

<https://doi.org/10.15407/rksu.42.063>

УДК 78.034.7-044.922(477):[655.3.066.9:78]”16/17”-047.44

**Лідія Корній**, доктор мистецтвознавства, професор,  
провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних  
мистецтв та культурології, Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського  
НАН України (Київ, Україна)  
ORCID: 0000-0003-4988-7186  
E-mail: muzling@ukr.net

## ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДОБИ БАРОКО ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ У ДРУКОВАНИХ РЕДАКЦІЯХ «ГРАМАТИКИ МУЗИКАЛЬНОЇ» МИКОЛИ ДИЛЕЦЬКОГО

**Мета дослідження** полягає у встановленні спільностей та відмінностей між друкованими редакціями «Грамастик» Миколи Дилецького — Львівською (1723) та Московськими (1679, 1681) у репрезентації трансформаційних тенденцій у музичній теорії автора. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні порівняльно-типологічного методу для зіставлення текстових особливостей різних редакцій «Грамастик» та культурно-історичного підходу для інтерпретації трансформаційних процесів у контексті барокової культури. **Наукова новизна.** «Граматика музикальна» М. Дилецького вперше досліджується як музично-культурне явище в контексті трансформаційних процесів в українській музичній культурі доби Бароко та їх відображення у друкованих редакціях «Грамастик». Розкрита варіантність рецепції польського музичного матеріалу у Львівській та Московських «Граматах», яка засвідчує різні умови функціонування теоретичного дискурсу М. Дилецького. **Висновки.** Встановлені спільності між Львівською та Московськими «Граматами» засвідчили наявність трансформаційних тенденцій у музично-теоретичній концепції



Цитування: Корній Л. Трансформаційні процеси в українській музичній культурі доби Бароко та їх відображення у друкованих редакціях «Граматики музикальної» Миколи Дилецького. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2026. № 3 (42). С. 63—80. <https://doi.org/10.15407/rksu.42.063>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2026. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

М. Дилецького, зумовлених «бароковою модернізацією» церковного православного співу в XVII — першій половині XVIII ст. Розбіжності між текстами Львівської та Московських «Граматик» показали вільне використання католицьких/світських музичних джерел у Львівській «Граматичі», тобто відкритість М. Дилецького до засвоєння «латинського» досвіду. Відмова від низки польських джерел у Московських «Граматиках» вказує на редагування автором тексту відповідно до умов московського середовища з його негативним ставленням до католицизму. Культурно-політична ситуація впливала на особливості прояву трансформаційних тенденцій в аналізованих «Граматиках».

**Ключові слова:** «Граматика музикальна» М. Дилецького, історія української музики, трансформаційний процес, музична культура доби Бароко, українсько-польські музичні зв'язки.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена необхідністю осмислення «Граматики музикальної» Миколи Дилецького як важливого культурного явища, що відображає трансформаційні процеси в українській музичній культурі доби Бароко. У музикознавчих студіях ця праця аналізувалася переважно в історико-теоретичному або джерелознавчо-компаративному аспектах, тоді як її значення в контексті зміни культурної орієнтації, естетичних пріоритетів і музичного мислення українського середовища XVII — першої половини XVIII ст. залишається недостатньо висвітленим. Актуальність теми також визначається потребою дослідження механізмів адаптації західноєвропейських барокових моделей у вітчизняній традиції. Звернення до «Граматики музикальної» у цьому ракурсі дає змогу простежити перехід від середньовічної візантійсько-слов'янської парадигми до барокового типу художнього мислення.

**Аналіз досліджень та публікацій.** «Граматика музикальна» М. Дилецького збереглася в декількох редакціях та численних списках. Протограф цієї «Граматики» був написаний у Вільні, але він не зберігся. Згідно з інформацією на титульних аркушах подальших списків, М. Дилецький створював їх у Смоленську, Москві та Санкт-Петербурзі. Через поширення його «Граматики» в Московії її найперше почали вивчати російські вчені. В. Протопопов у публікації «Николай Дилецкий и его муссикийская грамматика» [12] подає історію дослідження російськими вченими рукописних текстів різних редакцій «Граматики» М. Дилецького від середини XIX ст. до початку XX ст. [12, с. 509—540]. 1910 року вперше була опублікована «Мусикийская грамматика» М. Дилецького в посмертній праці російського дослідника С. Смоленського [5]. Автор використав список Московської «Граматики» церковнослов'янською мовою, яка збереглася у двох варіантах. Перша, як зазначено в рукопису, була створена М. Дилецьким 1679 р. «в дому диякона Аникия Трофимова сына Коренева» [12, с. 567], з яким він мав творчі контакти. С. Смоленський для публікації обрав другий варіант цього списку 1681 р. Рукопис, надрукований у праці С. Смоленського без титульного аркуша, складається з двох частин. На початку вміщений текст трактату

московського дяка Іоанникія Коренєва без заголовка, а потім «Граматика» М. Дилецького. В. Протопопов 1979 р. опублікував іншу московську редакцію «Граматики» Дилецького — «Идея грамматики мусикиской» 1679 р., яка також була написана в Москві, але призначена для багатого російського землевласника Г.Д. Строганова (1656—1715). У ній є підпис М. Дилецького латинськими літерами «Mikolay Dilecki Творец» і дописано іншим почерком «Василе Резанец писец» [6, с. IV]. Наявність у цьому рукопису авторського підпису дала підставу В. Протопопову вважати його авторизованим. Він написаний також церковнослов'янською мовою.

У 1970 р. О. Цалай-Якименко здійснила факсимільне видання «Граматики музикальної» Миколи Дилецького, оригінал якої зберігається у Львівському музеї національного мистецтва. Результати дослідження цього рукопису вона подає в передмові до видання [4], а також у монографії «Київська школа музики XVII століття» [13]. З титульної сторінки рукопису дізнаємося, що він «написася в царствующем градѣ Санкт Питер Бурхе... 1723 октоврія, дня 21. На автора трудился Дилецкій». Цей рукопис називають Львівським через місце зберігання оригіналу. У кінці першого розділу «Граматики» є такий текст, ймовірно написаний М. Дилецьким: «Зичлывыи приятель и слуга Миколай Дилецкій МП». МП означала *manu propria* — з латинської «власною рукою» [4, с. LXX]. За визначенням О. Цалай-Якименко, текст рукопису написаний одним почерком, українським скорописом [13, с. 317]. На основі цих даних вона робить висновок, що Львівський рукопис є автографом [13, с. 313]. Дослідниця аналізує особливості Львівського рукопису, зокрема його українську мову в контексті інших гуманітарних досліджень. О. Цалай-Якименко пропонує класифікацію збережених редакцій «Граматик», уперше відзначає деякі текстові відмінності між Львівською та Московською (1679 р.) «Граматиками», не торкаючись музичного матеріалу. У результаті дослідження вона доходить висновку, що «Львівський рукопис зберіг і доніс до нашого часу первісний оригінальний авторський текст “Граматики”, яку М. Дилецький писав живою українською мовою» [13, с. 112]. Російська дослідниця І. Герасимова в кандидатській дисертації «Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века» (Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2010) також розглядає Львівську «Граматику музикальну». Вона провела джерелознавчий аналіз почерків вербального та нотного текстів і встановила, що в рукопису наявні 4 почерки кириличного тексту і два почерки, написані латиною, і дійшла висновку, що рукопис 1723 р. не є автографом М. Дилецького, а «копією більш раннього незбереженого автографа віленського теоретика» [1, с. 8—9]. Моїм завданням не було досліджувати, чи Львівський рукопис є автографом, тому я не проводила детального палеографічного аналізу почерку написання трактату. Однак, на мій погляд, почерк напису «Зичлывыи приятель и слуга Миколай Дилецкій МП» [4,

66 с. LXX] відрізняється від почерку попереднього тексту. Це дає підставу припустити, що цитовані слова написав сам М. Дилецький, а весь інший текст — писар, і, можливо, не один. Тому Львівська «Граматика», ймовірно, є не автографом, а авторизованим рукописом. «Граматика» М. Дилецького була також об'єктом дослідження в кандидатській дисертації І. Кузьмінського «Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся» (Київ, 2014). Він дотримувався думки, що Львівська «Граматика музикальна» не є автографом. Порівнював нотні приклади в п'ятих «Граматиках»: друкованих — Московській 1679, Московській 1681, Львівській 1723 та двох рукописних копіях Смоленської редакції, яку І. Кузьмінський вважає авторизованою (зберігаються в московських архівах). Він, узявши за основу кількісний підхід, встановлював кількість схожих чи відмінних нотних прикладів між різними редакціями. Унаслідок такого аналізу автор дійшов висновку, що «львівський рукопис було створено на базі всіх трьох авторизованих списків» [10, с. 104]. Кількісні показники є важливими для виявлення ступеня текстової спорідненості чи механізмів переписування. Втім, такий підхід сам по собі не дає достатніх підстав для однозначних хронологічних висновків. При порівнянні нотних прикладів ми використовуємо якісний підхід, оснований на текстологічному аналізі, який дав можливість зробити інший висновок.

**Мета дослідження** полягає у встановленні спільностей та відмінностей між друкованими редакціями «Граматики» Миколи Дилецького — Львівською (1723) та Московськими (1679, 1681) у репрезентації трансформаційних тенденцій у музичній теорії автора, що відображають ширші трансформаційні процеси української музичної культури доби Бароко.

**Виклад основного матеріалу.** Наприкінці XVI ст. в Україні розпочалися значні цивілізаційні, культурно-конфесійні та інтелектуальні зміни. За визначенням М. Грушевського, у XVI—XVII ст. відбувся національно-культурний рух, і цей період він називає «першим українським відродженням» [3, с. 65], а сучасна історик Н. Яковенко — «культурною революцією» [16, с. 285]. Літературознавець Д. Наливайко відзначав, що з XVI ст. в Західній та Центральній Європі спостерігався «занепад середньовічної “латинської” культурно-історичної спільності», починає розпадатися візантійсько-слов'янська спільність і «формуватися нова всеєвропейська культурна спільність з іншими, позаконфесійними підвалинами». В українській літературі «дедалі більшої ваги й значення набувають зв'язки із західноєвропейськими та західнослов'янськими літературами... Польща виступала посередником у взаєминах східнослов'янського світу з європейськими культурами Відродження й бароко» [11, с. 85—86]. Такі зміни відбувалися в різних галузях української культури, зокрема і в музичній. Для характеристики цього процесу в українській музичній культурі використовуємо термін *трансформація* від латинського *transformatio* (перетворення, процес змі-

ни, перехід в інший стан). Цей термін уживаємо в розумінні переорієнтації української музичної культури від домінування візантійсько-слов'янської середньовічної традиції в напрямі засвоєння загальноєвропейських барокових музично-стильових засад з їх адаптацією у православну музику. Трансформаційні процеси відбулися в добу Бароко внаслідок зближення української культури з «латинською». Цьому сприяло географічне положення України на пограниччі між Західною, Центральною та Східною Європою, і українська культура була відкритою до сприйняття здобутків західноєвропейських та польської культур. Уже з XV ст. багато українців здобували освіту в університетах Кракова, Праги, Падуї, Болоньї та ін. На українських землях були школи різного конфесійного спрямування: православні (братські), протестантські, католицькі, єзуїтські. Це поступово витворило «міську культуру поліетнічного типу» [16, с. 131]. Як зазначає Н. Яковенко, бар'єр середньовічної замкненості було зламано і суспільство зробило крок «у смугу нових культурних вартостей, що їх історики звично зараховують до симптомів “Нового часу”» [16, с. 134]. Хоча українські музикознавці не використовували термін *трансформація*, але писали про глибинні зміни, що відбулися у православній музиці із запровадженням багатоголосного (партесного) співу, в якому відбулася адаптація «латинського» ранньобарокового багатоголосного співу (Н. Герасимова [2], Л. Корній [9]). М. Дилецький писав теоретичний трактат для творців та виконавців церковної багатоголосної музики (партесної), в якій відбулася «барокова модернізація» православної традиції. У нашому дослідженні розглядаються особливості прояву трансформаційних тенденцій у теоретичному дискурсі М. Дилецького та специфіка їх втілення у трьох друкованих редакціях «Граматики» (Львівської 1723 та двох Московських 1679 та 1681 рр.).

Текстове порівняння показало, що в них зберігається теоретична концепція автора — адаптація «латинських» новацій ранньобарокового музичного стилю до православної традиції. У цьому він використовував «латинський» досвід, а також і творців української партесної музики (Замареви́ча, Івана Коляди / Коленди та ін.). Про це писав М. Дилецький в Московській Граматиці 1679 р.: «Юже и начинаю писати, писавый ю прежде в Вилнѣ, наук свободных учащеся, и избрах ю от многих искусных художников тако церкви православныя творцов пеѣния : яко же и римскія, и от многих книг латинских яже о мусикии» [6, с. 9].

У залученні «латинського» досвіду М. Дилецький спирався на барокову польську музику, і пріоритетом для нього були твори Марціна Мельчевського (Marcin Mielczewski, 1600—1651). Це цілком логічно, бо він був одним із найвизначніших польських композиторів першої половини XVII ст., представником барокового стилю. У трьох друкованих «Граматиках» М. Дилецький подає п'ять нотних прикладів із творів М. Мельчевського з авторською атрибуцією композитора:

Приклад № 1. Львів. гр. — с. XVII; Моск. гр. 1679 — с. 48—49; Моск. гр. 1681 — с. 94. Приклад № 2. Львів. гр. — с. XXIX; Моск. гр. 1679 — с. 69; Моск. гр. 1681 — с. 111. Приклад № 3. Львів. гр. — с. XXXII; Моск. гр. 1679 — с. 75; Моск. гр. 1681 — с. 115. Приклад № 4. Львів. гр. — с. XXXVI; Моск. гр. 1679 — с. 84 (без зазначення автора); Моск. гр. 1681 — с. 121 (без зазначення автора). Приклад № 5. Львів. гр. — с. XIX (зі Служби Тріумфальної); Моск. гр. 1679 (без зазначення автора) — с. 52; Моск. гр. 1681 — с. 98.

У «Граматиках» наведений також нотний приклад з твору Яцека Ружицького (Jacek Różycki), видатного представника польської барокової музики, який служив капельмейстером при дворі чотирьох польських монархів. У Львівській гр. [4, с. XLVI] та Московській гр. 1681 р. [5, с. 138] поданий триголосний приклад з твору Я. Ружицького, а в Московській гр. 1679 р. він представлений у чотириголосному викладі, але без вказівки на авторство [6, с. 106]. Як впливає із цих порівнянь, у Московських «Граматиках» не завжди наявна авторська атрибуція польських композиторів (М. Мельчевського та Я. Ружицького).

Спільні особливості у трьох «Граматиках», які вказують на трансформаційні тенденції в теорії М. Дилецького, проявляються в його підході до естетичних засад музики, а також у теоретичних положеннях та практичних правилах (регулах). Перехід з монодичного церковного співу на багатоголосний, що виник під впливом «латинських» музичних здобутків (італійських, німецьких, польських), був в Україні значним еволюційним стрибком у музичному мисленні. Цей процес на Заході тривав протягом століть, а в Україні проявився в XVII ст. — першій половині XVIII ст. в партесних творах у новій музично-емоційній якості інтерпретації вербального православного тексту. Це засвідчує відхід від середньовічної емоційної стриманості монодії та зближення з бароковою естетикою афектів. Цим тенденціям відповідає формулювання М. Дилецьким сутності музики, яке є тотожним у різних «Граматиках». Львівська гр.: «Музыка то ест, которая спѣваннемъ або ли играннемъ своимъ сердца людскіе або до веселости або до смутку и жалю побуждаетъ» [4, с. III].

Музичну виразність М. Дилецький пов'язує з ладовою семантикою: «ут-мѣ-соль — веселого тону, ре-фа-ля — смутного тону» [4, с. III]. У тексті «Граматик» під словами весела чи сумна мелодія або фраза М. Дилецький часто має на увазі велику або малу терцію, тобто *dur* або *moll*, але не вживає цих термінів. Відповідно до ладових нахилів, він диференціює музику на «веселу, смутну і мішану». Мішану теоретик визначає таким чином: «мѣшаная бываетъ в церковной музицѣ, когда разъ бываетъ каденцѣя веселая, друтии разъ смутная» [4, с. III]. Тобто йдеться про ладову перемінність з визначенням відповідного настрою. Зв'язок звукоряду з певними емоційними властивостями в теорії М. Дилецького, ймовірно, пов'язаний з бароковою теорією афектів. Нова якість емоційної виразності в українській церковній

музиці проявилася в переході від горизонтальних плинних мелодичних ліній у монодії до масивної багатоголосної / багатохорної вертикалі в партесному концерті з хоровим тембровим колоритом.

Теоретичні настанови та практичні поради М. Дилецького були спрямовані на створення таких багатоголосних композицій із контрастом імітаційно-поліфонічної та гармонічної фактур. Це у «Граматиках» розглядається на чотириголосних та восьмиголосних нотних прикладах. Музично-теоретична система М. Дилецького була на рівні тогочасної західної музичної науки. У викладі системи сольмізації, що призначалася для навчання півчих хору, він спирався на західноєвропейську музичну теорію, зокрема міг користуватися музично-теоретичною працею професора Віленської академії Зигмунта Лауксмінна «Трилогія григоріанського хоралу» латинською мовою, яка вперше побачила світ 1667 р. у друкарні Віленської академії [8, с. 223]<sup>1</sup>. Сольмізаційна система в той час була загальноновживаною по всій Європі. У ладовій теорії М. Дилецький виходив не з гексахорду, а з повного октавного звукоряду. Хоча у трактаті немає термінів *мажор* чи *мінор*, але орієнтація теоретика на нову ладову систему вказує його визначення музики («ут-мъ-соль — веселого тону; ре-фа-ля — смутного тону»), теорія каденцій як гармонічних зворотів із поділом на «власну» і «невласну» (в сучасній термінології повна та половина) [4, с. XXXI], а також підвищення VII ст. в мінорі. Дослідник В. Протопопов зазначив, що ладова теорія М. Дилецького була «передовою для свого часу і боролася зі старою модальною системою» [12, с. 586]. Його теорія гармонії є «перехідним етапом від форм строгого стилю на основі *cantus firmus* до форм генерал-баса», що було характерне для «латинської» музики XVII ст. [12, с. 589]. У музичній теорії М. Дилецького відображено трансформацію музичного часу: відхід від неорганізованого музичного часу й залежності музики від слова в церковній монодії до встановлення регулярного метру та ритму, необхідних для багатоголосних творів. М. Дилецький у «Граматичі» при використанні монодичних наспівів пропонує перевести їхню мелодію в регулярний метро-ритм: «Яко бы ирмолойниє ноти, котриє не завше ся в тактах преводять, на такт превести фрактовый (ламаний, поділений на такти. — Л. К.)» [4, с. LVI].

Трансформаційні тенденції в теорії М. Дилецького простежуються в його положеннях про співвідношення словесного і музичного начал. У монодії музика залежала від слова, а в партесних творах виникло нове співвідношення слова і музики. Музика набуває певної свободи, повторюються окремі слова, словосполучення, але при цьому митець проявляє уважне ставлення до вербального тексту і намагається музичними засобами передати загальний характер його образного змісту, найчастіше радісного або

<sup>1</sup> У кандидатській дисертації І. Кузьмінського проводиться порівняння теоретичних положень М. Дилецького з працею Зигмунта Лауксмінна [10].

сумного. Настанови, які дає М. Дилецький у «Граматиках», засвідчують саме про таку відповідність слова і музики: «И то против граматики, когда текст бывает смутный, а ноту положиш веселую, albo текст будет веселий, а ноту положиш смутную» [4, с. XV]. Московська гр. 1679: «И то не благо, когда творец пѣніе творит в рѣчах скорбных “о горѣ мнѣ грѣшному” веселое, и противю» [6, с. 44]. За порадами М. Дилецького, хорове виконавство повинно відповідати емоційно-образному змісту музики й тексту: «Спѣваючи, уважай, як где мѣеш голосом модеровать, а так не виходячи з мѣри голосу своего, жебис ся наддер не силѣл и вѣдал, як смутную, як жалобную спѣвать фантазѣю; в смутном и голосом потреба смутним спѣвать, в веселом — веселѣйшим и охотнѣйшим голосом; тихим тихо мѣеш и слегка спѣвать... Где концерт, там тихим голосом, где всѣ йдутъ там голоснѣй. “Господь гордим протився” — тут гордим голосом мѣеш спѣвать, “Смирненным же даетъ благодать” — тут и голосом мѣеш покорным спѣвать. А Бог тебѣ за тоє, видячи сердце твое, подвишшит тя, тому нехай будетъ честь и хвала на нескончаніє вѣки вѣков. Амѣнь.» [4, с. LXXXIV]. Подібного змісту текст з деякими відмінностями поданий у Московській гр. 1679 р. [6, с. 197—198].

На співвідношенні словесного та музичного начал позначився вплив науки риторики, зокрема музично-риторичних фігур, які виникли під впливом барокової доктрини афектів. М. Дилецький у «Граматичі» використовує музично-риторичні фігури — *anabasis* (*ascensio*) — вознесіння, та *catabasis* (*descensio*) — спуск. Висхідний та низхідний рух мелодії наочно ілюстрував зміст слів. Про це свідчать такі поради теоретика: «...когда композитор з тексту фантазѣю себѣ формует и ведлуг тексту єи покладает, натуру рѣчи выбираючи, наприклад, нехай будетъ текст той — “Сниде на землю”, так оного покладаю» (триголосний приклад з низхідною мелодією верхнього голосу. — Л. К.), albo такий текст нехай будетъ — “Взойде на небеса” (триголосний приклад з висхідною мелодичною лінією. — Л. К.) [4, с. XXVII].

Під впливом риторики М. Дилецький використовує поняття *контраріум* (лат. *contrarium, per contraria*). У риториці воно означає принцип і прийом побудови, оснований на протиставленні та контрастах. Цей принцип контраріум М. Дилецький часто застосовує при зіставленні протилежних афектів — веселого та сумного: «Мовилем, иж фантазѣю можетъ ся в концертѣ розширатъ, особливе през контрариум то єсть, когда впрעד била фантазѣя веселая, а потомъ смутная, albo ли контра, наступаетъ веселая по смутной» [4, с. LXXIII—LXXIV].

В епоху Бароко риторика вже мала сформовану теорію, вона входила до гуманітарних курсів університетів разом з поетикою та музикою. М. Дилецький, навчаючись у Віленській єзуїтській академії, ймовірно, пізнав теорію риторики, і це було важливо для створення музичної теорії, яка закладала основи професіоналізму для виконавців музики та композиторів. У своєму трактаті він проводить паралель між музичною граматикою та

риторикою, наголошуючи на необхідності володіння правилами музичної граматики: «Есть таких много, что пишут и komponуют рѣчи, не вѣдаючи регул, а то з натури, и не вѣдаючи способу; так теж и пишутъ, яко той, иж не учачися риторики, а часом орацѣю хорошую напишет, еднaк же вонпить, чи добре, чи зле написал» [4, с. XXVIII].

М. Дилецький перейняв від риторики деякі поняття. Слово *диспозиція*, яка в риториці означала структурування промови, М. Дилецький використовує в параграфі «О диспозиції» також у значенні структури твору. Він подає розташування музики у восьмиголосній партесній композиції на слова «Єдинородний Сине» зі змінною хоровою фактурою, вказуючи, «где мають битъ концерта, где всѣ» [4, с. XV], тобто імітаційно-поліфонічна фактура та гармонічна. З науки риторики М. Дилецький використав поняття *ампліфікації*, яке застосовували для створення високого стилю. У теорії М. Дилецького воно вживається у значенні розвитку музичного матеріалу: «De amplification si estъ розширення фантазий» [4, с. LIX]. У нотному прикладі подається варійований розвиток мелодичних зворотів в одному або декількох голосах. Є підстави вважати, що під впливом науки гомілетики, яка в епоху Бароко також мала сформовану теорію, у М. Дилецького виникло твердження, що в концерті «мѣетъ битъ *початок, середина и конецъ*» [4, с. LXIX]. Український релігійний діяч і письменник Іоаникій Галятовський (? — 1688) у першому підручнику з гомілетики «Наука або способ зложення казання» (вид. 1665 р.), який міг бути відомий М. Дилецькому, пише про три частини промови: *екзордіум* (вступ), *нарація* (виклад, казання, основна його частина) і *конклюдія* (заклучна частина) [14, с. 12]. М. Дилецький у «Граматиці» також вживає термін екзордіум (De exordio exordium) та конклюдію. Про новачієність теорії М. Дилецького свідчить його порада писати музику без тексту, а потім її використовувати для своїх творів. Як приклад такого прийому композиції він називає інструментальну музику: «Тую регулу називаю, что без текста komponуешъ фантазѣю атекстaлѣс, бо она служить до скрипиц и иных рознихъ инструментовъ гралнихъ» [4, с. XXXIII]. М. Дилецький у «Граматиці» покликається й на інші інструменти<sup>2</sup>, неодноразово згадує *орган*, порівнюючи його з багатоголосним співом [4, с. LXXXVII], пропонує клавіатуру *позитиву* (невеликий пересувний орган) для досягнення звуків альтерації [4, с. V], звучання *дуди* порівнює з басовим голосом [4, с. XXIX]. У Московській граматиці 1679 р. теоретик пише про існування різних звуків: одні у співі, інші в інструментах: органі, арфі, кимвалі, трубі, корнеті, пузані, лірі, гусях та ін. [6, с. 211]. Цей перелік інструментів свідчить про обізнаність М. Дилецького з тогочасним

<sup>2</sup> Про використання музичних інструментів у «Граматиці музикальній» М. Дилецького див.: Zinkiv I. Musical and instrumental realities in the treatise «The musical grammar» by Mykola Dyletskyi 1723 ethnic identification of musical instruments. /Monograph. Chapter 11. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-11>

музичним інструментарієм. Відзначені у «Граматичі» інструменти теоретик не пропонує для практичного використання, а згадка про деякі з них (орган, пузан, дуда) мають дидактичну мету опанувати з їх допомогою певні теоретичні знання та правила. Наявність у «Граматичі» інформації про інструментальну гру та західноєвропейські інструменти є свідченням трансформації православного музично-теоретичного дискурсу. Це розширило поняття музики, а також відобразило культурну ситуацію пограниччя Речі Посполитої, в якій співіснувало православне, католицьке та світське.

Один з методів компонування музики, який застосовував М. Дилецький, — це залучення для композицій різних музичних матеріалів. Зокрема, він пропонує використовувати церковні одноголосні православні наспіви для своїх творів («Святий Боже», «Всемирную славу»). У пропозиціях теоретика залучати інший музичний матеріал для партесних композицій простежуємо розбіжності між Львівською гр. та двома Московськими, що було не випадковим і мало культурний контекстуальний характер. У Львівській «Граматичі» є низка покликань на польські музичні джерела, яких немає в Московських. Розходження простежуються стосовно вживання католицького хоралу. У Львівській гр. М. Дилецький радить залучати в композиціях католицький або православний хорал: «І то способ до компонування нот, ежели когда композитор берет себѣ фантазѣю якую-небудь з *косьцольного* (католицького. — Л. К.) або *церковного* (православного. — Л. К.) хоралу, наприклад, нехай буде Святий Боже» [4, с. XXV] і подається мелодія наспіву. У Московській гр. 1681 у схожому тексті йдеться тільки про православні співи: «И сіе, подобно по слаганію мусикійских нот, добро есть егда слагатели сих образцов себѣ фантазію от *церковнаго* пѣнія. Вообраз буди: “Святий Боже”, кою фантазѣю полагаю тако» [5, с. 107]. Розбіжності наявні й у посиланнях на залучення духовних псалмів (кантів). У Львівській гр. М. Дилецький пропонує використати польську духовну псалму: «І то есть способ до компоновання добрий, когд пѣсенка наперед будет якая колвек *косьцволная*, наприклад, нехай будет так, “*dzieciątko się narodziło*” (подається нотний текст пісні. — Л. К.). Я єї беру в мою фантазѣю и кладу в текст, мнѣ належачий, котрий нехай будет, наприклад “Аллилуия”» [4, с. XXVI], а в Московській гр. 1679 р. пропонується залучити православну псалму «Плач Пресвятої Богородиці»: «Ито есть благо ко творенію когда кій любо пѣснь или псалм превпащаеши на пѣніе церковное буди во образ псалм плачь Пресвятіи Богородицы». Подається мелодія псалми та чотириголосна композиція на її основі [6, с. 64].

М. Дилецький у «Граматиках» пропонує використати й духовну пісню «Боже ласкавий», назва якої існує тільки в Московських граматиках. У Московській гр. 1681 р. зазначено «пісня Боже ласкавий», а в нотній підтекстовці — «Боже ласкавий приими плач» [5, с. 145]. У Московській гр. 1679 р. писар назвав цю пісню польською [6, с. 123]. У Львівській гр. вона зафіксо-

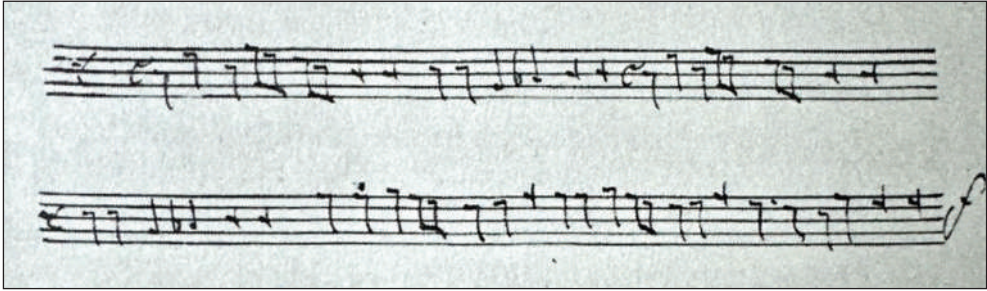


*Іл. 1. Нотний приклад 1. Танець з ритмом гальярди*

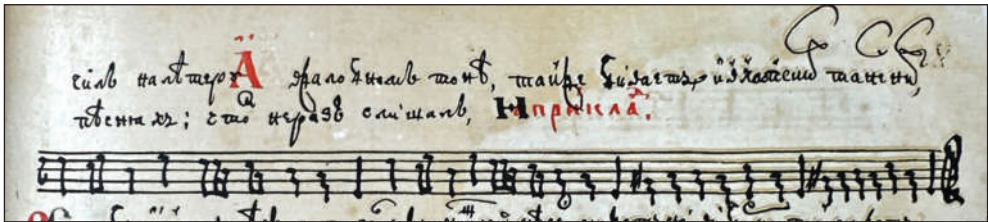
вана без будь-якої назви [4, с. L1]. Українські слова назви пісні, написані кириличними літерами, дають підставу твердити, що цитувалася не польська, а українська духовна пісня (кант), а писар Московської гр. 1679 р. через необізнаність назвав її польською. М. Дилецький також пропонує адаптувати світські пісні для композицій на православні тексти, що є яскравою ознакою трансформаційних тенденцій його музичної теорії. Музичний матеріал, який рекомендує М. Дилецький у Львівській та Московських граматиках, суттєво різниться. У Львівській гр. теоретик називає польську пісню «В огородечку била», яку, як пише М. Дилецький, український композитор Замареви́ч використав у своїй Службі. Він подає мелодію цієї пісні на слова «Слава отцу і сину і святому духу» [4, с. XXVI]. У Московській гр. 1681 р. схожий текст про використання світської пісні для церковних композицій: «И сіе есть не послѣнее художество ко слагании, егда пѣснь мірскую, или ини, превращаю на гимны церковныя», але пропонується для цього православний духовний кант на текст українського письменника Єпифанія Славинецького «Радуйся радость твою воспеваю» [5, с. 108]. Простежуємо відмінності на музично-жанровому рівні, наявні в назвах жанрів та нотних прикладах. Львівська гр.: «Пѣснь и *танць* могут покладатися през якую-небудь асценцію (висхідний рух. — Л. К.) або дисценцію (низхідний рух. — Л. К.)», і подається мелодія з ритмом танцю гальярди [4, с. LXVII], поширеного в західноєвропейській та польській лютневій музиці епохи Ренесансу та Бароко (Іл. 1).

У Московській гр. 1679 зазначено: «Пѣсни и *псалмы* мощно полагати чрез какое любо возшедшествоіе или низшествоіе», і пропонується мелодія з музичними особливостями пісні або псалми [6, с. 148] (Іл. 2).

У Львівській та Московській «Граматиках» 1679 р. дається приклад з октавним рухом мелодії. У Львівській гр. зазначено, що ця мелодія є танцем: «покладаю до октаваліса способ приклад в *танцу* есть таком, котрий нехай будет тут, наприклад» і надається мелодія тридольного танцю з мазурковим ритмом [4, с. LV]. У Московській гр. 1679 р. міститься той самий нотний приклад, але не зазначено, що він є танцем [6, с. 130]. Танцювальну селянську мелодію з гопачковим ритмом, ймовірно, українську,



Ил. 2. Нотний приклад 2. Псальма (духовний кант)



Ил. 3. Нотний приклад 3. Танець з гопачковим ритмом

М. Дилецький цитує у Львівській гр. як приклад ладової перемінності: «Тут видиш, иж почал писать з літери С в веселом тонѣ, а скончиш на літеру А в жалобном тоні. Так же бывает и в хлопских танечних пѣснях, чтом не раз слышал», і подається мелодія танцю [4, с. L IV—LV] (Ил. 3).

Такого тексту та нотного прикладу танцю немає в Московських «Граматах». У Львівській гр. як зразок «мішаної» музики М. Дилецький пропонує нотний приклад польської пісні «Яко сина гарліца гди мілего збендає» [4, с. III], у Московській гр. 1679 р. поданий інший нотний приклад без назви [6, с. 16]. Текстове порівняння виявило два нотні приклади, які у Львівській гр. зафіксовані з польськими назвами, а в Московській 1679 без будь-якої ідентифікації: 1) Львівська гр. — «Dai ci, boże, dobranos» [4, с. LXXX], Московська гр. 1679 без польського словесного підтексту [6, с. 189]. 2) Львівська гр. — «Нех монархове» («Нехай монархи» польською) [4, с. LIV], Московська гр. 1679 [6, с. 129] без назви цієї пісні. Світський музичний матеріал, польські пісні, а також танці з ритмікою гопачка, ґальярди та мазурки в теоретичному дискурсі М. Дилецького свідчать про орієнтацію автора не тільки на сакральний, але й на профанний, зокрема польський, музичний матеріал. Цього М. Дилецький дотримувався у Львівській гр. на відміну від Московських.

Розглядаючи деякі теоретичні питання, він у Львівській гр. відсилає своїх учнів до Віленського протографа: «О септимах и квартах обачиш в Виленской моеї граматицѣ, бо тут вкратцѣ пишу, а потом покажет тебѣ

пилность твоя и охота» [4, с. Х111]; «И то вѣдай, иж тритони, яко то кварта и сексти, мают свои тони, еднан не яко терція и квѣнта. Як ся оно називает, знайдеш в *Віленской* моеї граматицѣ» [4, с. L11]. У Московських гр. відповідних відсилань до Віленського протографа немає.

Відмінності між друкованими трактатами проявилися у використанні у Львівській гр. української (руської) простої мови, близької до розмовної, в якій чимало польських слів [7]. В епоху Бароко в Україні мовами викладання в колегіумах та Києво-Могилянській академії були латина і давньоукраїнська мова із церковнослов'янізмами, яку використовували в наукових та художніх текстах. Українська мова Львівської гр. відображає зміну культурної парадигми: від мови, що виникла на основі сакральної середньовічної традиції, до української розмовної мови, яка набуває статусу повноцінного носія теоретичних знань. Таким чином, українська мова стає важливим інструментом трансформації музично-теоретичного дискурсу. Це свідчить, що теоретик орієнтувався не на вузьке коло вчених, ієрархів, а на практиків-музикантів, перш за все, українського середовища. З виховною метою теоретик у Львівській гр. використовує українські народні поговірки: «уперта коза вовку користь», «дурного учить, козла доїть» [4, с. LXXXIX], «крук крукові ніколи не виклює ока» (переклад з польської мови) [4, с. LXXXVIII]. У мові Львівського рукопису М. Дилецький вживає, крім польських слів, латинські та італійські терміни.

Особливість мови Львівської «Граматики» і прояв у ній індивідуальності М. Дилецького мають бути предметом спеціального дослідження. У Московських граматах М. Дилецький здійснив переклад тексту на «славенский диалект» — церковнослов'янську мову. Про мову, з якої переклав автор «Граматики» на «славенский диалект», писав Іоаннікій Коренев у теоретичному трактаті, що передував «Граматиці» М. Дилецького: «Абецад-ла, сирѣч буквари, их же узриши впреди книги сея, что превел с польскаго языка на славенскій житель града Кіева Николай Дилецкий, во 187 (1679) году» [5, с. 53]. Ймовірно, спираючись на ці слова І. Коренева, В. Протопопов дотримувався думки, що віленський протограф був написаний польською мовою [12, с. 547]. Проте І. Коренев, який не знав української мови, міг сприйняти її як польську. Тому можна припустити, що віленський протограф був написаний такою самою українською мовою, як і Львівська «Граматика музикальна».

Виявлені розбіжності між текстами Львівської та Московських «Грама-тик» засвідчили різні культурні контексти застосування теорії М. Дилецького. На Львівській гр. позначилися особливості українського середовища в умовах поліконфесійності. Попри конфесійну напруженість між католиками та православними у сфері освіти та мистецтва, існувала відкритість до латино-католицького культурного досвіду, який сприймався як джерело мистецьких та теоретичних новацій. Це виразно проявилось у Львівській

«Граматичі», в якій теоретик рекомендує використовувати в композиціях католицький хорал, польські церковні та світські пісні, танцювальні мелодії. Відмова в Московських «Граматиках» від католицьких / світських джерел і заміна їх православними або не фіксація польської належності вказують, що її тексти були пристосовані до жорсткішої православної доктрини Московської держави, яка вороже ставилася до католицизму. Ймовірно, відбулася автоцензура або редагування переписувачів через ризик звинувачення в «латинізмі». Отже, Львівська «Граматика», ймовірно, призначалася для українського середовища. З титульного аркуша дізнаємося, що вона була написана в Санкт-Петербурзі 1723 р. У цьому місті перебувало багато українців в Олександрівському монастирі, заснованому 1710 р. Від самого початку головні його сили постачалися з України. Так, на вимогу керівництва в цей монастир протягом XVIII ст. постійно відправляли церковних півчих, регентів та композиторів з українських монастирів [15]. Можна припустити, що Львівський рукопис, який я вважаю авторизованим, був укладений саме для українських півчих, регентів та композиторів цього монастиря. Відмінності Львівської «Граматичи» від Московських, а також рекомендації М. Дилецького учням звертатися до віленського протографа можуть свідчити про близькість тексту Львівського авторизованого рукопису до віленського протографа.

**Наукова новизна.** Уперше «Граматика музикальна» М. Дилецького досліджується як музично-культурне явище в контексті трансформаційних процесів в українській музичній культурі доби Бароко та їх відображення у друкованих редакціях «Граматик». Розкрита варіантність рецепції польського музичного матеріалу у Львівській та Московських «Граматиках», яка засвідчує різні умови функціонування теоретичного дискурсу М. Дилецького: вільне залучення католицьких / світських музичних джерел у Львівській «Граматичі», що призначалася для українського середовища; негативне ставлення до католицизму в московському середовищі, яке призвело до певних змін тексту стосовно польських джерел у Московських «Граматиках». Уперше Львівська «Граматика» характеризується як авторизований рукопис, в якому є підпис М. Дилецького, але писав текст писар, можливо, не один.

**Висновки.** Встановлені спільності між Львівською та Московськими «Граматиками» засвідчили наявність трансформаційних тенденцій у музично-теоретичній концепції Миколи Дилецького, що була пов'язана з «бароковою модернізацією» церковного православного співу в XVII — першій половині XVIII ст. Ці тенденції проявилися у впровадженні барокових принципів музичного мислення у православну музичну традицію, в новому підході до музики та її виразових можливостей відповідно до барокової теорії афектів, а також у зміні співвідношення слова і музики. Трансформація проявляється у сфері музичної стилістики: перехід до тональної

ладової системи, імітаційної поліфонії та організованого метро-ритму; у відкритості до залучення кантів (псалмів) та інших музичних джерел у межах православної культури; у використанні музичних інструментів у роз'ясненнях теоретичних положень. У «Граматиках» простежується прагнення унормувати виконавські (сольмізація) та композиторські засади, що створило підґрунтя для формування професійної музичної культури. Для досягнення цього М. Дилецький звертався до науки риторики як важливого інтелектуального джерела доби Бароко. Розбіжності між текстами Львівської та Московських «Граматик» засвідчили деякі відмінності в особливостях виявлення трансформаційних тенденцій, які стосуються переважно музичного матеріалу. У Львівській «Граматиці» теоретик був відкритий для сприйняття польських католицьких / світських музичних джерел, а для ілюстрації теоретичних правил (регол) використовував світські пісні, танцювальні мелодії з ритмами гопачка, гальярди та мазурки. У залученні світського матеріалу до теоретичного дискурсу, призначеного для komponування сакральних партесних творів, проявилось не тільки поєднання «високого» і «низького», характерне для барокової доктрини, але й новий підхід до інтерпретації в музиці сакральної тематики та вияв гуманістичної орієнтації автора. Установлені факти відмови М. Дилецького в Московських «Граматиках» від польських католицьких / світських музичних джерел та інших і заміна їх православними свідчать про реконтекстуалізацію теоретичного трактату відповідно для московського середовища, яке в той час негативно ставилося до католицизму. Львівська «Граматика» відповідала поліконфесійності українського середовища в добу Бароко. Це дає підставу припустити, що Львівська «Граматика», написана в Санкт-Петербурзі, була призначена для українських музикантів (півчих, регентів, композиторів) Олександрівського монастиря. Порівняння друкованих редакцій «Граматик» показало, що Львівський рукопис не є похідним від Московських, а являє собою самостійну версію музичної теорії М. Дилецького. Використання у Львівській «Граматиці» світського музичного матеріалу, зокрема польського, а також пропозиції учням звертатися до віленського рукопису спонукають до гіпотези про те, що ця «Граматика» пов'язана з більш давнім списком теоретичного трактату і є близькою до віленського протографа. Це надає Львівській «Граматиці», яку я вважаю авторизованим рукописом, особливого наукового значення. У ній яскраво проявилися трансформаційні тенденції музичної теорії М. Дилецького.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова И.В. Николай Дилецкий: творческий путь композитора XVII века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 19 с.
2. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVI—XVII ст. Київ : Муз. Україна. 1978. 288 с.

3. Грушевський М.С. З історії релігійної думки на Україні // Грушевський М.С. Духовна Україна : зб. творів. Київ : Либідь, 1994. С. 5—135.
4. Дилецький М.П. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / підгот. до вид. О.С. Цалай-Якименко. Київ : Муз. Україна, 1970. 109 с.
5. Дилецкий Н.П. Мусикійская грамматика Николая Дилецкого / посмертний труд С.В. Смоленского. Санкт-Петербург : Типография М.А. Александрова, 1910. 174 с.
6. Дилецкий Н.П. Идея грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. В.В. Протопопова. Москва : Музыка, 1979. 638 с. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7).
7. Єдлінська У.Я. Мова львівського рукопису «Граматика музикальна» М. Дилецького // Українське музикознавство. 1971. Вип. 6. С. 41—47.
8. Корній Л.П. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського ; Ніжин : Лисенко М.М., 2019. 312 с.
9. Корній Л.П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 1. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М.П. Коць, 1996. 314 с.
10. Кузьмінський І.Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 122 с.
11. Наливайко Д.С. Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI—XVIII ст. Київ : Основи, 1998. 578 с.
12. Протопопов В.В. Николай Дилецкий и его мусикийская грамматика // Дилецкий Н.П. Идея Грамматики мусикийской. Москва : Музыка, 1979. С. 509—637. (Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7).
13. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики XVII століття. Київ ; Львів ; Полтава. 2002. 488 с.
14. Чепіга І.П. «Ключ розуміння» Іоанікія Галятівського — видатна пам'ятка української мови XVII ст. // Галятівський І. Ключ розуміння / підгот. до вид. І.П. Чепіга. Київ : Наук. думка, 1985. 450 с. (Серія: Пам'ятки української мови).
15. Чудинова І.А. Пение, звонь, ритуал. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. Санкт-Петербург, 1994. 208 с.
16. Яковенко Н.М. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / 3-тє вид. перероб. та розшир. Київ : Критика, 2006. 584 с.
17. Zinkiv I. Musical and instrumental realities in the treatise «The musical grammar» by Mykola Dyletskyi 1723 ethnic identification of musical instruments. *Monograph. Chapter 11*. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-11> URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/546/14693/30824-1?inline=1>

Отримано 9 грудня 2025 р.

## REFERENCES

1. Herasimova I. Nikolai Diletskii: tvorcheskii put kompozitora XVII veka [Nikolai Dyletskyi: the creative path of a 17th-century composer]. (Candidate's thesis). Moscow, 2010. 19 p. [In Russian].
2. Herasymova-Persydska N. Khorovyi kontsert na Ukraini v XVI—XVII st. [Choral concert in Ukraine in the 16th — 17th centuries]. Kyiv, 1978. 288 p. [In Ukrainian].
3. Hrushevskyi M. Z istorii relihiinoi dumky na Ukraini [From the history of religious beliefs in Ukraine] // M. Hrushevskyi. Dukhovna Ukraina [Spiritual Ukraine]. Kyiv, 1994. 135 p. [In Ukrainian].

4. Dyletskyi M. Hramatyka muzykalna. Fotokopii rukopysu 1723 roku [Musical notation. Photocopy of the manuscript of 1723]. Prepared for publication O.S. Tsalai-Yakymenko. Kyiv, 1970. 109 p. [In Ukrainian].
5. Diletskii N. Musikiiskaia hrammatika Nykolaia Diletskago [Musical Cathedral of Nikolai Dyletskyi] / posthumous work of S.V. Smolensky. Saint-Petersburg, 1910. 174 p. [In Russian].
6. Diletskii N. Idea hrammatiki musikiiskoi [Idea of music grammarians] / publication, translation, study, and commentary by V.V. Protopopov. Moscow, 1979. 638 p. [In Russian].
7. Yedlinska U. Mova lvivskoho rukopysu «Hramatyka muzykalna» M. Dyletskoho [Language of the Lviv manuscript “Musical Grammar” by M. Dyletsky]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. 1971. Iss. 6, pp. 41—47 [In Ukrainian].
8. Kornii L. Dzhereloznavstvo istorii ukrainskoi muzychnoi kultury [The study of the history of Ukrainian musical culture]. Kyiv: M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology; Nizhyn: Lysenko M.M., 2019. 312 p. [In Ukrainian].
9. Kornii L. Istoriia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music]. Vol. 1. Kyiv; Kharkiv; New York: M.P. Kots, 1996. 314 p. [In Ukrainian].
10. Kuzminskyi I. Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia [Beginnings, musical theory and performance practice of part-time polyphony]. (Candidate's thesis). Kyiv, 2014. 122 p. [In Ukrainian].
11. Nalyvaiko D. Ochyma Zakhodu. Retseptsiia Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI—XVIII st. [Through the eyes of the West. Reception of Ukraine in Western Europe XI—XIII centuries]. Kyiv, 1998. 578 p. [In Ukrainian].
12. Protopopov V.V. Nykolai Diletskii i ego musikiiskaia hrammatika [Nikolai Dyletskyi and his musical grammar] // Dyletskyi Nikolai. Idea Hrammatiki musikiiskoi [Dyletskyi Nikolai. Idea of the Musical Grammar]. Moscow, 1979. Iss. 7, pp. 509—637 [In Russian].
13. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII stolittia [Kyiv School of Music of the 17th Century]. Kyiv, Lviv, Poltava, 2002. 488 p. [In Ukrainian].
14. Chepiha I. «Kliuch rozuminnia» Ioanykiiia Haliatovskoho — vydatna pamiatka ukrainskoi movy XVII st. [“The Key to Understanding” by Ioanykii Haliatovsky — a remarkable monument of Ukrainian cinema of the 17th century] // Haliatovskyi I. Kliuch rozuminnia [Galyatovsky I. The key to understanding] / prepared for publication I.P. Chepiha. Kyiv, 1985. 450 p. [In Ukrainian].
15. Chudinova I. Penie, zvony, ritual. Topografia tserkovno-muzykalnoi kultury Peterburga [Singing, bells, ritual. Topography of Church music culture of Petersburg]. Saint-Petersburg, 1994. 208 p. [In Russian].
16. Yakovenko N. Narys istorii serednovichnoi ta rannomodernoi Ukrainy [Outline of the history of medieval and early modern Ukraine]: 3-rd edition, revised and expanded. Kyiv, 2006. 584 p. [In Ukrainian].
17. Zinkiv I. Musical and instrumental realities in the treatise “The musical grammar” by Mykola Dyletskyi 1723 ethnic identification of musical instruments. Monograph. Chapter 11. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-11> Retrieved from: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/546/14693/30824-1?inline=1>

Received on December 9, 2025

80 *Lidiya Kornii*M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology  
of National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine)

ORCID: 0000-0003-4988-7186

E-mail: muzling@ukr.net

TRANSFORMATIONAL PROCESSES IN UKRAINIAN MUSICAL CULTURE  
OF BAROQUE ERA AND THEIR REFLECTION IN PRINTED EDITIONS  
OF MUSICAL GRAMMAR BY MYKOLA DYLETSKYI

**The aim of this study** is to identify the commonalities and differences between the printed editions of *Musical Grammar* by Mykola Dyletskyi — the Lviv edition (1723) and the Moscow editions (1669, 1681) — with regard to their representation of transformational tendencies in the author's musical theory. **The methodology** is based on the comparative-typological method, employed to juxtapose the textual features of the different editions of the *Grammars*, and on the cultural-historical approach, used to interpret these transformational processes within the context of Baroque culture. **Scientific novelty.** *Musical Grammar* by Mykola Dyletskyi is examined for the first time as a musical-cultural phenomenon within the context of transformational processes in Ukrainian musical culture of the Baroque era and their reflection in the printed editions of the *Grammars*. The study reveals the variability of the reception of Polish musical material in the Lviv and Moscow *Grammars*, which attests to differing conditions for the functioning of Dyletskyi's theoretical discourse. **Conclusions.** The shared features identified between the Lviv and Moscow *Grammars* confirm the presence of transformational tendencies in Dyletskyi's music-theoretical conception, driven by the "Baroque modernization" of Orthodox church chant. Divergences between the texts of the Lviv and Moscow *Grammars* demonstrate the free use of Catholic / secular musical sources in the Lviv *Grammar*, that is, Dyletskyi's openness to the assimilation of the "Latin" experience. The rejection of a number of Polish sources in the Moscow *Grammars* indicates the author's editing of the text in accordance with the conditions of the Muscovite milieu, characterized by a negative attitude toward Catholicism. The cultural and political situation influenced the specific manifestations of transformational tendencies in the *Grammars* under analysis.

**Key words:** *Musical Grammar* by Mykola Dyletskyi, history of Ukrainian music, transformational process, Baroque-era musical culture, Ukrainian-Polish musical relations.