

Крупина Лариса Леонидовна
Воронежский государственный институт искусств
и.о. профессора кафедры теории музыки
кандидат искусствоведения, доцент

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПРИЁМОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ К. ДЖЕЗУАЛЬДО В ТВОРЧЕСТВЕ Д. БОРТНЯНСКОГО

Карло Джезуальдо (1560-е – 1613) и Дмитрий Бортнянский (1751–1825) — что может связывать эти два имени? Почти двести лет разделяют их жизнь и творчество. Один — представитель позднего итальянского Возрождения, другой принадлежит стилю русского классицизма, один — создатель вершинных достижений в жанре итальянского мадригала, другой — в жанре русского хорового концерта, один обращался к светским текстам любовной поэзии, другой — к Священному писанию. Многие отличает их и в самом отношении к вербальному тексту: Джезуальдо воплощает в мадригале целостное поэтическое произведение, Бортнянский же самостоятельно составляет текст из разных стихов одного или даже нескольких псалмов.

Впрочем, хорошо известны и факты соприкосновения Бортнянского с итальянской музыкой — здесь и первые уроки композиции, полученные у Б. Галуппи, и десятилетнее пребывание в Италии, где молодого музыканта в равной мере привлекало изучение высших образцов, как духовных, так и светских жанров. Осмелимся предположить, что среди этих высших образцов могли оказаться и мадригалы К. Джезуальдо. Во всяком случае, ренессансный принцип построения хоровой тексто-музыкальной формы, опирающейся на синтаксические единицы словесного текста, Бортнянский мог почерпнуть не только опосредованно — через изучение отечественных партесных концертов, но и напрямую — в процессе ознакомления с итальянской хоровой музыкой XVI века.

Нас же в данный момент интересуют некоторые конкретные приёмы в конструировании текстовой основы, которые проявились в творчестве великого итальянского мастера и получили основательное продолжение и развитие в хоровых концертах Бортнянского.

Прежде всего, заметим, что ренессансные тексто-музыкальные формы в целом тяготеют к *линейному* принципу расположения как текстовых синтагм, так и соответствующих им музыкальных построений¹. Текстовая повторность характерна лишь для заключительных сегментов, где она порождает либо внутреннее масштабное расширение последнего раздела (в музыкально-прозаических формах мотетов), либо простое повторение (в музыкально-стиховых мадригалах). И то, и другое составляет характерный для данной эпохи композиционный принцип заключительности, своеобразный ренессансный «заключительный тип изложения», который сигнализирует слушателю о приближении окончания произведения и создает слуховое ощущение законченности формы².

Однако в некоторых мадригалах Джезуальдо обнаруживается особая структурная черта: композитор нередко повторяет целую группу текстовых строк (вместе с их музыкальным оформлением), с помощью чего образуется чёткое разделение формы на крупные части. Цель этих повторов – стремление как можно более точно отразить *содержательную* сторону поэтического текста. Но одновременно достигается и иной результат: вместо линейной последовательности создаётся расчленённая на крупные части структура.

Поясним сказанное примерами. Мадригал «Увы! К милой взываю», приведённый в хоровой хрестоматии В. Минина и З. Казак³, содержит восемь текстовых строк:

Увы! К милой взываю,
Но ты не слышишь.
Я гибну, мне нет спасенья!
Пусть так! В рыданиях угасаю.

О, только б быть с тобою,
Встретить тебя однажды,
Чтоб мог сказать я перед смертью:
Родная!⁴

Повторив с пятой по восьмую строки, Джезуальдо разделил мадригал на две части, где первая воплощает действительность, а вторая – мечту.

¹ Исключение составляют песенные куплетная и бар-форма, где линейный принцип в музыке распространяется только на внутреннее строение куплета (строфы).

² Об этом подробнее: [7, с. 50].

³ Хрестоматия для хорового класса. Вып. 1 / Сост. В. Н. Минин, З. И. Казак – М., 1974.

⁴ Перевод А. Бердникова.

Сходное решение — в мадригале «*Invan dunque o crudelle*» (*Итак, злая, ты хочешь...*) со структурой текста *a b a b | c d c d*, где тоже содержится смысловое противопоставление двух частей, с той лишь разницей, что повтору подвергаются обе части⁵.

Такими групповыми повторами композитор пользуется не только для противопоставления, но и как приёмом смыслового параллелизма. Так построены, например, мадригалы «*Luci serene e chiare*» (*Очи, ваш свет спокойный*) со структурой текста *a b c d e f g h i k | l m n l m n n*, «*Io tacerò*» (*Я буду нем*) – *a b c a b c | d e d e*, «*Moro, lasso, al mio duolo*» (*Гибну в муках любовных*) – *a b c d a b c d | e | f g f g*, в которых сходные смысловые антитезы осуществляются внутри каждой части.

Обратим внимание ещё на одну важную деталь в структурировании текста. Строфы мадригальных стихов редко совпадают друг с другом по структуре, они могут иметь разное количество строк, разное расположение рифм. Это даёт возможность композитору нарушать изначальное строение стиха и, идя за содержанием, фактически выстраивать иную строфическую структуру. Обратимся для примера к тексту «*Moro, lasso*»:

*Moro, lasso, al mio duolo
e chi mi puo vita
ahi che m' ancide
e non vuol darmi aita!*

*O dolorosa sorte,
chi dar vita mi,
ahi, mi da morte!*⁶

Семистрочная структура подразделяется на две неравные строфы: четыре строки с рифмовкой второй и четвертой, и три строки с опоясывающей рифмой между пятой и седьмой. Повторив первую строфу, Джезуальдо со-

⁵ Приводим русский перевод И. Лихачева (Сб. Джезуальдо ди Веноза. Мадригалы – Л., 1971):

Итак, злая, ты хочешь,
Чтоб боль свою я затаил глубоко.

Тщетно: кричать заставят
Мои муки безмолвье и могилу.

⁶ Русский перевод И. Лихачева:

Гибну в муках любовных,
А та, что жизнь спасла бы,
Ах, так жестока,
Что мне помочь не хочет!

О, роковая доля!
Кто мог жизнью мне стать,
Смерть мне приносит.

хранил её целостность. Что же касается второй, то здесь, опираясь на смысловое обособление начальной строки (*О, роковая доля!*), композитор с помощью повтора отделил от неё последние две (общий вывод стиха), превратив их в особую двухстрочную строфу и получив в результате следующую текстовую структуру: *A A b C C*.

Подобным образом он поступил и в другом мадригале, написанном в том же (1611) году и включённом в Пятую книгу мадригалов — «*Resta di darmi noia*»⁷:

<i>Resta di darmi noia</i>	<i>onde sperar non lice</i>
<i>pensier crudo e fallace</i>	<i>d'esser mai piu felice.</i>
<i>ch'esser non puo gia mai</i>	
<i>quell che a te piace.</i>	
<i>Morta e per me la gioia,</i>	

Здесь семь строк имеют другую рифменную структуру: большая пятистрочная строфа с опоясывающей рифмой (и дополнительной рифмовкой второй и четвёртой строк) и две строки с парной рифмой. Джезуальдо же, чтобы акцентировать синтаксическую организацию и смысловый параллелизм, повторяет не две, а три последние строки, создавая следующую двухстрочную структуру: *A B B (a a b c d | e f g e f g)*.

Разумеется, композитор поступает так, главным образом, в тех случаях, когда стихи содержат так называемые смысловые переносы, то есть возникает реальное противоречие между логически-смысловым строением и внешней строфикой. При отсутствии такого противоречия, Джезуальдо следует за стиховой структурой и лишь укрупняет её повтором одной или обеих строф. Именно такое соответствие можно увидеть в мадригалах «*Invan dunque o crudelle*» (*Итак, злая, ты хочешь*) со структурой *A A B B* и парной рифмой внутри двустрочных строф, «*Luci serene e chiare*» (*Очи, ваш свет спокойный*) — *A B C C* с двумя пятистрочными и повторенной трёхстрочной строфами, «*Io tacerò*» (*Я буду нем*) — *A A B B* с трёхстрочной и двухстрочной строфами.

⁷ Сб. Мадригалы эпохи Возрождения / Сост. Н. И. Кузнецова – Л., 1983.

Справедливости ради, следует заметить, что Джезуальдо не одинок в своём стремлении к преодолению общей линейности тексто-музыкальной формы мадригала с помощью повторов строчных групп. Аналогичные образцы встречаются иногда и у других композиторов. Таков, например, мадригал Палестрины «*Non son le vostre mani*») (*Нет, ваших рук касанье*)⁸:

<i>Non son le vostre mani come voi dite, spine; son rose matutine</i>	<i>Ma mentre, dite il ver, fra quelle rose stanno le spine ascose; io'l so, che per favore, ne porto punto dolcemente'l core.</i> ⁹
---	--

Семистрочный текст по расположению рифм делится на три краткие строфы с парными рифмами второй – третьей, четвёртой – пятой, шестой – седьмой строк и не рифмованной первой. Повтор первых трёх строк разделяет произведение фактически на две части, параллельных друг другу по смыслу (в переводе А. Бердникова — скорее противопоставленные: «ладони – розы» в первой части, «колючки, занозы» — во второй). В данном случае Палестрина не нарушил рифменную структуру, а лишь укрупнил ее.

Однако и в своих наиболее радикальных образцах Джезуальдо всё же мог опираться на некоторые опыты более ранних авторов. В этом отношении довольно редким примером может служить мадригал «*Verament' in amore*» Ф. ди Монте (1574 г.)¹⁰:

<i>Verament' in amore si provo dolore</i>
<i>Ma vi e ch' altra avanza: goder sol' una volt' e perder poi tutt'i dilette suoi e viver sempre mai fuoe di speranza.</i>

⁸ Хрестоматия по чтению хоровых партитур: Хоровая музыка эпохи Возрождения / Сост. Б. Г. Тевлин – М., 1983.

⁹ Русский перевод А. Бердникова:

<i>Нет, ваших рук касанье Не исторгает слезы Ладони эти – розы</i>	<i>И все же, средь этих роз, нежные ручки, Прячете вы колючки. Ведь так! Вот наказанье: Ношу я в сердце сладкие занозы.</i>
--	---

¹⁰ Сб. Мадригалы эпохи Возрождения.

Как видим, первые две строки здесь отделены парной рифмой, остальные же пять объединены в одну более крупную структуру опоясывающей рифмой и добавочной внутренней рифмовкой четвертой — пятой строк. Но по смыслу последние две строки являются выводом из предыдущих о невозможности счастья (в переводе В. Быкова они объединены в одну строку), в то время как первые две обозначают тему стиха, а следующие три её конкретизируют:

Действительно, в любви
Достаточно страданий,
Но больней одно:
Лишь раз вкусив любовь,
Все потерять затем —
На счастье нам надежды не дано¹¹.

Чтобы усилить это смысловое соотношение, композитор повторяет сначала первую и вторую строки, затем третью, четвертую и пятую, оставляя без повтора последние шестую и седьмую. Образуется структура из трёх неравных строк: *A A B B C*, где рифмующиеся третья и седьмая строки попадают в две разные строфы (*B* и *C*).

Не следует, конечно, думать, что стремление укрупнить текстомзыкальную форму групповыми повторами строк является характерной чертой всех мадригалов. Даже в творчестве Джезуальдо это всё же скорее тенденция, нежели правило, поскольку среди его произведений (в том числе и поздних) найдётся немало образцов и с обычной линейной структурой (например, «*Ahi, gia mi discoloro*», «*Dolcissima mia vita*», «*Itene, o miei sospiri*»). Преобладает линейный принцип и в мадригалах Дж. Палестрины, Ф. Вердело, Я. Аркадельта, Ч. де Роре и многих других авторов. И это естественно, т.к. соответствует общей закономерности формообразования эпохи. Мы же выделили особую тенденцию, характеризующую произведения с

¹¹ В русском переводе сохранена лишь рифма третьей и последней строк.

наиболее тонким и осмысленным прочтением текста, при котором его содержание и синтаксис могут стать даже более важными для композитора, чем стиховая структура.

Но причём здесь Бортнянский? Ведь его хоровые концерты интерпретируют не стихотворный, а прозаический текст Псалтыри. Последний, хотя и расчленён на так называемые «стихи», однако они составляют именно синтаксическую, т.е. смысловую целостность (обычно это одно предложение, иногда – простое предложение, входящее в состав сложного) и не объединены рифмами в поэтические структуры. Но в этом-то как раз и заключается самое интересное для композитора, поскольку прозаический текст даёт ему гораздо бóльшую свободу в структурировании, нежели стихотворный, а значит, предполагает и большее участие его творческой воли в этом процессе.

Дело в том, что разделы музыкально-прозаической формы выстраиваются в соответствии с текстовыми фразами (синтагмами). Однако один и тот же текст допускает разное членение на синтагмы¹². А с учётом возможностей повторений разномасштабных текстовых фрагментов, работа с прозой обеспечивает композитору достижение значительного разнообразия во внутреннем строении музыкального произведения.

Бортнянский, обращаясь к псалмовым текстам, довольно свободно komponует строки, заимствуя то лишь несколько начальных стихов (как например, в концертах №№ 1, 3, 8), то сразу выбирая серединные или чередуя их со стихами нескольких разных песнопений (как в концертах № 10 или 28), составляя тем самым из готовых текстовых строк своеобразный новый псалм¹³. Такая особенность, как и склонность Бортнянского к разнообразным

¹² Эта неоднозначная зависимость музыкальной структуры от текстовых построений показана, например, Ю. Евдокимовой в отношении латинского песнопения *Benedictus*, которое может расчленяться как на два (*Benedictus qui venit – in nomine Domine*), так и на три (*Benedictus – qui venit – in nomine Domine*) раздела [5, с. 80].

¹³ Подобный метод текстовых «коллажей» изредка применялся и его современниками. Например, в концерт С. Дегтярева «Изми мя от враг моих» включены второй и четвёртый стих 58-го псалма, а также седьмой и восьмой из 143-го. Впрочем, здесь нельзя исключать влияние Бортнянского, ведь в более ранних концертах всё же преобладал более строгий подход. Например, в знаменитом концерте М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» звучат подряд 9–13 стихи из одного 70-го псалма.

текстовым повторам, была замечена музыковедами. Долгое время её связывали с опорой композитора на традиции партесного концерта [8, с. 99]. В самом деле, исследователи партесных концертов нередко отмечали в них и «свободные перифразы библейских стихов» [9, с. 28], и «введения текстовых повторов на расстоянии и свободных перестановок» [6, с. 164], а Н. Успенский назвал свободную подтекстовку с разного рода повторами фраз типичным признаком концертного стиля, отличающим его от обычного партесного пения [9, с. 14].

Однако в последние десятилетия появились работы, которые, не ограничиваясь обобщённой констатацией влияния традиций, попытались конкретизировать методы работы Д. Бортнянского со словом. Так, Л. Гервер, проанализировавшая принцип отбора композитором тех или иных текстов Псалтыри для его хоровых концертов, удалось обнаружить в этом отборе вполне определённые закономерности содержательного порядка [3]. Т. Вихорева обратилась к особенностям структурирования текста, в результате чего ею были вскрыты приёмы, сближающие прозаический текст концертов со стихотворным, причём, не только с литературным типом стиха, но и с народным стихосложением. Это и ритмическая организация фраз с одинаковым расположением главных ударений, и повторность форм глаголов с эффектом глагольных рифм, и методы словесного стыка строк, и организация строк в группы, напоминающие строфы [1].

Последнее возникает, по мысли исследовательницы, в основном благодаря музыкальной форме [1, с. 38], хотя отмечается и роль текстовой повторности. И здесь, согласившись с предыдущими наблюдениями автора, хочется если не оспорить, то хотя бы уточнить данное положение. Объединение строк в строфы, как нам кажется, является не столько следствием музыкальной формы, сколько её причиной. В этом отношении сошлёмся на мнение Т. Владышевской о том, что *«принципы формообразования в концертах целиком связаны со словесным текстом: от смены разделов текста зависит*

последовательность частей концертов, характер музыкального изложения и фактура» [2, с. 87].

Добавим — не только последовательность частей, но и последовательность разделов внутри частей концертов. А значит, именно текстовая структура становится импульсом для структуры музыкальной. Организуя из текстовых строк подобие строф, Бортнянский как раз и получает возможность смыслового расчленения сквозной тексто-музыкальной формы на крупные разделы, преодолевая тем самым её «линейность». Основным же средством расчленения становятся именно повторы, причём, повторы разных иерархических уровней.

В процессе структурирования прозаического псалмового текста, композитор выработал целую систему повторов, расчленяющих его как на тексто-музыкальные строки, так и на тексто-музыкальные строфы. Подобно Джезуальдо, Бортнянский отдаёт особое предпочтение разделению текста на две строфы с помощью целостного повтора либо первой, либо второй группы строк. Что же касается их смыслового соотношения, то чаще всего оно образует поэтический параллелизм или причинно-следственные связи. А вот логическое противопоставление, характерное для многих итальянских мадригалов, практически не встречается – в этом как раз и проявляется специфика отбора Бортнянским конкретных стихов из Псалтыри, связанных, главным образом, с идеями славления, созерцания Божественной воли и т.п.¹⁴.

Обратимся к конкретным примерам. В III-й части (*Larghetto*) Концерта № 20 «На Тя, Господи, уповах» четыре строки текста:

Яко Ты еси терпеніе мое, Господи,
Господи, упование мое от юности моя,
В Тебе утвердихся от чрева матери моя
И ты помощник мой крепок.¹⁵

Дважды повторив первые две строки, Бортнянский отделил их от третьей и четвёртой и сгруппировал в равномерные две строфы по две строчки

¹⁴ См. об этом подробно в статье Л. Гервер [3].

¹⁵ Д. С. Бортнянский Концерты / Ред. Л. Григорьева — М., 2003.

со смысловым соотношением по принципу причинно-следственной связи. Сходное решение имеет и I часть (*Allegro*) из концерта № 15 «Придите воспоим людие», где тоже четыре строки текста с причинно-следственным соотношением пар. Здесь Бортнянский трижды повторил первую строфу, отделив её от второй¹⁶:

Придите воспоим людие
Спасово тридневное восстание.
Им же избавихомся адовых нерешимых уз,
И нетленіе и жизнь вси восприяхом зовуще.

Повтором второй строфы композитор пользуется значительно реже. Одним из таких сравнительно редких примеров может служить III часть (*Adagio*) концерта № 11 «Благословен Господь, яко услыша глас моленія моего» с двукратным повтором третьей-четвёртой строки:

К Нему усты мои воззвах
И вознесох под языком моим.
Сего ради услыша мя Бог,
Внят гласу моленія моего.

Ещё более редкий пример с трёхкратным повторением второй двустрочной строфы обнаруживаем во II-й части (*Largo*) концерта № 31 «Все языцы восплещете руками»:

Яко Господь Вышний страшен
Царь велий по всей земли.
Пойте Богу нашему,
Пойте Цареву нашему.

Возникает естественный вопрос о причинах выбора повторности той или другой строфы. Напомним, что Дезуальдо в подобной ситуации чаще предпочитает повторять последнюю, а не первую группу строк. Этому можно найти как смысловое, так и структурно-стилистическое объяснение. Первое состоит в том, что в завершении мадригального стиха обычно содержится ло-

¹⁶ Аналогичный повтор первой строфы содержится также в I чч. концертов №№ 9, 24, III ч. концерта № 23.

гический вывод, либо концентрированное выражение общей идеи содержания (как, например, в «*Io tacerò*» или «*Moro, lasso*»). Вторая же причина связана с традицией масштабного укрупнения завершающих разделов формы, характерной для стилистики Возрождения.

У Бортнянского же предпочтение начального повтора, возможно, связано с особенностями формообразования уже иного — классицистского стиля, одним из характерных свойств которого является повтор начального (экспозиционного) раздела формы. Вместе с тем, необходимо учитывать и эмоционально-смысловое усиление повторяющегося текста, о чём, в частности, пишет И. Дабаева, заметившая, что «повторы слов, отдельных фраз, по видимому, объяснимы желанием композитора передать то или иное характерное состояние...» [4, с. 13]. Именно состояние ликования, радостного прославления акцентирует Бортнянский во II-й части концерта № 31, а не образ «страшного» Господа, «Царя всей земли»¹⁷.

В некоторых концертах композитор дважды повторяет весь текст, создавая текстовую структуру повторяющейся строфы *A A*, как например, в I-й и II-й частях концерта № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» (в первой из них текстовая структура *a a b c | a b c c*, во второй – *a b c c | a a b b c*).

Обратим внимание и на дополнительные повторы строк. Они, как и повторы строф, служат не только средством эмоционально-смыслового усиления, но и выполняют важную структурную функцию. В данном случае повторение первой строки аналогично экспозиционному повтору-закреплению, функция же повтора заключительной строчки соответствует своеобразному текстовому кадансированию, аналогичному подобному же приёму в ренессансных формах.

В тех же случаях, когда Бортнянский не прибегает к повтору целой группы строк (т.е. строфы), строчный повтор берёт на себя дополнительную структурную функцию разделения текста на строфы. Таковы, например, I ч.

¹⁷ Недаром, начав эту часть в си миноре, композитор быстро уходит в сферу мажорных тональностей – ре, ми мажор и окончательно закрепляется в ля мажоре.

(Largo) концерта № 21, I ч. (Andante) № 23, II ч. (Lento) № 5, I ч. (Allegro) № 7 и многие другие. Так, пять строк в I-й части концерта № 23 «Блажени людіе, ведущі воскликновеніе» в соответствии с синтаксическим строением разделены на две строфы с помощью повтора третьей строки. Пятая же повторена несколько раз, масштабно уравнивая строфы (структура *a b c c | d e e e e*):

Блажени людіе, ведущі воскликновеніе,
Господи, во свете лица Твоего пойдут
И правдою Твоею вознесутся.
Яко похвала сили их Ты еси:
И о имени Твоём возрадуются весь день.

Заметим попутно, что и само деление на строки, как правило, создаётся композитором именно с помощью повторов. Ведь прозаический текст, напомним, допускает различное членение на сегменты-строки. Мастера эпохи Возрождения обычно использовали с этой целью, прежде всего, музыкальные средства: смену фактурного рисунка, а при сохранении общей имитационной фактуры — смену мелодии пропосты. Бортнянский же с самого начала творческой работы над концертом, уже на стадии конструирования его текстовой основы предопределяет разделение музыкальной формы на сегменты, повторяя либо целую строку, либо, её завершающую синтагму из двух-трёх слов, либо, наконец, одно слово.

Выпишем для примера весь текст (включая повторы) II-й части (*Largo*) из концерта № 32 «Скажи ми, господи, кончину мою»:

Остави от мене раны Твоя:
От крепости бо руки Твоя аз исчезох, аз исчезох.
Услыши, услыши молитву мою, Господи,
И моление мое внуши,
Слёз моих не премолчи,
Слёз моих не премолчи.

Как видим, здесь содержится три разномасштабных повтора: целой строки (последней), синтагмы из двух слов (*аз исчезох*) и одного слова (*услыши*). Что касается строчного повтора, то он нужен композитору не только как средство заключительности, но и для эмоционального усиления —

ведь именно эта строка отличается наибольшим напряжением, конкретизируя эмоциональное состояние молящегося. Однако и частичные повторы выполняют важную структурную и, одновременно, смысловую функцию. Повторив синтагму *аз исчезох*, Бортнянский отделил вторую строку от третьей, дополнительно закрепив это отделение повтором начального слова третьей строки. В результате образовалась структура из двух строф: двустрочной и трёхстрочной, синтаксически соответствующих двум предложениям текста. Композитор намеренно разделил эти два предложения, чтобы подчеркнуть их смысловое соотношение, приближающееся к принципу логического параллелизма, но с эмоциональным усилением к концу.

Обратившись к музыкальной интерпретации этой части, обнаружим тонкое следование текстовой структуре. Первая строфа выдержана в одной мажорной тональности (ля-бемоль мажор), общем типе ритмики (плавной и спокойной) и интонационности (преобладание певучего поступенного движения), завершается совершенной каденцией. Вторая же начинается сразу с отклонения в фа минор, вводит взволнованный пунктирный ритм, движение по звукам доминантового трезвучия, интонации вдоха, содержит далее отклонения в си-бемоль и до минор, завершаясь, на этот раз, в фа миноре.

Таким образом, метод расчленения тексто-музыкальной формы на крупные разделы-строфы с помощью их повтора, который проявился в творчестве Дездеуальдо и некоторых других итальянских мадригалистов как особая тенденция формообразования, превратился в хоровом творчестве Бортнянского в разветвлённую систему приёмов текстовой повторности разных иерархических уровней — уровня отдельных слов, кратких словесных синтагм, строк, строф и даже всего текста.

Список литературы и источников

1. *Вихорева Т.* Словесные тексты хоровых концертов Д. Бортнянского (к проблеме «стих – проза», «стих – напев») // *Музыковедение.* 2007. № 3. С. 35–40.

2. *Владышевская Т.* Партесный концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1975. Вып. 21. С. 72–112.
3. *Гервер Л.* Избранные стихи Псалтыри, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной научной конференции — М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 77–96.
4. *Дабеева И.* Русский духовный концерт в историческом контексте // Двенадцать этюдов о музыке: К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2001. С. 7–16.
5. *Евдокимова Ю.* Учебник полифонии. Вып. 1. — М.: Музыка, 2000. 158 с.
6. *Заболотная Н.* Опыт анализа пяти партесных концертов на один текст. О драматургической значимости музыкального и словесного рядов в партесном произведении // Музыкальная культура Средневековья: Тезисы и доклады конференций — М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 1991. Вып. 2. С. 163–165.
7. *Крупина Л.* О некоторых проявлениях композиционного мышления в музыке позднего Средневековья и Возрождения // Процессы музыкального творчества. Вып. 8 / Труды РАМ им. Гнесиных, сб. 166. — М., 2005. С. 44–57.
8. *Рыцарева М.* Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. — Л.: Музыка, 1979. 255 с.
9. *Успенский Н.* Концертный стиль пения конца XVII – первой половины XVIII веков // Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков: Хрестоматия. / Сост. и исслед. Н. Д. Успенского – Л.: Музыка, 1976. С. 8–42.