

it possible to figure out the large scale of cross-border trade relations, determine categories of goods and distinguish the artistic component of the Ruthenian-Czech trade, represented by articles of decorative and applied art.

Key words: culture, trade, communication, craft, goods, archeology.

UDC 339.56 (477.8-08+437.3):008-027.543 «X/XII»

**TRADE CONTACTS BETWEEN GALICIA-VOLHYNIA RUS
AND CZECHIA FROM THE PERSPECTIVE OF INTERCULTURAL RELATIONS OF THE
XITH-XIIITH CENTURIES**

Chuyko Oleh – Candidat of Arts Criticism, Associate Professor
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk

Numerous articles of decorative and applied arts from the territory of the Galicia-Volhynia state testify to the significant role of Western cultural influences on the artistic processes of Western Rus. Trade between Ruthenians and Western European countries boomed in the late 11th–12th centuries. During this time period, metal, bone and stone artwork of religious and secular nature were supplied to Rus. The thoroughfare connecting the south of Rus with Romanesque European countries ran from Kiev through Volhynia and the Carpathian Mountains to Krakow and Prague and from there to Western European countries.

Czech-Ruthenian economic relations were only one of the components of the overall developing international trade in Ancient Rus, they belonged to a complex system of cultural and economic relations with Poland, Hungary, Bavaria (Regensburg). Scientific research based on archaeological remains from Ukrainian and Czech territories made it possible to figure out the large scale of cross-border trade relations, determine categories of goods and distinguish the artistic component of the Ruthenian-Czech trade, represented by articles of decorative and applied art.

The aim of this paper is to reveal peculiarities of trade relations between Czechia and the Galicia-Volhynia state from the perspective of international contacts, as well as their influence on the artistic culture and everyday life of Western Rus.

Research Methodology. In an attempt to research the above-mentioned topic, we use systematic approach and principle of historicism, which have enabled us to consider the culture of the Galicia-Volhynia land as a complex, multidimensional system within the framework of a certain historical period, depending on local social and cultural factors. Along with general scientific methods of systematization and classification, we have used art-study methods of figurative, stylistic and iconographic analysis.

Findings. In this paper we discuss some aspects of cultural exchange between the Galicia-Volhynia state and Czechia. We explore a wide range of artifacts, which testify to the influence of the West on the culture of Western Rus as a result of economic and cultural contacts of the Galicia-Volhynia state. We analyze artistic and stylistic features of many handicrafts constituting western import; determine their analogies and range of distribution.

It is rather difficult at this time to determine which way Czech goods took to reach the Lower Danube. Apparently they traveled through Hungary and then, via the thoroughfare through Krakow and Przemysl, where the routes to Bukovina and Transcarpathian Ukraine branched off. Archaeologists have discovered a «chain» of finds represented by Arab coins from Przemysl across southern slopes of the Carpathians to Halych, Kolomyia and Khust in Transcarpathia.

Czech trade contacts with Eastern Europe were not confined solely to the Dnieper area, but also developed in another way, in particular in the lands of the Lower Danube under distinct political influence and economic power of Kyivan and Galician Rus.

Literary and numismatic data of the 10th–12th centuries may support archaeological material regarding Ruthenian-Czech exchange.

Novelty. Based on systematization of sources, the paper reconstructs an integral picture of cultural and economic contacts between Galician Rus and Czechia, mainly in the field of trade and artistic handicraft, with due consideration for many social factors. We analyze artifacts of western origin discovered on the lands of Western Rus as an important component of developing material culture in the region, as well as aesthetic demands of its population.

Practical Application of the Research. Conceptual issues of the paper can be used in teaching the Humanities, as teaching aids in training courses on the History of Ukrainian Culture and Regional Ethnography.

Key words: culture, trade, communication, craft, goods, archeology.

Надійшла до редакції 11.06.2020 р.

УДК 37:78.01(477)“169/171”(092) Дилецький М.

ХУДОЖНЯ ЗНАЧИМІСТЬ «ГРАМАТИКИ МУЗИКАЛЬНОЇ» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО¹

Кіндратюк Богдан Дмитрович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту ім. Б. Ступарика, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
<http://orcid.org/0000-0002-8040-4034>
[Doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.315](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.315)
bohkind@ukr.net

Популяризації дидактичних ідей з історії української педагогіки сприяє систематизація відомостей про музичні інструменти й досвід гри на них, рекомендації для композиторів і виконавців із «Граматика музикальної» (1723) Миколи Дилецького. Рівноправне трактування інструментальної та вокальної музики в Київській митрополії допомогло йому краще пояснювати свої новаторські ідеї, передавати поняття сучасної музичної практики, що сприяло швидшому засвоєнню учнями музично-граматичної премудрости. Такі відомости протегували трактат поважним засобом боротьби з рутиною й дилетантством, новітнім зразком педагогіки, джерелом органології та музичної іконографії.

Ключові слова: Микола Дилецький, Граматика музикальна, Олександра Цалай, педагогіка, музичні інструменти, гра, виконавці.

Постановка проблеми. Популяризація побутування музики у давній Україні, узагальнення тогочасних новаторських педагогічних ідей при опануванні музичним мистецтвом потребує не тільки пошуку нових джерел, а й прискіпливого вивчення опублікованих. Цьому допомогло відзначення 50-річчя введення О. Цалай-Якименко (1932–2018 рр.) до наукового обігу збереженого у Львові українського рукопису *Граматика музикальної* М. Дилецького [2] (за уточненими даними колишній «житель града Києва» народився в 50-ті роки XVII ст., а помер після 1723 р.) [15; 367]. О. Цалай-Якименко в *Українській музичній енциклопедії* вказує так роки життя М. Дилецького: бл. 1650–1723 [15; 611]; подібні відомости подані в 11-му томі Енциклопедії українознавства [4; 292], проте у новітній *Енциклопедії історії України* історик Я. Дзира спирався на застарілі матеріали й подав 1630–1690 рр. [1; 383].

Аналіз досліджень та публікацій. Включення новознайденого рукопису в науковий обіг і пов'язану з цим напружену дискусію у 1970-х роках між медієвістами України та Росії докладно розглянув І. Савчук. Він на широкому джерелознавчому матеріалі простежив прикмети функціонування в другій пол. 1960-х української школи вивчення старовинної музичної культури, окреслив історико-антропологічні характеристики наукових суперечок, спричинених появою трактату й роль особистісного чинника в дослідницьких студіях, визначив нонконформістські характеристики постаті науковця в українському музикознавстві 1960-х [11; 186–205].

Зауважимо, що подібного рівня музичне видання в Москві появилося тільки через дев'ять років [3]. Опублікована тут *Музыкальная грамматика* – авторський варіант рукопису 1679 р. Підготовлене до друку О. Цалай-Якименко факсимільне видання і транскрипція з відповідним науковим коментарем, її участь у науковій дискусії з московськими дослідниками сприяли популяризації одного з перших музично-теоретичних трактатів як епохальної просвітницько-реформаторської праці. Не випадково нині доречно наголошується, що «за всеохопністю, масштабами і значущістю музично-освітньої, педагогічної та композиторської діяльності М. Дилецькому немає рівних ані серед сучасних, ані серед наступних поколінь музикантів у Східній Слов'янщині аж до нашого часу» [15; 368].

Стосовно новаторського дидактичного змісту, то в праці М. Дилецького докладно пояснено технічну суть лінійної, нотної системи, партесного співу й партесної композиції, чи не вперше зі збережених давніх наукових творів описано Квінтове коло. Водночас, як уже нами приверталася увага [8], рукопис (появився в першій редакції у Вільно, де 1675 р. М. Дилецький був студентом академії [15; 367]) сприяв розвою інструментального музикування, відзначав його вагомість і рівноправність зі співом. Адже визначний реформатор виступив на захист вільних прийомів композиції, а музичне мистецтво розглядав творчо живим, емоційно визначним. Услідом чи не за Є. Славинецьким, стверджував: «Что есть музыка? Музыка то есть, которая співаннем албо ли іграннем своїм сердца людськіє албо до веселости, албо до смутку і жалю побуждаєт» [2; III. 3]; вона «по заданню голосов, своїм співаннем албо іграннем ушам людським презентуєт фантазію співаного концерта» [2; LXXXIV/79]. Встановлено, що Є. Славинецькому могли належати слова: «Що таке музыка? Музикою є і гра на інструментах і [спів] голосом, коли словесний текст співається мелодичними інтервалами. Як поділяється музыка? Надвоє: одна голосом, а друга грою» [14; 55]. Адже проф. О. Цалай-Якименко в монографії внесла окремі уточнення та при розгляді творчости близьких попередників М. Дилецького подала положення статті одного з них і початок назви розділу сформувала так: *Трактат «О пінії Божественном» [Є. Славинецького]...* [15; 283]. Така загально-естетична формула, подана в першій частині трактату *О мусикії*, продовжувала укріплювати нове для східноєвропейських теренів визначення музики, у чергове підкреслила основні риси цього виду мистецтва – емоційну суть і характерну звуковисотну природу [13; 92]. Водночас у дефініціях показано силу різних жанрів музики, творення її не тільки голосом, а й із допомогою інструментів. М. Дилецький у своїх музично-теоретичних і педагогічних ідеях теж спирався на ці твердження, зокрема, як засіб доступнішого сприйняття викладу під час навчання. Звісно, що на той час для теренів Росії було вельми відважно твердити про рівність вокальної та інструментальної музики. Її, на відміну від України, переслідували навіть у побуті. При цьому Олександра Сергіївна нагадує, приміром, про гоніння на скоморохів, нещадне знищення їх інструментів у 30-х роках XVII ст., 1649 року й пізніше [14; 55]. Науковиця, як твердить Ю. Ясіновський, постійно наголошувала на цій тезі [9].

На нині, мабуть, чи не все, що стосується найбільш повного списку *Грамматики музикальної*, її оформлення, відомостей у ній про музичні інструменти, причини згадок про них у пояснюючому викладі М. Дилецького достатньо повно вивчено й описано, передовсім самою професоркою Цалай-Якименко. Вона встановила існування понад 20-ти рукописних списків трактату, які охоплюють загалом столітній період – від кінця 70-х років XVII до першої пол. XVIII ст. Завдяки їм, як відзначала О. Шреер-Ткаченко (1905–1985 pp.), узагальнено попередню практику й теорію партесного співу та композиції в тодішньому новому стилі, поширено методичні поради стосовно навчання музики й багатоголосого церковного співу [17; 9]. Новації М. Дилецького сприяли активному впровадженню в Росії адаптованого в Київській митрополії високотехнологічних форм загальноєвропейського нотолінійного музичного письма. Їх популяризували в різних редакціях і численних рукописних списках, що стали основним навчальним посібником для кількох поколінь композиторів, теоретиків, учителів співу. Мапа розповсюдження *Грамматики* М. Дилецького в XVII–XVIII ст. включала в себе після Вільна, Смоленська, Алатира російські міста Єнісейськ, Кострому, Моршанськ, Москву, Петербург, Солікамськ, Твер, Тулу, а в Україні Київ і Львів [3; 510]. Нині І. Кузьмінський, як відомо Ю. Ясіновському, виявив список 1748 р. у Переяславі [9].

Мета статті. На наше переконання, потрібні спеціальні студії, присвячені вивченню використаних відомостей про музичні інструменти в цій унікальній праці М. Дилецького, їхнього пристальнішого розгляду для нових інструментознавчих і музично-педагогічних акцентів, означення її не тільки важливим медієвістським джерелом з органології та української музичної іконографії, а й педагогіки, зокрема дидактики.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Граматика* Дилецького стала першою працею, де давньою українською мовою узагальнено музично-теоретичні знання, які до тих пір засвоювалися здебільш через усну традицію, а означена ним термінологія надовго утвердилася в теоретичній, педагогічній практиці шкіл і композиторів, мала неабияке практичне значення [13; 89, 93] (праця відома як Львівський рукопис, що «містить текст *Грамматики*, писаний Дилецьким давньоукраїнською книжною мовою, т. зв. *руським діалектом* і яку він називав *мова просто*, або *по-нашому*. Ця мова вживалася в Україні паралельно з більш давньою, традиційною книжною мовою – *словенським діалектом*, корені якої сягають Київської Русі» [15; 322]. Трактат допомагав, як міркуємо, не тільки плідотворній діяльності широкої когорти співаків і регентів Східної Слов'янщини, а й музикантів-інструменталістів, композиторів, що пишуть для них, сприяв підвищенню їхньої спеціальної освіченості, популяризував різні музичні інструменти й потребу майстерного володіння ними. Тобто сприяв інноваційним змінам у методиці тогочасного навчання.

Звертає увагу до музичних інструментів у *Граматичі* передовсім оформлення титульного аркуша. Лицева сторінка прикрашена рамкою з текстом заголовка й віршем. Нижче слів «О імені Ис[усо]ві всяко коліно поклониться і с ним...» [2; II/2; 14; 316] окреслено постать «царя Давида з багатострунним інструментом типу псалтеріуму [трапецієподібний псалтир, як конкретизує І. Зінків [5; 360] та архангела Гавриїла з ліліями в руках» [15; 316]. Про чи не рівнозначну важливість цих двох осіб свідчить розміщений між ними текст заголовка манускрипту: *Так яко граматика музикальна...* [2; II/2]. На звороті першого аркуша під пятилінійним станом квадратною київською нотою записана мелодія з підтекстовкою, а нижче, на тлі променів, що ллються з небес, – намальовані крилаті музики-ангели «з лютнею, віолою, трубою, дерев'яним духовим інструментом і нотами» [15; 317]. Щоправда, І. Зінків вважає, що на малюнку зображено не лютню, а бандуру [5; 363].

Про тогочасну багатоголосу музику дзвонів нагадує намальований на звороті Титульного аркуша манускрипту внизу краєвид центру Санкт-Петербурга [2; II]. Контури міста з вежами дзвіниць ніби наповнені звучанням дзвонів, яке в християнському світі пов'язують із благодатною силою освячення оточуючого довкілля, очищення його від влади тьми. Феномен дзвонинь, як міркуємо, своєрідно сприймала така всебічно обдарована особистість як М. Дилецький.

Одні з перших музик, якими вважають ангелів, згадані в початкових рядках *Грамматики*: «Бог тобі за тоє заплати, Бог тебе за тоє введет в н[е]бо з ангели ликовати» [2; II/2]. Вислів *ангели ликовати* пов'язуємо з їхніми хорами та грою на інструментах. Водночас зміст цього побажання перекликається з текстом у *Предисловії до ласкавого читателя* в кінці манускрипту [2; LXX/91]. Як бачимо, що його автор, відповідно до принципів гуманної педагогіки, толерантно ставиться до читачів.

Відомості про мітологічних музик Греції вплетені в контекст відстоювання М. Дилецьким своїх ідей: «Яка користь з того, що Фіней співає до глухих ушей? Що за користь нещасному Тамірісу з намальованої картини?» [2; LXXVII/103]. Стосовно Таміріса (Фамірида) – фракійського співака зауважимо, що він відзначався майстерною грою на китарі/кіфарі [6; 322].

Скрипка автором *Грамматики* відзначена в контексті виконання інструментальної музики: «Туя регулу називаю, что без тексту komponуеш, фантазією атексталис бо она служить до скрипиць і инх розних інструментов гральних, котрії без тексту іграння бивають» [2; XXXIII/32].

Згадку про *позитив/пузатив*, клавішний інструмент для домашнього музикування М. Дилецький використовує при поясненні сутності дієзів і бемолів. Саме для швидкого усвідомлення цього рекомендує глянути на позитив, тобто сприйняти ці досить непрості поняття візуально [2; V/4]. Себто для розуміння енгармонічної заміни звуків і звукорядів треба, на думку автора *Граматики*, орієнтуватися на клавіатуру з білими й чорними клавішами. При цьому інструмент, як пишуть, мав бути налаштований у рівномірно темперованому строї [15; 243]. Водночас такий факт підтверджує давню розповсюдженість в Україні кімнатного органчика [13; 107; 15; 243].

Про клавішний інструмент, мабуть, теж мовилося в такому повчанні: «Мовел, иж з каждой літери учинить можеш і *ut*, і *re*, і *mi*, і *fa*, і *sol*, і *la*, а то особливе на інструменті будет. Наприклад, возьми літеру *E* на інструменті, которая будет в басу, возьми ж з неї літеру *G* і літеру *H*» [2; LXVI/63]. Або за приклад береться клавіатура позитива чи органа в іншому випадку: «Не тільки з тих літер *A B C D E F G* вчиниш на інструменті особливе і *ut*, і *re*, і *mi*, і *fa*, і *sol*, і *la*» [2; LXVI/64]. Ще він згадується при поясненні як кожен звук може стати будь-яким ступенем у відповідних гексахордах-тональностях, що перше коло було у веселій фантазії, а друге подано «в смутном тоні, ... albo *fa*, albo *sol*, albo *la*, что обачиш на інструменті» [2; LXII/59, 100].

Більше в *Граматичі* підкреслено значення великого органа, краса й різнобарвність його звучань. При цьому вміло популяризується органний спів, тобто акордове партесне багатоголосся. Воно порівнюється зі звучанням цього інструмента: «А якщо такий спів відкинемо, що має подібність до органів, тоді ми повинні відкинути всякий спів, оскільки всякий спів і голоси можна грати на органі, а не тому, що не прийнятий» [2; LXXXVI; 13; 104]. Із подальшого аргументування М. Дилецьким потреби узгодженості співочих голосів, прийнятих у Церкві, їхнього головного призначення тощо, то він, при переконуванні противників упровадження нового співу, знову звертається до порівняння: «Якщо органи не прийняті в церкві, то не тому, що мають узгодженість між голосами. Що ж, коли якісь співи, що мають подібне звучання з органами, композиторським розумом складені в розумному співі, не лише їх не слід відкидати, але якнайшвидше приймати» [2; LXXXVII; 13; 104].

Із манускрипту довідуємося про його автора як виконавця музики. О. Цалай-Якименко встановила, що *словутний майстер «через многи літа ... грав і співав в латинських [соборах] при органі»*. Це могло бути не лише у Вільні або Кракові, де, як відомо, він бував, а «й у Німеччині з її передовими органними школами (тут активно працювали над новими музичними строями – над проблемою рівномірної температури, про що Дилецький був докладно поінформований). Не треба, пише далі науковиця, оминати й українсько-білоруські терени. Адже в час Дилецького органи звучали і на наших землях, у церквах католицької та унійної конфесій (про це свідчать збережені музичні манускрипти)» [15; 375–376].

Не випадково, що при поясненні в *Граматичі* функціонування Квінтового кола увага її автора приверталася до майстерних практиків гри на органі: «Коло наступуюче видиш, тоє для того, иж фантазія єдна тая ж может ся през всі абецадла ламать, что зрозумієш з інструменти, albo когда не граєш на нюм, питаєся біглих [управних – *Б. К.*] органіст, і знов прийде до первого тону і первого свого клявишу і літери, з котрої ся зачало» [2; LXII/59]. Із розтлумачення проф. Цалай-Якименко дізнаємося, що тут мовиться про проведення мелодичного звороту через усі 12 дієзних і бемольних тональностей по Квінтовому колу [13; 100].

Звертається увага до органа в поясненні стосовно задання голосом тону півчим: «На літеру *H* в дуральному тоні рідко ся когда задаєт тон, опроч ежели в латинських при органі, чего і там рідко виділ albo співал» [2; LXIV/62]. Водночас цей фрагмент показує, що М. Дилецький не тільки уважно спостерігав у храмах християн західного обряду за музикуванням, а й сам брав у них участь. Підтверджується це й таким міркуванням: «Єжели еси косцьольний органіста, грай albo би мшу (обідня служба – *Б. К.*), albo ли нешпор (вечірня – *Б. К.*), albo який-нибудь концерт» [2; LXXIII/69].

Віднаходяться в *Граматичі* ще цікаві відомості про значимість труби: «Ведлуг Біблії то правдивійша, иж труба – перший грательник оної, гди ж і само ім'я показуєт – труба, которая ест з тоєї ж музики» [2; LXVIII/68]. Первісна роль цього аерофона пояснюється, як знаємо, космічністю його звучання, легендарною силою дії, зокрема коли він використовувався ангелами чи святими. Відомості про це відшукуються у давній українській літературі, зокрема літописах, іконографії Страшних Судів [див., приміром: 7; 20, 23, 25, 30, 35, 42, 61–68, 72, 75, 79, 80, 87, 90, 92–98, 102, 105, 121, 123, 124, 129, 133, 140, 152]. Водночас Олександра Сергіївна порівнює цитоване речення з фрагментом у авторизованому Строгановському рукописі, створеному в Москві. Тут подається інший приклад до згаданого пояснення: «Инаго же обрящещи в Библии, иже состави гусли и тимпаны» [15; 339] (про гусли відомо, що «первісно це була арфа в лежалій формі, згодом у різних слов'янських народів форма спеціалізувалася... У XIV ст. гусли-псалтир – це інструмент у формі трапеції із заокругленими кутами» [10; 280]; водночас звернемо увагу, що цей хордофон донедавна приймали виключно *російським* і через те його назву вимовляли на

московський лад – *гуслі* [12; 131]; тимпан – мембранофон, що нагадує малий бубон). Тобто М. Дилецький в окремих місцях дещо інакше розтлумачує український варіант оригіналу *Грамматики* в перекладі для москвитів на *словенський діалект* (себто церковнослов'янську мову московської редакції) задля кращого розповсюдження своїх новацій у східнохристиянському світі [15; 333].

Свою *Грамматику* Дилецький порівнював із граматиною словесною, справедливо вважав її школою вищої майстерности у виконавстві й творчості. Уміння грати на інструменті, зокрема для тих, хто писав музику, підкреслено в запитанні до учнів стосовно того, «чи може добре хто компоновать ноти, не вміючи грати на інструменті?» [2; LXVIII/65]. Далі дається ширша відповідь: «Виборне може, едно ж не досконале, а то в том, иж діезисов, где їх власне міет вживать, не будет відать; але еднако ж, когда будет ведлуг моєї інформації поступовать, снадне дойдет, где вживать діезисов. Гди ж есть таких много і добрих органістов, иж грает, а досконале розривкув музикальних не знает, бо не всякий і органіста компонуєт, бо то не до него (но цесарію) належить і его есть власность грати ему річі поданіє, композиторові – компоновать. Тобі досить будет до компоновання, когда будеш знать на інструменті, где стоїть діезис, где бемоль; тут уважай собі, чи ліпше іграть, а не знать літер і клявишов досконале, чи ліпше знать клявитуру, а не іграть добре для невживання частого; яко писар пише п'єнкне і характер міет слічний, переписуєт чужи(й) сенц, а сам оного не тільки не положить з голови своєї, але й готового не знаєт» [2; LXVIII/65].

Рекомендації щодо гри на музичному інструменті О. Цалай-Якименко ще віднайшла в тексті другого авторського рукопису, так званої *Віленської граматики*. Тут вельми обізнаний автор і педагог-майстер увів типово російські приказки, зокрема: *Чти да разумей, играй, да внимай* [15; 362]. Тобто, як у роботі зі словесним текстом треба вміти осмислювати прочитане, аби його зрозуміти, так і при гри на інструменті потрібно бути уважним.

Віднаходяться в праці повчання для того, хто допомагатиме занотовувати («перевести на ноти») музичну «фантазію – співальную албо ігранную»: «А он тебе нехай співаєт, албо граєт поволі» [2; LXIII/61]. Водночас маємо ще приклади популяризації рівноправности вокальної та інструментальної музики, уміння доступно навчати учня.

Опануванню грою на клавішному інструменті допомагала рекомендація стосовно виконання з його допомогою різних мелізмів – мордент, трель: «То может быть в морденціє албо ли в трелю на пузативі. Мордент береться на пузативі нижей, трель леч вишей» [2; LXXVIII/74] (тобто, мордент обіграє основний звук знизу, а трель – зверху).

Висновки. У музично-теоретичній праці М. Дилецького *Граматика музикальна* є чимало відомостей про різні музичні інструменти, досвід гри на них, рекомендації для виконавців. Рівноправне трактування інструментальної та вокальної музики в Київській митрополії допомагало Дилецькому природніше й гнучкіше пояснювати читачеві свої новаторські ідеї, доступніше передавати думки й поняття сучасної музичної практики, сприяло швидшому опануванню учнями музично-граматичною премудрістю, її специфічними поняттями. Звернення до таких відомостей протегувало *Граматику* вагомим засобом боротьби з рутиною та дилетантством, важливим джерелом органології та музичної іконографії, взірцем новаторської педагогіки. Її суттю стало врахування закономірностей гуманного навчання та виховання, їхній розвиваючий характер. Запорукою цього був новий зміст музичної освіти, реалізація при його опануванні відповідних принципів (науковости, зв'язку навчання із життям, системности й послідовности, проблемного викладу знань, наочности, доступности, свідомости й активности, міцности засвоєних знань, умінь і навичок, емоційности), популяризувалася прогресивна освітня методика. Це вчергове переконує в значимости автора трактату, а численні згадки про музичні інструменти промовляють за їхнє широке розповсюдження у давній Україні й Білорусі, систематизують барвисті сторінки їхнього музичного мистецтва.

Примітки:

¹ Матеріал статті подано в авторській редакції.

Список використаної літератури

1. *Дзира Я.* Дилецький Микола Павлович. *Енциклопедія історії України*: у 10-ти т. / редкол.: В. Смолій (гол.) та ін.; Ін-т історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2004. Т. 2: Г–Д. С. 383–384.
2. *Дилецький М.* Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ: Муз. Україна, 1970. ХСІІІ + 109 с.
3. *Дилецький Н.* Идея грамматики музыкальной = An idea of music's grammar / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1979. 639 с.: ил., нот., факс. (Памятники русского музыкального искусства; Вып. 7).
4. *Енциклопедія українознавства, т. 11:* Доп. і виправлення. Перевид. в Україні. Львів, 2003. 398 с.

5. **Зінків І.** Бандура як історичний феномен / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
6. **Ілюстрований міфологічний словарь** / М. Ботвинник, М. Коган, М. Рабинович, Б. Селецкий. Калининград : Янтарный сказ, 2001. 384 с.
7. **Кіндратюк Б.** «Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело : монографія. Вид. 2-ге, випр. і доп. / наук. ред. Ю. Ясіновський. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2017. 202 с. (Серія «Дзвонарська культура України». Дослідження, вип. 5 / Центр дослідження дзвонарства ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника»).
8. **Кіндратюк Б.** Музичні інструменти в «Граматичній музикальній» Миколи Дилецького. *Українська музика* : наук. часопис [ред. І. Пилатюк, Л. Кияновська, У. Граб] Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. Ч. 1 (35). С. 22–31.
9. **Матеріали бесід з Ю. Ясіновським. Приватний архів Б. Кіндратюка.** 02.03.2020.
10. **Нижанківський Н.** Народні музичні інструменти. *Енциклопедія українознавства: У 2-х т. Т. 1* / голов. ред. В. Кубійович, З. Кузеля. Мюнхен – Нью-Йорк : Вид-во «Молоде життя», 1949. С. 279–282.
11. **Савчук І.** Микола Дилецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 р.: від часу відкриття до опублікування. *Художня культура. Актуальні проблеми.* Київ, 2016. Вип. 12. С. 186–205.
12. **Хай М.** Микола Будник і кобзарство / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів : Вид-во «Астролябія». 2015. 320 с.
13. **Цалай-Якименко О.** Післямова. Коментарі. Словник. *Дилецький М. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р.* / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 89–107.
14. **Цалай-Якименко О.** «Повість о пінії мусикійськом» – видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки: середина XVII століття. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічн.* Київ: Муз. Україна, 1976. Вип. 11. С. 51–71.
15. **Цалай-Якименко О.** Київська школа музики XVII століття / Наук. т-во ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.
16. **Цалай-Якименко О.** Дилецький (Ділецький) Микола Павлович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / редкол. тому: А. Калениченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська, Н. Костюк (наук. ред.), О. Кушнірук (відп. секрет.). Т. 1 : А–Д. Київ, 2006. С. 611–613.
17. **Шреер-Ткаченко О.** Розвиток української музичної культури в XVI–XVIII сторіччях. *Українське музикознавство.* Київ : Муз. Україна, 1971. Вип. 6. С. 5–14.

References

1. **Dzyra Ya.** Dylecz`kij Mykola Pavlovych. Encyklopediya istoriyi Ukrayiny : u 10-ty tomah / redkol.: V. Smolij (golova) ta in. ; Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny. Kyiv : Nauk. dumka, 2004. T. 2 : G – D. S. 383–384.
2. **Dylecz`kij M.** Gramatyka muzykal`na: Fotokopiya rukopysu 1723 r. / pidgot. O. Czalaj-Yakymenko, red. M. Gordijchuk ta in. Kyiv : Muz. Ukrayina, 1970. XSIII + 109 s.
3. **Dylecz`kij N.** Ydea grammatyky musykyjskoj = An idea of musics grammar / publ., per., yssled. y komment. V. Protoporova. Moskva : Muzyka, 1979. 639 s. : yl., not., faks. (Pamyatnyky russkogo muzykal`nogo iskusstva; Vyp. 7).
4. **Encyklopediya ukrajinovnavstva, t. 11:** Dopovnennya i vypravlennya. Perevyd. v Ukrayini. L`viv, 2003. 398 s.
5. **Zinkiv I.** Bandura yak istorychnyj fenomen / NAN Ukrayiny, In-t mystecztvoznnavstva, fol`klorystyky ta etnologiyi im. M. T. Ryl`s`kogo : monografiya. Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl`s`kogo, 2013. 448 s.
6. **Illyustryrovannyj myfologycheskij slovar`** / M. Botvynnyk, M. Kogan, M. Rabynovych, B. Selezckij. Kalynyngrad : Yantarnyj skaz, 2001. 384 s.
7. **Kindratyuk B.** «Istoriya ukrajin`s`koyi literatury`» Mychajla Grushevs`kogo yak organologichne dzherelo : monografiya. Vyd. 2-ge, vypr. i dop. / nauk. red. Yu. Yasinovs`kij. Ivano-Frankivs`k : Prykarp. nacz. un-t im. V. Stefanyka, 2017. 202 s. (Seriya «Dzvonars`ka kul`tura Ukrayiny». Doslidzhennya, vyp. 5 / Centr doslidzhennya dzvonarstva DVNZ «Prykarpats`kij nacional`nyj universytet imeni Vasy`lya Stefanyka»).
8. **Kindratyuk B.** Muzychni instrumenty v «Gramatyci muzykal`nij» Mykoly Dylecz`kogo. Ukrayins`ka muzyka : nauk. chasopys [red. I. Pylatyuk, L. Kyuanovs`ka, U. Grab] L`viv : LNMA imeni M. V. Lysenka, 2020. Chys. 1 (35). S. 22–31.
9. **Materiyaly besid z Yuriyem Yasinovs`kym.** Pryvatnyj arxiv B. Kindratyuka. 02.03.2020.
10. **Nyzhankivs`kij N.** Narodni muzychni instrumenty. *Encyklopediya ukrajinovnavstva: U 2-x t. T. 1* / golov. red. V. Kubijovych, Z. Kuzelya. Myunxen – N`yu-Jork : Vyd-vo «Molode zhyttya», 1949. S. 279–282.
11. **Savchuk I.** Mykola Dylecz`kij «Gramatyka muzykal`na». Peterburzkij spysok 1723 roku: vid chasu vidkryttya do opublikuvannya. Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy. Kyiv, 2016. Vyp. 12. S. 186–205.
12. **Chaj M.** Mykola Budnyk i kobzarstvo / NAN Ukrayiny, IMFE imeni M. T. Ryl`s`kogo, Kyivs`kij, Charkivs`kij kobzars`ki ta L`vivs`kij lirnycz`kij cehy. L`viv : Vyd-vo «Astrolyabiya». 2015. 320 s.
13. **Czalaj-Yakymenko O.** Pislyamova. Komentari. Slovyk. Dylecz`kij M. Gramatyka muzykal`na: Fotokopiya rukopysu 1723 r. / pidgot. O. Czalaj-Yakymenko, red. M. Gordijchuk ta in. Kyiv : Muz. Ukrayina, 1970. S. 89–107.
14. **Czalaj-Yakymenko O.** «Povist` o piniyi musykijs`kom» – vydatna pamyatka vitchyznyanoi muzychno-estetychnoyi dumky: seredyna XVII stolittya. Ukrayins`ke muzykoznavstvo: nauk.-metod. mizhvidomchij shhorichnyk. Kyiv: Muz. Ukrayina, 1976. Vy`p. 11. S. 51–71.
15. **Czalaj-Yakymenko O.** Kyivivs`ka shkola muzyky XVII stolittya / Naukove tovarystvo im. T. G. Shevchenka. Kyiv; L`viv; Poltava, 2002. 500 s.

16. *Czajaj-Yakymenko O.* Dylecz`kyj (Dilecz`ky`j) Mykola Pavlovych. Ukrayins`ka muzychna encyklopediya / NAN Ukrayiny, Instytut mystecztvoznavstva, fol`klorystyky ta etnologiyi im. M. Ryl`s`kogo / redkol. tomu: A. Kalenychenko, A. Muxa (spivgolovy), I. Sikors`ka, N. Kostyuk (nauk. redaktery), O. Kushniruk (vidp. sekret.). T. 1 : A–D. Kyiv, 2006. С. 611–613.

17. *Shreyer-Tkachenko O.* Rozvytok ukrayins`koyi muzychnoyi kul`tury` v XVI–XVIII storichchyax. Ukrayins`ke muzykoznavstvo. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1971. Vyp. 6. S. 5–14.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ «ГРАММАТИКИ МУЗЫКАЛЬНОЙ» НИКОЛАЯ ДИЛЕЦКОГО

Киндратюк Богдан Дмитриевич — доктор искусствоведения, профессор кафедры педагогики и образовательного менеджмента им. Б. Ступарика, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Популяризации дидактических идей по истории украинской педагогики способствует систематизация сведений о музыкальных инструментах и опыте игры на них, рекомендации для композиторов и исполнителей из «Грамматика музыкальной» (1723 г.) Н. Дилецкого. Равноправная трактовка инструментальной и вокальной музыки в Киевской митрополии помогла ему лучше объяснять свои новаторские идеи, передавать понятия современной музыкальной практики, способствовать более быстрому усвоению учащимися музыкально-грамматической премудрости. Такие сведения представляли трактат важным средством борьбы с рутинной и дилетантством, новейшим образцом педагогики, источником органологии и музыкальной иконографии.

Ключевые слова: Николай Дилецкий, «Грамматика музыкальная», Александра Цалай, педагогика, музыкальные инструменты, игра, исполнители.

PEDAGOGICAL SIGNIFICANCE «GRAMMAR OF MUSIC» BY MYKOLA DYLETYSKYI

Kindratiuk Bohdan — doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of pedagogy and educational management named after Bohdan Stuparyk of the pedagogical faculty of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts

The popularization of didactic ideas on the history of Ukrainian pedagogy is facilitated by the systematization of information about musical instruments and the experience of playing them, recommendations for composers and performers from Mykola Dyletsky's «Grammar of Music» (1723). Equal interpretation of instrumental and vocal music in the Kyiv metropolitanate helped him to better explain his innovative ideas, to convey the concept of modern musical practice, which contributed to the faster assimilation of musical and grammatical wisdom by students. Such information patronized the treatise as a respectable means of combating routine and dilettantism, the latest model of pedagogy, a source of organology and musical iconography.

Key words: Mykola Dyletskyi, Grammar of Music, Oleksandra Tsalai, pedagogy, musical instruments, play, performers.

UDC 37:78.01(477)“169/171”(092) Дилецький М.

PEDAGOGICAL SIGNIFICANCE «GRAMMAR OF MUSIC» BY MYKOLA DYLETYSKYI

Kindratiuk Bohdan — doctor of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of pedagogy and educational management named after Bohdan Stuparyk of the pedagogical faculty of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University of Arts

Promotes didactic ideas in the history of Ukrainian pedagogy for the first time, the *purpose* of the study is a systemic description of information on musical instruments, experience of playing them, recommendations for performers mentioned in the educational and reformist work by Ukrainian author Mykola Dyletskyi *Grammar of Music* (1723), disclosure of its pedagogical potential.

The *methodology* of our studies is also based on the interpretation of selected materials; their explanation decrees hermeneutic studies on music development. The anthropological approach helps to understand M. Dyletskyi's efforts to popularize his innovative ideas, use of various pedagogical means, in particular, organological information.

The *scientific novelty* of the article is achieved through the study of data on musical instruments in M. Dyletskyi's treatise, the placement of new accents, the definition of his work as an important medieval source in organology and musical iconography.

Conclusions. The interpretation of instrumental and vocal music in the Metropolia of Kyiv on the same footing helped M. Dyletskyi to better explain his ideas regarding the introduction of high-tech forms of pan-European musical notation to the reader, to put the concept of modern musical practice in layman's terms, as well as facilitated the rapid learning of musical and grammatical intricacies and their specific concepts by students. The treatise was useful for singers and regents of the Eastern Slavic territories, instrumentalists, composers who wrote for them; it facilitated their special education, promoted musical instruments, the need for mastering them. Appeal to such information pushed *Grammar* forward as a reputable means of combating routine and amateurism, a source on organology and musical iconography, a model of pedagogy, sample of new didactics. This convinces of the importance of M. Dyletskyi again,

and references to musical instruments speak for their widespread distribution in ancient Ukraine and Belarus, systematize the colorful pages of their musical art, ideas of innovative pedagogy.

Key words: Mykola Diletskyi, *Grammar of Music*, Oleksandra Tsalai, pedagogy, musical instruments, play, performers.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

УДК 7.034.7:783.2 (477): 008 «18/19»

БАРОКОВІСТЬ У ЛІТУРГІЙНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Сапожнік Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.
<http://orcid.org/0000-0003-3510-5817>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.316](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.316)
olgavasylivna08@gmail.com

Аналізуються характерні особливості бароковості української літургійної музики XVII–XVIII століть, внесок барокової музичної культури у становлення етнонаціональної ментальності. Розкривається вплив «бароковості» літургійної музики України XVII–XVIII століть на формування національної стилістики музичної культури та культурної самосвідомості українства. Висвітлюються деякі аспекти переходу митців до нової системи запису церковної музики, утвердження в українській музичній практиці багатоголосся, партесного співу, окреслюються його характерні ознаки.

Ключові слова: українське бароко, літургійна музика, партесний спів, піснеспіви православ'я, культурна ідентичність, етнонаціональна ментальність.

Постановка проблеми. Як зазначає Л. Білозуб, одночасно з іноземними мистецькими впливами на українську церковну музику відбувалося становлення її як самобутнього комплексу національно-культурної ментальності. Значущість дослідження зазначеного процесу є перманентно актуальною у філософсько-світоглядному, культурологічному, морально-виховному та художньо-естетичному аспектах. Необхідність подальшого освоєння церковної музики, як феномену духовної культури, обумовлено концептуальним осмисленням його культурологічної специфіки, яка й досі залишається недостатньо вивченою [1; 45].

Аналіз досліджень і публікацій. Українські церковні піснеспіви кінця XVII–XVIII ст. стали об'єктом дослідження відомих істориків мистецтва та музикознавців: Д. Антоновича, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, К. Харламповича, О. Цалай-Якименко, І. Чудінової, О. Шевчук, Ю. Ясіновського та ін. Культурологічний аспект цієї проблеми частково висвітлений у дослідженнях Л. Білозуб, І. Григоров, Ф. Макаревського, В. Піщанської, Л. Терещенко-Кайдан, О. Язвінської та ін.

Аналізові естетичної думки доби українського Бароко присвячені праці Л. Довгої, І. Бондаревської, М. Загорулько, Л. Левчук, В. Личковаха, О. Морозова, М. Ольховик, Б. Парахонського та ін. Зокрема, у роботах М. Загорулько виокремлюються основоположні принципи систематизації понять барокової протоестетики: принцип мімезису, принцип софійності, принцип синтетизму. В контексті цих принципів розглядаються феномени «гносису ісихії», «синергії серця», «радості серця» та «раціональної чуттєвості», що дає змогу зрозуміти духовно-чуттєву природу естетичного тезаурусу українського Бароко [3; 93].

Філософ-естетик С. Уланова вказує на наявність елементів світськості в українській церковній музиці другої пол. XVII ст. Адже, у православних храмах тогочасне музичне виконавство здійснювалось не лише за церковними канонами, а й «по своєму умышленю». У церковних псалмоспівах поєднувалось «горішне» та «нижнє», небесне та земне, духовне та тілесне, самобутньо синтезуючи ці полюси людського буття. У цьому жанрі духовної музики, як у дзеркалі, відбивалися душевні переживання тогочасної людини, яка щиро вірила у можливість зцілити душевні недуги зверненням до церковного музичного мистецтва [8; 102].

Попри те, що проблеми функціонування церковного співу в українському соціумі завжди привертала увагу українських дослідників, на даний час, незважаючи на вагомий збиток у цьому напрямі дослідження, слід констатувати певний брак вивчення феномену української церковної музики у сучасному соціумі. Необхідно визначити роль її внеску до скарбниці національної культури й у місію, яку вона відіграє в духовному відродженні українського православ'я й української нації в цілому.

Мета дослідження. Спираючись на досвід утвердження візантійської церковної монодії в Києворуському православ'ї, дослідити внесок барокової музичної культури в становлення етнонаціональної ментальності.