

## ТАCTUS I TEMП У ПАРТЕСНІЙ МУЗИЦІ

Ключинська Наталія Василівна,

докторка філософії,  
асистентка кафедри музикознавства та хорового мистецтва  
Львівського національного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0000-0002-4789-8263

У виконавському мистецтві визначення темпу твору є одним із найважливіших інтерпретаційних завдань. Визначення темпу у творі ранніх періодів (музиці Ренесансу чи Бароко) є ще складнішим, оскільки пов'язане з тогочасними законами метроритмічного розвитку, описаними у трактатах з теорії музики XVII–XVIII століть. Дане дослідження зосереджене на проблемі визначення й узгодження темпу під час виконання української партесної музики. Упродовж XVII–XVIII століть ритмічна організація музичного матеріалу та швидкість його відтворення були нероздільно пов'язані. Інтерпретація музики цього періоду згідно з канонами сучасного трактування метру й ритму є невідповідною. Для стилістично правильного відтворення музики доби Бароко необхідне розуміння принципів музичної теорії XVII століття. Таких досліджень співвідношення темпу й метру в бароковій музиці в українському музикознавстві, зокрема і щодо української партесної музики, украй мало. Отже, результати, описані в публікації, збагатять теоретичний арсенал сучасних інтерпретаторів давньої музики та музикознавців, дослідників барокової культури. Автором розглянуто загальну практику відбивання *tactus* у системі мензуральної нотації західноєвропейської музики бароко, принципи співвідношення парного та пропорційного метрів, способи графічного позначення зміни темпу виконання. Простежено спорідненість способів метроритмічної організації партесних творів із принципами ритмічного розвитку мензуральної системи. Проаналізовано теоретичні праці цього періоду, написані на теренах тогочасної України, і розглянуто приклади взаємозалежності метру, ритму, гармонічних змін і тексту з темповим їх утіленням у партесних творах. Для аналізу обрано шість партесних концертів із рукописів, віднайдених у місті Валява Перемиської єпархії. Узгалянено принципи трактування парних і непарних музичних розмірів щодо їхніх темпових характеристик, а також відповідні способи узгодження темпу в разі зміни розміру в партесній традиції.

**Ключові слова:** партесна музика, мензуральна теорія, пропорції, *tactus*, темп.

### *Kliuchynska Nataliia. Tactus and tempo in partes music*

*In the performing practice one of the main issues is to decide the right tempo of performance. To choose proper tempi and their changes in early music is even more difficult. This decision depends on the principles of metro-rhythmic organization in the 17th–18th century music theory. Thus, this research addresses an issue of definition and coordination the tempo in the performance of Ukrainian partes music. Throughout the 17th and 18th centuries, the rhythmic organization of musical material and the speed of its reproduction were inextricably linked. The interpretation of music of this period in accordance with the canons of modern understanding of meter and rhythm is inappropriate, even impossible without understanding the musical theory of the 17th century. There are very few studies of the relationship between tempo and meter in Ukrainian musicology, and especially concerning Ukrainian partes music. Accordingly, the results described in the publication will enrich the theoretical knowledge of modern interpreters of early music, as well as musicologists – researchers of the baroque culture. The author explains practice of beating the *tactus* in the system of mensural notation of Western European baroque music, the principles of the ratio of even and proportional meters, and ways to graphically indicate changes in tempo. The affinity of methods of metro-rhythmic organization in partes works with the principles of rhythmic development in the mensural system is also underlined. The theoretical works of this period, written on the territory of Ukraine at that time, are analyzed, and examples of the interdependence of meter, rhythm, harmonic changes and text with their tempo implementation are considered. Selected compositions for analysis are the six concerts from the partes manuscripts found in Valyava (Walawa), Peremyshl (Przemysł) diocese. The ways of interpretation the musical time signatures in relation to their tempo characteristics and tempo changes in the partes tradition are concluded.*

**Key words:** partes music, mensural theory, proportions, *tactus*, tempo.

**Вступ.** Доба Бароко – період постійних змін у музичній нотації й інтерпретації традиційних канонів композиції. Ще до кінця XVI ст. часові та темпові співвідношення нотних тривалостей визначали мензуральними пропорціями, які позначали спеціальними знаками, а зміну таких пропорцій – цифровими дробами. Величина однакових тривалостей у різних творах чи епізодах твору була релятивною й записувалася у вигляді приключового мензурального знака. Цей знак вказував на співвідношення одних нотних тривалостей щодо інших, яке не завжди було однаковим. Наприклад, лонга могла містити два бревіси, бревіс – три цілі, а ціла – дві половинні [1, с. 208]. Існували цілком

подвійні та цілком потрібні співвідношення. Упродовж XVII та початку XVIII ст. відбувається поступовий перехід до звичної нам системи метроритмічного поділу, за якою кожна тривалість містить дві на половину коротші. Мензуральні знаки вже не позначають співвідношення нотних тривалостей і темпові зміни, а лише розмір твору, а величина нот є сталою в усіх розмірах. Коли відбулася ця зміна точно визначити важко. Переломним моментом вважають початок XVIII ст., яке характеризується співіснуванням різних видів метроритмічних співвідношень.

Українська партесна музика, хоча й записувалася оригінальним київським нотним письмом (квадратною

нотою), опиралася на принципи метричної організації західноєвропейської мензуральної нотації. Тож перед тим як визначати ймовірний темп виконання партесних творів, необхідно зрозуміти, що ж було основою музичної пульсації у XVII та XVIII ст.

**Матеріали та методи.** У публікації використані монументальні праці дослідників музики бароко західної Європи, що являють собою компіляцію цитат і матеріалів із першоджерел, тобто музичних трактатів XVII та XVIII ст. Зокрема: дослідження Курта Закса (*Curt Sachs*), основною темою якого є співвідношення ритмічного розвитку та темпу в різні історичні періоди; праця Джорджа Гоула (*George Houle*) про метр у музиці XVI–XVIII ст., у якій висвітлено еволюцію трактування запису музичного розміру та його вплив на музичний темп; «Інтерпретація музики» Терстона Дарта (*Thurston Dart*), який розглядає проблеми метроритму та темпу з позиції історично інформованого виконавства. Українська музична теорія XVII та XVIII ст. представлена працею Миколи Дилецького «Грамматика музикальна» та трактатом невідомого автора під назвою «Препорция». Для розгляду були обрані партесні твори, знайдені в м. Валява Перемиської єпархії, видання й упорядкування яких було втілено Юрієм Ясіновським і Володимиром Пилиповичем, а нотну транскрипцію зробила Ольга Шуміліна. На основі методів аналізу, порівняння й аналогії автором визначені спільні та відмінні принципи західноєвропейської й української музичної теорії XVII ст., виокремлені музично-текстові чинники, що впливають на темп композиції, і запропоновані стилістично відповідні способи кореляції темпу та метру, та співвідношення темпів різних епізодів партесних творів.

**Результати.** У мензуральній теорії основною мірою розвитку музичної тканини був так званий *tactus*. У латинській мові слово *tactus* означає «торкатися» або «вдаряти» [1, с. 217], так називали розмірений рух руки вниз і вгору (або вгору та вниз), який визначав швидкість розвитку музичного твору. Графічним зображенням *tactus* був музичний розмір. Упродовж XVI–XVII ст. *tactus* відбивали рукою, згортком паперу, палицею або ногою, це відображено в тогочасних зображеннях співців і музикантів (рис. 1).

У багатохорних композиціях *tactus* зазначало кілька осіб, копіюючи жести одного основного керівника (найчастіше органіста). На швидкість *tactus* безпосередньо вказували мензуральні знаки при ключі. Вони не лише визначали темп, а й позначали співвідношення між різними тривалостями. Відношення бревеса до лонги називалось *modus*, цілої до бревеса – *tempus*, а половинної до цілої – *prolatio*, ці співвідношення були досконали, якщо по три до одного (наприклад, три бревеси в лонзі), і недосконалі, якщо по два (дві половинні в цілій). Залежно від розміру основних тривалостей *tactus* ділили на великий, коли музичний розвиток ішов цілими нотами, малий – у разі руху половинними, пропорційний (непарний, або нерівномірний), який позначався через дробі: 3/2, 9/8. Основною функцією пропорцій було позначення зміни темпу. Чисельник дробу вказував новий темп, а знаменник – попередній. Якщо



Рис. 1. Тактування рукою

потрібно було повернутися в початковий темп, то пропорцію записували в оберненому вигляді (3/4 і 4/3), або ставили відповідний мензуральний знак. *Tactus* завжди показували однаково: жестом вниз і вгору, якщо він був нерівномірний, то жест униз тривав удвічі довше, ніж рух угору.

У XVII ст. умовною величиною *tactus* була ціла нота, але її тривалість залежно від використаного мензурального знака була різною. Значок С вказував на повільний темп, С – середній, коло з вертикальною рисою посередині – швидкий темп, таке ж коло із крапкою в середині – дуже швидкий. Відповідно співвідношення між темпом, позначеним С і С, не було однозначним. *Tactus alla breve* (С) міг бути вдвічі швидшим, на третину швидшим або лише трохи швидшим, ніж *tactus alla semibreve* (С). Міхаель Преторіус (*Michael Praetorius*) рекомендував ставити С, якщо в ритмічному розвитку більше чорних нот (тобто коротких тривалостей), а за руху довгими – писати С [2, с. 16]. Неоднозначність трактувань мензуральних знаків у період Бароко змістила увагу інтерпретаторів від метроритмічних пропорцій до інших чинників визначення темпу, як-от: жанр твору, основний зміст і текст, найчастіше використані нотні тривалості та частота гармонічних змін.

Під залежністю швидкості *tactus* від жанру мали на увазі не лише сталі співвідношення танців та їх темпів, а й різні види музики: твори у *stile antico*, театральну музику чи хорові концерти. М. Преторіус писав, що повільний дводольний *tactus* С використовується в мотетах, а швидкий дводольний *alla breve* С – у мадригалах. Хорові концерти рекомендував виконувати в повільнішому темпі, але якщо в них переплітаються риси мотетного і мадригального стилів, то це необхідно відобразити в темпових змінах [2, с. 16].

Новаторством поглядів М. Преторіуса було трактування *tactus* як релятивного та гнучкого, який можна уповільнювати чи пришвидшувати, відповідно до характеру слів чи особливостей фактурного викладу (зокрема, за допомогою темпової різниці у проведеннях tutti і solo) [3, с. 48]. Тобто вже в цей час існувало розуміння темпу твору як засобу музичної експресії та відповідне використання можливостей його агогічних відхилень.

У XVIII ст. парні метри перестають трактувати як дводольні, а з'являється рахунок на чотири. Розмір С уважають за помірний чотиридольний, С – швидкий дводольний, а розмір, позначений цифрою 2, – трохи повільнішим, ніж такт *alla breve*. Розгорнуту картину різного трактування темпу однакових мензуральних позначень у XVIII ст. подає у своїй праці Т. Дарт: «Темп: С необхідно відбивати на чотири, С і 2 – удвічі швидше. Увертюри, прелюдії та симфонії у 2 є досить повільними, а балети у 2 – значно швидшими. Гавоти в С повільніші, ніж буре у С. Вісімка в розмірі 2 приблизно така ж швидка, як восьма в італійському *presto* у С <...> 3/2 досить повільно, а от 3/4 у сарабандах і ейрах (*air*) трохи швидше. Рондо у 3/4 досить рухливо, а куранта, фуга й менует у 3/4 – дуже жваво» [4, с. 83].

Швидкість пропорційного *tactus* залежала від попереднього мензурального знака. Непарний *tactus* співвідносився з парним двома способами: як три до одного (пропорція *tripla*), як три до двох (пропорція *sesquialtera*). Яку із пропорцій застосовувати вказував мензуральний знак парного такту. Наприклад, якщо після С була пропорція 3/2, то половинна нота дорівнювала третині попереднього *tactus*, якщо після позначки С використана пропорція 3/1, то ціла нота нового *tactus* дорівнювала шостій частині попереднього, тобто співвідношення *tripla*, але якщо перед розміром 3/2 був значок *alla breve*, то співвідношення відбувалося за пропорцією *tripla* (три до одного); ця ж пропорція 3/2 після мензурального знака у вигляді кола означала співвідношення три до двох, тобто *sesquialtera* (рис. 2).

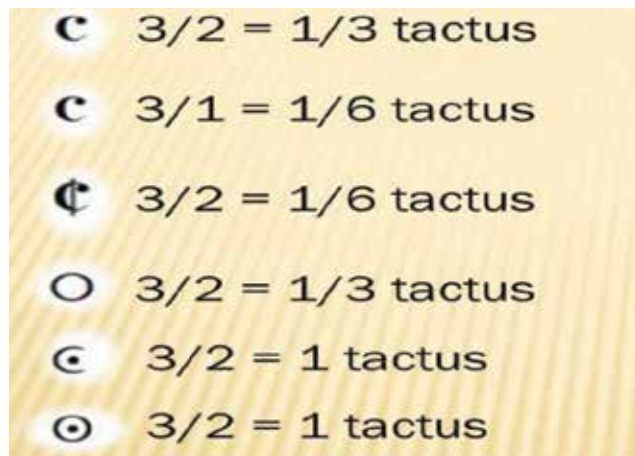


Рис. 2. Співвідношення парного та пропорційного *tactus*

Цей взаємозв'язок мав і зворотний ефект – наступні непарні пропорції визначали попередній парний *tactus*. Зменшення основних вимірних вартостей у пропорційних дробах вказувало на збільшення швидкості *tactus*. Наприклад, якщо після мензурального знака С була пропорція 3/1, то темп попереднього парного *tactus* (С) був повільнішим, ніж тоді, коли після нього ж використана пропорція 3/2, а 3/4 і поготів.

Найбільш неоднозначною пропорцією був розмір 3/4. У мензуральній теорії XVII ст. його часто співвід-

носили з парним метром за пропорцією *tripla*, або ж зіставляли його із С так, щоб три чверті нового метру виконували в часі звучання чотирьох попереднього (тобто як у *sesquialtera*). П'єр Франческо Валентіні (*Pier Francesco Valentini*) уважав, що між пропорціями 3/2 і 3/4 немає темпової різниці, а різниця лише в записі нотних тривалостей, тому в поєднанні з парним метром для нього актуальні всі співвідношення, що й для 3/2 [2, с. 20]. Натомість у XVIII ст. розмір 3/2 вже трактують як повільніший, ніж 3/1 і 3/4.

Упродовж XVII ст. поняття *tactus* і «такт» (як ми його розуміємо сьогодні) із сильними та слабкими долями ще не ототожнювалися. Усередині сталого *tactus* кількість долей могла варіюватися, ритмічний малюнок групувався то по два, то по три, то по шість, постійно видозмінюючись. Вільне формування й видозміну ритмічної організації можемо побачити, наприклад, у Гайнріха Шютца (*Heinrich Schütz*) (рис. 3).



Рис. 3. Г. Шютц *Musikalische Exequien*

У цей час відрізнялося і розуміння метру. Метр як пульсація долей, їх поділ і організація в такти був зумовлений внутрішньої тривалістю нот, так званою *quantitas notarum intrinseca* [2, с. vii]. Звуки ділили на хороші та погані, благородні та прості, що насправді означало внутрішньо коротші або довші, залежно від їхньої ролі в такті. Тепер ми б називали їх сильними та слабкими, проте сучасна термінологія нероздільно пов'язана з акцентуванням – наголошенням сильних і нівелюванням слабких долей. Тракткування ж звуків як внутрішньо довших чи коротших зумовлене виконавською практикою, в основі якої була музична артикуляція. «Акцентування» звуків замінювалося їх довшим витримуванням, артикуляційною паузою перед ними, або ж зміною штриха чи способу атаки звука. Ці артикуляційні форми лягли в основу виконавської техніки в інструментальній музиці, вимови та фразування – у вокальній.

Різне трактування тривалостей звуків сприяло детальнішому втіленню природи слова та процесу мовлення (з довгими та короткими складами, внутрішніми наголосами). Бажання наблизити ритмічну

структуру музичних фраз до мови витворило цікаву мистецьку крайність – теорію *rhythmoreia*. Завданням *rhythmoreia* було ототожнення ритмічної та поетичної стоп, на основі античного віршування. Метрична стопа, відповідно, могла бути симетричною, несиметричною, постійно змінюватися впродовж фрази (рис. 4). Метою такого наслідування віршових стоп було максимальне вираження ритміки й сонорики тексту. Йоган Матезон (*Johannes Mattheson*) уважав ритмічні стопи дуже сильним виразовим засобом, за допомогою якого можна з хоралу зробити танець і навпаки [2, с. 69]. Але ця теорія досить швидко занепадає, перетворюючись згодом на спосіб просодії.

XVIII ст. важливе зміною рахунку основної вимірної одиниці музичної пульсації, якою стає доля, а не *tactus*, який міг містити й кілька долей. Пропорційні дробі, відповідно, позначають кількість долей у такті та їхню тривалість, а не зміну темпу. Змінюється і трактування мензуральних знаків: C – повільний чотиридольний розмір, C – швидкий і теж чотиридольний. У музичній нотації відображається нова практика трактування тривалостей звуків: більші означають повільніший темп, а коротші – швидший.

#### «Такт» у партесній традиції

«Что есть такт? Такт нічого іншого не єсть, тільки міра, яко шаблі ніякіє, жеби такт еден другого не випрежал і жеби ся не преривал контра»  
Микола Дилецький [5, с. 7]

Метроритмічна організація музичного розвитку в київській квадратній нотації побудована на тих самих принципах, що і європейська мензуральна система нотного письма. Подібним чином видозмінювалося і трактування такту, метру та темпу, про що свідчать музично-теоретичні праці цього часу.

Важливим індикатором спорідненості метроритмічного мислення є застосування спільної термінології. Коли йдеться про непарний, тобто тридольний, метр,

в обидвох теоретичних працях: «Граматиці музикальній» Миколи Дилецького та трактаті «Препорция» він згадується як пропорційний. І пропорційний, і парний такт автори поділяють на великий – такий, що рухається цілими нотами, і малий – половинними, такий поділ був і щодо видів *tactus*.

У західноєвропейській мензуральній теорії пропорційні такти, що можна було поділити на дві рівні частини (наприклад, 6/4, 6/8, 12/8), не називали нерівномірним *tactus*, а навпаки, – парним. Пояснюючи принципи ритмічної організації нот у своїй «Граматиці музикальній», М. Дилецький називає розмір 6/4 пікандою та наголошує, що він не є пропорцією, а сигмою, тобто парним тактом [5, с. 53]. Згадує також можливість повернення в попередній метр через обернений запис пропорційного дробу (така ж практика побутувала в західноєвропейській нотації).

Трактат «Препорция», що є рукописною пам'яткою музичної теорії XVIII ст., уже відображає нове трактування такту як групи долей, де мірою музичного розвитку є тривалість всередині такту, а не самі такти. Основною вимірною вартістю парного такту стає чвертка, вона ж співвідноситься з вимірними вартостями тридольних метрів як основна величина швидкості музичного розвитку. З'являється рекомендація показувати пропорційний такт трьома жестами [6, с. 17].

Розглянемо особливості метроритмічного розвитку на прикладі партесних композицій Перемиської єпархії. Рукописи шести партесних концертів було знайдено в м. Валява. Найімовірніше, твори були в репертуарі Перемиського кафедрального хору владик Винницьких (рис. 5). Обкладинку датують початком XVIII ст., самі ж композиції кінцем XVII – початком XVIII ст. [7, с. 7].

Шестиголосий концерт «Пастирская свѣриль» поєднує епізоди в розмірах C та 3/4. Оскільки швидкість пропорційного такту здебільшого залежала від парного, то визначати темп твору потрібно із фрагментів у розмірі *alla breve*. Мензуральний знак C міг позначати і досить швидкий темп і помірний, залежно від музич-



Рис. 4. Метрично-поетичні стопи [2, с. 66]



Рис. 5. Фрагмент партесного рукопису з Валяви

ного й емоційно-сміслового контексту твору. В основі ритмічного розвитку фрагментів за сигмою лежить ритмічна група – вісімка та дві шістнадцяті. Мелодичний рух дрібними тривалостями із силабічним підтекстуванням передбачає спокійніший темп, необхідний для комфортного співу та виразної дикції виконавців. Окрім нотних тривалостей, чинниками, що впливають на темп, є сам характер тексту та частота гармонічних змін. Слова, що викладені шістнадцятими нотами: «побѣди труби», «доброти вѣщанія», мають переможний, урочистий характер, який варто відобразити в темпі. Коли пришвидшується ритмічний розвиток, композитор зазвичай збалансовує його статичністю гармонії (наприклад, чергуванням лише двох акордів у співвідношенні тоніка – домінанта) (рис. 6).

Наступний етап – узгодження темпів парного та пропорційного метрів. Розмір 3/4 і в XVII і XVIII ст.

тракують як швидкий. Найчастіше його співвідносили із дводольним за пропорцією *tripla*, тобто цілий тридольний такт дорівнював половині парного *tactus*. За іншою теорією, його прирівнювали до пропорції 3/2, яка в поєднанні з розміром *alla breve* також утворювала співвідношення *tripla*. У XVIII ст. вважалося, чим менші основні вимірні вартості, тим швидший темп, отже, позначення 3/4 передбачало досить рухливе виконання. Гармонія змінюється на кожній першій долі нового такту із прохідним акордом на третій, що уможлиблює трактування тридольних епізодів «на раз» у помірному темпі, що співвідноситься із дводольним за пропорцією *tripla* (рис. 7).

У концертах «Нинѣ сили небеснія» та «Вкусите и увидите» використано таке ж поєднання розмірів – C (*alla breve*) і 3/4.



Рис. 7. Фрагмент концерту «Пастирская свѣриль» у тридольному метрі

Проте темп парного такту буде швидшим, ніж у попередньому концерті, адже основний розвиток здебільшого четвертними нотами, а розспіви восьмими та шістнадцятими використані в межах одного складу, що дозволяє трактувати їх як мелодичні прикраси. Співвідношення між дводольним і тридольним метром вираховуємо за таким самим принципом, як і в концерті «Пастирская свѣриль».

Три короткі концерти, «Благословлю Господа», «Всяческая днесь радости» та «Слава во вышних Богу», написані лише у тридольному метрі. Оскільки розмір 3/4 зазвичай трактували як швидкий і у пропорційному спів-



Рис. 6. Фрагмент концерту «Пастирская свѣриль» у парному метрі

відношенні щодо парного *tactus* упродовж XVII ст., і як викладений короткими тривалостями – тому й рухливий у XVIII ст.. Хвалебний і радісний текст зумовлює легкий, жвавий темп виконання. Гармонічний розвиток, за якого зміна акордів відбувається на кожній першій долі нового такту, також є індикатором швидкого темпу. Відповідно, дирижуємо ці концерти «на раз», об'єднуючи такти у фрази, зумовлені словесно-смысловими структурами.

**Висновки.** Окресливши принципи ритмічної організації музичного розвитку в мензуральній нотації та партесній традиції, зазначимо особливості інтерпретації темпових співвідношень під час виконання згаданих партесних композицій:

– такт *alla breve* (C) не обов'язково вдвічі швидший за *tactus alla semibreve* (C), він може бути лише трохи жвавішим, ніж C. Його швидкість часто зумовлена жанром твору та характером тексту. Найчастіше обидва позначення (C і C) означали дводольний *tactus*, трактування знака C як чотиридольного можливе лише у творах, де ритмічний рух й основна метрична пульсація викладені короткими тривалостями, та здебільшого стосується концертів, написаних у XVIII ст.;

– сприйняття музичного розвитку не долями, а тактами. Різниця такого трактування особливо важлива

щодо тридольних метрів і відображається у відповідному фразуванні;

– тридольні розміри: 3/1 і 3/4 співвідносяться з парним найчастіше за пропорцією *tripla*. Такт 3/2 у поєднанні з мензуральним знаком *alla breve* також виконується у співвідношенні 3:1. Про однакове трактування всіх тридольних метрів щодо парного такту писав у своїй праці «Граматика музикальна» і М. Дилецький: велику пропорцію треба позначати 3/1, «але пошло в звичай так писатися» 3/2, або 3, або 3/4 [5, с. 52];

– щоб визначити, наскільки повільно чи швидко зазначати основний *tactus* парного метру та його співвідношення з непарним, можемо врахувати величину основних вимірних вартостей, швидкість і частоту зміни гармонії, словесний текст і емоції, що він виражає.

Розуміння мензуральної теорії, її переосмислення в партесній практиці XVII–XVIII ст. є стилістично атрибутивною рисою української музики доби Бароко. Отже, вивчення принципів музичної теорії XVII–XVIII ст., дослідження їх практичного втілення в партесних зразках цього періоду є важливою складовою частиною мистецької інтерпретації давнього українського музичного спадку.

#### Література:

1. Sachs C. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York : Norton, 1953. 391 p.
2. Houle G. *Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 174 p.
3. Marinčič D. “Now Quickly, Now Again Slowly”: Tempo Modification in and Around Praetorius. *De musica disserenda*. Ljubljana, 2019. Vol. 15. № № 1–2. P. 47–69.
4. Dart Th. *The Interpretation of Music*. New York : Harper & Row, 1963. 196 p.
5. Дилецький М. Граматика музикальна / підг. до друку О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 112 с.
6. Дем'яненко Б. Трактат «Препорцья» з київського рукопису XVIII ст.: критична публікація тексту. Львів : Т. Тетюк, 2018. 44 с.
7. Партесна музика Перемиської єпархії: Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. / збір. і підг. до друку В. Пилипович і Ю. Ясіновський ; реконст. та передм. О. Шуміліна. Перемишль, 2015. 258 с.

#### References:

1. Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York : Norton [In English]
2. Houle, G. (1987). *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington : Indiana University Press [In English]
3. Marinčič, D. (2019). “Now Quickly, Now Again Slowly”: Tempo Modification in and Around Praetorius. *De musica disserenda*, 15 (1–2), 47–69 [In English]
4. Dart, Th. (1963). *The Interpretation of Music*. New York : Harper & Row [In English]
5. Tsalaj-Yakymenko, O. (Ed) (1970). *Dyletskyj M. Hramatyka muzykalna* [Dyletskyj M. The Musical Grammar] Kyiv : Muzychna Ukraina [In Ukrainian]
6. Demianenko, B. (2018). *Traktat “Preportsyia” z kyivs'koho rukopysu XVIII stolittia: krytychna publikatsiia tekstu* [The Treatise “Proportion” from Kyiv manuscript of the 18<sup>th</sup> century]. Lviv : T. Tetiuk [In Ukrainian]
7. Pylypovych, V., Yasinovskij Yu., Shumilina, O. (Eds) (2015). *Partesna muzyka Peremyskoj ieparkhii: Rukopysni uryvky seredyny XVII – pochatku XVIII stolittia* [Partes Music from the Peremyshl diocese: manuscript fragments from the middle of the 17<sup>th</sup> and the beginning of the 18<sup>th</sup> century] Peremyshl [In Ukrainian]