



**JOURNAL OF THE INTERNATIONAL SOCIETY  
FOR ORTHODOX CHURCH MUSIC**

Ed. Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko  
Vol. 3, Section I: Peer-reviewed Articles, pp. 1-21 ISSN 2342-1258  
<https://journal.fi/jisocm>

**Фактура в восьмиголосных партесных концертах  
второй половины XVII – первой половины XVIII века  
(к вопросу типологии)**

**Богдан Демьяненко (BOGDAN DEMIANENKO)**

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv  
[demianenkob@gmail.com](mailto:demianenkob@gmail.com)

**ABSTRACT**

*Texture in Eight-Part Partes Concerts from the Second Half of the Seventeenth – First Half of the Eighteenth Century (Questions of Typology)*

Texture constitutes one of the most important expressive means for the music of the Baroque era, including the genre of the *partes* concert, common in the territory of what are now Ukraine, Belarus, Russia, Lithuania and, in part, Poland, in churches following the Byzantine Rite (Orthodox and Greek Catholic).

However, a systematic and detailed description of texture in concert polyphony of the *partes* style has not yet been attempted. The aim of this article is to fill this gap by creating a typology of textural techniques in *partes* music on the basis of eight-part concert polyphony. This will enable us to systematize the analysis of the *partes* compositions with respect to texture, to shed light on the differences between distinct compositional styles and the styles of schools of composition in this field, and to point out in separate compositions some individual techniques of creating texture which are not typical of the *partes* style in general, and to demarcate the limits within which the composer could “invent” within the *partes* style.

The typology constructed in this article is based on the analysis of eight-part *partes* compositions, by anonymous and known composers, from Kievan collections of *partes* manuscripts, as well as of published compositions from other collections.

Underlying this typology are two concepts: that of the “textural layer” (a few voices singing synchronically the syllables of the text, or an individual voice singing its text in asynchrony with other voices) and of the “textural block” (a temporal segment of the musical fabric with a defined number of voices and a stable system of coordination between them). These types of texture are investigated within the context of each musical phrase concluding in a cadence.

I divide the textural types into single-block textures and textures consisting of a few alternating textural blocks. Each textural block in its turn may consist of one textural layer or several of them. Between the layers in the textural block, there may be imitative or non-imitative relations.

As a result of this investigation, I argue that within the range of *partes* music, there are some textural types (single-block eight-part, three- and four-part; two-layered imitations; two-block made of two single-layered blocks – *tutti* and ensemble) that were used very widely. Others, especially multi-layered, turn out to be rare. The use of multi-block and multi-layered texture types serves as a rhetorical means and may reflect the content of the written text particularly clearly, thus individualizing the composition according to the composer's intention.

**Key words:** *Partes* concert, texture, typology

## I. Введение

Фактура является одним из важнейших выразительных средств в музыке эпохи барокко, в частности, в жанре партесного концерта<sup>1</sup>, бытовавшего на территории нынешних Украины, Беларуси, России, Литвы и отчасти Польши в храмах православного обряда (православных и греко-католических). Во многих исследованиях партесной музыки фактура рассматривается в числе прочих средств, особенно в ходе анализа конкретных музыкальных образцов. Некоторым аспектам фактуры посвящены отдельные публикации; фактура постоянного многоголосия, а также имитационная полифония (на примерах из творчества В. Титова) освещены в докторской диссертации Н. Плотниковой<sup>2</sup> и в других публикациях ученого. Много метких замечаний по фактуре концертного партесного многоголосия содержится в монографиях Н. Герасимовой-Персидской<sup>3</sup>, Вл. Протопопова<sup>4</sup> и в других работах.

Однако до сих пор нет последовательного и подробного описания фактуры как одного из важнейших организующих выразительных средств в концертном многоголосии партесного стиля, где были бы разграничены типичные и редкие фактурные решения, избираемые композиторами из множества возможных. Именно создание типологии фактуры в концертном партесном многоголосии на примере восьмиголосия является целью данной статьи. Построение такой типологии впоследствии позволит систематизировать анализ партесных сочинений в отношении фактуры и выявить в этой плоскости различия между отдельными композиторскими стилями, стилями композиторских школ, показать системные отличия партесного стиля от стиля западноевропейского хорового многоголосия соответствующего периода, а также указать на индивидуальные, нестандартные для партесного стиля в целом фактурные решения в отдельных сочинениях и таким образом выявить границы композиторского «изобретения», возможные для партесного стиля.

Теория музыкальной фактуры, как отмечает В. Холопова<sup>5</sup>, была разработана в советском музыкознании. Следует отметить работы на эту тему Ю. Тюлина, который под фактурой понимал «совокупность приемов изложения музыкального материала»<sup>6</sup>. Наше понимание фактуры и музыкального языка в целом, предполагающее раздельное рассмотрение компонентов музыкального языка (фактуры, ритма, гармонии и мелодики), каждый из которых находится в тесной взаимосвязи с другими, отличается от определения Ю. Тюлина.

1 Герасимова-Персидская, Н. *Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох*. Москва: Музыка 1994, 29.

2 Плотникова, Н. *Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория*. Дисс. доктора искусствоведения. Том I. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013, 243–267, 340–361.

3 Герасимова-Персидська, Н. *Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст.* Київ: Музична Україна 1978; Герасимова-Персидская, Н. *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Москва: Музыка 1983.

4 Протопопов, Вл. *Полифония в русской музыке XVII – начала XX века*. История полифонии. Вып. 5. Москва: Музыка 1987, 21–36.

5 Холопова, В. *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм*. Санкт-Петербург: Лань 2002, 184.

6 Тюлин, Ю. *Учение о фактуре и мелодической фигурации*. Музыкальная фактура. Москва: Музыка 1976, 6.

Более близким пониманию термина «музыкальная фактура», принятому в нашей работе, является определение В. Холоповой: «Фактура ... – строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов»<sup>7</sup>. Еще более объемным и разносторонним является взгляд на фактуру в книге М. Скребковой-Филатовой «Фактура в музыке», опирающийся, кроме работ названных исследователей, также на концепции Е. Назайкинского, С. Скребкова и др. В частности, М. Скребкова-Филатова акцентирует внимание на пространственном понимании фактуры<sup>8</sup>, указывает на важность, но недостаточность изучения индивидуально-стилевых особенностей фактуры в связи с недостаточностью разработки теории фактуры в музыкознании<sup>9</sup>. Обращает на себя внимание также используемый исследовательницей термин «гоморитмия», понимаемый как «ритмическое тождество одновременно звучащих линий»<sup>10</sup>.

Среди прочих терминов, заимствованных нами из работ других исследователей, следует также назвать термин «полипластовость», восходящий к понятию «полифонии пластов» из работ Вл. Протопопова<sup>11</sup>.

Предложим собственное определение музыкальной фактуры, показывающее, в чем видим специфику фактуры как выразительного средства в отличие от гармонии, ритма и мелодики<sup>12</sup>. Итак, *под музыкальной фактурой понимаем такой род взаимодействия звуков во времени, по высоте, динамике, тембру и штриху, конкретный тип которого узнается благодаря сохранению сравнительных, а не абсолютных соотношений между звуками по каждому из этих параметров*. Такое определение по своей сути не противоречит выше перечисленным определениям из научной литературы и в то же время является хорошим подспорьем для создания типологии фактурных решений, так как а) выносит за скобки вопросы, касающиеся гармонии, ритма и мелодики, оставляя в фокусе внимания только те характеристики музыкальной ткани, которые не входят в каждый из этих аспектов по отдельности; б) акцентирует внимание на главном «естественном» факторе предстоящей типологии – узнавании музыкальных образцов как сходных по фактуре вне зависимости от конкретных различий в гармонии, мелодике и ритме.

## II. Предварительные методологические замечания к построению типологии

Переходя непосредственно к построению типологии фактуры в партесном концертном многоголосии, укажем, что избранные для нее критерии базируются на опыте анализа анонимных и авторских восьмиголосных партесных сочинений из киевской коллекции партесных рукописей – собраний Киево-Софийского собора<sup>13</sup> и Киево-Печерской Лавры<sup>14</sup> (около пятидесяти расшифрованных сочинений: более тридцати анонимных композиций, произведения киевских композиторов первой половины XVIII века Ивана Домарацкого и Германа Левицкого<sup>15</sup>), а также на опыте анализа опубликованных

7 Холопова, В. *Фактура*. Москва: Музыка 1979, 4.

8 Скребкова-Филатова, М. *Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции*. Москва: Музыка 1985, 6, 15.

9 Скребкова-Филатова 1985, 17–18.

10 Скребкова-Филатова 1985, 8.

11 Протопопов Вл. *История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка*. Москва: Музгиз 1962, 66.

12 Относительно партесной музыки, как нам видится, более уместно говорить об орнаментике и гармоническом голосоведении, украшенном ею, чем о мелодике в собственном смысле этого слова. Однако этот вопрос лежит вне проблематики данной статьи.

13 Институт рукописи Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадского. Фонд 312. Опись Н. И. Петрова. №121 (117), №122 (118).

14 ИР НБУВ. Ф. 306. Оп. Н. И. Петрова. №43 (XVIII, 16), №44 (XVIII, 15).

15 Перечень ранее обнаруженных произведений И. Домарацкого и Г. Левицкого см. в книге: Шуміліна, О. *Стильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII століть*. Донецьк 2012, 54–64, 77–80.

сочинений (в частности, произведений Н. Дилецкого<sup>16</sup>, В. Титова<sup>17</sup>, Цыбульского<sup>18</sup> и других, в т. ч. анонимных<sup>19</sup>).

Предварительный анализ этого массива произведений показывает, что множество фактурных решений в партесном сверхмногоголосии сводится к некоторому числу наблюдаемых вариантов, типов фактурного оформления определенных отрезков музыкальной ткани – вариантов как часто используемых, так и редко употребляемых. Поскольку некоторые образцы фактуры являются переходными, с трудом поддаются отнесению к той или иной группе и конечное число вариантов определить невозможно, используем именно типологический, а не классификационный подход. Как известно, типология предполагает структурирование развивающихся, а не статических систем (в ходе типологизации могут быть установлены новые типы). Типы не являются взаимоисключающими. Классификация, в отличие от типологии, требует предварительного знания всего объема возможных вариантов и разделения их на непересекающиеся множества<sup>20</sup>, что вряд ли возможно в отношении музыкальной фактуры.

Типологизация предполагает абстрагирование от ряда частных признаков явления. В основание предлагаемой ниже типологии положим ряд критериев, которые нам представляются а) наиболее существенными как подчеркивающие логико-конструктивную общность ряда частных фактурных решений; б) объективно отражающими слуховое восприятие именно фактуры как некоего пространственного «каркаса», на который нанизываются другие элементы музыкального языка.

Кроме критериев самой типологии, следует очертить границы типологизируемых явлений. В смысловом отношении границы были очерчены нашим определением понятия музыкальной фактуры. В формальном отношении следует определиться, на каком минимальном отрезке музыкальной ткани предполагается поиск фактурного решения. Нам видится наиболее объективным подход с точки зрения деления музыкальной ткани на относительно завершенные гармоническими кадансами построения, в партесной музыке всегда совпадающие с синтаксическим и смысловым делением словесного текста.

Возвращаясь к приведенному выше определению фактуры, исключим из типологического рассмотрения штрих, тембр и динамику. Штрих и динамика не могут быть взяты за основу для типологии фактуры в сочинениях партесного стиля, поскольку в соответствующих нотных рукописях они не отражены систематически. Темброво-регистровый аспект, хоть и привлекает слуховое внимание, на наш взгляд является недостаточно убедительным критерием именно для типологии, так как сходство фактурного решения узнается и при темброво (регистрово) измененном проведении во всем остальном сходного по фактуре музыкального построения (соответственно, регистровое положение может быть отражено дополнительно как черта частная, но не типологическая)<sup>21</sup>. Из перечисленных в определении фактуры взаимодействий между

16 Дилецкий, М. *Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі*: Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 1981; *Партесні концерти XVII–XVIII ст. з Київської колекції*. Упорядкування, розшифровка, зведення в партитуру, наукова редакція, вступна стаття: Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 2006, 19–56.

17 Титов, В. *Ансамблі и хоры без сопровождения*. Выпуск I. Составление, редакция: Вл. Протопопов. Москва: Музыка 2004, 24–47; *Партесні концерти XVII–XVIII ст. з Київської колекції* 2006, 59–102; Плотникова, Н. *Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова*. Москва: Издательство ПСТГУ 2012, 174–257.

18 Герасимова, И., “Ожившая икона Рождества Христова в 8-голосном концерте Цыбульского «Таинство странное вижу»”, *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 3–9 June 2013*. The International Society for Orthodox Church Music 2015, 246–259.

19 *Матеріали з історії української музики. Партесний концерт*. Упорядник Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 1976, 84–228.

20 Ушаков, Е. *Введение в философию и методологию науки*. Москва: Экзамен 2005, 353–355.

21 Однако регистровое расстояние между фактурными линиями имеет важное значение. Поэтому в будущем к предлагаемой сейчас типологии этот критерий может быть, на наш взгляд, добавлен. Сейчас его игнорируем, дабы не

звуками актуальными для нашей типологии остаются прежде всего взаимодействия во времени и отчасти – по высоте. Положим именно соединение этих взаимодействий в основание типологии.

### III. Основные понятия предлагаемой типологии

Поскольку партесные сочинения исполнялись вокально и писались на определенные тексты, восприятие их слушателями предполагало также и восприятие пропеваемого текста. В таком случае важным аспектом, влияющим на узнавание и различение фактуры, является единовременность или разновременность произнесения текста разными голосами, что отражается на слогоритме различных голосов, его совпадении или несовпадении. Таким образом, приходим к первому критерию типологии – расслоению музыкальной ткани на несколько одновременно звучащих фактурных пластов, отличающихся по слогоритму. Под *фактурным пластом* подразумеваем группу голосов, синхронно (с незначительными отклонениями от синхронности) пропевающих слоги словесного текста, либо отдельный голос, пропевающий свой текст асинхронно со всеми прочими голосами. Такая синхронность в партесной музыке предполагает четкую координацию по вертикали по аккордовому или октавно-унисонному принципу. Пластов может быть от одного (синхронное пропевание текста всеми голосами) до равного количеству партий, на которое рассчитано сочинение. Между пластами может быть установлен имитационный или неимитационный характер соотношения (если пластов более двух, возможно комбинирование обоих принципов).

Также целесообразно ввести понятие подпласта. *Подпластом* будем называть группу голосов, входящих в один фактурный пласт, но являющих собою терцовую, унисонную, унисонно-октавную или другую дублировку друг друга.

С другой стороны, в пределах одного завершенного кадансом музыкального построения характер многоголосия может меняться. Это обстоятельство требует введения понятия фактурного блока. Под *фактурным блоком* подразумеваем временной отрезок музыкальной ткани с определенным количеством голосов и стабильной системой координации между ними. На протяжении фактурного блока количество пластов остается неизменным.

Также следует подчеркнуть отличие отдельного фактурного решения от фактурного типа. Последний, как отмечалось, является абстрагированием от множества частных деталей, относящихся как к другим свойствам музыкальной ткани, так и к неучитываемым в процессе типологизации фактурным свойствам.

### IV. Разделение фактурных решений на типы в партесном концертном восьмиголосии

На основании понятий фактурного блока и фактурного пласта фактурный тип в пределах музыкального построения, завершенного кадансом, может быть отнесен к постоянным (одноблоковым) либо к переменным (многоблоковым), каждый блок может быть однопластовым или многопластовым, многопластовые блоки могут являться имитационными, неимитационными или смешанными. Чтобы отразить многообразие возможных вариантов, абстрагируясь в то же время от конкретики расположения материала по голосам, предлагается следующая система сокращенного обозначения фактурных типов:

- цифрами обозначать количество голосов в фактурном пласте;
- одинарной косой чертой [/] обозначать имитацию между пластами;

- двойной косой чертой [//] обозначать неимитационное соотношение пластов;
- точкой с запятой [;] разделять описание фактурных блоков;
- последовательность записи упорядочить: фактурные блоки перечислять от меньшего количества голосов к большему; при перечислении пластов в пределах блока сначала указывать пласты, находящиеся в имитационном соотношении друг с другом, потом – не находящиеся в имитации; при прочих равных условиях сначала указывать пласты с меньшим количеством голосов, потом – с большим.

Используя подобную запись, легко свести множество фактурных решений в партесном восьмиголосии к нескольким типам, при этом отделив часто употребляемые от редко употребляемых.

### 1) Одноблоковые фактурные типы

*a) Однопластовые* (условное обозначение – цифра, указывающая на количество голосов).

Сюда следует отнести аккордовое *tutti* (8), гармоническое трех- и четырехголосие (3 и 4), существенно реже – другие варианты.

Типичным случаем однопластовой аккордовой фактуры в восьмиголосии является пример из анонимного концерта «Зряци Тя распинаема, Христе»<sup>22</sup>, тт. 1–5<sup>23</sup>:

The image shows a musical score for eight voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2, and two additional voices) in a single block. The lyrics are: "Зря - - - щи Тя рас - пи - на - є - ма". The notation is in G major, 4/4 time, and features a single block of notes for all voices, indicating a homophonic texture.

22 Здесь и далее правописание названий сочинений (по первым словам) приводится либо согласно нотному изданию, на которое ссылаемся, либо согласно рукописи, если при анализе опираемся на собственную расшифровку. Все нотные примеры – из восьмиголосных сочинений состава: дисканты I и II, альты I и II, теноры I и II, басы I и II.

23 ИР НБУВ. Ф.306. №43(XVIII, 16). «Зряци Тя распинаема, Христе» (№ 40).  
Здесь и далее номер в скобках соответствует нумерации концертов в каждой из рукописей согласно инципитному каталогу Н. Герасимовой-Персидской: Герасимова-Персидская, Н. *Партесный концерт на Украине во II половине XVII – I половине XVIII и его место в культуре эпохи*. Дисс. доктора искусствоведения. Приложение. Киев 1978.

Другой пример показывает тот же фактурный тип, но гораздо более диминуированный<sup>24</sup> (концерт «Тайнія днесь Духа труби» И. Домарацкого<sup>25</sup>, тт. 19–21):

Примеры однопластового кантового трех- и четырехголосия<sup>26</sup> (концерты «Бог идѣже хочет» анонимного автора<sup>27</sup>, тт. 34–38; «Дух Твой благий» И. Домарацкого<sup>28</sup>, тт. 19–22; «Сосуд священнѣйший» Г. Левицкого<sup>29</sup>, тт. 84–89):

24 Под диминуцией понимаем заполнение между аккордовыми тонами из звуков более мелких длительностей. Часто, однако не всегда, диминуция совпадает со слогораспевом.

25 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Тайнія днесь Духа труби» (№ 45).

26 Термин «кантовое трехголосие» часто употребляется в научной литературе без определения. В данной публикации подразумеваем под однопластовым кантовым трехголосием однопластовый фактурный тип (слоги текста пропеваются всеми голосами синхронно) с разделением на два подпласта: двумя верхними голосами, идущими параллельно в терцию, и нижним голосом, выполняющим роль гармонического баса. Термин «кантовое четырехголосие» вводим в настоящей статье. Под однопластовым кантовым четырехголосием понимаем подобный к кантовому трехголосию фактурный тип (терцовый параллелизм верхних голосов и функциональный бас) с тем лишь отличием, что нижний голос дублируется по октавно-унисонному принципу, в итоге образуются два подпласта, каждый содержит по два голоса: голоса верхней пары идут в терцию, голоса нижней пары чередуют унисоны и октавы. Следует отметить, что подобные фактурные образования, по жанровому генезису называемые кантовыми, могут расслаиваться на два или три полноценных фактурных пласта с различным слогоритмом при сохранении преимущественного терцового параллелизма между двумя верхними голосами и отделенного одного или двух нижних голосов, совместно выполняющих роль гармонического баса. Подобные фактурные типы, традиционно также называемые кантовыми, будем относить к двух- и трехпластовым соответственно.

27 Там же, «Бог идѣже хочет» (№ 13).

28 Там же, «Дух Твой благий» (№ 46).

29 Там же, «Сосуд священнѣйший» (№ 68).

A. I  
Мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом, мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом

A. II  
Мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом, мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом

T. I  
Мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом, мо - им вѣ - рѹи ис - тин - ным гла - го - лом

D. I  
Дух Твой, Дух Твой, Дух Твой бла - га - гий

D. II  
Дух Твой, Дух Твой, Дух Твой бла - га - гий

B. I  
Дух Твой, Дух Твой, Дух Твой бла - га - гий

B. II  
Дух Твой, Дух Твой, Дух Твой бла - га - гий

A. I  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

A. II  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

T. I  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

T. II  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

D. I  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

D. II  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

A. I  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

A. II  
Мо - ли - ся о чѹ - щих Тя

Здесь следует особо оговорить случай использования унисонно-октавных и терцовых подпластов в однопластовой партесной фактуре. В большинстве случаев в восьмиголосном аккордовом *tutti* партесных сочинений партии двух басов находятся именно в унисонно-октавном соотношении, дублируя друг друга чередованием унисонов и октав (с редкими отклонениями от этого принципа), но по-разному заполняя диминуциями широкие скачки. Подобный принцип может также наблюдаться и в ансамблях. Именно на этом основании следует разделять, например, кантовое четырехголосие (с унисонно-октавным соотношением нижних голосов и терцовым – верхних) и полноценное четырехголосие с четырьмя самостоятельными голосами

Крайне редким вариантом в партесной музыке является не аккордовая, а унисонная однопластовость в качестве самостоятельного фактурного блока в одноблоковом или многоблоковом фактурном типе. Укажем на примеры среди опубликованных



двенадцатиголосных партесных сочинений: «Съде Адам прямо Рая», тт. 1–2, 9–10<sup>30</sup>, «Сначала днесь поутру рано», тт. 77–103<sup>31</sup>.

**б) Многопластовые имитационные**

К ним в восьмиголосии следует отнести двуххорные (двухпластовые) имитации в *tutti* (условное обозначение: «4/4», в терминологии Н. Дилецкого «хоральное правило», на что указывает Н. Плотникова<sup>32</sup>, опираясь на замечание Вл. Протопопова<sup>33</sup>), часто строящиеся на чередовании двух-трех аккордов и превращающиеся в бесконечный канон. Например, в анонимном концерте «Аще и во гроб»<sup>34</sup>, тт. 18-20:

The image shows a musical score for eight voices, labeled D. I, D. II, A. I, A. II, T. I, T. II, B. I, and B. II. The music is in 4/4 time and features a complex imitative texture. The lyrics are: "Но а до ву раз дрю шна е си, раз дрю шна, раз дрю шна е си". The score is arranged in a system with eight staves, each with its own vocal line and corresponding lyrics. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in the placement of the words "раз дрю шна" and "е си".

Часто такая имитация – неточная, партии отдельных голосов могут отличаться диминуциями, иногда также встречаются имитации, сохраняющие лишь слогоритмический рисунок и двуххорно оформляющие гармонические секвенции.

В *tutti* также используются сквозные имитации, где каждый пласт представлен отдельным голосом (1/1/1/1/1/1/1/1), реже имитируются голоса попарно или оба принципа смешиваются (имитации между пластами, содержащими неравное количество голосов; некоторые пласты в таком случае представляют собой удвоение в терцию, например, «1/1/2/2/2», «1/1/1/1/1/1/2» и т.п.).

30 Матеріали з історії української музики. Партесний концерт 1976, 182–184.

31 Хрестоматія української дожовтневої музики. Частина перша. Упорядкування та коментарі: О. Шреер-Ткаченко. Київ: Музична Україна 1974, 122–125.

32 Плотникова, Н. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория 2013, 250.

33 Дилецкий, Н. Идея грамматики мусикийской. Публикация, перевод, исследование, комментарии: Вл. Протопопов. Москва 1979, 350.

34 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Аще и во гроб» (№ 77).

Ко всем описанным типам относится следующее замечание: наиболее часто встречающимися в партесной музыке являются октавно-унисонные имитации<sup>35</sup> ( $Iv=0\pm 7n$ ), временной шаг вступления голосов ( $Ih$ ) обычно выдерживается равным одному простому такту (две тактовые доли в размере  $\mathcal{C}$ , три тактовые доли в прочих размерах), значительно реже – двум простым тактам. Еще реже встречаются другие показатели  $Iv$  и  $Ih$ <sup>36</sup>.

Именно эти фактурные типы являются наиболее часто описываемыми в научной литературе. Однако встречаются развернутые и художественно интересные партесные сочинения с переменным многоголосием, где почти отсутствуют имитационные разделы. Следует отметить некоторую преувеличенность внимания исследователей к имитационным разделам партесных сочинений, где каждый пласт представлен одним голосом (один из известнейших примеров – в третьей песни «Воскресенского канона» Н. Дилецкого, тт. 32–48<sup>37</sup>, подобные сквозные имитации встречаются и в композициях других мастеров, например, в концерте «Звѣзда явился еси» Г. Левицкого, тт. 48–55<sup>38</sup>, среди произведений В. Титова). На самом деле, насколько можем судить по проанализированным сочинениям, образцы таких имитаций (особенно сквозных) являются скорее исключением из правила, чем типичным для партесной музыки явлением.

Имитационные фактурные типы также встречаются в ансамблевых разделах. Среди имитационных фактурных типов, чаще других употреблявшихся композиторами в ансамблях, следует отметить тип «1/2», где один из пластов является лентой из параллельных терций (децим), а также типы «1/1/1» и «2/2». Приведем пример типа «1/2» из концерта И. Домарацкого «Во иерарсех иерарх»<sup>39</sup>, тт. 1–6<sup>40</sup>:

Отметим, что другие всевозможные варианты построения сквозного многопластового имитационного многоголосия для партесной музыки являются редкими и единичными, они принадлежат уже скорее к сфере композиторского изобретения путем нестандартного комбинирования различных элементов более типичных фактурных решений, указывают на некую индивидуализацию отдельного произведения. Например, фактурный тип «1/1/2/2/2», где все голоса вступают попарно в терцовых дублировках, кроме вступающих поодиночке двух басов, встречен нами лишь дважды: в заключительном разделе концерта «Гайнія днесь Духа труби» И. Домарацкого, тт. 61–64 (в данном примере обращают на себя внимание также нестандартные интервалы вступления голосов) и в анонимном концерте «Днесь иже на разумних престолѣ»<sup>41</sup>, тт. 29–33. Приведем пример из последнего:

35 Плотникова, Н. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория 2013, 348.

36 Используем введенные С. Таневым обозначения:  $Iv$  – index verticalis,  $Ih$  – index horizontalis.

37 Матеріали з історії української музики. Партесний концерт 1976, 19–21.

38 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Звѣзда явился еси» (№ 69).

39 Это произведение атрибутировано автором статьи по инициалам в партии тенора II. Оно отсутствует в списках сочинений И. Домарацкого, составленных О. Шумиловой.

40 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Во иерарсех иерарх» (№36).

41 ИР НБУВ. Ф.312. №121(117). «Днесь иже на разумних престолѣ» (№5).

Д. I - - - - - *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю*  
 Д. II - - - - - *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю*  
 А. I *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са,  
 А. II *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са,  
 Т. I - - - - - *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих*  
 Т. II - - - - - *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - твер - ди - вих*  
 Б. I *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, не - ве - са, *С - - - твер - - - ди - - - вих*  
 Б. II *С - твер - ди - вих мѹд - рос - ті - ю* не - ве - са, *С - - - твер - - - ди - - - вих*

Однако подобные образцы обнаруживаются далеко не в каждом произведении даже таких мастеров как И. Домарацкий или В. Титов.

В связи с рассмотрением имитационных многопластовых фактурных типов следует обозначить некоторые систематические упрощения, принятые нами ради построения типологии, в частности, это касается понятия «фактурный блок». На самом деле имитационное вступление каждого нового пласта после паузы подразумевает изменение количества звучащих голосов, соответственно, этот момент можно было бы отмечать как начало нового фактурного блока. Плотность многоголосия может периодически изменяться также, например, в бесконечных канонах, если каждое новое повторение звена отделено паузированием голосов. Однако все имитационные фактурные решения отнесены нами к одноблоковым.

Некоторое упрощение принято нами и в отношении многопластовых фактурных типов. Имитация (и многопластовость в целом) редко последовательно выдерживается до конца музыкального построения: в большинстве случаев в зоне каданса фактура из многопластовой становится однопластовой аккордовой. Сложность для типологии вызывает также характерное для партесных сочинений унисонное повторение (формально – имитация в унисон без противосложения) в разных голосах ансамблевого двух- и трехголосия, соединенное с предыдущим проведением путем наложения начала респосты на последний аккорд пропосты (пропоста дальше паузирует). Встречаем подобный пример в задостойнике «Чюжде матерем дѣвство»<sup>42</sup>, тт. 1–4:

42 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Чюжде матерем дѣвство» (№ 47).

Музыкальный фрагмент для шести голосов (А. I, А. II, Т. I, Т. II, Б. I, Б. II). Текст: Чю - жде ма - те - рем д'ке - ство.

Относить ли такое фактурное решение к имитационным или рассматривать его как два отдельных построения, заверненных кадансами, – вопрос спорный.

**в) Многопластовые неимитационные и смешанные**

Эти фактурные типы представляют особый интерес, поскольку показывают изобретательность, которая позволяла мастерам партесной музыки разнообразить музыкальное изложение в пределах довольно ограниченных возможностей хорового многоголосия *a cappella*, не прибегая к непривычным для партесного стиля средствам выразительности, а лишь по-новому комбинируя бытовавшие в практике партесного пения элементы. Однако именно такие образцы фактуры переменного партесного многоголосия менее всего описаны в научной литературе.

Среди многопластовых неимитационных фактурных типов наиболее обычным для партесных произведений является тип «1//2» (также «2//2»), чаще всего представляющий собою противопоставление слогоритма параллельного терцового двухголосия верхних голосов с линией баса (иногда удвоенного), изложенной более крупными длительностями. Например, в упомянутом концерте «Бог идѣже хочет», тт. 72–76:

Музыкальный фрагмент для четырех голосов (Д. I, Д. II, Б. I, Б. II). Текст: Я - ко да боэ - ве - дет, да боэ - ве - дет, да боэ - ве - дет чѣ - ло - вѣ - ка.

Реже встречается ритмическое противопоставление одиночного верхнего голоса и басового пласта из одного или двух голосов. Например, в анонимном партесном концерте «Совѣт предвѣчный», тт. 1–4<sup>43</sup>:

Музыкальный фрагмент из партесного концерта «Совѣт предвѣчный». Видны три голоса: Т. I (верхний), Б. I (бас) и Б. II (бас). Ритмическое противопоставление проявляется в том, что верхний голос имеет более активную мелодию, в то время как басовые голоса играют более статично, часто на длительных нотах.

Многопластовые неимитационные фактурные типы из более, чем двух пластов, встречаются достаточно редко. Они преимущественно не дают существенного ритмического и интонационного расслоения ткани, так как и по ритму, и по интонационному составу голоса разных пластов выявляют общность. И хотя эти фактурные типы по большей части не дают оснований говорить о развитой контрапунктической технике, они представляют интерес как явления, выходящие за рамки рядовых и типичных для партесной музыки образцов. К примеру, находим фактурный тип «1//1//2//2» в анонимном концерте «Хвалите Господа со небес»<sup>44</sup>, тт. 11–15, где верхние голоса вступают попарно. Каждый из двух басов также является отдельным фактурным пластом:

Музыкальный фрагмент из партесного концерта «Хвалите Господа со небес». Видны восемь голосов: Д. I, Д. II (дальние голоса), А. I, А. II (альты), Т. I, Т. II (теноры) и Б. I, Б. II (басы). Фактурный тип «1//1//2//2» проявляется в том, что верхние голоса вступают попарно, а басовые голоса также являются отдельными фактурными пластами.

43 Там же, «Совѣт предвѣчный» (№11).  
 44 Там же, «Хвалите Господа со небес» (№19).

Отметим, что бас II в данном примере представляет собою отдельный пласт от партии баса I именно в фактурном и слогоритмическом отношении, хотя с точки зрения гармонии они дублируют друг друга и бас I является орнаментированным вариантом той же последовательности опорных звуков, которую в обнаженном виде дает бас II. Подобные фактурные примеры, относящиеся к смешанным многопластовым фактурным типам с одновременным присутствием орнаментированной и неорнаментированной басовых линий (следственно, с различным слогоритмом), находим и в трактате Н. Дилецкого<sup>45</sup>.

Обратим внимание также на начало партий теноров и дискантов в приведенном примере. Несомненно сходство первых пяти звуков, относящихся к диминуции, однако полноценной имитации не возникает<sup>46</sup>. Случай, когда повторение диминуции в различных голосах создает впечатление микроимитации, является очень типичным для партесной музыки, особенно для однопластовых кантовых ансамблей, часто начинающихся с диминуционной микроимитации и неодновременного вступления верхних голосов.

Чаще в партесной музыке можно встретить многопластовые фактурные типы, соединяющие имитационный и неимитационный принципы. Самые распространенные примеры находим в трех- и четырехголосных ансамблях с каноном в паре верхних голосов и басом, отличающимся замедленным слогоритмом (фактурные типы «1/1//1» и «1/1//2»). Образец из анонимного концерта «Сина громова»<sup>47</sup>, тт. 70–74:



В терминологии Н. Дилецкого такой фактурный тип назван «регула фундаментальная»: «Оная регула есть, когда бас держит фундамент, а другіи голоси концертуются албо в восхожденіи, албо в нисхожденіи»<sup>48</sup> (в случае органного пункта тот же фактурный тип назван «регула дудалис»<sup>49</sup>). Приведем подобный пример (тип «1/1//2/2//2») из концерта «Веселитесь, праведніи»<sup>50</sup>, тт. 13–15<sup>51</sup>:

45 Дилецкий М. *Грамматика музыкальна* 1970, 70, LXXIV. См. второй нотный пример на с. LXXIV.

46 Одновременно присутствует обратный случай: между партией первого баса и пластом обоих теноров возникает имитация на уровне слогоритма, однако, не подкрепленная повторением начальной диминуции, она уже не воспринимается как полноценная имитация.

47 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Сина громова» (№16).

48 Дилецкий М. *Грамматика музыкальна* 1970, 31, XXXI.

49 Дилецкий М. *Грамматика музыкальна* 1970, 27, XXVIII.

50 Это сочинение, записанное в рукописи как анонимное, по частотным характеристикам музыкальной речи (частоте употребления определенных расположений аккордов, вариантов голосоведения, длительностей аккордов и других элементов музыкального языка, которые могут быть формализованы и мера использования которых может быть обобщена статистически; см. описание такого подхода в статье: Демьяненко Б. Н. «Статистическое исследование музыкального языка как новое средство атрибуции анонимных партесных произведений XVII – XVIII веков», *Русское музыкальное барокко*. Выпуск 1. Москва 2016) близко к сочинениям композиторов виленской школы, в частности, к «Свете тихий» из Вечерни Ф. Шверовского (благодарим И. Герасимову за предоставление нотного материала для анализа) и особенно к сочинениям Н. Дилецкого.

51 ИР НБУВ. Ф.306. №43(XVIII,16). «Веселитесь, праведніи» (№ 29) + ИР НБУВ. Ф.312. №121(117). (№ 33).

Музыкальный фрагмент с восьмиголосным хором. Сопранки (Д. I, Д. II), альты (А. I, А. II), теноры (Т. I, Т. II) и басовые партии (Б. I, Б. II) исполняют текст: «Во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся, во - зы - грай - те - ся.»

Реже встречаются примеры, соединяющие в себе имитацию («концертование») большинства голосов с упрощенным, не участвующим в концертном «партитурным басом»<sup>52</sup>. Однако по-настоящему единичны, по-видимому, примеры с равноправным соединением имитационного и неимитационного принципов. Один из блестящих образцов подобной фактуры находим в анонимном концерте «Бысть брань на небеси велія»<sup>53</sup>, тт. 28–40, где полипластовость со свободным обменом между голосами небольшими мелодическими построениями, часто распадающимися при повторе на отдельные ритмоинтонации и диминуции, рисует живую и яркую картину поля брани, исполненного хаоса и неупорядоченности. Похоже, автор переносил в своё музыкальное изображение церковного сюжета о битве архангела Михаила со змеем собственные, вполне светские, впечатления от участия в реальном сражении.

52 Дилецкий, М. *Грамматика музыкальна* 1970, 70–71, LXXIV.  
 53 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Бысть брань на небеси велія» (№ 61).

Д I И змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н  
 Д II И змнй бра - ся, н змнй, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге -  
 А I И змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го,  
 А II И змнй бра - ся н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е -  
 Т I н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра -  
 Т II И змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан -  
 Б I И змнй, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся,  
 Б II И змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй, н змнй бра - ся, н змнй

Д I змнй бра - ся н ан - ге - ан е - го, н змнй, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся.  
 Д II ан е - го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся.  
 А I н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй, н змнй бра - ся, н змнй  
 А II го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся. И  
 Т I ся. И змнй бра - ся, н змнй бра - ся.  
 Т II ге - ан е - го, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, н змнй бра -  
 Б I н змнй бра - ся, н змнй бра - ся, бра - ся, н змнй, н змнй бра - ся, н  
 Б II бра - ся, н ан - ге - ан е - го, н змнй бра - ся, бра - ся. И змнй бра - ся, н змнй бра - ся.



Музыкальный фрагмент с 8 голосами (Д. I, Д. II, А. I, А. II, Т. I, Т. II, Б. I, Б. II) и basso continuo. Текст песни: И змий бра-ся, и змий бра-ся, и ан-ге-ан... е-го и не-воз-мо-го... ша.

## 2) Многоблоковые фактурные типы

Эти фактурные типы состоят в чередовании двух (реже трех и более) фактурных блоков в пределах одного гармонического построения. Чаще всего чередуется ансамбль и *tutti*. Если фактурный тип усложнен частыми сменами количества участвующих голосов, а соответственно, ощутимыми и частыми динамическими контрастами, усложнение этого аспекта фактуры ведет к упрощению другого – к сокращению количества пластов в самих блоках: чаще всего они однопластовые.

Самым употребительным приемом является включение одного-двух аккордов *tutti* в течение двух- или трехголосного ансамбля. В таких случаях *tutti* выделяет особо значимое одно- двухсложное слово: «гром», «смерть» и т. п. Например, в концерте «Кия умиленные гласы»<sup>54</sup> (тт. 4–8) в фактурном типе «3:8» слово «умиленные» пропеваётся в трехголосии, а слово «гласы» – в восьмиголосии:

54 ИР НБУВ. Ф.306. №43(XVIII,16). «Кия умиленные гласы» (№ 39).

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии (Д. I, Д. II, А. I, А. II, Т. I, Т. II, Б. I, Б. II) и инструментальные партии. Текст песни: С - ми - лен - ны - я гла - сы, С - ми - лен - ны - я гла - сы, С - ми - лен - ны - я гла - сы.

Примеры применения многоблоковых фактурных типов находим в концертах «Велика истини труба» Г. Левицкого<sup>55</sup> и во многих других сочинениях. Среди опубликованных сочинений укажем на яркий пример многоблокового фактурного типа «3(1/2);12» в двенадцатиголосии: концерт «Плачу и рыдаю», тт. 40–46<sup>56</sup>. Здесь слова «егда помышляю» и «смерть» отделены по смыслу соответственно кантовым трехголосием и двенадцатиголосным *tutti*.

Видим, что, как и многопластовость (особенно неимитационная и смешанная), частая смена фактурных блоков имеет значение яркого риторического приема – в отличие от «общих мест», представленных преимущественно одноблоковыми однопластовыми фактурными типами, а также двуххорной имитацией типа «4/4» в восьмиголосии.

## V. Некоторые результаты применения предложенной типологии в ходе анализа партесных сочинений

Применение предложенной типологии на практике – в ходе анализа сочинений, сравнения и обобщения результатов анализа – открывает перед исследователем широкие возможности.

Анализируя с применением предложенной типологии произведения одного автора, одной композиторской школы или партесный стиль в целом, можно прийти к ряду выводов о типичности или нетипичности тех или иных фактурных решений для стилевой общности того или иного уровня (индивидуальный композиторский стиль, стиль определенного музыкального центра или композиторской школы, партесный стиль в целом).

55 ИР НБУВ. Ф.312. №122(118). «Велика истини труба» (№ 66).

56 Матеріали з історії української музики. Партесний концерт 1976, 116–118.

А) Относительно партесного восьмиголосия в целом нами обнаружено:

1) свержрегулярным является применение однопластовых фактурных типов: аккордового *tutti* (тип «8») – во всех проанализированных сочинениях, кантового трехголосия (тип «3») – присутствует в более 80% проанализированных сочинений, кантового четырехголосия (тип «4») – в более 55% проанализированных сочинений;

2) среди многопластовых фактурных типов самыми употребительными являются типы «1/2» (кантовое трехголосие со слогоритмически контрастным басом) – в более 75% проанализированных сочинений, «4/4» (двуххорная имитация) – в 70% проанализированных сочинений;

3) среди многоблоковых фактурных типов самым используемым является тип «3;8» – он обнаружен в 40% проанализированных произведений;

4) существенно реже встречаются следующие фактурные типы:

- среди однопластовых – двухголосие (тип «2», 25%), полноценное (не кантовое) четырехголосие (менее 10%);

- среди многопластовых – типы «1/1/1» (трехголосие с имитацией в верхних голосах и контрастным басом, 25%), «2/2» (кантовое четырехголосие с расслоением на пару верхних голосов, двигающихся синхронно в терцию, и пару нижних голосов, находящихся в октавно-унисонной дублировке, – почти 30%), «2/2» (10%), «1/2» (10%);

- среди многоблоковых – типы «2;8» (25%), «4;8» (20%);

5) менее, чем в 10% проанализированных сочинений, встречается каждый из следующих многопластовых типов: «1/1/1/1/1/1/1», «1/1/2/2/2», «2/2/2/2/2» (обнаружен в двух произведениях И. Домарацкого), а также многоблоковый тип «1/2;8»;

6) единожды встреченные фактурные решения (до 5%) – преимущественно одноблоковые многопластовые со смещением имитационного и неимитационного принципа, а также многоблоковые, где один или несколько фактурных блоков – многопластовые. Все эти фактурные решения с трудом поддаются систематизации, однако, благодаря построению типологии, их можно отметить как единичные и в этом смысле интересные.

Б) Если разделить проанализированные сочинения по принадлежности к тем или иным композиторским школам (в частности, применяя статистическую методику стилевой атрибуции<sup>57</sup>), отметим, что в отношении фактуры различия между тремя музыкальными центрами, восьмиголосные произведения из которых удалось проанализировать (виленская школа – Н. Дилецкий, Ф. Шеверовский и несколько близких к ним по частотным характеристикам музыкальной речи анонимных сочинений, обнаруженных среди сохранившихся в киевских рукописях; киевская школа – И. Домарацкий, Г. Левицкий и близкие анонимные сочинения; московская школа – В. Титов и обнаруженные среди расшифрованных по киевским рукописям близкие анонимные сочинения), проявляются прежде всего в разной насыщенности музыкальной ткани теми или иными фактурными типами. В частности, произведения московской школы характеризуются значительным разнообразием многопластовых фактурных решений, как имитационных, так и смешанных. Произведения киевской и виленской школ намного чаще представляют фактурные решения в «чистом» виде, легче поддаются типологизации. При этом в произведениях киевской школы значительно больший удельный вес занимают однопластовые *tutti*, где на первый план выходит рельеф гармонической последовательности, тогда как мастера виленской школы в большей степени применяют двуххорную имитацию, лишь изредка используя однопластовое *tutti*. Примечательно, что во всех произведениях киевской школы обнаружено использование кантового четырехголосия, тогда как в произведениях других школ оно используется не столь широко.

<sup>57</sup> Демьяненко, Б. Н. «Статистическое исследование музыкального языка как новое средство атрибуции анонимных партесных произведений XVII – XVIII веков», *Русское музыкальное Барокко*. Выпуск 1. Москва 2016.

## VI. Выводы

Предложенная типология фактуры в переменном партесном многоголосии не является окончательной. Она, как было показано, позволяет хорошо систематизировать большинство типичных для партесного стиля фактурных вариантов и лишь частично – упорядочить единичные и редкостные. Однако главное преимущество и достигнутая цель построения настоящей типологии состоит в возможности отделить регулярные, почти стандартные для партесной музыки фактурные решения от редких и нетипичных. В случае применения настоящей типологии фактурный анализ большого числа сочинений позволяет сравнить их по фактурному признаку и увидеть в этой плоскости отличия индивидуальных стилей композиторов, стилей отдельных музыкальных центров или композиторских школ. Такой анализ дает возможность обнаружить особые фактурные решения и в отдельных сочинениях, выделяющихся таким образом на фоне партесного стиля в целом или на фоне других произведений того или иного композитора.

## Библиография

### Рукописи

Институт рукописи Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадского (ИР НБУВ). Фонд 312. Опись Н. Петрова. №121 (117)

ИР НБУВ. Ф. 312. Опись Н. Петрова. №122 (118)

ИР НБУВ. Ф. 306. Опись Н. Петрова. №43 (XVIII, 16)

ИР НБУВ. Ф. 306. Опись Н. Петрова. №44 (XVIII, 15)

### Литература

Герасимова, И. “Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского”, *Калофонія*, Число 5, Львів 2010. 56–66.

Герасимова, И. “Ожившая икона Рождества Христова в 8-голосном концерте Цыбульского «Таинство странное вижу»”, *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 3–9 June 2013*. The International Society for Orthodox Church Music 2015, 240–264.

Герасимова-Персидская, Н. *Партесный концерт на Украине во II половине XVII – I половине XVIII и его место в культуре эпохи*. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Приложение (в 3х томах). Киев 1978.

Герасимова-Персидская, Н. *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Москва: Музыка 1983.

Герасимова-Персидская, Н. *Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох*. Москва: Музыка 1994.

Герасимова-Персидська, Н. *Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст.* Київ: Музична Україна 1978.

Демьяненко, Б. “Статистическое исследование музыкального языка как новое средство атрибуции анонимных партесных произведений XVII – XVIII веков”, *Русское музыкальное барокко*. Выпуск 1. Москва 2016.

Дилецкий, Н. *Идея грамматики музыки*. Публикация, перевод, исследование, комментарии: Вл. Протопопов. Москва 1979.

Дилецкий, М. *Хорові твори*. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі: Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 1981.

*Матеріали з історії української музики. Партесний концерт*. Упорядник Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 1976.

- Партесні концерти XVII – XVIII ст. з Київської колекції. Упорядкування, розшифровка, зведення в партитуру, наукова редакція, вступна стаття: Н. Герасимова-Персидська. Київ: Музична Україна 2006.*
- Плотникова, Н. *Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов.* Москва: Московская консерватория 2014.
- Плотникова, Н. *Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова.* Москва: Издательство ПСТГУ 2012.
- Плотникова, Н. *Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения [рукопись]. Том I.* Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных 2013.
- Протопопов, Вл. *История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка.* Москва: Музгиз 1962.
- Протопопов, Вл. *Полифония в русской музыке: XVII – начала XX века. История полифонии. Вып. 5.* Москва: Музыка 1987.
- Скрёбкова-Филатова, М. *Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции.* Москва: Музыка 1985.
- Тюлин, Ю. *Учение о фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура.* Москва: Музыка 1976.
- Ушаков, Е. *Введение в философию и методологию науки.* Москва: Экзамен 2005.
- Холопова, В. *Фактура.* Москва: Музыка 1979.
- Холопова, В. *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм.* Санкт-Петербург: Лань 2002.
- Хрестоматія української дожовтневої музики. Частина перша. Упорядкування та коментарі: О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна 1974.*