

Concerto, concertus, концерт: партесный концерт в контексте барочной терминологии

Одним из ведущих музыкальных жанров эпохи барокко является концерт в его вокальной и инструментальной разновидностях. Современное значение термина «концерт» (*concerto*) складывалось на протяжении трех веков. В XVI веке слово *concerto* (от глагола *concertare* – согласовывать) в Италии начинают применять к вокальной музыке. Оно появляется в текстах на итальянском языке и относится не к композиции, а к исполнению музыки. В XVII веке термин *concerto* в Италии и немецких землях стал обозначать музыкальный жанр. К концу столетия наряду с вокальными появились инструментальные концерты. Во Франции в это время словом *concert* называли инструментальную или вокально-инструментальную сюиту из театральной музыки. С началом столетия на первый план вышла этимологическая связь термина с латинским глаголом *concertare* – состязаться, спорить. В XVIII веке концерт как вокальный жанр сохраняется, главным образом, в Германии (большая часть кантат Баха в оригинале имеет обозначение *concerto*). Инструментальный концерт широко распространяется по Европе. Распространяется и новое значение слова «концерт» (вероятно, восходящее к французскому *concert*): собрание с целью послушать музыку. Значение, характерное для XVI века, давно устарело, характерное для XVII века – сохранилось до наших дней, но чаще всего сегодня слово «концерт» употребляется в позднейшем значении.

Русский духовный концерт родился во второй половине XVII века. На смену барочному (партесному) концерту в последней трети XVIII века пришел концерт классический. Можно предположить, что в данном случае слово «концерт» обозначает жанр вокальной музыки, восходит к латинскому глаголу *concertare* и впоследствии приобретает оттенок значения «музыки для слушания». Если в католических и протестантских странах вокальные концерты почти обязательно предполагали участие инструментов, русский концерт, за единичными исключениями [1, 18–19] этого не допускал.

Несмотря на вроде бы ясную ситуацию с происхождением и природой партесного концерта, в литературе трудно отыскать его ясно сформулированное определение. И.А. Гарднер дает фрагменты возможной дефиниции: «концерты – паралитургические произведения на богослужебные тексты или на тексты, выбранные из разных псалмов» [6, 72]. В другой главе он указывает, что концерт относится к запричастному пению и может исполняться после причастного стиха либо «в другое время, например, по окончании богослужения» [6, 177]. О.И. Левашева, Ю.В. Келдыш и А.И. Кандинский сообщают на страницах учебника: «Наивысшего развития стиль партесного многоголосия достиг в особом жанре торжественных праздничных композиций, называемых концертами. Партесные концерты были рассчитаны на исполнение большим по составу хором и отличались пышностью, эффектностью звучания» [15, 71–72]. Это определение не учитывает, как минимум, большой группы покаянных концертов.

В более поздней работе Ю.В. Келдыш (вероятно, под влиянием публикаций Н.А. Герасимовой-Персидской) исправил это несоответствие: «Высшим достижением русской музыки в конце XVII века явился партесный концерт – произведение крупного масштаба для хора а сарелла, состоящее из ряда связанных воедино контрастирующих эпизодов» [13, 265]. Единственным критерием жанра становится музыкальная форма. Поскольку не уточняется, как именно связаны эпизоды формы, под это определение подходят не только концерты, но также Службы, каноны, катавасии и другие жанры. Объявление концерта высшим достижением русской музыки, как и в предыдущей цитированной работе, остается голословным, поскольку сравнения с иными жанрами не проводится.

За определением следует описание: «Форма концерта основывалась на контрастировании разных типов изложения и групп голосов: из общей массы выделялись

небольшие ансамбли, противопоставляемые компактному аккордово-гармоническому складу, образующему плотную, массивную звучность... Но для того, чтобы контрасты были рельефно выражены и ясно воспринимались на слух, необходимы были большие хоровые составы, хотя само по себе количество голосов еще не является достаточным признаком для определения стилевых особенностей концерта. Мастерами партесного многоголосия создавались иногда произведения для восьми или двенадцати голосов в обычном аккордово-гармоническом складе хорального типа (см., например, двенадцатиголосную «Всенощную» Н. Калачникова)» [13, 265].

В этом фрагменте сфокусированы все возможные камни преткновения. Во-первых, в поле зрения исследователя не попали ни сотни дошедших до нас концертов на 3–6 голосов, ни короткие, совсем немасштабные сочинения продолжительностью до 60 тактов, коих также немало. Во-вторых, учтен только один из возможных типов фактуры, странным образом описанный как противопоставление «небольших ансамблей» «аккордово-гармоническому складу». В-третьих, к числу концертов причислена Всенощная, что заставляет усомниться: концерт в понимании автора – это жанр или стиль? Между тем, рукописи XVII–XVIII веков не дают поводов к расширительной трактовке термина.

Вероятно, результатом этой путаницы стало стремление в исследованиях, посвященных русским духовным концертам, избегать определений. Это прослеживается, в частности, в диссертациях, защищенных на протяжении почти четверти века, от кандидатской Г.Н. Виноградовой [5] до докторской И.П. Дабаевой [9]. Традиция была, наконец, нарушена А.В. Лебедевой-Емелиной, в чьей диссертации содержится развернутое определение концерта: «Напомним, духовный концерт – многочастный жанр (обычно из трех или четырех частей), сочиненный в контрастно-составной форме, где чередование частей подразумевает сопоставление темпов (“быстро – медленно – быстро” или “медленно – быстро – медленно”), тональностей, метра, часто и фактуры» [14, 110]. Определение относится к концерту эпохи классицизма, однако под него нетрудно подверстать, к примеру, церковные концерты Арканджело Корелли, написанные в эпоху барокко и к тому же для инструментов. Это говорит о том, что форма не может быть единственным критерием в определении жанра.

Очевидно, между барочным (партесным) концертом и классическим существует преемственность, которая должна отражаться в определениях. Из доступного на сегодня нотного материала следует, что в русской хоровой музыке не было плавной эволюции от барокко к классицизму, а была резкая смена модели. На сломе двух эпох в хоровой музыке поменялась не только нотация (с квадратной «киевской» на круглую «итальянскую»), но также стиль, форма, состав хора, ладовая основа. Неизменным осталось место концерта в богослужении. Однако обращение к работам по литургике почти не приносит результатов, поскольку концерта нет в богослужебном уставе (и в этом смысле он – паралитургический жанр). Концерт не упоминается ни в фундаментальном труде И.И. Дмитриевского, первое издание которого вышло в 1804 году, в пору расцвета жанра в его классическом варианте [11], ни в работах по литургике Н.Д. Успенского, составителя хрестоматии партесных концертов [17], ни даже в книге В.В. Протопопова «Музыка русской литургии» [16]. Лишь П.И. Виноградов в «Подробном объяснении литургии», написанном в форме разговора священника с духовным сыном, замечает: «Впрочем нужно тебе сказать, что иногда в причастном поются и другия песни, смотря по желанию поющих, или по скором пропетии причастна говорится поучение к стоящим в храме» [4, 158]. Тем не менее, тысячи сохранившихся концертов свидетельствуют о том, что «другие песни» пелись, образуя музыкальную кульминацию службы.

Основным источником аутентичной барочной терминологии для нас остается трактат Н. Дилецкого [10], к которому нужно подходить с некоторой осторожностью, поскольку он был написан в Вильно и отражает реалии польской музыкальной культуры. Жанра под названием «концерт» у Дилецкого нет (есть «мотет»). В трактате есть парные

понятия: «правило естественное» – «правило концертное». Под ними подразумеваются склад «нота против ноты» и имитационный склад. Специфическая терминология Дилецкого до сих пор провоцирует музыковедов, говоря о партесе, смешивать жанр концерта с концертным стилем.

Но верно ли, что наличие имитаций – неизменный признак концертного жанра? Существует целый ряд партесных концертов, в том числе многохорных, где имитационная техника в принципе не применяется (например, анонимный концерт Александру Невскому «Веселися, Ижерская земле» или концерт Герасима Завадовского «Молитву пролию», оба на двенадцать голосов).

Противопоставление ансамблевых эпизодов и аккордовых tutti также не является необходимым признаком жанра. Сочиненный еще в XVII веке анонимный концерт «Праздник радостен» обходится без этого противопоставления, поскольку написан в мотетной форме [2, 25–26]. Та же форма обнаружена Ириной Герасимовой в концертах на четыре голоса Яна Календы, старшего современника Дилецкого [7, 136–140].

«Концертность» и «контрастность» партесных концертов вообще не стоит преувеличивать. Если обратиться к партесным рукописям, в них, в отличие от рукописей периода классицизма, обнаружится сюрприз: в заголовках почти в равной мере и без всяких различий встречаются концерты/канцеры и конценты/канценты (чередование гласных допускалось орфографией того времени).

Термин *concentus* намного старше термина *concerto*. В Средние века он служил латинским эквивалентом греческого слова «гармония». Так называли свои сочинения Якоб Обрехт, Ханс-Лео Хаслер, Андреас Хакенбергер и многие другие композиторы. Слово *concentus* можно встретить в заглавиях сборников месс и песен, на титульных листах скрипичных сонат Иоганна Генриха Шмельцера и оркестровых сюит Йозефа Фукса. Оно является не жанровым обозначением, а скорее образным выражением. Синонимы «концентуса» – «концерт» в первоначальном значении этого термина, а также «симфония» в том смысле, какой на раннем этапе придавали этому слову оба Габриэли и Генрих Шютц: созвучие голосов и инструментов.

В Россию и концерт, и концент пришли в середине XVII века через Польшу, выступившей в роли культуры-посредницы. На протяжении XVI и первой половины XVII веков польская музыкальная культура интенсивно впитывала разнообразные влияния. Не менее ста итальянских музыкантов, среди которых были Джованни-Франческо Анерио, Марко Скакки, Джованни Валентини, Тарквинио Мерула и Лука Маренцио, работали при Краковском дворе. В свою очередь, польские музыканты Ян Брант, Шимон Берент, Войцех Демболенцкий, Анджей Нижанковский ездили в Италию [20, 652], а Миколай Зеленский не только учился в Риме, но и издал в Венеции два монументальных цикла – Оффертории и Коммунио на весь церковный год (1611). На заре эпохи барокко Польша превратилась в перекресток музыкальных путей: отсюда итальянцы попадали на службу в Швецию и Данию. Польско-немецкие связи также были прочны. Такие авторы духовных концертов, как Каспар Фёрстер и Бальтазар Эрбен у нас считаются композиторами северонемецкими [12], но с точки зрения польской историографии оба данцигских (гданьских) музыканта – композиторы польские. Тем более, что Фёрстер учился в Варшаве у Марко Скакки. Значительно меньшее значение имели (или вовсе отсутствовали) музыкальные связи с такими «неконцертными» странами, как Франция, Англия и Испания.

В польской музыкальной жизни в ранний период эпохи барокко присутствовали и мотеты, и духовные концерты, и мадригалы, и конценты. В частности, был известен сборник *Atonici concentus* («Гармонические созвучия») Клаудио Кокки (1626) [20, 378], который содержит сочинения для пяти голосов и basso continuo, в концертном стиле.

Камнем преткновения для историков остается разграничение в музыке XVII века мотета и концерта, что неоднократно констатирует Барбара Пшебышевска-Ярминьска [20, 385, 428]. Н.А. Герасимова-Персидская называет партесные сочинения менее чем на

восемь голосов мотетами [18], вероятно, опираясь на труд Михаэля Преториуса (см. ниже). Противоположную точку зрения ранее других высказал изобретатель сольного концерта Лодовико Виадана. В 1602 году он писал предисловии к сборнику «Сто церковных концертов для 1, 2, 3 и 4 голосов»: «Я замечал, что порою певцы, желая петь с органом в составе трех, двух или же одного голоса, вынуждены за неимением подходящих для их намерений концертов братья за одну, две или три партии из мотетов на пять, шесть, семь и даже восемь голосов... Кроме того, я особо позаботился о том, чтобы голоса не паузировали, если только того не требует характер и строение сочинения» [3, 339–340]; «нежный и деликатный характер этих концертов не выдерживает гула полного органа» [3, 341].

Иначе разделяет полифонические жанры Генрих Шютц. В его сборнике «Псалмы Давида с несколькими мотетами или концертами на 8 и более голосов» (1619) псалмами названы те сочинения, в которых положены на музыку все строки текста. Напротив, в немногочисленных мотетах и концертах использованы не все строки. Разница между двумя жанрами заключается в том, что мотеты начинаются имитационно, а концерты – *tutti* либо трехголосным ансамблем.

Наиболее тщательно проблему разграничения жанров рассмотрел Михаэль Преториус в вышедшем ровно 400 лет назад третьем томе труда *Syntagma musicum* («Устройство музыки») [19]. Том посвящен музыкальной терминологии на новых европейских языках, которая на границе двух эпох – Возрождения и барокко – интенсивно обновлялась.

Преториус начинает с современной ему системы жанров итальянской, французской, английской и немецкой музыки, представляя ее в виде схемы [19, 3].

(ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1)

В верхней части находятся серьезные жанры на духовные и светские тексты: концерты, мотеты и фобурдоны. Фобурдонами Преториус называет псалмы Вечерни, положенные на музыку в технике нота против ноты, хотя приводит и общеизвестное значение слова [19, 9–10]. Сложнее обстоит дело с дефинициями концерта и мотета: «В Италии сегодня большей частью мало печатают мадригалов, а вместо них прелестные вещи того же рода для 1, 2, 3, 4 голосов и органного баса, которые называют кончерто, концентус, мотет без всякого различия. Латинские композиции или мотеты на 5, 6, 7 и 8 голосов они обычно называют духовными песнопениями, духовными концентусами и мотетами. Нахожу, однако, что под словами концерт, песнопение, концентус, мотет они понимают любые духовные песнопения без различия. Стефано Нашимбени назвал Церковными концертами не только свои мессы и псалмы для 3 хоров и 12 голосов, но и для 9, 5 и меньшего числа голосов» [19, 4–5].

Далее Преториус рассуждает о происхождении слова *concerto* от латинского глагола «спорить» и приходит к выводу, что название «концерт» больше подходит многохорным сочинениям. Затем Преториус сопоставляет эти рассуждения с современной ему практикой, приводя списки десятков авторов мотетов и концертов, чьи сочинения были им изучены [19, 7–8]. Он констатирует, что согласия между музыкантами нет, и классифицировать сочинения бывает затруднительно: «Мало кто делает различие между мотетами в манере мотетов Орландо и концертами в мадригальной манере. Некоторым нравится делать такое различие: концерты для нескольких хоров должны быть без необыкновенных вариаций, и фуги там считаются совсем неподходящими; но мотеты должны быть развитыми и искусными и не более чем на 8 голосов. Но это не всегда можно обнаружить; например, в 1-й книге Священных симфоний Джованни Габриэли сочинения для 6, 7 и до 16 голосов, объединенных в 2, 3 и 4 хора, можно назвать мотетами, поскольку они в истинной манере мотетов Орландо (который в этом жанре должен нами почитаться за главного арбитра¹), но также и концертами, поскольку они для нескольких хоров, и вокальные партии в них концертируют» [19, 8–9].

В той части тома, которая посвящена ритму, Преториус устанавливает разделение четных размеров на «мадригальный» (C) и «мотетный» (C) [19, 48]. Мотетам подобает размер, указывающий на более быстрый темп, поскольку в них чаще используются крупные длительности, нежели мелкие. Ритмика мадригалов, напротив, предполагает менее скорый темп, что должно быть выражено тактовым размером. На схеме размеров ученый прибавляет к мадригалам концерты [19, 79].

(ИЛЛЮСТРАЦИЯ 2)

В своих сочинениях Михаэль Преториус следовал сформулированному им самим правилу: его мотеты предназначены для небольшого числа голосов, концерты – для двух или нескольких хоров. Но для его современников это правило отнюдь не было обязательным.

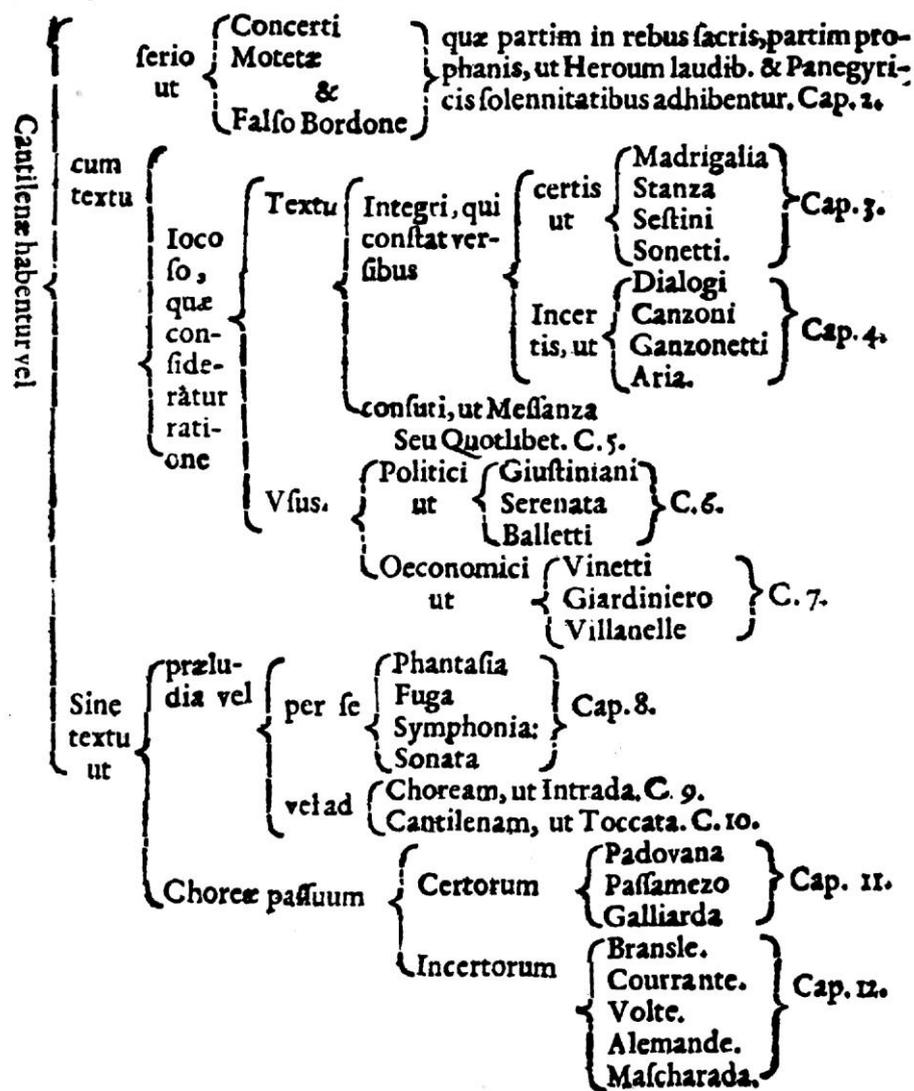
Почему в России в эпоху барокко сложился духовный концерт/концент, а не духовный мотет? Отсутствие документальных свидетельств позволяет лишь делать предположения. Преториус в первых главах третьего тома говорит о фобурдонах и мотетах, но дальше их почти не упоминает. Концерты же упоминаются повсеместно. Вероятно, этот новый, только нарождавшийся жанр вызывал на заре эпохи барокко куда больший интерес, нежели традиционный мотет, и слово «концерт» было «на слуху». Для русской музыки появление концерта было новацией, и естественно было предпочесть самое современное из жанровых обозначений. Слово оказалось удачным, прижилось, и вот уже четвертое столетие в России пишут духовные концерты.

Созвучное концерту слово «концент» (по свидетельству Преториуса, для многих музыкантов того времени – практически синоним первого) частью русских музыкантов могло употребляться без различия оттенков, но знатоков латыни могли привлекать и сам факт латинского происхождения термина, и его значение, подчеркивающее сущность партесного пения – «гармония».

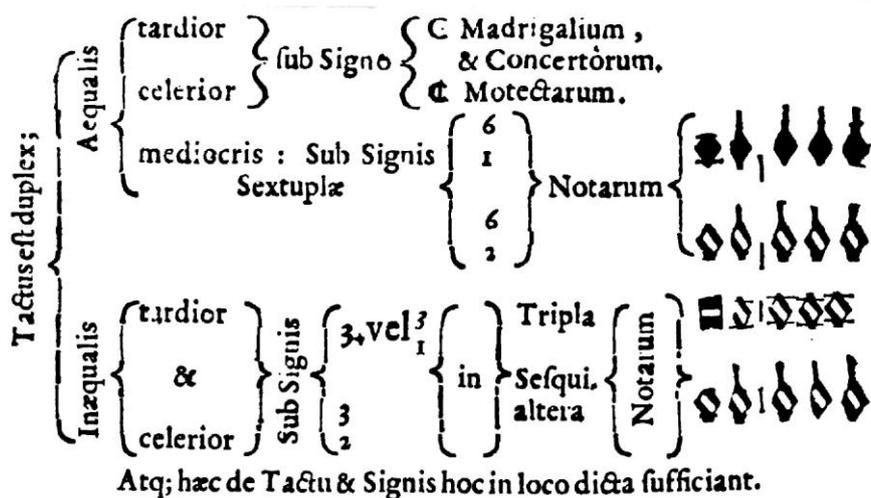
Определение русского духовного концерта должно, вероятно, исходить из слов Гарднера и звучать следующим образом: духовный концерт – многоголосное паралитургическое сочинение, предназначенное для пения после причастного стиха. Партесный концерт – одночастное сочинение в барочном стиле (синоним – концент), классический концерт – циклическое сочинение в классицистском стиле. Определение можно аналогичным образом распространить на раннеромантический духовный концерт (Алябьева и Верстовского), однако оно не охватывает сочинения, изначально предназначенные авторами для исполнения вне богослужения.

От барочных духовных концертов католических и протестантских стран русский концерт отличается не только отсутствием музыкальных инструментов. В Германии место концерта в богослужении было сходным [12, 26], однако широкое распространение имели так называемые хоральные концерты – обработки духовных песен [8, 45], аналогов чему в партесном концерте нет. Наиболее близкими жанрами для западного концерта были мотет, псалом и симфония (в старинном смысле). В системе жанров русского барокко ближе всего к концерту находятся, по-видимому, причастны и стихиры, написанные в партесном стиле. На Западе сольный вокальный концерт на протяжении XVII века переродился в сольную кантату. Кроме того, наряду с духовными быстро появились и светские вокальные концерты. С русским концертом таких превращений не происходило.

Илл. 1. Михаэль Преториус. Система музыкальных жанров.



Илл. 2. Михаэль Преториус. Система тактовых размеров.



ЛИТЕРАТУРА

1. Булычева А.В. Духовные сочинения Алябьева для «певческих и музыкантских хоров» // *Musicus*. 2013. № 4. С. 17–19.
2. Булычева А.В. Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов // *Opera musicologica*. 2018. № 1 (35). С. 8–33.
3. Виадана Л. Благоклонным читателям // *Барсова И.А.* Очерки по истории партитурной нотации. М.: МГК, 1997. С. 339–344.
4. Виноградов П.И. Подробное объяснение литургии, изд-е 2-е. М.: типография С. Орлова, 1867. 174 с.
5. Виноградова Г.Н. Стилиевые особенности партесной концертной композиции переходного периода: дисс... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. 290 с.
6. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви. Том II. История. М.: ПСТГИ, 2004. 528 с.
7. Герасимова И.В. Ян Календа: партесное письмо композитора середины XVII века // *Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования*. Вып. 1. М.: ГИИ, 2016. С. 131–144.
8. Гирфанова М.Е. Хоральные концерты Самуэля Шейдта и пути развития жанра вокального духовного концерта в Германии в первой половине XVII века // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2014. № 5–2 (43). С. 44–49.
9. Дабаева И.П. Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века. Дисс. доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория, 2017. 410 с.
10. Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.
11. Дмитриевский И.И. Изъяснение Божественной Литургии, историческое, догматическое и таинственное. М.: Правило веры, 2017. 640 с.
12. Жданов В.А. Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века. Дисс... кандидата искусствоведения. М.: Московская консерватория, 2014. 474 с.
13. Келдыш Ю.В. История русской музыки. Том 1. М.: Музыка, 1983. 384 с.
14. Лебедева-Емелина А.В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление. Дисс... доктора искусствоведения. М.: ГИИ, 2018. 502 с.
15. Левашева О.И., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И. История русской музыки. Том 1. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1980. 624 с.
16. Протопопов Вл. Музыка русской литургии. Проблемы цикличности. М.: Композитор, 1999. 200 с.
17. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков. Хрестоматия / Сост. Н.Д. Успенский Л.: Музыка, 1976. 240 с.
18. Украинские партесные мотеты начала XVIII века: из Югославских собраний / Ред.-сост. Н.А. Герасимова-Персидская. Киев: Музична Україна, 1991. 453 с.
19. Praetorius M. *Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici*. Wolfenbüttel, 1619. 260 p. Перевод на английский язык: Lampl H. *A Translation of Syntagma musicus III by Michael Praetorius*. University of Southern California: Anna Arbor, 1957. 458 p.
20. Przybyszewska-Jarmińska B. *Historia muzyki polskiej*. Том III. Część 1. Barok 1595 – 1696. 873 s. (электронное издание). Адрес в интернете: <https://www.ibuk.pl/fiszka/107316/historia-muzyki-polskiej-tom-iii-cz-1-barok-15951696.html>
Дата обращения: 21.10.2018.

REFERENCES

1. *Bulycheva A.V.* Duhovnye sochinenia Alyabieva dlya “pevcheskih I muzykantskih horov” [Alyabiev’s sacred music for choir and wind instruments] // *Musicus*. 2013. № 4. P. 17–19.
2. *Bulycheva A.V.* Sverhmnogogolosie v muzyke russkogo barokko: dva horovyh kontserta na 48 golosov [Hyperpolyphony music of Russian baroque: two choral concertos *a 48*] // *Opera musicologica*. 2018. № 1 (35). P. 8–33.
3. *Viadana L.* Blagosklonnym chitatelyam [For Benevolent Readers] // *Barsova I.A.* Ocherki po istorii partiturnoy notatsii [Essays on Score Notation History]. M.: MGK, 1997. P. 339–344.
4. *Vinogradov P.I.* Podrobnoe ob’asnenie liturgii [Detailed Explanation of the Liturgy], 2nd ed. M.: S. Orlov Typography, 1867. 174 p.
5. *Vinogradova G.N.* Stilevye osobennosti partesnoy kompozitsii perehodnogo perioda [Stylistic features of partes composition of the period of transmissivity]: diss... phd. M.: RAM im. Gnssinyh, 1994. 290 p.
6. *Gardner I.A.* Bogoslujebnoe penie russkoy pravoslavnoy tserkvi [Liturgical Music of Russian Orthodox Church]. Vol. II. History. M.: PSTGI, 2004. 528 p.
7. *Gerasimova I.V.* Jan Kalenda: partesnoe pismo kompozitora sere diny XVII veka [partes compositions by the XVIIth century composer] // *Russkoe muzykalnoe barokko* [Russian Baroque Music]. Iss. 1. M.: GII, 2016. P. 131–144.
8. *Girfanova M.E.* Horalnye kontserty Samuela Sheyda i puti razvitiya Хоральные жанра духовного вокального контсера в Германии в первой половине XVII вeka [Choral concerti by Samuel Scheidt and evolution of German sacred concerto during the first half of XVIIth century] // *Istori4eskie, filosofskie, politi4eskie i uridi4eskie nauki, kulturologia i iskusstvovedenie* [History, Philosophy, Politics, Jurisprudence, Culturologia, Art Science] 2014. № 5–2 (43). P. 44–49.
9. *Dabaeva I.P.* Russky duhovny concert s ote4estvennoy culture XIX – na4ala XX veka [Russian sacred concerto in Russian culture of XIX – early XXth century]. Diss... phd. Rostov-na-Donu: Rostovskaya conservatory, 2017. 410 p.
10. *Diletzky N.* Idea grammatiki musikiyskoy [A Musical Grammar] / Ed. By Vl. Protopopov. M.: Muzyka, 1979. 640 p.
11. *Dmitrevsky I.I.* Iz’asnenie bozhestvennoy liturgii [Explanation of Divine Liturgy]. M.: Pravilo very, 2017. 640 p.
12. *Zhdanov V.A.* Duhovny kontsert v tvor4estve severonemetskih kompozitorov vtoroy poloviny XVII veka [Sacred concerti by composers of North Germany of the second half of the XVIIth century]. Diss... phd. M.: Moscow conservatory, 2014. 474 p.
13. *Keldysh Y.V.* Istoria russkoy muzyki [Russian music history]. Vol. 1. M.: Muzyka, 1983. 384 p.
14. *Lebedeva-Emelina A.V.* Russkoe horovoe iskusstvo vtoroy poloviny XVIII – na4ala XIX veka kak tselostnoe hudojestvennoe javlenie [Russian choir music of the second half of XVIII – the beginning of XIXth century as a whole art phenomenon] Diss... phd. M.: GII. 2018. 502 p.
15. *Levasheva O.I., Keldysh Y.V., Kandinsky A.I.* Istoria russkoy muzyki [Russian music history]. 3rd ed. Vol. 1. M.: Muzyka, 1980. 624 p.
16. *Protopopov Vl.* Muzyka russkoy liturgii. Problemy tsiklichnosti [Music of Russian Liturgy. Problems of cycles]. M.: Kompozitor, 1999. 200 p.
17. Russky horovoy kontsert kontsa XVII – pervoy poloviny XVIII vekov [Russian choir concerto of the end of XVII – first half of XVIII vekov] / Ed. N.D. Uspensky. M.: Muzyka, 1976. 240 p.
18. Ukrainskie partesnye motety nachala XVIII veka: iz Jugoslavskih sobraniy [Ukrainian partes motets of the early XVIIIth century: from Yugoslavia collections] / Ed. N.A. Gerasimova-Persidskaya. Kiev: Muzichna Ukraina, 1991. 453 p.

19. Praetorius M. *Syntagmatis musici tomus tertius: Termini musici*. Wolfenbüttel, 1619. 260 p. English translation: Lampl H. *A Translation of Syntagma musicus III by Michael Praetorius*. University of Southern California: Anna Arbor, 1957. 458 p.

20. Przybyszewska-Jarmińska B. *Historia muzyki polskiej*. Tom III. Część 1. Barok 1595 – 1696. 873 s. (e-book). Link: <https://www.ibuk.pl/fiszka/107316/historia-muzyki-polskiej-tom-iii-cz-1-barok-15951696.html> Date of appeal: 21.10.2018.

Summary

The author examines existing definitions of the partes concerto (and Russian sacred concerto as a whole) and analyses some shortcomings. The concerto is compared with the other musical genres of early baroque period, such as motet, psalm and sinfonia. The coexistence in Russian partes manuscripts of both *concert* and *concent* is discovered. The possible path of penetration to Russia of the Latin word *concentus* is considered.

The methods of terminology science such as functional and historical analysis of terminology are in use.

For the first time, the system of definitions for Russian partes, classical and early romantic sacred concerto is established.

Key words: sacred music, sacred concerto, concentus, partes concerto, motet, terminology, baroque, Michael Praetorius

Булычева Анна Валентиновна (Bulycheva Anna Valentinovna) канд., иск., доцент кафедр истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

¹ Слова в скобках написаны Преториусом по-латыни.