

Булычева Анна Валентиновна

ORCID: 0000-0002-1163-7344

РИНЦ AuthorID: 281990

alphise@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

125009 Москва, ул. Большая Никитская,
13/6

Заведующая музыкальной частью Московского музыкального театра «Геликон-Опера».

125009 Москва, ул. Большая Никитская,
19/16

Anna Bulycheva

ORCID: 0000-0002-1163-7344

РИНЦ AuthorID: 281990

alphise@yandex.ru

PhD, Associate Professor at the Department of History of Western Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

13/6 Bol'shaya Nikitskaya str., 125009
Moscow, Russia

A Manager of Musical Department of the Helicon Opera.

19/16 Bol'shaya Nikitskaya str., 125009
Moscow, Russia

*Сверхмногоголосие
в музыке русского барокко:
два хоровых концерта
на 48 голосов*

В статье рассматриваются образцы русской хоровой музыки а capella на 48 голосов в контексте западноевропейского сверхмногоголосия Возрождения и барокко. Уточняется время появления сочинений для 48 голосов, которые принято ошибочно датировать 1763 годом, рассматривается проблема авторства, анализируется структура сверхмногоголосия, а также раскрывается исторический контекст первых исполнений.

Ключевые слова: *сверхмногоголосие, русское барокко, Ярославль, партесный концерт, многохорность, мотетная форма.*

*'Hyperpolyphony'
in Russian Baroque Music:
two choral concertos a 48*

The article examines two examples of Russian *a capella* music *a 48* within the context of European hyperpolyphony in the Renaissance and Baroque eras. A new date for the works *a 48*, (a liturgy and two concertos) is introduced, and the commonly accepted date (summer 1763) is proven erroneous. The problem of the authorship and different arrangements of the two surviving concertos *a 48* is explored, as well as the problem of how the phenomenon of *cori spezzati* manifests itself within hyperpolyphonic texture. The dramatic circumstances of the first performances, which presumably took place in Yaroslavl' in 1762 and 1763, are also taken into consideration.

УДК 784.5
ББК 85.314

Keywords: *hyperpolyphony, Russian Baroque, Yaroslavl, partes style, cori spezzati, motet.*

Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов

Термин «сверхмногоголосие» (или «гипермногоголосие») обычно употребляется применительно к музыке XX века и в связи с такими явлениями, как сонористика или микрополифония. В. Н. Холопова пишет:

Пуантилизм и сверхмногоголосие — два противоположных и крайних вида фактуры, появившихся в XX веке. Оба имели своих предшественников в истории музыки. <...> У сверхмногоголосия XX века есть аналогия в музыке западной католической мессы XVII века для гиперсоставов, в фактуре, определявшейся как *Massenstil* (Х. Лейхтентритт), *Colossalstil* (А. Орель), а также в русских хоровых концертах XVIII века, где число голосов а *capella* достигало двадцати четырех, сорока восьми¹.

Функциональная сторона такой фактуры рассматривается исследователем именно на примере музыки XX века:

В сверхмногоголосии функция отдельной партии — микрополифонический голос. В зависимости от вида сверхмногоголосной техники — имитационной, разнотемной, гетерофонной — этот голос является имитационным (пропостой или респостой), конт-

¹ Холопова В. Н. Фактура. Очерк. М., 1979. С. 7.

рапунктирующим или вариантным. Поскольку составные компоненты не выделяются из фактурной массы, микрополифонические голоса функционально равноправны².

Цель данной работы — рассмотреть барочное сверхмногоголосие не в качестве предшественника сочинений XX века, а как самостоятельное явление, появившееся в эпоху Возрождения и получившее новое развитие в XVIII столетии.

Западноевропейские образцы сверхмногоголосия легко перечислить, некоторые из них хрестоматийны. Эпоха Возрождения представлена мотетом на 36 голосов *Deo gratias*, автором которого считается Иоганнес Окегем (ок. 1410–1497), мотетом Алессандро Стриджо *Esce beatam lucem* на 40 голосов (ок. 1561)³, его же мессой на 40 голосов (*Agnus Dei* II — на 60 голосов, 1665/66) и мотетом Томаса Таллиса *Spem in alium* на 40 голосов (ок. 1570). В эпоху барокко появились Вечерня Игнаца фон Бибера на 32 голоса (1674) и его же Зальцбургская месса и гимн *Plaudite tympana* на 53 голоса (1682). Во всех перечисленных сочинениях Бибера вокальных партий лишь 16, остальные партии предназначены для инструментов (в том числе для литавр).

Русские образцы сверхмногоголосия значительно менее известны. Самые ранние мы знаем только по названиям: сохранились сведения о том, что после кончины царевны Наталии Алексеевны (1673–1716), сестры Петра I, осталась целая хоровая библиотека, в том числе Служба на 24 голоса и 40-голосный концерт «Что Ти принесем»⁴.

Двадцатичетырехголосие в русской музыке не является редкостью. Оно представлено целым рядом сочинений в различных жанрах Василия Титова, Николая Калачникова, Симеона-дьякона. Нот 40-голосной музыки до настоящего времени не обнаружено, а вот для рекордного в европейской музыке состава на 48 голосов а capella были написаны как минимум три сочинения, одно из которых — циклическое.

Русское сверхмногоголосие крайне редко привлекало внимание исследователей. Раньше других к нему обратилась Т. Н. Ливанова, еще в 1938 году опубликовав (без слов) фрагмент некоего концерта на 24 голоса Николая Калачникова (Калашникова)⁵. Идентифицировать этот фрагмент

² Там же. С. 59.

³ Копия 1587 года содержит также партию инструментального баса (прообраз *basso continuo*).

⁴ Плотникова Н. Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М., 2015. С. 89.

⁵ Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М., 1938. С. 120–133.

пока не удалось. В единственной на сегодня работе, посвященной Калачникову, отмечено: «В сборнике ГИМ Син. певч. № 354, на который ссылается Ливанова, такого концерта Калашникова нет»⁶.

В 1975 году вышла статья о партесном концерте Т. Ф. Владышевской, в которой впервые были даны сведения о сохранившихся сочинениях на 48 голосов, о двух рукописях Ярославского кафедрального Успенского собора, благодаря которым они до нас дошли, а также напечатаны первые такты концерта «Предстательство страшное»⁷. Наконец, в 2009 году была опубликована статья Н. Ю. Плотниковой и Е. Е. Гатовской с более подробными сведениями о данных рукописях, вновь сопровождаемая партитурой первых тактов «Предстательства страшного»⁸.

Проблема датировки

Датировка русского 48-голосия, казалось бы, давно установлена и не вызывает вопросов. «При посещении Екатериной Ярославля в ее честь были сложены наряду с двумя 48-голосными хоровыми концертами также хвалебные канты», — между прочим сообщается во втором томе Истории русской музыки⁹. Утверждение, что два концерта (и Служба) сочинены в связи с приездами Екатерины II в Ярославль в 1763 и 1767 годах, не подвергается сомнению и переходит из работы в работу. Однако оно неверно.

Обратимся к рукописям, хранящимся в Государственном историческом музее. Рукопись № 852 из Синодального певческого собрания содержит 44 партии концерта «Предстательство страшное». Партии не датированы — лишь указаны имена некоторых певчих, которые, увы, ничего не говорят историкам¹⁰. Зато в нотах отчетливо видны небрежно сделанные подчистки, поверх которых вписан новый текст. Старый текст стерт не до конца, легко читаются оба варианта. Первоначальный вариант: «спаси благоверного императора нашего Петра Феодоровича, ему же по-

⁶ Плотникова Н. Ю. Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время, 2012, № 11. С. 24.

⁷ Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху классицизма // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. С. 104–109.

⁸ Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.

⁹ Келдыш Ю. В. Песня в рукописных сборниках // История русской музыки. Том второй. XVIII век. Часть первая. М., 1984. С. 175.

¹⁰ Расшифровки имен и комментарии к ним см.: Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 103.

велела еси царствовать, и подаждь ему с небесе победу». Новый вариант: «спаси благоверную императрицу нашу Екатерину Алексиевну, ейже повелела еси царствовать, и подаждь ей с небесе победу». Ритм музыки исправлен, чтобы соответствовать новым словам.

Вывод очевиден: концерт «Предстательство страшное» был написан в короткое царствование Петра III (с 25 декабря 1761 по 28 июня 1762 года). Причиной использования столь роскошного хорового состава могла стать как коронация Петра (новый царь — новые надежды), так и появившаяся тогда в Ярославле редчайшая возможность одновременно располагать таким количеством прекрасно обученных певцов. По воцарении Екатерины II текст концерта был приспособлен к изменившимся обстоятельствам. Та же процедура замены имен тогда же была проделана в Ярославле с 16-голосным концертом «Что днесь шум празднующих»¹¹.

Рукопись № 853 из Синодального певческого собрания содержит лишь 38 партий 48-голосного комплекта, зато она является сборником. В ней находятся Служба Божия (вместе с задостойником Пасхи «Ангел вопияше»), концерт «Праздник радостен» и концерт «Предстательство страшное». Текст этого последнего уже не содержит подчисток, имя императрицы вписано изначально: рукопись была скопирована с предыдущей с учетом исправлений.

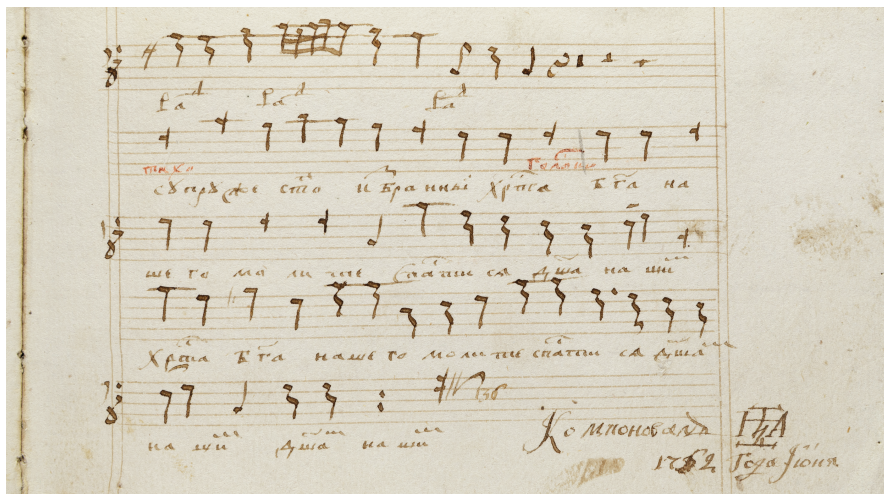
В партии 1-го баса после задостойника «Ангел вопияше» указано: «Компоновал НТЪА 1762 Года». После первого концерта — «Компоновал НТЪА 1762 Года Июня» (*ил. 1*). Эти маргиналии всё ставят на свои места: Служба и «Ангел вопияше» были приготовлены к Пасхе 1762 года, концерт «Праздник радостен возсия концем днесь» на текст стихир, поющейся в День памяти апостолов Петра и Павла, — к 29 июня 1762 года. Как известно, накануне этого дня Петр III был низложен. Потому в рукописи и появилась точная дата: июнь 1762 года¹².

Подобные «объяснительные» надписи изредка встречаются на полях партий. Так, 12-голосный концерт «О Пресвятая Госпоже» в одной из рукописей¹³ сопровождается примечанием: «Написан 1741 года Сентября 2 дня». Дата указывает на царствование младенца Иоанна Антоновича, вскоре завершившееся. В тактах 62–67 рукописи сделаны подчистки, сло-

¹¹ Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 96.

¹² Оригинально совмещает даты рукописи с версией о появлении 48-голосных сочинений к приезду в Ярославль Екатерины II Владышевская, называя их так: «полная литургия и два концерта, которыми приветствовали Екатерину II в Ярославле во время ее путешествия по Волге в 1762 году» (*Владышевская*. Цит. соч. С. 104).

¹³ Российский национальный музей музыки (до января 2018 года — Музей имени М. И. Глинки), ф. 283, № 362–368.



Ил. 1. Окончание концерта «Праздник радостен» с автографом композитора. Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 853. Партия 1-го баса

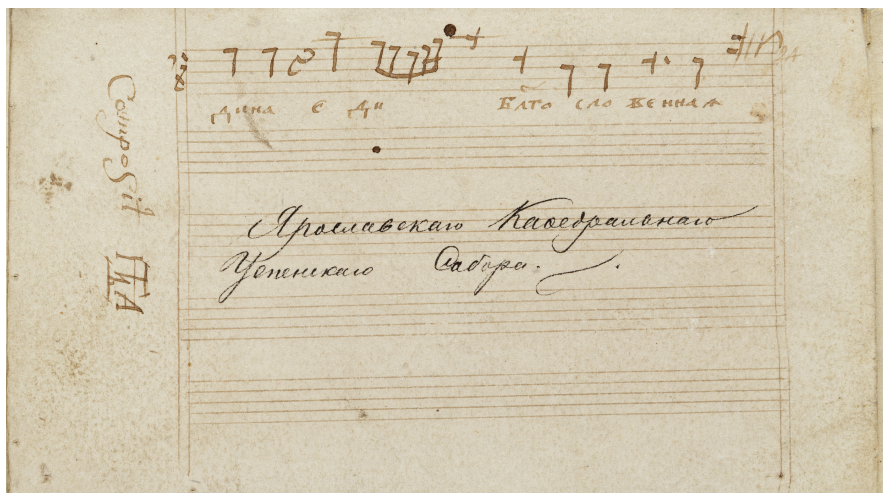
ва «сохраняя императора и люди от всякого зла» переправлены на «сохраняя императрицу и люди...». В других известных копиях этого концерта речь идет об «императрице», а в указанных тактах встречаются легкие разночтения: в разных хорах музыку по-своему приспособляли к новым словам. Как правило, авторы партесных композиций свои сочинения не датировали, лишь исключительные обстоятельства (в том числе драматические) заставляли их это делать.

Однако парадоксальным образом в данном случае проставленной в рукописи даты недостаточно, чтобы ответить на вопрос о времени сочинения музыки.

Проблема авторства

В рукописи № 853 в партии 1-го баса — трижды, а в партии 1-го тенора — единожды встречаются маргиналии «Компоновал НТЪА» и «Composit НТЪА» (ил. 2). Чтение монограммы неоднозначно¹⁴, но указанный вариант наиболее вероятен и, скорее всего, скрывает имя, отчество и фамилию (например: Николай Титов сын Антипов) регента хора, певшего партию

¹⁴ Варианты чтения см.: Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю. Цит. соч. С. 103.



Ил. 2. Окончание концерта «Предстательство страшное» с автографом композитора. Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 853. Партия 1-го баса

1-го баса. Присутствие трех инициалов необычно, ибо в подавляющем большинстве подобных монограмм фигурируют лишь имя и фамилия (либо отчество), например: Т.В.Т.— творения Василия Титова, К.Н.К.— композиция Николая Калачникова.

Сохранились ли клировые ведомости Успенского собора за 1760-е годы, неизвестно (пока они не обнаружены). Надежды, что в XIX веке, когда эти ведомости с большей вероятностью были целы и доступны, кто-то из историков заинтересовался столь выдающимся музыкантом, не оправдались. Протоиерей Иоанн Троицкий, автор «Истории губернского города Ярославля»¹⁵, о музыке не пишет. Ярославский историк Леонид Николаевич Трефолов во впервые вышедшем в 1889 году очерке «Ярославль при императрице Елизавете Петровне»¹⁶ рисует мрачную картину разрухи, упадка, антисанитарии, пьянства и разгула преступности. В качестве двух «лучей в темном царстве» в очерке появляются поэт Василий Иванович Майков и актер и драматург Федор Григорьевич Волков. Каким

¹⁵ История губернского города Ярославля, составленная законоучителем Ярославского Демидовского лицея, протоиереем Иоанном Троицким, по случаю празднования в сем заведении пятидесятилетнего юбилея, 6 июня 1853 года. Ярославль, 1853. 118 с.

¹⁶ Трефолов Л. Н. Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолов Л. Н. Исторические сочинения. Ярославль, 1991. С. 34–134.

образом в такой атмосфере могла расцвести ярославская певческая школа, непонятно.

Итак, от ярославского мастера остались в истории только его музыка и загадочные маргиналии. Глагол «компоновал» (*composit*) встречается в партесных рукописях нечасто. В первой половине XVIII века чаще писали «творение такого-то», во второй половине — «автор такой-то». Однако слов «творение» и «автор» ярославский регент избегал, и недаром. В процессе составления каталога многохорных партесных концертов мне удалось выяснить, что он действительно не сочинил два концерта, а лишь переложил для беспрецедентно большого хорового состава хорошо известную в России музыку¹⁷. В качестве заголовков концертов в обеих рукописях стоят слова «На 48 голосов», как будто указывая именно на переложение.

Старинный концерт «Праздник радостен» восходит еще к XVII веку. Наиболее ранний его список (в варианте для 16 голосов) появился, по-видимому, не позднее сентября 1698 года¹⁸. Двенадцатиголосный вариант того же концерта зафиксирован в значительно более поздней рукописи¹⁹. Столь малое число копий говорит о том, что это контрапунктически сложное сочинение в XVIII веке звучало нечасто (зато появилось не менее шести новых концертов на тот же текст). Сохранившегося нотного материала недостаточно для сравнительного анализа различных переложений, но, по крайней мере, можно утверждать, что в июне 1762 года ярославский мастер работал с анонимным сочинением более чем полувековой давности.

Концерт «Предстательство страшное», также анонимный, имел еще более широкое распространение. Он встречается в вариантах на 4 голоса²⁰, на 16 голосов²¹, многократно — на 12 голосов (не менее 12 копий), служа прекрасным примером типичной для эпохи барокко практики переложений и обработок. В тексте чаще всего упоминается императрица Елизавета Петровна, реже — Екатерина Алексеевна, однако оба имени не вполне органично сочетаются с ритмом музыки, идеально же

¹⁷ О практике переложений в музыке русского барокко см.: Булычева А. В. Василий Титов — Герасим (Завадовский) — Кирилл Заюшевич: творческий диалог, творческое соревнование // Современные проблемы музыкознания, 2017, № 1. С. 29–42.

¹⁸ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 354, № 158. Рукопись из Вологды или Белозерска. Партия 1-го баса. Благодарю Н. Ю. Плотникову за подробные сведения об этой рукописи.

¹⁹ РНММ, ф. 283, № 761. Рукопись из Пскова. Партия 3-го тенора.

²⁰ РНММ, ф. 283, № 320–321. Рукопись из Ростова. Партии тенора и баса.

²¹ Российская национальная библиотека, Собрание Титова, № 3214. Рукопись из Москвы. Партия 4-го альты.

сочетается имя Анны Иоанновны. Возможно, концерт был сочинен в ее царствование (1730–1740), но его копии того времени пока обнаружить не удалось.

Прекрасная сохранность 12-голосного варианта позволяет сравнивать форму обеих версий (табл. 1)²². При этом важно учитывать, что в более раннем 12-голосном варианте трехдольный эпизод записан в размере $\frac{6}{4}$, а в более позднем 48-голосном — в размере $\frac{3}{4}$. Во второй половине XVIII века тактовый размер переставал нести информацию о темпе музыки. Поэтому многообразие трехдольных размеров (от $\frac{3}{1}$ до $\frac{3}{8}$), которое прежде указывало на характер движения, резко сократилось (из четных же размеров в партесе употреблялся только один, «сигмовый» — $\frac{6}{8}$).

	на 12	на 48
Предстательство страшное и непостыдное,	на $\frac{6}{8}$ 6 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–D	на $\frac{3}{4}$ 5 т., <i>tutti</i> a–D
не презри, Благая, молитвы наша,	10 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> d (D)–C	6 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> D
не презри, Всепетая Богородице,	8 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> C	2 т., ансамбль C
предстательство страшное и непостыдное,	—	5 т., <i>tutti</i> D
не презри, Благая, молитвы наша, не презри, Всепетая Богородице,	—	18 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> C
утверди православных жительство,	9 т., ансамбль — <i>tutti</i> C	9 т., диалог трех ансамблей — <i>tutti</i> C
спаси благоверную Императрицу нашу Елисавет Петровну (Екатерину Алексиевну),	13 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–C	13,5 т., ансамбль — <i>tutti</i> a–C
ейже повелела царствовать,	10 т. (8+2), малая имитационная форма: имитации и каданс C–G	7,5 т. (4,5+3), малая имитационная форма: имитации и каданс C–G

Табл. 1. Структура концерта «Предстательство страшное» (варианты на 12 и на 48 голосов) (начало)

²² 12-голосный вариант концерта анализируется по следующему источнику: РНММ, ф. 283, № 225–236. Рукопись из Пыскорского монастыря (Пермский край). Полный комплект партий. С 2017 года концерт входит в репертуар вокального ансамбля «Инт-рада» (художественный руководитель Екатерина Антоненко).

	на 12	на 48
и подаждь ей с небесе победу,	на $\frac{6}{4}$ 7 т., диалог двух хоров — <i>tutti</i> С	на $\frac{3}{4}$ 17 т., диалог трех хоров — <i>tutti</i> С
спаси благоверную Императрицу нашу Екатерину Алексиевну,	12 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> С	27 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> С
и подаждь ей с небесе победу,	7 т., диалог двух хоров — <i>tutti</i> С–G	19 т., диалог трех хоров — <i>tutti</i> С–G
зане родиле еси Бога, Едина Благословенная.	на $\mathbb{C}$ 19 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> G–a	на $\mathbb{C}$ 24 т., чередование ансамблей и <i>tutti</i> G–a

Табл. 1. Структура концерта «Предстательство страшное»
(варианты на 12 и на 48 голосов) (окончание)

Как видно из таблицы, в 48-голосном варианте концерт оказался перекомпонован и стал длиннее: вместо 101 такта — 153 (при записи среднего раздела в размере $\frac{6}{4}$ число тактов было бы 121,5). Ярославский мастер сохранил тематический материал и тональный план, но изменил пропорции формы. Концерт стал открываться разделом *tutti*, с первых мгновений поражая звучанием 48-голосного хора. Введено было повторение первого раздела текста, укрупнившее композицию. Повсеместно расширены кадансовые зоны, в том числе в репризе трехдольного раздела. Единственный в этом позднем концерте имитационный раздел, напротив, сжался (впрочем, в 4-голосном варианте он вместе с кадансом занимает и того меньше — 5 тактов). Но это не значит, что с полифонической точки зрения концерт стал проще.

Структура многоголосия

В ярославский 48-голосный хор входили 12 дискантов, 12 альтов, 12 теноров и 12 басов. Каким образом эти голоса группировались и взаимодействовали между собой? До сих пор господствует точка зрения Юрия Всеволодовича Келдыша:

Чаще всего концерты создавались для 8 или 12 голосов, но в некоторых случаях число их возрастает до 24 и даже 48. При этом

вся масса голосов не разделялась на отдельные четырехголосные хоры, а трактовалась как единое, слитное целое²³.

Читая о «едином, слитном целом», невозможно отделаться от мысли, что речь идет не о русском барокко, а о сонористике XX века. В таком «целом» отдельные мелодические линии неизбежно бы «утонули», однако, как отмечает В. Н. Холопова, «мастера партесного многоголосия видели свою задачу в обязательной индивидуализации партий, избегании их одинаковости: даже в 48-голосной фактуре каждый голос — самостоятелен»²⁴.

Самостоятельность голосов в многоголосной фактуре партесного стиля связана именно с многохорностью. Сочинения от 8 до 48 голосов — в отличие от музыки для 3–6 голосов — неизменно многохорные. О диалогах хоров писал еще Николай Дилецкий и приводил двуххорные партитурные примеры²⁵. Диалогичность заложена в самом понятии концертности («борения голосов», по Дилецкому). В 8-голосных концертах два 4-голосных хора равноправны и равнозначны. Начиная с 12-голосного состава наблюдается функциональная дифференциация хоров: 3-й хор в 12-голосии (в 16-голосии также и 4-й) играет роль *ripieni*, то есть главным образом усиливает звучность в эпизодах *tutti*²⁶.

Прежде чем перейти к тому, как проявляется многохорность в 48-голосных концертах, обратимся к западноевропейским образцам сверхмногоголосия XV–XVII веков. Все они многохорные, причем группировка голосов различна:

- мотет Окегема — четыре 9-голосных хора (9 дискантов — 9 альтов — 9 теноров — 9 басов, в четырех хорах разворачиваются четыре 9-голосных канона на четыре разные темы, одновременно все 36 голосов звучат только в самом конце);
- мотет и месса Стриджо — пять 8-голосных хоров, каждый из которых, судя по ключам, распадается на два квартета чуть различного

²³ Келдыш Ю. В. Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 100.

²⁴ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. С. 237.

²⁵ Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979. С. 67, 241, 242.

²⁶ См. об этом: Булычева А. В. Концерты на 12 голосов из собрания Спасо-Преображенского Пыскорского монастыря: история, проблемы восстановления, ладовая природа // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Вып. 1. М., 2016. С. 247.

состава²⁷, причем в мотете голоса часто выступают не по хорам, а свободно группируясь по 10 или по 16 партий;

- мотет Таллиса — восемь идентичных 5-голосных хоров²⁸;
- месса и гимн Бибера — шесть «хоров» различного состава (1-й и 5-й включают певцов, 2-й и 6-й — струнные инструменты, 3-й и 4-й — духовые инструменты, кроме того, имеются две группы труб и литавр и партия органа — *continuo*).

Чтобы определить структуру 48-голосия в концертах из ярославских рукописей, потребовалось составить две партитуры. Концерт «Предстательство страшное» сохранился в двух рукописях, и, хотя каждый из комплектов неполон, в совокупности представлены 47 партий из 48 (кроме 1-го дисканта). В концерте «Праздник радостен» не хватает партий 1-го и 3-го дискантов, 2-го и 6-го альтов, 2-го, 4-го, 5-го и 8-го теноров, 6-го и 11-го басов. Партия 10-го баса обрывается в такте 107, партия 12-го баса — в такте 93.

Сначала рассмотрим концерт «Предстательство страшное»: в силу хорошей сохранности текста задача здесь проще. Делятся ли 48 голосов на отдельные хоры? Преобладающие в фактуре концерта аккордовые *tutti* и ансамблевые эпизоды (трио двух верхних голосов и баса с почти обязательной дублировкой последнего) не дают возможности это установить. Такую возможность дает лишь единственный имитационный эпизод — с точки зрения техники композиции наиболее сложный. В 12-голосном варианте концерта в нем принимают участие все голоса первых двух хоров и 3-й бас (*ил. 3*), остальные голоса 3-го хора (*ripieni*) присоединяются лишь в кадансе.

В 48-голосном варианте возникает грандиозная двенадцатихорная стретта с двумя 4-голосными пропостами, при всей вынужденной неточности имитаций поразительная и уникальная в своем роде (*ил. 4*). Партии отчетливо делятся на двенадцать 4-голосных хоров, которые, в свою очередь, объединяются в две группы. Движению восьмыми длительностями контрастирует движение четвертями (лишь 12-й хор выбивается из общей картины). Невозможно говорить ни о «слитном целом», ни об утрате индивидуальности голосов.

²⁷ Последовательность ключей в 1-м, 3-м и 5-м хорах — G2, C2, C3, F3, C1, C3, C4, F4, во втором и четвертом — G2, C2, C3, F3, G2, C2, C3, F3.

²⁸ Последовательность ключей в каждом хоре — G2, C2, C3, C4, F4.

47

Д 1
А 1

ей - же по - ве - ле - ла е - си

ей - же по - ве - ле - ла е - си царст - во - ва -

ей - же по - ве - ле - ла е - си царст - во - ва - ти,

Т 1
Б 1

ей - же по - ве - ле - ла е - си царст - во - ва - ти, царст - во - ва -

Д 2
А 2

ей - же по - ве - ле - ла е - си царст - во - ва - ти,

ей - же по - ве - ле - ла е - си царст - во - ва - ти,

Т 2
Б 2

ей - же по - ве - ле - ла е - си

50

Д 1

царст - во - ва - ти,

ей - же по - ве - ле - ла е - си

Б 1

ти, царст - во - ва - ти, ей - же

ти, ей - же по - ве - ле - ла е - си

Д 2

ле - ла е - си царст - во - ва - ти,

ле - ла е - си царст - во - ва - ти, ей - же по - ве - ле - ла е - си

Б 2

царст - во - ва - ти, царст - во - ва - ти,

Б 3

ей - же по - ве - ле - ла е - си

Ил. 3. Стретта из концерта «Предстательство страшное» (вариант на 12 голосов)

[illegible]

Ил. 4. Стретта из концерта «Представительство страшное» (вариант на 48 голосов)

Музыкальная партитура для хора с голосом и фортепиано, посвященная 100-летию со дня рождения Сергея Прокофьева. Партитура включает 12 страниц, каждая из которых содержит ноты для сопрано, альт, тенор, бас, голос и фортепиано. Текст песни, написанный на русском языке, посвящен памяти Сергея Прокофьева и его творчеству. Партитура начинается с заглавия «100 лет со дня рождения Сергея Прокофьева» и включает в себя ноты для сопрано, альт, тенора, баса, голоса и фортепиано. Текст песни, написанный на русском языке, посвящен памяти Сергея Прокофьева и его творчеству. Партитура начинается с заглавия «100 лет со дня рождения Сергея Прокофьева» и включает в себя ноты для сопрано, альт, тенора, баса, голоса и фортепиано.

Ил. 4. Стретта из концерта «Представительство страшное» (вариант на 48 голосов)

Еще более рельефна фактура следующего (трехдольного) эпизода. В 12-голосном варианте концерта за 1-м хором вступает 2-й, а 3-й присоединяется в tutti (ил. 5). В 48-голосном переложении эпизод более развит и более сложен. Группировка хоров по шесть сохраняется, а каждая из двух групп, в свою очередь, делится на трое. Вступают 1-й, 2-й, 7-й и 8-й хоры, через 4 такта — 3-й, 4-й, 9-й и 10-й, еще через 4 такта — 5-й, 6-й, 11-й и 12-й, затем звучит tutti (ил. 6). Сходным образом организована переключка ансамблей на словах «утверди православных жительство»: вступают тенора и басы 1-го и 4-го хоров и 7-й бас, затем тенора и басы 2-го и 5-го хоров и 8-й бас, затем тенора и басы 3-го и 6-го хоров и 9-й бас.

и по-даждь ей с не - бе-се по-бе-ду, и по-даждь ей

и по-даждь ей с не - бе-се по-бе-ду, по-даждь ей

и по-даждь ей

Ил. 5. Трехдольный эпизод концерта «Предстательство страшное»
(вариант на 12 голосов)

[illegible]

Ил. 6. Трехдольный эпизод концерта «Представительство страшное»
(вариант на 48 голосов)

Д7 А7
Т7 Б7
Д8 А8
Т8 Б8
Д9 А9
Т9 Б9
Д10 А10
Т10 Б10
Д11 А11
Т11 Б11
Д12 А12
Т12 Б12

и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,
и по - джиль ей с не - бе - се по - бе - ду,

Ил. 6. Трехдольный эпизод концерта «Представление страшное»
(вариант на 48 голосов)

Соль-мажорный концерт «Праздник радостен» очень отличается от своего собрата. Тактовый размер в нем не меняется на протяжении всех 136 тактов. Наибольшая часть разделов открывается малыми имитационными формами на одну, две или три темы, в то время как аккордовые tutti и ансамбли-трио играют скромную роль, возникая, главным образом, перед кадансовыми зонами (табл. 2).

Праздник радостен возсия концем днесь,	т. 1, малая имитационная форма (3 темы)
всечестная память премудрых апостол, и верховных Петра и Павла.	т. 22, малая имитационная форма (1 тема)
Темже и Рим срадуется ликовствуя, в песнях и пениях.	т. 39, малая имитационная форма (2 темы)
Празднуем и мы, братие, всечестный сий день совершивше.	т. 60, малая имитационная форма (2 темы)
Радуйся, Петре апостоле, радуйся, искренний друже твоего Учителя, радуйся,	т. 84, диалог двух ансамблей и tutti
радуйся, Петре апостоле, искренний друже твоего Учителя, Христа Бога нашего, радуйся, Павле вселюбезнейший, радуйся, и проповедниче веры, и учителю вселенныя, радуйся:	т. 96, диалог ансамблей и хорового припева («радуйся»), представляющего собой малую имитационную форму (3 темы)
яко имея дерзновение, супруже святоизбранный,	т. 120, ансамбль (с имитациями), затем ансамбль одних басов
Христа Бога нашего молитесь спастися душам нашим.	т. 126, малая имитационная форма (2 темы)

Табл. 2. Структура концерта «Праздник радостен»

Таким образом, концерт написан в старинной (с точки зрения середины XVIII века) мотетной форме и необычайно насыщен имитациями. Вероятно, таков он был и в своем 16-голосном оригинальном варианте. Переложить подобное сочинение на 48 голосов было вызовом. Анализировать структуру 48-голосия при тех разрушениях, которые имеются, непросто, но некоторые выводы сделать можно.

Четырехголосный хор, несомненно, является структурной единицей. Об этом свидетельствуют диалоги 1-го и 3-го хоров на словах «Радуйся, Петре апостоле» (т. 84) и далее пение только 1-го хора (т. 96).

Для концерта «Праздник радостен» верно утверждение В. Н. Холопова: «48 голосов — тройной 16-голосный <хор>»²⁹. По-видимому, ярославский мастер действительно работал с 16-голосным оригиналом. В ряде

²⁹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С. 237.

разделов отчетливо видно деление голосов на три группы (по четыре хора в каждой группе). В первом разделе тему 1-го дисканта имитируют в унисон с расстоянием вступления в полтакта 2-й, 3-й и 4-й дисканты, затем октавой ниже — четыре тенора. Одновременно дисканты и тенора хоров с 5-го по 8-й в том же порядке удваивают тему в нижнюю терцию. Вторая тема проходит у альтов (точно в партиях первых четырех хоров и неточно — у второй четверки хоров, с 5-го по 8-й). Третья тема таким же образом проходит у басов. Партии хоров с 9-го по 12-й, за исключением 9-го альта, сочинены свободно и не участвуют в имитациях. В нотном примере (ил. 7) представлены партии 1-го хора (1-й дискант реконструирован).

Празд-ник ра-дос-тен, ра-дос-тен, ра-дос-тен, ра-дос-тен,
 Празд-ник ра-дос-тен,
 Празд-ник ра-дос-тен,
 Празд-ник ра-дос-тен,
 Празд-ник ра-дос-тен,
 празд-ник,

Ил. 7. Начало концерта «Праздник радостен»

Та же структура складывается в эпизоде «Празднуем и мы, братие» (т. 60). Первый бас излагает тему, 5-й бас удваивает ее терцией ниже, а 9-й бас проводит ее упрощенный вариант (ил. 8). Через полтакта с имитацией в унисон вступают 2-й, 6-й и 10-й басы, еще через полтакта — 3-й, 7-й и 11-й, далее — 4-й, 8-й и 12-й. Затем вся комбинация переходит к тенорам, после них — к дискантам. Альты в это время проводят свою тему, но в менее строгом порядке.

Празд-ну-ем, празд-ну-ем, празд-ну-ем и мы,
 Празд-ну-ем, празд-ну-ем, празд-ну-ем и мы,

Ил. 8. Начало четвертого раздела концерта
 «Праздник радостен» (т. 60–61)

Подобная мелодическая рельефность голосов вроде бы невозможна в аккордовых tutti. Но ярославский мастер в обоих концертах прибегает

к приему скорее оркестрового свойства: неожиданно удваивает в унисон отдельные фразы, и они ярко прорезают фактуру. Когда же все 48 голосов участвуют в строгих или нестрогих имитациях в диапазоне более трех октав — у каждого своя мелодическая фигурация, свой ритмический рисунок — и все они сливаются в консонантную гармонию соль-мажорного или до-мажорного трезвучия, возникает невероятный по силе колористический эффект. Словно переливается золотой фон икон, изливая потоки чистейшего света.

Важнейшую роль в сочинениях для столь масштабного состава играет динамика. Из динамических оттенков композиторы русского барокко применяли, главным образом, два: «тихо» и «голосно». В 48-голосных концертах оба проставлены обильно и всегда одинаковым, традиционным для партесного стиля образом: ремарками «тихо» отмечены в партиях ансамблевые эпизоды и начальные разделы малых имитационных форм, ремарками «голосно» — эпизоды *tutti*. Это соответствует эстетике западноевропейского барочного концерта, в том числе в его инструментальном варианте. Николаус Арнонкур пишет: «Для формы барочного концерта характерны большие динамические различия между соло и *tutti*, причем *tutti* должно звучать громко, а соло — тихо. Доминирующий над оркестром „солист-триумфатор“ — фигура абсолютно чуждая этому стилю». И далее дирижер излагает очень существенную для интерпретации сверхмногоголосия мысль:

Стоит напомнить в этой связи, что музыкальная интерпретация, в которой слышны все детали партитуры, во многих случаях представляется весьма сомнительной. Чтобы иметь смысл, отдельному звуку вовсе не обязательно вычлениваться из общего движения; он может добавлять некий нюанс в звучание, который сам по себе и не слышен, но чье отсутствие будет заметно. Существенное, задуманное композитором музыкальное содержание может быть передано всеми обертонами, содержащимися в голосе певца или звучании инструмента³⁰.

³⁰ Арнонкур Н. Концерт // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005. С. 61.

О возможных обстоятельствах первых исполнений

Естественно предположить, что все известные сегодня 48-голосные сочинения были впервые исполнены в Ярославле весной и летом 1762 года, а год спустя повторены по случаю приезда Екатерины II. Никаких исторических свидетельств этого, как ни странно, не осталось, хотя внимание историков должно было быть приковано прежде всего к происходившему в храмах города. Ведь самая первая поездка императрицы по России — в Ростов и Ярославль — была единственным ее путешествием, которое официально считалось паломничеством. Вот что пишет И. Троицкий:

Исполнив долг благочестия в Ростове, Государыня, сопровождаемая великолепною свитою, 25 Мая прибыла в Ярославль. <...> При въезде Ея Величества в город зазвонили колокола многочисленных церквей; загремели пушки. Благочестивая Императрица, отслушав молебен в Спасском монастыре и приложившись к мощам Благоверных Князей, прибыла в Собор, где ожидало Августейшую Посетительницу Духовенство и прочие сословия города. После молебна Государыня изволила остановиться в находящемся близ Собора Архиерейском доме: но чрез несколько часов благоволила отправиться, в сопровождении всего Дворянства, на полотняную Фабрику купца Затрапезнова, где и остановилась в нарочито приготовленном на случай Высочайшего посещения доме³¹.

Историк сообщает, что 26 мая императрица принимала дворян, фабрикантов, заводчиков и купечество, отобедала в Архиерейском доме и отправилась в Толгский монастырь. Двадцать седьмого мая она осматривала фабрики и поощряла заводчиков «к большему усовершенствованию изделий». Двадцать восьмого мая Екатерина II вновь встретила в Архиерейском доме с дворянством и купечеством города и отправилась в обратный путь.

Из всех звуков историческая память донесла до Троицкого лишь колокольный звон и обильную пушечную пальбу. Сообщаемые им числа, по-видимому, не вполне верны. «Книга для записок достопамятностей» Спасо-Яковлевского монастыря в Ростове сообщает, что Екатерина II прибыла в Ростов 23 мая и только 26 мая отбыла в Ярославль, а 31-го

³¹ История губернского города Ярославля... С. 79.

на обратном пути вновь посетила Ростов ³². В таком случае все описанное Троицким происходило двумя днями позднее.

Очевидцем тех событий был ярославский поэт В. И. Майков. В 1763 году он создал два своих самых известных произведения: комическую поэму «Игрок ломбера» и «Оду на прибытие Ее Величества из Москвы в Ярославль 1763 года». Пребывание в городе в одно время с императрицей вдохновило его на фантастическую картину:

Свой Волга бег останавливает
И хочет обратиться вверх,
Но по естественному чину
Бежит в Каспийскую пучину
И, негодуя, вопиет:
«Почто мне не дано судьбою
Свой бег сдержать и быть с тобою,
Монархия, российский свет?»

Поэт похвалил благочестие царицы, но слух его отметил музыку сугубо светскую:

Везде богатство вижу Флоры,
Везде ликующих людей:
Там песни, тамо караводы...

Создавая благостную картину первого путешествия милостивой и щедрой императрицы, историки и поэты умалчивают о том, что ее приезду предшествовал настоящий разгром, связанный со смещением митрополита Арсения Мацеевича. Арсений стал митрополитом Ростовским и Ярославским 28 мая 1742 года. Двадцать лет его деятельности были годами изумительного расцвета в Ярославле культуры, в том числе певческого искусства и композиторской школы:

Арсений, ученый и просвещенный Митрополит, в 1747 году, во исполнение указа Св. Синода, открыл в Спасопреображенском монастыре <в Ярославле> Славяно-Латинскую Семинарию, вызвав первых учителей из Киевской Академии ³³.

³² Виденева А. В. Императорское паломничество в Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь // Ярославский педагогический вестник. 2012, № 1, том I (Гуманитарные науки). С. 40–41.

³³ История губернского города Ярославля... С. 77.

Митрополит собрал огромную библиотеку, поощрял образование и с первых дней обращал внимание на музыку. При нем и во многом его стараниями произошла канонизация в 1757 году св. Димитрия Ростовского. Переложение мощей святого в 1763 году в новую серебряную раку было главной причиной паломничества Екатерины II:

Императрица боялась, что ростовский митрополит Арсений Мацеевич осуществит это без нее, и еще в феврале она просила статс-секретаря А. В. Олсуфьева проследить, «чтобы она рака без меня отнюдь не поставлена была» <...> Ко времени путешествия Мацеевич, «властолюбие и бешенство» которого Екатерина, по ее словам, хорошо знала, был уже смещен³⁴.

Одной из причин конфликта была борьба митрополита против секуляризации церковных имуществ. Девятого февраля 1763 года Арсений предал анафеме тех, кто отдавал земли монастырей в казну. Четырнадцатого апреля он был лишен сана и сослан в монастырь под Архангельск, впереди его ждали еще более тяжелые испытания³⁵. Двадцать шестого мая был назначен его преемник. Нет сведений, оставил ли он мастера, создавшего наиболее грандиозные хоровые сочинения русского барокко, регентом Успенского собора. Отсюда можно судить об атмосфере, в которой происходило общение императрицы и местного духовенства в мае 1763 года.

Что все-таки могла слышать Екатерина II в Ярославле? Едва ли это были Пасхальная Служба на 48 голосов (Пасха в 1763 году приходилась на 23 марта) или концерт «Праздник радостен», предназначенный для Дня Петра и Павла (29 июня). Если в присутствии императрицы и пелось что-либо 48-голосное, это мог быть только концерт «Предстательство страшное». Живя в России с 1744 года, будущая Екатерина II наверняка не раз слышала его (например, в 12-голосном варианте) с упоминанием в тексте Елизаветы Петровны. Возможно, довелось ей услышать ту же музыку и с упоминанием Петра III. И вот, став императрицей, она отправляется в первую поездку по стране и прибывает в Ростов.

«В Ростове была создана и рукопись ВМОМК, ф. 283, № 320–321. <...> Уточнить время создания данной рукописи позволяет наличие концерта „Предстательство страшное“ (№ 24) с текстом „спаси и помилуй импе-

³⁴ Бессарабова Н. В. Путешествия Екатерины Великой по России: от Ярославля до Крыма. М., 2014. С. 141.

³⁵ См.: Алексеев А. И. Арсений // Православная энциклопедия, адрес в Интернете: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html> Дата обращения: 06.09.2017.

ратрицу нашу Екатерину Алексиевну³⁶. Время правления Екатерины II — 1762–1796 гг., но, возможно, концерт был создан в 1763 г., когда царица прибыла на несколько дней в Ростов», — сообщает Е. Е. Гатовская³⁶. Это все тот же концерт — в переложении на 4 голоса и с подставленным именем новой императрицы. В 1760-е годы новые оригинальные хоровые сочинения создавались по всей стране, но высоким гостям естественно было демонстрировать нечто проверенное временем. Если императрице действительно спели в Ростове концерт «Предстательство страшное» (на 4 голоса), а затем исполнили тот же концерт в Ярославле (на 48 голосов), как она должна была это воспринять?

В отличие от Елизаветы Петровны, Екатерина не была с детства вскормлена музыкой русского барокко и сама не пела партесов. Вряд ли она могла оценить сложность полифонической композиции и детали новой мастерской обработки концерта. Ее реакция на 48-голосные сочинения при знакомстве с ними в Ярославле неизвестна. Зато известно, что два года спустя в Россию приехал Бальдассаре Галуппи и началась ускоренная «перестройка» духовной музыки по современным итальянским образцам, уже не барочным, а классицистским.

Литература

1. Алексеев А. И. Арсений // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html>. Дата обращения: 15.10.2017.
2. Арнонкур Н. Концерт // Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Классика-XXI, 2005. С. 60–63.
3. Бессарабова Н. В. Путешествия Екатерины Великой по России: от Ярославля до Крыма. М.: ЭКСМО, 2014. 352 с.
4. Булычева А. В. Василий Титов — Герасим (Завадовский) — Кирилл Заюшевич: творческий диалог, творческое соревнование // Современные проблемы музыковедения. 2017, № 1. С. 29–42.
5. Булычева А. В. Концерты на 12 голосов из собрания Спасо-Преображенского Пысковского монастыря: история, проблемы восстановления, ладовая природа // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Вып. 1. М.: ГИИ, 2016. С. 243–251.
6. Виденеева А. В. Императорское паломничество в Спасо-Яковлевский Димитриев монастырь // Ярославский педагогический вестник. 2012, № 1, том I (Гуманитарные науки). С. 36–43.
7. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М.: ГМПИ, 1975. С. 72–112.

³⁶ Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на 4 голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). С. 99–100.

8. *Гатовская Е. Е.* Концерты Василия Титова на 4 голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). С. 90–104.
9. *Гатовская Е. Е., Плотникова Н. Ю.* Партесный концерт XVIII века (на примере рукописных памятников г. Ярославля) // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. 2009. Вып. 1 (4). С. 90–106.
10. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 7.) 636 с.
11. История губернского города Ярославля, составленная законоучителем Ярославского Демидовского лицея, протоиереем Иоанном Троицким, по случаю празднования в сем заведении пятидесятилетнего юбилея, 6 июня 1853 года. Ярославль: Типография Губернского правления, 1853. 118 с.
12. *Келдыш Ю. В.* Песня в рукописных сборниках // История русской музыки. Том второй. XVIII век. Часть первая. М.: Музыка, 1984. С. 153–183.
13. *Келдыш Ю. В.* Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 92–112.
14. *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М.: Искусство, 1938. 360 с.
15. *Плотникова Н. Ю.* Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время, 2012, № 11. С. 23–27.
16. *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: ГИИ, 2015. 340 с.
17. *Трефолов Л. Н.* Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолов Л. Н. Исторические сочинения. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1991. С. 34–134.
18. *Холопова В. Н.* Фактура. Очерк. М.: Музыка, 1979. 88 с.
19. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

References

1. *Alexeev A. I.* Arseny [Arseny] // Pravoslavnaia encyclopedia [Ortodox Encyclopedia]. Available at: <http://www.pravenc.ru/text/76190.html>. Accessed: 15.10.2017.
2. *Bessarabova N. V.* Puteshestvia Ekateriny Velikoy po Rossii ot Yaroslavlya do Kryma [Ekaterina the Great's Journeys to Yaroslavl and Crimea]. М.: EKSMO, 2014. 352 p.
3. *Bulycheva A. V.* Vasily Titov — Gerasim (Zavadovsky) — Kirill Zayushevich: tworchesky dialog, tworcheskoe sorevnovanie [Vasily Titov — Gerasim (Zavadovsky) — Kirill Zayushevich: Artistic Dialogue, Artistic Emulation] // Sovremennye problemy muzykoznanii [Actual Problems of Musicology]. 2017 № 1. P. 29–42.
4. *Bulycheva A. V.* Concerty na 12 glasov iz sobrania Spaso-Preobrazhenskogo Pyskorskogo monastyrja: istoria, problemy vosstanovleniia, ladovaya priroda [12-parts Concertos from Anthology of Spaso-Preobrazhensky Pyskorsky Monastery: History, Problems of Reconstruction, Modal Factor] // Russkoe muzykalnoe barocco: tendentsii i perspektivy issledovaniia [Russian Baroque Music: Tendencies and Perspectives of Research]. Vyp. 1. М.: SIAS, 2016. P. 243–251.

5. *Gatovskaya E. E.* Concerty Vasilia Titova na 4 golosa: novye otkrytia [4 parts Concertos by Vasily Titov: New Discoveries] // *Vestnik PSGTU* [St. Tikhon Orthodox University Bulletin]. Seria V: Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva [Historical and Theoretical Problems of Christian Art]. 2016. Vyp. 2 (22). P. 90–104.
6. *Gatovskaya E. E., Plotnikova N. Yu.* Partesny concert XVIII veka (na primere rukopisnykh pamyatnikov g. Yaroslavl) [Partes Concerto of XVIIIth Century (through the examples of manuscripts from Yaroslavl city)] // *Vestnik PSGTU V* [St. Tikhon Orthodox University Bulletin V]: Muzykalnoe iskusstvo hristianskogo mira [Musical Art of Christian World]. 2009. Vyp. 1 (4). P. 90–106.
7. *Diletsky N.* Idea grammatiki musikiyskoy [Idea of Musicisti Grammar] / Publ., per., issled. i comment. VI. Protopopova. M., 1979. (Pamyatniki russkogo muzykalnogo iskusstva [Monuments of Russian Musical Art], vyp. 7.) 636 p.
8. *Harnoncourt N.* Concert [Concerto] // *Harnoncourt N. Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi* [My Contemporaries Bach, Mozart, Monteverdi]. M.: Classica-XXI, 2005. P. 60–63.
9. *Holopova V. N.* Faktura. Ocherk [Texture. Essay]. M.: Muzyka, 1979. 88 p.
10. *Holopova V. N.* Formy muzykalnykh proizvedeniy [Musical Forms]. SPb: Lan', 2001. 496 p.
11. *Istoria gubernskogo goroda Yaroslavl, sostablennaya zakonouchitelem Yaroslavskogo Demidovskogo licea, protoiereem Ioannom Troizkim, po sluchayu prazdnovaniya v sem zavedenii pyatidesyatiletnego yubileya, 6 iunya 1853 goda* [History of Gubernian City Yaroslavl by catechist of Yaroslavl Demidov Liceum, Archpriest Ioann Troizky, on the Occasion of 50-anniversary of the Abovementioned Institution, June 6, 1853]. Yaroslavl: Typographia Gubernskogo pravleniya, 1853. 118 p.
12. *Keldysh Yu. V.* Pesnya v rukopisnykh sbornikah [Songs from Manuscript Collections] // *Istoria russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Vol 2. XVIIIth Century. Part 1. M.: Muzyka, 1984. P. 153–183.
13. *Keldysh Yu. V.* Problema stiley v russkoy muzyke XVII–XVIII vekov [Stylistic problems of Russian Music of XVIIth and XVIIIth Centuries] // *Keldysh Yu. V. Ocherki i issledovaniya po istorii russkoy muzyki* [Essays and Researchs on Russian Music History]. M.: Sovetsky kompozitor, 1978. P. 92–112.
14. *Livanova T. N.* Ocherki i materialy po istorii russkoy muzykalnoy kultury [Essays and Materials of History of Russian Musical Culture]. Vyp. I. M.: Iskusstvo, 1938. 360 p.
15. *Plotnikova N. Yu.* Iz istorii partesnogo stilya: kompozitor Nikolay Kalashnikov [From the History of Partes Style: the Composer Nikolay Kalashnikov] // *Muzyka i Vremya* [Music and Time], 2012 № 11. P. 23–27.
16. *Plotnikova N. Yu.* Russkoe partesnoe mnogogolosie konza XVII — serediny XVIII veka: istochnikovedenie, istoria, teoria [Russian Partes Polyphony of Late XVIIth — Middle XVIIIth Century: Source Study, History, Theory]. M.: SIAS, 2015. 340 p.
17. *Trefolev L. N.* Yaroslavl pri imperatitze Elizavete Petrovne [Yaroslavl during the Reign of Elizaveta Petrovna] // *Trefolev L. N. Istoricheskie sochineniya* [Historical Work]. Yaroslavl: Verhne-Volzhske knizhnoe izdatelstvo, 1991. P. 34–134.
18. *Videneeva A. V.* Imperatorskoe palomничество v Spaso-Yakovlevsky Dimitriev monastyr [Imperial Pilgrimage to Spaso-Yakovlevsky Dimitriev monastery] // *Yaroslavsky pedagogicheskyy vestnik* [Yaroslavl Pedagogic Bulletin]. 2012, № 1, tom I (Humanitarian Science). P. 36–43.
19. *Vladyshevskaya T. F.* Partesny horovoy concert v epohu barocco [Partes Choral Concerto during Baroque Era] // *Traditsii russkoy muzykalnoy kultury XVIII veka* [Traditions of Russian Musical Culture of XVIIIth Century]. M.: GMPI, 1975. P. 72–112.