

УДК 78.08:781.68(477)''16/17''

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>

Наталія КЛЮЧИНСЬКА

аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Валова, 18, м. Львів, Україна, 79008
ORCID: 0000-0002-4789-8263

Бібліографічний опис статті: Ключинська, Н. (2022). Метро-ритмічні пропорції у партесних творах. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>

МЕТРО-РИТМІЧНІ ПРОПОРЦІЇ У ПАРТЕСНИХ ТВОРАХ

Мета роботи. Інтерпретація барокових хорових композицій, зокрема українських партесних творів, містить чимало виконавських труднощів, зокрема, визначення темпу твору. У бароковий період музичний темп був приблизною величиною і його вимірювали порівняно із серцебиттям чи пульсом людини. Точніші способи темпових кореляцій стосувалися зміни темпів у разі зміни метра музичного твору. Такі співвідношення зазвичай передбачали відповідне застосування мензуральних ритмічних пропорцій. Завданням цієї публікації є висвітлення залежності темпу від метричних змін у вибраних партесних композиціях. **Методологія.** За допомогою музично-теоретичного аналізу виявлено особливості зміни метра з парного на непарний у партесних композиціях. Методом дедукції зібрано і систематизовано інформацію щодо метро-ритмічних співвідношень у трактатах XVII–XVIII століть. Порівняння темпових та метро-ритмічних вказівок, описаних у західноєвропейських та українських трактатах, застосовано для висвітлення процесів засвоєння практики європейського барокового виконавства та її адаптації до українських хорових жанрів. Метод моделювання використаний для практичних рішень кореляції темпу та метра в українських партесних композиціях. **Наукова новизна.** Стаття є першою спробою наукового обґрунтування застосування різних темпових співвідношень в інтерпретації українських барокових творів, оснований на музично-теоретичних матеріалах цього часу. **Висновки.** Проаналізовані твори Миколи Дилецького містять лише один приклад зміни розміру з простого (C) на тридольний (3/1). У разі такого поєднання можливе застосування двох видів темпових співвідношень: за пропорцією tripla, або ж за прирівнюванням тотожних ритмічних мотивів в обох метрах. У партесних концертах Івана Домарацького можливим є застосування чотирьох видів темпових співвідношень: пропорцій tripla і sesquialtera, також співвідношень згідно із сучасною системою нотації або способу, описаного у трактаті «Препорция», де прирівнюються четвертні ноти парного метра з основною вимірною вартістю тридольного (будь-якої тривалості). Різноманітність кореляцій темпу й метро-вих змін у партесних творах вимагає обізнаності з практикою барокового виконавства та усвідомлених рішень музиканта-інтерпретатора під час їх реалізації.

Ключові слова: українські партесні твори, творчість М. Дилецького, партесні концерти І. Домарацького, метро-ритмічні співвідношення, пропорції, темп музичного твору.

Nataliia KLIUCHYNSKA

PhD student of Ivan Franko Lviv National University, Department of Musicology and Art of Choral Conducting, 18, Valova str., Lviv, Ukraine, 79008
ORCID: 0000-0002-4789-8263

To cite this article: Kliuchynska, N. (2022). Metro-rytmichni proportsii u partesnykh tvorakh [Meter-rhythmic Proportions in Ukrainian partes compositions]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-5>

METER-RHYTHMIC PROPORTIONS IN UKRAINIAN PARTES COMPOSITIONS

The main objective of the study. The interpretation of the Ukrainian baroque choral compositions contains a lot of difficulties for a performer. One of such problems is choosing a tempo. In baroque period, the tempo was an indistinctive measurement. But there was one precise factor – its relation to the meter changes, and mensural proportions. The purpose of this article was to present all meter-rhythmic relations during the change from duple to triple time in chosen partes works, and to describe the dependence of music tempo on these factors. **Methodology.** Analysis was conducted to find out all features that represent the change of meter in Ukrainian baroque choral compositions. The deduction was used to collect information about the meter-rhythmic proportions in ancient treatises and establish the reasons of their application. The comparison between treatises written by the western European and Ukrainian authors was carried

out to reveal the similarities in their perception of the meter changes. And modelling was used to explain the cases when each of the described proportions might be applied. **Scientific novelty.** The article represents the first attempt to explain scientifically how to choose different tempo correlations in Ukrainian partes works. **Conclusion.** The analysed Liturgy of Mykola Dyletskyj contain only one example of meter change – from C to 3/1 time. So, it is possible to apply two tempo correlations: proportion tripla, or relation based on even rhythmic motives. In the compositions written by Ivan Domaratskyj we can use four different tempo correlations: two proportions, tripla and sesquialtera, may be applied to the fragments in 3/1 and 3/2 time, the relation similar to the modern meter-rhythmic norms, and the correlation, described in the Ukrainian treatise Proportion (when main beat of any triple time are equal to the crochet note of the duple time). Because of the variety of tempo correlations, the informed decision of a conductor based on his/her knowledge and practical experience plays the crucial role in choosing the right tempo for performance of the baroque composition.

Key words: Ukrainian partes compositions, heritage of M. Dyletskyj, works of I. Domaratskyj, meter-rhythmic relations, proportions, baroque tempo.

Актуальність проблеми. Вибір властивого темпу виконання хорového твору є важливим етапом творчої інтерпретації і на це впливає багато чинників: акустика приміщення, кількість виконавців та їх розміщення, особливості музичної мови твору (мелодичний розвиток, ритмічний малюнок), виконавсько-технічна майстерність учасників колективу та характер твору. За відсутності вказівок у нотах темп визначає диригент, спираючись на поінформованість в особливостях давнього стилю та професійний досвід.

У XVII столітті все ще існувало поняття відносно сталого темпу, так званого *tempo ordinario*. Це пульсація основних долей парного чи непарного метра, яку прирівнювали до серцебиття, пульсу людини чи повільних рухів руки вниз і вгору. Ці фактори доволі відносно визначають швидкість виконання, тому великої ваги у разі визначення темпу набували внутрішні характеристики музичної тканини і загальний настрій твору. Важливими чинниками, що впливають на темп виконання музики періоду бароко, є афект твору, мелодичний розвиток та наявність риторичних фігур (Харнонкурт, 2002, с. 44).

У цей період також використовувалися такі способи поєднання парного та непарного метрів, щоб основна пульсуюча одиниця (*tempo ordinario*) залишалась сталою. Це були так звані пропорції, котрі походили із системи мензуральної нотації. Вони здебільшого побутували у виконавській практиці XV–XVI століть, проте дві з них залишились у вжитку і в барокову добу (Donington, 1982, с. 14). Наявність пропорцій позначав запис музичного розміру, чисельник та знаменник якого відображали співвідношення основних долей парного та непарного метрів. Лише на зламі XVII–XVIII століть запис музичного розміру перестає визначати пропорційні темпові співвідношення. Ритмічні вар-

тості обох розмірів прирівнюються і поєднання темпів відбувається звиклим для нас чином. Проте кілька останніх десятиліть XVII століття та перших XVIII – це той період, коли музичний розмір міг позначати і пропорційне співвідношення темпів, і звиклу для нас систему запису метро-ритмічного розвитку.

У процесі пошуку стилістично правильної інтерпретації музики бароко, зокрема української партесної спадщини, важливим є ознайомлення із традиційними для цього періоду темповими співвідношеннями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська партесна музика стала об'єктом численних музикознавчих досліджень лише в другій половині XX століття. Першою започаткувала медієвістичні студії Онисія Шреєр-Ткаченко, яка представила зразки партесної спадщини на міжнародному конгресі *Musica Antiqua Europae Orientalis* у Бидгощі. Київську музичну культуру XVII–XVIII століть, зокрема тогочасну нотацію та особливості музичної освіти, вивчала Олександра Цалай-Якименко (2002). Дослідниця опублікувала рукопис «Граматики Музикальної» Миколи Дилецького, написаний у 1723 році у Санкт-Петербурзі (названий Львівським за місцем зберігання, 1970). Партесна спадщина була основним об'єктом наукових розвідок Ніни Герасимової-Персидської (1978). Музикознавиця відредагувала, уклала партитури, а також проаналізувала партесні концерти Київської колекції (2012). Дослідження Н. Герасимової-Персидської продовжив Іван Кузьмінський (2014) у дисертації про витоки партесного багатоголосся та виконавську практику того часу. Проблеми авторської атрибуції партесних творів присвячені публікації Ольги Шуміліної (2008, 2012 а). Музикознавиця проаналізувала також текстові особливості літургійних циклів XVII – початку XVIII століть, зокрема служби М. Дилецького,

Симеона Пекалицького, Давидовича (2012 б). Дослідження партесної музики у світлі стилістичного аналізу властивостей різних партесних шкіл проводить Богдан Дем'яненко (2015). Дослідник виділяє особливості голосування та фактури хорових концертів, при таманні кожній партесній школі. Особливості виконання партесних творів як результат практичного досвіду і запису анонімних партесних концертів початку XVIII століття вокальним ансамблем “*A cappella Leopoldis*” описані Романом Стельмашуком (2006). Проблему інтерпретації хорової спадщини українського бароко, зокрема текстової реалізації партесної музики, вивчала Марія Марченко (2016, 2017). Вона також досліджувала особливості виконавської практики музики бароко в руслі історично-інформованого виконавства. Наукові дослідження інтерпретації інструментальної музики цього ж часу, що зосереджені довкола окремих виразових засобів, виявляємо у працях Світлани Шабалтіної (2003), Ольги Жукової (2018) та Наталії Фоменко (2020).

Дослідження практики історично-інформованого виконавства барокової музики часто стосуються творів західноєвропейської музичної спадщини. Праці М. Марченко наразі єдині висвітлюють проблему історично-правильної інтерпретації партесних творів. Тому розгляд окремих виконавських завдань та проблем музичного темпу, артикуляції, вокальної манери тощо потребують ширшого музикознавчого висвітлення.

Дослідження давніх музично-теоретичних праць у разі інтерпретації музики попередніх епох є особливістю історично-інформованого виконавства. Важливою джерельною основою дослідження виконавської практики того часу слугують музичні трактати XVII та XVIII століть. Праці, що використані у представленій публікації: “*Introduction to practical music*” Крістофера Сімсона (1732), “*The musical guide*” Фрідріха Нідта (1710–1721), “*An introduction to the art of singing by note*” Томаса Вальтера (1721), “*A brief introduction to the skill of music*” Джона Плейфорда (1674), «Грамматика музикальна» М. Дилецького (Цалай-Якименко, 1970), анонімний трактат XVIII століття «Препорця» (Дем'яненко, 2018), а також праці музикантів, представників історично-інформованого напрямку, в яких підсумовано їхній вико-

навський досвід: «Музика як мова звуків» Ніколауса Харнонкурта (2002) та “*Baroque music*” Роберта Донінгтона (1982).

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування принципів історично-правильної інтерпретації партесної музики, зокрема проблеми визначення темпу. Для цього висвітлено різні системи метро-ритмічних співвідношень, що відображали виконавську практику доби бароко, а також окремі риси восьмиголосих творів М. Дилецького та І. Домарацького. Творчість вибраних композиторів представляє період змін у виконавській практиці, що стосуються і взаємозалежності темпу, і метро-ритму творів, адже композиції М. Дилецького написані наприкінці XVII століття, а концерти І. Домарацького – у 40-х роках XVIII (Шуміліна, 2012 а). На основі аналізу їхніх композицій та порівняння із західноєвропейськими та українськими музичними трактатами того часу запропоновано приклади темпових співвідношень у вибраних творах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Парний метр C (у західноєвропейських трактатах названий *common time*, а в українській музиці – рухом за сигмою) визначали, орієнтуючись на спокійний рахунок від одного до чотирьох чи на повільне тактування. Для визначення меж швидкості такого тактування автори музичних праць часом додавали суміжні рекомендації. Наприклад, Т. Вальтер радив брати такий темп, щоб музичні фрази не виходили поза межі «компасу людського дихання» (Walter, 1721, с. 20). Німецький музикант Ф. Нідт описав залежність темпу простого розміру (C) від жанру твору: «В увертюрі виконується повільно, в гавоті трішки швидше, в бурі найшвидше, а в арії досить повільно» (Niedt, 1989, с. 31). Визначивши таким чином загальний темп виконання, диригент повинен звернути увагу на узгодження темпів у разі зміни розміру.

Ще до кінця XVII століття запис музичного розміру позначав співвідношення тривалості звучання основних долей одного метра стосовно основних вартостей іншого. У цей час із розгорнутої системи мензуральних пропорцій попередньої доби у вжитку залишилися лише дві: *tripla*, де цілий тридольний такт був рівний половині дводольного та *sesquialtera*, за якою тридольний і дводольний такти прирівнювалися (тобто тридольний виконували мовби

тріоль у дводольному). Першу пропорцію позначав розмір 3/1, або цифра 3, а другу – розмір 3/2. Співвідношення темпів за пропорцією *sesquialtera* Т. Вальтер описав як відношення половинних нот, де половинка у тридольному такті на третину коротша від такої ж половинки парного розміру (Walter, 1721, с. 23).

У «Граматиці музикальній» М. Дилецького знаходимо згадки про музичний темп, що нагадують пропорційні співвідношення західноєвропейської музики. Тридольний метр М. Дилецький називає пропорцією (3/1 – велика пропорція, 3/2 – мала пропорція) і рекомендує виконувати швидко: один тридольний такт на помаху руки вниз, інший – на рух вгору (Цалай-Якименко, 1970, с. 7). Якщо темп руху руки залишити сталим у парному й непарному метрах, отримаємо співвідношення за пропорцією *tripla*. Цю пропорцію як поєднання повільної павани та швидкої гальярди Р. Стельмащук визначив як єдино властиву для української барокової музики (Стельмащук, 2006, с. 327). Проте в анонімному трактаті другої половини XVIII століття «Препорцья» описано таке співвідношення метрів, де будь-яка вимірنا вартість тридольного розміру буде завжди рівною четвертній ноті парного метра (Дем'яненко, 2018, с. 17–18, 20). Тобто незалежно чи перехід здійснюється у розмір 3/1, 3/2, чи 3/4 – співвідношення темпів буде однаковим.

У західноєвропейській музиці періоду зламу XVII–XVIII століть відбулося поступове зникнення пропорційної системи. Ознакою нового співвідношення стала поява запису розмірів із дрібними основними вартостями: четвертними, восьмими. Тож, якщо музичний твір написаний у розмірах C, C, 3/1, 3/2, найімовірнішим є застосування пропорцій. Якщо ж у творі з'являються розміри 3/4 та 3/8, то у разі зміни метра варто прирівнювати однакові тривалості кожного розміру. Розглянемо приклади поєднання парного й непарного метрів у творах

М. Дилецького та І. Домарацького, а також усі можливі темпові співвідношення.

«Реквіяльна літургія» М. Дилецького написана у розмірах C і 3/1. Тридольний метр використаний у третьому номері «Придите поклонимся» на словах «поющих Ти: аллилуйя», у шостому номері «Сугубая ектенія» та у восьмому «Милость мира» із текстом «осанна во вышних». Усі приклади відповідають характеристиці тридольного розміру як «веселого», що подає М. Дилецький у своїй Граматиці. Веселість проявляється у характері слів або ж у музичному ритмі, наприклад, гальярди в шостому номері. Відповідно, такий характер тридольності повинен відобразитися і в темпі виконання. Пришвидшення темпу отримаємо у разі використання поєднання метрів за пропорцією *tripla*, на яку зазвичай і вказував розмір 3/1.

Проте визначити темпове співвідношення епізодів, написаних у парному й непарному метрах у Реквіяльній літургії, ми можемо і в інший спосіб. Таке поєднання було новаторством італійських композиторів раннього бароко Льодовіко Гроссі да В'ядани й Клаудіо Монтеверді (Viadana, Monteverdi). Це поєднання тримірного й двійкового тактів спільним ритмічним мотивом. У «Реквіяльній літургії» поєднання за допомогою мотивів знаходимо в шостому номері – «Сугубая ектенія». Слово «кириє» композитор виписав цілою з крапкою, половинною та цілою нотою у розмірі 3/1 та четвертною з крапкою, вісімкою і четвертною у розмірі *alla breve* (C). Зміна метра відбувається всередині фрази, тож природним буде спів «кириє елейсон» у тому ж темпі. Тобто прирівнюючи цілі ноти трійкового такту із четвертними дводольного (рис. 1).

Отримане співвідношення темпів відповідає співвідношенню, описаному в анонімному трактаті «Препорцья», де основна вимірна

The image shows a musical score for two voices (Tr.) in 3/1 and 3/2 time signatures. The top staff is in 3/1 and the bottom in 3/2. The lyrics are "ки - ри - е, ки - ри - е е - лей - сон, ки - ри - е, ки - ри - е". A tempo marking "♩ = ♩" is shown above the staff. Two orange boxes highlight the first and last measures of the phrase.

Рис. 1. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа № 6 Сугубая ектенія т. 65–69

вартість тридольного розміру завжди рівна четвертній парного метра. Тому поєднувати темпи у разі зміни метра у «Реквіяльній літургії» М. Дилецького можемо трьома способами:

– за пропорцією *tripla* (на котру вказує розмір 3/1);

– прирівнюючи тотожні мотиви (тобто цілу ноту тридольного такту витримувати так само, як четвертну дводольного);

– поєднуючи два описані варіанти: за наявності однакових ритмічних мотивів використовувати співвідношення за їх прирівнюванням, а всі інші тридольні епізоди виконувати за співвідношенням *tripla*.

Визначати темпові співвідношення у партесних концертах І. Домарацького трохи складніше через використання композитором різних видів тридольного розміру. Про невизначеність системи метрових співвідношень свідчить також час написання концертів (приблизно 40-і роки XVIII ст.) – період змін у виконавській практиці і системі музичної нотації. Розглянемо всі можливі поєднання метрів у цей час.

1. Поєднання парного й непарного тактів за пропорціями: у разі позначення розміру 3/1 – за пропорцією *tripla*, у разі розміру 3/2 – за пропорцією *sesquialtera*.

Розмір 3/1 композитор І. Домарацький застосував лише в одному партесному концерті «Праотцев днесь всѣх» із хвалебним текстом «возвеличившаго их во всѣх язицѣх». Загальний афект фрагменту не суперечить швидкому виконанню, тож можемо співвідносити метри за пропорцією *tripla*, тобто виконуючи тридольний такт у часі звучання половини такту *alla breve*.

Друга пропорція *sesquialtera* (на яку вказує розмір 3/2) позначала прирівнювання двійкового й трійкового тактів. Тобто тридольний такт звучав мовби тріоль у такті за сигмою (C). Таке поєднання є значно стриманішим темпово, ніж у попередній пропорції. Розглянемо тексти епізодів, що викладені І. Домарацьким у розмірі 3/2.

У концерті «Благословлю Господа» це слова повчального, моралізаторського змісту: «богати обнищаша и взалкаша», «прийдите чада послушайте мене, страху Господню научу вас», «воззваша праведнии и Господь услыша их». Відповідно, спокійне виконання за співвідношенням *sesquialtera* підкреслить вагу і зна-

чимість настанов у тексті. В іншому концерті «Праотцев днесь всѣх» розміром 3/2 викладено епізод, що втілює образ Божої могутності та величі віри («яко державна и сильна и от них [праотців] показавша жезл сили нам»).

Вирізняється застосуванням розміру 3/2 концерт «Благости навик». Для визначення темпового співвідношення важливим тут є не так зміст слів, як місце епізоду у структурі концерту. Тридольний фрагмент повторює і немов підсумовує весь співаний до того текст. Тому уповільнення темпу (тобто співвідношення за пропорцією *sesquialtera*) сприятиме відчуттю завершеності музичної форми у сприйнятті слухачів.

2. Темпове співвідношення за принципом, описаним у трактаті «Препорция»

Невідомий автор трактату рекомендував прирівнювати основні долі тридольного метра із четвертними нотами парного розміру. Незалежно від виду тридольного розміру, темпове співвідношення завжди буде однаковим, адже і ціла нота у розмірі 3/1, і половинна у розмірі 3/2, і четвертна у 3/4 – усі прирівнюються до четвертної парного метра. Таке поєднання є зручним у співі, легким до запам'ятовування, проте нівелює різнохарактерне темпове втілення змістових поетичних образів. Також постає питання доцільності використання в одному концерті різних видів тридольного розміру за умов однакової звукової реалізації.

3. Поєднання за принципом тотожних ритмічних мотивів

Використання однакового ритмічного малюнку в різних тридольних розмірах (3/1 і 3/4), виписаних різними тривалостями, знаходимо в концерті «Праотцев днесь всѣх». Присутність цих ритмічних мотивів прирівнює швидкість звучання фрагментів, написаних в обох розмірах. Відповідно, темп виконання може бути досить швидкий, якщо ми за основу визначення виберемо розмір 3/1, тобто співвідношення темпів за пропорцією *tripla*. Британські музиканти Т. Вальтер та Дж. Плейфорд наголошували на використанні цієї пропорції також для розміру 3/4 (Playford, 1674, с. 31; Walter, 1721, с. 22), тобто його виконання в часі звучання половини такту *alla breve*. В іншому випадку темп може бути доволі стриманим, якщо ми виберемо за основу поєднання

розмірів 3/4 і C, де четвертні ноти будуть рівними. З огляду на наявність тотожного ритмічного малюнку ми у тому ж темпі можемо виконувати фрагмент у розмірі 3/1.

4. Сучасна система нотації

Починаючи з XVIII століття у музичній нотації простежується тенденція до запису мелодичних ліній дрібними тривалостями і застосування розмірів із меншими вартостями (3/4, 3/8, 12/8). Змінюється і трактування ритмічних співвідношень: нотні тривалості отримують сталу величину в усіх розмірах. Тому ми можемо виконувати концерти І. Домарацького за звичкою нам системою метро-ритмічних співвідношень. У разі зміни розміру *alla breve* (C) на 3/4 прирівнюватимуться четвертні, у разі поєднання розмірів 3/2 і C – половинки, у разі поєднання розмірів 3/1 і C також прирівнюватимуться половинні ноти. Проте темп звучання епізодів у розмірі 3/1 буде значно повільнішим стосовно інших фрагментів твору, що не завжди відповідає смислому навантаженню тексту.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Основою для вибору темпу партесних концертів І. Домарацького та Реквіяльної Служби Божої М. Дилецького може стати кожен варіант описаних метро-ритмічних поєднань. Проте жоден із них не є абсолютно точним, адже і нотний запис, і позначення розмірів згаданих творів відображають перехідний період у системі музичної нотації та змін у тогочасній виконавській практиці. Сучасному диригенту важливо розуміти ці процеси й комплексно розглядати проблему вибору виконавських засобів. Інтерпретація музики бароко повинна включати не лише особливості нотного тексту, але і зміст словесного, а також стилістичні особливості періоду написання твору. Варто враховувати зміст тогочасних музично-теоретичних праць, проводити критичний аналіз сучасних експериментальних виконань цих творів за різними способами метро-ритмічних поєднань. Це сприятиме висвітленню закономірностей поєднань парного й непарного метрів і їх темпового відтворення відповідно до задуму композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 184 с.
2. Дем'яненко Б. Голосоведення у партесному восьмиголосі як статистично стійка властивість індивідуального композиторського стилю. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. НМАУ імені П.І. Чайковського; центр музичної україністики. Київ, 2015. Вип. 41. С. 196–221.
3. Дем'яненко Б. Трактат «Препорця» з київського рукопису XVIII століття. Укр. католиц. ун-т, Ін-т церковної музики. *Серія: Історія української музики*. Вип. 24: *Джерела*. Львів : Т. Тетюк, 2018. 44 с.
4. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. / підгот. О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 109 с.
5. Жукова О. Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2018. Вип. 44. С. 20–30.
6. Кузьмінський І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дисертація кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2014. 175 с.
7. Марченко М. Проблема достовірної реалізації вербального тексту партесних творів (XVII – перша половина XVIII ст.). *Київське музикознавство*. Вип. 53. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2016. С. 98–107.
8. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Вип. 55. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. С. 224–231.
9. Партесні концерти XVII–XVIII століть з Київської колекції / упор., розшифр., зведення в партитуру, наук. ред., вступна ст., комент. Н. Герасимової-Персидської. Київ : Музична Україна, 2006. 340 с.
10. Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris* : Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 41. Кн. 2. Київ, 2006. С. 324–330.
11. Фоменко Н. Дисонанс у системі виразових засобів і виконавській практиці клавірного мистецтва бароко. *Часопис Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 151–167.
12. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002. 184 с.
13. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ–Львів–Полтава : НТШ у Львові, 2002. 488 с.
14. Шабалтіна С. Деякі проблеми інтерпретації французької клавесинної музики. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського: До 90-річчя Національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 24: *Старовинна музика*, Кн. 1. С. 145–149.

15. Шуміліна О. Партесні концерти Герасима Левицького та інших. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ : Національна академія мистецтв України, 2008. Вип. 1. С. 147–151.
16. Шуміліна О. Партесна творчість Івана Домарацького. *КАЛОФГДНІЯ : Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету, 2012 а. Ч. 6. С. 99–118.
17. Шуміліна О. Українська партесна літургія у контексті мовних традицій духовної музики XVII – першої половини XVIII століть. *Українська музика*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2012 б. Вип. 2. С. 90–98.
18. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London : Thetford Press. 1982. 206 p.
19. Niedt Fr. *The Musical Guide. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717)*. / Translated by P.L. Poulin and I.C. Taylor. Oxford : Clarendon Press. 1989. 55 p.
20. Playford J. *A Brief Introduction to the Skill of Music*. London : W. Godbid. 1674.
21. Simpson Ch. *A Compendium or Introduction to Practical Music*. London : W. Pearson. 1732.
22. Walter Th. *The Grounds and Rules of Music or an Introduction to the Art of Singing by Note*. Boston : F. Franklin. 1721.

REFERENCES:

1. Herasymova-Persydska, N. (1978). Khorovyj kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. [Choral concert in Ukraine in the 17–18th centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Demianenko, B. (2015). Holosovedennia u partesnomu vosmyholossi iak statystychno stjika vlastyvist individualnoho kompozytorskoho styliu [Voice leading in the eight-voice texture of partes music as a stable statistical attribute of an individual composer's style]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 41, 96–221 [in Ukrainian].
3. Demianenko, B. (2018). Traktat „Preportsyia” z kyivskoho rukopysu XVIII stolittia [The treatise Proportion from the Kyiv manuscript of the 18th century]. Lviv [in Ukrainian].
4. Tsalaj-Yakymenko, O. (1970). Dyletskyj M. Hramatyka muzykalna: fotokopiia rukopysu 1723 r. [The Musical Grammar: a photograph of the manuscript of the year 1723]. Kyiv [in Ukrainian].
5. Zhukova, O. (2018). Ornamentyka u klavirnykh tvorakh doby baroko: pytannia notatsii [Ornamentation in the harpsichord compositions in the baroque period: notation issues]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 44, 20–30 [in Ukrainian].
6. Kuzminskij, I. (2014). Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia. Dysertatsiia kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.03 [Beginnings, musical theory and performance practice of the partes multi-voiced compositions]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Marchenko, M. (2016). Problema dostovirnoi realizatsii verbalnoho tekstu partesnykh tvoriv (XVII – persha polovyna XVIII st.) [Question of accurate realization of the verbal text of Ukrainian baroque compositions (XVII – the first half of the XVIII century)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 53, 98–107 [in Ukrainian].
8. Marchenko M. (2017). Osoblyvosti vokalnoi manery u vykonanni partesnykh tvoriv: novi kontseptsii ta hipotezy [Features of vocal style in the performance of partes works: new concepts and hypotheses]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 55, 224–231 [in Ukrainian].
9. Herasymova-Persydska, N. (2006). Partesni kontserty XVII–XVIII stolit z Kyivskoi kolektsii [Partes concerts of the 17–18th centuries from the Kyiv collection]. Kyiv [in Ukrainian].
10. Stelmaschuk, R. (2006). Pro deiaki aspekty vykonannia ukrainskykh partesnykh kontsertiv pochatku XVIII stolittia [About the aspects of onterpretation of Ukrainian partes concerts written in the beginning of the 18th century]. *Starovynna muzyka: suchasnyj pohliad. Ars Medievalis – Ars Contemporaris: Naukovyj visnyk NMAU im. P. Chajkovskoho*, 41, 324–330 [in Ukrainian].
11. Fomenko, N. (2020). Dysonans u systemi vyrazovykh zasobiv i vykonavs'kij praktytsi klavirnoho mystetstva baroko [Dissonance in the expressive system of baroque keyboard music]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii im. P. Chajkovskoho*, 2–3 (47–48), 151–167 [in Ukrainian].
12. Kharnonkurt, N. (2002). Muzyka iak mova zvukiv [Music as a sound language]. Sumy [in Ukrainian].
13. Tsalaj-Yakymenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky [Kyiv music school]. Kyiv–Lviv–Poltava [in Ukrainian].
14. Shabaltina, S. (2003). Deiaki problemy interpretatsii frantsuzkoi klavesynnoi muzyky [Some problems of interpretation of the French harpsichord music]. *Naukovyj visnyk NMAU imeni P.I. Chajkovskoho*, 24, 145–149 [in Ukrainian].
15. Shumilina, O. (2008). Partesni kontserty Herasyma Levytskoho ta inshykh [Partes concerts of Herasym Levytskyj and others]. *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvoznavchoi nauky*, 1, 147–151 [in Ukrainian].
16. Shumilina, O. (2012 a). Partesna tvorchist Ivana Domarats'koho [The partes heritage of Ivan Domaratskyj]. *KALOFGDNIA: Naukovyj zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii*, 6, 99–118 [in Ukrainian].
17. Shumilina, O. (2012 b). Ukrainska partesna liturhiia u konteksti movnykh tradytsij dukhovnoi muzyky XVII – pershoi polovyny XVIII stolit [Ukrainian partes liturgy in the context of sacred music language tradition of the 17 – first half of the 18th century]. *Ukrainska muzyka*, 2, 90–98 [in Ukrainian].

18. Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. London [in English].
19. Niedt, Fr. (1689). *The Musical Guide*. Parts 1 (1700/10), 2 (1721), and 3 (1717). / Translated by P.L. Poulin and I.C. Taylor. Oxford [in English].
20. Playford, J. (1674). *A Brief Introduction to the Skill of Music*. London [in English].
21. Simpson, Ch. (1732). *A Compendium or Introduction to Practical Music*. London [in English].
22. Walter, Th. (1721). *The Grounds and Rules of Music or an Introduction to the Art of Singing by Note*. Boston [in English].