

Олександра Цалай-Якименко

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА ДУМКА В ДАВНІЙ УКРАЇНІ

В контексті “Граматика музикальної” Миколи Ділецького передруковуємо три розділи про українські музично-теоретичні посібники з книги Олександри Цалай-Якименко “Київська школа музики XVII століття” — Ділецького, його попередників і послідовників. Мета нашої публікації — продемонструвати тісний взаємозв’язок цих трактатів і їх тяглість. Дослідницька праця Олександри Сергієвни над українською музично-теоретичною думкою барокової доби розкриває її виняткове значення у потужному розвитку музичного мистецтва. Водночас її праці можуть служити зразками для молодих науковців і музикантів-виконавців, а також студентської молоді.

Тексти публікуємо з окремими скороченнями та уточненнями. Зокрема, відновлюємо літеру **Г**, яка в рукописах передавалась латинським **g**. Уточнено також переклади з латини.

Комп’ютерний набір і коректуру здійснила пані Лідія Чир, якій висловлюємо глибоку вдячність і пошанування.

Редактори

ПОПЕРЕДНИКИ МИКОЛИ ДІЛЕЦЬКОГО

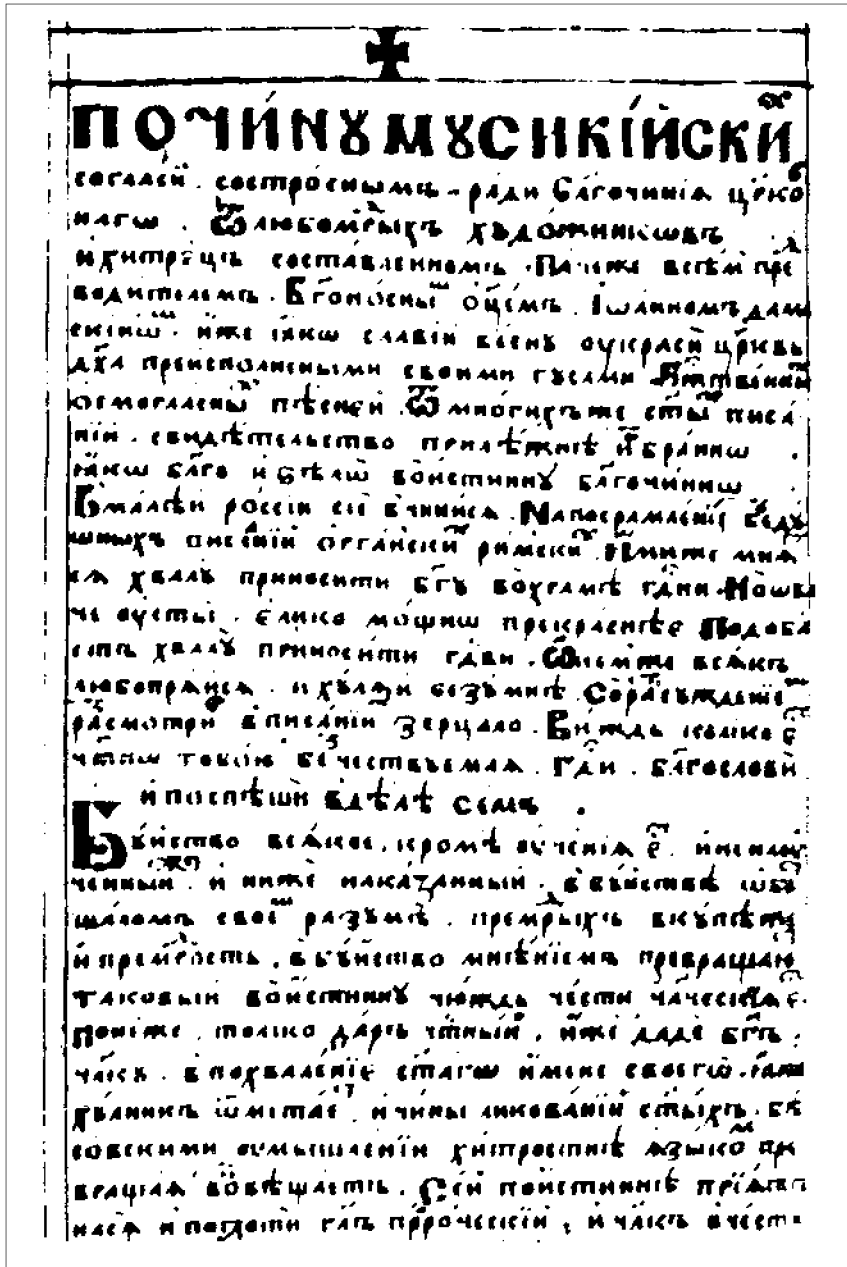
Трактат *О пінії Божественном* [Єпіфанія Славинецького]¹

Трактат *О пінії Божественном*² вважається найбільш раннім документом, у якому зафіксовано стан та особливості українського партесного багатоголосся як воно побутувало в Україні на час створення трактату у 50-х роках XVII ст.

На титулі твору немає вихідних даних, не зазначено й прізвища автора. Проте детальне вивчення його змісту допомагає встановити і час, і місце створення цієї праці, а також досить чітко окреслити творчий портрет її анонімного творця.

¹ О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття* [=Українознавча бібліотека НТШ, 16]. Київ – Львів – Полтава 2002, с. 283–295.

² НБУВ, Соф. 127/381. За паперовими знаками цей список датується 1663–1665 рр. (див.: І. Каманін, О. Витвицька. *Водяні знаки на папері українських документів XVI–XVII ст.* Київ 1923, зразок типу *блазень*, № 1212).



Вступ до трактату *О пії Божественном* [С. Славинецького].

Рукопис 60-х рр. XVII ст.

Фактичні відомості трактату *О пінії Божественном* дають можливість упевнено говорити, що цей твір написаний видатним письменником, представником “київської учености” на початку 50-х рр. XVI ст. у Москві. В час написання трактату, за словами автора, в Москві уже були відомі й інші його твори, спрямовані проти прихильників старовини. Без сумніву, автор трактату належав до групи киян, провідних діячів культури, які на запрошення російського уряду почали приїздити до Москви у 40–50-х рр. XVII ст. і десятиліттями працювали там як письменники, педагоги, видавці книг, музиканти.

У трактаті порушено широке коло актуальних для тодішньої культури питань: професіоналізм у музиці, поширення освіти, удосконалення музичної практики хорового співу. Автор переконливо доводить необхідність у Росії реформи знаменної нотації, виправлення тристрочного та демественного співу і пропагує київський *согласний* хоровий спів, що спирається на акордову узгодженість голосів та імітаційну техніку. Трактат закінчується викладом елементарних основ музичної граматики, тобто теорії, яка спиралась на акордове багатоголосся. Він, власне кажучи, є розгорнутим публіцистично-естетичним вступом до теорії київського *согласного* пінія.

Виняткову цінність для нащадків становить детальний опис двох видів багатоголосся — акордово-гармонічного та імітаційно-поліфонічного, тобто київського *согласного* пінія, а також підголоскового багатоголосся — *тристрочного* та *демественного*, що були поширені в той час у Росії.

Трактат адресувався тим прихильникам старовини в Росії, які чинили опір культурно-освітнім нововведенням, зокрема акордовому співу.

Як свідчать віднайдені архівні матеріали, трактат *О пінії* був актуальним протягом близько ста років. У рукописних списках він поширювався і як окремих твір, і як *Предисловіє* до підручників практичної теорії музики та композиції (наприклад, до підручника *Наука всея мусикії*, що є азбукою *київського знамені*), а також як введення до *Граматики* Миколи Ділецького, хоча в цій редакції були деякі принципові виправлення (перелік редакцій і варіантів трактату *О пінії Божественном* див. у додатку 3 нашої книги). Нові його переробки здійснювались і пізніше у XVIII ст. Навіть у післяпетровський період текст цього трактату пристосовували до нових умов боротьби з ретроградними тенденціями в музиці. Так, протягом майже століття (від моменту появи у 50-х рр. XVII ст. і до середини XVIII ст.) трактат *О пінії Божественном* залишався однією з найрезультативніших музично-полемічних праць, які сприяли розвитку музичного мистецтва в Росії. Для нас він є однією з найцінніших пам’яток, що висвітлюють становище музичної естетики й педагогіки в Україні, як вони склались до середини XVII ст.

Зміст трактату

Трактат *О пінії Божественном* починається вступом, тема якого розкривається вже у першій фразі: *Поза навчанням — усе темнота*. Цей вислів міг би стати епіграфом до всієї праці, через яку червоною ниткою проводиться думка про необхідність систематичної професійної освіти. У трактаті три взаємопов'язані частини, але з них лише перша має окрему назву — *Повість о пінії Божественном*, що дала назву всьому трактатові.

Перша частина має три розділи: 1) інформативний — щодо суті музики та особливостей хорового гармонічного багатоголосся — *київського пінія*, — у порівнянні з підголосковим *тристрочним* багатоголоссям; 2) публіцистичний — щодо необхідності введення *вншніх* вільних, тобто світських, наук у систему освіти; 3) оглядовий — виклад історії церковного співу. Завершується текст пристрасною похвалою музиці.

Друга частина трактату не має окремого заголовка. Вона майже вдвічі менша від першої та є її доповненням. Тут розглядається співвідношення слова і музики в *тристрочному* співі. Всю увагу автор зосередив на явищі *хомонії*³, ілюструючи неприпустиме, на його думку, спотворення словесного тексту в російських кулізмянних півчих книгах *Демественник* та *Умноточец гласоточний*.

Третя частина трактату (остання, незакінчена) повертає читача до питань практичного засвоєння музичної “науки”. Нагадавши ще раз основні відомості про музику з першої частини, автор на практиці знайомить читача з музичною грамотою, з тонами, додатними і недодатними для хорових голосів⁴.

Свій публіцистичний трактат автор побудував у формі бесіди з уявним читачем (катехизи, поширеного викладу в давніх часах): *Суперечнику, ти що дієш і до чого прислухаєшся? Чи до цього слова, чи до свого незнання? І мовиш безумний, на свій розсуд: “Нащо нам книги навчальні — грецькі та кийвські і слов'янська Граматика. Досить з нас московського Псалтиря та Часослова і молитви Ісусе Христе та хресного знака, а більше не потрібно знати”. Але ж ті знання так далеко від тебе, як небо від землі... О безумче! Мабуть, тобі невідомо, що багато хто з святих і богословів були обізнані не лише з граматикою і філософією, і з музикою, але й знали про небесні явища, про політ зірок, про геометрію — вони опанували і всю світську премудрість, яка не тільки ніколи не шкодила їм, а ще більше просвітила...*

³ Хомонія — фонетична трансформація словесних текстів в ірмоложних напівах.

⁴ Завершальний розділ третьої частини трактату згодом було відредаговано.

Слухай же, безумче! Я покажу тобі, що пошкодять тобі не світські науки, але твої злі наміри та незнання (арк. 20 зв.)⁵.

З тексту трактату зрозуміло, що автор і його опонент-читач стоять на різних естетичних платформах, представляючи різні школи хорового співу. Анонімний автор – поборник гармонічного багатоголосся з його акордовим узгодженням голосів (*согласное пініє*), що допомагає чітко доносити словесний текст, того співу, який користується лінійною нотацією, простою і зручною в користуванні (*музикійське знамя*). Його опонент — представник іншої традиції багатоголосного співу — *тристрочія і демества*, яким не властива акордова узгодженість між голосами, тому при співі хору, за словами автора, створювалася *несогласная тригласія, шум і звук іздающая*, де нерідко була *хомонія*, а для запису вживалася староруська знаменна нотація (*знаменіє кулизменное руское*), яка фіксувала звуки лише приблизно.

У такому значенні треба розуміти вислови автора про *тристрочний* спів, *кулизмяну* нотацію, *хомонію* та *демество* як *своє* для опонента і як таке, що протиставляється акордовому співові та лінійній нотації та позначається словами *се, сіє*: *Коли б ти опанував гармонію [...] та музичні ступені, ніколи би не ганив це, а тільки своє, і цим би те виправив. Не кажи — “Лиха є музика”, бо і твоє демество ґрунтується на музиці... Якщо б [ти] вивчав цю [музику], то побачив би глибину своєї “премудрості”* (арк. 17 зв.).

В атмосфері загальної протидії введенню партесного співу, відбитої у трактаті, автор все ж обіцяє читачеві викласти основи партесної теорії, якої не має тристрочний спів: *Хоча ти й не питаєш [мене] про музичні правила, але я тобі все це поясню докладно; якщо хочеш просвітити [свій] розум наукою, то збагнеш досконалість партесної музики, якої [не мають] твої демественні чи тристрочні [співи]* (арк. 31 зв.).

Таким чином, постає коло питань, які автор узявся пояснити своєму читачеві:

- 1) суть музики як акордової співзвучності голосів;
- 2) естетичні й технічні норми хорового партесного співу;
- 3) рівноправність вокальної та інструментальної музики.

⁵ Тут і далі цитати за рукописом НБУВ; уточнення у цитованих текстах у квадратних дужках, переклади зі старослов'янської та підкреслення в цитатах наші — О. Ц.-Я.

Крім того, автор наполягає на потребі реформи *кулизмяної* (знаменної) нотації⁶ та виправлення дисонансного тристрочного й демественного співу, а також заборони хомонії і співу *аненайок*.

Далі перейдемо до огляду основних положень трактату. Спершу щодо універсальності поняття *музикія* (грецьк. *мустика* — музика), рівноправності вокальної та інструментальної музики.

Насамперед автор намагається переконати читача, що музика інструментальна є рівноправною з музикою вокальною. Він постійно повертається до цього питання на багатьох сторінках трактату, а говорячи про музику, завжди покликається на обидва її різновиди: *Що таке музика? Музикою є ігра на інструментах, і [спів] голосом, коли словесний текст співвається мелодичними інтервалами. Як поділяється музика? Надвоє: одна голосом, а друга грою* (арк. 6).

Автор згадує біблійні джерела, аби переконати, що інструментальна музика виникла навіть раніше вокальної, і що сам термін *мустика* спочатку був пов'язаний з інструментальною грою і лише згодом став означати вокальну музику (акордову, багатоголосну).

Питання рівноправності вокальної та інструментальної музики в трактаті наголошується не випадково. Для читачів трактату в Росії було незвичним зближення, а тим більше ототожнення понять *пініє* (вокальна музика, єдино дозволена у східнохристиянській Церкві) та *музикія* (інструментальні ансамблі, які переслідували навіть у побуті)⁷. Автор бажає допомогти читачеві сформувати широкий погляд на музичне мистецтво, зруйнувати негативне ставлення до інструментальної музики та виробити до неї таке ж позитивне ставлення, яке узвичаїлося стосовно музики вокальної. Автор виходив з усталеної в Україні практики музикування, де гра на інструментах у побуті офіційно не переслідувалася і де терміном *музикія* в народному лексиконі називали багатоголосний ансамбль, незалежно, чи складався він зі співаків, чи з інструменталістів⁸. Цікаво, що, змальовуючи ознаки

⁶ Автор говорить, що *крюками* – *знаменами* (або *кулизмами*) записують не окремі звуки, а цілі мелодичні звороти, які виконавець конкретизує лише в певному контексті наспіву: *Крім ірмосів [...] не можуть співати знаменних знаків, тому що не знають ключа [музичної] граматики*, пише він про вчителів *крюкового* письма. Щоб удосконалити *знаменне кулизмяне*, закликає когось з музикантів, які володіють цією нотацією, опанувати ще й лінійне нотне письмо та виправити за його зразком недосконалу *крюкову* систему.

⁷ Досить нагадати, наприклад, переслідування *скоморохів* і безжалісне нищення їхніх інструментів у 30-х рр. XVII ст., 1649 р. і пізніше (див.: Адам Олеарій. *Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно*. Санкт-Петербург 1906, с. 325–326).

⁸ Це зафіксовано, зокрема, у *Лексиконі* Памви Беринди 1627 року, над яким автор працював понад тридцять літ, включивши лексичний фонд XVI ст.: *Мустика* — *співаки*

хорового співу, автор вдається до порівняння його зі звучанням музичних інструментів — труб, гуслів, флейт та ін. Він високо оцінює інструментальні ансамблі та акордову злагодженість, за красу звучання цілого. Саме тому, на його думку, не слід боронити людям розважатись на дозвіллі грою на музичних інструментах замість співати сороміцьких пісень: *Я кажу, що дозволив би нині світським людям у домах своїх краще б на музичних інструментах в час радості Бога хвалити, аніж лихословити й сороміцьких пісень співати на весіллях або надаремне злословити, сваритися, заводити бійки* (арк. 24 зв.).

Треба зауважити, що за умов офіційного переслідування скоморохів та нищення їхніх інструментів ці твердження були не тільки відважними, але й небезпечними, а тому можуть свідчити про досить високе становище їх автора⁹.

Але кульмінацією прихильних висловлювань про інструментальну музику є невеликий абзац у трактаті (можливо спогад автора) про власне незабутнє враження від гри оркестру в якомусь храмі, куди, як він каже, з охотою повів би і свого читача: *Хотів би привести вас у таке місто, якщо б це було можливо, де побачив би і ти, як всілякі скрипки і всілякі флейти звучали так прекрасно і в такій злагоді, як ніби одна душа: це пісня ангелів і архангельського владику веселить* (арк. 28).

Автора захопило гармонійне та красиве звучання ансамблю, і він вважає це однією з найголовніших передумов естетичної та етичної сили музики. У зв'язку з цим він пояснює, яким повинен бути хоровий спів, орієнтуючись на *київське пініє* як зразкове та досконале: щоб голоси були акордово узгоджені (мали *согласіє*), а звучання щоб було лагідним, спокійним і прозорим (*умильно, тихо, яснозрачно*). Тоді виразно проступатиме у співі образність словесного тексту. Так поступово і всебічно розкривається поняття *мусикія*.

Мусикія — це мистецтво звукової узгодженості, незалежно чи між інструментами ансамблю, чи між людськими голосами в хорі. Найсуттєвішим для мусикії є гармонія, злагодженість звучання голосів. Тому цей термін у трактаті ототожнюється з поняттям *согласіє* (співзвучність) і служить для означення акордового багатоголосного складу.

албо грачі, на голоси співаючій, албо граючій (с. 104); піснь, пісенька так співана, як і гра-
ная (с. 114); див.: *Лексикон словенороський Памви Беринди / підг. тексту, вступна стаття*
В. В. Німчук. Київ: Видавництво АН УРСР 1961.

⁹ Ймовірно (якщо врахувати, що трактат створювався на початку 50-х рр. XVII ст.), слова автора торкалися однієї з розправ зі скоморохами у Москві 1649 р.

З іншого боку, *мусикія-музика* — це **наука** (віденіє, познаніє, ученіє, *граматика*) про творення співзвуч (консонансів та дисонансів, мажорних і мінорних тризвуків), про гармонізацію мелодій, про правила компонування імітаційного багатоголосся. Автор подає ширше визначення *мусикії-музики*: *Мусикія — це мистецтво узгоджености голосів та витонченого голосоведення, це певне володіння різноманітністю інтервалів, знання консонансів і дисонансів, які виявляються у відмінності співзвуч.*

Мусикія — це друга філософія та грамати́ка, яка оперує інтервальним узгодженням голосів, подібно до того, як словесна філософія або грамати́ка користується відмінками слів, їх властивостями, складами, фразами, ознайомлює та дає найменування всім цим явищам як за кількісними, так і за якісними ознаками. Так і мусикія користується звуками усіх ступенів, які надають композиції або жалібно́го, або радісного звучання (подібно до того, як у красномовстві або філософії), ваблячи слух чи то грою на музичних інструментах, чи то [співом] людського голосу зі словами, ведучи його по ступенях звуків та утворюючи при цьому найнижчий, середній та високий голоси.

Мусикія — це узгодженість у всіх родах [...], згідно з творчим задумом вона має двоїсту єдність — тексту і мелодії. Мусикія [...] прикрашає слова гарними гармоніями, звеселяє серця, наповнює душу радістю. Мусикія, подібно до того, як і грамати́ка словесна, є керівництвом для упорядкування [між собою] голосів (арк. 5 зв.–6).

Але, незважаючи на те, що автор багато уваги приділяє таким питанням, основна мета його праці – показати високі мистецькі риси партесного багатоголосся як воно склалось в Україні до середини XVII ст. Це завдання сформульоване в титульному заголовку трактату: *Про спів Божественний, побудований за правилами узгоджености голосів (виник він в Україні) [...], запопадливо зібрані тут докази, що [спів цей] гарний і справді, воістину досконалий. Кожен, хто у своєму безумстві відкидає і ганить цей хоровий спів, хай би, міркуючи, поглянув у дзеркало цих моїх пояснень, то побачив би, наскільки високовартісним є той спів, що його він ганить* (арк. 3 зв.).

Сучасну йому професіональну хорову музику України автор називає *многоголосними композиціями музичними, київським пінієм*, співом по мірі (тобто метризованим співом), акордовим, тобто *мусикійським согласієм*. У кожному з означень виділено якусь одну рису, характерну для *київського пінія*. Це багатоголосна фактура, метроритмічна упорядкованість, акордова узгодженість голосів (автор уживає термін *партесний* до *римського*, тобто західного варіанта *мусикійського* співу). У трактаті він пояснює технічну будову та естетичну силу цього співу, знайомить з його різновида-

ми — акордовим та імітаційним, а також порівнює з *тристрочним* співом, скомпонованим, на думку автора, без знання музичних правил.

Сторінки, присвячені описові та характеристиці двох різновидів хорового багатоголосся — *музикійського* — музичного (акордового) та *тристрочного* (підголоскового), є для дослідника документами унікальної цінності. Адже поки що надто мало музичних пам'яток партесного багатоголосся першої половини XVII ст.¹⁰, а збережені манускрипти *тристрочного* багатоголосся ще недостатньо вивчені, бо *кулизмяна*, тобто невменна нотація цих рукописів піддається дуже приблизному розшифруванню. Автор говорить про ці два відмінні стилістичні явища в хоровому багатоголоссі як про стабільні й цілком сформовані, що мали в середині XVII ст. загальне розповсюдження (відповідно, *музикійське*, тобто київське партесне багатоголосся в Україні та Білорусі, і *тристрочне* — в Росії).

Матеріали проаналізованого трактату, в тому й схеми гам і тонів, цілком тотожні зі схемами старолатинських підручників, переконують в існуванні давніх контактів українських музикантів із західноєвропейською теорією та практикою партесного співу¹¹. Отож, не дивно, що автор трактату *О пінії* говорить про акордово-гармонічне та імітаційне багатоголосся як про загальнопоширений, улюблений і вдомашнений в Україні професійний хоровий спів.

Перейдемо до розгляду різновидів багатоголосся, що висвітлені на сторінках трактату. По-перше, автор розрізняє два різновиди *київського пінія*: перший, коли — *всі співають одночасно звуки й ті самі слова*, другий, коли поєднуються *голоси з однаковими мелодіями* [імітація], *при цьому створюються гарні співзвуччя — лагідні мінорні, мажорні*.

Тобто багатоголосся автор поділяє на два різновиди – акордовий та поліфонічно-імітаційний спів. У першому випадку провідна мелодія доручається одному з голосів, інші її лише супроводжують, у другому — мелодія розміщується (по-черзі) у різних голосах в імітації. Останній вид багатоголосся, застерігає автор, не можна імпровізувати: він потребує попереднього обдумування та підготовки: *Або ж один голос залишиться так,*

¹⁰ Хоча в історичних документах є згадки про значне поширення партесних композицій в Україні вже з початку XVII ст., проте лише порівняно недавно вдалося знайти фрагменти кількох рукописів з першої половини XVII ст., найстаріших на сьогодні (див.: М. І. Дециця Невідомий рукопис партесних творів // *Архіви України* (1973/3) 66–68).

¹¹ Про контакти української та білоруської культур із західноєвропейськими гуманістичними культурами XV–XVI ст. див.: І. М. Голенищев-Кутузов. Украинский и белорусский гуманизм // *Славянские литературы*: Статьи и исследования. Москва 1973, с. 132–216.

як в церкві співають [мається на увазі, що інші голоси акомпанують], або ж три [голоси проводять] одну і ту ж мелодію в октавній [імітації] (арк. 8).

Імітаційну форму автор вважає складним технічним прийомом, що надає твору жвавості та стрімкості. Вартий уваги той факт, що поняття імітації передається у трактаті італійським терміном *концерт* (тобто боріння, змагання голосів) або ж слов'янським — *строка* (тобто хорова партія)¹²: *і в музичному согласії [в гармонічному багатоголоссі] чим професійніша музична форма та чим швидшого темпу, то komponується на три голоси, тобто строки, і називається концертом* (арк. 9).

Автор вважає найпоширенішою триголосну імітацію і водночас називає хорове чотириголосся самостійною хоровою одиницею, як *обичний*, загальнопоширений багатоголосний склад. Твори з більшою кількістю голосів він рекомендує komponувати як подвійні, потрійні чотириголосні хори, хоча й зауважує, що можна також komponувати і на п'ять, вісім і більше (*хоч і на сто*) голосів.

Докладний опис октавно-імітаційної фактури подається в трактаті двічі і дуже лаконічно. Оскільки в той період ще не викристалізувалося саме поняття *теми* як матеріалу імітації та не існувало спеціального терміна для нього, автор передає поняття *теми імітації* через вислів *однаковости музичних партій* у різних голосах: спершу мелодію починає *путь* (тенор), дитячий же голос імітує його у верхній октаві, низький імітує октавою нижче, а четвертий з голосів розміщується теж вище голосу *путь* і рухається з ним у терціях, квартах, квінтах, тобто контрапунктує. Ось як про це сказано у трактаті:

Питання. — Чи можна співати партію [мелодію] на багато голосів?

Відповідь. — Можна, кожна партія виконавців повинна співатися з таким же фразуванням і в такому ж метроритмі.

Питання. — А на скільки голосів?

Відповідь. — На чотири, тобто путь – правий голос, ним починають; другий, коли діти відповідають октавою вище; третій, коли найнижчі голоси відповідають октавою нижче; четвертий, коли від обох цих голосів від путя вгору співають в квартах, квінтах, терціях. Проте досконала [імітація] — триголосна (арк. 8 зв.).

¹² Треба звернути увагу, що в російських пам'ятках XVII ст. терміни *строка*, *строчное пініє* вживаються у значенні партії партесного співу. Так, творцем *строчного пінія* називають Федора Тернопільського, який прибув з Києва до Москви у квітні 1652 р. разом з іншими іноземцями, кийівськими співачками (див.: Н. Финдейзен. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.*, т. I. Москва 1928, с. 334).

Характеристику партесного багатоголосся автор дає також у зіставленні з *тристрочним* співом. Він порівнює голоси *тристрочного* співу з контрапунктуючими голосами, оскільки жоден з них не має головної, провідної теми, а всі вони *разногласують*, відгалужуючись від *пуця* вгору і вниз: *Почавшись однаково і відгалужуючись вгору і вниз від пуця в терціях і квінтах, співають різні мелодії, не маючи головної та уподібнюючись до тих* [голосів], які *доповнюють три головні голоси партесного співу, про що я казав уже раніше* (арк. 9 зв.).

Крім імітаційности, у трактаті постійно наголошується ще одна характерна риса *мусикійського* співу – акордова узгодженість голосів, їх гармонічна співзвучність, а *согласіє* київського співу автор протиставляє *несогласію* тристрочного, яке, на його думку, складене без знання музичних правил, а тому є недосконалим і потребує виправлення: *В тристрочних та демественних композиціях немає узгодженості між голосами, а є дисгармонія (хоч для невігласів приємним є сильний крик)... Але що ж то за спів, коли хор гуде, як безсловесний, бездушний орган!* (арк. 9 зв.). *Коли б хто опанував належно граматичну науку, то міг би виправити* [тристрочний спів], *звівши голоси в нотну партитуру* (арк. 7 зв.).

Імітаційне багатоголосся автор називає досконалим, але і про акордово-гармонічний спів говорить як про спів прекрасний. Він твердить навіть, що до церкви людей приваблює прекрасний хоровий спів. Тому композитори і створюють різні обробки монодичних мелодій для хору; світські люди, слухаючи і вивчаючи на слух такі багатоголосні співи, поступово готуються і до розуміння більш високого мистецтва — концертуючого імітаційного багатоголосся: *Прекрасні хорові композиції komponуються для того, щоб світські люди, які приходять до церкви заради слухання хорового співу, одержуючи від нього насолоду, поступово піднімались би і до розуміння досконалого багатоголосся, навчаючись музиці на слух — серцем і розумом* (арк. 14 зв.).

Отже, з численних висловлювань і пояснень автора можна зробити висновок, що гармонічний, *согласний* багатоголосний спів повинен спиратись на один, провідний мелодичний матеріал. Це гармонізація ірмолойних монодичних мелодій або імітаційна композиція (*концерт*), де головна тема проводиться у трьох голосах, інші ж ведуть контрапункт. З таких позицій авторові здається неправильним підголосковий *тристрочний* спів, у якому немає головної мелодії, а голоси розгортаються вільно. Таке багатоголосся автор не може віднести ні до багатоголосся, ні до одноголосся. Він пише про тристрочний спів так: *Для необізнаних він здається благозвучним, для знавців виявляється неправильним. Тому, згідно з музичними правилами,*

цей [трискрочний] спів не можна віднести ні до одноголосся, ні до багатоголосся (арк. 9 зв.).

Наведене у трактаті протиставлення *гудущого, несогласного* дисгармонічного звучання *трискрочних* співів та *яснозрачного*, акордового метроритмічно організованого *київського співу* розкриває перед нами не стільки естетичні засади самого автора, як окреслює стилістичні норми партесного співу з України, того співу, який авторові доводилося так гаряче відстоювати перед *безумними хулителями*. Треба, щоб голоси мали *согласіє* (гармонічне узгодження голосів) та творили *умильне, тихе, яснозрачне* звучання, тобто лагідне, “з повагом”, у повільному русі й “прозоре” (за своєю фактурою), отоді проступатиме в хорі виразова сила божественного тексту, виявиться гармонія слова і музики.

Що ж до негативної загалом характеристики трискрочного співу у трактаті, то сьогодні сприймаємо в цій його думці не стільки суб'єктивне ставлення до трискрочного багатоголосся представника іншої національної традиції, яка спирається на інші естетичні та технічні норми, скільки цінимо фактичний опис сучасником того давнього мелодично-підголоскового хорового співу, що його автор трактату пропонував поступово витіснити багатоголоссям партесних композицій. Для нинішніх дослідників-реставраторів трискрочних партитур з приблизних крюкових записів характеристика цього виду співу, подана у трактаті *О пінії*, робить для їхньої праці цінну послугу.

Суто практичним питанням теорії музики присвячується *третя*, незакінчена частина трактату. Збережений фрагмент знайомить читача з діапазоном у двадцять звуків-ступенів і двома сольмізаційними азбуками — *простою, дуральною* (без приключових знаків) та *бемолярною*, з одним бемолем при ключі. Оскільки запис і читання нот відбувалися за релятивною системою, то цих двох релятивних моделей було досить, щоб фіксувати звуки будь-якої абсолютної висоти¹³. Для того щоб опанувати читання нотного тексту, учневі досить було знати норми сольмізаційних перейменувань для кожного з цих двадцяти звуків. Вони й становили т.зв. двадцять *правил*, або *клявішів*, які наводить автор у трактаті.

Крім того, він знайомить читача з *тонами* (тональностями-звукорядами), які можна використовувати для настроювання голосів хору, і ті, які слід оминати. Дозволені *тони* складали, мабуть, коло повсякденно вживаних тональностей у практиці київського співу (арк. 31–34 зв.).

¹³ Докладніше про це у розділі 6 нашої книги *Київська школа музики XVII століття*.

У трактаті також побіжно мовиться і про ладотональну організацію багатоголосся. Так, твердячи, що у тристрочному співі не можна визначити головного *тону*, автор пропонує знавцям, відповідно, переробити тристрочну композицію, узгодивши її з *музикійськими правилами*, рекомендує орієнтуватись при цьому на басову лінію (з *низового гласу або строки*). Ця фраза про орієнтацію на басову лінію як основу акордової вертикалі, а також згадки про акорди *печальні* та *радостні* свідчать про виразне усвідомлення автором двох полярних ладових барв, з одного боку, та розуміння баса як фундаменту акордових послідовностей — з другого.

Загалом, говорячи про технологічні сторінки трактату *О пінії*, можна припустити, що подані тут поняття і схеми складали традиційну науку про музику у школах України (автор пише про те, що подає ці відомості *яко обично*, тобто за традицією, яка побутувала тут здавна).

Підбиваючи підсумки аналізу змісту трактату *О пінії*, треба торкнутися дуже важливого зауваження автора, а саме: подана у схемах звукова база є основою не лише для церковної музики (тобто професіонального хорового співу), але й для *мирських* (світських) пісень, в тому й народних мелодій. З цього зауваження стає зрозуміло, що сучасники – київські музиканти – не тільки не протиставляли професіональне мистецтво народному, а навпаки, чітко усвідомлювали взаємозв'язок цих видів музичної творчості. В цьому можна вбачати відверту настанову діячів музичної культури України на реальну взаємодію народного та професіонального, не ізоляцію цих видів творчості, а навпаки, їх контакти та взаємодію. Ймовірність цього припущення додатково підтверджує аналогічна орієнтація письменників України на зближення та збагачення *книжної* мови з мовою *народною*¹⁴. Свідченням цього служать вправи з сольмізації у підручнику *Наука всея мусикії*, багато з яких буквально насичені живими народнопісними інтонаціями¹⁵.

Ту ж тенденцію відбивають і пізніші рекомендації Ділецького: запозичити зі світських популярних пісень мелодичний матеріал для високопрофесійних партесних творів¹⁶.

¹⁴ Див., наприклад: Ф. Титов. *Матеріали до історії книжної справи на Вкраїні XVI – XVIII ст.* Київ 1924.

¹⁵ Окремі зразки наводимо у нотних прикладах 101–104 нашої книги *Київська школа музики*.

¹⁶ Микола Ділецький. *Граматика музикальна*, с. 25, 27, 53.

*Наука вся мусикії анонімного автора*¹⁷

Видатною музично-педагогічною пам'яткою є посібник теорії та композиції анонімного автора з розгорнутим заголовком: *Наука вся мусикії, аще хочеші разуміти киевское знамя і пініє согласное і чинно сочиненное*¹⁸. *Наука* — ґрунтовний посібник з музичної грамоти, сольмізації та початків композиції в жанрі партесного співу, який виявляє прямі зв'язки з латинськими посібниками, але в той же час має показові українські особливості. Так, на початку автор знайомить учня з ритмічними вартостями нот та двома різновидами їх написання — **київською** чорною квадратною нотацією та **італійською** — білою круглою нотою. Вартості нот він починає з цілої (такт), а далі доводить їх до шістнадцятих і тридцятьдругих. При цьому зауважує, що дробити ритм ще на дрібніші вартості вже не практично, бо тоді не можна буде виконати їх ні голосом, ні на інструменті.

Вивчення ключів обмежує трьома хоровими різновидами: ключ **F** — для баса, ключ **C** — для обох тенорів, альтів і дишканта, ключ **G** — для високого дишканта. Подібно як і західні автори, пропонує сольмізаційні назви для двох основних звукорядів — *дурального* (без приключових знаків) та *бемольного* (з одним бемолем при ключі). Автор *Науки* застерігає, що *больше сих клявишев* [ключів] *во всем мусикійском согласном пінії не пишеться*. Закінчує розділ елементарної музичної грамоти ознайомленням з павзами (паузи) — *на сих молчати треба*. Для найменування різної тривалості автор використовує слав'яно-латино-польську термінологію: *ес* — це павза півноти, *една, друга, треця* — це павзи для відповідно більших тривалостей — цілої, двох цілих, трьох цілих нот, тоді як павзи менших тривалостей мають ті самі назви, що й відповідні їм ноти — *чвартка, полчвартка* (для вісімки) та ін. Подається також нота великої тривалості (відповідає латинській бревіс) у двох варіантах — дводольна містить дві цілих ноти, тридольна — три цілих ноти, що вказує на стару традицію їх різного часового вмісту.

У розділі про основи гармонії подаються численні схеми, таблиці, нотні приклади, які служать для опанування тональностей-звукорядів, побудови акордів як у вузькому, так і в широкому розміщеннях.

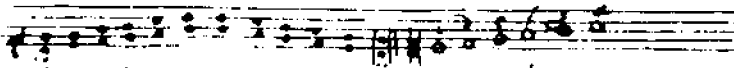
Наводяться розгорнуті каденційні звороти з незмінним використанням ввідного тону (як цілком сформовані ладофункціональні формули).

¹⁷ О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*, с. 305–308.

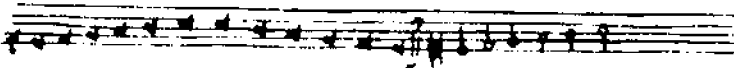
¹⁸ РНБ, ф. Толстого, № 116 (в книзі *Київська школа музики* помилково надруковано ф. Титова, примітка на с. 305 (ред.).



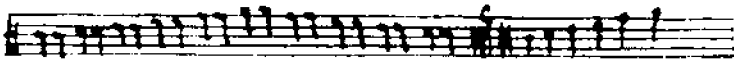
мѣсти . кїевское знамя . мѣсто не рога
 мѣсто . нѣмѣ роженное . Прѣжде вразуми
 ть воѣ ума . аше спойменовѣ . знамено
 вѣннѣ . еже вѣдвизаѣ гдѣ гразѣмо вездѣ
 шѣрацающе и горѣ и кнѣзѣ погнѣлѣ и хѣ
 гисорѣ и корѣ шѣстѣе . и хѣ разѣмѣ по
 долѣ . въ оуношенѣи рѣки . и кнѣзѣ опѣща
 гмо и пакѣ вѣрхѣ хожденѣе . и хѣ гдѣ гдѣ
 пакѣ пѣчорѣ вѣдѣмѣ еице нѣтъ римская .



ѣ р м ф с л
 гнѣца есѣкѣ азѣвѣка томо знаменѣю . кїевскому
 єдиноумѣ вонѣстѣи . рѣкѣ и вѣрхѣ . или долѣ нѣтъ пакѣ
 и менѣма пѣчорѣ вѣдѣмѣ еице .



пакѣ же дѣтѣ и кнѣзѣ . или горѣ вонѣстѣи рѣкѣ гдѣ мѣи
 тѣрѣтки . и хѣ чѣтырѣ вѣтѣктѣ пѣчорѣ вѣдѣмѣ еице .

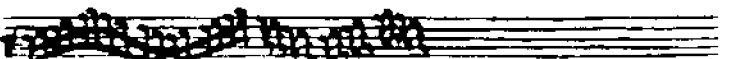


ѣ р м ф с л
 и знѣхѣ дѣтѣ вѣдѣвѣши . кѣмѣко пѣтѣ и корѣ гдѣ . и хѣ зѣ
 ко дѣвѣгнѣтѣи пѣрѣтѣ . мѣцѣно гѣрѣтѣи гѣмѣнѣи осѣтѣ
 а гдѣ . єдиномо гѣи гѣоуѣ гѣвѣзѣ . пѣчорѣ вѣдѣмѣ еице .
 или пакѣ



гѣвѣтѣи гѣи гѣоуѣ гѣвѣзѣ . єи . вѣтѣктѣ пѣчорѣ вѣдѣмѣ еице .

м
 цѣ



и хѣ кѣмѣко вѣдѣвѣши гѣвѣтѣи єдиномо єбѣго вѣнѣтѣ .

Оригінально пояснюється знак діеза: *Иді же сіе будет написано, тамо в жалости глас іспуцати і піти тихо, в полноту*¹⁹.

Про тісний зв'язок автора *Науки* з народнописенною творчістю України свідчать численні приклади (на десяти сторінках рукопису) сольмізаційних вправ, що переважно ґрунтуються на багатому й виразному мелосі.

Починаються ці вправи з гам у різних ритмічних вартостях, далі пропонуються різні художні етюди зі складними поєднаннями ритмів, метрів, підстановкою ключів, секвенційних побудов, а також синкоп і павз. Ця унікальна добірка сольмізаційних етюдів, чимало з яких є розгорнутими аріозними композиціями, ставить перед учнем складні технічні й художні завдання — оволодіти надзвичайно високим рівнем вокальної та сольмізаційної техніки:



Порівняння цього посібника з латинськими дає можливість виявити оригінальність викладу, його суто практичну спрямованість і без спеціальних теоретичних розмірковувань. У ньому наголошуються дещо інші теми, подається ширший матеріал, ніж це було у працях Себастьяна Фельштинського та Йогана Шпангенберґа. Зв'язок зі старолатинською теорією музики зводиться до використання трьох традиційних звукорядів (*дурального, бемолярного та фікта*), того ж хорового діапазону — від Г великої октави (цей звук позначено грецькою літерою гамма) до е другої октави, системи сольмізації. Але вказані теми, обов'язкові для величезної кількості латинських посібників музики, подаються в *Науці* стисло, раціонально, що дає змогу учневі якнайшвидше оволодіти практичними навичками, необхідними виконавцю-хористу та реґентові-композитору.

¹⁹ Специфічну перехідну нотацію, представлену в цьому посібнику, докладно розглядаємо в розділі 7 нашої книги.

102



103

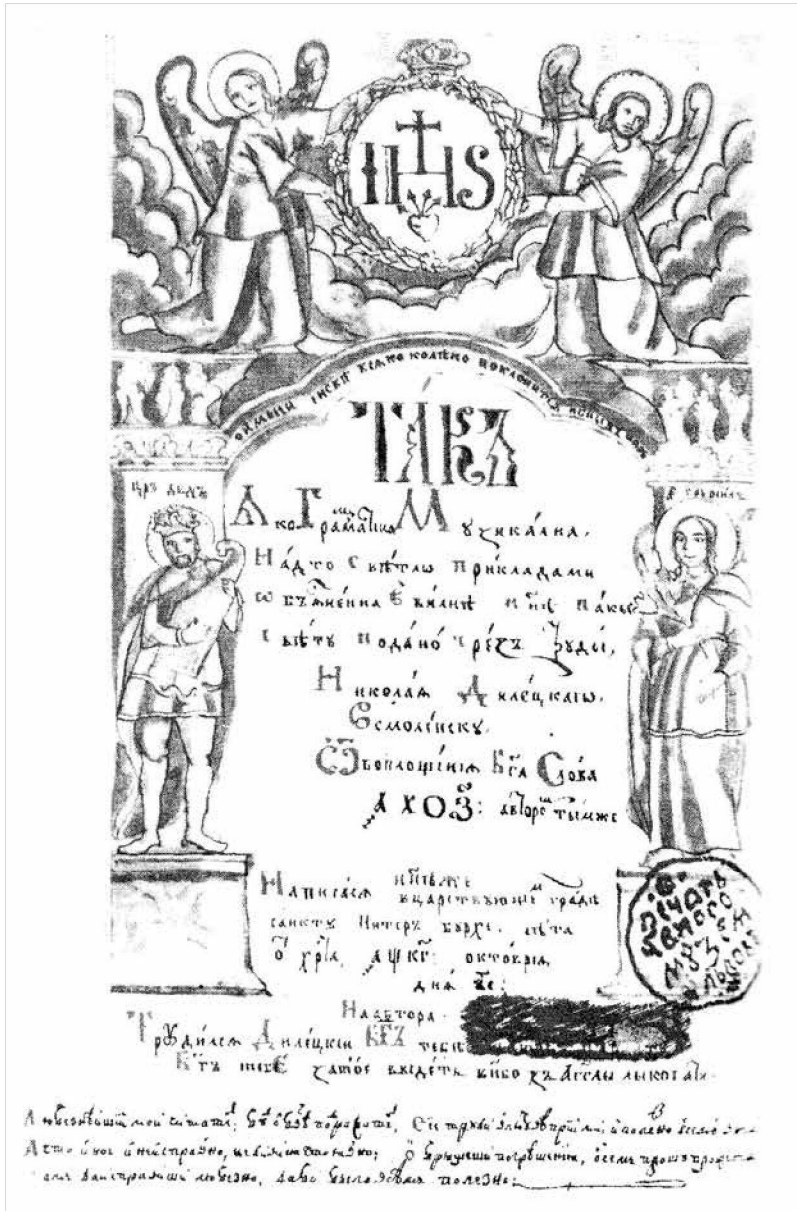


104



Автор *Науки* використовує різнонаціональну музичну термінологію: терміни грецького, латинського, церковнослов'янського походження чергуються з польськими та українськими новотворами. Трапляється, що автор розгорнено тлумачить той чи інший іншомовний термін, як-от: *Сий клявиши бемулярний зоветься того ради, еже к нему приписується римське слово b [тобто b].*

Практична спрямованість вживаних в Україні посібників зумовлена бажанням доступніше пояснити терміни або замінювати їх образними еквівалентами. Мабуть таке походження мають назви деяких тривалостей нот: *в'язаная* (вісімка з хвостиком у вигляді зав'язі), *двов'язаная* (шістнадцятка) та ін. Більшість цих термінів використає у своїй праці Ділецький. Отже, слов'янська і латинська музична термінологія складає у *Науці* основу, на яку накладаються новотвори з тогочасної розмовної мови.

МИКОЛА ДІЛЕЦЬКИЙ І ЙОГО ГРАМАТИКА МУЗИКАЛЬНА²⁰

Титульна сторінка автографу 1723 року

²⁰ О. Цалай-Якименко. Київська школа музики, с. 311–327.

Микола Павлович Ділецький — славетний композитор, музичний теоретик, що узагальнив композиційні закономірності партесного багатоголосся, чільного жанру музичного Бароко, видатний педагог-реформатор музичної освіти на всьому обширі східної Слов'янщини. Найвидатніша і найвідоміша його праця — *Граматика музикальна*. Вважав її аналогом *Граматики словенської*, маючи на увазі, очевидно, епохальну *Граматику словенську* Мелетія Смотрицького, видану 1619 р. у друкарні віленського братства, що знаходилася у маєтку Богдана Огінського у місті Єв'ю неподалік Вільнюса. Будучи киянином, створив першу, *обширну* редакцію свого трактату у Вільні — відомому центрі східно-слов'янської культури. У Смоленську склав *меншу* редакцію тієї ж праці (1677), а згодом у Москві зробив переклади обох редакцій своєї *Граматики на словенський діалект* — міжнародну книжну мову східнохристиянського світу, слушно передбачаючи всезагальне розповсюдження своєї праці.

М. Ділецький як педагог-реформатор європейського масштабу збагатив і демократизував традиції музичного виховання, які склались в Україні, зокрема, у практиці братського шкільництва, створив диференційовану систему загальної та спеціальної музичної освіти. Він безуспішно намагався опублікувати свій просвітницький трактат, а тому все своє життя власноручно створював рукописні копії *Граматики музикальної* задля потреб навчальної практики та залучав до перепису своїх учнів.

Закладена Ділецьким національна музично-педагогічна система забезпечила злет музичної культури у наступних поколіннях. Ділецький і його школа забезпечували добре вишколеними кадрами співаків, регентів, хорових колективів і композиторів, переконуючи своїх учнів іти в краї *сего ученія іскусні не вчитися, а вчити інших*.

Ділецький був високо освіченою людиною, знав декілька мов, володів писаним словом, у тому числі віршовим, був людиною великої суспільної душі, вважав працю вчителя місією: *Пам'ятай і на тоє, жем тобі подал десять талантов, жебис і другим оних узичал, хоч їм пишучи, хоч даючи до переписання; жебис не бул прировнаний євангельському слугі злomu, котрий талант пана свого закопал в землю [...]. Міючи приклад з мене, что я чинилем і як я на хвалу Божию працювал, ти не лінись практиховать, яко я в поданню сеї мої Граматики працювал, а так веспол зо мною од Бога за плату в небі і тут отримаєш [...]. Море не пребранное, то відаєш, хоч би не бочками, але чопами так великими, на 10 000 000 000 000 000 сажен огромними черпал, не вичерпаєш води; так і музики, і кожної науки, од Бога даної; для того не жалій і другим*.

Талановита особистість, високий професіонал самовідданою посвятою свого життя, праці на педагогічній ниві забезпечив чи не найвище

піднесення музичної педагогіки на всьому східнослов'янському обширі і щодо цього він не має в нашій країні аналогів ані в подальші віки, ані в нашому сьогоденні.

У життєписі й творчості М. Ділецького залишається чимало білих плям. Зокрема виникає немало питань щодо визначальної праці його життя — *Граматики музикальної*. Поки що головним джерелом для дослідників творчості М. Ділецького залишаються збережені списки його трактату та хорових творів²¹. Але й цих нових матеріалів виявляється поки що достатньо, щоб скласти виразніше уявлення і про його життєвий шлях, і про працю над *Граматикою музикальною*, і про форми впровадження її у педагогічну практику. Кожна з нововідкритих пам'яток може призвести не тільки до певних корекцій, а й до перегляду деяких, нерідко гіпотетичних, тверджень, які склалися навколо М. Ділецького. Видання українською мовою автографу *Граматики музикальної* дало змогу не тільки поставити, але й розв'язати чимало питань ділецькіани, зокрема тих, що стосуються його особи, характеру праці над *Граматикою*, обставин, серед яких йому доводилось працювати, а також його життєпису, який нині вже можна вписати у значно ширші простори — і часові, і територіальні (зокрема, встановлення більш імовірних дат його народження і смерті).

Сьогодні дослідники єдині у своїх високих оцінках змісту головного науково-дидактичного твору Ділецького — його *Граматики*. У різних редакціях і варіантах цей трактат має один зміст.

Проте нововідкриті списки *Граматики* дають можливість поставити низку додаткових питань, у тому й автобіографічного характеру, як, наприклад, щодо праці автора і над цим трактатом, і над його перекладом та пристосуванням до різних національних традицій, до того чи іншого рівня суспільної готовності сприймати це реформаторське вчення. Особливу вагу має факт факсимільних публікацій автографу та авторизованого рукопису (надалі будемо вживати ці визначення як терміни), адже в них представлено не просто авторський текст, а ще й «рукописна матерія» самого творця, не кажучи вже про високу достовірність нових фактів, які містять його авторські манускрипти.

²¹ Зі середини 1960-х рр. настає період особливо інтенсивних досліджень, пов'язаних з творчістю Ділецького, в результаті чого вперше з'являються друком його твори: 1970 р. у Києві було видано факсиміле україномовного автографу — *Граматика музикальна* (підготувала до друку О. Цалай-Якименко), 1979 р. у Москві побачило світ інше факсимільне видання авторизованого рукопису *Идея грамматики музыкальной* у перекладі самого автора на словенський діалект (підготовка до друку й дослідження В. Протопопова), 1981 р. у Києві видано найповажнішу добірку хорових творів Ділецького (підготувала Ніна Герасимова-Персидська).

Саме такі питання й будуть предметом нашого подальшого розгляду головним чином на основі факсимільної публікації Львівського рукопису²².

Опис рукопису

В архівах і бібліотеках виявлено понад 20 рукописів музично-теоретичного трактату Ділецького. Серед них особливу увагу привертає список *Грамматики музикальної* 1723 року, яка зберігається у Національному музеї у Львові (F 87/510804). Цей рукопис є автографом, на відміну від авторизованого списку, переписаного Васи́лієм Резанцем, до якого Ділецький вписав нотні приклади і слова під ними та поставив свій підпис²³.

У рукописі 47 аркушів (31x20,5 см), оправлених у тверду обкладинку кінця ХІХ ст. Як вказують водяні знаки, папір рукопису амстердамського виробництва 1719–1723 рр.²⁴ Аркуші зшиті по чотири в кожному зошиті. Обидві сторінки титульного аркуша мають декоративне оформлення. На першій містяться рамка з текстом заголовка та вірш.

У верхній частині рамки на тлі хмар зображено двох ангелів, які тримають лавровий вінок, у центрі якого латинська абрєвіатура ІHS²⁵ з хрестом та серцем, пронизаним стрілами. Це зображення спирається на хвилясту арку, в якій уміщено такі слова: «О имени Ис[ус]о]вѣ всяко колѣно поклонится небесныхъ и земныхъ [и преисподнихъ]» (посл. ап. Павла до Филип'ян, 2, 10). Нижче вміщено фігури царя Давида з псалтерієм та архангела Гавриїла з ліліями. Між цими фігурами під аркою розміщено заголовок трактату, написаний дрібним півуставом чорно-сірим чорнилом, початкові літери писані циноброю:

ТАКЪ
Яко Грамматика Музикална,
надто свѣтло прикладами
объясенна в Вилнѣ нинѣ паки
свѣту подано чрезъ труды
Николая Дилецкаго
в Смоленську.

²² Манускрипт автографу 1723 р. прийнято називати *Львівським рукописом* (за місцем його нинішнього зберігання). Перші спроби вивчення автографу та його опис почалися 1966 р. під безпосереднім керівництвом акад. Івана Петровича Крип'якевича.

²³ РГБ, зб. Моск. Дух. ак. (ф. 173), № 107.

²⁴ За висновком авторитетного львівського палеографа і дослідника водяних знаків паперу Ореста Мацюка.

²⁵ Популярне скорочення імені Ісус за першими трьома літерами в грецькій мові в латинській інтерпретації; у римо-кат. Церкві тлумачиться також як *Iesus Hominum Salvator* — *Ісус спаситель людства* (абрєвіатуру розкрив Ростислав Паранько — ред.).

От воплощєнія Бога Слова
 1677 автором тымже
 нинѣ же
 Написася в царствующем градѣ
 Санктъ Питеръ бурхе лѣта
 от Христа 1723, октовріа
 дня 12.
 На автора
 Трудился Дилецкій БОГЪ тебѣ заплатитъ
 Богъ тебе за тоє введетъ в небо зъ Ангелы лыковати.

Внизу першої сторінки поза титульною рамкою вміщено вірш, писаний тією ж рукою, але дрібним скорописом, чорнилом з жовтим відтінком, яке використане у другій половині рукопису:

Любезнѣйший мой читател, буд(ь) о Б(о)зѣ подражател(ь).
 Сіє труди в любви приими и полезно всему внемли.
 А что иное и неисправно, не дивися, что явно,
 Обрящєши погрѣшенія, о семъ прошу прощєнія
 Самъ да ісправиши любезно, даби било всѣм полезно.

Зворотний бік першого аркуша теж охоплений рамкою. У верхній частині зображено Бога-Отця, Бога-Сина і Бога-Духа (голуб). Нижче на тлі променів, що ллються з небес, вміщено розгорнуту книгу і нотний зошит. На лівому боці книги напис латинською мовою, на правій — переклад польською мовою. У нотному зошиті кантичкового формату на п'ятилінійному стані записано мелодію в скрипковому ключі з підтекстовкою: *Воспойте Господєві, Господєві*.

У нижній частині рамки зображено ангелів-музик з лютнею, дудою, кларнетом, басолею, бандурою і співаків з нотами. Внизу на виокремленому малюнку зображена панорама Петербурга з написом «Sanct Piter Burg 1723».

У рукописі схеми з теорії музики та кількасот нотних прикладів. Текст рукопису написано одним почерком українським скорописом. Інколи трапляються короткі латинські вислови (арк. 29 зв.–30, 35, 38–39, 44 зв., 46 зв.), вірші українською (арк. 1, 35 зв.) та польською (арк. 35, 38–39, 44 зв.) мовами. Польський текст знаходимо також у назвах кількох пісень (арк. 13, 40), а польські назви деяких інших пісень подані українською абеткою (арк. 2, 13 зв., 25–26). У перекладі польською мовою наводиться уривок з книги *Жезл* (арк. 43–44).

З трьох мов, якими користується Ділецький у своїй *Граматиці*, найдосконаліше володіє українською. Про це свідчить великий запас слів,

правильна тогочасна орфографія, граматичні форми. Польською мовою автор володіє добре, але постійно у лексиці вживає українізми, словотвори, польські слова в українських мовних формах. Латинські тексти подає польською графікою, інколи й українською, зберігаючи при цьому правильну вимову.

Рукопис трактату Ділецького складається з двох розділів: перший містить основний теоретичний матеріал і має форму підручника (арк. 2–35). Другий починається з аркуша 36 і завершується 46-м, його названо *Конклюдзією* і є доповненням до підручника та містить додаткові матеріали (про краківські друкарні, церковно-музичну полеміку в Москві, уривки з книги *Жезл*, вірші). Наприкінці 46 аркуша зображено голівку ангела, над яким вміщено латинський текст «*Dabit interpretationem organum AMDG. Amen*»²⁶.

На останньому 47-му аркуші подані *Абецадло*, *ключі необикновеннії про пам'ять* і якась музична тема, проведена у трьох тональностях (без словесного тексту).

Ділецький поділив свою працю на кілька частин²⁷:

| | | |
|---|---|---------------------|
| <i>Часть первая:</i> | <i>О мусикії</i> | (III, 3). |
| <i>Часть вторая</i> ²⁸ : | <i>О літерах фундаментальних</i> | (IV, 4). |
| <i>Часть вторая:</i> | <i>О конкорданції</i> | (X, 9). |
| [<i>Часть третья</i>] ²⁹ : | <i>До самих мосї інтенцій приступуючи регул</i> | (XVI, 15). |
| <i>Часть четвертая</i> | <i>Снисхожденіє</i> | (XXI–XXXIV, 19–33): |
| | <i>Регула мікста</i> | |
| | <i>Регула хораліс</i> | |
| | <i>Регула натураліс</i> | |
| | <i>Регула дудаліс</i> | |
| | <i>Регула каденціаліс</i> | |
| | <i>Регула фундаментальная</i> | |
| | <i>Регула контрарія</i> | |
| | <i>Регула атексталіс</i> | |

²⁶ Інтерпретацію дасть орган на більшу Божу славу. Амінь (*перекл. Ростислав Паранько*).

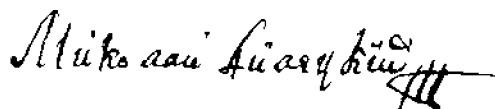
²⁷ Поклики на сторінки даються за виданням *Граматики* 1970 року: римські цифри вказують на сторінки фотокопії оригіналу, арабські — на сторінки транскрипції тексту.

²⁸ У рукописі двічі повторюється нумерація другої частини, п'ята частина помилково названа першою.

²⁹ Ця частина не має виділеного підзаголовка, подаємо перші слова тексту.

| | | |
|-------------------------------------|--------------------------|---------------|
| Часть первая ³⁰ : | О контрапунктах | (XXXIV, 33). |
| Часть шестая: | О речах, запомнялих мною | (XLII, 44). |
| До чительника | | (LXVIII, 65). |
| Предисловіє до ласкавого чительника | | (LXIX, 67). |

Перший розділ рукопису закінчується власноручним підписом автора: «Зычлывыи приятель і слуга Миколай Ділецький пр»:



(manu propria — рукою власною, традиційна аббревіатура в латинській мові). Нижче підпису вірш:

*Будет той, которій контент будет здання моего,
Аще же не контент, да подасть что льпшого.*

Другий розділ праці Ділецького — *Конклюдзія* — містить додаткові матеріали, як на це вказує і сам автор: *По доконченню тої моєї Граматики здарилося мні за річ слушную зоставить нічто паперу для річей нікоторих, от мене запомненних і ежели чего в так коротком часі пишучи єї запомнил, хоч мало чого, і то хіба для лучшого і яснійшого твоего ввідомлення, бо вже там все в ней, что належить до музыки, найдеш. Тут хочу єще приложить* (арк. 36).

Перший розділ підручника Ділецького за змістом поділяється на основи сольмізації та правила композиції. Про це автор повідомляє читача вже на початку трактату: *Не так обширне, яко нігдись в Вільні писалем Граматику мою, менше тепер розділвши ю надвоє, прекладаю на фундаментального і на формального (яко й там) музыка* (арк. 2).

Правила композиції Ділецький називає *регулами моєї інтенції* і запевняє, що ними можна пояснити техніку композиції його часу: *Зоіль ніякийсь, простак зайзрить граматику мою, речет так: — “Иж в той і той граматиці, котруюсь когдась виділ, — иж там суть фуґи пієнкне, а не вім, през которіє способи такіє”. Иж будеш відать, през которіє то суть уформовані. А чи мало ж тих фуґ і концертвов єсть на світі? Єднак не може бить, хіба през тіє регули і способи, котріім вишшей подал* (арк. 34).

З тексту рукопису отримуємо відомості про педагогічні методи Ділецького, про його ставлення до сучасної йому музики, до просвітительської

³⁰ Див. вище примітку 28.

діяльності його учнів: *Ділай же против того, яко хочеш на сіє моє вираженне. Вім, же не будеш гулять в своєї отчизні, уваживши мою* (арк. 40 зв.).

У Граматиці наводяться безпосередні бесіди з учнями, передані живою, народною мовою: *Питаєшся мене, чи може добре кто компоновать ноти, не вміючи грать на інструменті? Отповідаю, виборне може. Єдно ж не досконале, а то в том, иж діезисов, где їх власне мієть вживать, не будет відать. Але єднако 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 органіста компонуєт, бо то не до него (но до цесарію) належить; єго єст власность грать єму річи поданіє, композиторов — компоновать. Тобі досить будет до компонування, когда будеш знать на інструменті, где стоїть діезис, где бемоль. Тут уважай себі, чи ліпше іграть, а не знать літер і клявишов досконале, чи ліпше знать клявитуру, а не іграть добре для невживання частого. Яко писар пише пієнкне і характер мієт слічний, перепиєует чужи сенс, а сам оного не тілько не положить з голови своєї, але й готового не знаєт* (арк. 34 зв.).

Висміюючи неуків і злостивих читачів (переважно у віршах), Ділецький наполегливо їх перевиховує: *Єсть таких немало, которіє старих абецадл музичьких держаться і ведлуг оних співають. А то зле, потому иж не знають, яко співаються [...], а упираються [...] Знаєши, яко й абецадла не разом єсть зложені, так і ноти: вперед єдин подал “ут – мі – соль”, а другий “ре – фа – ля” і далей. Питайся о том біглих музикантов, тоє ж тобі самое скажуть. А ти усмотрися в старіє абецадла, в которих так написано — “с фа ут” (я й сам учился, леч же виділем зле, старалем ся о поправі досконале оних), в моєм леч “фа соль ут” і знову “г соль ре ля”. І мовиши, же то зле і місто подяковання лаєши. Добре написано: “Дурного учить — козла доїть”. А яко ж, питаюсь тебе, мудряче, будеш тую фантазію, которая єсть такая, ежели будеш співать, разві так, по-твоєму, співатимеш? То є твоє глупство зрозумієш і тіє фафаки з дурального, когда тую фантазію бемолярную преведеш на дуральную* (арк. 45).

Своїх учнів Ділецький намагається виховати сумлінними і чесними в роботі: *Хочу предложить способ майстром до ученія дітей. Впред упоминаю учителя, жеби оним показал на руці (бо рука мієт п'ять пальцов, яко й музика п'ять ліній) много єсть літер музикальних. А так жеби себі впред научились на руці й лініях ведлуг клявишов, где стоїть А, где В, где С, где D, где Е, где F, где G. А так їх мієш питати, жеби німало не мислячи, когда спитаєши, что на том і на том місцю стоїть, якая літера, жеби тобі отповідали. І научи, як з літери на літеру виспадать, потом, когда тоє*

будет уміть, научи їх, что есть музыка, і велиорака, потом оним покажи, котріє родить ноти літера А і ініе. Потом покажи, которая нота вдол, которая вгору... Когда той простий клявиш зрозуміють, где стоять літери, покажи уже на той час як пишеться такт, як полтакта, як чвертка і далей. Тоє гди зрозуміють, на той час напиши їм драбину, впрод в тактах, потом в полтактах і далей. А так щире з ними поступивши, і тобі не наддер тяжка праця будет, і от Бога нагорода, і от людей похвала, і от дисципулов самих тих вдячність і тобі будет (арк. 41).

Зі сторінок рукопису чуємо голос палкого, дошкульного полеміста, а водночас терпеливого й сердечного педагога, що говорить з учнями живою барвистою народною мовою.

Ми бачимо постать Ділецького, людини сильного характеру, живого і ясного розуму, який пристрасно й послідовно виховував нове ставлення до музики, як до науки визвольної, похвальної, якнайпохвальнішої.

Перед нами постає Микола Ділецький як великий реформатор нашої музичної педагогіки, як речник відродження музики перехідного періоду в історії української культури.

ПОСЛІДОВНИКИ МИКОЛИ ДІЛЕЦЬКОГО

Вплив і авторитет М. Ділецького в галузі музичної освіти можна порівняти з педагогічним авторитетом видатного італійського педагога XVIII ст. падре Джованні Батіста Мартіні (1706–1784). Було створено потужну педагогічну школу, через яку пройшли численні кадри музикантів, зокрема композиторів. Сформульовані Ділецьким основи професійного виховання молоді на основі акапельного хорового співу стали провідними для нашої музичної педагогіки протягом майже ста років з часу написання *Граматики музикальної*. Цей підручник використовувався і безпосередньо, і у трансформованих варіантах, що їх створювали педагоги-практики. Так, у 1763 р. рукописом *Граматики музикальної* (автограф 1723 р.) користувався київський студент Панкратіїв, *богослов і композитор разних концертів*, а згодом для практичного вжитку — *слаганія нот партитурних і концертів* — посібник придбав священик Самуїл Блонський³¹.

³¹ У публікації 1970 р. помилково надруковано “Василь Блонський” і ця помилка повторена у книзі *Київська школа музики XVII століття* (ред.).

Михайло Березовський: Буквар і Граматика

У 40-х рр. XVIII ст. в рукописних списках поширюється двочастинний підручник *Буквар і Граматика* Михайла Березовського³², який створив власну “транскрипцію” праці Ділецького, надавши викладові навчального матеріалу більшої стрункості і наситивши іншими музичними прикладами, очевидно, з власних композицій. Поява подібних переробок свідчить про усталеність у педагогічній практиці методичних засад, які сформулював і апробував ще Ділецький. Михайло Березовський, як і весь рід Березовських, походив, мабуть, з Новгород-Сіверщини³³ і, найімовірніше, перебував у родинних зв'язках з батьками композитора Максима Березовського.

Підручник М. Березовського відрізняється від трактату Ділецького, зокрема, систематичнішим згрупуванням розділів за тематикою. Автор рекомендує учневі насамперед те, що треба *твердо в пам'яті держати*.

М. Березовський, на відміну від М. Ділецького, у своїй праці жодного разу не згадує імен композиторів, не називає навіть Ділецького, хоч його праця повністю ґрунтується на славетній у той час *Граматиці музикальній*, на “винайдених” Ділецьким правилах, на вперше встановлених ним фундаментальних музично-теоретичних поняттях і термінах. Цей факт, можливо, зумовлений якимись невідомими, але цілком конкретними причинами³⁴. Особливо підкреслює М. Березовський потребу узгодження абсолюту й релятиву в методиці співу з нот. Він наголошує, що абсолютна нотація і релятивна сольмізація мислимі лише в нерозривній єдності: *літери [...] А, В, С [...] самі по собі не можуть розуму іміть, аще не будуть приложені к іменованим нотам, которіє пишуться тако — ут, ре, мі, фа, соль, ля; [...] а названі ноти самі от себе не можуть стоять, когда не будут приложені к више обявленним основательним літерам*.

Загострення цього питання (про взаємозумовленість релятиву й абсолюту) свідчить про те, що М. Березовський усвідомлював обмежені можливості виховання винятково на релятивній основі. Це варто наголосити, оскільки проблема залишається актуальною і в наш час.

У першій частині — *Букварі* — М. Березовський викладає основи музичної теорії та сольмізації, у другій — *Граматиці* — демонструє систему композиційних правил. Автор дотримується традиційного поділу видів музики на вокальну й інструментальну, на духовну й світську, підкреслює

³² РГБ, Музейное собр., № 729; ГИМ, собр. Забелина, № 168.

³³ В. Л. Модзалевский. *Малороссийский родословник*. Київ 1908, с. 1–2.

³⁴ Цілком можливо, що М. Ділецький теж міг зазнати репресій, як це сталося з Ф. Прокоповичем.

спільну для них мету – емоційно впливати на тіло й душу людини. У цьому М. Березовський теж залишається послідовником М. Ділецького.

Засвоєння ритму й метру рекомендує вправляти співом гамоподібних вправ у різних ритмах, з тактуванням рукою у дво- та тридольних розмірах, а також на 6/8 (цей розмір, зауважує автор, треба диригувати *на два*). Так вимальовується раціональна методика початкового виховання, суть якої полягає в цілісному засвоєнні основних знань і вмінь: абсолютно-релятивної сольмізації, метроритму, розвитку голосу.

Наступний етап — вивчення нотних символів, пов'язаних з багатоголоссям. Це сім позицій ключів на нотному стані, павз як знаків включення чи виключення окремих партій з багатоголосної фактури, організація вертикалі у *веселі й печальні* акорди, розуміння дієзних і бемольних альтерацій, поява яких у нотному тексті потребувала *отміни* релятивних символів. Цей матеріал становив той оптимальний обсяг знань і вмінь, який був потрібний для учасника багатоголосного хорового колективу. Подальше вдосконалення знань учнів (крім суто вокальних завдань, яких М. Березовський, на відміну від М. Ділецького, спеціально не торкався) полягало у практичному освоєнні складних нотних текстів, особливо у звукорядах з багатьма приключевими знаками. Автор подає довідкову таблицю специфічних сольмізаційних моделей для повного обсягу (дванадцяти) звукорядів. Нею повинні постійно користуватися і хористи, і композитори-початківці.

Друга частина посібника Березовського складає курс композиторського “ремесла”. Тут демонструються моделі різних видів імітаційної техніки, йдеться про те, як розумно їх застосовувати, перелічуються заборони, чого не можна допускати. Це або правописні огріхи, або явища, які призводять до порушення естетичних нормативів. Наприклад, погано, коли твір закінчується не в тому ладі, в якому почався, погано також, якщо виразовість музичного тексту не узгоджується зі словесним. З мотивів незадовільного звучання забороняються послідовності паралельних квінт. Педагог не рекомендує майбутнім композиторам вживати неприродні для хористів реєстри. Очевидно, це був перелік найпоширеніших огріхів композиторів-початківців. При цьому автор застерігає від догматичного використання правил, постійно наставляє учнів на творчий пошук, підкреслює залежність успіхів у творчості й навчанні від обдарування й працьовитости: *Твореніє пінія єсть вимишленіє, проісходящее от ума і от ученія, ібо кто не навикнув іли несовершено научивийся [...] никогда может совершенним творцем бити.*

На цю тему подає численні зауваження, як-от: *в том творца наміреніє і воля лежить; више предложеніє образи [...] надлежить єму не всегда*

такових точних же образів употреблять; можна всякую фантазію расширять в тмочисленних превращеніях [...] о том правила не возбраняют. Щодо цього варті уваги слова, у яких підкреслює залежність успіхів у навчанні від природної обдарованості і працьовитості: *Не всі постигають, тупим умом гоняющее сію науку, токмо ті, которим дається от Бога природний смысл і в ученії рачительность іли прилежное тцианіе.*

Правила компонування М. Березовський характеризує за їх поширенням у сучасній композиторській практиці, постійно орієнтує учня на досвід *іскусних, совершенних, а то й великих творцов пінія.* Так, кварткову секвенцію баса *везді много видеть можно, а от синкоповану імітацію — не везді сего творци в пінії употребляют, [...] ібо с трудом его писати подобает.*

Особливо рекомендує мажорно-мінорні перетворення *фантазій: на сих іскуснії творці создают і расширять своя творенія.* Радить молодим композиторам спочатку записувати свої *фантазії* на дошці, а вже потім переносити на папір, як це роблять *совершеннії творці.* *Сочиняти же мусикійское пініе без таблиці, яже латински іменується табулятура, то єсть писаная доска, не можно, но первій на ней совершеннії творці свої творенія построят і послежде на бумагу переносят.* Протчій же [...] *своя художества написуют на бумаге однократно, но хотя і скоро, однако же, яко мнить ся, несовершенно будет. И о сем дивиться не подобает, ібо коіждо свое дарование от Бога имат.*

М. Березовський, подібно як і М. Ділецький, уважав, що кожен композитор повинен досконало знати клавішні інструменти, щоб наочно усвідомлювати будову акордів, закономірності появи діезів і бемолів, оскільки вміння грати на органі полегшувало композиторові творчий процес: *Сей інструмент і великим творцем всегда болююю ползу в твореніих приносить; чего вскорє в притрудних случаях не могут от ума мненієм проізнести, тоє руками на том інструменте по клавиатуре і своему способу обрести безтрудно могут. І того ради, хотяй бити творцем мусикійского пінія, подобает (яко више речено) вся правила знати і органное согласіе разуміти [...]. Неведящей же ігральних інструментов, но разумівши букварі і правила твердо, тия могут составлять мусикійское пініе согласно, обаче не без труда, хотяцим писати красно і право.*

Вирішальною для оцінки музичного твору для М. Березовського є якість звучання. Праця його рясніє епітетами емоційного характеру: *красоти ради, красно або не тако красно, сладко; і умилительно, согласно, органно, яким протиставляється, зокрема, козлогласование (тобто драгівливе звучання трелів).* Найвища оцінка, за М. Березовським, коли твір написано

красно і право, тобто згідно з нормами одночасно і естетики, і ремесла. Існувало навіть спеціальне правило, *свой особенный чин*, коли спершу голоси розгортаються *несогласно*, а на каденції сходяться *согласными літерами і творять окончаніє пінію сладко*: *Правило противоточное*; [...] *так якби несогласно сіє правило пінія творит, однако же охотному слушателю, яко мнится, не наскучить, а добротщательному і прилежному во ученії болюшую охоту принести может [...]* *Сіє правило іним чином не полагается, кроме вишесказанних образов, то єсть в тактах, в полутаках, в четверках і в ламаних іли тоужде нотою с пунктами (чего ради й іменується противоточное), занеже точками раземлет согласіє, іди же єдин содержит літеру А, тамо другий чрез павзи первому противится, как в речах, так і нотою; обаче же по каденції (то єсть окончанию) фантазії снисходят всі согласными літерами й творят окончаніє пінію сладко.*

М. Березовський чітко систематизує багатоголосний склад на два фактурні різновиди – постійний і змінний. Перший — це *простий*, акордовий спів, другий — *концертующий*, або партесний: *Фантазія надвоє розділяється, єдна іменується концертная, другая же єстественная. Концертная сія єсть, когда не всі голоси вмісті в пінії текут [...]* *Єстественная же фантазія іменується, понеже голоси всі вместе поют.*

Але, ознайомлюючи з правилами *музикійського*, тобто концертуючого (імітаційного) багатоголосся, які давали типові зразки лінеарного руху голосів за моделями висхідності й низхідності, автор наголошував, що такі ж мелодичні явища властиві й іншим музичним жанрам — ірмолойним напівам, псалмам, пісням. І це композиторові треба *кріпко розуміть*: *Сіє правило возшественное, равно яко по нем слідущее низшественное, не только в музикійском пінії нужно суть, яко без них всякое пініє, не токмо музикійское, но ниже ірмолойное іли мирское, то єсть псалми і пісни, не может стояти. Того ради оноє, хотящему бити счинителем музикійського пінія, яко первое і последнее, что явлено о нем више, весьма крпко разуміть.*

Це свідчить, що демократична традиція взаємодії різних видів музичної творчості залишалась чинною і в педагогіці XVIII ст. Тому не дивно, що поряд із суто шкільними, *правильними* (тобто написаними згідно із правилами) музичними ілюстраціями М. Березовський наводить зразки використання збагаченого мінору, що був властивий народнопісенному стилю. Хоча це лише поодинокі приклади в підручнику М. Березовського, однак вони свідчать про настанову молодим композиторам свідомо орієнтуватись на широку інтонаційну лексику, на включення в партесне багатоголосся засобів, типових для фольклорних пластів музичної культури. Автор подає зразки мінору з альтерацією VI, VII і IV щаблів:



107



Інтонаційна чутливість педагога, наставника молоді виявляється й у тому, що М. Березовський акцентує на відмінностях у ладовому забарвленні різних мінорних нахилів (наприклад, еолійський — це мінор *печальний*, тоді як дорійський мінор — одночасно і *печальний*, і *веселий*). Він зазначає, що один і той же мажорний тризвук, наприклад, у функції доміанти, неоднаково звучить у різному ладовому контексті: у мажорі — *шумно*, тоді як у мінорі — *умилительно*. Ознайомлює з відхиленнями, що характерні для народнопісенного стилю:



Важливою була орієнтація на зручність інтонування хорових партій, як зазначає автор, *чрез силу пая, не красно будет пініє творити*.

На сторінках *Граматики* М. Березовського знайшла відображення своєрідна практика того часу — взаємодія вокально-хорового та інструментального багатоголосся. Повсякденною нормою в той час були своєрідні “запозичення”, коли інструментальні концерти *перевертали* на хорові, підставляючи під голосові партії нарочито обраний словесний текст. Подібні маніпуляції з твором інших авторів не тільки не вважались плагіатами, а навпаки, їх пропагували навіть у підручниках. Єдина вимога до автора такої “хорової аранжировки” інструментального твору іншого творця — зберегти музичний текст оригіналу в повній недоторканності. Це свідчить про поширену практику транскрипцій інструментальних концертів для хорового виконання та пояснює факт тісного взаємопроникнення “інструментального” й “вокального” в партесному багатоголоссі: *Єгда случится которому творцу писать концерт с ігральной музыки по охоті его*

(безріччя ноти, а хоча бивають і с речами, но непристойні восточної церкви), тогда потрібно сего правила употреблять, понеже оноє учит сему. Какови будут первіє ноти, то єсть веселія, іли печальнія, іли в іних каких правилах состоящийя, тако і текст (то єсть речи) подобаєт прибирать по приличеству нот, яко о сем учит естественное правило; і тако полагаєт по правилам, погрішити не может. Точію не бес труда концерт сложити может, понеже річей точно (хоча і будут пристойними) не можно положить без нарушенія нот: где єсть такт, тамо случиться два полтакта, іли чвертки іли ломаніє, іли вдвох вязаніє — употреблять по количеству річей. Также і сие подобаєт опасно хранить, даби ноти в естестве своем, какови написані от прежняго автора, таким переводом на мусикійское пініє, хоча інія і раздроблені іли інде по речам совокуплені будут, от літери на літеру отнюдь би не били переложені, но всякой ноте можно стоять на своем си месте. І тако первого творца настоящееє его твореніє не может в поврежденіи бити, понеже, хоча і ноти разділені іли совокуплені будут, однако же фантазія по ізмишленію его в согласних непременно будет.

Це правило свідчить про широку практику вокально-хорових транскрипцій інструментальних концертів, у яких строго вимагали збереження первісного авторського музичного тексту.

Грамматика М. Березовського містить інформацію про існування в той час численних композиторських кадрів. Він характеризував їх диференційовано — або як *творець*, *іскусний творець*, чи *совершенний автор*, виділяючи окремо — *великий творець*, орієнтував на вивчення їхніх творів, засвоєння прийомів і методів їхньої праці.

Закінчується підручник віршовим звертанням до учнів: хто хоче в досконалості опанувати науку композиції, повинен звикати до наполегливої праці, терпіння та долання труднощів:

*Аще кто хочет сія в тонкость разуміти,
Надлежит тому тцаніє всегда іміти.
Ібо наука с трудом в мире сем дається,
Без приліжанія же всує труждається.
Чего хочет кто правду ревностно навикнуть,
Тому надлежит к страху і трудам привикнуть.*

Праця Михайла Березовського віддзеркалює тодішні норми виховання композитора. Він проходив школу нотної грамоти і хорового співу передовсім як виконавець і вже на цій основі опановував моделі композиторської техніки у сфері хорової поліфонії як майбутній творець хорових концертів. Зразками для наслідування були композиторська практика видатних сучасних творців, інтонаційна лексика тогочасного музичного середовища.

Гаврило Головня: посібник для навчання співу

З Новгород-Сіверщиною, Глуховом, пов'язана діяльність автора ще одного посібника партесного співу — Гаврила Головні³⁵. Будучи знаменитим басом Придворної співочої капели в Петербурзі, він приїздив в Україну для набору півчих. Так, 1742 р. він привіз із Києва студента Григорія Сковороду. Але вже в наступний приїзд, 1743 р., Г. Головня залишився працювати на місці свого тестя у Глухові, ймовірно, у глухівській музичній школі. Будучи причетним до наборів співаків, він мав стосунок і до цієї школи, створеної спеціально для початкової підготовки дітей перед їхнім відправленням до Петербурга.

Г. Головня цілком відповідав тим вимогам, які ставились перед учителями глухівської школи, що відображено у спеціальних указах: учитель мав бути *київському й партесному пінію майстер і в пінії чотирегласном і партесном совершенно іскусним*, що засвідчує укладена ним партесна Азбука. За педагогічну працю промовляють також укладені й переписані ним як півчим придворної капели в Петербурзі два великого формату ірмолої — 1752 року *по знаменію київському*, а *по нарічю великоросійському* та 1762 *сочинися книга сія [...] в ползу же поющих і чтущих*³⁶. Музичною педагогікою Г. Головня займався довгі роки, безуспішно домагаючись видання свого навчального посібника.

Азбука Головні відображала історично сформовані педагогічні принципи, усталену методіку швидкого навчання музичної грамоти на основі хорового співу з орієнтацією на загально поширений тоді партесний репертуар. Етапи цього навчання зводились до засвоєння моделей кількох типів: сольмізації, метроритму, ключів звукорядів та акордів — *согласій*. Простота моделей і раціональна методика комплексного їх опанування були запорукою придатності Азбуки для масового музичного виховання. Усе це, мабуть, відтворювало живу педагогічну практику в Глухівській школі і школах приходських, Київській академії, Придворній півчій капелі. Висока результативність навчання за моделями давала змогу інтенсифікувати навчальний процес. На основі практичного хорового співу ґрунтувалось також навчання композиторів. У документах XVIII ст. збереглося чимало свідчень про численні осередки виховання музично грамотних співаків, у тому числі дітей, з яких формувалися хори в соборах, монастирях і поміщицьких маєтках. Є відомості, що навчали хоровому співові не лише хлопчиків, але й дівчаток.

³⁵ РГАДА, ф. 381, № 1195.

³⁶ НБУВ, ДА П. 351; РНБ, ОЛДП, F 511.

Методика навчання за моделями найстисліше представлена в партесній *Азбуці* Гавриїла Головні. Незважаючи на невеликий обсяг, вона заслуговує на пильну увагу як видатна пам'ятка навчання хоровому співові у середині й другій половині XVIII ст. Посібник не має заголовка й налічує лише кілька сторінок, переважно нотних текстів — вправ для засвоєння сольмізації та розвитку голосового апарату.

Перший етап навчання — опанування сольмізації у найпростішому, дуральному звукоряді (в альтовому ключі) задля вміння читати одногосні напіви Ірмологіона.

Для другого етапу навчання призначався розділ *Партесному пінію начатки*. Учні вивчали сольмізацію у всіх семи хорових ключах, у різних ритмічних вартостях, знайомились із системами павз і музичної метрики. Усі вправи-моделі подано в октавних звукорядах, що забезпечує можливість побудови тризвуків-акордів на всіх щаблях. Вокально-сольмізаційні вправи цього розділу згруповано для кожного голосу хору в окремий цикл. У кожному з них спершу йдуть простіші, гамоподібні вправи, далі — секвенційні, ускладнені як в інтонаційному, так і в ритмічному відношенні, відповідно до потреб різних хорових партій. Наприкінці подано зразки каденцій у різних метрах.

Вправи показують діапазон і вокальну техніку, типову для кожного голосу. Так, високі голоси — *альт-крижак*, *дискант-крижачок* і *бас-крижак*, готувалися для виконання віртуозних партій, через те вправи для них містили ритмічно складні фігури, в тому й з участю чверток з *краплями* (крапками), шістнадцяток тощо. Показово, що вправи для *баса-крижачка* дублюють вправи віртуозного дисканта; *простий* же бас виробляється у простіших вправах — квартових і квінтових секвенціях.

Вокальна артикуляція голосів вироблялась вправами на чергування то окремих, то залігованих нот. Подаємо фрагмент вправ на віртуозність для *дисканта-крижачка* (тотожні вправи і для *баса-крижачка*):



Загалом діапазон поданого в посібнику Головні хорового складу охоплює три з половиною октави. Кожен голос записувався у відповідному абсолютному ключі, яких було сім. Це такі ключі, які в релятивному прочитанні (за комбінацією тонів і півтонів) дають повний комплект усіх можливих розміщень октавного звукоряду на нотному стані. При цьому голос кожної хорової партії опановував не тільки “свої” ключі-звукоряди, але

й усі інші. Тому його учні досконало оволодівали методом спрощеного читання складного нотного тексту. Автор не вводить у свій посібник розділу про діези та бемолі, а відсилає охочих до їх освоєння безпосередньо на інструменті та на музичних зразках хорових концертів. Партесна *Азбука* Головні — високорезультативний посібник для початкового виховання віртуозних голосів на хоровій основі. Він адресувався для спеціалізованих хорових класів, а в скороченому вигляді — і для звичайних приходських шкіл.

Якщо партесна *Азбука* Г. Головні призначалась для початкового виховання, то партесна *Граматика* Стефана Бишковського була її подальшим етапом.

Стефан Бишковський: *Граматика*

Партесна *Граматика* Бишковського призначалась для підготовки реґентів, котрі б володіли прийомами професійного настроювання хору (“роздавати голоси”), вільного читання хорових партитур. Саме майбутнім керівникам хору автор адресував свої витончені характеристики виразових властивостей альтерацій, пропонував дотепні прийоми читання нотного тексту в ключах.

Від реґентів вимагали глибокого розуміння метру як формотворчого засобу, що характерне для партесного стилю. У його *Граматичі* є ще й матеріали з питань виховання голосу.

Привертає увагу оригінальне пояснення С. Бишковським особливостей звучання альтерацій, з одного боку, дієзної, а з другого — бемольної: перша — осяює, прояснює, а друга, навпаки, затемнює звучання. Такого суттєвого пояснення темброво-ладової виразовості досі не було у педагогічній літературі. Він пропонує також винахідливі способи освоєння сольмізації, характеризує ладофункційні зв’язки між звуками як відношення якісні, в той час ритмічні — як кількісні.

С. Бишковський уперше пропонує нові способи систематизації звукорядів за приключовими знаками: або укладати їх від кожного звука у супроводі їх релятивних відповідників, або орієнтуватись на певну ладову модель октавного звукоряду, наприклад, інтервальну структуру натурального мінору, і проводити цю модель від усіх дванадцяти звуків октави.

Перший спосіб систематизації був традиційним для нашої педагогіки, другий – нововведення Бишковського. Таким зіставленням двох методів він наочно показав, що між абсолютим і релятивом існує двоєдиний зв’язок. Проблему цю поставив ще М. Ділецький, але методично вдосконалив і чітко продемонстрував Бишковський.

Характерно, що для дидактичної моделі октавного звукоряду, яку Бишковський проводить від звуків різної висоти, він обрав не мажорну гаму, типову для західноєвропейських підручників, а натуральну мінорну, орієнтуючись на лад, що є визначальним для вокально-хорової традиції Київської митрополії. Як видно з *Граматики*, Бишковський добре знав хор, був тонким музикантом і винахідливим педагогом. Він постійно звертав увагу учнів на характер звучання у поданих ним вправах-етюдах. Зокрема, крапкований ритм рекомендував учням як такий, що надає кантилені *приятності*, пропонував різні способи освоєння вільного читання нот. Наприклад, навчав двом способам запису гами: або в одному ключі, але *возвишаючи* звуки безпосередньо на нотному стані, або, залишаючи те саме розміщення нот на нотоносці, відзначати зміну висоти звуків постійною зміною ключів.

Отже, якщо зберегти абсолютну послідовність *літер* і, відповідно, додавати діези та бемолі, то змінюватимуться *ноти*, тобто релятивні значення звуків, і навпаки, якщо зберігати релятивну модель *нот*, то доведеться починати послідовність *літер* щоразу з іншої абсолютної висоти.

Цінним є пояснення С. Бишковського про те, чим відрізняється *простий* (акордовий) і *партесний* (імітаційний) хоровий виклад. У *простому* використовуються тільки ключі С для усіх партій хору (відповідно на різних позиціях нотного стану), тоді як у *партесному* використовуються всі регістрові ключі — F, C і G. Наприкінці *Граматики* автор підсумовує: усе, про що досі йшлося, стосується обох різновидів багатоголосся — і *простого*, і *партесного*. Таких системних узагальнень немає в інших авторів.

С. Бишковський орієнтувався на значно вужчу теситуру високих голосів хору (*крижаків*, альтів) — приблизно на півоктави — у порівнянні з хором, поданим у посібнику Г. Головні. Діапазон хору — не три з половиною, як у Г. Головні, а три октави. Зразки сольмізаційних вправ він не розчленовує по групах хору, а подає в однотипному записі — в альтовому ключі. Навантаженість цих вправ теж не виявляє спеціалізації голосів.

Вправи-етюди в партесній *Азбуці* Г. Головні та партесній *Граматиці* С. Бишковського мають різний характер. У першому випадку — інструктивне спрямування матеріалу на виховання віртуозних голосів, у другому — увага зосереджується на початковій постановці голосу.

ГраMATика С. Бишковського — своєрідний посібник за поданням матеріалу, навчання за цим підручником передбачає не механічне запам'ятовування, а розуміння музичних закономірностей. Бишковський був не тільки музикантом-практиком, його праця свідчить, що ця людина була

високоосвіченою, йому властиве творче ставлення до предмету, здатність робити оригінальні узагальнення, пропонувати нові способи системного освоєння традиційних понять і явищ. Багаторічні клопотання щодо друкування посібників, підтримка зусиль Г. Головні в галузі музичної педагогіки, власна методична праця, активна й успішна праця щодо здійснення зразкового в поліграфічному розумінні видання перших у Росії нотних півчих книг дають можливість визнати Стефана Бишковського видатним діячем музично-освітнього руху другої половини XVIII ст.

Глухівська школа, на основі практики якої, мабуть, і виникла партесна *Азбука* Г. Головні, сформувалась як перша в Російській імперії спеціалізована музично-хорова школа (згодом її було переведено в Петербург). Другу подібну спеціалізовану музично-хорову школу відкрили при Харківському колегіумі в 1775 р. Проте підготовка півчих для царського двору, приватних капел вельмож проходила не тільки у спеціалізованих, але й у звичайних парафіяльних школах України, куди організовано скеровували здібних хлопчиків на навчання.

Так, у донесенні лубенського полковника Івана Кулябки гетьманові Кирилу Розумовському йдеться про те, що, згідно з його розпорядженням, *роздано по приходским школам 1300 мальчиков для учения письму, счислению и пению*³⁷.

У цих педагогічних осередках до кінця XVIII ст. активно використовували цю відшліфовану українську методика дуже результативного музичного виховання молоді на хоровій основі. Безперечно, на ту ж дидактичну традицію спирався і посібник *Правила для нотного і ірмологійного пінія*, що його написав студент і *регент* нотного класу Київської академії Георгій Баранович (праця не збереглась). Такою ж традиційною методикою, мабуть, користувались у своїй педагогічній роботі й композитори, викладачі хорових класів Харківської колегії Максим Концевич та Артем Ведель.

Праці Гаврила Головні та Стефана Бишковського були свого роду класичними, а при тому й останніми дидактичними посібниками для навчання музичної грамоти на хоровій основі, придатними як для *простого*, так і для *партесного* співу. Як бачимо, методика цього типу складалась і апробувалась в Україні протягом XVII–XVIII ст.

³⁷ О. Я. Шреер-Ткаченко. *Історія української музики*, част. I. Київ 1980, с. 108.