

Старинная музыка

Научная статья

УДК 78.0711

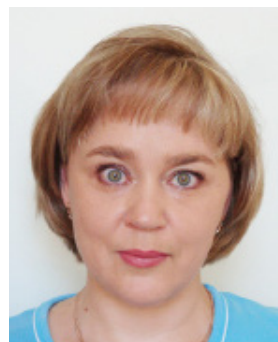
DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>



Теоретик, композитор, педагог  
Михаил Березовский и его «транскрипция»  
трактата Николая Дилецкого



<sup>1</sup> Анна Валентиновна  
Булычёва



<sup>2</sup> Александра Валентиновна  
Александрина

<sup>1</sup> Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского,  
г. Москва, Российская Федерация, [anna.bulycheva@inbox.ru](mailto:anna.bulycheva@inbox.ru),  
<https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

<sup>2</sup> Государственный исторический музей, г. Москва, Российская Федерация,  
[aleksandraalexandrina@gmail.com](mailto:aleksandraalexandrina@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6796-6158>

**Аннотация.** Статья посвящена теоретику и композитору эпохи барокко Михаилу Березовскому. В научной литературе уже упоминался его трактат, состоящий из двух частей: «Краткое показание мусикийского пения» (элементарная теория) и «Грамматика. Собрание от многих» (теория композиции). Нами также обнаружен принадлежащий Березовскому партесный концерт на 12 голосов «Кто взыдет на гору Господню». Исследование филиграней вкупе с косвенными данными позволяет датировать оба сочинения 1730-ми годами.

Обе сохранившиеся копии «Грамматики» Березовского соседствуют в музыкально-теоретических сборниках с «Музыкальной грамматикой» Николая Дилецкого. Сравнение двух текстов показывает, что трактат Березовского представляет собой краткое и ясное изложение идей Дилецкого, дополненное некоторыми новыми сведениями. То же относится и к терминологии: она очищена от излишних латинских синонимов и дополнена понятиями, во времена Дилецкого еще не актуальными. Все нотные примеры сочинены Березовским заново, и ни один не заимствован у Дилецкого. Сравнение нотных примеров с музыкой концерта «Кто взыдет на гору Господню» позволило выявить некоторые соответствия, хотя и не буквальные. К статье прилагается текст обеих частей трактата Березовского, адаптированный к нормам современного языка, и словарь терминологии.

Актуальность в 1730-е и 1740-е годы «Музыкальной грамматики» Дилецкого, написанной еще в 1670-е, оценивается как свидетельство застоя в русской теории партесного пения. Музыкальный стиль интенсивно менялся — теория музыки двигалась вперед значительно медленнее.

**Ключевые слова:** Михаил Березовский, Николай Дилецкий, учение о композиции, музыкальная терминология, партесный концерт

**Для цитирования:** Булычёва А. В., Александрина А. В. Теоретик, композитор, педагог Михаил Березовский и его «транскрипция» трактата Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Том 8, № 1. С. 11–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

*Early Music*

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

**Theorist, Composer, Music Teacher Mikhail  
Berezovsky and His “Adaptation”  
of Nikolay Diletsky’s Treatise**

<sup>1</sup>Anna V. Bulycheva, <sup>2</sup>Aleksandra V. Alexandrina

<sup>1</sup> Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation,  
[anna.bulycheva@inbox.ru](mailto:anna.bulycheva@inbox.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1163-7344>

<sup>2</sup> State Historical Museum, Moscow, Russian Federation, [aleksandraalexandrina@gmail.com](mailto:aleksandraalexandrina@gmail.com),  
<https://orcid.org/0000-0001-6796-6158>

**Abstract.** The article is devoted to the Baroque theorist and composer Mikhail Berezovsky. In the scholarly literature, it is already possible to find some references to his musicological treatise consisting of two parts: *A Brief Exposition of Musical Singing* (elementary music theory) and *Grammar. A Collection from Many* (theory of composition). We have also discovered Berezovsky’s 12-voice partesny concerto *Who shall ascend the Hill of the Lord?* Due to filigree research as well as indirect data, the dates of the composition of both works have been established as pertaining to the 1730s.

Both of the survived copies of *Grammar. A Collection from Many* are placed in theoretical manuscripts adjacent to Nikolay Diletsky’s *The Grammar of Musical Singing*. The comparative analysis of the two *Grammars* shows, that Berezovsky’s treatise appears to be a concise presentation of Diletsky’s ideas, slightly updated with new information. The same pertains to the terminology of the: it is freed from an excessive amount of Latin synonyms and supplemented by new terms not yet relevant during the time of Diletsky. All the musical examples are newly composed by Berezovsky, and none of them is derived from Diletsky. The comparison of the musical examples with the music of the concerto *Who shall ascend into the hill of the Lord?* Has made it possible for us to identify a number of correspondences, albeit, not literal ones. The complete text of both parts of Berezovsky’s treatise supplements the article, having been adapted to contemporary Russian, as does a dictionary of terminology.

The abridged revised version of Nikolay Diletsky's *The Grammar of Musical Singing*, originally written in 1670s, made in 1730s for a new generation of new readers, could be appreciated only as an evidence of a stagnation that occurred in the Russian partesny singing theory. The musical style changed considerably; at the same time, the music theory was progressing at a much more slow pace.

**Keywords:** Mikhail Berezovsky, Nikolay Diletsky, theory of composition, musical terminology, partes concerto

**For citation:** Bulycheva, A. V., Alexandrina, A. V. (2024). Theorist, Composer, Music Teacher Mikhail Berezovsky and His “Adaptation” of Nikolay Diletsky’s Treatise. *Contemporary Musicology*, 8(1), 11–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-011-049>

### Введение

**И**мя Михаила Березовского впервые появилось в научной литературе в связи с его трактатом о технике композиции. Содержание трактата кратко изложено в книге Александры Сергеевны Цаллай-Якименко, которая сообщает об авторе следующее:

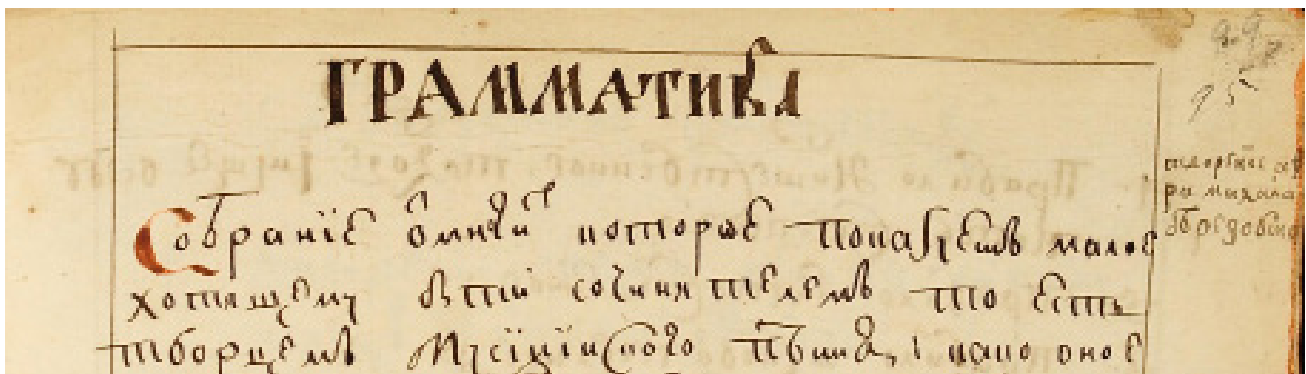
В 40-х годах XVIII века в рукописных списках распространяется учебник в двух частях «Букварь и Грамматика» Михаила Березовского, который создал свою «транскрипцию» работы Дилецкого, придав изложению изначального материала больше стройности и насытив иными музыкальными примерами, очевидно, из собственных сочинений. <...> Михаил Березовский, как и весь род Березовских, происходил, вероятно, из окрестностей Новгорода-Северского и, скорее всего, находился в родственных связях с предками композитора Максима Березовского [1, с. 403].

Труд Березовского также упоминается в двух статьях Евгения Евгеньевича Воробьева. В одной из них говорится: «В первой трети XVIII века некий Михаил Березовский написал руководство “Краткое показание мусикийского пения”. <...> Березовский, опираясь на терминологию Дылецкого, создает самостоятельный синтез» [2, с. 242]. Другая завершается чуть иной оценкой трактата: «Михаил Березовский в “Кратком показании мусикийского пения” <...> создал собственные правила композиции на основе тем и терминов “М[усикийской] г[рамматики]”» [3].

Как видно, датировка трактата Березовского у двух авторов совпадает не вполне, а оценка его вклада в науку не совпадает полностью. Не совпадает даже название трактата! Что же за труд написал Березовский, ограничился ли он «транскрипцией» сочинения Николая Павловича Дилецкого или сформулировал «собственные правила»? Эти вопросы, а также обнаружение по меньшей мере одного музыкального сочинения Березовского и желание прояснить обстоятельства времени и места его появления стали причинами написать эту статью.

*Трактат Березовского:  
предположительная датировка и место создания*

Трактат Березовского дошел до нас в двух списках — одном полном и одном неполном. Полный список хранится в Российской государственной библиотеке<sup>1</sup>. На листах 1–10<sup>2</sup> находится его первая часть — «Краткое показание мусикийского пения» (которую Цалай-Якименко называет «Букварем»). Вторая часть — «Грамматика. Собрание от многих» — занимает листы 95–126 об. На полях листа 95 находится частично срезанное при переплете указание: «Творение аф[то]ра Миха[и]ла Березовско[го]» (см. иллюстрацию 1):



*Иллюстрация 1. Начало второй части трактата М. Березовского  
«Грамматика. Собрание от многих» с указанием авторства<sup>3</sup>*

Две части записаны разным почерком, во второй части также меняется написание трех слов: *дыскант* — *дышкант*, *литери* — *литеры*, *прочие* — *протчие*.

1 Березовский М. Краткое показание мусикийского пения. Грамматика. Собрание от многих. РГБ. Отдел рукописей. Ф. 7. Ед. хр. 57. Л. 1–10, 95–126 об. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).

2 Номера листов приводятся по сквозной пагинации чернилами. После л. 94 в рукописи также появляется более поздняя карандашная пагинация.

3 Источник иллюстрации: Березовский М. Краткое показание мусикийского пения... URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).



Неполный список, включающий только вторую часть, хранится в Государственном историческом музее<sup>4</sup>. Он озаглавлен «Часть 2, содержащая в себе собрание от многих». Несовпадение названия — наиболее существенное отличие двух списков второй части. Мелкие разночтения в словах и нотных примерах несущественны. Исследование филиграней показывает, что относительно датировки списков нужно согласиться с мнением Цалай-Якименко.

Заголовок «Часть 2» в неполном списке — не единственный аргумент в пользу того, что «Краткое показание» и «Собрание от многих» — части единого целого, а не два отдельных руководства. Последний абзац «Краткого показания» начинается словами «Зде[сь] уже окончевая первую часть...», а в тексте второй части есть две отсылки к первой.

Оба списка трактата Березовского соседствуют с копиями «Музыкальной грамматики» Дилецкого. Полный список относится к началу 1740-х годов, причем оба трактата — Дилецкого и Березовского — записаны в одно и то же время<sup>5</sup>. Неполный список из собрания Забелина находится в составе сборника-конволюта: копия трактата Дилецкого создана на рубеже 1730–1740-х годов, а переплетенный вместе с ней список второй части трактата Березовского датируется концом 1740-х — началом 1750-х годов<sup>6</sup>.

На момент публикации цитированных выше работ Березовский-композитор еще не был известен. Однако как минимум одно его произведение сохранилось в сборнике партесных концертов и задостойников на 12 голосов<sup>7</sup>, который открывается концертом «Кто взыдет на гору Господню» с указанием на полях во всех партиях: «Творение Михаила Березовского». Надпись явно не относится ко всей рукописи хотя бы потому, что под номером семь помещен концерт Василия Титова «Радуйся и веселися, граде Сионе». Это говорит

4 Березовский М. Часть 2, содержащая в себе собрание от многих. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Собрание Забелина. Ед. хр. 168. Л. 106–139.

5 Филиграния: «Краткое показание музыкального пения» (л. 1–10): 1) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (в прямоугольнике) (Клепиков I, № 472 – [174.] г., Кукушкина, № 35 – 1740 г., Клепиков II, № 653 – 1737, 1738, 1741 гг., Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 149 – 1737, 1738, 1740, 1741 гг.); Грамматика музыкальная Н. Дилецкого 7187 г. (л. 11–98): 2) Pro Patria (с девизом) // «C&I HONIG» (сходный: Voorn, № 135 – 1742 г.); 3) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (вензель) (Клепиков I, № 466 – 1742–1743 гг., Кукушкина, № 29, 30 – 1736–1744, 1738 гг.); «Грамматика творение а [то]ра Михала Березовско[го]» и листы без текста (л. 99–136): 4) Герб Амстердама // «I PARRE» (?) (тип: Дианова «Герб Амстердама», № 387 – 1745 г., в альбоме нет контрамарки).

6 Филиграния: л. 1–105: 1) «РФ» (в прямоугольнике) // [сложный вензель] (в картуше) (близкий: Клепиков II, № 675 – 1738 г.); 2) «РФ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) (близкий: Участкина, № 520 – 1744 г.); 3) «РФ» (в прямоугольнике) // «АГ» (вензель в картуше) (близкий: Участкина, № 522 – 1738 г.; Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 161 – 1738 г.); 4) «РФ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) // «АГ» (в прямоугольнике, вписанном в картуш) (Клепиков II, № 654 – 1736, 1741 гг.; Клепиков «Фабрики Гончаровых», № 146 – 1736–1748 гг.); л. 106–112: 5) Pro Patria (без льва) // «BE» (сходный: Участкина, № 684 – 1747 г. и Участкина, № 686 – 1749 г.); л. 114–139: 6) Герб Ярославской губернии (тип 3) // «Яс 3» (большая форма) (сходный: Участкина, № 21 – 1747 г.; Клепиков «Фабрика Затрапезновых», № 10 – 1747–1752 гг.).

7 Собрание 12-голосных концертов. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Синодальное певческое собрание. Ед. хр. 1073.

о том, что Березовскому могут принадлежать первые шесть сочинений, однако ручаться можно лишь за одно.

Нотный сборник датируется серединой 1740-х годов<sup>8</sup>. Партесные рукописи этих лет немногочисленны<sup>9</sup>. Обращает на себя внимание второй концерт «Благословляя люди Твоя миром», в котором упоминается императрица Анна Иоанновна (в других, более поздних копиях этого же концерта ее имя, в зависимости от даты, заменено на имена Елизаветы Петровны и Екатерины Алексеевны, что было в XVIII веке распространенной практикой). Следовательно, концерт скопирован с рукописи, созданной в годы правления Анны Иоанновны, то есть между январем 1730 и октябрём 1740 года. Причем это было сделано, когда у копиистов еще не сложилось стойкой привычки заменять одну императрицу другой.

Датировка всех трех рукописей, связанных с именем Михаила Березовского, позволяет утверждать, что и трактат, и концерт «Кто взыдет на гору Господню» были написаны не позднее начала 1740-х годов, что согласуется с мнениями обоих цитированных выше авторов. Уточнить осторожную датировку Воробьева («первая треть XVIII века») мог бы помочь стилистический анализ нотных примеров из трактата и концерта «Кто взыдет на гору Господню», но он на данном этапе трудноосуществим. Во-первых, крайне мало сочинений указанного периода на сегодня сведено в партитуры. Во-вторых, рукописи 12-голосных сочинений, скопированные в первой трети столетия, — огромная редкость, поэтому материала для сравнения недостаточно. Можно лишь предположить, что наиболее вероятное время создания и трактата, и концерта — царствование Анны Иоанновны. Об этом свидетельствуют густая фактура концерта с преобладанием *tutti* над ансамблевыми эпизодами и произвольный выбор интервала вступления при имитациях, что резко контрастирует со стилем концертов Титова (1650-е – 1709)<sup>10</sup>. Некоторые новации Березовского-теоретика также говорят о скорее позднем происхождении трактата. Соседство в сборнике с концертом 1730-х годов «Благословляя люди Твоя миром» позволяет предположить, что и концерт «Кто взыдет» мог быть сочинен тогда же.

Пролить свет на место создания трактата и концерта помогает полистная вкладная запись, имеющаяся во всех партиях нотной рукописи: «Сии концерты на 12 голосов щетом имеются 27 концертов наданны в город Лубня в церковь Рождества Пресвятыя Богородицы вечно от Стефана Синявского 1766 году апреля 5-го числа, а для памяти подписал своею рукою». Запись подтверждает предположение Цалай-Якименко о происхождении Березовского

8 Филиграния: 1) Pro Patria (с девизом) // «C&I HONIG» (сходный: Voorn, № 135 – 1742 г.); 2) Лилия геральдическая // «IV» (сходный: Heawood, № 1540 – 1743 г.); 3) Pro Patria (с девизом) // «GR» (под короной) (сходный: Voorn, № 137 – 1746 г.).

9 «Наибольшее количество партесных сборников Синодального певческого собрания датируется 1750–1770-е гг.» [4, с. 62].

10 Дата смерти Василия Титова была установлена Н. Ю. Плотниковой [5, с. 36–37].

«из окрестностей Новгорода-Северского»: город Лубны Полтавской губернии находится в двухстах с небольшим километрах к югу от оною.

*Трактаты Березовского и Дилецкого: проблема соотношения*

Главный вопрос, связанный с трактатом Березовского: каким образом он соотносится с «Музыкальной грамматикой»? Неполный список следует в рукописи за копией трактата Дилецкого — полный список ее окружает. Это не случайное совпадение. Николай Дилецкий в посвящении четко раскрывает содержание и предназначение своего трактата:

В грамматике полно разъясняю искусство музыки и поучаю тому, что надо знать после букваря. Но говорю — после букваря. Не о том пишу, что содержится в букваре, но о том, что нужно знать после него, во всех разнородных приемах музыки и учебных образцах («от многих даже до единого и от единого даже до многих музыки числ и обучений»), потому что все это относится не только к исполнению, но и к сочинению музыки<sup>11</sup>.

На страницах «Музыкальной грамматики» не раз затрагиваются вопросы элементарной теории, уместные как раз в «букваре», и все же трактат «букварем» назвать нельзя. Первая часть работы Березовского явно призвана заполнить этот пробел и потому логично помещена в сборнике перед текстом Дилецкого. Цалай-Якименко даже назвала ее «Букварем», хотя авторское наименование рукописи совсем иное: «Краткое показание...». Вторая часть — «Грамматика», она же «Собрание от многих», — получила название от заглавия труда Дилецкого и его приведенных выше слов («от многих даже до единого...»). Оба теоретика рассматривают музыку именно как язык, имеющий свою грамматику.

Два трактата, по-видимому, разделяет во времени более полувека, но содержательных различий между ними немного. Для сравнения привлекается общеизвестная «строгановская» редакция «Музыкальной грамматики»<sup>12</sup>, изданная Владимиром Васильевичем Протопоповым. Именно к ней восходит список «Грамматики», соседствующий в сборнике с полным списком труда Березовского<sup>13</sup>. Работа Березовского, как верно определила Цалай-Якименко, представляет собой именно «транскрипцию» сочинения старшего коллеги. Березовский проявляет себя не столько как теоретик, сколько как педагог: «Учебник М. Березовского отличается от трактата Дилецкого, в частности, систематической группировкой разделов по темам» [1, с. 403]. «Музыкальная

11 Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. С. 323.

12 Дилецкий Н. П. Музыкальная грамматика. РГБ. Отдел рукописей. Ф. 173. I. Ед. хр. 107. С. 1–233. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/173-i/f-173i-107/> (дата обращения: 19.05.2023). Издание: Дилецкий Н. П. Идея грамматики музыкальной / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979.

13 Березовский М. Краткое показание...



грамматика» — сочинение пространное и хаотично построенное. Ради новых дополнений и «вещей забвенных» автор не раз возвращается к уже освещенным темам. Березовский, напротив, излагает материал сжато (его любимое словечко — «вкратце») и систематично. Возвращение к уже изложенному материалу он допускает редко, и не по «забвению», а ради принципа «повторение — мать учения». Рефрены подчеркивают главные идеи. Его сочинение соотносится с трудом Дилецкого почти как корпус работ Жана-Филиппа Рамо, десятилетиями в поисках и сомнениях создававшего свою теоретическую систему, — с ясным, изящным ее пересказом у д'Аламбера<sup>14</sup>.

Чем же отличаются тексты двух трактатов?

Прежде всего можно говорить о терминологических нюансах. Так, «музикия» Дилецкого и «музикийское пение» Березовского не синонимичны. «Музикия» — более широкое понятие: это не только партес (он же «фрак»), но также пение ирмолойное, «простое знаменное» и троестрочное, где «несть такту»<sup>15</sup>. «Музикийское пение» — именно партесное, имеющее регулярную метрику, «понеже в музикийском пении ноты бес такта никогда поются»<sup>16</sup>.

Есть разница и в трактовке так называемого «правила естественного», предписывающего употреблять выразительные средства строго по смыслу слов (разделы 5 и 15). У Дилецкого «правило естественное» применительно к тематизму распространяется на восходящее и нисходящее движение мелодии<sup>17</sup>, что для Березовского-теоретика второстепенно. Для него главное — верно употреблять мажор и минор. Березовский-композитор в своем концерте «Кто взыдет...» так и поступает: одни фразы текста звучат только в мажоре, другие — только в миноре.

Вообще в трактате Березовского терминология значительно изменилась (что также свидетельствует в пользу его более поздней датировки). Дилецкий старается дать максимум синонимов: латинские (изредка — греческие), польские и русифицированные варианты. Например, нисходящее движение баса четвертой степени — прообраз будущей «золотой секвенции»<sup>18</sup> — он именуется двояко: «специалиссима» и «прекрасное». Подобная практика характерна для периодов «экстремальных перемен», к числу которых филологи относят наше время:

Мировая глобализация, сопровождающаяся уменьшением количества монолингвальных сообществ и монолингвальной речевой среды и увеличением числа полилингвальных сообществ, где нет гегемонии какого-либо одного языка, в корне изменила и восприятие интерференции, и оценку векторов языкового разви-

14 *Alembert J.* d' *Éléments de musique théorique et pratique.* Lyon: Bruyset, 1772.

15 *Дилецкий Н. П.* Музикийская грамматика... С. 136.

16 *Березовский М.* Краткое показание... Л. 3.

17 *Дилецкий Н. П.* Музикийская грамматика... С. 66–67.

18 «Авторство термина принадлежит музыковеду Виктору Осиповичу Беркову (1907–1975), профессору Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных» [6, с. 12].

тия. В частности, практически исчез пуризм, то есть борьба за чистоту языка и изгнание иноязычных слов [7, с. 304].

В эпоху барокко отмечаются схожие явления. Так, в Германии в период осознания немецкими музыкантами риторических приемов «особого внимания заслуживает проблема выбора языка в процессе складывания терминологии фигур, поскольку авторы перечней обращались к словам на греческом, латинском, итальянском и немецком языках» [8, с. 10]. В России в эпоху Дилецкого в качестве «экстремальной перемены» выступало появление партесного пения. Березовский же работал в годы, когда период «экстремальных перемен» завершился, корпус терминов в целом сформировался. Поэтому синонимов у него значительно меньше (см. ниже *Словарь терминов*).

Изучение текста Березовского дарит, по меньшей мере, одну ценную находку. В партесных рукописях Службы Божии, написанные в четном размере, именуется «сигмовыми» (например, «Сигмовая малая» Служба Титова [9, с. 393]). Этимологию этого термина, отсутствующего у Дилецкого, принято связывать с греческой буквой «сигма», что неверно: знак четного размера (C) к ней не восходит. Березовский же называет единственный употреблявшийся в партесном пении четный размер словом «сигнум» — и все становится на свои места<sup>19</sup>. Оказывается, латинский термин *signum*, обозначающий знак мензуры, прижился в русском языке с фонетической заменой. В XVIII веке лишь некоторые музыканты помнили о его происхождении и давали верную транскрипцию. В нотной графике память о верной этимологии сохранялась лучше. Знак четного размера в партесном пении имеет два основных начертания: C и S. Второе из них явно восходит к латинской букве “s”, отсылающей к термину *signum*.

Из практических соображений Березовский, несмотря на нарочитую краткость своей работы, неоднократно Дилецкого дополняет. Он описывает ход создания музыки от написания на грифельной доске партитуры до копирования отдельных партий на бумагу. Объясняет, с какого голоса нужно начинать сочинение. Рассматривает синкопированный ритм. Говорит о назначении ракохода — скрывать тему («фантазию может утаевать, да не познана будет»). Приводит несколько новых тактовых размеров, Дилецкому еще не известных. Дает схему дирижирования на «три», отличную от западноевропейской и совпадающую со схемой из анонимного трактата третьей четверти XVIII века «Препорция»<sup>20</sup>. Тщетно искать в тексте «Собрания от многих» таких упоминаемых Дилецким композиторов, как Зюска, Елисей монах, Иоанн Календа и даже «искуснейший творец веку нашего Замаревич»<sup>21</sup>. Их имена и сочинения встречаются только в рукописях XVII — начала XVIII веков [6, с. 65–66], после чего были забыты.

19 Березовский М. Краткое показание... Л. 3 об.

20 Тремя движениями (вниз, в сторону, вверх), в отличие от западной схемы того времени (вниз на первой доле и вверх на третьей) [10, с. 41].

21 Дилецкий Н. П. Музыкская грамматика... С. 115.

Березовский подробнее, нежели Дилецкий, разбирает вопрос подтекстовки инструментальной музыки, а также вокальных духовных сочинений, написанных для иных конфессий. Тема создания духовных композиций посредством подтекстовки не потеряла актуальности и позднее. Нет сомнений, что в 1760-е годы именно так появилась на свет Херувимская песнь Винченцо Манфредини [11, с. 31–39]. Пустоты в хоровой фактуре свидетельствуют: кто-то из местных умельцев заново подтекстовал хоровые партии некоего иноязычного сочинения итальянца, не приняв во внимание оркестровые.

Все нотные примеры, коих только во второй части 99, Березовским сочинены заново. Естественно попытаться найти совпадения примеров из трактата с фрагментами его концерта «Кто взыдет на гору Господню»<sup>22</sup>. Они есть, но небуквальные. Такты 12–16 концерта близки первому примеру на «правило основательное» (см. *Примеры 1а, б*):

12

Дискант 1  
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Альт 1  
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Тенор 1  
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Бас 1  
и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Дискант 2  
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Альт 2  
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Тенор 2  
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

Бас 2  
и - ли кто ста - нет, ста - нет, и - ли кто ста-нет на мес - те свя-тем Е - го?

*Пример 1а.* М. Березовский. «Кто взыдет на гору Господню»<sup>23</sup>, тт. 12–16.  
Партии первого и второго хоров

<sup>22</sup> Из двенадцати партий сборника с указанием авторства Березовского сохранились лишь восемь. Партитура концерта дополнена по другим копиям.

<sup>23</sup> Собрание 12-голосных концертов...

Пример 16. М. Березовский. «Краткое показание мусикийского пения». Нотный пример на правило основательное<sup>24</sup>

Имитационный раздел, который начинается в такте 40 концерта, соотносится с примером на «правило смешанное». Тема почти идентична, а произвольные интервалы вступления голосов характерны как для концерта, так и для примеров из трактата Березовского (см. *Примеры 2а, б*)<sup>25</sup>:

Пример 2а. М. Березовский. «Кто взыдет на гору Господню»<sup>26</sup>, тт. 40–46. Партии первого хора

24 Березовский М. Краткое показание... Л. 106.

25 Пример 2б курьезен: удивительно видеть на страницах теоретического трактата десятки параллельных квинт в крайних голосах.

26 Собрание 12-голосных концертов...



Пример 26. М. Березовский. «Краткое показание мусикийского пения».  
Нотный пример на правило смешанное<sup>27</sup>

Концерты «Благословляй люди Твоя миром» и «От Девы Тя воплощенна», помещенные в вышеупомянутом сборнике<sup>28</sup> следом за концертом «Кто взыдет», не демонстрируют какого-либо сходства с примерами из трактата.

### *Значение трактата Березовского*

Работа Березовского, адаптировавшего «Мусикийскую грамматику» для читателей своего времени, свидетельствует о том, что трактат Дилецкого не терял актуальности. Этот факт трудно оценить положительно. Если в конце XVII века появилась целая группа трактатов о партесном пении (см. [12, с. 349–369]), то ни в 1730-е, ни в 1740-е годы ничего подобного не наблюдалось. Новые стилистические реалии — как то влияние на партес «простого» многоголосия, уплотнение фактуры, упрощение гармонии, избегание ключевых знаков, использование заимствованных из монодии модальных бемолей и диезов — не получили теоретического осмысления.

В свое время ясный и компактный трактат Березовского подготавливал к освоению капитального труда Дилецкого. По этой причине он дважды дошел до нас под одной обложкой с «Мусикийской грамматикой». Сегодня он также способен облегчить изучение теории музыки русского барокко.

### *Адаптация «Краткого показания мусикийского пения»*

Ниже предлагается выполненная А. В. Булычевой адаптация обеих частей трактата Березовского к современному языку. Ее цель — прояснить изложение, во многих случаях «спрямив» синтаксис. Многочисленные нотные примеры и рисунки предлагается смотреть по факсимиле на сайте Российской

<sup>27</sup> Там же. Л. 108.

<sup>28</sup> Собрание 12-голосных концертов...



государственной библиотеки<sup>29</sup>, ориентируясь по номерам листов. Нумерация примеров, у автора отсутствующая, проставлена отдельно для каждой части. В первой части и в значительной степени во второй знаки препинания добавлены при адаптации. Полужирным шрифтом выделены буквицы (в рукописи они то киноварные, то черные полужирные). Адаптации предшествует словарь терминов, выполненный в обратном хронологическом порядке: перевод — термины Березовского — термины Дилецкого.

### Словарь терминов

Перевод	Термины Березовского	Термины Дилецкого
Автентический каданс	обыкновенный падеж	обыкновенный падеж
Баритон	эксцелент, греф	бас греф, высокий бас, альтембасс, латински эксцелент, в российском народе крыжак
Бемоль	беммоль, бефа	бемоль
Бемольный	бемолярный, беммолярный	беммолярный, беммулярный
Бревис	такт двойной	—
Внутрислоговой распев мелкими длительностями	фуга	фита, фуга
Вокальная музыка	музикия спевальная, духовная	пение
Вокс — см. Сольмизационный слог		
Вольночный бас	правило дудальное	правило дудальное, по-гречески же лирипиппиальное
Восходящее движение	правило возшестввенное	возшествие, латински именуемое асценцио
Восьмая нота	ламаная	полчвертка вязаная, [один] раз связанная (если штили соединены вязками), полчвертка невязаная (если штили не соединены вязками)
Восьмая пауза	сема	сема, сема невязаная, молчание полчвертки
Высокая тесситура	высокость	высокость
Грифельная доска	таблица, табулатура, писаная доска	таблетура
Двухтактовая пауза	друга	—
Диез	диэзис/диезис	диезис
Диезный	диэзисовый/диезисовый	диезисовый
Доля такта	часть	—
Задание тона (по звукам аккорда)	раздаяние голосов	раздача тонов (тон также: инцепт, начало пения), раздаяние гласов
Заключительный каданс	каденциальный падеж, конечный падеж	—
Звукоряд	букварь	букварь
Имитационное построение	концерт	концерт
Инструментальная музыка	музикия игральная	—

<sup>29</sup> Ф. 7 № 57. Сборник музыкально-теоретический. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/7/f-7-57/> (дата обращения: 24.11.2023).

Каданс	падеж, каденция	падеж; правило, именуемое латински каденциальное, словенски же падежное
Клавиатура	клявинура	—
Концертная тема (малая имитационная форма)	фантазия концертная	пение концертное
Мажорная тема	веселая фантазия	музыка веселая, пение веселое
Минорная тема	печальная фантазия	музыка печальная, пение печальное
Многохорная стретта	правило хоральное	правило хоральное
Натуральный звукоряд (простой, «белоклавишный»)	дуральный, простой	дуральный
Низкая тесситура	нискость	нискость
Нисходящее движение	правило низшественное	низшестве, латински именуемое десценцио
Нота (обозначенная латинской буквой, клавиш)	литера, литера латинская, литера основательная, литера фундаментальная	письмо основательное, письмо латинское, нота латинская, знамение
Нота против ноты	естественная фантазия	естественное пение
Основной вид (темы)	естество	—
Пауза	павза	павза
Плагальный каданс	необыкновенный падеж	необыкновенный падеж, завесистый падеж
Половинная нота	полтакт	полтакт, полтакта
Половинная пауза	эс	ес, полчание полтактовое
Правило бестекстовое	правило безречное	правило безречное, латински же атексталис
Правило основательное	правило основательное	правило фундаментальное, словенски же основательное
Пунктирный ритм	противоточие, правило противоточное	контрапункт, противоточие
Размер 3/1	трипла большая	пропорция великая
Размер 3/2	трипла средняя	пропорция великая, пропорция малая
Размер 3/4	трипла малая	пропорция малая
Размер 3/8	трипла, тройная в ламаных, малая попорция	—
Размер 6/4	шестая пропорция, дупла [малая]	пиканда
Размер 6/8	дупла, двойная в ламаных	—
Размер 9/8	трипла в девяти ламаных	—
Размер 12/8	дупла в двенадцати ламаных	—
Синкопа	прерванный такт	—
Слова	речи	речи
Слог (текста)	силяба	—
Сольмизационный слог	нота	нота, слово
Такт	такт	такт, тактус, мера, вага
Тема	фантазия	фантазия
Точка	пункт, точка	пункт, точка
Трезвучие	согласие, согласие литер	согласие, конкордация, согласующиеся ноты
Трехдольный тактовый размер	пропорциональное/препорциональное пение	пропорция, пропорциональное пение

Трехтактовая пауза	тршеца	—
Тридцатьвторая нога	триждыламная	—
Целая нота	такт	такт, такта
Целая пауза	эдна	едина павза, молчание тактовое
Четвертная нота	чвертка	чвертка, чвертца
Четвертная пауза	полэсок/полесок	полесок, полесак, молчание чвертки
Четный тактовый размер (♩)	сигнум, сигновый, простой такт, простое пение	непропорция
Шестнадцатая пауза	сема ламная, септима, пауза малая	сема единождывязаная
Шестнадцатые ноты, не соединенные вязками (обычно при повторении нот на одной высоте)	двоеламные, двуламные	—
Шестнадцатые ноты, соединенные вязками (при изменении высоты нот)	двоевязанные, дваждывязанные, двоевязанные	дваждысвязанные, два раза связанные

## КРАТКОЕ ПОКАЗАНИЕ музыкального пения

Желающему знать с ясным объяснением  
**НАПИСАНО.**

Поскольку многие предлагают различные примеры желающим обучаться музыкального пения началу или основанию, того ради и сие краткое показание следует им тем или иным образом, однако же от самой грамматики начало свое приемлет.

И ПЕРВОЕ,

да ведомо будет, что есть музыка. Музыка состоит из двух частей: одна часть духовная, которая от голоса [л. 1 об.] человеческого происходит, другая же игральная, поскольку органами и прочими инструментами произносится, и так объемлет музыка сердца человеческие, приводя иногда к веселию, иногда же к печали по различию тем.

Оставив инструментальную музыку, приступим к вокальной и узнаем, откуда берет начало учение и на чем оно основано.

Музыка вокальная (равно как и инструментальная) на семи нотах основана и на них свой фундамент имеет.

Эти ноты пишутся так:

**A B C D E F G<sup>30</sup>,**

но в римском натуральном (то есть простом) звукоряде **B** пишется *га*, то есть **H**.

И сии ноты сами по себе не могут разъяснить, что нужно петь, если не будут приложены [л. 2] к ним слоги с наименованием нот, которые пишутся так:

*ляре ми фаут сольре лями фа сольут.*

Так и сии [слоги] сами по себе не могут стоять, если не будут приложены к вышеперечисленным основным [семи] нотам, но когда приложатся, тогда получится звукоряд.

<sup>30</sup> Здесь и далее литеры римские (клависы) выделены полужирным шрифтом, воксы (сольмизационные слоги) — курсивом.

Смотри, как они соединены:

*Аляре Вми Сфаут Дсольре Елями Ффа Гсольут*<sup>31</sup>

Эти же ноты разделяются в пении надвое. Первые идут сверху вниз, а вторые — снизу вверх, как будет видно дальше.

Желающему же знать надлежит прежде всего перечисленные ноты с приложенными к ним [слогами] крепко затвердить и в памяти держать, дабы можно было как снизу вверх, так и сверху вниз скоро и быстро без всякаго замедления сказать, а для лучшей памяти приличествует и на пальцах руки знать, ибо на руке пять пальцев, как и в мусикии пять [л. 2 об.] линий, что здесь видно в басовом ключе (рис. 1)<sup>32</sup>.

И по затвержении этих нот требуется на линиях знать уже только слоги, без латинских букв, но приступая к изучению нот, надлежит ведать, сколько есть нот и какая как именуется и какой смысл в себе несет, что здесь и объясняется. Слогов шесть, именуются же так: *ут ре ми фа соль ля*. А пишутся ноты так (рис. 2)<sup>33</sup>.

И первая из них именуется бревис, что означает, что она равна двум целым нотам (рис. 3), а с такой точкой (рис. 4) — трем целым. Целая нота (рис. 5) в пении содержит в себе две половинные (рис. 6), когда же приложен к ней будет пункт или точка (рис. 7), то три половинные ноты. (л. 3) Половинная же содержит в себе две четверти таких (рис. 8), с приложенной же точкой (рис. 9) — три четверти. Четверть содержит две восьмые (рис. 10), с точкой же такой (рис. 11) — три восьмые. Восьмая же нота равна двум шестнадцатым (рис. 12), когда же с точкой (рис. 13), то трем шестнадцатым. Также и шестнадцатая нота равна двум тридцатьвторым (рис. 14).

Но в славянском пении не привыкли как древние, так и новые творцы в своих композициях тридцатьвторые ноты полагать из-за их трудности, ибо эти ноты инструментальной мусикии приличны, а не вокальной; хотя время от времени где в пении и полагаются, то разве в малой пропорции, о чем будет после<sup>34</sup>.

Здесь же к месту вспомнить и о такте<sup>35</sup>, ибо в мусикийском пении ноты без такта никогда не поются. Такт есть вес (или мера), дабы пение было равно и исправно, и его показывает рука поющего; если нота написана так (рис. 15), то есть такт равен целой ноте, тогда его надлежит разделять на две доли: половину петь, пока рука сверху вниз падает, другую же половину окончить, когда рука вверх на свое место возвратится, и тогда будет совершенный такт.

И если на двух половинных нотах на первой рука пойдет вниз, а на другой [л. 3 об.] вверх, то будет такт; и в четырех четвертях на двух [рука пойдет] вниз

31 Не знакомым со средневековой системой, сочетающей обозначающие абсолютную высоту латинские буквы (клависы) и слоги (воксы, показывающие функцию ноты в различных гексахордах) удобнее всего познакомиться с ней по таблице, помещенной в википедии в статье «Гвидонова рука» (*Guidonian hand*).

32 Изображена рука, пять линеек являются продолжением пяти пальцев. Басовый ключ помещен у основания большого пальца.

33 Изображены длительности от бревиса до шестнадцатой, которые на рисунках 3–12 будут представлены по отдельности.

34 Один из примеров на тридцатьвторые ноты в партесном пении можно найти в концерте Цыбульского «Таинство странное» [13, с. 257]. Автор применил их в эпизоде, написанном именно в «малой пропорции», то есть в размере 3/8. Позднее, копируя этот концерт, переписчики специально изменяли ритм, чтобы избежать тридцатьвторых нот, написав вместо них шестнадцатые.

35 До этого момента под «тактом» подразумевалась целая нота, отсюда и далее — собственно, такт (в современном смысле этого слова). Некоторые авторы того времени различали собственно «такт» и «такту» (целую ноту).

и на двух вверх, то получится полный такт; и на восьми восьмых, когда на четырех вниз и на четырех вверх, то будет такт. Так же и с шестнадцатыми — восемь вниз и восемь вверх — будет такт.

В трехдольном же пении делится такт на три доли: одна доля вниз [вести руку], другая — в сторону, третья — вверх, но в размере 6/4 делится такт, как в четном размере, то есть на две доли.

Здесь нужно упомянуть четный размер того ради, что о нем нужно знать: он существует.

Четный размер есть ничто иное как только лишь знак простаго пения, который ставится близ ключа в начале так (рис. 16). И тогда именуется такое пение четным, и оно идет с простым тактом.

Когда же близ ключа поставлена будет какая-либо пропорция, тогда будет трехдольное пение, в котором нужно давать такт, как сказано выше. И так сие все подобает затвердить и иметь в памяти твердо, и потом [л. 4] уже приступить и к самим нотам, которые пишутся так (пример 1).

Сии ноты надлежит петь снизу вверх, и здесь вторые сольмизационные слоги, именуемые ноты<sup>36</sup> (как прежде упомянуто [на л. 2]) употребляются. Когда же ноты будут написаны сверху вниз, тогда надлежит употреблять первые слоги, как видно ниже (пример 2).

Знания же ради сих нот, а пуще всего ради разумения, чем первые сольмизационные слоги от вторых в пении отличаются, надлежит всякие виды восходящего и нисходящего движения целыми, половинными, четвертными, восьмыми и шестнадцатыми нотами<sup>37</sup> для совершенного в пении разума затвердить и в памяти иметь. Имеющий их твердо в памяти уметь будет и все мусикийское пение без труда распознавать, каким же порядком такое движение пишется, здесь ясно показано в басовом ключе. [л. 4 об.]

Восходящее движение 1-й степени целыми нотами (пример 3).

Восходящее движение 2-й степени половинными нотами (пример 4).

Восходящее движение 3-й степени четвертями (пример 5).

Восходящее движение 4-й степени восьмыми (пример 6).

Восходящее движение 5-й степени шестнадцатыми (пример 7).

Нисходящее движение 1-й степени целыми нотами (пример 8).

Нисходящее движение 2-й степени половинными нотами (пример 9). [л. 5]

Нисходящее движение 3-й степени четвертями (пример 10).

Нисходящее движение 4-й степени восьмыми (пример 11).

Нисходящее движение 5-й степени шестнадцатыми (пример 12).

Сии же виды восходящего и нисходящего движения не всегда именно так случается петь, как здесь краткости ради написано, но всякий вид движения пишется таким образом, как показано выше: все пять степеней восходящего и нисходящего движения идут целыми и прочими нотами.

И так изучив эти виды движения в басовом ключе, можно будет петь и иными голосами, если познать смысл ключей, о которых здесь к месту и прилично объяснить, что это такое. Ключ именуется так, ибо отмыкает ноты для пения (или дает их знание), ибо хотя и написаны будут какие-либо ноты, [л. 5 об.] но если при начале ключа иметь не будут, тогда неведомо, как их петь (пример 13).

36 Слоги, стоящие после латинских букв. Два слога показывают функцию ноты в двух различных гексахордах.

37 См. об этом разделы 3–4 второй части.



Когда же приложится ключ таков (рис. 17), тогда будет бас, когда же таков (рис. 18), тогда будет высокий дискант; подобно тому с теноровым и альтовым ключами.

В музыкальном же пении обретаются только три ключа настоящие или обыкновенные; с помощью тех же обозначений ставятся и иные ключи, которые именуется необыкновенными.

Пишутся же они так: (пример 14).

И первый из них именуется **F**, который единому только басу принадлежит. Второй именуется **C**. Сей ключ тенору, альтам низкому и высокому, также и дисканту низкому служит<sup>38</sup>. Третий именуется **G**. Сей только для одного дисканта высокого используется. [л. 6]

Смысл же их в том, что когда какой-либо из них ставится, то в пении там и будет нота, по которой назван ключ. Здесь изображен ключ басовый (рис. 19), который есть **F**, и когда от него считать звукоряд, тогда ясно будет, где надлежит быть первой ноте **A** (пример 15).

Поэтому считая от ноты **A** до ноты **F** и будет весь звукоряд как он есть. Так подобает и о прочих ключах разуметь, где какой ставится (пример 16)<sup>39</sup>.

Сей ключ, тоже басовый, именуется эксцелент и греф, и там будет та же нота **F**, как и в первом ключе.

Пример в теноре (пример 17). [л. 6 об.]

Пример в низком альте (пример 18).

Пример в высоком альте (пример 19).

Пример в низком дисканте (пример 20).

Пример в высоком дисканте (пример 21).

Необыкновенные же ключи ставятся с помощью тех же обозначений, вкратце так (пример 22).

Хотя уже и объявлено о четном размере и ясно, чем он является, но и здесь не без причины вторично о нем упоминается. Там только о звуках [л. 7] его, здесь же и о паузах (то есть о стоянии или о молчании), о чем нужно знать, какие из них в пении ставятся, и какая пауза какой ноте соответствует, и как они именуются, и какие образом пишутся – все это ясно показано.

Шестнадцатая пауза пишется так (рис. 20), означает молчание в течение шестнадцатой ноты (рис. 21). И еще пишется пауза так (рис. 22), именуется восьмой паузой, означает молчание в течение восьмой ноты (рис. 23). Также пишется так (рис. 24), именуется четвертной паузой, означает молчание в течение четверти (рис. 25). И еще пишется так (рис. 26), именуется половинной паузой, означает молчание в течение половинной ноты (рис. 27). Пишется так (рис. 28), именуется целой паузой, означает молчание в течение целой ноты (рис. 29).

Так и о прочих разумеется. За два такта — двутактовая пауза, за три — трехтактовая, за большее число — подобные им, как то видно (пример 23). [л. 7 об.]

Таким образом можно считать паузы, хотя бы они были и до 50 тактов или даже более того.

Уразумев четный размер и его паузы, надлежит знать и о трехдольных размерах с их паузами — как пропорции пишутся и как именуются, и как в них паузы

38 Перечислены следующие ключи: теноровый, альтовый, меццо-сопрановый и сопрановый (дискантовый).

39 В примере 16 показан баритоновый ключ, о котором речь идет далее.

считаются<sup>40</sup>, чего будет пример. Размер 3/8: половинная пауза, целая пауза (пример 24).

Размер 6/8: половинная пауза, целая пауза (пример 25).

Размер 9/8: половинная пауза, целая пауза (пример 26).

Размер 12/8: половинная пауза, целая пауза (пример 27).

Размер 3/4: половинная пауза, целая пауза (пример 28).

Размер 6/4: половинная пауза, целая пауза (пример 29).

Размер 3/2: половинная пауза, целая пауза (пример 30).

Размер 3/1: половинная пауза, целая пауза (пример 31). [л. 8]

Есть и другие трехдольные размеры, но поскольку их мало употребляют творцы в пении, того ради и здесь более о них упоминать излишне будет, достаточно и означенные знать.

После этого весьма нужно и потребно знать как о бемолях, так и о диезах, которые пишутся так (рис. 30), и когда бемоль поставлен будет близ какой-либо ноты, кроме **F** и **C** (ибо на сих нотах никогда бемоль не полагается), тогда эта нота всегда будет *фа*<sup>41</sup> (пример 32).

Также и когда диез будет при какой-либо ноте стоять (кроме **B** и **E**), эта нота всегда будет *ми*<sup>42</sup> (пример 33).

При сем надлежит ведать, что есть лига. Лига есть связывание, она над одной буквой или слогом текста две, три и большее число нот связывает, как здесь. [л. 8 об.] (пример 34)

Также последняя и первая потребность — знать и задание в пении тона, ибо взяв мусикийския книги или тетради, сперва надлежит раздать тоны голосам и потом петь. Того ради как задается тон голосам, сколько есть способов его задать и какие из них мажорного, какие минорного пения — все это ясно в примерах показано.

Способов задания тона пении четыре. Первый — от [ноты] **G** *сольют*, второй — от **A** *ляре*, третий — от **C** *сфавт*, четвертый — от **D** *дольре*, из них два — **G** *сольют* и **C** *сфавт* — мажорного тона, другие же два — **A** *ляре* и **D** *дольре* — минорного<sup>43</sup>. Два же тона от **G** и **A** задаются снизу вверх, а два от **C** и **D** — сверху вниз<sup>44</sup>. [л. 9] (пример 35)

Изучив все сие, написанное вкратце, если кто захочет более того знать, то да просит дающего Бога о сем вкупе, и стучащему отворят, ибо всякая трудность прилежностью умягчается. Того ради надлежит искать, и ищущий обрящет, поскольку всякого рачительного к учению тщание его наставить может.

Здесь в окончании первой части, еще кратко объясняется следующей таблице, как надлежит бемольные и диезные звукоряды распознавать и как их петь: сперва простые ключи вверху написаны, а под ними прочие, и все нижестоящие нужно в тех простых ключах петь, которые они над собою вверху имеют. [л. 9 об.] (пример 36)<sup>45</sup> [л. 10]

40 Информация о трехдольных размерах и паузах в них в данной рукописи еще раз систематизирована на л. 94 об., непосредственно по окончании трактата Дилецкого.

41 Имеется в виду вокс *фа* в гексахорде, то есть верхняя нота полутона.

42 То есть нижняя нота полутона.

43 Перечислены четыре наиболее распространенные в партесном пении тональности, причем в порядке снижения частоты употребления: G-dur, C-dur, a-moll и d-moll (ср. окончание раздела 19 второй части).

44 Причина такого порядка задания тонов аккорда неясна.

45 Ключевые диезы и бемоли вплоть до пяти знаков.

Микста

*Алямире Вфабеми Сольфаут Для сольре Елямифа Ффасольут Гсольляре*

Микста или смешанный букварь, в котором всякие темы смешиваются — простые с бемольными и бемольные с диезными — и оканчиваются простой темой (пример 37)<sup>46</sup>.

## ГРАММАТИКА

### Творение автора Михаила Березовского

Собрание от многих, которое показывает малое желающему быть сочинителем, то есть творцом мусикийского пения: как его без погрешения надлежит творить. Желающему быть творцом (или композитором) первая необходимость — знать все звукоряды мусикийские, которые в первой части показаны, сколько их есть и какие нужны, а вторая — знать правила, по которым составляется всякое мусикийское пение. И настолько они надобны, что без них даже самое красиво сложенное пение не обойдется без погрешения.

Того ради полагаются здесь сведения, сколько правил мусикийских, нужнейших к творению пения, потребно знать, потом же и прочие свойства, касающиеся сочинения правильного пения, вкратце объясняются.

1. Строение трезвучий.
2. Таблица, которая значит то же самое, содержащая терции и квинты.
3. Восходящее движение, содержащее в себе пять степеней. [л. 95об.]
4. Нисходящее движение, также содержащее в себе пять степеней.
5. Правило естественное.
6. Правило основательное.
7. Многохорная стретта.
8. Правило волыночного баса.
9. Правило смешанное.
10. Пунктирный ритм.
11. Правило противное.
12. Правило бестекстовое.
13. О расположении пения.
14. О творении пения.
15. О творении пения по естеству.
16. О расширении пения.
17. О превращении пения.
18. О транспозиции звукорядов.
19. О кадансах автентических и плагальных.
20. О бемолях и диезах:
  - 1) которые в начале полагаются,
  - 2) которые в середине приличны
  - 3) и которым в заключительных кадансах против баса принадлежит быть.

[л. 96]

<sup>46</sup> Квинтовый круг тональностей: *C-dur — F-dur — B-dur — Es-dur — As-dur — Des-dur — Fis-dur — H-dur — E-dur — A-dur — D-dur — G-dur*.

### Что противоречит грамматике

1. О творении пения с окончанием не в той тональности, с которой оно началось.
2. Ноты, не соответствующие тексту, то есть речам, или речи, не соответствующие нотам.
3. Параллельные квинты, идущие много раз подряд.
4. Внутрислоговой распев мелкими длительностями у баса на высоких нотах на буквах «и» и «у».
5. Бемоли и диезы, поставленные там, где они не нужны.

### Окончание

С каких голосов начинать сочинение музыки.

И того ради все это как нужнейшее для творения мусикийского пения объявляется заранее, чтобы его как можно скорее затвердить в памяти. В чем же его смысл и как его подобает разуметь, требует ясного объяснения с толкованием, каковое [л. 96 об.] с Божией помощью следующим порядком располагается вкратце.

#### 1. Строение трезвучий

Строение трезвучий того ради полагается вначале, что это первое основание, которое открывает путь к творению пения, ибо без знания его никаким образом невозможно ничего написать, если неведома нота **A** и с какими нотами она согласуется. Также и нота **B**, и прочие — какие с какими согласуются. И сие строение трезвучий, как первое [правило] или начало для желающего быть творцом мусикийского пения надлежит твердо знать и в памяти крепко держать, чтобы ни разу не иметь нужды, усвоив это, снова приникать к книге, чтобы это узнать. Начало трезвучий полагается так.

Нота **A** согласуется с нотой **C**, и с нотой **E**, и с октавою своею **A**. [л. 97] (пример 1)

Нота **B** согласуется с нотой **D**, и с нотой **F**, и с октавою (пример 2).

Нота **C** согласуется с нотой **E**, и с нотой **G**, и с октавою своею. [л. 97 об.] (пример 3)

Нота **D** согласуется с нотой **F**, и с нотой **A**, и с октавою своею (пример 4).

Нота **E** согласуется с нотой **G**, и нотой **B**, и с октавою своею. [л. 98] (пример 5)

Нота **F** согласуется с нотой **A**, и с нотой **C**, и с октавою своею (пример 6).

Нота **G** согласуется с нотой **B**, и нотой **D**, и с октавою своею. [л. 98 об.] (пример 7)

Все эти ноты, как в натуральном, так и в бемольном и диезном звукорядах непременно согласуются, только в натуральном (то есть в простом) звукоряде, когда в басу нота **B**, тогда на ноте **F** надлежит полагать диез, когда же при ноте **F** не поставлен диез, то в басу на **B** надлежит быть бемолю (примеры 8, 9). [л. 99]

#### 2. О таблице

Для лучшего разумения полагается при сем о том же строении трезвучий таблица, которая ясно показывает в себе согласие, то есть терции и квинты.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>
<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>
<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>

Толкование этой таблицы таково: нижние ноты, то есть **A, B, C** и прочие в ряду, принадлежат басу. Другие, над ними стоящие, то есть **C, D, E**, — второму голосу, например, тенору, альту и дисканту, и эти ноты именуется [л. 99 об.] терции, для первой ноты **A** это нота **C**. Третьи же ноты, кои есть **E, F, G**, служат первому голосу, именуется квинты, ибо от первой ноты **A** это нота **E**. Пяты<sup>47</sup> ноты в верхнем ряду приличны всем голосам, именуется октавы, ибо от первых нот — восьмые, в пении же единым или равным голосом идут.

### 3. О восходящем движении

Сие восходящее движение, равно как и следующее по нем нисходящее, столь в мусикийском пении нужны, что без них всякое пение, не только мусикийское, но даже ирмолойное или мирское (то есть псалмы и песни) не может существовать, того ради оно желающему быть составителем мусикийского пения потребно как первое и последнее (что сказано о нем выше). Весьма просто разуместь, как то, которое именуется восходящим, разделяется на пять степеней. Вот степень [л. 100] **1-я** (пример 10), которая да будет и в прочих голосах в имитационном построении; вот как надлежит ее во творении употреблять (пример 11).

Такова **1-я** степень восходящего движения, которая не всегда таким образом употребляется, но иногда чрез целые ноты, иногда же чрез половинные, и четверти, и восьмые ноты в разных темах, как в мажорных, так и в минорных ее полагать можно, как будет здесь в восьмых (пример 12). (л. 100 об.)

Известно же да будет, что того ради именуется движение восходящим, дабы все голоса восхождение в пении употребляли. Если же нельзя в такой теме во всех голосах (как в вышеприведенной) одинаковое восхождение провести, тогда нужно в двух или в одном голосе, в котором захочется, его провести, так чтоб было понятно, какого вида это восходящее движение; прочие же голоса хотя и не будут полностью одинаковы, все же должны как можно точнее следовать тому же восхождению.

**2-я** степень (пример 13).

С прочими же голосами полагается так (пример 14). [л. 101]

Сию степень восходящего движения (как и **1-ю**, и прочии, следующие далее) можно употреблять многими способами, ибо не всегда надлежит писать бас в своем творении основательным<sup>48</sup>, но иногда и иной голос может содержать половинные и четверти, бас же с прочими будет концерттировать [в имитациях], чему будет пример (пример 15).

**3-я** степень (пример 16).

С прочими голосами полагается так. [л. 101 об.] (пример 17)

47 Очевидно, описка (в обоих списках). Должно быть «четвертые».

48 Крупными длительностями.



Здесь не с ноты **G** бас начинается, но с ноты **C**, и в том нет ничего против [правил], ибо в том творца намерение и воля лежит, с какой ноты случится ему во творении пения тему по приличеству положить, того правила не возбраняют<sup>49</sup>.

**4-я степень** (пример 18).

С прочими голосами полагается так (пример 19). [л. 102]

Сия степень восходящего движения – нужнейшая ко творению пения по сравнению с прочими и везде больше употребляется, того ради именуется прекраснейшей.

**5-я степень** (примеры 20, 21).

И так предложенных выше примеров восходящего движения довольно будет, чтобы научить имущего тщание, хотя они и вкратце объясняют свои свойства; желающему же знать их пространно надлежит не всегда таковым примерам точно следовать. Хотя и известно, что кроме этих видов восходящего движения иные найти невозможно; [л. 102 об.] только есть примечание: примеры, которые здесь показаны ради знания от одних нот, то есть те, которые в басу или другом голосе начинаются с ноты **G** половинными, можно вести от других нот и другими длительностями, то есть половинные превращать в четверти или восьмые, или восьмые превращать в четверти и половинные, веселую тему — в печальную и печальную — в веселую (как учит сему противное правило, которое узрится ниже на своем месте), как о том упоминается [при разборе] 1-й степени, применительно только к басу, но как можно творить или превращать во всех голосах равным образом.

#### 4.<sup>50</sup> О нисходящем движении

Нисходящее движение столь же нужно для творения пения, как и восходящее, того ради подобает и сие немалое разуместь, и оно полагается в своих степенях так же, как и восходящее. [л. 103]

**1-я степень** (пример 22).

С прочими голосами так (пример 23).

Или такой пример (пример 24).

С прочими голосами так (пример 25). [л. 103 об.]<sup>51</sup>

**2-я степень** (пример 26).

С прочими же голосами так (пример 27).

**3-я степень** (пример 28).

С прочими же [голосами] так (пример 29). [л. 104]

**4-я степень** (пример 30).

С прочими голосами так (пример 31).

Сия степень нисходящего движения – столь потребнейшая 4-я<sup>52</sup> степень во творении пения, как и 4-я степень восходящего движения, и того ради их всегда больше употребляют творцы пение, что везде много видеть можно.

**5-я степень** (пример 32).

С прочими же голосами полагается так (пример 33). [л. 104 об.]

Сие нисходящее движение, как и восходящее, можно равным образом многими способами располагать или в четном, или в трехдольном тактовом размере, на-

49 От ноты **G** начинался звукоряд, поэтому вплоть до середины XVIII века именно эта нота была тоникой большей части партесных сочинений.

50 Ошибочно поставлен номер «3».

51 Далее рукопись из РГБ написана другим копиистом, смена почерка очень заметна.

52 Сперва написано «5» и зачеркнуто.

чиная тему не с одной ноты, а с иных, и также меняя длительности нот, как о том говорится в связи с 5-й степенью восходящего движения; и желающему составлять мусикийское пение вышепоказанные правила надлежит твердо знать и в незабвении памяти всегда содержать.

#### 5. О правиле естественном

Правило естественное учит следить, дабы творение пения не противоречило словам, то есть когда слова случатся веселые, там и ноты подобает писать веселые, когда же слова печальные, потребно и нотам быть умильным, а где слова устрашающие или сумнительные, там и нот надлежит по приличеству употреблять таковых, а где слова требуют восходящего движения, там уже против правил полагать нисходящее, или где словам прилично нисходящее движение, там не подобает употреблять [л. 105] восходящее, и да будут примеры того, как это без погрешения подобает в мусикийском пении правильно полагать.

Первое, да будут слова «Людие веселитесь» (пример 34).

Когда же такие слова будут: «Плачи, душе моя» (пример 35).

Когда же такие слова будут: «Страх и трепет» (пример 36).

Когда же слова такие будут: «Возшел на высоту» (пример 37).

Когда же такие слова будут: «Сниде на землю» (пример 38). [л. 105 об.]

Так и в прочих подобных случаях подобает тщательно следить, дабы ничего правилу сему в творении пения противно не было.

Здесь же прилично о естественных нотах для знания вспомнить, ибо ноты бывают двойственны: одни естественные, другие же неестественные. Естественные полагаются так (пример 39).

Неестественные же в той же теме будут [таковы] (пример 40).

Это одна и та же тема, но вместо естественных нот красоты ради пишутся неестественные.

Здесь упомянута тема, о ней надлежит знать, что темы бывают двух видов, и одна именуется концертной, другая естественной. В концертной не все голоса вместе в пении текут, но иногда [вступают] или чрез четвертную паузу, или чрез половинную, как выше показано в примерах на восходящее и нисходящее движение. Естественной же тема именуется, когда все голоса поют вместе. [л. 106]

#### 6. О правиле основательном

Сие правило одно в себе содержит (и тем правилам, то есть восходящему и нисходящему движению подобно): когда прочие голоса между собою чрез какое-либо восходящее и нисходящее движение концертируют, при этом имея свое основание в нисходящих целых, половинных или четвертных нотах [в басу] (пример 41).

Или чрез нисходящее движение [концертируют] (пример 42). [л. 106 об.]

И о сем правиле довольно будет вышепоказанных примеров, ибо оно, кроме этого, не содержит в себе иного чего притрудного.

#### 7. О многохорной стретте

Многохорная стретта сего ради так именуется, что в ней голоса не вместе идут, но хор за хором следует с теми же словами или чрез тактовую паузу, или чрез половинную, или чрез четвертную, и сему есть пример (пример 43)<sup>53</sup>.

53 В отличие от Дилецкого, Березовский в примере на многохорную фактуру располагает голоса не по хорам (сперва тенор и бас первого хора – затем тенор и бас второго хора), а по тесситуре (сперва два тенора – затем два баса).

Такую стретту можно писать многими различными способами, как в четном, так и в трехдольных размерах, с веселыми и печальными темами, превращая их по смыслу слов, только надлежит знать, как она в своем естестве пишется, ибо всегда басы от начальной ноты сверху вниз берут сперва сексту, то есть шестую ноту [л. 107], также кварту или четвертую ноту, как будет в примере в двух басах (пример 44).

Иногда же пишется многохорная стретта так, что басы ударяют и на квинту, то есть на пятую ноту, однако нечасто так пишется, ибо это не настолько красиво, что будет показано на примере одних басов (пример 45).

#### 8. О волыночном басы

Волыночный бас именуется так лишь по той причине, что бас едину ноту в пении своем содержит ревенем<sup>54</sup>, подобно волынке, прочие же голоса идут в своих темах вверх или вниз, как это здесь видно [л. 107 об.] (пример 46).

Если же случится две или больше басовых партий, тогда басы друг друга сменяют с октавы на октаву, как здесь показывает пример для двух басов (пример 47).

Сие правило иных трудностей, кроме показанных в примерах, в себе не заключает, сего ради нечего о нем больше и говорить.

#### 9. О правиле смешанном

Правило смешанное в тех же двух прежде описанных восходящем и нисходящем движениях состоит и на них [л. 108] свое основание имеет, ибо когда случится так композитору писать, тогда те же степени или восходящего, или нисходящего движения берут, только тем оно отличается (чего ради и «микстой» именуется), что не вместе голоса текут, а по одному или по хорам чрез четвертную, или половинную, или тактовую паузу, как в четном размере, так и в трехдольных вокальные темы идут, как то показывает пример на 4-ю степень восходящего движения (пример 48). [л. 108 об.]

Или на 2-ю степень нисходящего движения (пример 49).

Сие правило можно чрез все степени восходящего и нисходящего движения употреблять, хотя в иных голосах можно и не следовать точно той же степени, в какой идет первый голос, а исходить из необходимости.

#### 10. О пунктирном ритме

Пунктирный ритм имеет свой особый порядок и, хотя на том же восходящем и нисходящем движении основан, однако весьма трудно в пении полагается, здесь же как идет восходящее и нисходящее движение, так оно же идет и в пунктирном ритме или [л. 109] разделяется целыми или половинными нотами; и как бы несогласно такое пение сочиняется, однако же охочему слушателю (как кажется) не наскучит, а добротщательному и прилежному в учении [композитору] большое удовольствие принести может. Ибо сие правило не без труда (если где нужда приключится) писать прилежно подобает. Да будет сей пример в восходящем движении 1-й степени (пример 50).

Или в нисходящем движении 2-й степени так (пример 51). [л. 109 об.]

Или целыми нотами в нисходящем движении 3-й степени так (пример 52).

Так и о прочих степенях восходящего и нисходящего движения подобает разумети, ибо сие правило иным порядком не полагается, кроме вышепоказанных примеров, то есть в целых, половинных, четвертных и восьмых нотах и также с точ-

54 Эта колоритная фраза в оригинале именно такова.

ками (чего ради именуется пунктирным). Потому что точками разъемлется согласие, здесь один голос содержит ноту **A**, там другие чрез паузы первому противятся как в словах, так и в нотах, однако же к каденции (то есть ко окончанию) темы снисходят все согласными нотами и творят окончание пению сладко; но не везде сие творцы в пении употребляют, как сказано выше, ибо с трудом его писать подобает, но здесь полагается уразуметь ради желающих знания, что оное в тех же пяти степенях состоит, как восходящее и нисходящее движение. [л. 110]]

#### 11. О правиле противном

Правило противное вот что в себе заключает: как какую-либо мажорную тему превратить в минорную, то есть изменить ноты, и это делается для расширения пения (в процессе сочинения), как о том после будет сказано в связи с расширением пения, которое из сего правила [противного] следует, и на нем основываясь, искусные творцы созидают и расширяют своя творения, а для лучшего знания сего правила будет пример превращения мажорной темы в минорную (пример 53).

И сии ноты предлагаются с мажорной тоники **D** на минорную **E** в том же голосе теноровом, как здесь всецело видно (пример 54).

С минорных же тоник или нот можно предлагать на мажорные, как о том после пространнее будет написано, ибо как выше сказано, расширение и превращение пения и звукорядов на сем правиле свое основание имеет, того ради на своих местах это в примерах показано. [л. 110 об.]

#### 12. О правиле бестекстовом

Сие правило мало потребно к мусикийскому пению, но больше приличествует инструментальной музыке, ибо без текста ноты всегда употребляются на инструментах, как то на органе, арфе, скрипке и прочих подобных сим. Однако ж когда случится какому творцу [сочинять] концерт<sup>55</sup> по желанию его с инструментальной музыкой бестекстовыми нотами, а хотя бы и со словами, но неуместными в восточной церкви, тогда потребно употреблять сие правило, ибо оное учит, какие будут сначала ноты, то есть мажорные или минорные, или в иных каких правилах состоящие; так и текст (то есть слова) подобает прибирать по приличеству ноту, как о сем учит естественное правило, и так подкладывать по правилам без погрешения. Только не без труда концерт сложить можно<sup>56</sup>, ибо хотя слова и будут пристойны, невозможно их подложить, не изменяя нот: где была целая нота, там случатся две половинные, или четверти, или восьмые, или даже шестнадцатые, кои употреблять по количеству слов. Также и сие тщательно подобает соблюдать, дабы ноты в естестве своем, какие [л. 111] написаны от прежнего автора [в инструментальной музыке], такие и сохранить в мусикийском пении, хотя бы длительности будут и раздроблены или же, в зависимости от слов, объединены, но чтобы с ноты на другую ноту отнюдь не перелагались, но всякой ноте должно стоять на своем месте, и таким образом первого творца настоящее его творение не сможет повредиться, ибо хотя ноты разделены или совокуплены будут, однако тема непременно будет согласоваться с сочиненной автором.

55 В оригинале «концент» (от лат. *concentus*) – распространенный в России в эпоху барокко синоним термина «концерт», см. [14, с. 12–13].

56 Здесь и далее речь идет о подтекстовке инструментальной музыки.

13. О расположении пения

Все написанные выше правила желающему быть творцом музыкального пения подобает твердо в уме иметь и в памяти содержать, и да сможет он к самому расположению (или творению) пения приступить и способным к нему быть, ибо оно, как сказано выше, на сих правилах утверждается, и всякий творец в творении своем основание или начало и конец приемлет. Слагающий же пение, не ведая сих правил, подобен зиждущему храм без фундамента или шествующему путем, не видя света, так что не ведает, камо грядет. [л. 111 об.]

Расположение пение согласуется с началом или соединяется с начинанием, ибо творец, желая написать какой-либо стих, берет первые слова и рассуждает, какой в них смысл, где весело, где печально, где смешано, и по тому определяет или располагает в мнении своем, где подобает быть концертной, где естественной, где хоральной, где смешанной, где мажорной, где минорной темам и какими нотами – целыми, или половинными, или четвертными, или восьмыми – начать; в четном размере или в трехдольном, по рассмотрению, и рассуждению, и по числу слов; и какое движение подойдет к началу того стиха – восходящее, нисходящее или иное, какое из вышеперечисленных прилично. И так он начинает писать, благодаря прилежанию в науке, а более того – от дарования Божия, ибо не все то постигают тупым умом, отгоняя сию науку, а только те, кому дается от Бога природный смысл и к учению рачительное и прилежное тщание.

Образец творения пения

Первый [образец] таков: когда кто-то возьмет [л. 112] некие слова. Например: «Воспойте Господеви песнь нову».

Эти слова в начале произведения можно положить на музыку, как уже сказано, хоть целыми, или половинными, или четвертями, или восьмыми; как в четном размере, так и в каком-либо трехдольном; или с одновременным вступлением всех голосов, то есть нота против ноты, или чрез восьмые, четвертные, половинные и целые паузы; чрез правило хоральное (хотя оно нечасто используется в начале); чрез «миксту», то есть смешанное правило, и тому подобным образом. Желающему же знать предлагаются ниже примеры в своих свойствах, глядя на которые и подражая сим прочим, удобно будет (если иметь желание) внимать умом и понимать правила, если к учению способен. Таким образом здесь написан первый пример – целыми нотами (пример 55). [л. 112 об.]

Здесь видно, что сей первый пример начинается с целых нот и целая – самая первая нота, однако с нее начинать пение не очень красиво, более прилична она для срединных каденций и конечных финальных, то есть в самом окончании пения, где требуется протяжением своим всякого пения конец совершать. Здесь помещается второй пример – через половинные ноты (на те же слова), которые будут более приличны при сочинении (пример 56).

Если же с четвертей начать, намного красивее будет, на те же слова [л. 113] (пример 57).

Сии слова можно положить на музыку и восьмыми, только пусть вначале будет восьмая пауза, ибо с такими словами, где три слога, несовместимы будут полтакта восьмых, то есть четыре ноты; а если кто захочет в четном размере сочинить [без восьмой паузы], то есть с синкопой, это тоже прилично будет, только



не без труда получится написать так и петь без погрешения, как будет видно ниже. Здесь помещен простой пример – на восьмые после восьмой паузы (пример 58). [л. 113 об.]

С синкопой же так пишется (пример 59).

Так и о прочих словах, то есть стихах или гимнах церковных потребно разуметь, как выше показано, чрез какое правило, или какой вид темы, или в каком размере – четном или трехдольном – подобает устраивать пение.

Сочинять же мусикийское пение без таблицы, которая по-латински именуется табулатура, то есть писаная доска, нельзя, но сперва на ней совершенные творцы свои творения устраивают и после на бумагу переносят.

Прочие же [творцы] без нее свои художества пишут сразу на бумаге, что хотя [л. 114] и быстро, однако же, как кажется, несовершенно будет, и всем брать пример с них не подобает, ибо каждый свое дарование от Бога получает.

#### 14. О творении пения

Творение пения есть вымышление, происходящее от ума и учения, то есть разума, ибо кто не навыкнув или несовершенно изучив к сему художеству принадлежащие звукоряды и предъявленные правила, никогда не сможет совершенным творцом быть; к тому же если не умеет на органе играть, без этого и хуже того может в творении погрешить, ибо сей инструмент и великим творцам всегда большую пользу в творении их приносит; чего они скоро в особо трудных случаях не могут от ума мнением произнести, то руками на том инструменте по клавиатуре для своей цели обрести без труда могут.

И того ради желающему быть творцом мусикийского пения подобает (как выше сказано) все правила знать и органное [л. 114 об.] согласие разуметь, как согласуются ноты с нотами в мажорных и минорных темах; и так творя, можешь правильно писать.

Не знающие музыкальных инструментов, но разумеющие звукоряды и правила твердо, также могут составлять мусикийского пения согласие, однако не без труда, ибо желающий написать красиво и правильно остерегается погрешения.

#### 15. О творении пения по естеству

Сие учение о творении пения по естеству из естественного правила исходит и на сем месте для подтверждения и лучшей памяти полагается, и никакой в себе разницы от упомянутого правила, которое ранее написано, не имеет; только сему поучает желающего писать мусикийское пение: да пишет он натурально, то есть естественно, дабы ноты слову и слова нотам не противны были, как о том в прежде написанном естественном правиле пространнее объяснено и для знания краткие примеры приведены. [л. 115]

#### 16. О расширении пения

Расширение пения имеет свой порядок и положение, ибо когда случится творцу в мусикийском пении какие-либо слова писать, тогда он может те слова дважды или трижды и множество раз в единой теме, то есть в нотах повторять и так на несколько тактов пение может распространить.

Расширять пение можно многими способами например, взяв одну тему целыми нотами, можно ее провести половинными, половинные ноты превратить в чет-

верти, четверти – в восьмые, восьмые – в шестнадцатые, или ту же тему начать после восьмой, четвертной, половинной или целой паузы, или превратить четный размер темы в трехдольный, а трехдольный в четный, или мажорную тему превратить в минорную, а минорную – в мажорную, как о том противное правило учит; и так можно пение многими способами расширять, и да будет здесь ради знания тема целыми нотами [л. 115 об.] (пример 60).

Эта тема прелгается из своего основного вида половинными нотами (пример 61).

Она же прелгается с половинных нот на четверти (пример 62).

Та же самая прелгается восьмыми (пример 63).

Она же с восьмых претворяется в шестнадцатые (пример 64).

Также с заменой шестнадцатых нот на одной высоте шестнадцатыми нотами на разной высоте (пример 65).

Или так (пример 66).

Или после восьмой паузы (пример 67).

Или после четвертной паузы (пример 68).

Или после половинной паузы (пример 69). (л. 116)

И такими многоразличными способами, как показано выше, можно всякую тему расширять в десяти тысячах превращений, как это для расширения пения прилично или потребно есть; когда будет какая тема написана в своем основном виде, ее можно превращать с окончания на начало и творить конец на начале<sup>57</sup>, и вот пример [темы в основном виде] (пример 70), которая после превращения будет такой (пример 71).

И такой способ для расширения пения подходит и очень нужен, поскольку благодаря ему тему можно в превращении скрывать, да не будет она узнана.

Прочим же способам расширения пения желающих яснее знать тщание и прилежность научить могут.

#### 17. О превращении пения

Сей вид учения о превращении пения имеет общее с расширением пения, ибо учит расширять пение с превращением, сие же превращение [л. 116 об.] в том наставляет, что если превращать пение для расширения темы, то как расширение, так и превращение пения противному правилу согласно подчиняются, которое выше расположено в своем месте; и поскольку пространно об этом в разделе о расширении пения сказано, того ради здесь вкратце предлагается изволить обозреть и обдумать противное правило.

#### 18. О транспозиции звукорядов

Сей способ учения подобен тому же изменению или превращению пения, только тем отличается, что там можно превращать темы в нотах как в натуральном (то есть простом), так и в бемольном и диэзном пении; здесь же меняются самые звукоряды с нотами и слогами, как они читаются или говорят, как показывает пример этой темы в натуральном звукоряде в басовом ключе. Начало от ноты **A** (пример 72).

Та же тема прелгается на звукоряд с одним бемолем, как видно — [л. 117] от ноты **G** (пример 73).

На диэзный же так — от ноты **H** или **B** (пример 74).

<sup>57</sup> То есть проводить в ракоходе.

Сей пример подобным способом можно предлагать многократно, то есть с простого звукоряда на звукоряд с двумя, тремя, четырьмя и пятью бемолями, также и на диезные звукоряды, а диезные — на бемольные и бемольные — на диезные, или с бемольных и диезных на простой звукоряд предлагать можно, только в этом случае подобает знать, что когда простой звукоряд предлагается на звукоряд с одним бемолем, тогда в бемольном на ноту **E** надлежит полагать бемоль, если же в простом случится быть на ноте **F** диезу, там на **E**лями, превращая пение, полагать бемоли нет нужды. Также когда бемольный звукоряд предлагается на простой, равным образом полагается в простом на ноту **F** диез; однако не числится он оттого ни диезным звукорядом, ни простым, но смешанным, ибо в начале при ключе диез не поставлен, но в середине имеется, как будет [л. 117 об.] в примере показано превращение с простого на бемольный звукоряд (пример 75).

Превращение с бемольного на простой звукоряд (пример 76).

Так и о диезных с бемольными и простыми звукорядами разуметь подобает.

И так написанное здесь вкратце счастливого в учении может довольно вразумить.

Также и ключи в одном и во многих голосах можно пременять на иные ключи, и сие творится ради высокой или низкой тесситуры нот, более же всего из-за трудности, чему да будет пример в басовом голосе<sup>58</sup>.

#### 19. О кадансах автентических и плагальных

[л. 118] Кадансы именуются автентическими, когда бас в своих нотах, как в средних, так и в заключительных кадансах, падает сверху вниз на квинту, снизу вверх [поднимается] на кварту, и тогда бывает басовое пение настоящее, как здесь зрится в примере (пример 77).

Или так (пример 78).

Плагальными же кадансы нарицаются, когда бас берет снизу вверх пятую ноту, сверху же вниз четвертую, и так творят пение не столь красивое, какое бывает чрез автентические кадансы, однако грамматике не противное, что да будет показано в примере (пример 79).

Ибо многократно оканчивают творцы мусикийское пение и чрез этот плагальный каданс, который в мажорном пении творит окончания шумно, в печальном же умирительно, [л. 118 об.] как об этом свидетельствуют примеры, сперва в мажорном пении (пример 80), в минорном же пении так (пример 81).

Так кадансы можно творить или полагать во всех аккордах<sup>59</sup> при окончании пения, как видно в басу<sup>60</sup>, [л. 119] в мажорном пении как с ноты **F** на **C**, так и с **C** на **G**, в минорном же и с **G** на **D**, и с **D** на **A**.

#### 20. О бемолях и диезах,

и сперва о начальных, какие после каких в начале пения — как бемоли, так и диезы, — полагаются в своих звукорядах. О них же можно [узнать] и из звукорядов,

<sup>58</sup> Пример отсутствует.

<sup>59</sup> В оригинале говорится о «раздаянии голосов». В первой части трактата это выражение означало задание тона хору (каждому голосу — свой тон аккорда, см. в первой части пример 35, где приведены тонические трезвучия тех же наиболее употребительных в партесном пении четырех тональностей). Здесь же, судя по контексту, речь идет о расположении аккордов в кадансах.

<sup>60</sup> К сожалению, нотный пример отсутствует в обеих копиях.

приведенных прежде в первой части имущему тщание к знаниям, но для лучшего уразумения здесь вкратце полагаются с лучшим объяснением.

#### О начальных бемолях

В начале мусикийского пения первый бемоль, полагаемый во всех голосах (как и прочии после него), – на ноту **Н** или **Вми**, и тогда то пение именуется единобемольным, звукоряд же его читается так: **Алями Вфа**, и пр., как в первой части ясно видно.

Второй бемоль полагается на ноту **Е**, и тогда такое пение именуется двубемольным, а его [л. 119 об.] звукоряд читается так: **Аля Вфаут** и пр.

Третий бемоль полагается на ноту **А**, и тогда такое пение именуется трехбемольным, а его звукоряд читается так: **Абефа Вфасольут** и пр.

Четвертый бемоль полагается на ноту **Д**, и тогда такое пение именуется четырехбемольным, звукоряд же его читается так: **Абефаут Вефасольре** и пр.

Пятый бемоль полагается на ноту **Г**, отчего и пение именуется пятибемольным, звукоряд его таков: **Абесольут Вляре** и пр.

#### О начальных диезах

Также и диезы полагаются в начале пения, но своим особым чином, не как бемоли, ибо не на тех нотах свое положение по порядку имеют, но полагаются так, как здесь будет показано.

Первый диез и прочие после него полагаются так же, как и в бемольном пении, во всех голосах, на ноту **Ф**, и тогда такое пение именуется единодиезным, [л. 120] звукоряд же его читается так: **Асольре Велями**, и пр. по порядку.

Второй полагается на ноте **С**, и тогда пение именуется двудиезным, звукоряд его читается так: **Асольут Вляре**, и пр.

Третий полагается на ноту **Г**, и тогда то пение именуется трехдиезным, звукоряд же его читается так: **Афа Всольре**.

Четвертый полагается на литеру **Д**, именуется же то пение четырехдиезным, а звукоряд его читается так: **Афа Всольут**, и протчая.

Пятый диез полагается на ноту **А**, тогда звукоряд читается так: **Аисми Вдурфаут Сиссольми**, и пр. по порядку, пение же сие именуется пятидиезным.

Есть и другие звукоряды, помимо этих, как бемольные, так и диезные, но поскольку в таких мало творцы пение устраивают, прочии же многие мало их знают, того ради того их на сем месте и не упоминается, ибо для всякого пения — если кто совершенно [л. 120 об.] может знать — и приведенных довольно будет.

#### О средних бемолях

Средние бемоли того ради так именуются, что они не в начале, но в середине натурального, то есть простого пения полагаются, и те ноты или пение именуется смешанными, где на многих нотах бемоли положены будут (пример 82).

То же и в примере с прочими голосами, хотя и не на все бемоли, ибо такое пение редко случается, однако же здесь приведено для лучшего знания (пример 83). [л. 121]

Таков образец и разумение о средних бемолях, хотя они и многими способами полагаются; только знать надлежит, что если положен был на некую ноту бемоль, а здесь уже нужно, чтобы эта нота шла к простому пению, то на нее диез полагать

должно, и тем будет отличаться простое пение от смешанного<sup>61</sup>, как видно в выше-написанном примере.

#### О средних диезах

Так и диезы в середине равным же образом полагаются на своих местах в простом пении, чему будет пример (пример 84).

Так и с прочими голосами полагать можно, чему будет пример, хотя и не на все диезы (пример 85). [л. 121 об.]

Так и в диезном смешанном пении, когда стоит диез, а после идет простая нота, там для отогнания диезного пения подобает ставить бемоль, чему да будет пример в одном голосе (пример 86).

О конечных же бемолях нет нужды много разгагольствовать, ибо они в заключительных кадансах в простом пении не полагаются, разве иногда в басу плагальный каданс случится от ноты **G** на ноту **D**<sup>62</sup>, так в каком голосе будет нота **h**, на нее только подобает полагать бемоль, и то только близ конечной ноты, прямо после нее стоящей.

#### О диезах в заключительных кадансах

Диезы в заключительных кадансах имеют двоякую природу: одни ставятся в автентических, другие же в плагальных кадансах. Того ради они полагаются порознь для разумения на сем месте в своих примерах, прежде – в автентических кадансах. Диез **Сисми** всегда должен полагаться в заключительном кадансе, когда бас творит каданс от ноты [л. 122] **E** на ноту **A** (пример 87).

Диез **Дисми** в мусикийском пении тогда полагается, когда бас каданс творит от ноты **H** на ноты **E**, только не в заключительных кадансах, ибо в простом пении нечасто бывают заключительные кадансы от ноты **h** на ноту **E**, но в середине, как сему есть пример (пример 88).

Диез **Фисми** полагается, когда бас от ноты **A** каданс творит на ноту **D** (пример 89). [л. 122 об.]

Сей диез **Фисми** может полагаться и иным образом, но только не в заключительных, но в срединных кадансах, как показано (пример 90), когда бас падает от ноты **H** на ноту **E**.

Диез **Гисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **E** на ноту **A** (пример 91).

Этот диез, как и **Дисми**, в заключительном кадансе на последней ноте в простом пении положить невозможно, сего ради он полагается на предпоследней ноте, потому что если бы положить его на последней ноте литеры, то тогда басу надлежало бы свой заключительный каданс учинить с ноты [л. 123] **B** на ноту **E**, а если бы диез **Дисми** положить на последнюю ноту, тогда бас должен бы каданс творить от ноты **F** на ноту **H**, чего, как выше сказано, в простом пении не бывает; однако, знания ради: в плагальных кадансах могут все эти диезы стоять на последних нотах.

Диез **Аисми** также в заключительном кадансе в простом пении не полагается, только в середине и при окончании<sup>63</sup>, и сего ради объяснены конечные диезы в ав-

61 То есть если диез поставлен в качестве бекара и всего лишь отменяет предшествующий бемоль, пение не считается «смешанным» (в смешанном должны присутствовать реальные бемоли и диезы).

62 В миноре.

63 Слова «при окончании», возможно, добавлены ошибочно.



тентических кадансах, да ведомо будет, что не все могут в заключительных кадансах в простом пении полагаться, хотя и именуются заключительными; только двум свойственно это и прилично, а именно диезам **Сисми** [и] **Фисми**, чего ради они часто в пении употребляются.

О диезах в плагальных кадансах

Диезы в плагальных кадансах полагаются следующим образом. [л. 123 об.]

Диез **Сисми** тогда ставится в заключительных кадансах, когда бас каданс творит от ноты **D** на ноту **A** (пример 92).

Диез **Дисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **E** на ноту **H** (пример 93).

Диез **Фисми** полагается, когда бас каданс творит с ноты **G** на ноту **D** (пример 94).

Диез **Гисми** ставится, когда каданс в басу от ноты **A** на ноту **E** (л. 124) (пример 95).

Диез **Аисми** полагается, когда бас каданс творит от ноты **H** на ноту **Фисми** (пример 96).

Таким образом ставятся диезы в заключительных кадансах.

О том, что против грамматики

Против грамматики все сие есть, что неправильно в мусикийском пении творится, как когда не на той ноте пению окончание, с которой начинается творение пения; то есть если начинается с ноты **A**, оканчивается же на ноте **G**<sup>64</sup>, и то есть грамматике противно, ибо нота **A** минорного пения есть, нота же **G** — мажорного, и начать от ноты **Аляре**, [л. 124 об.] и окончить на **Гсольут** нехорошо: начало от *ре*, окончание же будет на *ут*<sup>65</sup>, но когда начало от *ут* или *ре*, то там да будет и конец. Можно и не на той ноте оканчивать пение, от которой оно начинается, только да будет нота с нотой согласна. Например, когда начало пения от ноты **Аляре**, а окончится оно на **Дсольре**, и наоборот, то есть начнется от **D** и окончится на **A**, это не есть противно [грамматике], ибо и там *ре*, и здесь *ре*; или когда начало от **Гсольут**, конец же на ноте **Сфаут**, и наоборот, — не есть противно, ибо здесь в начале *ут* и в окончании *ут*, хотя ноты и разные, однако [друг с другом] согласны; начать же от *ре* и окончить на *ут*, или начать от *ут* оканчивать на *ре* — весьма неблаго.

2. Когда некто полагает слова веселые в нотах минорных или ноты мажорные на словах печальных, сие есть противно грамматике, как о том правило естественное изъявляет, и как [мажор и минор] употреблять [л. 125] в сочинении пения довольно учит; оно написано в этой же части ранее, о нем здесь краткости ради расширенно говорить не будет.

3. Также когда творец пения в своем сочинении полагает подряд много параллельных квинт, то есть пятых нот, и то некрасиво будет, как это здесь явствует (пример 97).

Подобает ибо бас писать против прочих голосов не всегда в квинтах, но дабы шествовал в пении иногда в терции, иногда в сексты [с другими голосами], и тогда будет красиво и правильно пение сочинено. [л. 125 об.]

4. И сего беречься подобает во творении пения тщательно, дабы в басу в высоких нотах не полагать внутрислогового распева мелкими длительностями на буквах «и» и «у», ибо такие ноты свойственны и приличны тонким голосам, а именно дисканту, альту и тенору, грубому же голосу басу непристойно, разве экселенту,

64 Имеются в виду первые и последние ноты баса, по которым и определяется тоника.

65 Здесь и далее речь идет о воксах гексахордов.

то есть крыжаку<sup>66</sup>, но и тому немного, что да будет сему в басу на букву «и» пример (пример 98).

Да будет же на букву «у» пример (пример 99).

Такие ноты хотя и случаются в басовом пении, но редко, и писать их подобает сокращенно, дабы в таковых бас не слишком много утруждался, ибо чрез силу поя, некрасиво будет пение творити. [л. 126]

5. Также желающему быть творцом мусикийского пения подобает также (как прежде сказано) все звукоряды и правила знать, также и на органе хотя бы немного играть научиться; ибо многие не ведающие сего творцы пишут мусикийское пение, однако неправильно, поскольку не ведают и не чрез знание правил сочиняют, то пишут (или полагают) в творениях своих на нотах бемоли или диезы, где нужды в этом нет<sup>67</sup>, того ради творение их не хвалы, но исправления достойно.

#### Окончание

В сем окончании только об одном говорится: да ведомо будет желающему пение творить, с каких голосов подобает начинать сочинение; ибо много творцов, и каждый по-своему изволят полагать мусикийское пение: иной с дисканта, иной с альты, иной с тенора начинает писать, потом же прочие голоса к ним прилагает. Таким образом всякий волен творить, поскольку имеет смысл и разумение, однако пение, с этих голосов устроенное, не столь красиво будет, ибо не будет настоящего основания в басы.

Когда же сперва напишут бас, который именуется фундаментом или основанием, и к нему приложатся прочие голоса, тогда то пение будет красиво и правильно, [л. 126 об.] ибо бас имеет свое основание крепко, прочие же голоса, приложенные к нему, текут согласно с пением органно, и сие творение полагается от баса в складе «нота против ноты», то есть когда все вместе поют. Когда же случится имитационное построение, дисканту, или альту, или тенору со вторым<sup>68</sup> выходить, тогда от тех голосов сперва устраивать пение подобает. Бас под ними подписывать нужно, дабы эти голоса красивее являлись в пении и всячески слух услаждали<sup>69</sup>; и о сем довольно здесь будет, хотя тем, кто к учению охотен, тщание его и прилежность к большим познаниям и искусству могут привести; и так сим заключением с Богом конец учиним.

Аще кто хочет сия в тонкости разумети,  
Надлежит тому тщание всегда имети,  
Ибо наука с трудом в мире сем дается,  
Без прилежания же все труждается,  
Чего хочет кто вправду редкостно навикнуть,  
Тому надлежит к страху и трудам привикнуть.

Конец Грамматике мусикийства.

66 В полном списке слово «крыжак» пропущено, для него оставлено место ( л. 125 об.). В неполном списке оно присутствует (л. 137 об.). Крыжак — высокий голос, партия которого нотировалась в специальном высоком ключе: дискант — в сопрановом ключе, дискант-крыжак — в скрипичном, альт — в альтовом, альт-крыжак — в меццо-сопрановом, бас — в басовом, бас-крыжак — в баритоновом.

67 Возможно, здесь Березовский имеет в виду практику использования в партесе модальных случайных знаков, употреблявшихся в монодии.

68 Вероятно, под «вторым» подразумевается голос, ведущий противосложение.

69 В партесном пении имитационные построения часто опираются на гармонический бас.

### Альбомы филигранных

Дианова «Герб Амстердама» – Дианова Т. В. Филигранные XVII – XVIII вв. «Герб города Амстердама». М., 1998.

Клепиков «Фабрики Гончаровых» – Клепиков С. А. Фабрики Гончаровых и их товарные знаки (филигранные и штемпели) // Записки Отдела Рукописей [ГБЛ]. М., 1981. Вып. 42. С. 77–98.

Клепиков «Фабрика Затрапезновых» – Клепиков С. А. Бумага Ярославской фабрики Затрапезновых (1728–1764 гг.) // Советские архивы. 1971. № 6. С. 25–31.

Клепиков I – Клепиков С. А. Филигранные и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII – XX веков. М., 1959.

Клепиков II – Клепиков С. А. Филигранные на бумаге русского производства XVIII – нач. XX века. М., 1978.

Кукушкина – Кукушкина М. В. Филигранные на бумаге русских фабрик XVIII – нач. XIX вв. (Обзор собрания П. А. Картавова) // Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела БАН. Выпуск II, XIX–XX века. М.–Л., 1958 г. С. 285–371.

Участкина – *Uchastkina Z. V.* A History of Russian hand paper-mills and their watermarks. Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia. Hilversum. 1962. Ch. IX.

Heawood – *Heawood E.* Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum, 1950.

Voorn – *Voorn H.* De papiermolens in de provincie Noord-Holland. Haarlem, 1960.

### Список литературы

1. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2002.

2. Воробьев Е. Е. Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дылецкий и Михаил Березовский // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. Вып. 1. С. 231–240.

3. Воробьев Е. Е. «Музыкальная грамматика» // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2564396.html> (дата обращения: 19.05.2023).

4. Александрина А. В. Исследование бумаги партесных сборников XVII–XVIII веков на примере рукописей Синодального училища церковного пения // Культурное наследие России. 2022. № 4. С. 57–65.

5. Плотникова Н. Ю. К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 48. С. 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>

6. Преснякова И. А. Золотая секвенция: история и предыстория термина на страницах российских музыкальных руководств // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 7–16. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.007-016>
7. Алексеева И. С., Бояркина А. В., Просюкова К. О., Тахтарова С. С. Дидактические аспекты транслатологического трилингвизма // Казанский лингвистический журнал. 2021. Том 4, № 2. С. 302–318. <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2021.4.2.302-318>
8. Мальцева А. А. Риторические наименования музыкальных фигур эпохи барокко в аспекте терминологического полилингвизма // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 3 (39). С. 9–18.
9. Протопопов В. В. Список произведений Василия Титова (предварительный) // Протопопов Вл. Из неопубликованного наследия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 392–394.
10. Дем'яненко Б. Трактат «Препорция» з київського рукопису XVIII століття: критична публікація тексту / ред. Ю. Ясіновський. Львів: Вид. Тарас Тетюк, 2018.
11. Манфредини В. Херувимская песнь // Лебедева-Емелина А. В. Музыка литургии эпохи классицизма. М.: Издательский дом ЯСК, 2022. С. 31–39.
12. Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси. Краснодар: Советская Кубань, 2003. Том 1.
13. Герасимова И. В. 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 Eastern Finland, Joensuu, Finland 3–9 June 2013. Publications of the International Society for Orthodox Church Music No. 6. Ed. Ivan Moody & Maria Takala-Roszczenko. Joensuu, 2015. P. 240–259.
14. Булычева А. В. Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии // Старинная музыка. 2019. № 1. С. 10–17.

## References

1. Tsalay-Yakimenko, O. S. (2002). *Kiivs'ka shkola muziki 17 stolittya* [Kiev Music School in 17th Century]. Naukove tovaristvo im. T. G. Shevchenka. (In Ukr.)
2. Vorob'yev, E. E. (2016). Muzyka i ritorika v Rossii XVII–XVIII vekov: Nikolay Dyletskiy i Mikhail Berezovsky [Music and Rhetoric in 17th and 18th Century Russia: Nikolay Diletskiy and Mikhail Berezovskiy]. In N. Plotnikova (Ed.), *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya* [Russian Baroque Music: Research Tendencies and Perspectives] (Vol. 1, pp. 231–240). State Institute for Art Studies. (In Russ.).
3. Vorob'yev, E. E. (n.d.). “Musikijskaya grammatika” [“A Grammar of Music[al Singing]”]. In *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. (In Russ.). Retrieved May 19, 2023, from <https://www.pravenc.ru/text/2564396.html>
4. Aleksandrina, A. V. (2022). Study of the Paper of the Partes Collections of the 17th–18th Centuries. On the Example of the Manuscripts of the Synodal School of Church Singing. *Cultural Heritage of Russia*, 39(4), 57–65. (In Russ.).



5. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of Tsar's Singing Clerk Vasiliy Titov: New Sources. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, 48, 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>
6. Presnyakova, I. A. (2022). The Golden Sequence: The History and Pre-History of the Term on the Pages of Russian Musical Guiding Manuals. *Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship*, 16(3), 7–16. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.3.007-016>
7. Alekseeva, I. S., Boyarkina, A. V., Prosyukova, K. O., Takhtarova, S. S. (2021). Didactic Aspects of Translatological Trilinguism: The Educational Potential. *Kazan Linguistic Journal*, 4(2), 302–318. (In Russ.). <https://doi.org/10.26907/2658-3321.2021.4.2.302-318>
8. Maltseva, A. A. (2022). Rhetorical Names of Musical Figures of the Baroque Era in the Aspect of Terminological Multilingualism. *Music. Art, Research, Practice*, 39(3), 9–18. (In Russ.).
9. Protopopov, V. V. (2011). Spisok proizvedeniy Vasiliya Titova (predvaritel'nyy) [List of Work by Vasily Titov (preliminary)]. In *Protopopov V. Iz neopublikovannogo naslediya [From Unpublished Legacy]* (pp. 392–394). Moscow Conservatory Press. (In Russ.).
10. Demyanenko, B. (2018). *Traktat "Preportsya" z kiivskogo rukopisu 18 stolittya: kritichna publikatsiya tekstu* ["The Proportion Treatise" from a Kiev Manuscript of 18th Century: Critical Edition]. Vid. Taras Tetyuk. (In Ukr.).
11. Manfredini, V. (2022). Kheruvimskaya pesn' [Cherubic Song]. In A. V. Lebedeva-Emelina (2022). *Muzyka liturgii epokhi klassitsizma* [Music of the Liturgy of the Classical era] (pp. 31–39). Izdatel'skiy dom YaSK. (In Russ.).
12. Shabalin, D. S. (2003). *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi* [Singing Alphabets of Old Russia] (Vol. 1). Sovetskaya Kuban'. (In Russ.).
13. Gerasimova, I. V. (2015). Ozhivshaya ikona Rozhdestva Christova v 8-golosnom kontserte Tsybul'skogo "Tainstvo strannoe vizhu" [The Revived Icon of the Nativity of Christ in Tsybul'sky's 8-voice Concerto *I see a Strange Mystery*]. In I. Moody & M. Takala-Roszczenko (Eds.). *Church Music and Icons: Windows to Heaven. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 3–9 June 2013* (pp. 240–259). Publications of the International Society for Orthodox Church Music No. 6. (In Russ.).
14. Bulycheva, A. V. (2019) Concerto, Concentus, Kontsert: the Partes Concerto within the Context of Baroque Terminology. *Starinnaya muzyka (Early Music Quarterly)*, 83(1), 10–17. (In Russ.).

Информация об авторах:

<sup>1</sup>**Булычева А. В.** — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории зарубежной музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация

<sup>2</sup>**Александрина А. В.** — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела рукописей и старопечатных книг, Государственный исторический музей, г. Москва, Российская Федерация



Information about the authors:

<sup>1</sup>**Anna V. Bulycheva** — Cand. Sci. (Art Studies), Associate Professor, Western European Music History Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

<sup>2</sup>**Aleksandra V. Alexandrina** — Cand. Sci. (History), Research Scientist, Department of Manuscripts and Old Printed Books, State Historical Museum, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 19.10.2023;  
одобрена после рецензирования 06.12.2023;  
принята к публикации 16.01.2024.

The article was submitted 19.10.2023;  
approved after reviewing 06.12.2023;  
accepted for publication 16.01.2024.