

Старинная музыка

Научная статья

УДК 78.0711; 783

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070>

EDN IKUFPI



Неизвестный композитор восточнославянского барокко Каплинский и его пасхальный концерт

Ирина Валерьевна Герасимова^{1, 2}

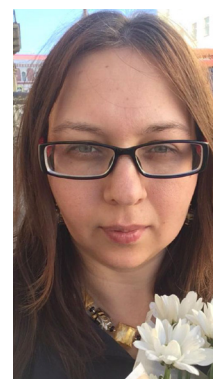
¹Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

²Псковский государственный университет,
г. Псков, Российская Федерация,

✉ bazylek@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4740-4750>



Аннотация. В статье вводится в научный оборот пасхальный концерт «Мария Магдалыни, стояще у гроба». Его автор Каплинский — композитор восточнославянского барокко, о котором практически ничего не известно. Поиск фамилии и ее производных в списках польско-литовской шляхты выявил, что одна из ветвей рода Каплинских с конца XVI века проживала в Смоленском повете. Вероятно, с этой же местностью связано появление пасхального концерта. В работе проанализированы две версии концерта из комплекта четырехголосных партий, относящихся к 1675–1676 годам, и установлено, что они представляют собой две его редакции. Первая,

предположительно, содержала партии первого и второго дисканта, альты, тенора и баса *continuo*, вторая, с традиционным четырехголосным составом, представляла собой переложение для исполнения в православной церковно-певческой практике без использования инструмента. Концерт отличается от распространенного типа партесных сочинений, содержащих противопоставление сольных и хоровых фрагментов. В нем чередуются дуэты и трио, непродолжительные хоровые эпизоды используются для привлечения внимания к узловым моментам сюжета, мелодика концерта принадлежит ариозному типу. В целом композиция близка западноевропейскому духовному концерту, к особому его типу — «диалогу», получившему распространение в творчестве мастеров раннего барокко. Партитура концерта Каплинского, составленная на основе двух его редакций, публикуется впервые в Приложении к статье.

Ключевые слова: партесный стиль, партесный концерт, Каплинский, Дилецкий, восточнославянское хоровое барокко

Для цитирования: Герасимова И. В. Неизвестный композитор восточнославянского барокко Каплинский и его пасхальный концерт // Современные проблемы музыкознания. 2025. № 2. 36–70.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070>

Early Music

Original article

**Unknown Composer of the East Slavic Baroque
Kaplinsky and His Easter Concert**

Irina V. Gerasimova^{1, 2}

¹Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
St. Petersburg, Russian Federation,

²Pskov State University,
Pskov, Russian Federation,

✉ bazylek@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4740-4750>

Abstract. In the article, the Easter four-voice concerto *Mary Magdalene Stood Without at the Sepulchre* is introduced into musicological circulation. Its author, Kaplinsky, is a composer of the East Slavic Baroque, about whom practically nothing is known. A search for the family name and its derivatives in the lists of the Polish–Lithuanian gentry revealed that one of the branches of the Kaplinsky family had lived in the Smolensk district since the end of the 16th century. The emergence of the Easter concerto is probably associated with this same area. The paper analyses two versions of the concerto from a set of four-voice parts dating back to 1675–1676 and establishes that they represent two editions of it. The first, presumably, contained the parts of the first and second treble, alto, tenor and bass *continuo*, while the second, having a traditional four-part

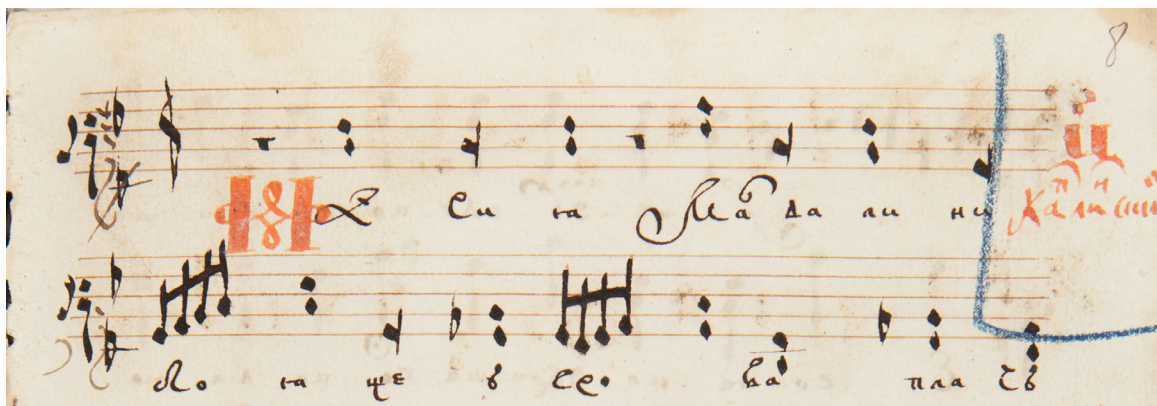
composition, was an arrangement for performance in unaccompanied Orthodox church singing practice. Kaplinsky's concerto differs from the common type of concerto ripieni partes compositions, which present an alternation between solo and choral episodes. It alternates between duets and trios, with brief choral episodes used to draw attention to key moments in the plot; the melodic style of the concerto follows the arioso type. In general terms, the composition is close to a special form that arose in the Western European spiritual concerto tradition known as the "dialogue," which became widespread in the works of the masters of the early Baroque. The score of Kaplinsky's concerto, as compiled on the basis of its two editions, is published for the first time in the Appendix to the article

Keywords: partes style, partes concert, Kaplinsky, Diletsky, East Slavic choral baroque

For citation: Gerasimova, I. V. (2025). Unknown Composer of the East Slavic Baroque Kaplinsky and His Easter Concert. *Contemporary Musicology*, 9(2), 36–70. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-036-070>

Введение

О жизненном и творческом пути композитора эпохи барокко Каплинского почти не сохранилось сведений, за исключением того, что он писал партесные концерты во второй половине XVII века. Неизвестно даже его имя. На то, что такой композитор вообще существовал, указывает киноварная ремарка возле четырехголосного концерта «Мария Магдалины, стояще у гроба» в партии тенора из неполного комплекта 1675–1676 годов: «Каплинский» (Пример 1)¹.



Пример 1. Партия тенора с атрибуцией концерта № 8
«Мария Магдалины, стояще у гроба» Каплинскому. ГИМ. Син. певч. 114/2, л. 8

Фамилия Каплинский происходит из Речи Посполитой. На территории Украины и Польши встречаются хутора и села с названием Каплин, Каплица, Каплинцы², что свидетельствует о распространении такого топонима, а следом, возможно, и связанной с ним фамилии. Существует несколько версий происхождения этой фамилии. Первая связана со словом «капля». Кроме того,

¹ Концерты на четыре голоса. Партия баса. 1675–1676 годы. ГИМ. Отдел рукописей и старопечатных книг. Синодальное певческое собрание (далее — Син. певч.). Ед. хр. 114/2. Л. 8.

² Село Каплин, повет Груецкий, гмина Могильница, Мазовецкое воеводство; хутор Каплица, Глуховский уезд, Черниговская губерния (ныне не существует); хутор Каплица Раздивилевская волость, Кременецкий р-н Волынской губернии (ныне не существует), село Каплинцы, Пирятинский р-н, Полтавская область.

этимологию выводят от каплицы (католической часовни) или каплана (католического священника). Тогда возможно разночтение этой фамилии: Капланский/Каплинский³.

В книгах многотомного справочного издания польско-литовской шляхты, занимавшей различные государственные должности Речи Посполитой, фамилия Каплинский пока не обнаружена, равно как и в большинстве опубликованных томов Литовской метрики⁴. В переписях войска Великого княжества Литовского (далее ВКЛ) XVI–XVII веков и в различных списках шляхты этой фамилии также не найдено⁵. В Литовской метрике 1541–1542 годов упомянут Иванец Капланович, тяглый человек шляхтича Шолуха Грынашка

³ В XVII веке унификации фамилий не существовало, их записывали по слуху. См., например, Дилецкий Н. П. Идеа грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. С. 580; Герасимова И. В. Под властью русского царя: социокультурная среда Вильны в середине XVII в. СПб.: ЕУСПб, 2015. С. 257.

⁴ Просмотрены тома серий *Urządnicy wielkopolscy*, *Urządnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego*. См. <https://archive.org/details/urzednicywielkieoounse/page/312/mode/2up> (дата обращения 27.02.2025), а также отдельные книги серии изданий Литовской метрики, осуществляемой Литовской академией наук, Польской академией наук и Академией наук Беларуси, доступны по ссылкам в каталоге: <http://rurik.hostenko.com/katalog-litovskaja-metrika/> (дата обращения: 27.02.2025).

⁵ *Перапіс войска Вялікага княства Літоўскага 1528 г. Метрыка Вялікага княства Літоўскага. Кніга 523. Кніга публічных спраў 1 / падрыхтавалі да друку А. І. Груша, М. Ф. Спірыдонаў, М. А. Вайтовіч. Мінск: Беларуская навука, 2003. URL: <https://kdkv.narod.ru/1528-VKL/>* (дата обращения: 27.02.2025); *Заливако А. Попис войска Великого княжества Литовского 1567 года. Новогрудское воеводство. Минск: Энциклопедикс, 2017; Крестоприводная книга шляхты Великого княжества Литовского 1655 г. / сост. Е. Е. Лыкова, М. Кулецкий. М.; Варшава: Древлехранилище, 1999. (Памятники истории Восточной Европы. Источники XV–XVII вв. Т. 4); Крестоприводные тетради литовской шляхты за 1655–1656 гг. // РГАДА. Ф. 145. Оп. 1. № 3; *Metryka Litewska. Rejstry podymnego województwo wileńskie 1690 r. / opracował Andrzej Rachuba. Warszawa: PWN, 1989; Szlachta polsko-inflancka wobec przełomu. Materiały z dyneburskich akt grodzkich i ziemskich z lat 1764–1775 / wyd. Bogusław Dybaś Paweł A. Jeziorski przy współpracy Tomasza Wiśniewskiego. Toruń: IH PAN, 2018.**

в имении («дворце») Гриньковском Троцкого повета⁶. В Литовской метрике середины XVII века встретился помощник писаря из Пинска Бенедикт Русанович Каплинский⁷. В гербовниках Каспера Несецкого упоминается некий Каплоньский⁸, о котором в гербовнике Адама Бонецкого приведены более детальные сведения: Герасиму Каплоньскому и его братьям в 1659 году на сейме Речи Посполитой в Варшаве даровали шляхетство, видимо, за заслуги в русско-польской войне, а его брату Еразму были пожалованы ленные земли в Винницком старостве⁹. Фамилия Каплинских также приводится в справочнике Бонецкого: в XVII–XVIII веках она представлена двумя семьями, связанными со Смоленским воеводством¹⁰. Семье Федора Каплинского в 1599 году принадлежало местечко Ладыжницы (ныне Ладыжицы); в 1778 году Адам Капленьский занимал пост чашника смоленского, но только номинально, поскольку Смоленск в это время уже не принадлежал Речи Посполитой¹¹. В новейшем гербовнике белорусской шляхты нет этой фамилии ни в каких вариантах¹², хотя на сайте «Згуртаванне беларускай шляхты» род Каплинских присутствует¹³.

⁶ Lietuvos Metrika. Knyga Nr. 10 (1440–1523): Užrašymų knyga 10 / parengė E. Banionis ir A. Baliulis. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997. P. 65; Указание на Троцкий повет имения Гриньковского имеется в документе: № 41. Справа пана Миколая Хщроновича возного господарского повету Троцкого с паном Мартином Станиславовичем Бурбою Ядацким 18.09.1602 / Акты Трокского подкоморского суда за 1585–1613 годы. Вильна: Тип. «Русский почин» и А. Г. Сыркина, 1904. С. 274 (Акты Виленской археографической комиссии. Т. XXX).

⁷ Metryka Litewska. Księga wpisów nr 131 / opracował Andrzej Rachuba. Warszawa: DiG, 2001. S. 473.

⁸ Niesiecki K. Herbasz poski. Gniezno: J. B. Lange, 1875–1881 (под единой пагинацией). Т. I. S. 699.

⁹ Boniecki A. Herbasz polski. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1906. Т. 9. S. 231.

¹⁰ Село Ладыжицы в настоящее время находится в 15 км от Смоленска.

¹¹ Boniecki A. Herbasz Polski. S. 230. В справочнике должностных лиц Смоленского воеводства Адам Капленьский не учтен в разделе чашников смоленских. См. Urzędnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego. Spisy / pod red. A. Rachuby. Warszaw: DiG, 2003. Т. IV. Ziemia Smoleńska i województwo Smoleńskie XIV–XVIII wiek.

¹² Глінскі Я. С., Матвейчык Д. Ч., Снапкоўскі Ю. М. Гербоўнік беларускай шляхты. Мінск: Беларусь, 2022. Т. 8. Ч. 1. Каборды — Карэцкія.

¹³ Агульны спіс шляхецкіх радоў [Электронный ресурс] // Згуртаванне беларускай шляхты. URL: <https://nobility.by/families/index.shtml> (дата обращения: 27.02.2025).

Таким образом, представители фамилии Каплинских были и мелкопоместной шляхтой, и тяглыми людьми — челядью шляхтича. Один из этих Каплинских вполне мог на белорусско-украинских землях Речи Посполитой обучаться музыке в иезуитской академии с обязательной певческой и органной практикой в католическом костеле, научиться «компоновать» хоровые концерты, затем работать в православном или греко-католическом церковном хоре «вспеваком» (певчим) или регентом и сочинять хоровые произведения на церковно-славянские тексты.

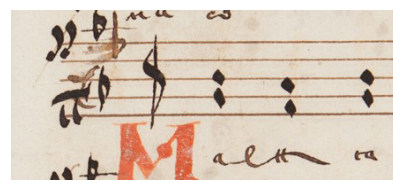
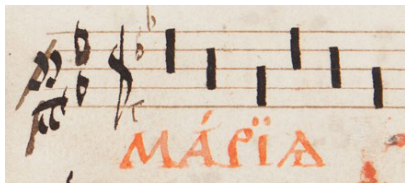
Описание источника

Комплект партий 1675–1676 годов, в котором находится единственный атрибутированный концерт Каплинского¹⁴, может быть связан со Смоленском, о чем свидетельствуют косвенные данные. В него входят среди прочего самые ранние из известных на сегодняшний день концертов Николая Дилецкого (их восемь) и Василия Титова (один). Оба композитора в 1675–1676 годах могли находиться в Смоленске [1; 2]. Известно, что годом позже Дилецкий составил там два списка трактата «Муסיкийская грамматика» [1]. Николай Павлович Парфентьев нашел первое и единственное упоминание в документах Оружейной палаты 1677 года певчего Василия смолянина, которое, как он считает, могло относиться к только что приехавшему в Москву Василию Титову [3, с. 372; 4, с. 36]. Локализация одной из ветвей шляхетского рода Каплинских в Смоленском повете также согласуется с этим предположением.

Концерт «Мария Магдалины, стояще у гроба» помещен в рукописи дважды. Под номерами 8 и 66 в партии дисканта был выписан сначала дискант концерта, а затем тенор. Во второй партии были записаны тенор и бас, а в третьей — дважды партия альты. Таким образом, набор голосов теоретически позволяет свести партитуру этого произведения.

Причина, по которой переписчики дважды поместили пасхальный концерт в один комплект партий, по-видимому, связана с трудночитаемостью первой версии (№ 8) для исполнителей. Ноты записаны в «необыкновенных», согласно терминологии «Муסיкийской грамматики» Дилецкого (1675), малоупотребительных ключах (*Пример 2*). В списках их зачеркнули, исправив тонкими коричневыми чернилами на общепринятые в то время дискантовый, теноровый и альтовый.

¹⁴ ГИМ. Син. певч. 114/1–3.



Пример 2. «Необыкновенные» ключи Восьмого концерта Каплинского
«Мария Магдалыни, стояще у гроба»

Однако замена ключей не решила проблемы, связанной с корректным прочтением музыки, а только ее усложнила. Некоторые фрагменты оказались исправлены киноварью поверх старого текста. Помимо этого, в партиях концерта № 8 пропущен ряд пауз.

Вторая запись концерта под № 66 выполнена более удовлетворительно, несмотря на то что переписчик регулярно путал половинные и целые паузы, пропускал фрагменты текста. Ноты в тоне *g-moll* проходят с одним знаком при ключе, что свойственно этой нотации, демонстрирующей яркую примету переходного периода от модальности к тональности.

Две записи концерта не идентичны и содержат разночтения. Композиции обоих вариантов близки друг другу, но объем нескольких эпизодов варьируется: в первой записи оказалось 195 тактов, а во второй — 192. Больше всего разночтений выявилось в партии тенора. Оказалось, что в концерте № 8 партии тенора и баса частично совмещены, причем первая обеспечивает в основном функцию гармонической опоры, в ней преобладают долгие длительности, и в целом она выглядит более простой на фоне партий мужских голосов другой редакции. В партии альты Восьмого концерта, по сравнению с ней же в 66-м, также фиксируются небольшие разночтения мотивов и фраз в рамках единой композиционной структуры, свидетельствующие о редактировании (см. Пример 3 и партитуру концерта № 66 в Приложении).

Следует учесть то, что оба варианта концерта представляют собой не оригинальные авторские записи, а плод работы переписчиков. Мы не знаем, сколько раз копировался текст после создания композитором и до того момента, как он оказался в рассматриваемой рукописи, какие изменения в него внесли другие музыканты. Смоленский комплект может включать две авторские редакции из разных манускриптов. Восьмой концерт был записан в основной части партий одним писцом, концерт № 66 — вторым, переписывавшим произведения с № 50 по № 88.

Discanto

Alto

Tenore

Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

10

D

A

T

гро - ба, сто-я - ще у гро-ба, пла - чу - ще, сто-я - ще у гро-ба, пла -

гро - ба, пла - чу - ще, сто - я - ще у

17

D

A

T

я - ко

чу - ще, гла - го - лю - ще, гла-го лю-ще ко ан - ге - лом,

гро - ба, гла - го - лю - ще ко ан - ге - лом:

Пример 3. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба».
ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 1–25

В фактуре Восьмого концерта присутствуют явные лакуны, связанные с отсутствием второго баса и второго дисканта. Особенно это заметно в хоровых эпизодах, т. е. собранной неполной партитуре требуются еще две недостающие партии¹⁵. В *Примере 4* видна утрата второго дисканта, подстраивающего нижнюю терцию первому, и функционального басового голоса, скрепляющего вертикаль:

162

D гла-го-ла Е-му, гла-го-ла Е-му: У-чи-те-лю! гла-го-ла Е-

A О-на же, О-на же,

T О-на же, О-на же,

168

D -му, гла-го-ла Е-му: У-чи-те-лю! О-на же гла-го-ла Е-му: У-чи-те-лю!

A О-на же гла-го-ла Е-му: У-чи-те-лю!

T О-на же Гла-го-ла Е-му: У-чи-те-лю!

Пример 4. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба».

ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 162–175

Таким образом, сочинение в первой записи, вероятно, предназначалось для двух дискантов, альты, тенора и *basso continuo* и исполнялось в греко-католической церкви или же в католической, если первоначально оно было написано на латинском языке. Вторая запись могла представлять собой предложение концерта для исполнения без инструментального сопровождения

¹⁵ ГИМ. Син. певч. 114/1–3, концерт № 8, тт. 25–42, 68–81, 101–118, 162–175.

в православной церковно-певческой практике. Неизвестно, где создавалось переложение: в Киевской митрополии или в Московском царстве, в Смоленске самим автором или кем-то из круга партесных мастеров, куда могли входить Евстафий Маневский, Николай Дилецкий и Василий Титов. Но и в этой редакции остались двух- и трехголосные фразы и эпизоды без сопровождения баса, нуждающиеся в гармонической поддержке басового голоса или инструмента¹⁶.

Неоднократно в обеих редакциях концерта присутствуют однотоковые паузы во всех голосах¹⁷. Чаше они встречаются в тех местах композиции, где конечный аккорд предыдущего эпизода не совпадает с начальной вертикалью следующего (*Пример 5*). Скорее всего, однотоковые паузы в оригинальном сочинении заполнял органист, связывая эпизоды между собой.

115

D ви - дѣ И - су - са сто - я - ща,

A ви - дѣ И - су - са сто - я - ща, и

T ви - дѣ И - су - са сто - я - ща, и

121

D

A гла - го - ла, и гла - го - ла ей И - сус: же - но,

T гла - го - ла ей И - сус: же - но,

Пример 5. Каплинский. «Мария Магдалыни, стояще у гроба». ГИМ, Син. певч. 114/1–3. Концерт № 8, тт. 115–128

¹⁶ Там же, концерт № 66, тт. 44–68, 94–107, 127–139, 167–171.

¹⁷ Там же, концерт № 8, тт. 71, 119, 126, 139, концерт № 66, тт. 120, 138, 145.

В концертах, созданных композиторами Речи Посполитой в XVII веке, можно найти подобные случаи, например в концерте *Laudate pueri Dominum* для двух дискантов, баса и *basso continuo*, написанном на текст 112 псалма «Хвалите, отроцы, Господа» итальянским композитором Марко Скакки (1600–1662) — капельмейстером польской королевской капеллы (Пример 6) [5, S. 6].

Пример 6. Марко Скакки. *Laudate pueri Dominum*, тт. 7–12

Вторая запись концерта Каплинского (№ 66) сохранилась лучше первой (№ 8). Она стройна и логична по вертикали, мелодически более разнообразна. Кроме того, на ее основе возможно собрать синтетическую партитуру сочинения с добавлением восстановленной по Восьмому концерту дискантовой партии, которая в целом соотносится с остальными голосами. В нескольких фразах дискант дублирует тенор из Шестьдесят шестого концерта: видимо, это связано с тем, что в Восьмом отдельные фрагменты теноровой партии находились в других голосах. В таких случаях материал был взят из подходящих к гармонической фактуре концерта голосов. Нередко многотактовые паузы не совпадали с окончанием частей, имелся избыточный либо иной музыкальный материал. Эта разница обусловлена отличиями редакций и неодинаковым количеством тактов в ряде эпизодов.

Тексты двух версий концерта включают украинизмы и белорусизмы: выписанное «ы» вместо «и» в словах «Магдалыни», «выде Исуса стояща», а также «и сия рокши» вместо «рекши». Наличие диалектизмов может быть проявлением местного говора как автора, так и переписчика концерта. Разночтения

в партиях, содержащих другие формы слов, отмечаются в комментарии, а в тексте предпочтение отдано церковнославянскому варианту.

Композиция концерта

Рассмотрим композицию четырехголосного концерта по собранной синтетической партитуре, опубликованной в приложении к настоящей статье. Произведение написано Каплинским в *g-moll* — «самой прекрасной» тональности, согласно барочной семантике, описанной немецким теоретиком Иоганном Маттезоном (1681–1764) (цит. по: [6, S. 22]). Словесный текст представляет собой парафраз отрывка из Нового Завета от Иоанна Богослова, описавшего встречу Иисуса Христа и Марии Магдалины у Его гробницы после Воскресения (Ин. 20:11–16).

Мариа же стояше у гроба вне плачуци: якоже плакашеся, приниче во гроб и виде два Ангела в белых [ризах] сидяща, одинаго у главы и одинаго у ногу, идеже бе лежало тело Иисусово. И глаголаста ей она: жено, что плачешися? Глагола има: яко взяша Господа моего, и не вем, где положиша Его. И сия рекши обратися вспять и виде Иисуса стояща, и не ведяше, яко Иисус есть. Глагола ей Иисус: жено, что плачещи, кого ищещи? Она [же] мнящи, яко вертоградарь есть, глагола Ему: господи, аще ты еси взял Его, повеждь ми, где еси положил Его, и аз возму Его. Глагола ей Иисус: Марие. Она [же] обращшися глагола Ему: Раввуни, еже глаголется, Учителю.

Подобные внебогослужебные концерты на библейские сюжеты встречаются среди произведений Дилецкого (молитва Манассии «Согреших паче числа песка морского») и Серапиона Замаревича (сюжет с продажей Иосифа Прекрасного братьями в рабство — «Сию ризу обретохом»). Возможно, они были частью театральных сценических действ, которые ставились в церковных школах различных христианских религий, иезуитских колледжах и университетах Речи Посполитой, особенно в периоды Рождества и Пасхи. В немецкой протестантской богослужебной практике XVII века концерты на библейские тексты исполнялись либо во время причастия, либо после евангельской проповеди в качестве музыкальной иллюстрации [7, с. 26].

Концерты Каплинского и Замаревича составлены по одной и той же схеме, включающей три части. Первая из них — вступление или, согласно трактату *Musica poetica* (1606) Иоахима Бурмайстера (1556–1629), *exordium*, —

вводила в сюжет истории [6, s. 13]. В концертах авторов Киевской митрополии в этом разделе главенствовал голос рассказчика «за кадром». Вторая часть — *medium* — действие, прямая речь персонажей, диалог Иисуса и Марии Магдалины в концерте Каплинского или отца и братьев Иосифа в сочинении Замаревича. Заключительный раздел — *finis* — вывод или ответ на поставленный ранее вопрос.

Хоровые концерты, содержащие разговор библейских персонажей, в западноевропейской барочной музыке выделялись в особую жанровую разновидность. В нотных рукописях и в изданиях того времени они обозначались как «диалог» [7, с. 26]. Существуют специальные работы, посвященные анализу этого типа концерта в творчестве барочных мастеров разных национальных школ [7, с. 89–91, 143–146, 157; 8; 9]. Каплинский не был единственным церковным композитором, обратившимся к евангельскому сюжету о разговоре Марии Магдалины и воскресшего Иисуса Христа. На этот же текст создал произведение немецкий композитор Генрих Шютц (1585–1672) под названием *Weib, was weinst du? (Dialogo per la pasqua)* («Жена! что ты плачешь?», пасхальный диалог, ок. 1645, SWV 443) для двух дискантов, альты, тенора и *basso continuo*, что идентично предполагаемому составу голосов концерта № 8 Каплинского. Распределение функций партий в двух произведениях сходно, сопоставим и характер мелодики, насыщенной задержаниями, мотивами ламенто, опеваниями и нисходящим движением. Начинается концерт Шютца дуэтом альты и тенора (Пример 7), как и у Каплинского, под аккомпанемент *basso continuo*.

Отличие концертов Каплинского и Замаревича от сочинения Г. Шютца — включение в них текста от имени автора (евангелиста Иоанна). Первая часть «Марие Магдалины стояще у гроба» у Каплинского самая масштабная, занимает чуть больше половины концерта (108 тактов) и делится на четыре эпизода, исполняемые дуэтами и трио. В четвертом из них трижды разными составами проходят слова Марии Магдалины: «...яко взяша Господа моего от гроба и не вем, где положиша Его». Вторая часть состоит из двух разделов: в первом метр меняется с двухдольного на трехдольный, знаменуя поворотный момент сюжета — появление Иисуса Христа, во втором различными ансамблевыми составами распевается прямая речь Иисуса, обращенная к ученице. Заключительная часть в концерте Каплинского также включает два эпизода. Первый посвящен узнаванию Иисуса Марией Магдалиной. Центральный разговор

персонажей представлен как диалог двух дуэтов, второй эпизод — традиционное славословие Богу, проходящее в виде длительной двухголосной канонической секвенции с удвоением голосов и заканчивающееся тяжеловесным финальным кадансом.

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor

Continuo

Weib, was wienest du?

5 6 4 6 7 6 5 6 6 3 4 3

Пример 7. Генрих Шютц. *Dialogo per la Pasqua* “Weib, was wienest du?”, тт. 1–10

В таблице приведена схема концерта, эпизоды и фрагменты частей композиции указаны с составом голосов (Таблица 1).

Таблица 1. Композиция концерта Каплинского «Мария Магдалыни, стояще у гроба»

Тт.	Текст	Состав голосов	Эпизоды
1 ч. 1–25	Мария Магдалыни стояще у гроба, стояще у гроба плачуще, стояще у гроба плачуще, глаголюще ко ангелом:	А, Т, Б	А
26–44	яко взяша Господа моего от гроба и не вѣм, и не вѣм, где положиша Его, и не вѣм, где положиша Его, и не вѣм, где положиша Его.	Д, Б	В
45–69	Мария Магдалыни стояще у гроба, плачуще, стояще у гроба плачуще, глаголюще ко ангелом:	А, Т	А1

69–106	яко взяша, / яко взяша Господа моего от гроба / и не вѣм, где положиша Его, / / и не вѣм, где положиша Его, / яко взяша Господа моего от гроба и не вѣм, где положиша Его, / и не вѣм, где положиша Его, / яко взяша Господа моего от гроба / и не вѣм, где положиша Его, / и не вѣм, где положиша Его,	Д, Б / Д, А, Т, Б / Д, Т / А, Б / Д, А, Т, Б / А, Т / Д, Б / Д, А, Т / А, Т / Д, А, Т	В1
2 ч. 107–120	И сия рекши, обратися воспять, / видѣ Иисуса стояща, / видѣ Иисуса стояща,	А, Т, Б / Д, Т, Б / Д, А, Т, Б	С (3/1)
121– 154	и глагола ей, и глагола ей Иисус: / жено, что плачещи, что плачещи, кого ище- ши? / и глагола ей, и глагола ей Иисус: жено, что плачещи, кого ищещи, кого ищещи? /	А, Т, Б / А, Т / Д, А, Т, Б /	Д (2/2)
3 ч. 155–171	Она же / глагола Ему, глагола Ему: Учителю! / Она же / глагола Ему, глагола Ему: Учителю! / глагола Ему, глагола Ему: Учителю, Учите- лю!	А, Т / Д, Б / А, Т, Б / Д, Б / А, Т	Е (3/1) (2/2) (3/1) (2/2)
172–195	Она же глагола Ему: Учителю! Господи и Боже мой, слава Тебѣ, Господи и Боже мой, слава Тебѣ, слава Тебѣ, слава Тебѣ.	Д, А, Т, Б	Ф (3/1)

Распределение голосов свидетельствует о том, что у Каплинского такие приемы разработки и развития материала, как включение и выключение партий в фактуре, а также проведение долгих ансамблевых эпизодов дуэтами и трио, становятся наиболее яркими чертами стиля, отличающими его от других партесных композиторов. Его мелодика выразительна, индивидуализирована,

опирается на фразы широкого дыхания, приближенные к ариозному типу. Эти качества, связанные с влиянием музыкально-театральной декламации, совпадают с художественными принципами Шютца¹⁸.

В трехдольных эпизодах преобладают общие хоровые формы движения, лишенные оригинальных черт. Полифоническая техника всего несколько раз встречается в концерте в виде двухголосных имитаций и секвенций в терцовом удвоении. В сочинении Каплинского практически нет чередования хоровых и ансамблевых фрагментов — наиболее характерного признака партесного концертного стиля, где *tutti* обязательно присутствует в заключительном кадансе. Композитор чаще заканчивает эпизоды тем количеством голосов, которыми начал. Такой способ развития материала скорее свойственен западноевропейскому камерному вокальному концерту, в основе которого лежат полифонические дуэты и трио (*bicinia, tricina*) [7, с. 31]. В этом же стиле написан Пасхальный диалог Шютца *Weib, was wienest du?* В отличие от концерта Каплинского, в котором развитие построено на чередовании долгих мелодий с терцовым удвоением или на репликах участников диалога, порученных отдельным голосам, в сочинении Шютца преобладают простые имитационные формы в дуэтах и трио. Сопровождение небольшого вокального ансамбля инструментальным *basso continuo* позволяло композиторам обходиться без ярко выраженного функционального хорового голоса и проводить долгие сольные и ансамблевые эпизоды разными составами, в том числе без заключительных хоровых кадансов.

Туттийные вставки Каплинский использовал преимущественно в художественных целях. Так же поступал Ян Календа¹⁹ в своих четырехголосных концертах, близких по способу работы с материалом к имитационному мотету с постепенным наращиванием голосов, широким использованием техники вертикально-подвижного контрапункта и тяжеловесными хоровыми кадансами в конце разделов [11, с. 135–139]. В них непродолжительные туттийные эпизоды акцентировали внимание молящегося на значимых словах и фразах песнопения. У Каплинского дважды *tutti* проходит на словах «яко взяша Господа моего от гроба», далее в трехдольном метре все голоса поют фразу «видя

¹⁸ Такой стиль не характерен для концертов следующего поколения партесных мастеров «высокого» барокко — Дилецкого и Титова, широко использующих повторение и трансформацию небольших мотивных ячеек для расширения формы [10].

¹⁹ Ян Календа — композитор и певчий третьей четверти XVII века, работавший сначала в Речи Посполитой, а затем при дворе царя Алексея Михайловича.

Иисуса стояща», затем в двухдольном метре перед третьей частью исполняется текст «глагола ей Иисус: жено, что плачеш, кого ищеш?». В этих кратких хоровых скандированиях текста сконцентрированы узловые моменты встречи воскресшего Христа с Марией Магдалиной и обязательно упоминается Господь Иисус Христос. Туттийные фрагменты в партесном стиле пелись на динамике форте — «голосно» и выделялись таким образом на фоне долгих «тихих» ансамблевых эпизодов. Последняя третья часть концерта полностью исполняется всем ансамблем на словах «Она глагола Ему: Учителю! Господи, слава Тебе!».

Резюме

Безусловно, сложно составить представление о творческом облике композитора только по одному концерту. Несмотря на это, яркое сочинение «Мария Магдалины, стояще у гроба» позволяет обнаружить новые и порой неожиданные грани хорового письма партесных композиторов Киевской митрополии. Оно написано актуальным для своего времени музыкальным языком, вписывающимся в контекст единого культурного пространства раннего европейского музыкального барокко, в котором одни и те же тексты, типы композиции и художественные приемы заимствовались и воспроизводились мастерами разных региональных композиторских школ.

Приложение.

Концерт «Мария Магдалины, стояще у гроба» Каплинского

В приложении публикуется редакция концерта Каплинского «Мария Магдалины, стояще у гроба». В комментариях отражено первоначальное чтение изменений, внесенных в партитуру: ошибки переписчика, диалектизмы в тексте, утраченные фрагменты, отличия редакции дискантового голоса, несовпадающие с партитурой концерта № 66. Разночтения отражены по следующей схеме: номер такта, голос, номер ноты, ситуация в рукописи. Желательные, но не выписанные в рукописи знаки альтерации помещены в квадратные скобки. Знак альтерации в рукописи распространяется на целый такт. Лиги, выставляемые нерегулярно, отражены в комментариях, в партитуре лиг нет.

Концерт на четыре голоса. ГИМ. Син. певч. 114/1–3, № 66.

Дискант (по концерту № 8) — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 8–9 об.

Альт — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 83–84.

Тенор — ГИМ. Син. певч. 114/1, л. 80 об.–82.

Бас — ГИМ. Син. певч. 114/2, л. 76 об.–77 об.

Мария Магдальни стояще у гроба

Каплинский

Discanto

Alto

Tenore

Basso

10

D

A

T

B

17

D

A

T

B

Ma - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

Ma - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

Ma - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я - ще у гро - ба, пла -

гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я - ще у гро - ба, пла -

гро - ба, пла - чу - ще, у гро - ба пла -

чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан ге - лом:

- чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - - ге - лом:

- чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - ге - лом:

2

Мария Магдалины стояще у гроба

26

Д я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го от гро -

А

Т

В я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го от гро -

35

Д -ба и не вѣм, и не вѣм, и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, и не

А

Т

В -ба и не вѣм, и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, и не

39

Д вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е -

А

Т

В вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е -

Мария Магдалины стояще у гроба

3

44

D -го,

A Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

T Ма - ри - я Ма - гда - лы - ни сто - я - ще у

B -го,

53

D

A гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я -

T гро - ба, сто - я - ще у гро - ба, пла - чу - ще, сто - я -

B

59

D

A ще у гро - ба, пла - чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - ге -

T ще у гро - ба, пла - чу - ще, гла - го - лю - ще ко ан - ге -

B

4

Мария Магдалины стояще у гроба

68

Д я - ко взя - ша, я - ко взя - ша Го - спо -

А яом: я - ко взя - ша Го - спо -

Т яом: я - ко взя - ша Го - спо -

В я - ко взя - ша, я - ко взя - ша Го - спо -

76

Д -да мо - е - го от гро - ба и не вѣм, где по - ло - жи - ша

А -да мо - е - го от гро - ба

Т -да мо - е - го от гро - ба и не вѣм, где по - ло - жи - ша

В -да мо - е - го от гро - ба

82

Д Е - го, я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го

А и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го

Т Е - го, я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го

В и не вѣм, где по - ло - жи - ша Е - го, я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го

Мария Магдалины стояще у гроба

5

87

D от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи - ша

A от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи - ша Е - го,

T от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи - ша Е - го,

B от гро - ба и не вѣм, где по-ло-жи - ша

93

D Е - го, я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го от гро -

A я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го от гро -

T я - ко взя - ша Го - спо - да мо - е - го от гро -

B Е - го,

98

D -ба, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.

A -ба, и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.

T -ба, и не вѣм, где по-ло-жи-ша Е - го, и не вѣм, где по-ло - жи - ша Е - го.

B

6

Мария Магдалины стояще у гроба

106

D

ви - дѣ И - су - са

A

И си - я ре - кши, о - бра - ти - ся во - спять,

T

И си - я ре - кши, о - бра - ти - ся во - спять, ви - дѣ И - су - са

B

И си - я ре - кши, о - бра - ти - ся во - спять, ви - дѣ И - су - са

113

D

сто - я - ща, ви - дѣ И - су - са сто - я - ща,

A

ви - дѣ И - су - са сто - я - ща,

T

сто - я - ща, ви - дѣ И - су - са сто - я - ща,

B

сто - я - ща, ви - дѣ И - су - са сто - я - ща,

120

D

и гла - го - ла, и гла - го - ла ей И - сус:

A

и гла - го - ла, и гла - го - ла ей И - сус:

T

и гла - го - ла, и гла - го - ла ей И - сус:

B

и гла - го - ла ей, и гла - го - ла ей И - сус:

Мария Магдалины стояще у гроба

7

126

D
A
T
B

же - но, что пла - че - ши, что пла - че - ши,

134

D
A
T
B

И гла - го - ла, и гла - го -
ко - го и - ще - ши? И гла - го -
ко - го и - ще - ши? И гла - го - ла, и гла - го -
И гла - го - ла

140

D
A
T
B

-ла ей И - сус: же - но,
-ла ей И - сус: же - но,
-ла ей И - сус: же - но,
ей И - сус: же - но,

8

Мария Магдалины стояще у гроба

147

Д что пла - че - ши, ко-го и - ще - ши, и - ще - ши?

А что пла - че - ши, ко-го и - ще - ши, ко - го и - ще - ши?

Т что пла - че - ши, ко-го и - ще - ши, ко - го и - ще - ши?

В что пла - че - ши, ко-го и - ще - ши, ко - го и - ще - ши?

154

Д гла-го-ла Е - му, гла-го-ла Е-му: У - чи - те - лю!

А О - на же,

Т О - на же,

В гла-го-ла Е - му, гла-го-ла Е-му: У - чи - те - лю!

160

Д гла-го-ла Е - му, гла-го-ла Е-му: У - чи - те - лю!

А О - на же Гла-го-ла Е -

Т О - на же Гла-го-ла Е -

В О - на же гла-го-ла Е - му, гла-го-ла Е-му: У - чи - те - лю!

Мария Магдалины стояще у гроба

9

166

D

A

T

B

-му, гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю, У - чи - те - лю!

-му, гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю, У - чи - те - лю!

170

D

A

T

B

О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!

О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!

О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!

О - на же гла - го - ла Е - му: У - чи - те - лю!

175

D

A

T

B

Го - спо - ди и Бо - же мой,

Го - спо - ди и Бо - же мой, сла - ва Те -

Го - спо - ди и Бо - же мой, сла - ва Те -

Го - спо - ди и Бо - же мой,

10

Мария Магдалины стояще у гроба

180

D сла - ва Те - бѣ, Го - спо - ди и Бо - же

A -бѣ, Го - спо - ди и Бо - же мой,

T -бѣ, Го - спо - ди и Бо - же мой,

B сла - ва Те - бѣ, Го - спо - ди и Бо - же

185

D мой, сла - ва Те - бѣ,

A сла - ва Те - бѣ,

T сла - ва Те - бѣ,

B мой, сла - ва Те - бѣ,

188

D сла - ва Те - бѣ.

A сла - ва Те - бѣ.

T сла - ва Те - бѣ.

B сла - ва Те бѣ.

Комментарии к партитуре

Номер такта	Голос	Номер ноты	Ситуация в рукописи
3	A	после 1:	■
9–10	T	2 ↓ 1, 2:	⌒
9	B	2:	о.
9–16	B		текст выписан на одну ноту ранее
15	B	2:	<i>B</i>
16	B	1, 2:	⌒
18–19	T	1, 1:	⌒
19	A	1–2:	⌒
25	D		пропуск ■
32	D	перед 1:	♯
33–35	D	2 ↓ 1, 2, 1, 2, 3, 4:	зачеркнуто и вписано киноварью на тон выше
37	D	2: вписано кино- варью перед 5:	<i>g</i> ¹ – зачеркнуто и киноварью вписано <i>f</i> ¹ ; ♯
42–44	B	2 ↓ 1, 2, 1:	<i>c B c</i>
44	T	перед 1:	пропуск ■
51	T	перед 2 текст:	-ше
61	A	1–2:	⌒
62	T	вместо 2:	♭. ⌒
64	T	перед 2:	♭
65–66	T	5 ↓ 1, 2:	⌒
67	D		пропуск ■
70	D, A	после 1:	■
71	T	перед 1:	■
74	A	1:	о
74	T	перед 1:	■
80	T	1:	о

82	D	1:	d^2
82	T	5:	b^1
93–95	T		дублирует дискантовую партию
96–97	T	$2 \downarrow 1-2:$	$\frown$
98–100	A	2, 3, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 1	з: пропуск строки
99	D		пропуск —
101–102	T	2, 1:	$\frown$
102	T	1:	c^2
102–103	T A	3, 1: 2 1, 2:	$\frown$ $\downarrow$ $\frown$
103–104	T	2 1, 2:	$\downarrow$ $\frown$
107	B	перед 1–2 текст:	рок-; $\frown$
110	D		пропуск —
111	D	под 1 текст: 1, 2:	вы-; b^1, b^1
112–113	D	1, 2, 1, 2:	на терцию выше
113	D	1:	b^1
115	D	под 1 текст:	вы-
115–116, 118	D	1, 2, 3, 1, 2; 1:	на терцию выше
117	D	1, 2:	на кварту выше
121	B	2:	f
122	T	перед 2:	$\flat$
128	T	перед 1:	—
129	A	1–2:	$\frown$
136–137	A		—
137	D		пропуск — — —
140	A	2:	f^1
140–142	T	$2 \downarrow 1, 2 \downarrow 1:$	$\frown$

144	B		—
146	D		пропуск —
147–148	D		
151	A	1–2:	—
155	D		отсутствует —
158	B	1:	<i>d</i>
159	D	1:	изменение метра 3/1; ю
160–161	D		пропуск —
165–169	B		— — — —
166–169	D		отсутствуют такты
170–172	D	1,2,3, 1,2,3, 1,2,3:	<i>b¹, b¹, b¹, a¹, a¹, a¹, b¹, b¹, a¹</i>
173	A	2:	<i>c¹</i>
174	D	1:	<i>a¹</i>
174	T		пропуск —
175	D		пропуск —
176–185	D		на секунду выше
185	D	после 1:	— —
186–187	D		ю о <i>c², b¹, ф:</i> о о <i>a¹, b¹</i>
188	D	перед 1:	о <i>d²</i>
190	D	1:	о
191	A	1:	ю

Список литературы

1. Плотникова Н. Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77–82.
2. Гатовская Е. Е. Концерты Василия Титова на четыре голоса: новые открытия // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 2 (22). С. 90–104.
<https://doi.org/10.15382/sturV201622.90-104>

3. Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты России XVI–XVII веков: государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск: Книга, 1991.

4. Плотникова Н. Ю. К биографии государева певчего дьяка Василия Титова: новые источники // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. № 48. С. 34–46. <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>

5. Scacchi M. Laudate pueri a due canti, basso e basso continuo / ed. by A. Patalas. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.

6. Zawistowski P. Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku // Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej / red. St. Olędzki. Białystok: Akademia Muzyczna, 2002. P. 1–29. URL: <https://silo.tips/download/piotr-zawistowski-rozwaania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku> (дата обращения: 27.02.2025)

7. Жданов В. А. Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. Т. 1.

8. Przebyszevska-Jarmińska B. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych Kaspra Förstera jun. // Muzyka. 1992. Nr 1 (144). S. 75–80.

9. Насонов Р. А. Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке») // Научный вестник Московской консерватории. 2013. Т. 4, вып. 1. С. 128–153.

10. Плотникова Н. Ю. Двухорные концерты Василия Титова в свете теории амплификации Николая Дилецкого // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 4. С. 10–39. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

11. Герасимова И. В. Ян Календа: партесное письмо композитора XVII в. // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: материалы Международной научной конференции, 24–26 октября 2016 г. / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. Т. 1. С. 130–143.

References

1. Plotnikova, N. Yu. (2013). Tvorchestvo Nikolaya Diletskogo: novye otkrytiya [The Work of Nikolai Diletsky: New Discoveries]. *Music Academy*, (2), 77–82. (In Russ.).
2. Gatovskaya, E. E. (2016). Concerts Vasily Titov's for 4 Voices: New Discoveries. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 22(2), 90–104. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV201622.90-104>
3. Parfent'ev, N. P. (1991). *Professional'nye muzykanty Rossii XVI–XVII vekov: Gosudarevy pevchie d'yaki i patriarchal pevchie d'yaki i pod'yaki* [Professional Musicians of Russia of the 16th and 17th Centuries: Sovereign Singing Clerks and Patriarchal Singing Clerks and Clerks]. Kniga. (In Russ.).
4. Plotnikova, N. Yu. (2022). Towards the Biography of Tsar's Singing Clerk Vasiliiy Titov: New Sources. *St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art*, 48, 34–46. (In Russ.). <https://doi.org/10.15382/sturV202248.34-46>
5. Scacchi, M. (1997). *Laudate pueri a due canti, basso e basso continuo*. Musica Iagellonica. (In Eng. and Pol.).
6. Zawistowski, P. (2002). Rozważania na temat retoryki w muzyce baroku. In St. Olędzki (Ed.), *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej* (pp. 1–29). Akademia Muzyczna. <https://silo.tips/download/piotr-zawistowski-rozwaania-na-temat-retoryki-w-muzyce-baroku>
7. Zdanov, V. A. (2014). *Dukhovnyj kontsert v tvorchestve severonemetskich kompozitorov utoroj poloviny XVII veka* [A Spiritual Concert in the Works of North German Composers of the Second Half of the 17th Century]. (Vol 1). [Unpublished doctoral dissertation]. Moscow State Tchaikovsky Conservatory. (In Russ.).
8. Przebyszewska-Jarmińska, B. (1992). Tekst i muzyka w dialogach biblijnych Kaspra Förstera jun. *Muzyka*, 144(1), 75–80.
9. Nasonov, R. A. (2013) The Mystery of *Jephthe* (For the G. Carissimi's Masterpiece in the Light of A. Kircher's *Musica Pathetica* Theory). *Journal of Moscow Conservatory*, 4(1), 128–153. (In Russ.).
10. Plotnikova, N. Yu. (2024). Vasily Titov's Two-Choir Concertos in Light of Nikolai Diletsky's Amplification Theory. *Contemporary Musicology*, 8(4), 10–39. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-010-039>

11. Gerasimova, I. V. (2014). Jan Kalenda: The Partes Style of the Composer of the 17th Century. In N. Plotnikova (Ed.), *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya* [Russian Musical Baroque: Trends and Prospects of Research]: *Proceedings of the International Scientific Conference, October 24–26, 2016* (Vol. 1, pp. 130–143). State Institute for Art Studies. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Герасимова И. В. — кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент, кафедра древнерусского певческого искусства, кафедра философии и теологии.

Information about the author:

Irina V. Gerasimova — Cand. Sci. (Art Studies, History), Associate Professor, Old Russian Singing Art Department; Associate Professor, Philosophy and Theology Department.

Статья поступила в редакцию 05.12.2024;
одобрена после рецензирования 14.03.2025;
принята к публикации 06.04.2025.

The article was submitted 05.12.2024;
approved after reviewing 14.03.2025;
accepted for publication 06.04.2025.