

Іван Кузьмінський

Музична культура Чернігівського колегіуму в світлі нових джерел

Підставою для написання статті стало віднайдення Людмилою Посоховою нотного канта з рукопису, який тривалий час вважали втраченим. Унікальність цієї пам'ятки, датованої 1706 роком, полягає у тому, що це єдиний збережений нотний зразок зі шкільних вистав ранньомодерної доби в українських православних навчальних закладах. Решта музичних творів такого типу дійшли до нас без нот, лише з вербальним текстом. Найвірогіднішим автором (авторами) канту був хтось із викладачів або студентів класу риторики. Дослідження нотного рукопису в контексті історії музичної культури Чернігівського колегіуму дозволяє припустити, що кант виконували у супроводі або одного музичного інструменту (лютні), або цілого інструментального ансамблю. Крім аналізу музично-теоретичних та структурних особливостей твору, у статті наведено відомості про співаків чернігівських архієпископів, студентів-співаків, про гру студентів на різних музичних інструментах, а також про музичну практику мандрівних гуртів.

Ключові слова: кант, співаки, музиканти-інструменталісти, музичні інструменти, «комедіанти», «інтермедіанти».

Підставою для написання статті стало віднайдення нотного канта. Про цю нотну пам'ятку вперше повідомляє книжка Людмили Посохової¹, хоч побутування шкільної драми в Чернігові було відоме дослідникам ще у XIX ст.² Сучасні історики вважали

¹ Людмила Посохова, *На перехресті культур, традицій, епох: православні колегіуми України наприкінці XVII — на початку XIX ст.* (Харків, 2011), 99.

² Николай Докучаев, «Первые годы существования Черниговской семинарии (1700–1712 гг.)», *Прибавление к Черниговским епархиальным известиям* 16 (1870): 294.

пам'ятку втраченою³, але Людмилі Посоховій вдалося виявити рукопис шкільної драми «Риторской Сивиллы первое провование» з нотним кантом, що його вміщено наприкінці тексту п'єси. Драму було написано 1706 р. у Чернігівському колегіумі; згідно з описом Посохової, «цей твір міститься у одній збірці із курсом риторики «Clavis scientiarum», який читався в Чернігівському колегіумі»⁴. Історикиня слушно підкреслює унікальність знахідки:

Оскільки нотні записи кантів, віднайдені у шкільних драмах, поодинокі, гадаємо, що знахідка канта Чернігівського колегіуму та його нотного запису буде у пригоді музикознавцям, історикам музичної культури України XVIII ст.⁵

Для музикологів вона набуває ще більшого значення за браком інших подібних нотних зразків⁶. У відомих сучасним дослідникам записах шкільних драм обмежувалися або вказівкою на те, що після певних частин чи наприкінці вистави виконували музичні номери (канти, пісні), або записувався лише вербальний текст цих номерів без нот. Для розуміння унікальності нотного канту є показовим приклад, коли у своїй монографії відома музикознавиця Лідія Корній мусила замінити невідомі нотні зразки зі шкільних драм на окремі взірці з духовної ранньомодерної української музичної спадщини⁷. Отож завдяки віднайденому рукописові у музикологів вперше з'явилася можливість проаналізувати нотну компоненту української шкільної драми.

Наше дослідження має на меті опис, аналіз та вичитування пам'ятки. Для її кращого розуміння довелося в загальних рисах окреслити сліди музичної культури Чернігівського колегіуму. Не-

³ Ольга Травкіна, «Про викладання предметів в Чернігівському колегіумі,» *Сіверянський літопис* 4 (1999): 117.

⁴ Посохова, *На перехресті культур*, 98. Сучасне місце зберігання рукопису: Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі — ІР НБУВ), ф. 1, спр. 206, арк. 48–49 зв.

⁵ Посохова, *На перехресті культур*, 99.

⁶ Іван Кузьмінський, «Музична культура й освіта у Києво-Могилянській академії,» *Київська Академія* 15 (2018): 35–39.

⁷ Лідія Корній, *Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст.* (Київ, 1993).

зважаючи на те, що цій темі вже було присвячено кілька статей⁸ та розділи у монографіях⁹, авторові вдалося принципово змінити уявлення про структуру опублікованих джерел, додати поодинокі нові свідчення та по-новому розставити смислові акценти. Це дозволило виявити не випадковий характер появи нотної пам'ятки у колеґіумі та розглянути різні способи музичного виконання віднайденого канту.

Кант зі шкільної драми: загальна характеристика та композиційні прийоми

Рукопис канту, як щойно зазначалося, уміщено наприкінці тексту шкільної драми «Риторской Сивиллы первое прововестие» (1706 рік). Його нотна та вербальна частини займає чотири сторінки — 48–49 зв. (Додаток 1) й озаголовлена латиною «*Declamatione in Festum S: Catharina*» (До декламації на празник Св. Катерини). Ліворуч, на одному рівні із заголовком, латиною дописано «*Canto*», тобто зі співом. Це викликає асоціацію із кантовим музичним жанром, чи музичною фактурою кантового типу. Варто додати, що історія використання терміну «кант» вимагає окремого дослідження. У цій статті його вжито за аналогією з іншими шкільними драмами, де левову частку пісенних номерів позначали саме цим словом.

Вербальний текст написано у притаманній цьому часові силабічній системі віршування із суміжним, тобто парним римунання. Кант налічує шістнадцять двовіршових строф із нотами, а також ще шість строф, записаних у стовпчик, окремо від нотного ряду (Додаток 3)¹⁰. За кількістю складів у строфі текст канту має наступний вигляд: 1 — (13+13), 2 — (13+13), 3 — (9+9), 4 — (6+9), 5 — (9+9), 6 —

⁸ Людмила Масол, «Музичне виховання у Чернігівському колеґіумі та Чернігівській духовній семінарії,» в *Три століття гуманітарної та педагогічної освіти в Чернігові: від колеґіуму до університету: зб. Матеріалів* (2001), 51–55; Олександр Коваленко, «3 історії музичного виховання у навчальних закладах старого Чернігова,» *Три століття*, 55–58.

⁹ Ольга Травкіна, Олена Левченко, Олена Степанова, *Чернігівський колеґіум* (Чернігів, 2012), 98–100; Посохова, *На перехресті культур*, 72–73.

¹⁰ Вербальний текст було вичитано Іваном Кузьмінським та перевірено (виправлено) Владиславом Безпальком.

(6+9), 7 — (13+13), 8 — (10+9), 9 — (13+13), 10 — (13+13), 11 — (9+9), 12 — (6+9), 13 — (12+11), 14 — (11+6), 15 — (11+11), 16 — (11+5). Подібну структуру мають і шість строф, розташованих після нотного запису: 17 — (11+11), 18 — (11+6), 19 — (11+11), 20 — (11+6), 21 — (11+11), 22 — (11+6).

Текст третьої (3) та четвертої (4) строф точно повторено у п'ятій (5) і шостій (6). Цей повтор видається не випадковим, він виконує функцію емпатичного акценту. У цих строфах ідеться про «правовірного царя». Оскільки у дев'ятій (9) строфі згадано «царську діву Катерину», то й «правовірного царя» випадає трактувати як царя Петра I, чиєю неофіційною дружиною була майбутня імператриця Катерина I. Коли це справді так, то впадає в око обізнаність автора з особистим життям царя, адже на час написання канту Катерина I ще не перебувала в офіційному шлюбі з ним. Джерелом такої обізнаності могло стати те, що Петро I перебував у Чернігові 1 липня 1706 р.¹¹, тобто в рік написання канту. Цілком імовірно, що твір власне й було створено на честь приїзду монарха.

У канті є ще один повтор. Текст четвертої (4) і шостої (6) строф точно повторює одинадцята (11), натомість ідентичні третя (3) та п'ята (5) строфи було змінено в десятій (10), де звертання «царю» замінено на «государю». Ці слова виділяються, римуючись наприкінці рядків. Треба відзначити й те, що третя-четверта (3–4), п'ята-шоста (5–6) та десята-одинадцята (10–11) строфи споріднені не лише вербальним, а й нотним текстом.

Шістнадцять строф вербального тексту можна схематично зобразити так: А-В-С-D-C-D-E-F-G-H-C₁-D-I-J-K-L. Окремо слід додати схему шести строф тексту, винесеного за межі нотного ряду: М-О-Р-Q-R-S.

Нотний текст організовується за іншою схемою. Його записано одноголосно так званою київською квадратною нотацією, із неохайною промальовкою від руки п'ятилінійного нотного стану. Характерно, що у записі відсутні паузи і не використовуються знаки альтерації — бемолі, діези та бекари. На нашу думку, такий виклад музичного матеріалу міг суттєво спростити вимоги для виконавців — очевидно, студентів колегіуму. В нотному тексті використані лише прості розміри — дводольний із перехрещеним знаком «с»

¹¹ Докучаев, «Первые годы существования,» 287.

(Ф) і тридольний (3/4 та 3/2), причому знаменники у тридольному розмірі є взаємозамінними, а тому умовними.

Використання ключа «G» (соль) на другій лінії дозволяє стверджувати, що кант мали виконувати дисканти, тобто найвищі голоси, властиві малолітнім півчім: цей ключ в українських партесних композиціях першої половини XVIII ст. уживали виключно для партій дискантів.

Ще однією особливістю нотного тексту є часте чергування двота тридольного метрів. У дводольному метрі написано строфи 1, 7, 9, 13, 14, 15, 16, у тридольному строфи 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, а в першому такті загалом тридольних строф 3, 5 та 11 використано дводольний метр. Нагадаємо, що ці три строфи побудовано на ідентичному музичному матеріалі.

Загальний діапазон (амбітус) мелодичного матеріалу не перевищує однієї октави: від «ля малої» (а) до «ля першої» (а₁). Такий вокальний діапазон ще раз підтверджує, що кант створювали для дисканта — високого дитячого голосу.

Строфічна форма канту зумовлює використання мелодичного матеріалу, який можна зобразити за наступною літерною схемою: А-В-С-D-C-D-E-F-A-B-C-D-G-H-I-J. Точний мелодичний повтор перших чотирьох строф (А-В-С-D) ділить музичну композицію на дві рівні частини.

Найяскравішим у композиції виявляється мелодичний матеріал першої строфи (А), за рахунок повтору якої кант ділиться на дві музично-рівномірні частини. Мелодія цієї строфи, складеної із двох двотактів, вирізняється доволі вибагливою мелодичною лінією, яка поступово рухається по всіх ступенях в межах однієї октави (а¹-а²) і повторюється у формі канонічної секвенції. І хоч тональність для цього твору є поняттям умовним, адже все що проявляється модальне мислення, та все ж у першій строфі відчувається натуральний «ля-мінор» (а-moll) у першому двотакті та натуральний «мі-мінор» (е-moll) у другому. Яскравості, а отже й упізнаваності мелодії додає пунктирний ритм, а також дрібні тривалості — вісімки та шістнадцяті, що виділяє цей матеріал на тлі довгих ритмічних тривалостей. Слід відзначити і контрастне використання стрибкоподібних низхідних кварт та висхідної септими. Останній інтервал абсолютно відсутній в інших строфах канту. Перша строфа за своїми інтонаційними та мікроструктурними

характеристиками близька до кантів (псальмів), автором яких вважають Данила (Димирія) Туптала. Зокрема, найближчу спорідненість виказує кант «Доброго воя цареві ізбранна», проте цей зв'язок є швидше умоглядним, а не причинно-наслідковим¹². Інші строфи такої спорідненості не виявляють, вони інтонаційно менш розвинені й нагадують чимало партесних композицій. Принагідно варто додати, що таке часте чергування тридольного та дводольного метрів у кантах та піснях нам невідоме, однак у партесних творах воно дуже поширене.

Перша музична строфа (питання) протиставляється другій (відповідь). Цей метод попарної організації музичних строф поширено на весь кант: (A-B) — (C-D) — (C-D) — (E-F) — (A-B) — (C-D) — (G-H) — (I-J). Головний контраст зосереджується на рівні метру, коли дводольний метр першої строфи протиставлено тридольному метру другої. Контраст простежується і на рівні ритму, адже у другій строфі не використано шістнадцятих та лише одного разу застосовано дві вісімки. У другій строфі є лише одноразовий квартовий висхідний стрибок. Амбітус (діапазон) другої строфи менший, як у першій, складаючи сексту (d^2-a^2). Ладовий окрас другої строфи також не має однозначного визначення тональності. Тут представлено як натуральний «мі-мінор» (e-moll), так і «ре-мінор» (d-moll).

Третя строфа поєднана з першою на інтонаційному рівні та на рівні метру лише у першому такті. Інші сім тактів зближують третю строфу із четвертою: вони обидві написані у тридольному метрі, і в обох переважає поступенний рух чвертками. Окрім того, вони закінчуються подібною висхідною інтонацією ($d^2-g^2-e^2$). Якщо у третій строфі мелодичний рух відбувається в діапазоні кварта (d^2-g^2), то у четвертій цей діапазон збільшено до квінти (d^2-a^2).

Сьома та восьма строфи відрізняються від попередніх передусім ладо-тонально, адже тут «утверджується» натуральний «ре-мінор» (d-moll). Як і в попередніх випадках, строфи контрастують на рівні метру та ритму. Із першою парою строф «питання-відповідь» цю пару єднають початкові та кінцеві інтонації.

Тринадцята і чотирнадцята строфи не контрастують між собою, а протиставляються строфам 15 і 16. Примітно, що всі чотири стро-

¹² Людмила Івченко, *Український кант XVII–XVIII століть* (Київ, 1990), 118–119.

фи написано у дводольному метрі. Строфи 13 та 14 можна умовно визначити як такі, де розвивається ритмічно-інтонаційний матеріал першої то сьомої строф. Тут зберігається домінування натурального «ре-мінору» (d-moll), що контрастує із останньою парою строф, де повертається «ля-мінор» (a-moll) з першої строфи. Це повернення є свого роду аркою, яка закріплює композицію. П'ятнадцяту строфу, як і першу, побудовано на квінтовій секвенції, і в такий спосіб знову відбувається кореспонденція із першою строфою. Остання строфа виконує завершальну функцію, що відобразилося і на інтонаційному рівні, адже строфу побудовано на двох поступових низхідних хвилях, які знову повертають нас до «ля-мінору» (a-moll).

На спеціальну увагу заслуговують нотні повтори як один з головних прийомів організації та структурування музичного тексту. Ідентичними у музичному плані є перша (1) та дев'ята (9) строфи, друга (2) та десята (10), а також строфи три (3), п'ять (5) та одинадцять (11). Те саме стосується четвертої (4), шостої (6) та дванадцятої (12) строф, спарених із трьома попередніми.

Окрім повторів строф, у канті використано повтор вірша в межах однієї строфи, що загалом сприяє «цементуванню» загальної музичної структури. Значення цих повторів доцільно порівняти з функцією рими у вербальному тексті. Точні повтори є у строфах 1, 2, 9, 10 та 13, а в решті випадків вони часткові.

Шість строф, винесених за межі нотного тексту, мають за кількістю складів структуру, подібну до останніх чотирьох строф з нотами (номери 13, 14, 15, 16). В зв'язку із цим строфи 17, 18, 19 і 20 гіпотетично можна почергово підставити під нотний текст строф 13 і 14, а строфи 21 і 22 — під нотні ряди строф 15 і 16. Можна припустити, що співання цієї частини не передбачалося, тобто йшлося про декламаційну частину канту.

Підсумовуючи, варто ще раз підкреслити нюанси, які вже було зауважено вище. По-перше, що кант було створено саме в Чернігові, найімовірніше, з нагоди приїзду до міста царя Петра I. По-друге, що його окремі мелодичні особливості перегукуються із кантами Димитрія Туптала, який, до слова, також певний час перебував у Чернігові. Врешті, по-третє, форма канта та його структура знаходять паралелі у партесних композиціях.

Особливості транскрипції канта сучасною нотацією

З міркувань адоптації нотний текст піддано транскрипції, тобто використано сучасну систему нотації та здійснено сучасним шрифтом.

Оскільки в автентичному нотному записі канту немає *тактових рисок* всередині строф, то для уникнення плутанини їх проставлено у вигляді пунктирних тактових рисок. Кінцеві тактові риси кожної строфи в рукописі мають вигляд завершальних, тобто подвійних, тож цей графічний елемент залишено без змін.

У п'яти випадках оригіналу використано *фермати*, які точно переносяться у сучасний запис, бо, можливо, йдеться про смислові, а не механічні позначки. Утім, їхнє використання видається не завжди обґрунтованим. Перша фермата стоїть рівно посередині нотного твору, а остання в його кінці. Фермати у цих місцях є явищем природнім і звичним, проте незрозуміло, чому третя фермата ділить другу частину навпіл, а в першій частині аналогічний поділ ферматою не позначено. Окрім того, третя фермата ділить чотирнадцяту, а четверта п'ятнадцяту строфи, що також виглядає непослідовним.

Всі *штили* в оригіналі записано вниз, що майже повністю відповідає сучасним правилам нотного запису. Винятком є лише нота «a¹», яка за сучасними правилами має писатися штилем угору, що й було застосовано у транскрипції. Автентичний рукопис використовує два типи штилів — з хвостиками та під ребрами. Серед закономірностей їхнього використання помітно лише одну, яка стосується пунктирного ритму з вісімкою, де штиль зображено у вигляді хвостика. Загалом же довільне поводження зі штилями дало формальну підставу так само довільно обирати форму запису в сучасній нотації, отож для транскрипції обрано запис штилів під ребрами.

Головна проблема переведення автентичного нотного запису на сучасну нотацію полягала у невідповідностях *тридольного метру*. Ідентичні нотні тридольні фрагменти (без жодних змін) записано спочатку у розмірі $3/4$, а згодом у розмірі $3/2$, причому зміни позначок аж ніяк не вплинули на зміну нотних тривалостей. Реально ж нотний запис тридольних фрагментів скрізь здійснено у розмірі $3/2$. Є кілька підстав вважати, що розмір $3/2$ слід інтер-

претувати як 3/4. По-перше, прямою вказівкою на це є позначення тридольних фрагментів розміром 3/4, хоч реально записано розмір 3/2. По-друге, у фрагментах, де поєднано два метри — чотиридольний та тридольний, тридольна частина записана тривалостями, що вдвічі більші за тривалості у чотиридольній частині. Якщо виконувати цей нотний текст за автентичним записом, то з другого такту ритмічну пульсацію буде уповільнено вдвічі, що порушувало би природні закони пісенного жанру. По-третє, подібна неузгодженість ритмічних тривалостей у тридольному метрі трапляється і у перших двох тактах другої (2) та десятої (10) строф, а також у їхніх точних повторах всередині цих строф. Ці спостереження змусили внести корективи у нотну транскрипцію, де для позначення тридольного метру було використано лише розмір 3/4.

Відомості про катедральний хор

Історію музичної культури у Чернігівському колегіумі доцільно пов'язувати із чернігівськими архиєпископами. Про співочу практику того часу збереглося кілька свідчень¹³. Так, існування архиєпископської співочої капели вперше фіксується під 1666 р., тобто ще до того, як у 1672 р. Лазар Баранович переніс катедру з Новгород-Сіверського до Чернігова. 12 жовтня 1666 р. він прибув на церковний собор у Москві в супроводі регента, тобто керівника хору, Симеона Пекалицького та восьми півчих: «регента Симеона и восьми певчих»¹⁴. Про те, що Василь Пекалицький (який на той час уже змінив світське ім'я на церковне Симеон) служив Лазарю Барановичу, збереглося два свідчення. Зокрема, гетьман Іван Самойлович 27 лютого 1673 р. писав: «Семен Пекалицький, який був перед цим у богомольця вашої царської пресвітлої величності у преосвященного господаря Лазаря Барановича архиєпископа Чернігівського і усієї Сіверщини за регента при півчих церков-

¹³ Іван Кузьмінський, «История церковной музыки через призму деятельности украино-белорусских митрополитов и епископов XVII века,» *Journal of the International Society for Orthodox Music* 3 (2018): 34.

¹⁴ Виталий Эйнгорн, *Очерки из истории Малороссии в 17 веке: сношения малороссийского духовенства с московским правительством в царствование Алексея Михайловича* (Москва, 1899), 1: 379.

них»¹⁵; вдруге його названо «колишнім музикійським регентом архієпископа Лазаря Барановича»¹⁶. Поняття «регент» та «музикійський», як і згадка про багатьох «півчих» дозволяють стверджувати, що співаки архієпископа виконували церковне, або по-іншому партесне багатоголосся. На користь думки про те, що Баранович професійно розбирався у тонкощах багатоголосого співу, свідчить жартівливий двозначний вірш «Śpiewasy — rijaśy» з його збірки «Lutnia Apollinowa» (1671 р.), де згадано особливості виконання різних музичних інтервалів — терцій і кварт:

Jesli tertiam znasz — nie znam statecznie, Gdy Quarte trzymasz — Quartam znasz koniecznie; Quartę trzymając, Quarte rachujecie. Jedna, druga, trzecia, tak pałzujecie (Чи знаєш терцію — я не певний, а де тримаєш кварту — то кварту знаєш добре; тримаючись кварта — рахуєш по чогири; одна, друга, третя, отак і повзеш)¹⁷.

Засновником Чернігівського колегіуму був архієпископ Йоан Максимович, який 1702 р. відправив до Москви свого «реєнта», тобто керівника хору із чотирма півчими¹⁸. У 1711 р. Максимович став митрополитом Тобольським та всього Сибіру, того ж року засвідчено, що він разом із собою вивіз із Чернігова чотирьох співаків: «баса Федора, тенора Дем'яна, альтів Андрія та Василя»¹⁹. Такий склад виконавців (бас, тенор та два альти) доводить, що співаки виконували церковне (партесне) багатоголосся.

Антоній Стаховський, імовірний перший префект Чернігівського колегіуму та наступний після Максимовича архієпископ Чернігівський і Новгород-Сіверський, повторив долю попередника: у 1721 р. він прибув до Тобольська, де зайняв митрополічу катедру. У справах архіву консисторії зазначено, що Стаховський власним коштом викликав до себе співаків з України²⁰. Логічно припустити,

¹⁵ Там само, 892.

¹⁶ Там само, 892.

¹⁷ Łazarz Baranowicz, *Lutnia Apollinowa koźdey sprawie gotowa* (Kijow 1671), 365.

¹⁸ Константин Харлампович, *Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь* (Казань, 1914), 1: 835.

¹⁹ Там само, 836.

²⁰ «Челобитная митрополита Сибирскаго и Тобольскаго, Филофея Лещинскаго, Петру Великому, и отвѣтъ сего государя на нее,» *Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. Повременное издание* 4 (1863): 36.

що вони теж походили з Чернігова та, можливо, були вихованцями колегіуму.

У 1741 р. у катедральному соборі, за архиєпископа Антонія Черновського²¹, налічувалося 15 півчих²². 1758 роком датується повідомлення, що цього року вчителем співу людей (напевно підданих) губернатора Алексея Пушкіна у Воронежі був колишній регент чернігівського архиєрея, монах Лука Озерський²³. Тоді, а точніше упродовж 1752–1761 рр., чернігівським архиєпископом був Іраклій Комаровський²⁴.

Нові відомості про єпископських співаків дізнаємося з архівної справи 1760 р., в якій ідеться про пошук співаків для російської церкви в Кенігсберзі, колишній столиці Східної Пруссії. Пошук здійснювали централізовано через Генеральну військову канцелярію у полках, колегіумах та єпархіях Гетьманщини. Відтак, це стосувалося і співаків чернігівського архиєпископа Іраклія Комаровського:

Априля 29 дня сего года нарочнимъ войсковимъ канцеляристомъ Андрѣемъ Войцеховичемъ писаніемъ изволили требовать і находящихся въ моей музике или гдѣ можно в Черниговѣ, а особливо изобрѣтающихся въ училищахъ, четириохъ челоувѣкъ самихъ лучшихъ пѣвчихъ, басѣсту одного, тенора одного, алта одного и дисканта одного выбрать, и по выборе прислать онихъ в Глуховъ, и по оному вашей ясневелможности писанію, какови імѣлися в музикѣ моей лучшей пѣвчіи²⁵.

Серед співаків архиєпископа було згадано лише одну особу — Івана Шебетинського, але й той з невідомих причин не поїхав на відбір співаків, що проходив у Глухові: «Зъ музики моихъ басѣста Іванъ Шебетинскій»²⁶. Так само не поїхав мешканець Чернігова тенор Стефан, син мельника, який не був пов'язаний зі згаданими

²¹ *Историко-статистическое описание Черниговской епархии* (Чернигов, 1873), 1: 98–99.

²² *Историко-статистическое описание Черниговской епархии* (Чернигов, 1873), 4: 104.

²³ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 835.

²⁴ *Историко-статистическое описание*, 1: 98–99.

²⁵ Центральний державний історичний архів України, м. Київ (далі — ЦДІАК), ф. 269, оп. 1, спр. 3289, арк. 26 зв.

²⁶ Там само, арк. 26.

музичними центрами міста: «в городѣ Черниговѣ мелницкій снѣ Стефанъ во мѣсто тенора»²⁷. Загалом, архієпископ у своїй відповіді жалівся (чи робив вигляд), що бракує співаків не те, що для багатоголосся, а й для монодійного (одноголосого) співу: «ибо въ моей музику и худшихъ голосовъ не токмо для пѣнія полного комплекта, но и для одноголосного не осталось по забору, і музики моей годнѣйшихъ до сего требованіе ихъ взять онихъ нѣтъ где»²⁸. Довелось Чернігівській полковій канцелярії шукати співаків по різних селах та містечках. До їхнього числа потрапив лише один мешканець Чернігова — малолітній дискант Іван Савич Молчановський: «з дискантовъ житель Чернѣговскій Иванъ Савинъ синъ Молчановскій»²⁹.

Чернігівський єпископський хор функціонував і наприкінці XVIII ст. У лютому 1786 р. регент Мануїл повідомляв єпископові Феофілу Ігнатовичу, що «у вокальній його преосвященства музиці» бракує дискантів та альтів³⁰. Доповідь регента не залишилася непоміченою: було розіслано розпорядження про набір півчих серед дітей священників:

... учинить набору показанныхъ голосов... из числа священно- и церковнослужительскихъ детей и способныхъ по летам и голосамъ к употреблению в певческую капеллу дискантовъ и альтовъ, сколько отыскаться может, выбрать через нарочно определенныхъ сведущихъ о способности сихъ голосовъ и представить к его преосвященству на повозкахъ сей епархии монастырей и с требованныхъ объявить отцамъ техъ детей, что они, находясь в должности своей, на своемъ катедральномъ коште обучаемы будут³¹.

Пізніше, у грудні того самого року, диякон Микита Соловійов рапортував, що розпорядження виконали, і подав реєстр відібраних півчих, серед яких згадувалося 9 альтів, три тенори й один бас: альти: Андрій Андрієвський 16 років, Йоан Йоакимович 15 років, Ілля Колчевський 16 років, Яків Медвежинський 10 років, Мойсей

²⁷ Там само.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само, арк. 49 зв.

³⁰ Володимир Іванов, *Співацька освіта в Україні у XVIII столітті* (Київ: Музична Україна, 1997), 27; Державний архів Сумської області (далі — ДАСО), ф. 1173, оп. 1, спр. 117, арк. 8.

³¹ Там само.

Братигенець 13 років, Корнило Демчинський 12 років, Василь Березовський 13 років, Яків Суханський 12 років, Василь Бублик 12 років; тенори: Йосиф Андрієвський 20 років, Андрій Медвежинський 21 рік, Йоан Яременець 28 років; бас Матвій Левченський 20 років³².

Відомості про студентів-співаків

Про двох студентів Чернігівського колегіуму, що співали у мандрівному гурті, вперше згадано під 1748 роком як про «півчого Федора» та «півчого другого Михайла»³³. До цієї згадки ми далі ще повернемося.

Про студентів-співаків ішлося і в уже розглянутій справі 1760 р., коли Генеральна військова канцелярія відбирала співаків для церковного хору у пруському Кенігсберзі. Чернігівського єпископа зобов'язали надіслати інформацію не тільки про півчих власної капели, а й про студентів колегіуму: «а особливо избобрѣтающихся въ училищахъ»³⁴. У підсумку було відібрано чотирьох осіб — альта Івана Киселевича, двох не названих на ім'я дискантів і дисканта Феодосія Курика: «а въ училищахъ алтъ Іванъ Киселевичъ и два дишканти, въ училищахъ же Феодосія Курика»³⁵.

Про церковний спів як обов'язок студентів ідеться у правилах «Содержаніе семинарской бурсы, въ трехъ статьяхъ состоящее», датованих 1798 роком³⁶, тобто часом, коли Чернігівський колегіум уже реорганізували в семінарію. Ці правила аналогічні тим, що походять з Києво-Могилянської академії другої і третьої чверті XVIII ст., а відтак, вони відображають норми, актуальні ще до реорганізації³⁷. У третьому параграфі першої статті «О должности

³² Там само; ДАСО, ф. 960, оп. 2, спр. 1167, арк. 1–1 зв.

³³ В. Литинский, «Картинки из прошлого Черниговской духовной семинарии. (Продолжение),» *Прибавление к Черниговским епархиальным известиям* 14 (1896): 438–440.

³⁴ ЦДІАК, ф. 269, оп. 1, спр. 3289, арк. 26 зв.

³⁵ Там само, арк. 26.

³⁶ М. Благовещенский, «Извлечение из материалов по истории Черниговской семинарии. (Продолжение.),» *Прибавление к Черниговским епархиальным известиям* 4 (1904): 151–158.

³⁷ Кузьмінський, «Музична культура й освіта», 20–21.

суперъ-интендента» зазначено, що той має стежити, чи бурсаки у недільні та святкові дні перебувають у храмі під час звучання молитовного співу: «бываетъ ли въ дни воскресные и праздничные въ церквѣ на пѣнніи молитвенномъ»³⁸. Хоч тут і не сказано про їхній спів, проте далі, у сьомому та дев'ятому параграфах другої статті «О должности другихъ», уже йдеться про церковний спів, а в сьомому параграфі вказано, що по неділях, святах і урочистих днях сеньйор бурси мусить поділити студентів для співу на обидва криласи. Такому розподілові мав передувати відбір, що його здійснюють учителі у власних класах: «Потомъ и самому идти въ церковь и могущихъ хорошо пѣти и читать на оба клироса распредѣлить, о чемъ каждый изъ господъ учителей въ своемъ классѣ ученикамъ притвердить долженъ»³⁹. У дев'ятому параграфі зазначається, що на криласах повинні співати не лише бурсаки, а й ті, хто мешкає на квартирах, і їх теж треба вибрати заздалегідь, а водночас поставити на криласи осіб, які вміють співати і можуть навчити інших:

На клиросъ ходитъ не только тѣмъ, которые живутъ въ бурсѣ, но и по квартирамъ живущимъ всѣмъ безъ изъятія, которые только могутъ пѣть или читать, для чего и переборъ въ голосахъ по всѣмъ классамъ здѣлать, опредѣля для управления клиросами такихъ, которые исправнѣе сами могутъ пѣть и другихъ въ томъ наставлятъ⁴⁰.

З інструкції стає зрозуміло, що студенти колегіуму співали не лише канти, а й богослужбові піснеспіви, наприклад, з Ірмологіонів. Єдина такого роду збережена до нашого часу нотна пам'ятка — це Ірмологіон, що зберігається у Харкові: філіграні дозволяють його датувати 1730–1740 роками⁴¹. На одному з покрайніх записів у середині рукопису згадано священика Миколу Шишацького та учня Чернігівського духовного училища Віктора Шишацького. Найпевніше, мова про місцеву духовну семінарію, що постала замість колегіуму у 1776 р. Інші рукописні чи друковані Ірмологіони, що їх могли вживати в Чернігівському колегіумі чи катедральному Борисоглібському соборі, нині дослідникам невідомі. Проте досто-

³⁸ Благовещенский, «Извлечение из материалов», 152.

³⁹ Там само, 155.

⁴⁰ Там само, 155–156.

⁴¹ Юрій Ясіновський, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження* (Львів, 1996), 357.

менно зафіксовано кілька списків Ірмологіонів з різних місцевостей Чернігівської єпархії, як і тих, що походили з сусідніх єпархій, але використовувалися у Чернігівській⁴².

Оскільки катедрою чернігівських архієпископів був Борисоглібський собор, то логічно припустити, що півччі співали саме тут. Собор розташовано на відстані кількох метрів від кам'яниці Чернігівського колегіуму. Поруч із колегіумом та катедрою стояв Спаський собор, де теж могли співати тутешні студенти.

Гра студентів на музичних інструментах

Окрім співу, в історії Чернігівського колегіуму фіксується гра студентів на музичних інструментах. Найдавніше свідчення про це походить із 1730 р., коли гетьман Данило Апостол відправив до двору російської імператриці Анни Іоанівни «гуслиста» Петрункевича, студента класу риторики⁴³. Той перебував при імператорському дворі недовго, бо через хворобу його в січні 1731 р. відправили додому. На сьогодні достеменно невідомо, як ідентифікувати цей музичний інструмент, проте переважає думка, що йшлося про псалтир горизонтального тримання.

Одним із найважливіших свідчень про інструментальну музичну практику студентів колегіуму є згадка про інструменти, які 1732 р. зберігалися у приміщенні Борисоглібського кафедрального собору. Згідно з описом майна собору, тут налічувалося «8 великих і малих флейт, три скрипки зі смичками»⁴⁴. Очевидно, що ці інструменти застосовувалися поза православним богослужінням. Показово, що тогочасні київські студенти також використовували у музичному повсякденні флейти та скрипки⁴⁵. Не виключено, що згадані в Чернігові інструменти належали не студентам, а професійним музикантам, членам місцевого музичного цеху. У документі

⁴² Там само; П. Добровольський, *Каталог выставки XIV археологического съезда в г. Чернигове* (Чернигов, 1908), 8–10 (Отдел рукописей).

⁴³ Харлампович, *Малороссийское влияние*, 824.

⁴⁴ Ольга Травкіна, «Про викладання предметів в Чернігівському колегіумі,» *Сіверянський літопис* 1 (31) (2000): 28; Державний архів Чернігівської області, ф. 679, оп. 5, спр. 3, арк 6.

⁴⁵ Кузьмінський, «Музична культура й освіта», 17.

«Реєстр всього Чернігівського полку людей...» фіксується їхній список, складений того-таки 1732 року: «В том же городѣ музыканти весма убогіє»⁴⁶. Загальна кількість музикантів співвідноситься із кількістю музичних інструментів, що зберігалися у соборі, тобто 11 інструментів на 10 музикантів:

Леонтій Волошанъ, Карпъ Макаренко, Степанъ Малѣській, Іванъ Костенко, Остапъ Гаевскій, Отрохимъ Леонтьев, Іванъ Бурунь, Феско Гософовъ, Ефремъ Антоновъ, Еуфимъ Навуля⁴⁷.

Місцеві професійні музиканти були зобов'язані складати кошти на потреби не ідентифікованого чернігівського храму, про що зазначалося уже в першому універсалі корпорації від 19 травня 1664 р.: «толко на Церковъ Божію»⁴⁸. Цей обов'язок фіксується і в пізніших універсалах, зокрема 1667 р.: «респектуючи на тоє, же они здавна на Церковъ Божію зо всей брати своей установили давати складку»⁴⁹. В універсалі, виданому приблизно тоді ж, коли було описано майно Борисоглібського собору, а саме 11 березня 1720 р., також ідеться про грошову підтримку церкви: «музиканти и протчіє ихъ антecessори зъ давнихъ временъ отъ своихъ власнихъ трудовъ певній до церкви святой Божой на потреби церковніє жъ выстатчали датокъ грошми и протчимъ всѣпоможеніємъ»⁵⁰. Таким чином, навіть якщо згадані вище музичні інструменти належали не студентам, а професійним музикантам, це не виключає їхньої можливості у різний спосіб впливати на музичні практики Чернігівського колегіуму.

Ще одне красномовне свідчення про інструментальну музичну практику студентів Чернігівського колегіуму — це рисунок під умовною назвою «Олімп» в панегірику 1730 р. студентів Чернігівського колегіуму на честь архимандрита Єлецького монастиря

⁴⁶ Ревізія Чернігівського полку 1732 року, упор. Ігор Ситий, Сергій Горобець (Чернігів, 2014), 248.

⁴⁷ Там само.

⁴⁸ Універсали українських гетьманів від Івана Виговського до Івана Самойловича (1657–1687), упор. Іван Бутич, Вячеслав Ринсевич, Ігор Тесленко (Київ; Львів, 2004), 941.

⁴⁹ Там само, 949.

⁵⁰ ІР НБУВ, ф. 2, од. зб. 22909. арк. 35–35 зв.

Тимофія Максимовича⁵¹. Цей рукопис, сучасна доля якого невідома, зберігався у колекції історика Миколи Білозерського. Згідно з відомим його описом, на рисунку у хмарному небі зображено Зевса із написом «Ludite virtutem charae et pulchrae soboles» («Оспівуй добродіє, приязна і гарна молодь»). На двох класичних пагорбах Олімпу (Парнасі та Геліконі) в алегоричній формі представлено Афіну та Аполона: Афіна грає на арфі, а Аполон — на лютнеподібному музичному інструменті, чи то мандорі, чи то бандурі⁵². Під Афіною міститься напис «Ludimus mirando virtutem» («Дивуючись, оспівуємо благочестя»), а під Аполоном — «Nec probitatis honos» («Тут вшанування чесноти»). В долині під пагорбами намальовано дев'ятьох муз, які, зліва направо, грають на двох трубах, псалтирі (тоді це могло називатися цимбалами або гуслами), на якомусь аерофоні (найімовірніше, повздовжній флейті), скрипці та віолі да гамба (за термінологією того часу — віола, або квартвіола). У шостої та дев'ятої муз музичні інструменти не проглядаються. Перше свідчення на користь думки, що рисунок в алегоричній формі міг зображати інструментальну капелу Чернігівського колегіуму — це те, що панегірик склали студенти. По-друге, колегіум у XVIII ст. часто називали «чернігівським Олімпом», і власне цю алегорію представлено на рисунку⁵³. По-третє, написи «рекомендують» молоді грати на музичних інструментах, що збігається з інструкцією Києво-Могилянської академії, «Духовним регламентом» Теофана Прокоповича, а також «Содержанієм семинарской бурсы...»⁵⁴. По-четверте, античних персонажів одягнуто в українські костюми, кунтуші, сорочки, шаровари, шапки⁵⁵. По-п'яте, тут намальовано реальні музичні інструменти тієї доби. Врешті, по-шосте, частина зображених інструментів згадується у двох актових свідченнях, про які вже йшлося вище: гусли (псалтир), флейти та скрипки.

Ще одну сюжетну лінію, пов'язану з музичними інструментами в середовищі Чернігівського колегіуму, представлено на ти-

⁵¹ В. Горленко, «Греческие музы в малорусском изображении. (Рисунок и объяснение к нему),» *Киевская старина* 8 (1884): 709–714.

⁵² За термінологією та типологією того часу, це могла бути як лютня, так і кобза.

⁵³ Травкіна, *Чернігівський колегіум*, 98.

⁵⁴ Кузьмінський, «Музична культура й освіта,» 15–16.

⁵⁵ Травкіна, «Про викладання предметів,» (2000): 29.

тульному аркуші конспекту поетики 1730 р.⁵⁶. Титульний аркуш традиційно прикрашає композиція з античними ремінісценціями. Як і в попередньому прикладі, тут зображено гору Олімп, на якій сидить наставник із розкритою книгою в оточенні чотирьох учнів. Праворуч від Олімпу намальовано музу з лютнею, а ліворуч Пегаса. Ці персонажі пропорційно значно більші від гурту людей на горі, отож виглядають центральними в композиції. Образ Пегаса — це загальник, уособлення поетичного натхнення. Музу, натомість, представлено не з класичною арфою, а з реалістичною лютнею, що її могли вживати при виконанні принаймні частини поетичних творів та шкільних кантів⁵⁷. Згадка про це фіксується ще в часи Лаврської школи у Києві. Зокрема, у панегірику «Євхарістеріон, або Вдячність» (1632 р.) на честь Петра Могили вірш про музику містить ключову фразу — «на лютнях кант модерували», тобто виконували кант, використовуючи лютню⁵⁸. Лютню згадано і в іншому творі з середовища Києво-Могилянської академії, а саме з «*Samoenia in Parnasso Kijovo-Mohileano Borystenis...*» (1699 р.): «*Wesoło przygrywając na radosnej lutni, Jakiej nie radzi słuchaj smutni*» («Весело пригравуючи на радісній лютні, яку не радо слухає сумний»)⁵⁹. Утім, цей пасаж, може, й не прив'язано до реальності, адже у ньому немає слова «кант». Варто нагадати, що жанрове поняття «кант» вживали тільки в Києві, звідки він поширився на терени Гетьманщини та Московського царства, натомість його немає у джерелах Речі Посполитої.

Відтак, не випадково на першому аркуші збірки поезій Лазаря Барановича «*Lutnia Apollinowa...*» (1671 р.) намальовано вершника на Пегасі, який грає на лютнеподібному інструменті. Тут же містяться два фрагменти з 150 псалма польською мовою, зі згадкою двох струнних інструментів: «*Chwalcie Go na strvnach... chwalcie Go na arfe u na cytrze...*»⁶⁰. Загалом, згадка про них логічно підкреслює і узгоджується із назвою книги. Слід згадати і про те, що ідентичний вершник, проте із пером і без музичного інструменту, але

⁵⁶ Посохова, *На перехресті культур*, 105; ІР НБУВ, ф. 305, спр. 259, арк. 1.

⁵⁷ Кузьмінський, «Музична культура й освіта,» 12–15.

⁵⁸ *Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія у 2 ч.*, упор. Володимир Литвинов, (Київ: Наукова думка, Основи, 1995), 2: 272–273.

⁵⁹ Ростислав Радишевський, Володимир Свербигуз, *Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко* (Київ: Просвіта, 2006), 90–91.

⁶⁰ Baranowicz, *Lutnia Apollinowa*, 2 r.

із приписом «pisarz» зображено у іншій книзі Барановича «Apollo chrześcijański opiewa żywoty świętych...» (1670 р.), яку надрукували напередодні. На основі цього, можна припустити, що єпископ не мав жодних упереджень щодо інструментальної музики.

Тут же, на титульному аркуші «Lutnia Appollinowa...» під Пегасом наведено віршований пасаж про лютню: «Ву Коń wesoło biegł Lutnia przygrawa» (Аби кінь весело біг, лютня підіграє)⁶¹. Як бачимо, рисунок 1730 р. розвиває алегорію лютні та Пегаса як символів поезії. Окрім Києва та Чернігова, ця традиція поширилася і на Харківський колегіум. Зокрема, два зображення умовно лютніста, бо насправді ці інструменти більше нагадують бандури/мандори, є у курсі риторики, прочитаному тут 1736 р.⁶².

Підсумовуючи, констатуємо, що наведені свідчення дозволяють припускати, що віднайдений кант могли виконувати у супроводі музичних інструментів.

«Інтермедіанти» та «комедіанти»

Мова піде про ще одну сферу співочої практики студентів Чернігівського колегіуму, яка досі не потрапляла до кола зацікавлень дослідників. 10 червня 1725 р. син гетьмана Данила Апостола, майбутній лубенський полковник Петро Апостол, спостерігав у Сорочинцях виставу чернігівських студентів, описавши її у своєму щоденнику так: «Видѣлъ представленіе комедіи черниговскими учениками»⁶³. Як бачимо, йдеться не про спів, а про публічний спектакль для заробітку, що його студенти виконували влітку, тобто під час канікул.

20 червня 1730 р. стародубський полковий суддя Микола Ханенко також згадує у своїх мемуарах виставу студентів, яким він заплатив один рубль: «Студентамъ інтермедіантамъ 1 р.»⁶⁴. Заува-

⁶¹ Ibidem.

⁶² Посохова, *На перехресті культур*, 105; ІР НБУВ, ф. 306, спр. 323 п 100, арк. 1 зв.

⁶³ Александр Лазаревский, «Дневник Петра Даниловича Апостола (май 1725 г. — май 1727 г.),» *Киевская старина* 50 (1895): 110.

⁶⁴ Александр Лазаревский, «Дневник генерального хорунжего Николая Ханенко 1727–1753 гг.,» *Киевская старина* 8 (1884): 7.

жено лише те, що це відбулося у с. Левенка під Стародубом, тому ідентифікувати колегіум, з якого походили студенти, неможливо, адже, крім чернігівських, вони могли бути і київськими. Утім, на користь «чернігівської» гіпотези свідчить те, що Стародуб розташований набагато ближче до Чернігова, аніж до Києва.

Таке практикували не лише студенти Чернігівського колегіуму. Зокрема, інтермедіантів із Києво-Могилянської академії зафіксовано у видатковій книзі Києво-Межигірського монастиря. Тут 29 квітня 1737 р. ставили інтермедію, за що архимандрит заплатив гуртові студентів 6 золотих, а ще трьом хлопцям по п'ять копійок: «Студентамъ, которіи інтермедіумъ виправляли в монастири, даль по благословенію отца архимандрита золотихъ шесть, и тромъ ихъ хлопцямъ даль по пять копеюокъ»⁶⁵.

Розлогіший документ про чернігівських «комедіантів» датується 6 грудня 1748 р. і походить з містечка Салтикова Дивиця Ніжинського полку, що неподалік Чернігова. Мова про лист («промеморію») до префекта Чернігівського колегіуму Сильвестра Новопольського⁶⁶. Тут за підписами місцевого сотника Якова Селецького, городового отамана Матвія Шендюха та сотенного писаря Івана Шостака оповідалося про пійманого Григорія Васильовича Зебницького — особи без паспорта та з сумнівним листом за підписом священника Іоанна Михайловича Британовського⁶⁷. Серед іншого, сказано, що його батько був священником і віддав сина у латинські школи в Чернігові, де той навчався до риторики, а через вісім років, тобто 22 червня 1748 р., його відпустили в Охтирку для поклоніння чудотворному образу Богородиці. А ось і ключова фраза: «мешкав він у бурсі студентом та комедіантом»⁶⁸. Зебницький, своєю чергою, розповів, що після тижневого перебування в Охтирці він рушив до Полтави, де зустрів 10 знайомих «комедіантів» з Чернігівського колегіуму. Наведено імена та деякі біографічні відомості учасників цього мандрівного гурту: Микита Адмиращий, уроженець

⁶⁵ Олексій Кузьмук, *Межигірська старовина: нариси з історії Києво-Межигірського в ім'я Преображення Господнього чоловічого монастиря в XVI–XVIII століттях* (Київ: ФОП «Видавець Олег Філюк», 2014), 218; ІР НБУВ, ф. 232, спр. 99, арк. 1.

⁶⁶ Травкіна, «Про викладання предметів,» (1999): 117.

⁶⁷ Литинский, «Картинки из прошлого,» 438–440.

⁶⁸ Там само.

містечка Сміле Лубенського полку, Грицько Топольницький з Речі Посполитої, Артем Левицький з с. Гостролуччя Переяславського полку та Андрій Ладижинський з міста Прилуки — всі учні «школи» риторики Чернігівського колегіуму. У документі згадано ще чотирьох осіб — Василя Григоровича, уроженця с. Савинець Сосницької сотні Чернігівського полку, а також трьох мешканців Чернігова: сторожа Павла Матору, Степана Цилюрика та Петра Муляренка. Були в гурті й співаки — «півчий Федор» та «півчий другий Михайло»: вони, очевидно, мали співати під час вистав. Окрім власне студентів, до гурту в Полтаві приєдналося двоє «музик», тобто музикантів-інструменталістів: Григорій та Єфим, мешканці с. Білики Полтавського полку. Таким чином, ми отримуємо прямі докази того, що публічні вистави мандрівних гуртів чернігівських студентів передбачали музичну компоненту, причому як вокальну, так і інструментальну. Примітно, що кінцевим пунктом мандрівки гурту була Запорізька Січ. Після подорожі учасники колективу розділилися: хтось рушив додому, а хтось став шукати долі в інших містах Гетьманщини.

Підсумовуючи, варто ще раз наголосити, що віднайдений нотний кант, про який ішлося в цій статті, може актуалізувати всебічне вивчення повсякденної та професійної музичної культури Чернігівського полку, Чернігівської єпархії та Чернігівського колегіуму. Передумовою для цього є добра збереженість актових джерел, які, на відміну від нотної спадщини, ще чекають на своїх дослідників.

Додаток 2

«Declamazione in Festum S: Catharina»
(Декламація на свято Св. Катерини)Cant
(Кант)

Музична партитура для канта «Декламація на свято Св. Катерини». Партитура складається з дев'яти рядків нот, кожен рядок має український текст під ним. Ноти написані на п'ятилінійних лінійках з ключем фа-соль (F major) та ритмічними знаками. Текст розбитий на складові частини, що відповідають ритмічним групам нот.

Вся у - до - бна у Бо - га кто до-бра же - ла - еть, Пра-ю-в' - рним на по - моц сам все-гда бы - ва - еть,
 Огнь меч навра-ги сво - я ост - рий о - бо - ю - ду С'ь-чець ере ти - че - ски род сто - ду и сто - ду.
 У - бо наш Пр а - ю - в' - рний Ц а - ру, Бла-го-че - сти - вий го-су-да - ру.
 Вра-говь о - до-д'ь-ешь в по-б'ь-д'ь у - сп'ь-ешь у - сп'ь - ешь,
 У - бо наш Пр а - ю - в' - рний Ц а - ру Бла-го-че - сти - вий го-су-да - ру.
 Вра-говь о - до-д'ь-ешь в по-б'ь-д'ь у - сп'ь-ешь у - сп'ь - ешь,
 Тре-ма в' - нци цар-ски-ми пре-с'ь-гло в' - н а - ний Ор - ле во-сто-пний Кри - не Не бу-дешь по - пра-ний.
 Че - гве - рта те - б'ь но - ва днес дас-гся ко - ро - на от Гос - по - дня тро - па.

Кант «Declamazione in Festum S: Catharina»
(Декламація на свято Св. Катерини). Сторінка 1

Е-ка-ге-ри-на дѣ-ва цар-ска дщи ро-ди-ма Во-схо-ди-ща на Не-бо ко-ле-си сво-и-ма.

Пре-свѣ-тлий го-су-да-ру то-тъ-бе ис-пра-вит Во-ем тво-имъ во бра-нехъ вся до-бра у-пра-вит

Ли-куй Ли-куй зарав го-су-да-ру са-мо-дѣ-р-же пре-свѣ-тлий ца-ру

Вра-гов о-до-лѣ-ешь въ по-бѣ-дѣ у-спѣ-еш у-спѣ-ешь.

У-же бо тво-и сут тру-ди воз-не-се-ни бо-гу на не-бѣ у-же пре-ста-вле-ни.

При-зри на те-бе ют-со-ти сво-е-я Цар-си-ли тво-е-я

Се же-них де-во ко-те-бѣ при-хо-дитъ, Ї-же от-зе-мних на не-бо воз-во-дитъ,

Чер-тог-то край-ний не-у-зи-те-мнѣ-ють, Гди-Бо-га мѣ-ють.

Кант «Declamatione in Festum S: Catharina»
(Декламація на свято Св. Катерини). Сторінка 2

Додаток 3

- 1) Вся удобна у бога кто добра жаеаьт
Правовѣрним на помощ сам всегда бываеть.
- 2) Онъ меч на враги своя острый обоюду
Съчетъ еретически род сюду и сюду
- 3) Убо нашъ Правовѣрний Цару,
Благочестивий государу.
- 4) Враговъ одолѣешь
в побѣдѣ успѣешь успѣешь,
- 5) Убо нашъ Правовѣрний Цару,
Благочестивий государу.
- 6) Враговъ одолѣешь
в побѣдѣ успѣешь успѣешь,
- 7) Трема вѣнци царскими пресвѣтло вѣнчаний
Орле восточний Крине Не будешь попраанный.
- 8) Четверта тебѣ нова днес
дастся корона от Господня трона.
- 9) Екатерина дѣва царска дщи родима
Восходяща на Небо колеси своима.
- 10) Пресвѣтлий государу то тебѣ исправит
Воем твоимъ во бранех вся добра управит
- 11) Ликуй Ликуй здрав государу
Самодержче пресвѣтлий цару
- 12) Врагов одолѣешь
в побѣдѣ успѣешь успѣешь.
- 13) Уже бо твои сут труди вознесенни
Богу на небѣ уже преставленни.
- 14) Призрит на тебе с висоти своя
Цар сили твоя

- 15) Се жених дево ко тебѣ приходит,
 Їже от земних на небо возводитъ,
- 16) Чертог то крайний не узи темнѣють,
 Гди Бога мѣють.
- 17) Перстеном златим естесь обрученна
 От Максентѣя за то умученна
- 18) Нудит тя дево идолом пожрѣти
 Тя царицу мѣти
- 19) Недостойнъ есть Максентіе лютий
 Прекрасной девѣ врагъ не женихъ бути
- 20) Їмать жениха паче слонца свѣтла
 Млада же безлѣтна.
- 21) Сей брань на небѣ сотворит невѣсту
 Егда воспримет душу въ руцѣ чисту
- 22) Тебе же предасть вѣчне погубити
 В гееннѣ горѣти.

Bibliography

Baranowicz, Łazarz. *Lvtnia Apollinowa koždyey sprawie gotowa*. Kijow, 1671.

Blagoveshchenskij, M. «Iz vlechenie iz materialov po istorii Chernigovskoj seminarii. (Prodolzhenie).» *Pribavlenie k Chernigovskim eparkhialnym izvestijam* 4 (1904): 143–158.

«Chelobitnaja mitropolita Sibirskago i Tobolskago, Filofeya Leshchinskago, Petru Velikomu, i otvet sego gosudaria na nee.» *Chtenija v imperatorskom obshchestve istorii i drevnostej rossijskikh pri Moskovskom universitete. Povremennoe izdanie* 4 (1863): 12–73.

Derzhavnyi arkhiv Chernihivskoi oblasti, f. 679, op. 5, spr. 3.

Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti, f. 960, op. 2, spr. 1167.

Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti, f. 1173, op. 1, spr. 117.

Dobrovolskij, P. *Katalog vystavki XIV arkheologicheskago sezda v g. Chernigove*. Chernigov, 1908.

Dokuchaev, Nikolaj. «Pervye gody sushchestvovaniya Chernigovskoj seminarii (1700–1712 gg.).» *Pribavlenie k Chernigovskim eparkhialnym izvestijam* 16 (1870): 283–310.

Ejngorn, Vitalij. *Ocherki iz istorii Malorossii v 17 veke: snosheniya malorossiyskogo dukhovenstva s moskovskim pravitelstvom v tsarstvovanie Alekseja Mikhajlovicha*. Vol. 1. Moskva, 1899.

Gorlenko, V. «Grecheskija muzy v malorusskom izobrazhenii. (Risunok i obyasnienie k nemu).» *Kievskaja starina* 8 (1884): 709–714.

Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho, f. 1, spr. 206.

Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho, f. 2, spr. 22909.

Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho, f. 232, spr. 99.

Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho, f. 305, spr. 259.

Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V.I. Vernadskoho, f. 306, spr. 323 p 100.

Istoriko-statisticheskoe opisanie Chernigovskoy eparkhii. Vol. 1, 4. Chernigov, 1873.

Ivanov, Volodymyr. *Spivatska osvita v Ukraini u XVIII stolitti*. Kyiv, 1997.

- Ivchenko, Liudmyla. *Ukrainskyi kant XVII–XVIII stolit.* Kyiv, 1990.
- Kharlampovich, Konstantin. *Malorossijskoe vlianie na velikoruskuju cerkovnuju zhizn.* Vol. 1. Kazan, 1914.
- Kornii, Lidiia. *Ukrainska shkilna drama i dukhovna muzyka XVII — pershoi polovyny XVIII st.* Kyiv, 1993.
- Kovalenko, Oleksandr. «Z istorii muzychnoho vykhovannia u navchalnykh zakladakh staroho Chernihova.» In *Try stolittia humanitarnoi ta pedahohichnoi osvity v Chernihovi: vid kolehiumu do universytet: zb. Materialiv*, 55–58. 2001.
- Kuzminskij, Ivan. «Istoriya tserkovnoj muzyki cherez prizmu dejatelnosti ukraino-belorusskikh mitropolitov i episkopov XVII veka.» *Journal of the International Society for Orthodox Music* 3 (2018): 22–38.
- Kuzminskiy, Ivan. «Muzychna kultura y osvita u Kyievo-Mohylianskii akademii.» *Kyivska Akademiia* 15 (2018): 10–59.
- Lazarevskij, Aleksandr. «Dnevnik generalnogo khorunzhego Nikolaja Khanenko 1727–1753 gg.» *Kievskaja starina* 8 (1884): 1–128.
- Lazarevskiy, Aleksandr. «Dnevnik Petra Danilovicha Apostola (maj 1725 g. — maj 1727 g.)» *Kievskaja starina* 50 (1895): 100–155.
- Litinskiy, V. «Kartinki iz proshlago Chernigovskoj dukhovnoj seminarii. (Prodolzhenie).» *Pribavlenie k Chernigovskim eparkhialnym izvestijam* 14 (1896): 437–446.
- Masol, Liudmyla. «Muzychne vykhovannia u Chernihivskomu kolehiumi ta Chernihivskii dukhovnii seminarii.» In *Try stolittia humanitarnoi ta pedahohichnoi osvity v Chernihovi: vid kolehiumu do universytet: zb. Materialiv*, 51–55 (2001).
- Posokhova, Liudmyla. *Na perekhresti kultur, tradytsii, epokh: pravoslavni kolehiumy Ukrainy naprykintsi XVII — na pochatku XIX st.* Kharkiv, 2011.
- Radshevskiy, Rostyslav, and Sverbyhuz, Volodymyr. *Ivan Mazepa v sarmatsko-roksolanskomu vymiri vysokoho baroko.* Kyiv: Prosvita, 2006.
- Reviziia Chernihivskoho polku 1732 roku*, edited by Ihor Sytyi, and Serhii Horobets. Chernihiv, 2014.
- Travkina, Olha. «Chernihivskiy kolehium (do 300-richchia zasnovannia).» *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* 5 (2000): 68–78.
- Travkina, Olha, Levchenko, Olena, and Stepanova, Olena. *Chernihivskiy kolehium.* Chernihiv, 2012.
- Travkina, Olha. «Pro vykladannia predmetiv v Chernihivskomu kolehiumi.» *Siverianskyi litopys* 4 (28) (1999): 109–123.

Travkina, Olha. «Pro vykladannia predmetiv v Chernihivskomu kolehiumi.» *Siverianskyi litopys* 1 (31) (2000): 16–32.

Tsentralnyi Derzhavnyi Istorychnyi Archiv Ukrainy, m. Kyiv, f. 269, op. 1, spr. 3289.

Ukrainski humanisty epokhy Vidrodzhennia. Antolohiia u 2 ch., edited by Volodymyr Lytvynov. Vol 2. Kyiv: Naukova dumka, Osnovy, 1995.

Universaly ukrainskykh hetmaniv vid Ivana Vyhovskoho do Ivana Samoilovycha (1657–1687), edited by Ivan Butych, Viacheslav Rynsevych, and Ihor Teslenko. Kyiv; Lviv, 2004.

Yasinovskiy, Yurii. *Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit. Kataloh i kodykolohichno-paleohrafichne doslidzhennia*. Lviv, 1996.

Abstract

Musical Culture in Chernihiv Collegium in View of New Sources

The reason for writing the article was the musical manuscript (Kant) found by Lyudmila Posokhova, which for a long time was considered lost. The uniqueness of this monument is that it is the only preserved sheet music example from the early modern period school performances from Ukrainian Orthodox educational institutions, in particular, the Chernihiv College. The manuscript dates from 1706. All other musical works of this type are preserved without notes, only with the verbal text. The most likely author(s) of the edging was one of the teachers or students of the rhetoric class. The study of the musical manuscript in the context of the history of the musical culture of the Chernihiv College suggests that the edging could be performed with the accompaniment of one musical instrument (lute) or an entire ensemble. In addition to exploring the musical theoretical and structural features of the work, the article presents information about singers of archbishops of Chernihiv, student-singers, the play of students on various musical instruments, as well as music practice in traveling groups.

Keywords: «kant», singers, musicians, musical instruments, «comedians» and «intermediants».