

На правах рукописи

ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА Антонина Викторовна

**РУССКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА
КАК ЦЕЛОСТНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЯВЛЕНИЕ**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения



Москва — 2018

Работа выполнена на Секторе истории музыки Отдела исполнительских искусств Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры РФ

Официальные оппоненты:

ОГАРКОВА Наталья Алексеевна,
доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств, г. Санкт-Петербург;

АРТЁМОВА Евгения Георгиевна,
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет», г. Москва;

БОЧАРОВ Юрий Семёнович,
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», г. Москва.

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства имени В. С. Попова», г. Москва.

Защита состоится 16 марта 2018 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «___» _____ 2018 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения



О. В. Собакина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования определена необходимостью представить русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное явление, показать, что духовные и светские сочинения того времени сформировали две стороны одного процесса и вместе подготовили взлет национальной композиторской школы, осуществившийся спустя полвека.

Хоровое искусство означенного периода является одной из важнейших страниц в истории отечественной музыкальной культуры. Песнопения композиторов до сих пор востребованы в православной церкви, духовные и светские хоры по-прежнему звучат в концертных залах, изучаются в учебной практике. Данная работа посвящена созданию целостной и детализированной панорамы хорового искусства той эпохи.

Несмотря на значимость данного этапа, многое в хоровой культуре того времени по-прежнему не известно. Значительная часть духовных песнопений утрачена, светские хоры, кантаты, оратории сохранились в единичных образцах, биографии основных творцов музыки полны неизвестных страниц. Вместе с тем интерес к нашему музыкальному прошлому постоянно растет, причем как в России, так и на Западе.

Заявленная в заглавии целостность, с одной стороны, является понятием, не требующим комментирования, с другой стороны, она акцентирует внимание на художественной стороне исследуемого феномена. Именно во второй половине XVIII — начале XIX века русское хоровое искусство достигло подлинно классического уровня, сравнимого с уровнем лучших европейских образцов: сочинения Бортнянского и ныне сравнивают с опусами Моцарта, песнопения Березовского — с хоровой музыкой Мысливечка, дегтяревскую ораторию — с гайдновскими творениями. Именно по хоровым сочинениям можно судить об уровне музыкального искусства в России в предшествовавшей Глинке эпохе.

По словам Г. Ю. Стернина, «целостность может явить себя не как сумма постепенно возникавших художественных открытий, но как заданная духовными потенциями отечества и выстроенная по своим онтологическим принципам национальная картина мира»¹. В диссертации предпринята попытка представить музыкальный лик России как некую историческую целостность на примере хорового искусства.

Временной период исследования — с момента воцарения Екатерины II до кончины Александра I, то есть с 1762 по 1825 год — укладывается в рамки эпохи классицизма в России, что вполне согласуется с датировкой классического периода в Европе (1750-е — 1820-е годы)².

¹Стернин Г. Ю. Русское искусство XIX века. Целостность и процесс // XIX век: Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М.: Пинакотека, 2002. С. 13.

²Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. С. 5.

Русское хоровое искусство в настоящем исследовании рассматривается как совокупность духовной и светской музыки. В каждой главе большое внимание уделено проблеме реконструкции и атрибуции хоровых сочинений.

Степень разработанности темы. Изучение *духовной музыки* эпохи классицизма началось давно — уже в трудах второй половины XVIII и начала XIX века были отмечены яркие песнопения их современников (у Я. Штелина, В. Манфредини, Н. Д. Горчакова, В. Стаффорда, митрополита Евгения (Болховитинова) и др.). Духовная музыка этого периода занимала важное место в курсах истории церковного пения — Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, С. В. Смоленского, А. В. Преображенского, Д. В. Аллеманова, А. В. Никольского, позднее И. А. Гарднера. Неприятие эстетики периода, стремление аттестовать его как время отхода от устоев православного искусства, как внедрение в русскую церковь чуждых европейских моделей, не свойственных многовековой отечественной традиции, сохраняется подчас и поныне (примеры приводятся в I главе диссертации).

После войны 1941–1945 годов в центре внимания ученых оказался жанр *хорового концерта*. Художественные достоинства его раскрываются в трудах С. С. Скребкова, Н. Д. Успенского, В. В. Протопопова, Ю. В. Келдыша, позднее Т. Ф. Владышевской, Н. А. Герасимовой-Персидской, Н. Ю. Плотниковой, И. П. Дабаевой.

Интерес к хоровому концерту способствовал появлению большого числа публикаций разной жанровой направленности: это курс истории отечественной полифонии В. В. Протопопова, многочисленные монографии о творчестве композиторов, писавших хоровую музыку (книги В. Н. Иванова, М. Г. Рыцаревой, Л. А. Федоровской, Ю. С. Горяйнова, А. М. Соколовой), диссертационные исследования (Е. М. Левашева, А. В. Полехина, Е. Ю. Антоненко, Е. Г. Артемовой и др.). Проблематику хорового творчества дополнили биографические очерки о композиторах той эпохи в десятитомной истории русской музыки (в 3-м томе издания глава о хоровой культуре екатерининского периода принадлежит автору диссертации)³.

Научная литература о *музыкально-литургических циклах* эпохи классицизма менее обширна. Одной из первых к теме обратилась Н. И. Тетерина. Ее труд «Музыкально-литургический цикл в России: основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова» (Горький, 1986), в силу малой доступности дипломных работ, хранящихся в библиотеках учебных заведений, остался неизвестным специалистам. В 1990-е годы, после отхода науки от марксистско-ленинской идеологии, были изданы труды, созданные задолго до их возможной публикации: музыке православных служб посвящены две последние книги В. В. Протопопова, жанрам православного певческого искусства — нотографический указатель Е. М. Левашева. Значительным исследованием последних лет стала работа А. Б. Ковалева «Литургии в

³ *Лебедева А. В.* Хоровая культура второй половины XVIII века // История русской музыки в десяти томах. Коллективная монография (авт.: Келдыш Ю. В., Левашева О. Е., Левашев Е. М. и др.). Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 111–131.

творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла» (2004).

Автором диссертации совместно с К. В. Постернаком и Е. Ю. Антоненко подготовлена к изданию монография «Музыка православной литургии эпохи классицизма» (2016), в ней представлены нотные тексты восьми литургических циклов, издание снабжено научными статьями и комментариями. Многое найденное в процессе исследования легло в основу настоящей диссертации.

Светская хоровая музыка екатерининско-александровского времени впервые предстала как самоценное явление в «Очерках по истории музыки в России» Н. Ф. Финдейзена (1928). Важным изданием послевоенного времени стали «Очерки по истории русской музыки. 1790–1825» под редакцией М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша, где охарактеризованы кантаты, оратории Сарти и Дегтярева, хоровые полонезы Козловского, торжественные хоровые песни Бортнянского и Кашина (очерки Э. Э. Язовицкой, П. В. Грачева, Р. И. Зарицкой). Масштабный труд о музыкальной культуре XVIII века принадлежит Т. Н. Ливановой: собран свод уникальных материалов из периодики того времени, литературного наследия писателей, драматургов, философов, эпистолярного наследия и мемуаристики. В трех выпусках хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах», подготовленных С. Л. Гинзбургом, опубликована малоизвестная музыка В. Ф. Трутовского, Д. А. Зорина, П. А. Скокова, В. А. Пашкевича, М. М. Соколовского, Е. И. Фомина, Дж. Сарти, дающая представление о ряде хоровых жанров.

В 1970-е годы по инициативе Государственного института искусствознания началось издание «Памятников русского музыкального искусства» (1972–1997, было выпущено 12 томов). Ценные материалы о хоровых сценах в русском оперном театре содержат тома, подготовленные Ю. В. Келдышем и И. М. Ветлицыной (опера «Ямщики на подставе» Фомина), Е. М. Левашевым (оперы Пашкевича «Скупой» и «Санкт-Петербургский гостиный двор»), А. С. Розановым («Сокол» Бортнянского), И. А. Сосновцевой («Мельник» Соколовского), Ю. А. Фортунатовым (о хоровом наследии Козловского), О. Е. Левашевой (о ранней вокальной лирике и хоровых обработках песен).

В преддверии празднования 300-летия Санкт-Петербурга вышел в свет энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург. XVIII век», созданный учеными из Российского института истории искусств под ред. А. Л. Порфирьевой (издается с 1999 года по настоящее время). Этот проект является наиболее полной научной базой, освещающей все стороны музыкальной культуры XVIII века (начиная с царствования Петра I до Павла I). Архивные находки обогатили музыковедение новой фактологией, неизвестными документами и текстовыми источниками. Музыкальная культура XVIII столетия предстала как самодостаточный целостный феномен, а не как предтеча музыкального искусства XIX века.

В последние годы появились труды, рассматривающие светскую музыку в контексте церемониальной и повседневной жизни русского двора.

В исследованиях Н. А. Огарковой хоровое искусство XVIII–XIX веков впервые показано как неизменный компонент праздничной и развлекательной культуры, как главный музыкальный репрезентант власти короны.

Огромный пласт источников, документальной и научной литературы, на который мы опирались в исследовании, удобно разделить на тематические блоки.

Текстовые источники:

- Церемониальные документы (в т. ч. Камер-фурьерские церемониальные журналы);
- Материалы периодической печати («Московские» и «Санкт-Петербургские ведомости», «Санкт-Петербургский вестник», «Северная пчела» и пр.);
- Либретто опер и кантат, собрания сочинений поэтов второй половины XVIII — начала XIX века (Гв. д'Орбейли, Л. Лаццарони, Дж. Б. Локателли, П. Метастазиио, Ф. Моретти, М. А. Реторини, труды К. Н. Батюшкова, И. Ф. Богдановича, Ф. Н. Глинки, Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, В. В. Капниста, П. М. Карабанова, Н. М. Карамзина, И. А. Крылова, Н. А. Львова, В. И. Майкова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого, Н. П. Николева, А. И. Перепечина, М. И. Попова, А. Н. Радищева, Д. И. Хвостова, М. М. Хераскова, П. И. Шаликова);
- Трактаты по «певческому искусству», первые истории музыки и словари (Б. Азиоли, Г. Гесса-де-Кальве, Н. Д. Горчакова, В. Манфредини, В. К. Стаффорда, митрополита Евгения (Болховитинова), Ф.-Ж. Фетиса);
- Мемуарное и эпистолярное наследие русских очевидцев-современников (А. Т. Болотова, А. Я. Булгакова, Ф. В. Булгарина, Ф. Ф. Вигеля, А. Г. Вилламова, И. А. Второва, М. А. Гарновского, В. Н. Головиной, Н. А. Демидова, Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, Г. И. Добрынина, И. М. Долгорукова, С. П. Жихарева, В. А. Жуковского, В. И. Зиновьева, Екатерины II, Т. П. Кирьяка, Е. Ф. Комаровского, Г. Я. Ломакина, Г. А. Потемкина, С. А. Порошина, А. И. Тургенева, П. И. Турчанинова, И. И. Шувалова и др.);
- Мемуары и эпистолярный более молодого поколения (Ю. К. Арнольда, В. И. Аскоченского, М. Д. Бутурлина, С. Н. Глинки, Д. Ф. Кобеко, А. Ф. Львова, А. В. Никитенко, М. С. Николевой, В. Г. Орлова-Давыдова, Д. И. Рунича, А. О. Смирновой-Россет);
- Дневники и воспоминания иностранцев о России (Ф. В. Берхгольца, Ч. Бёрни, Ш. Массона, Фр. де Миранды, принца К. Г. Нассау, Ф.-Л. Сегюра, М. Форсия де Пилеса, Я. фон Штелина).

Научно-исследовательская и художественная литература:

- Истории русской церковной музыки (Д. В. Аллеманова, В. И. Аскоченского, И. А. Гарднера, А. Б. Ковалева, М. Ф. Коневского, В. И. Мартынова, В. М. Металлова, А. В. Преображенского, Д. В. Разумовского, С. В. Смоленского, Н. Д. Тальберга);
- Труды по истории отечественной светской музыки (М. М. Иванова, П. Д. Перепелицына, А. С. Размадзе, М. В. Иванова-Борецкого, Б. В. Асафьева,

В. А. Васиной-Гроссман, А. А. Гозенпуда, Ю. В. Келдыша, Л. В. Кириллиной, Т. Н. Ливановой, А.-Р. Моозера, В. В. Протопопова, О. Е. Левашевой, А. С. Розанова, Е. М. Левашева, М. Г. Рыщаревой, Л. А. Федоровской, В. Н. Иванова, Н. Ю. Плотниковой, М. П. Рахмановой, А. М. Соколовой, Р. Тарускина, С. Я. Фильштейн и др.);

- Исследования по проблемам хоровой культуры (в т. ч. Е. Г. Артемовой, А. С. Белоненко, Н. А. Герасимовой-Персидской, Т. В. Гусарчук, А. И. Ершова, П. С. Ефименко, В. Н. Иванова, Л. В. Ивченко, В. П. Ильина, С. А. Казачкова, В. С. Кука, А. В. Кутасевича, Д. Л. Локшина, К. В. Майбуровой, Е. Л. Махновца, В. И. Музалевского, Т. М. Некрасовой, К. Ф. Никольской-Береговской, В. Г. Петрушевского, М. С. Юрченко, О. А. Шумилиной);

- Литература о коллективах, связанных с развитием певческого дела в России (Придворной капелле, Академии художеств, Шляхетном сухопутном корпусе, Смольном институте благородных девиц, Московской и Киевской духовных академиях, Московском университете и др.);

- Источниковедческие и текстологические исследования (Б. Л. Вольмана, Г. В. Копытовой, Г. М. Малининой, И. Ф. Петровской, Ф. Э. Пуртова, Л. Г. Руденко, Н. А. Рыжковой и др.);

- Историко-филологическая и искусствоведческая литература (Д. Д. Благого, А. Г. Брикнера, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Б. М. Гаспарова, А. Л. Зорина, Ю. М. Лотмана, М. И. Пыляева, А. И. Рейтблата, С. Себаг-Монтефиоре, Л. М. Стариковой и др.);

- Художественная литература, связанная с тематикой диссертации (произведения А. С. Пушкина, Н. С. Кукольника, Н. С. Лескова, В. Н. Жаковой, М. С. Шагинян).

Объектом исследования является русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века.

Предмет исследования — бытование хоровой музыки в церковной и светской традиции.

Материал исследования: обширный круг опубликованных, а также впервые обнаруженных и реконструированных духовных и светских хоровых сочинений эпохи классицизма в России.

В области духовной музыки внимание было приковано как к авторским песнопениям, так и анонимным, к жанрам православного певческого искусства и жанрам католического (мессы, реквиемы, «Страсти», *Te Deum*) и протестантского богослужений («Немецкая обедня», псалом «*Unser Vater*»).

В светской хоровой музыке рассматривались театрализованные жанры с участием хора (от аллегорических прологов до сценических кантат, драматических серенад), хоровые патриотические песни, марши с хором, бально-танцевальная музыка с хорами, застольные песни.

На примере хоровой музыки второй половины XVIII — начала XIX века хорошо заметна художественная неравнозначность ее составляющих сторон: если отдельные образцы духовной музыки достигли больших художественных высот, то светские хоровые композиции остались все же принадлежностью той

далекой эпохи, лишь редкие опусы приобрели непреходящую эстетическую ценность.

Источниковедческая база диссертации включает рукописные и печатные материалы XVIII — начала XIX века (нотные и текстовые) из архивов, музеев, библиотек и коллекций Москвы и Петербурга (БАН ОР, ВМОМК, ГИМ ОР, МГК НБ, РГАЛИ, РГБ ОР, РГИА, РГАДА, РИИИ КР, РНБ, СПБГК ОР, ЦГИА Москвы, ЦГИА Санкт-Петербурга), Киева (НБУВ ОР, ЦГАМЛИ, ЦГИА Киева), проводилась работа в архивах и частных фондах Венеции (консерватория им. Б. Марчелло, научный фонд У. и О. Леви). Большинство архивных материалов впервые собрано, классифицировано и введено в научный обиход автором диссертации.

Цель работы: представить панораму хорового наследия, выявить специфику хорового искусства данного этапа.

Задачи исследования:

- уточнение периодизации развития хорового искусства;
- выявление специфики данного этапа,
- характеристика этапов эволюции жанров классицистского духовного концерта и музыкально-литургического цикла в России,
- анализ музыкальных особенностей восьми музыкально-литургических циклов, хоровых концертов эпохи на примере творчества Березовского, Бортнянского, Дегтярева,
- описание типологических черт торжеств и массовых зрелищ во второй половине XVIII — начале XIX века,
- выявление роли хоровых жанров в музыкальном оформлении празднеств,
- анализ типологического сходства музыкального оформления празднеств во времена Екатерины II, Павла I и Александра I,
- проблемы биографики избранного периода: соотношение фактологии, гипотез и домыслов на примере биографий Березовского и Бортнянского (материалы представлены в Документальном приложении к диссертации).

Методология исследования. Диссертацию отличает междисциплинарный характер, работа велась с помощью различных научных методов. Среди основных — *теоретический анализ нотного текста* (с позиций Б. В. Асафьева, С. С. Скребкова, Н. С. Гуляницкой, В. Н. Холоповой, Н. В. Заболотной, В. В. Протопопова), *источниковедческий анализ* (И. Ф. Петровская, А. Л. Порфирьева, Г. М. Малинина и др.). Использовался *метод литературного исследования документов и материалов* (Д. Д. Благой, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Б. М. Гаспаров, А. И. Рейтблат), *принцип сочетания «диахронного» и «синхронного» подходов к материалу* (Д. В. Тимофеев).

Применялся *исторический метод* создания панорамы в аспекте максимального приближения к деталям и приметам эпохи (Н. М. Карамзин, В. О. Ключевский, А. И. Вейдемейер, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. Ф. Финдейзен, Т. Н. Ливанова, Ю. В. Келдыш). *Метод исторической ретроспективы* оказался весьма важным при описании торжеств, церемоний,

празднеств екатерининской-павловской-александровской эпохи (А. И. Мазаев, Е. В. Дуков, Н. В. Сиповская, Н. И. Шматова, Н. А. Огаркова). Активно использовался *метод реконструкции неизвестной музыки* (Б. В. Доброхотов, Е. М. Левашев, Н. Ю. Плотникова, Т. В. Гусарчук, Л. В. Ивченко, А. О. Висков, О. А. Шумилина и др.) и *метод атрибуции* безымянных песнопений (Е. М. Левашев, Н. Ю. Плотникова, М. Г. Рыцарева, А. В. Кутасевич, М. В. Степаненко, М. С. Юрченко).

При характеристике положения хорового искусства в ряду остальных искусств и художеств в России применялись распространенные у современных историков, литературоведов, социологов, искусствоведов *социологический метод* (Х. Грасгоф, А. Л. Зорин, Б. З. Докторов, А. И. Рейтблат), *контекстуальный и интертекстуальный подход* (например, при анализе оценок русской хоровой культуры иностранцами), *метод сравнительного анализа* (например, при сопоставлении жанров русского и европейского искусства — Н. Д. Успенский, В. А. Гуревич, Е. Ю. Антоненко, П. В. Луцкер, И. П. Сусидко, Ю. С. Бочаров, Л. В. Кириллина и др.).

При работе с нотными манускриптами и архивными материалами пользовались *методом текстологического анализа* (Ю. В. Келдыш, Н. А. Герасимова-Персидская, Е. М. Левашев, М. С. Шагинян). Обращались также к *методам статистики*, когда требовалось учесть сведения из каталогов, описей и коллекций (современные нотные и репертуарные своды Т. В. Гусарчук, Е. М. Левашева, Н. А. Рыжковой, Г. М. Малининой, Н. А. Огарковой, Л. Г. Руденко, Л. В. Ивченко). В целом, при воссоздании картины хоровой музыки второй половины XVIII — первой трети XIX века важными оказывались все методики, принятые в исторических науках и в искусствознании.

Научная новизна. За 30 лет архивной, исследовательской, текстологическо-реконструкторской работы нами было опубликовано несколько нотных сборников академического типа (с научными статьями и комментариями), написан ряд работ о неизвестных хоровых произведениях.

В области духовной музыки эпохи классицизма были найдены, восстановлены, атрибутированы и реконструированы по ряду неизвестных ранее манускриптов (ссылки на издания см. в конце автореферата):

— восемь музыкально-литургических циклов (по две обедни Бортнянского и Веделя, по одной Березовского, Пашкевича, Дегтярева, Давыдова),

— «Немецкая обедня» Бортнянского,

— десять хоровых концертов для хора а cappella Бортнянского,

— восемь хоровых концертов для хора а cappella Дегтярева,

— многолетие и причастный стих «Хвалите Господа с небес» Березовского,

— духовный концерт для двойного хора «На божественной стражи» Л. С. Гурилева (единственный, уцелевший в его творчестве).

В области светской хоровой музыки:

— кантата для двойного хора с оркестром Бортнянского «Тебе Бога хвалим»,

— кантата на закладку Кремлевского дворца (предположительно атрибутирована как сочинение И. Керцелли),

— застольная хоровая песнь на стихи Г. Р. Державина, предположительно с музыкой В. Ф. Трутовского,

— хор-марш «Славнейшая Армида» из оперы «Ринальдо» П. А. Скокова.

Сделана републикация партитуры хоровой песни-пляски «На берегу у ставка» О. А. Козловского по изданию 1794 года.

Введение в научную практику забытой или утерянной музыки — первейшая задача исторического музыковедения, так как именно музыкальное сочинение является базой, по которой можно судить об эпохе, о развитии исторического процесса, изучать стилистику творчества. Работа по восстановлению нотных текстов чаще всего опиралась на составленные и опубликованные нами каталоги и хронографы, среди них:

— «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825)»⁴,

— «Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков»⁵,

— «Хоровые сцены в русском музыкальном театре второй половины XVIII века»⁶,

— «Художественная жизнь первой трети XIX столетия»⁷.

В целом, русское хоровое искусство представлено в совокупности церковной и светской музыки, хоровые жанры рассмотрены в аспекте бытования в церковно-певческой и церемониальной культуры. Духовная музыка описывается в единстве с богослужебным действием, светская — в единстве со светскими праздниками и торжествами.

Теоретическая значимость исследования. Впервые в истории духовной музыки эпохи классицизма анализируются восемь музыкально-литургических циклов, освещается проблематика реконструкции неизвестных концертов Бортнянского, Дегтярева, вводятся в научный обиход неизвестные песнопения Березовского, анализируются принципы музыкально-риторического прочтения

⁴ Лебедева-Емелина, А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.

⁵ Лебедева-Емелина, А. В. Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков. Каталог // Лебедева-Емелина, А. В. Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор, 2009. С. 168–231.

⁶ Лебедева-Емелина, А. В. Хоровые сцены в русском музыкальном театре второй половины XVIII века. Каталог // Лебедева-Емелина, А. В. Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания. 1993. Т. 3. — 86 с.

⁷ Лебедева-Емелина, А. В. Художественная жизнь первой трети XIX столетия Хронограф // История русского искусства. Т. XIV. Искусство первой трети XIX века. Коллективная монография. М.: Северный паломник, 2010. С. 766—837.

хоровых произведений. Духовная музыка классицизма характеризуется как необходимый этап на пути общей европеизации русского искусства. На материале западных музыкальных коллекций прослеживается родовая связь православного духовного концерта с хоровыми жанрами западноевропейского хорового искусства.

Описание ряда манускриптов конца XVIII — начала XIX веков, содержащих церковные песнопения (с характеристикой типов нотного письма, бумаги, певческих записей и помет), также сделано в музыковедении впервые. Дана перспектива дальнейшего восстановления забытых сочинений как духовной, так и светской музыки.

Проведена реконструкция музыкальной / хоровой составляющей в художественном оформлении придворных торжеств: описаны важнейшие празднества того времени, дана характеристика звучавшей на них музыки. Среди них маскарад «Торжествующая Минерва» (1763), петербургские и московские празднества по случаю заключения мира с Турцией (1775), церемония закладки Кремлевского дворца по замыслу В. И. Баженова в Москве (1773), потемкинский бал в Таврическом дворце (1791). Показаны пути претворения политических идей Екатерины II и Г. А. Потемкина в образцах искусства и художеств того времени (на примере оперного действия «Начальное управление Олега»). Впервые в музыковедении рассматривается полугодовая поездка Екатерины II в Крым и Новороссию (1787), выдвигается ряд гипотез о звучавшей на празднествах хоровой музыке. Прослежена родовая связь церемониальной культуры екатерининского времени с празднествами при Павле I и Александре I.

Два хронографа жизни и творчества двух крупнейших композиторов эпохи — М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского — составлены также впервые. Все это позволило описать хоровую музыку и — шире — хоровое искусство эпохи классицизма многогранно и разносторонне, как целостный художественный феномен.

Практическое значение. Материалы диссертации могут быть использованы для дальнейших научных исследований по истории церковной музыки, хоровой культуры екатерининского времени, при современных реконструкциях исторических событий, при постановке фильмов, в исторических программах радиопередач, в учебных курсах истории музыки, в издательской деятельности, в богослужебной практике. Описание навыков восстановления хоровых партитур может принести пользу хоровым дирижерам, исполнителям и исследователям. Многолетнее и успешное бытование в концертной практике возрожденных нами хоровых сочинений также свидетельствует о практической значимости данной работы.

На защиту выносятся следующие положения:

— Русская духовная музыка эпохи классицизма представляет собой целостное художественное явление, где духовная и светская стороны неразрывно связаны между собой по стилистике, композиционным принципам и формам бытования.

— Классицистский этап является необходимым и неизбежным периодом для европеизации музыкального искусства, усвоения отечественными музыкантами принятых в ту эпоху норм композиции.

— Русский хоровой концерт екатерининского времени опирается на композиционные, формообразующие и стилистические закономерности жанров европейского хорового искусства: хорового мотета, псалма, немецкого духовного концерта.

— Периодизация хорового концерта складывается из 3-х этапов, каждый из которых представлен художественно-значимыми образцами.

— Церемониальная придворная культура избранного периода включает в себя практически все жанры, освоенные к тому времени русскими композиторами: духовные концерты, хвалебные гимны на тексты «Тебе Бога хвалим», кантаты и оратории, многолетия, гимны, канты, торжественные песни, бальную музыку с хоровым пением, музыку для застолий, прогулок и развлечений, хоровые обработки народных песен.

— Российские придворные празднества использовали типизированные европейские сценарии, что способствовало еще большему сближению церемониальных культур. Придворные торжества позднее стали образцами городских и усадебных празднеств российского дворянства.

— Церемониалы павловско-александровского времени являлись отзвуками праздничной культуры екатерининской эпохи, хотя имели некоторые специфические черты.

Апробация положений и выводов диссертации осуществлялась на всех этапах научной деятельности. Были изданы 2 монографии, 4 нотных монографических издания, опубликованы 2 главы в коллективных монографиях, 19 статей в различных энциклопедиях (в том числе, Большой Российской, Православной, энциклопедии «Москва», Историческом лексиконе). Материалы диссертации регулярно освещались в докладах на международных и всероссийских научных конференциях. В целом, по названной теме опубликовано 67 работ, из них 15 в журналах, входящих в список ВАКа. Общий объем публикаций составляет ок. 157,25 п. л. (см. список в конце автореферата).

Материалы диссертации неоднократно обсуждались в виде исследовательских статей, разделов монографий, хронографов, научных комментариев к публикациям на заседаниях Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Работа была рекомендована к защите 22 ноября 2017 года.

Восстановленные нами хоровые произведения входили и входят в репертуар Хоровой капеллы им. А. А. Юрлова п/у С. Д. Гусева, камерного хора «Московский Кремль» п/у Г. А. Дмитряка, Государственного академического Московского областного хора п/у А.Д. Кожевникова и В. Р. Максимова, Ансамбля духовных песнопений «Воскресение» п/у Д. А. Онегина, Академического хора Российской Академии музыки им. Гнесиных п/у Д. А. Онегина, Хора студентов Музыкального факультета МПГУ п/у А. В.

Соловьева, Православного хора Инженерных войск Вооруженных сил РФ «За Веру и Отечество» п/у игумена Варнавы (Столбикова) и М. С. Мологина.

По материалам диссертации сделан ряд передач на радио «Россия» (цикл «Потерянный рай» с ведущей Ириной Зиминой, 2012—2016), на ТВ «Вести-Культура» (2009), на ОРТ в программе «Новости культуры» (2011), в Государственном музее им. А. С. Пушкина (в рамках фестиваля «Новая пушкинская премия», 2011).

Нотные издания, подготовленные автором, востребованы в регентских классах Московской Патриархии, на хоровых факультетах Московской консерватории и Музыкального училища при Московской консерватории, на музыкальном факультете Белгородского государственного института искусств. Некоторые положения диссертации легли в основу лекций, прочитанных автором курсам теоретиков в Московской консерватории, студентам Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, слушателям Белгородского государственного института искусств, учащимся Московской средней специальной музыкальной школы им. Гнесиных.

Структура исследования. Работа складывается из Введения, двух глав, разбитых на 23 раздела, и Заключения. Имеются два приложения (документальное и нотное), обширная библиография, список нотных изданий. Общий объем работы — 502 страницы (23,5 п. л.).

Документальное приложение (текстовое) посвящено биографии композиторов второй половины XVIII — первой трети XIX века (6 разделов, 84 страницы, 4,12 а. л.). Она представлена как необходимая научная база при изучении хорового искусства, поднят вопрос о соотношении фактов, мифов и домыслов в биографиях композиторов того времени, о значении контекста для осмысления творческого пути мастеров хоровой музыки. Здесь же даны хронографы жизни и творчества Березовского и Бортнянского, приводятся выдержки из мемуаров знаменитого венесуэльца Франсиско де Миранда, побывавшего в России в 1786–1787 годах и записавшего свои впечатления по поводу русской музыки, театра, танцев, православного богослужения, нравов и обычаев общества.

Нотное приложение содержит неизвестную хоровую музыку М. С. Березовского (причастен «Хвалите Господа с небес» и Многолетие) и Застольную песнь на ранее неведомые литературоведам стихи Г. Р. Державина (3 раздела, 12 страниц).

Работа снабжена библиографическим списком (более 847 печатных трудов), списком периодики второй половины XVIII — первой трети XIX века (158 источников с комментариями), в особый раздел выделены нотные издания, использованные в работе (54 названия). Текст диссертации имеет большое количество примечаний и библиографических ссылок в постраничных сносках, иллюстрирован 49 рисунками (нотными примерами), 56 цветными и черно-белыми иллюстрациями, содержит 12 таблиц и схем.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень ее изученности, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологическая основа их решения, хронологические рамки, особенности материала, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, отмечаются формы апробации исследования.

Глава 1. «Духовная музыка эпохи классицизма: музыкально-литургические циклы и хоровые концерты» включает в себя 12 разделов.

1.1. «Состояние духовной музыки в России в екатерининский период. Проблема “итальянщины”». Рассматривается стилистика церковной музыки эпохи классицизма, ее приятие / неприятие современниками и потомками, дается характеристика понятия «итальянщина», определяются виды итальянизмов в духовной музыке того времени, освещается дискуссия современников и потомков о «светском» или «церковном» характере песнопений второй половины XVIII — первой трети XIX века.

Новый стиль духовной музыки, появившийся при Екатерине II, был назван *итальянским* в 1830-е — 1840-е годы не случайно. Императрица ввела в придворной церкви, по словам Я. Штелина, «фигурационное пение» с целью изменить стилистику и репертуар певческой музыки⁸. Она привлекла к руководству капеллой итальянца Б. Галуппи, который создал первую обедню и хоровые концерты а саррелла в новой стилистической манере, ориентированной на европейские образцы духовной музыки. В дальнейшем музыку для православной церкви писали и другие иностранцы, служившие в России — Иоганн Керцелли, Дженнаро Астарита, Антонио Сапиенца, Томазо Траэтта, Джузеппе Сарти, Фердинанд Диц (Тиц), неизвестные ныне С. Гейне, Гирш, Биорди, И. Шварц.

В новой стилистике стали создавать произведения для церкви и отечественные композиторы — М. С. Березовский, Ф. М. Божков, Д. С. Бортнянский, А. Л. Ведель, Л. С. Гурилев, С. И. Давыдов, С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин, О. А. Козловский, М. П. Концевич, Ф. Ф. Макаров, Е. Матвеев, П. Г. Наумов, А. В. Новиков, С. Осипов, В. А. Пашкевич, А. А. Рачинский, П. А. Скоков, Е. И. Фомин, Ф. Щербаков и др.

Постепенно слово «итальянский», используемое для характеристики песнопений екатерининской эпохи, трансформировалось в понятие *итальянщина* и приобрело негативный оттенок. На духовную музыку этого направления посыпались упреки в чрезмерной светскости, в несоответствии ее духу православного богослужения.

Стиль итальянского бельканто (равно как и французский «галантный стиль» в инструментальной музыке) к моменту наступления классицизма в русском церковно-певческом искусстве считался совершенным для музыки любого жанра — как для оперной, так и для хоровой, для светской и для

⁸ Штелин Я. Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Пер. Б. И. Загурского. Л., 1935. Переизд.: СПб.: изд. Союза художников. 2002. С. 55.

духовной. Слушателей подкупали певучесть, безукоризненная кантилена мелодий, нравились совершенство гармонических оборотов, виртуозная техника певческих голосов. По мнению большинства людей, воспитанных на идеалах эпохи Просвещения, все лучшее, что создавалось в музыке, должно было прославлять Господа, воспевать красоту и совершенство его мироздания. Поэтому вполне естественно, что стилистика оперного бельканто, инструментального галантного стиля стала использоваться также в церковно-музыкальных композициях.

По словам Л. В. Кириллиной, «“галантный стиль” сумел подчинить себе и значительную часть церковной музыки, сочинявшейся в XVIII веке. Его грациозная мягкость, женственность и нежность казались многим музыкантам вполне уместными для выражения детской любви к Творцу и кроткой покорности его воле»⁹.

В царствование Александра I (1801–1825), когда соразмерность классицизма уступила место чувствительности сентиментализма и монументальности ампира, к выписанным мелодическим фразам стали добавлять вольные рулады, появилось стремление к виртуозничанью, ритмической свободе, выделению сольного тембра из хоровой массы. Тогда же у прихожан стали возникать неуместные порывы к аплодисментам на богослужениях, у певцов — желание драматизировать свою певческую партию, а у регентов — потребность использовать в церкви любую понравившуюся музыку. Все это, конечно, не могло не раздражать многих молящихся и вызывать критику, но корень зла критикующие стали искать в самой музыке.

Аргументы «за» и «против» итальянской стилистики в русской духовной музыке часто сводятся к осмыслению вопроса: должно ли пение в церкви быть фоном для священнодействия или эмоциональным компонентом воздействия на молящихся? Имеет ли право музыка расставлять свои акценты в прочтении богослужебных текстов? Какие духовно-музыкальные песнопения можно считать церковными, а какие — светскими по характеру? Вопросы, поднятые в середине XIX века, оказались злободневными и на рубеже XIX–XX столетий, в какой-то степени актуальны они и сегодня.

Обвинения церковных историков в «обмирщении» церковной музыки во второй половине XVIII века имели веские основания. В екатерининское время произошло обновление музыкального языка православной службы, как произошло обновление и географической карты Российской империи, как произошла реформа русского языка, светского и духовного образования, даже повседневного уклада жизни и быта россиян. Музыкальное искусство не могло остаться в стороне от происходивших процессов.

Тесные контакты отечественного искусства с европейским не могли не отразиться на духовной музыке, самой древней области профессионального музыкального творчества, наиболее востребованной и плодотворной в среде

⁹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 14.

композиторов, исполнителей и слушателей. Предложенная европейцами композиторская база, используемая в том числе и для духовных песнопений, способствовала расцвету всей отечественной композиторской школы, появлению совершенных образцов творчества. Причем, духовная музыка здесь на многие годы опередила музыку светскую, достигшую классического совершенства лишь к 30-м годам следующего столетия.

В разделе **1. 2. «О сохранности нотных источников, характеристика манускриптов»** дается описание ряда рукописей XVIII–XIX веков: в том числе автографа Веделя¹⁰, рукописных сборников из собраний РНБ, РИИИ, РГИА, ВМОМК, ЦГАМЛИ (Киев), нотницы издательства П. И. Юргенсона, архива Дмитровского Кремля.

Манускрипты того времени в подавляющем большинстве представляют собой конволюты — переплетенные в один том нотные листы неодинакового формата с различными записями. В них содержатся произведения многих композиторов, записанных в разное время. О длительном использовании подобных манускриптов свидетельствует нотация: часто нотный текст вносился на нотоносцы вначале квадратным киевским, позднее — круглым итальянским письмом.

Преобладают сборники альбомного формата, переплетенные в картонные обложки с кожаными корешками (полностью кожаные переплеты в певческих сборниках редки). На обложках встречаются владельческие надписи монастырей и церквей. В подобных раритетах бывала как тонкая желтоватая бумага (более дешевая), так и более плотная пористая бумага голубоватого цвета (более дорогая). Черная тушь, которой наносились нотные знаки, со временем выцвела и приобрела коричневатый оттенок, такой же оттенок имеют нотоносцы (считается, что в XVIII веке на бумажных мануфактурах линейки на нотной бумаге наносились вручную). Синие и фиолетовые чернила свидетельствуют о позднем по времени происхождении рукописей. Карандаш для записей на полях страниц и на нотном стане в ту эпоху не использовался. Различные владельческие пометы, записи авторства, календарные даты и другие заметки делались только чернилами или тушью. Это важный момент, который помогает разобраться в атрибуциях духовных песнопений.

Партитуры в екатерининскую эпоху — явление редкое, наиболее ранние обнаруженные нами партитурные сборники датируются 1780-ми годами.

Значение манускриптов (поголосников и партитур) чрезвычайно важно. Нотные издания в конце XVIII века являлись предметом роскоши, требовали больших денежных затрат, поэтому именно рукописные сборники часто выступают единственными источниками, где содержатся песнопения Березовского, Бортнянского, Веделя, Дегтярева, Пашкевича, Козловского.

¹⁰ Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, Киев (НБУВ). Институт рукописей. Фонд КДА (Киевской Духовной академии). Ед. хр. ДА П. 326.

После 1816 года составление и продажа певческих манускриптов пошли на убыль: Св. Синодом был принят указ, запрещающий в церквах петь по рукописным тетрадам; с этого времени в России началась пора печатных нот.

Помимо рукописных источников рубежа XVIII–XIX веков, мы опирались на рукописные и печатные нотные материалы более позднего времени. Внешний вид нотных сборников XIX–XX столетий иной, чем в XVIII веке: нотная бумага имеет желтоватый цвет и более тонкую структуру, нотоносцы нанесены черной, коричневатой и даже серой краской, нотные знаки — черными, синими или фиолетовыми чернилами. Если во времена Бортнянского преобладал альбомный (то есть, горизонтальный) формат нотных листов, то в середине XIX века певчим удобнее стало пользоваться листами книжного (то есть вертикального) формата.

Печатные нотные материалы привлекались нами во множестве. Предпочтение всегда отдавалось изданиям конца XVIII — начала XIX века, но были изучены также тиражи Придворной певческой капеллы, сборники духовных песнопений П. М. Киреева, различные исторические хрестоматии церковного пения начала XX века и другие издания предреволюционных лет. С середины 1990-х годов в ряде городов стали публиковать ноты из нотниц кафедральных соборов и городских храмов — в подобных изданиях мы также находили редкие образцы хорового искусства эпохи классицизма.

Среди текстовых материалов, описывающих музыкальное наследие той эпохи, в данном разделе главы отмечены важнейшие реестры и каталоги нот, особенно ценными оказывались те, что были снабжены инципитами, помогавшими при атрибуции сочинений.

В разделе **1. 3 «Авторские МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ: опыт реконструкции»** характеризуются восемь музыкально-литургических циклов эпохи классицизма, где нотный материал сохранился или поддается восстановлению.

Во второй половине XVIII — первой трети XIX столетия песнопения на тексты Божественной литургии были самыми востребованными в богослужебной практике: они звучали почти каждый день во множестве храмов огромной империи. По сравнению с предыдущим периодом количество цельных циклов «Служб Божиих» в классицизме уменьшается, зато возрастает тенденция компоновать музыку для служб по усмотрению регента или настоятеля храма.

Общее количество классицистских литургий приближается к 50, в диссертации приводится таблица авторских произведений, о которых нам известно, со ссылками на источники. Как и ранее, в барочную эпоху, композиторы предпочитали сочинять на тексты литургии св. Иоанна Златоустаго (как известно, эта служба чаще всего совершается в году). К чину литургии св. Василия Великого они не обращались вовсе, а чин литургии Преждеосвященных даров встречается только у Бортнянского.

Литургия М. С. Березовского была написана композитором в Италии в период обучения у падре Мартини в Болонье (1769–1773) и отослана в

Петербург в качестве отчета за стажировку. Эта датировка уточняется М. С. Юрченко: благодаря опубликованному им письму переписчика нот Антонио Чимы к Джованни Баттисте Мартини, годом создания обедни нужно считать 1770-й (в письме речь шла о переписанных для Березовского 18 псалмов и одной мессы)¹¹. По мнению Л. В. Ивченко, упомянутой мессой могла быть литургия¹².

Произведение многими нитями связано с барочной эпохой (приверженность автора размерам 3/2 и 2/1, стремление к полифоничности музыкальной ткани, минимальные распевы в мелодике), но вместе с тем музыкальная логика, гармоническое, мелодическое и фактурное развитие ориентированы на европейские образцы классицизма.

Литургия Березовского известна по нескольким источникам, в работе дается их анализ, выявляется круг наиболее авторитетных манускриптов.

Трехголосная литургия Д. С. Бортнянского, по мнению М. Рыцаревой, была написана в 1780 году после возвращения композитора на родину из Италии¹³. Эта гипотеза подкрепляется следующими обстоятельствами: в коллекции библиотеки Бостонского университета обнаружены три манускрипта с православными песнопениями Бортнянского. На титульных листах двух рукописных тетрадей имеется дата — «1780 год», она относится, по-видимому, не только к молитвам «Ныне силы небесная» и «Херувимская», но и к Обедне, хотя на ее титуле подобной даты нет. Все произведения записаны на одной и той же нотной бумаге схожим почерком.

Первое упоминание о продаже трехголосной литургии Бортнянского (по-видимому, ее рукописного списка) встречается в 1797 году в объявлениях Х. Б. Гене в «Московских ведомостях» (№ 22). В середине 1810-х годов сочинение было напечатано Ж. Дальмасом в Петербурге. После кончины композитора его вдова, Анна Бортнянская, подарила доски с нотонабором в Придворную певческую капеллу, с них впоследствии литургию отпечатали в типографиях М. Аниковича (1840), Ф. Гаазе (1845). Когда доски вышли из употребления, капеллой были сделаны новые нотонаборы у А. Ершова (1850), К. Мейкова (1872) и др.

В 1880-е годы П. И. Юргенсон предпринял свое издание литургии Бортнянского, но она, как и другие сочинения композитора, подверглась довольно ощутимому «пересмотру» П. И. Чайковского, который дописал в песнопениях недостающие, по его мнению, оттенки, снял излишние на его вкус форшлаги. В 2002 году нами была сделана републикация произведения по первому прижизненному изданию.

¹¹ Письмо А. Чимы Дж. Мартини от 12 июня 1770 года. — См.: Юрченко М. С. Итальянские письма о Максиме Березовском // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. М.: Наука, 1988. С. 156.

¹² Ивченко Л. В. Справа № 907 // Музыка. 2001. № 4–5. С. 28–30. № 6. С. 25–26.

¹³ Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор, 2015. С. 362.

«Простое пение» (литургия св. Иоанна Златоуста для 2-х голосов) Д. С. Бортнянского предназначено для альты и баса. В названии сообщается, что литургия основана на напевах, принятых в придворной церкви. Это был заказ Двора для распространения единого певческого стиля во всех епархиях: «Простое пение» Бортнянского могли спеть в любом приходе, даже без хора.

А. В. Преображенский упоминает, что в 1810-е годы на Бортнянского, как директора Придворной капеллы, была возложена обязанность обучать «простому и единообразному нотному пению» причетников петербургских церквей, приезжавших в столицу регентов и псаломщиков из далеких епархий. Именно для этой цели, скорее всего, придворный напев Литургии был изложен на два голоса, напечатан большим тиражом и разослан по всем епархиям¹⁴.

Сохранились три петербургских издания 1814–1815 годов, все без обозначений авторства — отсутствие фамилии на титуле должно было обезличить, сделать сочинение стандартом, образцом для музыки за богослужением. Принадлежность «Простого пения» Бортнянского была подтверждена М. Г. Рыцаревой, обнаружившей архивный документ «Дело о сочинении Д. С. Бортнянским нотной литургии»¹⁵.

Произведение не типично для эпохи классицизма, определяет новый этап развития русской духовной музыки, в котором мелодичность стиля итальянской традиции уступила место упрощенной гармонии, типизированной хоровой фактуре (впоследствии мелодическая, гармоническая и ритмическая упрощенность хорового письма станут свойственными немецкому стилю, распространившемуся в духовной музыке после кончины Бортнянского).

Появление «Простого пения» в 1814 году, после победы России над Наполеоном, симптоматично — именно это время, а не год кончины композитора, можно считать завершением эпохи классицизма в русской духовной музыке. Заказ Двора был выполнен директором Придворной капеллы, и это обстоятельство станет типичным для XIX столетия: в 1830 году выйдет «Круг простого церковного пения» Ф. П. Львова, в 1848 году — «Обиход церковного пения» А. Ф. Львова, в 1869–1870 годах — «Обиход церковного пения» Н. И. Бахметева.

Время создания *Литургии В. А. Пашкевича* неизвестно, композитор мог ее сочинить в конце 1780-х годов, когда служил в Капелле: начальное песнопение «Слава. Единородный» упоминается в январе 1793 года в каталоге нотной библиотеки неизвестного владельца (с выписанными начальными тактами музыки)¹⁶, в июле того же года вся обедня была объявлена

¹⁴ Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. С. 909.

¹⁵ РГИА. Ф. 797. Оп. 2. 1814–1815. Ед. хр. 5300а «Дело о сочинении Д. С. Бортнянским нотной литургии». РГИА. Ф. 468. Оп. 32. Ед. хр. 153 (пробный оттиск «Простого пения», гравированный В. Пядышевым, с подписью «Исправлен верно. Действ. Стат. Советник Бортнянский»).

¹⁶ «Каталог певческой ноте» от 16 января 1793 года. — ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 25.

в продажу в музыкальном магазине Х. Б. Гене (продавались рукописные копии). Единственный список сочинения, возможно из проданных когда-то Х. Б. Гене, сохранился в комплекте поголосников, принадлежавших ранее ярославскому помещику Ивану Борноволокову, после кончины владельца рукописи попали в нотницу женского Казанского монастыря в Ярославле, затем — в коллекцию Синодального училища в Москве (ныне хранятся в фондах ВМОМК). В работе дается характеристика частей литургического цикла в свете претворения в них театральных тенденций, свойственных стилю Пашкевича¹⁷.

Литургию С. И. Давыдова, как и другие песнопения композитора, многие современники сравнивали с музыкой Бортнянского. Давыдов с малолетнего возраста пел в Капелле, воспринял капелльские традиции в полном объеме, что отразилось в его духовной музыке. Произведения композитора никогда при жизни не издавались, несмотря на благосклонность к нему императорской семьи Павла I.

Автографы духовной музыки Давыдова ныне утрачены, до революции они хранились в библиотеке Придворной капеллы. Объявление о продаже его двух «Обеден» для восьмиголосного хора (Малой и Большой) в «Московских ведомостях» в 1804 году означало продажу рукописных копий. То, что объявление поместили в московской газете, может означать, что композитор, переехавший в Москву из Петербурга в начале 1800-х, привез с собой свои духовно-музыкальные сочинения. Издание четырехголосной литургии Давыдова относится к 1840 году.

Нами был найден неизвестный мелодический вариант «Херувимской» Давыдова из исследуемой литургии, более раннего происхождения; в диссертации дается сравнение рукописных и печатных музыкальных текстов.

У исследователей церковной музыки до сих пор сохраняется взгляд на духовно-музыкальное творчество композитора как на яркий пример театральности, но не следует забывать, что песнопения писались для придворного богослужения юным мастером, находившимся под влиянием композиций своего учителя Дж. Сарти. Следует также помнить, что церковная музыка Давыдова предшествовала его сценическим опытам, поэтому замеченная историками театральность стиля свидетельствует не о перенесении приемов композиции из опер и дивертисментов в церковные хоры (все было наоборот), а о певческих традициях того времени.

Литургия С. А. Дегтярева была обнаружена автором диссертации в 1983 году в ОР РНБ¹⁸. Скорее всего, она было сочинена после переезда графа Н. П. Шереметева с крепостной капеллой из Москвы в Петербург (это отчасти подтверждается хранением рукописи в петербургском архиве), таким образом сочинение можно датировать 1797–1809 годами. Более точная датировка

¹⁷ В подобном ракурсе произведение было рассмотрено в работе: *Тетерина Н. И.* Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова. Дипломная работа. Горький, 1986. С. 61–63.

¹⁸ Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 2. Ред.-сост. Ю. И. Паисов. М.: Композитор, 2004. С. 108–161.

возможна, если привлечь материалы газетных объявлений: «Московские ведомости» в 1804–1806 годах неоднократно извещали покупателей о продаже 4-хголосной обедни Дегтярева, сообщая порой, что произведение в магазин было прислано из Петербурга.

Техника хорового письма данного цикла свидетельствует о профессиональной выучке крепостного мастера: зрелая гармония, яркая мелодика, система уместно употребленных полифонических приемов (вертикально-подвижной контрапункт, имитации, фугированное изложение). При сравнении обедни Дегтярева с циклами Бортнянского, Пашкевича и Давыдова заметно укрупнение масштабов отдельных номеров, стремление автора к драматизации целого. В тематизме и форме отдельных песнопений явственно проступают закономерности сонатно-симфонических жанров (что характеризует стиль зрелого классицизма), вместе с тем на мелодику все еще оказывают воздействие законы риторики (что лишний раз подчеркивает связь с традицией).

Считается, что Дегтяревым было написано не менее 25 литургических циклов¹⁹. В начале XX века М. А. Лисицын издал его некоторые хоры в «Исторической хрестоматии церковного пения» (1902–1904), но не соединил их в целое — «Иже херувимы», «Отче наш», «Милость мира», «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят», «Тебе поем», «Хвалите имя Господне». Даже из перечисления номеров видно, что ранее эти песнопения могли входить в литургический цикл.

В манускриптах из фондов ВМОМК нами были обнаружены варианты песнопений «Слава. Единородный» и «Да исполнятся уста». При сравнении нотных текстов с петербургской рукописью стали заметны несовпадения — иным оказалось общее количество тактов, была изменена мелодика в эпизодах соло и тутти, различались оттенки, подтекстовка.

Текстологический анализ вариантов позволил сделать вывод: столь профессионально перерабатывать фрагменты музыки вряд ли могли себе позволить даже талантливые певчие, в модификациях песнопений чувствовался авторский подход. Если предположить, что вариантность песнопений была связана с желанием автора обновить музыку старого цикла для продажи, то вывод напрашивается такой: в магазины могли поступать переделанные литургии, в которых изменялись фрагменты нотного текста в одних номерах, писалась новая музыка к другим номерам. Если эту гипотезу принять на веру, то количество написанных композитором обеден (25) может уменьшиться.

Поскольку практически все литургические циклы Дегтярева канули в Лету, тем интереснее находка, сделанная нами осенью 2015 года в архиве Дмитровского Кремля: была обнаружена рукопись еще одной литургии для двойного хора с яркими теноровыми соло. Проследить происхождение рукописи, к сожалению, не удалось, также как не удалось реконструировать

¹⁹ В газетном объявлении сообщалось: «25 Италианских полных обеден, все разного напева...». — См.: Московские ведомости. 1808. № 45. Известия.

цикл по причине неполноты певческого комплекта (из восьми голосов сохранилось 4 — басы и тенора).

По музыкальным достоинствам опубликованная литургия занимает в творчестве Дегтярева одно из почетных мест, являясь пока единственным сохранившимся музыкально-литургическим циклом, служит переходной ступенью от церковных хоровых концертов к светской оратории «Минин и Пожарский» (1811, текст Н. Д. Горчакова).

В духовно-музыкальном наследии Веделя числится две литургии — одну называют неполной из-за утраты начального фрагмента песнопения «Слава. Единородный» и значительного эпизода «Херувимской» (в ней 7 номеров), другую называют полной (в ней 17 номеров), музыка последней известна по редакции М. А. Гольтисона.

Автограф *первой литургии А. Л. Веделя (неполной)* хранится в фонде Киевской Духовной академии в НБУВ, Киев²⁰. В диссертации делается попытка реконструкции утерянного фрагмента Херувимской, утраченного начала «Слава. Единородный» (при восстановлении музыки мы базировались на певческих рукописях из фондов ВМОМК, они датируются 1790–1800-ми годами). Выдвигается гипотеза, что литургия, или Херувимская, входящая в цикл, могли быть сочинены Веделем не в Киеве, а в Москве в период его службы в домовый капелле генерал-губернатора П. Д. Еропкина в качестве капельмейстера и регента.

В начале XIX века данная обедня Веделя продавалась целиком в нотнокнижных магазинах Москвы (объявление в «Московских ведомостях» в 1802 году. № 79. 1 октября). Окончательно прояснить картину датировки и места написания произведения Веделя могут лишь новые разыскания в московских архивах.

Вторая литургия А. Л. Веделя (полная) существует только в переработанном виде (издана до 1914 года). Ее появление на свет можно отнести ко второй половине 1790-х годов: в мае 1799 года у Веделя определили психическое расстройство и поместили его в Дом умалишенных в Киеве. Наша датировка не безусловна, если принимать во внимание известные факты из биографии композитора.

В. И. Аскоченский и вслед за ним Д. В. Разумовский сообщали, что министр юстиции Д. П. Трощинский заплатил за две полные службы Веделя 300 рублей. К сожалению, никто не упомянул, кому именно заплатил Дмитрий Прокофьевич Трощинский²¹. Если самому композитору, то подобное могло случиться лишь в период 1794–1798 годов, когда Ведель, вернувшись из Москвы, работал в Киеве, затем в Харькове у генерала А. Я. Леванидова. Но в тот период Трощинский был статс-секретарем Екатерины II, никак не министром юстиции (министром он стал в 1814–1817 годы). Если же

²⁰ НБУВ, Институт рукописей. Шифр ДА П. 326.

²¹ Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Киев, 1856. Ч. II. С. 378. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 230.

Трощинский купил рукописи Веделя, когда стал министром, то деньги за них получил кто-то иной — Ведель скончался в 1808 году.

Полная литургия Веделя сильно отличается от всех известных нам циклов классицистской эпохи, поэтому возникло предположение, что она является поздней регентской подборкой песнопений композитора в единый цикл для удобства пения за богослужением.

Многие регентские издания начала XX века (в том числе В. Петрушевского, М. Гольтисона, Е. Азеева и др.) имели практическую направленность и отражали нужды регентов и церковных хоров: они далеки от утраченных первоисточников. В подобных изданиях часто встречается изменение авторской тональности, упрощение нотного текста (снятие мелизматике, изменение ритма и подтекстовки), порой — изъятие частей или музыкальных фрагментов. Доверять таким источникам можно только при утрате остальных материалов.

В разделе **1. 4. «Принципы музыкальной организации песнопений литургического цикла эпохи классицизма»** рассматриваются важные для формообразования единого цикла принципы: тональный и ладовый, тематический и интонационный, принцип связующих ектений и принцип сходства мелодического материала на примере восьми музыкально-литургических циклов эпохи классицизма. Научные тезисы подтверждены нотными примерами. В конце раздела приводится «Сравнительная таблица пропорций песнопений в классицистских литургиях», которая может оказаться полезной при реконструкции новонайденных сочинений.

Раздел **1. 5. «Структура музыкально-литургических циклов эпохи классицизма»** изложен в виде таблицы (6 страниц). В первом столбце приводятся начальные строки церковных текстов песнопений, во втором — сообщаются сведения о месте, когда поется данная молитва, о значении ее для обряда, здесь же кратко упоминается о событиях, происходящих в храме, в третьем столбце перечисляются фамилии композиторов, обратившихся в своих музыкально-литургических циклах к данным текстам.

Разделы 1.6. — 1. 12. посвящены жанру духовного концерта. В разделе **1. 6. «ДУХОВНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ в эпоху классицизма: феномен жанра и история развития»** дается периодизация, раскрываются принципы контрастно-составной формы, в которой писались концерты, осуществлено сравнение жанра с сонатно-симфоническим циклом.

В екатерининско-александровское время, явившееся временем расцвета жанра классицистского духовного концерта, было создано более 500 образцов произведений. Их сочиняли как профессионалы, получившие образование в Европе или в России у итальянских учителей (Березовский, Бортнянский, Фомин, Скоков, Дегтярев, Давыдов, Ведель), так и неизвестные певчие, ориентировавшиеся на манеру мастеров (Головин, Коломенский, Сковородкин).

1760-е — 1770-е годы считаются первым этапом развития жанра. Многочастные концертные композиции тогда писали, в основном, Балтазар Галуппи и Максим Березовский (дается характеристика их сочинений).

Следующий этап эволюции хорового концерта связан с именем Дмитрия Бортнянского — 1780-е — 1790-е годы.

Третий этап пришелся на 1790-е — 1810-е годы. В это время хоровые концерты писало множество композиторов, чье творчество в той или иной степени ориентировано на Бортнянского, среди них — Степан Дегтярев, Артемий Ведель, Степан Давыдов, Осип Козловский, Лев Гурилев.

В разделе **1. 7. «Жанровые истоки русского хорового концерта»** впервые прослеживается родовая связь православного духовного концерта с хоровыми жанрами западноевропейского хорового искусства: итальянским мотетом, многочастным псалмом вечерни, немецким духовным концертом, распространенными в Европе антифонами, градуалами и офферториями.

Старинные образцы мотетов, многочастных псалмов, звучавших в церквях на вечернях, часто писались композиторами для хора *a cappella*. Тексты традиционно заимствовались из Псалтири. Свои сочинения композиторы облекали в контрастно-составную форму, схожую по типу с формой отечественных образцов. Просмотренные нами в нотных библиотеках Венеции партии псалмов композиторов Андреа Бернаскони (Andrea Bernasconi, 1712–1784), Гаэтано Латилла (Latilla Gaetano, 1711–1788) позволили выявить типичные черты в структуре их произведений и обозначить сходство с формой, гармонией, ритмом, иногда даже с мелодикой русских духовных концертов.

Прообразами православного хорового концерта были также распространенные в Германии и Австрии антифоны, градуалы и оффертории, их связь с отечественными многочастными хоровыми произведениями изучается на примере духовно-музыкального творчества Михаэля Гайдна, младшего брата знаменитого композитора (1737–1806), придворного капельмейстера зальцбургского архиепископа.

Европейская духовная музыка во второй половине XVIII века влияла на русскую как прямо, так и опосредованно. Безусловно, музыканты, учившиеся у итальянцев, в частности Галуппи и Сартти, воспринимали стилистику их духовных песнопений, предназначенных для православного богослужения. Опосредованные влияния были более широкими, о чем подробнее сказано на страницах диссертации.

Жанр екатерининского хорового концерта всегда будет ассоциироваться с именем Бортнянского. О концертах Бортнянского написана не одна статья, им посвящены центральные разделы монографий, им уделено важное место в общих курсах истории русской и украинской музыки, они рассматриваются в ряде исследований о музыке доглинкинской эпохи.

В разделе **1. 8. «Проблематика изучения хорового наследия Бортнянского»** речь идет о найденных нами концертах, их месте в хоровом творчестве композитора. Предложены ответы на вопросы: сколько концертов на самом деле было создано мастером? Почему Бортнянский отобрал для

своего издания только 35 четырехголосных произведений и 10 для двойного хора? Какими годами можно датировать изданные и неизданные концерты? Что нового вносят опубликованные нами концерты в творческий облик композитора? В диссертации анализируются причины, по которым в 1815–1818 годы были изданы одни сочинения и отринуты другие.

По составленному нами каталогу духовной музыки, в наследии композитора не менее 82 духовных концертов, из них 45 было издано при жизни и по инициативе Бортнянского, 1 концерт — в начале XX века, 26 произведений известны лишь по названиям, 10 из них (четыреголосные концерты) были нами реконструированы по совокупности источников и опубликованы в 2009 году.

При восстановлении хоровой музыки второй половины XVIII — начала XIX века вопросы атрибуции имеют свою специфику. Используемые нами методы выяснения подлинного авторства новых концертов рассматриваются в разделе **1. 9. «Проблемы атрибуции духовных концертов (на примере реконструированных сочинений Бортнянского)»**.

При восстановлении хоровых концертов второй половины XVIII — начала XIX века проблема атрибуции имеет свою специфику. Приходится анализировать: насколько мы можем доверять указаниям на авторство в певческих сборниках позднего времени? Указаниям на фамилии композиторов в дореволюционных изданиях, которые, как правило, базировались на частных певческих / регентских библиотеках? Что истинно в указаниях на авторство концертов в поздних источниках, а что ложно?

Десять хоровых концертов были разделены нами на несколько групп: в первую вошли сочинения с указаниями на авторство в манускриптах (5 произведений), во вторую — сочинения без указаний на авторство (3 произведения), третью составили сочинения, где авторство в рукописных сборниках было записано, с нашей точки зрения, неверно (2 произведения).

Совокупность источников, по которым велась работа (прижизненные рукописные нотные списки, росписи владельческих библиотек, сведения периодической печати рубежа XVIII–XIX веков, свидетельства современников), дала право считать, что все опубликованные произведения принадлежат перу Бортнянского. Дискуссия об авторстве концерта «Да воскреснет Бог» (Березовский или Бортнянский?) продолжается уже многие годы. В диссертации приводится система аргументов, разбор нотного текста, реконструкция записей об авторстве на рукописи — все это подтверждает научную позицию диссертанта о приоритете авторства Бортнянского.

Характеризуя жанр духовного концерта второй половины XVIII — начала XIX века, невозможно пройти мимо темы риторического прочтения композиторами богослужебных текстов. Раздел **1. 10. «Музыкальная риторика в эпоху классицизма (на примере хоровых концертов Дегтярева)»** раскрывает приемы композиторской работы музыканта того времени над озвучиванием строк Псалтири и других поэтических текстов.

Обычно о музыкальной риторике говорят применительно к музыке западноевропейского позднего Возрождения и барокко. Но мало кто прослеживает ее влияние на русских композиторов екатерининского времени. Показательные примеры использования риторических фигур и формул, риторических законов построения микро- и макроформы прослеживаются на примере двух концертов Дегтярева — «С небесных кругов слетев Гавриил» и «Благо есть исповедатися Господеви».

Во второй половине XVIII столетия в музыкальной теории и в практике продолжали действовать риторические закономерности по отбору выразительных средств. Л. В. Кириллина прослеживает в европейской музыке влияние риторики «как искусно выстроенной речи» вплоть до Бетховена²². Определяя во многих случаях композиторское мышление, риторика должна была помочь не только искусно выстроить музыкальную фразу, но и определенными формулами отразить необходимую эмоцию текстов духовной поэзии.

В разделе **1. 11.** рассказывается «**О проблемах восстановления хоровых партитур по поголосникам (на примере песнопений Березовского)**».

Каждый исследователь, поставивший себе задачу воскрешения хоровой музыки по рукописным сборникам, сталкивается с работой сведения голосов в партитуру из поголосников (певческих партий, предназначенных для одного голоса). Если этот источник оказывается неполным, то исследователю необходимо проводить реконструкцию партитуры. Если утрачен альт или тенор в четырехголосном певческом комплекте, то «изобрести» недостающий голос бывает вполне возможно, восстановление утраченного дисканта всегда гипотетически: никакая реконструкция не приблизится близко к авторскому замыслу: предложенные учеными мелодические ходы всегда будут уступать по мелодизму и изобретательности авторским.

Если неполным оказывается комплект двойного хора, то реконструкцию партитуры всегда облегчает сходство однотипных хоровых партий (двух альтов, двух теноров, двух басов).

Восстанавливая литургию Березовского по киевским манускриптам из коллекции ЦГАМЛИ (напомним, что этому источнику было отдано предпочтение как самому раннему по времени), мы столкнулись с большими сложностями при реконструкции причастного стиха «Хвалите Господа с небес» и Многолетия (музыка последнего вообще не была известна).

Реконструкцию причастна «Хвалите Господа с небес» (G-dur) ранее предпринимал М. С. Юрченко, но его публикацию нужно считать редакторской, а не академической. Хормейстер для благозвучия аккордов изменил ряд нот в хоровых партиях²³. Было выявлено множество неточностей и расхождений с рукописным текстом из манускриптов (ЦГАМЛИ, Киев. Ф. 441.

²² Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. М., 2007. Ч. II. С. 133.

²³ Березовский М. Хоровые произведения. Сост., ред. и вступ. статья М. С. Юрченко. Киев. 1989. Переизд.: Киев, 1995.

Оп. 1. Ед. хр. 907), встал вопрос о необходимости повторной реконструкции произведения.

В этом случае М. С. Юрченко, как музыкальный «реставратор», столкнулся с некорректным источником нотного текста (РГАЛИ. Ф. 952. Музыкальное издательство Юргенсона Петра Ивановича в Москве. Оп. 1. Ед. хр. 55): положенная в основу его работы партитура сочинений Березовского была неточно сведена из поголосников уже в 1880-е годы (тогда у Юргенсона были планы издать духовную музыку композитора)²⁴. Из-за неучтенных многотактовых пауз была неверно выстроена певческая вертикаль: возник губительный для фугированного изложения сдвиг, ткань насытилась диссонансами, интервально-аккордовыми параллелизмами, неточными мелодическими ходами и гармониями (музыка реконструированного нами песнопения приведена в Нотном приложении к диссертации).

Реконструкция Многолетия Березовского имела другие сложности — песнопение встречается лишь в одном рукописном источнике: комплекте поголосников из ЦГАМЛИ (Киев). Источник этот неполный, из восьми партий двойного хора отсутствуют три (оба альты и второе сопрано). Воссоздание некоторых фрагментов Многолетия было сходно с композиторской работой. В диссертации описывается текстологический процесс восстановления произведения (его музыка приведена в Нотном приложении к диссертации).

Среди других проблем при реконструкции песнопений Березовского отметим следующие: выявление авторской тональности в начальном хоре литургии («Слава. Единородный»), изучение особенностей стилистики причастных стихов (в том числе «Хвалите Господа с небес»), соотнесение ее со стилистикой других произведений композитора, анализ помет и надписей на рукописной партитуре из РГАЛИ. Последнее позволило сделать следующее открытие: одним из рецензентов, забравшим духовные сочинения Березовского для издания в 1880-е годы, был П. И. Чайковский.

В завершении раздела осмысливаются результаты одной из последних находок О. А. Шумиловой в творчестве Березовского²⁵.

Завершает первую главу раздел **1. 12. «О принципах реконструкции духовных песнопений эпохи классицизма»**. В нем описывается авторский опыт работы над реконструкцией духовных песнопений эпохи классицизма.

Восстанавливая партитуры, мы пришли к следующим наблюдениям: 1) у солистов знаки динамики, как правило, не выставлялись; певчие сами решали, каким звуком петь подобные эпизоды; 2) одинаковые знаки динамики часто повторялись (подряд ставились несколько пиано или форте), возможно, таким

²⁴ РГАЛИ. Ф. 952. Музыкальное издательство Юргенсона Петра Ивановича в Москве. Оп. 1. Ед. хр. 55.

²⁵ Исследовательница обнаружила музыку «спорных» песнопений (приписываемых то Максиму Березовскому, то Михаилу Березовскому, композитору рубежа XIX–XX столетий) в манускриптах 1790-х годов. — Шуміліна О. А. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 25–37.

образом авторы обозначали динамические волны; 3) оттенки трактовались как краски — переходы совершались прямолинейно и контрастно; 4) иногда знаки *f* трактовались как акценты; 5) затактовые ноты никогда не объединялись по метру с финальным тактом и не требовали укорочения его длительности; 6) темпы трактовались как модусы, как типы движения. Говорится о проблеме редактирования украшений на примере текстов Бортнянского в авторском издании 1810-х годов и по редактуре П. И. Чайковского для ПСДМС композитора в издании Юргенсона.

Глава 2. «Светская хоровая музыка в контексте церемониалов своего времени» делится, как и предыдущая, на разделы. В ней предпринята попытка воссоздать картину празднеств эпохи и обозначить роль хоровых произведений в озвучивании придворных торжеств. Нотные источники, по которым можно судить о светской музыке второй половины XVIII — первой четверти XIX века, сохранились крайне плохо — хоры, предназначенные для конкретного праздника, имели статус «однодневок», их ноты не береглись. В главе прослеживаются значимые образцы праздничных церемоний того времени, выявляются общие и особенные, типические и индивидуальные черты. Нами во множестве привлекались литературные материалы, сведения из периодической печати, иллюстративный материал — все это помогало характеризовать исследуемое явление, хотя в центре внимания всегда оказывались сохранившиеся музыкальные образцы.

Описаны важнейшие празднества второй половины XVIII столетия, выявлено типологическое сходство церемониалов и придворных развлечений во времена Павла I и Александра I с церемониальной культурой царствия Екатерины II. Предложена классификация торжеств и обозначена приуроченность произведений светской хоровой музыки к календарю придворных праздников.

Попытка реконструкции массовых зрелищ и придворных торжеств второй половины XVIII — начала XIX столетия с выявлением в них роли хорового искусства, с характеристикой ряда восстановленных музыкальных произведений делается в музыковедении впервые, хотя отметим, что внимание к феномену церемониальной музыкальной культуры ранее было привлечено Н. А. Огарковой (2004).

В разделе **2. 1. «Светская хоровая музыка как неизменный компонент празднеств в эпоху классицизма»** повествуется о церемониалах второй половины XVIII — начала XIX века. Музыка с участием хористов в празднествах играла первостепенную роль в задуманных сценариях: никто другой кроме хора не мог быть лучшим комментатором событий, глашатаем идей, гласом народа, действующим лицом на сцене. В оформление празднеств включались практически все освоенные композиторами того времени жанры музыкального искусства: опера и балет, кантаты и оратории, духовные концерты и хвалебные песнопения для молебнов, хоровые обработки народных

песен, танцы с хорами, инструментальная и вокальная музыка, здравицы, виваты и многолетия.

Почти всеми исследователями отмечалось, что сообщения в камер-фурьерских журналах того времени о придворных певчих и музыкантах были крайне немногословны, типа: «в продолжение стола играла музыка» или «певчими был спет концерт». Составители хроники повседневной жизни Двора не считали музыкальные увеселения достойными подробностей, первостепенное внимание их было привлечено к персонам (в частности, присутствовавшим на парадных обедах). Певчих или вообще не упоминали, или упоминали вскользь, что свидетельствует о невысоком социальном статусе музыканта в ту эпоху. Редкие записи в церемониальных хрониках об участии певчих, тем не менее позволяют говорить, что Капелла регулярно привлекалась для домашних концертов и вечеров досуга императрицы.

2. 2. «Календарь придворных торжеств» подчинялся определенному графику: он включал в себя дни тезоименитств, коронаций, дней рождений, восшествий на престол, кавалерские праздники (дни орденов Александра Невского, Андрея Первозванного и др.), а также церковные двенадцатые праздники. Главные «высокоторжественные дни» были связаны с памятливыми датами жизни императрицы Екатерины II, позднее — императоров Павла I и Александра I. Именно к подобным датам придворные композиторы и капельмейстеры стремились приурочить театральные и музыкальные премьеры — оперы-seria на соответствующий сюжет, аллегорические прологи, сценические кантаты, балеты; драматурги и церемониймейстеры придумывали сценарии балов и маскарадов для знати, гуляний в парках и садах для народа.

2. 3. «Классификация празднеств и церемониалов; роль хоровой музыки в оформлении торжеств». Рассматриваются существующие классификации видов и жанров праздничной культуры императорского двора.

Критерии существующих классификаций могут быть различными: масштаб проведения, значимость события, повод для торжества, календарь придворной жизни и т.д. В диссертации предлагается авторская типология видов церемониального музыкального искусства второй половины XVIII — начала XIX века, в которой выделена роль хоровых жанров, предусмотренных сценариями празднеств.

Музыка церемониальная звучала на встречах и проходах монарха, на приемах иностранных министров, на открытии государственных учреждений, закладке камней будущих городов, дворцов и т.д. Жанровый спектр звучавшей музыки был следующим: приветственные кантаты, гимны, оды, панегирические канты, духовные концерты, хвалебные песни и многолетия, приветственные фанфары, композиции для духового и рогового оркестров.

Музыка викториальная предназначалась для торжеств, устраиваемых по поводу побед русского оружия. Заведена была императором Петром I, как и многое в XVIII веке. При Петре главным жанром хоровой музыки был виватный кант. В екатерининское время победы отмечались

торжественными кантатами и ораториями. Яркие образцы подобных произведений имеются в творчестве Джузеппе Сарти.

Музыка, оформлявшая шествия, использовала праздничные фанфары труб с боем литавр и барабанов, к ним нередко присоединялись колокольный звон и пушечная пальба (иногда даже прописанные в партитуре, как, например, у Дж. Сарти в оратории «Да воскреснет Бог»). Не лишним в праздничных шествиях оказывалось пение хористами приветственных кантов.

Музыка столовая существовала в нескольких видах — торжественно-парадная со звучанием фанфар медных инструментов, с пением застольных и музыка для услаждения досуга (здесь тип столовой музыки сближается с типом музыки для домашних концертов). Звуковой репертуар парадного обеда складывался из панегирических кантов, торжественных кантат, инструментальных сонат и концертов, застольной музыки. Редким образцом подобного жанра является найденная нами застольная хоровая песня на слова Г. Р. Державина («Кто похулит жизнь мою»). Ее музыку, скорее всего, сочинил придворный гуслист В. Ф. Трутовский, автор музыки к державинской застольной «Кружке».

Обнаруженное в виде двух строк подтекстовки и восстановленное по песенникам конца XVIII века стихотворение «Кто похулит жизнь мою» в собрании сочинений поэта отсутствует. В диссертации подробно сообщается о находке неизвестного опуса Державина, о процессе восстановления стихов и музыки, анализируется нотный текст («Застольная г[оспод] офицеров Преображенского полка» приводится в Нотном приложении к диссертации).

Музыка театральная. Театральные постановки всегда были не только важной частью придворного церемониала, но зачастую — главной кульминацией вечера. Отличительной особенностью русского музыкального театра второй половины XVIII — начала XIX столетия было использование большого числа хоровых сцен. Хор на сцене мог комментировать события, как было принято в греческой трагедии, мог вступать в разговор с героями. Хор мог звучать «из подземелья» (из суфлерской будки) или «с небес» (с колосников), «на театре» и за кулисами. В операх конца XVIII — начала XIX века можно встретить хоры самых разных действующих лиц — кузнецов, слесарей, псарей, садовников, певчих, судей, заключенных, чиновников, полицейских и т.д.

Хоры могли следовать друг за другом без перерыва (как хоровая сюита), могли перемежаться сольными или ансамблевыми номерами (как рассредоточенный цикл). Только одна пятая часть комических русских опер не предполагала участие хора, а для жанра *seria* в России хоровые сцены стали своеобразной «визитной карточкой». Пение хора сопровождало и драматические спектакли рубежа XVIII–XIX веков, дав русской культуре интересные образцы жанра трагедий с хорами. Даже далекий от хорового искусства балет использовал певчих, чтобы лучше объяснить сюжет.

Музыка бальная. Именно во времена Екатерины II получил распространение хоровой полонез, открывавший церемониальную часть бала. Полонезы Козловского, стремительно распространившиеся в конце

екатерининского царствования и любимые россиянам, впоследствии превратились в символ эпохи.

Музыка для прогулок. Музыка на воде. Барочный жанр, связанный в истории музыки с именем Генделя, был востребован также в России. В последней трети XVIII — начале XIX века в дворянско-усадебном быту стали популярными хоровые обработки народных песен с аккомпанементом рогового или обычного оркестра: они придавали усадебным гуляниям необходимый пасторальный колорит и украшали времяпровождение знатных гостей. Подробнее об этом типе музыки рассказано в разделе, посвященном потемкинскому балу в Таврическом дворце в апреле 1791 года.

Музыка для досуга. Домашние концерты нередко устраивались во время частных бесед и игрового досуга Екатерины II. Известен случай исполнения придворными певчими духовного концерта Максима Березовского во время игры императрицы в карты — в тот вечер решался вопрос о поездке талантливого юноши в Болонскую академию в Италию.

Участвуя в оформлении торжеств, жанры хорового искусства объединялись, дополняли друг друга: одни и те же панегирические канты, хвалебные хоры, поздравительные кантаты могли звучать во время шествий, встреч и проводов королевских особ, торжественных обедов, прогулок, во время запуска фейерверков и вечерней иллюминации. Жанровый синтез был характерен не только для музыки. Организация придворной церемонии подразумевала синтез всех других искусств — архитектуры, живописи, музыки, театрализованного действия. Даже церковный ритуал, опосредованно связанный с придворной жизнью, встраивался в единую композицию праздничных торжеств.

Для понимания роли музыки в сложившейся модели праздничного ритуала мы обратились к наиболее ярким празднествам эпохи Екатерины II — их отзвуки встретятся позднее при Павле I и Александре I. Во времена Екатерины II было много памятных событий, сопровождавшихся масштабными многодневными (или однодневными) празднествами. Каждое из них было организовано по определенному сценарию, их сравнение выявляет типичные черты в образцах церемониальной культуры и дает материал историкам для осознания функции хоровых жанров в музыкальной составляющей празднеств.

В исследовании мы использовали метод «от частного к общему» — даются подробные описания празднеств (церемоний), из них выбираются скупые сведения о звучащей музыке, композиторах, исполнителях, затем реконструируется картина музыкального оформления торжеств: какие песнопения и инструментальные пьесы звучали, какие жанры хорового искусства были наиболее востребованы, какая духовная музыка сопровождала молебны, посвященные торжествам, что видела императрица на театральных сценах посещая города и веси, что слушала в качестве приветственных кантов и кантат и т.д.

Раздел 2. 4. «“Торжествующая Минерва” — народные гуляния на масленицу как завершение многомесячных коронационных торжеств»

открывает череду празднеств екатерининского времени, в нем речь идет об аллегорическом маскараде, разыгранном в Москве на масленицу 1763 года. «Выдумка» маскарада принадлежала известному актеру Ф. Г. Волкову, стихи были написаны М. М. Херасковым, хоры и песни — А. П. Сумароковым.

В подготовке маскарада «Торжествующая Минерва» приняло участие 4000 человек: профессиональные актеры и любители, певчие и музыканты, трубачи и литавристы из военных оркестров, статисты, школяры и студенты, солдаты, мастерские и фабричные люди. Именно с февральских дней 1763 года в торжествах подобного рода закрепилось сравнение императрицы с римской богиней Минервой, после чего придворные живописцы стали изображать на полотнах Екатерину II в этом образе.

Музыка хоров к маскараду подбиралась на голоса известных народных песен и кантов. В некоторых из них, как например, в «Хоре ко Превратному свету», заранее задумывался песенный склад мелодии. В хорах, обращенных к богам Парнаса, персонажу под именем Златой век, преобладали интонации панегирических виватов, некоторые хоры, скорее всего, использовали интонации шуточных пародийных, даже застольных кантов (хор Пьяниц, хор к Обману, хор Игроков и пр.).

В маскараде «Торжествующая Минерва» встречается первое для екатерининского царствия воспевание художественными средствами божественных стихий — воздуха, земли, воды. Как и римская богиня мудрости Минерва, образы божественных стихий будут кочевать из одного празднества в другое, создавая преемственность в церемониальной культуре той эпохи и подчеркивая связь с барочными традициями.

Хоры маскарада оказались столь популярными, что вошли в «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова на правах народных. Они были изданы в качестве особого Прибавления к 3-й части чулковского «Собрания» (в разделе «Хоры маскарадные»)²⁶. В 1780-е годы, уже после кончины Сумарокова, они были включены Н. И. Новиковым в посмертные издания сочинений поэта (1781, 1787).

Если тексты хоров «Минервы» неоднократно публиковались и сохранились до нашего времени, то их музыка утеряна и судить о ней можно лишь гипотетически. В работе сделана попытка восстановить образцы звучавшей музыки на зимних карнавальных торжествах, а также — на предшествовавшей им коронации Екатерины II (в сентябре) в старой столице.

В разделе **2. 5. «Торжества по поводу заключения мира с Оттоманской Портой, празднуемые летом 1775 года в Петербурге»** воссоздается картина викториальных празднеств, продолжавшихся в Петербурге неделю — с 14 по 21 июля.

Народные гуляния и выступления юношества были задуманы и организованы И. И. Бецким, президентом Академии художеств, шефом

²⁶ Собрание разных песен Михаила Чулкова. СПб. 1773. Ч. 3. Прибавление: Хоры маскарадные. С. 1–8.

Сухопутного шляхетского корпуса, попечителем Смольного института благородных девиц, личным секретарем Екатерины II. По замыслу Бецкого в театрализованном действе, которое пришел смотреть весь Петербург, должны были блеснуть мастерством его питомцы — учащиеся академии, кадеты и девицы-смолянки. Окончились торжества маскарадом в Аничковом дворце, где, по подсчетам современников, было более 2 500 масок.

Из описаний торжеств (на страницах «Ведомостей» и в отдельно изданных книжечках, типа «Собрание новостей») явствует, что хоровые сцены составляли важную часть всех сценариев многодневных празднеств. В центре Петербурга, на Неве напротив здания Академии художеств, был воздвигнут «чудо-остров». На этом плавучем театре разыгрывалось аллегорическое действо, прославляющее мудрость Монархини Всероссийской и наступивший в государстве мир. Кадеты, смолянки и ученики Академии художеств пели хором, водили хороводы, воздвигалиobelisks и храмы. Аккомпанировавший им роговой оркестр был спрятан в «рощах и садах». Зрители, наверняка, располагались на трибунах на суше, поэтому хоровые выступления на острове должны были преобладать над сольными, чтобы на далеком расстоянии слушатели могли бы разобрать слова и звуки.

Репертуар петербургских празднеств плохо поддается реконструкции, но, тем не менее, на основании биографических сведений и исторического фона у нас возникли некоторые предположения: в июле 1775 года могла звучать музыка М. Буини, юного П. А. Скокова, В. А. Пашкевича (он до 1774 года обучал воспитанников Академии художеств), Т. Траэты (преподавал в Смольном институте). Известно, что смолянки показали оперу Гретри «Избранница из Саланси», в которой воспроизводится французская церемония «La Rosière» в модной интерпретации Ж. Ж. Руссо. Сюжет о восхвалении добродетелей юношества, о нравственной чистоте девушек и отроков в свете екатерининских идей воспитания поколения просвещенных россиян был весьма уместен на мирных торжествах в Петербурге.

Еще больший масштаб приобрели празднества в Москве в июле того же года. Их описанию и анализу посвящен раздел **2. 6. «Торжества по поводу заключения мира с Оттоманской Портой, празднуемые летом 1775 года в Москве на Ходынском поле».**

Они были задуманы отчасти как демонстрация силы и мощи разросшейся державы, поэтому их масштаб оказался иным, чем в Петербурге: торжества длились около двух недель, с 10 по 23 июля. В диссертации подробно описывается церемония их проведения со свойственным тому времени имперским размахом и неразрывным синтезом искусств. Многодневное действо следовало сложившейся в европейской культуре модели — с молебнами, шествиями, парадами, народными гуляниями, пирами, балами и маскарадами для дворян, оперными спектаклями и инструментально-хоровыми концертами.

Считается, что на Ходынском поле в июле 1775 года побывало до 60 000 человек и 4 000 экипажей, но по свидетельству современника, «все обошлось

без малейшего приключения и при всеобщем веселии и наслаждении»²⁷. Московские праздники по размаху, затейливости и великолепию перекрыли предшествовавшие, в том числе связанные с коронацией, не говоря уже про петербургские. Те на этом фоне выглядели почти по-семейному.

Читая описания и сводки в церемониальных журналах и ведомостях, почти не встречаешь в них упоминаний о сыгранной и спетой музыке, кроме зафиксированных камер-фурьером «игрании на трубах и при битии литавр». А вместе с тем изрядное количество музыкантов должно было потрудиться, чтобы музыка на празднестве по силе воздействия не уступала задействованным остальным видам художеств.

Звучали традиционные панегирические канты, представление о них можно составить по рукописным сборникам второй половины XVIII века. По мнению Н. А. Огарковой, панегирические канты, виваты, многолетия, осанны записывались в сборниках в соответствии со структурой торжественного шествия или церемонии²⁸.

На Ходынском поле звучала традиционная для открытых пространств роговая музыка. Очевидец писал, что роговой оркестр, спрятанный за качелями вблизи галереи, построенной для императрицы, играл приятную для слуха музыку (не сообщая, естественно ни названия композиций, ни имен). Нами была изучена рукописная тетрадь, принадлежавшая некогда рожечнику Титу Дмитриеву (из фондов ГИМа²⁹), по ней можно отчасти воссоздать репертуар. Преобладали обработки народных песен «Во поле береза стояла», «У нашего широкого двора», «Выйду ль я на речку», «Сени», «Акулина», «Бычок», «Камаринская»; они перемежались с музыкой полонезов, рондо, «синфоний», «баталий». Рожечник в своей тетради зафиксировал лишь одно имя автора композиций — Игнаца Плейеля, ученика Гайдна (1757–1831), который сочинял музыку до 1807 года.

Что касается «итальянской инструментальной и вокальной музыки», игранной музыкантами «на скрипицах»³⁰, то ее репертуар реконструировать сложнее. «Московские ведомости» упоминали о кантате, спетой в праздничные дни. Мы выдвигаем ряд гипотез, опираясь на данные биографики композиторов той эпохи.

Даже скурые строки описаний позволяют судить, что на Ходынке в то лето было много музыкантов — придворные певцы и солисты, певчие капеллы, возможно синодальные и архиерейские, инструменталисты, музыканты рогового оркестра.

²⁷ Пыляев М. И. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М.: ЗАО Сварог и К, 1997.

²⁸ Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004. С. 106.

²⁹ ГИМ. Отдел письменных источников. Ф. 187. Ед. хр. 196. Рукопись датируется 1792 годом.

³⁰ Камер-фурьерский журнал церемониальный 1775 года. СПб., 1878. С. 480.

В разделе **2. 7. «Церемония закладки Большого Кремлевского дворца в 1773 году»** воссоздается история закладки нового дворца в московском Кремле по проекту В. И. Баженова 1 июня 1773 года.

Празднество интересно тем, что сохранился музыкальный материал кантаты, звучавшей во время молебна на церковно-светской церемонии³¹. Реконструированное произведение показывает, как в словах и в музыке отображались аллегории, представленные на празднестве архитектурой, живописью и скульптурой (упоминаемые ранее божественные стихии, богиня Минерва и т.д.). В результате находки кантаты возникла замечательная для истории русской культуры возможность реконструировать тип торжественного церемониала второй половины XVIII века в целостном виде. И хотя каждое празднество в екатерининскую эпоху, как видно на предыдущих примерах, стремилось быть не похожим на другие, в них во всех можно выделить общие закономерности: в продолжительности и масштабах, в обязательном взаимодействии различных видов искусств — архитектуры, поэзии, живописи, театра, музыки, которые дополнялись художественно-продуманными вечерними увеселительными огнями и фейерверками.

Большинство стихов для празднества 1773 года и слова кантаты были сочинены А. П. Сумароковым, музыка — с большой вероятностью Иоганном Керцелли-старшим: как раз в интересующем нас году он основал музыкальное училище в Москве, позднее стал издавать с участием Х. Л. Вевера первый нотный журнал «Музыкальные увеселения» (1774–1775), где печатал свои хоры; им был написан хор по случаю «благополучного заключения мира России с Портою Оттоманскою» (1775) и кантата для Московского университета. То есть, Керцелли-старший выполнял тогда большинство заказов на музыку для официальных торжеств.

По традиции того времени части кантаты исполнялись с перерывами, каждая перемежалась с речами лиц, ответственных за церемонию, и корреспондировалась с ритуальными действиями, совершавшимися во время молебна (кроплением строительных материалов, золотых и серебряных монет, большой вазы, помещенной внутрь камня закладки дворца). В исполнении кантаты участвовал хор синодальных и архиерейских певчих в количестве 32-х человек.

Обнаруженная в РГАДА кантата «На закладку Большого Кремлевского дворца» в художественном отношении принадлежит к числу незаурядных произведений русского хорового искусства. Она интересна, ярка по тематизму и эффектна по форме.

Через месяц, 30 июня 1773 года, на открытом годовом акте в Московском университете была спета кантата «Торжествуйте музы ныне» на стихи поэта А. И. Перепечина. Музыка ее не сохранилась, но сравнивая стихотворные строки Перепечина и Сумарокова, можно констатировать, что вторая кантата в

³¹ РГАДА. Ф. 14. Госархив. Дело 51 («О московских дворцах»), часть 2 (7).

известной мере перефразировала сумароковские стихи и, с большой долей вероятности, приспособила к ним музыку, прозвучавшую месяцем ранее.

2. 8. «Путешествие императрицы в Крым в 1787 году. Попытка реконструкции музыки провинциальных торжеств». На основании сведений из камер-фурьерских журналов и периодической печати анализируется музыкальная / хоровая составляющая культурно-развлекательной программы в беспрецедентной для европейских монархов многомесячной поездке Екатерины II на юг Российской империи.

«Таврический вояж» имел большие последствия для истории, вызвал к жизни много явлений культурной жизни. Мы останавливаемся на нескольких моментах, связанных с музыкой: характеризуем ритуал встречи императрицы с народом, торжественные богослужения на пути следования царского поезда, анализируем — какие певческие традиции могла воспринимать путешествующая императрица, какие светские развлечения устраивались для высоких гостей в городах и дворянских усадьбах на пути следования кортежа.

Путешествие в «полуденные страны», то есть в Крым и в Екатеринославскую губернию, было задумано Екатериной II и Потемкиным и приурочено к 25-летию со дня восшествия монархини на престол. Поездка длилась почти полгода: с 7 января по 11 июля было пройдено 5211 верст по суше и 446 по воде.

Ритуал встречи царственной особы складывался следующим образом: за несколько верст до приближения императрицы к намеченному городу начинался колокольный перезвон, процессия въезжала в город через триумфальные ворота (чаще всего специально выстроенные в честь прибытия), начиналась пальба из пушек; раздавались залпы ружейного огня стоявших вдоль дороги полков, певчие и музыканты на триумфальных воротах (или около ворот) пели приветственные канты и виваты под фанфары труб и бой литавр с барабанами. Далее следовала череда приемов, визитов, парадных обедов, балов, куртагов, которые чередовались с торжественными молебнами и богослужениями. В последний вечер пребывания гостей в губернском городе давали оперу (или комедию, или пролог), устраивали маскарад и вечерний фейерверк с иллюминацией.

Различные упоминания о звучащей музыке на триумфальных воротах (или около ворот) поясняют, где было принято размещать оркестрантов и певчих во время встреч. Если музыканты стояли по разные стороны ворот, то хоры и фанфары звучали антифонно, если музыканты играли и пели на площадке поверх ворот, то музыкальное приветствие как бы «падало» вниз на проходившую процессию.

К сожалению, все сведения об исполненной во время путешествия музыке не конкретны: в камер-фурьерском журнале 1787 года встречаются упоминания о певчих и музыкантах, услаждавших слух государыни, но они крайне немногочисленны. Можно предположить, что в вечерних концертах или во время застолий выступал придворный певец Христоф Комаскино-Арнобольди — он находился в свите Ее Величества до отъезда Двора из Киева

(13 марта певец отправился на родину в Италию). Звучали произведения Боккерини, Гайдна, Ф. Тица (в Кременчуге), «прекрасные квартеты» с участием упомянутого скрипача Тица; в Киеве одиннадцатилетняя девочка сыграла для публики сонату на клавесине (автор произведения остался неизвестным).

В царском поезде присутствовали певчие: они пели за богослужениями в Успенском соборе в Киеве, присоединяясь к архиерейским певчим, вероятно — во время приемов, балов и концертов. За сопровождение императрицы в течение всей полугодовой поездки они получили денежное вознаграждение в декабре 1787 года в размере 1400 рублей³².

Поездку сопровождало и высшее духовенство. Маршрут был выстроен таким образом, чтобы к субботе и воскресенью путешественникам можно было сделать остановку в крупном губернском городе, где в соборном храме совершалось торжественное богослужение и молебен. Екатерина II могла составить впечатление не только об архитектуре южных городов, но, что важно для нас — о местных традициях певческой культуры.

Посещение Братского Богоявленского монастыря в Киеве наводит на мысль, что императрица могла услышать музыку Веделя. В те годы Киевская духовная академия размещалась на территории именно этого монастыря, в 1787 году 20-летний Артемий Ведель уже успел закончить «философический класс» Академии, но его произведения составляли важную часть репертуара студенческого хора (известно, что в последние годы учебы Ведель управлял академической капеллой и сочинял для нее концерты с песнопениями).

В Кременчуге, южной столице наместничества, певчие князя Г. А. Потемкина спели на встрече Екатерины II «Воспойте, людие, боголепно в Сионе» (возможно, концерт Бортнянского), во время торжественного обеда в Тронной зале в концерте прозвучала кантата, в исполнении которой участвовали 186 певцов и музыкантов князя (певчие, оркестровые и роговые музыканты были приобретены Потемкиным у графа К. Г. Разумовского в 1785 году). В этот раз камер-фурьер упомянул об авторе — Дж. Сартти. С большей долей вероятности, исходя из биографии композитора, предположим, что в тот вечер была прослушана оратория «Да воскреснет Бог», сочиненная маэстро в 1785 году для солистов, двух хоров и нескольких оркестров. Это произведение пользовалось популярностью при Дворе и даже удостоилось похвалы императрицы.

Интересные воспоминания о Сартти оставил Франсиско де Миранда, венесуэльский путешественник, сопровождавший именитых гостей в Таврическом вояже. Его мемуары представляют собой уникальную летопись нравов екатерининской эпохи: Миранда отмечал характер и облик придворных, в том числе исполнителей и композиторов, описывал русские обычаи, народные танцы и музыку, фиксировал ощущения от звучания русских рогов,

³² Реестр награждениям денежным, от Ея Императорского Величества всемилостивейше пожалованным, находившимся в походе придворным чинам и служителям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 57.

сообщал о театральных представлениях у Меддокса и графа Шереметева, присматривался к православным богослужениям. В его заметках можно найти ценные сведения о русской архитектуре, живописи, танцевальном искусстве и музыке. Эти материалы мало известны музыковедам, поэтому выдержки из мемуаров Ф. де Миранды приводятся в Документальном приложении к диссертации.

Описывая свои встречи с Сарти, Миранда упомянул о музыкальной образованности Потемкина, что ранее никогда не фиксировалось мемуаристами и историками³³. В связи с новым штрихом к биографии князя иначе выглядят его идеи о создании на юге России (сначала в Кременчуге, позднее — в Екатеринославле) Музыкальной академии, аналоге Болонской филармонической академии.

Документы, свидетельствующие, что проект музыкальной академии не являлся очередной потемкинской химерой, сохранились в архивных фондах и относятся к 1785–1787 годам. Всесильным фаворитом, начиная со второй половины 1770-х годов, мыслился целый культурный комплекс в Кременчуге / Екатеринославле, направленный на воспитание юношества. Директором он собрался назначить Сарти (до него у князя были другие кандидатуры — Березовский и Хандошкин, рассматривался даже Моцарт).

Итальянского маэстро называют педагогом многих русских музыкантов: Степана Дегтярева (крепостного Н. П. Шереметева), Степана Давыдова, Артемия Веделя, Даниила Кашина (крепостного Г. И. Бибикова), Льва Гурилева (крепостного В. Г. Орлова), Петра Турчанинова, Александра Шапошникова (крепостного Н. А. Львова). Обучение юных музыкантов Сарти вполне мог вести в рамках проекта развития российской академии.

В течение поездки по южным губерниям ответственные музыканты (Полторацкий? Сарти?) набирали в капеллу (а возможно и в планируемую музыкальную академию) талантливых певцов и музыкально-одаренных юношей: так, в марте в Киеве в Придворную капеллу было зачислено 10 человек (4 больших и 6 малолетних певчих)³⁴.

Помимо театральных зрелищ (комедии «Солиман Второй или Три султанши» Ш.-С. Фавара и оперы «Ворожей» в Орле, комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун» в Туле, оперы А. М. Гретри «Браки самнитян» в Кускове)³⁵ Екатерине II, по крайней мере, дважды показали игровые сражения:

³³ «Князь ради развлечения поставил на нотной бумаге наугад несколько закорючек и, указав тональность и темп, предложил Сарти сочинить какую-нибудь музыку, что тот и сделал с ходу, доказав свои способности и мастерство». — *Миранда Фр. де. Путешествие по Российской империи*. Пер. с исп. М. С. Альперовича, В. А. Капанадзе, Е. Ф. Толстой. М.: МАИК Наука/Интерпериодика, 2001. С. 103.

³⁴ Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886. Приложение. С. 101.

³⁵ Для ожидаемого приезда императрицы в Тамбов по инициативе губернатора Г. Р. Державина была подготовлена постановка оперы Е. И. Фомина «Ямщики на подставе» на либретто Н. А. Львова. Но Екатерина II в Тамбов не заехала.

историческую русско-шведскую баталию под Полтавой и сцены отброса врага натиском донской конницы казаков А. И. Иловайского вблизи Перекопа. Увидела царица в Крыму и знаменитую роту амазонок.

Кульминацией музыкально-театральных впечатлений, приготовленных специально к визиту государыни, явились торжества по случаю 25-летнего юбилея со дня восшествия Екатерины II на престол. Они отмечались в Москве: 28 июня в доме генерал-губернатора П. Д. Еропкина был исполнен пролог «Щастливая Россия, или 25-летний юбилей», сочиненный М. М. Херасковым (текст) и А. Булландтом (музыка).

Действующие лица пролога (на сцене были выведены Восточный, Северный, Западный и Полуденный гении) восхваляли подвластные императрице земли, славил мудрую политику и в финале, объединившись с многочисленным народом империи (это едва ли не первый пример этнографического изображения подданных на сцене в XVIII веке), хором славил «Екатеринину державу».

В разделе **2. 9. «Потемкинский бал в 1791 году как венец церемониальной культуры екатерининского времени»** показана роль последнего празднества, приготовленного всесильным фаворитом для Екатерины II, в истории русской музыкальной культуры.

Поводом для торжества явилось взятие русскими войсками крепости Измаил в ходе второй русско-турецкой войны (1787–1791). Изучая этот культурно-художественный феномен, исследователи подробно разбирали детали — историческую подоплеку, сценарий, архитектуру, декоративное убранство Таврического дворца, поэзию и театральные представления, звучавшие на балу полонезы. Предложим еще один ракурс — осветим роль музыкальных / хоровых номеров в драматургии задуманного действия.

Стихи для празднества и его подробное описание было сделано Г. Р. Державиным, музыкальное оформление — Осипом Козловским, никому не известным в Петербурге композитором, принятым Потемкиным на службу в Яссах.

Ранее считалось, что Козловский сочинил для бала только полонезы с хором. Позднее его перу была отнесена оркестровая обработка хоровой малороссийской песни «На берёжку у ставка», появилось искушение считать композитора создателем и другой музыки на празднестве (несколько лет назад мы сделали републикацию «На берёжку», партитура которой была издана вскоре после бала, в 1794 году).

Балетмейстером бала был Шарль Ле Пик, часть танцев поставил Джузеппе Канциани, оба хореографа были последователями и учениками Ж. Ж. Новерра. «Хором песельников», певшим для гулявших в саду, руководил С. М. Митрофанов, известный певец и собиратель народных песен. Факт его участия в празднестве в Таврическом дворце ранее не был известен историкам и литературоведам. Возможно, что хор Митрофанова для услаждения гостей во время катания на лодках Потемкину предложил Державин, хорошо знавший Митрофанова по Тамбову.

На балу звучали кадрили, молдавский, греческий танец, аллеманда, контрдансы, малороссийские пляски, но современникам более всего запомнились яркие и величественные хоровые полонезы Осипа Козловского. С того времени этот танец становится символом екатерининского времени, знаком могущества Российской империи.

Начиная с потемкинского праздника и почти на протяжении всего XIX столетия балы в благородных семействах открывались полонезами. Эта традиция отразилась во многих русских операх: «Жизнь за царя» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Евгений Онегин» и «Черевички» Чайковского, «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, «Война и мир» Прокофьева.

Стремление Потемкина приукрасить обыденную жизнь яркими театральными штрихами всем хорошо известно — достаточно вспомнить знаменитые «потемкинские деревни» или увитые цветами арки на дороге кортежа. В празднестве в Таврическом дворце театрализация обыденности достигла своего апогея: гости смогли ощутить себя участниками мифологического действия, перенестись из промозглого петербургского апреля в атмосферу райских южных садов.

Ошеломляющий эффект воздействия бала на современников, к которому столь стремился хозяин, был достигнут сполна: гости разъезжались с твердым убеждением, что они видели нечто небывалое до сего дня, а те, кому не довелось присутствовать на празднестве, жадно вслушивались в рассказы и вчитывались в державинское описание.

Судьба хозяина дворца, Григория Александровича Потемкина, была неожиданной для всех: возвращаясь к войскам, 5 октября 1791 года, князь скоропостижно скончался в степи, в 40 верстах от Ясс. А Осип Козловский после бала проснулся знаменитостью.

Присутствие на балу 8-летнего Василия Жуковского дало неожиданный результат для отечественной культуры. По мнению Б. М. Гаспарова, чудесный вид сверкающего в огнях зимнего сада с цветущими деревьями и благоухающими растениями оставил глубокое впечатление в душе ребенка, и позднее рассказанная им Пушкину история вдохновила того на описание волшебных садов Черномора в «Руслане и Людмиле»³⁶.

В разделе **2. 10. «Греческий проект» Екатерины II и его отражение в музыкальном искусстве»** показано претворение геополитических идей императрицы и Г. А. Потемкина посредством оперы «Начальное управление Олега», представленной в Эрмитажном театре в октябре 1790 года.

Важность этого сочинения для развития музыкальной культуры неоспорима. Музыка к опере на либретто императрицы была заказана трем музыкантам: К. Каноббио, В. А. Пашкевичу, Дж. Сартти.

В опере соединились в одно целое разные традиции (национальные и общеевропейские), многие театральные жанры (опера-seria, балет, античная

³⁶ Гаспаров Б. М. Прощание с очарованным садом: Пушкин, «Руслан и Людмила» Глинки и николаевская Россия // Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония. М.: Классика XXI, 2009. С. 60.

драма, комедия с простонародными песнями, игрище), различная творческая манера композиторов и разнообразная стилистика (Сарти пытался реконструировать музыку древних греков, писал оды на стихи Ломоносова в манере елизаветинского времени, Пашкевич сочинил хоры в простонародном языке, Каннобио в оркестровых фрагментах отражал музыкальную эстетику своего времени).

Жанр «исторического представления» был выбран не случайно — в ту эпоху театр часто выступал в качестве трибуны идей. А историческая подоплека действия (описывались события начала X века, поход князя Олега на Царьград) придавала сюжету серьезность и величие, оправдывала дерзновенные притязания российской монархини (хотя бы даже в помыслах) на древнюю Византию³⁷. Действительно, давние контакты русских князей (царей) с византийскими базилевсами оправдывали желание завоевать поруганный турками православный Константинополь и возбуждали в зрителях чувство патриотизма, необходимое в период ведения второй русско-турецкой войны (1787–1791).

По сюжету гостям, прибывшим к византийскому императору Льву Мудрому из Киева, была показана «Алкеста» Еврипида (на сцене возникал эффект театра в театре). Хоровое пение воскрешало образы древней Эллады и было как нельзя более уместно. Хоровой финал «Начального управления Олега» придавал опере черты жанра *seria*, в конце XVIII века уже уходящего в историю. Всего для оперы было написано 11 хоров: античные и гимнические создал Сарти, хоры в духе русских обрядовых песен для свадьбы Игоря с Прекрасой — Пашкевич. В произведении проявилось новое и необычное для классицизма качество — музыка, созданная Сарти, должна была аутентично отображать пение древних греков. Как показали новейшие исследования, композитор вплотную подошел к решению этой художественной задачи.

В разделе **2. 11. «Церемониалы и празднества павловско-александровского времени как отзвуки екатерининской праздничной культуры»** отмечаются особенности торжеств и церемоний последующих двух царствований — Павла I и Александра I.

Коронационные торжества двух императоров (5 апреля 1797 года и 15 сентября 1801 год) следовали сложившемуся европейскому ритуалу и, в принципе, организовывались по той же схеме, что и коронационные торжества Екатерины II. Только при Павле I празднества были организованы еще более пышно, а при Александре I — менее расточительно. В обоих случаях императоры впервые короновались вместе с императрицами (сравнение коронационных торжеств в 1797 и в 1801 годах дано в виде таблицы).

В последнем разделе главы предпринята попытка реконструкции музыки названных коронационных торжеств — что звучало в те годы за богослужением, какой была военная, викариальная, танцевальная, музыка для

³⁷ Кириллина Л. В. Сарти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 12–40.

досуга, для придворных концертов. Где и как происходили народные гуляния с музыкой, распространение этого типа бытовой культуры при Александре I, вызвавшего ряд хоровых сочинений Давыдова (дивертисменты с хорами и балетами).

На примере государственных и семейных празднеств начала XIX века рассматривается кантатное творчество Бортнянского, Сарти, даются сведения об известных нам хоровых полонезах, хвалебных кантатах, гимнах Д. Кашина, Л. Гурилева, Н. Леонтьева, И. Гельда. Особое внимание уделено жанру хорового полонеза, который в ту эпоху близко соприкоснулся с жанром хвалебной кантаты. Образцы коронационных полонезов встречаем у Козловского (композитором были написаны две бальные сюиты для коронации Павла I и Александра I, это наводит на мысль, что Козловский сам мог присутствовать на коронационных торжествах в Москве в 1797 году, как Бортнянский и Сарти).

Обрисованная вкратце картина церемониально-праздничной жизни русского двора при Павле I и Александре I позволяет сделать некоторые выводы: если первый государь стремился, чтобы торжества его царствования не только не уступали, но и превзошли пиры и зрелища времен Екатерины II³⁸, а вместе с тем Павел в обыденной жизни жестко сокращал численность придворных певчих и полковых музыкантов (инструменталистов и песенников), то второй государь не был склонен к многодневным многолюдным праздникам, редкостью при нем становились и большие балы.

Многие частные семейные праздники русской аристократии XIX столетия организовывались по сценариям, схожим с придворными, они использовали и трансформировали сложившуюся модель с участием хоровой, роговой музыки, хора певчих, театральными зрелищами, народными песнями и плясками, фейерверками и т. д. Примером служит семейное торжество, состоявшееся в имении Рябово у В. А. Всеволожского в октябре 1822 года.

Хоровой музыкой всегда сопровождалась многочисленная городские развлечения в губернских и уездных центрах, в дворянских имениях. И, хотя провинциальные празднества являлись ослабленной копией столичных увеселений, грандиозность, присущая этому жанру музыкального искусства, оставалась.

В Заключении подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы.

Хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века предстало в совокупности многих сторон: духовной и светской культуры, авторской и безымянной музыки, сохранившегося нотного наследия и исчезнувших, утерянных манускриптов...

³⁸ По словам кн. Станислава Понятовского Павел «хотел придать своему двору характер двора Людовика XIV». — Цит. по: *Высочков Л. В.* Будни и праздники Императорского двора. СПб.: Питер, 2012. — 496 с. С. 12.

Хоровое творчество рассматривалось на фоне широкого исторического контекста. Описанные реалии исторического правления Екатерины II, Павла I и Александра I позволили лучше узнать степень «встроенности» музыкального / хорового искусства в планы государей в области культурной политики страны.

Хоровая музыка вносила важную лепту в создание необходимой атмосферы на празднествах и церемониях второй половины XVIII — начала XIX века. Она являлась неотъемлемой частью «военной программы» империи: звучание ораторий, кантат, торжественных хоров и гимнов на викториальных торжествах было всегда обязательным для придания им важности и представительности.

Громадная роль хорового пения в жизни русского народа, многовековая традиция развития отечественного хорового искусства, его яркая самобытность предопределили неугасающий интерес исследователей к этому феномену. Хоровая музыка всегда характеризовала «лицо» музыкальной культуры того времени, в отличие от инструментальных композиций и даже театральных опусов, именно сочинения для хора в полной мере смогли раскрыть высоконравственные, этические, философские вопросы бытия и смысла жизни (примеры встречаем в концертах Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Веделя).

Образная палитра созданных для хора произведений была весьма разнообразной: от трагедийных церковных концертов до застольных хоров, от громогласных викториальных ораторий и кантат до тихих хоровых обрядовых песен. Произведения певческого искусства были интересны всем слоям населения: они волновали душу прихожан, откликались в сердцах слушателей концертов, были любимы простонародьем.

К концу XVIII столетия хоровая музыка являлась основой православных богослужений и молебнов, придворных и военных церемониалов, официальных торжеств в государственных учреждениях и учебных заведениях, она формировала характер столичных и провинциальных городских празднеств, усадебных увеселений, вошла в повседневный быт помещиков, чиновников, офицеров, состоятельных купцов. Именно с екатерининского времени, благодаря интенсивному развитию светской музыки, отечественное хоровое искусство начинает подготавливать расцвет оперы в XIX столетии. И этот процесс, в отличие от предшествовавших периодов, касался не избранных жанров, а охватывал практически без исключения, все — созданные для коллективного пения.

Определенными вехами для перемены стилистических ориентиров, как известно, служат приходы к власти новых монархов. Но в истории русского хорового искусства этого не случилось: реформы Павла I были скоротечны, а культурный вектор управления державой Александром I был предопределен системой воспитания наследника царственной бабкой. Действительно, со вступлением на престол императора Александра многие явления художественной жизни, введенные в обиход ранее, продолжали развиваться. И только война 1812 года с Наполеоном начала подводить невидимую черту

под историческим этапом. Общая стилистическая тенденция той эпохи была следующей: увлечение итальянской манерой пения уступило место французским влияниям, затем пришла мода на немецкий стиль... Однако подобные явления проходили достаточно гладко, не изменяя глубинные традиции хорового искусства.

Преемственность музыкальной политики от Екатерины II до Александра I затрагивала многие области: хоровое творчество, функционирование крупнейших хоровых коллективов, хоровое образование, совершенствование композиторской техники по европейским моделям, способы передачи знаний, навыков и опыта с типично изустным посылом от одного мастера к другому (к примеру, от падре Мартини к Сарти, от Сарти к Дегтяреву, от него — к Ломакину, от крепостного хормейстера, выходя за пределы эпохи, — к Балакиреву и др.).

В заключении рассматриваются исторический, теоретический и эстетический аспекты, свидетельствующие о целостности картины хорового искусства выбранного периода.

Диапазон русского хорового искусства был огромен — здесь народные и солдатские хоры, шуточные маскарадные, хоры для прогулок, фейерверков, застольная и бальная музыка, разнообразие хоровых сцен в театральных жанрах, высокохудожественные образцы кантат и ораторий, глубокие философические хоровые концерты.

Россия этого времени воспринималась современниками и воспринимается ныне как страна богатейшей и всеохватывающей хоровой культуры, огромной любви всех сословий к хоровому пению.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы
(общий объем 157,25 а. л.)**

Монографии:

1. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений: монографическое исследование. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 41 п. л.
2. *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура екатерининской эпохи: монография. – М.: Композитор, 2010. – 304 с. каталог, илл., схемы, ноты, имен. указ. – 21 п. л.

Главы в коллективных монографиях:

3. *Лебедева А. В.* [*Лебедева-Емелина А. В.*] Хоровая культура второй половины XVIII века. Глава // История русской музыки в десяти томах. Коллективная монография. Авторы: Келдыш Ю. В., Левашева О. Е., Левашев Е. М. и др. – Т. 3. – М., Музыка, 1985. – С. 111–131. – 1,2 п. л.

4. *Лебедева-Емелина А. В.* Художественная жизнь первой трети XIX столетия. Хронограф // История русского искусства. Т. XIV. Искусство первой трети XIX века. Коллективная монография. – М.: Северный паломник, 2010. – С. 766–837. – 6, 5 а. л.

Нотные монографические издания:

5. Степан Дегтярев. Хоровые концерты. К 225-летию со дня рождения. Публикация, составление, научная реконструкция, редакция, фортепианное переложение и комментарии к концертам 1–12 *А. В. Лебедевой-Емелиной* (в соавторстве с Н. И. Тетериной). – М., 1991. Общий объем – 12,5 п. л. (авторская доля *А. В. Лебедевой-Емелиной* – 8 п. л.). 2-е изд.: Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения (в соавторстве с Н. И. Тетериной): монографическое нотное издание. Предисл., комментарии и научная реконструкция концертов № 1–8 *А. В. Лебедевой-Емелиной*. – М.: изд. Живоносный источник в Царицыно, 2006 (объем авторского текста и нотных реставраций 10 п. л.).

6. Д. С. Бортнянский. Литургия Св. Иоанна Златоуста (на три голоса). Публикация и вступительная статья *А. В. Лебедевой-Емелиной*. – М., изд. Животворящий источник в Царицыне, 2002. – 1,5 – п. л.

7. Бортнянский Д. С. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии *А. В. Лебедевой-Емелиной*. – М.: Музыка, 2009. – 168 с. – 21 п. л.

Статьи в журналах из перечня ВАК’а:

1. *Лебедева-Емелина А. В.* «Немецкая обедня» Бортнянского: загадочное произведение // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 180–189. – 1 п. л.

2. *Лебедева-Емелина А. В.* Хор в русском театре екатерининского времени // Музыка и время. – М. 2011. – № 12. – С. 23–27. – 0,7 п. л.

3. *Лебедева-Емелина А. В.* Первая публикация музыки хора П. А. Скокова из оперы «Ринальдо» // Музыка и время. – М. 2011. – № 12. – С. 28–36. – 0,5 п. л.

4. *Лебедева-Емелина А. В.* Новое стихотворение Державина: к традиции исполнения застольных песен в России // Голос и речь. 2012. – № 1 (6). – С. 15–20. – 0,4 п. л.

5. *Лебедева-Емелина А. В.* Крепостной композитор Лев Гурилев и его духовная музыка. С публикацией хорового концерта «На божественной стражи» // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V – Вопросы истории и теории христианского искусства. – Вып. 4 (16). – М.: изд. Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2014. – С. 85–112. – 1,5 п. л.

6. *Лебедева-Емелина А. В., Наумов А. А., Виноградова А. С.* Загадки духовного творчества Мусоргского (реконструкция авторства песнопения «Ангел вопияше») // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V – Вопросы истории и теории христианского искусства. – Вып. 1 (17). – М.: изд. Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2015. – С. 157–172. – 1,5 п. л. (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной 0,7 п. л.).

7. *Лебедева-Емелина А. В.* Гром победы, раздавайся! Крымский контекст придворного бала у Потемкина // Музыкальная жизнь. М., 2015. – № 4. – С. 93–94. – 0,4 п. л.

8. *Лебедева-Емелина А. В.* Крымский контекст потемкинского празднества в Петербурге // Инновации и инвестиции. – М., 2015. – № 4. – С. 19–23. – 0,6 п. л.

9. *Лебедева-Емелина А. В.* Осип Козловский — белорус? (Новое о композиторе) // Старинная музыка. – М., 2015. – № 2 (68). – С. 1–12. – 1,2 п. л.

10. *Лебедева-Емелина А. В.* Придворный бал как зеркало культурно-политических процессов эпохи // Вопросы театра. – М., 2015. – № 1–2 (вып. XVII). – С. 212–234. – 2 п. л.

11. *Лебедева-Емелина А. В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст (к вопросу реконструкции церемонии) // Старинная музыка. – М., 2015. – № 4. – С. 24–37. – 1,3 п. л.

12. *Лебедева-Емелина А. В.* Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского) // Старинная музыка. – М., 2016. – № 2. – С. 18–21. – 1 п. л.

13. О. Козловский. На бережку у ставка (малороссийская пляска). Публикация партитуры *А. В. Лебедевой-Емелиной* // Старинная музыка. – М., 2016. – № 2. – С. 22–31. – 0,5 п. л.

14. *Лебедева-Емелина А. В., Малинина Г. М.* Загадки рукописи из Berliner Sing-Akademie (к вопросу о духовном творчестве М. С. Березовского) // Вестник православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. – V: 3 (23). – М., 2016. – С. 100–125. – 1,8 п. л. (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной 1,5 п. л.).

15. *Лебедева-Емелина А. В.* Духовные концерты С. А. Дегтярева в свете музыкальной риторики XVIII в. (к 250-летию со дня рождения композитора) // Вестник православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. – V: 25. – М., 2017. – С. 49–64. – 1,1 п. л.

Другие издания:

1. *Лебедева-Емелина А. В.* «Венок Алябьеву» // Музыкальная жизнь, № 4. – М., 1990 (реконструкция жанра духовного концерта в хоровом цикле А. А. Николаева). 0,3 п. л.

2. *Лебедева-Емелина А. В.* Березовский // Творческие портреты композиторов. – М.: Музыка, 1990. – С. 63–65. – 0,2 п. л.
3. *Лебедева-Емелина А. В.* Сарти // Творческие портреты композиторов. – М.: Музыка, 1990. – С. 309–310. – 0,2 п. л.
4. *Лебедева-Емелина А. В.* Опыт реконструкции кантаты на закладку в 1773 году Большого Кремлевского дворца по проекту Баженова // Музыкальная культура Средневековья. Сборник статей по материалам конференции в ГИИ. – Вып. 2. – М., 1991. – С. 174–175. – 0,1 п. л.
5. *Лебедева-Емелина А. В.* Бортнянский Дмитрий Степанович // Исторический лексикон XVIII века. – М., Знание – Владос, 1996. – С. 97–99. – 0,4 п. л.
6. *Лебедева-Емелина А. В., Левашев Е. М.* Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // У истоков развлекательной культуры России нового времени. – Материалы международной конференции. – М., 1996. – С. 46–73; 2-е изд.: Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 43–69. – 2 п. л. (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной – 1 п. л.).
7. *Лебедева-Емелина А. В.* Ведель Артемий Лукьянович // Москва. Энциклопедия. Научное издание. М.: изд. БРЭ, 1997. – С. 161. – 0,1 п. л.
8. *Лебедева-Емелина А. В.* Дегтярев Степан Аникиевич // Москва. Энциклопедия. Научное издание. М.: изд. БРЭ, 1997. – С. 249. – 0,1 п. л.
9. *Лебедева-Емелина А. В.* Сандуновы // Москва. Энциклопедия. Научное издание. – М.: изд. БРЭ, 1997. – С. 718–719. – 0,1 п. л.
10. *Лебедева-Емелина А. В.* Синодальный хор. // Москва. Энциклопедия. Научное издание. – М.: изд. БРЭ, 1997. – С. 739. – 0,1 п. л.
11. *Лебедева-Емелина А. В.* Дилецкий Николай Павлович // Исторический лексикон XVII века. – М., Знание-Владос, 1998. – С. 198–203. – 0,7 п. л.
12. *Лебедева-Емелина А. В.* Титов Василий Поликарпович // Исторический лексикон XVII века. – М., Знание, 1998. – С. 702–705. – 0,8 п. л.
13. *Лебедева-Емелина А. В.* Трехголосная литургия Бортнянского // Д. С. Бортнянский. Литургия Св. Иоанна Златоуста (на три голоса). – М.: изд. «Животворящий источник» в Царицыне, 2002. – С. 7–8. – 0,4 п. л.
14. *Лебедева-Емелина А. В.* Березовский Максим Созонтович // Православная энциклопедия. – Т. IV. – М., 2002. – С. 650–652. – 0,7 п. л.
15. *Лебедева-Емелина А. В.* Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского (находки и открытия) // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского: Материалы международной научной конференции. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 5–12. – 0,8 п. л.

16. *Лебедева-Емелина А. В.* Бортнянский Дмитрий Степанович // Православная энциклопедия. – Т. VI. – М., 2003. – С. 89–91. – 1 п. л.
17. С. А. Дегтярев. Литургия до мажор. Публикация партитуры, редакция нотного текста, переложение для фортепиано и научное исследование *А. В. Лебедевой-Емелиной* // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. – Вып. 2. Ред.-сост. Ю. И. Паисов. – М.: Композитор, 2004. – С. 108–161. – 3,5 п. л.
18. *Лебедева-Емелина А. В.* Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского. Последние открытия // Музыка России: от средних веков до современности. Сб. статей. / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М.: Композитор. 2004. – С. 41–56. – 1 п. л.
19. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка на рубеже XVIII–XIX столетий: источники и реставрация // Русская музыка. Рубежи истории. – Сб. 51. – М. 2005. – С. 112–119. – 0,5 п. л.
20. *Лебедева-Емелина А. В.* Дмитрий Степанович Бортнянский // Вестник истории, литературы, искусства. – Т. 1. – М.: изд. Академии наук РФ. 2005. – С. 410–420. – 1 п. л.
21. *Лебедева-Емелина А. В.* Галуппи Бальдассаре // Православная энциклопедия. – Т. X. – М., 2005. – С. 378–379. – 0,6 п. л.
22. *Лебедева-Емелина А. В.* «Немецкая обедня» Бортнянского (загадки и парадоксы произведения) // Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. – Серия: Рукописные памятники. – Вып. 10 / Сост. Н. В. Рамазанова. СПб. 2006. – С. 76–86. – 1 п. л.
23. *Лебедева-Емелина А. В.* Гурилев Лев Степанович // Православная энциклопедия. – Т. XIII. – М., 2006. – С. 489–490. – 0,6 п. л.
24. *Лебедева-Емелина А. В.* Давыдов Степан Иванович // Православная энциклопедия. – Т. XIII. – М., 2006. – С. 612–614. – 0,7 п. л.
25. *Лебедева-Емелина А. В.* Литургия в русской музыке эпохи классицизма: Найденное сочинение Степана Дегтярева // Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – [Текст]: материалы. – Т. 2: XVI. – М.: ПСТГУ, 2006. – 363 с. – С. 353–355. – 0,8 п. л.
26. *Лебедева-Емелина А. В.* Дегтярев Степан Аникиевич // Православная энциклопедия. – Т. XIV. – М., 2007. – С. 297–300. – 1,2 п. л.
27. *Лебедева-Емелина А. В., Анисимов Е. В.* Дубянские // Православная энциклопедия. – Т. XVI. – М.: изд. Моск. патриархии, 2007. – С. 317–319 (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной – 0,4 п. л.).
28. *Лебедева-Емелина А. В.* Еропкин Петр Дмитриевич // Православная энциклопедия. – Т. XVIII. – М., 2009. – С. 679. – 0,3 п. л.
29. *Лебедева-Емелина А. В.* «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения // Множественность научных концепций в

музыкознании. – Сборник статей, нотные публикации к 60-летию Е. М. Левашева. – Материалы международной конференции Келдышевские чтения – 2005. – М.: Композитор. 2009. – С. 135–144 (текст), 406–440 (ноты). – 4,5 п. л.

30. *Лебедева-Емелина А. В.* Кантата на закладку Большого Кремлевского дворца по проекту В. И. Баженова // Множественность научных концепций в музыкознании. – Сборник статей, нотные публикации к 60-летию Е. М. Левашева. – Материалы международной конференции Келдышевские чтения – 2005. – М.: Композитор. 2009. – С. 145–157 (текст), 358–440 (ноты). – 6,8 п. л.

31. *Лебедева-Емелина А. В.* К публикации неизвестных хоровых концертов Д. С. Бортнянского // Бортнянский Д. С. Неизвестные духовные концерты. – М.: Музыка, 2009. – С. 5–17. – 1,2 п. л.

32. *Лебедева-Емелина А. В.* Гавриил Державин «Кто похулит жизнь мою». Публикация неизвестного стихотворения Г. Р. Державина. – М.: изд. Литературного музея им. А. С. Пушкина (в рамках «Новая пушкинская премия» 26 мая 2011 год). 2011. – 0,1 п. л.

33. *Лебедева-Емелина А. В.* Становление хорового концерта во второй половине XVIII века. – Сообщение в рамках Круглого стола по теме «А. А. Алябьев и духовная музыка его времени в России». – Проект в плане Первого Всероссийского музыкального фестиваля «А.А. Алябьев – выдающийся русский композитор», посвящённого 225-летию со дня его рождения и 200-летию победы России в Отечественной войне 1812 года. М., 2012. Интернет-публикация: www.rusbass.ru

34. *Лебедева-Емелина А. В.* Кашин Даниил Никитич // Православная энциклопедия. – Т. XXXII. – М., 2013. – С. 149–150. – 0,25 п. л.

35. *Лебедева-Емелина А. В.* Застольная музыка во времена Екатерины II: новое стихотворение Г. Державина // Наследие XVIII–XIX века. – Сборник статей, материалов и документов. По материалам научной международной конференции. – Вып. 2. – М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2013. – С. 307–317. 1,2 п. л.

36. *Лебедева-Емелина А. В.* Козловский Осип Антонович // Православная энциклопедия. – Т. XXXVI. – М., 2014. – С. 273–275. – 0,3 п. л.

37. *Лебедева-Емелина А. В.* Концерт духовный эпохи классицизма // Православная энциклопедия. – Т. XXXVII. М.: изд. Моск. патриархии, 2015. – С. 494–499 (раздел «Концерт», вся статья с. 491–501). – 1,2 п. л.

38. *Лебедева-Емелина А. В.* Кто похулит жизнь мою // Новая Пушкинская премия – II. Альманах для любителей и любителей русской словесности. – М.: изд. Формат-М, 2014. – С. 276–282. – 0,7 п. л.

39. *Лебедева-Емелина А. В., Виноградова А. С.* Музыкальная классика: неожиданное авторство // International Center for the Social Sciences (Сфера общественный наук). Ежемесячный научный журнал. – № 1 (7). –

Екатеринбург, 2015. – С. 55–58. – 1 л. (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной – 0,5 л.).

40. *Наумов А. А., Лебедева-Емелина А. В.* Песнопение «Ангел вопияше»: проблема авторства // Искусство музыки: теория, история. 2015. – № 13. – С. 108–121. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/musik/2015-13/> (авторская доля А. В. Лебедевой-Емелиной 1 п. л.).

41. *Лебедева-Емелина А. В.* Восстановление текста стихотворения Г. Р. Державина «Застольная песня» при реконструкции рукописи музыкального произведения // Язык и литература в научном диалоге. Филология в научном и образовательном пространстве: сборник научных трудов. – Вып. 3 – Ижевск-Гранада: изд. Удмуртский университет — Universidad de Granada., 2016. – С. 74–79. РИНЦ. – 0,75 п. л.

42. *Лебедева-Емелина А. В.* Квалификационное музыковедение [об исследованиях западноевропейской музыки барокко и классицизма] // Искусство музыки: теория и история. – 2016. № 15. С. 185–204. – URL: http://hra.sias.ru/upload/iblock/124/imti_2016_15_185_204_lebedeva_emelina.pdf 1,15 п. л.

43. *Лебедева-Емелина А. В.* Риторические приемы в духовных концертах Дегтярева // Дегтяревские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства / Сборник материалов II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Т. 1. – Белгород: ИПК БГИИК, 2016. – С. 15–22. – URL: <http://bgiik.ru/pub/6> РИНЦ. 0,8 п. л.

44. *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровые концерты Дегтярева в истории развития классицистского концерта. Список хоровых концертов Дегтярева с источниками // Дегтяревские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства / Сборник материалов II Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Т. 1. – Белгород: ИПК БГИИК, 2016. – С. 22–41. – URL: <http://bgiik.ru/pub/6> РИНЦ – 1,1 п. л.