

УДК 784.5

*И. Г. Матюхов***«КУРАНТЫ»: АНОНИМНЫЙ СЛАВЯНСКИЙ СБОРНИК XVIII ВЕКА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННЫМ КОМПОЗИТОРОМ**

В статье анализируется оратория «Куранты» белорусского композитора Виктора Копытько, музыкально-литературной основой которой стал анонимный славянский сборник 1733 года. Характеризуются драматургия, композиция и образный строй оратории, методы работы современного автора с музыкальным памятником XVIII века, позволившие вдохнуть в него новую жизнь.

**Ключевые слова:** куранта, кант, оратория, транскрипция.

*I. G. Matyukhov***“KURANTY”: THE ANONYMOUS SLAVIC COLLECTION OF THE XVIII<sup>TH</sup> CENTURY AND ITS INTERPRETATION BY THE CONTEMPORARY COMPOSER**

In article the oratorio “Kuranty” by the Belorussian composer Victor Copsytsko after the anonymous slavic collection of 1733 is analyzed. A dramaturgy, a composition and a figurative system of an oratorio, practical methods of the contemporary composer, restored a musical monument of the XVIII century to new life, is characterised.

**Keywords:** kuranta, chant, oratorio, transcription.

У манускрипта XVIII века, озаглавленно-го «Куранты» [1; 11; 12] и хранящегося сегодня в Санкт-Петербурге, в Рукописном отделе ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом; Примечание 1), странная судьба. Первое упоминание о нем содержится в 1926 году в докладе русского советского музыковеда Н. Ф. Финдейзена [12], однако этот сборник кантов представлял для него, судя по всему, чисто этнографический интерес. Финдейзен был не слишком высокого мнения о качестве музыки и стихов, собранных в рукописи, отмечая «неповоротливость и виршей, и музыкального напева» [12, с. 286]. Печально то, что высказывание маститого ученого явно повлияло на отношение к манускрипту в научной среде; изучение памятника не было продолжено всерьез ни музыкантами, ни филологами: время от времени в разных источниках мы встречаем лишь краткие упоминания

о «Курантах» [2; 3; 6; 7; 9]. Тем не менее, именно благодаря Финдейзену «Куранты» оказались пусть бегло, но описаны и в результате привлекли к себе внимание уже не русских, но британских исследователей почти полвека спустя.

В 1970 году двое ученых из Великобритании А. Б. Макмиллин и К. Л. Дрейдж (A. B. McMillin and C. L. Drage) опубликовали «Куранты» в «Оксфордских славянских записках» [1]. Это издание является расшифровкой всей рукописи – музыкальный материал переведен из поздней киевской нотации в современную; вокальные ключи заменены скрипичным и басовым (см.: [1, с. 4–5]) – с ее подробным аннотированным описанием.

Из знакомства с опубликованным британскими специалистами сборником кантов становится очевидно, что мы имеем дело с оригинальнейшим памятником, составлен-

ным из анонимных произведений, музыкальные и лингвистические признаки которых охватывают целый восточно-славянский регион: Россию, Белоруссию, Украину, Польшу. Особый интерес вызывает содержание текстов. Британские ученые замечают: «Собрания кантов первой половины XVIII века, состоящие преимущественно или полностью из светских лирических песен [lay songs], – редкость» [1, с. 2] (Примечание 2). Действительно, большая часть стихов, вошедших в «Куранты», – любовная лирика. Также встречаются сюжеты бытовые, шуточные, застольные, но они в заметном меньшинстве.

Основной корпус музыкальных номеров сборника (18 из 29 сохранившихся целиком) представлен трехголосием, характерным для традиционного канта (о кантовой традиции в славянской музыке см. подробнее: [3; 5–7; 11]). Но имеются и двух-, и одноголосные записи. Следует также заметить, что «Куранты» дошли до нас не полностью. Последний номер рукописи помечен А. Б. Макмиллиным и К. Л. Дрейджем цифрой 38; таким образом, на сегодня утеряна музыка 10 номеров (одного из них – частично), о чем сообщает еще Н. Ф. Финдейзен [11].

Такова краткая характеристика анонимного славянского сборника XVIII века, неожиданно получившего свою вторую жизнь в конце XX столетия в оригинальной интерпретации белорусского композитора Виктора Копытько (Примечание 3): музыка, бывшая столь популярной два с половиной столетия назад, была фактически возвращена из небытия. Надо ли подчеркивать, что после того, как сборник 1733 года «Куранты» прозвучал в авторской транскрипции современного композитора (Примечание 4), процитированное выше пренебрежительное определение Финдейзена по отношению к музыкально-поэтическим достоинствам «Курантов» может вызвать лишь недоумение.

Сегодня произведение В. Копытько уже успело стать классикой белорусской музыки рубежа XX–XXI веков, включено в программу средних и высших музыкальных учебных заведений Беларуси. Но, как это ни парадоксально, вплоть до настоящего времени оратория «Куранты» не получила специального научного освещения – ни в смысле соотношения партитуры конца XX века с манускриптом начала XVIII столетия, ни в смысле анализа методов работы современного композитора с музыкальным памятником 1733 года. Данная статья представляет собой первое научное исследование подобного рода.

Рассмотрим историю создания «Курантов» В. Копытько и основные направления композиторской мысли в процессе жанровой трансформации первоисточника.

В середине 1989 года Виктор Копытько получил заказ на создание концертной версии анонимного сборника 1733 года «Куранты», который исходил от творческого объединения «Белорусская Капелла», возглавляемого Виктором Скоробогатовым (Примечание 5). Обращение с этим предложением именно к В. Копытько не было случайным. Годом раньше в Минске состоялась блестящая премьера «Песен Арбатского Двора» Окуджавы – Копытько, сюиты для камерного хора, солистов и маленького оркестрика, выполненной в жанре оригинальной транскрипции (подробнее см.: [8]). Работая с «Курантами», В. Копытько получил возможность продолжить и углубить поиски своей манеры в индивидуальном прочтении материала, созданного другими авторами.

Почти полгода композитор вживался в предложенный материал, прежде чем приступить к написанию собственной партитуры. Так же, как и в «Песнях Арбатского Двора», он подбирает *свой* ключ к чужому тексту, постепенно делая его родным для

себя и в образном, и в интонационном смысле. По словам самого композитора, «я писал партитуру, руководствуясь только собственными ощущениями <...>. Хочу подчеркнуть: эта партитура – работа композитора, а не ученого...» (цит. по: [10, с. 19]). И так же, как в сюите по Булату Окуджаве, В. Копытько ищет и находит возможность построения драматургии крупного масштаба; если в «Песнях Арбатского Двора» это был *исторический* роман, то в «Курантах» прослеживается роман *лирический*, любовный. В предисловии к своему сочинению автор пишет: «Изменяя порядок номеров сборника, я имел в виду создание драматургически цельной, сквозной партитуры с достаточно ясным сюжетом взаимоотношений героев» (цит. по: [10, с. 19]). В результате сложилось авторское произведение крупного жанра – *оратория «Куранты» для баритона, камерного хора и инструментального ансамбля по анонимному славянскому сборнику XVIII века (1989–90)*.

Исходя из заказа, В. Копытько счел необходимым использовать в том или ином виде *музыку каждой куранты*, по его словам «ни один из номеров первоисточника не остался незадействованным в том или ином виде» (цит. по: [10, с. 19]). Те же из номеров сборника, которые показались композитору менее интересными по материалу или слишком похожими на уже отобранные для основного текста оратории, превратились в контрапункты или просто в фактурные линии сложных полифонических (полипространственных) построений.

Для наглядности представим таблицу привлечения композитором музыкального материала первоисточника в соответствующих частях его оратории «Куранты» (нумерация кантов в рукописи XVIII века приводится по: [1]):

Таблица 1

Оратория «Куранты» В. Копытько: порядок и названия частей	Анонимный славянский сборник «Куранты»
№ 1. Пролог	№ 1, 8, 20, 22, 23, 32, 38
№ 2 «Голубенка и Голубчик»	№ 3
№ 3 «Ганнуся»	№ 35
№ 4 «Злое бесщастье»	№ 2
№ 5 «Наши конопельки»	№ 9
№ 6. Интермедия I	№ 27, № ? (в [1, с. 13] не пронумерован)
№ 7 «А у поли речка»	№ 5
№ 8 «Про шпанечка и про кое-что еще»	№ 15, 6
№ 9 «Да под вишнею, под черешнею»	№ 16
№ 10 «О, прокляты Купидо»	№ 13
№ 11. Интермедия II	№ 21
№ 12 «Ой, так, так, так, так»	№ 19
№ 13 «Про Дианну и про кое-что еще»	№ 25, 26
№ 14 «Стукнуло-грязнуло»	№ 34
№ 15. Интермедия III	№ 7
№ 16 «Выпиваймо, размовляймо»	№ 4
№ 17 «Тяжкая бедонька»	№ 33
№ 18 «Смотри, душа»	№ 28
№ 19. Финал	№ 14, 36, 37

Номерная структура «Курантов» В. Копытько, естественным образом исходящая из номерной же структуры первоисточника, усложняется сюжетными обобщениями взаимоотношений лирических героев – мужчины и женщины. При этом целый блок номеров оратории (№ 5, 12, 14, отчасти № 8), воссоздает жанровый (часто комический) фон, на котором разыгрывается любовная история. Из произвольного последования кантов анонимного сборника XVIII века В. Копытько компонуется *осмысленный сюжет*, выделяет (фактически создает) главных героев и через всю партитуру прочерчивает простую драматургию их взаимоотношений на пути к счастливому воссоединению в Финале. Функции лирического героя (героини) не всегда закреплены за одними и теми же солистами-исполнителями: так, например, в № 3 «Ганнуся» роль главного героя оратории на время передается солирующему тенору из хора; «голосом» главной героини становятся то сопрано (№ 3, 8), то альт (№ 7, 14) из хора, то сопрано и альт вместе, поющие дуэтом от первого лица в № 17. Подобная вариативность персонификации призвана подчеркнуть архетипичность сюжетных ситуаций в рассказываемой композитором лирической истории.

Архитектоничность произведению В. Копытько придает точно рассчитанное автором движение от монументального Пролога к столь же насыщенному Финалу с очень живой образно-акустической драматургией всей партитуры, в которой номера с участием хора чередуются с сольными вокальными частями (№ 4, 10 – сольные арии баритона, № 7 – сольный женский мадригал, № 13 – дуэт главных героев) и с инструментальными интермедиями. Последних в оратории три, все для разных составов: 1-я – струнная; 2-я – для медных духовых; 3-я – для

деревянных духовых. Именно таким образом – из разнотембровых ансамблей – складывается оркестр «Курантов» В. Копытько: струнный квартет, квартет деревянных духовых, медное трио, 2 ударника и клавесин. В трехголосных кантах из квартетов постоянно вычленяются терцеты (2 скрипки плюс виолончель, 2 гобоя плюс фагот); так композитор создает возможность *тембровой игры* при дублировке вокальных голосов первоисточника.

Оставляя неизменным мелодический материал анонимного сборника «Куранты», В. Копытько погружает его в контекст *авторского сочинения*, переосмысливая, вернее – пересочиняя первоисточник не только драматургически, но и практически во всех возможных структурно-языковых направлениях (фактурном, регистровом, штриховом, тембровом, гармоническом, метроритмическом); композитор решает также темповую и динамическую шкалу интерпретации первоисточника. Из ряда самостоятельных бытовых хоровых песен (кантов) В. Копытько выстраивает концертную вокально-инструментальную партитуру сквозного дыхания, проявляя поразительную изобретательность при варьировании одной и той же исходной жанровой модели. Традиционный облик трехголосного канта а cappella композитор сохраняет лишь в двух номерах своей оратории: в мужском трио № 18 «Смотри, душа» (№ 28 первоисточника) и в № 9 «Да под вишнею, под черешнею» (№ 16 первоисточника) для смешанного хора.

Последнюю из названных частей оратории можно привести в качестве примера того, как, выделяя из хора солистов, композитор придает им *ролевые функции* по сюжету номера. Подобная гибкость работы с хоровой фактурой характерна и для других частей партитуры «Курантов» В. Копытько. Ожив-

ляя музыкально-сюжетное пространство диалогическим изложением (между хором и солистами, мужской и женской группами) и выделяя из хора *solo* локальных «действующих лиц», разыгрывающих вербальный текст по ролям, автор сообщает своей партитуре внутреннее театральное измерение. Персонажность нередко возникает и в инструментальных партиях, то включающихся в «диалог» с хором и солистами, то добавляющих остроумные сюжетные штрихи. Так, например, в Прологе «не совсем проснувшийся» клавесин играет в Es-dur, Fis-dur и A-dur, игнорируя C-dur остальных исполнителей; а в свадебном Финале колокол откровенно изображает чокающиеся кубки на сильной доле каждой строки текста.

Итак, в оратории «Куранты» В. Копытько нашел свой ключ для преодоления внешней инертности мелодико-гармонического языка в преимущественно куплетно-строфических формах первоисточника. Основные методы, которые применяет композитор, таковы:

1. Вариационность инструментального яруса. В большинстве хоровых номеров оратории В. Копытько налицо *глинкинские вариации*, основанные на разных типах *тембрового и фактурного варьирования* при неизменном тематическом остинато. При этом персонифицированным строфам текста композитор нередко придает соответствующую инструментальную окраску: например, в № 2 «Голубенка и Голубчик» женские реплики сопровождаются струнным трио с клавесином и трио деревянных духовых с мягко звенящим треугольником; мужским же строфам аккомпанирует трио медных инструментов.

2. Разнообразная полифоническая техника. В № 4 «Злое бесщастье» одnogолосный восьмитакт (№ 2 первоисточника) становится темой двойной *пассакалии* (вторая,

инструментальная тема сочинена самим композитором). В № 5–6 В. Копытько обращается к технике *cantus firmus*. В № 5 «Наши конопельки» ему приходит в голову остроумная идея собрать прописанные в литературном тексте ноты (которые служат эффемизмами для обозначения неких действий в ситуации не самого благопристойного характера) в последовательный ряд и употребить его в качестве *cantus firmus* (**звучит у сольного баритона с тромбоном, цифра 3**).

Виртуозное владение полифонической техникой композитор обнаруживает в поразительный по красоте Интермедии I для струнного квартета (№ 6 оратории). В качестве *cantus firmus* В. Копытько использует верхний голос частично сохранившейся в рукописи XVIII века двухголосной куранты (дан в четверном увеличении), контрапунктом к которому сочиняет целиком авторский трехголосный канон (ср. нотные примеры 1 и 2 в Приложении).

3. Монтажное соединение разных номеров первоисточника в одно сюжетное целое – от многоголосного контрапункта до дискретной полифонии разнотемповых и разнотональных ярусов. Наиболее многосоставными по задействованному в них материалу рукописи XVIII века номерами оратории являются Пролог (7 курант) и Финал (3 куранты), где композитору удается избежать пестроты материала за счет умелого применения приемов горизонтального и вертикального монтажа (Примечание 6).

Яркие примеры дискретной пространственной полифонии находим в № 8 и № 13 оратории. По замыслу автора, в № 8 «Про шпанечка и про кое-что еще» 1-й план (№ 15 первоисточника) – это шуточная история про то, как трудно было целому семейству ошипать одного-единственного петушка. 2-й план номера – соло сопрано в хоре (всту-



пает за 2 такта до цифры 2), которое основано на совершенно ином материале (№ 6 первоисточника), звучит в другом темпе и другой тональности. Этот женский плач-мираж можно трактовать как печальное предостережение герою о возможной судьбе его возлюбленной в случае, если он не поторопится воссоединиться с ней.

4. Наконец, целый комплекс приемов современного музыкального языка, таких как *алеаторика* (Пролог, № 8, 13, 16), *сонористика* (№ 8, 14, 16), *полиметрия* (Пролог, № 5–6, 8, 13), *политональность* (Пролог, № 8, 15), способствует акустическому и драматургическому оживлению диатоники и строфики исходных кантов. К примеру, в № 13 «Про Дианну и про кое-что еще» В. Копытько объединяет в алеаторическом контрапункте две самостоятельные куранты (№ 25 и № 26 первоисточника в женской и мужской партиях соответственно). В этом, не вполне обычном дуэте мы становимся свидетелями постепенного сближения влюбленных, которое вскоре завершится счастливым Финалом. Но пока еще герои порознь, их дуэт дискретен: у каждого из них своя партия, *своя куранта*.

Подытоживая сказанное, отметим, что драматургия оратории В. Копытько выстроена на контрастах сольного и хорового, вокального и инструментального начал в *акустике*; мужского и женского, лирического и драматического, шуточного и серьезного в *образной* сфере; грубоватого народного и утонченно-куртуазного в *эстетике* транскрибирования первоисточника: черты *неоренессанса* и *необарокко*, которые отчетливо прослеживаются в поэтике самого В. Копытько, отозвались в его «Курантах» неоренессансными № 5–6 и № 15 и необарочными Прологом, № 7, 10, 17 и Финалом. Неслучайно в качестве эпиграфа к партитуре оратории композитор поставил первую строку «Фауста» И. В. Гете:

«Вы снова здесь, изменчивые тени...», словно вызывая в своем сочинении тени музыкантов минувших эпох.

По изобретательности и тонкости работы с чужими музыкально-литературными текстами «Куранты» Виктора Копытько можно поставить в одном ряду с лучшими авторскими транскрипциями композиторов XX столетия: А. Веберна, Л. Берио, Р. Шедрина. В своем сочинении композитор проделал огромную работу по формированию современного, живого взгляда на малоизвестную старинную рукопись. Первый исполнитель сольной партии оратории, Виктор Скоробогатов, которому посвящена партитура, вспоминает: «Премьера “Курантов” Виктора Копытько (я благодарен судьбе за то, что был участником этого знаменательного концерта) явилась одним из тех событий, которые взбудораживают мир искусства» [10, с. 20]. Современный высококачественный художественный текст, оратория «Куранты» восстанавливает связь времен, давая новую жизнь старинному манускрипту и реализуя таким образом одну из главных этических и эстетических установок Виктора Копытько.

### Примечания

1. Сборник кантов на линейных нотах «Куранты» (1733) // Отд. рукописей ин-та русской литературы РАН. – Собрание В. Петца. – Рукопись 229.

2. Перевод наш. Слово «lau» (лэ) обычно относится к куртуазной лирике средневековой европейской традиции. Для XVIII столетия мы перевели его более обобщенно.

3. Творчество Виктора Николаевича Копытько (р. 1956) принадлежит к выдающимся явлениям белорусской музыкальной культуры. Среди его сочинений – две оперы, Месса в честь Св. Франциска Ассизского, многочисленные камерные сольные кантаты, симфо-

нические, камерные и хоровые произведения, музыка для театра и кино. Выпускник Ленинградской консерватории (класс профессора А. Д. Мнацакяна, 1982), в настоящее время композитор живет и работает в г. Минске (Беларусь). С 2012 года – член Союза композиторов России. Музыка В. Копытько звучит в концертах и на музыкальных фестивалях в Беларуси, России, Европе и США.

Эстетические и жанрово-стилевые особенности авторского почерка В. Копытько не уместаются в рамках одной композиторской школы. По словам исследователей, главной особенностью творчества В. Копытько «является органичный многоаспектный нелинейный синтез языковых принципов и композиционных техник разных эпох, их обобщение в индивидуальном авторском стиле» [4, с. 29].

4. Первое исполнение «Курантов» В. Копытько в Беларуси состоялось 17 апреля 1990 года в Большом зале Белгосфилармонии, Минск. Исполнители: Виктор Скоробогатов, Государственный камерный хор Республики Беларусь, художественный руководитель и дирижер – Игорь Матюхов. Первое исполнение в России состоялось 21 октября 1990 года на сцене Большого зала филармо-

нии Санкт-Петербурга в том же исполнительском составе.

5. Виктор Иванович Скоробогатов (р. 1951) – выдающийся белорусский певец (баритон). В 1977–2005 годах – солист Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, с 2005 – режиссер. Создатель и неизменный художественный руководитель творческого объединения «Белорусская Капелла». Первым в истории белорусского камерного музицирования исполнил цикл концертов «Антология белорусской вокальной музыки XII–XX веков». Почетный член Международной академии наук Евразии (IEAS, 1994).

6. Оба термина взяты нами из области киноискусства. Горизонтальный монтаж – простое последовательное соединение разных материалов (может быть мягким или внезапным). Вертикальный монтаж – термин С. Эйзенштейна, обозначающий сочетание в одновременности *всех* параметров данного эпизода (кадра): изображения, речи, шумов, музыки. Это понятие вполне применимо к полипространственной дискретной полифонии некоторых современных партитур. (Подробнее о вертикальном монтаже см.: [13].)

### Приложение

**Нотный пример 1.** Анонимный славянский сборник «Куранты» (1733) (расшифровка А. Б. Макмиллина и К. Л. Дрейджа [1, с. 13]).

A. B. McMILLIN AND C. L. DRAGE

13

*Song on f. 6 (unnumbered)*



**Нотный пример 2.** В. Копытько. Оратория «Куранты», № 6. Интермедия I (фрагмент авторской рукописи).

Handwritten musical score for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include piano (p) and quasi poco scandire in piano. There are handwritten annotations like 'B' in a box and circled notes. The bottom system ends with a 3/4 time signature.

### Литература

1. McMillin A., Drage C. Kuranty: an Unpublished Russian Song-Book of 1733 // Oxford Slavonic Papers. Оксфордские славянские записки. – 1970. – Vol. III. – P. 1–31.
2. Дадзіева В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мінск: Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2000. – 254 с.
3. Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. – М.: Наука, 1965. – 464 с.
4. Копытько Н. А. Камерная кантата как образ художественного мышления: опыт характеристики (на примере творчества Виктора Копытько): дипломная работа / Беларус. гос. акад. музыкі. – Минск, 2003. – 92 с.
5. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. – Минск: Выш. шк., 1975. – 95 с.
6. Костюковец Л. Ф. Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне: [в 2 кн.]. – Минск, 2006. – Кн. 1. – 190 с.
7. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы: в 2 т. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. – 535 с.
8. Матюхов И. Г. Художественное пространство «Арбатского Двора» (Булат Окуджава и Виктор Копытько) // Матюхов И. Г. Два очерка о хоровой музыке Виктора Копытько. – СПб., 2003. – С. 3–22.
9. Позднеев А. В. Рукописные песенники XVII–XVIII веков (Из истории песенной силлабической поэзии) / науч. совет. по фольклору. – Минск: Наука, 1996. – 448 с.



10. Скоробагатаў В. В. Зайгралі спадчынныя куранты. – Мінск: Тэхналогія, 1998. – 154 с.
11. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. – М.; Л.: Гос. изд-во Музсектор, 1929. – Т. 2, вып. 6. – 376 с.
12. Финдейзен Н. Сборники российских песен XVIII века // Известия АН СССР, Отд-ние рус. яз. и словесности: сб. науч. тр. – Л., 1926. – Т. 31. – С. 285–302.
13. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 189–268.

### Literatura

1. McMillin A., Drage C. Kuranty: an Unpublished Russian Song-Book of 1733 // Oxford Slavonic Papers. Oksfordskie slavjanskije zapiski. – 1970. – Vol. III. – P. 1–31.
2. Dadziemava V. U. Narysy gistoryi muzychnaj kul'tury Belarusi. – Minsk: Belarus.dzjarzh. akad. muzyki, 2000. – 254 s.
3. Keldysh Ju. V.russkaja muzyka XVIII veka. – M.: Nauka, 1965. – 464 s.
4. Копыт'ко Н. А. Камерная кантата как образ художественного мышления: опыт характеристик (на примере творчества Виктора Копыт'ко): дипломная работа / Belorus. gos. akad. muzyki. – Minsk, 2003. – 92 s.
5. Kostjukovec L. F. Kantovaja kul'tura v Belorussii. – Minsk: Vysh. shk., 1975. – 95 s.
6. Kostjukovec L. F. Stilistika kanta i ee pretvorenje v belorusskoj narodnoj pesne: [v 2 kn.]. – Minsk, 2006. – Kn. 1. – 190 s.
7. Livanova T. N.russkaja muzykal'naja kul'tura XVIII veka v ee svjazjah s literaturoj, teatrom i bytom. Issledovanija i materialy: v 2 t. – M.: Muzgiz, 1952. – Т. 1. – 535 s.
8. Matjuhov I. G. Hudozhestvennoe prostranstvo «Arbatskogo Dvora» (Bulat Okudzhava i Viktor Kopyt'ko) // Matjuhov I. G. Dva ocherka o horovoj muzyke Viktora Kopyt'ko. – SPb., 2003. – S. 3–22.
9. Pozdneev A. V.rukopisnye pesenniki XVII–XVIII vekov (Iz istorii pesennoj sillabicheskoj poezii) / nauch. sovet. po fol'kloru. – Minsk: Nauka, 1996. – 448 s.
10. Skorabagataў V. V. Zajgrali spadchynnyja kuranty. – Minsk: Tjehnologija, 1998. – 154 s.
11. Findejzen N. Oчерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. – М.; Л.: Гос. izdatel'stvo Muzsektor, 1929. – Т. 2, вып. 6. – 376 с.
12. Findejzen N. Sborniki rossijskich pesen XVIII veka // Izvestija AN SSSR, Otd-nie rus.jaz. i slovesnosti: sb. nauch. tr. – L., 1926. – Т. 31. – S. 285–302.
13. Jezenshtejn S. M. Vertikal'nyj montazh // Izbrannye proizvedenija: v 6 t. – М., 1964. – Т. 2. – S. 189–268.