

DOI: 10.33398/2224-0926-2020-1-35-22-31
УДК 78(477.8) (091)“1918/1923”

Богдан Кіндратюк
ORCID 0000-0002-8040-4034

МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В «ГРАМАТИЦІ МУЗИКАЛЬНОЇ» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО

Систематизовано відомості про музичні інструменти й досвід гри на них, рекомендації для композиторів і виконавців із «Граматики 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 премудрості. Доведено, що цей трактат став поважним засобом боротьби з рутинною й дилетантством, джерелом органології та музичної іконографії, зразком педагогіки.

Ключові слова: Микола Дилецький, «Граматика музикальна», музичні інструменти, гра, виконавці, джерело органології та музичної іконографії.

Уперше **метою** дослідження є системний опис відомостей про музичні інструменти, досвід гри на них, рекомендації для виконавців, що згадані в просвітницько-реформаторській праці українця Миколи Дилецького «Граматика музикальна» (1723). **Методологія** наших студій ще ґрунтується на інтерпретації вибраних матеріалів; їх пояснення декретує герменевтичні студії розвою музики. Антропологічний підхід допомагає досягнути старання М. Дилецького щодо популяризації своїх новаторських ідей, використання різних педагогічних засобів, зокрема органологічних відомостей. **Науковою новизною** статті є вивчення даних про музичні інструменти в трактаті М. Дилецького, розставка нових акцентів, означення його праці важливим медієвістським джерелом з органології та музичної іконографії. **Висновки.** Рівноправне трактування інструментальної та вокальної музики в Київській митрополії допомагало М. Дилецькому краще пояснювати читачеві свої ідеї при впровадженні високотехнологічних форм загальноєвропейського нотолінійного музичного письма, доступніше передавати поняття сучасної музичної практики, сприяло швидшому вивченню учнями музично-граматичної премудрості, її специфічних понять. Трактат був корисним для співаків і регентів Східної Слов'янщини, музикам-інструменталістам, композиторам, що пишуть для них, сприяв їхній спеціальній освіченості, популяризував музичні інструменти, потребу майстерного володіння ними. Звернення до таких відомостей протегувало «Граматику» поважним засобом боротьби з рутинною та дилетантством, джерелом органології та музичної іконографії, зразком педагогіки. Це вчергове переконує в значимості М. Дилецького, а згадки про музичні інструменти промовляють за їхнє широке розповсюдження в давній Україні й Білорусі, систематизують барвисті сторінки їхнього музичного мистецтва.

Системна реконструкція побутування музики в давній Україні потребує не тільки пошуку нових джерел, а й прискіпливого вивчення опублікованих. Цьому допомагає відзначення 50-річчя введення Олександром Цалай-Якименком до наукового обігу збереженого у Львові українського рукопису *Граматики музикальної*

Миколи Дилецького [2]¹ (за уточненими даними колишній «житель града Києва» народився в 50-ті роки XVII століття, а помер після 1723 року) [14, с. 367]². Приготоване до друку знаною дослідницею 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 праці³. У ній докладно пояснено технічну суть лінійної, нотної системи, партесного співу й партесної композиції, чи не вперше зі збережених давніх наукових творів описано Квінтове коло. Водночас рукопис (появився в першій редакції у Вільно, де 1675 року М. Дилецький був студентом академії [14, с. 367]⁴), 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 Єпифанієм Славинецьким⁵ (†1675), стверджував: «Что есть музыка? Музыка то есть, которая співаннем albo ли іграннем своїм сердца людськіє albo до веселости, albo до смутку і жалю побуждает» [2, с. III/3]; вона «по заданню голосов, своїм співаннем albo іграннем ушам людським презентує фантазію співаного концерта» [2, с. 79]. Така загальноестетична формула, подана в першій частині трактату *О мусикії*, продовжувала укріплювати нове для східноєвропейських теренів визначення музики, учергове підкреслила основні риси цього виду мистецтва – емоційну суть і характерну звуковисотну природу [12, с. 92]. Водночас у дефініціях показано силу різних жанрів музики, творення її не тільки голосом, а і з допомогою інструментів. М. Дилецький у своїх музично-теоретичних і педагогічних ідеях теж спирається на ці твердження, зокрема, як засіб доступнішого сприйняття викладу під час навчання⁶.

¹ Подібного рівня музичне видання в Москві появилось тільки через дев'ять років [3]. Опублікована тут *Музыкальная грамматика* – авторський варіант рукопису 1679 року.

² О. Цалай-Якименко в *Українській музичній енциклопедії* вказує так роки життя М. Дилецького: бл. 1650–1723 [15, с. 611]. Подібні відомості подані в 11-му томі Енциклопедії українознавства [4], проте в новітній *Енциклопедії історії України* історик Ярослав Дзира спирався на застарілі матеріали й подав 1630–1690 рр. [1, с. 383].

³ Ігор Савчук докладно розглянув включення новознайденого рукопису в науковий обіг і пов'язану із цим напружену дискусію в 1970-х роках між медієвістами України та Росії. Дослідник на широкому джерелознавчому матеріалі простежив прикмети функціонування в другій половині 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 неконформістські характеристики постаті науковця в українському музикознавстві 1960-х [10, с. 186–205].

⁴ Про етапи роботи талановитого українця над своєю головною працею див.: [14, с. 353–364].

⁵ 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» [13, с. 55]. Адже професорка Цалай у монографії внесла окремі уточнення та при розгляді творчості близьких попередників М. Дилецького подала положення статті одного з них і початок назви розділу сформуvala так: *Трактат «О пинії Божественном» [Є. Славинецького]...* [14, с. 283].

⁶ 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

На нині, мабуть, чи не все, що стосується найбільш повного списку *Граматики 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 половини XVIII ст. Завдяки їм, як відзначала Онисія Шреєр-Ткаченко (1905–1985), узагальнено попередню практику й теорію партесного співу та композиції в тодішньому новому стилі, поширено методичні поради стосовно навчання музики й багатоголосого церковного співу [18, с. 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 співу⁷. Тому, як міркуємо, потрібні спеціальні студії, присвячені вивченню використаних відомостей про музичні інструменти в цій унікальній праці М. Дилецького, їхнього пристальнішого розгляду для нових інструментознавчих акцентів, означення її як важливого медієвістського джерела з органології та української музичної іконографії⁸.

ГраMATика 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 [12, с. 89, 93]⁹. Трактат допомагав, як міркуємо, не тільки плодотворній 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.

Звертає увагу до музичних інструментів у *Граматиці* передовсім оформлення титульного аркуша. Лицева сторінка прикрашена рамкою з текстом заголовка й віршем. Нижче слів «О імені Іис[ус]ві всяко коліно поклониться і с ним...» [2, с. II/2;

Олександра Сергіївна нагадує, приміром, про гоніння на скоморохів, нещадне знищення їх інструментів у 30-х роках XVII ст., 1649 року й пізніше [13, с. 55]. Науковиця, як твердить Юрій Ясіновський, постійно наголошувала на цій тезі [8].

⁷ Мапа розповсюдження *Граматики* М. Дилецького в XVII–XVIII ст. включала в себе після Вільна, Смоленська, Алатира російські міста Єнісейськ, Кострому, Моршанськ, Москву, Петербург, Соликамськ, Твер, Тулу, а в Україні Київ і Львів [3, с. 510]. Нині Іван Кузьмінський, як відомо Ю. Ясіновському, виявив список 1748 року в Переяславі [8].

⁸ Під українською музичною іконографією розуміємо вивчення, опис і систематизацію мистецьких зображень побутуючих музичних інструментів на етнічних теренах України, змалювання музикантів, утілення музичних сюжетів у творах візуальних видів мистецтва, що сприяє узагальненню прикмет її музичної культури.

⁹ Праця відома як Львівський рукопис, що «містить текст *Граматики*, 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» [14, с. 322].

14, с. 316] окреслено постать «царя Давида з багатострунним інструментом типу псалтеріуму¹⁰ [трапецієподібний псалтир, як конкретизує Ірина Зінків [5, с. 360] та архангела Гавриїла з ліліями в руках» [14, с. 316]. Про чи не рівнозначну важливість цих двох осіб свідчить розміщений між ними текст заголовка манускрипта: *Так яко грамматика музикальна...* [2, с. II/2]. На звороті першого аркуша під п'ятилінійним 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» [14, с. 317]. Щоправда, І. Зінків слушно вважає, що на малюнку зображено не лютню, а бандуру [5, с. 363].



Фрагмент титульного аркуша Львівського рукопису *Граматики* М. Дилецького [2].

Про тогочасну багатоголосу музику дзвонів нагадує намальований на звороті Титульного аркуша манускрипта внизу краєвид центру Санкт-Петербурга. Контури міста ніби наповнені звучанням дзвонів, яке в християнському світі пов'язують із благодатною силою освячення оточуючого довкілля, очищення його від влади тьми. Феномен дзвонінь, як міркуємо, своєрідно сприймала така всебічно обдарована особистість як М. Дилецький. Адже в той час на дзвіниці Петропавлівського собору за наказом імператора Петра I встановили придбаний у Голландії перший у Росії

¹⁰ Псалтерій або псалтир (лат. *psalterium*) – струнно-щипковий інструмент; першопочаткова назва псалтеріума прийнялася стосовно до хордофонів, гра на яких супроводжувала спів псалмів, зокрема тих, що мають стосунок до царя Давида. Із XII ст. псалтерієм називали деякі інструменти східного типу, що проникали в Європу. Мав трикутний або трапецієподібний корпус, між кілками протягнутий ряд струн. Унаслідок обмежених можливостей до кінця XV ст. вийшов із використання.

клокшпіль із 35 дзвонами [17, с. 78]¹¹. Церковні й світські дзвоніння, зокрема гра курантів і клокшпіль мали неабияке значення в житті її тодішньої столиці (докладніше див.: [16]).



Фрагмент звороту Титульного аркуша
Львівського рукопису *Граматика* М. Дилецького [2]

¹¹ Клокшпіль (нім. *Glockenspiel*, від *Glocken* – дзвони і *Spiel* – гра) – набори налаштованих дзвонів, що приводяться в рух механічним способом або вручну за допомогою кравіатури й педалей [17, с. 75].

Одні з перших музик, якими вважають ангелів, згадані в початкових рядках *Граматики*: «Бог тобі за тоє заплати, Бог тебе за тоє введет в н[е]бо з ангели ликовати» [2, с. II/2]. Зміст цього побажання перекликається з текстом у *Предисловії до ласкавого читателя* в кінці манускрипта [2, с. LXX/91]. Вислів *ангели ликовати* пов'язуємо з їхніми хорами та грою на інструментах.

Згадка про мітологічних музик Греції вплетена 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, с. LXXVII/103]. До лаконічного пояснення О. Цалай-Якименко про цих персонажів, зокрема Таміріса (Фамірида) – фракійського співака [12, с. 103], варто додати, що він відзначався майстерною грою на китарі/кіфарі [6, с. 322].

Інший хордофон, а саме скрипка автором *Граматики* відзначена в контексті виконання інструментальної музики: «Тую регулу називаю, что без тексту компонуеш, фантазією атексталис бо она служить до скрипиць і иних розних інструментов гральних, котрії без тексту іграння бивають» [2, с. XXXIII/32].

Згадку про *позитив/нузатив*, клавішний інструмент для домашнього музичування 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, с. V/4]¹². 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 зауважили дослідники, мав бути налаштований у рівномірно темперованому строї [14, с. 243]. Водночас такий факт, як робить пізнавальний висновок Олександра Сергіївна, є підтвердженням давньої розповсюдженості в Україні кімнатного органчика [12, с. 107; 14, с. 243].

Про клавішний інструмент, мабуть, теж мовилося в такому повчанні: «Мовел, иж з каждой літери учинить можеш і *ут*, і *ре*, і *мі*, і *фа*, і *соль*, і *ля*, 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, с. 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 *ут*, і *ре*, і *мі*, і *фа*, і *соль*, і *ля*» [2, с. 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, ... або *фа*, або *соль*, або *ля*, что обачиш на інструменті» [2, с. LXII/59, 100].

Більше в *Граматиці* відзначено 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

¹² Як доречно зауважується, «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» [14, с. 368].

прийнятій» [2, с. 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» [12, с. 104]. Поклик на джерело дасть зрозуміти Читачеві, що це переклад Цалай-Якименко, бо в оригіналі Дилецького це місце латиною чи польською.

Із манускрипта довідуємося про його автора як виконавця музики. О. Цалай-Якименко встановила, що *словутний майстер* «через многі літа ... грав і співав у латинських [соборах] при органі». Це могло бути не тільки у Вільні або Кракові, де, як достеменно відомо, він бував, а «й у Німеччині з її передовими органними школами (тут активно працювали над новими музичними строями – над проблемою рівномірної температурації, 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)» [14, с. 375–376].

Не випадково, що при поясненні в *Граматиці* функціонування Квінтового кола увага її автора приверталася до майстерних практиків гри на органі: «Коло наступуюче видиш, тоє для того, иж фантазія една тая ж может ся през всі абецадла ламать, что зрозумієш з інструменти, албо 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, с. LXII/59]. Із розтлумачення професорки Цалай-Якименко дізнаємося, що тут мовиться про проведення мелодичного звороту через усі 12 дієзних і бемольних тональностей по Квінтовому колу [12, с. 100].

Звертається увага до органа в поясненні стосовно задання голосом тону півчим: «На літеру *H* в дуральному тоні рідко ся когди задаєт тон, опроч єжели в латинських при органі, чего і там рідко виділ албо співал» [2, с. 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 косьцьольний органіста, грай албо би мшу (обідня служба – Б. К.), албо ли нешпор (вечірня – Б. К.), албо який-нибудь концерт» [2, с. 69].

Віднаходяться в *Граматиці* ще цікаві відомості про значимість труби: «Ведлуг Біблії то правдивійша, иж труба – перший грательник оної, гди ж і само ім'я показуєт – труба, которая єсть з тоєї ж музики» [2, с. 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 в давній українській літературі, зокрема літописах, іконографії Страшних Судів [докладніше див., приміром: 7, с. 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»

[14, с. 339]¹³. Тобто М. Дилецький в окремих місцях дещо інакше розтлумачує український варіант оригіналу *Грамматики* в перекладі для московитів на *словенський діалект* (себто церковнослов'янську мову московської редакції) задля кращого розповсюдження своїх новацій у східнохристиянському світі [14, с. 333].

Свою *Грамматику* Дилецький порівнював із граматикою словесною, справедливо вважав її школою вищої майстерності у виконавстві й творчості. Уміння грати на інструменті, зокрема для тих, хто писав музику, підкреслено в запитанні до учнів стосовно того, «чи може хто компоновать ноти, не вмючи грати на інструменті?» [2, с. LXVIII/65]. Далі дається ширша відповідь: «Виборне може, едно ж не досконале, а то в том, иж діезисов, где їх власне міст вживать, не будет відать; але еднако ж, когда будет ведлуг моєї інформації поступовать, снадне дойдет, где вживать діезисов. Гди ж єсть таких много і добрих органістов, иж граєт, а досконале розривкув музикальних не знаєт, бо не всякий і органіста компонуєт, бо то не до него (но цесарію) належить і єго єсть власность грати єму річі поданіє, композиторові – компоновать. Тобі досить будет до компонования, когда будєш знать на інструменті, где стоїть дієзис, где бемоль; тут уважай себі, чи ліпше іграти, а не знать літер і клявишов досконале, чи ліпше знать клявитуру, а не іграти добре для невживання частого; яко писар пише п'єнкне і характер міст слічний, переписуєт чужи(й) сєнц, а сам оного не тільки не положить з голови своєї, але й готового не знаєт» [2, с. 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* [14, с. 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 або ігранную»: «А он тебе нехай співаєт, або граєт поволі» [2, с. 61]. Водночас маємо ще приклад популяризації рівноправности вокальної та інструментальної музики.

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

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

¹³ Про гусли відомо, що «первісно це була арфа в лежалій формі, згодом у різних слов'янських народів форма спеціалізувалася... У XIV ст. гуслі-псалтир – це інструмент у формі трапеції із заокругленими кутами» [9, с. 280]. Цей хордофон донедавна приймали виключно *російським* і через те його назву вимовляли на московський лад – *гуслі* [11, с. 131]. Тимпан – мембранофон, що нагадує малий бубон.

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 педагогіки. Це вчергове переконує в значимості автора трактату, а численні згадки про музичні інструменти промовляють за їхнє широке розповсюдження в давній Україні й Білорусі, систематизують барвисті сторінки їхнього музичного мистецтва.

Bohdan Kindratiuk. Musical instruments in «Grammar of Music» by Mykola Dyletskyi.

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). 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. 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.

Key words: Mykola Dyletskyi, Grammar of Music, musical instruments, play, performers, source on organology and musical iconography.

Література

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

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. *Иллюстрированный мифологический 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 «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»).
8. Матеріяли бесід з Юрієм Ясіновським. *Приватний архів Б. Кіндратюка*. 02.03.2020.
9. Нижанківський Н. Народні музичні інструменти. *Енциклопедія українознавства: У 2-х т. Т. 1* / голов. ред. В. Кубійович, З. Кузеля. Мюнхен – Нью-Йорк : Молоде життя, 1949. С. 279–282.
10. Савчук І. Микола Дилецький «Грамматика музыкальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2016. Вип. 12. С. 186–205.
11. Хай М. *Микола Будник і кобзарство* / НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів : Астролябія, 2015. 320 с.
12. Цалай-Якименко О. Післямова. Коментарі. Словник. *Дилецький М. Грамматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723 р.* / підгот. О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 89–107.
13. Цалай-Якименко О. «Повість о пінї мусикійськом» – видатна пам'ятка вітчизняної музично-естетичної думки: середина XVII століття. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічник*. Київ: Муз. Україна, 1976. Вип. 11. С. 51–71.
14. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII століття* / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.
15. Цалай-Якименко О. Дилецький (Ділецький) Микола Павлович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / редкол. тому: А. Калениченко, А. Муха (співголови), І. Сікорська, Н. Костюк (наук. редактори), О. Кушнірук (відп. секрет.). Т. 1 : А–Д. Київ, 2006. с. 611–613.
16. Чудинова І. *Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга*. Санкт-Петербург : Ут, 1994. 208 с.
17. Чудинова І. Колокольные звоны. *Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь*. Т. 1 : XVIII век. Кн. 2 : К–П. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. С. 75–82.
18. Шреер-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI–XVIII сторіччях. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 5–14.

