строфи (5+6)3+5 нерідко трапляються її модифікації: (5+6)2+(5); (6+6)3+5; (4+4)2 (5+6)+5 та ін. Строфи у музичних номерах драм і духовних кантах складаються з віршових рядків як одного розміру, так і різних розмірів. У версифікації строф з гомогенними віршовими рядками, такими як восьмискладники (4+4), десятискладники (5+5), дванадцятискладники (6+6), чотирнадцятискладники (4+4+6), спостерігаються тісні зв'язки з народнопісенним віршуванням. Духовні канти з такими віршовими розмірами здебільшого мають пісенний і танцювальний тип мелодики, близький до народного. У музичних номерах драм і духовних кантах мають місце й одинадцятискладові (5+6) та тринадцятискладові (6+7) віршові розміри, які були дуже розповсюджені в

українській поезії ХУІ - першої половини ХУІІІ ст., але рідше використовувалися в українському фольклорі. Музичні номери драм з одинадцятискладовими і тринадцятискладовими віршовими рядками порівняно з восьми-десяти-дванадцяти-чотирнадцятискладовими віршами відзначаються монотонною поважністю. Феофан Прокопович у "Поетиці" зазначав, що при написанні трагедії потрібно використовувати тринадцятискладовий вірш для створення "трагічної урочистості". Одинадцяти-тринадцятискладовий вірш сприяв створенню мелодики наспівно-оповідного типу, що спостерігається в деяких духовних кантах, написаних цим віршем, і, мабуть, було характерне й для цих музичних номерів драм.

Більша частина музичних номерів драм і духовних кантів мають строфи, які складаються з неоднакових віршових розмірів. У таких строфах наявна досить велика різноманітність комбінацій віршових розмірів. У строфі часто поєднуються довгі й короткі рядки. У дисертації розглядаються найтиповіші випадки поєднання різних віршових розмірів у 4 - 5 - 6-ти й більше рядковими строфами та строфами вищого порядку, що складаються з різних розмірів.

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 форма з повторенням відповідної музичної побудови. Проте в музичних номерах драм трапляються й складніші багаточастинні музичні форми, які визначаються як двочастинні, тричастинні, чотиричастинні форми куплетного типу. У цих формах у межах однієї частини повторювалася строфа певної віршової структури. Зміна структури строфи означала зміну музичного матеріалу. В деяких драмах про це свідчить позначка "тон інший" ("Іосиф Патріарха" Лаврентія Горки).

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. Назву музичного номера к а н т (за аналогією до вживаного в західноєвропейській драмі терміна *cantus*) досить широко використовували автори драм у першій половині ХУІІІ ст. Завдяки належності до одного жанру відбувалися легкі взаємопереходи між музичними номерами шкільних драм і духовними кантами. Деякі музичні номери з драм могли відщеплюватися від них як самостійні твори, через що знахо-

димо їх у кантових збірниках. Тому на основі збережених рукописів духовних кантів, а також друкованого "Богогласника" можна дістати певне уявлення про музику, яка звучала в драмах, зокрема, про її музично-стилістичні та стильові особливості.

Розділ ч е т в е р т и й - "Музично-стильові особливості духовної музики, яка звучала в драмах". Для того, щоб зробити порівняння шкільної драми і духовної музики на рівні стильових особливостей, виникла необхідність розглянути основні тенденції розвитку стилістичних та стильових особливостей жанрів духовної музики, які функціонували у ХУП - першій половині ХУШ ст., - культової монодії, партесних творів і духовних кантів. Аналізувалися перш за все музичні твори, які могли звучати в шкільній драмі, але поряд з цим залучалися й інші музичні джерела.

Між монодією, партесними творами і духовними кантами існують стильові відмінності, проте в кожному з цих жанрів відбилися спільні тенденції розвитку української культури цього часу - відхід від середньовічних традицій і формування культури Нового часу. В кожному з них своєрідно проявилось визрівання елементів нового музичного мислення, яке в українській музиці утвердилось з другої половини ХУШ ст. у творчості М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя. Саме ці новітні риси в музичній естетиці та в музичному мистецтві розглядаються в четвертому розділі, який складається з трьох параграфів.

У першому параграфі - "Поява нової системи запису музики" - розглядається один з чинників, що свідчить про зміну стилістичної ситуації в духовній музиці - перехід на нову систему запису музики.

У ХУІ ст. в Україні й Білорусі (в Росії - у ХУП ст.) відбувся перехід на нову загальноєвропейську п'ятилінійну систему запису духовної музики, що дістала назву "київської квадратної ноти". З кінця ХУІ ст. в Україні ця нотація, очевидно, стала основною, бо збережені рукописи духовної музики (культова монодія, партесні твори, духовні канти) мають київську квадратну нотацію, а знаменна нотація для записів монодії трапляється як виняток.

Давньому пласту культової монодії - знаменному співові, традиції якого сягають ще Київської Русі, відповідає знаменна нотація. Безлінійна знаменна нотація, 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 обумовило опору в той час на існуючі традиції співу і творення в межах цієї традиції. Для знаменної нотації вла-

стивою була ритмічна і мелодична імпровізаційність, вона відповідала натуральному строві. Перехід на нові стилістичні норми вимагав змін у нотатії. З цим пов'язане вдосконалення запису в знаменній нотатії (кіноварні позначки) і поява київської квадратної нотатії. Ця нова нотатія давала точну висотно-ритмічну фіксацію звуків, не передбачала імпровізаційності, їй відповідав темперований стрій. Тільки такий запис міг задовольнити музику Нового часу з розвитком індивідуального композиторського начала, багатоголосих музичних форм і новою стилістикою. Звичайно, старий пласт монодичного співу дещо втратив у перекладах на нову п'ятилінійну систему, але поряд з цим у кінці XVI - XVII ст. виникали нові наспіви, зокрема, української гілки монодичного співу, які в основному вже відповідали новій нотатії.

Київська квадратна нотатія, що не становить складностей для прочитання, все ж таки відрізняється від сучасної п'ятилінійної системи - перш за все своєрідністю позначення ритмічних довгостей. Вона була ніби перехідним мостом до сучасної нотатії, яка остаточно утвердилася в українському музичному мистецтві з другої половини XVIII ст.

Параграф другий - "Нові тенденції в естетичних поглядах на музичне мистецтво". Зміни стилістичної ситуації в духовній музиці пов'язані з появою в Україні нових тенденцій в естетичних підходах до мистецтва, зокрема, й музичного.

В естетичній думці України кінця XVI - початку XVII ст. простежується боротьба "старого" і "нового", що відобразилася у двох тенденціях щодо оцінки естетичного чинника в церковному обряді. Представники першої тенденції (серед них - видатний письменник І. Вишенський), намагаючись відстояти православ'я, спиралися на принципи аскетизму. Вони негативно ставилися до впливів світської музики на духовну, виступали проти використання народних обрядів та пісень на християнські свята, проти рецепції західноєвропейської ("латинської") культури.

Поряд з цим, у кінці XVI - на початку XVII ст. виникла нова протилежна тенденція, яку репрезентували З. Кошистенський, Л. Зизаній, М. Смотрицький та ін. і яка стала визначальною у XVII - першій половині XVIII ст. Перебуваючи під впливом гуманістично-ренесансних ідей, ці діячі розуміли необхідність засвоєння досягнень ренесансної західноєвропейської культури (а пізніше діячі - і барокової) і надавали значну роль естетичному чинникові в церковному обряді. У зв'язку з цим новою тенденцією з'явився і новий погляд на категорію

краси. Виникає усвідомлення того, що не тільки "божественна", але й земна краса (в природі, людині, музиці тощо) може приносити людині радість. З цим пов'язане заглиблення в почуття людини, що викликало особливу увагу до емоційно виразового чинника, яка помітна в українській поезії, починаючи з ХІІ ст., а також і в українській шкільній драмі. Це відбулося і на підходах до музичного мистецтва. У музичному мистецтві підкреслюється його емоційна виразність. На це вказують, наприклад, такі слова з декламації "Имнологія" П. Беринди та Т. Земки (1630 р.):

"Радость теды и триумф там же и музыка,
Нехай нині кожного здоймет чоловіка..." 18

Ці ж самі властивості музичного мистецтва виділяються в "Свхаристи-
роні або Вдячності" Софронія Почаського (1632 р.) - панегірику,
присвяченому П. Могилі:

"Музыка - цвіт веселья, корень п'єсній значных,
Музыка - сад ут'єхи, жродло мислїй вдячних" 19.

Нове ставлення до музичного мистецтва особливо яскраво відби-
лося у праці видатного українського теоретика і творця духовної му-
зики (партесних творів) М. Дилецького "Граматики музикальна", де він
писав: "Музыка то есть, которая співаннем албо ли іграннем своім
сердца людськіє албо до веселости албо смутку і жалю побуждаєт" 20.
Звертання уваги на емоційно-виразовий бік музики стало одним з но-
ваційних рис "Граматики" М. Дилецького. Це проявилось не тільки у
визначенні суті музики, але і в підкреслюванні необхідності емоцій-
но-образної відповідності між музикою і текстом, пов'язуванні емо-
ційного звучання музики з її ладом (ут-мі-соль - веселого тону;
ре-фа-ля - смутного тону).

Теоретична праця М. Дилецького відобразила й інші новітні тенден-
ції. До них належить емансипація музичного начала і розвиток музич-
них закономірностей. М. Дилецький пропонує іноді писати музику без
тексту, а потім використовувати її при написанні духовних концертів:
("Часом можеш себ' фантазію формовать без тексту, а онуя нотовать
і ховать до концертвов"), а також використовувати в духовній музиці
світські мелодії ("І то не послідній спосіб 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 ведлуу

18 Українська поезія. Кінець ХІІ-- початок ХІІІ ст. - К., 1978, -
С. 363.

19 Українська поезія. Середина ХІІІ ст. - К., 1992. - С. 179.

20 Дилецький М. Граматика музикальна. - К., 1970. - С. 3.

оної покладаю фантазію церковну") 21.

Такий погляд на музичне мистецтво, а саме – підкреслювання його емоційної виразовості, 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.

Третій параграф – "Новаційні риси в музичній стилістиці і формотворенні духовної музики". Аналіз монодії, партесних творів і духовних кантів показав, що при всій образній та стилістичній відмінності між ними існує певна спадкоємність. Це свідчить про те, що в музичному мисленні відбувалися еволюційні процеси. Зокрема, ті новітні риси, які зародилися в монодії, що виникла в період XVI – XVII ст., розвиваються в багатоголосих жанрах і дістають якісно нове втілення.

Монодія 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. і становлять українську гілку монодичного співу 22. У дисертації доводиться положення про еволюційні тенденції в музичному мисленні культової монодії. Такі тенденції помічені при порівнянні різних списків наспівів на один і той самий текст з рукописів різного часу і різних територій України. Такі порівняння показали, що при збереженні ладоінтонаційної основи йшов процес оновлення мелодичного змісту. У дисертації це розкривається на прикладі двох списків наспівів "Слава во вишних" з рукопису середини XVII ст. та друкованого Ірмолю початку XVIII ст. При майже стабільній драматургії розвитку ладоопорних звуків змінюється характер деяких поспівок, коли поступенний рух мелодики в поспівках замінюється в пізнішому списку стрибком. Усе це призводило до деформації поспівок. Відмінності, 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.

Зміни в музичному мисленні, які спостерігаються в новому пласті монодії, помітні в особливостях мелодики, ритміки, ладовій організації, у формотворенні.

Новітні риси спостерігаються в декламаційно-розспівній та мело-

21 Дилецький М. Граматика музикальна. – С. 25.

22 У XVI–XVII ст. у новому пласті монодії вже вирізняються не тільки українська, але й російська та білоруська національні гілки.

диці кантиленного типу, в якій завдяки широкій розспівності складів, а іноді й повторності слів (не властивому для давніх пластів монодії) музичне начало виходить на перший план. У мелодиці кантиленного типу спостерігається розширення діапазону, з'являються не характерні для давніх пластів монодії стрибки на квінту, сексту, октаву; мелодика отримує ширше дихання; часто використовуються оспівувані звороти мелізматичного типу. Усе це посилювало емоційну виразність такого типу мелодики.

Про стилістичне оновлення монодії свідчить і ритмічний бік наспівів. При переважанні метро-ритмічної індиферентності (з точною фіксацією ритмічних довгостей) у новому пласті монодії помітне зародження ознак нової ритмічної системи з регулярною метричною пульсацією, яка в той час існувала у фольклорі та в багатоголосих жанрах духовної музики.

Модальна ладова система в монодичних наспівах представлена різноманітними структурами (вони розглядаються в дисертації на прикладі тих зразків, які могли звучати в драмі), але і в одноголосі вже можна помітити тенденцію зародження окремих ознак нової тональної системи, що, очевидно, відбувалося не без впливу фольклору. Це помітно у "мелодичному фігуруванні гармонії".

У новому пласті монодії спостерігається відхід від композицій з формульно-поспівковою структурою і висування на перший план процесуально-динамічних тенденцій, музичних засобів формотворення. При всій плинності розгортання мелодики монодії у ній достатньо виражена розчленованість. Монодичні композиції поділяємо на три види: рядково-варіантні, рядково-варіаційні і рядково-періодичні. У дисертації подаються особливості таких композицій на прикладі монодичних зразків, які могли звучати в шкільних драмах. Рядково-варіаційні й особливо рядково-періодичні композиції з повторністю музичного матеріалу, не властиві давнім традиціям знаменного співу, були, очевидно, породженням впливу на культову монодію народного мистецтва і проявом нових тенденцій у музичному мисленні в напрямку розвитку музичного начала й музичних закономірностей. Завдяки музичному чинникові створюється цільність музичного матеріалу "київської" Літургії, яка вміщена в музичному додатку до дисертації.

Ті новації в стилістиці й музичному мисленні, які зародилися в монодії, значно розвинулись і дістали нову якість у партесній музиці й духовних кантах. У дисертації розкриваються зв'язки партесної музики і духовних кантів з мелодиками культової монодії. Поряд з цим, підкреслюється зростання зв'язку багатоголосої духовної музики з ук-

раїнським фольклором.

У системі ладової організації у багатоголосих жанрах спостерігається співіснування ознак модальної системи з кристалізацією тональної, тобто перехідні тенденції в напрямку формування класичної тональності. Такі тенденції типологічно відповідали західноєвропейському Відродженню й ранньому Бароко. У дисертації на прикладі партесних творів та духовних кантів, що могли звучати в шкільній драмі, розглядаються деякі особливості "барокової функціональної тональності" (термін Ю.Холопова).

При наявності в композиціях партесних творів деяких спадкоємних рис із монодією у формах наскрізного типу з варіантно-варіаційним проростанням, які розкриваються в дисертації, багатоголосі жанри все ж таки є новим етапом розвитку музичних закономірностей і кристалізації класичних форм. Ці нові риси пов'язані з багатогорним звучанням партесного концерту. В цьому жанрі виникає інший вид дискретності, пов'язаної з відчуттям простору в багатогорній музиці, що сприяло і змінам у музичній формі. Зростання ролі повторності й контрасту в музичній формі партесних концертів було важливим завованням емансипованої музичної форми. Унаслідок цього, як уже відзначали дослідники (В.Протопопов, Н.Герасимова-Персидська), кристалізуються такі форми, як двочастинна, трьохчастинна і рондоподібна. Отже, з боку музичної форми помітні перехідні тенденції від форм з "нестабільною" структурою до кристалізації певних ознак класичної форми. У 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. У дисертації це доводиться на основі аналізу ряду духовних кантів. Проте в кантах період і двочастинна форма ще не мали завершеного класичного вигляду. Це ще був перехідний етап, який припадав на епоху Бароко. У зародженні таких форм суттєву роль відігравали тісні зв'язки цього жанру з народним мистецтвом.

Таким чином, новітні риси, які розвивалися в стилістиці й формотворенні духовної музики, що звучала в драмах, мають ренесансно-ранньобарокові стильові ознаки.

Розділ п'ятий - "Типологічні спільності і зв'язки між шкільною драмою і духовною музикою".

При зіставленні шкільної драми і духовної музики були виявлені типологічні спільності, які породжені не взаємевпливами, а 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, що пов'язане із загальноєвропейським стилем бароко.

У зв'язку з опорою авторів шкільної драми і духовної музики на такі релігійні джерела, як догмати християнського вчення, заповіді Закону Божого, Біблія (Старий і Новий Заповіт), Псалтир, апокрифи та ін., у шкільній драмі і духовній музиці спостерігається близькість релігійно-моральних концепцій, образної системи, сюжетних ситуацій, символіки, поетичних засобів. Спільним джерелом для шкільної драми і духовного канта була й церковна гімнографія, яка використовувалася в Богослужінні, і деякі співи на ці текоти, як уже відзначалося, використовувалися в драмі.

Центральними у шкільній драмі і духовній музиці є образ Бога як всемогутньої сили, якого прославляють, до якого звертаються з надією і проханням; образ Христа як спасителя роду людського; образ Богородиці - заступниці людей перед Богом. Їм протиставляється грішна людина, 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 відбулося в різних драмах та духовних кантах, але особливо на це спрямовані драми-мораліте та Духовні канти з морально-філософською тематикою. Спільною для шкільної драми і духовних кантів є християнська ідея "суети сует" і пов'язаний з нею мотив про "лукавство світу", а також тема смерті й страшного суду.

У дисертації розкрито ряд спільних сюжетних ситуацій у драмах, церковній гімнографії та духовних кантах. Ці ситуації пов'язані з різдвяною тематикою (народження Христа, злочинство Ірода), великодньою тематикою (гріхопадіння першої людини, страсті Христові, воскресіння Христа), а також із сюжетами про успішність Богородиці, про Олексія - чоловіка божого.

Зіставлення текстів шкільних драм, церковної гімнографії та духовних кантів показало не тільки сюжетні спільності, але й спільні риси у символіці, поетиці та емоційно-образній сфері. Воно дало можливість дійти висновку, по-перше, про вплив церковної гімнографії на шкільну драму і духовні канти. Виділяються тексти церковної гімнографії (їх визначаємо як "подійні"), які могли лягти в основу розробки цілих сцен у драмах. Крім того, в окремих гімнографічних

текстах помітні "театральні" риси, серед них є і тексти монологічного типу (плачі), які могли служити зразком для створення аналогічних жанрів у драмах і духовних кантах. Деякі гімнографічні тексти спрямовані на те, щоб викликати відповідні емоційні настрої - здебільшого світло-радісний (прославлювальна тематика) та скорботно-ліричний (оплакувальна тематика). Такі тексти, очевидно, впливали на створення відповідних емоційно-образних настроїв у шкільній драмі і в духовній музиці при відтворенні спільних сюжетних ситуацій. Впливи церковної гімнографії на шкільну драму і духовну музику підтверджуються використанням мелодики культової монодії на гімнографічні тексти в музичних номерах драм та духовних кантах. По-друге, зіставлення виявили особливу близькість текстів шкільних драм (музичних номерів та ін.) з духовними кантами і прояв у них спільних барокових рис, а іноді й текстових сходжень. Завдяки типологічній спільності між шкільною драмою і духовними кантами відбувалися особливо тісні взємозв'язки. Канти "подійного" характеру могли виникати на основі не тільки релігійних джерел, текстів гімнографії, але й самих драм. Не виключено, що вони "переповідали" зміст сцен окремих драм. І.Франко відзначав, що "вірші рождественські і пасхальні ... часто є епічним переказом драматичних і сценічних штук"²³, тим більше, що багато духовних кантів мають театральні риси (діалогічну форму).

Цілий ряд типологічних спільностей, які спостерігаються між шкільною драмою і духовною музикою, породжені особливостями перехідних тенденцій у культурі: поряд з існуванням середньовічних рис відбувається формування новочасної культури з ознаками барокового стилю.

Порівняння шкільної драми і духовної музики дало можливість виділити спільні для них середньовічні риси. До них належить домінування в мистецтві духовно-біблійної тематики, відсутність різких меж між різними видами мистецтв, особливо тих, які мали спільну орієнтацію на християнську релігію, через що легко відбувався перехід від одного мистецтва до іншого. Ця риса середньовічної культури була розвинута в бароковому стилі, який прагнув до синтезу мистецтв для досягнення максимуму виразності. Найкраще виявилася ця барокова риса в шкільній драмі, бо саме вона синтезувала різні види мистецтва, в тому числі й музику.

²³ Франко І.Я. Русько-український театр// Іван Франко. Літературно-критичні статті. - К., 1955. - С. 218.

З середньовічними традиціями пов'язане переважання анонімних драм і творів духовної музики, а також орієнтація творців на установлені норми жанру, опора на "канон", що породжувало повтори на рівні тем, сюжетів, драматургічних особливостей, сценічних прийомів у шкільній драмі та стилістичних повторів, запозичень з одного твору до іншого в партесній музиці і духовних кантах. Однак і в шкільній драмі, і в духовній музиці помітне зародження нової тенденції: ..ри опорі на традиції жанру в митців поступово виникає претензія на "інтелектуальну власність", що відбивало розвиток особистого начала в творчості, - почала з'являтися авторська атрибуція у шкільних драмах, а також у партесних творах і духовних кантах.

Середньовічні традиції відбилися і на підходах до трактування художнього образу, коли загальне переважає над індивідуальним. Герой у шкільній драмі не наділений індивідуальними рисами, він є носієм певної ідеї, атрибуту. Подібна ситуація і в духовній музиці, образи якої ще не мають індивідуальних особистих рис. Але і в трактуванні художнього образу вже можна помітити еволюційні зміни. Така індивідуалізація деяких образів спостерігається в драмі "Милость Божія", а також у драмі "Владимир" Феодана Прокоповича. У деяких партесних творах, духовних кантах, перш за все ліричної та лірико-драматичної образної сфери, уже проступають риси індивідуального начала - світу особистих почуттів.

Низка типологічних спільностей між шкільною драмою і духовною музикою пов'язана з естетикою Бароко та особливостями барокового стилю. Духовно-біблійна тематика в шкільній драмі і духовній музиці набула якісно нового втілення. Однією з суттєвих типологічно спільних рис є надання значної ролі емоційно-естетичному чинникові в мистецтві. Це було характерно для ренесансного гуманізму, а мистецтво Бароко значно розвинуло цю рису. Бароко прагнуло до посиленого емоційного впливу. Цим обумовлені ті зміни, що відбувалися і в новому пласті церковної монодії, бо в емоційно-естетичному впливові на прихожан значна роль надавалася музичним засобам і в Службі виникали своєрідні "музичні кульмінації". Однак естетиці Бароко з її прагненням до експресії й посиленого емоційного впливу більше відповідала шкільна драма і партесний спів.

З прагненням митців 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 Бароко, 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 (шкільна драма, духовні канти). З бароковою експресивністю пов'язані й такі спільні риси, наявні в шкільній драмі й духовній музиці, як пишна декоративність та увага до звукового колориту. Пишна декоративність у шкільній драмі виражається ускладненими тропами, а в партесній музиці - в мелізматично-віртуозному типі мелодики. Нове відчуття звукового колориту найяскравіше виявилось в багатогорному партесному співі з різноманітними тембровими зіставленнями хорів та хорових груп. Звуковий бік вірша також стає предметом уваги українських поетів ХУІ - першої половини ХУІІІ ст., в тому числі й тих, які писали шкільну драму. Митрофан Довгалевський у своїй "Поетиці" до достоїнств вірша зараховував милозвучність, мовну співзвучність кдансів віршових рядків та ін.

Спільні риси між шкільною драмою і партесною музикою помітні і в новому трактуванні художнього простору, що з'явилося в мистецтві Бароко. У зв'язку з новими науковими відкриттями і новим світоглядом людей епохи Бароко в мистецтві з'явилося відчуття безкінечності простору, виділяється динамізм. Через це митці Бароко прагнули в одному творі дати всеохоплюючу картину світу, що породжувало багатотемність, циклічність. 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.

У шкільній драмі й партесній музиці яскраво проявилася така спільна барокова 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 зіставленні трагічного і комічного (трагедокомедія), біблійних і греко-міфологічних персонажів та ін. Контраст є одним з основних драматургічних прийомів і партесної музики. Крім цього, принцип контрасту проявився у поєднанні різних виразових засобів (культової монодії, народно-побутової музики, західноєвропейських джерел), у зіставлен-

ні акордової і поліфонічної фактури, мелодики вокального й інструментального типу. З цим пов'язане змішування жанрів. У шкільній драмі поєднувалися ознаки середньовічного жанру містерії з деякими рисами античної драми, а в партесних творах – ознаки духовного концерту і канта. Така строкатість цього стилю, як відзначали дослідники (О.Морозов), викликана вимогами естетики Бароко.

Типологічні спільності, які спостерігаються між шкільною драмою і духовною музикою, сприяли їх тісним взаємозв'язкам. Не тільки творці шкільних драм використовували духовну музику – і в самій духовній музиці (перш за все, в партесному концерті) помітні театральні риси. В епоху Бароко театр у різних країнах займав особливе місце, але він був не тільки популярним видом мистецтва; театральна естетика оволоділа поезією, прозою, живописом, лірикою.

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, "перегукування" різних хорів та хорових груп були схожі на діалоги персонажів. Зближував партесний концерт із драмою і характерний для нього ораторський тон інтонування.

У висновках синтезуються результати дослідження, яке показало, що шкільні вистави по суті були драмами з музикою. Хоч автори драм використовували музичний чинник не однаково (у більшій чи меншій мірі), проте існувала вже певна традиція його застосування. Вона сформувалася під впливом теорії поетичних курсів, а також і самої античної трагедії. Реалізуючись у шкільній драмі, античні традиції дещо змінювались під впливом естетики Бароко. Про це свідчать хори з розважальною функцією, і – найголовніше – їх поетичні й музичні особливості, які вже відповідали бароковій естетиці і бароковому стилеві. Таке звертання до античних традицій було в руслі тих процесів, які почалися в західноєвропейському театрі ХVI ст. і тривали в ХVII–ХVIII ст. З ними пов'язана барокова і класицистська опера. Антична спадщина впливала й на оперне мистецтво українського композитора другої половини ХVIII ст. Д.Бортнянського (опери "Креонт", "Алкід", "Квінт Фабій"). Це помітно не тільки у виборі античного сюжету, але і у функціях хору (опера "Алкід").

Використовуючи музичний чинник у драмі, українські автори, очевидно, спиралися і на досвід західноєвропейської духовної драми нового її етапу (ХVI–ХVII ст.), зокрема, вистав у єзуїтських школах, яких було немало в Україні. Єзуїтські школи надавали особливо важ-

ливу роль театрові як в естетичному, так і релігійно-католицькому вихованні, їхні вистави відзначалися репрезентативністю та привабливістю, і для цього поряд з іншими засобами вони використовували музику (спів хору, інструментальну музику, "балет"). Викладачі українських закладів, які писали і ставили драми, розуміючи роль театру в морально-релігійному вихованні і у відстоюванні православної віри в умовах національно-релігійного гніту, очевидно, намагалися створювати спектаклі, які б не поступалися сзуїтським. Як показало наше дослідження, музичний чинник також був різноманітно представлений і відігравав важливу роль. Таким чином, українське театральне мистецтво прилучалося до тієї течії барокового європейського театру, який розробляв релігійну тематику.

Вивчення шкільної драми в контексті музичного мистецтва дало можливість не тільки віднайти частину нотних записів музики драм, але й скласти хоч приблизне уявлення про ту музику драм, нотні записи якої не знайдені, але зафіксовані словесні тексти. Така реконструкція показала, що це були завершені музичні номери різних видів: з декламаційно-розспівною або кантиленною мелодикою, характерною для культової монодії; пісенною (іноді з декламаційними елементами) мелодикою, властивою кантовому жанрові, що є переважаючою в драмах, але могли звучати й композиції жанру партесного концерту. Переважала куплетна форма, а деякі музичні номери мали дво-, три- або чотиричастинну форму куплетного типу. Версифікаційні особливості музичних номерів драм дають підставу для твердження про їх тісний зв'язок з народно-побутовим мистецтвом.

Можна гіпотетично твердити про прагнення авторів драм в окремих сценах, діях, а іноді й у всій драмі досягти певної інтонаційної єдності, тобто про наявність ознак музично-інтонаційної драматургії. Про це свідчить повторність окремих музичних номерів у різних місцях драми, версифікаційна схожість різних музичних номерів у сценах, що дає підстави припустити про використання в них однакового або схожого музичного матеріалу, а також існування інтонаційної єдності у і дії народної драми - вертепу.

У використанні музичного чинника можна побачити деяку спадкоємність між шкільною драмою й українською національною драматургією Нового часу (початку XIX ст.), зокрема, першою такою п'єсою І.Котляревського "Наталка-Полтавка", яку він назвав оперою. Відзначена спадкоємність проявилася у тому, що п'єси XIX ст., як і шкільна драма, були музично-драматичним мистецтвом, у якому поєднувалися розмовні діалоги з завершеними музичними номерами, де використову-

валися вже відомі музичні зразки (народні пісні) або співався авторський текст "на тон" відомої мелодії. Саме музично-драматичні п'єси з таким використанням музичного матеріалу були характерні для початкового етапу становлення не тільки української опери ("Наталка Полтавка"), але й опер інших слов'янських музичних культур. Це спостерігасмо в російській комічній опері другої половини ХУІІ ст. (А.Аблесімов, М.Соколовський та ін.), у польському (М.Каменський, Я.Стефані, Ю.Ельснер) і чеському (Ф.Шкroup та ін.) музичних театрах. У слов'янських культурах опера виникла значно пізніше, ніж у західноєвропейській музиці, і цілком можливо, що при написанні перших національних оперних творів їх автори спиралися на вже існуючі традиції шкільної драми як музично-драматичного спектаклю. Використовуючи характерний для шкільної драми принцип співу авторського тексту "на тон" відомої мелодії, І.Котляревський звернувся не тільки до народної пісні, але й до традиційного для шкільної драми жанру духовної пісні з "Богогласника". 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. Про зв'язки "Наталки Полтавки" І.Котляревського з деякими традиціями шкільної драми може свідчити й останній заключний хор "Начинаймо веселиться", який має морально-дидактичну функцію.

Зіставлення шкільної драми і духовної музики, виявлені в них типологічні сходження показали спільні тенденції розвитку культури перехідного періоду (від середньовічної до новочасної), що були пов'язані з трансформацією духовних жанрів. Вона здійснювалася в таких напрямках:

1. Поряд з практично-прикладною, релігійно-виховною функцією у шкільній драмі й духовній музиці відокремлюється художня функція. Це пов'язане з ренесансною і особливо з бароковою естетикою, з її прагненням до виразності, емоційного впливу на людину. На це вказують поетичні особливості шкільної драми. У церковному хоровому співі, який був сакральним мистецтвом, творці, досягнувши високого професійного рівня, прагнули яскравими музичними засобами благотворно впливати на людину і викликати відповідні емоційні стани. Завдяки цьому художня функція хорового мистецтва виходить на перший план. Такі тенденції зароджувалися в кантиленних мелодіях пізнього пласта монодії, але особливо яскравий вияв знайшли в партесному співі. Ця ж сама тенденція спостерігається і в духовних кантах.

2. Інтенсифікація зв'язків шкільної драми і духовної музики зі світським, зокрема, народно-побутовим мистецтвом. З цим пов'язана

інтерференція релігійного змісту з побутовою тематикою в шкільній драмі (сцена весілля в драмі про Олексія, чоловіка божого та ін.) і використання в ній версифікаційних особливостей народної творчості. Як свідчить "Граматика музикальна" М.Дилецького, у кінці ХУІІ ст., а, можливо, й раніше, існувала свідома установка на використання в духовній музиці світських мелодій; орієнтація не тільки на вокальні, але й на інструментальні жанри.

3. Увираження національної специфіки у шкільній драмі і духовній музиці. Поряд з епігонськими п'єсами на зразок польських та західноєвропейських духовних драм, з'являються українські драми з самобутніми, національними рисами, в яких або своєрідно втілена релігійна тематика (ярмаркова великодня драма "Слово о збуренню пекла"), або з'являється тематика, пов'язана з місцевою історією та національними проблемами життя українського народу ("Владимир" Феодана Прокоповича, "Милість Божія"). В українських драмах виводяться образи національних героїв - Богдана Хмельницького, козака, образ України, спостерігається близькість героїв деяких містеріальних драм до народних типів (пастухи в "Комедії на день Різдва Христова" Дмитрія Туштала, персонажі містерії "Слово о збуренню пекла").

Герої інтермедій - селяни, школярі, козаки та ін. взяті з народного побуту і мають місцеве забарвлення. Простежуються впливи народної творчості, помітні на образному й лексичному рівнях, зокрема, й таких популярних у той час історичних пісень та дум ("Милість Божія"). У книжку українську літературну мову "серйозної" частини драми включалися елементи народного мовлення, а в інтермедіях воно переважало. Національної самобутності надавало шкільній драмі й залучення до неї духовної музики з помітними національними ознаками.

Українська духовна музика при опорі на давні візантійсько-православнослов'янські традиції і з використанням досягнень польської та західноєвропейської ренесансної і ранньобарокової духовної музики розвивалася в напрямку формування національної специфіки. Про це свідчить використання елементів музичного фольклору, створення української гілки культового монодичного співу, а також українського стилю партесного концерту, який був розповсюджений українськими митцями в Росії та в інших слов'янських країнах. Отже, українська культура ХУІІ - першої половини ХУІІІ ст. не тільки засвоювала здобутки "латинської" культури, але й робила свій внесок у розвиток барокової європейської культури.

Таке національне увиразнення духовної музики сприяло тому, що вона ставала близькою і зрозумілою прихожанам, завдяки чому простий народ був широко обізнаний з церковними співами. Це підтверджує щоденник сирійського мандрівника Павла Алепського, який, побувавши в Україні в середині ХУІ ст., писав, що в козацькій землі "люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії" (очевидно, йшлося про церковні мелодії), що люди там "знають порядок служб і церковні співи" ²⁴.

4. Про ознаки трансформації духовних жанрів свідчить poetика шкільної драми та стилеві особливості духовної музики. Музична система духовної музики має "перехідний" характер. У цій системі зароджуються ознаки тональної гармонії, вільної поліфонії, класичних форм і нового музичного мислення в цілому, що остаточно утвердилося в українському музичному мистецтві другої половини ХУІІ - початку ХІХ ст.

Цілісний погляд на всі жанри духовної музики ХУІ - першої половини ХУІІІ 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. Естетичі ж Бароко найбільше відповідав партесний спів. Саме тому типологічно спільні барокові риси спостерігаються між бароковою шкільною драмою і партесним співом.

Новітні тенденції, які зародилися в шкільній драмі і духовній музиці в другій половині ХУІ - на початку ХУІІІ ст., свідчать про те, що в українській культурі відбувалося становлення національного мистецтва Нового часу.

Таким чином, шкільна драма, яка виставлялася в учбових закладах, де навчали поетичного, малярського, музичного мистецтва, була унікальним явищем в українській культурі епохи Бароко. Вона синтезувала різні види мистецтва, взаємодіяла з ними і впливала на їх розвиток.

²⁴ Алепский П. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине ХУІ в. - М., 1897. - Вып. 2. - С. 2, 165-166.

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

1. Українська шкільна драма і духовна музика ХУП - першої половини ХУІІІ ст. - Вид-во Інституту укр. археографії.- К., 1993.-11,75 а.
2. До питання про українсько-польські музичні зв'язки ХУІ-ХУП ст.// Українське музикознавство.- Вип.6.- К., 1971. - С.101-110.
3. Болгарский распев на Украине в конце ХУІ-ХУП вв.// Българско музикознавство.- Год.6.- Кн.1.- Софія, 1982. - С. 129-141.
4. Найдавніші музичні пам'ятки// Жовтень.- 1984.- № 5.- С.127.
5. Історія української дожовтневої музики: Програма-конспект для музичних вузів УРСР. - К., 1985. - 5 арк.
6. Болгарский напев в маявских рукописях ХУП-ХУІІІ вв.// Единение народов - единение культур (Украинско-болгарские культурные связи).- К., 1987. - С. 37-60.
7. Музыкальный театр на Украине и формирование национальной музыкальной культуры в дооктябрьский период.- Гос.респ. б-ка УССР.- К., 1986.- 1 арк.
8. Пам'ятки української музичної культури ХУП-ХУІІІ ст.// Археогр. комісія АН УРСР. Тези доп.- К., 1988. - С. 183-184.
9. До характеристики особливостей музики в "Наталці Полтавці" І.П.Котляревського// Творчість І.Котляревського в контексті сучасної філології.- К., 1990. - С. 162-171.
10. Проблема зв'язку мистецтв в українській художній культурі ХУП - першої половини ХУІІІ ст.// З історії української музичної культури.- К., 1991. - С. 37-46.
11. До питання про особливості музики української шкільної драми ХУП - першої половини ХУІІІ ст.// Українське барокко та європейський контекст. - К., 1991. - С. 225-229.
12. Античні традиції в українському музично-театральному мистецтві ХУП - ХУІІІ ст.// Вісник Міжнародної асоціації українців. - 1991. - № 3. - С. 10-17.
13. "Музика - сад утіхи"// Культура і життя. - ІЗ.УП.1992.- 0,4 а.
14. До питання про синтез мистецтв в українському барокко (Роль музики в шкільній драмі)// Українське барокко. - К., 1993.- С. 251-257.
15. Історія української музики від найдавніших часів до початку ХХ ст.: Програма-конспект і методичні матеріали для музичних вузів України.- Навчально-метод. кабінет учбових закладів мистецтва Мін. культури України.- К., 1993. - 4 арк.

16. Деякі зв'язки української шкільної драми з культовою гімнографією // Рукописна та книжкова спадщина України.- К.: Вид-во Інституту української археографії, 1993.- Вип. 2.- С.42-48 (підп. до друку).

17. Турійський Грмолої початку ХУІ ст. - стародавня пам'ятка церковного співу на Україні// Там же.- С. 16-23 (у співавторстві з Л.А.Дубровіною).

18. Українська шкільна драма і духовна музика ХУІ-ХУІІІ ст.// Європейське Відродження та українська література ХІУ-ХУІІІ ст. - К., 1993. - С. 194-214.

Підписано до друку 28.10.93. Формат 60x84 1/16
Ум. друк. арк. 1,86 Обл. вид. арк. 2,0
Тираж 100. Зам. 752 1993 р. Безплатний

Поліграф. д-ція Ін-ту історії України АН України
Київ-1, Грушевського. 4

1888

1888

AB 28.767

AB 28.767