

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

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

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва — 2018

Оглавление

| | |
|--|-----|
| Введение | 5 |
| | |
| Глава 1. Духовная музыка эпохи классицизма: музыкально-литургические циклы и хоровые концерты | 26 |
| 1. 1. Состояние духовной музыки в России в екатерининский период. Проблема «итальянщины» | 27 |
| 1. 2. О сохранности нотных источников, характеристика манускриптов. | 41 |
| 1. 3. Авторские МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ: опыт реконструкции | 57 |
| Литургия М. С. Березовского | 62 |
| Литургия Д. С. Бортнянского | 70 |
| «Простое пение» Д. С. Бортнянского | 74 |
| Литургия В. А. Пашкевича | 77 |
| Литургия С. И. Давыдова | 81 |
| Литургия С. А. Дегтярева | 85 |
| Литургия А.Л. Веделя (№ 1). | 91 |
| Литургия А.Л. Веделя (№ 2). | 97 |
| 1. 4. Принципы музыкальной организации песнопений литургического цикла эпохи классицизма | 98 |
| 1. 5. Структура музыкально-литургических циклов эпохи классицизма . | 104 |
| 1. 6. ДУХОВНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ в эпоху классицизма: феномен жанра и история развития | 110 |
| 1. 7. Жанровые истоки русского хорового концерта | 121 |
| 1. 8. Проблематика изучения хорового наследия Бортнянского | 131 |
| 1. 9. Проблемы атрибуции духовных концертов (на примере реконструированных сочинений Бортнянского). | 136 |
| 1. 10. Музыкальная риторика в эпоху классицизма (на примере хоровых концертов Дегтярева) | 147 |

| | |
|---|------------|
| 1. 11. О проблемах восстановления хоровых партитур по поголосникам (на примере песнопений Березовского) | 156 |
| 1. 12. О принципах реконструкции духовных песнопений эпохи классицизма | 167 |
| Глава 2. Светская хоровая музыка в контексте церемониалов своего времени | 171 |
| 2. 1. Светская хоровая музыка как неизменный компонент празднеств в эпоху классицизма | 173 |
| 2. 2. Календарь придворных торжеств. | 179 |
| 2. 3. Классификация празднеств и церемониалов; роль хоровой музыки в оформлении торжеств | 182 |
| 2. 4. «Торжествующая Минерва» — народные гуляния на масленицу как завершение многомесячных коронационных торжеств | 196 |
| 2. 5. Торжества по поводу заключения мира с Османской Портой, празднуемые летом 1775 года в Петербурге | 208 |
| 2. 6. Торжества по поводу заключения мира с Османской Портой, празднуемые летом 1775 года в Москве на Ходынском поле | 220 |
| 2. 7. Церемония закладки Большого Кремлевского дворца в 1773 году как вариант общегородских празднеств | 235 |
| 2. 8. Путешествие императрицы в Крым в 1787 году: попытка реконструкции музыки провинциальных торжеств | 248 |
| 2. 9. Потемкинский бал в 1791 году как «венец» церемониальной культуры екатерининского времени | 274 |
| 2. 10. «Греческий проект» Екатерины II и его отражение в музыкальном искусстве (на примере оперы «Начальное управление Олега») | 294 |
| 2. 11. Церемониалы и празднества павловско-александровского времени как отзвуки екатерининской праздничной культуры | 306 |
| Заключение | 333 |

Документальное приложение

1. Биографика второй половины XVIII — первой четверти XIX века как научная база при анализе русского хорового искусства 340
2. Мифология в биографиях музыкантов второй половины XVIII — начала XIX века 346
3. Значение контекста для осмысления биографического текста 368
4. БЕРЕЗОВСКИЙ МАКСИМ СОЗОНТОВИЧ: биография в свете документов, свидетельств современников и легенд 376
5. БОРТНЯНСКИЙ ДМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ: биография в свете документов, свидетельств современников и легенд 386
6. Заметки венесуэльца Франсиско де Миранда о театре, музыке, архитектуре, живописи, православном богослужении, благородном обществе во время его путешествия по России в 1786–1787 годах 408

Нотное приложение

1. М. С. Березовский. Многолетие (реконструкция) 428
 2. М. С. Березовский. Хвалите Господа с небес (реконструкция) 430
 3. Застольная хоровая песня «Кто похулит жизнь мою».
Сл. Г. Р. Державина (реконструкция) 437
- Библиография 439
- Газеты и журналы XVIII века, использованные в диссертации
(аннотированный указатель) 484
- Нотные издания 493
- Список архивов 497
- Список нотных примеров (рисунков) 498
- Список иллюстраций 499
- Список схем и таблиц 502

Введение

Актуальность темы диссертации 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.

Отмечая целостность художественного наследия XIX столетия, Г. Ю. Стернин писал:

Желая представить художественный облик России как некую историческую целостность, любой серьезный специалист, естественно, в первую очередь станет ориентироваться на то лучшее, что было создано в эту эпоху <...>. Именно в таком случае 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 мира¹.

В диссертации предпринята попытка представить «художественный облик 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. Установленные границы не могут быть безусловными — нижнюю дату исследователи часто передвигают на год приезда в Петербург итальянца Б. Галуппи, на время появления его первых сочинений для русской церкви (1765), верхнюю дату иногда укорачивают на десять лет (1815) по объективным причинам: после войны с Наполеоном и Россия стала другой, и вкусы россиян в музыке изменились.

Русское хоровое искусство в диссертации рассматривается в совокупности его составляющих — духовной и светской музыки. В каждой главе уделяется большое внимание проблеме реконструкции и атрибуции хоровых сочинений, хотя данная тема и не заявлена в заглавии. Отметим, что само понятие авторства в музыке исследуемого времени было размыто, только начинало оформляться и

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

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

фиксироваться. Количество анонимных хоровых сочинений в манускриптах того периода по-прежнему преобладает над авторскими, что отражает особенности понимания феномена индивидуального творчества в ту эпоху. Но пройти мимо этой проблемы в хоровой музыке классицизма — невозможно.

Степень разработанности темы исследования. Изучение *духовной музыки* эпохи классицизма началось давно — уже в трудах писателей 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.)¹. Духовная музыка классицизма 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, но, как правило, получала в них характеристику негативную (исключение делалось лишь для Березовского и Бортнянского). Неприятие периода, стремление воспринимать его как время отхода от устоев православного искусства, как внедрение чуждых европейских моделей, не свойственных многовековой отечественной традиции, сохраняется подчас и поныне (подробнее об этом см. в I главе).

Духовные сочинения композиторов-классицистов всегда входили в обязательный курс церковно-певческого образования в гимназиях, школах, институтах благородных девиц, епархиальных училищах, духовных и учительских семинариях дореволюционной России. В советской стране церковная музыка была изгнана из светского учебного процесса, но негласный запрет, действуя на православную культуру, не распространялся на жанры духовной музыки западноевропейской традиции — их изучали, исполняли, о них писали труды. (Здесь мы имеем в виду разносторонние исследования о мессах, пассионах и реквиемах М. В. Иванова-Борецкого, М. С. Друскина, Б. В. Левика, К. К. Розеншильда, Р. К. Ширинян.) Подобные исследования необходимы при сравнении европейских моделей с российскими аналогами.

¹ Конкретные библиографические ссылки на труды ученых и писателей см. в разделе Библиография.

После войны 1941–1945 годов гонения на церковь и культовое искусство временно прекратились, что позволило вернуться к изучению церковной музыки. В центре внимания ученых оказался *хоровой концерт*. Его художественные достоинства характеризуются в трудах С. С. Скребкова, Н. Д. Успенского, В. В. Протопопова, Ю. В. Келдыша, позднее к жанру обратились Т. Ф. Владышевская, Н. А. Герасимова-Персидская, Н. Ю. Плотникова, И. П. Дабаева. В этих трудах история хорового концерта представлена с конца XVII до начала XXI века.

Интерес к жанру способствовал появлению большого числа публикаций разной 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, Е. В. Игнатенко 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)¹.

Научная литература о *музыкально-литургических циклах* эпохи классицизма менее обширна². Одной из первых к теме обратилась Н. И. Тетерина. Ее труд «Музыкально-литургический цикл в России: основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова», написанный под руководством Н. К. Моховой — Е. М. Левашева (Горький, 1986), в силу малой доступности дипломных работ, хранящихся в библиотеках учебных заведений, остался неизвестным специалистам.

¹ *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.

² Музыкальный цикл всенощного бдения в диссертации рассматриваться не будет — как единое музыкальное сочинение он только начал формироваться в ту эпоху.

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 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. Многие найденные в процессе исследования легло в основу настоящей диссертации.

Литература о духовно-музыкальных сочинениях имеет довольно широкий временной диапазон — от «Опыта вокальной или певческой музыки в России» Н. Д. Горчакова (1808) до книг и нотных публикаций последних лет (2016). Отметим научный вклад М. Г. Рыцаревой, В. Н. Иванова, Н. С. Гуляницкой, Е. Г. Артемовой, А. Б. Ковалева, И. П. Дабаевой, Е. Ю. Антоненко, Т. В. Гусарчук, Л. В. Ивченко, А. В. Кутасевича, О. А. Шумиловой, А. О. Вискова (перечень их публикаций см. в разделе Библиография).

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. Сартти, 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 гостинный 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 самостоятельный целостный феномен, а не как предтеча музыкального искусства XIX века.

В энциклопедическом словаре свыше 1000 имен и названий, раскрывается история театральных и музыкальных учреждений Петербурга, жизнь и творчество музыкантов, композиторов, драматургов, певцов и инструменталистов. Статьи написаны А. Л. Порфирьевой (об иностранных композиторах, придворных капельмейстерах), Е. С. Ходорковской (об иностранных труппах, театральных деятелях), Г. Н. Добровольской (о балете), И. Ф. Петровской (о музыкальных деятелях, меценатах, русской оперной труппе), Л. Н. Березовчук (о придворных

оркестрах, концертной жизни, танцевальной культуре), И. А. Чудиновой (о церковной культуре), В. Г. Карцовником (о музыкальных журналах, науке, нотопечатании), М. Г. Рыцаревой (о композиторах), Н. А. Огарковой (о вокальной музыке), А. И. Климовицким (об инструментальной музыке, ряде композиторов), Ю. Н. Семеновым и В. В. Кошелевым (о музыкальной торговле и инструментальных мастерах), Л. М. Бутиром (об иностранных виртуозах), В. А. Лапиным и М. А. Лобановым (о фольклоре). В общем, создана целостная и детализированная панорама музыкальной жизни Петербурга XVIII столетия.

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. Метастазіо, 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 и др.);

- 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, Ф. В. Булгарина, А. Я. Булгакова, 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. Рыцаревой, 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 (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. Шумиловой);
- 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.);
- Художественные произведения, связанные с тематикой диссертации (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. **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)¹.

Методология исследования. Диссертацию отличает междисциплинарный характер, работа велась с помощью различных научных методов. Среди основных — *теоретический анализ нотного текста* (с опорой на позиции 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 под углом определенного «вглядывания» в детали и приметы 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

¹ Проблематика биографики представлена в Документальном приложении к работе.

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 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). При сопоставлении жанров российского и европейского хорового искусства полезным оказывался *метод сравнительного анализа* (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 (использовались 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.

Материал исследования: 1) духовная музыка эпохи классицизма: циклы музыкальных литургий и церковных концертов, для контекста — циклы всенощных бдений и песнопения различных служб и молебнов; 2) светская хоровая музыка того же периода: кантаты, оратории, торжественные хоры,

виваты, гимны, застольная музыка, бальная музыка с выделением жанра хорового полонеза, для контекста — хоровые сцены в операх, прологах, балетах.

Конкретизируем наши положения. 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.

Различное отношение к классицистской духовной и светской хоровой музыке проявилось в сохранности нотных источников. Если церковные песнопения Бортнянского и его современников, благодаря широкому распространению в рукописных списках при жизни авторов, изданиям рубежа XVIII–XIX веков, массовым выпускам в XIX и в XX столетиях, неплохо дошли до нашего времени, то светская хоровая музыка уцелела в единичных образцах, далеко не самых лучших, типичных и характерных. В силу этой неравномерности анализировать духовную и светскую хоровую культуру приходится различными способами: с опорой на большую нотную базу в первом случае и с опорой на литературные источники, свидетельства, мемуариистику во втором случае, где редкие музыкальные образцы помогают характеризовать весь жанровый слой.

Источниковедческая база диссертации включает в себя 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 (консерватории им. Б. Марчелло, фонде У. и О. Леви). Большинство архивных материалов впервые собрано, классифицировано и введено в научный обиход автором диссертации.

Научная новизна и авторский вклад. 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):

- восемь музыкально-литургических циклов (по две обедни Бортнянского¹ и Веделя, по одной Березовского², Пашкевича, Дегтярева³, Давыдова)⁴,
- «Немецкая обедня» Бортнянского⁵,

¹ Бортнянский Д. С. Трехголосная литургия (возобновление прижизненного издания). Вст. статья и коммент. А. Лебедевой-Емелиной. М.: Живоносный источник в Царицыно, 2002. — 28 с.

² Лебедева-Емелина А. В., Комаров А. В., Мологин М. С. Литургия Березовского: проблемы реконструкции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2017 (в производстве).

³ Дегтярев С. А. Литургия на 4 голоса, 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. 119–161.

⁴ Планируется к изданию: «Музыка православной литургии эпохи классицизма. Нотное издание. Редакция и комментарии А. В. Лебедевой-Емелиной, исследовательские статьи Е. Ю. Антоненко, А. В. Лебедевой-Емелиной, К. В. Постернака (рукопись). — 30 л.

⁵ Лебедева-Емелина А. В. «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения // Множественность научных концепций в музыковедении. 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).

- десять хоровых концертов для хора a cappella Бортнянского¹,
- восемь хоровых концертов для хора a cappella Дегтярева²,
- многолетие и причастный стих «Хвалите Господа с небес» Березовского,
- духовный концерт для двойного хора Л. С. Гурилева (единственный, уцелевший в его творчестве)³.

В области светской хоровой музыки:

- кантата для двойного хора с оркестром Бортнянского «Тебе Бога хвалим»⁴,
- кантата на закладку Кремлевского дворца (предположительно атрибутирована как сочинение И. Керцелли)⁵,

¹ 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.

² Степан Дегтярев. Хоровые концерты. К 225-летию со дня рождения. Публикация, составление, научная реконструкция, редакция, фортепианное переложение и комментарии к концертам 1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной. К концертам № 9–12 Н. И. Тетериной. М.: 1991. Типаж 5 экз. — 278 с. 2-е изд.: Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов № 1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной, концертов № 9–12 Н. И. Тетериной. М.: изд. Живоносный источник в Царицыно, 2006.

³ Лебедева-Емелина А. В. Крепостной композитор Лев Гурилев и его духовная музыка // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16) М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2014. С. 85–112 (с публикацией концерта «На божественной стражи»).

⁴ Бортнянский Д. С. Кантата «Тебе Бога хвалим». Партитура реконструирована по сохранившимся в РИИИ оркестровым партиям и изданной хвалебной песне № 2 для двух хоров. Партитура опубликована: Лебедева-Емелина А. В. Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. Т. 7. Нотное приложение. М.: Гос. институт искусствознания, 1993. Позднее реконструкция этой же кантаты была проведена петербургским исследователем (его имя мне неизвестно) и исполнена Санкт-Петербургской капеллой им. М. И. Глинки, Госхором им. А. В. Свешникова, хором и оркестром ГАБТа. Дирижёр — Владислав Чернушенко.

⁵ Лебедева-Емелина А. В. Кантата на закладку Большого Кремлевского дворца по проекту В.И. Баженова // Множественность научных концепций в музыкознании. Сб. статей к 60-летию Е. М. Левашева. Материалы международной конференции Келдышевские чтения — 2005. М.: Композитор, 2009. С. 145–157 (текст), 358–440 (ноты).

— застольная хоровая песнь на стихи Г. Р. Державина, предположительно с музыкой В. Ф. Трутовского¹,

— хор-марш «Славнейшая Армида» из оперы «Ринальдо» П. А. Скокова².

Сделана републикация партитуры хоровой песни-пляски «На бережку у ставка» О. А. Козловского по изданию 1794 года³.

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,

¹ *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 консерватория. 2013. С. 307–317.

² *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.

³ *Лебедева-Емелина А. В.* Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского) // *Старинная музыка.* 2016. № 2. С. 18–21 (статья), 22–31 (партитура).

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 произведений // *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура екатерининской эпохи: монография. М.: Композитор, 2010. 304 с. каталог, илл., схемы, ноты, имен. указ. 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

— «Художественная жизнь первой трети XIX столетия»¹.

Русское хоровое искусство представлено в совокупности церковной и светской музыки, рассмотреть хоровые жанры в аспекте бытования в культуре. Духовную музыку описать в единстве с богослужебным действием, светскую — в единстве со светскими праздниками и торжествами.

Обобщим авторский научный вклад: 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 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

века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания. 1993. Т. III. — 86 с.

¹ 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.

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 звучащей 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.

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 опирался 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 включала 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 празднества общегосударственного масштаба стремились использовать 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.

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 практическом значении данной работы.

Апробация положений и выводов диссертации осуществлялась на всех этапах научной деятельности. Было опубликовано 2 монографии, 4 нотных монографических издания, написаны и опубликованы 2 раздела в коллективных монографиях, 19 статей для различных энциклопедий (в том числе, Большой Российской, Православной, энциклопедии «Москва», Исторического лексикона), множество работ по тематике исследования. Положения диссертации регулярно освещались в докладах на международных и всероссийских научных конференциях. По теме диссертации опубликовано 67 работ, из них 15 в

журналах, входящих в список ВАК. 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 / входят в репертуар Хоровой капеллы им. А. А. Юрлова п/у С. Д. Гусева, камерного хора «Московский Кремль» п/у Г. А. Дмитрияка, 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 Зиминной, 2012—2016), на ТВ «Вести-Культура» (2009), на ОРТ в программе «Новости культуры» (2011), в литературном Государственном музее А. С. Пушкина (в рамках фестиваля «Новая пушкинская премия», 2011).

Нотные издания, подготовленные автором, востребованы в регентско-певческих отделениях учебных заведений Русской православной церкви Московского патриархата, 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.

Каталог духовной музыки эпохи классицизма сегодня востребован не только у исследователей, но и в певческо-хормейстерской среде, несмотря на публикацию в 2004 году, его материалы продолжают пополняться и редактироваться¹.

Структура исследования. Работа складывается из Введения, двух глав, разбитых на 23 раздела, и Заключения. Имеется документальное, нотное приложение, обширная библиография. Общий объем работы — 502 страницы (23,5 п. л.).

Документальное приложение посвящено биографии композиторов второй половины XVIII — первой трети XIX века (6 разделов, 84 страницы, 4,12 п. 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.

¹ На сведения нашего Каталога опираются следующие работы: 1) Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 1. М.: ВМОМК им. М.И Глинки, 2015. — 224 с. 2) Шестнадцать духовных хоровых концертов из рукописных сборников конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 2. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2016. — 200 с. 3) *Шумиліна О. А.* Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Монографія. Донецьк, 2012. — 299 с. С. 136–200 (анализ и каталог хорового творчества Березовского). 4) *Руденко Л. Г.* Нотна бібліотека хору Київської духовної академії. Київ, изд. Національна академія наук України, 2013. — 416 с.

Нотное приложение содержит неизвестную хоровую музыку М. С. Березовского и Застольную песнь на ранее неведомые литературоведам стихи Г. Р. Державина (3 произведения, 12 страниц).

Работа снабжена библиографическим списком (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.

Глава 1

Духовная музыка эпохи классицизма: музыкально-литургические циклы и хоровые концерты

В настоящей главе главное исследовательское внимание направлено на феномен церковной музыки второй половины XVIII — начала XIX века. При создании панорамы певческой музыки акцент сделан на двух основных жанрах: 1) на *циклах литургических песнопений*, звучавших за богослужением почти каждый день (в частности, на восьми авторских литургических циклах), 2) на многочастном *духовном концерте*, являвшимся музыкальной кульминацией церковного богослужения.

В процессе исследования рассмотрим следующие вопросы:

- состояние церковной музыки в начале 1760-х годов (в начале выбранного этапа),
- стилистику церковной музыки эпохи классицизма, ее приятие / неприятие современниками и потомками,
- проблему итальянщины и итальянизмов в духовной музыке,
- дискуссию современников и потомков о светском или духовном характере церковных песнопений второй половины XVIII — начала XIX века,
- сохранность нотных источников, дадим характеристику манускриптам того времени,
- проблематику целостности музыкально-литургического цикла эпохи классицизма на примере сочинений Березовского, Бортнянского, Пашкевича, Давыдова, Дегтярева, Веделя,

- феномен жанра русского духовного концерта и историческая периодизация его развития,
- жанровые истоки екатерининского хорового концерта,
- значение жанра концерта в творчестве Бортнянского в свете реконструкции его новонайденных произведений,
- влияние риторики на музыкальную композицию песнопений.

1. 1. Состояние духовной музыки в России в екатерининский период. Проблема «итальянщины»

К 1760-м годам, к началу царствования Екатерины II, русская духовная музыка представляла собой неоднородное явление, объединяющее стилистику различных исторических эпох. Так, в небольших сельских церквях в удаленных губерниях, во многих мужских монастырях продолжали звучать древние традиционные роспевы (киевский, греческий и т. д.), у старообрядцев сохранялась верность унисонной традиции. Партесные композиции петровского времени, многоголосные обработки роспевов елизаветинского периода можно было услышать на клиросе и в последней трети XVIII столетия¹. Но в 1770-е — 1780-е годы в моду входят и стремительно распространяются новейшие церковные сочинения, постепенно вытесняя знаменное и партесное пение. Церковная музыка в «итальянском» стиле сначала утвердилась за богослужением в столичных храмах, позднее — в российской провинции, но долгие годы екатерининского царствования она соседствовала с музыкой более раннего времени параллельно в одном городе и в одном храме².

¹ См.: *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов (на материале стихир «Совет преевечный» из Службы Благовещения Пресвятой Богородице). Исследование и публикация. М., 2005.

² Имеется и другая точка зрения. К. Постернак пишет, что во второй половине XVIII века в пределах одной службы песнопения разных эпох не смешивались. Если на определенный текст не было написано музыки в определенной стилистике, то подобные тексты читались псаломщиком. См. *Постернак К. В.* О пении литургии в эпоху классицизма // Музыка литургии эпохи классицизма. Нотное монографическое издание / Сост., ред. А. В. Лебедевой-Емелиной (рукопись).

Определение нового стиля духовной музыки, как *итальянского*, требует разъяснения. Этим словом впервые обозначили церковные песнопения Бортнянского и его современников в начале 1830-х годов, когда директором Придворной капеллы стал Ф. П. Львов¹. Со сменой эстетических ориентиров стиль церковной музыки предшествующего времени стал подвергаться критике².

Попытаемся реконструировать картину музыкального сопровождения дворцового богослужения в начале царствования Екатерины II.

Молоденькая ангальт-цербстская принцесса София-Фредерика-Августа, крещенная в православие под именем Екатерины Алексеевны, прибыла к русскому двору зимой 1744 года, поэтому почти весь период елизаветинского правления (1741–1761) протекал, как говорится, на ее глазах.

В певческом искусстве Елизавета Петровна придерживалась вкусов юности: как и при Петре I, на клиросе звучало партесное 3-хголосие, в церкви Зимнего дворца пелись 8 и 12-тиголосные службы и концерты. Елизаветинское время в церковной музыке бедно именами композиторов. По уцелевшим произведениям можно сделать вывод, что тогда основное внимание сочинителей было приковано к многоголосным обработкам церковных роспевов с постоянным многоголосием³, хотя появлялись и новые разновидности партесных концертов.

¹ *Львов Ф. П.* О пении в России. СПб., 1834. С. 27.

² Известно пожелание Николая I, высказанное им в декабре 1836 года М. И. Глинке при назначении на службу в Придворную певческую капеллу: «Глинка, я имею к тебе просьбу и надеюсь, что ты не откажешь мне. Мои певчие известны по всей Европе и, следовательно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были итальянцами». См.: *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973. С. 277.

Через 15–20 лет определение «Бортнянский — итальянец» воспринималось уже как аксиома. Пр процитируем вновь слова Глинки, зафиксированные в воспоминаниях его племянника В. Д. Стунеева: «Бортнянский был итальянец, Львов немец, похвальнее же мне быть русским». Цит. по: *Стунеев В. Д.* Воспоминания о незабываемом дядюшке Михаиле Ивановича Глинке статского советника Вл. Дм. Стунеева // РМГ. 1894. № 12. Стб. 264–265. См.: *Канн-Новикова Е. И.* М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 1. М.-Л.: Музгиз, 1951. С. 36.

³ Термин В. В. Протопопова, обозначающий партесные обработки знаменного роспева с постоянным количеством певческих голосов, в отличие от «переменного многоголосия», характерного для свободных концертных композиций, где хоровое тутти сменялось сольными

Именно в конце елизаветинского царствования родился гипертрофированный вариант барочного концерта для 48 голосов: антифонные переключки в этих произведениях подразумевались не между тремя четырехголосными хорами (что было нормой для партеса), а между четырьмя двенадцатиголосными. Таковыми «виватами» приветствовали императрицу Екатерину II в Ярославле в мае 1763 года¹.

Можно предположить, что Екатерина II, стремившаяся к новациям во всех сферах жизни общества, захотела услышать в дворцовой церкви иную музыку, чем певшуюся в предшествующие сорок лет. Об этом сообщает Якоб Штелин:

В целях сохранения старейшей русской церковной музыки, она [Елизавета Петровна. — *А. Л.-Е.*] не очень охотно разрешала во вновь сочиненных церковных мотетах смешения с итальянским стилем, столь любимым ею в другой музыке. Однако, впоследствии, в царствование Екатерины II, эта более совершенная музыка [то есть концертная. — *А. Л.-Е.*] все больше и больше внедрялась в придворной капелле и стала настолько употребительна, что, не говоря уже об исполнении превосходнейшим хором труднейших концертов в большие праздники, но даже обычная обедня в незначительные праздники и воскресные дни сопровождалась фигурационным пением².

эпизодами. См. подробнее: *Плотникова Н. Ю.* Партесное пение // Большая российская энциклопедия. Т.25. М., 2014. С. 386–387.

¹ Нотные материалы службы и двух концертов на 48 голосов хранятся в ГИМ (Синодальное собрание). Д. 27. № 852 и 853. Реконструкция сделана Т. Ф. Владышевской. См.: *Владышевская Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. С. 187–209. См. также: *Плотникова Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2015. *Булычева А. В.* Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов // *Oregra musicologica*. 2017 (в печати).

Произведения были обнаружены С. В. Смоленским в певческих книгах, привезенных в Синодальную библиотеку. Ученый тогда не мог даже предположить, что подобные сочинения сохранялись в певческом репертуаре до 1760-х годов: «Вообразите, что я достал из Ярославля не более как 12-хорную (48-голосную) обедню и к ней 2 концерта конца XVII или начала XVIII века. Вот каковы были русские-то!» Цит. по кн.: *Тальберг Н. Д.* История Русской Церкви. 1801–1908 гг. М.: изд. Сретенского монастыря, 2004. С. 879.

² *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.

Возможно, с этим желанием было связано привлечение к руководству Придворной капеллой итальянца Галуппи: до того момента иностранные капельмейстеры ведали лишь оперными постановками, оставляя церковную музыку регентам капеллы. Известна фраза Галуппи о русских певчих: «Un sì magnifico coro mai non ho sentito in Italia!» («Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии!»)¹.

Перед 59-летним Галуппи стояла непростая задача. Желание императрицы обязывало итальянского маэстро сочинить музыку в новом стиле в православной традиции. В творчестве Галуппи много церковной музыки, но вся она предназначена для католического богослужения: для собора Св. Марка и женских приютов-консерваторий «Инкурабиле», «Оспедалетто» в Венеции, где служил композитор². Судьба так распорядилась, что именно Галуппи создал первую обедню и многочастный хоровой концерт для православной церкви в стилистике классицизма.

Новая манера церковной музыки быстро прижилась в России: уже в 1772 году мы встречаем в певческих книгах Ярославской, а через 10–20 лет в певческих книгах Архангельской и Вологодской епархий литургические песнопения и концерты Галуппи³. В дальнейшем, кроме Галуппи музыку для православной церкви писали и другие иностранцы — Иоганн Керцелли, Дженнаро Астарита,

¹ Штелин Я. Известия о музыке в России. Пер. с нем. М. Штерн, под редакцией, с предисловием и примечаниями Т. Ливановой // Музыкальное наследие. Вып. 1. М. 1935. С. 110.

² См.: Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория, 2013. С. 29–151.

³ ВМОМК. Ф. 283. Оп. 1. Ед. хр. 643, 256, 509, 595–596, 602–604, 903–906. РНБ. Ф. 1021. Оп. 1. Ед. хр. 2. РГИА. Ф. 1119. Оп. 1. Ед. хр. 60. См.: Антоненко Е. Ю. Русская церковная музыка второй половины XVIII века и творчество Бальдассаре Галуппи // Италия — Россия: четыре века музыки. М.: изд. Моск. гос. консерватория — Посольство Италии в России, 2017. С. 128–145.

Антонио Сапиенца, Томазо Траэтта, Джузеппе Сарти, Фердинанд Диц (Тиц)¹, неизвестные ныне С. Гейне, Гирш, Биорди, И. Шварц.

В той же стилистической манере начали создавать произведения для церкви 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.²

Смена стилистики в церковной музыке 1760-х годов была связана с ориентацией русского музыкального искусства на европейские традиции (впрочем, как и ранее в барочную эпоху). Исконные основы православной певческой культуры — использование древних распевов, обиходного лада, модальности и свободной метрики — на время отступило в тень.

Постепенно слово «итальянский», применяемое для характеристики песнопений екатерининской эпохи, трансформировалось в понятие *итальянщина* и приобрело негативный оттенок³. На духовную музыку того периода посыпались упреки в чрезмерной светскости и несоответствии ее духу православного богослужения.

Справедливо ли оценивать богослужебную музыку Березовского, Дегтярева, Веделя, Давыдова как светскую по духу? Справедливо ли клеймить ее клеймом «итальянщины», то есть оперности, концертности, якобы

¹ Фердинанд Тиц ныне более известен как автор инструментальной музыки, но нам удалось обнаружить его хоровой концерт «Приидите, взыдем на гору». РГИА. Ф. 1119 (А. В. Преображенского). Оп. 1. Ед. хр. 60. Произведение относится к 1790-м годам.

² Подробнее см.: *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.

³ Слово «итальянщина» обозначало манеру пения и композиторское письмо, свойственные итальянской оперной школе: с обилием украшений, легко запоминаемыми мелодиями, с использованием гармонических и мелодических шаблонов. И. А. Гарднер вместо «итальянщины» использует термин «итальянствующая школа». См.: *Гарднер И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. Т. 1–2. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 2. С. 194.

противоречащим церковному духу? Писать о стиле классицизма как о чуждом русской культуре, поверхностно насаждаемом итальянскими музыкантами? Попытаемся разобраться в этих вопросах. О двухстороннем восприятии жанров духовной музыки писала Надежда Тетерина:

Любой из жанров духовной музыки, независимо от того бытует он в западноевропейской или в русской традиции, представляет собой культурное явление многосоставное и, по меньшей мере, двустороннее. Одной своей стороной он <...> связан с религиозным началом, а более конкретно — с исторически сложившимися системами католического, православного, протестантского или какого-либо иного богослужения. Другой своей стороной он <...> столь же органично соотносится с миром музыкального и музыкально-поэтического искусства¹.

Действительно, музыка, звучащая за богослужением, есть нераздельная часть всего литургического действия, ее первоочередная задача — донести до молящихся богослужебный текст, оттенки которого в мелодической форме воспринимаются более глубоко. В затянувшемся историческом споре — что нужно для храма, а что годится лишь для концертного зала — точки на *i* расставила жизнь: песнопения Бортнянского стали классикой церковного репертуара, эталоном стилистики того времени; композиции Галуппи, Березовского, Веделя, Дегтярева и Сарти не только продолжают бытовать в певческой практике, но с завидным постоянством публикуются в сборниках, переписываются певчими и регентами от руки, несмотря на мнение критиков-оппонентов.

Если к 1830-м — 1840-м годам, когда раздались первые упреки в несоответствии национальному духу звучащих в церквях песнопений, музыкальный стиль классицизма стал восприниматься чуждым русской самобытности, то шестьдесятю годами ранее национальная самобытность

¹ Тетерина Н. И. Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова. Дипломная работа. Горьковская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Научн. рук. Н. К. Мохова, научн. конс. Е. М. Левашев. Горький, 1986. С. 3.

характеризовалась именно подобным музыкальным языком: такова была стилистика первых русских опер, увертюр, симфоний, сонат, первых вариаций на темы народных песен, так писались романсы и песни (которые в песенниках, кстати, назывались «простонародными»).

Стиль итальянского бельканто (равно как и французский инструментальный «галантный стиль») к моменту наступления классицистского этапа в церковно-певческом искусстве считался совершенным для музыки любого жанра — как для оперной, так и для хоровой, как для светской, так и для духовной. В качестве образца приведем одно из духовных песнопений Моцарта¹:

Рис. 1 (нотный пример № 1). Моцарт В. А. «Милосердный наш Спаситель»

Ми - ло - серд-ный наш Спа - си - тель, благ и ми-ло-стив ты,
 Гос - по - ди. Ты нас смерт-ных, Ис - ку - пи - тель, к Те -
 бе у - по - вань - е всех и То - бо - ю
 мир спа - сен - ный из - ве - дал бла - жен - ства рай, из -
 ве - дал бла - жен - ства рай.

Подобная музыка в 1770-х —1790-х годах звучала в соборах Зальцбурга, возможно Вены и воспринималась прихожанами вполне в церковных традициях. Слушателей подкупали певучесть, безукоризненная кантилена мелодий, совершенство гармонических оборотов, разнообразный ритм, виртуозная техника певческих голосов. По мнению большинства людей, воспитанных на идеалах

¹ Нотный пример взят из издания: *Кашкин Н., Никольский А.* Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенный в практических примерах. Курс II. М.: П. Юргенсон, 1909. С. 95.

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.

Об обязательном влиянии светской музыки на церковные композиции у европейских мастеров XVIII века пишет Л. Кириллина:

Невзирая на свою подчеркнутую светскость, «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 воле¹.

Прихожане, молившиеся в храмах под звуки песнопений Бортнянского, Давыдова, Дегтярева и Веделя, считали их мелодии вполне приличествующими церковной службе, примером чему служит множество высказываний:

Во всех сочинениях [Бортнянского] отличительным характером пред прочими замечается: выбор мелодии приличной певчеству, благопристойность месту².

Строгие критики не одобряют в [Дегтяреве] излишнюю склонность к руладам; но, кажется, такое заключение несправедливо, потому что он их употребляет очень кстати и с приличностью к его вкусу... Конечно, не должно руладами отнимать силу священных слов, подводя оные под правила музыки; но где есть они в сочинениях Дегтярева, то служат, так сказать, оттенком слов, отголоском чувства, которое изливается из сердца с сладостным ощущением, и в таком расположении души чувства текут в различных

¹ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 14.

² *Болховитинов Е.* Продолжение Нового опыта исторического словаря о российских писателях // Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств на 1805 год. Изд. Д. И. Хвостов, П. И. Голенищев-Кутузов, И. П. Бекетов. М., тип. Бекетова — тип. Гиппиуса. 1805. С. 153.

изгибах голоса, и, наконец, во всей полноте своей производят то, что мы называем восторгом¹.

В Литургии [Березовского] мы чувствуем верность выражения, краткость, силу... Одним из главных достоинств этого сочинения можно полагать то, что оно вполне соответствует духу православной нашей церкви. В художественном отношении это произведение превосходно; в нем он разрешает одну из самых трудных задач музыки, создавая простое, всем доступное, но вместе с тем, и изящное пение².

Строгие контрапунктисты упрекнут, может быть, [Веделея] в некотором однообразии и повторении любимого мотива: но это от того, что они не понимают, как должно, характера нашей церковной музыки. Мнимое однообразие может быть почтено даже одним из первых достоинств композиций Веделея; оно показывает непрерывность, естественность, постоянство и единичность молитвенно-религиозного чувства³.

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 богослужениях⁴, у певцов —

¹ Горчаков Н. Д. Опыт вокальной или певческой музыки в России от древних времен до нынешнего усовершенствования сего искусства. М.: тип. А. Решетникова, 1808. С. 29.

² Воротников П. М. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105. С. 113.

³ Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Киев: тип. Университета Св. Владимира, 1856. Ч. 2. С. 377.

⁴ Приведем цитату из книги И. А. Гарднера о певчих Бекетова, служивших в храме Дмитрия Солунского на Страстной площади у Тверских ворот в Москве. Речь идет о 1804 годе, цитируется письмо русского посла в Константинополе А. Я. Булгакова своему сыну: «Славные певчие Казакова, которые принадлежат ныне Бекетову, поют в церкви Димитрия Солунского в Москве. Съезд такой бывает, что весь Тверской бульвар заставлен каретами. Недавно молельщики до такого дошли бесстыдства, что в церкви кричали “фора” (т.е. “браво”, “бис”). По счастью хозяин певчих имел догадку вывести певчих вон, без чего дошли бы до большей непристойности». См.: Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. 2. С. 205.

желание драматизировать свою певческую партию¹, а у регентов — потребность использовать в церкви любую понравившуюся музыку². Все это, конечно, не могло не раздражать многих молящихся и вызывать критику, но корень зла критикующие стали искать в самой музыке.

Любопытно, что подобное виртуозничанье, утрированное пропевание священных текстов, пафос произнесения молитвы в позднем классицизме / ампире, вполне укладывались в систему необходимых модусов и топосов, в которых следовало писать церковную музыку. Кириллина пишет о топосе *патетического* как *страстного*, который был не только уместен, но весьма желателен на рубеже XVIII–XIX столетий:

В этом смысле «пафос» имеет дело не с человеческими страстями <...> а со Страстями Господними и их восприятием сердцами верующих <...> В церковной музыке подобные выразительные средства использовались там, где речь шла о смерти, страхе перед Судным днем, о Страстях Господних и т. д.³

В русской церковной музыке первые шаги по умерению страстей были сделаны самим Бортнянским (напомним, что подобные выразительные средства чаще всего являлись проявлениями стиля сентиментализма с его акцентированной чувственностью и стиля ампира с характерной ориентацией на пафос и патетику).

¹ По воспоминаниям Е. Ф. Тимковского: «Бекетовский хор пел обыкновенно в церкви Дмитрия Солунского, близ Тверского бульвара. В нем отличалась какая-то девушка Анисья (непригожая, впрочем) своим прелестным голосом и методом пения, почти театральной. Вот поют, кажется, “Достойно есть”, и под конец Анисья своим solo и в хоре, а более своими руладами так поразила благочестивых и светских слушателей, что один из сих последних, некто князь Визанкур, выкрещенный индеец, лев того времени, захлопал в ладоши в каком-то неистовом восторге. Такой соблазн был слишком гласен и дерзок, по требованию известного московского митрополита Платона, г. Бекетов принужден был отправить своих певчих в деревню». См.: [Тимковский Е. Ф.] Воспоминания Е. Ф. Тимковского // Киевская старина. Киев. 1894. Апрель. С. 11. Цит по изд: *Преображенский А. В.* Культурная музыка. Л., 1924. С. 71.

² Напомним, что музыка Моцарта была использована в молитве «Отче наш», ария жреца из оперы «Весталка» Спонтини — в песнопении «Тебе поем», музыка хора из «Сотворения мира» Гайдна была приспособлена для «Херувимской».

³ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке. Ч. III. С. 32, 34.

Приведем высказывание Федора Львова, преемника Бортнянского на посту директора Придворной певческой капеллы:

Бортнянский чувствовал, что наше церковное пение клонилось к западу и постепенно удалялось от высокой простоты сердечной. <...> Бортнянский должен был отклонить слушателей от витиеватых украшений, какими иностранные артисты одевали нашу церковную музыку, чудесные очарования слуха заменить одним наслаждением сердечным, и, следовательно, вместо пышной роскоши концертной услаждать сердца и возбуждать чувство простым и чистым пением¹.

Подобных цитат можно привести множество. В целом, все аргументы «за» и «против» итальянской стилистики в русской духовной музыке сводятся к осмыслению вопроса: должна ли музыка в церкви быть фоном для священнодействия или эмоциональным компонентом воздействия на молящихся? Имеет ли она право расставлять свои акценты в прочтении / пропевании богослужебных текстов? Какие духовно-музыкальные песнопения можно считать церковными, а какие — светскими по характеру?

Эти вопросы, поднятые в середине XIX века, оказались очень злободневными на рубеже XIX–XX столетий: тогда вокруг темы церковности или светскости духовно-музыкальных композиций развернулась обширная полемика на страницах музыкальных газет и журналов, в ней приняли видные церковные деятели и композиторы².

¹ *Львов Ф. П.* Бортнянский // Энциклопедический лексикон. Т. VI. СПб.: тип. А. Плюшара. 1836. С. 423.

²См.: *Никольский А. В.* О «церковности» духовно-музыкальных сочинений. Заметка // Хоровое и регентское дело. 1909. № 3. С. 74–75. *Витошинский Е. М.* О церковности духовно-музыкальных сочинений. (По поводу статьи А. В. Никольского) // Хоровое и регентское дело. 1910. № 2. С. 25–30. *Компанейский Н. И.* Глумление ли над православною верою художественное пение в храме? // Баян. 1907. № 7/8. С. 102–105. *Гречанинов А. Т.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости. 1900. 23 февраля. № 53. С. 10–13. *Букреев Н. Ф.* К вопросу о церковности духовно-музыкальных сочинений // Хоровое и регентское дело. 1910. № 4. С. 83–89. *Беляев В.* О «церковности» духовной музыки // Хоровое и регентское дело. 1910. № 7-8. С. 171–185.

Эта тема продолжала будоражить умы и весь XX век. Показательно, что в эмигрантской регентской среде вопрос о соответствии стиля Придворной капеллы православной музыке по-прежнему был актуальным. Против этой стилистики протестовал И. А. Гарднер, который считал, что стирание грани между церковным и светским пением стало началом кризиса русской богослужебной певческой традиции¹. Но нам ближе позиция регентов, пытавшихся отстаивать право на художественность пения за православным богослужением, протестовавших против синодальных указов, запрещавших хоровые концерты. Гарднер цитирует письмо регента Ф. И. Рудикова, служившего в Харбине, затем переехавшего в США, но цитирует его как образец неверного понимания регентом сути православного певческого искусства. Прочитываем строки Рудикова и мы, но без критики, соглашаясь с позицией регента-эмигранта, покинувшего Отечество:

Было бы полезно подчеркнуть *косность* «Священного» Синода, играющую тормозящую роль в деле развития техники пения у хористов; чуть ли не большинство высших иерархов твердили: «не нужно нам *партесного* пения — пойте *простое*»; эти, не одаренные Богом музыкальностью, «высшие иерархи» дошли до того, что настояли на том, чтобы на регентских дипломах было напечатано *запрещение* исполнять концерты! <...> Это самодурство меня, молодого регента, взорвало и я, получив диплом, послал в «Святейший» Синод такое заявление: «... для того, чтобы запрещать нам, регентам, исполнять те или другие духовные произведения, нужно [иметь] известную компетенцию, которой Вы не обладаете; поэтому не препятствуйте нам славить Господа Бога, давшего нам это умение». В дальнейшем меня никто не трогал, и обладатели регентских дипломов игнорировали это самодурное запрещение и исполняли то, что хотели².

¹ См.: Гарднер И. А. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении: Сб. статей. М.: Талан, 1997. С. 92–96.

² Письмо Рудикова к Гарднеру от 12 сентября 1973 г. Цит. по: Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. С. 411. См. также: Рудиков Ф. И. Текст и музыка церковных песнопений ... Воспоминания. [о русских регентах и певцах в Харбине]. Брисбен, 1995. — 64 с. Дабаева И. П. Русский хоровой концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. С. 33.

И ныне вопрос— что можно петь в церкви, а что нет — не потерял актуальности, к нему добавим следующий: имел ли право прихожанин конца XIX века или даже начала XXI века осуждать вкусы и пристрастия людей, живших на рубеже XVIII–XIX столетий?

Нападая на церковную музыку Бортнянского, Дегтярева, Веделя, Давыдова, богословы до сих пор ставят ей в вину развлекательность, несоответствие между звучащей музыкой и внутренним содержанием богослужения.

Упреки порой приводят к абсурду, к ложным выводам, когда блюстители старины начинают писать об «ограниченности дарования» композиторов екатерининского периода, «однородности их музыкального развития и вкуса»¹. Таковая позиция наших современников по-прежнему опирается на взгляды историков и иерархов православной церкви середины XIX столетия. Но в то время подобные взгляды были оправданны: в русском обществе велись разговоры об обретении национальной самобытности, русская музыка искала свои пути развития, раздававшаяся критика служила пользе дела.

Безусловно, обвинение князя В. Ф. Одоевского и его последователей в адрес духовных композиторов в «обмирщении» церковной музыки во второй половине XVIII века имело веские основания². Но таков был век, таковы были и его

¹ *Силуан (Туманов), игумен. Роль богослужебного пения в деле церковного просветительства.* URL: <http://petr-pavel.ru/bez-rubriki/igumen-siluan-tumanov-rol-bogosluzhebno-go-peniya-v-dele-tserkovnogo-prosvetitelstva.html> Приведем еще одну цитату из этой статьи: «Именно этой музыке, иногда довольно примитивной и вызывающей не к самым возвышенным чувствам человека, мы обязаны внедрению в православное богослужебное пение *элемента развлечения*, не свойственного прежним видам церковного пения — византийскому и знаменному распевам».

² Часто цитируется высказывание князя В. Ф. Одоевского: «Можно указать в операх Галуппи целые места, перенесенные его учеником Бортнянским в наше церковное песнопение». См.: *Одоевский В. Ф. Дневник. Переписка. Материалы.* М.: изд. Дека-ВС, 2005. С. 79. До сих пор ни одним музыковедом не было выявлено мелодическое сходство, указанное Одоевским. Было бы полезно кому-нибудь когда-либо провести исследование, которое подтвердило или опровергло точку зрения Одоевского о цитатном сходстве духовной музыки Бортнянского и оперной Галуппи.

В недавно вышедшей работе Е. Антоненко приводится ряд высказываний русских критиков о музыке Галуппи и Сартти для православной церкви. См.: *Антоненко, Е. Ю. Русская церковная музыка второй половины XVIII века и творчество Бальдассаре Галуппи // Италия —*

пристрастия. 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 процессов¹.

Но с тех пор минуло более 150 лет, и сейчас при характеристике музыкального стиля эпохи необходимо учитывать исторический контекст, необходимо воздавать должное музыке, способствовавшей профессионализации композиторского творчества в России. Пожалуй, лучше всего о роли Бортнянского в истории церковной музыки (а мы добавим — и его современников) сказал А. В. Преображенский:

Бортнянский — последний итальянец <...> Но он — первый русский композитор-специалист, овладевший всеми средствами современной ему музыкальной техники, каких до него русское церковное пение, как мы видели, не имело за всю свою историю².

Подведем итог: в 1760-е — 1820-е годы в России продолжился процесс сближения уклада повседневной жизни с Европой. 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 композиторов, исполнителей и слушателей. Предложенная европейцами композиторская база, используемая в

Россия: четыре века музыки. М.: Московская консерватория — Посольство Италии в России, 2017. С. 128–145.

¹ Не только музыка в ту эпоху ориентировалась на европейские модели: православные храмы строились по французскому образцу с портиками и колоннами, картины русских живописцев на религиозные сюжеты стали схожи с полотнами итальянских и французских мастеров, театральные пьесы А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина ориентировались на французские трагедии и комедии П. Корнеля и Ж. Расина, Ж.-Б. Мольера и т.д.

² Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. С. 909–916.

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.

1. 2. О сохранности нотных источников, характеристика манускриптов

Изучение духовной музыки периода русского классицизма (1765–1825) всегда осложняется отсутствием *автографов*.

Ныне исследователям доступны сборники с хоровыми концертами, записанными Веделем и Дегтяревым, незначительная часть автографов Бортнянского. Подлинные манускрипты Березовского, Давыдова, Пашкевича, Фомина, Скокова, а также Галуппи, Сарти и других авторов того времени утеряны, изучать их музыку можно лишь по нотным материалам XIX–XX веков.

Рукописная партитура литургии и 12 концертов Веделея, считающаяся автографом, хранится в Национальной библиотеке Украины им. В. И. Вернадского (Киев)¹. Это конволют: нотные листы разного формата и цвета бумаги (возможно, и разного времени написания) переплетены в единый фолиант. Партитура хоровых концертов Дегтярева, считающаяся также автографом, долгое время находилась в частном собрании, ныне является достоянием Московского музея-усадьбы Останкино, в ней записано 18 хоровых концертов².

У Бортнянского сохранилось лишь три автографа с духовной музыкой. Два — в собраниях Публичной библиотеки в Петербурге («Отче наш» в фонде

¹ Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, Киев (НБУВ). Институт рукописей. Фонд КДА (Киевской Духовной академии). Ед. хр. ДА П. 326.

² Московский музей-усадьба в Останкино. Сборник хоровых концертов С. А. Дегтярева. № 10886. Использована бумага 1809 года. Судьбу этого сборника проследил Е. М. Левашев: внучка композитора С. Дегтярева-Кавос подарила ноты профессору Н. Ивановскому, затем концерты были переданы в библиотеку Московского синодального училища, потом в библиотеку Московской консерватории и, наконец, в архив музея-усадьбы в Останкино. См. об этом: *Левашев Е. М. С. А. Дегтярев // История русской музыки. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 195.*

Финдейзена¹ и «Херувимская песнь № 5» в фонде Бортнянского²), третий — оркестровые партии кантаты «Тебе Бога хвалим» — в коллекции Российского института истории искусств³.

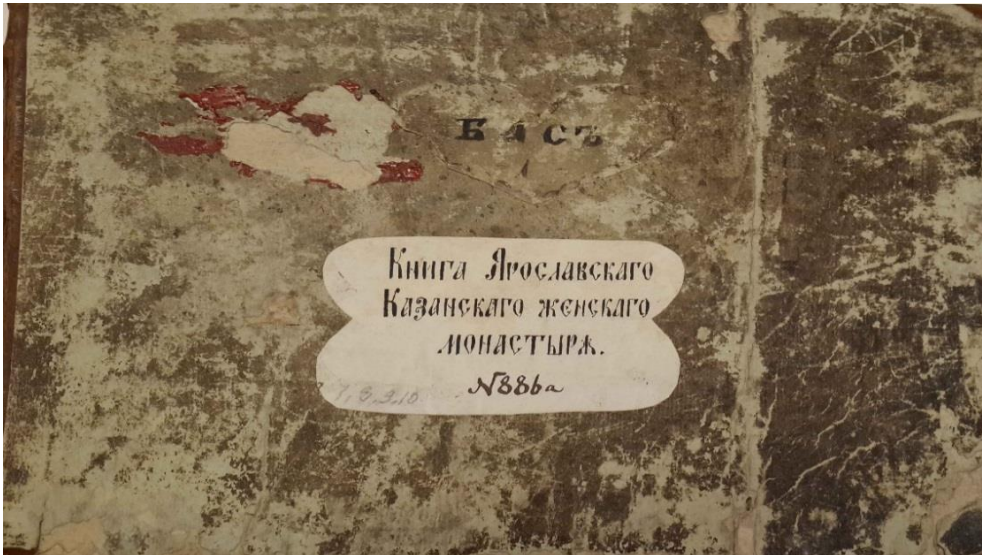
В процессе изучения духовной музыки классицизма нашей базой были многочисленные *рукописные сборники* из собраний РНБ, РГБ, РИИИ, РГИА, НБУВ, ВМОМК, МГК, ЦГАМЛИ, нотной коллекции архимандрита Матфея (Л. Мормыля) в Св. Троице-Сергиевой лавре, нотницы издательства П. И. Юргенсона, нотницы кафедрального собора Ростова, архива Дмитровского Кремля, многочисленных регентских коллекций. При всей своей неповторимости и своеобразии, коллекция манускриптов второй половины XVIII — первой трети XIX века может быть охарактеризована по наиболее ярким и типичным образцам (*см. илл. 1*).

Манускрипты этого времени в подавляющем большинстве представляют собой сборники альбомного формата, переплетенные в картонные переплеты с кожаными корешками. На многих из них имеются владельческие надписи на специально вклеенной бумаге в центре картонного переплета, вырезанной в виде сердца, ромба, квадрата или иной формы. В подобных раритетах встречается 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 имеется и у нотоносцев (считается, что в XVIII веке на бумажных мануфактурах линейки на нотной бумаге наносились вручную).

¹ РНБ. Ф. 816 (Н. Ф. Финдейзена). Оп. 3. Ед. хр. 2871. Предположение, что рукопись является автографом Бортнянского было высказано Н. Ф. Финдейзенем: вверху первого листа имеется запись карандашом: «Не автограф ли Б.?». Вместе с тем, тактовые черты, нотные знаки в песнопении записаны весьма аккуратно, красивым почерком, какой чаще бывает у переписчиков, чем у авторов.

² РНБ. Ф. 97 (Д. С. Бортнянского). Оп. 1. Ед. хр. 5.

³ РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 860. Чуть больше повезло духовным песнопениям Бортнянского, связанным с западной христианской традицией — в РИИИ хранятся автографы «Ave Maria», «Salve Regina», копия протестантской «Немецкой обедни».



*Илл. 1. Книга Ярославского Казанского женского монастыря.
ВМОМК Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса*

Чаще всего подобные манускрипты являются конволютами — переплетенными в один том нотные листы неодинакового формата с различными записями. В них содержатся произведения разных композиторов, записанные не в одно время. Часто бывало, что при переплете верхняя часть нотных листов для подгонки формата срезалась, и часть надписей-заглавий из-за этого страдала¹.

Примером подобных манускриптов служат певческие книги, принадлежавшие ранее ярославскому Казанскому женскому монастырю. Этот источник чрезвычайно важен при изучении церковной музыки эпохи классицизма: его можно датировать 1790-ми — 1810-ми годами по оставленным на оборотах переплета и на страницах певческим записям. В коллекции монастыря было два комплекта певческих книг (4+4), с форматом нотной бумаги 22,5 x 30 см, горизонтальным расположением нотных знаков на листе. В каждой певческой книге записаны песнопения литургии и хоровые концерты для одного голоса в певческих ключах (подобные сборники называются поголосниками)².

¹ Обрезанные листы и неполные записи имеются в рукописях: НБУВ. Фонд КДА (Киевской Духовной академии). Ед. хр. П. 326 (сборник с произведениями Веделя). РИИИ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 862 (сборник-конвюлот с песнопениями «Немецкой обедни» Бортиянского).

² ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903 (альт), 904 (дискант), 905 (бас), 906 (тенор). Ед. хр. 918 (дискант), 919 (тенор), 920 (альт), 921 (бас). Песнопения записаны разными почерками, в

Два комплекта поголосников из коллекции ярославского Казанского монастыря давно привлекают внимание исследователей, они описаны в книге М. Рыцаревой «Духовный концерт в России второй половины XVIII века», их характеристика дана во многих наших работах. По этим сборникам выпускница Московской консерватории 1986 года Татьяна Барченкова реконструировала «Обедню» Пашкевича. Благодаря коллекции нам удалось восстановить многие неизвестные духовные концерты Бортнянского, Дегтярева, Льва Гурилева.

Недавно Музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки выпустил в свет два сборника духовных концертов, сведенных в партитуру из названных манускриптов и отредактированных композитором Антоном Висковым¹. Во втором выпуске встречаются произведения Иоганна Керцелли, Сергея Осипова,

каждом из комплектов — около 70 номеров. Манускрипты сильно пострадали от времени, встречаются обгрызенные мышами страницы, картонные переплеты (илл. 2):



Илл. 2. Оборот обложки книги, обгрызенный мышами. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905

Нотные записи делались писцами одновременно с начала и с конца певческих книг, причем в начале записывались концерты со своей нумерацией, а с другой стороны — песнопения литургии со своей нумерацией (ед. хр. 918–921). В комплекте ед. хр. 903–906 указана фамилия переписчика — Elisar Solovev.

¹ Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 1. М.: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2015. — 224 с. 2) Шестнадцать духовных хоровых концертов из рукописных сборников конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 2. М.: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2016. — 200 с.

Елизара Матвеева, Петра Козловского — духовные сочинения этих композиторов / певчих ранее нам были неизвестны. (Первый выпуск хоровых концертов содержит только анонимные сочинения, в планах музейного издательства стоит и третий выпуск, включающий в себя песнопения литургии.)

Изучая надписи на обложках и страницах рукописей, удалось установить, что первоначальным хозяином певческих книг был некий помещик Борноволоков. По владельческой записи Борноволокова, нанесенной на сгибе нотных листов в партии баса, можно узнать его имя — Иван и предположить, что любитель церковной музыки пел басом (илл. 3). Опираясь на краеведческую литературу Вологодского края, А. Висков смог дать характеристику одному из виднейших членов фамилии: «Степан Андреевич Борноволоков, представитель старинного русского дворянского рода, большая часть имения которого находилась в Любимском уезде Ярославской губернии и который, согласно архивным данным, умер после 1811 года»¹. Далее редактор предположил, что «рукописи были переданы или завещаны С. А. Борноволоковым Казанскому женскому монастырю в Ярославле и, таким образом, попали в монастырский архив»². Скорее всего, Иван Борноволоков был в прямом родстве со Степаном Андреевичем.



Илл. 3. Владельческая запись Борноволокова. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса

¹ Висков А. О. К вопросу о реконструкции духовных хоровых концертов анонимных авторов конца XVIII — начала XIX века // Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Вып. 1. М.: ВМОМК им. М. И Глинки, 2015. С. 4. См. также: Кострин К. В. Забытый русский ученый Третий Борноволоков // Летопись Севера. Т. IV. М., 1964. С. 128–142; Подольный И. А. Вологодский прокурор Т. С. Борноволоков // Вологда: Историко-краеведческий альманах. Вып. I. Вологда, 1994. С. 76–85.

² Висков А. О. Там же.

Проследим далее перемещение манускриптов: в конце XIX века из монастырского архива в Ярославле они были перевезены в библиотеку Московского Синодального училища церковного пения, после закрытия училища и национализации его достояния — эта часть коллекции досталась Музею музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Подобная судьба типична для многих певческих книг, содержащихся в фонде 283 (духовной музыки) ВМОМК.



Илл. 4. Страница рукописи с концертом Бортнянского «Вознесу тя, Боже мой». ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 918. Партия дисканта

Продолжим характеристику певческих книг. На нотных листах помимо записей черной тушью и карандашом встречаются записи киноварной краской — ею для красоты писались фамилии композиторов, названия концертов, номера песнопений на полях листов, темпы и музыкальные размеры (см. илл. 4).

Еще на один момент хотелось бы обратить внимание. Мы уже упоминали, что подобные сборники чаще всего являются конволютами — нотными листами различного происхождения, сброшюрованными в один том. На одной из страниц рукописи «Обедни» Пашкевича в партии баса нам попалась вклеенная марка, свидетельствующая, что ноты были приобретены в Москве в музыкальном магазине Христиана Гене (Chritien Fredric Haehne) (илл. 5):

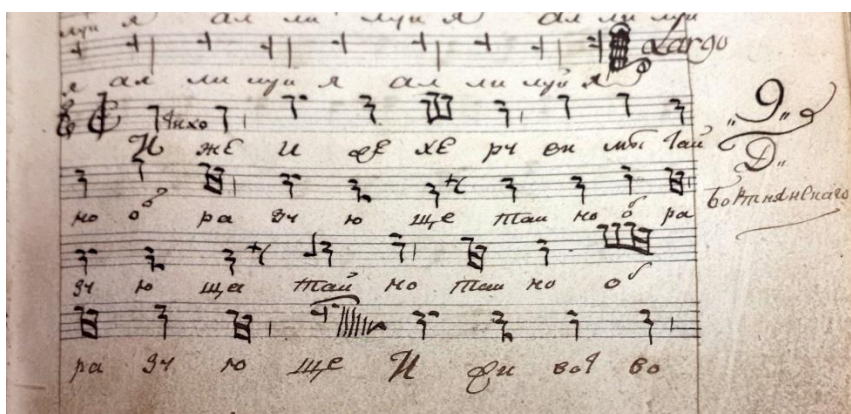


Илл. 5. Марка музыкального магазина Х. Гене. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905.

(О продаже церковной музыки в то время речь пойдет позднее.)

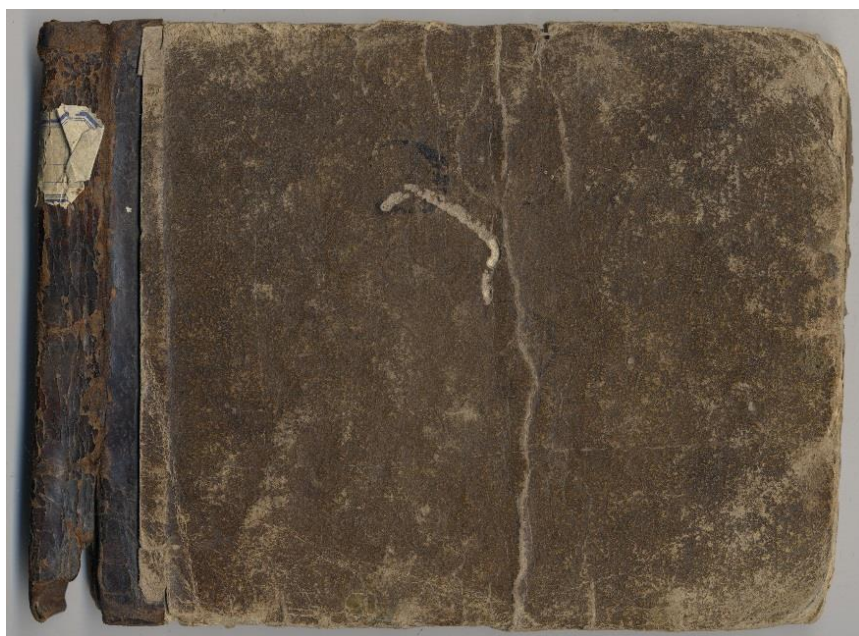
Весьма распространены были певческие сборники, где нотный текст записан разными типами нотации (квадратной киевской и круглой итальянской), это говорит о длительном использовании манускриптов. В качестве примера назовем неполный комплект поголосников из того же фонда ВМОМК, ранее принадлежавший Успенской церкви Вологодской епархии¹. В них имеются песнопения Галуппи и Бортнянского («Слава Отцу и Сыну» «Иже херувимы»). На страницах виден переход от квадратной киевской нотации (ею записаны начальные песнопения) к круглой итальянской (ею записаны песнопения с середины сборников-поголосников). Некоторые молитвы писались какой-то «промежуточной» нотацией, весьма своеобразной по виду — на нотоносцах уже есть разделение фраз на такты, но сохраняются изогнутые барочные штили у нот (илл. б):

¹ ВМОМК. Ф. 283. Оп. 1. Ед. хр. ед. хр. 486 (дискант), 487 (бас), 490 (альт), партия тенора утеряна. На титульных листах имеются записи: «Сия книга Петра Федорова, сына Нисподских. Подписал своеручно 1771 года апреля 26 дня». Рядом еще одна: «Ане принадлежат Преображенской церкви дьяку Ивану Попову в знак дружески ко мне любви дарю, которые изволь получать». Судя по этим записям, сборники ранее принадлежали дьяку Ивану Попову, он их подарил певчому Федорову. Петр Федоров (в другом месте Петр Нисподских) делал записи в сборниках в марте 1768 года («Сей подписью своеручно месяца марта 30 дня 1786 году. Бас. Иван»). Еще одна запись означает место хранения рукописных сборников в конце XVIII века: «Из Успенского (Вологодской губ.) ... монастыря (неразборчиво)». На последней странице у баса есть запись «Игум[ена] Флорентия».



Илл. 6. Херувимская Бортнянского № 1 (1782), записанная нотацией промежуточного типа. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486. Партия дисканта

Рукописи датированы 1771–1786 годами, имеют картонную обложку с кожаным переплетом толщиной в 2 см, формат бумаги 18 см x 14 см, толщина переплета около 2-х см (илл. 7).



Илл. 7. Партия баса из Успенского храма Вологодской губ. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 487

Приведем еще один тип сборников, где имеется оглавление с указанием фамилий авторов песнопений. По распространенному обычаю оглавление идет с выписанными начальными темами произведений (инципитами). Подобный тип манускриптов — большая редкость, благодаря ссылкам на фамилии возможно определить авторство у многих произведений. В описях, правда, наличие

оглавлений у сборников не фиксируется, подобные поголосники всегда имеют однотипные названия — «Сборники духовных песен (песнопений, концертов) разных авторов».

Комплект поголосников 1806 года из Ярославской епархии, о котором мы ведем речь, к сожалению, сохранился неполностью: отсутствует партия альты¹. Тома имеют кожаный переплет, для нотных записей была использована бумага разных оттенков голубого и желтого цвета (см. илл. 8).



Илл. 8. Сборники-поголосники в кожаном переплете с оглавлением концертов.

ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486, 487, 490

Данные реестра-оглавления из этого комплекта во многом совпадают с данными «Каталога певческой ноте» (об этом источнике сообщим чуть позже): в них перечислены одни и те же произведения, встречаются однотипные ошибки, неверные определения авторства. Сходство источников, близких по времени

¹ ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 4 (бас), 48 (тенор), 51 (дискант). В каждом из сборников около 70 листов. Формат бумаги 20,5 x 18 см, почти квадратный. В этих сборниках встречаются хоровые концерты неизвестного композитора Державина. Партии имеют итальянские обозначения: Soprano, Tenore, Basso.

(1793 и 1806 года), но относящихся к разным коллекциям — отдельная тема для изучения, ждущая своего исследователя.

На предыдущих образцах манускриптов мы рассматривали в основном сборники-конволюты, переплетенные для удобства певчих, все они представляют собой поголосники. Партитуры в екатерининскую эпоху — явление более редкое, самые ранние обнаруженные нами партитурные сборники датируются 1780-ми годами¹.



Илл. 9. Херувимская Сергея Осипова, ученика Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1 января 1781 г. РИИИ. Ф. 1119, С. В. Смоленского. Оп. 1. Д. 60. Л. 7

Встречаются образцы «карманных» партитур, где ноты носцы разлинованы с меньшими промежутками между линейками, но в них те же 12 нотных строк, как в обычных нотах. Примером служит сборник духовных песнопений из фонда С. В. Смоленского в РГИА, формат нотной тетради 23 x 16 см². В сборнике сохранилась музыка, которую присылали из Италии стажировавшиеся русские композиторы-певчие, записаны два песнопения некоего Сергея Осипова, пославшего в Петербург свои произведения в 1781 и в 1790 годах (см. илл. 9).

¹ Об изготовлении певческих партитур в XVIII веке см.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: изд. Моск. гос. консерватории, 1997. — 571 с.

² РИИИ. Ф. 1119, С. В. Смоленского. Оп. 1. Д. 60. Сборник духовных песнопений (партитура). Нотная рукопись последней четверти XVIII века.

К партитурному типу манускриптов относятся веделевский автограф из Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского, дегтяревский сборник из Останкино, по формату они схожи с ярославскими сборниками из Казанского монастыря.

Значение рукописных сборников, поголосников и партитур, как важнейших свидетелей творчества композиторов эпохи классицизма, все еще недостаточно оценено. Нотные издания тогда являлись предметом роскоши, требовали больших денежных вложений, поэтому именно рукописные списки песнопений сохраняют большинство образцов духовно-музыкальной культуры того времени, порой выступают единственными источниками музыки того или иного автора.

После 1816 года количество распространявшихся манускриптов пошло на убыль: Св. Синодом был принят указ, запрещающий в церквах петь по рукописным тетрадам. Прочитируем текст этого указа:

Святейший правительствующий Синод <...> высочайше повелел: дабы впредь не вводить в употребление тетрадей рукописных, кои отныне строжайше запрещаются, но все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора придворного певческого хора, статского советника Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печатаемы быть с одобрения г. Бортнянского¹.

Таким образом, указ Св. Синода закрепил за Бортнянским функции духовного цензора всех публикуемых песнопений. Не случайно именно после 1816 года в России началась пора печатных церковных нот.

На ранней стадии развития нотопечатания издание церковной музыки было дорогим и не всегда приносящим выгоду делом². Отметим самоотверженную

¹ Указ Св. Синода от 14 февраля 1816 г. Цит. по: *Антоненко Е. Ю.* Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 40. См. также. *Захарьина Н. Б.* Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синодальная традиция. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. С. 46.

² Подробнее см.: *Ковалев К. П.* Бортнянский и русское нотопечатание // Альманах библиотеки. Вып. XIV. М., 1983. С. 167–181.

деятельность Бортнянского: на собственные средства он издал не только большинство своих духовных песнопений, но и произведения предшественников — четыре концерта учителя Галуппи, «Не отвержи» Березовского, «Ныне силы небесныя» Сартти, «Помилуй мя Боже» Аллегри, хвалебные песни Биорди и Гейне (о последних авторах нам ничего не известно).

Описание рукописных сборников будет не полным без характеристики нотной записи во времена Березовского и Бортнянского. Именно в екатерининскую эпоху в певческой практике повсеместно укореняется итальянский тип нотации: ноты округлой формы, штили, ключи, паузы и знаки динамики не многим отличаются от современных¹. Но в некоторых монастырях удобной для чтения продолжала считаться старая киевская нотация, характерная для партесного письма: квадратные ноты, зигзагообразные штили, двойные ромбы для обозначения целых длительностей, запись без тактовых черт и знаков динамики². В манускриптах последней трети XVIII века встречаются удивительные примеры «регресса», когда певчие для своего удобства переписывали произведения Галуппи и Бортнянского, заменяя итальянскую круглую нотацию на привычную для себя квадратную киевскую³.

При переписке песнопений чаще всего действовал не один переписчик, а несколько. Наблюдается интересная закономерность: если в начале тома певчий старательно выписывал ключи, ноты, динамику и богослужебный текст, то в

¹ А. В. Булычева, работая в архивах, обратила внимание, что в конце манускриптов с барочными песнопениями часто содержатся песнопения, записанные круглой итальянской нотацией. Это свидетельствует о длительном использовании певческих книг. См.: РНБ. Соловецкое собрание. Ед. хр. 1194/1328, 1194/1329, 1194/1347, 1194/1354. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 595–596. Приношу благодарность Анне Валентиновне за указание на эти источники.

² Дадим характеристику киевской нотации по трактату Г. Гесса де Кальве: «Ноты были не круглые, отчасти квадратные, отчасти походили на топор, с длинными, короткими, вдвое и втрое загнутыми хвостиками». См.: *Гесс де Кальве Г.* Теория музыки. Харьков. 1818. С. 90.

³ См.: ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486, 487, 490, 595–596, 602–604, 643 (сборник датируется январем 1772 года и открывается «Слава. Единородный» из Литургии Галуппи). Небезынтересен и другой факт: в 1814 году в Москве в Синодальной типографии было издано «Простое пение» Бортнянского также в квадратной нотации (Пение Божественной Литургии Златоустаго: Придворное простое. М.: Синод. тип., 1814).

середине, тем более в конце тома рука писца начинала уставать, почерк ухудшался, а помарок и ошибок становилось больше.

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 тушью¹. Это важный момент, который помогает разобраться в запутанных атрибуциях духовных песнопений (см. об этом в параграфе о реконструкции и определении авторства концертов Бортнянского).

Помимо рукописных сборников рубежа XVIII–XIX веков, мы опирались в исследовании на *нотные материалы более позднего времени*, как рукописные, так и печатные.

Среди рукописных материалов отметим сборники из коллекции Московского Синодального училища церковного пения, сохранившие на страницах пометы С. В. Смоленского (они хранятся в Отделе редкой книги Московской консерватории)², многочисленные манускрипты из фондов ВМОМК, РНБ, РИИИ, огромный фолиант концертов из собрания архимандрита Матфея, регента хора Свято-Троице-Сергиевой лавры.

Внешний вид нотных сборников XIX–XX веков иной, чем в XVIII веке: чаще используется тонкая бумага желтоватого цвета, ноты наносятся черной, коричневатой и даже серой краской, нотные знаки — черной тушью, синими или фиолетовыми чернилами. Если при Бортнянском преобладал альбомный формат нотных листов, то в середине XIX века певчим удобнее стало пользоваться листами книжного формата (*см. илл. 10*)³.

¹ Любопытен пример, говорящий об отношении певчих к переписываемой музыке. На одной из страниц ярославских сборников записан хоровой концерт «Господи, кто обитает в жилище Твоем» композитора П. Т. Козловского. Рядом с названием переписчик чернилами записал: «*нехороший концерт!*» (ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903–906. № 25).

² Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории, шифр сборника X — 41078.

³ Во времена Бортнянского были даже специальные термины для определения формата: «прямая партитура» (то есть, книжный формат) и «продольная партитура» (альбомный формат). Эти два понятия присутствуют при характеристике гравированных нотных досок с



Илл. 10. Страница хорового концерта № 34 «Да воскреснет Бог» Бортнянского. НБУВ. Киев. Ф. Киевской духовной академии. Ед. хр. 38. Л. 49 об. 1880-е г.

Нотные рукописи важны для исследователей не только тем, что характеризуют репертуар храмов и хоровых коллективов конца XIX столетия, они часто являются единственными источниками музыкальных текстов более ранней эпохи — рубежа XVIII–XIX веков.

Печатные нотные материалы привлекались нами избирательно. Предпочтение всегда отдавалось прижизненным изданиям, но мы внимательно изучали публикации Придворной певческой капеллы, сборники П. М. Киреева, различные исторические хрестоматии начала XX века и другие издания предреволюционных лет¹. С середины 1990-х годов в российской провинции стали

публиковать ноты из нотниц кафедральных соборов и городских храмов — в подобных изданиях тоже можно найти песнопения эпохи классицизма.

Среди *текстовых материалов*, характеризующих картину музыкального наследия той эпохи, отметим важнейшие нотные реестры и каталоги.

сочинениями Бортнянского. См. «Реестр вдовы» и его описание в статье: Рыжкова Н. А. О прижизненных изданиях сочинений Бортнянского и судьбе его творческого наследия // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной научной конференции. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 21–23.

¹ Историческая хрестоматия церковного пения. Под редакцией свящ. М. А. Лисицына (вып. 1–6), М. А. Гольтисона (вып. 7–11), Н. И. Привалова (вып. 12). Издания церковной музыки для хора Александро-Невской лавры Поликарпа Мироновича Киреева. За семь лет (1911–1917) вышли в свет четыре выпуска Духовно-музыкальной хрестоматии и 28 Сборников духовно-музыкальных песнопений разных авторов под редакциями М. Лагунова, Е. Азеева, Н. Лебедева, С. Панченко, В. Фатеева, И. Ельцова, Г. Извекова, А. Туренкова. Подробнее о нотных изданиях см. в Библиографии.

Самым ранним из владельческих каталогов является «Каталог певческой ноте», датированный 16 января 1793 года, имя владельца крепостной капеллы установить не удастся¹. Этот реестр, по сути, является промежуточным источником между текстовыми и нотными. Мы уже упоминали о его сходстве с реестром-оглавлением из сборников ярославского происхождения (ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486, 487, 490). «Каталог певческой ноте» отличается от многих других каталогов (например, реестров библиотеки Шереметевых) тем, что содержит инципиты перечисленных произведений. В нем приводятся названия не менее 46-ти сочинений Бортнянского: 37 концертов (24 изданных и 7 нами реконструированных) и 9 одночастных хоров. Благодаря «Каталогу» становится ясно, что почти все опубликованные хоровые концерты Бортнянского (за исключением семи последних, то есть № 28–35) были написаны им уже к концу 1792 года.

Важны реестры нотной библиотеки Шереметевых — они составлялись лицами, ответственными за коллекцию нот графа, и предназначались для учета певческой музыки при перевозе ее из Москвы в Петербург и обратно².

¹ Каталог певческой ноте. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 25.

² Описание духовно-музыкальной библиотеки Шереметевых см.: Ф. 1088 Гр. Шереметева. Оп. 3. Ед. хр. 1732. 1830-е — 1850-е годы. Дадим характеристику источнику.

Л. 4 — 4 об. «*Реестр Духовным пиэсам, находящимся в Певческом отделении*» (перечислено 34 концерта для одного хора, 7 двухорных концертов Бортнянского, 47 концертов для одного хора, 1 двухорный Дегтярева, двухорные концерты Козловского, Мичурина, Шелихова, Давыдова, Сарти, 18 концертов разных сочинителей, в т. ч. Березовского, Горулева, Тараттия, Львова, Сапиенца, Воротникова, Бахметева).

Л. 5 — 7 об. «*Реестр Духовным пиэсам, находящимся в Певческом отделении Его Сиятельства Графа Димитрия Николаевича Шереметева*» (в этом реестре 67 концертов Дегтярева).

Л. 8 об — 9 об. «*Каталог печатных и писанных партитур, Духовных пиес, соч. Д. Бортнянского, находящихся в нотной библиотеке Певческого отделения. Генваря 21 дня. 1853-го года*» (35 концертов для одного хора, 10 двухорных песнопений. 4 двухорных концерта с пометой «ветхих» печатных, 3 — рукописных).

Л. 11 об — 12 об. *Реестр нот. Соч. Г-на Дегтярева* (41 название), концерты Скокова, Божкова, Гурулева. В этом же реестре указаны «Три книги разным концертам. Соч. Дегтярева». В этих списках встречаются «Взыде Бог в воскликновении» со скрипкой. Мичурина, «Тебе Бога хвалим». Со скрипкой. Соч. Сарти, Задостойники на весь круглый год. Соч. Дегтярева, Солфеджи две книги Соч. г-на Данци, Солфеджи 1 книга Соч. Г-на Жиовенти.

Л. 15 — 15 об. Еще один список концертов Дегтярева (43 названия), песнопений Турчанинова, А. Львова, Дубянского. Л. 19. «*Реестр нот, отправляемых в Москву при*

Постоянно публиковали сообщения о продаже духовно-музыкальных сочинений «Московские» и «Санкт-Петербургские» ведомости конца XVIII века. Наиболее часто помещал списки продававшихся церковных сочинений Христиан Богданович Гене, владелец книжной лавки в Москве (лавка в конце 1790-х годов располагалась близ Кузнецкого моста в доме Бекетова, в 1804 году на Чистых прудах, напротив церкви Гавриила Архангела). Печатал реестры о продаже церковной музыки и Карл Ленгольд, имевший магазин на Ильинке. В этих реестрах указываются песнопения Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Пашкевича, Л. Гурилева, Сарти, И. Керцелли, Сапиенцы.

В исследовательской литературе неоднократно поднимался вопрос: что поступало в продажу — печатные ноты или рукописные копии? Изучение рукописных материалов позволяет утверждать, что в России в конце XVIII — начале XIX века по-прежнему основным способом распространения «новейших» сочинений церковной музыки было копирование их вручную: владельцы книжных лавок торговали рукописными списками произведений¹. Это подтверждают найденные в архивах рукописи концертов со штампами магазинов², обнаруженная нами в сборниках-конволютах вклеенная продажная марка магазина. В связи с этой практикой, при реконструкции хоровой музыки

певческом хоре вследствие предписания его Сиятельства Графа». Еще один каталог сочинений Дегтярева имеется на л. 35 — 36 (70 названий).

В конце реестра примечание: «Каталог сей ежегодно к 1 Декабря [нужно] представлять Директору Придворной Певческой капеллы в С. Петербурге для пополнения теми книгами древних напевов или новейшими сочинениями, которые в течение года могут получить одобрение и разрешение быть исполняемы при Богослужении». Подписал Генерал-майор [А. Ф.] Львов.

¹ Схожие мысли высказывают авторы: *Ковалев К. П.* Бортнянский и русское нотопечатание // Альманах библиофила. Вып. XIV. М., 1983. С. 167–181; *Рыжкова Н. А.* Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. СПб.: Рос. Нац. Б-ка, 2001. С. 16.

² В качестве интересного примера отметим рукопись из собрания ВМОМК — духовный концерт «На божественней стражи» Льва Гурилева (отца сочинителя романсов), написанный для двойного хора. На титульном листе в нижнем правом углу имеется штамп «J. C. Zschoch» [Й. Щох], проставленный в связи с продажей сочинения в магазине Щоха (ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 14).

эпохи классицизма не следует забывать, что даже самые лучшие переписчики всегда допускали в своей работе неточности и описки.

1. 3. Авторские МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ: опыт реконструкции

Напомним, по-гречески литургия — это «общее дело», совместное служение. В эпоху классицизма, когда композиторы осваивали новый тип европейского музыкального языка, важно было не только по-новому озвучить древние церковные тексты, но и новым звучанием соответствовать художественному облику классицистского храма, который разросся по размерам и украсился полотнами художников-иконописцев той же эпохи (см. илл. 11).



Илл. 11. Исаакиевский собор в Петербурге. Проект А. Ринальди

Во второй половине XVIII — первой трети XIX столетия песнопения на тексты Божественной литургии было очень востребованы в богослужебной практике: они звучали почти каждый день во множестве храмов огромной империи¹.

¹ По сведениям церковного историка, митрополита Амвросия (Орнатского), к 1805 году число православных приходских церквей в России было 26 747, примерно 500 монастырских

Но если сравнить этот период с предыдущим (с первой половиной XVIII столетия), то увидим, что в классицизме количество цельных циклов «Служб Божиих» заметно уменьшается, зато возрастает тенденция компоновать музыку для служб по усмотрению регента или настоятеля храма. Об этой тенденции писал Ю. В. Келдыш:

Законченные богослужебные циклы, чрезвычайно многочисленные в творчестве мастеров партесного стиля, становятся редкими в конце XVIII века и возрождаются позже в других исторических условиях. Что же касается Бортнянского и его современников, то они предпочитали создавать отдельные песнопения, представляя их выбор регенту церковного хора. Это давало возможность достигнуть большего разнообразия и свободы в музыкальном оформлении церковной службы, но вместе с тем и лишало ее внутренней цельности¹.

Стремление к внутренней цельности цикла при сочинении песнопений литургии было у многих композиторов того времени, при том, что и сама эпоха не располагала к ярким индивидуальным «всплескам», к авторской «непохожести». Общее количество классицистских авторских литургий приближается к 50. Представим наследие той эпохи в виде схемы (табл. 1), отметим курсивом тональность начального песнопения, если литургический цикл сохранился:

Таблица 1. Циклы музыкальных литургий. Наследие эпохи классицизма

| | |
|-------------------|---|
| Березовский М. С. | — литургия на 4 голоса (<i>до мажор</i>) (Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 16 «Целая обедня на 4 голоса», у Карла Ленгольда на Ильинке), |
| Бортнянский Д. С. | — литургия на 3 голоса (<i>до мажор — фа мажор</i>) (Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 55, у Карла Ленгольда на Ильинке), |

церквей. Безусловно, не в каждом храме и не каждый день проводилось литургическое служение, но цифры дают представление о востребованности церковной музыки. См.: Амвросий (Орнатский), митр. История Российской иерархии. Кн. 3. М. 1822. С. 644–646.

¹ Келдыш Ю. В. Д. С. Бортнянский // История русской музыки. Т. 3. М., 1985. С. 190.

| | |
|---------------|---|
| | <p>— «Обедня» на 4 голоса (Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября, в каталоге Х. Б. Гене. Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 74, в магазине Карла Ленгольда на Ильинке)¹,</p> <p>— литургия Преждеосвященных даров («Великопостная обедня». РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1732. Л. 4 об.)²,</p> <p>— литургия на 2 голоса, «Простое пение» (<i>до мажор</i>),</p> <p>— «Немецкая обедня», литургия на 4 голоса (<i>до мажор</i>),</p> |
| Ведель А. Л. | <p>— литургия на 4 голоса № 1 (<i>ми бемоль мажор</i>),</p> <p>— литургия на 4 голоса № 2 (<i>до мажор</i>),</p> |
| Галуппи Б. | <p>— литургия на 4 голоса (<i>до мажор</i>) (Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 7, у Карла Ленгольда на Ильинке),</p> |
| Гирш | <p>— несколько новых обеден (<i>Горчаков Н.Д.</i> Опыт вокальной или певческой музыки в России. М. 1808. С. 34).</p> |
| Гурилев Л. С. | <p>— литургия на 4 голоса (Московские ведомости. 1793. № 54. Л. 5; № 101. Л. 5 об.; 1804. № 80. 5 октября в каталогах Х. Б. Гене. Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 4, у Карла Ленгольда на Ильинке)³,</p> |

¹ По мнению Н. И. Тетериной «Обедня на 4 голоса» являлась переработкой 3-х голосной литургии Бортнянского (*Тетерина Н. И.* Музыкально-литургический цикл в России. С. 55). Подтверждение мы находим в рукописном сборнике из собрания ВМОМК (Ф. 283. Ед. хр. 903–906), где альт дублирует партию баса. Однако возможно и иное: 4-х голосная литургия могла быть составлена либо автором, либо регентами-современниками из одночастных песнопений («Слава и ныне», «Херувимская», «Милость мира», «Достойно есть», «Отче наш» и др.).

² Возможно, под таким названием скрывается одна из ранее приведенных литургий Бортнянского, где «Херувимская» и другие хоры заменялись великопостными песнопениями («Ныне силы небесныя», «Да исправится молитва моя», «Благословлю Господа на всякое время», «Вечери твоя тайныя» и др.). В литургии Преждеосвященных даров отсутствует Евхаристический канон, так как Святые Дары всегда освящались ранее.

³ «Обедня» Льва Гурилева упоминается: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России. Т. 2. М.-Л., 1928. Примечание 302.

| | |
|----------------|---|
| Давыдов С. И. | <p>— малая литургия на два хора (Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 5, у Карла Ленгольда на Ильинке),</p> <p>— полная литургия на два хора (Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября, каталог Х. Б. Гене),</p> <p>— литургия на 4 голоса (<i>до мажор — си-бемоль мажор</i>),</p> |
| Дегтярев С. А. | <p>— литургия на 4 голоса (<i>до мажор</i>) (Московские ведомости. 1806. № 83, 17 октября, под № 23, у Карла Ленгольда на Ильинке),</p> <p>— малая обедня (Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября, по каталогу Х. Б. Гене),</p> <p>— 25 Итальянских полных обеден, все разного напева... (Московские ведомости. 1808. № 45. Известия),</p> |
| Керцелли И. | <p>— литургия на 4 голоса (Московские ведомости. 1797. № 22. Л. 13–14, по каталогу Х. Б. Гене),</p> |
| Наумов П. Г. | <p>— литургия на 4 голоса (Московские ведомости. 1806. № 83. 17 октября, под № 1, у К. Ленгольда на Ильинке)¹,</p> |
| Новиков А. В. | <p>— литургия «для дышкантов и альтов»,</p> <p>— литургия на 4 голоса, «составленная из простого напева»,</p> <p>— литургия на 4 голоса, «составленная в известных стихах» (Загоскин Н. П. История Императорского Казанского университета за первые сто лет его существования 1804–1904. Казань, 1902–1904. С. 631),²</p> |
| Пашкевич В. А. | <p>— литургия на 4 голоса (<i>соль мажор — до мажор</i>),</p> |

¹ В. К. Стаффорд называл Наумова в числе первых композиторов своего времени, наряду с Дегтяревым, Давыдовым и Козловским. См.: Стаффорд В. К. История музыки. СПб., 1838. С. 371. Подробнее о П. Г. Наумове см.: Постернак О. П. К истории создания и освящения храма св. царевича Димитрия при Голицынской больнице // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2014. Вып. 4 (16). С. 143–161.

² Андрей Васильевич Новиков — капельмейстер театра П. П. Есипова в Казани, автор 12 опер, инструментальной и хоровой музыки.

| | |
|-----------|---|
| Сарти Дж. | <p>— литургия полная на два хора (Московские ведомости. 1804. № 80; 1806. № 83. 17 октября, в магазине Карла Ленгольда на Ильинке).</p> <p>Рукопись «Сартиевой обедни» на русском языке (!) имелась в библиотеке Н. П. Шереметева. См.: <i>Опись библиотеки, находившейся в Москве на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 года.</i> СПб., 1883. С. 554.</p> <p>«Его обедни могут равняться с лучшими иностранными сочинениями в сем роде». См.: <i>Горчаков Н. Д.</i> Опыт вокальной или певческой музыки в России. С. 39.</p> |
|-----------|---|

В основном композиторы использовали тексты литургии св. Иоанна Златоустаго (как известно, эта служба чаще всего совершается в году). К чину литургии св. Василия Великого они вовсе не обращались, а чин литургии Преждеосвященных даров был востребован только у Бортнянского (по данным газетного объявления)¹.

Избирались тексты, которые ежедневно звучали на богослужениях:

- Слава и ныне. Единородный Сыне
- Приидите поклонимся
- Иже херувимы
- Верую
- Милость мира
- Тебе поем²
- Достойно есть
- Отче наш

К ним добавлялись стихи:

- Един свят

¹ Изучению Преждеосвященной литургии эпохи классицизма посвящена работа: *Марьясина Н. С.* Песнопения Литургии Преждеосвященных даров в творчестве композиторов эпохи классицизма (XVIII в. — 1-я четв. XIX в. // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.* 2017 (в производстве).

² В классицистскую эпоху появилась тенденция обособлять «Тебе поем» от группы песнопений «Милость мира».

- Хвалите Господа с небес
- Да исполнятся уста наша хваления

Для лучшего ориентирования в значении и месте перечисленных песнопений на церковной службе нами была составлена схема «Структура классицистской литургии» (она приводится в разделе 1. 5)¹.

Дадим подробную характеристику сохранившимся восьми музыкально-литургическим циклам эпохи классицизма.

По поводу времени и месте создания **Литургии св. Иоанна Златоуста М. С. Березовского** существует две версии. М. Рыцарева, основываясь на сходстве музыки с хоровым концертом «Бог ста в сонме богов», считает, что литургия и концерт принадлежат раннему петербургскому периоду, то есть, были сочинены до 1769 года, до отъезда композитора в Италию². Большинство историков полагают, что Обедня была написана в Италии в период обучения композитора в Болонье у падре Мартини (1769–1773) и отослана в Петербург в качестве отчета за стажировку за государственный пенсион. Подобная информация встречается еще у Разумовского:

Березовский, еще с Болоньи, писал немало духовно-музыкальных произведений и присылал их в Россию. К таким музыкальным сочинениям, по мнению некоторых, относятся: *Литургия* [курсив мой. — А. Л.-Е.], причастны — Во всю землю, Творяй ангелы своя духи, Хвалите Господа с небес, в двух нумерах³.

¹ При составлении схемы нами были использованы материалы: *Виноградов П.* Подробное объяснение литургии. М. 1867; *Всенощное бдение. Литургия.* М.: изд. Моск. патриархии, 1991; *Ковалев А. Б.* Литургии в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2004. С. 48–50.

² *Рыцарева М. Г.* Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор, 2013. С. 76.

³ *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Вып. 2. С. 228–229.

Обнаруженная Мстиславом Юрченко переписка Дж. Мартини с директором Императорских театров И. П. Елагиным, банкиром П. Маруцци о стажировке Березовского в Болонье подтверждает версию итальянского происхождения литургии и помогает ее датировать более точно. В Филармонической Болонской академии был свой круг переписчиков нот, один из них, Антонио Чима, 12 июня 1770 года написал письмо падре Мартини, в котором сообщил ему о полученном от Березовского заказе:

я приложил много усилий к копированию 18 псалмов и одной мессы на 8 голосов, сводя их в одну партитуру¹.

Письмо А. Чимы сохранилось фрагментарно, и пока нет однозначного мнения — упоминает ли он в данном фрагменте сочинения русского композитора или кого-то иного. Если принять версию, что все письмо Чимы было посвящено заказу Березовского, то 18 псалмов означают 18 духовных концертов, а месса на 8 голосов — литургию на два хора². Таким образом, первый литургический цикл для православного богослужения, написанный в новой классицистской манере, ныне можно датировать 1770 годом. Кроме того, становится ясно, что обедня изначально была сочинена для двух хоров, а ее переложение для четырехголосного состава оказалось вторичным.

Литургия Березовского известна по нескольким источникам:

- Сборники-поголосники конца XVIII века из коллекции берлинской Sing-Akademie, ныне они хранятся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИ, Киев). Это певческие партии, в

¹ 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.

² Об этом см.: *Ивченко Л. В.* Справа № 907 [Дело № 907] // Музыка. 2001. № 4–5. С. 28–30. № 6. С. 25–26.

которых все песнопения записаны без фамилий авторов, как анонимы. Для удобства этот источник будем называть *киевская рукопись*¹.

- Сборники-поголосники рубежа XVIII–XIX веков из коллекции ярославского женского Казанского монастыря (ВМОМК, Москва). Этот источник мы уже характеризовали ранее, напомним, что это певческие партии, в которых отсутствует авторство Березовского². Для удобства этот источник в нашем исследовании будем называть *ярославская рукопись*.

- Рукописная хоровая партитура конца XIX века из коллекции нотного издательства П. И Юргенсона в Москве (РГАЛИ, Москва, *см. илл. 12*)³. Подборка песнопений Березовского предназначалась для публикации в конце 1880-х годов, но издание не состоялось по ряду причин (о них сообщим позднее).

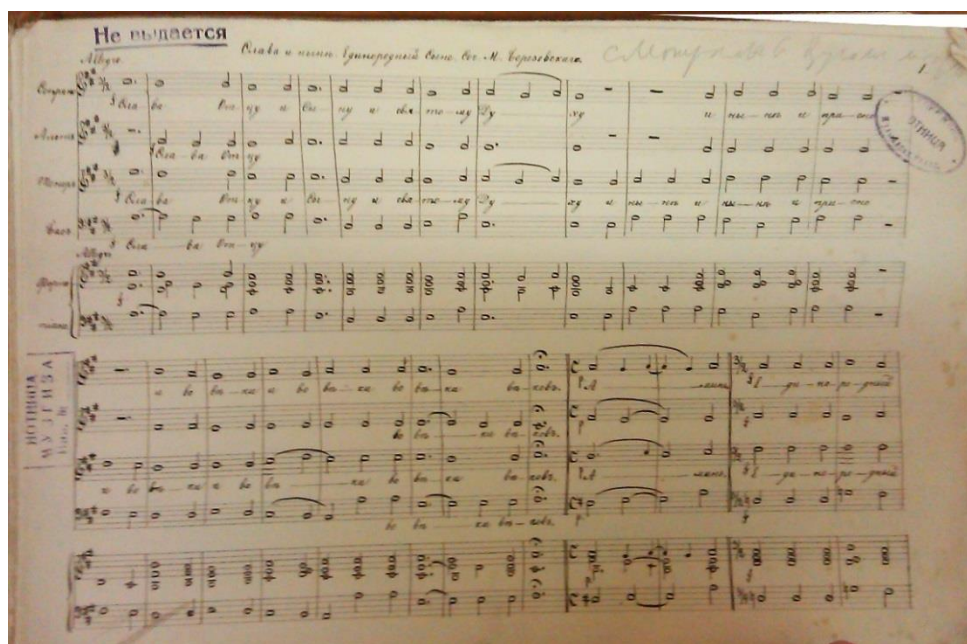
- Хоровая партитура для мужского хора, переложенная преподавателем Придворной капеллы Е. С. Азеевым, изданная регентом Митрополичьего хора

¹ ЦГАМЛИ Киев (ЦДАМЛУ, Київ). Ф. 441. № 907. Ед. хр. 1–6. № 10 Литургия без указания авторства. Шесть сборников-поголосников содержат партии: 1 и 2 сопрано, 2 альты, 1 и 2 тенора, 2 баса. Цвет бумаги желтоватый, чернила слегка выцветшие. Бумага имеет 8 нотных строк, была изготовлена на ярославской мануфактуре в 1760-е годы. На листах чрезвычайно редки указания на темпы и оттенки, много описок. До переезда в Украину эти сборники являлись частью коллекции берлинской Певческой академии, базировавшейся на семейном архиве Ф. Э. Баха. После Великой Отечественной войны рукописи долгое время находились в закрытом трофейном фонде в Киеве. В конце 1990-х годов, перед возвращением архива на родину, манускрипты были описаны, изучены и введены в научный обиход Ларисой Ивченко. По договоренности с немецкой стороной сборники с православными песнопениями были оставлены в Украине, а в Берлин отосланы фотокопии. См.: *Ивченко Л. В.* Дело № 907 // Музыка. 2001. № 4–5. С. 28–30. № 6. С. 25–26. *Шумилина О. А.* Максим Березовский: возвращение утраченного наследия // Старинная музыка. 2010. № 4. С. 14–18. *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.

² ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903–906. Литургические песнопения Березовского идут вперемешку с песнопениями других авторов. «Слава Отцу и Сыну» — № 39, «Отче наш» — № 23, «Достойно есть» — № 14, «Верую» — № 12. В отличие от киевских рукописей, в ярославских имеются оттенки и темповые указания. Используется нотная бумага в 10 строк, изготовленная на ярославской мануфактуре в 1760-е годы (желтого и голубоватого цвета). Манускрипты датируются 1790–1807 годами.

³ РГАЛИ. Ф. 952. Музыкальное издательство Юргенсона Петра Ивановича в Москве. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1–28 литургия. Л. 28–55 песнопения для причастия. Рукопись без даты.

П. М. Киреевым в Петербурге в 1914 году. В редакции Азеева литургия Березовского также не представляла собой цикла, как в ярославских поголосниках, каждое песнопение шло в подборке с песнопениями других авторов. Издание преследовало практические цели, тональности и тесситура песнопений Азеевым были изменены¹.



Илл. 12. «Слава Отцу и Сыну» Березовского. РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55

- Издание Мстислава Юрченко, основанные на нотном тексте юргенсоновской рукописи из РГАЛИ².

В первом источнике (киевская рукопись) Литургия Березовского представлена в самом полном виде — песнопения следуют друг за другом с ектениями под общим № 10, завершается цикл причастным стихом «Хвалите Господа с небес» (№ 2 по юргенсоновской рукописи) и многолетием. Это

¹ После 1917 года «Обедня» Березовского была известна именно по этой редакции. Могли Азеев, преподавая в Капелле, делать переложение по автографам композитора или другими прижизненными рукописями — тема отдельного расследования. Цикл завершался «Отче наш».

² В издании Юрченко литургия завершается «Отче наш» в a-moll, начинается «Славой» в A-dur. Таким образом, при публикации возник тональный центр на «А». Думается, что тональное развитие от мажора к минору свойственно более поздней, романтической эпохе. По нашему мнению, тональность C-dur более соответствует источникам XVIII века, тональность A-dur вторична. Вероятно, переложение «Славы» на терцию ниже было сделано во второй половине XIX века для более удобной певческой тесситуры.

единственный источник XVIII века, где обедня изложена как одно многочастное произведение. Во втором источнике (в ярославской рукописи) мы сталкиваемся со слегка измененными вариантами песнопений обедни. Безусловно они интересны для исследования, так как демонстрируют способность певчих видоизменять списанный текст. Третий и четвертый источники вторичны (юргенсоновская рукопись и азеевское издание), относятся к более позднему времени. Пятый источник (издание Юрченко) является вариантом третьего и также вторичен.

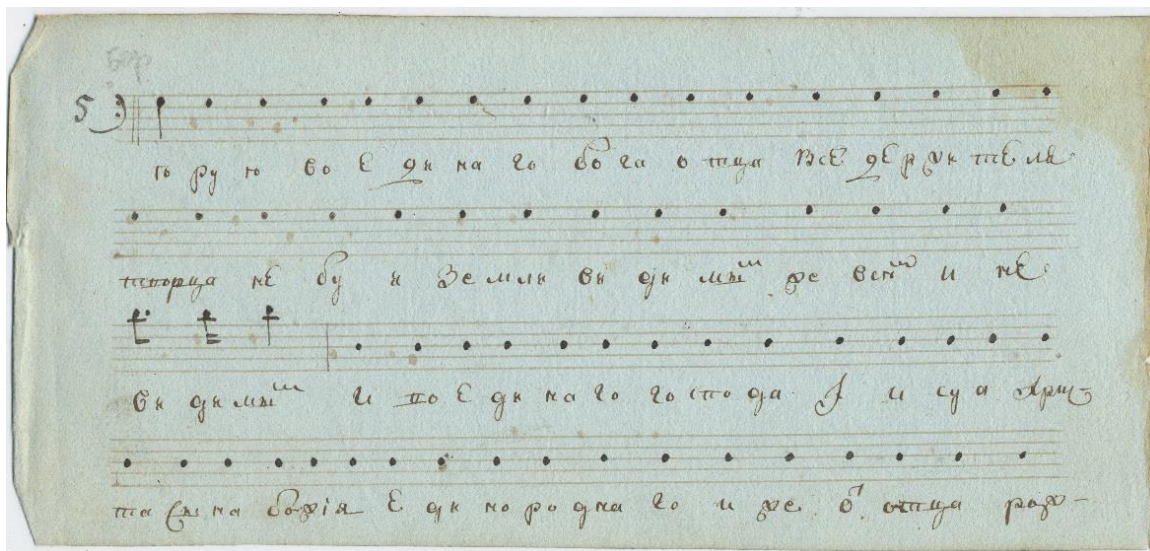
Вышеперечисленные рукописные материалы задают исследователям немало загадок. С чем связано сходство записей в различных источниках? Возможно, что литургия списывалась с некоего одного оригинала, хранящегося в Капелле? Оригинала, присланного из Италии? С утратой архива Капеллы ответить на эти вопросы становится затруднительно...

В библиотеке Синодального училища по-видимому имелся свой экземпляр литургии Березовского. Разбирая в 1890-х годах присланные из различных епархий рукописные сборники и книги, С. В. Смоленский писал, что в училищном собрании «Служба Божия Березовского имеется в рукописях сполна»¹. Множественное число в слове «рукописи» наводит на мысль, что это опять были хоровые партии-поголосники.

Песнопения литургии Березовского звучали в храмах и в начале XIX века. В 1804 году в магазине Христиана Богдановича Гене на Чистых прудах в Москве «целая обедня» Березовского продавалась за 4 рубля 50 копеек. Песнопение «Слава Отцу и Сыну» — по 1 рублю 50 копеек, Херувимская — по 1 рублю. Думается, что духовная музыка в книжно-нотных магазинах продавалась не по одному экземпляру (рукописные ноты одного песнопения в реестрах назывались по-разному — «Херувимская», «Иже херувимы»).

¹ Смоленский С. В. О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения. Краткое предварительное сообщение // РМГ. 1899. № 3–4, 11–14. Стлб. 146.

Самым известным в литургии Березовского стало «Верую». Оно единственное в XIX веке получило цензурное разрешение на публикацию, многократно переиздавалось, переписывалось от руки; на раннем этапе круглая итальянская нотация иногда для удобства заменялась старинной квадратной (ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 643).



Илл. 13. «Верую» Березовского (выписан каждый слог). ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 509

Свободная речитация (читка) в нотах писалась двояко. Один вариант — нотными головками без штилей выписывался каждый слог молитвы (см. илл. 13).

Иногда пользовались сокращенной записью: нотный лист делили на две части, текст выписывали лишь в началах и концах строф (см. илл. 14).

С «Верую» связаны свои загадки. Песнопение Березовского полностью совпадает по музыке с «Верую» из партесной литургии Василия Виноградского. Анализ структуры и гармоний песнопений содержится в работе о литургиях Н. И. Тетериной. Исследовательница, первой отметив сходство, выдвинула гипотезы о его причинах:

1) желательность всеобщности пения предполагала либо создание обработок известных роспевов, либо написания музыки необычайно доступной, опирающейся на однотипные, всем хорошо знакомые гармонические последовательности. Таким образом, оба композитора могли зафиксировать устную традицию хоровой читки общей молитвы;

2) возможно, что «Верую» является поздним вставным номером в «Службе» Виноградского, партесная служба встречается в нотках только второй половины XVIII века¹.



Илл. 14. «Верую» Березовского (выписаны начала и концы строк).

ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903. Партия альты

Повтор одной и той же музыки в литургических циклах разных композиторов говорит о том, что хоровое прочтение общей молитвы во второй половине XVIII столетия стало общеупотребительным. Тем интереснее и показательнее иные музыкальные варианты Символа Веры, встречающиеся в классицистских циклах Бортнянского, Давыдова, Веделя.

В киевских манускриптах обедня Березовского изложена для двух хоров, эти источники показывают, каким образом делалось переложение с двойного хора на одинарный состав. Оказывается, двойной хор не требовал постоянства фактуры: некоторые песнопения писались для совместного исполнения двумя

¹ Тетерина Н. И. Цит. соч. С. 50–54. Исследовательница пишет о службе Василия Виноградского: «Введение песнопений “Верую” и “Отче наш” <...> представляет собой первый в истории русской музыки образец композиторской интерпретации этих текстов в авторской литургии» (С. 22).

хорами (например, «Слава Отцу и Сыну» и финальная fuga в причастном стихе «Хвалите Господа с небес»), некоторые — для антифонного пения (например, «Приидите поклонимся»). Понять это стало возможным только после реконструкции всей партитуры по манускриптам из ЦГАМЛИ Украины. Раньше считалось, что наличие в творчестве композитора произведений на один текст для однохорного и двуххорного исполнительского состава (например, духовного концерта «Не отвержи» у Березовского) подразумевает разные сочинения. Оказывается, непостоянство фактуры в двуххорных сочинениях позволяло делать редакции концерта (или песнопения) для разного хорового состава.

Хочется развенчать еще одну легенду, возникшую в XIX веке и связанную с богослужебной музыкой. Долгое время считалось, что иностранные мастера, сочиняя музыку для православной церкви, грешили невниманием к просодии церковнославянского текста (Галуппи, Сарти и др.). Русские же композиторы бережно относились к словам, не позволяя себе смещать ударные слоги. Об этом читаем у В. И. Аскоченского:

Иностранцы-композиторы всё посвящали заранее подготовленным мотивам, не разбирая, согласны ли они с текстом или нет, и жертвовали для этого даже самым слогуударением. Березовский с первых же творений своих показал, чем должна быть церковная музыка, и привел в гармонию текст с музыкальными тонами, обратив строгое внимание на правильность слогуударения¹.

Это мнение не соответствует практике XVIII века. Сравнивая киевские манускрипты песнопений литургии Березовского (самые ранние) с источниками из РГАЛИ и с вариантами Е. Азеева, можно увидеть, что ради правильной просодии редакторы XIX века часто меняли авторский ритм в песнопениях, а чтобы ударение в слогах попадало на сильную долю, ими вводились затакты, отсутствующие у Березовского (например, в начале песнопений «Достойно есть», «Тебе поем»). Таким образом, отношение к просодии Галуппи мало отличалось от

¹ *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. Часть II. Киев, 1856. С. 278.

отношения к просодии Березовского и Бортнянского¹, оно подчинялось иным законам, свойственным эпохе классицизма².

В целом, литургия Березовского многими нитями связана с предшествовавшей барочной эпохой (приверженность автора размерам 3/2 и 2/1, насыщенность музыкальной ткани полифоническими приемами, минимальные распевы в мелодике), но вместе с тем музыкальная логика, гармоническое, мелодическое и фактурное развитие ориентированы на европейские образцы классицизма.

Литургия св. Иоанна Златоуста Д. С. Бортнянского. Долгое время считалось, что трехголосная Литургия св. Иоанна Златоуста (для двух дискантов и баса) была написана в Италии, то есть между 1769—1779 годами. Это не подкрепляется никакими документами и свидетельствами, подобное мнение могло возникнуть по аналогии с историей литургии Березовского.

Интересную версию датировки предложила М. Рыцарева в новой книге о Бортнянском: трехголосная Обедня была написана сразу после приезда композитора из Италии, то есть в 1780 году³. Основания для такой датировки следующие: в библиотеке Бостонского университета были обнаружены рукописные копии 3-хголосной обедни и песнопений «Ныне силы небесная», «Херувимская» Бортнянского. На титулах двух последних стояли даты — 1780 год, на титуле «Обедни» дата отсутствовала. Все три рукописных списка сходны

¹ О работе Галуппи над церковно-славянским текстом см.: *Антоненко Е. Ю.* Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 34–63. Приложение: Рукописные источники духовной музыки Галуппи. С. 64–67.

² Об этом же пишет Ольга Шумилина в статье: *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. О находках, совершенных исследовательницей в связи с творчеством Березовского сообщим позже (в разделе, посвященном реконструкции песнопений Березовского).

³ *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор, 2015. С. 362.

друг с другом по оформлению титульных листов, формату бумаги, цвету чернил. Поэтому дату «1780 год» вполне резонно отнести не только к херувимской и «Ныне силы небесная», но и к обедне.

Гипотеза Рыцаревой вполне убедительна: по возвращении в Петербург у Бортнянского началась работа по созданию нового репертуара в Капелле.

С манускриптами, хранящимися в Бостоне, нам познакомиться не удалось¹. Но мы обнаружили ранний вариант литургии Бортнянского в рукописных сборниках-поголосниках из ярославского женского Казанского монастыря (ВМОМК, ф. 283, ед. хр. 904–906). Как уже упоминалось, комплекты датируются 1790–1807 годами, то есть являются прижизненными для Бортнянского. Песнопения литургии следуют друг за другом в виде единого цикла, отличаются по музыке от изданных Дальмасом².

Произведение имеет заголовок:

«Литургия на 3 голоса, сочинение господина Димитрия Бортнянского».

Музыке трехголосной литургии свойственна прозрачность, грациозность, мелодика легко запоминается, властвует мажорный настрой. Описывая ранний период творчества, Рыцарева отмечала:

Каковы же главные отличительные черты ранних духовных сочинений Бортнянского, что в них должны были услышать современники? В первую очередь —

¹ Boston University (USA). Howard Gotlieb Archival Research Center. Box 5. Folder 5. Рукопись выполнена переписчиком, дата создания рукописи неизвестна (в литургии отсутствует «Тебе поем»). Информация о рукописи имеется в базе данных RISM.

Мы связались по электронной почте с сотрудниками библиотеки Бостонского университета. На запрос нам сообщили следующее: Коллекция Роббинса Лэндона (US-Bu / H. C. Robbins Landon Collection, Box 5, Folder 5) содержит 88 коробок и 11 пакетов с семейными документами, личными и профессиональными бумагами, включая исследовательские и печатные материалы, в том числе коллекцию газет гайдновского периода, исторические ноты и корреспонденцию, рукописи, записные книжки, блокноты, фотографии, рисунки. Коробка № 5 содержит записные книжки проповедей (1814–1851 г.) Даниэля Мортонна (1788–1852) и некоторые нотные материалы. Приносим большую благодарность за помощь в переписке с американскими сотрудниками архива и за переводы с английского Ани Овсепян.

² В ярославских сборниках есть начальная Великая ектения, отсутствующая в издании 1810-х годов.

нечто современное и итальянское <...> Второе <...> счастливый мелодический дар автора, его способность писать популярные и запоминающиеся темы, которые легко входят в массовое сознание, нигде и никогда не переступая грань хорошего вкуса¹.

Действительно, музыка литургических песнопений Бортнянского гармонична для восприятия, уравновешена по эмоциям. Трехголосие делает фактуру легкой и прозрачной, полифоническое развитие отсутствует. И даже то, что начало «Херувимской» вызывает у слушателей ассоциации с популярным кантом XVIII века «Шедше трие цари», оказалось весьма к месту — картины шествия оправданы и уместны, когда в храме совершается Великий вход с переносом святых Даров с жертвенника на престол. «Отче наш» из Обедни Бортнянского как образец голосоведения поместил в своем трактате И. Л. Фукс, учитель М. И. Глинки².

Многие исследователи ищут в этой музыке первые проявления «итальянизмов», но нам кажется, что композитор, вернувшийся на родину, старался создать обедню для капеллы в русле православной церковной традиции. Его «Верую» написано в типичной манере хоровой речитации с четкими кадансами в концах строф в тональности соль мажор, как у Березовского. Бортнянский подчеркивает сопоставление трезвучий соль мажора и ля минора (то есть, I и II ступеней лада), это станет в «Простом пении» характерным штрихом «русского» стиля.

Почему Бортнянский использовал облегченный исполнительский состав, когда нормой было четырехголосие? У нас возникло два предположения. Церковные службы с участием придворных певчих проводились не только в большом соборе Зимнего дворца, но и в малой дворцовой церкви, довольно часто

¹ Рыцарева М. Г. Композитор Бортнянский. Л.: Музыка, 1979. С. 96–97.

² Фукс И. Л. Практическое руководство к сочинению музыки. СПб., 1830. См. об этом: Рыцарева М. Г. Дмитрий Бортнянский. СПб.: 2015. 2-е изд. С. 233.

Иоганн Леопольд Фукс не был «сухим» теоретиком. Он и сам писал хоровую музыку, которая, правда, не была издана, кроме ораторий «Бог» (на текст Г. Р. Державина), «Пётр Великий».

во внутренних покоях¹. Возможно, литургия предназначалась именно для камерного богослужения с небольшим количеством певчих. Или произведение было написано для воспитанниц Смольного института, где в те годы преподавал Бортнянский.

Первое упоминание о продаже трехголосной литургии Бортнянского встречается в «Московских ведомостях» в 1797 году в объявлениях магазина Христиана Богдановича Гене (№ 22). В середине 1810-х годов сочинение было напечатано Ж. Дальмасом в Петербурге². После кончины композитора вдова Бортнянского подарила доски с нотонабором в Капеллу³, с них впоследствии обедня многократно переиздавалась Капеллой в типографиях М. Аниковича (1840), Ф. Гаазе (1845). Когда доски стали негодными для печати, были сделаны новые нотонаборы у А. Ершова (1850), К. Мейкова (1872) и новые редакции у П. Юргенсона в Москве (1877, 1881, 1882, 1889), у П. М. Киреева в Петербурге.

Когда П. И. Юргенсон в 1880-е годы предпринял свое издание литургии Бортнянского, то она, как и все другие сочинения композитора, подверглась довольно ощутимому «пересмотру» П. И. Чайковского. Большую часть сочинений предшественника Чайковский правил по прижизненным для Бортнянского изданиям⁴.

¹ Подробнее об этом будет сказано в следующей главе, где речь пойдет о придворных церемониалах. Здесь отметим лишь, что во внутренние покои иногда вносились переносные престолы, используемые в путешествиях, и проводились богослужения.

² Ноты литургии были дважды награвированы у Ж. Дальмаса и изданы при жизни Бортнянского. Первое издание для смешанного хора имело типичный для того времени формат 24 x 32 см (11 оловянных досок). Переложение для фортепиано с надписанным текстом содержало 10 нотных страниц форматом 25 x 33 см.

³ Доски духовно-музыкальных сочинений, в том числе и с песнопениями литургии, были переданы вдовой Анной Бортнянской в Придворную капеллу. См.: Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. Сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2001. С. 46, 50.

⁴ Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Издание, пересмотренное и исправленное П. Чайковским. Песнопения, употребляемые на Божественной службе. Отдел I. Выпуск II-А. № 9 — литургия. М.: П. Юргенсон, [1881]. См. о правке Чайковского по ранним изданиям: Тетерина Н. И. Бортнянский, Чайковский & Юргенсон //

Исправления Чайковского интересны сами по себе — они наглядным образом демонстрируют различие эстетики хоровой культуры в XVIII и XIX веках. (Так, Чайковский изменил динамику произведения согласно законам своего времени: добавил дополнительные оттенки, динамические вилочки, указания *crescendo* и *diminuendo*, смягчил переходы от яркой звучности полного хора к изысканному звучанию солистов.) В 2002 году нами была сделана републикация литургии по первому прижизненному изданию¹.

«Простое пение». Литургия св. Иоанна Златоуста для 2-х голосов Д. С. Бортнянского. Композитор написал двухголосную обедню для альты и баса, чтобы ее могли спеть в любом приходе, даже без хора. В названии сообщалось, что литургия основана на напевах, принятых в придворной церкви — «Простое пение Божественной литургии Златоустаго издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем дворе»².

Автограф отсутствует. Сохранилось три петербургских издания, все без авторства. Отсутствие фамилии на титуле должно было обезличить, сделать сочинение стандартом, образцом для музыки за богослужением. Вообще, название «простое пение» неоднократно встречается в газетных объявлениях того времени, но в другом контексте — как тип упрощенного пения за богослужением:

Потребен ... певчий, который бы совершенно знал церковный устав и простое пение³.

Двухголосная литургия является цельным циклом, изящным и тщательно выверенным. Название полностью оправдывается: голоса движутся в

Искусство музыки: теория, история. 2013. № 7. С. 5–22. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf>

¹ Бортнянский Д. С. Трехголосная литургия (возобновление прижизненного издания). Вст. статья и коммент. А. Лебедевой-Емелиной. М., Живоносный источник, 2002. — 28 с.

² Подробнее о «Простом пении» см.: Игошев Л. Предисловие // Двухголосная литургия обиходного распева в редакции Д. С. Бортнянского. М. 2001. С. 2–3.

³ Московские ведомости. 1792. № 40. 19 октября. Л. 7–7 об.

параллельном движении терциями, иногда секстами, по сути, это свободная речитация с небольшими распевами, с редкими *divisi* голосов. Приведем мнение Кирилла Постернака:

Здесь тщательно прописан каждый «Аминь», каждое «Господи, помилуй», в том порядке, как они следуют на богослужении. Ектении, при всей простоте, постоянно разнообразятся, ключевые моменты аккуратно выделены, мелодии простые, но красивые и запоминающиеся (использованы придворные напевы). «Достойно есть» изложено обиходным напевом, но обычно именно у этой мелодии имеются серьёзные проблемы с просодией: ударение регулярно падает не на те слоги. Здесь этот недостаток устранён за счёт сложной игры размеров. Но петься должно легко и просто. Я бы с удовольствием пел и слушал такую литургию на будничных службах. Знание практических мелочей видно во всём. Например, заключительное многолетие изложено очень низко, поскольку певчие к концу службы устали и просто не в состоянии отгреть этот продолжительный речитатив на высоких нотах¹.

Произведение не типично для эпохи классицизма, определяет новый этап духовной музыки, когда мелодичность стиля итальянской традиции отошла на задний план, уступив место упрощенной гармонии, типизированной хоровой фактуре. «Простое пение» могли петь по слуху малограмотные певчие и причетники.

А. В. Преображенский упоминает, что в тот период на Бортнянского, как директора Придворной капеллы, была возложена обязанность обучать причетников Петербургских церквей «простому и единообразному нотному пению». Именно для этой цели, верно, композитором был «изложен придворный напев Литургии на два голоса, напечатан и разослан по всем церквам России»².

¹ Мысли были высказаны Кириллом Постернаком автору диссертации в частной беседе.

² *Преображенский А. В. Д. С. Бортнянский* // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. С. 909. В новом издании монографии о Бортнянском М. Рыцарева пишет, опираясь на сведения А. С. Белоненко, что работа Бортнянского над «Простым пением» началась в 1804 году. См.: *Рыцарева М. Г.* Цит. соч. С. 211–214.

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 в XIX столетии: 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.

Об издании «Простого пения» подробно пишет Рыцарева. Первые экземпляры, награвированные Ж. Дальмасом (138 штук,) появились в августе 1814 года для представления Двору (см. илл. 15).

**ПРОСТОЕ ПЕНИЕ БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ ЗАЛГОУСТАГО,
ИЗДРЕВЛЕ ПО ЕДИННОМУ ПЕРЕДАНИЮ УПОТРЕБЛЯЕМОЕ
ПРИ ВЫСОЧАЙШЕМЪ ДВОРѢ.**

и во вѣки вѣковъ
Альта
Басъ

Господу
Молитвенно

Илл. 15. «Простое пение» Боротнянского. Первый лист издания

Работу одобрили, и возник вопрос, где гравировать и печатать массовый тираж. Услуги Дальмаса оказались недешевыми, поэтому в Министерстве двора предпочли более выгодный в финансовом отношении проект В. П. Пядышева, гравера из Депо карт Военного ведомства. На средства Кабинета его

Императорского Величества был издан большой тираж — 3600 экземпляров и разослан по епархиям в 1815 году¹.

М. Рыцарева и Н. Рыжкова сообщают, что, хотя доски Дальмаса с набранными нотами двухголосной литургии были отклонены Кабинетом Его Императорского Величества, издатель отпечатал с них еще один тираж (точная дата неизвестна, как и количество сделанных экземпляров). Экземпляры третьего издания также имеются в российских библиотеках².

В периодике того времени встречаются объявления о продаже 4-хголосной литургии Бортнянского. Этот цикл, скорее всего, был составлен не композитором (иначе был бы опубликован в конце 1810-х годов), а регентами или хозяевами книжных лавок из отдельных песнопений для удобства ведения богослужения³.

Литургия св. Иоанна Златоуста В. А. Пашкевича для 4-х голосов. Цикл обедни мог быть написан Пашкевичем в конце 1780-х годов: «Слава. Единородный» упоминается в «Каталоге певческой ноте», датированном январем 1793 года. В июле того же 1793 года в магазине Христофора Гене на Ильинке в Москве продавалась вся «Обедня»⁴.

¹ На экземпляре прижизненного издания 1815 года из фондов РГИА, гравированного В. Пядышевым, имеется надпись от руки неизвестного лица: «Сочинение Бартнянского». См. об этом: *Рыжкова Н. А.* Прижизненные издания. С. 59.

² Коллекция духовных произведений русских композиторов XVIII–XX веков. Каталог. Выпуск 1 (А—Б). Составитель, автор вступительной статьи *Г. М. Малинина*. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2009. С. 176. В каталоге Г. М. Малининой сообщается, что у тиража имеются водяные знаки на бумаге — 1822 год. Возможно, оно было издано в последние годы жизни композитора (номер доски 600).

³ Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября. Реестр разным церковным концертам и задостойникам, продающимся у Христиана Богдановича Гене на Чистых прудах против церкви Гавриила Архангела, № 74.

⁴ «Каталог певческой ноте» от 16 января 1793 года. — ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 25. Автором начальной «Славы» ошибочно указан Дегтярев. Московские ведомости. 1793. № 54. 6 июля. Л. 5. Объявление о продаже нот.

Единственный список сочинения сохранился в комплекте сборников-поголосников из ярославского Казанского женского монастыря¹. Произведение было обнаружено Рыцаревой в начале 1980-х годов (тогда она являлась хранителем фонда духовной музыки в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки). Исследовательница написала о находке в работе «Российский хоровой концерт второй половины XVIII века»; но рукопись не была издана, ее депонировали в НИО Информкультура Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (к сожалению, депонированные рукописи часто проходят мимо внимания исследователей, о находке «Обедни» Пашкевича мало кто знал)².



Илл. 16. Титул «Обедни» Пашкевича. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса

Повторно цикл Пашкевича привлек внимание очередного хранителя фонда духовной музыки музея Т. Б. Гавриловой в 1984 году. Она сообщила о

¹ В. А. Пашкевич. Обедня. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903–906.

² Рыцарева М. Г. Российский хоровой концерт второй половины XVIII века. Л., 1985. 277 с., нотное приложение (Рук. деп. в НИО Информкультура РГБ, 07.05.1985, № 947). С. 43, 173–176 (разбор цикла). Двадцатью годами позднее Рыцарева издала свою книгу о хоровом концерте: Рыцарева М. Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб., 2006.

неизвестном сочинении Пашкевича Е. М. Левашеву, и информация на последней стадии верстки была внесена в очерк о композиторе в третий том «Истории русской музыки». Тогда же нотный текст литургии был скопирован, сведен в партитуру и проанализирован в дипломной работе выпускницей дирижерско-хорового факультета Московской консерватории Татьяной Барченковой (научный руководитель Е. М. Левашев).

Литургия Пашкевича в рукописных сборниках имеет отдельный титульный лист (см. илл. 16–17). На полях стоит дата — 1790 год, поэтому предположение, что цикл был сочинен в конце 1780-х годов подтверждается. То, что список сочинения сохранился в ярославских певческих книгах, свидетельствует о довольно быстром распространении музыки Пашкевича в провинции.



Илл. 17. Титул «Обедни» Пашкевича. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 904.

Партия сопрано (дисканта)

На илл. 16 видно, что в нижнем правом углу басовой партии прописана цена 2.50 [руб.], что говорит о продаже сочинения в каком-то музыкальном магазине. Илл. 17 демонстрирует, как рукописные листы разного цвета с разными произведениями сшивались при переплете в один том (видны голубого цвета бумажные вклейки с различными текстами; благодаря подобным вклейкам сборники можно датировать, определять их владельцев, принадлежность храмам и монастырям).

В 1793 году литургия Пашкевича продавалась у Христиана Гене на Ильинке в Москве за 2 рубля 50 копеек, *см. илл. 18*). (Для сравнения — «Служба Божия» Льва Гурилева шла в том же магазине за 4 рубля. Вероятно, цена зависела от количества песнопений, образывавших цикл.)¹



Илл. 18. Цена 2 50 [руб.] внизу рукописи «Обедни»

Если вспомнить, что штамп магазина Гене нам встретился и на других страницах исследуемых ярославских манускриптов, то можно сделать вывод: многие владельцы крепостных капелл (в том числе и Борноволокоты) покупали ноты для своих библиотек в книжной лавке у Христиана Гене в Москве.

Литургия Пашкевича записана на тонкой желтой нотной бумаге в 10 строк, со временем черная тушь приобрела коричневатый оттенок. Песнопения литургического цикла идут друг за другом без нумерации, каждая партия расположена на 4-х листах². Сохранность манускриптов средняя — корешок и картонный переплет партии баса когда-то сильно изъедены мышами. Из всего комплекта лучше всего выглядит партия тенора. В альтовой партии есть указание «Альт первый», что свидетельствует о двойном хоре, певшем «Обедню» (бумага в этой рукописи голубая)³.

¹ Московские ведомости. 1793. № 54. 6 июля. Л. 5. Chez Chritien Fredric Naehne.

² При подготовке литургии Пашкевича к изданию мы воспользовались партитурой, сведенной Татьяной Барченковой, но вновь проверили каждое песнопение по рукописям. Исполнительская динамика, сделанная предыдущим редактором, нами была снята, остались только оттенки, относящиеся к XVIII веку. Литургия Пашкевича подготовлена к печати в издании «Музыка русской литургии эпохи классицизма» (рукопись).

³ Это подтверждается еще одним рукописным источником. Сохранилась партия альты песнопения «Приидите поклонимся» с указанием, что оно двухорное. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 39. «Приидите поклонимся» встречается вне Обедни в тех же манускриптах, что и весь

В своем исследовании о русских литургиях Н. И. Тетерина охарактеризовала песнопения обедни Пашкевича в необычном ракурсе: в свете претворения в них театральных тенденций (учитывая театральную карьеру композитора):

Композитор-драматург по складу дарования, Пашкевич и в духовном цикле претворяет приемы, идущие от ощущения ярко контрастной театральной драматургии. Это сказывается в трактовке каждого песнопения в общем контексте литургии. Как заставка действия, как театральный пролог выступает первая часть цикла «Слава». <...> Вторая часть «Единородный», подобно завязке в опере, где эмоциональное изложение сменяется столкновением основных образов действия <...>.

Развитие образов действия продолжается в «Приидите поклонимся», поданным необычайно компактно, но с очень выразительной деталью в заключении, иллюстрирующей как бы пасторальное пение ангелов (сопрано и альт в терцию) на словах «поющие Ти аллилуйя». <...> Лирический центр по традиции составляет песнопение «Иже херувимы», соединенное образно с «Распныйся», но переосмысленное в субъективно-личностном плане. <...>

Следующие две части «Милость мира» и «Достойно и праведно» трактуются Пашкевичем как интермедия, своего рода оперная пастораль, а «Свят, свят» возвращает нас к активному и торжественному действию. <...> Заключительное песнопение «Достойно есть» синтезирует предыдущее развитие, подобно оперному финалу¹.

Подобный взгляд на церковную музыку был совершенно невозможен на полстолетия ранее, это лишний раз подчеркивает сближение светского и духовного искусства в эпоху классицизма.

Литургия св. Иоанна Златоуста С. И. Давыдова для 4-х голосов. Церковную музыку Давыдова многие современники сравнивали с музыкой Бортнянского, напомним, что оба композитора ушли из жизни в один 1825 год.

цикл, но без обозначения авторства (в партии альты под № 5, л. 50 об., у тенора — л. 88 об.). За ним следуют «Господи спаси благочестивыя» и «Святыи Боже», но неизвестно, были ли они написаны Пашкевичем.

¹ Тетерина Н. И. Музыкально-литургический цикл в России. С. 61–63.

Давыдов был из певчих Капеллы, воспринял капелльские традиции пения сызмальства, что нашло отражение в его сочинениях. Думается, что его учителями в Капелле могли быть Пашкевич, Бортнянский, Макаров. Духовная музыка Давыдова при жизни композитора никогда не издавалась, несмотря на благосклонность к нему императорской семьи:

Великая государыня и император Павел Петрович любили слушать церковную музыку Давыдова и всегда милостиво поощряли сочинителя¹.

В некрологе композитору, опубликованном в «Северной пчеле», сообщалось, что Давыдов из-за скромности сам не хотел печатать своих сочинений:

не многим известно почти забытое имя русского сочинителя церковной музыки Степана Ивановича Давыдова, потому что он никогда не хотел печатать сочинений своих, а был так скромен, что никакие убеждения не могли поколебать решимости его в сем случае. При всей силе своего таланта он крайне не доверял себе, но писал большею частию по внутреннему призванию...²

Действительно, литургия Давыдова была издана лишь в 1840 году, его духовные концерты — в 1879³. В начале XIX столетия давыдовские песнопения практически перестали звучать за богослужением⁴. В некрологе читаем:

надобно признаться, что многочисленные духовные сочинения его едва известны, между тем как все без изъятия написаны с большим приличием, чувством и прекрасным выражением, отличаются чистотою гармонии, и во многих отношениях, не переставая быть оригинальными имеют какое-то родственное сходство с сочинениями

¹ Северная пчела. 1840. № 262. С. 1045.

² Там же.

³ См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 339–349.

⁴ Это подтверждается и архивными изысканиями. В рукописных сборниках, где собрано много песнопений Бортнянского, Березовского, Дегтярева и Веделя, произведения Давыдова единичны.

Бортнянского. Между Бортнянским и им были искренняя и постоянная приязнь и взаимное уважение¹.

Автографы духовной музыки Давыдова ныне утеряны, 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, к тому времени переехавший в Москву, возможно, привез с собой сочинения.

Тем больший интерес для исследователей представляют варианты песнопений литургии Давыдова, найденные нами в рукописных сборниках рубежа XVIII–XIX веков: они свидетельствуют, какие песнопения оставались популярными и пелись за богослужением. Но что еще важнее — они позволяют сравнить найденные варианты с изданными.

Нами обнаружен рукописный список «Херувимской» Давыдова в комплекте ярославских поголосников². Рукопись датируется 1790–1807 годами, то есть временем жизни Давыдова. При сопоставлении ее с печатным вариантом, выяснилось, что рукописный вариант более, чем изданный в 1840-е годы, соответствует стилистике XVIII столетия: первая фраза мелодии имеет ход по звукам аккорда субдоминанты вместо хода по минорному аккорду VI ступени (таким образом в гармонической последовательности возникает не терцовое соотношение аккордов, а кварто-квинтовое), в тексте встречается ведение на тон вверх септимы доминантсептаккорда (т. 45), нередкое в ту эпоху. Из динамических оттенков присутствуют только *p* и *f*, динамические вилки *crescendo* и *diminuendo*, акценты над нотами, видимо, принадлежат более позднему времени.

¹ Северная пчела. Там же.

² ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 918–921. № 25. Песнопение расположено на следующих листах: дискант — л. 83–83 об., альт — л. 40 об., тенор — л. 80, бас — л. 76–76 об.

По нашему наблюдению, детализированная динамика хоровых партий является признаком XIX столетия, в Херувимской Давыдова она более позднего происхождения (реконструированный вариант песнопения мы надеемся опубликовать в издании «Музыка православной литургии в эпоху классицизма»).

Если принять C-dur'ный вариант Херувимской из ярославских рукописей за основной, то тональное развитие цикла будет выглядеть следующим образом:

Слава. Единородный — Приидите поклонимся — Херувимская — Верую — Милость мира
 C-dur F-dur C-dur F-dur C-dur

Давыдов в литургии умело использует имитационную технику («Слава», «Тебе поем»), секвенции («Херувимская»), как и Березовский, применяет хоровую фугу в причастном стихе «Хвалите Господа с небес». Начало «Славы» (мелодическое движение параллельными секстами в двух верхних голосах) роднит мелодику Давыдова с мелодикой Бортнянского. В целом, в его литургическом цикле слушатель ощущает юношескую непосредственность, обаяние стиля и профессионализм.

У исследователей духовной музыки до сих пор сохраняется взгляд на творчество Давыдова как на яркий пример театральности, но не следует забывать, что его духовное творчество создавалось для придворного богослужения в юности композитора, что его церковная музыка предшествовала театральным опытам. Описывая цикл Давыдова, А. Б. Ковалев верно подметил увеличение количества в музыке диссонирующих созвучий — подобные гармонии проникают в церковную музыку лишь в конце XVIII века:

Пожалуй, особенно насыщен внешними музыкальными эффектами упоминаемый нами «малый цикл» песнопений Малого Входа [Давыдова]. Так, почти идиллической картинности «Приидите, поклонимся» резко контрастирует «Святой Боже» в неожиданно возникающей диссонирующей гармонии, ритмически заостренной пульсации¹.

¹ Ковалев А. Б. Литургии в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2004. С. 85–86.

«Затейливые мелодические фигурации в разных голосах» у Давыдова, о которых исследователь пишет далее, мы также обнаруживаем у Бортнянского и Пашкевича, не говоря уже про Дегтярева и Веделя. В конце XVIII столетия, с наступлением сентиментализма в искусстве, эффектные музыкальные гармонические и мелодические обороты были призваны создавать у прихожан чувство скорбного моления, доводить эмоциональное восприятие происходящего в храме до патетики¹.

Литургия св. Иоанна Златоуста С. А. Дегтярева, для 4-х голосов. Произведение было обнаружено в 1983 году в Рукописном отделе петербургской Публичной библиотеки (ныне — РНБ) автором этих строк. На первой странице нотного листа имелся заголовок: «Аникиев Стефан. Обедня». Партитура». Фамилия Аникиев, как известно, производна от отчества композитора, Степана Аникиевича Дегтярева. Из-за того, что на обложке стояла фамилия Аникиева, а не Дегтярева, на литургию долгое время не обращали внимания².

Обедня была сочинена крепостным композитором, вероятно, после переезда графа Н. П. Шереметева с хоровой капеллой в Петербург — после 1797 и до 1809 года. Это подтверждается хранением рукописи в петербургском архиве. Более точная датировка получится, если привлечь материалы газетных объявлений о

¹ Интересное впечатление от изучения церковной музыки Давыдова оставил известный духовный композитор А. В. Никольский, изучавший его музыку в 1890-х годах: «... в Пензе, дал себе слово изучить музыку одного из видных духовных композиторов — С. Давыдова. Слышать его произведения мне не доводилось, а меж тем не знать того, кто может быть смело поставлен на одну доску с Бортнянским, Львовым и другими — не знать, говорю, мне не простительно. Вот я принялся проигрывать партитуру его пьес на фортепиано. Оказалось, что в итальянизме он ушел еще дальше, чем Бортнянский, и потому его музыка не может быть названа в строгом смысле “церковной”. Сравнил я его произведения с Requiem’ом Россини <...> и нашел много сходных черт: та же широта и разнообразие идей, та же свобода в их выражении, те же эффекты, то есть, например, одновременное произнесение разных слов и слогов голосами разных партий (чего, à rigoros, Церковь не допускает), аккомпанирование трех партий одному голосу, который поет à la первая скрипка в оркестре и так далее. Словом, это итальянская, и, пожалуй, вообще западная церковная музыка, но не православная...». См.: *Никольский А. В. Письмо родным от 3 апреля 1894, Пенза // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. Кн. 1. М.: Языки славянских культур, 2017. С. 83.*

² РНБ. Ф. 550 ОСРК. F-XII.58. Самое раннее упоминание о литургиях Дегтярева встречаем в книге.: *Стаффорд В. К. История музыки. С. 370.*

продаже сочинения. Так, «Московские ведомости» за 1804–1806 годы неоднократно упоминают сочиненную на 4 голоса обедню Дегтярева, сообщая порой, что произведение было прислано из Петербурга.

Рукопись обедни в виде хоровой партитуры — не частое явление в музыке классицизма. Запись сделана черными чернилами на бледно-желтой бумаге. Аккуратно проведенные тактовые черты, каллиграфические нотные знаки на первый взгляд свидетельствуют о копии, а не об автографе. Встает вопрос: пользовался ли Дегтярев услугами переписчика или аккуратно переписывал сочинения сам? Судя по газетным объявлениям, композитор остро нуждался в деньгах и вполне возможно, что для продажи мог сам аккуратно переписывать ноты. Не исключено, что найденный экземпляр Обедни предназначался для продажи.

Техника хорового письма свидетельствует о профессиональной выучке крепостного: композитор уместно употребляет полифонические приемы — следы вертикально-подвижного контрапункта в песнопениях «Милость мира» (на словах «исполнь небо и земля», т. 25–29 и «во имя Господне», т. 39–43), в «Тебе поем» (на словах «и молимтися Боже наш», т. 12–17); имитационно-фугированное изложение встречается в «Единородный Сыне» (т. 22–27). Обрамление литургии яркими гимническими хорами создает праздничный настрой всего цикла. Склонность Дегтярева к руладам, подмеченная Н. Д. Горчаковым, в литургии проявилась скромно — лишь в песнопениях «Тебе поем», «Да исполнятся уста наша».

В петербургской рукописи отсутствует «Верую». У Дегтярева есть «Символ веры», но неизвестно, является он частью цикла или был сочинен отдельно¹. Если сравнить литургию Дегтярева с циклами Бортнянского, Пашкевича и Давыдова, то заметно укрупнение масштабов отдельных номеров:

¹ Сборник [духовно музыкальных сочинений разных авторов] № 2; для смеш. хора. Партитура. [М.], 1887–1896, разные переписчики. — 226 с. Рукописный экз. в фондах МГК. Песнопение идет под № 8. С. 77–85. Под нотным текстом имеется надпись: «Из библиотеки Придворной Певческой капеллы, за № 43-й», есть датировка: «10 Января 1896 г.».

«Единородный» — 62 такта,
 «Херувимская» — 43 такта,
 «Яко да Царя» — 33 такта,
 «Милость мира» — 56 тактов,
 «Да исполнятся уста» — 81 такт

(Сравнительная таблица пропорций песнопений в классицистских литургиях приведена далее, в разделе 1. 4.)

О позднем классицизме свидетельствует претворение в тематизме произведения закономерностей сонатно-симфонических жанров, о связи с традицией — применение в музыке законов риторики¹.

Белгородским исследователем Ю. С. Горяиновым было найдено объявление о продаже в Москве в 1808 году «25 итальянских полных обеден... разного напева» Дегтярева². При просмотре объявлений в «Московских ведомостях» за 1804–1805, 1810 годы нам неоднократно встретились сообщения о продаже «новой обедни», «малой обедни»³. Вполне возможно, что описываемая литургия входила в их число.

¹ Подробный разбор литургии см.: 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. Литургия в реконструированном виде прозвучала на фестивале духовной музыки в январе 1989 года. Исполнитель — Государственный академический Московский областной хор под руководством А. Д. Кожевникова. Дирижер В. Р. Максимов.

² «25 Италианских полных обеден, все разного напева...». Московские ведомости. 1808. № 45. Известия.

³ Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября. Реестр разным церковным концертам и задостойникам, продающимся у Христиана Богдановича Гене на Чистых прудах против церкви Гавриила Архангела (сообщение о продаже Обедни на 4 голоса Степана Никеева под № 23 по каталогу).

Московские ведомости. 1805. № 94. 25 ноября. Известия (о продаже трех «нового напева» обеден — Дегтярева и Башкова [Федора Божкова — *А. Л.-Е.*], полученных из С.-Петербурга). Ноты продавались по комиссии Нодара Николаева в доме Талызиной (это дом на Воздвиженке, где ныне находится Музей архитектуры).

Сейчас трудно установить, продавалось ли одно произведение или разные циклы. Текст объявления, размещенный композитором в 1810 году: «Господа, желающие иметь сии сочинения, *которых ни у кого еще нет*, благоволят присылать ко мне в Шереметевскую больницу, что у Сухаревой башни [курсив мой — *А. Л.-Е.*]», вроде бы свидетельствует, что композитор пускал в продажу разные произведения¹.

В рукописных сборниках из коллекции ВМОМК мы обнаружили несколько вариантов песнопений «Слава. Единородный» и «Да исполнятся уста»². При сравнении их с петербургской рукописью, стали заметны некоторые несовпадения в нотных текстах. Их невозможно отнести за счет невнимательности переписчика — иным было общее количество тактов, иная мелодика была в эпизодах соло и тутти, иначе были проставлены оттенки, подтекстовка. У нас резонно возникла мысль — столь профессионально изменять фрагменты песнопений могли позволить себе либо авторы, либо очень талантливые певчие. Если предположить, что вариантность песнопений была связана с желанием автора обновить музыку старого цикла для продажи, то вывод напрашивается такой: в магазины могли поступать переработанные литургии, в которых видоизменялись фрагменты музыки в одних номерах, вставлялись отсутствующие номера. Если эту гипотезу принять на веру, то количество написанных композитором обеден (25) может уменьшиться³.

Произведения Дегтярева при жизни никогда не издавались. В начале XX века М. А. Лисицын в «Исторической хрестоматии» опубликовал некоторые хоры

¹ Московские ведомости. 1810. № 100. 14 декабря. С. 3282–3283. Объявление композитора: «Продаются моего сочинения несколько новых певческих концертов и новая же полная обедня».

² ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 4 (бас), 48 (тенор), 50 (дискант), неполный комплект партитуры. Без авторства.

³ Сравнение литургии Дегтярева с литургией Веделя имеется в статье: *Гусарчук Т. В.* Хорова творчість Степана Дегтярьова: стильові детермінанти й паралелі. До 200-х роковин ІЗ дня смерті Степана Дегтярьова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2013. № 3 (20). С. 117–129.

— «Иже херувимы», «Отче наш», «Милость мира», «Достойно и праведно есть», «Свят, свят, свят», «Тебе поем», «Хвалите имя Господне» (вероятно, по регентским спискам)¹. Даже из перечисления видно, что ранее эти песнопения могли входить в литургический цикл.

Опубликованная нами Литургия обогащает список известных церковных песнопений крепостного мастера. По музыкальным достоинствам она занимает в нем одно из почетных мест, является пока единственным полностью сохранившимся циклом в его духовном творчестве, служит переходной ступенью от церковных хоровых концертов к светской оратории «Минин и Пожарский» (1811, текст Н. Д. Горчакова).

А. С. Фаминцын по неизвестному нам источнику описал манеру сочинения Дегтярева:

Дегтярев никогда не употреблял больших усилий и времени для своих сочинений, работал по большей части ночью, вскакивал с постели, писал быстро, не трогая даже струны ни на каком инструменте, и даже не переправлял однажды написанного².

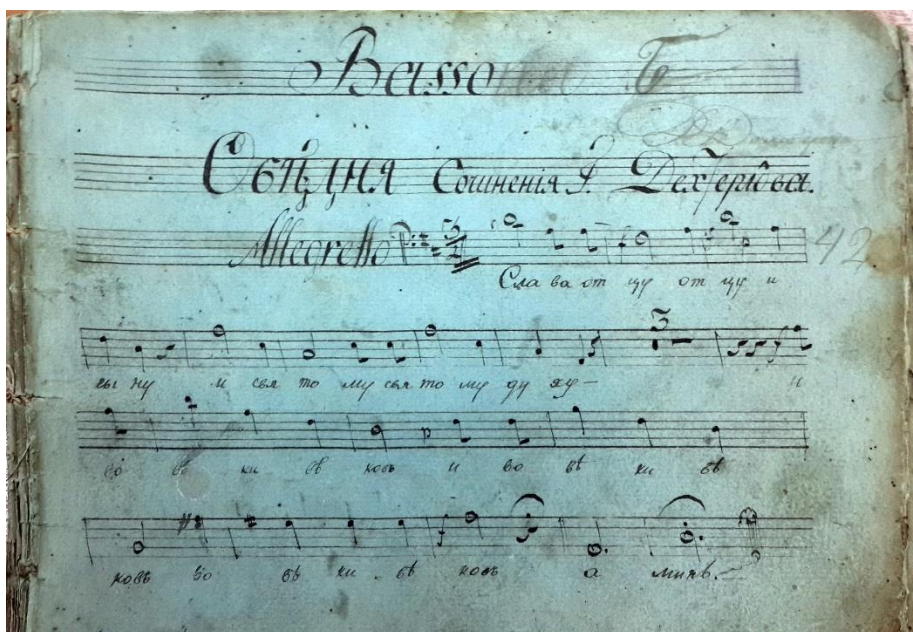
Возможно, этим объясняется большая плодовитость композитора в области духовной музыки. Но многое до сих пор в его творчестве числится утраченными оперы, кантаты, обедни, всенощное бдение.

Как известно, «рукописи не горят» и неожиданные находки возможны в любое время. Осенью 2015 года нам довелось работать в подмосковном Дмитрове и знакомиться с коллекцией рукописных нотных материалов из фондов Дмитровского Кремля. Перебирая пожелтевшие нотные листы, мы обнаружили рукопись с бумагой голубоватого цвета, характерной для нот XVIII века (*см. илл. 19*). Когда из пачки нотные листы были вынуты, то нас ждало потрясение: на титульном листе значилось — «Обедня Дегтярева»! Произведение было

¹ Историческая хрестоматия церковного пения. Вып. III. Ред. свящ. М. А. Лисицына. Партитура. СПб.: изд. журнала «Музыка и пение» П. К. Селиверстова, ценз. 1900 и 1902.

² РНБ. Ф. 805, Фаминцын А. С. Оп. 1. Ед. хр. 98. Материалы для биографического словаря. С. А. Дегтярев.

неизвестное, по музыке не схожее с описанной выше обедней из петербургского архива.



Илл. 19. Партия баса Обедни Дегтярева из фондов Дмитровского кремля

Велика была радость, но велико оказалось и сожаление, когда выяснилось, что из полного комплекта хоровых голосов сохранились лишь партии басов и двух теноров. Несмотря на ущербность комплекта, певческие партии в достаточной мере выявляют мелодическую красоту произведения — встречаются яркие теноровые соло в Херувимской, «Тебе поем», интересно смелое гармоническое сопоставление тональностей в ряде фрагментов. Но восстановить хоровую партитуру найденной литургии пока не представляется возможным¹.

В духовно-музыкальном наследии Веделя числится две литургии — одну называют неполной из-за утраты начального фрагмента «Слава. Единородный» (в ней 7 песнопений), другая известна по изданию М. А. Гольтисона начала XX столетия (в ней 17 песнопений).

¹ Состав литургии из Дмитровского Кремля: «Слава Отцу и Сыну», D-dur, 85 тактов / «Иже херувимы», A-dur, 64 такта / «Милость мира», B-dur, 96 тактов / «Достойно есть», D-dur, 79 тактов / «Да исполнятся уста наша», G-dur, 43 такта.

Литургия св. Иоанна Златоуста А. Л. Веделя для 4-х голосов (№ 1).

Сочинение этой литургии В. И. Аскоченский относит к 1796 году, опираясь на воспоминания киевских старожилов¹. В. С. Кук уточняет датировку, сообщая, что нотные записи песнопений относятся к 1794–1798 годам². Является ли датировка литургии и датировка нотной записи одинаковой — разберемся в этом вопросе позднее.

Первоначально рукописный сборник с произведениями Веделя³ хранился у Аскоченского (он был регентом хора Киевской духовной академии в 1837–1839 годах), потом им был отдан в библиотеку Академии. В 1870-е годы, описывая нотную коллекцию Духовной академии, историк Н. И. Петров сообщил о веделевской рукописи:

Музыкальные пиесы А. Л. Веделя, переписанные его собственной рукой в 1796 году... на 169 листах, без 4-х первых, поступили от В. И. Аскоченского⁴.

На тот момент в рукописи было 169 листов, недоставало первых четырех с музыкой песнопения «Слава, Единородный». Ныне в рукописи 151 лист. Имеются значительные потери в концертах, в литургии отсутствует начало (л. 1–4) и большой фрагмент «Херувимской» (л. 7).

В 1872 году ноты были переданы в образовавшийся при Академии музей Церковно-археологического товарищества. В 1919 году рукопись перешла в Лаврский музей, затем — в Центральную научную библиотеку Академии наук им. В. И. Вернадского (НБУВ), где хранится и ныне.

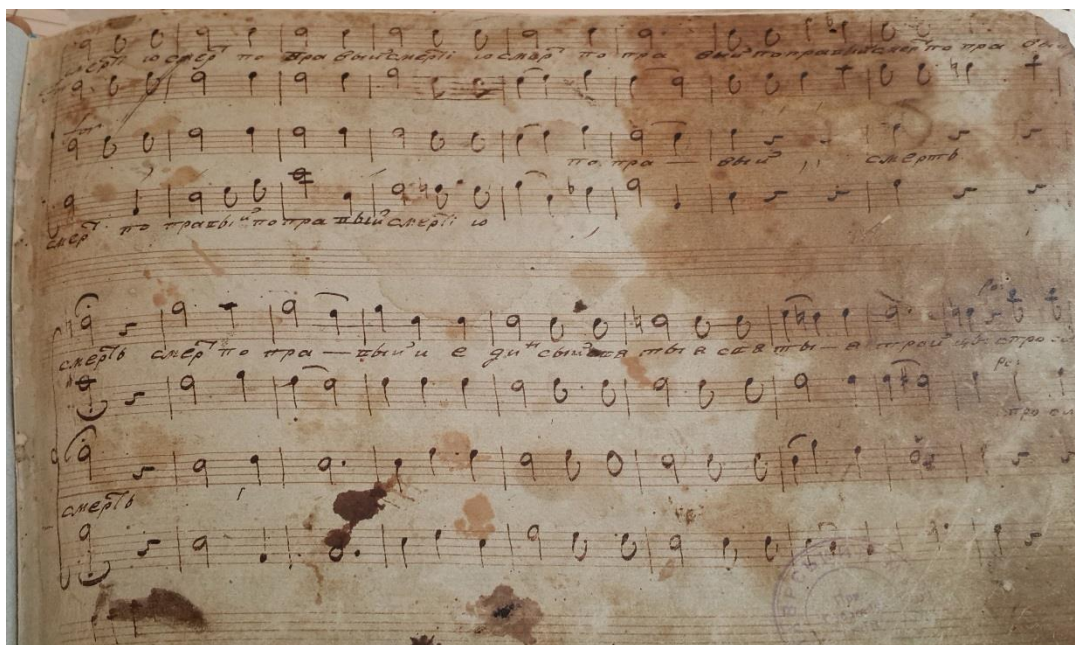
¹ *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. С. 374, 544.

² *Кук В. С.* Рукописна партитура творів Артема Веделя // Український музичний архів. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 38.

³ Автограф хоровых сочинений А. Веделя: НБУВ, Институт рукописей. Фонд КДА (Киевской Духовной академии). Шифр ДА П. 326.

⁴ *Петров Н. И.* Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. 1. Киев, 1911. С. 348.

В 1990-х годах В. С. Кук сделал тщательный графологический анализ почерка, доказав, что рукопись действительно принадлежит руке Веделея, является автографом (илл. 20), хотя записи чернилами были сделаны в разные годы на разной бумаге¹.



Илл. 20. Первый лист рукописи Веделея из фондов Киевской духовной академии

Дополним описание рукописи своими наблюдениями. Песнопения литургии и концерты записаны в виде партитуры, начало каждого песнопения дано на новом нотном листе². Нотные тетради были переплетены в единый том позднее, видимо, в 1880-х годах (картонная обложка переплета имеет характерный для этого времени вид). При переплете некоторые листы были обрезаны, пострадали надписи в верхней части страниц. Возможно, именно в тот период часть листов из рукописи исчезла.

¹ Кук В. С. Цит. соч. С. 34–52.

² Хотя дважды встречается запись хорового концерта на обороте листа, где записаны литургические песнопения. См.: Кутасевич А. В. Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделея. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119.

Рукопись Веделя в свое время изучал Д. В. Разумовский, окончивший в 1843 году Киевскую духовную академию. (Весьма возможно, что веделевский автограф ему показывал Аскоченский; при характеристике музыки литургии в книге «Церковное пение в России», Разумовский во многом повторяет слова Аскоченского.) Для текстологов важно, что Разумовский подробно охарактеризовал шесть песнопений литургии и не отметил, что в «Славе» отсутствуют начальные листы¹. Вероятно, в 1860-х годах рукопись была полной.

По мнению Кука, нотные листы были изъяты из партитуры в 1880-е — 1890-е годы, когда рукопись активно переписывалась регентами и студентами Академии: возможно, переписывая песнопения Веделя, они иногда прихватывали с собой требуемые страницы.

Литургия записана на первых 11 листах (ранее было 16), в конце цикла написано слово «Fine» и сделан характерный росчерк пера. Используется нотная бумага разного качества — в начале тома желтая с коричневатыми линейками, в «Херувимской» — пористая голубоватая, «Милость мира» записано вновь на желтой бумаге. В нотах встречаются подчистки и подведенные нотные линейки, на первых страницах много жирных пятен, в том числе от воска. На пустых строках в «Достойно есть» имеется запись чернилами другого цвета (скорее всего, какого-то архивариуса): «Соч. Веделя. Ведель. — 1874 год».

При реконструкции сочинения возникает важный вопрос — сколько тактов исчезло в начальном песнопении «Слава. Единородный»? В автографе имеется 41 такт (33 такта + 8 тактов малой ектении).

Утеряна музыка на слова:

Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и ныне и присно, и во веки веков. Аминь. Единородный Сыне и Слове Божий, безсмертен сый, и изволивый спасения нашего ради воплотиться от Святыя Богородицы и Приснодевы Марии, непреложно вочеловечивыйся. Распныйся же Христе Боже.

Имеется музыка на слова:

¹ *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 229.

Смертию смерть поправый, един сый Святыя Троицы, прославляемый Отцу и Святому Духу, спаси нас.

Сравнивая песнопения «Слава, Единородный», мы получаем следующее соотношение тактов у композиторов той эпохи (табл. 2):

Таблица 2. Сравнение пропорций песнопений «Слава. Единородный» в литургиях эпохи классицизма

| Текст песнопения | Литургия Веделя 1 | Литургия Бортнянского | Литургия Папкевича | Литургия Давыдова | Литургия Веделя 2 | Литургия Дегтярева |
|-------------------------|-------------------|-----------------------|--------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| Слава Отцу и Сыну | ? | 34 | 35 | 48 | 32 | 54 |
| Смертию смерть поправый | 33 | 15 | 11 | 15 | 15 | 26 |
| Ектения | 8 | 8 | 7 | 8 | 11 | 8 |

Видно, что пропорции песнопений у Веделя ближе всего соотносятся с пропорциями песнопений Дегтярева. Вероятно, в утерянном фрагменте веделевской «Славы» было 56–60 тактов, то есть примерно 7 хоровых систем на 4-х страницах. На одной странице могло уместиться по 2 хоровые системы, которые включали в себя по 16 тактов. Вверху первого листа вполне могла быть надпись — *Служба Божия, сочинение А. Веделя.*

Мы предприняли реконструкцию Херувимской из этой литургии. В автографе сохранилось две строфы песни, 19 тактов. Когда историк В. Г. Петрушевский готовил сочинения Веделя к изданию, он восстанавливал херувимскую по певческим книгам Флоровского и Михайловского монастырей, рукописи датируются 1820–1840-ми годами.

В нашей реконструкции, предназначенной для предполагаемого издания «Музыка православной литургии эпохи классицизма», за основу был взят вариант из ярославских певческих сборников, датируемых 1790–1807 годами¹. Авторство Веделя было зафиксировано в Херувимской на полях рукописи:

«написал из веделевы» (тенор), *«писал из веделевы»* (дискант).

Присутствие веделевской Херувимской в сборниках из ярославского женского Казанского монастыря наводит на мысль, что в период пребывания композитора в Москве на службе у генерал-губернатора П. Д. Еропкина (в 1788–1793 годы), эта литургия вполне могла быть им уже написана (или сочинена херувимская из нее). Понравившееся песнопение могло быстро разойтись в списках, в Ярославль оно попало, скорее всего, еще в XVIII веке: песнопение записано подт № 19 из 60, составляющих сборник. Но наши рассуждения так и останутся гипотезами, пока не будут предприняты новые поиски в московских архивах (в частности, в фондах московского генерал-губернатора Петра Дмитриевича Еропкина).

Обедня Веделя целиком продавалась в нотных-книжных магазинах в Москве, об чем свидетельствует объявление в Московских ведомостях 1802 года (№ 79. 1 октября).

Долгое время произведение изучали и пели по изданию В. Петрушевского 1911 года². Сравнивая издание с рукописью из Киевской духовной академии, замечаешь неточности как в опубликованном нотном тексте, так и в подтекстовке³. Если вспомнить признание редактора, что он исправил «только

¹ ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 918–921. № 19.

² А. Л. Ведель. Избранные духовно-музыкальные сочинения. Вып. 1. Под ред. В. Г. Петрушевского. Киев, типолитография и печатня И. И. Чоколова, 1911. № 2–6.

³ Приведем примеры: Милость мира, т. 50 — убраны параллельные квинты у басов с тенорами. «Тебе поем», т. 6–8 — вместо слова «Господи» у Петрушевского «благодарим». «Достойно есть», т. 58 — убраны параллельные октавы. «Отче наш», т. 24–25 и «Да исполнятся», т. 45–46, 51–52 — убраны параллельные квинты. Вместе с удалением квинт в последнем хоре изменилась субдоминантовая гармония — с II ступени на IV.

встречающиеся иногда ошибки против просодии текста, выпустил неупотребительные в церковном пении украшения (например, группетто)»¹, то восстановление авторской подтекстовки, предпринятое нами в работе о литургиях, является важным шагом к сохранению подлинного текста сочинения.

Справедливости ради, оговорим, что нотный текст литургии и 12 концертов Веделя впервые предстал без редакторской правки в канадском издании Владимира Колесника (Київ — Едмонтон — Торонто, 2000). Колесник полностью опубликовал автограф с точным соблюдением графики выписывания Веделем ритма и украшений. Даже внешне издание, имеющее альбомный формат сходно с автографом. Исследовательница творчества Веделя Т. В. Гусарчук одна из первых отметила минорный настрой этого литургического цикла, связав его с поляризацией музыкального мышления композитора (ощущения музыкальных тональностей как красок света и тени)².

Действительно, минорный настрой в обедне Веделя удивителен для уравновешенного XVIII века:

1. Смертию смерть поправый. Малая ектения — *Es-dur*,
2. Херувимская песнь — *f-moll*. Яко да Царя — *f-moll*,
3. Милость мира — *g-moll*, Свят, свят, свят — *c-moll*,
4. Тебе поем — *g-moll*,
5. Достойно есть — *c-moll*,
6. Отче наш — *g-moll*,
7. Да исполнятся уста наша — *Es-dur*.

Наша гипотеза о московском происхождении данной литургии Веделя может вызвать негодование многих «веделевистов», но в ней есть резон;

¹ Петрушевский В. Г. Избранные духовно-музыкальные сочинения А. Л. Веделя (1767–1808). К столетию со дня смерти композитора. Вып. 1. Киев. 1910. Предисловие.

² Подробнее см.: Гусарчук Т. В. Ведель Артемий Лукьянович // Православная энциклопедия. Т. VII. М., 2004. С. 365–366.

повторим, что окончательно прояснить картину датировки и места написания сочинения могут лишь новые находки в московских архивах.

Литургия св. Иоанна Златоуста А. Л. Веделя для 4-х голосов (№ 2).

В биографии Веделя, написанной Аскоченским и повторенной Д. В. Разумовским, сообщается, что министр юстиции Д. П. Трощинский заплатил за две полные службы Веделя 300 рублей. К сожалению, Аскоченский не упомянул, кому именно заплатил Дмитрий Прокофьевич Трощинский¹. 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. В тот период Трощинский был статс-секретарем Екатерины II, но никак не министром юстиции (министром он стал в 1814–1817 годы). Если же Трощинский купил рукописи Веделя в 1814–1817 годы, когда стал министром, то деньги за них получил кто-то иной — Ведель скончался в 1808 году.

Строки Аскоченского заставляют задуматься о датировке этой литургии Веделя. По поводу первой мы уже высказывали свои соображения. Вторая, так называемая полная литургия, могла быть сочинена до ареста композитора и помещения его в смиренный дом — то есть до мая 1799 года. Как известно, в том году у композитора определили психическое расстройство и поместили его в Дом умалишенных в Киеве.

Автограф второй литургии Веделя не найден, опубликована она была в редакции М. Гольтисона до 1914 года. Перед текстом имеется указание: «Редактировал, обработал и переложил для фортепиано Михаил Гольтисон». Почти у каждого песнопения после заглавия поставлен знак звездочки, отсылающий к примечанию: «Редакция, обработка и переложение для фортепиано — собственность журнала “Музыка и Пение”».

¹ *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. Ч. II. С. 378. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. С. 230.

Регент и композитор Михаил Гольтисон обладал красивым тенором, поэтому любовь к веделевским сочинениям, где часто присутствуют теноровые соло, у него была predetermined судьбой. Вероятнее всего, издание он подготовил по рукописи из своей домашней библиотеки, судьба которой в настоящее время не ясна.

В изданных нотах имеется множество оттенков, акцентов и динамических вилочек исполнительского характера, напоминающих нам хоровые партитуры конца XIX столетия. Скорее всего, они принадлежат редактору, равно как и проставленный оттенок меццо-пиано, не характерный для XVIII века.

В процессе изучения второй литургии, складывается впечатление, что она была составлена не Веделем, а редактором — очень этот цикл отличается от других циклов классицистской эпохи. Отметим, что многие регентские издания начала XX века (в том числе, В. Петрушевского, М. Гольтисона, Е. Азеева и др.) далеки от первоисточников: они имели практическую направленность и отражали нужды регентов и церковных хоров. В подобных изданиях часто встречается не только изменение авторской тональности, но и упрощение нотного текста (снятие мелизматика, изменение ритма и подтекстовки, порой — изъятие частей или музыкальных фрагментов), поэтому такие источники всегда неточно отражают композиторский замысел.

1. 4. Принципы музыкальной организации песнопений литургического цикла эпохи классицизма.

Чтобы организовать сложную структуру богослужебных текстов в единую музыкальную форму литургического цикла, композиторы использовали различные принципы соединения песнопений. Отметим некоторые из них:

- Тональный или ладовый,
- Тематический или интонационный,
- Принцип связующих ектений,
- Принцип сходства мелодического материала.

Тональное единство начальных и завершающих литургических песнопений прослеживается не у всех композиторов, более того, оно вообще не подразумевалось богослужебной практикой (причастные стихи, завершающие богослужение, часто брались регентами из имеющейся под рукой музыки). Тем не менее, единая тональность встречается во многих классицистских литургиях: до мажор у Березовского (без многолетия), Дегтярева, Веделя (литургия № 2), ми-бемоль мажор у Веделя (литургия № 1). Тонально разомкнуты циклы у Бортнянского (до мажор — фа мажор), у Давыдова (до мажор — си-бемоль мажор) и Пашкевича (соль мажор — до мажор).

Тематическое сходство песнопений возникало, в первую очередь, из-за общности стилистики языка. Не случайно музыка русских композиторов той эпохи схожа с музыкой итальянцев Паизиелло и Чимароза, австрийцев Моцарта и Диттерсдорфа, французов Гретри и Монсиньи, чеха Мысливечка. На слух трудно различить песнопения Бортнянского, Давыдова, Пашкевича и Дегтярева, музыка Веделя отличается от них только особой минорной образностью, но подобные обороты встречаются и у Дегтярева¹.

Важную роль в конце XVIII столетия имела система *лейт-интонаций*: она только начала складываться в России в оперной культуре в преддверии романтической эпохи². Не могла мимо нее пройти и духовная музыка. Подробно этот принцип мы раскрывать не будем, приведем лишь характерные примеры.

Принцип интонационного единства встречается у Дегтярева: продумана система приемов интонационного, гармонического и даже фактурного единства в

¹ Этой теме посвящены многие работы Андрея Кутасевича, в том числе и диссертация: *Кутасевич А. В.* Сильова диференціяція духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції. Дис ... канд. мистецтвознавства. Київ: Б.в., 2015. *Его же.* Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119. *Его же.* Кутасевич А. В. Духовно-музичні спадщини С. Дегтярьова й А. Веделя: питання авторської атрибуції // Українське музикознавство. Вип. 37 / упоряд. І. Б. Пясковський. К.: Центр муз. україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 5–26.

² *Виноградова А. С.* На пороге лейтмотивной системы. Дипломная работа. Науч. рук. Е. М. Левашев. М.: Моск. гос. консерватория, 1984.

цикле. Например, мотив с октавным ходом вверх, опускающемся вниз по гамме: есть в «Единородном Сыне» (т. 22–28, 67–74), «Приидите поклонимся» (т. 8–12), «Тебе поем» (т. 12–17), «Достойно есть» (т. 22–26) (см. рис. 2–5):

Рис. 2 (нотный пример № 2). Дегтярев С. А. «Единородный Сын»

и Сло-ве Бо - - жий, и Сло-ве
и Сло - - - - -
и Сло - - - - -
и Сло-ве Бо - - жий, и Сло-ве Бо - -

Рис. 3 (нотный пример № 3). Дегтярев С. А. «Приидите поклонимся»

f Спа-си ны, Сы - не Бо - жий.
f Спа-си ны, Сы-не Бо - жий.
f Спа-си ны, Сы - не Бо - - - - жий.

Рис. 4 (нотный пример № 4). Дегтярев С. А. «Тебе поем»

и мо - лим-ти - ся Бо - - - -

и мо - лим-ти - ся Бо - - - -

и мо - лим-ти - ся Бо - - - -

и мо - лим-ти-ся Бо -

Рис. 5 (нотный пример № 5). Дегтярев С. А. «Достойно есть»

и слав - ней-шу - ю

и слав - ней-шу - ю

и слав - ней-шу - ю

и слав - ней-шу - ю

В литургии Дегтярева можно отметить принцип хоровой лейт-фактуры: она представляет собой диалог нижних и верхних голосов хора и встречается в Херувимской (т. 45–47), в «Милость мира» (т. 29–33), в «Да исполнятся уста наша» (т. 7–11). Для удобства приведем примеры подобной хоровой фактуры на двух строках (см. рис. 6–8):

Рис. 6 (нотный пример № 6)

С.А. Дегтярев. Херувимская

ал-ли-луй - я, ал-ли-луй-я, ал-ли-луй - я, ал-ли-луй-я
ал-ли-луй-я, ал-ли - луй-я, ал-ли-луй-я, ал-ли - луй-я

Рис. 7 (нотный пример № 7)

С. А. Дегтярев. Милость мира

о-сан-на в выш-них, о-сан-на в выш-них
О-сан-на в выш-них, о-сан-нав выш-них

Рис. 8 (нотный пример № 8)

С.А. Дегтярев. Да исполнятся уста наша

хва - ле - ни-я, хва - ле - ни-я
хва - ле - ни-я, хва - ле - ни-я

Подобного диалога хоровых групп мы не встретим в литургиях Березовского, Бортнянского и Пашкевича.

Формообразующая роль ектений в литургических циклах известна. Повторяющиеся на богослужении воззвания священника или диакона и ответы хора в виде ектений или небольших распевов на тексты «И всех и вся», «И духови Твоему», «Поддай Господи» в конце XVIII столетия писались практически по одной схеме с использованием общеизвестных аккордовых оборотов. Они вносили единообразие в музыкальную составляющую литургического действия.

Чередование ектений с другими песнопениями создает в форме литургий различные обрамления, арочность и связки¹.

Если сравнить размеры литургических циклов эпохи классицизма, то самая маленькая литургия была написана Пашкевичем (211 тактов), самая большая Веделем — литургия № 2 (445 тактов).

Музыкальные формы в литургиях эпохи классицизма — тема благодатная и малоизученная. Сравнение пропорций основных песнопений в литургических циклах показывает, сколь различным тогда было звуковое пространство богослужебных текстов.

Отразим некоторые наши наблюдения в виде схемы «Сравнительная таблица пропорций песнопений в классицистских литургиях» (табл. 3). В ней сравнивается общая величина песнопения на один и тот же богослужебный текст (по количеству тактов) и темп музыки (показателен для трактовки модуса движения). Различное прочтение богослужебных текстов разными композиторами свидетельствует об определенных акцентах, о значимости того или иного текста для цикла в целом.

Таблица 3. Сравнительная таблица пропорций песнопений
в классицистских литургиях

| Песнопения | Березовский | Бортнянский | Пашкевич | Давыдов | Дегтярев | Ведель 1 | Ведель 2 |
|-------------------------|-----------------------|-------------------------------|------------------------|----------------------|-----------------------|---------------------------|-----------------------|
| Слава и ныне | 21 <i>Moderato</i> | 10 <i>Allegro moderato</i> | 29 <i>Allegro</i> | 15 <i>Allegro</i> | 18 <i>Allegro</i> | | 7 <i>Moderato</i> |
| Единородный Сыне | 57 <i>Moderato</i> | 49 <i>Allegro moderato</i> | 27 <i>Andantino</i> | 46 <i>Allegro</i> | 62 <i>Moderato</i> | Ок. 40 <i>Moderato</i> | 40 <i>Moderato</i> |

¹ См. об этом: Ковалев А. Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII–XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория, 2004. С. 51.

| | | | | | | | |
|------------------------------------|---|---|---|---|---------------------------------------|--|--|
| Херувимская Яко да Царя | 39 + 17 <i>Andante, Moderato</i> | 38 + 12 <i>Largo, Allegro moderato</i> | 25 + 26 <i>Tempo commodo, Poco allegro</i> | 47 + 41 <i>Largo, Allegro moderato</i> | 43 + 33 <i>Adagio, Allegro</i> | 37 + 60 <i>Adagio, Allegretto</i> | 39 + 16 <i>Adagio, Allegro</i> |
| Милость мира | 36 <i>Andante</i> | | 33 <i>Tempo giusto</i> | 37 <i>Andante</i> | 56 <i>Moderato</i> | 68 <i>Adagio, Allegro</i> | 55 <i>Allegro moderato</i> |
| Тебе поем | 16 <i>Andante</i> | 17 <i>Adagio</i> | 15 <i>Adagio sostenuto</i> | 15 <i>Adagio</i> | 23 <i>Adagio</i> | 21 <i>Adagio</i> | 24 <i>Adagio</i> |
| Достойно есть | 41 <i>Moderato — Allegro</i> | 38 <i>Andante moderato</i> | 37 <i>Moderato</i> | 33 <i>Allegro</i> | 46 <i>Andante</i> | 61 <i>Allegro maestoso</i> | 44 <i>Allegretto</i> |
| Отче наш | 34 <i>Allegretto — Adagio</i> | 24 <i>Adagio</i> | | 49 <i>Moderato</i> | | 62 <i>Adagio, Andante affetuoso</i> | 48 <i>Moderato</i> |
| Ектении или ответы хора | 7 | 8 | 7 | 8 | 8 | 8 | 19, 11, 15, 13, 16 |
| Музыка для причастия | 8 <i>Allegretto</i> | 39 <i>Largo sostenuto</i> | | 100 <i>Andante</i> | 81 <i>Moderato</i> | 54 <i>Maestoso</i> | 11 + 12 <i>Allegro moderato</i> |

1. 5. Структура музыкально-литургических циклов эпохи классицизма.

Для удобства ориентирования, какие тексты из последования Литургии композиторы екатерининского времени употребляли чаще, а какие — реже, приведем таблицу (табл. 4). В первом столбце даны начальные строки текста литургического песнопения, во втором — толкование смысла богослужебного текста, упоминается об используемых жанрах музыки, в третьем столбце

перечисляются фамилии композиторов, написавших в литургических циклах песнопения на этот текст.

Каждый композитор той эпохи распределял музыкальные номера в свободном порядке. Звездочкой, поставленной в третьем столбце рядом с фамилией Бортнянского, отмечены тексты, которые встречаются только в двухголосном «Простом пении».

*Таблица 4. Последование песнопений литургии
в циклах композиторов-классицистов*

Литургия оглашенных

| | | |
|-------------------|--|---|
| Господи, помилуй | Великая ектения. Ответы хора на молитвенные прошения диакона. Великая ектения состоит из 11 прошений с ответом «Господи, помилуй» (и ещё один возглас диакона с хоровым ответом «Тебе, Господи»). | <i>Бортнянский, Ведель</i> |
| Слава Отцу и Сыну | Чаще сокращенное название: Слава, и ныне. Песнь Господу Иисусу Христу. | <i>Березовский, Галуппи, Бортнянский, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Единородный Сыне | Гимн, исполняется до Малого Входа в составе второго антифона. Подчеркивается как Божественная, так и человеческая природа Христа. На ежедневных литургиях призвано напомнить православным учение Халкидонского собора о воплощении Христа. | <i>Березовский, Галуппи, Бортнянский, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Господи, помилуй | Малая ектения. Ответы хора на каждое прошение диакона. Состоит из 3-х прошений и начинается со слов диакона | <i>Березовский, Бортнянский, Пашкевич,</i> |

| | | |
|---|--|---|
| | «Паки и паки, миром Господу помолимся». | <i>Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Приидите поклонимся | После пения Блаженн, когда совершается Малый Вход — торжественная процессия священнослужителей, несущих Евангелие в алтарь. Когда начинают петь «Приидите, поклонимся», духовенство стоит у царских врат перед алтарём. После песнопения следуют тропари и кондаки, они меняются каждый день. | <i>Березовский, Бортнянский*, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Господи спаси благочестивыя | Возглас священнослужителя, повторяемый хором, произносится как благодарность за приносимые жертвоприношения храму. | <i>Березовский, Бортнянский*, Давыдов, Ведель</i> |
| Святыи Боже, Святыи крепкий, Святыи бессмертный | Трисвятое — песнопение, завершающее Малый Вход. Символизирует ангельское пение и людское славословие Бога наподобие Ангелов. | <i>Березовский, Бортнянский*, Давыдов, Ведель</i> |
| Буди, Господи, милость твоя на нас | Прокимен воскресный 1-го гласа — псалом, предваряющий чтение из Нового Завета. (Восемь прокимнов чередуются каждое воскресение в зависимости от гласа недели). После пения прокимна следует чтение Апостола и Евангелия. | <i>Бортнянский*</i> |
| И духови Твоему Слава Тебе, Господи | Ответ хора после чтения Апостола. Хоровая реплика перед чтением Евангелия. | <i>Бортнянский*, Ведель</i> |
| Господи, помилуй | Сугубая ектения и ектения об оглашенных. Сугубая ектения — усиленное прошение. Начинается словами диакона «Рцем вси от всея души». Оглашенными назывались люди, готовые принять крещение, до совершения обряда они не могли | <i>Бортнянский*, Ведель</i> |

| | | |
|--|--|--|
| | присутствовать на Литургии верных, не могли причащаться. | |
|--|--|--|

Литургия верных

| | | |
|--|---|---|
| Две малые ектении | Возглас дьякона «Оглашенные изыдите». | |
| Иже херувимы Яко да Царя | Песнопение, во время которого совершается Великий Вход с перенесением Св. Даров с жертвенника на престол. Символизирует пение херувимов и незримо совершаемое в церкви таинство. Всегда имеет две части, разделенных Великим входом. | <i>Березовский, Галуппи, Бортнянский, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Господи, помилуй И Духови Твоему | Просительная ектения — возвания диакона заканчиваются словами «У Господа просим», прошения хора — словами «Подай, Господи». «И духови Твоему» — возглас хора или народа после слов священника «Мир всем». | <i>Березовский, Бортнянский*, Ведель</i> |
| Отца и Сына | Песнопение после возгласа диакона «Возлюбим друг друга...», совершается целование присутствующих в храме. | <i>Березовский, Бортнянский*, Дегтярев, Ведель</i> |
| Верую | Краткое изложение основ христианского вероучения (12 догматов веры). Исполняется перед Евхаристическим канонам как свидетельство единомыслия всех присутствующих в церкви. Уже в XVIII веке подразумевало общее пение. | <i>Березовский, Бортнянский, Давыдов, Ведель</i> |
| Милость мира Достойно и праведно. Свят, свят, свят Господь Саваоф | Евхаристический канон (или анафора) — главная часть литургии. Символизирует евангельскую Тайную вечерю. Это призыв к прихожанам отвлечься от суетных мыслей и сосредоточиться на важнейшей | <i>Березовский, Бортнянский*, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |

| | | |
|---------------------------------|--|--|
| | <p>части богослужения, возблагодарить Бога. Песнопения следуют с перерывами как ответы на возгласы священника.</p> <p>После возгласа «Победную песнь поюще» звучат слова пророка Исаи — «Свят, свят, свят господь Саваоф».</p> | |
| Тебе поем | <p>Слова из Евхаристического канона. В это время совершается преложение хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы.</p> <p>Песнопение передает смысл тайносовершительной молитвы священника.</p> | <i>Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| Достойно есть | <p>Славление Богородицы в завершении Евхаристического канона. Песнопение делится на две части, вторая — «Честнейшую херувим» более древняя по происхождению. Слова первой части «Достойно есть, яко воистину блажити Тя, Богородицу» по преданию произнес архангел Гавриил, странствующий на Афоне под видом монаха.</p> | <i>Березовский, Бортнянский, Пашкевич, Давыдов, Дегтярев, Ведель</i> |
| И всех и вся. И со духом Твоим. | <p>Священник совершает поминовение усопших христиан и молится о православном епископстве, священстве, диаконстве и о Святой Церкви, о стране и всех православных. Хор отвечает на воззвания.</p> | <i>Березовский, Ведель</i> |
| Господи, помилуй | <p>Ектения просительная 2-я. На этом Евхаристический канон заканчивается.</p> | |
| Отче наш | <p>Молитва Господня всех прихожан в церкви. Согласно Евангелию была дана Иисусом Христом своим ученикам.</p> | <i>Березовский, Бортнянский, Давыдов, Ведель</i> |
| И духови Твоему. Тебе Господи | <p>Возгласы хора после слов священник «Мир всем».</p> | <i>Березовский, Бортнянский*, Ведель</i> |

| | | |
|------------------------------------|---|---|
| Един свят, один Господь | Во время пения совершается раздробление Святого Агнца, частицы влагается в Чашу для причащения мирян, другими частицами причащаются священнослужители в алтаре. | <i>Березовский, Бортнянский*, Давыдов, Ведель</i> |
| Благословен Грядый во имя Господне | Слова евангелиста Матфея (23: 39). Поются перед причащением народа в церкви. | <i>Бортнянский*, Ведель</i> |
| Хвалите Господа с небес | Причастен воскресный на текст псалма 148. Поется во время причащения в алтаре. | <i>Березовский, Бортнянский, Давыдов</i> |
| Тело Христово примите | Причащение прихожан. Миряне должны петь трижды песнопение. | <i>Ведель</i> |
| Видехом свет истинный | Хор по причащении, отражает радость о соединении со Христом. | <i>Бортнянский*</i> |
| Да исполнятся уста наша | Исполняется по завершении причащения. В этот момент Святые Дары переносятся на жертвенник. | <i>Бортнянский*, Дегтярев</i> |
| Господи, помилуй | Малая ектения. | <i>Бортнянский*</i> |
| О имени Господни | По заамвонной благодарственной молитве священника. | <i>Бортнянский*</i> |
| Буди имя Господне | Славение в конце литургии. После молитвы на потребление Св. Даров. Призвано напоминать, что с завершением службы не заканчивается прославление Господа. | <i>Бортнянский*</i> |
| Слава Отцу и Сыну | Отпуст прихожан. По традиции, при отпущении священнослужители и хор поют «Слава Отцу и Сыну» перед иконой праздника. | <i>Бортнянский*</i> |

| | | |
|------------|---|----------------------------------|
| Многолетие | Благодарственная молитва в конце литургии св. Иоанна Златоуста. | <i>Березовский, Бортнянский*</i> |
|------------|---|----------------------------------|

1. 6. ДУХОВНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ в эпоху классицизма: феномен жанра и история развития

Классицистский хоровой концерт¹ появился в России в 1760-е годы, в начале царствования Екатерины II. Напомним, духовный концерт — многочастный жанр (обычно из трех или четырех частей), сочиненный в контрастно-составной форме, где чередование частей подразумевает сопоставление темпов («быстро — медленно — быстро» или «медленно — быстро — медленно»), тональностей, метра, часто и фактуры. И. П. Дабаева определяет контраст как главный элемент формирования цикла духовного концерта:

Разветвленная, многоуровневая иерархическая система контрастов стала основой формообразования духовного концерта. На протяжении более 300-летней истории жанра принцип контраста нашел в нем разнообразное воплощение, претворяясь на всех уровнях организации музыкального материала: композиционном, гармоническом, интонационном, тембровом, фактурном, динамическом, ритмическом².

Многие исследователи сравнивали многочастный духовный концерт с симфоническим циклом, который запоздало пришел в русскую музыкальную культуру. Л. Кириллина определила его как «хоровую симфонию»:

В строгом смысле этот жанр, всегда исполнявшийся а cappella, никак нельзя назвать симфоническим, но по сути он замещал собою в русской музыке XVIII — начала XIX века именно симфонию, выражавшую обобщенный взгляд на мир и на человека.

¹ Жанр имеет разные наименования: классицистский хоровой концерт, екатерининский концерт, итальянский концерт (с точки зрения стилистики), русский хоровой концерт, концерт второй половины XVIII столетия.

² *Дабаева И. П.* Русский хоровой концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века. С. 112.

И если западноевропейские музыканты часто определяли оркестровую симфонию как «инструментальный хор», то по отношению к русской музыке того периода справедливой будет и «зеркальная» дефиниция — духовный концерт, как хоровая симфония¹.

Если симфония в XVIII столетии справедливо считалась музыкальным отображением картины мира, то и духовный концерт, по мнению В. И. Мартынова, стремился к этому же:

Как хоровой концерт состоит из нескольких или многих контрастных по характеру частей, так и жизнь с различными перипетиями можно рассматривать в виде концерта².

Картина мира в ту эпоху представала во множестве вариантов. Если попытаться подсчитать количество созданных в екатерининскую эпоху хоровых концертов, известных хотя бы по названиям, то оно будет превышать 500. 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 в творчестве на образцы мастеров (Головин, Коломенский, Сковородкин).

Развитие хорового концерта во второй половине XVIII — начале XIX века не представляло собой замкнутого, единого процесса. В его эволюции выделим и охарактеризуем три этапа: 1760-е — 1770-е годы, 1780-е — 1790-е годы, рубеж XVIII — XIX столетий, продлившийся до окончания войны России с Наполеоном.

1760-е — 1770-е годы считаются первым этапом развития духовного концерта в эпоху классицизма. Многочастные концертные композиции тогда писали, в основном, Галуппи и Березовский.

Балтазар Галуппи (так его величали в России) для написания хорового концерта использовал форму а сарпелл'ного итальянского мотета (о мотете см.

¹ *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 178.

² *Мартынов В. И.* История богослужебного пения: Учеб. пособие. М.: Русские огни, 1994. С. 200.

следующий раздел главы). Цикл складывается из 4–5 частей с темповым и тональным контрастом, аналогичным сонатно-симфоническому. Перу Галуппи принадлежат следующие концерты: «Готово сердце мое, Боже», «Плотию уснув яко мертв», «Суди, Господи, обидящие мя», «Услышит тя Господь», отчасти к концертам можно отнести и двухчастное песнопение «Благообразный Иосиф».

Схожий концертный цикл мы встречаем в наследии *Максима Березовского*. Долгое время у композитора были известны лишь два концерта — «Господь воцарися» и «Не отвержи мене во время старости», потом стараниями Мстислава Юрченко к ним присоединился «Бог ста в сонме богов»¹. В последнее время список концертов композитора пополнился: в Киеве, в реституционном послевоенном фонде (бывшей коллекции берлинской *Sing-Akademie*), были найдены манускрипты, содержащие концерты Березовского многие считавшиеся утерянными.

Из обнаруженных в манускриптах *Sing-Akademie* первыми были расшифрованы и опубликованы О. А. Шумиловой концерты «Не имамамы иныя помощи» и «Тебе Бога хвалим».² Далее по инициативе Е. Ю. Антоненко восстановили еще несколько произведений: «Милость и суд воспою» и «Тебе Бога хвалим» (реконструкция А. Ю. Балог)³, «Слава во вышних Богу», «Вси языцы воспещите руками» и «Господи, силою Твоею» (в этом концерте авторство Березовского предположительное, реконструкция трех последних произведений

¹ Юрченко М. Невідомий концерт Максима Березовського // Музыка. К., 1995. Вип. 5.

² Шумилина О. А. Миницикл как композиционная модель раннеклассического хорового концерта (на примере творчества М. Березовского) // Музыка и время. 2013. № 1. С. 15–26 (концерт «Не имамамы иныя помощи»). Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. (за матеріалами рукописних колекцій). Монографія. Донецьк, 2012. С. 288–296 (концерт «Тебе Бога хвалим»). См. также: *Малинина Г. М.* Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Музыкаведение. 2008. № 7. С. 21–27 (о концерте «Тебе Бога хвалим»).

³ Балог А. Ю. Неизвестные сочинения М. С. Березовского. Выпускная квалификационная работа. Нотное приложение. Научн. рук. Е. Ю. Антоненко. Моск. гос. консерватория, 2015.

сделана А. В. Фоминой)¹; поддаются восстановлению концерты Березовского «Внемлите людие мои закону моему», «Милость и суд воспою тебе»².

Опубликованные и реконструированные концерты Березовского свидетельствуют о свободной трактовке композитором многочастного цикла: у него встречается от 2 до 7 частей, хотя большинство концертов ориентируется на 3-х — 5-тичастный цикл.

О творческих контактах Галуппи и Березовского документальных сведений не сохранилось, но их не могло не быть: итальянский капельмейстер и русский певчий служили при одном Дворе, встречались в одной капелле, Галуппи давал уроки юному Бортнянскому, уроженцу Глухова, земляку Березовского. Наконец, именно при Галуппи встал вопрос о продолжении профессионального обучения в Италии Бортнянского и Березовского.

Хоровые концерты Галуппи и Березовского имеют схожие приемы развития тематизма. Авторы выбирали в качестве текстовой основы концертов строки Псалтири (одного псалма или соединяя их из разных псалмов), в зависимости от текстов определяли характер музыки частей. Большое значение имела система полифонических приемов — от канонических имитаций в первых частях до развернутых фуг с кульминационной стреттой в финалах³. И хотя многим историкам первенство в жанре классицистского хорового концерта в русской музыке хочется отдать Березовскому, но справедливее будет считать, что именно Галуппи явился в России родоначальником нового типа духовного концерта,

¹ Фомина А. В. Духовный концерт в России. Духовные произведения М. С. Березовского: новые открытия. Выпускная квалификационная работа. Нотное приложение. Научн. рук. Е. Ю. Антоненко. М.: Моск. гос. консерватория, 2017.

² По-прежнему утраченными числятся концерты Березовского «Вскую мя отринул еси», «Отрыгну сердце мое», «Суди, Господи, обидящие мя», «Услышите сия вси языцы».

³ Подробнее о фугах у Березовского см.: Шумилина О. А. О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов) // Музичне мистецтво. Донецьк: Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 150–165. Шумилина О. А. Фуга в хоровых концертах Максима Березовского // Старинная музыка. 2012. № 3–4. С. 33–37.

применив к нему форму европейского хорового мотета. Вершиной этого этапа стал концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости».

До сих пор в музыковедении ведутся споры: когда этот концерт был написан — до отъезда композитора в Италию (то есть до 1769) или после возвращения его в Капеллу (то есть в 1773–1777 годы)? О ранней датировке свидетельствуют строки Я. фон Штелина, в которых историк упомянул «Не отвержи» среди известных к 1768 году сочинений Березовского¹. Считается, что Березовский создал два концерта на данный ветхозаветный текст (для одного и двух хоров), это может косвенно свидетельствовать в пользу второй датировки².

М. Г. Рыцарева придерживается версии, что «Не отвержи» был создан в России до отъезда в Болонью, Е. М. Левашев и А. В. Полехин — что концерт был написан незадолго до кончины композитора. Вероятно, подтвердить ту или иную гипотезу сможет только время: всегда остается надежда, что отыщутся дополнительные материалы в биографии и творчестве Березовского.

После отъезда Галуппи новая манера пения стала стремительно распространяться по империи. Современник событий писал:

¹ *Штелин Я. фон.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Пер. и вступ. статья Б. И. Загурского, под ред. Б. В. Асафьева. Л., 1935. Переизд.: СПб.: изд. Союз художников, 2002. С. 58. Отзываясь о Березовском, как талантливом певчем-композиторе Капеллы, Штелин перечислил следующие его сочинения: «Господь воцарися в лепоту облечеса», «Не отвержи мене во время старости», «Хвалите Господа с небес», «Слава в вышних Богу», «Тебе Бога хвалим», английская хвалебная песнь.

² Об этом упоминается у многих историков церковной музыки — у В. И. Аскоченского, П. В. Беликова, Д. В. Разумовского, П. Д. Перепелицына. Инципит неизвестного ранее концерта «Не отвержи» приведен в «Каталоге певческой ноте» 1793 года под № 23 (с фамилией Бортнянского и с иной музыкой). Так как в списке концертов Бортнянского данной музыки нет, то М. Г. Рыцарева высказала предположению, что инципит мог относиться к раннему концерту Березовского. Благодаря исследованию О. А. Шумиловой удалось обнаружить, что на самом деле, зафиксированный в «Каталоге» инципит является началом восьмиголосного концерта Андрея Рачинского (ок. 1729 — ок. 1800). Произведение было реконструировано О. А. Шумиловой (*Шуміліна О. А.* Духовна творчість Андрія Рачинського: текстологічні проблеми дослідження // Музичне мистецтво. Донецьк — Львів: Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 47–55). Несмотря на свидетельства историков о двух произведениях у Березовского на текст 70-го псалма, различных по музыке концертов обнаружить не удалось. Поиски продолжаются.

За несколько лет до 1769 года, фигуральное пение и церковные концерты достигли до самых отдаленных, внутренних городов России. Они исполнялись в соборных и других церквях¹.

Высказывание известного историка подтверждают нотные провинциальные источники: в манускриптах 1772 года мы встречаем музыку «новейших» церковных концертов, о чем уже писали ранее (см. раздел 1. 1. Состояние духовной музыки в России в екатерининский период).

Следующий этап развития хорового концерта связан с именем *Дмитрия Бортнянского*. Жанру концерта композитор посвятил большую часть своей жизни: в 1780-е — 1790-е годы он их активно сочинял, в 1810-е редактировал и перерабатывал, наконец, в 1815–1818 годах издал на собственные средства 45 концертов и две «Хвалебные песни», схожие по структуре с концертами². По долгу службы Бортнянский принимал непосредственное участие в разучивании и исполнении подобных произведений, его концерты всегда составляли неотъемлемую часть репертуара Придворной певческой капеллы. И даже кончина и погребение композитора на Смоленском кладбище в Петербурге, по словам А. В. Преображенского, состоялось под звуки концерта «Вскую прискорбна еси, душе моя» в исполнении певчих Капеллы:

Перед кончиной «Бортнянский потребовал к себе хор певчих и заставил петь свой четырехголосный концерт «Вскую прискорбна еси душе моя». Когда певчие запели, сказал: «Тише, тише, подите в другую комнату» <...> Пение возобновилось и когда замолкли последние звуки, Бортнянского уже не было в живых³.

Практически все хоровые концерты Бортнянского были написаны в течение 1780-х — 1790-х годов. Датировать нам помогают два факта: возвращение

¹ Слова Я. Штелина приводятся по: *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Вып. 2. С. 227.

² *Рыжкова Н. А.* Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. СПб., Рос. нац. б-ка, 2001.

³ *Преображенский А. В.* Д. С. Бортнянский // РМГ, 1900, № 40. С. 914–915.

композитора из Италии (1779) и указ Павла I (1797). Напомним, после кончины Екатерины II в ноябре 1796 года на престол взошел император Павел I, который через несколько месяцев своего правления издал указ о запрете петь на службах хоровые концерты¹.

Третий этап классицистского хорового концерта пришелся на 1790-е годы. В это время появляется плеяда композиторов, ориентированных на творчество Бортнянского. Среди них — *Степан Дегтярев, Артемий Ведель, Степан Давыдов, Осип Козловский, Лев Гурилев*. В конце XVIII столетия музыкальное искусство начало испытывать сильное влияние сентиментализма (с акцентом на чувствах) и ампира (со стремлением к преувеличенности эмоций). Именно тогда в хоровые концерты активно начали проникать мелодические, гармонические обороты из оперной и инструментальной музыки, ритмы траурных маршей.

Образцом подобной стилистики является творчество Дегтярева, Веделя, Козловского: их главные концерты были созданы именно на стыке XVIII–XIX веков, хотя первые опусы в жанре относятся к 1780-м годам.² Стилистика сентиментализма в их музыке проявляется в следующем: медленные части концертов приобретают яркие виртуозные теноровые или дискантовые соло в

¹ Указ Павла I от 10 мая 1797 года под номером 19 960 гласил: «В церкви концертов вместо причастна не употреблять, но петь киноник или псалом». Цит. по: *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. С. 234.

² Об этом можно судить по «Каталогу певческой ноте» — реестру нотной библиотеки неизвестного владельца крепостной капеллы 1793 года (ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 25.). В нем встречаются названия следующих концертов Дегтярева: «Боже мой, к Тебе утреннюю», «Гряди от Ливана, невесто», «Златокованную трубу», «Милосердия двери отверзи нам», «Пойте Господеви живущему в Сионе», «Пособивый Господи кроткому Давиду», «Святителей удобрение», «Услыши, Господи, молитву мою». Еще один важный источник, сообщающий о продаже концертов Дегтярева — объявления в Московских ведомостях в 1796 и 1797 годы (1796. № 30. 12 апреля, 1797. № 22. 18 марта, реестр № 3 X. Гене). Упоминаются концерты: «Да возрадуется душа моя», «Приидите новаго винограда рождение», «Услыши, Господи, глас мой», «Преславная днесь», «Боже мой, вскую оставил мя еси», «Готово сердце мое» и др.

У Веделя в 1790-е годы были написаны следующие концерты: «Боже, законопреступницы воста на мя», «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Воскресни, Господи, да судятся языцы пред тобою», «Ко господеу внегда скорбети ми», «На реках Вавилонских», «Покаяния отверзи ми двери», «Спаси мя, Боже, яко видоша воды».

Концерты Козловского «Плачу и рыдаю» и «Изми мя, Господи» были сочинены до 1797 года.

стиле *lamento*, певческие партии — сложную мелизматику и изощренные ритмы, часто употребляются эффектные гармонические и ритмические обороты, не лишенные театральности, образный строй произведений тяготеет к минорным тональностям. В качестве примера приведем единственный сохранившийся хоровой концерт О. А. Козловского «Плачу и рыдаю», в котором слышатся и ритмы траурных маршей, и ламентозные мелодии, и красивое сопоставление гармоний, призванное усилить патетику¹.

Чем ярче оказывались музыкальные достоинства произведений, чем больше внимания оказывалось сольным эпизодам, тем меньше концерты подходили для церковной службы, справедливее звучали укоры блюстителей церковной старины в том, что подобные песнопения расслабляют внимание прихожан, уводят их мысли в сторону перед принятием святого Причастия.

Аналогичные процессы происходили в Германии в начале XIX столетия: уже в 1814 году из уст Э. Т. А. Гофмана зазвучала критика современного ему стиля церковной музыки, которую великий писатель отождествлял с «изнеженностью и отвратительной слащавостью»

Во второй половине XVIII века в музыку проникла та самая изнеженность, отвратительная слащавость <...> эта изнеженность изгнала в конце концов из церковной музыки все серьезное, все достойное. <...> бессмертный Гайдн, даже могучий Моцарт не смогли сохранить чистоту перед этой прилипчивой заразой мирского, роскошествующего легкомыслия².

Вместе с тем, Дегтярева, как и Веделея, никто не мог обвинить в том, что они «легкомысленно» сочиняли концерты, повинаясь моде. Композиторов знали, как целомудренных, высокорелигиозных людей, стремившихся в звуках отразить полноту и красоту душевного порыва, направленного на молитву. Отразить

¹ О концерте «Плачу и рыдаю» подробнее см.: *Соколова А. М.* Композитор О. А. Козловский. М.: изд. Котран, 1997. С. 142–144. *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура екатерининской эпохи: монография. М.: Композитор, 2010. С. 79–80.

² Цит. по: *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. С. 210.

душевный восторг, боль и страдание по прочтении текстов Псалтири композиторы могли теми средствами выразительности, какие были приняты в их время. Они писали музыку тем языком, каким «говорила» эпоха. Такие противоречия между внешним содержанием и внутренней гармонией были свойственны концу XVIII столетия. Л. В. Кириллина отмечает:

Казалось бы, трудно найти более разные сферы, чем «галантный стиль» и религиозное благоговение, однако масса церковных сочинений середины и второй половины XVIII века писалась в «галантном стиле» или с использованием его узнаваемых идиом: сладостных гирлянд из терций и секст, «вздохов», чувствительных задержаний и т. п. Борьба с этим было бесполезно: таков был дух, настрой и язык эпохи.¹

Мы уже упоминали об указе императора Павла I, запретившего исполнять (читай: и сочинять) духовные концерты в 1797 году. Причина указа крылась не только в многолетнем неприятии им политики своей матери в целом, — самодержцем двигало желание выступить поборником сохранения древних традиций в Отечестве (напомним, что такое же желание определяло начало царствования Елизаветы Петровны).

Эффектные хоровые концерты в итальянском стиле в древнюю традицию православного богослужения явно не вписывались. Это была новая страница русской духовной музыки.

Екатерининский хоровой концерт родился в ответ на появление в столицах и крупных губернских центрах больших соборов, типичных для стиля классицизма. Укрупненные масштабы храмов, в свою очередь, привели к многократному увеличению количества священнослужителей, служивших на праздничных и воскресных богослужениях. Время необходимое на проведение обряда причащения священнослужителей в алтаре также увеличилось. Как известно, Царские врата и завеса в храме в момент причастия закрываются, и видимое общение мирян с находящимся в алтаре духовенством прерывается.

¹ Там же. С. 209–210.

Возникла потребность в исполнении музыкального произведения, звучание которого длилось бы дольше обычного причастного стиха или каноника и настраивало бы прихожан на предстоящее таинство. Таким произведением и стал хоровой концерт.

Он звучал в конце Литургии верных — во время причастия священнослужителей в алтаре. По уставу, на клиросе после причастного стиха в это время поется праздничное песнопение, имеющее отношение к памяти дня, празднуемого церковью. Ранее на клиросе пелся уставной причастный стих или киноник. Со временем музыкальная форма небольшого стиха оказалась недостаточно протяженной и потребовалось введение нового жанра.

Этот род музыки на богослужебный текст так и называется «концертом», а в моем раннем детстве многие так называли вообще время причащения священнослужителей, хотя бы в это время пелись, например, ирмосы — эта часть литургии называлась все равно «концерт»,

вспоминал о концертах на службах И. А. Гарднер, впоследствии определяя жанр как «паралитургический»¹. И пояснял о продолжительности концертов:

С появлением концерта должно было начаться и сокращение пения уставного причастного стиха для того, чтобы дать время для исполнения концерта. А концерты иногда бывали довольно продолжительными².

Помимо звучания в храме во время причащения священнослужителей в алтаре,

¹ *Гарднер И. А.* Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении: Сб. статей. М.: изд. Талан, 1997. С. 153. О паралитургическом пении см. также: *Гарднер, И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. Т. 1. С. 123. Т. 2. С. 177.

² *Гарднер, И. А.* Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 2. С. 177.

концерты могли исполняться и в другое время, например, по окончании богослужения, когда верующие подходят к кресту или при выходе молящихся из храма по окончании богослужения¹.

По мнению историков церковной музыки XIX и XX столетий, классицистские хоровые концерты способствовали обмирщению церковного пения, но у прихожан конца XVIII — начала XIX века мнение было иное.

Приведем слова Николая Горчакова, современника Бортнянского, Дегтярева, Веделя, свидетельствующие, что концерт оказался именно тем жанром, который настраивал умы и сердца прихожан на «молитвенное созерцание»:

Духовная музыка должна не слух удовлетворять, а душу и сердце восхитить к Богу; для сего и введена в Церковь концертная симфония поющих голосов, чтобы по словам Пророка Давида «петь Богу разумно»².

Хотя указ Павла I был направлен на «изгнание» концертов из богослужебной практики, приостановить их сочинение он не смог. Инерция была столь велика, что жанр продолжал далее негласно развиваться. Думается, что творчество крепостного Дегтярева в шереметевской капелле было не столь ограничено императорским указом, как творчество директора Придворной певческой капеллы Бортнянского, и крепостной мастер продолжал писать концерты до кончины (до 1813) наряду с Веделем, чье творчество было подчинено не внешним указам, а исключительно «внутреннему голосу» (до 1808).

Сочинения Дегтярева и Веделя ярче всего характеризуют третий этап развития классицистского концерта, учитывая игнорирование некоторыми композиторами императорского указа и синодальных правил, конечную границу

¹ Там же. С. 178.

² *Горчаков Н. Д.* Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древнейших времен до нынешнего усовершенствования сего искусства. С любопытными замечаниями об отличных Авторах и Регентах вокальной музыки. М., 1808. С. 28.

этапа уместно передвинуть с 1797 года (указа Павла I) на 1813 год (время кончины Дегтярева), продлив на полтора десятилетия вперед.

О том, что павловский указ не достиг своей цели, говорят последующие указы, которые, судя по всему, тоже не оказывали надлежащего действия: 22 декабря 1804 года издал указ Александр I, 14 февраля 1816 года, 30 сентября 1846 года, 20 августа 1852 года — указы Св. Синода¹. Все нормативные документы пытались от участия в богослужении отстранить произведения, созданные в форме духовного концерта. И тем не менее, любимый композиторами, регентами, прихожанами жанр продолжал развиваться вплоть до наших дней (вновь к этому вопросу вернемся в Заключение диссертации).

1. 7. Жанровые истоки русского хорового концерта.

Прообразами русского хорового концерта стало несколько жанров европейской хоровой музыки — итальянский мотет, многочастный псалом вечерни и немецкий духовный концерт.

Итальянский мотет как многочастное произведение на церковный латинский текст сформировался в конце XVI века. Старинная разновидность его имела форму чисто а cappella, без сопровождения инструментов.

Чтобы разобраться в жанровых истоках русского хорового концерта, попытаемся понять — на что мог ориентироваться Галуппи в своих православных концертных композициях? Напомним, что долгие годы, до и после приезда в Россию, Галуппи являлся капельмейстером собора Сан Марко в Венеции, обучал музыке воспитанниц многочисленных венецианских приютов (или консерваторий) — Мендиканти, Инкурабили, Оспедалетто². С духовной музыкой

¹ См. об этом: *Дабеева И. П.* Цит. соч. С. 29–30.

² По этой теме существует большая литература: *Арнольд Д.* Сироты и леди: венецианские консерватории (1680–1790), другие работы этого исследователя (*Arnold D.* Orphans and Ladies: the Venetian Conservatories (1680–1790) // *Proceedings of the Royal Musical Association.* Vol. 39 (1962/63). P. 31–47; *Arnold D.* Music at the «Ospedali» // *Journal of the Royal Musical Association,* 113:2 (1972). P. 156–167; *Arnold D.* Music at the Mendicanti in the Eighteenth Century // *Music & Letters.* Vol. 65 (1984). P. 345–356); *Болдоф-Бёрдз Дж. Л.* Женщины-музыканты Венеции.

у маэстро была связана вся жизнь, и творчество его в этой области огромно: мессы, вечерни, духовные оратории (например, «Адам и Ева»), реквием, магнификат, около 60 мотетов, 6 песнопений на текст «Salve Regina», 2 антифона, 9 псалмов (Dixit Dominus, Confitebor, Laudate pueri, Miserere, Nisi Dominus и др.). Но ни одно из перечисленных произведений Галуппи не было написано для хора а саррелла¹.

В католической Италии, где за богослужениями почти повсеместно звучали хоры в сопровождении органа, оркестра, ансамбля инструментов, были свои территории, где практиковалось а саррелл'ное пение. (Это были города в северной части полуострова, в течение многих веков в них на культуру воздействовала православная Византия и православная Греция, с Критом во главе.) Так, в Венеции и недалеко от нее расположенной Болонье духовная музыка и во второй половине XVIII столетия звучала не только в сопровождении органа или оркестра, но и для хора а саррелла. Глава венецианской церковной школы — Антонио Лотти (1667–1740), современник Баха и Генделя, довольно много писал произведений для четырехголосного хора без сопровождения. Он-то и был учителем Галуппи.

Ныне имя Антонио Лотти почти забыто, хотя его духовно-музыкальное творчество высоко ценили современники, в том числе И. С. Бах. В биографии Лотти прослеживается много параллелей с биографией Галуппи. Долгие годы маэстро являлся капельмейстером собора Св. Марка в Венеции — позднее эту

Музыкальные учреждения, 1626–1855 (*Baldauf-Berdes J. L. Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525–1855. Oxford: Clarendon Press. First edition: 1993. Corrections & additions E. Arnold, 1996*); *Джиллио П. Дж. Музыкальная жизнь в венецианских Ospedali XVIII столетия: историческая панорама и документальные материалы (Gillio P. G. L'attivitа musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento: Quadro storico e materiali documentari. Firenze: Olschki, 2006.)*. Познакомиться с этой литературой нам удалось по диссертации: *Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория, 2013.*

¹ Наиболее известные духовные песнопения Галуппи написаны для солистов, хора и оркестра — «Magnificat», «Salve Regina», «Nisi Dominus», «Dixit Dominus», «Gloria», «Ave Regina». Публикацию нот мотета Галуппи «Laudate Pueri Dominum» см.: *Лебедева-Емелина А. В. Квалификационное музыковедение // Искусство музыки: теория и история. 2016. № 15. С. 185–204. URL:*

http://imti.sias.ru/upload/iblock/124/imti_2016_15_185_204_lebedeva_emelina.pdf.

должность получил Галуппи. Чтобы принять приглашение саксонского курфюрста Фридриха Августа I на должность придворного капельмейстера в Дрездене, Лотти, как позднее и Галуппи, испрашивал разрешение у венецианского сената на отлучку. Ему было дозволено отсутствовать на родине 2 года — Галуппи отпустили в Петербург на 3 года.

Биография Лотти содержит поучительную историю, характерную для того времени. Сочиненный им в 1705 году мадригал «*La Vita caduta*», его композитор-современник Джованни Бонончини решил исполнить в лондонском концерте 1731 года под своим именем. Но слава Лотти была столь велика, что подлинное авторство было выявлено довольно скоро: Бонончини был уличен в плагиате, и в Лондоне разгорелся скандал. Как свидетельствуют биографы Лотти, Бонончини пришлось с позором покинуть Англию, где он считался «царем итальянской моды» и где соперничал с Генделем. Отметим, что мадригал Лотти «*La Vita caduta*», присвоенный Бонончини, написан для 5-голосного хора без сопровождения (2 сопрано, альт, тенор, бас).

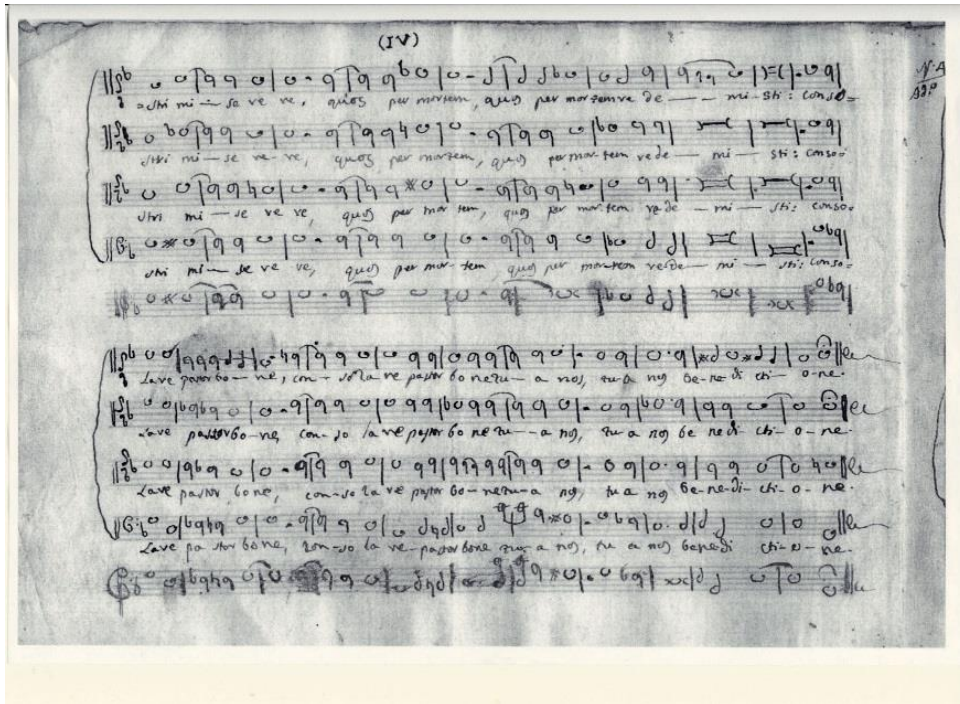
Возвратившись из Дрездена в Венецию, Лотти сосредоточился исключительно на духовной музыке. Эти годы были временем ученичества Галуппи.

Считается, что в Венеции без мотета не обходилось ни одно праздничное богослужение¹. Довольно часто пел хор в сопровождении basso-continuo (см. илл. 21). На иллюстрации видны строки четырехголосного хора (партии записаны в певческих ключах), для поддержки басов использован бас-континуо (5 строка).

Работая в венецианских архивах и библиотеках, мы столкнулась с трудностью: заказывая ноты итальянских мотетов XVIII века, неизменно получали произведения для вокального ансамбля с аккомпанементом. Это

¹ О сольном венецианском мотете см.: Антоненко Е. Ю. Венецианский мотет XVIII века. Поэтика забытого жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 40–55.

позволило сделать вывод, что ныне термин «mottetto» применяется, в основном, для произведений кантатного типа.



Илл. 21. Хоровая партитура мотета середины XVIII века.
Фонд Ольги и Гуго Леви. Венеция

Таковы мотеты Галуппи «A rupe alpestri» для альты и оркестра, «Laudate rueri a tre» для двух теноров и баса с оркестром.

Если жанр мотета в итальянской духовной музыке к середине XVIII столетия модифицировался в сторону сольной кантаты, а его старинная ветвь для хора а саррелла была основательно забыта, то среди многочастных псалмов, звучавших в церквах на вечернях (Vesper), продолжали использоваться произведения для хора без оркестра (они были редки, преобладали псалмы для солистов и небольшого оркестра, для хора и оркестра, для солистов, хора и оркестра). Жанр псалмов вечерни также можно считать прообразом русского хорового концерта.

В качестве текстов брались строки царя Давида из Псалтири. Наиболее популярными были: «Dixit Dominus» («Рече Господь Господеви моему»), «Confitebor tibi Domine» («Славлю Тебя, Господи» — аналог «Пою и воспою Богу

моему)), «Salve Regina» («Радуйся, Богородице»), «Magnificat» («Величит душа моя Господа»), «Laudate Pueri» («Хвала Господу»), «Beatus vir» («Блажени людие»). Особой любовью пользовалось песнопение «Miserere mei, Deus» («Помилуй, мя, Боже» на текст 50 псалма), звучавшее лишь на Страстной неделе¹.

Просмотренные нами в библиотеке консерватории Венеции отдельные партии псалмов «Laudate Pueri» венецианских композиторов Андреа Бернасconi (Andrea Bernasconi, 1712–1784), Гаэтано Латилла (Latilla Gaetano, 1711–1788), позволили выделить типичные черты в их структуре, сходные с формами русских духовных концертов. Как видно из таблиц, приведенных ниже, музыкальные формы псалмов тяготеют к пятичастной контрастно-составной форме (табл. 5–6):

Таблицы 5–6. Форма концертных песнопений А. Бернасconi, Г. Латиллы

| <i>А. Бернасconi «Laudate Pueri»</i> | <i>А. Бернасconi «Beatus vir»</i> |
|--|--------------------------------------|
| I ч. ок. 55 т. G-dur, 4/4 | I ч. F-dur, Allegro, 2/4 |
| II ч. ок. 38 т., D-dur Maestoso, 4/4 | II ч. Es-dur, Adagio non troppo, 4/4 |
| III ч. ок. 108 т., D-dur Presto assai, 2/4 | III ч. g-moll, Allegro, 4/4 |
| IV ч. ок. 29 т., h-moll, Andante, 4/4 | IV ч. G-dur, Presto assai, 4/4 |
| V ч. 66 т., G-dur Presto, 4/4 | V ч. F-dur, 2/4 |

| <i>А. Бернасconi «Magnificat»</i> | <i>Г. Латилла «Laudate Pueri»</i> |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| I ч. F-dur, Allegro, 4/4 | I ч. G-dur, Allegro, 4/4 |
| II ч. d-moll, Adagio non troppo, 4/4 | II ч. D-dur, soli, 4/4 |
| III ч. B-dur, Allegro, 3/4 | III ч. G-dur, Largo, 4/4 |

¹ О псалмах Галуппи см.: Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Глава: Многочастные псалмы Вечерни в Венеции XVIII века. С. 90–112.

| | |
|---------------------------------------|---------------------------|
| IV ч. g-moll, Allegro non troppo, 4/4 | IV ч. G-dur, Allegro, 4/4 |
| V ч. F-dur, Allegro, 4/4 | V ч. G-dur, Presto, 2/4 |

Даже отдельные партии песнопений, просмотренные в Венеции в фонде Гуго и Ольги Леви и в библиотеке консерватории имени Бенедетто Марчелло, показывают сходство их форм с формами хоровых концертов, написанных Галуппи на тексты православного богослужения (табл. 7).

Таблица 7. Форма концертов Б. Галуппи

| <i>«Готово сердце мое, Боже»</i> | <i>«Суди, Господи, обидящие мя»</i> |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| I ч. D-dur, Andante moderato, 4/4 | I ч. F-dur, Tempo commodo, 4/4 |
| II ч. G-dur, Andante, 3/4 | II ч. F-dur, Allegro moderato, 4/4 |
| III ч. h-moll, Adagio, 4/4 | III ч. a-moll, Largo, 4/4 |
| IV ч. A-dur, Allegretto, 3/8 | IV ч. C-dur, Allegretto, 3/4 |
| V ч. F-dur, Allegro moderato, 4/4 | V ч. F-dur, Andante, 4/4 |

О мотетном письме у Галуппи и запланированных контрастах темпов и хоровой фактуры в его музыке для православной церкви тонко написала Е. Ю. Антоненко, ссылаясь на труды зарубежных исследователей, где эта проблема также освещается:

Сочиняя для православной церкви, Галуппи избрал так называемое мотетное письмо в старинном смысле этого термина. Он озвучивает текст строку за строкой, прибегая при этом к смене темпов и фактурного изложения, и нередко завершает свои композиции фугами, характерными для заключительных частей его развернутых католических духовных произведений. Галуппи вносит разнообразие в хоровое звучание, вводя сольные голоса, что являлось отличительной чертой его письма. Эту особенность стиля Галуппи немецкая исследовательница И. Бурде отмечает в связи с его сочинениями на текст ординария мессы, а известный специалист по музыке А. Вивальди М. Тэлбот — в связи с псалмами. М. Тэлбот прослеживает при этом связь церковных

сочинений Галуппи с духовной музыкой Й. Гайдна, который, «безусловно, научился многому у Галуппи, с технической и эстетической точки зрения»¹.

К прообразам русского концерта относятся и другие хоровые жанры, не являющиеся ни мотетами, ни псалмами. Таковы, например, мадригал А. Лотти «La vita calusa» (4 контрастные части с фугой в конце, d-moll), многочисленные произведения венецианского композитора Фурланетто Бонавентура (Furlanetto Bonaventura, 1738–1817), который был учителем пения при Ospedale della Pietà (венецианской школе-приюте для девушек), а позднее стал капельмейстером в соборе св. Марка. К сожалению, многие из этих произведений сохранились не полностью: нам попадались лишь папки с отдельными хоровыми партиями, которые трудно поддаются реконструированию в партитуру. Но по отдельным партиям вполне реально судить о форме, фактуре и стиле произведений.

В Германии прообразом русского хорового концерта стал *немецкий мотет*. Образцы жанра встречаем в музыке Генриха Шютца (который, кстати сказать, прожил в Венеции 4 года, учась у Дж. Габриэлли).

Сборник «Псалмы Давида» Шютца (1619), по сути, является сборником духовных концертов для нескольких хоров и оркестра (сам автор их называл то «концертами», то «мотетами», то «канцонами»). Несколько позднее появился его сборник 40 четырехголосных мотетов с basso-continuo на латинские тексты (практически для хора a cappella с поддержкой баса)². Манера Шютца была нова для Германии XVII столетия — она утверждала музыкальную форму, основанную на чередовании эпизодов с плотной хоровой фактурой и сольных эпизодов, но уже в XVIII веке новый жанр укоренился в сознании композиторов, и духовные концерты с мотетами в Германии стали писать многие.

¹ Антоненко Е. Ю. Русская церковная музыка второй половины XVIII века и творчество Бальдассаре Галуппи // Италия — Россия: четыре века музыки. М.: Московская консерватория — Посольство Италии в России, 2017. С. 140.

² Заболотная Н. В. Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины XVII — первой половины XVIII веков. Киев, 1983. Дисс. ... канд. искусствоведения. Глава III, § 2. Партесный концерт и хоровые концерты Г. Шютца.

Во второй половине XVII века в Германии термин «духовный концерт» почти вытеснил термин «мотет». Большие многохорные композиции с чередованием разделов по темповому и тональному контрасту сочиняли многие капельмейстеры. Среди них К. Бернарда, Д. Букстехуде, М. Векман, Ф. Гундер, К. Фёрстер, Б. Эрбен. Начальный контраст типов фактуры постепенно перешел в контраст типов письма (полифонического и гомофонного), затем — в противопоставление пения всей капеллы пению солистов¹.

Об этом явлении была написана работа В. А. Жданова, который для обозначения музыкальной формы в духовных концертах ввел специальный термин: «текстомузыкальная форма». Обобщая, можно сказать, что текстомузыкальная форма северонемецких композиторов сродни форме православных барочных концертов начала XVIII века.

В XVIII столетии «мышление словами» уступило место «мышлению мотивами»², инструментальные формы начали сильнее воздействовать на формы вокально-хоровые. Но жанр мотета (или духовного концерта) по-прежнему привлекал композиторов, на этот раз — классицистов. Ниже приводим нотный фрагмент немецкого мотета, изданного, скорее всего, лейпцигским издательством Брейткопфа и Гертеля в начале XIX века. Эти ноты являлись частью реституционного фонда, вывезенного из Германии в 1945 году, ранее входили в коллекцию берлинской Певческой академии (см. илл. 22).

Подобной музыки в Германии в XVIII столетии существовало множество, и не всегда в названиях присутствовало слово «мотет».

¹ Подробнее см.: Жданов В. А. Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория, 2014. Научн. рук. Р. А. Насонов.

У Фёрстера встречается а саррелл ный вид концерта с бассо континуо.

² Жданов В. А. Указ. соч. С. 104.

Andante espressivo Vom Tode. 5

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Mei - ne Le - bens - zeit ver - streicht, stünd - lich eil' ich zu dem
Gra - be; und was ist, das ich viel leicht, das ich noch zu le - ben ha - be! Denk, o

Mei - ne Le - bens - zeit ver - streicht, stünd - lich eil' ich zu dem
Gra - be; und was ist, das ich viel leicht, das ich noch zu le - ben ha - be! Denk, o Mensch!

Mei - ne Le - bens - zeit ver - streicht, stünd - lich eil' ich zu dem
Gra - be; und was ist, das ich viel leicht, das ich noch zu le - ben ha - be! Denk, o

Mei - ne Le - bens - zeit ver - streicht, stünd - lich eil' ich zu dem
Gra - be; und was ist, das ich viel leicht, das ich noch zu le - ben ha - be! Denk, o

Илл. 22. Mottetto «Meine Lebenszeit verstreicht». ЦГАМЛИ, Киев. Ф. 441. Оп. 1. Ед. кр. 803

Показательно духовное творчество Михаэля Гайдна, младшего брата знаменитого венца (1737–1806). Являясь придворным капельмейстером зальцбургского архиепископа, сменив на этом посту Леопольда Моцарта, Михаэль Гайдн всю жизнь писал духовные мотеты. Исследовательница его творчества Т. С. Коваленко пишет, что «в XVIII веке [в Германии и Австрии] понятием “мотет” нередко обозначались три литургических жанра: антифон, градуал и офферторий»¹. Проследившая далее формы названных жанров, Коваленко отметила, что музыкальные части гайдновских градуалов и офферториев строились по строфам псалмов, образуя трехчастные формы.

¹ Коваленко Т. С. Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2008. Вып. 1. С. 68-93. Жанр антифон подразумевал переключки между хорами, жанр градуал соответствовал прокимну в православной службе, жанр офферториум относился к песнопениям, сопровождающим приготовление Св. Даров для таинства. Тексты брались из Псалтири.

Безусловно, связи итальянского и немецкого мотета, духовного концерта, псалмов вечерни с русским хоровым концертом — отдельная тема, здесь мы лишь затронули некие параллели, которые проявились, в первую очередь, в формах хоровых произведений итальянских, немецких и русских композиторов. Раскрытию темы, как европейский мотет повлиял на рождение классицистского хорового концерта, должно быть посвящено отдельное исследование.

Венецианская и болонская духовная музыка во второй половине XVIII века влияла на русскую как прямо, так и опосредованно. В качестве прямого воздействия отметим творчество Галуппи и Сарти для православной церкви. Опосредованные влияния венецианской музыкальной культуры были более широкими: Петербург екатерининского времени был полон уроженцев Венеции, композиторов, долго работавших в этом городе. Родом из Венеции были Франческо Цоппис (по преданию, учил Березовского)¹, Бальдассаре Галуппи (учил Бортнянского)². С Венецией была связана жизнь Винченцо Манфредини, Томазо Траэтта, служивших много лет придворными капельмейстерами в Петербурге. В венецианском приюте Оспедалетто некоторое время работали Доменико Чимароза и Дж. Сарти, также впоследствии получившие должность придворного капельмейстера в Петербурге. Даже немецкий композитор Матиас Стабингер, руководивший Петровским театром в Москве, избрал Венецию своим последним пристанищем³.

Если помимо венецианского влияния добавить воздействие болонской школы, то картина получится еще более впечатляющей: у падре Мартини, главы Болонской Филармонической академии учились В. Манфредини, В. Мартини-

¹ Франческо Цоппис (ок. 1715 — после 1781) был уроженцем Венеции, много лет провел в Петербурге, покинув Россию в 1781 году.

² Бальдассаре Галуппи (1706–1785) был родом с острова Бурано вблизи Венеции, в России прожил с 1765 по 1768 годы.

³ Матиас Стабингер (ок. 1750–1815) прожил в России более 15 лет, был известным педагогом.

Солер, В. Моцарт, Дж. Сарти и многие другие европейские мастера. Из русских — Березовский, Скоков, Фомин.

Форму многочастного а cappell'ного мотета отечественные композиторы быстро адаптировали и насытили мелодизмом, связанным с национальной образностью. В своей «Истории музыки», изданной в 1838 году в Петербурге с дополнениями В. Одоевского, Вильям Кук Стаффорд писал:

В царствование Екатерины II, иностранные капельмейстеры Керцелли, Галуппи, Сарти ... ввели в церковь нашу не молитвенное, но уже концертное пение, которому все старались подражать¹.

Таким образом, для просвещенных музыкантов, современников Бортнянского, вопрос о влиянии европейских жанров духовной музыки на русский хоровой концерт был ясен.

1. 8. Проблематика изучения хорового наследия Бортнянского

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

Тем не менее, несмотря на кажущуюся изученность материала, эта область по-прежнему таит в себе множество загадок и проблем. Нами были реконструированы 10 неизвестных ранее хоровых концертов Бортнянского. В процессе введения неизвестной музыки в научный и исполнительский обиход, необходимо было решить ряд важных вопросов.

- Сколько концертов на самом деле было создано мастером?

¹ Стаффорд В. К. История музыки. СПб., 1838. С дополнениями В. Ф. Одоевского. С. 367.

- Почему Бортнянский отобрал для издания в середине 1810-х годов лишь 45 концертов (35 однохорных и 10 двуххорных) и отринул множество других?
- Какими годами можно датировать изданные и неизданные концерты?
- Что нового вносят найденные и опубликованные нами концерты в творческий облик композитора?

Благодаря составленному нами в 1990-е годы каталогу духовных сочинений эпохи классицизма¹, получилось хотя бы приблизительно ответить на первый вопрос. На сегодняшний день считается, что перу Бортнянского принадлежит более 80 духовных концертов и 14 хвалебных песен.

На второй вопрос, почему для издания композитор отобрал чуть больше половины из написанных концертов, нельзя ответить однозначно. Для авторского выбора могло быть две причины. Одна из них — качество музыки. Вернувшись через четверть века к написанным ранее концертам, композитор, несомненно, выбирал для издания наилучшие. Если сравнивать изданные концерты с рукописными вариантами, то видно, что Бортнянский исправлял и заново редактировал свои ранние сочинения, о чем недвусмысленно указал на титуле:

«Духовные КОНЦЕРТЫ на Четыре Голоса, *сочиненные и вновь исправленные*
Дмитриемъ БОРТНЯНСКИМЪ. В Санкт-Петербурге».

Идентичны ли опубликованные в середине 1810-х годов концерты произведениям, сохранившимся в рукописях и написанным до воцарения Павла I? — В большинстве случаев, нет. Авторские исправления затрагивали не только гармонию, ритм, динамику, темп и количество голосов, но также ключевые мелодические фразы (начала частей, сольных эпизодов, каденций). Публикация

¹ Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 63–153.

вариантов нотного текста двух ранних концертов Бортнянского — «Воспойте Господеви песнь нову» и «Слава во вышних Богу» — по рукописным источникам конца XVIII века и по изданию Капеллы 1830-х годов, повторявшему авторское издание, наглядно демонстрирует приемы композиторской переработки¹.

Бортнянский редактировал не только свои сочинения. В те же 1810-е годы он издал за собственный счет пять произведений Галуппи («Услышит Тя Господь в день печали», «Готово сердце мое Боже», «Суди Господи обидящие мя», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув»), хоры Сартти («Ныне силы небесныя»), Биорди («Ныне силы небесныя»), Гейне («Тебе Бога хвалим»), Аллегри («Помилуй мя Боже») и концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости». В «Реестре» сочинений Бортнянского перечисленные песнопения выделены в раздел «[Произведения] разных сочинителей вновь исправленные [Бортнянским]»².

Вероятно, он стремился «улучшить» музыку других композиторов, и нельзя не признать, что подобная работа в России до тех пор не имела прецедента.

Редактура концерта Березовского «Не отвержи» не прошла бесследно для современников. После смерти Березовского этот концерт долгое время приписывали перу Бортнянского, о чем свидетельствует письмо графа В. Орлова к И. Фурсову (1787):

¹ Публикацию двух вариантов концертов см. в издании: 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.

² Реестр духовных сочинений Д. С. Бортнянского, поданный императору Николаю I вдовой композитора Анной Ивановной Бортнянской. См. об этом: Рыжкова Н. А. Прижизненные издания сочинений Д. С. Бортнянского. Сводный каталог. СПб., 2001. С. 47; Тетерина Н. И. Духовно-музыкальное творчество Бортнянского в аспекте двух авторских редакций его хоровых сочинений // Музыка России: От средневековья до современности. Сборник статей. Ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2004. С.124–136.

Наведайтесь у Дмитрия Степановича и уведомите меня, кто сочинил концерт «Не отверзи мене». Он ко мне писал, что сие сочинение не его¹.

Для отбора концертов для авторского издания 1810-х годов могли быть и прозаические причины. Не исключено, что рукописи не всегда возвращались певчими после переписки, часть их исчезала из нотных библиотек, как самого автора, так и Капеллы, но продолжала хождение в певческой среде в виде списков. Возможно, что собственная коллекция композитора не была полной и не включала в себя реально написанного числа церковных концертов. Но здесь мы можем лишь строить гипотезы, потому что личные фонды Бортнянского столь скудны, что не могут помочь в раскрытии этих вопросов.

По доступным нам материалам концерты Бортнянского (82 произведения) представляются в следующем виде:

- 35 однохорных, опубликованные автором;
- 10 двуххорных, опубликованные автором;
- 1 концерт на шесть голосов («Богоотец убо Давид»), изданный спустя сто лет, в 1913 году, по певческим копиям;
- 3 концерта сохранились не полностью и восстановлению не подлежат; 3 концерта перед публикацией нуждаются в дополнительной атрибуции;
- 20 концертов не сохранились вообще;
- 10 четырехголосных концертов были реконструированы нами по совокупности источников и опубликованы в 2009 году (таким образом, мы дополнили на одну четверть от изданного числа концертов композитора).

Художественная ценность изданных нами концертов весьма различна. Как у любого композитора, у Бортнянского есть выдающиеся по мастерству произведения и менее художественно ценные.

¹ [Орлов-Давыдов В. Г.] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова составлен внуком его, графом Владимиром Орловым-Давыдовым. Т. 1. СПб., 1878. С. 327.

Нам не известны ни точное время создания найденных нами концертов, ни обстоятельства их написания, ни причины, по которым композитор отказался от их издания. Но, несмотря на это, попытаемся условно датировать произведения.

Написанные в миноре концерты («На Тя, Господи, уповах»; «Надеющийся на Господа»; «Услыши, Господи, услыши мой глас, когда к Тебе взываю») могут относиться к 1790-м годам, так как из 35 изданных однохорных концертов в минорах написаны поздние семь концертов (№ 21, 24, 25, 27, 30, 32, 33).

Интересное наблюдение встречаем в работе Л. Гервер: она пишет, что поводом к сочинению концерта «Воскликните Господеви вся земля» (№ 4) «была одна из побед русских войск в 1780-е годы». Строки 80-го псалма «*Вострубите в новолунии трубою во благознаменитый день праздника вашего*» напоминали о заповеди, данной пророку:

сделать трубы, звук которых соберет весь народ: вначале на войну против наступающего врага, а потом — в день веселия после победы¹.

Рис. 9 (нотный пример № 9). Бортнянский Д. С. «Воскликните вся земля»

Allegro

Вос тру би-те тру бой, вос тру би те тру - бо ю, тру бо-ю, тру бой!

Вос тру би те тру бой, вос тру би те тру - бо ю, тру бо-ю, тру бой!

В восстановленном нами концерте «Воскликните вся земля, работайте Господеви» используются строки этого же псалма (такты 15–41). Их звучание в соль мажоре (а не в до миноре, как в концерте № 4), на наш взгляд, более

¹ Гервер Л. Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским // Бортнянский и его время. С. 92–93.

соответствует торжественно-ликующему характеру слов. По музыкальному языку этот концерт вполне укладывается в стилистику раннего Бортнянского (см. рис. 9).

Вопрос о датировке произведений Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Веделя и других композиторов эпохи сложен и зачастую может быть решен лишь гипотетически. Но любые гипотезы, выдвигаемые исследователями, интересны и способствуют продвижению науки.

Так, анализируя духовные концерты Дегтярева и сравнивая их с концертами Веделя, Андрей Кутасевич выдвинул аргументированное предположение о датировке известного дегтяревского концерта «Боже, Боже мой, вонми ми», являющегося украшением творчества крепостного мастера — если исходить из анализа стилистики произведения, сходстве многих мелодических фраз с фразами Веделя, то концерт можно датировать не ранее 1794 года¹.

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?

Попытаемся показать на примере восстановленных нами концертов Бортнянского, сколь сложен порой бывает процесс атрибуции анонимных

¹ Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт «Боже, Боже мой, вонми ми». Питання авторства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2013. № 3 (20). С. 130–145.

сочинений¹. Все реконструированные концерты были разделены нами на несколько групп:

- 1) сочинения, которые имели указания на авторство в манускриптах,
- 2) сочинения без указания на авторство,
- 3) сочинения, где авторство было записано неверно.

Мы не располагаем автографами концертов Бортнянского, поэтому прямых доказательств авторства у нас быть не может. Атрибуционная работа была связана с источниками, совокупность которых дала нам право считать, что публикуемые произведения принадлежат перу Бортнянского. Перечислим эти источники:

- прижизненные рукописные нотные списки концертов;
- росписи владельческих библиотек;
- сведения периодической печати рубежа XVIII–XIX столетий;
- свидетельства современников.

Первую группу составляют концерты, записанные в рукописных сборниках с авторством Бортнянского. Если манускрипты датировались рубежом XVIII–XIX столетий и являлись прижизненными для композитора, то подобным указаниям мы доверяли, но старались подкрепить ее сведениями из других источников (каталогов, реестров из ведомостей). К этой группе относятся 4 концерта: «Готово сердце мое, Боже», «На Тя, Господи, уповах», «Надеющийся на Господа», «Услыши, Господи, услыши мой глас»².

¹ 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.

² В недавно опубликованной статье О. Шумиловой приведено еще несколько манускриптов из коллекции ВМОМК, нами не учтенных (Ф. 283. Ед. хр. 256, 878–879, 937, 944, 996), где содержится музыка многих концертов Бортнянского, в том числе восстановленных нами — «На Тя, Господи, уповах», «Готово сердце мое», «Надеющийся на Господа». Рукописи были найдены и сведены в единый комплект поголосников исследовательницей. См.: Шуміліна, О. А. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізнiша пiдробка? [Причастные стихи

Вторая группа концертов, не имевших указаний на авторство, требовала тщательного стилистического анализа гармонии, мелодии, формы произведений, соотнесения этих сведений с нормами эпохи и с особенностями музыкального языка Бортнянского¹. В многих случаях мы опирались на информацию «Каталога певческой ноты», который датируется январем 1793 года. Напомним, в этом реестре нотной библиотеки список концертов каждого композитора приводится с начальными инципитами. Если сообщения об авторстве в «Каталоге певческой ноты» подкреплялись информацией из реестров о продаже нот, публиковавшихся в ведомостях, совпадали со сведениями, собранными Финдейзенем в «Очерках», то наша гипотеза о принадлежности концерта перу Бортнянского становилась еще более правдоподобной². Когда все источники в совокупности свидетельствовали в пользу композитора, мы смело причисляли концерт к творчеству мастера. К этой группе относятся 3 концерта: «Блажен муж иже не иде на совет нечестивых», «Боже, суд Твой царице даждь, «Воскликните вся земля, работайте Господеви»³.

Наконец, последнюю группу сочинений, наиболее проблемную, составили концерты, которые по одним источникам принадлежали Бортнянскому, по другим — либо Галуппи, либо Березовскому. Это два концерта: «Готово сердце мое, Боже» и «Да воскреснет Бог». Опишем подробно наш процесс работы.

Концерт «Готово сердце мое, Боже» в рукописном сборнике из фондов Российской национальной библиотеки отнесен перу Галуппи, что

Максима Березовского: оригинал или более поздняя подделка?] // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 29.

¹ См.: Гуревич В. А. Типическое и особенное в гармоническом языке произведений Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время. М.: Моск. гос. консерватория, 2003. С. 24–34.

² Московские ведомости. 1797. № 22. Л. 13–14. Реестр № 3. Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. II. М.-Л., 1929. Финдейзену, в отличие от нас, были доступны сведения из реестров музыкальных магазинов конца XVIII — начала XIX веков, публиковавшиеся в виде Приложений или Добавлений к «Ведомостям». Ныне комплекты «Московских» и «Санкт-Петербургских ведомостей» можно найти без труда, но их Приложения бывают часто утрачены.

³ Характеристика нотных источников концерта см.: Бортнянский Д. С. Неизвестные духовные концерты. Комментарии к публикации. С. 155–165.

является явной ошибкой переписчика¹. Действительно, у Галуппи есть концерт на этот текст, причем в той же тональности ре мажор. Но музыка его произведения не имеет ничего общего с музыкой реконструированного нами концерта Бортнянского. К тому же авторство последнего подтвердили два источника — концерт записан под именем Бортнянского в сборнике 1806 года из ярославской коллекции ВМОМК и в «Каталоге певческой ноте» 1793 года².

Более сложной была атрибуция концерта «Да воскреснет Бог». Его музыка дважды встречается в рукописных сборниках, причем дважды под фамилией Максима Березовского. Еще в одном источнике конца XVIII века альтовая партия концерта приведена без указания авторства³. Свидетелем авторства Бортнянского выступает «Каталог певческой ноте» 1793 года⁴. Попробуем разобраться в вопросе: какую атрибуцию можно считать верной.

Оба рукописных сборника, где автором указан Березовский, напрямую связаны с коллекцией Синодального училища, директором которого был Степан Васильевич Смоленский. Один сборник датируется 1780–1790-ми годами, другой, более поздний, был составлен в середине XIX столетия⁵.

Рассмотрим внимательно первую рукопись — она относится ко времени жизни Бортнянского, немногим удалена от года кончины Березовского. Предположим, что пометка об авторстве в ней была сделана самим С. В. Смоленским, исходя из устного предания петербуржцев (но ни в одном списке

¹ РНБ. Ф. 1021 Собрание единичных музыкальных поступлений. Оп. 3 (1). Ед. хр. 2. Сборник духовных концертов Бортнянского, Галуппи.

² ВМОМК. Ф. 283. Оп. 1. Ед. хр. 4, 48, 51 (Сборники духовных песнопений) под № 3 концерт имеет указание на авторство Бортнянского. Ед. хр. 25. Каталог певческой ноте.

³ ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 882. № 18.

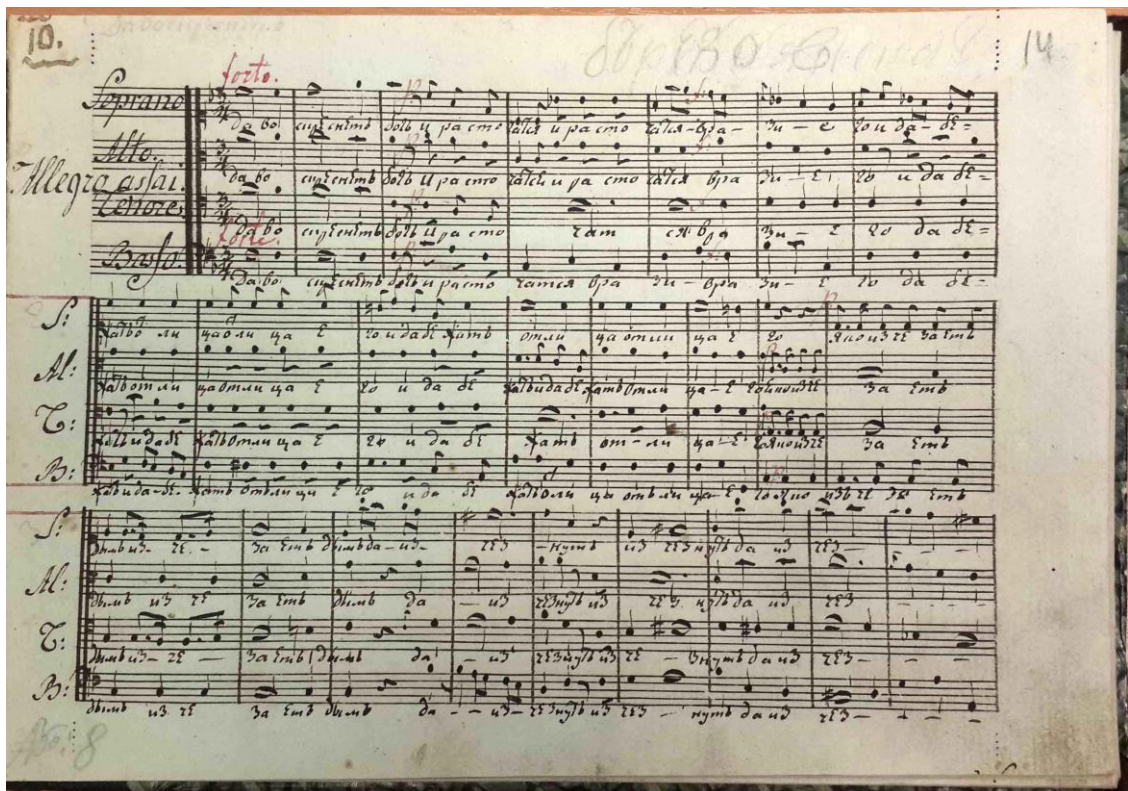
⁴ Инципит концерта «Да воскреснет Бог» (под № 31) находится в разделе произведений Бортнянского и соседствует с его опубликованными ранними концертами: «Господи силою Твоею» (инципит № 29) и «Торжествуйте вси любящие Сиона» (инципит № 34).

⁵ РГИА. Ф. 1119 С. В. Смоленского. Оп. 1. Ед. хр. 60. № 10. Л. 14–19 об. Партитура. МГК. Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. Коллекция нот Синодального училища, Х—41078. Сборник духовных песнопений. С. 33.

сочинений Березовского, составленными библиотекарями Придворной капеллы П. Беликовым и П. Воротниковым, «Да воскреснет Бог» не значится). Рукописная партитура хранится в фонде ученого-медиевиста в Петербурге (ее характеристику мы давали в разделе 1. 2. «О сохранности нотных источников, характеристика манускриптов»). Следовательно, рукопись попала к Смоленскому в годы его работы на посту директора Капеллы (1901–1903), карандашная запись могла появиться в сборнике не ранее 1901 года.

Так как авторитет Смоленского был достаточно высоким, то атрибуция концерта перу Березовского не была подвергнута сомнению. В сборнике из фондов Московской консерватории, ранее принадлежавшем библиотеке Синодального училища и хора, авторство Березовского было зафиксировано на полях рукописи примерно в то же время (начало XX века), вновь карандашом.

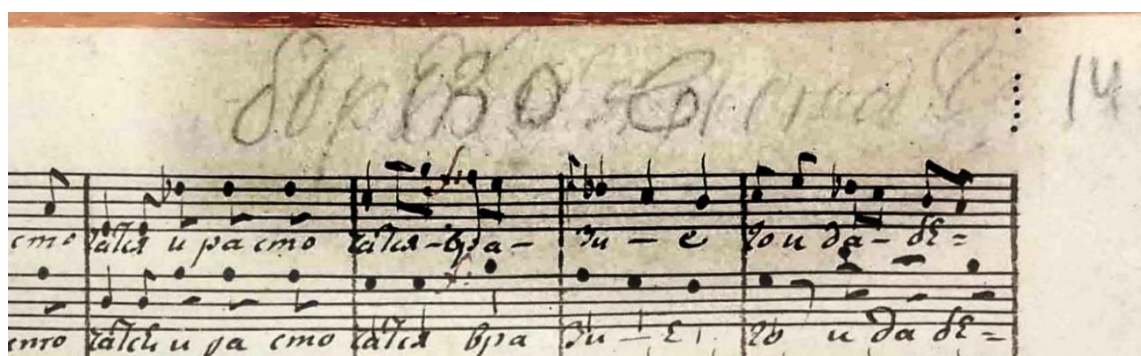
В апреле 2017 года нам удалось повторно изучить рукопись, хранящуюся в Российском государственном историческом архиве и скопировать из нее ряд страниц.



Илл. 23. Концерт «Да воскреснет Бог» Борзнянского. РГИА. Ф. 1119, С. В. Смоленского. Оп. 1. Ед. хр. 60. № 10. Л. 14

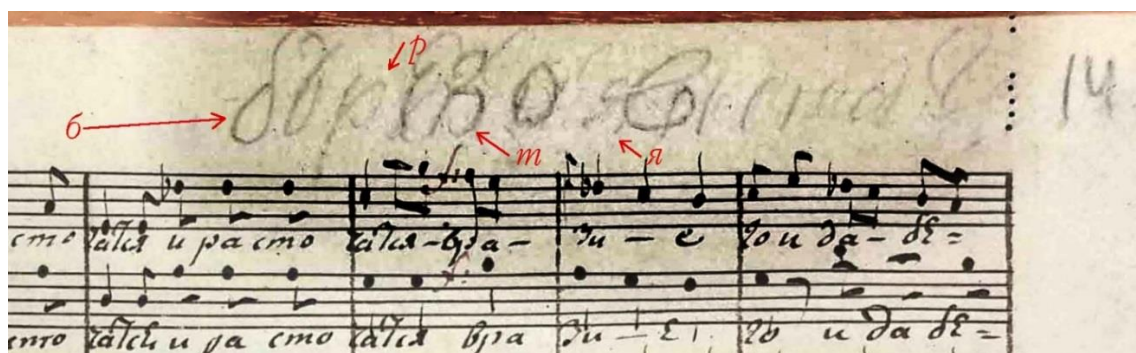
Фамилия Березовского записана карандашом крупными буквами размашистым почерком, справа в верхнем углу страницы (см. илл. 23) . (Вспомним, что карандашные пометы не могут выступать в качестве основного свидетеля датировки, они всегда относятся к более позднему времени.)

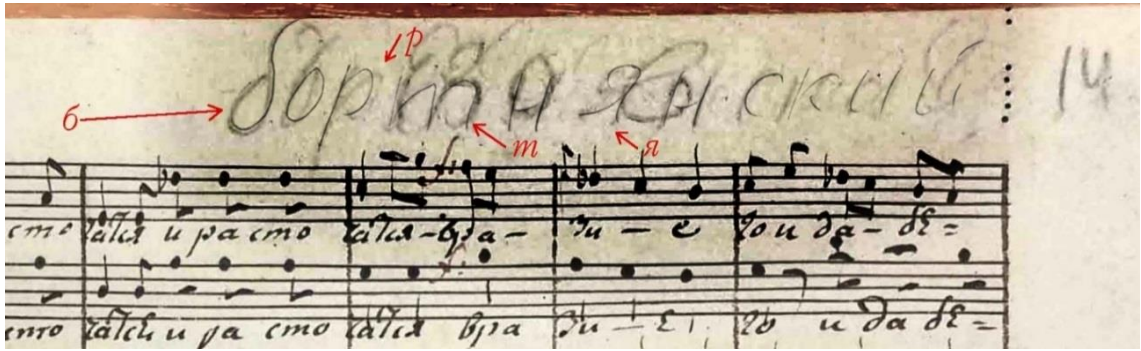
Сквозь карандашную запись об авторстве Березовского в рукописи проступает другая фамилия, стершаяся и поэтому едва различимая, написанная тоже когда-то карандашом. Присмотревшись, читаем — «Бортнянский». Значит ли это, что Смоленский, изучающий историческую рукопись, сомневался в авторстве? Видимо — да, как сомневаемся в нем до сих пор и мы. Выведем крупным планом карандашные записи на странице концерта (илл. 24):



Илл. 24. Карандашная запись об авторстве Березовского

Вглядываясь, видим, что под фамилией Березовского ранее была написана фамилия Бортнянского (илл. 25–26):





Илл. 25-26. Карандашная запись об авторстве Борнтянского (реконструкция)¹

Дискуссия об авторстве концерта «Да воскреснет Бог» (Березовский или Борнтянский?) продолжается уже многие годы. После публикации произведения среди концертов Борнтянского в 2009 году наша позиция подверглась критике исследователей, считавших верным авторство Березовского². Любая дискуссия, с нашей точки зрения, служит продвижением науки вперед и заставляет исследователей задумываться о том, что показывает *текст* и что дает *контекст* (подробнее об этом см. в Документальном приложении, раздел 3).

Полифоническая техника в концерте «Да воскреснет Бог» столь совершенна (4-хголосная fuga в финале с тремя удержанными противосложениями), что невольно чаша весов в наших рассуждениях колеблется в сторону авторства ученика болонской полифонической школы, то есть Березовского.

Вместе с тем, как уже писалось, концерт не упоминается ни в одном дореволюционном списке сочинений Березовского, что означает отсутствие нот в библиотеке Капеллы среди рукописей композитора. Не упоминает о столь ярком произведении и Якоб Штелин, который, как известно, был одним из первых свидетелей успеха сочинений Березовского при дворе Екатерины II. «Да воскреснет Бог» не приводится ни в одном реестре, ни в одном каталоге,

¹ Приносим глубокую благодарность художнице Вере Сергеевне Ахмеджановой за помощь в реконструкции первоначальной надписи в рукописи.

² Рыцарева М. Г. Максим Березовский. 2-е изд. СПб., 2013. С. 142–144, 190. Шумилина О. А. Сильова динаміка української духовної музики. С. 171, 192–200.

публикуемом в «Московских ведомостях» рубежа XVIII–XIX веков. Молчит о нем и Финдейзен. Наша чаша весов вновь качнулась в сторону авторства Бортнянского.

Концерт встречается в киевских манускриптах рубежа XVIII–XIX веков, ранее принадлежавших берлинской Певческой академии, ныне являющихся собственностью ЦГАМЛИ. В этих сборниках, где преобладают песнопения Галуппи и Березовского, «Да воскреснет», как и все остальные, записан без указания авторства. Но его соседство рядом с концертами «Господь воцарися», «Не отвержи» вновь поддерживают гипотезу об авторстве Березовского¹.

Вместе с тем, данные певческие книги могли попасть в Берлин не ранее 1817 года, после свадьбы великого князя Николая Павловича (будущего императора Николая I) с прусской принцессой Шарлоттой Луизой (впоследствии — императрицей Александрой Федоровной). В те годы Бортнянский занимался составлением певческой библиотеки для православных прихожан в Берлине, не исключено, что и исследуемые певческие сборники были отправлены в Пруссию с его ведома². В свете подобных фактов авторство Бортнянского кажется нам более убедительным. Приведенные рассуждения составляют контекст концерта «Да воскреснет Бог». Обратимся теперь к его тексту. Приведем мнение М. Г. Рыцаревой:

Это подлинная жемчужина русского хорового искусства <...> По счастливой случайности сохранился Концерт Д. Бортнянского на этот же текст <...> Особенно интересным оказалось значительное тематическое и образное сходство этих концертов, придающее им чрезвычайную близость, настолько явную, что в концерте Бортнянского

¹ О проблемах данного рукописного источника см.: *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. Вып. 2 (23). 2016. С. 100–125. См. также: *Лебедева-Емелина А. В.* Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского (находки и открытия) // Бортнянский и его время. Сб. статей. М. Московская гос. консерватория. 2003. С. 5–12.

² *Антоненко Е. Ю.* «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: история создания сочинения в свете новейших исследований // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Вып. 2 (23). 2016. С. 126–150.

можно предполагать некую свободную редакцию известного, но устаревшего к его времени Концерта Березовского¹.

Действительно, сходство тематического материала в первых частях и финальных фугах концерта «Да воскреснет Бог» (из рукописных источников) и концерта «Да воскреснет Бог» Бортнянского (№ 34 по изданию) столь явное, что возникает множество вопросов (рис. 10–11):

Рис. 10 (нотный пример № 10). I-я часть концерта «Да воскреснет Бог» Бортнянского № 34

Allegro

Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е-го, и рас-то-чат-ся вра-зи Е-го.

6

чат-ся, и рас-то-чат-ся вра-зи, вра-зи Е-го.

чат-ся, и рас-то-чат-ся вра-зи, вра-зи Е-го.

¹ Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Л., 1983. С. 108, 115.

Рис. 11 (нотный пример № 11).

1-я часть концерта «Да воскреснет Бог», приписываемого Березовскому

Allegro

Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся, и рас-то-чат-ся вра - зи Е - го

Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат - ся вра - зи Е - го

Приведем начальные темы фуг (рис. 12–13):

Рис. 12 (нотный пример № 12).

Тема фуги из концерта, приписываемого Березовскому

[Allegro]

Ди-вен Бог во свя-тых сво-их, Бог во свя-тых Сво-их Бог Из - ра - и - лев.

Рис. 13 (нотный пример № 13).

Тема фуги из концерта «Да воскреснет Бог» Бортнянского № 34

Ди - вен Бог во свя - тых Сво-их Бог Из - ра - и - лев.

Две финальные фуги концертов «Да воскреснет Бог» были тщательно проанализированы О. Шумиловой в монографии «Стилевая динамика украинской духовной музыки». Вывод оказался следующим:

В поисках ответа на вопрос — действительно ли концерт Д. Бортнянского «Да воскреснет Бог» является поздней переработкой одноименного концерта

М. Березовского — мы предприняли попытку сравнительного анализа этих концертов, сконцентрировав свое внимание на их финальных частях. Анализ выявил, что фугированные финалы концертов «Да воскреснет Бог» М. Березовского и Д. Бортнянского построены на общем тематическом материале, похожих принципах его изложения и развития. Тематизм финальных частей в обоих концертах имеет сходное строение, до совпадения некоторых весьма характерных интонационных оборотов¹.

Рыцарева в последнем издании книги о Березовском отмечает, что этот концерт отличается от известных нам сочинений композитора (а мы продолжим, что вряд ли его перу он вообще принадлежит):

Концерт «Да воскреснет Бог» представляется наиболее интересным по богатству музыкальных идей и по мастерству из всех доньше сохранившихся хоровых произведений Березовского².

В затянувшемся споре об атрибуции сочинения перу Березовского или Бортнянского много неясного. В качестве еще одного аргумента в пользу авторства Бортнянского отметим важное обстоятельство. В том же рукописном сборнике из фонда Смоленского в РГИА (ед. хр. 60) есть и другая сомнительная атрибуция: на л. 20 рукописи карандашом зафиксирована фамилия Березовского как автора концерта «Доколе, Господи, забудеши мя». Этот концерт также не встречается в списках сочинений композитора. По стилистическим признакам он относится к концу 1780-х — 1790-м годам, времени творчества С. Дегтярева, А. Веделя или Л. Гурилева³.

Схожая ситуация была в определении авторства концерта «Боже, Боже мой, вонми ми» — Дегтярев или Ведель? Последние научные изыскания подтвердили

¹ Шумилина О. А. Сильова динаміка української духовної музики. С. 196 (в оригинале — на укр. яз.). Перевод автора диссертации.

² Рыцарева М. Г. Максим Березовский. 2-е изд. С. 142.

³ Аргументы в пользу авторства Веделя или Дегтярева этого концерта см.: Полехин А. В. Проблемы биографии и творческого наследия М. С. Березовского. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 1983. С. 27.

версию авторства Дегтярева, хотя несколько публикаций было посвящено доказательствам авторства Веделя¹.

Подводя итог нашим рассуждениям об установлении авторства в ряде сочинений, отметим, что по стилистике все восстановленные нами концерты с авторством Бортнянского вписываются в традиционное представление о его музыкальном языке, где стройность и уравновешенность форм сочетаются с ясными гармониями, мягкими проникновенно-лирическими мелодиями.

Изыщество и прозрачность мелодии, умение «раскрасить» музыкальную ткань интересными модуляциями сделали музыку композитора узнаваемой для современников. Всем известно, что внимание к этим качествам своему юному воспитаннику преподавал Галуппи, который считал, что главное в музыке — «*vaghezza, chiarezza e buona modulazione*» (изыщество, чистота [прозрачность] и хорошая модуляция).

1. 10. Музыкальная риторика в эпоху классицизма (на примере хоровых концертов Дегтярева)

Музыкальная риторика — это наука, предлагавшая для сочинения определенные композиционно-технические приемы, они должны были усиливать смысл текста, отображая его звуковыми формулами. Обычно о музыкальной риторике говорят применительно к музыке западноевропейского позднего Возрождения и барокко. Но мало кто прослеживает ее влияние на русских композиторов доглинкинского времени².

¹ См.: Гусарчук Т. В. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології // Київське музикознавство. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К., 2001. С. 78–89. Кутасевич А. В. А. Ведель. Концерт «Боже, Боже мой, вонми мі». Питання авторства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2009. № 2 (3). С. 125–145. Кутасевич А. В. Степан Дегтярьов. Концерт «Боже, Боже мой, вонми мі». Питання авторства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2013. № 3 (20). С. 130–145.

² О музыкальной риторике см.: Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983. Насонов Р. А. Музыкальная

Показательные образцы риторического прочтения богослужебного текста, использования риторических фигур, риторических законов имеются в творчестве Дегтярева. Рассмотрим их на примере двух концертов — «С небесных кругов слетев Гавриил» и «Благо есть исповедаться Господеви». Датировка сочинений неизвестна, их музыкальный язык тяготеет к позднему классицизму.

Духовный концерт «С небесных кругов слетев Гавриил» посвящен празднику Благовещения Пресвятой Богородицы, празднуемому 25 марта / 7 апреля¹:

Текст заимствован из «Акафиста Пресвятой Богородице». Первые строки концерта — *С небесных кругов* рисуют музыкальными средствами образ круга: звучит двухоктавный унисон, взмывающий в голосах на октаву вверх и закругляющийся по мажорному трезвучию вниз (см. рис. 14).

Рис. 14 (нотный пример № 14). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 1–2

Allegro

S
A
Т
В

f

С не - бес - ных кру - гов

Рис. 15 (нотный пример № 15). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 3–6

p

сле - тев, Гав - ри - ил, сле - тев, Гав - ри - ил

риторика Иоганна Иоахима Кванца // Научный вестник Московской консерватории. М., 2013. № 1. С. 162–168.

¹ Реконструкция концерта была сделана Н.И. Тетериной.

Первой фразе отвечает вторая — *слетев Гавриил* — ангельские детские голоса (дисканты и альты) с помощью форшлагов создают образ порхания крыльев Архангела Гавриила (см. рис. 15).

Сопоставление унисонных ходов хора и фраз с форшлагами повторяется дважды: в C-dur и G-dur. Намеченное тональное развитие по квинтам далее продолжено. Вначале тональности следуют по восходящим квинтам: C-dur — G-dur — D-dur (т. 1–24), затем — по нисходящим, достигая субдоминантовой тональности: D-dur — G-dur — C-dur — F-dur (т. 25–46).

Неизвестно, знал ли Дегтярев «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, продемонстрировавший равенство тональностей (1722), но он вполне мог быть знаком с трактатом «Музыкальная грамматика» Дилецкого (1679), предназначенным для обучения церковных певчих, где описывается система движения тональностей, похожая на квинтовый круг¹.

Начальный текст — *С небесных кругов слетев Гавриил* — получает еще одно риторическое прочтение: по отдельности рисуются небеса и круги (см. рис. 16).

Рис. 16 (нотный пример № 16). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 25–30

¹ Николай Дилецкий круг мажорных строев именуется «колесом веселой музыки», а круг минорных — «колесом музыки печальной».

Пропетая дискантами и альтами в верхнем регистре фраза воспринимается как ангельское пение, отражающееся эхом «на земле» у мужских голосов.

«Небесные круги» представлены риторической фигурой *circulatio* (круговорот). Фигура изображена взаиморасходящимся и сходящимся движением в партиях альтов, теноров и басов. Подобное движение часто подразумевало использование полифонической техники вертикально-подвижного контрапункта, что имеется и в концерте Дегтярева.

Текст медленной части концерта — *Прииде к Деве Марии* [Архангел с благой вестью] — определил фактуру: хоровое *tutti* сменилось *solī* альтов и теноров, что уместно в обстановке покоев Девы Марии. Регистр используется не ангельский (дискантов), а человеческий: альтов и теноров (см. рис. 17).

Рис. 17 (нотный пример № 17). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 47–50

Largo

ALTO *Soli p*
 TENOR *p*

При - и - де к Де - ве, к Де - ве Ма - ри - и

Рис. 18 (нотный пример № 18). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 51–54

p

во - пи - я - ше_ Ей:

во - пи - я - ше Ей:

Пение солирующих голосов оправдано и с точки зрения риторики: в комнате пребывают двое — Дева Мария и Архангел Гавриил. Замечательно изображен Дегтяревым поклон Архангела перед сидящей Марией: на словах *вопяше Ей* — следует вокализ по гамме с верхней *до* на октаву вниз (см. рис. 18).

Поклон архангела Гавриила перед сидящей Девой Марией нашел отражение на многих полотнах художников, изображающих праздник Благовещения, например, у Леонардо да Винчи (см. илл. 27):



Илл. 27. Леонардо да Винчи. «Благовещение»

Вторая часть концерта делится на разделы *Largo* и *Larghetto*. Слова *зачнеши Сына Адама* вместо мажорной окраски получают у Дегтярева окраску трагическую минорную. С точки зрения музыкальной риторики это оправдано. Радостные события настоящего (приход Архангела с вестью) рисуются мажорным ладом (F-dur), события грядущего должны прозвучать скорбно, чтобы слушатели могли почувствовать всю тяжесть предстоящих Младенцу смертных мук.

Композитор избрал тональность f-moll, с которой у него связаны многие скорбные эпизоды в хоровом творчестве.

В третьей части концерта, в которой возвращается подвижный темп, отметим лишь один эпизод (такты 113–119, рис. 19). Поющие в высоком звонком регистре детские голоса призваны разбудить всех вокруг, чтобы провозгласить главные слова праздника — «Радуйся Чистая Дево!»

Рис. 19 (нотный пример № 19). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 113–119

во - пи - ю - щих, во - пи - ю - щих Те - бе

во - пи - ю - щих, в - пи - ю - щих Те - бе

За яркими аккордами следует мягкая минорная фраза «чистая Дево». Подобный тематизм вполне позволительно трактовать риторически, как музыку, подчеркивающую кротость и душевную чистоту Богоматери (рис. 20).

Рис. 20 (нотный пример №20). Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 118–122

Ра - дуй - ся, Чис - та - я Де - во

Ра - дуй - ся, Де - во

Чис - та - я Де - во

В концерте Дегтярева «Благо есть исповедатися Господеви», написанном на тексты Псалтири, встречается уникальный для русской хоровой культуры эффект музыкального изображения десятиструнной псалтири и переливчатых гуслей.

Рис. 21 (нотный пример № 21).

Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 18–19

в де - ся - то - струн - нем псал - ти - ри, в де - ся - то - струн - нем псал -

в де - ся - то - струн - нем, в де - ся - то - струн - нем псал -

Когда нотный текст мы копировали из рукописи конца XIX века¹, показалось, что переписчик внес в музыку Дегтярева свои собственные варианты возможного пропевания партий (отсюда появились и *divisi* в голосах). Но когда после нотного текста были переписаны слова, картина прояснилась: деление партий на *divisi* оказалось риторическим приемом изображения десятиструнной

¹ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 283. Ед. хр. 128. С. 21–32. Песнопение записано в виде партитуры (вертикального формата), черными чернилами на слегка выцветшей желтоватой бумаге. В верхнем углу листа перед названием указана фамилия композитора. Рукопись датируется рубежом XIX–XX столетий. Помимо указанной рукописи из фондов ВМОМК, концерт упоминается в описи нотной библиотеки Шереметевых — РГИА. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1732. Л. 7 об., под № 47.

Недавно О. А. Шумилина обнаружила еще один рукописный источник текста концерта — поголосники из коллекции ВМОМК (Ф. 283. Ед. хр. 256, 878–879, 937, 944, 996). См.: Шуміліна, О. А. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? [Причастные стихи Максима Березовского: оригинал или более поздняя подделка?] // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 29.

В статье А. В. Кутасевича приводится подробная роспись всем рукописным сборникам, сохранившимся в Киеве с нотами концертов и песнопений С. Дегтярева (из Михайловского Златоверхого монастыря и Киевской духовной академии). Кутасевич обнаружил неизвестный ранее список концерта «Благо есть исповедатися Господеви» в манускриптах Михайловского Златоверхого монастыря — НБУВ ИР. Ф. 177. Ед. хр. 305 (1–4). В этих поголосниках, относящихся к 1872–1875 годам, концерт записан с неправильным указанием на авторство А. Веделя. См.: Кутасевич, А. В. Духовно-музичні твори Степана Дегтярьова у кийвських рукописних нотних зібраннях. До 250-річчя від дня народження Степана Дегтярьова // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 4–24. Источники нотного текста концерта приведены на с. 11.

псалтири (рис. 21). Подсчитав общее количество голосов в хоре, мы получили 10 партий: 3 дисканта, 2 альты, 2 тенора и 3 баса!

После мощного десятиголосного хора, изображающего десятиструнную псалтирь, следуют красивые мелодические распевы как «разливы» гуслей (рис. 22).

Рис. 22 (нотный пример № 22).

Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 23–26

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and features parallel triads and melodic lines. The lyrics are in Russian and are written below the notes. The lyrics are: "лех, с пес - - - ни-ю в гус - лех. в гус - лех, в гус - - - лех. с пес - ни-ю в гус - - - лех." The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 3/4. The lyrics are: лех, с пес - - - ни-ю в гус - лех. в гус - лех, в гус - - - лех. с пес - ни-ю в гус - - - лех.

В концерте встречаются странные ходы параллельными трезвучиями, например, в тактах 6–7: ум. fis^3_5 — g-moll^3_5 — D-dur^3_5 — Es-dur^3_5 (рис. 23).

При редактировании нотного текста хотелось изменить гармонию на более традиционную. Можно было подозревать неумение переписчика, соединявшего хоровую партитуру из поголосников. Но если вчитаться в стихотворные строки псалма — *и пети имени Твоему* (т. 6–7) — о прославлении Господа и пении Ему благодарственных песней, то ходы параллельными трезвучиями могут быть объяснены.

Естественно, во времена царя Давида Бог был один — ветхозаветный. Но во времена Дегтярева воспевалось триединство Творца. А для изображения триединства могли быть уместны трезвучные ходы (опять-таки, если только переписчик не напутал нот).

Рис. 23 (нотный пример № 23).

Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 6–9

и-ме-ни, и пе-ти и-ме-ни Тво-е-му, Выш-ний.

и-ме-ни, и пе-ти и-ме-ни Тво-е-му, Выш-ний.

Когда музыкальный текст примеряется к тексту словесному со знанием законов музыкальной риторики, многие гармонические странности находят свое объяснение.

Вместе с гармонически обостренной, порой «странный» мелодикой, у мастеров классицизма встречаются темы ясные, прозрачные, опирающиеся на простые аккордовые соединения, темы, которые стали «визитной карточкой» моцартовского XVIII века.

Во второй половине XVIII столетия в 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 Бетховена¹.

Е. Ю. Антоненко, реабилитируя иальянцев, писавших духовную музыку в России, справедливо отмечает:

Мастерство Галуппи как музыкального ратора поражает. Удивительно, насколько точно он, иностранец, понимает значение каждого слова церковнославянского текста и его смысл в целом, как мудро соблюдает баланс между эффектным подчеркиванием

¹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. М., 2007. Ч. II. С. 133.

отдельных слов и выстраиванием собственно музыкальных процессов, соотносящихся со словом на более глубоких уровнях. За этим стоит огромная западноевропейская музыкально-риторическая традиция, которую Галуппи мастерски и бережно внедряет через музыкальное воплощение богослужебных текстов русской православной церкви¹.

Соответственно, при внимательном прочтении музыкального текста песнопений Бортнянского, можно увидеть множество примеров применения в них законов музыкальной риторики. То же относится и к последователям Бортнянского.

Определяя во многих случаях композиторское мышление, риторика должна была помочь не только искусно выстроить музыкальную фразу, но и определенными формулами отразить необходимую эмоцию для подчеркивания смысла текстов духовной поэзии.

1. 11. О проблемах восстановления хоровых партитур по поголосникам (на примере песнопений Березовского)

Довольно часто комплект поголосников, являющийся единственным источником музыки песнопения, оказывается неполным. Если его ущербность касается четырехголосного хорового состава, то у музыкального реставратора изобрести недостающий альт или тенор бывает хотя и проблематично, но возможно, чего не скажешь о процессе восстановления партии дисканта. 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).

¹ Антоненко Е. Ю. Русская церковная музыка второй половины XVIII века и творчество Бальдассаре Галуппи // Италия — Россия: четыре века музыки. С. 139.

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.

Об Обедне Березовского мы писали ранее в историческом обзоре циклических форм духовной музыки второй половины XVIII — начала XIX века. Напомним вкратце — существует 5 источников нотного текста литургического цикла: три рукописных (ЦГАМЛИ, ВМОМК, РГАЛИ) и два издания (переложение для мужского хора Е. С. Азеева и публикация для смешанного хора М. С. Юрченко)¹. В четырех источниках музыкально-литургический цикл Березовского завершается песнопениями «Отче наш» и «Един свят», в манускриптах из ЦГАМЛИ завершением Обедни служат причастный стих «Хвалите Господа с небес» G-dur² и Многолетие D-dur.

Сводя в партитуру песнопения литургии Березовского из киевских манускриптов (ЦГАМЛИ), мы обнаружили, что предыдущие публикации (Азеева и Юрченко) не точно отображают волю композитора: нами было выявлено множество неточностей и расхождений с авторским текстом, из-за чего встал вопрос о необходимости повторной реконструкции произведения.

Рукопись из РГАЛИ, принадлежавшая когда-то издательству П. Юргенсона и легшая в основу публикации Юрченко, задавала исследователям много загадок. Одна из них: какую тональность литургии считать авторской — A-dur или C-dur?

¹ ЦГАМЛИ (Киев). Ф. 441. Оп. 1. Ед. хр. 907 (певческие партии № 1–6). Песнопение № 10. ВМОМК. Ф. 283. Оп. 1. Ед. хр. 903–906. № 39, 23, 14, 12.

РГАЛИ. Ф. 952. Музыкальное издательство Юргенсона Петра Ивановича в Москве. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1–28 — литургия. Л. 28–55 — песнопения. Рукопись. Без даты.

Сборник духовно-музыкальных песнопений. № 8. На Литургии. Под ред. Е. С. Азеева. Пг.: П. М. Киреев, 1914. № 8, 11, 27, 52, 59, 80, 108.

М. Березовский. Хоровые произведения / Сост., ред. и вступ. статья М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. Максим Березовський. Хорові духовні твори. До 250-річчя від дня народження. Упорядник та спецредактор М. С. Юрченко. Київ: Центр музичної інформації спілки композиторів України, 1995.

² В наследии Березовского имеются три воскресных причастна «Хвалите Господа с небес» — e-moll, G-dur, C-dur.

Песнопения обедни Березовского записаны в двух тетрадах. В первой тетради «Слава, Единородный» идет в тональности A-dur, за ним следуют «Милость мира», «Достойно есть», «Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения», «Во всю землю», «Знаменася на нас», «Радуйтесь праведнии». Нумерация нотных страниц сделана чернилами в верхних наружных углах листов и их оборотов. В первой тетради было использовано 16 листов, на них уместилось 9 песнопений (3 хора из Обедни и 6 причастных стихов).

Вторая тетрадь содержит большее число произведений Березовского. Начальное песнопение «Слава. Единородный» идет в тональности C-dur. Нумерация нотных листов проставлена чернилами на каждой странице в верхних наружных углах. В рукописи 39 листов: полностью записана обедня, три песнопения на текст «Хвалите Господа с небес», семь причастных стихов («Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения», «Во всю землю», «Знаменася на нас», «Радуйтесь праведнии», «Блажени яже избрал»).

По воле архивиста (или работника издательства П. И. Юргенсона) более тонкая тетрадь (которую мы описали как первую) была помещена в начале папки произведений Березовского, толстая тетрадь — следом за ней. Архивариусом была сделана новая пагинация рукописи: карандашом в верхних углах страниц с учетом всех листов манускрипта. Пагинация объединила две тетради в одно целое, причем тонкая тетрадь оказалась первой. По нашему мнению, первичной должна считаться вторая тетрадь, где «Слава» идет в C-dur.

Таким образом, текстологический анализ нот помог уточнить авторскую тональность литургии — до мажор, запись песнопения в ля мажоре должна считаться переложением в более низкий регистр.

Расскажем далее об истории появления на свет этой рукописи, ее судьбе в издательстве Юргенсона, обретении и публикации спустя сто лет.

Планы П. И. Юргенсона опубликовать духовную музыку Максима Березовского относятся к 1880-м годам. Издатель, видимо, заказал копии с рукописей сочинений Березовского (возможно из библиотеки Капеллы), поручил одному из работников свести присланные поголосники в партитуру и подготовить

музыку к печати¹. Перед началом издательского процесса, Юргенсон, скорее всего, направил партитуру сочинений Березовского двум рецензентам, к чьему мнению прислушивался.

Благодаря помощи специалистов из Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки А. В. Комарова и А. А. Наумова, нам удалось установить, что одним из рецензентов был Петр Ильич Чайковский, другим — возможно, Нильс Густав Кризандер, многолетний сотрудник издательства Юргенсона (подтвердить кандидатуру второго рецензента нам пока не удалось).

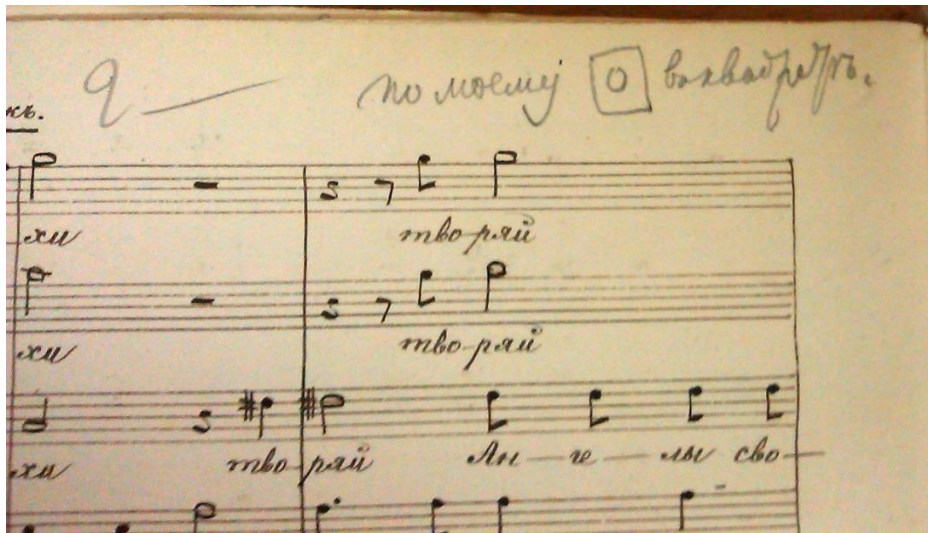
Резюме обоих рецензентов касательно духовной музыки Березовского было довольно резким, что отразилось в оценках, выставленных ими песнопениям: «0 в квадрате», единица или единица с минусом, двойка с плюсом, двойка с минусом. Негативное отношение рецензентов к проверяемой музыке сквозит в надписях, сделанных ими на полях рукописи: «*не понимаю ничего*», «*гадко*», «*до сих пор, дальше не мог*» и т. д. (см. илл. 28–29).

Суровая критика была связана отчасти с неприятием стилистики Березовского, музыкальной эстетики ушедшей эпохи, но главным образом раздражение профессионалов возникло из-за банальных описок, неверно сведенной вертикали аккордов и неточного полифонического изложения.

В связи с неблагоприятным отзывом, духовно-музыкальные пьесы Березовского в 1880-е годы не были напечатаны П. Юргенсоном², рукописные листы сдали в нотницу издательства. В дальнейшем, архив и библиотека издательства были переданы в РГАЛИ.

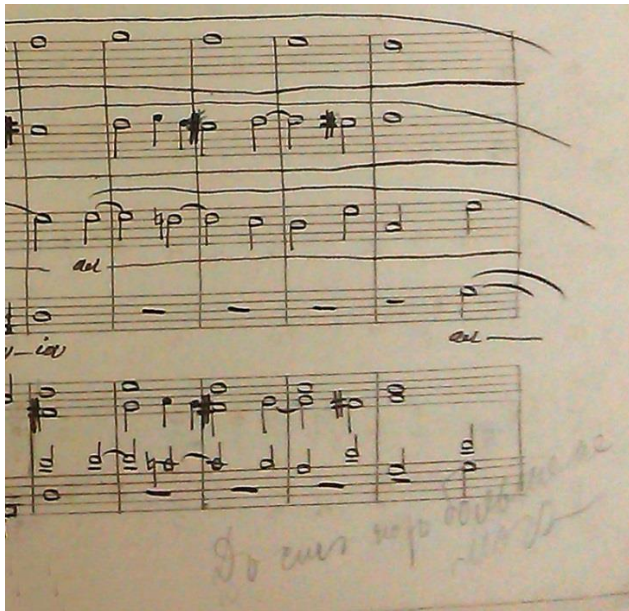
¹ Мы не можем исключить, что поголосники были сведены в партитуру не издательским работником, а кем-то при копировании сочинений.

² За исключением концерта «Не отвержи» и 4 причастнов «Твори́й ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения», «Во всю землю». См: Духовно-музыкальные сочинения разных авторов. Серия 3–4. Москва: Изд. П. Юргенсона, [1887]. Корректурa издания: Духовные произведения Березовского // ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 283. Ед. хр. 60. Подробнее об этом: Шуміліна О. А. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? [Причастные стихи Максима Березовского: оригинал или более поздняя подделка?] // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 25–37.



Илл. 28. Мнение рецензента о песнопении «Твори́ рай» Березовского.

РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55



Илл. 29. «Хвалите Господа с небес». РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55.

Запись рецензента «До сих пор, больше не мог»

Произведения Березовского были обнаружены в РГАЛИ украинским исследователем, руководителем Киевского камерного хора Мстиславом Юрченко в марте 1984 года, то есть практически через сто лет после истории с рецензированием. Хормейстер переписал весь нотный текст и издал музыку в

1989 Году (переиздание: Киев, 1995)¹. К сожалению, при подготовке нотонабора редактор не понял, что партитура из юргенсоновского издательства была в свое время неточно сведена из поголосников. Некорректность составления партитуры привела к неверно выстроенной вертикали, неточностям голосоведения по горизонтали.

В рукописях XVIII века многотактовые паузы писцами зачастую пропускались, певчие видимо ориентировались по памяти в нотном тексте. При сведении в партитуру без учета многотактовых пауз происходил гармонический сдвиг в хоровой фактуре. «Сломанная вертикаль» особенно стала заметна в фугированных формах, в которых написаны три причастна «Хвалите Господа с небес». Неточное вступление хоровых голосов повлекло за собой губительный для фуги сдвиг, музыкальная ткань насытилась диссонансами и интервально-аккордовыми параллелизмами.

При редактировании диссонансов Юрченко пришлось, следуя исполнительскому опыту и интуиции, изменить ряд нот в хоровых партиях для благозвучия аккордов, это дает нам основание считать его публикацию редакторским, а не академическим вариантом.

Так как песнопение «Хвалите Господа с небес» (идет под № 2 в изданиях Юрченко) оказалось в составе обедни Березовского в манускриптах, хранящихся в ЦГАМЛИ, мы сделали свою реконструкцию хоровой партитуры.

В начале рубрики отмечалось, что комплект поголосников для двойного хора облегчают работу музыканту при восстановлении нотного текста произведения. Напомним, что комплект поголосников из ЦГАМЛИ предназначался для восьмиголосного хора². До нашего времени он дошел не полностью: сохранилось шесть партий из восьми (1-е и 2-е сопрано, 1-й альт, 1-й

¹ В изданиях Юрченко литургия Березовского начинается песнопением «Слава. Единородный» в A-dur, заканчивается «Отче наш» в a-moll.

² Двухорный состав обедни использовался не везде — антифонная переключка хоров была использована лишь в «Приидите поклонимся» и Многолетия. В остальных песнопениях использовался обычный четырехголосный состав.

и 2-й тенор, 1-й бас), две недостающие партии (2-й альт и 2-й бас) были утеряны в середине XIX века. Причастен «Хвалите Господа» был написан для объединенного четырехголосного состава, где второй состав хора был идентичен первому. Поэтому утрата второго альта и второго баса была для реконструкции несущественной.

В процессе работы мы старались выстроить вертикаль аккордов, ориентируясь на каденционные обороты, где голоса после фугированного изложения приходили к гомофонно-гармоническому складу. Таким образом были обнаружены недостающие многотактовые паузы в партиях. Сведя певческие голоса в партитуру, мы получили удивительно стройную и соразмерную четырехголосную фугу с удержанным противосложением. Фугированное изложение избавилось от диссонансов и неправильного голосоведения. Произведение стало способным украсить творчество Березовского. Но фуга по музыке, конечно, стала иной, чем у Юрченко (нотный текст «Хвалите Господа с небес» Березовского приведен в Нотном приложении к диссертации, № 2)¹.

Недавно О. А. Шумиловой был обнаружен еще один источник текста причастного стиха «Хвалите Господа с небес»². Песнопение содержится в манускриптах-поголосниках из коллекции ВМОМК им. М. И. Глинки³. Манускрипты датируются 80-ми — 90-ми годами XVIII столетия, таким образом, этот источник является одним из ранних для нотных текстов Березовского (манускрипты из ЦГАМЛИ мы датируем 1780 — 1800-ми годами). В найденных

¹ Подробнее см.: *Лебедева-Емелина А. В., Комаров А. В., Мологин М. С.* Литургия Березовского: проблемы реконструкции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2017 (в производстве).

² *Шуміліна О. А.* Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? [Причастные стихи Максима Березовского: оригинал или более поздняя подделка?] // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 25–37.

³ ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 256 (альт), 878 (тенор), 996 (тенор), 879 (бас), 944 (бас). Эти рукописи когда-то составляли один комплект. Партии дисканта утеряны. В альтовом поголоснике (ед. хр. 256) и в партии второго тенора (ед. хр. 878) цикла причастных нет.

Шумилюной поголосниках сохранилась музыка девяти причастнов¹, они выделены в специальный раздел: «Причастны на всю седмицу». Как и в манускриптах из ЦГАМЛИ, авторство Березовского всюду отсутствует (илл. 30).



Илл. 30. ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 283. Ед. хр. 944. Л. 51. Партия баса причастна «Хвалите Господа с небес № 1». Иллюстрация взята из цит. статьи О. А. Шумилюной

Охарактеризуем открытие О. Шумилюной подробнее.

Четыре причастна — «Творяй ангелы», «В память вечную», «Чашу спасения прииму», «Во всю землю» — были опубликованы Юргенсоном с авторством Березовского в 1887 году². Об этих хорах много лет ведется научная дискуссия: Е. М. Левашев и А. В. Полехин считали, что сочинения имеют более позднее происхождение, выдвигали гипотезу, что их автором мог быть Михаил Андреевич

¹ «Поголосники с партиями сопрано найти не удалось, однако установлено, что часть их листов приобщена к сопрановым поголосникам другого сборника хоровых концертов (Ф. 283. Ед. хр. 937) и к другим голосовым книгам своего комплекта», — пишет исследовательница. См.: Шумилюна, О. А. Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка? С. 29. В оригинале — на украинском.

² Духовно-музыкальные сочинения разных авторов. Серия 3–4. Москва: Изд. П. Юргенсона, [1887].

Березовский (1868–1940) — бессарабский священник, сочинявший музыку в конце XIX века¹.

М. Г. Рыцарева, М. С. Юрченко и О. А. Шумилина считали опубликованные Юргенсоном причастны сочинениями Максима Березовского². Нахождение нотного текста эти произведений в рукописных сборниках последней трети XVIII века подтверждает авторство Максима Березовского, хотя, безусловно, в дальнейшем требуется тщательный текстологический анализ всех известных нотных текстов с выяснением: что в них авторское, а что — редакторское.

Вернемся вновь к проблематике реконструкции духовных сочинений Березовского.

Восстановление нотного текста Многолетия имело другие сложности. Музыка песнопения встретила нам в единственном источнике — упомянутом комплекте поголосников из ЦГАМЛИ. «Многая лета» было задумано композитором в виде антифонной переключки двух хоров, объединяющихся в конце. Это песнопение завершало собой весь цикл Обедни.

Комплект поголосников в многолетии оказался еще более неполным: отсутствовали четыре партии из двойного хора: музыка имела у 1-го сопрано, 1-го и 2-го теноров и 1-го баса. Партии 2-го альты и 2-го баса, как мы уже упоминали, были утеряны еще в XIX столетии, в партиях 2-го сопрано и 2-го баса Многолетие не было записано.

Соединив в партитуру сопрано, тенора и басы, мы получили трехголосный хор и решили, что Березовский использовал кантовую фактуру, характерную для домашнего музицирования XVIII века. Однако нормальному хоровому балансу

¹ Левашев Е. М., Полехин А. В. М. С. Березовский // История русской музыки: в 10 т. Т. 3: М.: Музыка, 1985. С. 143. В моем каталоге духовной музыки эпохи классицизма опубликованная музыка причастнов также отнесена к группе сочинений, где авторство Березовского не подтверждено: Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. С. 34, 35, 38, 43.

² Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. С. 124–134; Юрченко М. С. Неизвестные произведения Березовского // Советская музыка. 1986. № 2. С. 99–100.

мешал разрыв между сопрано и тенором на терцдециму (то есть на сексту через октаву). Из-за пустой середины хоровая фактура оказалась разбалансированной: сопрано одиноко звучало во второй октаве, бас с тенором в тесном расположении — в малой октаве. Для восстановления хорового баланса, мы решились реконструировать воображаемый альт (рис. 24–25):

Рис. 24 (нотный пример № 24). Березовский М. С. Многолетие, т. 1–6

1-й хор *f*

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

Мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

Detailed description: This musical score is for the first choir part. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/2 time and D major. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The lyrics are 'Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та,' on the top staff and 'Мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,' on the bottom staff. The melody is simple, with quarter and eighth notes, and some rests.

Рис. 25 (нотный пример № 25).

Березовский М. С. Многолетие с реконструкцией альта

1-й хор *f*

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

Мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

Detailed description: This musical score is a reconstruction of the first choir part. It consists of two staves, a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/2 time and D major. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The lyrics are 'Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я ле - та,' on the top staff and 'Мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,' on the bottom staff. The reconstruction adds a middle voice (alto) part, indicated by the '8:' symbol on the top staff, which provides a more balanced harmonic texture.

Задуманный композитором антифон хоров, безусловно, помогал работе: первый хор возглашал «Многая лета» в тональности D-dur, второй отвечал ему в A-dur. Начальную фразу первого хора можно было перенести в доминантовую тональность без изменений. Но мы столкнулись с очередной проблемой: у второго хора отсутствовала партия сопрано, ее реконструкция, как мы писали ранее, могла воссоздать мелодию условно. При точном перенесении начального шеститакта в доминантовую тональность неожиданно резко зазвучало сопоставление трезвучий A-dur и G-dur в т.т. 5–6 (обратное соединение S с D) (рис. 26):

Рис. 26 (нотный пример № 26). Березовский М. С. Многолетие, т. 7–13

2-й хор
f

МНО - га - я, МНО - га - я, МНО - га - я,
МНО - га - я ле - - та, МНО - га - я,

1-й хор

МНО - га - я ле - - та, МНО - га - я
МНО - га - я
МНО - га - я ле - та, МНО - га - я ле - та,

Укоротив у сопрано одну долю, мы дали альтам иные звуки в начале, это сгладило резкий переход от гармонии D к S (рис. 27).

Рис. 27 (нотный пример № 27). Березовский М. С. Многолетие, т. 7–13
реконструкция редактора

2-й хор
f

МНО - га - я, МНО - га - я, МНО - га - я,
МНО - га - я ле - - та, МНО - га - я,

1-й хор

МНО - га - я ле та, МНО - га - я
МНО - га - я
МНО - га - я ле - та, МНО - га - я ле - та,

Процесс реконструкции, подобный приведенному примеру, сродни композиторской работе, домысливанию музыки. Опыт подсказано, что придумать, как в оригинале у композитора, никому еще не удавалось. Тем не менее реконструированное Многолетие получилось интересным по звучанию, вполне «уложилось» в стилистику творчества Березовского.

Первое исполнение произведения состоялось в апреле 2017 года в рамках Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения — 2017» в Российской государственной библиотеке, приуроченной в памятной годовщине П. И. Юргенсона (реконструкция «Многолетия» Березовского дана в Нотном приложении, № 1)¹.

1. 12. О принципах реконструкции духовных песнопений эпохи классицизма

В завершении первой главы охарактеризуем этапы процесса работы исследователя над реконструкцией духовной музыки классицизма.

Особенность хоровых рукописей рубежа XVIII–XIX веков заключается в том, что в них мало проставлено исполнительских указаний. Знаки динамики часто написаны лишь в одной из партий. 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 могли быть написаны несколько пиано или несколько форте. Возможно, таким образом авторы обозначали динамические волны. В XIX веке эти повторы редакторы снимали, либо изменяли динамику (*рис. 28*):

¹ Многолетие Березовского в редакции автора диссертации и в переложении М. С. Мологина для мужского хора впервые прозвучало на конференции «П. И. Юргенсон — личность, время, события» 19 апреля 2017 г. в Российской государственной библиотеке. Исполнитель — лауреат международных и российских конкурсов Православный хор Инженерных войск Вооруженных сил РФ «За Веру и Отечество». Художественный руководитель — игумен Варнава (Столбикова). Дирижер — М. С. Мологин.

Рис. 28 (нотный пример № 28).

Дегтярев С. А. Слава, Единородный, т. 5–12 (из неполной литургии)

Allegretto

и Свя - то - му, Свя - то - му Ду - ху и ны - не и прис - но и ны - не и прис - но

3) Оттенки трактовались как краски: от *forte* к *piano* композиторы переходили прямолинейно и контрастно (порой в каждом такте, на каждой доле аккорда *p — f — p — f*).

4) Иногда знаки *f* трактовались как акценты (рис. 29):

Рис. 29 (нотный пример № 29).

Дегтярев С. А. Слава, Единородный, т. 1–4 (из неполной литургии)

Allegretto

ТЕНОР

БАСС

Сла - ва От - цу, От - цу и Сы - ну

Прямолинейный динамический контраст «громкого» и «тихого» звучания сродни прямолинейности драматургических образов классицистского театра — действующие лица драмы мыслились сугубо «положительными» или «отрицательными» (либо герой — либо злодей). Эта мысль, безусловно, нуждается в научной проработке, мы привели пример контрастности, характерный для эпохи.

Редакторы XIX века детализацию оттенков в музыке второй половины XVIII столетия убрали и часто выставляли собственные варианты динамики.

5) В певческих рукописях рубежа XVIII–XIX веков практически не встречаются оттенки меццо-пиано и меццо-форте (*mp*, *mf*).

6) Затактовые ноты никогда не объединялись по метру с финальным тактом и не требовали укорочения его длительности.

7) Темпы трактовались как модусы, как типы движения. Поэтому медленная музыка, изложенная крупными длительностями в размере 3/2, могла иметь темп *Largo*, подвижная, изложенная четвертями на 4/4 — темп *Allegro* (подобные темпы встречаются в «Отче наш» Березовского, «Слава, Единородный» Галуппи).

8) Редактирование украшений в хоровой музыке классицизма представляет отдельную проблему.

В 1880-е годы, приступая к редактуре и «пересмотру» духовной музыки Бортнянского, Чайковский расшифровал все форшлагги (перечеркнутые и неперечеркнутые) как задержания, имеющие такую же длительность, как и основные ноты, к которым написаны форшлагги.

Подобный подход к расшифровке украшений исходил, скорее всего, из традиций немецкой школы. По мнению Н. Фишмана «одним из характернейших признаков бетховенского стиля является отказ от применения задержаний»¹. Отход от мелизматичности был близок мировоззрению романтиков, именно так он трактовался и Чайковским. Расшифровав форшлагги у Бортнянского, редактор сделал доступнее хористам нотный текст. Вместе с тем, исчезла многоплановость трактовки украшений, был утвержден единственный вариант (см. рис. 30–31).

Подобным же образом расшифровывали неперечеркнутые форшлагги все редакторы начала XX века, впрочем, иногда задуманные украшения они просто снимали, оставляя в вокальной партии только «скелет» мелодии (так поступал порой В. Г. Петрушевский, редактируя Веделя).

¹ Фишман Н.Л. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982. С. 104.

Рис. 30 (нотный пример № 30).

Бортнянский Д. С. «Воскликните Господеви вся земля». Изд. Капеллы 1834 г.:

Musical score for Figure 30, showing a vocal line with lyrics "по - кло - нит - ся Те - бе". The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and includes a "Soli" marking above the first measure. The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4.

Рис. 31 (нотный пример № 31).

Бортнянский Д. С. «Воскликните Господеви вся земля». Ред. Чайковского 1881 г.

Musical score for Figure 31, showing a vocal line with lyrics "по - кло - нит - ся Те - бе". The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and includes a "Soli" marking above the first measure. The melody consists of a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F4. The notation includes various ornaments and phrasing slurs.

Большинство форшлагов в эпоху классицизма приходилось на сольные эпизоды. Исходя из певческих традиций итальянской школы, отметим, что пение форшлагов в сольных фразах не может быть единообразным: они могут петься короче или длиннее основных нот, все зависит от подчеркивания слов, а также от исполнительского мастерства.

В целом, для восстановления музыкальных циклов литургий и хоровых концертов того времени требовалось немало: обнаружить наиболее ранние источники нотного текста, свести хоровые партии в партитуру, сравнить и проанализировать встречающиеся варианты, подытожить и осмыслить сделанное.

Глава 2

Светская хоровая музыка в контексте церемониалов своего времени

В данной главе попытаемся воссоздать картину празднеств исследуемой эпохи: внимание будет обращено на роль хоровой музыки в придворных торжествах. В отличие от предыдущей главы, где речь шла о духовной музыке, в светской хоровой культуре второй половины XVIII — начала XIX века крайне низка сохранность нотных источников, по которым можно было бы составить впечатление о звучащей музыке. В большинстве случаев об исполненных хоровых композициях приходится судить не по нотам, а по стихотворным текстам, иногда — по упоминанию в ведомостях названия прозвучавшего хора или кантаты. Учитывая большую востребованность хоровой музыки в придворных развлечениях, выявлять характерные черты праздничной хоровой культуры мы будем с помощью метода реконструкции торжества или церемониала, в связи с этим основное внимание будет обращено на различные исторические описания. Скрупулезно прослеживая этапы праздничной культуры того времени, постараемся охарактеризовать общие и особенные, типические и индивидуальные черты этой культуры. Для наглядного представления о происшедших знаменательных событиях имеет смысл воспользоваться богатейшим иллюстративным материалом, поэтическими и прозаическими тексты, написанными современниками, а также привлечь историческую и мемуарную литературу.

Празднично-развлекательная культура в главе представлена в следующих празднествах екатерининского времени:

— Маскарад «Торжествующая Минерва», устроенный зимой 1763 года в Москве,

— Мирные торжества по поводу завершения войны с Оттоманской Портой в июле 1775 в Санкт-Петербурге,

— Мирные торжества по поводу завершения войны с Оттоманской Портой в июле 1775 в Москве,

— Церемониал закладки нового Кремлевского дворца по проекту В. И. Баженова в июне 1773 года в Москве,

— Церемониалы в провинции во время путешествия Екатерины II в 1787 году в Крым и Новороссию,

— Потемкинский бал в Таврическом дворце в апреле 1791 года в Петербурге.

Отражение политических идей и проектов эпохи в музыкальном искусстве демонстрируется на материале оперы «Начальное управление Олега», сочиненной императрицей и положенной на музыку К. Каноббио, В. А. Пашкевичем и Дж. Сарти, поставленной в 1790 году в Эрмитажном театре в Петербурге.

Характеристике музыки церемониалов и придворных развлечений во времена Павла I и Александра I, с выявлением типологического единства их с церемониальной культурой предшествующего времени, посвящен последний раздел главы.

Помимо предпринятой реконструкции празднеств второй половины XVIII — начала XIX столетия предлагается авторская классификация придворных церемоний, обозначается родовая связь светской хоровой музыки с календарем придворных праздников.

При характеристике торжества в центре нашего внимания всегда оказывается хоровая музыка. Если какие-либо музыкальные произведения удавалось найти и восстановить, предлагается их описание и анализ

сохранившейся музыки. Попытка реконструкции массовых зрелищ и придворных торжеств второй половины XVIII — начала XIX столетия с выявлением в них роли хорового начала делается в музыковедении впервые.

2. 1. Светская хоровая музыка как неизменный компонент празднеств в эпоху классицизма.

В церемониалах второй половины XVIII века — начала XIX века музыка с участием хористов играла первостепенную роль: никто другой как хор не мог быть лучшим комментатором событий, глашатаем идей, гласом народа, действующим лицом исторических событий.

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 и многолетия... Таким образом, практически весь арсенал светской музыки был активно задействован в сфере празднично-церемониального искусства. По справедливому обобщению О. Е. Левашевой,

В дворянских кругах господствовало представление о музыке как о своеобразном украшении аристократического или придворного быта, приятном развлечении в часы досуга¹.

Образцом для подражания служила повседневная и праздничная жизнь императорского Двора. Приведем довольно большую цитату из Камер-фурьерского журнала от 1 января 1774 года:

1-го числа, в среду, в день Нового года, при Дворе Ея Императорского Величества происходило следующее: <...> по утру в 11-ть часов, съехались к высочайшему двору пребывающие здесь <...> российские обоюга пола персоны и господа чужестранные министры <...> В 12-м часу пред полуднем Ея Императорское величество из внутренних

¹ Левашева О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 1. М. 1972. С. 102.

своих апартаментов <...> соизволила прибыть в столовую комнату, из которой слушала Божественную литургию, для слушания ж которой и Их Императорские Высочества прибыть в столовую изволили. Литургию совершал Ея Величества духовник, протоиерей Панфилов с собором. По окончании же литургии, с крепостей Санкт-Петербургской и Адмиралтейской производилась пушечная пальба, а пред дворцом от гвардии и других воинских команд музыкою и барабанным боем чинено поздравление.

Ея Императорское величество до обеденного кушанья соизволила в аудиенц-камере забавляться с кавалерами в шахматы <...>

Во время стола, при питии за высочайшее Ея Императорского Величества здравие, с Адмиралтейской крепости выпалено из 51-й пушки <...>.

В другой комнате (что парчевые обои), играла Итальянская инструментальная и вокальная музыка¹.

Заметим, что очевидец, фиксировавший происходившие во дворце события, нигде не упомянул хор певчих. Более чем вероятно, что хор в такие дни в расширенном составе, чтобы соответствовать праздничному настроению, пел на богослужении, услаждал слух придворных во время игры императрицы в шахматы/карты, славил монархиню на торжественном обеде. Напомним, что тосты за здоровье присутствующих должны были происходить под традиционное пение «Тебе Бога хвалим» и «Многая лета».

Почти всеми исследователями, изучавшими придворную жизнь России означенного периода по камер-фурьерским журналам, отмечалось, что сообщения о придворных певчих и музыкантах в хронике крайне немногословны, типа:

В продолжение стола играла музыка.

В вечеру Ея Императорское Величество соизволила <...> забавляться с кавалерами в карты, при чем играно было на гусях и на флейте.

В продолжение стола играно в валторны и кларнеты.

В продолжение стола играла на оркестре, в зале ж итальянская инструментальная и вокальная музыка с хором придворных певчих².

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. СПб., 1864. С. 3–6.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. С. 57, 146, 180, 336.

Видимо, составители хроники повседневной жизни Двора не считали музыкальные увеселения достойными подробных описаний, уделяя первостепенное внимание лицам, присутствующим на званых обедах и ужинах, подробно перечисляя всех персон. Певчих в камер-фурьерских журналах или вообще не упоминали, или упоминали вскользь, что свидетельствует о невысоком *социальном статусе музыканта* в ту эпоху. Редкие записи о хоровых выступлениях, тем не менее, позволяют говорить, что Капелла регулярно привлекалась для домашних концертов.

Большую подборку цитат из камер-фурьерских журналов второй половины XVIII века приводит Т. Н. Ливанова¹. Анализируя сведения за 1766 год, исследовательница пишет:

Так, в 1766 году 36 раз упомянута «итальянская инструментальная и вокальная музыка», звучавшая «в продолжение стола», в аудиенц-камере, на куртагах, за картами в торжественные дни. Наряду с этим 39 раз говорится о застольной духовой музыке (трубы, валторны и литавры), как об обыкновенной при дворе, с мая по конец августа. Реже упоминаются придворные певчие, то как концертный хор (25. 1 — у Г. Г. Орлова, 11. IX — исполнение концерта Галуппи, 22. VIII — исполнение концерта Березовского), то как солисты с сопровождением «скрипиц» (22 июня, 16 июля, 13 ноября). <...> Только в виде исключения сказано, что именно исполнялось в течение всего года: хоровые концерты Березовского и Галуппи и «марш четырех кадрилиев», который как-то раз (31 июля) «при столе на скрипиче» играл придворный музыкант, чье имя не названо².

Несколько раз сказано о том, что «малолетние певчие» пели под скрипки, а 16, 17, 18 октября 1768 года даже записано, что они пели «итальянские арии»³.

Торжественные обеды нередко завершались балами, где, разумеется, преобладала инструментальная музыка. Из камер-фурьерских журналов узнаем

¹ Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Т. II. М.: Гос. Музиздат, 1953. С. 406. Электронная версия: <http://sdamzavas.net/2-59053.html>

² Там же. С. 406.

³ Там же.

о распространенном в те годы обычае на балах «петь увеселительные песни» под аккомпанемент небольшого оркестра (возможно, в перерыве между танцами). Так, во время празднования нового года в 1766 году на балу у Г. Г. Орлова 3 января «кавалеры и фрейлины пели песни», во время рождественских праздников зимой 1766–1767 года «кавалеры, дамы и фрейлины пели увеселительные песни и при том играно на двух скрипичах»¹.

Из мемуарной и исторической литературы известно о повсеместном исполнении на балах и маскарадах полонезов с хором и хоровых обработок народных песен. Эта традиция, возникнув в начале 1790-х годов, устойчиво присутствовала в жизни великосветского общества на протяжении всей первой четверти XIX столетия.

В екатерининское время устройство балов, маскарадов, воксалов и других увеселений приобрело поистине имперский размах. Так, в Санкт-Петербурге по инициативе Благородного клуба круглый год (за исключением летнего сезона) еженедельно по субботам давались балы. В Москве для балов и маскарадов существовала специально пристроенная к Петровскому театру и не уступавшая ему по размерам Ротонда.

В летний период, когда временно прекращались балы и маскарады во дворцах, в парках обеих столиц и крупных губернских городах открывались воксалы. Об участии музыки в вечерах подобного типа дают представление некоторые газетные объявления. Например, организатор воксала в галерее на Каменном острове итальянец Гротти извещал публику, что:

надеется удовлетворить ее всевозможными увеселениями. По полудни начнется музыкальный хор и продолжится во все время прогулки².

Или сообщение о маскараде:

¹ Камер-фурьерский журнал 1766 года. 3 января. Цит по: *Ливанова Т. Н.* Указ. соч. С. 406. Электронная версия: <http://sdanzavas.net/2-59053.html>

² Санкт-Петербургские ведомости. 1778. № 40. 18 мая. Прибавление.

Зала будет украшена новыми декорациями, другие же комнаты будут приготовлены к карточной игре. Кроме обычной бальной будет и роговая музыка, и хоры вокальные¹.

Летом к балам, маскарадам, куртагам², торжественным обедам добавлялись сезонные развлечения — прогулки в колясках и катание на шлюпках. Встречи и проводы часто происходили с музыкой, нередко — с хоровой. Именно в те годы россияне начинают воспринимать игру и пение на открытом воздухе как «музыкальную перспективу»³. Приведем несколько примеров, взятых из дворцовой хроники.

10 июня 1774 года состоялась поездка Екатерины II на Крестовский остров в гости к К. Г. Разумовскому на лодках, о чем подробно сказано в журнале:

В 6 часов Ея Императорское Величество, с небольшой свитой, в шлюпках, соизволила предпринять путешествие на Петровский остров <...> побыв несколько [во дворце на острове], оттуда шествовала на Крестовский остров, к Его Сиятельству графу Кириллу Григорьевичу Разумовскому; по прибытии туда проходила в его покои, и встречена была роговою музыкою; <...> соизволила на дрогах прогуливаться по увеселительным местам, по возвращении в покои был вечерний стол холодного кушанья, после чего <...> соизволила в шлюпках возвратиться в Летний Дворец. <...> Во время Высочайшего присутствия на Крестовском острове, как во время стола, так и в продолжение гулянья, даже до отсутствия продолжалась роговая музыка и играно на кларнетах и валторнах⁴.

Как видно из цитаты, К. Г. Разумовский встречал императрицу роговой музыкой, певчие графа в описании не упоминались. Двумя годами ранее К. Г. Разумовский встречал императрицу в том же дворце на Крестовском острове зимой музыкой «на кларнетах и валторнах, с пением русских песен тремя

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1793. № 86. 28 октября.

² Куртаг — приемный день в царском дворце.

³ Ливанова Т. Н. Указ. соч. С. 407. Электронная версия: <http://sdamzavas.net/2-59053.html>

⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. С. 290.

мальчиками»¹. Упомянутые три крепостных мальчика входили в хоровую капеллу вельможи, которая славилась в Петербурге наряду с роговой и инструментальной капеллой. Думается, что и 10 июня 1774 года императрицу встречали не только кларнетисты с валторнистами, но и певчие графа.

Спустя неделю после поездки на лодках, Екатерина II отправилась на прогулку в коляске в загородный дворец Л. А. Нарышкина в Петергофе. О встрече читаем в «Камер-фурьерском журнале» от 16 июня 1774 года:

При входе в сад первая музыка играла на трубах, вторая у Китайского домика рожечная егерская, от онаго домика следовали к беседке стеклянной, тут играла третья музыка на трубах и били в литавры; от беседки к земляному домику, у которого четвертая музыка играла на кларнетах, от онаго земляного домика возвратились, и прибыв обратно в Китайский домик, соизволили иметь отдохновение и кушать чай, по сем шествовали к охотничьему домику, у коего пятая музыка играла на валторнах, откуда и возвратились в покои².

Упоминаются пять инструментальных ансамблей, размещенных хозяином вокруг усадебного дома. Судя по всему, это были музыканты рогового оркестра, поделенные Нарышкиным на несколько небольших составов для «музыкальной перспективы». Возможно, что в тот июньский день помимо роговых музыкантов (рожечная егерская музыка) высоких гостей встречали и оркестранты (трубачи, кларнетисты, валторнисты и литавристы), и нарышкинские певчие.

Процитируем дворцовую хронику от 17 июля 1770 года, описывающую празднество на даче Л. А. Нарышкина Левендаль, в ней помимо музыкантов рогового оркестра упоминаются и певчие, лучше проступают масштабы придворных развлечений в ту эпоху:

Помимо традиционной застольной музыки, в трех беседках играна была музыка на кларнетах, валторнах, трубах и литаврах. [На горе, где воздвигнут был храм Дианы,

¹ *Петров П. Н.* История Санкт-Петербурга с основания города. СПб., 1884. С. 786. Петров цитирует «Камер-фурьерский церемониальный журнал» 1772 года, от 28 января. Зимнее путешествие состоялось на санях по льду Невы.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. С. 307–310.

при приближении Екатерины] начала играть егерской команды музыка... 45-ю человеками, которые, стоя на вершине горы и сидя по горе по разным местам, прикрыты были сделанными из зеленых ветвей декорациями. По проигрании одной штуки декорации были опущены, и те музыканты, представились видны, от чего казался презрядный вид. С оной же горы в лес пусканы были зайцы и за ними и собаки; при той же горе под прикрытием, стояло 8-м человек певчих и пели Русские песни... Перед домом, на перспективе, играно в роги и несколько деревенских мужиков, ходя кучами, представлялись пьяными и пели увеселительные песни, а некоторые и плясали ¹.

Нарышкинский роговой оркестр во второй половине XVIII века славился не только в Петербурге, но и в Европе: в гости к Нарышкину привозили знатных персон, иностранных дипломатов. Имя вельможи будет неоднократно встречаться на страницах данной главы, так как Лев Александрович входил в узкий круг приближенных лиц Екатерине II.

2. 2. Календарь придворных торжеств

Календарь придворных торжеств подчинялся определенному графику: он включал в себя дни тезоименитств, коронаций, рождений, восшествий на престол, кавалерские праздники (дни орденов Александра Невского, Андрея Первозванного и др.), а также церковные двенадесятые праздники². Главные «высокоторжественные дни» были связаны с памятными датами жизни императрицы (см. табл. 8):

Таблица 8. Календарь высокоторжественных дат

| | |
|-----------|---|
| 21 апреля | День рождения Екатерины II |
| 28 июня | День восшествия на престол Екатерины II |

¹ См.: Ливанова Т. Н. Указ. изд. С. 407. Электронная версия: <http://sdamzavas.net/2-59053.html>

² Березовчук Л. Н. Придворный музыкальный быт // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб., 2000. С. 407–413.

| | |
|-------------|--|
| 29 июня | День тезоименитства великого князя Павла Петровича |
| 20 сентября | День рождения наследника престола Павла Петровича |
| 22 сентября | День коронации Екатерины II |
| 24 ноября | День тезоименитства Екатерины II |

В таблице не упомянуты дни рождений и тезоименитств семейства наследника престола (великой княгини Марии Федоровны и внуков Екатерины II), эти праздники также высоко чтились при Дворе, но главные события церемониально-театральной жизни екатерининского времени готовились именно к высоким торжествам. Итак, основными вехами для устроителей зрелищ в ту эпоху являлись несколько дат: весной — 21 апреля, летом — 28 июня и осенью — 22 сентября или 24 ноября. При Павле I календарь несколько расширился из-за дней рождений, тезоименитств членов многочисленного семейства, а также церемониальных орденских праздников (в том числе, Мальтийского Ордена), к которым тяготел император¹; при Александре I количество общегосударственных праздников немного уменьшилось, хотя к ним добавились дни важнейших викториальных побед. Именно к подобным датам придворные композиторы и капельмейстеры стремились приурочить театральные премьеры — соответствующие оперы, аллегорические прологи, сценические кантаты, балеты, церемониймейстеры придумывали сценарии празднеств для знати и для народа. Приведем примеры торжеств екатерининского царствования.

21 апреля 1763 года (в день рождения императрицы) в Петербурге была исполнена серенада «Совет муз» на либретто Дж. Локателли (с музыкой В. Манфредини или Ф. Цопписа), в тот же день 1768 года были представлены опера «Ифигения в Тавриде» Б. Галуппи на либретто М. Кольтеллини и четыре балета Г. Анджолини. 21 апреля 1782 года в Петровском театре в Москве

¹ В «Придворном календаре 1798 года» (СПб., 1897) было указано 22 праздника — «высокоторжественные дни», связанные с памятливыми датами императора с императрицей, дни рождений и свадеб великих князей и княжон, а также кавалерские праздники.

разыграли театрализованную кантату «Сей славный день». В Казани этот день в 1771 году праздновался «Прологом», в котором при открытии занавеса

начали певчие его преосвященства здешнего архиепископа, стоявшие по обеим сторонам оркестра, петь российский кант, сему торжественному дню соответствующий, соглашаясь с инструментальной музыкой¹.

Финдейзен, приведя цитату из «Московских ведомостей», подчеркнул, что, хотя на празднестве в Казани упоминался кант, но по сути тогда прозвучала кантата с оркестровым сопровождением.

В Воронеже к высокаторжественному дню в 1785 году было приурочено открытие народного училища, и на торжествах пропели специально сочиненную кантату (ни музыки, ни слов ее не сохранилось).

С днем восшествия на престол (28 июня) был связан свой ряд премьер: в 1764 году в Петербурге исполнили ораторию Грауна «Te Deum», в 1765 году в Царском Селе — кантаты «Le Rivali» («Соперницы») и «Минерва и Аполлон» В. Манфредини на либретто Л. Лаццарони.

День коронации (22 сентября) также считался общегосударственным праздником. Из характерных примеров отметим его празднование в 1763 году в Батурине, резиденции гетмана К. Г. Разумовского, «ординарной музыкой с пением хоров италийских»², торжественный обед в Смоленске в 1767 году, где у епископа Парфения «происходила вокальная музыка»³.

Календарю «высокаторжественных дней» подчинялись и домашние празднества русской аристократии: к 28 июня в 1779 году Шереметев в Кускове приурочил премьеру комической оперы Р. Дебросса «Les soeurs rivales» («Сестры-

¹ Московские ведомости. 1771. № 37. См. также: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 51.

² Санкт-Петербургские ведомости. 1763. № 82. См. также: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 51. Под словами «с пением хоров италийских» вполне могли скрываться духовные концерты панегирического характера, в том числе — концерты капельмейстера К. Г. Разумовского А. А. Рачинского, который сочинял их «в италийской манере».

³ Санкт-Петербургские ведомости. 1767. № 84. См. также: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 51.

соперницы»), в тот же день в 1786 году был показан «Февей» на либретто императрицы с музыкой В. А. Пашкевича¹.

Подобный список можно было бы продолжить, но тенденция готовить театральные премьеры и сочинять хоры с кантатами к памятным датам жизни государей ясна. О празднествах во времена Павла I и Александра I речь пойдет в конце главы. Таблица церемониальной музыки XVIII века с перечислением звучавших в ту пору кантат, серенад, прологов, хоров, а также таблица представленных в «высокоторжественные» дни опер и балетов была составлена в свое время Н. А. Огарковой и опубликована в качестве приложения к докторской диссертации².

2. 3. Классификация празднеств и церемониалов; роль хоровой музыки в оформлении торжеств

Многие исследователи, изучая празднично-церемониальную культуру, стремились создать ее типологию. Критерии могли быть различными: масштаб проведения, значимость события, повод, к которому было приурочено торжество и т.д. Предложим одну из возможных классификаций празднеств по значимости происходивших событий, в сносках перечислим звучавшую хоровую музыку, сведения о которой удалось собрать по разрозненным источникам:

— церемонии общегосударственной важности (коронации, кончины монархов, рождение наследников престола, свадьбы великих князей,

¹ См.: *Огаркова Н. А.* Церемониальная музыка XVIII века (кантаты, серенады, прологи, хоры). Таблица I. Оперы и балеты в «высокоторжественные» дни. Таблица II // *Огаркова Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004. С. 389–397, 405–412. *Лебедева-Емелина А. В.* Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры в России второй половины XVIII — начала XIX веков // *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровая культура России екатерининской эпохи. М.: Композитор. 2009. С. 168–231.

² *Огаркова Н. А.* Цит. соч. С. 389–397, 405–412.

празднование побед русского оружия, возвращение монархов-победителей и т.д.)¹,

— церемонии, связанные с торжественными событиями императорской семьи; эта группа близко смыкается с первой, но имеет более личностный характер (дни рождений / тезоименитств государя (ыни), дни вступления на престол, рождение внуков императрицы / императора, дни рождений членов императорской семьи)²,

— церемонии губернского масштаба по случаю приезда монарха (например, торжества во время плановых объездов губерний, празднества во время многомесячного путешествия Екатерины II на юг России в 1787 году)³,

— церемонии городского масштаба⁴,

¹ Например, «Рождение Юпитера» («La nascita di Giove»), кантата В. Манфредини в честь дня рождения великого князя Павла Петровича.

«Спор между Афиной Палладой и Аполлоном» («Il contrasto riconcigliato fra Pallade et Apollo»), кантата на рождение великого князя Александра Павловича, текст Дж. Б. Локателли (декабрь 1777).

Торжества на возвращение из Франции императора Александра I в 1814 году. Среди хоровой музыки исполнялись кантаты Д. С. Бортнянского, Ф. Антолини на стихи Г. Р. Державина

Торжества на возвращение в Россию русского воинства в 1815 году. Среди хоровых сочинений прозвучала «Песнь русским воинам на возвращение в Отечество» С. И. Давыдова — С. Н. Глинки.

² Празднество на приезд из чужих краев великой княжны Марии Павловны в Павловске в 1808 году. Исполнялась «пастушья мелодрама с речитативами и хорами» «Обитель Добрады» Д. С. Бортнянского на слова Г. Р. Державина;

Празднество на сговор шведского короля с великой княжной Александрой Павловной в 1796 году. Звучала кантата «Победа красоты» Д. С. Бортнянского на слова Г. Р. Державина;

Празднество по случаю бракосочетания великого князя Александра Павловича и принцессы Луизы Марии Августы Баденской (при крещении Елизаветы Алексеевны) в 1793 году. Исполнялась кантата В. А. Пашкевича на текст Г. Р. Державина «Амур и Психея».

³ Например, празднества в Харькове в 1789 году в связи с прибытием Екатерины II. Исполнялась кантата М. П. Концевича «Гремящу арфу взяв в десницу».

Празднества в Тамбове по инициативе губернатора Г. Р. Державина с исполнением оперы «Ямщики на подставе» с музыкой Е. И. Фомина на либретто Н. А. Львова в 1786 году (к предполагаемому приезду Екатерины II). В опере множество хоровых сцен.

⁴ Например, церемония закладки в Москве нового Кремлевского дворца в 1773 году. Исполнялась кантата «О, парнасски нимфы ныне» на стихи А. П. Сумарокова.

Торжества по поводу открытия памятника Петру I в Петербурге в августе 1782 года («Медного всадника»). Звучал хор П. А. Скокова.

— церемонии учреждений (в Академии художеств, Сухопутном кадетском шляхетном корпусе, Смольном институте благородных девиц, Московском и Казанском университетах, духовных академиях, семинариях, гимназиях, народных училищах и т.д.)¹,

— церемонии в дворянских семьях (самыми памятными были празднества в усадьбах Н. П. Шереметева, Л. А. Нарышкина и А. С. Строганова, в усадьбе Ольгово у С. С. Апраксина, в усадьбе Отрада у В. Г. Орлова)².

Классификацию можно построить иначе: по типам музыки на торжествах. Обратимся к исследованию Н. А. Огарковой «Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века» и назовем выделенные исследовательницей виды музыкального искусства³. После

Празднества в Воронеже 21 апреля 1785 года в связи с открытием народного училища. Исполнялся «питомцами» хор «Тебе Бога хвалим».

¹ Например, празднества в Академии художеств 13 августа 1779 года «при раздаче медалей». Исполнялась кантата П. А. Скокова.

Торжественная встреча в Академии художеств Александра I 14 сентября 1806 года. Исполнялась кантата Д. С. Бортнянского на текст А. Х. Востокова «Озари святая радость наше в день сей торжество».

Торжественные собрания в Московском университете с исполнением хоров Д. Н. Кашина («Какие жертвоприношенья царю Россия воскурит» в 1806 году, «Где жертвы, где воскликновенья» в 1808 году).

Празднества в Казанском университете с исполнением кантат А. В. Новикова.

² Например, праздники Л. А. Нарышкина на Мойке в связи с посещением дома Екатериной II в 1795–1796 годах. Исполнялись хоровые полонезы О. А. Козловского «Громку Россы песнь воспойте» на текст Д. И. Хвостова, «Все цветет в твоём народе» на текст П. М. Карabanова.

Празднование нового 1791 года в доме директора Академии художеств А. С. Строганова. Исполнялась кантата «Любителю художеств» Д. С. Бортнянского на слова Г. Р. Державина.

Семейные праздники в 1785 и 1794 годах в имении Отрада В. Г. Орлова с исполнением кантат Л. С. Гурилева («Песнь любезному отцу любезными детьми петая в Отраде», «Прославим день сей вожделенный»). Подробнее см.: *Лебедева-Емелина А. В.* Оратории и кантаты. С. 168–231.

³ *Огаркова Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004. По материалам диссертации опубликована монография. См.: *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 350 с.

перечня дадим характеристику всем типам, стараясь концентрировать внимание на образцах хоровых жанров:

- музыка церемониальная, официальная,
- музыка викториальная,
- музыка, оформлявшая шествия и встречи монарха,
- музыка сигнальная,
- музыка столовая,
- музыка театральная.

Музыка церемониальная звучала на встречах и проходах монарха, на приемах иностранных министров, на открытии и закрытии государственных и викториальных празднеств, на окончании учебного года в государственных учебных заведениях в присутствии первых лиц государства. Жанровый спектр музыки был следующим: приветственные кантаты, гимны, оды, панегирические канты, духовные концерты¹, хвалебные песни и многолетия, из инструментальной — приветственные фанфары, композиции для духового и рогового оркестров.

Музыка викториальная предназначалась для торжеств по поводу побед русского оружия. Заведена была, как и многое в XVIII веке, Петром I, при нем главным жанром был виватный кант. В екатерининское время победы отмечались торжественными кантатами и ораториями. Яркие образцы подобных

¹ Многие духовные концерты и кантаты использовались как церемониальная музыка. Например, концерт «Господи, силою Твоею возвеселится царь» Д. С. Бортнянского, превращенный в кантату для хора с оркестром для коронации императора Павла I (1797), позднее — для празднеств, посвященных победе над Наполеоном (1814). Текст был написан Д. И. Хвостовым.

Или славильный концерт Бортнянского «Слава в вышних Богу» обработанный для хора с оркестром неким Дрыгиным для торжеств в 1828 году. Оркестровые партии хранятся в РГБ.

Еще один пример — духовный концерт «Срадитесь нам» С. А. Дегтярева на день Архистратига Михаила был переделан в кантату для неизвестного нам торжества у Шереметевых. Сведения о кантате см.: РГИА. Ф. 1119. Оп. 1. Ед. хр. 58, 61.

К этой же группе сочинений относится хвалебная песнь «Тебе Бога хвалим» Бортнянского, получившая оркестровую редакцию для неизвестного нам торжества. Инструментальные партии хранятся в РИИИ.

произведений встречаются в творчестве Джузеппе Сарти. Его сочинения в кантатно-ораториальном жанре, написанные по заказу русского Двора, составили особую страницу отечественной церемониальной культуры: они наилучшим образом подходили для воспевания викторий, отображали в звуках мощь и силу Российской империи, запечатлевали музыкальные пристрастия и вкусы общества той эпохи. Они были рассчитаны на огромные составы исполнителей: включали в себя двойные хоры, большие инструментальные оркестры, роговую музыку (до 300 человек) и, конечно, ныне лучшим образом представляют стиль ампир в русской хоровой музыке. Кантатно-ораториальные сочинения Сарти не изданы, но в последнее время к ним возник интерес исполнителей и исследователей¹.

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 приветственных кантов.

Музыка сигнальная. Служила для привлечения внимания толп народа во время встреч и проводов монарха. Знаком для вступления музыкантов порой служил запуск сигнальной ракеты в небо.

Музыка столовая существовала в нескольких видах — торжественно-парадная с звучанием фанфар медных инструментов и застольных хоровых песен и музыка для услаждения досуга. Обратимся к страницам Камер-фурьерского журнала 1774 года, свидетельствующего, что все типы музыкального сопровождения застолий были приняты во второй половине XVIII века: 28 июня, в праздничный день восшествия Екатерины II на престол, в продолжение стола

¹ Среди исполнений ораторий Сарти отметим: Giuseppe Sarti: Oratorio Russe & Concerto «Gospodi Pomiluj». Prague Philharmonic Choir. CSR Symphony Orchestra, Bratislava. Vaclav Smetacek. Запись 1992 года.

Рукопись партитуры оратории Дж. Сарти «Слава в вышних Богу» с посвящением имп. Екатерине II (1792) выложена на сайте РИИИ: <http://www.bibl.artcenter.ru>

«играно в валторны и кларнеты», а на следующий день (это было тезоименитство Павла Петровича), «в продолжение стола играла на оркестре, в зале ж, итальянская инструментальная и вокальная музыка с хором придворных певчих»¹.

Репертуар музыки парадного обеда складывался из панегирических кантов, торжественных кантат, инструментальных сонат и концертов. При реконструкции картины в большинстве случаев приходится ограничиваться скухими упоминаниями о застольной музыке в журналах и нашими догадками-предположениями, что именно могли петь в той обстановке.

Тем более интересной выглядит наша находка застольной хоровой песни на слова Г. Р. Державина («Кто похулит жизнь мою»). Ее музыку мог сочинить придворный гуслист В. Ф. Трутовский. Данное стихотворение в собрании сочинений Державина отсутствует. С помощью Е. М. Левашева нами была проведена реконструкция текста Застольной песни Державина². Сообщим ниже необходимые сведения об этом произведении.

В середине 1980-х годов в Публичной библиотеке им М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ныне РНБ) нам попались рукописные ноты, на титульном листе которых значилось:

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. С. 330, 336.

² Подробно о реконструкции застольной песни и нового стихотворения Державина см.: *Лебедева-Емелина А. В.* Гавриил Державин «Кто похулит жизнь мою». Публикация неизвестного стихотворения Г. Р. Державина. М.: изд. Литературного музея им. А. С. Пушкина. 2011. *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 консерватория. 2013. С. 307–317. *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-во «Удмуртский университет» — «Universidad de Granada». Ижевск-Гранада, 2016. С. 74–79.

На ежегодном праздновании «Новой пушкинской премии» в литературном Государственном музее А. С. Пушкина на Пречистенке в Москве 26 мая 2011 года Застольную песню исполнил Вокальный ансамбль «Dedooks» (Санкт-Петербург).

*«Застольная хоровая песнь
г[оспод] офицеров лейб-гвардии Преображенского полка.
Слова сержанта Державина»¹.*

Судя по надписи, застольная песня была сочинена в четырехлетний период, когда Державин был сержантом, то есть с января 1768 по январь 1772 года. Этот период числится в творчестве поэта ранним, многие стихотворения, написанные им до 1776 года, до сих пор считаются утерянными.

Нотный текст был написан от руки на двойном листе. Название произведения в нотах отсутствовало, были лишь обозначены разделы: «1-ая часть» и «2-ая часть». При знакомстве с музыкой обнаружилось, что она представляет собой соединение двух самостоятельных застольных песен, которые следуют друг за другом по типу сольного запева и хорового припева. Первая страница (она же — «1-ая часть») содержит песню «Кружка» («Краса пирующих друзей»), написанную придворным гуслистом В. Ф. Трутовским на популярное державинское стихотворение. (Ее мелодия была опубликована С. Л. Гинзбургом².) В ней большой сольный запев и короткие реплики хора. Текст и музыка второй застольной («2-ая часть») со словами «Кто похулит жизнь мою» были неизвестны.

В рукописных нотах имелось два куплета, как позже выяснилось — последний и предпоследний («Кто похулит жизнь мою» и «Пусть богачка мне свое»), нам необходимо было найти весь текст песни. Исследовав множество печатных и рукописных песенников того времени, «Записки» Державина, мы обнаружили искомые строки в сборнике И. И. Дмитриева «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен», изданном в Москве в

¹ РНБ. Ф. 550. ОСРК. Раздел F—XII, ед. хр. 153.

² История русской музыки в нотных образцах. Сост. и ред. С. Л. Гинзбурга. 2-е изд. Т. 1. М.: Музыка, 1968. С. 58–59.

вольной типографии Пономарева в 1796 году¹. В разделе застольных песен после «Кружки» под № 2 следовало наше стихотворение². Кстати, в этом песеннике найденное стихотворение и стихотворение «Кружка» были опубликованы анонимно³. Авторство отсутствовало и во всех остальных застольных, в том числе в № 3 «Братья, рюмки наливайте», сочиненной Н. М. Карамзиным. Да и имя составителя сборника, И. И. Дмитриева, в издании не было обозначено⁴!

В обнаруженной песне оказалось пять куплетов (стихотворный и нотный текст песни приведен в Нотном приложении, № 3), сюжет традиционно воспевал пьянство и негласно провозглашал тезис: «in vino veritas».

Музыка найденного сочинения представляет собой немудрёную последовательность аккордов для четырехголосного мужского хора в немецком стиле Liedertafel (см. рис. 32).

¹ Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен. Ч. 1–3. [Сост. И. И. Дмитриев]. М., 1796. С. 138–140. Песенник Дмитриева ныне является библиографической редкостью. Мы пользовались экземпляром из фондов редкой книги ГПИБ.

² В ранний период творчества Державин много сочинял для друзей-офицеров. Напомним, в Преображенский полк Гавриил Романович Державин (1743–1816) вступил солдатом в 1760 году, сержантом стал в 1768-м, а офицерское звание прапорщика получил в январе 1772 года. Державинские опусы до 1776 года практически не сохранились, о чем сокрушался Я. Грот, издатель сочинений поэта.

В 1770 году случилось событие, повлиявшее на все творческое наследие Державина, поэту было тогда 27 лет. Возвращаясь из Москвы в Петербург, он застрял на две недели на заставе у Ижоры. Заставу воздвигли на петербургской дороге в связи с чумным карантинном. У Державина был сундук с бумагами. И он, чтобы избавиться от необходимости многодневного окуривания вещей, сжег при караульных все, что было в данном сундуке: «преобратя бумаги в пепел, принес в жертву Плутону все, что он во всю молодость свою чрез 20 почти лет намарал...». И был тотчас пропущен солдатами в Петербург... (*Державин Г. Р. Записки // Сочинения Державина с объяснениями и примечаниями Я. Грота. Т. VI. СПб.: Имп. Академия наук, 1871. С. 456–457*).

Таким образом, неизвестно, сколько стихотворений было создано Державиным до 1770 года, а именно с этого года начинается Собрание сочинений поэта. И предположение о возможности нового раннего стихотворения в творчестве поэта становится вполне достоверным.

³ Анонимность в ту эпоху была не редкостью. В 1776 году поступила в продажу первая книжка Г. Р. Державина «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (1774). Ее титул не содержит сведений ни об имени автора, ни о месте и годе публикации.

⁴ Издание сборника без фамилии И. И. Дмитриева не помешало современникам знать имя составителя, да и сам Дмитриев не стал скромничать в автобиографических «Записках». См.: *Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. СПб., 1866*.

Пелись ли в державинское время полностью все куплеты двух частей застольной, то есть, 8 куплетов «Кружки» и 5 куплетов найденного стиха или был иной обычай? Думается, что поющие могли выбирать ту или иную тематику куплетов и их количество в зависимости от характера и продолжительности застолья.

Рис. 32 (нотный пример № 32). Застольная песня на стихи Г. Р. Державина

Кто по - ху - лит жизнь мо - ю, кто ей по - сме - ет - ся,
Ведь от э - то - го мо - я рюм - ка не проль - ет - ся!

Иногда для застолий приспособлялись хоры из опер. Так, по-видимому, произошло с тремя песнями Лесника из оперы «Розана и Любим» (текст Н. П. Николева, музыка И. Керцелли): «Как с тобою я бываю, о бесценное вино», «Нет, кто выдумал хмельное», «Брату нашему вино вместо душеньки дано» (эти песни встречаются во многих песенниках того времени в разделе застольных).

Музыка театральная. Театральные постановки являлись не только важной частью торжественного церемониала, но часто — главной кульминацией вечера. Отличительной особенностью русского музыкального театра второй половины XVIII — начала XIX столетия была большая склонность к хоровым сценам. В начале 1990-х годов автором данного исследования велась работа по подсчету хоровых сцен в русском музыкальном театре того периода (составленный каталог стал приложением кандидатской диссертации автора; он включал в себя оперы-

серия, комические оперы, аллегорические прологи, драматические кантаты, балеты, драмы и мелодрамы, некоторые комедии и трагедии)¹.

Какие функции выполнял хор в театре? Он мог комментировать события, как было принято в греческой трагедии, мог как «голос автора» 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 различных действующих лиц — кузнецов, слесарей, псарей, садовников, певчих, судей, заключенных, чиновников, полицейских и т.д. Причем каждое сословие характеризовалось привычной для себя обстановкой (крестьяне пели во время работы, чиновники хором восхваляли правителя).

Хоры могли следовать друг за другом без перерыва (как хоровая сюита), могли перемежаться сольными или ансамблевыми номерами. Только одна пятая часть комических русских опер не предполагала участие хора, а для жанра *seria* в России хор стал необходимым участником². Участие хора стало характерной чертой драматического театра рубежа XVIII–XIX веков, дав русской культуре интересные образцы трагедий с хорами³. Даже далекий от хорового искусства

¹ См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Хоровые сцены в русском музыкальном театре второй половины XVIII века // *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1993. Т. III. Каталог. — 86 с.

² Большие массовые хоровые сцены всегда присутствовали в операх-серия (например, в «Ифигении в Тавриде» Галуппи, сочиненной для Петербурга, 10 хоров). Всегда внушительным было число хоров в операх на либретто императрицы (9 хоров в «Горебогатыре Косометовиче», 8 хоров в «Начальном управлении Олега», 7 — в «Февее», 10 — в «Храбром и смелом витязе Ахридеиче»). Хоровые сцены определяли композицию опер, где изображались народные обряды (в «Санкт-Петербургском гостином дворе» В. А. Пашкевича — М. А. Матинского 8 хоров, в «Старинных святках» Ф. К. Блимь — А. И. Малиновского 19 хоров). Традиция хорового финала, характерная для комических опер, позднее стала определять финалы водевилей.

³ «Владисан» Я. Б. Княжнина — О. А. Козловского (3 хора, 1789), «Ленса, или Дикие в Америке» П. А. Плавильщикова — К. Поцци (3 хора, 1799), «Гитово милосердие» Я. Б. Княжнина (композитор не известен, 1785, задумано 4 хора), «Ярополк и Олег» В. А. Озерова — Е. И. Фомина (1 хор, 1798).

жанр балета использовал певчих, чтобы лучше донести до зрителей идеи спектакля¹.

К предложенной выше классификации музыки дворцовых церемоний добавим еще несколько типов:

— *Музыка бальная*. Именно во времена Екатерины II распространение получил не только «аллегорический балет с хорами», но и хоровой полонез, открывавший собой церемониальную часть бала (об этом жанре скажем позднее).

— *Музыка для прогулок. Музыка на воде*. Это барочный жанр, связанный в истории музыки с именем Генделя (сюиты «Музыка на воде» и «Музыка для фейерверка»), был востребован и в России — в русской культуре имеются свои разновидности «прогулочной» музыки. В последней трети XVIII — начале XIX века в дворянском-усадебном быту получили распространение хоровые обработки народных песен в сопровождении рогового или обычного оркестра. Упоминание о звучащей на улице музыке во время гуляния гостей мы встречаем на празднестве у Г. А. Потемкина в Таврическом дворце (подробнее праздник будет рассмотрен позднее).

Вообще, музыка на пленэре в эпоху классицизма не сильно изменилась по сравнению с предшествующим временем — продолжительные инструментально-вокальные композиции складывались в формы сюит из одночастных кантов или в формы инструментальных вариаций из куплетов хоровых песен².

— *Музыка для досуга*. Домашние концерты нередко сопровождали беседы и настольные игры императрицы. При дворе были распространены шахматы и

¹ Например, в балете «Амур и Психея» Ш. Ле Пика с музыкой В. Мартина-и-Солера было задумано 3 хоровые сцены, в балете «Увенчанная благодать» к коронации Александра I с музыкой С. И. Давыдова имелись 4 хоровые сцены.

² О распространении музыки на пленэре говорит и любовь аристократии того времени к зеленым театрам, несмотря на суровый климат большинства городов российской империи. Зеленые театры могли использоваться, пожалуй, только с мая по начало сентября, но звуковые эффекты отражения музыки в воде или обычное эхо приносили дополнительный колорит в музыкальную партитуру.

шашки, но Екатерина II им предпочитала игру в карты. Всем 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 академию¹.

Но чаще вместо духового и рогового оркестра в комнатах играл струнный ансамбль, вместо хора пели солисты. Об одном из таких концертов сообщил Камер-фурьерский журнал от 25 июня 1774 года (речь идет о сольном выступлении певицы К. Габриелли). Императрица, находясь в Петергофе:

соизволила со всеми персонами шествовать в залу, где и начался концерт. В первых начала петь певица Габриельша; тогда Ея Величество и Их Высочества соизволили подходить к оркестру и слушать ее пение [потом они играли в карты, а по окончании игры, когда Габриелли кончина петь] Ея Императорское Величество соизволила показать к ней свое высочайшее благоволение, пожаловав к руке и поцеловав в щеку².

К сожалению, подобных записей, свидетельствующих о музыкальных симпатиях Екатерины II, сохранилось не много.

В качестве столовой музыки и музыки для досуга при Екатерине II стали звучать кантаты (сольные или хоровые сегодня сказать трудно, так как мы ориентируемся лишь на высказывания современников). Из дневника мемуариста С. А. Порошина, воспитателя цесаревича Павла Петровича, узнаем, что в сентябре 1765 года, в первые дни пребывания Галуппи в Петербурге, во время торжественного обеда в честь тезоименитства императрицы (24 ноября) была исполнена его кантата. Она была повторена через день во время куртага, в журнале отмечалось:

Музыка чрезвычайно хороша, огромна и приятна; если прилежно вслушаешься, то сердце восхищается. Ее величество чрезвычайно ею была довольна. Изволила

¹ 22 августа 1766 г.: в Янтарной комнате Царскосельского дворца «для пробы придворными певчими был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским». См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1766 года.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1774 года. С. 324–325.

приказывать три раза играть *da caro*. Между тем изволила играть в ломбер с гр. Зах. Григ. Чернышевым и с генералом кн. Ал. Мих. Голицыным¹.

Оформлявшие торжество жанры хорового искусства, как правило, объединялись, дополняя 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 фейерверка и вечерней иллюминации. Жанровый синтез был характерен не только для музыки. Организация церемонии подразумевала полный синтез всех искусств — архитектуры, живописи, музыки, театрализованного действия. Как далее увидим из описания торжеств екатерининского века, даже церковный ритуал, опосредованно связанный с искусствами и художествами, встраивался в единую композицию праздничных торжеств. По словам Н. А. Огарковой,

Колокольный звон и пушечные залпы, литургические песнопения и панегирические канты, итальянская кантата и опера, оратория и балет, патриотические песни и хоровые полонезы в качестве самостоятельных «голосов» вписывались в полифоническую партитуру торжеств. Эта партитура в петровскую эпоху выглядела достаточно скромно, а к концу века и началу следующего становилась все более насыщенной и многослойной².

Синтез искусств делал «партитуру» церемонии многоплановой, способствовал воплощению грандиозных замыслов авторов сценариев (характерным примером служит церемония в Московском Кремле в 1773 году).

Для понимания роли музыки в сложившейся модели праздничного ритуала обратимся к наиболее ярким празднествам эпохи. В екатерининском царствовании было несколько памятных вех, сопровождавшихся масштабными многодневными (или однодневными) празднествами. Каждое из них было организовано по определенному сценарию, сравнение которых выявляет много типичного в самом феномене церемониальной культуры. Так, в начале

¹ [Порошин С. А.] Записки // Русская старина. 1881. Ноябрь. Приложение. С. 532.

² Огаркова Н. А. Цит. соч. С. 23.

царствования Екатерины II, в 1760-х годах, самым ярким событием общественной жизни стал маскарад 1763 года «Торжествующая Минерва». В 1770-е годы — многодневные празднества в Петербурге и в Москве по поводу заключения мира с Турцией (июль 1775 года). Их удобно сравнить с однодневными празднествами по закладке нового Кремлевского дворца в той же Москве и в те же 1770-е годы, но в отсутствие императрицы (июнь 1773 года). Для 1780-х годов знаменательным событием стала поездка Екатерины II со свитой в Крым и в Новороссию (1787), прибытие царского поезда отмечалось во всех городах по маршруту. Наконец, венцом церемониальной культуры конца XVIII века явился многолюдный бал-маскарад, устроенный Г. А. Потемкиным в 1791 году в Таврическом дворце. В последующие десятилетия (павловское и александровское царствования) традиция многодневных празднеств продолжалась и развивалась как на общегосударственном уровне, так и в мелкопоместной среде (характерные примеры приведем в конце главы).

Реконструируя *целостность* празднеств, мы привлекаем памятники литературы, архитектуры, скульптуры, живописи, театра и т.д., выделяем в сценарии музыкальную линию празднества и стремимся, по возможности, определить соотношение видов музыкального искусства — где звучали только инструментальные композиции, а где лидировал хор.

Для понимания места музыки в общем синтезе искусств важны детали: как проходила встреча монарха, как двигалась церемониальная процессия, как протекал торжественный обед, как заполнялось время после обеда до праздничного бала (в это время давались концерты, спектакли), к каким датам писались кантаты, сочинялись аллегорические прологи и какой резонанс они вызывали в обществе, каков был статус придворного композитора, домашнего капельмейстера. Знание многих деталей позволяет подчеркнуть значение музыкального (хорового) оформления.

Далее перейдем к описаниям важнейших празднеств исследуемой нами эпохи, обратив основное внимание на период екатерининского царствования,

привлекая характерные примеры последующих царствований в качестве дополнения к предложенной картине.

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

Чтобы понять многие аллегории, заложенные в маскараде «Торжествующая Минерва», прошедшем в Москве на масленицу 1763 года, обратимся к предшествующим событиям — к коронации Екатерины II в Москве в сентябре 1762 года.

Коронация проводилась в то время, когда вся страна отмечала двойной годовой траур — по императрице Елизавете Петровне (с декабря 1761 года) и по безвременно усопшему Петру III (с июля 1762). На время коронации траур был прерван (с 22 по 29 сентября), потом возобновлен. Естественно, в дни траура театральные представления были отменены.

Церемония коронации следовала европейскому ритуалу, о чем подробно говорится в труде Н. А. Огарковой¹. Бегло отметим важнейшие вехи европейского ритуала, спроецированного на коронацию Екатерины II.

— Богослужение в Успенском соборе с чином «венчания на царство». Оно предварялось утренним часовым благовестом в московских церквях и включало в себя обряд коронования, миропомазания и причащения. Торжественная служба обрамлялась двумя церемониальными шествиями — из кремлевского дворца в собор и обратно из собора в Грановитую палату с посещением Архангельского

¹ [Описание коронации, миропомазания и причащения императрицы Екатерины II-й] // Русская старина. 1893. Т. 80. № 12. С. 487–496. Интернет версия: *Труворов А.* Коронация императрицы Екатерины Второй. М.: Вознесенский, 2006. http://mikv1.narod.ru/text/OpisKor_RS93t80n12.htm

Санкт-Петербургские ведомости. 1762. № 80. Прибавление (корреспонденция из Москвы).

Подробнее о коронационных церемониях от Петра I до Александра I см.: *Огаркова Н. А.* Цит. соч. Глава 1. Церемония коронации: «сценарии» и практика. С. 33–80. Исследовательница подчеркивает, что схема для венчания русских императоров на царство была заимствована из церемониалов австрийского и прусского дворов.

собора (для поклонения «отеческим гробам») и Благовещенского (для прикладывания к святым мощам). Естественно, что во время шествий звучали фанфары (возможно, с приветственными кантами), палили из пушек и били в колокола во всех церквях Москвы.

— Церемония поздравления в Грановитой палате. Императрица принимала множество делегаций от придворных и иностранных посланников. В 1762 году это была не просто многочасовая, но четырехдневная церемония, измотавшая новую самодержицу; впоследствии она вспоминала, что от бесконечного лобызания и прикладывания ее кисть сильно опухла. В этой части церемониала преобладали торжественные речи.

— Церемониальный обед во дворце с заздравными тостами, многолетиями, на улице был устроен пир для народа, перешедший в народные гуляния с песнями и плясками.

— Театральные представления как часть церемониала (в сентябре 1762 года их не было в связи с трауром).

— Церемониальный бал, в 1762 году он состоялся 27 сентября.

— Церемониальный ужин и праздничный фейерверк.

Публикуя материалы о коронации Екатерины II в 1893 году в журнале «Русская старина», редактор к описаниям из «Санкт-Петербургских» и «Московских ведомостей» 1762 года присоединил малоизвестные исторические документы — «Чин церковный» и «Чин коронации», составленные Св. Синодом 19 сентября 1762 года, и «Журнал порядка церемонии о коронации 1762 года».

Благодаря этим материалам, мы можем назвать песнопения, прозвучавшие в Успенском соборе на коронации (они были традиционными для чина венчания). В богослужении кроме придворных участвовали и синодальные певчие: хор вместе со всем клиром спел псалом Давидов «Милость и суд воспою Тебе, Господи» (после трехкратного поклона Екатерины II у царских врат), «Многая лета» (после провозглашения полного титула императрицы), традиционное «Тебе Бога хвалим» (перед началом литургии) и перед причащением — «обыкновенный

киноник». Многолетие звучало утром еще трижды — в Успенском, в Архангельском и в Благовещенском соборе. «Первая салютация», то есть пушечная пальба на Красной площади и троекратный ружейный огонь у стоявших в Кремле полков, началась после окончания обряда коронации, вторая — по окончании обряда миропомазания, третья — при выходе из собора. Вместе с пушками раздавался и колокольный звон, благовест звонили во всех соборах, монастырях и приходских церквях Москвы до вечерни.

Пир для народа был дан с традиционными жареными быками и вином, в небо запущен праздничный фейерверк. Как видим, следование церемониальному канону в коронации 1762 года было выдержано.

Большие народные гуляния из-за траура были перенесены на зиму, на масленицу 1763 года. Тогда в Москве, в конце января — начале февраля, был устроен большой маскарад.

«Выдумка» маскарада «Торжествующая Минерва» принадлежала известному актеру Ф. Г. Волкову, стихи к маскараду были написаны М. М. Херасковым, хоры и песни сочинил А. П. Сумароков¹. Известный театральный механик Бригонци продумал механизмы театральных машин и движущейся театральной платформы, возимой волами. Заказчиком торжества был И. П. Елагин, ставший позднее директором Императорских театров. С балкона его дома на маскарадную процессию взирала Екатерина II.

Историческое значение маскарада для развития русской хоровой музыки чрезвычайно велико, хотя до сих пор именно в таком аспекте было мало затронуто исследователями.

К маскараду долго готовились — студенты Славяно-греко-латинской академии и Московского университета разучивали хоры, актеры — свои роли, декораторы плели венки и гирлянды из искусственных цветов и ельника для

¹ Все хоры были напечатаны в издании анонимно, что повлекло впоследствии возникновение массы гипотез об их авторстве. Среди предполагаемых авторов называли А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, Ф. Г. Волкова, В. И. Майкова.

украшения улиц, по которым должна была двигаться процессия. Шилось огромное количество одежды, изготавливались нужные аксессуары и эмблемы, среди которых почетное место занимала эмблематика с богиней Минервой.



Илл. 31. Торелли С. Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств. 1770

В подготовке маскарада приняло участие 4000 человек: актеры профессионалы и любители, певчие и музыканты, трубачи и литавристы из военных оркестров, статисты, школяры и студенты, солдаты, мастеровые и фабричные люди. Именно с тех зимних дней 1763 года в торжествах подобного рода закрепилось сравнение императрицы с римской Минервой, после чего многие придворные художники стали изображать Екатерину II в этом образе. В качестве примера приведем одну из картин придворного живописца Стефано Торелли (см. илл. 31)¹.

Театрализованное шествие должно было двигаться по Немецкой слободе, по Большой Немецкой, Басманной, Мясницкой улицам, Покровке и дойти до устья Яузы. Повторялось это зрелище трижды, чтобы каждый горожанин смог его увидеть: 30 января, 1 и 2 февраля. Накануне первого дня по обеим сторонах всех улиц были выставлены воинские пикеты (схожую картину можно видеть в каждом церемониальном шествии, начиная с коронации императрицы, более того — подобное закрытие улиц типично для торжественных процессий более позднего времени).

¹ О маскараде подробнее см.: Вдовина Л. Н. Риторика праздника: Москва в дни маскарада «Торжествующая Минерва» // Россия в средние века и новое время. М., 1999. Проскурина В. Ю. Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006. Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1988.

В остальное время москвичей ожидали катание на горках, «игралища на театре», кукольные комедии, цирковые представления («фокус-покус и разные телодвижения»), бега на лошадях и т.п.



Илл. 32. Либретто маскарада «Торжествующая Минерва», издание 1763 года

Заранее опубликовали либретто праздника, чтобы горожане могли подпевать в хорах (см. илл. 32)¹.

По словам современника А. Т. Болотова, это было зрелище

совсем новое, необыкновенное и никогда, не только в России, но и нигде не бывалое.

Всем жителям Москвы объявили:

Сего месяца 30 января, февраля 1 и 2, то есть, в четверток, субботу и воскресенье по улицам Большой Немецкой, по обоим Басманным, Мясницкой и Покровке от 10 часов утра до полдни будет ездить большой маскарад, названный «Торжествующая Минерва», в котором изъясится гнусность пороков и слава добродетели².

Придуманная Федором Волковым маскарадная процессия была «превеликая и предлинная» — состояла из 200 огромных колесниц, запряженных волами (от 12 до 24 в колеснице). На колесницах были установлены движущиеся

¹ Торжествующая Минерва, общенародное зрелище, поставленное большим Маскарадом в Москве 1763 года, генваря дня. М.: тип. Московского университета, 1763. Изданная книжечка была перепечатана С. П. Шевыревым в 1850 году (Москвитянин. 1850. Октябрь. Кн. 1. № 19. С. 109–128), А. Е. Бурцевым в 1899 году (Дополнительное описание библиографически-редких, художественно-замечательных книг и драгоценных рукописей. СПб., 1899. Т. VI. С. 193–225).

Помимо издания имеется подробное описание мемуариста А. Т. Болотова, присутствующего на маскараде. См.: Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова. Описанные самим им для своих потомков. В 3 томах / Ред., пред. А. В. Луначарского; вступ. ст. С. М. Ронского, коммент. П. Л. Житкина. М.; Л.: Academia, 1931. Т. 1: 1738–1760. Т. 2: 1760–1771 (описание маскарада). Т. 3: 1771–1795.

² Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова... Т. 2. С. 389.

платформы, на которых разыгрывались действия. Перед колесницами шли хоры. Перечислим участников процессии, сопровождавших своих героев: это были хор комической музыки, хор сатиров, хор пьяниц, хор к обману, хор невежества, хор к мздоимству, хор ко превратному свету, хор ко гордости, хор игроков, хор ко золотому веку, хор к Парнасу и хор к Минерве. Как видим, организаторами было привлечено не менее 12 хоровых коллективов.

Первые 9 колесниц показывали пороки человеческого рода (Бахус, Невежество, Несогласие, Обман, Мздоимство, Превратной свет, Спесь, Мотовство). Открывал процессию Момус — древнегреческий бог злой насмешки. Момуса и его свиту сопровождал хор комической музыки, его пению вторили звуки литавр, флейт и барабанов (музыканты при этом почему-то были одеты в кольчуги). В свите бога были герои русских сказок (Забияка; Храбрый Дурак) и итальянских (Скарамуш). Ударную группу полковых музыкантов усиливали танцующие сатиры и вакханки, бьющие в побрякушки, бряцалки, тамбурины.

Каждый персонаж, выступая в окружении характерной свиты, впереди нес свою эмблему и свой девиз. Так, Обман изображался театральной маской со змеями, скрывавшимися в розах, и надписью внизу щита — «пагубная прелесть», причем сопровождавшие его цыгане, цыганки, колдуны, колдуньи, ворожеи и несколько дьяволов пели хором:

Пусть машейник шарит, не велико дело,
Срезана машонка, государство цело.

Бахус шествовал в окружении пьяниц, его поддерживал пьяный Силен, а нимфы танцевали и пели; соответствующий сюжет воспевался в стихах:

Двоенья водки, водки стклянница!
О Бахус, о Бахус, горькой пьяница!
Просим, молим вас,
Утешайте нас
Отечеству служим мы более всех,
И более всех

Достойны утех.

Но воистину необыкновенное зрелище представляла собой свита Превратного света (она была построена по принципу намеренного парадокса): четверо человек шли задом, проезжала «люлька, в коей спеленан старик, и при нем кормящий мальчик», затем шла свинья с розами, брел оркестр «где осел поет, а козел играет в скрипку, при них несколько человек, одетых развратно» и т.п. (традиция такого рода фантастических, диковинных шествий отразилась в XIX веке в целом ряде русских опер, в том числе в «Руслане», в «Золотом петушке»).

А. Т. Болотов, описывая в своих мемуарах маскарад, отмечал:

Перед каждую такую раскрашенную и раззолоченную повозкою, везоною множеством лошадей, шли особые хоры <...>. И все сие распоряджено было так хорошо, украшено так великолепно и богато, и все песни и стихотворения петы были такими приятными голосами, что неинако как о крайнем удовольствии на все то смотреть было можно¹.

Сохранились интересные сведения об участии в маскараде студентов из университета². Изображая свиту Невежества — «слепых, кои ведут друг друга», они в хоре демонстрировали все свое презрение к нудным наукам и противопоставляли им радости вольной и беспечной жизни:

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| То же все в ученой роже, | Прочь и аз и буки, |
| То же в мудрой коже: | Прочь и все литеры сряду; |
| Мы полезна жаелаем, | Грамота, науки, |
| А на вред ученья лаем; | Вышли в мир из ада. |

Лутче жити без заботы,
Убегать работы:
Лутче есть, и пить, и спати,
Нежели в уме копати!

¹ Болотов А. Т. Цит. соч. С. 389–390.

² Пыляев М. И. Старое житье. СПб., 1892. С. 143.

Музыка хоров подбиралась на голоса наиболее известных народных песен и кантов. В некоторых из них, например, в «Хоре ко Превратному свету», сам поэт заранее определил песенный склад мелодии:

Приплыла к нам на берег собака,
Из-за полночного моря,
Из-за холодна океяна;
Прилетел оттоль и соловейка.
Спрашивали гостью приезжу:
За морем какие обряды...

Первоначально Сумароковым был задуман «Другой хор ко Превратному свету», который должен был стать одной из кульминаций маскарадной процессии. Стихи хора должны были привлечь внимание всех зрителей, в них открытым текстом говорилось о несправедливости в России. «Другой хор ко Превратному свету» не вошел в либретто маскарада, он был отклонен цензурой¹:

Прилетела на берег синица
Из-за полночного моря,
Из-за холодна океяна.
Спрашивали гостейку приезжу,
За морем какие обряды <...>
Воеводы за морем правдивы <...>
За морем подьячие честны <...>
За морем почетные люди
Шеи назад не загибают,
Люди от них не погибают.
В землю денег за морем не прячут,
Со крестьян там кожи не сдирают,

¹ Стихи обоих хоров в контексте маскарадного зрелища рассматриваются во многих литературоведческих трудах: *Берков П. Н.* «Хор к превратному свету» и его автор // XVIII век. Сб. 1. М.-Л., 1935. С. 181–202. *Гуковский Г. А.* О «Хоре ко превратному свету». (Ответ П. Н. Беркову) // XVIII век. Сб. 1. М.-Л., 1935. С. 203–217. *Каллаш В. В.* Материалы и заметки по истории русской литературы: Песни Ф. Г. Волкова // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1901. Т. VI. Кн. 3. С. 170–173.

Деревень на карты там не ставят,
За морем людьми не торгуют <...>¹

Мелодии в духе былинного распева для хоров ко Превратному свету (о них мы можем судить по складу стиха) были более, чем уместны — неспешный былинный склад лучше всякого другого доносил до горожан смысл произносимых слов. Остается сожалеть, что сами песни не сохранились в народе.

Маскарадное действо делилось на две части — комическую и торжественную. После Пороков следовали Вулкан с циклопами, они громовыми стрелами поражали Пороки, после чего показывалась колесница Юпитера в сопровождении хора пастухов и пастушек — наступало счастливое время. Звуки барабанов и побрякушек сменялись пасторальными флейтами, за громовержцем проезжала колесница богини справедливости Астреи и появлялись музы с Аполлоном. Наконец, среди полного благоденствия являлась сама богиня Минерва, держа в руках вензель Екатерины II. Ее провожали счастливые поселяне, отроки, герои, философы, законодатели, представители наук, художеств и т.д., все они пели хором, держа в руках ветви олив (оливковые ветви, наверное, должны были вызывать у народа библейские ассоциации). Участники процессии воспевали Златой век и Добродетели. В кульминационный момент выезжала огромная «Дианина гора» и звучал «скрытый в ее рощах» роговой оркестр.

В хорах, обращенных к богам Парнаса, Златому веку преобладали интонации панегирические:

¹ По словам поэта, «Смысл этого краткого хора таков: мне запретили говорить правду, что ж, я буду все же кричать об этом запрете и тем заявлю свой протест. Выразительный припев печатного хора:

За морем, хам, хам, хам, хам,
Хам, хам, хам, хам и т. д.

есть подчеркнутая замена звучащими точками не пропущенного цензурой варианта (в нем та же конструкция <...>». Цит. по: *Гуковский Г. А.* О «Хоре к превратному свету» // XVIII век. Сб. статей. М.—Л., 1935. С. 204.

Отметим, что в обоих хорах критике подвергались не человеческие пороки, а существующий порядок управления государством в целом.

Ликовствуйте днесь,
 Ликовствуйте здесь,
 Воздух, и земля, и воды:
 Веселитесь народы...

Эти стихи, по предположению П. Н. Беркова, сочинил М. М. Херасков, музыку могли приспособить из популярных виватных кантов. Здесь мы встречаем первое в екатерининском царствии упоминание божественных стихий — воздуха, земли, воды. Как и античная Минерва, божественные стихии будут переключиваться из одного праздника в другое, создавая преемственность церемониальной культуры.

Хоровые песни «Торжествующей Минервы» сразу «пошли в народ». Болотов писал:

Песни и голоса оных всем так полюбились, что долгое время и несколько лет сряду увеселялся ими народ, заставляя вновь и вновь их петь фабричных, которые употреблены были в помянутые хоры и научены песням оным¹.

Действительно, хоры «Торжествующей Минервы» 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»². В 1780-е годы, уже после кончины Сумарокова, тексты маскарадных хоров были включены Н. И. Новиковым в посмертные издания сочинений поэта (1781, 1787).

¹ Болотов А. Т. Цит. соч. С. 390.

² Собрание разных песен Михаила Чулкова. СПб. 1773. Ч. 3. Прибавление: Хоры маскарадные. С. 1–8. Песенное собрание было задумано М. Д. Чулковым как труд, охватывающий популярный песенный материал. Оно выдержало несколько изданий, что свидетельствует о востребованности публиковавшихся в нем песен: СПб., 1770–1774, 1776, 1780, 1783–1788. 5-е изд. — 1913.

Чулков напечатал не только тексты хоров, которые пелись зимой 1763 года, но и хор «Станем, братцы, петь старую песню», автором его считается Ф. Г. Волков. По неизвестной причине песня была исключена из сценария и не опубликована в описании маскарада. См.: Марков А. В. Чулковский песенник и его значение для изучения великорусских народных песен. Пг., 1918.

Если тексты хоров маскарада неоднократно публиковались, то их музыка утеряна и судить о ней можно лишь гипотетически.

Рис. 33 (нотный пример № 33). Кант «Воспой торжественно Россия»¹

Вос-пой тор - жесг - вен - но Рос - си - я, Воз - вы - си

до не - бес свой глас! При - ми, при - ми с го - ры

свя - ты - я Пре - дра - жай - ший дар в сей час.

Воспой торжественно Россия
 Возвыси до небес свой глас,
 Прими, прими с горы святая
 Предражайший дар в сей час.
 Се свою рабу сильною рукой,
 Ведет Бог Вышний пред Собой.

Царску порфиру
 Ей вручает,

От век избрал Екатерину
 Чтоб на Российский взвезь Престол,
 Нам ныне ту открыл судьбину;
 Слыша Ея, ликуй всяк пол.
 Усмотрел Он в Ней множество доброт.
 Для оказания щедрот.

Церкви восточной
 Предустановил

¹ Музыкальный пример № 33 взят из изд: *Огаркова Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора (с. 517). Этот кант был пел студентами Славяно-греко-латинской академии у Никольских ворот в Кремле во время торжественного въезда Екатерины II в древнюю столицу 13 сентября 1762 года.

Обещает
Мир Ея миру.

И возставил.
Как Бог всемошной¹.

На маскараде могли звучать приветственные канты, сочиненные к дням восшествия императрицы на престол. Известно, что при въезде Екатерины II в Первопрестольную (13 сентября 1762 года) ее встречали стоящие у кремлевских Никольских ворот студенты Славяно-греко-латинской академии, одетые в белые одежды с лавровыми ветвями в руках (аллюзия на въезд Господень в Иерусалим; как увидим далее, она была устойчивой и повторялась на многих коронациях). Студенты на встрече пели кант «Воспой торжественно Россия», в дальнейшем кант прозвучал и на церемонии шествия в Успенский собор². Приведем музыку песни, изложенной для трехголосного мужского хора (см. рис. 33). Трехдольность с опорой на вторую долю придавала звучанию некий «польский оттенок», который в зависимости от темпа мог приобретать черты полонеза или мазурки. Шествие с чертами полонеза и пением одических строф станет во времена Екатерины «визитной карточкой» музыкальной культуры.

Интересную подробность о пении студентов в тот день сообщает Н. А. Огаркова: звуки канта раздались при въезде кортежа императрицы в Триумфальные ворота, далее хор певчих влился в общую торжественную процессию и сопровождал монархиню до дворца³ (подобное явление встречается и на последующих коронациях).

Глядя на грандиозное зрелище, огромный кортеж, в центре которого двигалась карета с императрицей, и слушая образцовый хор, мощными голосами прославлявший

¹ Музыка и слова канта приводятся по изд.: *Огаркова Н. А.* Цит. соч. С. 101–102, 517–519.

² Этот кант упоминается в изд.: Описание вшествия в Москву и коронования Государыни Императрицы Екатерины II: обстоятельное описание торжественных порядков благополучного вшествия в Императорскую древнюю резиденцию богоспасаемый град Москву, и освященнейшего коронования... Императрицы Екатерины Вторья. [СПб., 1854].

О рукописном сборнике, в котором встречается музыка канта «Воспой торжественно Россия» см.: *Васильева Е. Е.* Трижды ростовский песенник из собрания ОР РНБ. URL: <http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/434>

³ См. об этом: *Огаркова Н. А.* Цит. соч. С. 106.

«монархиню самодержавну», народ должен был благоговеть, отождествляя себя с нацией и императрицей¹.

О некоторых песнях последней трети XVIII века упоминает Финдейзен, ссылаясь на рукописный сборник кантов из собственной коллекции²:

Всплещи рукой, играя, Геликон
 Настрой сладчайшу арфу Аполлон
 Песнь пойте, музы, красну
 С сим временем согласну,
 Возвеселитесь все — Екатерина
 Се днесь грядет
 И Павла юнаго с собой ведет...

Приведем музыку сохранившегося канта, чтобы отчасти представить себе звучавшую музыку на торжествах «Минервы» (см. рис. 34):

Рис. 34 (нотный пример № 34). Кант «Всплещи рукой, играя, Геликон»

2. 5. Торжества по поводу заключения мира с Османской Портой, празднуемые летом 1775 года в Петербурге

Первое десятилетие царствования Екатерины II не было спокойным — то самозванцы беспокоили императрицу, то горные народы начинали воевать, то волновалась Польша. Но самым крупным врагом на мировой арене для России

¹ Огаркова Н. А. Цит. соч. С. 108.

² Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 2. С. XI.

была Оттоманская Порта. С ней воевал Петр I, Анна Иоанновна, две войны пришлось на царствование Екатерины II.

Первая война с Турцией разразилась в 1768 году, мир был подписан 10 июля 1774 года в болгарском местечке Кучук-Кайнарджи¹. Масштабные торжества празднования мира были приурочены к годовщине подписания договора, они прошли в Москве, в Петербурге и ряде провинциальных городов в июле 1775 года. За это время удалось пленить и казнить Пугачева, остановить казацкий бунт, утихомирить народные волнения. Императрица с Двором прибыла в Москву в конце января 1775 года.

Если говорить о типологии июльских празднеств, то «мирные торжества» 1775 года относились к «викториальным», чествовались победы русского воинства. В Петербурге они продолжались неделю — с 14 по 21 июля, в Москве длились около двух недель — с 10 по 23 июля.

Петербургские торжества были задуманы и срежиссированы И. И. Бецким, президентом Академии художеств, шефом 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.

Открылись действия «благодарственным молебном с коленопреклонением» и пением придворными певчими «Тебе Бога хвалим», колокольным звоном и пальбой из пушек с Петропавловской крепости и с Адмиралтейства.

В первый день представления зрители собрались около 9 часов вечера у Академии художеств. На Неве вдали показался плавучий остров «как бы старым лесом обросший», который, поравнявшись с Академией, остановился. Посередине острова находился

¹ Россия получила право иметь флот на Черном море и право прохода через проливы Босфор и Дарданеллы. Были присоединены земли Новороссии, в том числе города Азов, Керчь, Кинбурн и др. Получен протекторат над Молдавией и Валахией. Крымские и кубанские татары объявлены независимыми от Турции. Турция уплатила контрибуцию 4 500 000 рублей.

просторный луг и по обеим сторонам в лесу <...> видны были сельских жителей жилища, [на передней части островного пространства виднелись] развалины военных укреплений, дале же Храм свободных художеств в запустении¹.

К сожалению, реконструировать петербургские торжества приходится, в основном, по описаниям — ни либретто, ни нотных материалов праздника не сохранилось. Но даже скурые упоминания о музыке создают картину грандиозных массовых действий, в которых воспитанники привилегированных учебных заведений чаще всего пели хором.

Жителями острова на Неве были попеременно кадеты, учащиеся Академии художеств и смолянки. В первый вечер «островитянам» (ими были кадеты) объявили о мире: на развалине бастиона показалась Слава с национальным знаменем и оливковой ветвью. Она протрубила в трубу о наступлении мира, и пастухи с земледельцами «с игранием благозвучной музыки хором воспевали похвалу Монархине Всероссийской»².

На другой день на острове разыгрывалось пасторальное действие. Ученики академии были переодеты в поселян и разбиты на несколько групп: одни водили хоровод, позади которого «звучала лесная и охотничья роговая музыка», другие (пастухи) «играли на сельских инструментах», даже пахари жали «при игрании преизрядной пасторальной музыки». Лицедеи «выкосили» луг на острове и сделали его

приятным гульбищем, на котором уставившись, пели с игранием приводящей в восторг лесной и охотничьей роговой музыки изрядно сложенную похвалу основательнице мира

¹ Описание праздника дано по следующим источникам: 1) Санкт-Петербургские ведомости. 1775 год. № 60. 28 июля. Прибавление. Описание торжеств в Сухопутном шляхетском корпусе. 2) Собрание новостей. Ежемесячное сочинение, содержащее в себе краткую историю настоящего времени, для примечания важнейших в свете и предпочтительно в России происшествий, успехов в науках и искусствах, полезных для человеческого рода изобретений. СПб.: печ. при Артиллерийском и инженерном шляхетном кадетском корпусе типографщиком И. К. Шнором, 1775–[1776]. С. 26–44. См. также: *Петровская И. Ф.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. С. 115–118.

² Санкт-Петербургские ведомости. 1775 год. № 60. 28 июля. Прибавление.

Екатерине второй. [Затем] соединившись паки, хоры появились с фестонами и гирляндами, коими в храме украсили жертвенники; а после того вышед опять пред храмом танцевали большим хороводом и наконец пели веселую песнь с игранием полевой и охотничьей музыки¹.

Автор описания в журнале «Собрание новостей» упомянул о великолепной музыке «похвалы основательнице мира» и привел текст хора:

Воспойте жители
Блаженной сей страны,
Воспойте славу днесь
И честь Екатерины.
Щастливого народа,
Усердного хранит
Ея безсмертну славу,
Всерадостная песнь².

После исполнения сих виршей, часть островных художников принялись сооружать Обелиск с датой мира на месте разрушенной бастионной башни, другая часть занялась восстановлением и украшением Храма художеств, в котором была поставлена статуя божества с именем Благотворение³. Закончив труды, художники, пастыри и земледельцы сошлись вместе для пения второго хора. Автор описания в «Ведомостях» упомянул, что хор звучал «при игрании огромной музыки», в «Собрании новостей» была отмечена «великолепная музыка», равная первому хору:

Сей день да будет нам источник вечных благ
Утих военный шум в полях,

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1775 год. № 58. 21 июля. Прибавление от 28 июля. Продолжение описание мирного торжества ... представленного учениками Академии художеств. См. также: *Петровская И. Ф.* Академия художеств // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 1. С. 20–22.

² Собрание новостей. СПб., 1775–[1776]. С. 27.

³ В описании в «Санктпетербургских ведомостях» было сказано, что храм имел статую Минервы с вензелем Екатерины II посередине.

Благодаря ЕКАТЕРИНЕ,
Сугубо процветут искусства отныне¹.

По окончании пения восемь девочек и восемь мальчиков украсили алтарь в храме и зажгли жертвенный огонь, после чего начались танцы. Когда танцевальная программа была окончена,

движущийся остров поплыл опять по воде к назначенному ему месту, во всем своем сиянии и с приятным шумом разных музыкальных инструментов, распределенных по разным частям острова, что вместе составляло весьма великолепное и новое для всего города позорище².

19 июля празднование мира было перенесено в Общество благородных девиц в Смольный институт. Гости были встречены четырьмя девицами белого возраста [скорее всего, старших классов. — *А. Л.-Е.*], одетыми в платья весталок. Зала была украшена цветочными гирляндами, уставлена разнообразными пирамидами, в ее «самой внутренности [виднелась] Парнасская гора». По выходе из залы зрителям предстали два амфитеатра вокруг розария, всё было обнесено зелеными оградами с нишами, устроенными в виде маленьких театров (т. е. в виде небольших сценических площадок), на них разыгрывались сценки.

Несколько аллегорических сцен, представленных пастушками и девицами, изображавшими жриц древнеримской богини семейного очага Весты, предшествовали главному: исполнению комической опере Гретри «Избранница из Саланси» (названной в описании «Розьери Саленцинской»):

В саду на небольших презрительно убранных театрах представляли девицы разные действия, из которых иные изображали мирные торжества, а другие служили введением в большую Пьесу под названием «*La Rosière de Salency*», которая представлена была на большом театре, устроенном для сего на конце аллеи...³

¹ Собрание новостей. С. 29.

² Собрание новостей. С. 30.

³ Там же.

Перед зрителям предстал Храм Добродетели, вход которого был закрыт горой, к ее подножию стали сходиться пастушки с подарками для Розьери, они танцевали «пастушый танец». По окончании оперы,

в то время, когда Добродетель украшали венками при игрании на всех инструментах, гора, закрывавшая вход в храм, разверзлась и открылась внутренность храма. В нем виден был жертвенник... с находившимися 40 Вестальскими девицами, стерегущими огонь. 40 пастушек и 20 сельских девиц, сошед туда, плясали. К ним присоединились три грации и Вестальские девицы¹.

Таким образом, опера традиционно завершилась балетом². Либретто показанного девушками спектакля не сохранилось, можно судить о нем лишь по краткому описанию. Думается, что устроителями был выбран жанр, близкий музыкальному прологу³:

Каков сюжет «Избранницы из Саланси» и почему он был выбран устроителями торжеств? В основе сюжета комедии Ш.-С. Фавара, на которую была сочинена опера Гретри, лежала светская церемония «Розьер», ее разработали в 1760–1770-х годах последователи Ж.-Ж. Руссо в противовес церковным и народным празднествам (напомним, что Гретри был поклонником идей Руссо).

Смысл церемонии был в следующем: из всех девушек села или небольшого городка множеством голосов выбиралась самая набожная, добродетельная и благонравная, но бедная. Она становилась женой состоятельного добропорядочного молодого человека, это должно было демонстрировать любимую французами идею равенства людей. Одно из первых празднеств «Розьер» было разыграно в местечке Саланси близ г. Нуайона (Иль-де-Франс) в

¹ Описание мирного торжества, празднованного 19 июля воспитательным Обществом благородных девиц // Санкт-Петербургские ведомости. 1775 год. № 59. 24 июля.

² Собрание новостей. С. 32–33.

³ Пролог — музыкальное аллегорическое представление, разновидность театрализованной кантаты; во второй половине XVII века жанр синтезировал в себе черты оперы и балета, всегда подразумевал присутствие больших хоровых сцен.

1766 году. Ритуал завершился «коронацией» избранницы венками из роз и воспеванием ее добродетелей¹.

О празднике «Розьер» сохранились воспоминания Н. М. Карамзина, писатель выписал в дневнике слова хора, спетого в деревушке вблизи Парижа. Приведем эти слова и мы, в надежде, что подобные звучали июльским вечером 1775 года у смолянок:

Без награды добродетель
 Не бывает никогда;
 Ей в подсолнечной свидетель
 Бог и совесть завсегда.
 Люди также примечают,
 Кто похвально жизнь ведет;
 За невинность увенчают
 Девушку в осмнадцать лет...²

В июле 1775 года опера Гретри «Избранница из Саланси» была новинкой для россиян — ее премьера в Париже состоялась в 1773 году. Но в 1774 году нотные материалы произведения были изданы в Париже³, ими, скорее всего, воспользовались в России. Разработка идей добродетелей и нравственной чистоты девушек и юношей, в свете екатерининских идей воспитания просвещенного россиянина, на мирных празднествах в Петербурге была весьма уместна.

После представления в саду гости вернулись в помещение, последовал праздничный ужин, после которого на горе а la Парнас, устроенной в торжественной зале дворца, их ожидал концерт. Присутствующие

¹ Девушка, удостоенная звания «розьер», получала пожизненную ренту в 450 ливров и должна была по условиям конкурса вскоре выйти замуж. О празднике см.: *Чеканцева З. А.* Порядок и беспорядок: протестующая толпа во Франции между Фрондой и Революцией. Новосибирск, 1996. С. 180-182.

² *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 272–273.

³ *Гретри А. Э. М.* Избранница из Саланси. *La rosier de Salenci. Pastorale en trois actes.* Paris: Houbaut, 1774. — 162 с. Экземпляр имеется в музыкальном отделе РГБ.

вдруг увидели на Парнасской горе Вестальских девиц. Четыре из них, которые были мещанския девицы, принимали собрание и играли некоторое музыкальное сочинение на двух флейтах, скрипке и виолончели. За сим увеселением последовал концерт на двух вместе арфах, а на конец хор с припевом по-Русски всех Вестальских девиц изъявил всеобщую ту радость, которую всякая из них [была] исполнена по случаю мира...¹

Со словам очевидца, в представлении в Смольном институте участвовало около 600 девиц.

Тема наступившего в стране мира была главной в торжествах. Ей была посвящена героико-пасторальная опера «Триумф Благоденствия» и балет-пантомима на ту же тему, представленные кадетами в последний день празднеств.

20 июля кадеты показали публике четыре сцены на аллегорические сюжеты. Среди действующих лиц спектакля значились Аполлон, Благоденствие (богиня в виде пастушки), бог Любовь Отечества, полководцы Честность (в другом месте назван Честь), Осторожность, Храбрость, Правосудность, богиня Слава и богиня Благодарность в окружении рыцарей. Действовали также богини Добродетель и Правда, Гении художеств, Рыцари (хранители законов и защитники области Благоденствия). Дети младшего возраста исполняли Утехов и Смехи. На сцене были представлены также известные античные божества — Юпитер, Меркурий и Мом. Героям были противопоставлены антигерои: адская богиня Ложная политика, сопровождавшие ее Ненависть, Развратность, Язва, Пожар, Мода, Фурии.

Как видно из одного перечисления действующих лиц, сопоставление героев и злодеев вызывает ассоциации действующими лицами мистерий и школьных драм конца XVII — начале XVIII века. Схожий круг пороков мы встретим в «Рождественской драме» митрополита Димитрия Ростовского, чья популярность

¹ Там же. См. также: Описание мирного торжества, празднованного 19 июля, 1775 года Воспитательным обществом благородных девиц в присутствии приглашенных к тому знатных обоюбого пола особ первых пяти классов // Московские ведомости. 1775. № 62. Продолжение краткого описания мирного торжества в Санкт-Петербурге, 28 июля 1775 года // Московские ведомости. 1775. № 63. См. также Петровская И. Ф. Воспитательное общества благородных девиц // Музыкальный Петербург. Кн. 1. С. 200–204.

намного переросла свою эпоху, исполняясь на Рождество и в наши дни¹. Нахождение в группе злодеев героини «Моды» показывает направленность политики Екатерины II на воспитание юношества, стремление оградить их души от тлетворного влияния ветренной Моды.

Другие ассоциации, более близкого времени к спектаклю и, скорее всего, уловленные той публикой, были связаны с кругом персонажей маскарада «Торжествующая Минерва»: летом 1775 года в Петербурге вновь подверглись осмеянию и поруганию пороки Ненависть, Развратность, Момус и др.

Задуманный для представления амфитеатр на открытом воздухе был спроецирован по типу карусели, имел вращающуюся ось. Каждая сторона представляла собой отдельный театр (всего их было четыре), при повороте перед зрителями возникала новая картина.

В первой аллегорической опере (ее название не упоминается ни в одном источнике) Аполлон, осужденный Юпитером к пастушеской жизни, наслаждался жизнью в объятиях пастушки Благоденствие. Меркурий, завидуя их благополучию, призвал Ложную политику с Фуриями похитить пастушку у Аполлона. Сие действие было предотвращено Юпитером, но Ложная политика, отступив с поля брани, оставила после себя полное разрушение. Публике предстали картины пожара и «ужасное огненное зрелище». Боги не допустили торжества злобы: был разрушен храм Аполлона и под его обломками погибли злодеи (здесь российские зрители смогли оценить драматургическую аллюзию на разрушение храма Самсоном и гибель филистимлян).

Когда дым рассеялся, открылись триумфальные врата, трубы возвестили пришествие Славы. Ее выход опять-таки являлся аллюзией на торжественные везды монархов в города: вслед за Славой показывались колесницы

¹ Спектакль «Ростовское действо Комедия XVII века на Рождество Христово» (музыкальная реставрация Е. М. Левашева) был поставлен Борисом Покровским в Камерном театре (Москва) 30 июня 1982 года. Спектакль идет в театре до настоящего времени. «Рождественская драма» Дмитрия Ростовского впервые предстала публике в Ростове Великом в 1702 году.

полководцев, вместе коней были запряжены пленные фурии. Устроители праздника продумали систему аллегорий на античных героях: один полководец, как Геракл, появлялся в коже убитой гидры с геркулесовой палицей, другой, как Язон, выплывал на корабле. Присутствовали и восточные мотивы в зрелище — полководец Правосудие был окружен Законами, одетыми в китайские одежды. Они несли паланкин с золотым ковчегом, в котором хранилась священная книга Законов (дальнейшее раскрытие аллегорий и аллюзий, конечно, должно стать темой отдельной работы).

В дальнейшем, героиня по имени Отечественная Любовь соединяла пастушку Благоденствие с Аполлоном, сажала обоих на колесницу «и при звуке голосов и инструментов» (то есть при большом хоре с оркестром) все присутствующие на сцене начинали восхвалять Правосудие, Честность и Славу. Таким образом, первая часть действия завершилась хоровой сценой.

Затем следовал поворот амфитеатра, и публике был показан балет-пантомима под названием «Триумф Благоденствия». По сюжету он являлся продолжением предыдущего спектакля. Дети Благоденствия — гении Художеств — танцами изображали радость при воссоединении с матерью и Аполлоном.

Третий акт действия (третий поворот карусели) был задуман как концерт — «играна была симфония, приличная к воинскому празднику»¹. Пушечными выстрелами и военными звуками был возвещен приход полководца Честности. В описаниях этой части упоминается «огромная музыка», исполнявшая воинскую симфонию, что свидетельствует о привлечении рогового оркестра. Можно предположить, что и эта часть завершилась большой хоровой сценой.

В заключении праздника на четвертом театре сыграли комедию. Содержание ее было следующим: Мом и Меркурий в согласии с Ложной политикой, принявшей вид Моды, расставляют сети для тех, кто придет в храм Благоденствия. Любовь Отечества, приняв вид точильщика, спела куплеты, в которых призвала злодеев к раскаянию. Итог был ожидаемым — Добро победило

¹ Собрание новостей. С. 41.

Ненависть и Брань, все злодеи и пороки осознали ложь и раскаялись. Комедия завершалась китайской иллюминацией, которая изобразила в небе путь к Храму Благоденствия.

Фейерверк достоин отдельного упоминания, как театр в небе, составивший особенность развлекательной культуры екатерининского царствования. Огняли изображался храм Благоденствия, в его земной проекции на троне восседала Любовь Отечества, «изощряя стрелы на точиле», и вновь пела похвальную песнь всем героям. Окружающие ее Забавы и Утехи повторяли хором припевы при каждом куплете, «сообщая упоющую их радость всем обитающим в храме»¹.

Подобные действия-прологи в дальнейшем мы вновь встретим в больших многодневных празднествах, в том числе в Москве в 1787 году, на праздновании 25-летнего юбилея восшествия Екатерины II на престол.

В театральных сценах на вращающейся карусели 20 июля участвовало около 400 воспитанников Шляхетного кадетского корпуса. Окончились петербургские празднества маскарадом в Аничковом дворце, где, по подсчетам современников, было более 2 500 масок².

Из приведенных описаний явствует, что хоровые сцены на празднествах составляли важную часть сценария. Кадеты, смолянки и ученики Академии художеств пели хором под «благозвучную музыку», при «огромной музыке», под лесную и охотничью роговую, пели, водя хороводы, выкашивая луг, жавши серпами колосья, пели, подхватывая хором припевы по-русски...

Попытаемся реконструировать музыкальную линию на петербургских празднествах 1775 года. Праздник могли готовить учителя музыки в Академии художеств и Шляхетном корпусе — М. Буини, И. Гейст, Миллер, Х. Гандке, балетмейстер Жирард, все они в 1775 году учили воспитанников И. И. Бецкого.

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1775. № 60. 28 июля. Прибавление.

² Санкт-Петербургские ведомости. 1775 год. № 61. Указанное число — 2500 человек — не является из ряда вон выходящим. В маскараде в Зимнем дворце 28 ноября 1770 года приняли участие 3600 масок. См.: *Ливанова Т. Н.* Музыка XVIII века в ее связях с литературой, театром, бытом. С. 408.

Не исключено, что одной из арфисток, исполнивших пьесу на концерте в Смольном, была знаменитая Глафира Алымова, ей в то время было 17 лет и она считалась лучшей арфисткой среди смолянок (известно, что Бецкий к ней испытывал нежные чувства). Не исключено, что в комической опере Гретри «Избранница из Саланси» пели и танцевали смолянки первого выпуска, который состоялся в 1776 году — Е. Нелидова, А. Левшина, Н. Борщова, Е. Молчанова¹. Их певческое и танцевальное мастерство отмечали многие современники, видевшие девушек в операх «Служанка-госпожа» Перголези, «Колдун» и «Мнимый садовник» Филидора, «Роза и Колас» Монсиньи.

Весьма возможным кажется участие Петра Скокова и Евстигнея Фомина среди «островных жителей» на чудо-острове: первому воспитаннику Академии художеств было в тот год 17 лет, второму — 14 лет. Именно тогда Скоков стал проявлять незаурядные композиторские способности, создавая музыку к торжествам². Наконец, и фигура В. А. Пашкевича кажется нам вполне реальной среди устроителей праздника: по известным документам он до 1774 года обучал воспитанников Академии художеств.

Аккомпанирующий пению оркестр мог быть составлен из штатных музыкантов кадетского корпуса. Известно, что в Сухопутном шляхетном корпусе имелся свой военный оркестр, который сопровождал военные учения воспитанников. Небезынтересным кажется и тот факт, что кадеты время от

¹ Художник Д. Левицкий в 1772–1776 годы по заказу императрицы написал семь полотен наиболее выдающихся воспитанниц Смольного института, изображая их либо танцующими, либо играющими на музыкальных инструментах, либо представляющими героев в оперных спектаклях.

² Скоков является автором нескольких кантат: в 1779 году в Академии художеств исполнили его произведение при раздаче медалей, в 1794 году там же прозвучала кантата «Торжествуйте музы ныне», в 1782 году его хор пели на открытии памятника Петру I («Медного всадника»). См.: *Mooser R.-A. Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII-e siècle. (Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique, avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, a la meme époque). Genève. 1945. Лебедева-Емелина А. В. Оратории и кантаты, приветственные хоры, торжественные песни и другие кантатные жанры. С. 186–187.*

времени принимали участие в спектаклях Смольного института, что, конечно, облегчало совместные репетиции на подобных зрелищах.

Репертуар петербургских празднеств плохо поддается реконструкции. Какая-то хоровая музыка могла быть сочинена Скоковым, нельзя упускать из вида, что придворный капельмейстер Т. Траэтта долгие годы преподавал в Смольном институте (девицы могли что-то исполнить «из старенького»)¹. Не будем забывать, что спетый придворными певчими гимн «Тебе Бога хвалим» на благодарственном молебне в первый день празднеств мог оказаться духовным концертом «Тебе Бога хвалим» Березовского.

Звучание хоров под открытым небом на массовых празднествах является характерной чертой XVIII столетия. Хористами могли быть профессиональные актеры, художники, поэты, музыканты, учащиеся и просто все желающие.

Еще больший масштаб приобрели празднества по случаю заключения мира с турками в Москве в июле 1775 года.

2. 6. Торжества по поводу заключения мира с Оттоманской Портой, празднуемые летом 1775 года в Москве на Ходынском поле

Торжества по поводу победоносного мира с Оттоманской Портой в Москве были задуманы как общегосударственное дело, демонстрация силы и мощи разросшейся державы, поэтому масштаб оказался иным, чем в Петербурге: они длились около двух недель, с 10 по 23 июля.

Императрица со свитой выехала из Петербурга 16 января, прибыла в древнюю столицу 25 января. Москва была выбрана не случайно — имя

¹ О сочинениях Траэтта в России известно мало: в ЦМБ хранится партитура кантаты «Астрея Плаката» («Astrea Placata»), исполнявшейся в 1770-е годы, его перу принадлежит «Хор Ея императорскому величеству» («О! Преблагенная Российская страна») на стихи М. И. Попова (1771). Текст изд.: Досуги или Собрание сочинений и переводов Михайла Попова. СПб., 1772.

В Камер-фурьерском журнале за 1774 год упоминается о поездке императрицы в апреле в Новодевичий монастырь к девицам-смолянкам. После разговоров с малолетними девицами императрица прослушала «концерт с пением девиц». Возможно и в том концерте исполнялась музыка Траэтты. См.: Камер-фурьерский журнал за 1774 год. С. 183.

Екатерины II должно было встать в ряд с именами государей, которые способствовали процветанию империи. Проект проведения торжеств был составлен самой императрицей, которая писала своему корреспонденту Ф. М. Гримму:

Был составлен проект празднеств, и все одно и тоже как всегда: храм Януса, да храм Бахуса, храм еще, невесть какого дьявола, все дурацкие, несносные аллегии, и притом в громадных размерах, с необычайным усилением произвести что-нибудь бессмысленное. Я рассердилась на все эти проекты, и вот в одно прекрасное утро приказала позвать Баженова, моего архитектора, и сказала ему: «Любезный Баженов, за три версты от города есть луг; представьте, что этот луг — Черное море, и что из города доходят до него две дороги: ну вот одна из сих дорог будет Танаис [имелся в виду Дон. — *А. Л.-Е.*], а другая Борисфен [то есть, Днепр. — *А. Л.-Е.*]; на устье первого вы построите столовую и назовете Азовом; на устье второй — театр и назовете Кинбурном. Из песку сделаете Крымский полуостров, поместите туда Керчь и Еникале, которые будут служить бальными залами. Налево от Танаиса будет буфет с винами и угощением для народа; против Крыма устроится иллюминация, которая будет изображать радость обоих государств о заключении мира.

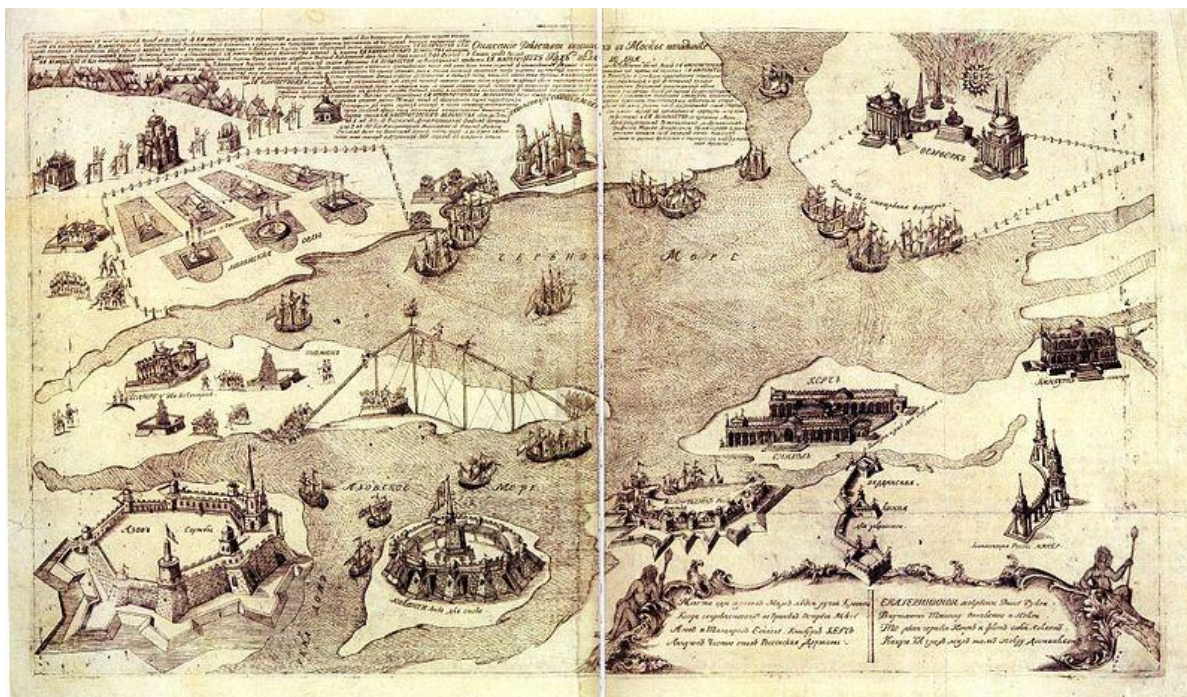
По ту сторону Дуная пущен будет фейерверк, а на месте, имеющем изображать Черное море, будут разбросаны лодки и корабли, которые вы иллюминируете; по берегам рек, которые в то же время и дороги, будут расположены виды, мельницы, деревья, иллюминированные дома, и таким образом у меня выйдет праздник без вычур, но может стать гораздо лучше многих других, и в нем будет гораздо больше простоты. <...> По крайней мере нисколько не будет хуже, чем нелепые языческие храмы, которые мне страшно надоели»¹.

Архитектурное убранство Ходынского поля поручили архитектору В. И. Баженову, который привлек к работе М. Ф. Казакова. Зодчие возвели сказочное

¹ Письма императрицы Екатерины II к Гриму // Русский архив. 1878. Кн. 3. С. 16–17.

Подробно о празднике: Описание разных увеселительных зрелищ, представленных во время мирного торжества, заключенного между Российской империей и Оттоманскою Портою. В высочайшем присутствии ее императорского величества <...> Екатерины II и их императорских высочеств, при многочисленном собрании народа, близ Москвы, на Ходынке, 1775 года июля 16 дня. М., 1775. Описание всерадостного торжествования мира с Оттоманскою Портою, бывшего в Москве 1775 года июля 10 и в последовавшие потом числа. М., 1775.

царство, где павильоны напоминали восточную архитектуру, ярмарочные балаганы были поставлены в русском стиле (см. илл. 33).



Илл. 33. План размещения павильонов на Ходынском поле

Поэт В. И. Майков восторженно описывал увиденное:

Огромные врата в храм Янов затворились,
 Угрюмые места в веселы претворились,
 Кровопролитная пресеклася война,
 И царствует везде любезна тишина <...>

Да не дерзнет никто покоя здесь пресечь.
 Азов и Таганрог, Еникаль, Кинбурн, Керчь,
 Став частью теперь Российския державы,
 Участники ее гремящей будут славы <...>;

И где поставил росс побед своих трофей,
 Там блещет множество торжественных огней,
 Размахи пламенны всю сферу освещают,
 Рекут: «Подсолнечна, в молчании внемли,
 Колико вознеслась Россия на земли

И сколько счастлива российская судьбина:
Ее отец был Петр, днесь мать — Екатерина!»¹

К июльским торжествам украсилась и сама Москва — были воздвигнуты триумфальные арки и ворота в стиле греческой архитектуры со статуями. За неделю до начала торжеств в Москву стали подтягиваться полки, маршируя перед дворцом императрицы и отдавая ей честь ружейными залпами. Ежедневные небольшие парады, по традиции, сопровождалась фанфарами труб и звуками барабанов и литавр.

Необходимо подробно описать многодневные празднества, чтобы представить лучше имперский размах, свойственный тому времени, ощутить неразрывный синтез искусств, к которому стремились устроители церемоний². Праздничное действо следовало сложившемуся в европейской культуре ритуалу — с молебнами, шествиями, парадами, народными гуляниями и пирами, балами и маскарадами для дворян.

Начало торжеств было назначено на 10 июля. В 6 часов утра был дан залп из пяти пушек, по сигналу выстроились полки вдоль улиц, где должна была проходить процессия: от дворца у Пречистенских ворот (там остановились императрица)³, по Пречистенской улице до Большой Моховой, по Неглинной (эта часть улицы сейчас скрыта в трубе под Александровским садом), в Воскресенские и Никольские ворота до Соборной площади Кремля.

К 10 утра в назначенный день все придворные и августейшая семья собрались в Кремле. Сойдя с Красного крыльца, «при игрании на трубах и при

¹ *Майков В. И.* Описание торжественных зданий на Ходынке, представляющих пользу мира. М., 1775. То же: *Майков В. И.* Избранные произведения. М.-Л., 1966. С. 307–308.

² Все цитаты здесь и далее даны по изд.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб., 1878. С. 438–486.

³ Деревянный дворец на Пречистенке был построен во времена Алексея Михайловича. Так как в Кремле в 1770-е годы старый елизаветинский дворец был разрушен, шло возведение нового, по проекту Баженова, то к приезду императрицы решили подновить Пречистенский дворец, пристроив к нему огромные флигеля.

битии литавр» императрица двинулась по дороге, застеленной красным сукном, под балдахин, который несли 8 генерал-майоров и 8 их ассистентов. Императрица была в малой короне и в мантии, ее несли 6 человек. По правую руку от нее шел Г. А. Потемкин, по левую — Л. А. Нарышкин, перед государыней шествовал генерал П. А. Румянцев. «Стоящая у собора ... гвардия отдавала честь ружьем, с приуклонением знамен, игранием на трубах и битьем в барабаны».

В Успенском соборе императрицу встречали члены Св. Синода и московское духовенство. Состоялось торжественное богослужение. При возгласении «Тебе Бога хвалим» и запуске сигнальной ракеты на Красной площади из всех пушек началась пальба, во всех церквях — колокольный звон. Обратное шествие из собора в Кремлевский дворец сопровождалось традиционным «игранием на трубах с литавры» и троекратным ружейным огнем всех полков.

В Грановитой палате состоялось награждение П. А. Румянцева. Екатерина II присвоила его фамилии почетное прибавление «Задунайский», одарила фельдмаршалским жезлом с алмазами («за полководство»), шпагой с бриллиантами («за храбрость»), лавровым и масличным венками, украшенными алмазами («за победы»), полководец получил крест и звезду ордена Андрея Первозванного; ему была подарена деревня в Белоруссии в 5000 душ, 100 000 рублей из кабинета на построение дома, серебряный сервиз и картины для убранства комнат. Генералу были воздвигнуты обелиски в Петербурге и Царском Селе.

При отъезде императрицы из Грановитой палаты в Пречистенский дворец производилась пушечная пальба из 41-й пушки и звонили в колокола. Шествие, типичное для XVIII столетия, сейчас поражает и удивляет грандиозностью. Его описание заняло 10 страниц камер-фурьерского журнала (с. 451–461).

Церемонию открыл парад 60 казаков, ехавших по два в ряд, за ними шел конвой лейб-гусар, отдельно шествовал устроитель празднеств — церемониймейстер А. И. Мусин-Пушкин, затем следовал царский поезд в 25 карет. В 1-й карете сидели тайные советники императрицы (3 человека), в

следующих — придворные кавалеры, Камер-фурьер ехал верхом, окруженный 6 скороходами, 6 камер-лакеями и 26 простыми лакеями. В 13-й карете сидел генерал-фельдмаршал П. А. Румянцев-Задунайский, за ним — Гофмейстер с 12 пажам, потом была очередь камер-юнкеров, шествовавших по два в ряд (среди них встречаем князя А. Б. Куракина, сподвижника детских игр великого князя Павла Петровича, Н. А. Загряжского, двоюродного деда Натальи Гончаровой-Пушкиной), затем — камергеры (среди них — граф Н. П. Шереметев, заведующий русскими театрами В. И. Бибиков, поэт А. Ю. Нелединский-Мелецкий, бывший фаворит императрицы А. С. Васильчиков). 14-я карета, под короной, запряженная 8 лошадьми, везла Екатерину II и Великого князя Павла Петровича с супругой Натальей Алексеевной. По правую сторону кареты верхом ехал Л. А. Нарышкин, по левую — Г. А. Потемкин, за каретой верхом 3 камер-пажа. Далее следовал конвой конной гвардии из 30 человек. 4 кареты были отведены под статс-дам и 6 карет-колясок — для фрейлин. По двум сторонам почти всех карет и колясок шли 2 дворцовых лакея, при каждом ездоке или запряженной лошади — конюхи.

Пока длилось шествие из Кремля на Пречистенку доверенные лица императрицы ездили по улицам Москвы и бросали в народ памятные жетоны. При подъезде ко Дворцу шествие было встречено «игранием» на трубах с битьем в литавры и барабаны и ружейно-пушечным салютом (был произведен 101 выстрел из пушек). По прибытии во дворец наступило время церемониального обеда, вечером в Москве зажгли парадную иллюминацию.

11 и 12 июля (суббота и воскресенье) была предпраздничная суэта, завершившаяся балом, которым заправляли Их Императорские Высочества. В журнале имеется упоминание, что «в продолжении стола играла на оркестре в зале ж, итальянская инструментальная и вокальная музыка». Кто именно играл и пел, камер-фурьер сообщить не посчитал нужным. 13 июля в Камер-фурьерском журнале было записано:

Ея Императорское Величество в сей день из внутренних комнат выходить не соизволила <...> В понедельник, при Дворе Ея Императорскаго Величества ничего особого не происходило¹.

На самом деле, в тот день, 13 июля, 46-летняя императрица родила дочь от Григория Потёмкина, Елизавету Григорьевну Тёмкину (1775–1854)².

В связи с таинственными родами торжества, запланированные на 14 и 16, перенесли на 21 и 23 июля (в некоторых источниках до сих пор встречаются неверные даты).

Первый выход императрицы произошел 17 июля — императрица сыграла в карты с гостями, 18 июля поехала смотреть на московскую иллюминацию.

21 июля шествие экипажей двинулось на Ходынку с Пречистенки, оно было менее внушительным, чем в первый день торжеств. Прибытие царского поезда встречали традиционными фанфарами с барабанным боем и салютацией. Для императрицы была подготовлена галерея, в нее проследовали и придворные, чужестранные министры, члены Св. Синода и московское духовенство.

Залп пушек известил о начале пира для народа: жареные быки были начинены птицей и помещены на высокие пирамидальной формы столы, из фонтанов изливалось вино.

Напротив царской галереи были выстроены три театральные площадки. На них давали представления циркачи: бухарцы двигались по канату, акробаты ходили на руках, вертелись колесом, составляли замысловатые фигуры, «итальянцами представлялось балансирование», выступали фокусники. Цирковые выступления шли под музыку инструментальную, роговую и хоровую.

Во время их действия играла вольными музыкантами музыка, на скрипках. За оными ж театрами, на сделанных двух высоких местах, цыганы и цыганки, по своему

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1775 года. СПб., 1878. С. 467–468.

² Чуть позднее грудного ребенка отвезли к сестре Потемкина М. А. Самойловой, ее сын стал опекуном малышки. Девочка с детства знала тайну своего происхождения, в 1794 году вышла замуж за российского грека И. Х. Калагеорги, имела потомство. Ей были пожалованы огромные поместья в Херсонской области.

обыкновенно, с припеванием песен плясали. <...> Позади сих мест, на сделанных качелях качались, тут же была и играла роговая охотническая музыка¹.

Обеденный стол был накрыт в круглой Азовской каланче на 319 персон (см. илл. 34, здание слева).



Илл. 34. Павильон Азов для церемониальных обедов. Рис. М. Ф. Казакова

В продолжении стола <...> играла итальянская инструментальная и вокальная музыка².

(Выступали, скорее всего, придворные музыканты.)

Обед завершился около 5 вечера, и императрица отправилась обозреть сказочный городок, где везде «представлялись увеселительные игры» (илл. 35). В оперном доме была в тот вечер показана французская комедия с балетом, потом опера-комик, в которую «впуск был без билетов». Но императрица театральные представления стала смотреть в следующий приезд, 23 июля.

¹ Камер-фурьерский журнал 1775 года. С. 480.

² Там же.



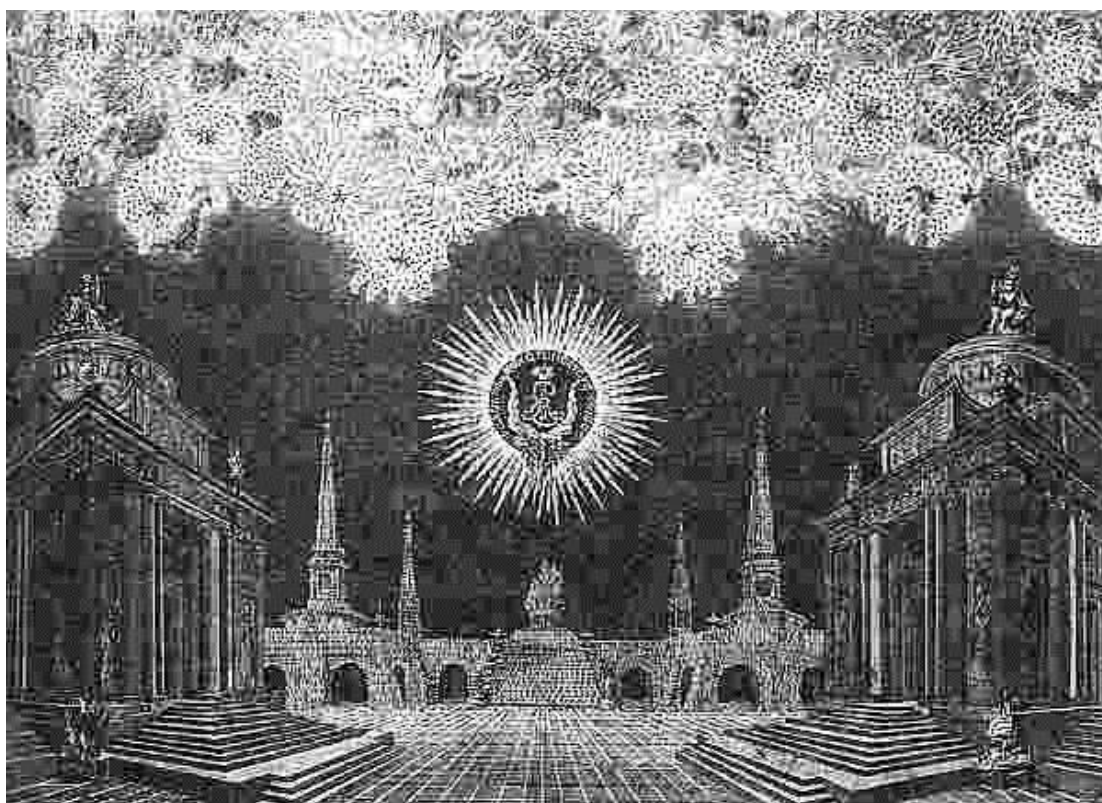
Илл. 35. Павильоны с кораблями на Ходынском поле, 1775. Рис. М. Ф. Казакова

Через два дня на Ходынке был дан маскарад, окончившийся в 5 утра. Екатерина II не танцевала, посвятив свой досуг картам и театру. Слуги и члены свиты императрицы были одеты турками, черкесами, албанцами, сербами. (Восточные одежды и статус слуг, верно, были не случайны на празднествах по случаю мира с Османской Портой.) По окончании театрального действия государыня с фрейлинами отправилась на ярмарку, названную Таганрогом, там ею был выбран товар на 3 000 рублей. На ярмарке торговали тысячи торговцев, наряженные в восточные костюмы, джигитовали наездники из калмыков и киргизов. Цыгане водили ручных медведей.

В 11 часов вечера начался фейерверк, который гости обзревали на кораблях, служивших зрительскими трибунами. Организован фейерверк был как театр в небе (театр «в фитильном огне» в 4х действиях). Драматургия действия, разыгранного в небесах, строилась по законам классицистского театра, приведем названия действий: I д. — Спокойная Россия, II д. — Обеспокоенная Россия

(в связи с военной угрозой), III д. — Торжествующая Россия, IV д. — Утешенная Россия.

И в этот раз, в виде приглашения на огненное действо, палили из пушек, играли на трубах и барабанах. Фейерверк на Ходынке надолго запомнился москвичам, превзойдя все их ожидания: по команде осветилось и засверкало огнями поле, вспыхнули огненные струи, пространство рядом с кораблями горело, напоминая Чесменский бой. Порознь и одновременно светились разные фигуры, вспыхивали ракеты. Огни горели около часа. В завершении фейерверка залпом из 42 000 ракет был представлен великолепный павильон, олицетворение мира (см. илл. 36).



Илл. 36. Фейерверк на Ходынском поле, 1775. Рис. М. Ф. Казакова.

После фейерверка императрица вернулась в Пречистенский дворец, а гости продолжали веселиться до утра. 25 июля императрица с приближенными отбыла в подмосковное Царицыно¹.

¹ Праздничная культура XVIII столетия рассматривается во многих трудах: Любецкий С. М. Московские старинные и новые гулянья и увеселения. М., 1854. Некрылова А. Ф. Русские

Иллюминацию на Ходынке восславил поэт В. И. Майков, где подчеркнул в стихах и воспевающих победы Орфеев, и хор певцов, поющих славу императрице:

Россия на свои трофеи
 Возлеги, зрит повсюду мир,
 И внемлет, что ея Орфеи
 Устроя глас гремящих лир.
 Не брани страшны воспевают,
 Где кровни токи проливают,
 Но хор певцов свой ум вперил,
 Воспеть Екатерины славу
 И веселяшуща державу
 Под сению монарших крил¹.

Считается, что на Ходынском поле в июле 1787 года побывало до 60 000 человек, 4 000 экипажей, но «все обошлось без малейшего приключения и при всеобщем веселии и наслаждении»².

Московские праздники по размаху, затейливости и великолепию перекрыли предшествующие, в том числе связанные с коронацией, не говоря уже про петербургские торжества. Те на этом фоне выглядели почти по-семейному.

народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984. *Пыляев М. И.* Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1995. *Шматова Н. И.* Праздничная культура московского дворянства в последней трети XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: 1999.

В некоторых источниках пишется о постановке на Ходынке оперы «Иван-Царевич» (то есть, «Храбрый и смелой витязь Архидеич») Э. Ванжуры на либретто Екатерины II, что спорно. Премьера оперы состоялась 27 сентября 1787 года в Петербурге на сцене Каменного театра; название «Иван-царевич» появилось в более поздних постановках.

¹ Увеселительные огни загорались в небе по театральному принципу: в 1-м действии изображалась Спокойная Россия. Во 2-м действии — Обеспокоенная Россия (из каменной расщелины выползала семиглавая гидра, которую поражала Победа с вензелем Екатерины II). В 3-м действии показывалась Торжествующая Россия, в 4-м — Утешенная Россия. См. *Майков В. И.* Описание разных увеселительных зрелищ, представленных во время мирного торжества, заключенного между Российской империей и Оттоманскою Портою (близ Москвы на Ходынке) 1775 года, июля 16 дня. М., 1775.

² *Пыляев М. И.* Старая Москва. М., 1995.

Читая описания и сводки на страницах церемониальных журналов и ведомостей, почти не встречаешь упоминаний о музыке, сопровождавшей празднества, кроме бесконечных «играний» на трубах с битьем в барабаны и литавры. А вместе с тем изрядное количество музыкантов должно было потрудиться, чтобы музыка праздника не уступала по силе воздействия остальным видам искусства.

Скорее всего, звучали традиционные панегирические канты, встречающиеся в рукописных сборниках второй половины XVIII века.

Рис. 35 (нотный пример № 35). Кант «Какую радость ощущаю»

Ка-ку-ю ра-дость о-щу-ща-ю, ку-да я ны-не вос-хи-щен

Рис. 36 (нотный пример № 36). Кант «Похвал венцы лавровы»

По-хвал вен-цы лав-ро-вы спле-тай бу-кет Пар-нас-ский хор
Воспе-ва-я пес-ни но-вы яв-ляй днесь ра-дост-ный твой взор.

Н. А. Огаркова пишет, что в сборниках панегирические канты чередовались с «виватами», многолетиями, осаннами, их музыка следовала в соответствии со структурой торжественного шествия¹. Канты пелись как на шествиях, так и на балах. Например, под кант «Какую радость ощущаю» можно было танцевать менуэт, под кант «Похвал венцы лавровы» — полонез (см. рис. 35—36)².

¹ Огаркова Н. А. Цит. соч. С. 106; Финдейзен Н. Ф. Очерки. Т. 1. С. 350.

² Музыка канта «Какую радость ощущаю» взята из изд.: Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора (с. 523–525). В нем использовано стихотворение М. В. Ломоносова 1750 года. Музыка канта «Похвал венцы»

Вообще, очень многие елизаветинские канты использовались в последующее царствование: так, например, произошло с кантом «Какую радость ощущаю» — было заменено имя государыни (линию преемственности «Елизавета — Екатерина» видим и в некоторых других кантах той эпохи: «Приди, Екатерина, Вторая к нам Елисавет».)

Очевидец писал, что роговой оркестр, спрятанный за качелями вблизи царицыной галереи, играл приятную для слуха музыку. Учитывая контекст праздника и патриотическую направленность сценария, можно предположить, что музыканты исполняли оркестровые обработки народных песен. В Государственном историческом музее сохранился небольшой рукописный альбом музыканта рогового оркестра. Принадлежал он некоему Титу Дмитриеву и содержал партии для басового рога¹. Альбом можно датировать («1792 года, месяца октября 22 числа»), опираясь на записи, оставленные на обороте переплета и на ряде страниц.

Восстановить музыку по партии одного рога невозможно, но нотные записи могут сообщить много интересного о репертуаре роговых капелл — за 17 лет, прошедших со дня праздника на Ходынском поле (1785 и 1792 годы), он не сильно должен был измениться. Преимущественно он складывался из обработок 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», «баталлий»². Рожечник в своей тетради зафиксировал лишь одно имя автора композиций — Игнаца Плейеля, ученика Гайдна (1757–1831, писал музыку до 1807 года).

приводится по изд.: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. LXXVIII. Все канты встречаются в сборниках екатерининского времени.

¹ ГИМ. Отдел письменных источников. Ф. 187. Ед. хр. 196. Из собрания Алябьева. Рукописный альбом партий Тита Дмитриева.

² В альбоме Тита Дмитриева встречаются инструментальные сочинения Игнаца Плейеля.

Иностранцы, побывавшие в России в екатерининское время, писали о «волшебстве» звучания «живого органа» (имеется в виду роговая музыка). По мнению путешественника М. Форсия де Пилес, посетившего Петербург в 1790-е годы, наиболее благоприятным временем для восприятия такой музыки была ночь. По сведениям Форсии де Пилеса, в императорских егерских «хорах» было более 100 рогов (правда, эти сведения относятся к более позднему периоду)¹.

О роговой музыке писали многие историки, приведем мнение Т. Н. Ливановой:

К сожалению, никаких фанфарных пьес, исполнявшихся в то время в России и единственно составляющих репертуар застольной, охотничьей и военной музыки, до нас не дошло. Очень мало известно нам и западной музыки этого рода, по которой можно было бы судить о фанфарных пьесах в России².

Рис. 37 (нотный пример № 37). Концертные фанфары Морена



Эти утверждения не совсем верны: редкие образцы фанфарной музыки сохранились. Часть их приводит Н. Ф. Финдейзен в «Очерках», часть публикует А. А. Розенберг в статье об охотничьих фанфарах³. Приведем ноты фанфарной музыки из статьи Розенберга (см. рис. 37). Произведение французского композитора Морена, названное им «Королевские фанфары», предназначалось

¹ Форсия де Пилес М. Прогулки по Петербургу Екатерины Великой. Записки французского путешественника. СПб., 2014. С. 298—299.

² Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М., 1938. С. 228.

³ Розенберг А. А. Музыка охотничьих фанфар в России XVIII века // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. Сост. Л. В. Кикнадзе. М.:1985. С. 187—194.

для королевской охоты. Оно представляют собой типичный образец охотничьей музыки, бытовавшей в начале XVIII века не только в Европе, но и в России»¹.

Упоминания очевидцев о певших и плясавших цыганах на Ходынском поле также требуют уточнения. В первых печатных сборниках ряд русских песен (в том числе и «Во поле береза стояла») был назван составителями «цыганскими», хотя на самом деле они являлись образцами русского фольклора. Подобные ремарки в сборниках в ту эпоху свидетельствовали о распространении русских песен среди цыган и о модном способе их исполнения «под пляску».

Необходимость прокомментировать введение русских песен в «цыганские» разделы в песенных сборниках почувствовал известный исследователь народного творчества Николай Александрович Львов. Упомянув в своем трактате о существовании в отечественной культуре цыганских песен, он пояснял, что они по сути являются всегда русскими:

их называют цыганскими, поелику под сии только одни можно плясать по-цыгански. Песни сии также русскими сочиненные переменяли название свое и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами².

Что касается «итальянской инструментальной и вокальной музыки», сыгранной музыкантами «на скрипичах», то здесь что-либо реконструировать сложно. «Московские ведомости» упоминали о какой-то кантате (без названия), спетой в праздничные дни³. Выдвинем ряд гипотез: ее мог сочинить придворный капельмейстер Томазо Траэтта, находившийся летом 1775 года со всем Двором в Москве («Московские ведомости» упомянули об отъезде композитора из Москвы, а может быть и из России, 19 сентября 1775 года). Могла быть повторно исполнена

¹ Розенберг А. А. Цит. соч. С. 190.

² «Под пляску» — этими словами сопровождался нотный или стихотворный текст многих русских песен в сборниках. См.: Львов Н. А., Прач И. Г. *Собрание народных русских песен*. СПб. 1790. Предисловие к изданию. С. I–XII.

³ Кантата, исполненная в Москве на празднествах, посвященных миру России с Портою Оттоманскою. См.: *Московские ведомости*. 1775. 4 сентября. № 71.

кантата «Россов мать», которая годом ранее прозвучала на торжественном собрании в Московском университете, она была приурочена к победам правительственных войск в крестьянской войне с Емельяном Пугачевым¹.

Отдельное расследование необходимо предпринимать по поводу звучавшего в 1775 году торжественного хорового концерта «Тебе Бога хвалим». В последнее время выдвигается версия, что тогда певчие пели концерт Березовского: сведения о присутствии певчих в Москве летом 1775 года встречаются в ряде источников, но вместе с капеллой должны были также присутствовать на торжествах М. Ф. Полторацкий (управляющий) и Березовский, причисленный к штату Капеллы композитор (см. в Документальном приложении, раздел 4).

Празднование мира с Турцией проходило во многих других городах империи. Осенью 1775 года «Московские ведомости» сообщили, что в Арнсбурге на острове Эзеле (ныне это остров Сааремаа в Эстонии) пели благодарственную кантату по случаю заключения мира России с Оттоманскою Портою².

И хотя о музыке торжеств мы практически ничего не знаем, но даже скудные строки в ряде 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.

2. 7. Церемония закладки Большого Кремлевского дворца в 1773 году как вариант общегородских празднеств

Приведем пример церемонии, связанной не с государственными, а с городскими празднествами — она была более камерная по масштабу, сценарий

¹ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. 2. М.-Л. 1929. С. 52.

² Московские ведомости. 1775. 4 сентября. С. 190.

имел другой размах, но модель, лежащая в основе церемонии в Кремле, соотносима с моделью празднеств 1775 года.

Торжество закладки Большого Кремлевского дворца по проекту В. И. Баженова состоялось в Москве 1 июня 1773 года. Для нашего исследования оно интересно тем, что сохранился музыкальный материал кантаты, звучавшей в момент церемониала. Найденное и реконструируемое нами произведение показывает, как в словах и в музыке художественно претворились многие аллегории, представленные на празднестве другими видами искусств. В результате находки 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, задумывалось 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, театрализованного действия, музыки.

Музыка кантаты «О, парнасски нимфы ныне» была обнаружена в фонде Кремлевских строений в Российском государственном архиве древних актов архитектором Т. П. Каждан, сотрудником Государственного института искусствознания (1985). Она сообщила о нотной рукописи своему коллеге по институту Е. М. Левашеву, он предложил нам реконструировать музыку. Был скопирован нотный текст, подробно зафиксировано описание церемонии, позднее сделан научный доклад на конференции, приуроченной к памятной дате В. И. Баженова. В январе 1987 года кантата была исполнена в Большом зале Московской консерватории Академической хоровой капеллой им. А. А. Юрлова¹.

¹ Капелла им. А. А. Юрлова исполнила Кантату в рамках конференции «Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX веков», приуроченной к юбилею В. И. Баженова, в зале Государственного института искусствознания (декабрь 1986 года), официальная премьера произведения состоялась в Большом зале Московской консерватории (январь 1987). Дир. С. Д. Гусев и В. И. Сорокин. Впоследствии кантата была разучена капеллой «Московский Кремль» под упр. Г. А. Дмитрияка, в результате чего воскрешенная музыка

Разрозненные рукописные листы с музыкой кантаты хранились в деле «О московских дворцах» в РГАДА¹: среди них имелись партии двойного хора (дисканты, альты, тенора и басы), две партии контрабасов, шесть партий труб и две партии литавр. Нотные листки были подшиты вместе с литературно-текстовыми документами, связанными с описанием церемонии.

Научная реконструкция кантаты включала в себя задачи музыкально-текстологические (восстановление нотного текста) и музыкально-стилистические (решение ряда проблем — определения инструментального состава, авторства произведения и т.д.).

В первую очередь озадачивал необычный инструментальный состав. Восстановленное произведение было показано знатоку оркестровых стилей Ю. А. Фортунатову и нашей творческой группой было выработано мнение, что подобный инструментарий был связан с условиями исполнения на открытом воздухе. Низкие певческие голоса в таких условиях звучат глуховато, поэтому они были дублированы контрабасами, трубы же с литаврами исполняли в быстрых частях фанфарные обороты (как было принято в ту эпоху), их роль была чисто колористическая — чтобы более звучно отдавалась хвала императрице. Медленные части кантаты были задуманы композитором *a capella*, в них двойной хор объединялся в один четырехголосный состав. Быстрые части были написаны для двойного хора, 6 труб и 2-х литавр.

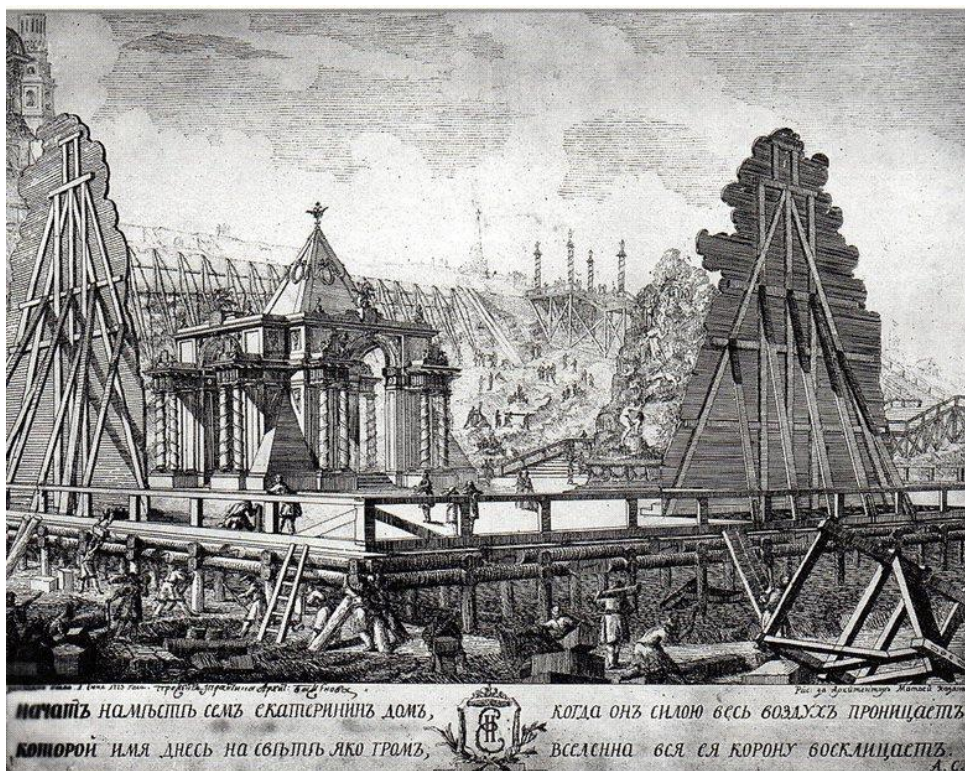
Церемония закладки Кремлевского дворца следовала следующему ритуалу.

1 июня, после литургии и крестного хода вокруг колокольни Ивана Великого, звонили в специально отлитый новый большой колокол, и приблизительно в

звучала под сводами Оружейной палаты на концертах, связанных с 850-летием Москвы (1996–1997).

¹ РГАДА. Ф. 14. Госархив. Дело 51 («О московских дворцах»), часть 2 (7). Ноты кантаты опубликованы: *Лебедева-Емелина А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. Т. VII. Нотное приложение. *Лебедева-Емелина А. В.* Кантата на закладку Большого Кремлевского дворца по проекту В.И. Баженова // Множественность научных концепций в музыкознании. Сб. статей к 60-летию Е. М. Левашева. Материалы международной конференции Келдышевские чтения — 2005. М. Композитор. 2009. С. 145–157 (текст), 358–440 (ноты).

10 часов утра началось торжественное шествие — процессию открыло московское духовенство и прибывшие в город священнослужители, далее шли архитекторы и их сподручные, московское дворянство и купечество, певчие, музыканты, пришедшие в Кремль простые люди. Лестница в 165 ступеней вела с Боровицкого холма вниз, к Москве-реке, часть Кремлевской стены с 6-ю башнями была разобрана. Процессия, пройдя множество ступеней, собралась на месте закладки. Внизу временно был сооружен храм Славы, украшенный со всех сторон стихотворными надписями, арками, колоннами. Большинство стихов для празднества и слова кантаты были сочинены А. П. Сумароковым.



Илл. 37. Храм Славы

Сохранилось подробное описание храма Славы, он являлся главным объектом церемонии. Снаружи его окружали четыре арки-портала, символизирующие 4 части света — Азию, Африку, Европу, Америку¹. На каждую

¹ Напомним, что открытие Австралии было сделано еще в XVII веке, но практически все XVIII столетие мореплаватели до Джеймса Кука (до 1770) не плавали к берегам нового материка.

сторону храма приходилось по 4 колонны, которые все вместе (16 колонн) представляли главные губернии страны. Рядом с храмом были укреплены огромные щиты с росписями и стихотворными надписями. Впоследствии архитектором М. Ф. Казаковым, помощником В. И. Баженова, были сделаны рисунки храма и аллегорических щитов (см. илл. 37).

В центре храма в полу было приготовлено мраморное гнездо для ваз с золотом, серебром, деньгами и для первых камней будущего дворца. Возле храма стояли столы, на которых помещалась большая серебряная чаша с водой для кропления и блюдо с известью, камнями и прочим строительным материалом.

Церемония началась с чтения торжественных текстов «на основание дома» и пения соответствующих случаю песнопений (снова должно было звучать «Тебе Бога хвалим», Многолетие и другие соответствующие празднику стихи).

Части кантаты исполнялись с перерывом, каждая из них корреспондировалась с ритуальными действиями, совершавшимися во время молебна. Так, 1-я часть прозвучала, вероятно, после речи главного архитектора дворца В. И. Баженова. В ней воздавалась хвала Монархине (в очередной раз упоминались и Парнас, и музы, и нимфы). Музыкальные фразы в неторопливом полонезном ритме, соответствующем шествию, являлись разновидностью многолетия (рис. 38):

О, парнасски нимфы ныне
Возгласите до небес!
Многа лет Екатерине
Кою Бог на трон вознес!

Рис. 38 (нотный пример № 38). 1-я часть кантаты

The musical score is for the first part of the cantata. It is written in 3/4 time with a forte (f) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: "О парнасски нимфы ныне Возгласите до небес! Многа лет Екатерине Кою Бог на трон вознес!"

Во время пения 3-й части кантаты (также медленной) архиерей кропил водой подносимые материалы (камень, известь). Вазу с деньгами залили воском и поставили в приготовленное в полу гнездо. Баженов взял первый мраморный кирпич и при пушечной пальбе уложил на место закладки. То же самое повторилось со вторым и с третьим камнями. Сверху положили пергамент и доску, гнездо залили воском и прикрыли крышкой. Музыка 3-й части соответствовала жанру неспешного молебна («Удались вечно горе и печали все от нас»), по характеру она сходна с медленными частями ранних концертов Бортнянского (рис. 39):

Рис. 39 (итальный пример № 39). 2-я часть кантаты

Andante con moto

p

У - да - ли - ся веч - но го - ре

и пе - ча - ли все от нас

Ритуал кропления строительных материалов в тексте Сумарокова объединялся с восхвалением природных стихий, завершавшихся традиционным многолетием (приводим текст из середины 3-й части):

Суша, воздух, огонь и море

И кропящи град сей воды

Повторяют русский глас:

Боже, дай ей многи годы!

Единство музыки и действия усиливалось внутренним убранством храма Славы: в нишах изображались те же четыре стихии (воздух, огонь, вода и земля) в виде колонн.

Быстрые части кантаты, звучавшие у двух хоров антифонно в сопровождении труб и литавр, дают представление о викториальной и батальной музыке того времени (рис. 40), текст — образец вивата тех времен:

Росские гласят, гласят, гласят народы

Боже! дай Ей многи годы!

В середине этой части композитор использовал прием фугато, создав замечательный эффект перебивки голосами разных народов друг друга для громкого возгласия здравицы императрице.

Форма кантаты складывается из пяти частей, где быстрая часть «Росские гласят народы» звучит дважды — в качестве второй и заключительной. Чередование частей построено по принципу контраста: темпового (медленно — быстро — медленно — быстро — быстро) и тонального (До мажор — Фа мажор — До мажор).

Рис. 40 (нотный пример № 40). 3-я часть кантаты

Piu allegro

Trumpetti in C

Timpani

S.
A.

f Рос - ски - я гла - сят, гла - сят, гла - сят на - ро - ды

T.
B.

Bass

Сочинение было спето на празднестве хором синодальных и архиерейских певчих в количестве 32-х человек. На первый взгляд, может показаться странным, что кантата, предназначенная для городского торжества, тем более для пения на открытом воздухе, прозвучала у столь немногочисленного хора. Напомним, что в царствование Екатерины II состав Синодального хора (главного хора Москвы) был резко сокращен — лучшие певчие были переведены в петербургскую Придворную капеллу, и к началу 1770-х годов в Синодальном хоре насчитывалось всего 38 человек. Не следует забывать, что к моменту исполнения кантаты архиерейские и синодальные певчие отслужили в Архангельском соборе в Кремле всенощное бдение (с вечера), раннюю литургию и позднюю литургию (утром). Для службы в Архангельском соборе, даже праздничной, 32-х певчих, размещавшихся на двух клиросах, считалось вполне достаточно. Тем самым, количество хористов для пения кантаты было заранее предопределено. Произведение по жанру явилось художественной разновидностью благодарственного молебна, завершающего церковный и светский ритуал.

Автором стихов кантаты, как уже упоминалось, был А. П. Сумароков. Имя композитора осталось для нас неизвестным. Попытаемся сделать ряд предположений.

Расцвет русской композиторской школы в последней трети XVIII века был тесно связан с именами Березовского, Бортнянского, Пашкевича, Хандошкина, Козловского, Фомина, Дегтярева, Кашина и Давыдова. Если рассмотреть жизнь и творчество каждого из них в отдельности применительно к 1 июня 1773 года, то получится следующая картина: в 1773 году Козловский еще жил в Варшаве, Фомину было около 12 лет, Дегтяреву — 7 лет, Веделю — 6 лет, Кашину — 3 года, Давыдов даже еще не родился. Пашкевич в тот период работал в петербургском придворном оркестре, а Хандошкин — в музыкальных классах петербургской Академии художеств. И, наконец, Бортнянский и Березовский, которые вполне могли бы быть авторами кантаты, находились летом 1773 года на стажировке в Италии: Березовский вернулся в Россию лишь в октябре 1773 года, а Бортнянский — только в 1779 году.

Сочинение, предназначенное для празднества общегородского значения, могло быть написано домашним капельмейстером московского генерал-губернатора князя М. Н. Волконского (или, как его тогда называли, «московского главнокомандующего»). По «Московским ведомостям» известно, что у Волконского существовала одна из самых больших и наиболее профессиональных в Москве крепостных хоровых капелл. Немного позднее певчие П. М. Волконского-сына, наряду с певчими Шереметева и графа Орлова, принимали участие в исполнении произведений ораториального плана во время Великого поста (сводный хор спел «Te Deum» Сартри). К сожалению, имя капельмейстера московского генерал-губернатора установить пока не удалось.

Еще одна версия: автор кантаты мог быть связан с домом генерала М. М. Измайлова — главы Экспедиции Кремлевского строения. Генерал по «статусу» должен был иметь хорошую крепостную капеллу под руководством капельмейстера-профессионала (его имя также покрыто тайной).

Самим реальным претендентом на авторство этого сочинения является И. Б. Керцелли-старший, обрусевший иностранец, связавший свою жизнь со старой столицей. К тому времени Иоганн Керцелли-старший жил в Москве уже несколько лет. Как раз в интересующем нас 1773 году он основал московское музыкальное училище, немного позднее стал издавать с участием Х. Л. Вевера первый русский нотный журнал «Музыкальные увеселения» (1774–1775), в котором печатал свои хоры. Известно, что 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. Остановимся на этой кандидатуре среди возможных авторов кантаты для закладки Кремлевского дворца как самой подходящей.

В художественном отношении кантата «На закладку Большого Кремлевского дворца» безусловно принадлежит к числу незаурядных произведений русского хорового искусства. Она интересная, яркая по тематизму и эффектная по форме, по жанровым признакам она близка торжественной оде. Кстати, стихи Сумарокова

являлись образцом подобной одической поэзии. Его строки, написанные для празднества в 1773 году еще до официального объявления о мире с Турцией, недвусмысленно указывали на победоносное ведение войны русскими:

Над воздухом:

Се чудо новое!
А Россы-то творящи!
Зрит воздух на себе
Морски суда горящи!

Над огнем:

Се чудо новое!
Иль Понт пришел к кончине?
Огнем Росс действует
В валах и во пучине!

Над землю:

Се чудо новое!
Под непреступным градом
Наполнилась земля
Разверстым ныне Адом!

Над водою:

Се чудо новое!
Весь мир на то взирает —
Российский Сципион
Вал южный попирает!

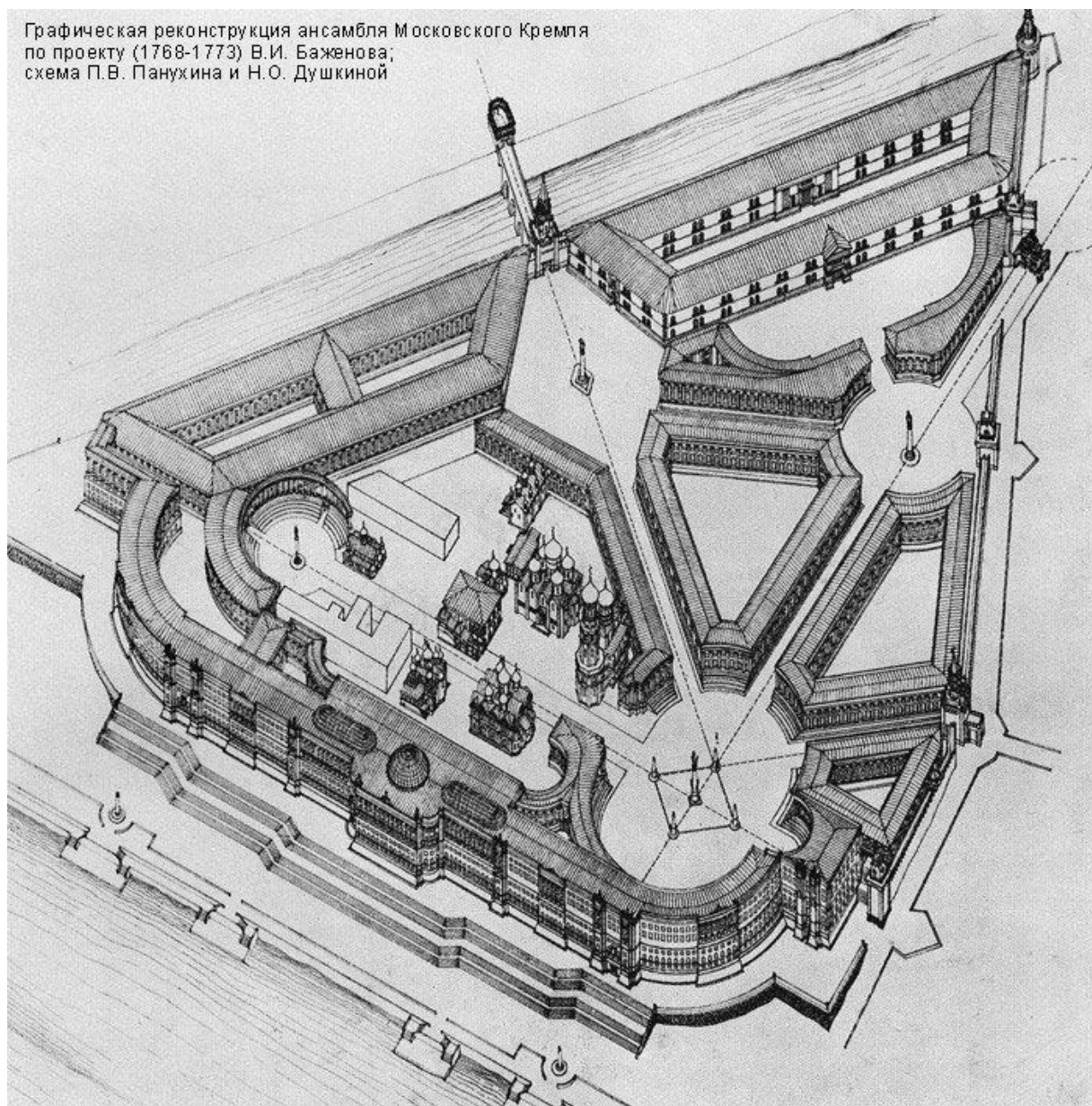
По окончании церемонии в Кремле «была пушечная пальба и колокольный звон во всех церквах Москвы в течение часа». После закладки генерал Измайлов, руководитель торжеств, угощал у себя московское дворянство, для мастеров и для народа было выставлено угощение: 20 вёдер водки, 40 вёдер пива и 600 калачей.

Почему возникла необходимость строительства нового дворца? Еще в царствование Анны Иоанновны, в Кремле в 1737 году возник огромный пожар — полыхали Грановитая и Оружейная палаты, Конюшенный и Потешный дворцы, горели Чудов и Вознесенский монастыри, начался пожар в Архангельском, Благовещенском и Успенском соборах. Рухнул Царь-колокол... От пожара пострадала четверть города. Во времена Елизаветы Петровны еще были видны последствия этого чудовищного пожара.

Екатерина Великая задумала построить в Кремле дворец, ориентированный на европейскую архитектуру. Он должен был быть четырехэтажным, с колоннадой, с форумом, план баженовского сооружения поражает масштабами (см. илл. 38).

Древние соборы (сохранить которые было строго приказано императрицей) должны были скрываться за стеной дворца внушительных размеров. В процессе

подготовки к строительству были разобраны здания Приказов, старой Оружейной палаты, Запасной дворец, палаты Трубецких, часть построек Чудова монастыря, снесено несколько кремлевских башен, о чем уже упоминалось.



Илл. 38. Реконструкция проекта В. И. Баженова Московского Кремля

Какова же была дальнейшая участь Дворца? Весной 1775 года, когда Екатерина II пребывала в Москве, обнаружили трещины в контрфорсах Архангельского собора из-за подвижки грунта, упала строящаяся стена нового дворца в том месте, где ранее стоял снесенный Собор Черниговских чудотворцев (конца XVI в.). Императрица приказала остановить строительство, а впоследствии

перепоручила проект М. Ф. Казакову. Кремлевская стена и башни были воссозданы по обмерам к 1783 году.

Если бы строительство по проекту Баженова было доведено до конца, изменился не только бы облик Кремля, но и всей Москвы (см. илл. 39).



Илл. 39. Лояло К. К. Реконструкция Большого Кремлевского дворца В. И. Баженова

Но в тот счастливый для архитектора июньский день ничто не предвещало «грозового» будущего. Кантата, завершившись мощным колокольным звоном и подведя итог всей церемонии, несомненно оставила след в душах москвичей.

Буквально через месяц, 30 июня 1773 года, на торжестве в Московском университете мы встречаем определенное перефразирование поэтом А. И. Перепечиным, близким кругу М. М. Хераскова, поэтических строк А. П. Сумарокова. Его кантата «Торжествуйте музы ныне» была спета воспитанниками университета в день окончания учебного года. Торжество было приурочено к дню восшествия Екатерины II на престол¹:

¹ Московские ведомости. 1773. № 55. 9 июля. Прибавление.

А. П. Сумароков:

О, парнасски нимфы ныне
Возгласите до небес:
Много лет Екатерине,
Кою Бог на трон вознес!

А. И. Перепечин:

Торжествуйте музы ныне
Здесь собравшись на Парнас,
Пойте песнь Екатерине
Прославляйте день в сей час!

Автор музыки в «Ведомостях» не указан, да его возможно и не было — для торжественного акта в Университете могли приспособить готовую музыку прозвучавшей в Кремле кантаты. Тип исполнения музыки по частям напоминает также кремлевскую церемонию:

По прибытии многочисленного собрания пошли все по порядку в большую онаго Университета аудиторию, где ... начался концерт и пета была на хорах сочиненной нарочно для сего торжества первая часть кантаты, после которой последовали речи... Заключением всего была следующая пред сим начатая кантата, которая на музыке и голосах усладила все собрание¹.

Московская церемония закладки дворца в Кремле в 1773 году представляет собой тип обычных городских церемоний. Не исключено, что и торжества в 1787 году в честь закладки Екатеринославля, планируемого центра Новороссии, могли быть схожи с приведенными выше (об этом будет сказано позднее).

В музыкальное оформление подобных торжеств обычно включались все хоровые жанры — панегирические канты, приветственные хоры и кантаты, хоровые отрывки из опер, духовная музыка, застольные хоры, народные песни и т.п. Иногда хоры пелись на мотив народной песни, а иногда, наоборот, хоровые номера празднеств запоминались и становились впоследствии «народными», как,

¹ Цит. по: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 52. Историк предполагает, что автором музыки кантаты для университетского праздника 30 июня 1773 года мог быть один из преподавателей существовавшего в то время музыкального класса в Университете. Далее Финдейзен приводит еще один пример кантаты, исполненной там же на торжественном акте 30 июня 1774 года. Кантата вновь была пета по частям:

«Начался концерт и пета была на хорах сочиненной нарочно для сего торжества первая часть кантаты, [после торжественных речей и раздачи наград] началась музыка и пета была вторая часть кантаты». Третья часть была исполнена после следующего блока поздравительных речей. Цит. по: *Финдейзен Н. Ф.* Там же. Описание церемонии в Московском университете см.: *Московские ведомости. 1774. № 55.*

например, произошло с хорами из маскарада «Торжествующая Минерва». Иногда тексты перефразировали, и музыку приспособляли к новому торжеству, как могло случиться и с найденным произведением. Упоминание в ведомостях, что была пета специально сочиненная для того дня кантата, не должно обманывать исследователя — специально сочинялись стихи (поэт считался главным автором произведения), а музыке в ту эпоху отводились вторые роли.

2. 8. Путешествие императрицы в Крым в 1787 году: попытка реконструкции музыки провинциальных торжеств

Традиционные шествия (или выезды) монархов под пушечную пальбу, ружейный салют, колокольный звон, фанфары труб с литаврами и боем барабанов, под пение торжественных кантов, все это составляло часть придворного церемониала, который Россия восприняла от европейских государств. Предпринятая Екатериной II полугодовая поездка на юг империи для обозрения присоединенных территорий — дело невиданного размаха, невозможного в Европе. Это событие имело большие последствия для истории, вызвало к жизни много явлений культурной жизни. Не будем подробно описывать церемониальную поездку (плановой по губерниям ее трудно назвать)¹, остановимся на нескольких моментах, связанных с музыкальной культурой, и охарактеризуем:

- ритуал встречи императрицы народом и дворянством,
- торжественные богослужения на пути следования царского поезда (в частности, какую певческую традицию могла воспринимать Екатерина II),
- светские развлечения в городах и усадьбах.

¹ Среди плановых поездок отметим: в Эстляндию и Лифляндию в 1764 году, где в Нарве «певчими отправлен был поздравительный концерт»; в Ярославль летом 1767 года, где «семинаристы и певчие пели сочиненные нарочно к пришествию Ее Величества стихи» и пр. Цит. по: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. 50.

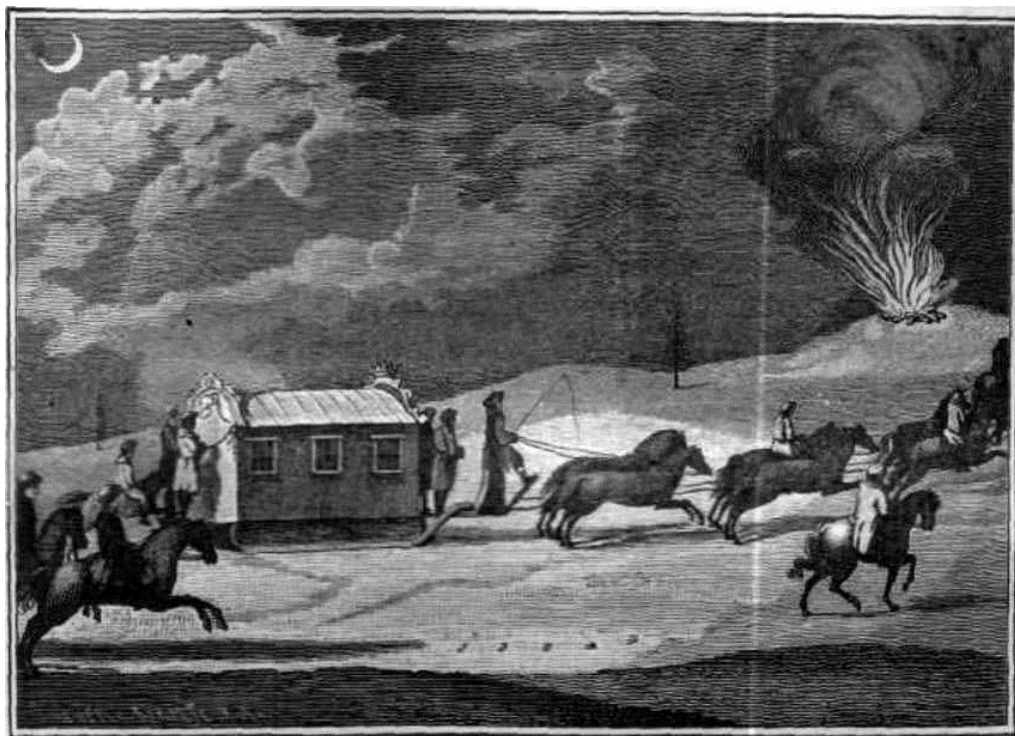
Путешествие в «полуденные страны», то есть в Крым и в Екатеринославскую губернию, было задумано в 1787 году к 25-летию со дня восшествия на престол. Выезд из Царского Села состоялся 7 января, возвращение — 11 июля¹. Было пройдено 5211 верст по суше и 446 по воде. За пять с половиной месяцев Екатерина II посетила следующие города и села: Луга, Порхов, Вежаницы, Великие Луки, Смоленск, Кричев, Чечерск, Стародуб, Новгород Северский, Чернигов, Нежин, Киев, Канев, Кременчуг, Никополь, Херсон, Бериславль, Перекоп, Бахчисарай, Инкерман, Севастополь, Симферополь, Карасу-Базар, Старый Крым, Феодосия, Кривой Рог, Полтава, Харьков, Белгород, Курск, Борисоглебск, Орел, Мценск, Тула, Серпухов, Москва, Клин, Тверь, Торжок, Вышний Волочек, Валдай, Крестцы, Новгород.

Свиту императрицы (около 3 000 человек) составляли многие знакомые нам по предыдущим торжествам лица: флигель-адъютант А. М. Дмитриев-Мамонов (последний фаворит), И. И. Шувалов, Л. А. Нарышкин, А. А. Безбородко, В. М. Ребиндер, А. Ю. Нелединский-Мелецкий, А. В. Храповицкий, Г. И. Бибиков. В Киеве к императрице присоединился Г. А. Потемкин, с ним — много поляков (князь Любомирский, граф Браницкий, граф Потоцкий, князь Сапега, граф Мнишек, граф Виельгорский), представители киевского дворянства (губернский предводитель дворянства В. В. Капнист², В. В. Энгельгардт), российский посланник в Неаполе П. М. Скавронский. Временами камер-фурьер упоминает о

¹ Приводимые нами даты, города, через которые проезжала императрица, не всегда совпадают со сведениями в статьях, опубликованных в интернете. Вся информация мы черпали из дворцового Камер-фурьерского журнала 1787 года, дополняя ее мемуарной литературой, оставленной современниками. См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886. — 1012 с. Все цитаты далее будут даны по записям камер-фурьера.

² Совсем иное освещение получает гневная реакция Екатерины II на язвительные сатиры Капниста, когда из Камер-фурьерского журнала узнаешь следующие факты: В. В. Капнист сопровождал императрицу в вояже три месяца, с 2 февраля по 2 мая. 12 марта в Киеве императрица стала восприемницей на крещении младенца, родившегося у Капнистов (Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 219–220). 13 марта Киевскому Губернскому Предводителю Капнисту по случаю крещения сына была пожалована табакерка в 900 р., в апреле 14 — перстень в 1000 р. (Ведомость употребленным в расход от Кабинета вещам во время путешествия Ея Величества из Санкт-Петербурга по разным губерниям в 1787 году // Камер-фурьерский церемониальный журнал. Приложение. С. 67–68).

присутствовавших за обедами П. А. Румянцева-Задунайского, А. В. Суворова, М. И. Кутузова, Ф. Ф. Ушакова, Ю. В. Долгорукова, генерал-поручика А. Н. Самойлова (у которого воспитывалась дочь императрицы Елизавета Темкина). Из придворных дам в поездку отправились А. С. Протасова, Е. В. Скавронская (с этим именем мы встретимся далее в биографии Бортнянского), А. В. Браницкая (племянница и тайная жена Потемкина).



Илл. 40. Дорожный возок императрицы. Гравюра Г. Гоппе, 1883 г.

Из иностранных гостей постоянными спутниками монархини были австрийский посол граф Л. фон Кобенцль, великобританский чрезвычайный посланник А. Фицгерберт, французский полномочный министр граф Л. Ф. де Сегюр. В Киеве к ним присоединились австрийский принц К. Г. де Нассау, французский принц Ш.-Ж. де Линь и другие иностранцы — польский граф Миро, граф Дилан, шевалье де Ласен, венесуэлец Ф. де Миранда¹.

¹ Мемуары о поездке: [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. 1785–1789. Пер. с франц. СПб, 1865; Принц Нассауский. Императрица Екатерина II в Крыму, 1787 г. // Русская старина. 1893. Ноябрь; Миранда Фр. де.

Как выглядели возки царского поезда в 1787 году дают представление некоторые гравюры (см. илл. 40).

В Херсон на встречу с императрицей приехал посол Сицилии маркиз де Галло, желая приветствовать Екатерину II «в связи с благополучным прибытием к полуденным границам империи, орошаемым водами, простирающимися до королевства Неаполитанского»¹, и российский полномочный министр из Константинополя Я. И. Булгаков. Тогда же были представлены императрице посланник Римско-императорского Интернунция при Порте Оттоманской барон Герберт, секретарь Великого княжества Литовского граф Машинский, сын Неаполитанского министра «в Царьграде пребывающего» граф Модолф. В Севастополе к императрице присоединился капитан А. К. Псаро, русский поверенный в делах на Мальте, он привез Екатерине II пальмовую ветвь, украшенную цветами в знак победного приобретения Тавриды.

Свиту дополняли лейб-хирург, доктор, аптекарь, камердинеры, парикмахеры, кофешенк с помощниками, тафельдекер с помощником, кондитер, канцелярист с помощником, метрдотели для обеденных и вечерних столов, камерлакей, отвечающий за столовое серебро, работник для чистки серебра, 20 лакеев, 2-3 скорохода, 3 арапа для прислуживания, 3 лакея, отвечающих за гардероб императрицы, человек, ответственный за карты. В свите были портной, кроватный подмастерье, 4 истопника². После Киева сопровождение императрицы пополнилось значительным количеством морских офицеров, матросов и гребцов.

Перечислив путешественников, камер-фурьер ни слова не написал про певчих (такой невнимание могло означать их низкий статус при Дворе или в поездке). Между тем, хор присутствовал в царском поезде: 13 февраля певчие

Путешествие по Российской империи / Пер. с исп. М. С. Альперовича, В. А. Капанадзе, Е. Ф. Толстой. М.: МАИК «Наука» / Интерпериодика, 2001.

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 415

² «Поезд», отправившийся в январе из Царского Села, был весьма внушительным: 14 карет, 124 саней с кибитками и 40 запасных саней. Среди экипажей имелся почивальный возок.

причащались в Успенском соборе в Киеве, о чем сообщалось в церемониальном журнале («по сем приобщались же разные чины и *придворные* большие и малые певчие» [выделено мною. — А. Л.-Е.]¹, а 26 марта на Страстную неделю, в Великий Четверг, придворные певчие при выносе плащаницы шли между 12 иеромонахов с зажженными свечами².

При описании водного вояжа императрицы о певчих в журнале ни сказано ни слова, хотя граф Сегюр в воспоминаниях писал, что «на каждой из галер была своя музыка»³. Да и в Камер-фурьерском журнале время от времени упоминается, что «во время стола играла духовая музыка» или «во время обеда играла придворная духовая музыка»⁴. Если обратиться к данным «Реестра награждениям денежным, от Ея Императорского Величества всемилостивейше пожалованным, находившимся в походе придворным чинам и служителям», то выясняется, что придворные певчие никуда не отлучались, а сопровождали императрицу в течение всей полугодовой поездки, за что в декабре получили денежное вознаграждение в 1400 рублей⁵.

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 162.

² Там же. С. 243.

³ [Сегюр Ф.-Л.] Записки графа Сегюра. С. 184–185. Французский посланник так описывал плавание по Днепру: «По берегам появлялись толпы любопытных, которые беспрестанно менялись и стекались со всех сторон, чтобы видеть торжественный поезд и поднести в дар императрице произведения различных местностей... Города, деревни, усадьбы, а иногда простые хижины так были изукрашены цветами, расписанными декорациями и триумфальными воротами, что вид их обманывал взор и они представлялись какими-то дивными городами, волшебными созданными замками, великолепными садами. Гармонические звуки музыки с наших галер, различные наряды побережных зрителей разнообразили эту роскошную и живую картину».

⁴ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 327, 334, 380, 399.

⁵ 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.

Не исключено, что в свите Екатерины II были и придворные актеры, так как 31 декабря 1787 года им было пожаловано 2300 рублей¹.



Илл. 41. Отправление Екатерины II из Канева в 1787 году

Императорская флотилия включала в себя 18 галер крупного размера, более двух десятков мелких гребных судов и шлюпок, имелись катера с командой офицеров и матросов (см. илл. 41). Для разъездов командующего флотилией был выделен восьмивёсельный баркас. Путешествие по воде, начавшись в Киеве, закончилось у порогов Днепра, после чего императрица со свитой продолжили поездку в каретах².

¹ Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 91.

² Интересные подробности сообщаются в Камер-фурьерском журнале про жизнь на воде. В день отъезда из Киева, 22 апреля, во всей флотилии «играла музыка на трубах с литаврами и били в барабаны в вечерней заре» (с. 327). Сигналом к «съезду» на обед в столовую галеру служил выставленный на ней алый флаг, Екатерина II приплывала на галеру на императорской шлюпке. При отбытии с галеры была «отдана честь музыкою на трубах с литаврами и барабанным боем» (с. 329). На столовой галере «во время стола играла духовая музыка». На ночь суда вставали на якорь. Время от времени совершались прогулки на шлюпках мимо идущих галер. Тогда галер «на всех галерах и водоходных суднах играли на трубах с литаврами и отдана была караулов честь с барабанным боем» (с. 332).

Ритуал встречи императрицы был следующим. Вблизи каждого города государыню встречал городничий с чинами городского правления, они сопровождали ее въезд (то же повторялось при отъезде). На границах губерний и наместничеств на встречу прибывал губернатор или наместник, он был рядом с Екатериной II весь путь по вверенной ему территории (в донских землях атаман А. И. Иловайский привел с собой 3 500 казаков для сопровождения).

За несколько верст до приближения императрицы к намеченному городу раздавался колокольный перезвон, при въезде в Триумфальные ворота (чаще всего специально выстроенные в честь прибытия) начинали палить пушек. Полки, расставленные вдоль дороги, отдавали честь ружейным огнем, склоняя знамена до земли, певчие и музыканты на Триумфальных воротах возглашали славу под фанфары труб с боем литавр и барабанов. Народ, толпившийся вдоль улиц, кричал «ура», дети держали в руках цветы. У церкви и монастырей Екатерину II встречало духовенство с крестами, при постоянном «игрании на трубах и литаврах».

Различные упоминания о звучащей музыке *на* Триумфальных воротах или *около* ворот поясняют, где было принято размещать оркестры и хоры во время церемониала встречи монархини. Если музыканты стояли по разные стороны ворот, то приветственные канты и фанфары трубачей непременно звучали антифонно. Если музыкантам приходилось влезать на площадку поверх ворот, то звуки труб и литавр как бы «падали» вниз на проходившую процессию.

Путешественники останавливались в путевых дворцах (многие из которых были специально выстроены к 1787 году), усадьбах придворных вельмож, в домах местной знати, в монастырских помещениях (например, Потемкин в Киеве жил в доме архимандрита Киево-Печерской лавры). К приезду императрицы все города были иллюминированы. Если государыня задерживалась на несколько дней, то

Во время шествия мимо монастырских сел на берегу для встречи стояли священники с крестами, с польской стороны — на параде чины польской конницы «от которой учинена была салютация идущим галерам музыкою на трубах с литаврами».

местные власти давали бал или маскарад перед отъездом, в последний вечер — фейерверк.

Камер-фурьерский журнал упоминает о балах в Смоленске, Новгороде Северском, в Чернигове, Херсоне, Орле, Харькове (балы были открыты «при обыкновенной музыке»¹, что, видимо, означало игру губернаторского оркестра). В Киеве, где императрица задержалась почти на 3 месяца (29 января — 22 апреля), было дано множество балов, один маскарад и несколько куртагов². Отметим, что на балу, состоявшемся на Пасху 28 марта, во дворце играли музыканты Румянцева-Задунайского и часть полковой музыки пехотного Днепровского полка³.

«Заключительным аккордом» пребывания Двора в Киеве явились торжества, посвященные дню рождения Екатерины II (21 апреля). Они проходили по модели обычного церемониала, но в уменьшенном размере — вначале императрица прошествовала с придворными в Софийский собор на литургию, затем ее поздравляли полки «музыкою и барабанным боем»⁴ (видимо, был устроен парад), во время торжественного обеда, когда пили за здоровье государыни, была пальба из 51-й пушки, вечером — бал и фейерверк в течение 49 минут, по окончании фейерверка зажжена иллюминация перед Дворцом. Народу было предложено угощение — жареные рыбы и калачи на блюдах, пиво и мед в деревянных сосудах⁵.

Вероятно, для более пышных торжеств по случаю дня рождения императрицы в Киев из Петербурга 16 февраля были дополнительно посланы четверо придворных музыкантов во главе с Ф. Тицем (Дицем, они получили на

¹ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 80, 547.

² Все время Великого поста императрица провела в Киеве, куртаги «были без музыки» (с. 232). В Страстную седмицу Двор присутствовал на богослужениях каждый день.

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 263.

⁴ Там же. С. 302.

⁵ Там же. С. 307.

проезд и прогоны 1117 рублей 20 копеек), а 31 марта — еще 12 придворных музыкантов (они получили на проезд, прогоны, покупку трех карет и кибиток и нечаянные в пути расходы в сумме 4833 рублей 40 копеек). Сведения о данных музыкантам деньгах мы встречаем в ведомости «Расходов комнатной суммы <...> по изустным Высочайшим повелениям»¹.

Среди развлечений, предложенных Ее Величеству в поездке, были следующие: французская комедия (в Кричеве), еврейская музыка на ратуше (в Чечерске), татарская музыка «на разных инструментах, при битии в большие и малые бубны»² (в Бахчисарае), фейерверк в Каневе на горе, освещающий обелиск с вензелем императрицы (см. илл. 42).



Илл. 42. Фейерверк в Каневе

¹ Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 78, 80.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 367.

Образ Екатерины II во время поездки неоднократно запечатлевался на портретах, сделанных художниками на финифти, кости, холстах¹.

В камер-фурьерском журнале встречаются упоминания о певчих и музыкантах, участвовавших в музыкальных развлечениях Двора. Так, в Кременчуге, южной столице наместничества Потемкина, при встрече певчие князя пропели концерт «Воспойте, людие, боголепно в Сионе»². Во время торжественного обеда в Тронной зале после угощения состоялся концерт, «составленный из 186 певцов и музыкантов, принадлежавших Его Светлости», который продолжался около часа³. Вечером была традиционная иллюминация, огнями был освещен огромный сад (подобный эффект Потемкин вновь использует спустя 4 года на празднестве в Таврическом дворце).

Все дни пребывания Екатерины II в Кременчуге сопровождались концертами певчих, игрой духовой музыки, звучанием фанфар (30 апреля — 3 мая)⁴. Прибытие в Херсон, по-прежнему, происходило под звуки «составленного оркестра с 186 музыкантами и певчих, принадлежавших Его Светлости»⁵. Совпадение цифр — 186 человек — не может быть случайностью: вероятно, Потемкин возил с собой большую капеллу музыкантов, сопровождая императрицу по Новороссии и Крыму.

¹ В ведомости «Расходов комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям» читаем: 29 апреля «Живописцу Соре за купленный у него живописанный на финифти портрет Ея Величества и отправленный в Киев, 100 р.», «живописцу Дрождину за написанные им и доставленные в Киев два портрета Ея Величества 1500 руб.», 25 мая «Живописцу Жаркову за написанные на кости три портрета Ея величества по сту рублей за каждый, всего 300 р.», 27 мая «Живописцу Фавеллию за один написанный на кости портрет Ея Величества 100 р.», августа 21 «Живописцу англичанину Гатфиельду на снятие разных видов в продолжение путешествия Ея Величества 1000 р.». См.: Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 81–82, 86.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 353.

³ Там же. С. 359.

⁴ В Кременчуге Екатерина II обратила внимание на талантливого художника Владимира Лукича Боровиковского, который участвовал в росписях нововыстроенного дворца. Отметив работу иконописца, императрица повелела ему переехать в Петербург.

⁵ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 416, 426.

В Севастополе для иллюминации был сооружен специальный городок на берегу, который был зажжен 5-м выстрелом с бомбардирского корабля «Страшный», в Симферополе из масляных плашек был сооружен светящийся вензель с именем Екатерины II. В Харькове высоких гостей услаждало пение хора воспитанников Харьковского казенного училища¹. В Орле в доме губернатора Неплюева гостям показали «русскую комедию» «Солиман Второй» и комическую оперу «Ворожей», «по окончании оной действующие лица пели составленный хор для радостного прибытия Ея Императорского Величества»², а в Туле — русскую комедию «Хвастун» Я. Б. Княжнина, которую представили на театре «актеры из воспитанников и воспитанниц московских»³. 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 заехала⁴.

Интересное зрелище предстало перед Екатериной II ночью в Туле:

С вечера перед домом, где остановилась императрица — изрядная иллюминация, на пруду перед домом ходила ельником убранная пирамида, которая вся была освещена огнями и на которой, попеременно играла духовая музыка с хором певчих, и как тихая музыка, так и подобное тому пение, довольно приятно было к слушанию всех зрителей⁵.

Помимо театральных зрелищ за время Таврического вояжа Екатерине II, по крайней мере, дважды показали игровые сражения: историческую русско-

¹ Там же. С. 547

² Там же. С. 573. Имеется в виду комедия «Солиман Второй или Три султанши» французского драматурга Ш.-С. Фавара (постановка в Москве — 1784). Упоминание о *русской комедии* говорит, что представление шло на русском языке. Что имелось в виду под оперой «Ворожей» установить сложнее — возможно, опера «Деревенский ворожея» И. И. Керцелли на либретто В. И. Майкова (сюжет заимствован из «Деревенского колдуна» Ж.-Ж. Руссо).

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 585.

⁴ Келдыш Ю. В. К истории оперы «Ямщики на подставе» // Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 138–140.

⁵ Там же. С. 586.

шведскую баталию под Полтавой и сцены отброса врага натиском донской конницы казаков А. И. Иловайского вблизи Перекопа; увидела в Крыму царица и знаменитую роту амазонок (см. илл. 43).

В поездке решались политические вопросы. Были запланированы встречи с польским королем Станиславом Августом Понятовским в Каневе (26 апреля) и с австрийским императором Иосифом II в Херсоне (4 мая), вместе с Екатериной II он под именем графа Фалькенштейна совершил длительную поездку по Крыму.



Илл. 43. Встреча Екатерины II Амазонской ротой вблизи Балаклавы в 1787 году

Осмотр Черноморского флота в числе 15 военных кораблей, фрегатов, бомбардирного корабля и 10 транспортных судов¹, осмотр городских крепостных сооружений и спуск на воду кораблей в Херсоне², поездка на тульский Арсенал, уже упомянутые «исторические сражения» — все это для австрийского

¹ Там же. С. 472.

² 15 мая 1787 года были спущены на воду корабли Иосиф (80 пушек), Владимир (70 пушек), Александр (50 пушек). На церемонии спуска на воду кораблей императрица и высокие гости «слушали молебное с водоосвящением пение».

императора и иностранных дипломатов демонстрировало мощь и процветание Российской империи.

На их глазах на поклон к русской императрице приезжали армянский архиепископ Иосиф Араратский, грузинский царевич Давид, молдавский господарь А. Маврокордато, крымский хан Селим Гирей, Киргизский Сацкой орды султан Джиангир со свитой, посланники от Запорожского войска, депутаты от осетинского народа (от племен Тезюванского, Кубадоского и Карабучинского, чтобы «принести благодарность за монаршее покровительство и просящие Св. Крещения»). Царский поезд время от времени оберегали конные дивизионы из 1500 вольных татар, вступивших в службу, не говоря уже по 3-х с половиной тысячную конницу Иловайского.

Поездку сопровождало и высшее духовенство. Маршрут был построен таким образом, чтобы к субботе и воскресенью можно было сделать остановку в крупном губернском городе, где в соборном храме совершалось торжественное богослужение. Екатерина II могла составить впечатление не только о зодчестве южных городов, но и о местных традициях певческой культуры. Она присутствовала на богослужениях в соборной церкви Св. Пророка Илии в Смоленске, соборном храме Новгорода Северского¹, соборной Спасской церкви в Чернигове, церкви Св. Екатерины в Херсоне (где она «изволила слушать молебное пение»²), Крестовоздвиженском монастыре в Полтаве, Троицкой церкви в Белгороде, церкви Иоанна Предтечи в селе Дубровицы под Москвой и т.д.

Даже одно перечисление киевских церквей и монастырей, где императрица присутствовала на богослужениях, поражает: Успенский собор Киево-Печерской лавры, Софийский собор, церковь Рождества Богородицы в Софийском монастыре, Михайловский монастырь, монастырь Св. Николая Чудотворца, Братский Богоявленский монастырь, женские монастыри Св. Фрола и

¹ Увидев в центре наместничества обветшавший Спасо-Преображенский собор Екатерина поручила Джакомо Кваренги выстроить в Новгороде Северском новый храм.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. С. 415.

Богословский на Подоле, Андреевский собор на Подоле, Десятинная церковь, «Китаева пустынь» (Свято-Троицкий монастырь) близ Киева. Несколько раз она слушала проповеди замечательного проповедника Ивана Леванды в Софийском соборе.

Интересные впечатления о богослужениях записал Ф. де Миранда:

Побывали в церкви. Хоровая музыка (единственно допускаемая) довольно приятна (26 ноября 1786 г.) <...>.

В девять часов утра императрица вошла в церковь и после торжественной обедни по православному обряду, с бесчисленными коленопреклонениями, причастилась хлебом и вином, вслед за архиереем Ее величество повторила Символ веры. Потом поклонилась мощам, с целованием и стоянием на коленях. Непонятно, как колени все это выдерживают... (13 февраля 1787 г.) <...>

Про Пасху в Киеве: «должен признать, что порядок проведения и продолжительность этой церемонии более разумны, чем у нас, и она более торжественна.¹

Какую духовную и светскую музыку могла услышать Екатерина II в 1787 году? Многочисленные многолетия, виваты, осанны в провинции могли петь в духе петровских времен. Приведем несколько образцов подобной музыки из книги Н. Ф. Финдейзена «Очерки по истории музыки в России» (см. рис. 41–44)².

Рис. 41 (нотный пример № 41). Многолетие



¹ Миранда Фр. де. Путешествие по Российской империи. С. 35, 88, 128.

² Финдейзен Н. Ф. Очерки. Т. 1. С. L–LVII.

Рис. 42 (нотный пример № 42). Многолетие

Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я,
мно - га - я ле - та, мно - гая - я ле - та, мно - га - я ле - та.

Рис. 43 (нотный пример № 43). Осанна

О - са - на, о - сан - на, о - са - на, о - сан - на, о - сан - на

Рис. 44 (нотный пример № 44). Виват

Ви - - - ват! Ви - - - ват!
ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ет бене ви-ват, ви - ват!

Упомянутое песнопение «Воспойте, люди, боголепно в Сионе», которым встречала императрицу капелла Потемкина, по нашему мнению, могло быть двухорным концертом *Бортнянского*, это название нам не встретилось у других

композиторов той эпохи. Был ли сам Бортнянский в поездке? Скорее всего нет, так как в течение 1786–1787 годов он был занят при малом Дворе наследника престола Павла Петровича постановкой собственных опер (11 октября 1787 года состоялась премьера оперы «Сын-соперник, или Новая Стратоника»). Но вполне вероятно, что рядом с певчими в поездке был директор Капеллы — Марк Полторацкий.

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 должен был окончить «философический класс» Академии. Известно, что в последние годы учебы Ведель управлял академической капеллой, сочиняя для нее духовные концерты. В Камер-фурьерском журнале имеется заметка, что после литургии 11 апреля императрице преподнесена была ода, сочиненная гимназистами Богоявленского монастыря «на вожделенное прибытие в Киев». Если Ведель в феврале того года еще числился в Академии, то вполне мог сочинить хвалебные песнопения на встречу императрицы.

Вокальная музыка, которую слушала в начале путешествия Екатерина II, могла исполняться придворным певцом Комаскино — он находился в свите Ее Величества от Петербурга до Киева (13 марта он отправился из Киева на родину в Италию, получив 100 червонных, или 290 рублей на проезд)¹.

В течение 3-х дней в Кременчуге императрица слушала произведения *Боккерины*, *Гайдна*, *Ф. Тица*, о чем упомянул в дневнике Франсиско де Миранда². Как уже упоминалось, крепостная капелла Потемкина насчитывала 186 человек: ее составлял большой хор, бально-симфонический и роговой оркестры³.

¹ Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно // Камер-фурьерский церемониальный журнал 1787 года. Приложение. С. 100.

² См. выдержки из дневника Ф. де Миранды в Документальном приложении к диссертации, раздел 6).

³ Роговой оркестр был куплен Г. А. Потемкиным у К. Г. Разумовского не позднее 1785 года. См.: *Порфирьева А. Л.* Потемкин // Музыкальный Петербург. Кн. 2. С. 390. Ф. Миранда

Любопытно, что цифра «186» в «Санкт-Петербургских ведомостях» в отчете о путешествии императрицы превратилась в 86 музыкантов¹. О роговом оркестре князя оставил воспоминания Франсиско де Миранда:

пополудни слушали знаменитый оркестр русских охотничьих рожков — поистине лучшее, что придумали до сих пор, чтобы получился звук, глубокий и в то же время приятный. Исполнителей было свыше 65, а размер рожков составлял от 12 футов до менее одного. Каждый из них берет только одну ноту, а потому некоторые музыканты играют на двух инструментах. Все вместе производит впечатление органа, с тем преимуществом, что «крещендо» звучит очень хорошо, а «диминуендо» дает превосходный звук, гораздо более насыщенный и красивый, нежели издаваемый каким-либо иным инструментом. Даже трели прекрасно выводят два рожка. Рожечниками дирижирует г-н Лоу (немец), а прочими исполнителями — Росеттер. Хор, как мне сказали, насчитывает свыше 80 человек. Оркестр играл почти весь вечер, и князь велел специально для меня исполнить нечто особенное: ораторию Сартти, сочиненную по сему случаю. Она показалась мне превосходным произведением, наилучшим из всего услышанного².

В 1787 году домашним капельмейстером у князя Потемкина был *Сартти*. За годы работы у Потемкина маэстро создал огромное количество «викториальной музыки». Его кантаты звучали в качестве столовой, музыки для прогулок, для

упоминает о 80 музыкантах рогового оркестра Потемкина, «каждый из которых может взять лишь по две ноты, но вместе они в состоянии исполнить любое произведение, добиваясь необыкновенной гармонии». См.: *Миранда Фр. де*. Путешествие по Российской империи. С. 49.

По сведениям другого современника, имя которого осталось неизвестным, «Князь Потемкин имел домовую музыку, состоящую из 60-ти отличнейших музыкантов, в числе которых было несколько прекрасных и искуснейших певиц... Имел труппу хороших комедиантов, особливо же хороших оперисток. Когда в походе останавливались надолго лагерем, был у него почти ежедневно театр. Далее, лучшие русские песенники, рожечники, молдавцы, играющие на свирелях, и плясуны, следовали в обозе неотступно. В 6-ть часов с полдней все хоры и сии виртуозы обязаны были ожидать выхода Потемкина в зал, каждый в своем месте». См.: О приватной жизни князя Потемкина // Москвитянин, 1852. Т. 1. № 3. Февр. С. 23–30.

¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1787. 21 мая.

² *Миранда Ф.* Цит. соч. С. 77.

запуска фейерверка, для концертов, для театральных представлений, в качестве поздравлений хозяину. По заказу Потемкина были сочинены оратории «Да воскреснет Бог» (1785), «Господи, воззвах к тебе»¹, «Тебе Бога хвалим» на взятие Очакова (1789), «Юпитер, Слава и Смерть» (1790), *Te Deum* на взятие крепости Килия (1790), «Слава в вышних Богу» (1792)². Хоровая музыка итальянского маэстро могла оформлять любую светскую торжественную церемонию екатерининского времени.

В XIX веке личность и творчество Джузеппе Сартти воспринимались с большой долей негативизма: в его биографию вносились злодейские поступки по отношению к Березовскому, Хандошкину (об этом будет сказано в Документальном приложении, разделе, посвященном мифологии биографики), литургические песнопения Сартти были признаны главными виновниками порчи стиля православного пения в конце XVIII века. Ныне отношение к итальянскому композитору иное: это был замечательный профессионал, чьи оперы звучали в Венеции, Копенгагене³, Милане, Петербурге, его духовная музыка (например, *Miserere*, *Magnificat*, *Gloria*, два реквиема) по профессиональному уровню и силе воздействия не уступают церковным композициям Гайдна и Моцарта.

¹ На экземпляре оратории из фонда Апраксиных (РГБ ОР. Ф. 11, Апраксиных. № 45) имеется надпись: Сартти Ж. Оратория «Господи воззвах к тебе». Партитура. Текст русский. Л. 1: «Оратория положена на музыку по приказанию Его Светлости Князя Потемкина господином капельмейстером Жозефом Сарттием Двора Ее Императорского Величества императрицы Екатерины Алексеевны всея России. Санкт-Петербург. 1785-го года».

² Сартти сочинил кантаты для августейшего семейства Екатерины II и Павла I — Ода миру» (1793), «Гимн Церере» (1793), «Песнь брачная Порфирородной чете» (1793), «Будь свят, о моя возлюбленная, этот прекрасный день» (1795), «Хор на крестины великого князя Николая» (1796), «Добрый гений России» (1797), Концертный гимн на коронацию Павла I (1797), «Приношение Павлу I, преподнесённое и исполненное его дочерьми» (ок. 1799), «Слава Гименею» (1799). Несколько приветственных хоров Сартти написал для Н. П. Шереметева («Будь здоров, будь здоров, любезный граф»), кантата «Счастье Афины», до 1802). См.: *Лебедева-Емелина А. В.* Оратории и кантаты // Хоровая культура екатерининской эпохи. С. 168–231.

³ В Копенгагене за 20 лет Сартти написал 24 оперы, явившись одним из родоначальников оперного жанра в Дании.

К приезду высоких гостей в Кременчуг и Херсон Сарти сочинил приветственную «итальянскую» кантату, название которой не сохранилось¹. Но возможно именно за эту музыку 11 мая ему был пожалован императрицей бриллиантовый перстень в 1000 рублей².

Интересные воспоминания о Сарти оставил Миранда. Приведем из них выдержки, этот источник пока не получил освещения в истории музыки:

Из Петербурга прибыл Сарти, и мы долго беседовали о музыке, о достоинствах Боккерины и Гайдна. Он заметил, что первый был талантливее, зато второй гораздо более сведущ в музыке. Говорил также о Генделе, приводящем его в восторг своими творениями. На мой взгляд, Сарти прекрасно разбирается в теории музыки и в композиции, к которой подходит с математической точки зрения. 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 (6 марта 1787, Киев).

Беседовали о музыке с Сарти, в своем костюме он напоминает вульгарного «макаронщика» (11 марта).

Беседовал о музыке с Сарти, он подробно рассказывал мне также обо всяких политических интригах, в которых, похоже, разбирается; говорят, он был замешан в каких-то из них, связанных с покойной датской королевой (12 марта)³.

Как видим, Франсиско де Миранда упоминает о какой-то интриге, связанной с датской королевой, явившейся, вероятно, причиной отъезда Сарти из страны. Раньше в качестве единственной причины, по которой композитор покинул Данию, назывались денежные затруднения, возникшие в результате краха итальянской антрепризы в 1772 году, долги Сарти и приговор суда в 1775 году. Дневник венесуэльца дает иную версию происходившим в Дании событиям.

¹ *Порфирьева А. Л.* Сарти // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. С. 84.

² Ведомость употребленным в расход от Кабинета вещам во время путешествия Ея Величества из Санкт-Петербурга по разным губерниям в 1787 году // Камер-фурьерский журнал. Приложение. С. 73.

³ *Миранда Ф.* Цит. соч. С. 104–105, 108–109. В Копенгагене Сарти поставил 24 оперы, давал уроки пения наследнику датской короны.

Вообще, мемуары Ф. де Миранды представляют собой уникальную летопись нравов екатерининской эпохи, с характеристикой облика и характера композиторов, русских обычаев, танцев, музыки. Эти материалы пока не очень известны отечественным исследователям, поэтому выдержки из мемуаров Ф. де Миранды нами даны в Документальном приложении.

Кременчуг и заложенный в 1787 году Екатеринославль в истории русской культуры связаны с идеей Потемкина создать на юге России Музыкальную академию (университет), аналог Болонской филармонической академии. Документы, свидетельствующие, что музыкальный проект не являлся очередной потемкинской химерой, относятся к 1785–1787 годам. Всесильным фаворитом на юге России мыслился целый культурный комплекс для воспитания юношества: «университета купно с академией музыкальной или консерваториею»¹. Директором он собрался назначить Сарти (до этого у Потемкина были мысли пригласить на эту должность Березовского, потом Хандошкина). Сарти намеревался занять для жилья и учебы воспитанников верхний этаж кременчугского дворца и довести число учеников до 12.

Сарти 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); в Милане его учеником был Луиджи Керубини.

¹ Сведения о покупке для Музыкальной академии духовых и струнных инструментов, о выплате жалованья педагогам, о наборе учеников содержатся в документах: РГАДА. Ф. 17. Фонд Г. А. Потемкина. Оп. 1. Д. 285. См. также: *Фесечко Г. Ф.* Иван Евстафьевич Хандошкин. Л., 1972; *Порфирьева А. Л.* Потемкин // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2. С. 388–394.

Посол в Вене А. К. Разумовский приглашал В. А. Моцарта на службу в российскую академию. Из письма Разумовского Г. А. Потемкину: «Не от меня зависит, Ваша светлость, тотчас направить к Вам первого клавесиниста и одного из искуснейших композиторов Германии — по имени Моцарт, который, испытывая здесь некоторое недовольство, был бы расположен предпринять это путешествие». Цит. по: *Климовицкий А. И.* Моцарт // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 231.

В 1787 году Сарти, скорее всего, жил между Петербургом, Кременчугом и Киевом, между своими питомцами и двором Потемкина, где обязан был присутствовать на концертах и балах. Более того, поездка императрицы способствовала появлению в когорте его учеников многих талантливых юношей. Не случайно, в Ведомости расходов Екатерины II во время путешествия значится:

14 и 20 марта. Принятым вновь ко Двору певчим, на снабдение их четырем большим по 100 р., шести малым по 50 руб.¹

Эта фраза может означать, что во время поездки Двора по южным губерниям ответственные музыканты (Полторацкий? Сарти?) набирали в капеллу (а возможно и в планируемую музыкальную академию) талантливых певцов и музыкально-одаренных юношей: в марте в Киеве в Придворную капеллу было зачислено 10 человек (4 больших и 6 малолетних певчих).

Сопоставим ряд фактов, которые на первый взгляд, кажутся разорванными и не связанными друг с другом:

— в конце января 1787 года Сарти приехал в Кременчуг из Киева с двумя учениками, 20-летним Артемием Веделем и 8-летним Петром Турчаниновым²,

— 6 марта 1787 года Сарти прибыл из Петербурга в Киев³, соответственно в феврале он должен был отправиться из Кременчуга в Петербург,

— считается, что прекрасный голос Петра Турчанинова, певшего в киевском хоре генерала Леванидова, услышал Потемкин и решил забрать 8-летнего мальчика с собой, поручив развитие его способностей Сарти,

— генерал А. Я. Леванидов в январе 1787 года встречал императрицу в своей усадьбе Стародуб по дороге в Киев⁴; возможно, именно там, а не в Киеве

¹ Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно. С. 101.

² Порфирьева А. Л. Сарти. С. 83.

³ Миранда Ф. Цит. соч. С. 103.

⁴ Камер-фурьерский журнал 1787 г. Сообщение от 21 января.

Потемкин услышал Турчанинова. Напомним, что с именем Леванидова связана судьба не только Турчанинова, но и Веделя¹,

— в торжествах, устроенных Потемкиным в Кременчуге, участвовал 17-летний Даниил Кашин, которого привез Сарти [из Москвы? — *А. Л.-Е.*],

— в свите императрицы присутствовал генерал Г. И. Бибииков, чьим крепостным был Д. Кашин. Возможно не Сарти, а Бибииков привез с собой Кашина в Новороссию в составе своей челяди (вспомним замечание Л. Сегюра, что «на каждой из галер была своя музыка»²).

Эти разрозненные сведения в своей совокупности позволяют сделать предположение, что талантливых детей и юношей мог замечать не только Потемкин, но и Сарти, если путешествовал вместе с князем. Их обучение у итальянского маэстро, о чем свидетельствуют многие источники, велось в рамках проекта развития российской музыкальной академии. На встрече императрицы в Кременчуге 1 мая 1787 года в исполнении сартиевской кантаты среди заявленных 186 музыкантов могли участвовать также ученики академии.

Выдвинем еще одно предположение, на этот раз достаточно спорное. В свите императрицы с 21 марта (с Киева) по 28 мая (до Феодосии) пребывал российский посланник при неаполитанском дворе П. М. Скавронский. В Неаполе в 1782–1788 годах³ домашним капельмейстером у него служил композитор Петр Скоков, учившийся ранее за казенный счет у падре Дж. Мартини в Болонье. Если посланник путешествовал со свитой, то в нее вполне мог быть включен и Скоков. Впечатления от музыки сартиевских кантат на кременчугских торжествах

¹ Позднее, в 1794 году Ведель, вернувшись из Москвы, где управлял домашней капеллой губернатора П. Д. Еропкина (1792), стал руководить капеллой генерала А. Я. Леванидова в Киеве.

² *Сегюр Л.* Цит. соч. С. 184.

³ Годы работы Скокова у П. М. Скавронского не точны, они связаны с исполнением в Неаполе в 1782 году его кантаты на встречу вел. кн. Павла Петровича и с постановкой оперы «Ринальдо» в неаполитанском театре Сан-Карло. См. также: *Фесечко Г. Ф.* Новые материалы о композиторах П. А. Скокове Е. И. Фомине // *Музыкальное наследство*. Т. 2, ч. 1. М.: Музыка, 1966. С. 9–43.

впоследствии могли отразиться в скоковской кантате «На случай Очаковской победы», сочиненной в 1789 году¹.

При подъезде к Москве, в селе Дубровицы, 22 июня Екатерина II встретила на торжественном обеде с Орловыми — Алексеем, Иваном, Федором и Владимиром². По закону жанра «торжественного обеда» за столом должна была играть музыка. Кто знает, может быть в ней принимал участие крепостной композитор В. Г. Орлова Лев Гурилев?

В Кускове, куда императрица прибыла по приглашению графа Н. П. Шереметева в сопровождении внуков Александра и Константина, встретивших ее в Москве, состоялся показ героической оперы Гретри «Браки самнитян» с балетом. В Ведомости расходов Екатерины II читаем о награждении актеров и музыкантов графа Шереметева 1000 червонцами за труды, днем ранее актрисе, исполнявшей заглавную роль в спектакле (ею была знаменитая Параша Жемчугова), был пожалован перстень в 350 рублей:

Июня 3. Графа Шереметева актерам, актрисам и музыкантам, представлявшим во все время пребывания нашего в Кускове — 1000 червонных³.

Июня 2. Актрисе Графа Шереметева [перстень] в 350 р.⁴

Процитируем воспоминания французского посла Л. Сегюра о кусковском театре:

У Графа Шереметева в одном из его подмосковных поместий <...> огромный графский сад, посаженный с большим искусством, был освещен разноцветными огнями.

¹ Скоков, находясь в Неаполе, написал кантату «На случай Очаковской победы» в 1789 году (либретто, по сведениям А.Л. Порфирьевой, хранится в РНБ). См.: *Порфирьева А. Л. Скоков // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. С. 102.*

² Григорий Орлов, бывший фаворит Екатерины II, скончался в Москве в 1783 году.

³ Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно. С. 107.

⁴ Ведомость употребленным в расход от Кабинета вещам во время путешествия Ея Величества из Санкт-Петербурга по разным губерниям в 1787 году. С. 74.

На прекрасном его театре, сыграли большую *русскую* оперу [выделено мною. — *А. Л.-Е.*]; все, кто понимал ее содержание, находили, что она была очень занимательна и хорошо написана. Я мог только судить о музыке и танцах, и меня удивило изящество мелодий, богатство нарядов, ловкость и легкость танцовщиков и танцовщиц. Но более всего меня поразило то, что автор слов и музыки оперы, архитектор, построивший театр, живописец, который его расписал, актеры и актрисы, кордебалет и самые музыканты оркестра, все были крепостные люди графа Шереметьева. Этот помещик, один из богатейших в России, позаботился воспитать их и обучить; ему обязаны они были своими талантами¹.

При встрече Екатерины II в Кускове «на триумфальных воротах играла музыка труб с литаврами», во время торжественного стола «играла разная музыка», многолетия за столом сопровождалась пушечной пальбой, произведенной со стоящих на прудах яхт, галер и прочих судов².

Сделаем еще одно предположение: в торжествах, приуроченных к визиту императрицы в усадьбу Кусково, мог принять участие выдающийся крепостной композитор Дегтярев, ему было тогда 20 с небольшим лет.

Взаимоотношения музыкантов эпохи классицизма — тема, практически, никем не затронутая из-за недостатка материала. Предпринятая нами попытка реконструировать возможные контакты композиторов — первое к ней приближение, но без дальнейших архивных изысканий все выдвинутые гипотезы, так и останутся не подкрепленными фактами предположениями (но эта работа не входит в задачи настоящего исследования)³.

Кульминацией музыкально-театральных впечатлений, полученных Екатериной II от путешествия в Крым, явились московские торжества по случаю празднования 25-летнего юбилея со дня ее восшествия на престол. Именно на эти

¹ *Сегюр Л.* Цит. соч. С. 236. Была исполнена опера Гретри «Браки самнитян». Упоминание Сегюра, что пели русскую оперу означает, с одной стороны, что француз не был знаком с оперой своего соотечественника, с другой стороны, что у Шереметева оперу пели на русском языке.

² Камер-фурьерский журнал 1787 года. С. 638, 640.

³ На сегодняшний день нам известно лишь о пребывании певца Комаскино и скрипача Ф. Тица в составе придворных музыкантов, сопровождавших императрицу.

торжества в Москву были отправлены любимые внуки императрицы Александр и Константин, они прибыли в первопрестольную в сопровождении балетмейстера Ле Пика (вероятно, заранее репетировались танцы на балах)¹.

28 июня в Москве в доме главнокомандующего П. Д. Еропкина был исполнен пролог «Щастливая Россия, или 25-летний юбилей», сочиненный М. М. Херасковым (текст) и А. Булландтом (музыка)².

Камер-фурьер не стал описывать состоявшееся празднество, ограничившись скурым упоминанием: «в зале на хорах, в продолжении стола играла духовая музыка придворными музыкантами, [был дан] бал в Грановитой палате»³.

Пролог «Щастливая Россия» является примером едва ли не полного представления сценическими средствами многочисленных народов империи (но не музыкальными). Представители национальностей, облаченные в костюмы с большой этнографической точностью, собирались в предпоследней части спектакля у трона правительницы, чтобы внимать словам четырех Гениев (в спектакле были выведены Восточный, Северный, Западный и Полуденный гении), они воспевали красоту и благополучии каждой из частей России.

После восхваления российских земель, все действующие лица Пролога, вместе с многочисленным народом, объединялись в общем хоре-славлении:

Мы будем петь Российску славу
 Не воображением одним,
 Екатеринину державу
 Прочтем, познаем, возгласим!

¹ В ведомости расходов читаем: «Июня 1. Отправленному в Москву к Их Императорским Высочествам Великим Князьям придворному танцовщику Пику, на прогоны 109 р. 20 к.». -- Расходы комнатной суммы по изустным Высочайшим повелениям // Камер-фурьерский журнал. Приложение. С. 83.

² Либретто пролога было напечатано: М.: в типографии «при Театре, у Хр. Клаудия», 1787.

³ Камер-фурьерский журнал 1787 года. С. 629.

Участники московских действий были щедро награждены императрицей: по ведомости расходов придворным Кабинетом было отпущено 1000 рублей

для заплаты за бывший июня 29 дня в дворянском клубе маскарад за освещение, за билеты, за услуги и музыкантам¹.



Илл. 44. Ф. де Мейс (худ.), Ж. Ж. Авриль-Старший (гравер).

«Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 году». 1790 г.

Путешествие Екатерины II в Крым и Новороссию имело огромные исторические, культурные и художественные последствия². Оно неоднократно

¹ Ведомость подробная о расходе комнатной суммы во время путешествия Императрицы из Санкт-Петербурга в Крым и обратно. С. 113.

² О поездке в 1787 году см.: *Сенявин Д. Н.* Путешествие императрицы Екатерины II в Тавриду // Морской сборник. 1855. Т.15; *Брикнер А. Г.* Потемкин. СПб., 1891; *Есипов Г. В.* Путешествие императрицы Екатерины II в южную Россию в 1787 году // Киевская старина. 1890. № 11–12, 1891. № 1–5, 7–9, 11–12, 1892. № 2–3, 5; *Бессарабова Н. В.* Путешествия Екатерины II по России. М., 2005.

изображалось в аллегорическом ключе на полотнах, воспевалось в стихах, фиксировалось в дневниках и мемуарах современников. Яркое представление о распространенных в то время аллегорий, дает картина Фердинанда де Мейса, переведенная в гравюру Ж. Ж. Аврилем-Старшим (1790) «Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 году» (см. илл. 44).

На ней императрица представлена, как и в 1763 году у С. Торелли, в образе античной богини, восседающей на колеснице, запряженной квадригой коней. В руках Екатерины II факел — она несет свет просвещения своим народам. Трубящая крылатая богиня спешит поскорее возвестить народу о прибытии императрицы. Колесницу окружает толпа народа — одни хотят преподнести монархине гирлянды цветов, другие — бросают в воздух шляпы в знак приветствия. В облаках на Екатерину взирают верховные правители — Юпитер (небесный отец) и Петр I (земной «отец»-предшественник). Любопытно, что из музыкальных инструментов художник изобразил на полотне лишь трубу, что оправданно, если вспомнить бесконечные встречи монархини в разных городах с фанфарами, барабанами и литаврами.

2. 9. Потемкинский бал в 1791 году как «венец» церемониальной культуры екатерининского времени

Поводом для пышного празднества явилось взятие крепости Измаил в ходе второй русско-турецкой войны (1787–1791)¹. Эти события неоднократно привлекали внимание историков, литературоведов, театроведов и музыковедов. Исследователи подробно разбирали детали — историческую подоплеку, архитектуру, декоративное убранство, драматургию и поэзию². Предложим еще

¹ Вторая русско-турецкая война разразилась 13 августа 1787 года, через два месяца после возвращения Екатерины II в Петербург после полугодовой поездки в Крым.

² См.: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла. Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2001. Себаг-Монтефиоре С. Потёмкин. М.: Вагриус, 2003.

один ракурс — выявление роли музыки в общей драматургии празднества. Для этого попытаемся сделать реконструкцию торжества с акцентом на музыкальных номерах.

Праздник должен был состояться в день рождения императрицы 21 апреля в Таврическом дворце, петербургской резиденции властителя Новороссии. Но из-за неполной готовности дворца к намеченному сроку его перенесли на 28 апреля — первый понедельник после пасхальной недели (Фомин понедельник). Из-за нехватки времени на завершение строительных работ, внутри дворца было решено создать грандиозную декорацию: воздвигнуть временные эстрады и помосты, пустые комнаты завесить шпалерами и театральными занавесами, развесить повсюду гирлянды цветов, приукрасить зимний сад. Все элементы праздника — архитектура, живопись, скульптура, театр, музыка, иллюминация и фейерверк — были направлены к одной цели: поразить гостей и императрицу и возвысить роль хозяина как организатора победы. О Суворове вообще не упоминалось¹.

Создание стихов для празднества и его подробное описание было поручено Г. Р. Державину. История рассказывает, что Державин несколько раз встречался с князем, но, после составленного поэтом описания, их взаимоотношения закончились: Потемкин остался неудовлетворенным, не найдя в державинских строках привычного возвеличивания своей персоны, похвалы его деяний².

Музыкальное оформление бала было поручено Осипу Козловскому, никому не известному в Петербурге композитору, которого Потемкин приблизил к себе в

¹ За несколько дней до праздника Суворов по приказу Екатерины II был направлен в Старую Финляндию на укрепление границы России со Швецией (200 км от Петербурга). До сих пор каналы по линии укрепления в Финляндии носят название суворовских.

² Существует несколько описаний празднества, сделанных современниками: *Державин Г. Р.* Описание Потемкинского праздника в Таврическом дворце // Сочинения Державина: с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1: 1864. С. 375–419. *Кирьяк Т. П.* Потемкинский праздник 1791 года. В письме к И. М. Долгорукову 6–8 мая 1791 г. // Русский архив. СПб., 1867. С. 673–694. [*Иностранный очевидец*]. Потемкинский праздник // Москвитянин, 1852. Т. I. Отд. 4. Исторические материалы. С. 23–30. [*Georg von Helbig*]. *Potemkin der Taurier* // *Minerva*. Ein Journal historischen und politischen Inhalts herausgegeben von J. W. Archenholtz. Hamburg. 1800. V. IV. S. 511–518.

Яссах¹. Означало ли это охлаждение князя к своему придворному композитору Джузеппе Сартти или были какие-то иные причины?

В апреле 1791 года итальянского маэстро, видимо, не было в Таврическом дворце и не было в Петербурге². По одной из версий, Сартти в тот период уезжал в отпуск в Италию, по другой — писал музыку для графа Н. П. Шереметева в Москве³.

Получив заказ на музыку для бала-маскарада, Козловский не стал сочинять приветственные оратории в духе итальянского маэстро. Его внимание полностью сконцентрировалось на танцевальных жанрах. Ранее считалось, что Козловский сочинил для бала только полонезы с хором. Позднее было обнаружено, что его перу принадлежит также обработка для оркестра с хором малороссийской песни «На берёжку у ставка»⁴, появилось искушение считать композитора создателем и другой музыки на празднестве. Эта гипотеза подтверждается научными изысканиями Н. А. Огарковой⁵.

Балетмейстером бала являлся француз Шарль Ле Пик, последователь и ученик Ж.-Ж. Новерра. В свое время он прославился в качестве танцовщика в Неаполе, Милане, Вене, Венеции, в королевских театрах Лондона, Парижа. Его

¹ В 1790 году 33-летний О. А. Козловский стал руководителем капеллы Потемкина из 200 музыкантов. По словам очевидцев, князь обратил внимание на музыкальный дар и приятный голос Козловского еще в Яссах. См.: Кн. Григорий Александрович Потемкин-Таврический. 1739—1791. Биографический очерк // Русская старина, СПб., 1875. Т. XII. № 3. Март. С. 699.

² Гонорар за работу Сартти по написанию музыки к «Начальному управлению Олега» императрица отправляла 1 ноября 1790 года в Яссы. См.: Кириллина Л. В. Сартти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. М., 2012. № 1. С. 18.

³ Кантата Сартти для гр. Николая Петровича Шереметева «Будь здоров, будь здоров, любезный граф» датируется 1791 годом, в феврале того же года в Петровском театре в Москве исполнялась оратория Сартти «Тебе Бога хвалим», возможно, в присутствии автора.

⁴ Впервые об авторстве Козловского в малороссийской песне «На бережку» написала О. Е. Левашева. См.: Левашева О. Е. Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. М. 1963. С. 53. Она же. Русская вокальная лирика XVIII века // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. Сост., публ. и комментарии О. Е. Левашевой. М.: Музгиз, 1972. С. 373. Ноты: С. 185–187.

⁵ Огаркова Н. А. Цит. соч. С. 197–199, 460–461.

артистическая карьера в Петербурге началась в 1786 году, и к 1791 году имя балетмейстера было хорошо известно в придворных кругах. Не лишним будет упомянуть, что Ле Пик был дружен с Н. П. Шереметевым: граф посылал учиться к нему своих лучших танцовщиц — Т. В. Шлыкову-Гранатову и А. Казакову.

Ни Державин, ни Кирьяк не упомянули, что вторым хореографом на празднестве был итальянец Джузеппе Канциани, также последователь Новерра¹. В тот период Канциани уступил должность главного балетмейстера петербургской труппы Г. Анджелини, но продолжал работать в Театральной школе (среди его учеников — Иван Вальберх, один из первых отечественных хореографов). Ле Пик был ярким деми-характерным танцовщиком, а Канциани тяготел к трагическим образам. Вероятнее всего, что народные пляски, в том числе и малороссийскую с хором, ставил именно Ле Пик.

Руководителем «хора песельников», певшего русские песни в потемкинском саду, был С. М. Митрофанов. Факт его участия на празднестве в Таврическом дворце ранее не был известен историкам и литературоведам. Возможно, что хор Митрофанова для услаждения гостей во время катания на лодках предложил использовать Державин, они были хорошо знакомы друг с другом со времени губернаторства последнего в Тамбове².

Реконструируя детали апрельского бала, мы можем с большой долей вероятности утверждать, что в тот вечер у Потемкина среди гостей помимо Державина, Митрофанова, Ле Пика, Канциани был уже упоминавшийся Николай Александрович Львов, архитектор, поэт, инженер-изобретатель. Он являлся не только ближайшим родственником Державина, но был дружен также с

¹ О балетмейстерах Ле Пике и Канциани см.: *Максимова А. Е.* Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад. М., 2010. С. 159–162.

² Роль Митрофанова и его хора исследовал Ю. В. Келдыш, описывая тамбовскую премьеру оперы «Ямщики на подставе» Е. И. Фомина на либретто Н. А. Львова (1787). См.: *Келдыш Ю. В.* К истории оперы «Ямщики на подставе» // *Ю. В. Келдыш.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М. 1978. С. 133–137.

Митрофановым¹. Известно, что в 1787 году Львов сопровождал императрицу во время ее путешествия в Крым, а в 1790 году принимал непосредственное участие в подготовке спектакля «Начальное управление Олега»². В свете последних обстоятельств присутствие Львова на балу Потемкина было вполне реальным.

Праздник готовили несколько месяцев. Если считать, что сценарий был утвержден самим Потемкиным после его приезда в Петербург 28 февраля, то репетиции могли начаться с начала марта 1791 года (указание у Кирьяка, что к танцам стали готовиться в марте, помогает датировать создание бальной музыки).

По свидетельству современника «тысяча художников и работников занимались несколько недель приготовлениями и распоряжениями к сему празднеству»³. Роскошно убранная зала дворца (окна ее были украшены диковинными цветами и деревьями, подсвеченными разноцветными лампадами, а вдали открывалась панорама «Сады Эдема») вмещала не менее пяти тысяч человек. Музыканты размещались на галерее вдоль залы и на специально выстроенной эстраде, их было не менее 300 человек: хор, роговой и бально-симфонический оркестр. Бал начался в 6 часов вечера и окончился утром следующего дня.

На улице у дворца соорудили помост для музыкантов. Перед приездом императрицы, по словам Державина, «взыграли трубы, и открылся пир для народа»⁴. Екатерина II была встречена танцующими, в первых рядах которых были ее старшие внуки — 14-летний Александр и 12-летний Константин. Державин писал:

¹ Н. А. Львов был свояком Державина, их жены были сестрами. С Митрофановым его дружба началась с тамбовской премьеры «Ямщиков на подставе».

² Подробнее о роли Львова см.: *Кириллина Л. В.* Сартти, Еврипид и Третий Рим. С. 12–40.

³ [*Иностраннный очевидец*]. Потемкинский праздник // Москвитянин, 1852. Т. I. Отд. 4. Исторические материалы. С. 23–30.

⁴ *Державин Г. Р.* Описание Потемкинского праздника. С. 392. «Взыграли трубы» — скорей всего, заиграли музыканты рогового оркестра. Звуки рогов, как известно, слышнее на улице, чем звуки оркестровых инструментов.

Выступил от алтаря хоровод, из двадцати четырех пар знаменитейших и прекраснейших жен, девиц и юношей составленный <...> Сия великолепная кадрили, так сказать, из юных Граций, младых полубогов и героев составленная, открыла бал польским танцем. Громкая музыка его сопровождается была литаврами и пением¹.

Мемуарист Тимофей Кирьяк назвал танец, открывающий бал, «маршом, [который] превращается в греческой»². Очевидцы называли первый танец также кадрилию, хороводом (Державин), польским, греческим (Кирьяк). На самом деле в начале бала прозвучал знаменитый полонез Осипа Козловского «Гром победы, раздавайся», настолько понравившийся современникам, что он много лет подряд открывал балы в дворянских семействах³.

Угловые печи танцевальной залы были убраны китайскими сосудами, на карнизах и окнах были установлены стеклянные фонари, в которых отражался свет горевших свечей.

Наверху вокруг висящие хоры с перилами... и с двумя раззолоченными великими органами разделяют внимание и восторг усугубляют⁴.

В левом флигеле дворца был устроен театр. Когда начало смеркаться, Потемкин пригласил императрицу посмотреть спектакли. Приглашение было обставлено весьма театрально: на мраморном столике у зеркала в покое, где отдыхала Екатерина II, стоял золотой слон с часами. Когда играли куранты, слон шевелил глазами, ушами и хвостом. В восемь часов вечера

¹ Державин Г. Р. Цит. соч. С. 395.

² Кирьяк Т. П. Потемкинский праздник 1791 года. С. 592.

³ Этот полонез Пушкин упоминает в повести «Дубровский» при характеристике екатерининского вельможи Троекурова (он ходил по дому и насвистывал «Гром победы, раздавайся»).

⁴ Державин Г. Р. Цит. соч. С. 384. Информация, что в Таврическом дворце имелось два органа неточна. Второй орган представлял собой характерную для XVIII столетия картину-обманку. См. об этом: Саверкина И. В., Семенов Ю. Н. Английский орган-позитив с часами: XVIII век. Л., 1991; Огаркова Н. А. Российские гимны до 1834 г. // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 4. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>

Персиянин, сидевший на нем, ударил в колокол, и этот удар возвестил начало театрального представления¹.

Публике были показаны французские комедии «Les faux amants» («Мнимые влюбленные»), «Le marchand de Smyrne» («Купец из Смирны») и два балета. Первый балет был «препровожаем музыкой и пением»:

Открылся занавес. Место действия и помост осветился лучезарным солнцем, в середине которого сияло в зеленых лаврах вензеловое имя Екатерины II. Выступили танцовщики, представлявшие поселян и поселянок. Воздевая руки к сему благотворному светилу, они показывали движениями усерднейшие свои чувствования².

Второй балет возвращал зрителей к злоключениям смирнского купца, торгующего невольниками на рынке (среди них, кстати, отсутствовали россияне). Таким образом, незадачливый турок дважды подвергался осмеянию: в комедии и в балете.

Литературовед А. Л. Зорин прокомментировал сыгранные комедии: «Les faux amants» («Мнимые возлюбленные») — на самом деле «Le faux amant» («Ложный возлюбленный»), полное заглавие «Слуга-дворянин, или Ложный возлюбленный, или Наказанная гордость», сочинение мадам А.-Л.-Б. Бонуар (Beaupoig). Премьера пьесы состоялась в Париже в 1776 году. «Смирнский купец» («Le Marchand de Smyrne») — комедия известного французского драматурга Никола Шамфора, ее премьера состоялась в Комеди-Франсез в Париже в 1770 году (в 1771 году поставлена опера с музыкой Г. Й. Фоглера)³.

Исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению — было ли в тот вечер сыграно два балета или один? Являлась ли танцевальная пантомима о смирнском купце самостоятельным балетным номером или заключительной

¹ Там же. С. 403.

² Там же. С. 404.

³ Я. Грот «Смирнского купца» приписал Ж. Ф. Мармонтелю. См.: *Грот Я. К. Жизнь Державина*. С. 595.

сценой комедии?¹ В екатерининское время было типично создавать балеты на «мотивы»любившихся комедий, трагедий, опер. Брался не только сюжет, часто использовалась и музыка оригинала. В нашем случае музыка для балета могла быть взята из оперы Фоглера, либо специально сочинена придворными музыкантами. Упомянем, что Георг Йозеф Фоглер в сане аббата в качестве шведского королевского директора музыки посещал Россию в 1788 году, дав несколько концертов².

Театральное представление было специально затянута — необходимо было подготовить освещение дворца. Трудились разом 300 человек и «едва в полтора часа всё зажечь успели»³. Когда Императрица выходила из театра, дворец был освещен 140 000 лампадами и 20 000 восковыми свечами.

Гостей препроводили в зимний сад — огромное помещение, где колонны были замаскированы под пальмовые деревья. Очевидцы писали, что по величине он превосходил в шесть раз Эрмитажный сад. По масштабу он был больше танцевальной залы, что хорошо видно на плане (см. илл. 45)⁴.

Сад состоял из небольших пригорков, густо посаженных апельсиновыми, лимонными, померанцевыми и другими деревьями, на некоторых из них висели настоящие плоды. Но на большей части деревьев плоды были декоративными из цветного стекла, внутри которого горели свечи.

Дорожки, устланные дерном, были посажены ананасами, арбузами и дынями натурального цвета и величины. Державин сравнил сад с Эдемом, но если птицы райского сада нам неведомы, то в саду Таврического дворца пели специально

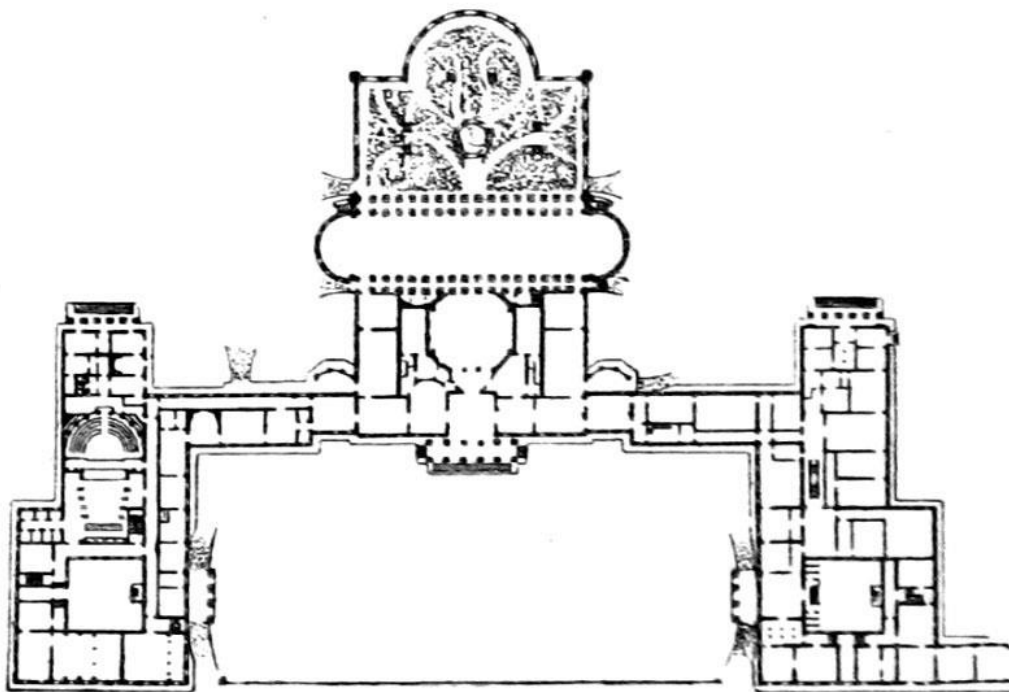
¹ По мнению А. Л. Зорина, комедия и балет составляли единое действие; балет рисовал последнюю сцену комедии — происшествие на невольничьем рынке. А. Г. Брикнер упоминает о пантомиме «Смирнский купец», возможно, это пантомимный балет. См.: *Зорин А. Л.* Указ. соч.; *Брикнер А. Г.* Потемкин. СПб.: изд. К.Л. Риккера. 1891. URL: <http://www.adjudant.ru/potemkin/brikner09.htm>

² Санкт-Петербургские ведомости, 1788. № 26 и 36.

³ *Кирьяк Т. П.* Потемкинский праздник 1791 года. С. 692.

⁴ Иллюстрация взята из безымянной статьи «Древний изящный вкус — его достоинство» с сайта: <http://plantarum.livejournal.com/191590.html>.

пойманные птицы южных губерний. Множество зеркал, установленных на садовых дорожках под разными углами, создавали ощущение необъятности пространства.



Илл. 45. План Таврического дворца (сад — в центральной части сверху)

В центре сада возвышался восьмиколонный портик с куполом (некоторые называли его жертвенником, храмом). Внутри стояла беломраморная скульптура Екатерины II работы Ф. И. Шубина, а на постаменте золотыми буквами была начертана надпись: «Матери отечества и мне премилосердной».

Потемкин подвел императрицу к храму и встал на колени, возблагодарив ее за все благодеяния. Она милостиво подняла его и поцеловала в лоб. Этот момент запечатлен на гравюре Р. Н. Негодаева (см. илл. 46).

Пока Императрица гуляла по зимнему саду, молодежь продолжала танцевать: Кирьяк в письме князю Долгорукову упомянул про кадрили и обыкновенные контердансы, скорей всего, звучали очередные полонезы, в том числе названные «Военной кадрилью»¹.

¹ Кирьяк Т. П. Потемкинский праздник 1791 года. С. 692.



*Илл. 46. Благодарственный прием Екатерины II князем Г. А. Потемкиным.
Гравюра Р. Н. Негодаева. XIX в.*

После освещения танцевальная зала преобразилась:

Карнизы, окна, простенки, все усыпано чистым кристаллом, наполненным возжженного белого благовонного воску. Граненые паникадилы и фонари, висящие с высоты, а со сторон позлащенные светильники, одни как жар горят, а другие как воды переливаются и, совокупляя лучи свои в веселое торжественное сияние, всё покрывали светозарностью. Какой блеск! Волшебные замки Шехеразеды!¹

На отъезд царской фамилии был приготовлен концерт с тихим пением хора и нежным звучанием органа. Орган в Таврическом дворце был куплен по распоряжению князя специально для празднества, он был английской работы, с часами. Прощальный концерт, несомненно, был задуман Потемкиным, чтобы еще раз словами кантаты подчеркнуть свое благоговение перед монархиней:

¹ *Державин Г. Р.* Цит. соч. С. 408.

Царство здесь удовольствий,
 Владычество щедрот твоих,
 Здесь вода, земля и воздух,
 Дышит все твоей душой;

Лишь твоим я благом
 И живу и счастлив.

Что в богатстве и честях,
 Что в великости моей,
 Если мысль тебя не зреть
 Дух ввергает в ужас?¹

Державин упомянул, что хор был взят из итальянской оперы и исполнен на итальянском языке². Швейцарский исследователь Р. А. Моозер сообщает, что Потемкин для праздника заказал композитору Доменико Чимароза, бывшему в тот период придворным капельмейстером, кантату «*La serenata non preveduta*» («Неожиданная серенада»)³. Судя по названию, это сочинение вполне могло быть исполнено перед отъездом императрицы. Не исключено, что «Неожиданная серенада» и хор с итальянской музыкой «Царство здесь удовольствий» могут являться одним и тем же произведением.

Никогда не бывало, чтоб Монархиня у кого-либо так долго гостить соизволила. Потемкин, провожая Монархиню, в зале купольной еще повергся к ногам ея, и казалось, что более прежнего был тронут⁴.

¹ Державин Г. Р. Цит. соч. С. 418.

² Помимо родного немецкого и ставшего родным русского языка, историки упоминают, что Екатерина II владела еще тремя языками. Среди них были французский и итальянский.

³ Mooser R.-A. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*. Т. 2. Genève, 1951. Р. 478. Доменико Чимароза прожил в России около трех с половиной лет (1787–1791).

⁴ [Иностраннный очевидец]. Потемкинский праздник. С. 30.

Коленопреклонение хозяина Таврического дворца перед государыней, как в зимнем саду, так и в Ротонде при прощании, видимо, произвело сильное впечатление на современников, впоследствии, пользуясь рассказами очевидцев, художники неоднократно изображали сей момент на полотнах. После неожиданной кончины князя в сентябре того же 1791 года его расставание с императрицей приобрело новый мистический оттенок. На картине А. Шарлеманя можно увидеть всю августейшую фамилию — саму Екатерину II, справа от нее наследника Павла Петровича с супругой Марией Федоровной, слева — великих князей Александра и Константина. На коленях изображен Потемкин, правда, его фигура весьма далека от оригинала (*см. илл. 47*).



Илл. 47. Пир у кн. Потемкина в Таврическом дворце. Худ. А. Шарлемань

После отъезда императрицы оставшаяся публика продолжала веселиться до рассвета. «Высокая» музыка уступила место «простонародной»:

Между прочим, пели со всеми инструментами одну любимую князем... Малороссийскую песню. В самом деле, напев оная весьма приятен. Я хотел было сообщить оную вашему сиятельству, но не могли достать музыки¹.

Многие мемуаристы отмечали, что малороссийская пляска «На берёжку у ставка» была одной из излюбленных у князя, вообще равнодушного к украинскому фольклору. Потемкинский бал способствовал популярности малороссийских песен в городском быту². В вышедшей через четыре года последней части нотного собрания Василия Трутовского (1795) имеется целый раздел, посвященный малороссийским песням. Косвенно они могут помочь реконструировать цикл народных песен, прозвучавших в саду у Потемкина³.

К сожалению, нотные материалы сочинений подобного рода не сохранились, и мы можем указать только на одно счастливое исключение — украинскую плясовую песню «На берёжку у ставка» в хоровом изложении и оркестровке Козловского⁴ (см. рис. 45).

¹ *Кирьяк Т. П.* Потемкинский праздник 1791 года. С. 694.

² Подробнее о претворении украинского фольклора в российском городском быту см.: *Лащенко С. К.* Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII — начала XIX столетий. Дисс. ... канд. искусствоведения. М. 1986.

³ П. Бессонов отмечал, что Трутовский поместил в своем песеннике «несколько любимейших песен князя Потемкина... общим числом до 21». «На берёжку у ставка» шла в песеннике под № 17. См.: *Песни, собранные П. В. Киреевским.* Изданы П. А. Бессоновым. Ч. 3. Вып. 10. М., 1874. С. 281.

Известно, что Потемкин-Таврический был большим меломаном — любил и сам петь, и слушать своих певчих. В народных песнях отдавал предпочтение украинским и белорусским, что могло быть связано не только с напевностью языков, но и с генетической памятью рода. Известно, что предки Потемкина по отцу вышли из польской шляхты, по матери — из литовских дворян. За два столетия языки дедов и прадедов, скорее всего, были утеряны в семье, но любовь к фольклору юго-западного края России сохранилась.

⁴ Долгое время автором этой обработки считали Трутовского. Подлинное авторство установлено О. Е. Левашевой. См. *Левашева О. Е.* Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи. Сб. статей. М. 1963. С. 53.

Нам удалось найти редкий экземпляр партитуры и сделать ее републикацию¹.

Рис. 45 (нотный пример № 45). На бережку у ставка. Обработка О. А. Козловского

The musical score is for the piece "На бережку у ставка" (At the bank of the pond), an arrangement by O. A. Kozlovsky. It is written in 4/4 time with a tempo marking of "Allegretto" and a dynamic marking of "f" (forte). The score includes parts for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a symphony orchestra. The instruments shown are Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. in A), Bassoon (Fag.), Cornet in C (Corni in C), Trumpet in C (Tr-be in C), Timpani (Timp.), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The vocal line includes the lyrics: "1. На бе-реж ку у став-ка, на до-щеч ки у млин-ка, фар-гук пра-ла див-чи-на,". The piano accompaniment is highly rhythmic and melodic.

Партитура включает в себя смешанный хор и симфонический оркестр: привычный набор струнных (скрипки I и II, альты, виолончели и контрабасы), неполный парный состав деревянных духовых (две флейты, два кларнета in A и

¹ Лебедева-Емелина А. В. Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского) // Старинная музыка. 2016. № 2. С. 18–21 (статья), 22–31 (партитура).

два фагота), скромную группу медных духовых (две трубы in C, две валторны in C) и литавры. Какое количество инструментов включал в себя роговой оркестр, ныне определить уже невозможно¹.

Из описаний современников ясно, что «На бережку у ставка» служила музыкальным «мостиком» от профессиональных музыкальных композиций к народным гребецким песням. После нее публике был дан фейерверк.

Регулярный парк Таврического дворца был организован в английском вкусе с речкой, водопадом, мостиком. На пруду плавали шлюпки, некоторые гости называли их «флотилией» (см. илл. 48). Т. Кирьяк упомянул, что по замыслу хозяина «гребцы под начальством какого-то г-на надворного советника Митрофанова, пели гребецкия песни»².



Илл. 48. Вид Таврического дворца со стороны Невы. Худ. Б. Патерсон

¹ «Малороссийская песня “На бережку у ставка”, с полным хором и со всею вокальною и инструментальною музыкою». М.: тип. Московского университета, 1794. — РНБ, Отдел нотных изданий и звукозаписей. Без авторства. 13 л. партитуры 23 x 30 см.; БАН (конв. 636/2), ИРЛИ ФА (ф. IV, № 362/577).

² Кирьяк Т. П. Цит. соч. С. 694.

Державин тоже упомянул о песнях, звучащих вдалеке в сопровождении «гребецкого рога» (скорее всего, имелся в виду роговой оркестр):

Глас вдалеке гребецкого рога и песен, слышимый с гулом музыки, вырывающимся из дому, погружали мысли в некую забывчивость¹.

Закончился праздник грандиозной иллюминацией — «были зажжены увеселительные огни», пруд и аллеи сада осветил фейерверк.

Предложим реконструкцию празднества в Таврическом дворце (*табл. 9*).

Таблица 9. Празднество в Таврическом дворце

Приезд гостей:

Встреча императрицы под звуки труб и рогов

Бал:

Полонез с хором «Гром победы, раздавайся»,
Сольный танец Ш. Ле Пика,

Полонез с хором «Возвратившись из походов»,

Театральное представление:

Балет поселян и поселянок с музыкой и пением хора
«Сколь твоими чудесами»,

Комедия «Les faux amants» («Мнимые влюбленные»),

Комедия «Le marchand de Smyrne» («Купец из Смирны»)

Балет про злоключения смирнского купца,

Хор перед прогулкой «От крыл орлов парящих»,

Посещение зимнего сада:

Прогулки под соловьиный свист «среди грома музыки и литавр»,

¹ Державин Г. Р. Цит. соч. С. 412.

Бал:**(параллельно с прогулкой гостей по саду)**

Молдавский танец,
 «Военная кадрили» (полонез),
 Аллеманда,
 Полонез с хором «Самодержица народа»,
 Полонез на мотив молдавской танцевальной песни,
 Контрдансы,

Ужин на 600 персон

[Застольная музыка,
 Многолетия]

Концерт:**(перед отъездом императрицы)**

Кантата «La serenata non preveduta» («Неожиданная серенада»),
 Хор с итальянской музыкой «Царство здесь удовольствий»,

Народные танцы:

Малороссийская пляска с хором «На бережку у ставка»,
 Малороссийские и русские песни с плясками на улице

Музыка в парке под фейерверк:

Гребецкие песни в исполнении хора С. М. Митрофанова.

Считается, что именно 28 апреля 1791 года состоялось знакомство Давыдова с Сартти: 14-летнему певчому поручили дирижировать пушечной батареей при исполнении сартиевской оратории «Тебе Бога хвалим»¹. Если информация А. С. Фаминцына верна, то подходящим временем для звучания оратории была заключительная часть торжества, перед фейерверком.

Несмотря на то, что на торжестве звучало много разнообразной музыки — кадрили, полонезы, молдавский, греческий танец, аллеманда, контрдансы и

¹ Материалы из биографического словаря А. С. Фаминцына // РНБ. Ф. 805. Оп. 1. Ед. хр. 98.

малороссийская пляска «На берёжку у ставка́» — более всего современникам запомнились яркие и величественные хоровые полонезы Осипа Козловского. С того времени полонез становится символом екатерининской державы, символом сильной Российской империи.

Благодаря Козловскому этот танец стал обязательным для последующих придворных балов. Начиная с потемкинского 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 яркой театрализацией всем известно — достаточно вспомнить знаменитые «потемкинские деревни»¹. В празднестве в Таврическом дворце театрализация обыденности достигла своего апогея: гости вполне могли ощущать себя участниками мифологического действия.

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. За 4 месяца на подготовку и проведение праздника было потрачено 850 000 рублей.

Как же сложилась в дальнейшем судьба и карьера каждого участника этого грандиозного представления?

Судьба хозяина дворца, Григория Александровича Потемкина, была неожиданной для всех. Возвращаясь к войскам, 5 октября 1791 года, Потемкин

¹ Интересную интерпретацию этого явления см.: *Себаг-Монтефиоре С.* Потёмкин. М.: Вагриус, 2003. С. 269–379; *Панченко А. М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // Русская история и культура. СПб.: Юна, 1999. С. 462–475.

скоропостижно скончался в степи, в 40 верстах от Ясс. После смерти князя дворец был назван Таврическим.

Все участники потемкинского праздника были щедро награждены.

Гавриил Романович Державин, уйдя с должности кабинет-секретаря Екатерины II, получил звание сенатора, при Павле I поэт продолжал пользоваться монаршим доверием, а при Александре I занял пост министра юстиции. Стихи Державина стали печататься не только в России, но и в Германии.

Музыка Осипа Козловского для празднества понравилась настолько, что на следующее утро после бала композитор проснулся знаменитым — о нем заговорил весь Петербург. Скорее всего, благодаря хлопотам Потемкина, Козловского повысили по службе чином секунд-майора (7 мая 1791), через два года дали чин премьер-майора (3 ноября 1793).

Доменико Чимароза покинул Россию в 1791 году с приличным вознаграждением. Он обрел счастье в Вене при дворе австрийского императора, встретив в лице Леопольда II почитателя своего таланта, там же он написал свою самую знаменитую оперу «Тайный брак».

После отъезда Чимарозы Джузеппе Сартти вновь получил должность придворного капельмейстера, на которой продержался и при новом правителе. Павел I за заслуги подарил композитору две подмосковные деревни в Софьинской волости Бронницкого уезда Московской губернии. Сартти покидал Россию в 1802 году весьма состоятельным человеком.

Участие в празднестве Шарля Ле Пика также благодатно отразилось на карьере. В 1792 году он получил должность главного балетмейстера императорских театров. Приезд Ле Пика в Россию оказался знаменательным для всей русской культуры: его супруга балерина Гертруда Росси более 15 лет танцевала на императорской сцене, а пасынок — Карл Росси — прославил русскую архитектуру.

Руководителю «хора песельников» С. М. Митрофанову в 1791 году присвоили чин надворного советника¹. В XVIII веке лица, награжденные чином надворного советника, автоматически получали потомственное дворянство.

Присутствие на балу 8-летнего Василия Жуковского² дало неожиданный результат для отечественной культуры. Чудесный вид сверкающего в огнях зимнего сада Таврического дворца, по-видимому, оставил глубокое впечатление в душе ребенка. Сейчас уже невозможно установить, Жуковский или кто иной рассказал юному Пушкину о волшебной ночи у Потемкина, но сады Черномора в «Руслане и Людмиле» были явно списаны с потемкинского образца. Как справедливо отметил Б. М. Гаспаров, «мифологическому пространственному мышлению ничего не стоит поместить тропический рай на далеком севере»³.

Упомянув в поэме, что Людмила очутилась у Черномора в саду более прекрасном, чем у князя Тавриды, Пушкин усилил свой намек на Потемкина:

И наша дева очутилась
 В саду. Пленительный предел:
 Прекраснее садов Армиды
 И тех, которыми владел
 Царь Соломон иль князь Тавриды.

(Пушкин А. С. «Руслан и Людмила»)

Потемкинский бал поднял на новую высоту имперскую идею представления на празднике музыки и плясок подвластных народов. Эта идея предстала в театральном варианте, когда балетная пантомима показала восточный невольничий рынок, заполненный людьми во всевозможных национальных

¹ Возможно, дата присвоения чина неверна. Дата на рукописи либретто Н. А. Львова, с посвящением «его высокоблагородию С. М. Митрофанову» — 8 ноября 1787 г.

² См.: Письма Жуковского к И. И. Дмитриеву // Русский архив. СПб., 1866. С. 1635. Письмо от 16 октября 1831 года. По воспоминаниям Жуковского: «Я слышал эти слова [«Гром победы, раздавайся!», глядя на Екатерину, и они, можно сказать, были выражением всего Ея века».

³ Гаспаров Б. М. Прощание с очарованным садом: Пушкин, «Руслан и Людмила» Глинка и николаевская Россия // Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония. М.: Классика XXI, 2009. С. 60.

костюмах, и в музыкальном — когда на вечере прозвучали танцы и песни разных народов¹. Участие хора в этом празднестве сделало имперскую идею поистине разноголосой.

2. 10. «Греческий проект» Екатерины II и его отражение в музыкальном искусстве (на примере оперы «Начальное управление Олега»)

Историки подчеркивали, что в 1772 году, благодаря неосторожному пожеланию Вольтера, у Екатерины II в душе зародились честолюбивые планы по возрождению Восточной Римской империи с центром в Константинополе. На престоле Царьграда (напомним — это старинное русское название столицы Византии) должен был восседать великий князь Константин, второй внук императрицы (имя было выбрано не случайно). Центральной, хотя и труднодостижимой задачей проекта было освобождение Константинополя от турок, водружение креста над Святой Софией (соответственно поспание полумесяца), создание новой Эллады. Старая Эллада (Греция) должна была склонить главу перед новой, то есть обновленным христианским Константинополем, где правили бы внуки и правнуки Екатерины II.

То, что народы Балкан были преимущественно православными, укрепляло российские позиции. В реализации «греческого проекта» Россия искала поддержки империи Габсбургов, которая в том деле имела свой территориальный интерес (ей могли достаться Сербия, Босния, Герцеговина, Албания, Македония, в то время как Россия претендовала на Молдавию, Валахию, Болгарию, Фракию и Константинополь с Босфором и Дарданеллами).

¹ Подробнее о реконструкции потемкинского бала см.: *Лебедева-Емелина А. В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст (к вопросу реконструкции церемонии) // *Старинная музыка.* 2015. № 4. С. 24–37. *Лебедева-Емелина А. В.* Придворный бал как зеркало культурно-политических процессов эпохи // *Вопросы театра М.,* № 1–2 (вып. XVII), 2015. С. 212–234.

Развитие «восточного» или «греческого проекта» совпало с периодом возвышения и фаворитства Григория Потемкина. Француз Шарль Массон, современник тех событий, писал:

Эти два великих характера казались созданными друг для друга: они любили друг друга и сохранили взаимное уважение, перестав быть любовниками; политика и честолюбие продолжали связывать их тогда, когда страсть уже освободила их от своих уз¹.

Потемкин умело подогрел интерес Екатерины II к греческому проекту, что замечали многие иностранцы. По словам английского посла Дж. Харриса:

Ум князя Потемкина <...> постоянно занят идеей создания Империи на востоке: ему удалось заразить императрицу этими чувствами, и она оказалась в такой степени подвержена химерам, что окрестила новорожденного Великого князя Константином, наняла ему в кормилицы гречанку по имени Елена и говорит в своем кругу о том, чтобы посадить его на трон Восточной империи².

На встрече Екатерины II с австрийским императором Иосифом II в Каневе в 1787 году и в многодневном совместном путешествии подчеркивалось, что две крупнейшие европейские империи должны поделить пространство Европы: венская — как наследница Римской, а петербургская — как наследница Византийской³.

Потемкин знал, что никакой другой фаворит не способен претворить в жизнь подобные проекты: осилить гигантский геополитический разворот России на юг.

¹ Массон Ш. Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М., 1996. С. 68.

² Цит. по: Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла. Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 33–34.

³ Впервые мысли о ликвидации Османской Порты Екатерина II высказала в письме к Иосифу II от 10/21 сентября 1782 года, выразив надежду совместного «восстановления древней Греческой империи». См.: [Екатерина II]. Переписка Екатерины Великой с германским императором Иосифом II // Русский архив. М., 1880. Кн. 1. С. 281–291.

Визионер и утопист с чертами административной гениальности, сочетавший в себе экзальтированную набожность, богословскую эрудицию (известно, что причины разделения Восточной и Западной церквей составляли излюбленный предмет его разговоров) с преклонением перед классической античностью и страстью к Греции и грекам, он был именно тем человеком, которого могла одушевить задача гигантского геополитического разворота России на юг,

— характеризовал князя Таврического А. Л. Зорин¹.

Во время поездки в древнюю Тавриду у многих создалось впечатление, что присоединение Крыма — это начало воплощения греческого проекта, путь «из варяг в греки».

Сопоставление исторических дат показывает, что идеи геополитической трансформации Европы, изменения территориальных границ Османской империи находили воплощение в ряде литературно-художественных произведений². Введение проекта в сознание современников началось отчасти с пьесы Екатерины II «Начальное управление Олега»³.

Для развития музыкальной культуры важность этого сочинения неоспорима. В «Олеге» соединились разные музыкальные традиции (национальные и общеевропейские), неоднородная стилистика (музыка древности и

¹ Зорин А. Л. Русская ода 1760-х — начала 1770-х годов. Вольтер и «греческий проект» Екатерины. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=66>

² Например, Н. А. Львов в своем предисловии к изданию русских песен писал о преимущественности православных песнопений и русской народной музыки от музыки древнегреческой. К греческим традициям он относил модальность русских песен. См.: Львов Н. А. Предисловие к изданию // Львов Н. А., Прач И. Г. Собрание народных русских песен с их голосами. СПб. 1790. С. I–XII.

³ В 1786 году готовились к изданию «Записки касательно российской истории» Екатерины II. К тому же году относится начало работы императрицы над циклом из трех «исторических представлений» — «Из жизни Рюрика», «Начальное управление Олега» и «Игорь» (неокончен). Подробнее см.: Семенова Ю. С. Музыкально-театральная деятельность Екатерины II. Дисс ... кандидата искусствоведения. Казань, 2011. С. 88–105.

И хотя императрица декларировала свои литературные опусы как «забавы», но за ними она, безусловно, преследовала нужные политические цели. См.: Огаркова Н. А. Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. СПб.: Композитор, 2017. С. 25.

современности), различные музыкальные жанры (опера-seria с балетом и комедия с простонародными песнями и играми), разные творческие манеры композиторов. Напомним, что музыка была заказана трем композиторам: К. Каноббио, В. А. Пашкевичу, Дж. Сарти¹. Жанр «исторического представления» был выбран императрицей не случайно — в ту эпоху театр часто выступал в качестве трибуны идей, а опора на оперу-seria придавал сюжету серьезность и величие.

О воскрешении «греческого проекта» на сцене в последнем действии спектакля «Начальное правление Олега» писал еще В. О. Ключевский:

международный горизонт России раздвинулся дальше ее новых пределов, и за ними открылись ослепительные перспективы, какие со времени Петра I едва ли представлялись самому воспаленному русскому глазу: взятие Константинополя, освобождение христианских народностей Балканского полуострова, разрушение Турции, восстановление Византийской империи².

Об этом же читаем в работе Л. В. Кириллиной «Сарти, Еврипид и Третий Рим»³.

Если вспомнить о популярной в XVIII веке традиции изображать государства в виде антиклизированных аллегорических фигур, то речь в еврипидовском эпизоде «Начального управления Олега» идет <...> о метаисторической и культурно-генеалогической параллели «Греция — Россия». Эта параллель символизировала суть духовных взаимоотношений древней Руси с византийскими греками: сначала Русь училась у греков и пользовалась их попечительством, а затем, когда в «царский дом» (Царьград) пришла беда, вознамерилась вернуть долг героическим заступничеством⁴.

¹ Предполагалось участие и Д. Чимароза, но Екатерине II его музыка не понравилась.

² Ключевский В. О. Императрица Екатерина II // Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: изд. Правда, 1990. С. 312.

³ Кириллина Л. В. Сарти, Еврипид и Третий Рим // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 12–40.

⁴ Там же. С. 38.

В екатерининском спектакле действовали реальные исторические персонажи — византийский император Леон (Лев Мудрый), его супруга Зоя (Зоя Заутца), киевский князь Олег с дружиной. В спектакле был применен эффект «театра в театре»: греки для русских приготовили национальные развлечения — состязание атлетов на ипподроме и постановку трагедии «Альцеста» («Алкеста») Еврипида. И то, и другое являлось визитной карточкой греческой культуры.

Пьеса была сочинена в 1786 году, подзаголовок «Подражание Шакеспиру» свидетельствовал о серьезных намерениях и претензиях Екатерины II, обращение к Еврипиду усиливало это впечатление¹. Но в 1786 году «Начальное управление Олега» еще не имело мощного исторического подтекста и воспринималось как сказка-легенда: еще не началась вторая русско-турецкая война (1787–1791), еще не было громких побед, одержанных русскими над турками, еще не было новых отвоеванных территорий².

Премьера «Олега» в Эрмитажном театре состоялась в октябре 1790 года. Четыре года создатели спектакля вынашивали идеи его сценической реализации, театральная публика ждала пьесу на актуальную для России тему³, декорации

¹ Издана без указания на авторство Екатерины II. — Российский театр, или Полное собрание всех российских театральных сочинений. Часть XIV. В Санктпетербурге, при Императорской академии наук, 1787 года. — 249 с. С. 167–248.

² Напомним календарь побед русской армии и флота. Октябрь 1787 — победа А. В. Суворова под Кинбурном, июль 1788 — победа русской эскадры под командованием М. И. Войновича у Федониси, декабрь 1788 — взятие Суворовым Очакова, июль 1789 — победа Суворова и принца Кобургского (австрийского союзника) под Фокшанами, занятие Г. А. Потемкиным крепости Хаджибей (будущей Одессы), июль 1790 — победа русского флота Ф. Ф. Ушакова в Керченском сражении и при Тендре, декабрь 1790 — взятие Суворовым Измаила.

³ За эти четыре года состоялось несколько спектаклей с «турецкой» тематикой: комедия Ж.-Б. Колле де Мессина «Паша смирнской» («Le pacha de Smyrne»), пер. с франц. П. С. Свистунова (1787, Петербург);

И с «греческой» тематикой: оперы «Армида» К. В. Глюка, «Данаиды» А. Сальери (в театре Шереметевых), трагедия Я. Б. Княжнина «Софонисба» (1789, Петербург), балеты — «Похождение Телемака» Ф. Морелли с музыкой Евсташио (1787, Москва), «Ариадна и Бахус» Дж. Канциани с музыкой К. Каноббио (1789, Петербург).

В этот список можно добавить античную кантату Д. Чимароза «Возведение Афин» на текст Ф. Моретти (СПб., 1788).

были выполнены П. Гонзаго. «Начальное управление Олега» «превратилось из чисто литературного явления в художественно-политический манифест»¹.

Воспевание древних походов князя Олега на Царьград недвусмысленно намекало на давние традиции покорения русскими Константинополя. Спектакль готовили к визиту австрийского посла в качестве напоминания о совместном проекте двух империй. Через год после постановки в роскошном оформлении была издана партитура «Олега» в типографии Горного училища (600 экз.), стоимость издания составила 7000 рублей².

В опере большое участие принимали придворные певчие. Для них было написано 11 хоров: четыре хора Сарти сочинил в начале 5-го действия (на тексты Ломоносова), четыре — внутри 5-го действия во время представления «Алкесты» Еврипида. Пашкевич написал 3 свадебных хора для 3-го действия оперы (на народные тексты для свадьбы Игоря с Прекрасой).

Итальянского маэстро на премьере не было, но Екатерина II отблагодарила его щедро — отослала 1000 червонцев и памятную вещь курьером к Потемкину:

К Сартию с сим курьером посылаю за музыку к «Олегу» тысячу червонных и подарок — вещь. Сегодня «Олега» в третий раз представляют в городе, и он имеет величайший успех, и к воскресению уже все места заняты. Спектакль таков, как подобного еще не было, по признанию всех³.

Считается, что, сочиняя хоры к еврипидовой «Альцесте», Сарти ориентировался на Глюка, на его реформаторскую «Альцесту». Более того, по мнению Кириллиной, Сарти хотел превзойти своего предшественника, обратившись в отличие от него к музыкальному материалу времен Еврипида (в

¹ Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 17.

² Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Госмузиздат, 1957. С. 136–137. В книге приводится документ, обнаруженный А. Н. Пыпиным, освещающий производственный процесс, стоимость издания и тираж.

³ Екатерина II и Г. А. Потёмкин. Личная переписка (1769–1791). М.: Наука, 1997. — 990 с. Письмо № 1092.

частности, к оде Пиндара). В предисловии, предпосланном изданию партитуры (1791), композитор демонстрирует обширные познания в области музыки древних греков¹. Это было ново и необычно для классицизма — стремиться к аутентичности музыки. Сарти, конечно, не мог знать, что мастерски сочиненная в греческом духе ода Пиндара, которую он решил сделать темой одного из своих хоров, оказалась фальсификацией Афанасия Кирхера, немецкого ученого-энциклопедиста².

Тем не менее изображение античности у Сарти оказалось замечательным. Л. Кириллина пишет, что у Глюка максимальное приближение к древнегреческой музыкальной культуре получилось лишь в финальном хоре «Ифигении в Авлиде», в котором композитор воспроизвел унисонное пение с «варварской» инструментовкой и ритмикой в квазидорийском ладу.

Сарти вознамерился написать все хоры к «Алкесте» в античных ладах для унисонного состава. Первый хор — «сообразно греческому вкусу» на слова «Застанешь Иракий, Феретов сын» был сочинен для мужского и женского унисона. Стремясь к «подлинности» мелодики, композитор использовал миксолидийский лад, как его трактовали в конце XVIII столетия, хотя для современного слушателя ныне лад воспринимается гармоническим до минором (см. рис. 46)³.

¹ Предисловие Сарти было названо секретарем Екатерины А. В. Храповицким диссертацией, высоко оценено императрицей. Текст был написан на французском языке, перевод сделан Н. А. Львовым. «Сарти буквально после каждого абзаца — а то и каждой фразы своего текста — ссылается на источники информации о музыке древних греков, обнаруживая недюжинную ученость и глубокое знакомство с предметом (в глюковских предисловиях к реформаторским операм мы не встретим ничего подобного)», — замечает Л. Кириллина, и далее говорит, что стиль сартиевского трактата схож с «Историей музыки» Дж. Мартини. См.: Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 28–30.

² Насонов Р. А. «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: Московская гос. консерватория, 2008. С. 124–137. См. также: Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 25.

³ Нотные примеры взяты из статьи Л. В. Кирилиной.

Рис. 46 (нотный пример № 46). Сарти Дж. Хор из Еврипидовой «Алkestы»

в миксолидийском тоне, сообразно Греческому древнему вкусу

Moderato

Музыкальный пример № 46. Сопровождение хора. Музыка в миксолидийском тоне, сообразно Греческому древнему вкусу. Темп Moderato. Ключевая подпись: два flats (B-flat, E-flat). Такт: 4/4. Текст: За-ста-нешь И - рак-лий, Фе-ре - тов сын, об-ре-та-ет-ся до - ма.

В одном из последующих хоров Сарти использовал, как он считал, аутентичный материал — процитировал музыку оды Пиндара-Кирхера (рис. 47).

Рис. 47 (нотный пример № 47).

Сарти Дж. Хор из Еврипидовой «Алkestы», тема оды Пиндара

в гиподорийском тоне

Andante

Coro unis.

Музыкальный пример № 47. Сопровождение хора. Музыка в гиподорийском тоне. Темп Andante. Ключевая подпись: один sharp (F#). Такт: 4/4. Текст: Днесь же бла - гих бла - го-стынь стал Ад - мет ви - нов - ник па - ко.

Тем самым, в хорах к «Олегу» проявилось новое и необычное для классицизма качество — музыка, созданная Сарти, должна была аутентически отображать пение древних греков. Как показали новейшие исследования, композитор вплотную подошел к решению этой художественной задачи.

Хоры на слова од Ломоносова для начала 5-го действия оперы Сарти писал в обычной манере, как он сам объяснял в предисловии — «во вкусе новой театральной музыки соответственно свойству речей каждого»¹. Первый хор («Коликой славой днесь блистает») и последний («Война плоды свои растит») звучали во время шествия действующих лиц, они были сочинены в традиции хоровых маршей. (Соответственно была выбрана тональность D-dur и четырехдольный размер.)

О другой своей музыке композитор писал: «Хоры, второй и третий, определенные для увеселения трапезы, сделал я в характере веселом, согласно речам оных»². В этих строках упомянуты два средних хоровых эпизода — «Царей и царств земных отрада» и «Необходимая судьба» (A-dur и C-dur). Отметим, что хоровая песнь «Царей и царств» настолько понравилась слушателям, что стала исполняться отдельно от оперы (рукописная партитура хранится в РНБ, произведение названо «Русский хор» и предназначено для 4-х голосного пения в сопровождении оркестра)³.

Четыре хора, объединенных тонально и сюжетно, образовали в опере кантату с тональным и темповым контрастом: *Tempo di Marcia, maestoso — Moderato — Allegro — Tempo di marcia, maestoso*. По стилистике эта музыка схожа с другими произведениями Сарти ораториального жанра⁴.

Хоровая музыка Пашкевича была сочинена в ином ключе: композитор умело стилизовал мелодику русских народных песен. Сюита русских песен, сочиненная композитором для «Олега», состояла из протяжной, величальной, плясовой песен. О. Е. Левашева отметила, что в ней композитор «с редким ощущением стиля

¹ *Сарти Дж.* Объяснение на музыку Господином Сартием сочиненную для Исторического представления: начальное управление Олега. Перевел Н. Львов // Начальное управление Олега. СПб.: Тип. Горного училища, 1791. С. 2. Цит. по: *Кириллина Л. В.* Указ. соч. С. 25.

² *Сарти Дж.* Там же. С. 1. См.: *Кириллина Л. В.* Там же. С. 26.

³ РНБ. Ф. 891. Собр. Юсуповых. № 28. Сборник вокальных произведений разных композиторов. Дж. Сарти. Русский хор. Л. 157–158.

⁴ Подробнее см. в упом. статье Л. В. Кириллиной.

воспроизводит поэтический народный обряд»¹. Впоследствии модель, найденная Пашкевичем (контрастное сопоставление разножанровых народных песен), будет использована в русских операх XIX века в сценах свадебного обряда, например, в «Русалке» Даргомыжского, что подметил Ю. В. Келдыш².

Три женских хора следовали практически без перерыва, образуя контраст-сопоставление тональностей (d-moll — D-dur — A-dur) и темпов (см. рис. 48—49);

Рис. 48 (нотный пример № 48). Пашкевич В. А. Свадебный хор девушек из «Начального управления Олега» («По сеничкам»)

По се - неч - кам, се-неч-кам тут хо - ди - ла, гу - ля - ла

Рис. 49 (нотный пример № 49). Пашкевич В. А. Свадебный хор девушек из «Олега»

Allegro

Ты ро - сти, ро-сти ча-до ми-ло - е

В результате работы композитора над <...> «Олегом» <...> русское музыкальное искусство обогатилось <...> свадебным хоровым циклом <...>. Был найден целый ряд художественно убедительных приемов обработки народных песен, в частности хорового и оркестрового варьирования, гармонизации подголосочной полифонии,

характеризовал свадебные хоры Пашкевича Е. М. Левашев³.

Благоприятным фактором для Пашкевича стало издание партитуры: к ней могли обращаться композиторы XIX века, вплоть до Мусоргского, и порой их

¹ Левашева О. Е. Начало русской оперы // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 26.

² Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. С. 311.

³ Левашев Е. М. В. А. Пашкевич // История русской музыки. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 69.

знание музыки Пашкевича ограничивалось только 3-м действием екатерининского «Олега».

Возвратившись к идеям «греческого проекта» Екатерины II, проведем любопытную аналогию.

Задуманное в 1787 году Потемкиным путешествие Екатерины II в древнюю Тавриду можно рассматривать как *пространственную* интерпретацию проекта¹, что неоднократно подчеркивалось в разговорах всесильного фаворита. Сопровождавший князя по Тавриде венесуэлец Франсиско де Миранда вспоминал:

После еды, кофе <...> у нас состоялись ученые дебаты, из коих выяснилось, что Орест и Пилад высадились близ Балаклавы, а Ифигения — на том же побережье, примерно 40 верстами дальше, в месте, до сих пор именуемом Партениса (или Парфенон), где еще видны развалины <...> античного сооружения².

Постановку «Начального управления Олега» можно считать *сценической* интерпретацией проекта, что отразилось в не только в сценографии, но и в музыке Сарти.

Какой же скрытый смысл был задуман Потемкиным для своего последнего детища — бала в Таврическом дворце в 1791 году? Не исключено, что празднество, воспевающее взятие Измаила, современники должны были связать со следующим этапом реализации проекта. Во всяком случае, устроителями торжества была продумана система нужных аллюзий.

Оформление дворца было задумано князем в стиле благословенной Тавриды: в кадках посадили средиземноморские деревья (лимоны, апельсины, гранаты, лавр, виноград), жар свечей и светильников поднимал апрельскую температуру до летней. Архитектура и декоративное убранство дворца были также наполнены

¹ Во время поездки путешественники смогли своими глазами увидеть и очаги древней греческой цивилизации, и православную Корсунь, давшую русским язычникам новую религию.

² *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. 74.

греческой символикой: ротонда с колоннами напоминала афинский одеон, колонны в танцевальной зале — Парфенон, зимний сад был уставлен античными статуями (Венеры Таврической, Минервы), в центре был установлен маленький храм с портиком и скульптурой. Даже театральные представления, изображавшие «посрамление турок» — воспевали русско-греческий юг. Всё рисовало образы земель, куда необходимо было стремиться императрице.

Немаловажная ассоциативная роль была отведена музыке: помимо полонезов (Польша рассматривалась как часть России), звучали малороссийские пляски и молдавские танцы (Потемкин в те годы практически являлся властелином Молдавии и Валахии)¹, на балу даже танцевали аллеманду (с явным намеком на союзника — императора Иосифа II).

Таким образом, если рассматривать праздник в Таврическом дворце как очередное напоминание о нереализованных идеях Потемкина, то он весьма органично вписывается в последовательность событий, связанных с греческим проектом, являясь как бы его *художественной* интерпретацией. Мы уже писали, что роль искусств в оформлении празднества была очень высока, а музыке (в том числе хоровой) была отведена чуть ли не главная роль... Не случайно торжественный полонез «Гром победы, раздавайся», открывший празднество, долгие годы воплощал идеи государственности, заложенные в екатерининскую эпоху².

¹ Яссы ныне являются частью Румынии (или Валахии, по определению XVIII века). Часть «греческого проекта» предусматривала образование государства Дакия из Молдавии и Валахии, хотя формально независимого, но послушного России (его корону Потемкин предназначал лично для себя).

О том, что звучавшие на балу молдавский танец и полонез на молдавскую тему создавали определенные намеки и аллюзии на деятельность Потемкина в русско-турецкой войне, на его проживание в Бендерах и Яссах, писала Н. Огаркова. См.: *Огаркова Н. А.* Гром победы раздавайся. Российские гимны до 1834 г. // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 8. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>

² Подробнее о гимне: *Огаркова Н. А.* Гром победы раздавайся. Российские гимны до 1834 г. // Указ. электронное издание. С. 3–10.

2. 11. Церемониалы и празднества павловско-александровского времени как отзвуки екатерининской праздничной культуры

Задержавшись подробно на празднествах екатерининской эпохи, мы лишь коснемся торжеств и церемоний последующих двух царствований — Павла I и Александра I в рамках заявленного нами временного периода.

Коронационные торжества двух императоров следовали сложившемуся европейскому ритуалу и, в принципе, шли по той же схеме, что и коронационные торжества Екатерины II, отличия были не столь значительными. Празднества при Павле I организовывались еще более пышно, чем при его матери, при Александре I — менее расточительно.

Князь Станислав Понятовский отмечал, что, Павел «хотел придать своему двору характер двора Людовика XIV»¹, схожие мысли читаем у И. И. Дмитриева:

Никогда не было при дворе такого великолепия, такой пышности и стройности в обряде².

Рассказывая о преувеличенной склонности Павла I к приемам, графиня В. Н. Головина отмечала, что в этом отношении Александр I явился ему антиподом³.

Некоторые детали характера молодого Александра, запечатленные неумолимо объективными показаниями Камер-фурьерских журналов, заставляют задуматься о том, как резко и вдруг в его царствование распространились с артистическими досугами и коллекционированием великих итальянских имен,

¹ [Понятовский С.] Воспоминания князя Станислава Понятовского (1776–1809) // Русская старина. 1898. Т. 95. № 9. С. 586. Цит. по: *Высочков Л. В.* Будни и праздники Императорского двора. СПб.: Питер, 2012. — 496 с. С. 12.

² *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. В 3-х ч. Ч. 2. М., 1866. С. 149.

³ [Головина В. Н.] Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной (1766–1821). Предисловие и прим. *К. Валишевского*. Полный перевод с франц. К. Папудогло. М.: Сфинкс, 1911. — 410 с. с портр. С. 182.

характеризовала это царствование А. Л. Порфирьева¹.

Постараемся далее выявить черты сходства и различия церемониальных торжеств по случаю коронации императоров в 1797 и 1801 годы и обозначить их родовую связь с праздничной культурой екатерининского времени. Сходство церемоний становится еще более заметным, если вспомнить, что к обеим коронациям сюиты для торжественных балов создал один композитор — Осип Козловский. Естественно, в центре его внимания по-прежнему находился полонез, поэтому павловская и александровская коронационные сюиты схожи с танцевальной сюитой, прозвучавшей в 1791 году у Потемкина в Таврическом дворце. Но если Козловский отчасти удержался в моде и при Александре I, то другой маэстро — Джузеппе Сартти, олицетворение екатерининско-потемкинско-помпея придворной церемониальной культуры — отошел в тень. Почувствовав новые веяния, Сартти простился с придворными обязанностями и с Россией и покинул северную Пальмиру в начале мая 1802 года.

И хотя тенденция к свертыванию «блестящей церемониальности» во времена юного Александра I увеличивалась, чему способствовали и исторические события, но в дни коронационных торжеств 1797 и 1801 годов все же сильнее проявилась тенденция общности с предшествующим периодом.

Церемония коронования Павла I состоялась 5 апреля 1797 года в первый день Пасхи (символика была не случайна), Александра I — 15 сентября 1801 года. В обоих случаях императоры короновались вместе с императрицами (при Павле I это было впервые в истории государства). Извещения о коронации в Москве проходили по известному европейскому сценарию — за несколько дней до торжества разъезжали герольды, перед ними шли трубачи и литаврщик, сначала раздавались торжественные фанфары, потом — читался текст объявления о коронации (использованная европейская модель вызывает ассоциации с

¹ *Порфирьева А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. СПб.: Композитор, 2017. С. 79.

«Лоэнгрином» Вагнера, когда глашатай и трубачи приглашают народ к королю Генриху Птицелову для церемонии суда над Эльзой).

Парадный въезд государей в Москву обставлялся, как и ранее — по обеим сторонам Тверской стояли гвардейские полки, толпился народ, у Триумфальных ворот пели певчие, играли оркестры. Интересную информацию сообщает мемуарист И. А. Второв, знакомый И. А. Крылова и А. С. Пушкина, присутствовавший на коронации в 1801 году. Из-за чрезмерного скопления карет, желающих попасть в Кремль, проезд и проход были строго регламентированы — кареты проезжали через Боровицкие ворота, а выезжали через Никольские, пеший народ проходил через Тайницкие, войскам были отданы Спасские ворота¹. В Успенском соборе присутствовало только высшее духовенство и чиновники первых пяти классов. Остальной народ сидел на трибунах, воздвигнутых, как в театре, у соборов и колокольни Ивана Великого. О происходившем действе в соборе он узнавал по ружейным залпам и звону колоколов, которые раздавались в завершении каждого обряда.

В вечер двух коронаций и последующие дни вся Москва была сильно иллюминирована, для дворянства и купечества были даны балы и маскарады в Грановитой палате, Слободском дворце, Благородном дворянском собрании. По воспоминаниям И. А. Второва «Величина Грановитой палаты не соответствовала многочисленному собранию, и едва могли раздвинуть узкую дорожку для польского». О последующих балах, в том числе о бале в Благородном собрании, Второв рассказал:

Во всех залах было более шести тысяч персон. Кроме двух небольших пространств для танцующих, все переходы и даже окошки были заняты людьми. Государь несколько

¹ *Второв И. А.* Коронация императора Александра I. Публикация, предисловие и примечания Е. Ю. Филькиной. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9807.php>

В основе публикации лежит рукопись Второва «Моя записная книжка с 1801 года». — РГАЛИ. Ф. 93 (Второвы И. А. и Н. И.). Оп. 1. Ед. хр. 24. 295 л.

раз танцевал польский, а великий князь и после отъезда Государя оставался и танцевал контрдансы¹.

Торжества в Москве при Павле I продолжались около двух месяцев, при Александре I — полтора месяца. За это время были совершены традиционные паломнические поездки в Троице-Сергиеву лавру, Ново-Иерусалимский монастырь, Двор присутствовал на богослужениях в Воскресенском девичьем монастыре, Чудове, церкви Спаса за Золотой решеткой, в соборе Василия Блаженного. Были традиционные поездки в царские резиденции в Царицыно, в Коломенское (туда всегда приезжали коронованные государи в память о месте рождения Петра I). Происходили многолюдные народные гуляния, многочисленные балы в дворянских семьях, спектакли в городских, придворных и крепостных театрах. Давались домашние концерты, где выступали итальянские придворные солисты, певчие и оркестровые музыканты.

При чтении камер-фурьерских журналов, мемуаров современников обращает на себя внимание постоянно организуемые Павлом I военные смотры, разводы и парады батальонов и эскадронов («В присутствии Его Величества было продолжаемо учение, а потом и развод»). Даже в дни коронационных торжеств, император находил время для утреннего развода и смотра войск, это было воспринято и Александром I.

Предложим далее таблицу, где вкратце перечислены события, происходившие в Москве во время коронационных торжеств 1797 и 1801 годов. Для удобства восприятия информация приводится в параллельном изложении в столбцах, таким образом более заметными становятся отличия коронаций друг от друга и их типологическое сходство. При составлении таблицы мы опирались на данные камер-фурьерских журналов², на воспоминания И. А. Второва и Е. Ф.

¹ Там же.

² Камер-фурьерский церемониальный журнал 1797 года. Апрель — май. СПб., 1897. С. 1–230. Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1801 года. Июль — декабрь. СПб., 1901.

Комаровского¹, описания коронаций и материалы различных исследований² (см. табл. 10).

Таблица 10. Коронационные празднества Павла I и Александра I

| Церемониальный календарь | Коронация Павла I 5 апреля 1797 года | Коронация Александра I 15 сентября 1801 года |
|---|--|---|
| Выезд из Санкт-Петербурга / Павловска. Остановка в Москве в Петровском дворце | 10 марта, за 27 дней до церемонии ³ | 1 сентября, за 2 недели до церемонии |
| Торжественный въезд в Москву | 29 марта | 8 сентября. Император остановился в Слободском дворце |
| Шествие из Кремлевского дворца к Успенскому собору | 5 апреля | 15 сентября. Сигнал из 21 пушки, парад полков. Кавалергардского полка эскадрон с трубами и литаврами (КФЖ, с. 371–372). Шествие в собор с колокольным у всех в городе церковью звоном, при игрании от кавалергардов на трубах с литаврами от всего войска надлежащей чести ружьем, с |

¹ Второв И. А. Коронация императора Александра I. Указ. изд. [Комаровский Е. Ф.] Записки графа Е. Ф. Комаровского. Ред. П. Е. Щеголев. СПб.: Огни, 1914.

² Выскочков Л. В. Будни и праздники Императорского двора. СПб.: Питер, 2012. — 496 с. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004. Жмакин В. И. Коронации русских императоров и императриц: 1724—1856 // Русская старина. 1883. Т. 37. № 3. С. 499–538.

³ Камер-фурьерский церемониальный журнал 1797 года. С. 464. 15 марта путешественники прибыли в подмосковный Петровский дворец. — С. 481.

| | | |
|---|---|---|
| | | наклонением знамен, с музыкою и барабанным боем. |
| Обряд коронации, миропомазания и причащения в Успенском соборе | «Коронация происходила обыкновенным порядком; император короновал императрицу Марию Федоровну, но было достойно примечания, что император во время причастия вошел в алтарь, взял сосуд как глава церкви, сам причастился тайне. Потом на троне прочел сам фамильный пакт им составленный о порядке наследия на престоле» | В соборе певчие на клиросах запели царский псалом «Милость и суд воспою Тебе Господи» (<i>КФЖ</i> , с. 383). После возглашения полного титула Его Императорского Величества, певчие пропели трижды «Многая лета» (с. 388). В тот же момент — звон во всех церквях и 101 выстрел из пушки. После произнесения ЕИВ молитвы певчие пропели «Тебе Бога хвалим» и вновь был произведен колокольный звон. За сим началась святая литургия. Шествие под каноник для святого миропомазания и причащения |
| «Поклонение отеческим гробам» и чудотворным семейным иконам в Архангельском и Благовещенском соборе | «И во время сего шествования при игрании музыки и барабанного боя» (<i>КФЖ</i>). В Архангельском соборе возглашено многолетие. В Благовещенском соборе читана ектения и пето многолетие | Следом за императорской четой шли А. Г. Орлов в старом екатерининском мундире, граф М. Ф. Каменский, граф Н. П. Шереметев (<i>Второв И. А.</i>) |
| Торжественный церемониальный обед | На 209 персон. В продолжении стола играла вокальная и инструментальная музыка, при пении итальянских актеров и хора придворных певчих (<i>КФЖ</i>). | На 150 персон. В продолжении всего стола был вокальный и инструментальный концерт. За здоровье во время стола пили при пушечной пальбе и игрании на трубах и литаврах (<i>КФЖ</i> , с. 400). |

| | | |
|--|---|---|
| Военные парады | <p>После коронации император Павел в далматике и короне командовал войсками¹.</p> <p>Информация о парадах — разводах — смотрах встречается 1, 6, 22, 29 апреля</p> | Александр I присутствовал на парадах — 4 октября при отъезде из Москвы лейб-гвардии Конного полка батальонов, 8 и 9 октября при отъезде эскадронов Кавалергардского полка |
| Церемония поздравлений в Грановитой палате | 6 апреля | 16 сентября |
| Пир для народа в день коронации | | На Никольской улице и на Красной площади |
| Балы и маскарады | <p>8 апреля. Бал в Грановитой палате. «Шествовали при игрании на трубах и литаврах» (<i>КФЖ</i>, с. 51). Бал открылся менуэтом, который танцевала Мария Федоровна с кн. Алексеем Борисовичем Куракиным (<i>Комаровский В. Ф.</i>)</p> <p>12 апреля. Куртаг в Грановитой палате «при игрании вокальной и инструментальной музыки с хором придворных певчих» (<i>КФЖ</i>, с. 74).</p> <p>13 апреля. Бал в Грановитой палате, на нем присутствовал король Польский. Ужин на 269 персон (<i>КФЖ</i>, с. 82).</p> <p>19 апреля. Куртаг в Слободском дворце в Кавалерской комнате «при игрании музыки».</p> <p>22 апреля. Бал в Слободском дворце.</p> <p>27 апреля. Бал в Грановитой палате.</p> | <p>17 сентября. Бал в Грановитой палате «при начатии музыкаю польского».</p> <p>21 сентября. Бал в Слободском дворце (был открыт польским), ужин на 116 персон.</p> <p>22 сентября. Маскарад в Слободском дворце. В 7 часов началась бальная музыка. На маскараде побывало 7237 человек (6211 дворянских, 1026 купеческих).</p> <p>13 октября. Маскарад в Слободском дворце</p> |

¹ Шильдер Н. Император Павел I: Историко-биографический очерк. СПб., 1901. С. 349.

| | | |
|---------------------------------|--|---|
| | 29 апреля. Бал в Благородном собрании | |
| Выезды государей в гости | <p>23 апреля. По дороге в Троице-Сергиеву лавру заехали на мызу к князю Г. П. Гагарину, «встречены были продолжавшимися в сие время колокольным звоном и пушечными выстрелами» (КФЖ, с. 131).</p> <p>По дороге из Троице-Сергиевой лавры заезжали в село Братынское.</p> <p>25 апреля. Выезд в Останкино к Н. П. Шереметеву. Была показана опера Гретри «Самнитские браки».</p> <p>1 мая. Выезд в Немецкую слободу</p> | <p>28 сентября. Выезд в гости к А. Б. Куракину. Бал.</p> <p>29 сентября. Помещение дома И. П. Салтыкова. Бал.</p> <p>1 октября. Выезд в Останкино к графу Н. П. Шереметеву. Бал</p> <p>2 октября. Выезд в клуб Благородного общества. Бал.</p> <p>5 октября. Прогулка по городу и посещение дома Н. П. Шереметева.</p> <p>6 октября. Посещение дома графа И. П. Салтыкова. Бал.</p> <p>7 октября. Посещение дома тайного советника В. П. Салтыкова. Бал.</p> <p>8 октября. Посещение дома графа П. А. Строганова.</p> <p>10 октября, утро. Посещение дома графа Н. И. Салтыкова.</p> <p>10 октября, вечер. Выезд в дом графа Н. П. Шереметева. Бал.</p> <p>11 октября. Бал у генерала С. С. Апраксина</p> |
| Гуляния и народное пиршество | 1 мая. Прогулка на общественном гулянье | <p>19 сентября. Поездка на Синицыно поле (Сокольники) для обозрения обеденных столов, приготовленных для черного народа (КФЖ, с. 416).</p> <p>Гуляние народа в Сокольниках</p> |
| Поездки по церквам и монастырям | 17 апреля. Поездка в монастырь Новый Иерусалим. | 24 сентября. Поездка в Троице-Сергиеву лавру. В монастыре |

| | | |
|---|---|--|
| | <p>23 апреля. Поездка в Троице-Сергиеву лавру. В монастыре встречены были колокольным звоном и пушечными выстрелами, от ворот по обе стороны дороги стояли семинаристы с ветвями «поющими оными приличными на случай высочайшего Их Императорских Величеств присутствия стихов».</p> <p>27 апреля. Выезд в Сретенский собор.</p> <p>29 апреля. Шествие в Успенский собор, после литургии крестный ход на Иордан (спустились к Москве-реке). Пение хора певчих. При игре на трубах и барабанном бое Крест погрузили в воду</p> | <p>шествие в церковь к мощам пр. Сергия при пении хора певчих.</p> <p>29 сентября, воскресенье. Чудов монастырь.</p> <p>1 октября, праздник Покрова. Выезд в церковь Василия Блаженного на литургию.</p> <p>6 октября, воскресенье. Поездка в Новый Иерусалим.</p> <p>13 октября, воскресенье. Служба в Воскресенском девичьем монастыре</p> |
| Поездки по загородным дворцовым резиденциям | <p>20 апреля. Поездка в Царицыно, затем в Коломенский Дворец.</p> <p>26 апреля. Отъезд в Кремлевский Имперский замок (м.б. имеется в виду Петровский дворец ?)</p> | |
| Посещение театров | <p>28 апреля. Выезд в театр, где представлена была итальянская опера.</p> <p>30 апреля. Поездка в театр, где была итальянская опера</p> | <p>23 сентября. В Мраморном зале Слободского дворца были представлены 2 французские комедии.</p> <p>4 октября. Петровский театр.</p> <p>8 октября. Посещение Петровского театра</p> |
| Отъезд из Москвы | <p>3 мая. Коронационная церемония продолжалась 54 дня</p> | <p>15 октября. Коронационная церемония продолжалась 45 дней</p> |

Дадим необходимый комментарий к таблице.

Какую *духовную музыку* слышали присутствующие на богослужениях в Москве в 1797 и в 1801 году? Царский псалом «Милость и суд воспою Тебе Господи», петый придворными и синодальными певчими в Успенском соборе, имеется лишь в творчестве М. С. Березовского. Вместе с тем, однозначно относить спетое сочинение перу Березовского рискованно: ведь указание камер-фурьера, что «певчие на клиросах» запели псалом, могло означать, что пели антифонно на два хора, могли петь не только классицистскую музыку, но и партес.

Прозвучавшие на церемониях хвалебные песни «Тебе Бога хвалим» сполна имеются у многих композиторов той эпохи — Березовского (под названием «Амвросианская песнь»), Бортнянского (4 произведения для четырехголосного хора, 10 — для двух хоров), есть концерты на данные тексты у Давыдова, Дегтярева, Сарти.

Про многолетия, звучавшие в XVIII веке, мы писали ранее («Многая лета» имеются у Березовского, Бортнянского, Веделя, Давыдова, Дегтярева), здесь добавим — помимо авторских многолетий традиционно звучали многолетия петровского и елизаветинского времени. Наконец, сообщение в журнале, что государи причащались под обыкновенный киноник, наводит на мысль, что в апреле 1797 года уже вступил в силу павловский указ о воспрещении петь на службах концерты (он был издан 10 мая 1797 года)¹.

Примечательно, что графиня В. Н. Головина назвала прозвучавшую в Успенском соборе хвалебную песнь «Тебе Бога хвалим» *Te Deum*'ом. Употребленное мемуаристкой латинское название гимна отражает изменившееся

¹ Отметим здесь и указ Александра I от 14 февраля 1816 года: «Государь Император известясь, что во многих церквах поют по нотам, не соответственно тому роду пения, какое может быть принято в церквах, Высочайше повелел: дабы впредь не вводить в употребление тетрадей рукописных, кои отныне строжайше запрещаются, но все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять из собственных сочинений директора Придворного Певческого хора, действительного статского советника Бортнянского, или из других известных сочинителей, но сих последних брать с одобрения г. Бортнянского. Его Императорское Величество изъявил при том волю свою, чтобы на преосвященных епархиальных архиереев возложено было строгое и неослабное смотрение за тем, чтобы кроме печатных нот отнюдь не были в церквах их ведомства вводимы тетради рукописныя». См.: *Компанейский Н. И.* О значении рукописных нот для церковных хоров // РМГ. 1902. С. 910–911.

сознание россиян: на коронации Екатерины II певчие также пели «Тебе Бога хвалим», но в те годы никому в голову не могло прийти назвать хвалебную песнь *Te Deum*’ом.

Военная музыка в торжественные дни 1797 и 1801 года вряд ли была очень разнообразна. Напомним, что именно Павел I задумал и успешно провел реформу военных хоров и оркестров. Помимо указа, что на богослужениях желательнее более не петь духовные концерты, Павел издал указ об уменьшении числа полковых музыкантов¹. Несмотря на страсть к парадам и смотрам, здесь у него проявилось патологическое стремление к экономии, направленной супротив политики его матери (известно, что во времена Екатерины II военная музыка множилась, отдельные полковые капеллы насчитывали до 100 человек)².

По традиции полковые музыканты могли на коронационных церемониях и полковых смотрах играть классические фанфарные обороты, образцы подобной фанфарной музыки мы приводили ранее.

Театральные представления, показанные в придворном Петровском театре и в крепостном театре Шереметева, остались неизвестными — в камер-фурьерских журналах упоминаются лишь итальянские оперы и французские комедии. По сведениям хронографа, опубликованного в 3-м томе «Истории русской музыки», 3 мая 1797 года в Петровском театре был представлен пролог «Аполлон с музами»

¹ О реформе армейских оркестров и хоров сообщал в мемуарах А. Т. Болотов. Она происходила следующим образом: инспектируя как-то раз гвардейский полк, государь «увидел <...> превеликую толпу во фланге стоящую». Узнав, что это музыканты, он выделил из толпы лучших двух валторнистов, лучших двух кларнетистов и одного фаготиста. Оставив выбранных пять человек, государь приказал полковому командиру:

«Вот и сих довольно будет. Вы оставайтесь музыкантами, а прочих поместите-ка в ротное число, и пускай-ка они будут солдаты и несут наряду с прочими службу».

И хотя г-н Татищев подступил к государю с униженною просьбою оставить ему в полку большее число музыкантов, упомянув, что в числе оркестрантов много и певчих, но Павел I был непреклонен». См.: *Болотов А. Т.* Памятник протекших времен или краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. 1796. Богородицк. М. 1875. С. 101–102.

² Неоднократно сокращался и штат придворных певчих, несмотря на протесты и заступничество Бортнянского, директора Капеллы (дважды в январе, 16 июля, 30 сентября 1797 года). См.: *Рыцарева М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2015. С. 145.

«с хорами певчих и балетами». И хотя в этот день по церемониальному журналу Павел I отбыл из Москвы, показ аллегорического пролога вне коронационных торжеств нам кажется странным (вероятно, где-то кем-то была напутана дата)¹.

В период коронационных торжеств 1801 года в Петровском театре был показан пролог «Храм радости» (2 октября). И хотя по церемониальному журналу посещение театра у Александра I состоялось 4 и 8 октября, постановка пролога по замыслу театрального руководства должна была быть приурочена к торжествам. В Петербурге важное событие отметили своей премьерой — 25 сентября был показан балет «Увенчанная благодать» с музыкой С. И. Давыдова, тексты хоров А. И. Клушина, постановка И. И. Вальберха².

Музыка для придворных концертов. В апреле 1797 года было исполнено множество хоровой музыки в качестве столовой или досуговой. Если в более ранние эпохи (при Петре, Анне Иоанновне, Елизавете) для услаждения слуха чаще звучали панегирические канты, то начиная с Екатерины II лидерство перешло к концертам и кантатам (и их разновидностям). 5 апреля был исполнен «Концертный гимн на коронацию Е. В. Павла I» Дж. Сартти для 3 сопрано, тенора, баса и хора (на текст Ф. Моретти)³, в следующее воскресенье, 12 апреля, во время куртага в Грановитой палате, была исполнена кантата Сартти «Добрый гений России» (текст Ф. Моретти) «при игрании вокальной и инструментальной музыки с хором придворных певчих, который продолжался до 40 минут 9-го часа»⁴.

¹ Музыкальный театр. Хронологическая таблица. Сост. А. М. Соколовой // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 397.

² Музыкальный театр. Хронологическая таблица. Сост. Т. В. Корженьянц // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 365.

³ РИИИ КР. Ф. 2. Оп. 1. № 886. Рукопись Сартти «Коронационного гимна» характеризует Н. А. Огаркова, она включает в себя пять хоров на итальянском языке (с названием «Сого рег Гинсогонazione») с симфоническим оркестром и сольные номера. См.: Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. С. 441. Сноска 159.

⁴ Камер-фурьерский журнал 1797 года. С. 74. Концертная жизнь. Хронологическая таблица. Сост. А. М. Соколовой // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 414.

Н. А. Огаркова сообщает подробности: «В исполнении участвовали певцы Итальянской придворной оперной труппы: Мария Манфредини (Мир, сопрано), Б. Путтини (Заслуга,

Для коронации Павла I Бортнянский переделал свой духовный концерт «Господи! Силою Твоею возвеселится царь» (№ 3) в кантату (позднее произведение прозвучало на торжествах по поводу победы русских над французами в июле 1814 года с новым текстом Д. И. Хвостова)¹.

Вообще, перу Бортнянского принадлежит немало произведений в кантатном жанре, написанных как для празднеств Павла I (среди них: «Песнесловие на Прибытие Его императорского Величества Павла Первого в Москву в 1797 году»²), так и для празднеств Александра I (среди них: кантаты «Кто вел его на Геликон», «Страны российски, ободрьтесь», на победы русского войска на Дунае, «На возвращение императора Александра I» в Отечество в 1814 году на стихи Г. Р. Державина³, гимн «Озари святая радость наше в день сей торжество» на сл. А. Х. Востокова для публичного собрания в Академии художеств в честь

кастрат), Джузеппе Миллико (Мужество, кастрат), Габриель Мессьери (Юпитер, бас-буфф)». См.: *Огаркова Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. С. 439. Сноска 145. Исследовательница предполагает, что «Концертный гимн» был исполнен во время церемонии обеда.

¹ Рукописная партитура кантаты «Господи, силою твоею возвеселится царь», по сведениям Алексея Чувашова, хранится в частном собрании; текст издан: [*Хвостов Д. И.*] Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1817. С. 11. Имеется ремарка: «Соч<инено> 1814 июле для положения на муз<ыку> Бортнянским по приглашении Беседы Любителей Рус<ского> Слова, кот<орая> намерена была праздновать покорение Парижа».

² «Глава градов российских славных» Д. С. Бортнянского, песнь для двух теноров, баса и хора. Поэзия проповедника Амброзия. Автограф партитуры (?) хранится в РНБ. Ф. 124. Собр. П. Л. Вакселя. Ед. хр. 595.

³ Кантата «Кто вел его на Геликон» Д. С. Бортнянского исполнялась в доме Строгановых в мае 1805 года. Музыка не обнаружена; текст изд.: Сочинения Г. Р. Державина под ред. Я. Грота. Т. II. СПб., 1865. С. 403. См. также: Т. VI. СПб. 1876. С. 170. Т. IX. СПб. 1883. С. 271, примечание 382.

«Страны российски, ободрьтесь» Д. С. Бортнянского, исполнялась в августе 1805 года, текст изд.: Сочинения Державина под ред. Я. Грота. Т. III. СПб. 1866. С. 382–383.

«На возвращение императора Александра I» («О, сколько мы благополучны!») — музыка не сохранилась, текст изд.: Сочинения Г. Р. Державина под ред. Я. Грота. Т. IV. СПб. 1867. С. 782.

прибытия Александра I 14 сентября 1806¹, гимн «Сретение Орфеем солнца» на ожидаемой встрече Александра I в обществе Беседа любителей русского слова²).

К сожалению, кантатное творчество Бортнянского ныне совершенно не известно, так как музыка, писавшаяся для конкретных торжеств, в большинстве случаев утерян³. Перу композитора принадлежит ряд сочинений, предназначенных для домашних празднеств императрицы Марии Федоровны, покровительницы композитора: марш с хором (на возвращение государя Павла Петровича из первого вояжа на сл. Ю. А. Нелединского-Мелецкого, 1797⁴), кантата «Обитель Добрады» «с речитативами и хорами» (на приезд из чужих краев великой княжны Марии Павловны, 1808⁵).

Народные гуляния с музыкой, продолжавшие линию екатерининских гуляний на Ходынке и у Таврического дворца, во времена Александра I стали очень популярными. Уже в дни коронационных торжеств камер-фурьер отметил поездку государя на Сеницыно поле (Сокольники) для обозрения обеденных столов, приготовленных, по словам камер-фурьера, «для черного народа». Очевидец описал увиденное:

¹ Московские ведомости. 1806. 22 сентября. № 76.

² Исполнялся в доме Державина в 1811 году, текст издан: Сочинения Державина под ред. Я. Грота. Т. III. СПб. 1866.

³ В настоящее время светскую хоровую музыку Бортнянского активно разыскивает молодой петербургский исследователь Алексей Чувашов. Благодаря его рдениям, в частном собрании нашелся автограф кантаты («Господи, силою твоею»), копия кантаты «Да воскреснет Бог» (ЦМБ), «Песнесловие» (РНБ)

⁴ По окончании коронационных торжеств императрица Мария Федоровна с дочерьми и невестками отбыла из Москвы в Павловск, император со старшими сыновьями отправился в «первый вояж» к границам Пруссии. На его пути были остановки (соответственно чествования нового самодержца и балы) в городах Можайск, Смоленск, Минск, Несвижский замок, Слоним, Гродно, Вильна, Ковно, Митава, Рига, Нарва, Гатчина. (Встречи и проводы проходили по сценарию, описанному нами ранее. См. поездку Екатерины в Крым.). Возвращение в Гатчину произошло 27 мая. Именно для этого праздника в Павловске было написано сочинение Бортнянского. Музыка марша с хором не обнаружена. Слова изд.: [*Нелединский-Мелецкий Ю. А.*] Сочинения. СПб., 1850.

⁵ «Обитель Добрады» Д. С. Бортнянского. Текст изд.: Сочинения Г. Р. Державина под ред. Я. Грота. Т. II. СПб. 1865. С. 692.

Там был выстроен городок, обведенный дерновым валом, вокруг городка была выстроена галерея для зрителей. Впуск был за плату (5–10 руб. с персоны смотря по удобству места). Среди городка построены разные пирамиды, домики и открытые галереи для балансеров и ташеншпиллеров [фокусников. — *А. Л.-Е.*], карусели, качели и проч. <...> Разные вина и полпиво³⁴ закрыты были дощатыми домиками с верху коих спущены желоба к большим чанам, стоящим под желобами. <...> По краям чрез 3 аршина расстоянием врыты были березки с ветвями, и на каждой ветви по всем сучкам навязаны свежие яблоки.

Дожидались императора, но вскоре пред его приездом <...> вдруг кому-то пришло в голову, что подан знак к обеду, все толпы с шумом устремились к столам и несмотря на удерживающих драгун в минуту расхватили все кушанье, сорвали яблоки и поломали не только деревья, но и столы¹.

Это картина, запечатленная в мемуарах И. А. Второвым, напоминает рассказ Державина о потемкинском празднестве и о народе, который, не дожидаясь приезда Екатерины II в Таврический дворец, набросился на выставленные на улице столы с угощением.

В начале XIX века дивертисмент стал основным жанром, воспевающим народные гуляния и праздники. Образцы встречаем в творчестве С. И. Давыдова: им были сочинены дивертисменты с хорами и балетами «Русский деревенский праздник» (1812), «Семика, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Гулянье на Воробьевых горах» (совместно с Д. Н. Кашиным и И. Керцелли, 1815), «Филатка с Федорой у качелей под Новинском» (1815), «Торжество россиян, или Бивак под Красным» («Торжество победы», 1816), «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках» (1816) и проч. В дивертисментах часто можно встретить хоровые обработки народных песен.

Музыка балов и маскарадов при Павле I и Александре I включала в себя многие модные европейские танцы (английские — англес, контрданс, экосез, французские — гавот, менуэт, котильон, австрийские — вальс, польские —

¹ Второв И. А. Коронация императора Александра I. Публикация, предисловие и примечания Е. Ю. Филькиной. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9807.php>

полонез и мазурка, русские — кадрили по-русски)¹. Довольно часто балы открывались полонезами с участием хора, что продолжало и развивало традиции, заложенные потемкинским балом. По воспоминаниям художницы Э. Виже-Лебрен на одном из придворных балов в конце 1796 — начале 1797 года

танцевали только полонезы. <...> Все четверо [принцесс императорской фамилии. — А. Л.-Е.] были наряжены в греческом стиле, их туники держались на плечах аграфами с большими алмазами. <...> Бал посещали сановники строго определенных чинов (обычно высших), иностранные дипломаты, иностранцы и лица, приглашенные по билетам².

Сохранилось несколько полонезов с хорами, посвященных восшествию на престол Павла I. Два из них были сочинены некоей музыкантшей Евдокией Бологорской, их рукописные партитуры хранятся в Кабинете рукописей РИИИ. Судя по оркестровому составу, полонезы Бологорской должны были исполняться с роговым оркестром³. (Через некоторое время та же музыкантша преподнесла марш с хором наследнику престола Александру Павловичу⁴.)

Из мемуаров Э. Виже-Лебрен явствует, что при Александре I большие балы стали редкостью, проводились они только по чрезвычайному случаю⁵. Сравним данные камер-фурьерских журналов: за месяц коронационных торжеств Павлом I было дано семь балов для московского дворянства и купечества, Александром I — только четыре, остальные восемь балов устраивало московское дворянство (в

¹ Порфирьева А. Л. Бал и бальные танцы // Три века Санкт-Петербурга. В 3 т. Т. 1. Осьмнадцатое столетие. Кн. 1. А-М. СПб., 2003. С. 98.

² Цит. по: Выскочков Л. В. Указ. соч. С. 311.

³ Бологорская Е. О! Времена блаженны!», «Радостно теците на священный сей собор». «Deux Polonesses pour deux Violons, deux flutes et deux clarinettes, des Cors-de-Chasses et fagatte (!) édiée composée par Mademoiselle Eudoxie de Bologorskoj. A Zadonsky» хранится в РИИИ (СПб). Ф. 2. Оп. 1. № 195.

⁴ Бологорская Е. «Сын Павла первого Александр росска наследник престола». «Marche Tastique». Рукописная партитура хранится в РИИИ (СПб). Ф. 2. Оп. 1. № 195.

⁵ Выскочков Л. В. Там же.

зале Благородного Дворянского собрания, у А. Б. Куракина, у С. С. Апраксина, у В. П. Салтыкова, дважды у Н. П. Шереметева, дважды у И. П. Салтыкова).

Жанр хорового полонеза в ту эпоху совсем близко соприкоснулся с жанром хвалебной кантаты или панегирической оды. Так, по случаю вступления Александра I на престол Даниил Кашин сочинил хор для польского «Правящий судьбой Вселенной»¹, Игнатий Гельд — «Польский с русским хором» «Кто вселенну украшает»², Николай Леонтьев — хор «Ликуйте Россские народы»³. По случаю покорения Александром I Финляндии крепостной композитор Лев Гурилев создал польский с хором «Вся Европа трепетала, ужас царства все разил» (был исполнен в публичном концерте в Москве «при наступлении новолетия», 1 января 1809 года⁴).

«Королем» полонезов, придавшем жанру новую жизнь, как известно, был О. А. Козловский. О его полонезах существует довольно много научной литературы⁵, мы отметим здесь лишь те произведения, которые были сочинены в павловско-александровское время и подразумевали участие хора.

¹ Кашин Д. Н. Хор, посвященный императору Александру I, по случаю вступления его на престол. Рукописная партитура («подносной экземпляр») хранится в РНБ. Ф. 550 ОСРК. Раздел XII. № 417. Ф. XII. 31.

² Held Ignace de. 1) Polonaise, dedie a Son Altesse Imperiale le grand duc Alexandre Pavlovitsh. Для хора с сопровождением малого оркестра. РНБ. Ф. 550 ОСРК. Франц. Ф. XII. 50. 2) Polonaise à la russe avec Trois anglaises à grand orchestra, composes à l'occasion du couronnement d'Empereur Alexandre I. РНБ. Ф. 550 ОСРК. Франц. Ф. XII. 82.

³ Леонтьев Н. Хор, сочиненный и посвященный Е.И.В. государю Александру Павловичу. РНБ. Ф. 550 ОСРК. Ф. XII. 32.

⁴ Московские ведомости. 1809. 2 января. № 1. Текст В. Колосова.

⁵ Грачев П. В. Козловский О. А. // Очерки по истории русской музыки. М.: Музгиз, 1956. С. 168–217. Келдыш Ю. В. Полонезы Йозефа Козловского // Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 141–158. Огаркова Н. А. Полонезы Иосифа Козловского как феномен российской музыкальной культуры XVIII века // Публицистика эпохи Просвещения: Век Просвещения. Сост. Г. А. Лихоткин. СПб., 1995. Вып. 1. С. 163–180. Прокофьев В. А. О.А. Козловский и его «Российские песни» // Музыка и музыкальный быт старой России. Л. 1927.

Для Павла I Козловским было написано несколько коронационных полонезов с хором: «Какия солнца озаряют неколебимый Росский трон» (на стихи П. М. Карабанова) «в священный день коронования их величеств Государя Императора Всероссийского Павла Петровича I и супруги его императрицы Марии Федоровны», для Александра I два полонеза — «Росскими летит странами» (другое название по словам припева — «Александр, Елизавета!», на стихи Г. Р. Державина) и «Что так орлы высокопарны» («Choeur de couronnement», на стихи Г. Р. Державина)¹.

Перечисленные полонезы сочинялись Козловским отчасти по образцу самого знаменитого своего полонеза «Гром победы, раздавайся» — с яркими фанфарными оборотами, с удобными для роговой музыки тональностями (D-dur и G-dur) на соответствующие хвалебные тексты (не случайно в большинстве случаев такие тексты сочинял Державин).

Если вспомнить, что коронационные балы в 1797 и 1801 годах традиционно проходили в Москве в Грановитой палате, то не ясно — где могли разместиться многочисленные музыканты рогового оркестра в тесной Грановитой палате?

Любопытную музыкальную деталь описала Н. Огаркова в полонезе «Какие солнца озаряют»: композитор чисто музыкальными средствами обозначил выход императора и начало бала — произведение начинается с соло валторн, рогов, дублируемых скрипками. Подобные фанфары должны были приветствовать на торжестве царственную особу. Далее, после сольной фразы начинался общий танец².

¹ Партитура полонеза «Какие солнца озаряют» издана: [СПб. 1797] и хранится в РИИИ; фортепианное изложение полонеза содержится в «Собрании избранных арий и полонезов Козловского» из архива Н.Ф. Финдейзена (РНБ); текст изд.: *Карабанов П. М.* Стихотворения. М. 1812. Ч. 1. Переложение полонеза «Росскими летит странами» для хора с аккомпанементом фортепиано хранятся в РНБ; текст изд.: Сочинения Державина под ред. Я. Грота. Т. II. СПб. 1865. С. 373. Автограф партитуры полонеза Козловского «Что так орлы высокопарны» хранится: РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 3. Ед. хр. 2488. Ф. 550 ОСРК. Ф. XII. 33. Текст изд.: Сочинения Державина под ред. Я. Грота. Т. II. СПб. 1865. С. 372

² РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 1. Ед. хр. 855. Подробнее см.: *Огаркова Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. С. 146.

Козловский сочинил две бальные сюиты для коронации Павла I и Александра I; это наводит на мысль, что он мог присутствовать (как и Бортнянский, и Сарти) на коронационных торжествах в Москве. Его музыка для бала была напечатана вскоре у Герстенберга и Дитмара (в голосах) и у Дитмара (в виде клавира)¹. Схожие названия двух сюит «Шесть полонезов, три менуэта и шесть контрдансов» настраивают исследователей увидеть и схожую музыку Козловского, однако дело обстоит иначе. Обратимся к характеристике сюит, данной Н. А. Огарковой:

В «сюите» на коронацию Павла Петровича в специфически танцевальной ритмике польского танца преломляются следующие темы: арии из оперы Дж. Паизиелло «*Didone abbandonata*» («Покинутая Дидона», второй полонез — Es-dur), дуэтов И. Плейеля (третий — B-dur, шестой — B-dur), главной партии увертюры из «Волшебной флейты» Моцарта (четвертый — Es-dur), арии из оперы Ф. Бианки «*La villanella rapita*» («Похищенная крестьянка», пятый — D-dur).

В сюите на коронацию Александра I звучат темы: итальянской арии «*Tu me dame dividi*» (третий полонез — g-moll), французских романсов П.-А. Монсиньи — Ж.-Ф. Лагарпа «*O, ma tendre musette*» («О, моя нежная свирель», трио третьего полонеза — g-moll), Козловского — Ж.-П. Флориана «*Je vais done quitter pour jamais*» («Я покидаю навсегда мою пастушку дорогую», пятый — As-dur), квинтета, рондо и серенады Плейеля (второй полонез — a-moll, третий менуэт — G-dur, четвертый полонез — Es-dur)².

¹ Сведения об издании коронационной музыки приводит Н. Огаркова: бальная сюита для Павла I — «*Six polonoises, Trois menuets et Six Contredanses a grand Orchestre composées a l'occasion du Couronnement de L.L.M.M.I.I. l'Empereur de toutes les Russies Paul I et l'Impératrice Marie Fedorowna dédiés à S.M.I. l'Empereur Paul I par son très humble et très obéissant Serviteur I. Koslovsky, amateur*», op. 8. СПб.: изд. Герстенберга и Дитмара, [1797]. 14 оркестровых партий, партии хора и рогового оркестра (РИИИ КР. Ф. 2. Оп. 1. № 558. Библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны).

Коронационная сюита для Александра I: «*Six polonoises, Trois menuets et Six Contredanses pour le Clavecin ou Forte-piano composées a l'occasion du Couronnement de L.L.M.M.I.I. l'Empereur de toutes les Russies Alexandre I. Imperatrice Elisabeth Alexiewna dédiés a S.M.I. l'Imperatrice par son très humble et très obeisant Serviteur I. Koslovsky, amateur*». Клавир. СПб.: изд. Ф. Дитмара, [1801] (РИИИ КР. Ф. 2. Оп. 1. № 462. Библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны).

² Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. С. 145.

В начале XIX столетия Козловский продолжал сочинять полонезы — для маскарадов у императрицы Марии Федоровны в Петергофе, для праздников у Нарышкиных. Откликнулся он и на победы Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова, сочинив хор для польского «Лиры, арфы и тимпаны» (1813)¹. Н. А. Рыжкова пишет, что на балах в александровское время полонез Козловского «Росскими летит странами» (из Коронационной сюиты) приобрел функции официального гимна².

В александровское время знаменитый полонез композитора «Гром победы, раздавайся» не утратил своей актуальности для более молодого поколения: с измененным текстом он звучал в 1812 году во время Отечественной войны, звуками этого полонеза вильнский магистрат приветствовал прибытие в город императорской гвардии в 1812 году. Разумеется, державинский текст был модифицирован:

Гром победы, раздавайся!

Веселися, славный Росс! (1791)

Гром оружий раздавайся,

Раздавайся, трубный глас! (1812)³

Столовая музыка. Во времена Александра I жанр услаждения инструментальной и вокальной музыкой трапезы великосветского общества сходит на нет. А. Л. Порфирьева упоминает, что последние сведения о певчих, сопровождавших выступление итальянских артистов, встречаются 22 июля 1802 года: хоровой музыкой праздновалось тезоименитство Марии Федоровны в

¹ Рукописная партитура полонеза Козловского «Лиры, арфы и тимпаны» хранится: РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 1. Ед. хр. 855. Фортепианное изложение изд.: История русской музыки в нотных образцах под ред. С. Л. Гинзбурга. Т. 2. М.-Л. 1949. С. 29–35.

² Рыжкова Н. А. Гимны Александровского времени // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 21. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>

³ Огаркова Н. А. Гром победы раздавайся. Российские гимны до 1834 г. // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 9. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>

Павловске¹. Обеденный стол был накрыт в саду: естественно, на открытом воздухе без хора певчих было трудно обойтись:

В продолжение стола перед коллонадою играла итальянская вокальная и инструментальная музыка с хорами придворных певчих².

В дальнейшем, традиция застольной музыки развивалась в культуре усадебных торжеств, при этом исчезла монументальность, присущая придворным традициям, но сохранилась функциональность — дворовые певчие продолжали услаждать досуг хозяев и гостей во время трапезы, отдыха, вечерних посиделок.

Хоровые гимны на победы — подобная музыка к описываемым нами коронационным торжествам не относится. Но этот важный жанр, получивший большое развитие в эпоху Александра I, продолжал линию викториальной музыки эпохи Екатерины Великой. Хоровая военная песнь, хоровой гимн на победы по направленности воздействия на слушателей отчасти были сходны с викториальной музыкой Сарти, но звуковое наполнение подобной музыки в начале XIX века стало иным — проще и демократичнее, уже не требовались колоссальные исполнительские составы, роговой оркестр, пушки, как у Сарти. Таковая музыка имеется у Бортнянского («Певец во стане русских воинов», 1812), Кашина («Авангардная песнь пред боем», 1814, «Военная песнь на баталию при Кульме у Теплица», «Гренадеры молодцы», «Защитника Петрова града!»³ и др.).

¹ Порфирьева, А. Л. «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. СПб.: Композитор, 2017. С. 81.

² Камер-фурьерский журнал. 1802. Июль-декабрь. СПб., 1902. С. 44.

³ Хоры Д. Н. Кашина «Друзья! Враги грозят нам боем», «Авангардная песнь пред боем в честь графа М.А. Милорадовича». Стихи и музыка изд.: Глинка Ф. Н. Подарок русскому солдату. СПб. 1818. С. 98; стихи отдельно изд.: «1812 год в русской поэзии и воспоминания современников». М. 1987. С. 73; музыка изд. также: Музыкальное наследие. Т. I. М. 1962. С. 552–562. Печатный экз. нач. XIX в. — РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 3. Ед. хр. 3119.

Текст «Военной песни на баталию при Кульме» изд.: М. 1814. Упоминание об исполнении ее в Москве солистом Е. Прешенковским, хором певчих и оркестром 3 марта 1814 года. См.: Московские ведомости». 1814. 4 марта. № 28.

Батальная музыка в тот период подразумевала не только ритмы марша, но и ритмы полонеза: подобные сочинения имеются у Козловского («Кто Россию защищая в поле Марсовом блистал»)¹, Кашина («Весть громчайшая несется на крылах с берегов Невы», 1814, на «покорение Французской столицы победоносным оружием Императора Александра Павловича»²).

В жанре приветственных кантат на возвращение императора из походов сочиняли и иностранные композиторы, находившиеся на службе в России — Ф. Антолини («Ты возвратился благодатный», 1814), М. Керцелли (торжественный хор «Во славу Его величества императора Александра и российского воинства», 1814), С. Нейком («Молитва по высочайшем отсутствии в армию Его Императорского Величества», 1807), Дж. Ансельми (*Te Deum*)³.

Особняком в русской музыкальной культуре того времени стоит оратория Дегтярева «Минин и Пожарский, исполненная силами русских артистов в Москве 9 марта 1811 года. Произведение стало первой отечественной ораторией, композитора с легкой руки историка, мемуариста А. И. Тургенева прозвали

Рукописный клавир песни Кашина «Гренадеры молодцы» (вокальная партия с аккомпанементом фортепиано) хранится в РНБ. Ф. 1058. Дешевов В. М. Ед. хр. 200.

Музыка хора Д. Н. Кашина «Защитники Петрова града» в виде подтекстованной фортепианной партии была издана. Текст был издан отдельно [Б.м., б.г.] Экз. — ГПИБ, Щукинский экз. Конв. № 7.

Н. А. Рыжкова пишет, что кашинский хор «Защитника Петрова града» во время Отечественной войны 1812–1814 годов стал символом русского народа, схожим по значению с национальным гимном. См.: *Рыжкова Н. А. Гимны Александровского времени*. С. 21.

¹ Музыкальные материалы не обнаружены, рукописный вариант текста полонеза Козловского «Кто Россию защищая» хранится в РНБ. Ф. 247. Оп. 1. Архив Державина. Т. 22. № 26.

² Был издан без фамилии Д. Н. Кашина: «Хор для польского, петый в Российском Благородном Собрании, торжествовавшем покорение Французской столицы победоносным оружием Императора Александра Павловича». М. 1814.

³ Марш Ф. Антолини «Ты возвратился благодатный» для голоса с фортепиано. Сл. Г. Р. Державина. РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 1. Ед. хр. 611. Об произведении М. Керцелли сообщили газеты: См.: *Московские ведомости*. 1814. 21 февраля. Отдельное объявление. Молитва С. Нейкома: РНБ. Ф. 816, Н. Ф. Финдейзена. Оп. 1. Ед. хр. 611. *Te Deum* Ансельми: РНБ. Ф. 550 ОСРК. Итал. F. XII. 76.

«русским Гайдном»¹. Об оратории Дегтярева существует большая литература, в рамках нашего исследования рассматривать ее не будем².

И в завершении главы опишем вкратце особенности частных празднеств в русской провинции.

Начиная с екатерининского времени и в дальнейшем, очень многие семейные торжества русской аристократии организовывались по сценариям, схожим со сценариями придворными. Использовалась и трансформировалась модель с участием хоровой, роговой музыки, хора певчих, театральными зрелищами, народными песнями и плясками, фейерверками и т. д. В собрании сочинений Н. М. Карамзина встречается множество тому примеров: стихи и куплеты, написанные им для усадебных празднеств в имении И. П. и Д. П. Салтыковых Марфино вблизи Москвы. Исполняемые водевили, сельские комедии почти всегда завершались хоровыми куплетами, где все присутствующие пели поздравления хозяевам дома³.

¹ Дегтяревым была задумана еще одна оратория «Торжество России, или Истребление врагов ее и бегство Наполеона», но смерть помешала исполнить ему свои планы. См.: Московские ведомости. 1813. 6 сентября.

² Автор либретто — известный писатель и драматург Н. Д. Горчаков. Оратория имела большой успех и была исполнена еще несколько раз: при жизни автора 6 апреля 1811 года и после его смерти 20 февраля 1818 года (на открытие памятника Минину и Пожарскому). События далеких лет, положенные в основу сюжета оратории (освобождение Москвы от поляков во время Великой смуты начала XVII столетия) — в те годы могли вызывать ассоциации с изгнанием французов из России в начале XIX столетия. Поэтому первое исполнение оратории в канун Отечественной войны с французами не случайно — героические сцены из прошлого русского народа были необходимы для общества, они поднимали дух патриотизма в стране. Оратория подготовила многие патриотические страницы оперы Глинки «Жизнь за царя». Об оратории см.: *Захарова О. И.* Оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» как явление культуры // О Глинке. Сборник статей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., 2005. С. 166–175. *Левашев Е. М.* С. А. Дегтярев // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. 1800–1825. М.; Музыка. 1986. С. 184–208. *Смоленский С. В.* Оратория Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» // Музыкальная старина. Вып. 4. СПб., 1907.

³ *Карамзин Н. М.* Куплеты для маленького русского водевиля с названием «Только для Марфино». См. [*Вигель Ф. Ф.*] Записки Ф. Ф. Вигеля. Ч. 1–2. М., 1891. С. 185.

Карамзин Н. М. Куплеты из одной сельской комедии, игранной благородными Любителями театра. Куплеты на голос «Ах, пошли наши подружки» в честь нежной Матери, петье ее семейством в уединенном и приятно месте, которое называется ее именем Дарьиным.

В качестве характерного примера приведем торжество в имении Рябово Всеволожских в Петербургской губернии. Изложим схематично его сценарий, чтобы более явным оказалась его связь со сценариями придворными, рассмотренных выше.

Многие очевидцы усадьбу Рябово Всеволожских сравнивали с маленькой Швейцарией — хозяевами был разбит великолепный парк, природные холмы придавали местности неповторимое очарование. В октябре 1822 года состоялось многодневное празднество, приуроченное ко дню рождения хозяина (отмечали его 53-летие). Описание праздника позднее издали в типографии у Н. Греча¹.

Накануне дня рождения, 24 октября, крепостными актерами была разыграны опера-водевиль «Новый Парис» с музыкой Л. Маурера (в 18 часов) и пролог «Проезжий, или Приготовление к именинам» (в 22 часа). Домашнее представление было сочинено на пословицу «Доброго именинника празднуют три дня»².

Помимо крепостных актеров, в представлениях участвовали и великосветские любители — они изображали сценками шарады, омонимы, антонимы с загадыванием определенных слов. В одних сценках изображался бал — и все присутствующие танцевали полонез, мазурку и вальс. В других — на воздушной колеснице появлялась богиня Лада, сопровождаемая маленьким Полелем с венком и факелом. Чтение стихотворения Жуковского «Раз в крещенский вечерок» также было обставлено театрально — его прочла героиня с именем Баллада в русском платье. Зрителям представлялись и живые картины.

Хор и куплеты, петье в Марфинской роще друзьями почтенного хозяина в день именин его // *Карамзин Н. М. Сочинения. Т. 1. М. 1820.*

¹ Описание праздника, данного родными и друзьями Его превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому в Рябове 25 октября 1822 года. СПб.: в тип. Н. Греча, 1823. С приложением музыкальных нот и 15 гравированных картин.

Благодарю С. К. Лащенко за указание на этот источник.

² Автором текста пролога в «Описании» указан некий Ф. Н. Г. — возможно, Федор Николаевич Глинка.

Обратим внимание — античность в 1820-е годы в семейных праздниках уступила место славянской мифологии, что соответствовало общей исторической обстановке: на смену Афродите (Венере, Минерве) и Амуру пришли богиня Лада с сыном Полелем. Напыщенные оды классицизма сменились романтическими балладами и водевильными куплетами.

Отдельное представление было посвящено исполнению романса: разыгрывался сюжет, положенный в основу стихотворения. Романс был обрамлен оркестровыми прелюдией и постлюдией, сам вокальный номер сопровождался шумами — звуками охотничьих рогов, хлопаньем арапников и криком охотников:

Du bas Poitou vous saurez qu'un barron
Qui passoit sa vie à la chasse¹.

Когда часы пробили полночь, присутствующие запели поздравительные куплеты, подхваченные всеми действующими лицами, участвовавшими ранее в представлении, благодаря чему образовался большой хор.

25 октября, в день рождения В. А. Всеволожского, вновь дано было несколько спектаклей: комедия Н. И. Хмельницкого «Нерешительный» и опера «Les Rendez-vous Bourgeois»². В антракте господ Бендеры сыграли кларнетовый концерт, а г. Гугель — пьесы для валторны. Вечером был зажжен фейерверк, перед домом Всеволожских горел щит с вензельным изображением именинника. Празднество окончилось большим балом.

На третий день продолжились костюмированные представления, «странствующими музыкантами» был сыгран концерт. Он был задуман по принципу парадокса — для забавы музыканты поменялись инструментами, каждый играл не на своем, исполнялась специально сочиненная для сего дня симфония Л. Маурера.

¹ Описание праздника, данного родными и друзьями <...> Всеволожскому. С. 57.

² Возможно играли комическую оперу Н. Изуара (преьера ее в Париже была в 1807 году).

Вечером последнего дня торжества гостей вновь позвали в театральную залу. Их глазам открылось невиданное зрелище:

Стены сверху до низу иллюминированы были множеством разноцветных фонарей; по сторонам, между освещенными колоннами, расположены лавки, которые особенно отличались вывесками. Из сих десяти вывесок каждая представляла каламбур. Продавцы <...> одеты были по роду товаров <...>: мороженое раздавал Камчадал <...>, чай разливали Китайцы, трубки можно было получить у Турок¹.

Напомним, костюмированное представление различных народов, обитающих в России, ранее нам встречалось в юбилейном прологе «Щастливая Россия, или 25-летний юбилей [восшествия Екатерины II на престол]», представленном в Москве летом 1787 года.

Празднество в Рябове завершилось большим балом-маскарадом, продолжавшимся до 4-х часов утра. Среди прозвучавших танцев в Описании упомянуты тирольская пляска, пляска русская, мазурка, большой русский хоровод. Стоит вновь привлечь внимание читателя к усилению национального колорита — классицизм уже давно сменился романтизмом.

Часто, на возвращение хозяев в усадьбу писались торжественные оды и гимны (образец — кантаты и гимны на возвращение Павла I к семье в Павловск или на возвращение Александра I из Франции в Отечество). На провинциальных балах устроители стремились привлечь певчих для исполнения танцев с хоровой музыкой (как было заведено на столичных балах у Г. А. Потемкина, Л. А. Нарышкина, А. А. Безбородко, А. Н. Самойлова). Как отголосок этой культуры воспринимается бал у Лариных, описанный Пушкиным и воссозданный Чайковским, где вместо хора крепостных хором поют присутствующие на балу гости.

Хоровой музыкой сопровождалась многочисленные городские развлечения в губернских и уездных центрах, в дворянских имениях.

¹ Описание... С. 71.

Например, сбору урожая посвящали каждый год «Праздник Цереры» в имении графа Я. С. Мархоцкого Подольской губернии. Начинался он торжественной службой в костеле, после которой весь народ устремлялся к специально выстроенному театру-павильону в саду, где граф щедро раздаривал золотые монеты. Очевидец не упоминает, но вполне возможно, что после получения золотых монет народ приступал к традиционной праздничной трапезе. В этих ежегодных церемониях участвовало несколько хоров и оркестров графа¹.

Весьма торжественно был обставлен переезд маршала П. И. Булюбаша с семьей и челядью из имения Гриньки Полтавской губернии в имение Лубны. По дороге хозяин «велел музыкантам играть марш “Гром победы, раздавайся”, а слугам палить из пушек»² (что ныне вызывает ассоциации с викториальной музыкой Сарти).

А в Иркутске в 1810-е годы на торжественном обеде, данном купцом Чупаловым в честь открытия городской больницы, певчие спели хор из «Добрых солдат» Раупаха, слова которого очень подошли к ситуации:

Мы тебя любим сердечно
 Будь нам начальником вечно!
 Наши зажег ты сердца:
 Мы в тебе видим отца!

В завершении празднества пропели кантату, сочиненную иркутским вице-губернатором Николаем Васильевичем Семивским (безусловно, губернатор сочинил слова, а имя автора музыки не сохранилось)³.

И, хотя провинциальные празднества и церемонии являлись несколько ослабленной копией столичных увеселений, грандиозность, присущая этому жанру музыкального искусства с обязательным участием хора, оставалась.

¹ Л. Праздник Цереры // Киевская старина. 1897. Декабрь. Т. 59. С. 328.

² Л. Из прошедшей жизни малорусского дворянства // Киевская старина. 1888. Октябрь. С. 159.

³ Калашиков И. Т. Записки иркутского жителя // Русская старина. 1905. Т. 123. С. 200–201 (о событиях в 1801–1823 годах).

Заключение

Хоровое искусство русского классицизма, второй половины XVIII — начала XIX века, предстало в исследовании в совокупности многих своих составляющих: духовной и светской культуры, авторской и безымянной музыки, сохранившегося нотного наследия и исчезнувших, утерянных манускриптов... Акцент на создании, исполнении и бытовании хоровых жанров помог воссоздать панораму отечественного хорового наследия.

Хоровая культура и хоровое творчество рассматривались на фоне широкого исторического контекста. Описанные реалии исторического правления Екатерины II, Павла I и Александра I позволили лучше понять степень «встроенности» музыкального искусства (а вместе с ним и хорового) в общие планы государей в области культурной политики. Известно, что некоторые замыслы, привлекавшие Екатерину II (политические, философские, литературные), получили в музыкальных произведениях развитие, яркими аллюзиями оказывая воздействие на поданных.

Огромную роль для развития российского хорового искусства сыграла «образовательная программа» Екатерины II: вспомним проводимую императрицей политику европейской стажировки талантливых юношей, начатую еще ее предшественниками. Оплачиваемые казной поездки музыкантов, архитекторов, художников, танцовщиков в Вену, Париж, Рим, Болонью и другие города Европы привели к тому, что «доморощенные» композиторы, живописцы, архитекторы, балетмейстеры к концу столетия смогли заменить на родине дорогостоящих иностранных специалистов. Помимо европейского обучения большую роль в образовательной программе по «окультуриванию» российского

общества сыграло открытие учебных заведений для различных слоев населения (дворянства, чиновничества, купцов и мещан). Многие историки писали, что Сухопутный кадетский корпус, Смольный институт благородных девиц, Академия художеств, Университет, Московская и Киевская духовные академии, Воспитательные дома в Москве, Петербурге и губернских центрах наилучшим образом способствовали развитию музыкально-театрального дела в России. Что касается хорового дела, то во всех перечисленных институтах, а также гимназиях, семинариях, губернских и уездных училищах, знакомство с музыкой начиналось с изучения церковных песнопений, с пения переложенных на хор народных песен, кантов, многолетий, виватов и пр.

Хоровая музыка вносила весьма 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 общества, 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: ее жанры способны были раскрывать нравственно-этические, философские вопросы бытия, вместе с тем могли отражать непрехотливые интересы простонародья.

К концу XVIII столетия хоровая музыка являлась основой православных богослужений и молебнов, придворных и военных церемониалов, официальных торжеств в государственных учреждениях и учебных заведениях, формировала характер столичных и провинциальных городских празднеств, усадебных увеселений, вошла в повседневный быт помещиков, чиновников, офицеров, порой и состоятельных купцов. Именно с екатерининского времени, благодаря интенсивному развитию светской музыки, отечественное хоровое искусство

становится частью общеевропейской музыкальной культуры, подготавливая расцвет оперного искусства в XIX столетии. И этот процесс, в отличие от предшествовавших периодов, затрагивает не избранные жанры, а охватывает практически все без исключения, созданные для коллективного пения.

* * *

Наше исследовательское внимание было сосредоточено на русском хоровом искусстве 1765–1825 годов, в начале работы мы писали, что этот период определяется в отечественном искусствознании как эпоха классицизма. О стилистике музыки избранного времени следует сказать и в заключении.

Начавшийся в России в екатерининское время этап продолжился и далее — при Павле I и при Александре I. Смена стилистики классицизма / романтизма была столь же растянутой во времени, как и ранее рубеж барокко / классицизма.

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 скоротечны¹, 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 подвела 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.

¹ Павловский указ 1797 года, прервавший функционирование на богослужениях жанра духовного концерта, не смог остановить интерес к этому жанру у композиторов. В недавно защищенной докторской диссертации Ирины Дабаевой (27 апреля 2017 г., Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова) приводится множество примеров духовных концертов XIX и начала XX столетия. См.: *Дабаева И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017.

Преимственность музыкальной политики от Екатерины II до Александра I затрагивала многие области: хоровое творчество, функционирование крупнейших хоровых коллективов, хоровое образование по европейским моделям, хоровую педагогику с типичной изустной передачей знаний, навыков и опыта из рук одного мастера в руки другого (например, от падре Мартини к Сарти, от Сарти к Дегтяреву, далее — к Ломакину, еще далее — к Балакиреву и др.).

До сих пор мы стремились оценивать явления как бы изнутри XVIII века — слушать музыку слухом современников Бортнянского и Дегтярева, читать тексты кантат и театральных хоров глазами читателей Державина и Капниста, замечая многочисленные метафоры, намеки и риторические обороты речи, которые замечали и они, — теперь посмотрим на хоровую Россию как бы издалека, сосредоточившись на целостности картины.

Исторический аспект. Напомним, что общемузыкальная и чисто хоровая периодизации сильно отличаются друг от друга: классическая эпоха для светской русской музыки началась с 1836 года — с премьеры оперы Глинки «Жизнь за Царя», а для хоровой музыки — с концерта Березовского «Не отвержи», херувимских и поздних концертов Бортнянского, то есть на полстолетия ранее¹. Более того, именно хоровые концерты XVIII века и оратория Дегтярева «Минин и Пожарский» подготовили массовые сцены глинкинских опер, а хоровые сцены в серьезных и комических операх второй половины XVIII века определили «удельный вес» хоровых сцен во всей отечественной классической опере XIX–XX веков.

Теоретический аспект. Почти каждый из хоровых жанров второй половины XVIII века продолжал развиваться в XIX столетии.

Жанром-долгожителем оказался хоровой концерт, к которому в XIX веке обращались А. А. Алябьев, А. Н. Верстовский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи, А. А. Архангельский, М. М. Ипполитов-Иванов, С. В. Рахманинов, А. Т.

¹ Впервые мысль была высказана Е. М. Левашевым в курсе лекций по истории русской музыки в Московской консерватории (1983).

Гречанинов, Вик. С. Калинин, А. В. Никольский, П. Г. Чесноков. Даже директора Придворной капеллы А. Ф. Львов, Н. И. Бахметьев сочиняли концерты, несмотря на императорские указы. В работе И. П. Дабаевой читаем:

Изучение архивных документов, образцов эпистолярного наследия, воспоминаний современников, публикаций в дореволюционной прессе убедительно доказывает, что духовный концерт не исчезал из музыкальной практики XIX и XX веков. Попадая в историческую тень, притесняемый другими, более актуальными для того или иного времени жанрами, он, тем не менее, не переставал привлекать внимание композиторов, слушателей концертов, прихожан многочисленных российских церквей¹.

Продолжали во множестве сочиняться музыкально-литургические циклы, причем в циклическую форму постепенно включались молитвы (например, антифоны, причастные стихи), которые ранее не были востребованы композиторами.

Продолжал эволюционировать жанр торжественного полонеза с хором в качестве самостоятельного произведения и как часть балльной сюиты в опере.

Возрастало число и художественное качество хоровых обработок народных песен. Народно-массовые сцены в операх становились все крупнее по размерам, изощреннее по формам, важнее по драматургической функции.

Заметно увеличилась в XIX столетии роль застольных хоровых песен, они стали издаваться не только по отдельности, но и в виде циклов.

Эстетический аспект. Более чем двухсотлетний опыт концертных исполнений дает все основания назвать несколько произведений русских композиторов второй половины XVIII века в ряду шедевров мирового значения (среди них, прежде всего, духовный концерт Березовского «Не отвержи», «Херувимская песнь» ре мажор № 7, концерты «Скажи ми Господи», «Живый в помощи Вышняго» Бортнянского).

¹ Дабаева И. П. Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. С. 5.

Множество хоровых сочинений Бортнянского, Фомина, Дегтярева, Пашкевича, Козловского с успехом исполняются в хоровых программах, выдерживая сравнение с опусами Галуппи, Паизиелло, Чимарозы и других первостатейных мастеров Западной Европы. И другие произведения, порой неизвестных авторов, прикладные по своим функциям и более скромные по эстетическим качествам, представляют несомненный интерес для слушателей.

Диапазон русского хорового искусства второй половины XVIII века огромен — здесь народные и солдатские хоры, шуточные маскарадные, хоры для прогулок, фейерверков, застольная и бальная музыка, впечатляющее разнообразие театральных жанров, высокохудожественные образцы кантат и ораторий, глубокие философические хоровые концерты — всего не перечислишь. Россия этого времени воспринимается как страна богатейшей и всеохватывающей хоровой культуры, огромной любви всех сословий к хоровому пению. Не случайно, знаменитый немецкий путешественник и этнограф Иоганн Готлиб Георги писал, что в России

обоего пола люди поют при всех упражнениях, где рот их не занимается, даже при наитруднейших работах, по одиночке или же в обществе <...>, веселым духом, по большей части во весь голос¹.

За означенный период русская хоровая музыка прошла большой путь — от анонимного к авторскому творчеству, от незрелых подражательных композиций, ориентированных на западноевропейские образцы, к совершенным по форме и содержанию произведениям, в которых проявилось национальное начало, от подражательных по стилистике, хоров к ярким самобытным композициям. Хоровая музыка способствовала самоопределению национальной композиторской школы и явилась важной областью, где аккумулировались идеи европейского музыкального искусства.

¹ *Георги И. Г.* Описание столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей... СПб. 1794. Ч. 1–3. С. 652.

Документальное приложение

1. Биографика второй половины XVIII — первой четверти XIX века как научная база при изучении русского хорового искусства

При реконструкции хоровой музыки второй половины XVIII — начала XIX века знание биографического контекста не только чрезвычайно важно, но порой определяет правоту избранной гипотезы.

Возможность познакомиться с проблематикой биографий основных создателей хоровой музыки того времени, Березовского и Бортнянского, привносит в исследование дополнительный оттенок. Мифов и легенд в ту эпоху и позднее было создано великое множество. Умение отделить гипотезу от факта в биографии композитора — всегда важно при атрибуции и анализе стиля сочинений.

Жанр биографии, посвященный жизнеописанию личности в контексте своего времени, привлекает в настоящее время внимание историков, философов, социологов, литературоведов и искусствоведов. Не отстают и музыковеды — вклад того или иного мастера эпохи в историю музыки, на фоне известных фактов его биографии, зачастую определяет место музыканта в отечественной культуре.

Термин «биографика» для науки сравнительно молодой, по определению энциклопедии, это «прикладная междисциплинарная наука, интегрально включающая решение проблем, связанных с историографическими, источниковедческими, теоретическими и методическими аспектами изучения и формирования биографий личностей»¹. Исследования в этой области носят широкий культурологический характер, опираясь на данные литературоведения, генеалогии, искусствоведческих наук, используя сведения энциклопедических и

¹ Биографика // Википедия. Интернет-ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. Дата обращения 28.10.2016. Этой науке посвящена монография известного музыковеда-текстолога Иры Федоровны Петровской. См.: *Петровская И. Ф.* Биографика: Введение в науку и обзор источников биографических сведений о деятелях России 1801–1917 годов. СПб.: Logos, 2003. — 490 с.

библиографических изданий, совмещая изучение документов государственных и частных архивов с материалами периодики, хроник и мемуарных жанров. К этому списку в последнее время добавилась работа с интернет-ресурсами, различными электронными базами данных, упрощающими и ускоряющими работу исследователя.

Жанровая типология биографических трудов довольно хорошо разработана литературоведами: об этом пишутся монографии, защищаются диссертации, публикуются сборники статей, проводятся научные конференции¹. В крупном плане все биографии делятся на два класса — художественные или научные. У литературоведов долгое время преобладал художественный подход к жизнеописанию писателя, поэта. По словам А. А. Демченко,

Одна из причин редкого обращения литературоведов к научным биографиям заключается, вероятно, в их особой трудоемкости: научно-биографические изучения требуют многолетних усилий².

Проблематика научных биографий привлекает внимание многих ученых. Если взять тематику статей, опубликованных А. И. Рейтблатом в последние годы — «Биографируемый и его биограф», «Нравственные мотивации биографа», «Некролог как биографический жанр», «Что не попадает в биографию?», «Этапы и источники построения биографического нарратива (на материале биографии

¹ Биография как источник и контекст творчества А. Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 12. Сборник статей М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 416 с. Демченко А. А. Научная биография писателя как тип литературоведческого исследования // Известия Саратовского университета. Серия: Филология, Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 3. С. 51–61. Вып. 4. С. 51–61. Быкова Л. В., Терентьев А. Е. Биографии в образовательном процессе как источник витагенного опыта // Педагогическое образование в России. Изд.: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург). 2007. С. 38–43. Зорина Г. В. Биография как источник мифологизации В. В. Розановым пола и семьи. Дисс. на соис. уч. ст. кандидата культурологии. Киров, 2006. Докторов Б. З. Современная российская социология: История в биографиях и биографии в истории СПб.: изд. Европейского университета, 2013. — 560 с.

² Подробнее см.: Демченко А. А. Научная биография писателя как тип литературоведческого исследования. С. 51.

Ф. В. Булгарина)»¹ — то видно, что исследователь занят разработкой новой концепции темы. Фигура биографа нередко приобретает смысл главного комментатора исторических событий, от его трактовки и акцентов меняется представление о творце.

При написании биографии ученые опираются на сохранившийся фактологический материал, мемуарную литературу, энциклопедические статьи, общеисторические сведения для создания необходимой контекстуальной рамки, используют собственный анализ фактов и осмысливают научную литературу, посвященную творчеству мастера.

Самым важным в этом перечислении, безусловно, выступает фактологический материал, который для музыкального искусства XVIII–XIX столетий является зачастую неполным и противоречивым. Известна закономерность: чем глубже в даль веков уходит время, когда жил и творил герой, тем меньше сохранилось достоверных источников. За 250 лет, прошедших с екатерининской эпохи, практически все церковные метрические книги, где фиксировались даты крещения младенцев и фамилии восприемников на крещении, исповедные росписи, записи о венчании и кончине человека исчезли. Не сохранились и списки привозимых в 1740-е — 1760-е годы в Капеллу малолетних певчих из южных губерний. Не дошли до наших дней реестры учащихся Киевской Духовной академии, петербургской Академии художеств, столичных Воспитательных домов, поименные списки певчих Капеллы во времена руководства М. Ф. Полторацким — с этими заведениями была связана учеба и работа многих композиторов той эпохи. Тем не менее, описывать жизни и творчество мастеров русского классицизма возможно и необходимо.

Поиск и анализ биографической информации для отечественных музыкантов второй половины XVIII столетия непросто: мы уже упоминали, что с момента рождения первых музыкантов из этой плеяды — Березовского,

¹ *Рейтблат А. И.* Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Бортнянского, Пашкевича (1740-е — 1750-е годы) — прошло более 260 лет. С момента кончины последних из них — Давыдова, Бортнянского, Козловского, Льва Гурилева (с 1825 по 1844 годы) — минуло свыше 170 лет. Затрудняет картину и то, что деятельность многих при жизни была недооцененной, да и сам статус российского музыканта в ту эпоху был иным, чем ныне (напомним, что крепостные композиторы нередко приравнивались к слугам и лакеям, «продукт» их творчества по умолчанию принадлежал барину).

Картина творческого наследия почти каждого композитора не полна: невосполнимые утраты имеются как в жанрах светской, так и духовной музыки. Многие произведения создавались для конкретного случая и, в дальнейшем, были обречены на забвение (пьесы для торжественной церемонии, праздничного молебна, музыка для домашнего концерта, для спектакля-подношения). Даже песнопения, которые звучали ежедневно на богослужениях, существовали лишь в рукописях, соответственно — терялись или истрепывались. Функционирование музыки «к случаю» часто не предполагало хранения нот; а если к этому добавить дороговизну нотных изданий — вот основные причины утраты большей части музыкального наследия екатерининского времени.

Реконструировать жизнь и деятельность музыканта, попытаться воссоздать неповторимый облик личности, максимально насытить биографию историческими деталями — такова, по-видимому, задача современных музыковедов-биографов. Жанр, который избирается для исследования, может быть различным: кто-то пишет историю музыки в биографиях ее создателей, кто-то описывает жизнь и творчество гения на фоне истории. Но любой путь должен быть направлен к одной цели — раскрыть как можно больше белых пятен в музыкальной культуре прошлого.

В истории музыки екатерининского времени встречается довольно много имен. Есть авторы, чье творчество составляет гордость отечественной музыкальной культуры, среди них — Максим Созонтович Березовский, Дмитрий Степанович Бортнянский, Василий Алексеевич Пашкевич, Евстигней Ипатьевич Фомин, Степан Аникиевич Дегтярев, Осип Антонович Козловский, Степан

Иванович Давыдов, Артемий Лукьянович Ведель, Иван Евстафьевич Хандошкин. Есть композиторы, чье творчество сохранилось фрагментарно, их имена встраиваются не в первую линию творцов эпохи, а во вторую-третью. Подобные жизнеописания изучаются попутно, для создания необходимого контекста творчества «великих»; среди подобных музыкантов назовем имена Даниила Никитича Кашина, Льва Степановича Гурилева, Петра Алексеевича Скокова, Василия Федоровича Трутовского, Федора Михайловича Дубянского. Особняком стоят композиторы-иностранцы, связавшие свою жизнь с нашей страной, именно для России создавшие ряд высокохудожественных произведений, воспитавшие не одно поколение русских музыкантов. К ним относятся чешская семья Керцелли, работавшая более полувека в Москве (Иоганн, Иосиф, Франц, Михаил Францевич, Иван Францевич и др.), немец Матиас Стабингер, долгие годы возглавлявший Петровский театр, трудившиеся на придворной службе немец Герман Раупах, чех Эрнест Ванжура, итальянец Дженнаро Астарита, испанец Висенте Мартин-и-Солер и др. Описывать их жизнь и творчество русские исследователи не спешат, часто повторяя сведения, собранные 100 лет назад Николаем Финдейзенем¹. Даже крупные иностранные музыканты, служившие во второй половине XVIII века в Петербурге в должности придворного капельмейстера — В. Манфредини, Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Дж. Сартти, Д. Чимароза — нуждаются в дополнительных архивных изысканиях: часто петербургский период их творчества окутан тайной и в работах европейских историков отражен слабо². Наконец, встречаются имена, о которых сегодня нам

¹ *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.-Л. 1928–1929. В начале XXI «прорыв» в изучении биографий композиторов, певцов, инструменталистов и иных музыкантов был связан с изданием многотомного энциклопедического издания «Музыкальный Петербург», подготовленного учеными из Российского института искусств (Петербург) под общей ред. А. Л. Порфирьевой. В издании свыше 10 000 имен и названий, раскрывающих историю театральных и музыкальных учреждений Петербурга, биографии музыкантов, композиторов, драматургов.

² Приведем пример. Считается, что итальянский композитор Томазо Траэтта в России сочинил несколько церковных концертов, но музыка ни одного из них не найдена. Западным исследователям факт присутствия в его творчестве хорового концерта для православной службы абсолютно неизвестен.

вообще ничего не известно, из их творчества уцелели одно-два произведения духовной музыки, оперная ария или инструментальная обработка народных песен (иногда вся музыка утеряна, имеются лишь упоминания об театральной деятельности). Среди них — петербургский скрипач-композитор Николай Поморский, воспитанник московского Воспитательного дома Сергей Осипов, певчие Придворной капеллы Елизар Матвеев и Федор Макаров, московский композитор Д. Зорин (имя неизвестно), харьковский композитор Максим Концевич, казанский университетский преподаватель Андрей Васильевич Новиков и др.

Чем меньше сохранилось достоверных сведений о той или иной исторической фигуре, тем большую роль в повествовании начинает играть контекст — документальная биография невольно перерастает в биографию художественную. У художественных произведений свои законы и свои задачи, измерять их степень достоверности невозможно (часто какая-то информация доходила до потомков в качестве скандальной истории).

Создавать свой литературный портрет, делать предположения о дружеских контактах исторических личностей — право каждого писателя¹. У нас нет информации о личных контактах Фомина и Скокова, Березовского и Бортнянского, Бортнянского и Пашкевича, Бортнянского и Дегтярева, Дегтярева и Веделя. Изучая внимательно их жизненный путь, исследователь понимает, что контакты в творчестве и в повседневной жизни у музыкантов должны были быть, их жизнь имела много точек пересечений. К сожалению, эпистолярное наследие композиторов той эпохи — лучший источник для подобной информации — утеряно. Поэтому решать, какого рода были их взаимоотношения (признание таланта, дружба, зависть, ненависть) — с научной точки зрения мы можем лишь гипотетически.

¹ Интересный вариант взаимоотношений Петра Скокова и Евстигнея Фомина предлагает писатель Б. Т. Евсеев в своей биографии Фомина. См.: *Евсеев, Б. Т.* Евстигней. Роман-версия. М.: Время, 2010. — 576 с.

Работа с биографическим материалом почти всегда требует «вживания» в эпоху, общения со своими героями сквозь призму загадок, неясностей и неточностей, изучения жизненного пути через ребусы сохранившейся пунктирной информации.

«Работа над биографиями — это общение с моими героями», — так назвал одну из статей исследователь Борис Докторов¹. Социолог описывает биографии не давно умерших мастеров XVIII столетия, а живущих (или недавно живших) людей, использует документированные сведения, материалы интервью, воспоминаний друзей и коллег, поэтому в его исследованиях часто звучит подлинный голос наших современников.

Музыканты екатерининского времени давно молчат, их голос звучит только в их музыке, их жизнь окружена ореолом нераскрытых загадок и тайн.

2. Мифология в биографиях музыкантов второй половины XVIII— начала XIX века

Искушению мифологизировать жизнь героя поддаются многие писатели. Иногда мифологизация проникает и в научно-исследовательскую литературу. И хотя сегодня ощутимо тяготение писателей и читателей к хронике, к документу, к достоверным фактам, но страсть и искушение создать свою легенду и тем самым раскрыть неизвестные страницы биографии избранного героя по-прежнему сильны.

«Исследование и миф — две тропы культуры, которые не пересекаются, но иногда влияют друг на друга» — пишет М. Рыцарева, обобщая многочисленные легенды и мифы много лет наполняющие биографию Березовского².

¹ Докторов Б. З. «Работа над биографиями — это общение с моими героями» // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2008. № 1. С. 40–50.

² Рыцарева М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013. С. 7.

Действительно, этот композитор является ключевой фигурой в биографике XVIII века, поэтому на его жизнеописании остановимся подробнее.

Трагические судьбы чаще привлекают писателей — биографическая канва позволяет описывать страдания гения, тяжкий жизненный путь, непризнание таланта. Если к этому добавляется и ранняя кончина героя, то интерес к произведению обеспечен. Трагических фигур в истории музыки русского классицизма довольно много — Березовский, Дегтярев, Фомин, Хандошкин, Ведель...

На пути мифологизации удобно спекулировать. В 1930-е — 1960-е годы спекуляция носила характер «политического заказа» и сводилась к незамысловатой формуле: если в царской России талантливые музыканты, художники, артисты погибали непонятыми, то в советской стране каждый получал признание по заслугам.

В свете поставленной проблематики самой показательной у композиторов доглинкинского времени является биография Березовского: не один музыкант той эпохи не получал столь различных, порой взаимоисключающих характеристик (причем как в художественной, так и в научной литературе). Да и жанровая картина биографических трудов впечатляет: драма П. А. Смирнова (1841)¹,

¹ *Смирнов П. А.* Максим Созонтович Березовский. Оригинальная историческая быль в 2-х действиях с прологом. 1841. Рукопись хранится в СПТБ в 2-х экземплярах. Эта драма довольно мало известна музыкантам, несмотря на две посвященные ей статьи. Поэтому кратко перескажем сюжет, не имеющий почти ничего общего с действительностью. В Прологе события происходят в Киеве, композитор живет в доме своей невесты Анюты. 1-е действие («Изгнание») разворачивается в Петербурге в доме графа Алексея Васильевича, покровителя композитора. Березовский любит дочь графа Марью Алексеевну, свою ученицу. Узнав об интриге, граф изгоняет композитора из дома. 2-е действие («Жертва») происходит в комнате Березовского. К композитору приходит Анюта и кается, что именно она способствовала изгнанию композитора из дома любимой. Березовский всех прощает, отдает прежней невесте накопленное золото, читает длинный монолог о смысле жизни, о социальной несправедливости, сжигает свои рукописи и травится ядом. О драме П. А. Смирнова см.: *Федоровская Л. А.* Максим Созонтович Березовский, пьеса П. А. Смирнова. Неизвестная пьеса о композиторе Березовском // Музыкальная жизнь. 1984. № 22. Ноябрь. С. 24. *Рыцарева М. Г.* Максим Березовский и забытая русская драма // Театральная жизнь. 1984. № 24. Декабрь. С. 26–27.

исторический рассказ Н. В. Кукольника (1844), либретто оперы П. А. Павленко¹, исторические повести М. П. Алексеева (1921)², В. Н. Жаковой (1933–1934)³, новелла Ю. Колісниченко и С. Плачинды (1968)⁴. На канву жизненного пути Березовского опирался режиссер Андрей Тарковский, создавая фильм «Ностальгия»⁵. В последние годы в Киеве запущен масштабный проект посвященного судьбе композитора четырехсерийного фильма «Тайна маэстро» (режиссер Юрий Ляшенко), в нем развивается мифологическая линия увлечения музыканта княжной Таракановой, любовь к которой приводит к гибели обоих героев⁶.

И хотя жизненный и творческий путь Березовского неплохо изучен профессионалами-музыковедами, практически все авторы продолжают акцентировать безысходность последних дней композитора, иногда с привлечением темы социального неравенства.

Обозначим популярные темы в мифологии биографии Березовского:

1) происхождение из крепостных, учеба,

¹ Павленко П. А. О музыканте Березовском (для либретто оперы). Автограф. 1940-е. — РГАЛИ. Ф. 2199, Павленко. Оп. 3. Ед. хр. 20.

² Алексеев М. П. М. Березовский // Альманах «Посев». Одесса, 1921. Рукопись хранится: РГАЛИ. Ф. 1890, Ашукина. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 1–16.

³ Жакова В. Н. Максим Березовский / Жакова В. Н. Исторические повести. М.: Сов. Россия, 1973. 1-е изд.: Музыкальная жизнь, 1962. № 1–3. Часть рукописи Жаковой с датировкой хранится: РГАЛИ. Ф. 2872, Трегуб. Оп. 1. Ед. хр. 719.

⁴ Колісниченко Ю. Я., Плачинда С. П. Неопалима купина [повесть о Березовском]. К.: Молодь, 1968. — 250 с.

⁵ По сюжету фильма русский писатель Андрей Горчаков стремится изучить биографию крепостного музыканта XVIII века Павла Сосновского, который долгие годы прожил в Италии, а вернувшись в Россию начал пить и кончил жизнь самоубийством. Таким образом, режиссер соединил черты С. Дегтярева (крепостного Шереметева) и М. Березовского (кончившего жизнь самоубийством).

⁶ Константинова Е. Страсти по Березовскому // Зеркало недели (Киев). 2006. № 21. 3 июня. Интернет-ресурс: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/strasti_po_berezovskomu.html См. об этом: Рыцарева М. Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2013. С. 6.

- 2) отъезд в Италию на стажировку ранее Бортнянского (до 1769),
- 3) учеба в России у Ф. Цопписа или В. Манфредини,
- 4) знакомство и дружба с Моцартом в Болонье,
- 5) покровительство графа Алексея Григорьевича Орлова и знакомство с княжной Таракановой, влияние ее судьбы на жизнь музыканта,
- 6) недооценка творческих способностей Березовского по его возвращении в Петербург, роль Дж. Сартти в «травле» композитора,
- 7) безысходность последних лет жизни и самоубийство.

Рассмотрим биографию музыканта на основе трудов современников, историков церковной музыки и современных исследователей: Я. Штелина, Е. Болховитинова, У. Стаффорда, Ж.-Ф. Фетиса, Д. Н. Бантыша-Каменского, П. Беликова, П. В. Воротникова, В. И. Аскоченского, Д. В. Разумовского, Н. Ф. Финдейзена, Ю. В. Келдыша, С. Я. Фильштейн, М. Г. Рыцаревой, Е. М. Левашева, А. В. Полехина, М. С. Юрченко, М. С. Степаненко, Л. В. Ивченко, О. А. Шумиловой.

Объектом критики, как ранее у других авторов, у нас служит апокрифическая литература, в том числе рассказы Нестора Кукольника, Веры Жаковой, некоторые современные публикации. Рассматривая вкратце заявленные тезисы, приведем ниже свои аргументы pro и contra.

1) *Происхождение из крепостных.*

Версия в последнее время очень востребована у кинематографистов (вспомним идеи фильма А. Тарковского про крепостного музыканта с «говорящей» фамилией Сосновский — то есть, Березовский). С реальной историей этот миф не имеет ничего общего, так как документально установлено, что Максим родился в семье глуховского дворянина Созонта Березовского, шесть лет Созонт прожил в Петербурге (род его деятельности пока не установлен), по

возвращении домой решил отдать сына обучаться в Киевскую Духовную академию¹.

Стремление «опростить» происхождение Березовского было весьма популярным в советской историографии. В повести В. Жаковой Максим представлен внуком дьячка («полупьяный дед — дьячок Глуховской церкви») и мужицким правнуком. У писательницы отец композитора был изобретателем и пьяницей, пропавшим в Петербурге. По поводу обучения в Киевской духовной академии читаем, что дед отвез 10 летнего Максима в Киевскую бурсу, где:

Максим учился отменно плохо. Каждодневные порки, издевательства и насмешки учителей он воспринимал равнодушно <...>. Бурсаки, возненавидевшие Максима, выкрали и пропили [его] скрипку в шинке².

Употребленная далее в кавычках фраза «“за буйство и непристойное поведение” его бросили в карцер» у читателей могла создавать впечатление цитирования исторического документа, что неверно.

У Аскоченского (наиболее близкого историка по времени к Березовскому) рисуется иная картина:

Юный Березовский, обладавший отличным голосом, немедленно поступил в тамошнюю капеллию и стал особенно прилежать к изучению музыкального искусства. Как он успевал в прочих предметах — неизвестно: по крайней мере успел достигнуть риторического класса, и конечно вынес из школы столько сведений, что мог не показаться невеждою между просвещенными европейцами³.

2) *Отъезд в Италию на стажировку ранее Бортнянского.*

Березовский был старше Бортнянского минимум на 6 лет (если придерживаться гипотезы, что он родился в 1745 году) или на 10 лет (если принять

¹ Эти сведения сообщает В. И. Аскоченский, выпускник и историк Киевской духовной Академии. См.: *Аскоченский В. И.* Киев с древнейшим его училищем Академиею, в 2 ч. Киев: Университетская тип., 1856. Ч. 2. С. 276–277.

² *Жакова В. Н.* Там же. С. 67–68.

³ *Аскоченский В. И.* Указ. соч. С. 276.

на веру рождение Березовского в 1741 году), поэтому многим биографам казалось естественным, что именно Максима Созонтовича первым отправили учиться в Италию. Был найден наиболее удобный для этого год — 1766-й. Тогда, по свидетельству камер-фурьера, 22 августа во время игры императрицы в карты певчие Капеллы «на пробу» пропели хоровой концерт Березовского, который был благожелательно заслушан.

Развенчание мифа состоялось благодаря находке М. Рыцаревой: в Архиве внешней политики Российской Империи исследовательница обнаружила запись о пересечении музыкантом российской границы в мае 1769 года в Риге (а не в 1766 году, как хотелось ранее биографам).

Пришлось признать, что Бортнянский опередил Березовского в отъезде в Италию на год. Но на самом деле, Березовский не был вторым пенсионером, отправившимся на учебу в Европу, а Бортнянский — первым.

Отвлечемся ненадолго от Березовского и легенд, окружающих его биографию, и расскажем немного подробнее о пенсионерстве, которое было заведено в России Петром I, развито и продолжено Елизаветой и Екатериной II.

Действительно, идея отправки в Европу талантливых юношей принадлежала Петру I и начала проводиться в жизнь с середины 1710-х годов. У Д. Н. Костышина, занимающегося историей российского пенсионерства, читаем:

В это время страна нуждалась в профессиональных мастерах различных специальностей от механиков и каменщиков до живописцев и архитекторов. Особенно потребность в них ощущалась в связи со строительством новой столицы России — Петербурга¹.

Позднее, когда к власти пришла Елизавета Петровна, настало время посылать учиться в Европу не только архитекторов, скульпторов и живописцев, но и музыкантов. Разработка петровского проекта принадлежит И. И. Шувалову, фавориту императрицы Елизаветы. Пребывание за рубежом оплачивалось

¹ *Костышин Д. Н.* Из истории пенсионерства в аннинскую и елизаветинскую эпохи // История русского искусства в 22-х томах. Т. XI. М.: Государственный институт искусствознания (в производстве, рукопись).

Академией Художеств и Дирекцией Императорских Театров. Пенсионерам давались рекомендательные письма и наставления, как жить вдали от родины. Прибыв на место, пенсионер поступал в распоряжение наставника, который помогал освоиться в чужой стране, а также следил и докладывал о его поведении в Петербург. Деньги пенсионеры получали от банкиров, служивших российской короне, но проживавших либо в Италии, либо во Франции и Австрии. От пенсионеров требовалось регулярно присылать рапорты о своих занятиях с творческими отчетами (композитор должен был посылать рукописи музыкальных произведений, художники, архитекторы — журналы об осмотре достопримечательностей, написанные полотна). По возвращении в Россию пенсионер-художник или архитектор, успешно выполнивший программу, удостоивался звания академика. Музыканты получали звание академиков в Болонье после экзаменационного испытания.

Возможность стажироваться в Италии, Германии и Франции явилась для россиян необходимой школой, они овладевали секретами мастерства на уровне итальянцев, немцев и французов, их художественное мышление восприняло европейские нормы композиции. Во многом благодаря подобным поездкам Россия к концу XVIII столетия в искусствах и художествах смогла стать вровень со своими европейскими сестрами.

Самый первый музыкант, отправившийся совершенствовать мастерство в Европу, — Тимофей Белоградский, он учился в 1733–1738 (?) годах в Берлине и в Дрездене у знаменитого лютниста С. Вайса. Поездка стала возможной благодаря покровительству русского посланника графа К.-И. Кайзерлинга¹.

В фондах РГИА сохранился документ о поездке в 1765 году в Вену 18-летнего скрипача Николая Григорьевича Поморского «в чужие края еще на два года». Судя по словечку «еще», это была вторая поездка юноши со своим учителем — известным немецким композитором, скрипачом Иосифом

¹ *Березовчук Л. Н.* Белоградские // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С.118.

Штарцером (Старцером). Первая поездка «для совершеннейшего той музыке обучения» состоялась тремя годами ранее, еще до восшествия Екатерины II на престол — весной 1762 года¹.

Известно, что для усовершенствования художественного мастерства в Европу направлялись и другие служители искусства: в 1759 году в Париж — архитектор Василий Баженов, в 1760 году — художник Антон Лосенко², в 1762 году — архитектор Иван Старов, в 1765 году — художник Иван Фирсов. В 1767 году в Париж прибыл скульптор Федот Шубин. Позднее, в 1773 году в Рим поехал скульптор Иван Мартос, в 1783 году в Европу отправились архитекторы Андрей Волков и Андреян Захаров, портретист Семен Щукин, живописцы исторического класса Алексей Волков и Михаил Воинов, скульптор Яков Москвин и гравер Елисей Кошкин.

Среди российских пенсионеров были музыканты и танцовщики. Как уже говорилось, в 1762 и 1765 годах в Вену к композитору Штарцеру ездил учиться скрипач Николай Поморский³, в 1765 году в Вену к балетмейстеру Гильфердингу — танцовщик Тимофей Бубликов⁴, в 1768 году в Венецию к Галуппи отправился Дмитрий Бортнянский, в 1769 году в Болонью к Дж. Мартини — Максим Березовский, в начале 1780-х годов в Болонью прибыл учиться Петр Скоков, а в 1782 году — Евстигней Фомин.

Просвещенное дворянство в Европу, в частности в Италию, посылало своих талантливых холопов. В «Драмматическом словаре» 1787 года сообщается о

¹ РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Д. 112. Л. 24 (о Н. Поморском, И. Штарцере). Ф. 466. Оп. 1. Д. 97. Л. 43 (о Й. Штарцере).

² Художник Антон Лосенко родился и провел юность в Глухове, был земляком Березовского и Бортнянского. После смерти родителей в семилетнем возрасте был привезен в Придворную капеллу. Когда у юноши наступила мутация голоса, его определили в ученики к художнику Ивану Аргунову.

³ Николай Поморский был отправлен учиться за границу как «музыкантский ученик» в 1765 году вместе с живописцем Иваном Фирсовым, танцовщиком Тимофеем Бубликовым. См.: *Рыцарева М. Г.* Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. С. 92.

⁴ РГИА. Ф. 355. Д. 112. Л. 73. «Дело о выдаче денег на дорожный проезд Тимофеем Бубликову».

«путешествующем в Италии крепостном человеке графа Ягужинского Матинском». По легенде, в Италию вместе с Сартти совершили поездки крепостные С. Дегтярев¹ и Д. Кашин.

3) *Учеба Березовского в России у Ф. Цопписа или В. Манфредини.*

Многие российские и украинские историки представляют Березовского как вполне сложившегося хорового мастера к 1765 году, то есть к году приезда Галуппи в Петербург. По нашему мнению, творческая зрелость Березовского в начале 1760-х годов — опять-таки один из мифов его биографии. Он связан с периодом его ученичества: у кого, когда и чему учился композитор?

В ранних биографиях среди учителей Березовского называется Франческо Цоппис, капельмейстер итальянской труппы Локателли. Эта информация исходит от митрополита Евгения (Болховитинова), автора словаря (1805), Финдейзен считал, что Цоппис, как и Галуппи, работал с придворными певчими и писал для русской церкви хоровые концерты². На самом деле документально подтвержденных сведений о работе Цопписа с певчими обнаружить не удалось, не найдена и его духовная музыка (хоровые концерты). Поэтому фигура Цопписа в качестве учителя Березовского с открытием новых обстоятельств биографии композитора становится возможной, но не единственной.

По предположению Е. М. Левашева и А. В. Полехина юного Березовского мог учить и Винченцо Манфредини — один из значительных итальянских

¹ У А. Никитенко читаем: «Дегтяревский... был послан для усовершенствования в Италию». <...> Его музыкальные сочинения доставили ему там почетную известность». — *Никитенко А. В.* Моя повесть о самом себе и о том, чему свидетель был. Т. 1. СПб. 1904. С. 6. Напомним, что мемуарист был сыном крепостного графа, поэтому записал в воспоминаниях сведения, которые слышал с детства, живя в доме графа.

² По Фетису, венецианец Ф. Цоппис при был в Россию в 1756 году, покинул в 1781 году. См.: *Fetis F. J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 1835–1844. См. также: *Порфирьева А. Л.* Цоппис // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. С. 251. *Болховитинов Е.* Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России / Предисл. издателя Михаила Погодина. М.: Москвитянин, 1845. Т. 1. С. 87; *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки. Т. 2. С. 125.

композиторов того времени¹. Он, как и Цоппис, прибыл в Россию в качестве музыкального руководителя труппы Локателли, но вскоре стал придворным капельмейстером (1761–1765). Предположение это основывается на благоволении императора Петра III к Манфредини, а Березовский, как известно, числился среди певцов ораниенбаумского театра Петра III².

Не отрицая возможного влияния Манфредини на творческое развитие Березовского, выскажем свою гипотезу. Прибавим к когорте возможных учителей еще одно имя (часто бывает, что развенчание какого-то мифа дает историкам осмысление происходивших культурных процессов и позволяет выдвигать новые гипотезы).

При изучении биографии Иосифа Штарцера, нам попались интересные сведения, которые могут иметь отношение к Березовскому: Штарцер начал обучать Николая Поморского с 12 лет, находясь в Петербурге на должности композитора балетной музыки (1759–1765). Березовский был зачислен на придворную службу в 1758 году, если верить старым источникам — в 13-летнем возрасте. Любопытно, что именно Штарцер до 1765 года отвечал за придворные концерты, которые устраивались во время парадных банкетов, куртагов, развлечений императрицы³. На подобных концертах игру юного Поморского слышал Якоб Штелин, отметив мастерство скрипача в своих записках⁴. Позднее

¹ Левашев, Е. М., Полехин, А. В. М. С. Березовский // История русской музыки в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. С. 132–160.

² Интересные сведения о возможных контактах Березовского с Манфредини в Италии приводит Рыцарева: Винченцо Манфредини вместе с женой, певицей Марией Манфредини-Монари, вернулся в родную Болонью из Петербурга в начале 1769 года. Спустя несколько месяцев, в том же 1769 году в Болонью прибыл Березовский. В те годы Манфредини сочинял разные музыкальные трактаты, вполне допустимо его общение с падре Мартини. Рыцарева пишет, что «не будет натяжкой предположить, что дом Манфредини в Болонье был открыт для Березовского». См.: Рыцарева М. Г. Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. С. 113.

³ Порфирьева А. Л. Штарцер // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 3. С. 281.

⁴ Материалы к биографии этого музыканта в свое время, вероятно, для сборника «Музыка и музыкальный быт», были собраны В. А. Прокофьевым, но остались в рукописях:

Штелин в записках упомянул о прозвучавшем на этих же вечерах хоровом концерте Березовского. Если Штарцер многие годы был ответственным за придворную музыку, может быть, именно по его совету сочинения Березовского зазвучали во время досуга императрицы?

Учили ли Березовского Цоппис, Манфредини или Штарцер сочинять хоровые концерты? Ответить на вопрос будет возможно тогда, когда будет освоено композиторское наследие европейских музыкантов и получен ответ — сочиняли ли они музыку в хоровых жанрах или нет? (А если сочиняли, то в каких формах?)

Вспомним, что Галуппи хоровой музыки написал в жизни много, будучи первым капельмейстером собора Св. Марка в Венеции. И в России сочинил несколько концертов для православного богослужения (1765–1768). Его влияние на Березовского хотя документально и не доказано, но более чем вероятно¹. И то, что первый яркий концерт Березовского, понравившийся императрице, датируется 1766 годом, вполне может косвенно свидетельствовать о влиянии Галуппи: к тому времени маэстро уже год пребывал в Петербурге, занимаясь по условиям контракта с талантливыми россиянами.

4) Знакомство с Моцартом.

Сведения о том, что Березовский в 1771 году в Болонье держал экзамен на звание академика вместе с чешским композитором Йозефом Мысливечком, а годом ранее, в 1770 году, в Болонье экзамен проходил Моцарт, создали миф о знакомстве композиторов. Миф еще более укоренился, когда письма Моцарта продемонстрировали его дружеские контакты с Мысливечком. Логика писателей

Прокофьев В. А. Материалы к биографии Н. Г. Поморского —РНБ ОР. Ф. 1175. Д. 4. См.: *Порфирьева А. Л.* Поморские // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2. С. 381–382.

¹ О Галуппи см. подробнее: *Антоненко, Е. Ю.* Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Научн. руководитель Р. А. Насонов. М.: Моск. гос. консерватория, 2013.

и историков была такова: если Березовский знал Мысливечка, а Мысливечек был дружен с Моцартом — значит Березовский тоже общался с Моцартом.

История знакомства Березовского с Моцартом, более того, прохождение ими экзаменационного испытания в один год и один день, с недюжинным упорством повторяется из одной книги в другую. Уже многими учеными было доказано, что музыканты держали экзамен в разные годы (1770 и 1771). Хотя, следует признать, что в 1770 году Березовский жил в Болонье и в качестве ученика падре Мартини мог иметь доступ в дома музыкантов, мог встречаться с 14-летним Вольфгангом (см. илл. 49) и его отцом Леопольдом Моцартами.



*Илл. 49. Портрет Вольфганга Амадея Моцарта в 14 лет.
Худ. Луи Габриэль Бланше.
1770*

Миф о дружбе Березовского с Моцартом попал в биографию благодаря Кукольнику. В его повести Максим встречается с Леопольдом и Вольфгангом Моцартами на вилле знаменитого певца Фаринелли, через несколько дней он одновременно с Вольфгангом пишет экзаменационный антифон в Академии.

Описание экзамена имеется и у Жаковой, но писательница заостряет эту ситуацию, описывая выступление Березовского после Моцарта (о письменной работе в ее повести речь не идет, музыканты импровизировали за клавесином):

Люди стихли, аплодисментов не было. Но затем толпа кинулась на Максима, словно желая растерзать его. <...> Кто-то предлагал место капельмейстера при венском дворе, какой-то монах доказывал, что все гениальные композиторы служили мадонне, кто-то совал контракт концертной поездки по Европе <...>. «Ты играл очень хорошо, гораздо лучше меня», — сказал Моцарт¹.

¹ Жакова В. Н. Цит. соч. С. 80.

Для знатоков биографии Моцарта, хорошо знающих тон его писем, подобный отзыв воспринимается нонсенсом. Дадим комментарий из книги Альфреда Эйнштейна о Моцарте:

Моцарт никоим образом не был хорошим коллегой. Все время удивляешься и минутами огорчаешься, когда встречаешь в его письмах <...> в высшей степени безжалостные отзывы о музыкальных современниках, подобных Йомелли, Михаилу Гайдну, Абт Фоглеру, Швейцеру, Клементи, Хесслеру и многих других. Похвала музыкантам, даже таким, которым он многим обязан, — Глюку, Боккерини, Виотти, Мысливечку — недостаточна¹.

У Кукольника линия знакомства Березовского с Моцартом развивается в более сглаженном виде. В письме к возлюбленной Матильде в Италию, композитор, описывая перспективы руководить российской музыкальной академией в Кременчуге, просит обратиться ее за помощью к венским классикам:

потрудись попросить Моцарта или Гайдна, чтобы отобрали для тебя коллекцию лучших нот во всех родах, десятка три кремонских скрипок, десяток брачии и шесть басов.²

Возможно, читателя середины XIX века подобные строки радовали, но в XXI столетии они вызывают улыбку. Как ни грустно предполагать подобное, но если бы даже знакомство Березовского с Моцартом состоялось, то 14-летний любимец фортуны мог быстро забыть русского музыканта. (Хочется надеяться, что если бы знакомство состоялось, то сам Березовский сообщил бы о нем в отчетах.)

4) *Покровительство графа Алексея Орлова и знакомство с княжной Таракановой в Ливорно, влияние ее судьбы на жизнь музыканта.*

Легенда о дружеских контактах Березовского со знаменитым героем Чесменского сражения прочно укрепились в сознании потомков³. Были ли они в

¹ Einstein A. Mozart. London, 1945. S. 219. Цит. по: Шагинян М. Воскрешение из мертвых: повесть об одном исследовании. М.: Художественная литература, 1964. С. 37.

² Кукольник Н. В. Указ. соч. С. 388.

³ Об этом намекает Кукольник в повести, говоря про отъезд композитора из Ливорно: «На другой же день [после премьеры «Демофонта»] Березовский в красивой каюте на адмиральском

реальности? Без документальной базы судить об этом трудно. Исходил ли заказ на оперу «Демофонт» для ливорнского театра от А. Г. Орлова или была протекция какого-нибудь другого именитого музыканта, к чьему мнению прислушивались (Дж. Мартини, того же Й. Мысливечка), без кропотливой архивной работы в Ливорно и других городах Италии сказать невозможно. Да и поиски нужной информации могут не увенчаться результатами — архивы склонны скрывать до поры многие тайны.

Контакты Березовского с самозванкой, выдававшей себя за дочь императрицы Елизаветы и ее фаворита Алексея Разумовского и вошедшей в историю под именем княжны Таракановой, — очередной миф¹. В повести Жаковой княжна предложила Березовскому стать ее придворным композитором, и именно в этом качестве он написал «Демофонта».

О знакомстве Березовского с Таракановой пишет и Финдейзен, говоря о постановке «Демофонта» в 1775 году (что неверно — премьера была в 1773-м):

[Опера] была поставлена, по-видимому, 20 февраля 1775 года для спектакля, устроенного графом А. Г. Орловым в честь известной княжны Таракановой, вслед затем заманенной обманом на фрегат и отвезенной Орловым в Петербург, где она и скончалась в каземате Петропавловской крепости в злой чахотке. Березовский явился невольным участником в обмане Орлова, с которым он в том же 1775 г. вернулся в Россию².

5) *Недооценка Березовского в Петербурге по возвращении его из Италии, роль Дж. Сарти в «травле» композитора.*

Это один из самых интересных мифов в его биографии. У Кукольника читаем:

корабле [то есть корабле С. Грейга] пустился в дальний путь. Адриатические волны и петербургские надежды убаюкали его...». См.: *Кукольник Н. В.* Цит. соч. С. 364.

¹ Пример исторического абсурда — в повести Жаковой княжна Тараканова представлена как жена Пугачева.

² *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. С. XXXVIII. Прим. 280.

Березовский был твердо уверен, что в Петербурге только и ждут его, что на другой же день он будет занимать первое музыкальное место, осмотрится и примется за реформу¹.

Идея, что талант Березовского по возвращении в Россию был не понят сильными мира сего, устойчиво присутствует и в научной литературе. Именно с этим все связывают самоубийство композитора.

Обратимся к фактам биографий других композиторов, также стажировавшихся в Европе и вернувшихся на родину.

Судьба Николая Поморского, первого российского музыканта-пенсионера, по возвращении в Россию сложилась достаточно удачно — он служил скрипачом и дирижером камер-музыки (с жалованьем 800 руб.), с 1789 года — репетитором русской оперы (с жалованьем 1000 руб.). В 1800 году был назначен «репетитором партий и композитором» при русском театре, сменив Фомина на этой должности. Прошло более 10 лет со дня возвращения Поморского, и в 1779 году была представлена его мелодрама «Пигмалион, или Сила любви» на либретто В. И. Майкова, она принесла композитору признание современников и сохранила его имя в анналах истории (ее партитура числилась в каталоге ЦМБ, но в настоящее время считается утерянной). К сожалению, и вся другая музыка Поморского не найдена (здесь Березовскому больше повезло). Ныне к биографии Поморского мы обращаемся лишь для создания необходимого контекста творчеству «великих». Можно считать, что несмотря на признание современников, для потомков он остался неизвестным.

Дмитрий Бортнянский, возвратившись на родину, также был назначен учителем пения в Капеллу, хотя в его музыкальном «багаже» числились три большие оперы-seria. Биографы спокойно относятся к этому назначению, а у Березовского усматривают полное небрежение к таланту. Бортнянскому никто не предложил контракта на сочинение оперы, он в Капелле передавал мальчикам и юношам свой итальянский «капитал» знаний. Лишь через семь лет судьба дала возможность ему сочинить три «французские» оперы для Малого двора

¹ Кукольник Н. В. Цит. соч. С. 364.

наследника престола Павла Петровича («Празднество сеньора», «Сокол», «Сын-соперник» 1786–1787). Именно служба у наследника престола способствовала его дальнейшей карьере.

Так может быть, по возвращении Березовского на родину его жизнь потекла по заранее определенному придворным ведомством руслу? Без унижений и предвзятого отношения к таланту композитора?

В очередной раз, перечитывая отзыв ливорнской газеты «Новости света» на премьеру «Демофонта», мы отметили фразу — «регент русской капеллы <...> на службе Ея Величества Императрицы»:

Среди спектаклей, показанных во время последнего карнавала, надобно особенно отметить оперу, сочиненную регентом русской капеллы, состоящим на службе у Ее Величества Императрицы всея России, синьором Максимом Березовским, который соединяет живость и хороший вкус с музыкальным знанием¹.

Значит, Березовский, находясь четыре года в Италии, позиционировал себя в качестве регента императорской Капеллы? И этот регент, пройдя трехлетний курс обучения за казенный счет, вернулся на родину на основное место работы. Является ли это небрежением к таланту?

Триумфальный успех «Демофонта» в Ливорно, пришедшая слава к композитору — оказываются тоже не более чем мифом. М. Рыцарева процитировала письмо А. Н. Черепнина из Ливорно, где он сообщал В. М. Беляеву о предпринятых им поисках партитуры Березовского. Прочитируем его и мы:

Что касается Березовского, то здесь я мог обнаружить, что наши русские историки славу и значение его много преувеличивают. Во-первых, его опера «Демофонт», о которой у нас пишется как о громогласном его успехе, — не только такового не имела, но даже не была под его именем, но так: музыка, составленная из арий известных композиторов².

¹ Цит. по изд.: *Келдыш Ю. В.* Итальянская опера М. Березовского // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978. С. 118.

² Цит. по изд.: *Рыцарева М. Г.* Указ. соч. С. 132–133.

М. Рыцарева пишет о некорректности, допущенной Черепниным — он спутал оперу Березовского с популярным в XVIII веке жанром оперы-пастиччо. Но Черепнин, в отличие от других российских историков, был в Болонье и изучал болонский архив, поэтому если он даже допустил по отношению к «Демофонту» некорректность, то она не изменила смысла его первых строк. Вряд ли после премьеры одной оперы Березовский почувствовал себя «мировой знаменитостью», для которого служба в Капелле явилась оскорблением.

И все же беллетристам необходимо было выбрать «злодея», виновника бед, который преследовал бы Березовского, лишая интересных заказов. На эту роль лучше всего подходил Джузеппе Сарти, известный итальянский композитор (см. илл. 50). Кукольник назначил Сарти директором Капеллы (что не соответствует действительности), который призвал к себе болонского академика «для получения дальнейших приказаний». Рассказ идет от лица композитора:



Илл. 50. Джузеппе Сарти (1729–1802). В России 1784–1801 годы

До этой минуты я не знал, что я самолюбив; не видели, не слышали меня и уже решили, чего я стою; и кто же? Какой-нибудь Сарти, которому так усердно дивится невежество, Сарти, который печатно не устыдился обличить себя в незнании музыки: он целой книгой доказывал, что Моцарт не знает музыки и пишет бессмыслицу!¹

После этой цитаты читателю становится ясно, почему на роль злодея был избран Сарти — видимо, не прошла ему даром критика квартетов Моцарта! Напомним, Сарти встретился с Моцартом по дороге в Петербург в 1784 году, тогда и познакомился с его квартетами. Моцарт, проиграв музыку

¹ Кукольник Н. В. Цит. соч. С. 373.

итальянца, использовал впоследствии одну из его тем в конце «Дон Жуана».

Контакты европейских музыкантов имеют косвенное отношение к Березовскому, а вот даты их встречи важны: Сарти прибыл в Петербург в 1784 году, когда прах Березовского более семи лет покоился на кладбище. Так, одной датой можно перечеркнуть многие измышления писателей XIX века.

И все же удастся установить истоки легенды. Когда Потемкин выбирал директоров будущей Музыкальной академии в Кременчуге /Екатеринославле, он предлагал эту должность в 1770-е годы Максиму Березовскому (по Е. Болховитинову), в 1780-е годы — скрипачу Ивану Хандошкину, потом — Джузеппе Сарти, велись даже переговоры с Моцартом. Вероятно, путем подмены личностей (Березовский — Хандошкин) и возник миф о злонамерениях Сарти по отношению к первому.

б) *Безысходность последних лет жизни и самоубийство.*

Старые биографы сообщают о последнем периоде жизни композитора безрадостные сведения с опорой на Евгения Болховитинова:

Стечение сих и других неприятных обстоятельств ввергло [Березовского] в ипохондрию, от коей впадши наконец в горячку и в беспамятство, он зарезал сам себя в марте 1777 года¹.

Митрополит Евгений, написавший об этом в 1805 году, мог использовать воспоминания современников, поэтому его информации хочется верить. Эта легенда (или всё же реальность?) оказалась живучей, она постоянно присутствует в художественной и научной литературе. Читаем у Кукольника:

Композитор стал пить. Это был единственный выход и спасение <...> [в бреду композитору видится:] Какой-то трактирный мальчишка вместо рому принес мне прескверной французской водки. Не могу допить шестого стакана².

¹ Болховитинов Е. Березовский // Друг просвещения. 1805. Июнь. С. 224–225.

² Кукольник Н. В. Цит. соч. С. 395.

Связаны ли напрямую друг с другом неудовлетворенность композитора творчеством в Капелле и добровольный уход из жизни? Или это романтизированная версия распространенной житейской ситуации: «из-за отсутствия заказов и стеснённого материального положения нестарый ещё художник от унижений и отчаяния спился»¹. Эти строки, кстати, относятся не к Березовскому, а к его старшему современнику, художнику Антону Лосенко. По одним сведениям, художник скончался от водянки в 1773 году, по другим — также спился.

Было ли у Березовского в Петербурге «отсутствие заказов»? Зная о необходимости иметь в Капелле новый певческий репертуар, можно уверенно сказать, что работы в области церковной музыки было у него вдоволь. Было ли «стеснённое материальное положение»? Назначенное жалованье — 500 руб. в год — позволяло жить не впроголодь, даже иметь небольшой достаток. Найденные Рыцаревой документы в архивах свидетельствуют, что у Березовского в последние годы денег не было совсем, что вряд ли означает пренебрежение властей. (Из документов известно, что хоронили композитора за казенный счет, деньги выдавались певчому Якову Тимченко.)

Уход из жизни от чрезмерного употребления алкоголя — отдельная тема. В XVIII веке в биографиях мы часто встречаем «неумеренное употребление горячительных напитков», что, однако, не всегда приводило к кончине художника. Так, Дегтярев, уже тяжело больной чахоткой, много пил; не получив должгожданной свободы,

стал в вине искать забвения страданий. Он пил много и часто, подвергался оскорбительным наказаниям, снова пил и, наконец, умер, сочиня трогательные молитвы для хора².

¹ *Снегирев В. Л.* Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. М.: Московский рабочий, 1950. С. 262 (о Лосенко).

² *Никитенко А. В.* Моя повесть о самом себе и о том, чему свидетель был. Т. 1. СПб. 1904. С. 6.

Николай Поморский, несмотря на бурную театральную деятельность, приносящую удовлетворение, также пил:

Как артист Поморский пользовался репутацией человека богато одаренного, но беспутного, он много пил, за что постоянно получал взыскания от Дирекции¹.

Злоупотребляли напитками и Хандошкин с Фоминым, не чужды были радостей Бахуса Михаэль Гайдн и Моцарт, хотя красочных цитат здесь привести труднее. Но лишь у Березовского эта страсть привела к трагической кончине. Было ли чрезмерное питье единственной причиной, сведшей Березовского в могилу?

В качестве возможных причин самоубийства писатели и драматурги указывали тоску и одиночество. У Н. В. Кукольника, П. А. Смирнова, В. Жаковой к самоубийству Березовского привела драматическая любовь (к Матильде — графине Марье Алексеевне — княжне Таракановой). О настоящей семейной жизни композитора сохранились лишь отрывочные сведения.

В момент кончины Березовского — в марте 1777 года — его жены танцовщицы Франциски рядом не было, ее имя последний раз мелькает в 1774 году в финансовых документах. У некоторых писателей Франциска — роковая женщина, погубившая талант композитора.

В статье М. Юрченко, опубликованной в немецкой энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» встречается интересная информация о второй жене композитора, некоей Надежде Матвеевне (1751–1778). Она скончалась через год после смерти мужа и была похоронена в Петербурге на Волковом евангелическо-лютеранском кладбище. К сожалению, ссылки на источник у Юрченко нет². Информация присутствует и у Финдейзена: в примечании к биографии

¹ Порфирьева А. Л. Поморские // Музыкальный Петербург. XVIII век. Кн. 2. С. 382.

² Jurčenko M. Berezovskij Maksim Sozontovič // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel. 1999. Personenteil 2. S. 1188–1189. См. также: Рыцарева М. Г. Цит. соч. С. 161.

Березовского упомянуто, что композитор был женат дважды¹. Эти сведения сводят «на нет» художественные вымыслы об одиночестве композитора, но вызывают новые вопросы: если Надежда Матвеевна не однофамилица композитора, а действительно его вторая жена, то почему деньги на захоронение выдавались не ей, а певчому Якову Тимченко?

Опора по важный, но сокрытый от других исследователей источник, до сих встречается иногда в работах исследователей. Сообщение Юрченко о второй жене Березовского (источник этих сведений остается для нас неизвестным) напомнила о схожей ситуации, связанной с биографией Осипа Козловского (1757–1831).

Белорусским историком В. Д. Бобровичем в «Энциклопедии литературы и искусства Белоруссии» в 1985 году была опубликована статья о композиторе², где было сказано, что местом его рождения является поместье Козловичи близ города Пропойска (ныне Славгорода Могилевской области). Ранее местом рождения Козловского считалась Варшава. Далее у Бобровича сообщалось, что семилетнего Юзефа в капеллу костела Св. Яна в Варшаве привел учиться дядя Василий Трутовский, известный композитор-гуслист. В энциклопедической заметке было указано, что данные опираются на метрическую книгу, обнаруженную Бобровичем в деревне Соколово Славгородского района Могилевской области (но не было указано место хранения метрической книги).

После публикации информация стала жить своей жизнью. Бобровича стали цитировать все белорусские издания и даже польская музыкальная энциклопедия³. Ссылки, правда, ограничивались упоминаниями найденной краеведом метрической книги в деревне Соколово⁴.

¹ *Финдейзен Н. Ф.* Очерки. Т. 2. Примечание 280. С. XXXVIII.

² *Бабровіч В. Д.* Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч // *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі.* Мінск, 1985. Т. 2. С. 618.

³ *Sporz A. Kozłowski Józef* // *Encyklopedia muzyczna PWM.* Т. 5. Kraków, 1997. S. 183—184.

⁴ Нам захотелось познакомиться с материалами Бобровича подробнее, так как в метриках обычно сообщались не только имена родителей, восприемников при крещении, но также указывался храм, где происходило крещение. Кроме того, хотелось узнать, в каком архиве хранится обнаруженная метрическая книга. Моя переписка по электронной почте с

Небрежение к точной ссылке на документ вольно или невольно создает положение утаивания ценного источника, что вызывает недоверие читателя и переводит научную литературу к другой категории.

В последние годы М. Г. Рыцарева подвергла сомнению версию о самоубийстве композитора. Она проанализировала справочные издания Петербурга последней трети XVIII века, в которых отражена статистика рожденных и умерших по данным Управы благочиния (фиксировались пропавшие без вести, умершие от несчастных случаев, замерзшие, напившиеся допьяна и т.д.). Изучив финансовую сторону вопроса: сколько тратилось обычно на похороны и сколько было отпущено певчому Тимченко на погребение, был сделан вывод — гипотеза о самоубийстве композитора есть очередной миф. Новая версия исследовательницы следующая: горячка, от которой скончался композитор, не обязательно была «белой горячкой», так как ранее этим словом называли любое воспалительное заболевание¹.

Биографы склонны к панегирическому жизнеописанию своего героя, хотя известно, что жизнеописание художника станет более объемным от информации, не связанной с восхвалением. Одномерность трактовки всегда стремится к канонизации героя, иная точка зрения и дискуссионность заставляют предпринимать дальнейшие архивные поиски, изучать документы, сопоставлять различные явления, что приносит интересные результаты.

Считается, что биографический жанр возник в XVIII веке, и в начале в биографии доминировало апологетическое начало². «Российский биограф долго

белорусскими коллегами, к сожалению, результатов не дала. Подробнее о биографии Осипа Антоновича Козловского и попытках ее реконструкции см.: *Лебедева-Емелина А. В.* Осип Козловский — белорус? (Новое о композиторе) // *Старинная музыка.* 2015. № 2 (68). С. 1–12.

¹ *Рыцарева М. Г.* Было ли самоубийство // *Искусство Ленинграда.* 1990, № 2. *Рыцарева М. Г.* Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. С. 161–166. Мы, рискуя навлечь на себя критику ученого, добавим, что к любым воспалительным заболеваниям относится и посталкогольная интоксикация, нередко приводящая к бреду.

² *Рейтблат А. И.* Биография и литературоведение // *Новое литературное обозрение.* 2009. № 95.

не мог и подступиться к интерпретации сумасшествия», психическую болезнь трактовали исключительно как временное «выпадение» из нормальной жизни, писал в одной из своих работ А. И. Рейтблат¹.

Возможно, некоторые наши рассуждения покорабят апологетов Березовского, но нам хочется приблизить трактовку фактов и мифов его биографии к реальности².

3. Значение контекста для осмысления биографического текста

Когда архивные поиски документов, информации, нотных материалов соединяются с хорошим знанием эпохи, тогда контекст начинает убеждать читателя в своей реальности, и рождаются интересные исследования.

По мнению литературоведа Д. Д. Благого:

Вне связи с общим — с социальным — личность — отдельное — не существует. Но и социальное существует не абстрактно, не само по себе, не вне личностей, а в них и через них — в конкретном воплощении живых исторических «деятелей». Деятельность отдельного «исторического», «делающего эпоху» человека — конкретное воплощение

¹ *Рейтблат А. И.* Что не попадает в биографию? // Право на имя. Биографика 20 века. Эпоха и личность: ракурсы исторического понимания. Пятые чтения памяти Вениамина Иоффе. СПб., 2008. С. 6. Отмечая, что историки в последнее время полюбили Фаддея Булгарина и стремятся оправдать многие его деяния, литературовед заметил: «Сейчас трудно судить, какими станут болгаринские биографии в дальнейшем, ясно одно: прежней одномерности в них не будет». См.: *Рейтблат А. И.* Этапы и источники построения биографического нарратива (на материале биографии Ф. В. Булгарина) // Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 40–56. С. 56.

² Вопрос — была ли невостребованность Березовского причиной его гибели — в последнее время решается не столь однозначно, как ранее. Прочитываем строки дипломной работы Ангелины Балог: «Долгое время биографы Березовского утверждали, что композитор не был в должной мере востребован на родине, и это послужило причиной его ранней гибели. Однако последние архивные находки свидетельствуют о том, что Березовский сначала был определен в штат императорских театров, как и до отъезда из России, а уже через восемь месяцев был назначен капельмейстером Придворной капеллы, что являлось довольно высокой должностью для музыканта того времени. Таким образом, уверенно говорить о невостребованности Березовского как о причине его гибели (тем более самоубийства) нет оснований». См.: *Балог А. Ю.* Неизвестные сочинения М. С. Березовского. Выпускная квалификационная работа. Научн. рук. Е. Ю. Антоненко. М.: Московская государственная консерватория, 2015. С. 20.

исторического процесса вообще. Описание этой деятельности — биография — показ, вскрытие исторического процесса в индивидууме¹.

Здесь уместно процитировать строки И. Ф. Петровской:

Чтобы понять историю направлений (течений) в искусстве, истоки перемен в процессе его эволюции, стимулы деятельности художника, значение произведений искусства для своего времени, историю их функционирования, нужно изучать их в социальном контексте в связи с особенностями эпохи, общественной мыслью, эстетическими и этическими нормами того времени².

Более полувека назад, занимаясь жизнеописанием А. С. Пушкина, литературовед М. А. Цявловский был озадачен тем же вопросом,

в какой мере вводить... исторические события, тот социальный фон, на котором слагалось мировоззрение, протекала жизнь и развивалось творчество³.

Для музыкантов второй половины XVIII века при описании их жизни и творчества без контекста не обойтись, иначе их биографии будут зиять дырами. Но на самом деле контекст важен не только для биографируемого, не менее значим он для биографа — в каком свете освещать события жизни художника, музыканта?

Зная исторический фон, можно понять любые «нелепости», встречающиеся в художественной литературе, исторических трудах, даже в энциклопедических статьях и т.д. Практически ни один писатель и историк не в состоянии отдалиться от запросов своего времени, освещая события под определенным углом зрения.

¹ *Благой Д. Д.* Проблемы построения научной биографии А. С. Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 270.

² *Петровская И. Ф.* За научное изучение истории России! О методах и приемах исторических исследований. Критико-методический очерк. СПб.: ИД Петрополис, 2009. С. 105.

³ *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. М., 1951. Т. 1. С. III, XI.

Приведем пример из рассказа Кукольника, описывающего встречу Березовского с Хандошкиным в тот вечер, когда музыканты обсуждают заговор итальянцев против русских:

Хандошкин проводил меня в деревянный дом, довольно грязный; мы закупились в самом отдаленном номере; Матильда, я стыжусь тебя, я пил, я не мог не пить, я горел, меня жгла неиспытанная жажда... Беседа пуще и пуще распалила мое негодование. Я убедился из его ужасных рассказов, что итальянцы составили огромный заговор, с целью не давать русской музыке никакого хода, душировать ее свежие победы, если можно сгноить ее зерно в земле и обогащаться чужим достоянием. Итальянцев тут тьма; заговор идет успешно¹.

Напомним, рассказ был написан в 1844 году. Подобные «пассажи» выглядят совершенно естественными в историческом пространстве конца 1830-х — начала 1840-х годов. Взгляды Кукольника формировались политическими реформами министра П. Д. Киселева и патриотизмом многих государственных проектов: открытием народных «киселевских» школ, увековечиванием в памятниках и монументах победы русских войск над Наполеоном (приуроченных к 25-летию со дня Бородинского сражения). Повышенный интерес к отечественному прошлому проявляли историки (Г. К. Котошихин, А. Ф. Вельман, И. П. Сахаров), литераторы (Кукольник написал связанные с русской историей пьесы «Рука Всевышнего Отечество спасла», «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский», «Роксолана», «Князь Даниил Дмитриевич Холмский», Вельтман — романы «Светославич, вражий питомец», «Райна, королева болгарская» и др.) и другие представители художественной интеллигенции, которую волновал вопрос о самобытности России, ее историческом опыте. Не случайно именно в те годы зарождается славянофильство. Таким образом, фраза Кукольника «заговор итальянцев — душировать все русское» должна была найти сочувствие и отклик в душах читателей, привести их скорее к славянофилам, чем к западникам. Именно тогда началась критика итальянского стиля церковной музыки в передовых кругах русского

¹ Кукольник Н. В. Цит. соч. С. 375.

общества — самосознание нации в середине XIX столетия требовало смены певческой манеры. Вместе с критикой стиля стали критиковаться и сами итальянцы¹.

Естественно должен был восприниматься у Кукольника и позднеромантический, «онегинский» монолог Березовского о своем «несвоевременном» рождении:

я родился слишком рано, ...полюбил музыку по свойственному мне неблагоприятию...
Тут никто не виноват, кроме меня. Я все это очень хорошо понял, бросил в печку все мои сочинения...²

Драма Смирнова также относится к 1840-м годам, длинный монолог героя перед кончиной, с извечными гамлетовскими вопросами, тоже должен был надолго запомниться театралам:

Итак, мой пробил час! (высыпает яд в стакан), наслаждаясь терзаниями, мучениями жертвы, судьба вместе с жизнью отняла у меня последнюю надежду. (Пьет яд) <...> Я одинок во вселенной, и с теми, кто вспомнит обо мне <...> мы свидимся уже там, где все равны! где нет ни происков, ни ухищрений! Где одинаково суд Божий <...> где нищему укажет трон, а гордому властителю казнь вечную и угрызение совести³.

¹ Критику итальянцев, окружавших Березовского, читаем в биографии, написанной К. Храевичем: «Родина оказалась для него злою мачехой. По приезде он был причислен к придворной певческой капелле сверх штата, среди иностранцев, захвативших лучшие должности в капелле и державшихся тесно-сплоченным кружком, Березовский почувствовал себя совершенно одиноким: положение его было довольно тяжелым и потому что его сослуживцы, по чувству самоохранения, относились к нему с открытым недоброжелательством и всевозможными способами старались вредить ему». См.: *Храевич К.* Березовский Максим Созонтович // *Русский биографический словарь* / изд. под наблюдением пред. Императорского Русского исторического общества А. А. Половцева. Т. II. СПб., 1900. С. 733–734.

² На этом Кукольнику можно было бы остановиться, но он вдруг продолжил фантазировать: «купил себе геометрию, учусь математике, хочу быть астрономом, чтобы заняться исследованием, какое имеют влияние звезды на судьбу человеческую». См.: *Кукольник Н. В.* Цит. соч. С. 378.

³ *Смирнов П. А.* Максим Созонтович Березовский. Оригинальная историческая быль в двух действиях с прологом. Рукопись. Шифры: СПб ГТБ I. 1. 87 и I. 1.1.3. 34.

Картина погибающих в огне произведений всегда красочно получалась у писателей. Но в случае с Березовским она породила очередной миф — музыка композитора не сохранилась, так как многое было сожжено им перед кончиной. Истоки этого мифа ясны: при жизни композитора его церковные песнопения не издавались, всё существовало в рукописях, со временем инструментальная музыка была забыта, а из церковной звучало лишь «Верую», да изредка концерт «Не отвержи». Нотный архив Придворной певческой капеллы еще при Алексее Федоровиче Львове начал терять свою целостность (часть манускриптов была раздарена знакомым меломанам)¹, старые ноты коллекции при Балакиреве подверглись чистке и уничтожению², небрежение к отечественному наследию было довершено в конце 1920-х годов — в кострах во дворе Капеллы советские активисты жгли документацию Капеллы!

Выдумка Кукольника опиралась на исторические реалии, но связанные не с Березовским, а с Дегтяревым. По сведениям одного из мемуаристов, после кончины графа Шереметева, перед отъездом из Петербурга в Москву, Дегтярев бросил в печь свои духовные песнопения. Сожжение Березовским партитуры «Демофонта» создавало также параллель с картиной сожжения Гоголем рукописи второго тома «Мертвых душ».

Для Нестора Кукольника (1809–1868), одного из основоположников в России жанра авантюрного исторического романа, красивые «душераздирающие»

¹ По сообщению Алексея Чувашова, изучающего светскую музыку Бортнянского, в Капелле была не одна библиотека (фактически и территориально). Ходовой служебный репертуар (голоса) хранился, скорее всего, отдельно от партитур, всё было пронумеровано и заверено подписью Рыбасова. Ныне каталог Капеллы не найден. Роль А. Ф. Львова в разграблении архива Придворной капеллы не до конца изучена. Благодарю А. Чувашова за сообщенную информацию.

² По свидетельству С. В. Смоленского, рукописи песнопений еще при Балакиреве свозили из Капеллы на свалку. В его Дневнике 1894 года читаем: «<...> огромное число древнепевческих драгоценнейших рукописей, собранных для гармонизаций в Капеллу при А. Ф. Львове, ко времени Балакирева сгнило и было вывезено М.Ф. Гейслером по настойчивому приказанию Балакирева на городскую свалку... Два воза рукописей!!!» См.: Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV / Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н. И. Кабановой. Науч. ред. М. П. Рахмановой. М., 2002. С. 427.

истории были необходимы. Чем больше его повести содержали ярких страниц, опирающихся на исторические события с сентиментальной трактовкой, тем популярнее среди современников становилось его творчество. Здесь уместна параллель с Александром Дюма, знаменитым романистом, его современником: у многих поколений европейцев интерес к событиям французской истории XVII–XIX веков сформировался именно на его романах.

Если контекст служит не для создания объективного исторического фона, а для зарисовки выдуманной картины, то описываемые события порождают лишь недоверие. Так, у В. Жаковой читаем безобразную характеристику итальянских мастеров, работавших в Петербурге в юности Максима:

Угодливый и хитрый Манфредини, забитый и мечтательный Иосиф Старцер <...> Но взбалмошный и суровый Франческо Цоппи [который, оказывается все время] пьянствовал¹.

Галуппи, изысканный и надменный, на репетициях таскал непонятливых певчих за волосы, <...> любил вино и женщин, поэтому давно разлюбил музыку²

Подобная биографическая литература, с нашей точки зрения, является угодой времени, социальным заказом. Она всегда возникает из мифа и сама вносит в мифологию мощную лепту.

Знание контекста описываемого времени практически неотделимо от знания исторической психологии, нравов и обычаев той эпохи, в которой жили избранные герои. Лишь это является залогом историчности труда.

Требуется конкретное исследование существовавших нравов, обычаев, верований, принятых нравственных норм и степени их практического выполнения <...> Понятия о нормах человеческого поведения, о добре и зле, совести и долге, о смысле жизни различны в разные эпохи. Они определяли ход истории не в меньшей степени, чем «экономический базис», влияли и на состояние экономики. Без знания исторической

¹ Жакова В. Н. Цит. соч. С. 69.

² Там же. С. 73.

психологии и духовной культуры в целом не приблизиться к истине в постижении исторического процесса из-за отсутствия достаточной базы для его объяснения¹.

С каждым «оборотом» столетия в глубину веков количество известных фактов жизни композиторов уменьшается в арифметической прогрессии, количество неизвестных страниц в биографии, требующих поиск документов и нотных рукописей в архивах, музеях, библиотеках, наоборот, пропорционально возрастает. Соединить разрозненные документы без исторического контекста порой невозможно.

Необходимое бережное отношение писателя или историка к сохранившимся сведениям из далекой эпохи лучше всего проиллюстрировать цитатой из книги Мариэтты Шагинян о Йозефе Мысливечке:

Когда вы беретесь за изучение прошлого и оно, на время вашей работы, становится для вас будущим, вы вдруг чувствуете страшную человеческую ответственность, упавшую на ваши плечи. Люди жили и творили до вас <...>. И они беззащитны перед вами, историком, вы становитесь хозяином их второй судьбы — судьбы воскрешения после смерти².

В связи с кочующими из биографии в биографию композиторов эпохи классицизма ложными сведениями предложим далее две таблицы. Они посвящены жизни и творчеству двух крупнейших композиторов того времени — Березовского и Бортнянского и демонстрируют количество и качество сохранившегося достоверного материала. В силу того, что о биографии Березовского в материалах Документального приложения уже многое было сказано (с точки зрения достоверности и мифа), комментировать подробно ее не будем. Биография Бортнянского, в свете представленных М. Г. Рыцаревой новых документов и материалов, нуждается в небольших комментариях, особенно где речь идет о неизвестных страницах жизни композитора.

¹ *Петровская И. Ф.* За научное изучение истории! С. 98.

² *Шагинян М. С.* Воскрешение из мертвых. М.: Художественная литература, 1964. С. 64.

Информация в таблицах распределена по разным колонкам: 1) сведения из документов и автографов (высокий уровень доверия исследователей), 2) сведения из свидетельств современников и близких потомков (средний уровень доверия исследователей), 3) сведения из художественной и научной литературы без документальных подтверждений (низкий уровень доверия исследователей).

Таблицы, представляющие жизнь и творчество Березовского и Бортнянского в виде документированного хронографа, составлены в музыковедческой науке впервые.

4. БЕРЕЗОВСКИЙ МАКСИМ СОЗОНТОВИЧ:

биография в свете документов, свидетельств современников и легенд

До недавнего времени о Максиме Созонтовиче Березовском информации, основанной на свидетельствах архивных документов, было совсем мало. Благодаря художественной литературе в сознании музыкантов прочно закреплялись трогательные рассказы и новеллы, которые не выдерживают простейшей исторической проверки. Имя композитора, как ничье другое из прошедших эпох, приобретало окраску непонятой личности, непризнанного



Илл. 51. Памятник М. С. Березовскому в г. Глухове

гения, художника, в чьей душе наступил разлад с действительностью... Чтобы разобраться в путанице, окружающей жизнь и творчества музыканта (см. илл. 51), мы создали хронограф.

Он составлен на основе многих трудов ученых и историков. Это и первые сведения о жизни музыканта, зафиксированные его старшим современником Якобом фон Штелиным (1760-е годы), младшим современником, церковным историком митрополитом Евгением (Болховитиновым),¹ отметим дружбу Болховитинова с Державиным, который мог помнить бродившие по Петербургу слухи о кончине

Березовского и планах Потемкина по устройству российской музыкальной

¹ Подробные ссылки на научную литературу см. в разделе Библиография.

академии, а также писателем Н. Д. Горчаковым, дружившим со многими композиторами.

Отдельные упоминания о композиторе имеются в трудах европейских историков музыки — у англичанина Вильяма Кука Стаффорда (он мог пользоваться сведениями Чарлза Бёрни, современника Березовского), французско-бельгийского энциклопедиста Франсуа Жозефа Фетиса (мог использовать сведения, полученные от своего учителя Ф. А. Буальдьё, который в 1803–1811 годах возглавлял в России французскую труппу).

В этом списке находятся биографии, составленные библиотекарями Придворной капеллы Беликовым и Воротниковым (1830-е — 1840-е годы). Они опирались на рассказы старшего поколения, держали в руках рукописи композитора, видели авторские пометы на автографах. Здесь и сведения, собранные Д. Бантышем-Каменским, А. Гаррасом для словарей (1820-е — 1840-е годы), В. И. Аскоченским, Д. В. Разумовским, Н. А. Лебедевым, Н. Ф. Соловьевым для своих трудов. В эту же группу отнесем работы Николая Юсупова, Артура Пугена¹, Николая Петрова, Константина Храневича².

Значение «мемуарной» литературы велико — за неимением документов и свидетельств, всё, что рассказывали современники, мемуаристы, историки XIX века, зачастую является единственными сведениями, раскрывающими страницы жизни композитора. Конечно, подобные тексты требуют критического восприятия: известно, что мемуаристы, подобные упомянутым В. И. Аскоченским старичкам из Киевской академии, могли многое напутать³.

¹ Николай Юсупов и Артур Пуген создавали свои истории русской музыки для французских читателей (1862, 1898).

² У Н. Петрова сведения о Березовском находим в исторических материалах (актах и документах), относящихся к истории Киевской Духовной академии (1904–1908), К. Храневич писал о Березовском для Русского биографического словаря под редакцией А. Половцев по материалам А. В. Преображенского, Д. В. Разумовского, Л. Сакетти, З. Дурова.

³ Аскоченский, кстати, описывая жизнь Веделя в своем труде о Киевской духовной Академии, приводит рассказ старичка-певчего, который лично знал композитора. Можно предположить, что помимо старичка, рассказавшего про Веделя, был и кто-то другой из бывших

Среди исследований последних десятилетий отметим важнейшие труды с публикацией архивных документов: Л. В. Ивченко, А. Калениченко, Ю. В. Келдыша, Е. М. Левашева и А. В. Полехина, Г. М. Малининой, М. П. Пряшниковой, М. Г. Рыцаревой, П. Сербина, М. Б. Степаненко, С. Я. Фильштейн, О. А. Шумиловой, М. С. Юрченко¹. Много интересных документов было найдено в европейских архивах швейцарских историком Алоизом Моозером (см. далее табл. 11).

Ссылки на источник внутри колонок хронографа даются по фамилии исследователя /биографа, выделенной для удобства восприятия курсивом.

Таблица 11. Хронограф жизни и творчества М.С. Березовского

| <i>Документы и автографы</i> | <i>Свидетельства современников, сведения потомков</i> | <i>Документально не подтверждено</i> |
|------------------------------|--|---|
| | <p>Польское происхождение фамилии (<i>Jurčenko</i>). Сообщает о ныне живущих потомках со стороны брата композитора Павла Созонтовича Березовского (<i>Jurčenko</i>, с. 1189).</p> <p>Социальная среда — малороссийские казаки.</p> | <p>Дата рождения:</p> <p>1745. 16 октября (<i>Беликов</i>, с. 359; <i>Лебедев</i>; <i>Соловьев</i>).</p> <p>1743, предположительно (<i>Гаппас</i>; <i>N. Yussouppoff</i>).</p> <p>1742 (<i>Петров</i>).</p> <p>1740–1741 (<i>Pougin</i>, <i>Рыцарева</i>, с. 13).</p> |
| | <p>Решение отца Созонта Березовского после 6-летнего пребывания на службе в Петербурге: отдать сына Максима в Киевскую духовную академию (<i>Аскоченский</i>).</p> | <p>Обучение в Глуховской певческой школе.</p> <p>Покровительство К. Г. Разумовского (<i>Рыцарева</i>, с. 18).</p> |

певчих, сообщивший слухи о Березовском, который также учился в Киевской духовной академии.

¹ Много новых сведений сообщает М. Юрченко в статье для немецкой энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*Jurčenko M.*, 1995).

| | | |
|--|--|---|
| | <p>Киевская духовная академия (<i>Болховитинов</i>).</p> <p>«Учился он в Киевской духовной академии, но курса не кончил» (<i>Храневич</i>).</p> <p>«Березовский пел в студенческом хоре, возможно, им и руководил» (<i>Jurčenko</i>).</p> | <p>1751. Служба в капелле Разумовского (<i>Jurčenko</i>).</p> <p>Влияние творчества А. А. Рачинского, капельмейстера графа Разумовского (<i>Шумилина; Юрченко</i>).</p> <p>Среди покровителей — К. Г. Разумовский, П. А. Румянцев.</p> |
| <p>1758. Служба в труппе Ораниенбаумского театра: «Г-н Максим Березовский в службе Его Императорского Величества».</p> <p>РГАДА. Ф. 1239. Бумаги вел кн. Петра Феодоровича. Оп. 144/3. № 61550. Л. 63. Книга прихода и расхода за 1758 год.</p> <p>Годовое жалованье 150 руб. с июня 29 числа; денег выдано 25 рублей 82 коп. Сохранилось 10 расписок композитора (<i>Рыцарева, с. 26</i>).</p> | <p>«Попав случайно в С.-Петербург, Березовский, обладая прекрасным голосом, определен был в придворную капеллу» (<i>Храневич</i>).</p> | <p>Служба в Капелле.</p> |
| <p>1759, 25 мая. Роль индийского царя Пора¹ в опере «Александр в Индии» Ф. Арайи в театре Петра III в Ораниенбауме (<i>печатное либретто оперы</i>).</p> <p>1760, август. Роль скифа Иркана в опере «Узнанная Семирамида» В. Манфредини в театре Петра III (<i>печатное либретто оперы</i>).</p> <p>Спорный вопрос о тембре голоса и в связи с</p> | <p><i>Я. Штелин</i>: «украинский бас Березовский» (bassist).</p> <p><i>Н. Кукольник</i>: «серебряный тенор [Березовского]».</p> <p>«Березовский пел вместе с итальянской труппою первую теноровую партию на ораниенбаумском придворном театре» (ссылка на несохранившуюся коллекцию П.С. Шишкова. — <i>Санкт-Петербургские ведомости. 1855. № 63</i>).</p> | |

¹ В постановке оперы в 1755 году ее исполнял сопранист.

| | | |
|---|--|---|
| этим — о возрасте, когда должна была пройти мутации (14–15 лет или раньше?) ¹ . | Уроки вокала у итальянской певицы Нунциаты Гарани. | |
| 1750-е годы. | | Учеба у А. А Рачинского (<i>Шумилина</i>), у Франческо Цопписа (<i>Болховитинов</i>), у Винченцо Манфредини (<i>Левашев-Полехин</i>). |
| 1762. 15 января. «Об определении <...> 15 числа певчего Максима Березовского к той же италианской компании певчим же с жалованием по четыреста рублей». — Именной указ Петра Федоровича от 15 января 1762 года / Именные указы Петра III // РГИА. Ф. 466. Оп. 1. Д. 103. Л. 11. | «Тогда же из природных россиян сделались известные славные певческие реэнты Рачинский и Березовский, которые были учителями многих певческих хоров у знатных особ» (<i>Горчаков</i> , с. 23). | |
| | «Мы видим несомненные доказательства самобытного таланта, где кроме ума и чувства проглядывают ловкость в письме, что составляет самый верный признак дарования...» (<i>Воротников</i>). | |
| 1763 , 19 октября. Женитьба на Францине Юбершер (Ибершер), танцовщице, дочери | | |

¹ У ряда исследователей есть мнение, что Березовский не мог петь теноровые партии в 1759–1760 годах, если был рожден в 1745 году. Тогда в 14 лет у него должна была происходить мутация голоса, мешавшая вокальному исполнению. По моему жизненному опыту, мутация у мальчиков происходит раньше — в 12, реже в 13-летнем возрасте. При хорошей вокальной подготовке в 14–15 лет, то есть через полтора года после мутации, вполне возможно было петь тенором. Приведем сведения о юном Степане Дегтяреве: в 1780 году (14 лет) и в 1781 году (15 лет) он исполнял «взрослые» партии Садовника (в опере «Тщетная ревность, или Перевозчик Кусковский»), Бертранда (в опере «Дезертир» Монсиньи).

| | | |
|---|---|--|
| <p>придворного виолончелиста¹.</p> <p>Указ Екатерины II от 11 августа 1763 года «находящемуся в службе ... при итальянской компании певчому Максиму Березовскому позволить жениться той же компании на танцовальной девице Франце Ибершерше» (<i>Рыцарева</i>).</p> | | |
| | <p>1766. 22 августа</p> <p>В Янтарной комнате Царскосельского дворца «для пробы придворными певчими был пет концерт, сочиненный музыкантом Березовским» (<i>Камер-фурьерский журнал</i>).</p> | |
| <p>1769. Май. Отъезд из России в Италию, пересечение границы в Риге.</p> <p>«26 мая в Вену находящемуся тамо полномочному министру князю Голицыну курьером Максим Березовской» (<i>Рыцарева</i>, с. 95).</p> <p>Рапорты в Коллегию Иностраннных дел из Лифляндской Генерал-Губернской Канцелярии о проезжающих в Россию и отъезжающих за границу</p> | <p>1769. Весна. «Ныне состоящий придворным камерным музыкантом Максим Березовский <...> обладающий выдающимся дарованием, вкусом и искусством в композиции церковных произведений изящного стиля. В последнем он настолько сведущ, что знает, как нужно счастливо сочетать огненную итальянскую мелодию с нежной греческой» (<i>Штелин</i>).</p> <p>Штелин приводит первый перечень хоровых произведений Березовского.</p> | |

¹ Благодаря тому, что нам известен год женитьбы Березовского, предложенный историками XIX века год его рождения — 1745 год — кажется малоубедительным. В 18 лет мало кто из юношей женился во второй половине XVIII века. История почти не сохранила сведений о женитьбах композиторов, приведем для сравнения данные о женитьбах писателей, современников Березовского: В. В. Капнист сочетался браком в 23 года, Д. И. Фонвизин — в 25 лет, Я. Б. Княжнин — в 29 лет, Г. Р. Державин — в 35 лет. Предположение Рыцаревой, что годом рождения композитора мог быть 1741, выглядит весьма убедительным.

| | | |
|---|---|---|
| <p>разного звания людях. 1769 // АВП РИ. Сношения России с Лифляндией и Эстляндией. Оп. 64/1. Д. 1. Л. 59–60.</p> | | |
| <p>1770–1771. Обучение в Болонской Филармонической академии. Сохранились письма И. П. Елагина к Дж. Мартини и банкиру П. Маруцци, ответы Дж. Мартини Елагину, письмо А. Чимы Дж. Мартини о переписке нот Березовского. От 12 февраля, 24 апреля, 12 июня 1770 года (автографы хранятся: Biblioteca Comunale annessa al Conservatorio musicale «G.-V. Martini» di Bologna. <i>Юрченко</i>).</p> | <p>Из письма И. П. Елагина Дж. Мартини: «Один музыкант из моей страны, принадлежащий к театрам нашей Монархини <...> дает мне удовольствие написать эти строки; это г-н Березовский, который в настоящий момент находится среди Ваших учеников» (<i>Юрченко</i>).</p> | |
| <p>1771, 15 мая. Экзамен в Болонской академии. Прошение композитора (Оригинал хранится в Болонье, копия — ВМОМК. Ф. 96. № 50).</p> <p>Автограф экзаменационной работы (<i>Моозер</i>). Черновой набросок работы (<i>Малинина</i>).</p> | | |
| <p>1772. Автограф: Скрипичная соната C-dur, Пиза (рукопись — Париж, Национальная библиотека, <i>Степаненко</i>).</p> <p>Симфония (рукопись — Рим, Archivio Doria Pamphili, <i>Сербин</i>).</p> | | <p>Три клавирные сонаты по рукописи из Кракова. Атрибуция Березовскому А. П. Калениченко и В. Д. Шульгиной (<i>Рыцарева</i>, с. 119).</p> <p>«Сложность и разнообразие фактуры скрипичной партии <...> свидетельствует о том, что</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | Березовский владел скрипкой на уровне исполнителя-профессионала» (<i>Степаненко</i>). |
| <p>1773, февраль. Постановка оперы «Демофонт» в Ливорно.</p> <p>Упоминание о постановке в Ливорно в «Указателе театральных спектаклей за 1773 год», Милан (<i>Моозер</i>).</p> <p>Сообщение в ливорнской газете «Новости света» от 27 февраля 1773 (<i>Моозер</i>).</p> | | <p>Создание в Италии оперы «Ифигения» (<i>Jurčenko</i>).</p> <p>Возможность постановки оперы «Демофонт» во Флоренции: во Флорентийской библиотеке сохранились 4 арии из «Демофонта» (<i>Келдыш</i>).</p> |
| <p>1773, 19 октября. Рапорт о проезжающих в Россию: «Из Италии Российский Капельмейстер Максим Березовский и служитель Архип Марков» (АВП РИ. Сношение России с Лифляндией и Эстляндией. Оп. 64/1. Д. 1. Л. 59, 69. <i>Рыцарева</i>, с. 133).</p> | | |
| <p>1774, 22 февраля. О передаче Березовскому денег, положенных за обучение 1772 и 1773 годов, по 500 рублей. Деньги переданы в Петербурге, возвращены из Италии, куда они пришли по отъезде композитора (Гроссбух Театральной конторы. РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 40 (1774). Л. 16–18, 26–28, 51; <i>Рыцарева</i>, с. 134).</p> | | |

| | | |
|---|---|---|
| <p>1774, 30 апреля. Об увольнении жены композитора «фигурантки Франц Березовской». — Гроссбух Театральной конторы. РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 40 (1774). Л. 16–18, 26–28, 51; <i>Рыцарева</i>, с. 135).</p> | | |
| <p>Духовный концерт «Unser Vater» с авторством Березовского, изд.: Лейпциг, Breitkopf & Härtel, 1813.</p> | <p>Рукописный список концерта: ЦГАМЛИ Киев (ЦДАМЛЮ, Київ). Ф. 441. № 907. Ед. хр. 1–6.</p> | <p>Работа с хором Придворной певческой капеллы.</p> |
| <p>1775, июль. Празднества в Москве по случаю победы над Оттоманской Портой.</p> | <p>«При возглашении “Тебе Бога хвалим” и запуске сигнальной ракеты на Красной площади из всех пушек началась пушечная пальба, во всех церквах — колокольный звон» (<i>Камер-фурьерский журнал о богослужении в Успенском соборе</i>):</p> | <p>Предположение, что время торжественной церемонии в Москве был исполнен концерт Березовского «Тебе Бога хвалим» (<i>Рыцарева</i>, с. 155).</p> |
| | | <p>1776. Знакомство с Г.А. Потемкиным. Идея назначения Березовского директором будущей Музыкальной академии в Кременчуге (<i>Болховитинов</i>).</p> |
| | | <p>Вторичная женитьба. Жена Надежда Матвеевна Березовская (1751–1778) скончалась через год после кончины Максима, похоронена на Волковском евангелическо-лютеранском кладбище в Петербурге (<i>Jurčenko</i>).</p> |
| <p>1777, 25 марта. Распоряжение И. П. Елагина казначею</p> | <p>Версия об алкоголизме (<i>Болховитинов</i>).</p> | <p>Версия о горячке во время простуды, в результате заболевания наступила</p> |

| | | |
|---|--|--|
| <p>Театральной конторы П. Лангу о выдаче денег на погребение М. Березовского. Книга Театральной дирекции. РГИА. Ф. 468. Оп. 399/511. Д. 345. Ч. 1. Л. 254. (<i>Рыцарева</i>, с. 162).</p> <p>Елагин И. П.: «... по смерти его ничего не осталось, и погresti тело нечем».</p> | <p>Версия о самоубийстве — «в припадке горячки порезал себе вены» (<i>Болховитинов</i>).</p> | <p>смерть композитора (<i>Рыцарева</i>).</p> |
|---|--|--|

5. БОРТНЯНСКИЙ ДМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ:

биография в свете документов, свидетельств современников и легенд



Илл. 52. Портрет композитора Дмитрия Степановича Бортнянского. Худ. М. И. Бельский. 1788

Степень изученности биографии Дмитрия Степановича Бортнянского (см. илл. 52) — завидная по сравнению с биографиями других композиторов той же эпохи. Но хотя личность и творчество великого классика церковной музыки неизменно привлекает внимание исследователей, в архивах в последнее время обнаружено множество интересных документов, представляющих жизнь композитора в неизвестном ракурсе. Важной вехой служит издание новой версии монографии М. Г. Рыцаревой о Бортнянском — исследовательница представила читателям документы и сведения о семейной жизни композитора, его хлопотах по строительству

собственного дома на Миллионной улице (дом располагался позади Эрмитажа), переписку с чиновниками по улучшению жизненных условий подопечных ему певчих Капеллы¹.

Интересные документы о возможном родстве Толстого Николая Яковлевича (инспектора Придворной певческой капеллы) с Бортнянским опубликовал А. С. Белоненко². Отдельная история, изложенная Рыцаревой в главе «Дом и семья», касается любовной связи Бортнянского с Марией Николаевной Скавронской (см.

¹ Рыцарева, М. Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2015. — 392 с.

² Белоненко А. С. Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л.: ЛГК, 1985. С. 172.

илл. 53), которая была старше его на 20 лет, в 1790-е годы продала ему особняк на Большой Миллионной улице в Петербурге.

Графиня Мария Николаевна Скавронская (1732–1804)¹ до замужества жила в Петербурге, в доме дяди Сергея Григорьевича Строганова. По желанию императрицы Елизаветы Петровны вышла замуж за графа Мартына Карловича Скавронского (племянника Екатерины I, кузена императрицы), который был на 18 лет ее старше.



Илл. 53. Графиня М. Н. Скавронская, урожд. Строганова // Русские портреты XVIII и XIX столетий. СПб.: изд. вел. кн. Николая Михайловича. 1905–1909.

В браке родилось трое детей — дочь Елизавета, сыновья Петр и Павел. Елизавета и Петр умерли в детстве (1755–1767, 1758), Павел продолжил род Скавронских. Овдовела графиня в 1776 году. По некоторым данным, не поладив с Екатериной II, уехала с сыном Павлом в Италию. Скавронские имели колоссальное состояние в России: Кантемировский дворец в Мраморном переулке (архитектор Б. Растрелли) и загородную дачу Графская Славянка. Музыка в жизни матери и сына играла столь большую роль, что именно Павла Скавронского вывел А. В. Храповицкий в качестве героя своей оперы «Песнолюбие» чудака, барина, владельца

крепостной капеллы Мелодиста (музыка В. Мартина-и-Солера).

В записках Ф. Ф. Вигеля читаем:

¹ Дочь барона Николая Григорьевича Строганова и Прасковьи Ивановны, урожденной Бутурлиной. Бортнянский был хорошо знаком с семейством Строгановых. В доме Строгановых в мае 1805 года исполнялась его кантата «Кто вел его на Геликон», написанная после победы русских войск над Наполеоном. А. С. Строганову, директору Академии художеств, была посвящена и ранняя кантата Бортнянского «Любителю художеств» (1791).

Молодой Скавронский, как говорят, был великий чудак: никакая земля не нравилась ему, кроме Италии, всему предпочитал он музыку, сам сочинял какой-то ералаш, давал концерты, и слуги его не иначе имели дозволение говорить с ним как речитативами, как нараспев¹.

Ему вторит М. И. Пыляев:

Кучер, вывезенный из России, был также обучен музыке. Он басом осведомлялся у барина, куда он прикажет ехать. Своей густой октавой он нередко пугал прохожих, когда на певучие вопросы графа начинал с козел давать певучие ответы. <...> Меню пел метрдотель; официанты, разливая после каждого блюда вино, хором извещали о названии предлагаемого ими напитка. В общем, его обеды, казалось, происходили не в роскошном его палаццо, а на оперной сцене².

В дальнейшем Скавронские породнились с Г. А. Потемкиным — Павел женился на племяннице князя Екатерине Васильевне Энгельгардт (1781).

После женитьбы Павел был назначен послом в Неаполь, именно у этого Скавронского домашним капельмейстером в Неаполе служил П. А. Скоков. Кстати, двоюродным братом Павла Скавронского был знаменитый мемуарист Иван Михайлович Долгорукий. Зятем Павла по браку его первой дочери Марии был П. П. фон дер Пален (фамилия Пален мелькает в нашем хронографе жизни и творчества Бортнянского в связи с судебным процессом по поводу перестройки дома). Если продолжить родословную Скавронских далее, то необходимо упомянуть о знаменитом полководце П. И. Багратионе, муже Екатерины Павловны, внучки М. Н. Скавронской.

По-видимому, отношения Бортнянского со старшей графиней завязались в Неаполе в 1775–1776 годах. Вернулся композитор в Россию в 1779 году, Скавронские — в 1780-м.

О рождении дочерей Бортнянского Екатерины и Елизаветы в 1796 и 1798 годах, сына Александра в 1801 году, усыновленного неким Вершеневским, ранее

¹ *Вигель Ф. Ф.* Записки. Под ред. С. Я. Штрайха. М.: Захаров, 2000. С. 231.

² *Пыляев М. И.* Замечательные чудачки и оригиналы. М.: Захаров, 2001. С. 277.

не было известно. О рождении еще одной, самой старшей дочери Бортнянского, тоже документов нет¹. О родне композитора из Малороссии (возможно, из Глухова) — Анны Уманцевой, капитанши Елены Мазилевой — сведений ничтожно мало. Рыцарева привлекает внимание читателя, что фамилия Уманцев встречается среди певчих Капеллы, возможно кто-то из певчих женился на племяннице композитора. В свете подобных находок биографические строки, написанные о Бортнянском его внуком Дмитрием Долговым, сыном дочери Елизаветы, приобретают важное документальное значение. Видимо не случайно на крестинах Дмитрия Долгова, названного в честь деда, восприемниками были композитор со старшей дочерью Екатериной.



Илл. 54. Екатерина Васильевна Скавронская, 1790. Худ. Э. Виже-Лебрен. Музей Жакмар-Андре, Париж

Поистинне детективная история разворачивается на страницах монографии Рыцаревой с предположениями (впрочем, не лишенными оснований) о возможной связи Бортнянского с Екатериной Васильевной Скавронской (см. илл. 54), урожденной Энгельгардт, племянницей Г. А. Потемкина, бабушкой изображенной Брюлловым Ю. П. Самойловой (знаменитой «Всадницы»)...

Напомним, что после смерти мужа Павла Мартыновича Скавронского, Екатерина Васильевна ходила во вдовах пять лет (1793–1798) до своего следующего замужества за графом Джулио Литта (в России его называли Юлием

¹ Имя старшей дочери композитора неизвестно, от нее осталась дочь Мария Ляшенок. Эта внучка, как и внук Дмитрий Долгов, проживали в петербургском доме Бортнянского. Предполагается, что Ляшенки были из Глухова. См.: *Рыцарева М. Г.* Указ. Соч. С. 329.

Помпеевичем). К 1796 и 1798 годам, кстати, относится и рождение дочерей Бортнянского. После кончины композитора Екатерина Васильевна помогала Дмитрию Долгову, внуку композитора от дочери Елизаветы и зятя Александра Долгова, отвоевать законную часть наследства от других родственников.

Интересные сведения сообщает Рыцарева о перестройке Бортнянским купленного им дома на Большой Миллионной. Запись о купчей относится к 1797 году и совпадает с периодом возвышения композитора при новом императоре Павле I. Перестройка растянулась на многие годы, по мысли исследовательницы, долгострой мог быть связан с возведением Михайловского замка для царской семьи. Из документа, цитируемого полностью Рыцаревой — «Дело по жалобе крестьянина Матвеева на статского советника Бортнянского в неудовлетворении его заработанными деньгами» — от 21 июля 1801 года, становится ясно, что строительство особняка началось в 1798 году¹.

Работы проводил сын Ивана Матвеева Филипп Саевгин. Бортнянский заключил договор на сумму в 13 000 рублей с учетом материалов и рабочих рук. Означенная сумма должна была выплачиваться Филиппу Саевгину в четыре срока 1) по поставке материалов, 2) в процессе работы, 4) по окончании работ².

Портрет Бортнянского, кажется, был бы немного подпорчен обвинением в недодаче денег своему подрядчику за строительство дома, если бы не следующая фраза из искового заявления:

Г-н Бортнянский <...> в поданном объяснении указывает, якобы подрядчик, то есть сын мой, получа от него денег 4000 рублей, не делал уплат как поставщикам материалов, так и рабочим людям, а употреблял те деньги на расплату старых своих долгов и на

¹ Рыцарева, М. Г. Дмитрий Бортнянский. С. 316–320.

² В процессе строительства было израсходовано 9981 рубль, сверх договора затрачено еще 270 рублей. По окончании работ (октябрь 1798 года) Саевгин получил 6690 рублей 70 коп. Прапорщик Ягодин, осуществлявший контроль за строительством, удержал из этой суммы 160 рублей. Иск в суд был подан на недодачу 3561 рубля. Дополнительные работы, оговоренные с Бортнянским были произведены на 975 рублей. Итого всей работы учинено было на 14 245 рублей. Столько же денег и было забрано Филиппом Саевгиным от Бортнянского, о чем указывается в иске его отца.

поставку материалов к сторонним строениям <...> будто бы г-н Бортнянский платил за подрядчика рабочим людям <...> якобы куплено досок на 120, заплачено плотникам 290, кровельщику 358 р. 98 коп., каменщикам 1105, столярам 200, лавошнику <...> 105 р. 40 коп, <...> [и] по особой расписке 50 рублей, на что-де и имеет от оных людей расписки¹.

Разобраться в бухгалтерских расчетах искового заявления не просто. Однако, если сложить сумму денег, заплаченную Бортнянским самостоятельно рабочим людям (2230 руб.), за дополнительные работы (975 руб.), учесть израсходованные средства в процессе строительства (9981 рубль), то расход будет равен 13 186 рублям — на такую сумму собственно и был составлен договор в начале



Илл. 55. Портрет Д. С. Бортнянского.
Худ. Кипренский О. А. Ок. 1814 г.

строительства. Сумма, полученная Филиппом Саевгиным — 6690 рублей 70 коп. (взамен ожидаемых 10 252 рублей), наверное, образовалась в результате бесконечных расплат хозяина дома с мастеровыми, которым не платил подрядчик. В любом случае, строительство особняка на Миллионной стоило композитору массу сил и душевной энергии.

Мы привели отдельные примеры интересных жизненных коллизий, связанных с Бортнянским — и семейных и житейских, о которых известно значительно меньше, чем о хрестоматийных эпизодах биографии. Приведем здесь же малоизвестный портрет композитора, нарисованный Орестом Кипренским: на нем Бортнянскому 62 года, он — директор Капеллы, главный специалист в области певческого искусства, цензор духовной музыки².

¹ Рыцарева М. Г. Там же.

² Портрет Бортнянского 1814 года работы Ореста Кипренского взят из книги Аскольда Смирнова, в ней же приводится подробнейшая иконография изображений композитора. См.:

Будем надеяться, что составленная нами таблица окажет помощь в создании интересного портрета музыкального классика доглинкинской эпохи.

Предложенный ниже хронограф жизни и творчества Дмитрия Степанович Бортнянского основан на ряде источников. Перечислим их вкратце, разбив по хронологическому принципу:

— прижизненные и посмертные свидетельства о Бортнянском его современника митрополита Евгения (Болховитинова)¹, воспоминания внука Дмитрия Долгова, жившего многие годы в доме деда, мемуары князя И. М. Долгорукова, исполнявшего роли в операх Бортнянского, некролог Фаддея Булгарина, воспоминания русского дипломата начала XIX века А. Я. Булгакова о повседневной жизни русской аристократии, мемуары директора Придворной певческой капеллы Ф. П. Львова, преемника Бортнянского на этом посту, воспоминания семьи Орловых, зафиксированные Владимиром Орловым-Давыдовым;

— печатные либретто опер, где указывалось участие малолетнего Дмитрия в постановках (например, пьес А. П. Сумарокова), стихотворные тексты, посвященные композитору, стихи для его кантат, гимнов;

— издания автографов, документов, указов и законов в XIX веке;

— работы историков XIX века: Д. В. Разумовского, А. В. Преображенского, Н. Ф. Финдейзена;

— исследования историков и музыковедов XX века: монографии М. Г. Рыцаревой и Ю. В. Келдыша, исследования опер композитора и музыкальной культуры в Павловске А. С. Розанова, книги биографа композитора В. Ф. Иванова, где представлен род Бортнянских, новые сведения о предках, обнаруженные Х. Мороко-Довгалюк, публикация архивных документов С. Я. Фильштейн и А. С. Белоненко, сведения из хронографов концертной жизни Петербурга и Москвы в

Смирнов, А. В. Д. С. Бортнянский в мировом изобразительном искусстве XVIII–XXI веков: альбом иконографических материалов. М.: Белый Город, 2014. — 160 с. С. 100.

¹ Подробные ссылки на научную и историческую литературу см. в разделе Библиография.

конце XVIII — начале XIX века, составленные А. М. Соколовой и Т. В. Корженьянц;

— исследования начала XXI века: М. П. Пряшниковой о собрании Воронцовых, находки в зарубежных архивах Г. М. Малининой, Н. А. Рыжковой, Е. Ю. Антоненко, иконография портретов Бортнянского, изданная А. В. Смирновым;

— работы зарубежных исследователей: Алоиза Моозера, К. Массип;

— электронные публикации последних лет, отметим в этой группе работ статьи Н. А. Рыжковой о музыке периода войны 1812 года, Н. И. Тетериной о редакциях Чайковского песнопений Бортнянского, К. Ковалева-Случевского о гимне «Коль славен», П. Сербина об инструментальных сочинениях композитора (см. далее табл. 12).

Ссылки на источник внутри колонок хронографа даются по фамилии исследователя /биографа, выделенной для удобства восприятия курсивом.

Таблица 12. Хронограф жизни и творчества Д. С. Бортнянского

| <i>Документы и автографы</i> | <i>Свидетельства современников и потомков</i> | <i>Документально не подтверждено</i> |
|---|---|--|
| <p>1750. 3–9 липня. Документ о Степане Бортнянском: Справка про передачу на розгляд у Глухівське сотенне правління чолобитник глухівського міщанина Стефана Бортнянського, батька композитора Дмитра Стефановича Бортнянського і товарища Глухівської сот. Якова Котляренка про їх бійку під час Глухівського Петропавлівського ярмарку. ЦГИА (ЦДИА) України. Ф. 51. Оп. 3. Ед. хр. 10464¹.</p> | | |
| <p>1752. Рождение Д. С. Бортнянского (РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1805 г. Д. 1. Л. 8 об. — 9. Формулярные списки Д. С.</p> | <p>Рождение — 1751 год (<i>Булгарин; Ф. Львов</i>).</p> | <p>26 или 28 октября — по святам (мнение</p> |

¹ Приношу благодарность А. С. Виноградовой за предоставление записи из архива.

| | | |
|---|---|--|
| <p>Бортнянского за 1804–1807 годы (4 списка) (<i>Рыцарева</i>, с. 10–11, 361).</p> | <p>Рождение — 1751/1752 год (<i>Болховитинов</i>, Словарь, 1-е и 2-е изд.).</p> | <p><i>Н. Д. Успенского</i>. См. <i>Рыцарева</i>, с. 11).</p> |
| <p>1754. 23 сентября [Прошение С. В. Бортнянского]. ЦГИА Украины (Киев). Ф. 269. Оп. 1. № 1685.</p> <p>Степан Васильевич был отпущен из Бортне для обучения. Василий Дмитриевич (дед композитора) служил в Бортне сельским старостой, судьей (солтыс). Дмитрий (прадед композитора) владел пожалованной за службу (солтыса?) землей.</p> <p>Степан осел в Глухове, служил «по части разных напитков... владел хоромным строением в курене Белополковском» (<i>Иванов; Рыцарева</i>, с. 6).</p> <p>Дело о записи в казаки жителя г. Глухова Степана Васильевича Бортнянского. ЦГИА Украины (Киев). Ф. 216 (канцелярии К. Г. Разумовского).</p> <p>Пасынок С. В. Бортнянского Иван Толстой (единоутробный брат композитора по матери Марине Дмитриевне?) «состоит при императорском Дворе в должности музыканта». — ЦГИА Украины (Киев), Ф. 216. Дело о записи в казаки жителя г. Глухова Степана Васильевича Бортнянского (<i>Иванов</i>, с. 18).</p> | <p>Рождение композитора в Глухове (<i>Долгов</i>).</p> | <p>Изначальная фамилия семьи — Шкурат. При переезде в Глухов Стефан сменил ее на Бортнянский (<i>Мороко-Довгалюк; Рыцарева</i>, с. 9).</p> |
| | | <p>Учеба в школе певчих в Глухове.</p> <p>1758. Набор в Глухове малолетних певчих в Придворную капеллу.</p> |
| | <p>Внимание к малолетнему певчему Дмитрию императрицы</p> | |

| | | |
|---|---|---|
| | Елизаветы Петровны. История как юный певчий, гуляя по Зимнему дворцу, зашел в царскую опочивальню и заснул в царской кровати (<i>Долгов</i> , с. 17–18). | |
| 1764. Роль Адмета в опере Г. Раупаха «Альцеста» на либретто А. П. Сумарокова (<i>Сумароков; Рыцарева</i> , с. 26). | Пел тенором (<i>Финдейзен</i>). | |
| | 1765–1768. Учеба у Бальдассаре Галуппи. | Учеба в Капелле: основы контрапункта — Г. Раупах и Й. Штарцер. Прикреплен к Шляхетному кадетскому корпусу для обучения театральному делу. Среди учителей — И. А. Дмитриевский, Ф. А. Эмин (<i>Рыцарева</i> , с. 27). |
| 1768. 24 июля. Выезд из Петербурга в Венецию для совершенствования композиторского мастерства под руководством Б. Галуппи. 2 августа. Рапорт в Коллегию внутренних дел из Риги о пересечении Галуппи с сыном и Бортнянским границы. — АВП РИ. Ф. Внутренние коллежские дела. 1762–1776. Оп. 2/6. Д. 3502. Л. 119 (<i>Рыцарева</i> , с. 35). | | |
| 1769. 6 июня. Услуги, оказываемые Бортнянским графу А. Г. Орлову, связанные с приобретением или копированием живописи ¹ : — АВП РИ. | Отзыв А. Г. Орлова о Бортнянском: «Знал я Д. С. очень добрым человеком в | |

¹ «Note de l'argent que j'ay fourni a S. Exll Mons' le Comte Alexis d'Orloff Lieutenant Général des Armées de Sa Majesté Imperiale de toutes Les Russies. 1769, 6 juin payés a Demetrio Bortniansky

| | | |
|---|--|---|
| Ф. Коллегия иностранных дел. 1770, май. Оп. 41/3. Д. 45. Л. 93 (<i>Рыцарева</i> , с. 50–52). | чужих краях» (<i>Орлов-Давыдов</i>). | |
| 1770-е годы. Участие в военных экспедициях: «часто был употребляем главнокомандующим [в Архипелаге] ... графом Орловым ... для переговоров с греками, албанцами и прочими народами, касательно до военных приготовлений, с великою опасностью от тамошнего правления» (РГИА. Ф. 1349. Оп. 4. 1805. Д. 1. Л. 8 об. — 9. Формулярные списки Д. С. Бортнянского за 1804–1807 годы (<i>Фильштейн</i>). | | |
| | Любовная связь с графиней М. Н. Скавронской в Неаполе (<i>Булгаков</i>). | Приоретение композитором особняка М. Н. Скавронской в Петербурге в 1790-е годы. |
| 1775. Автографы: «Ave Maria», Неаполь. 1776. «Salve Regina» | Арии на французские и итальянские тексты (<i>Пряшников</i> , альбомы <i>Воронцовых</i>). | |
| 1776. 26 ноября. Премьера оперы «Креонт» в театре Сан-Бенедетто в Венеции Либретто — сокращенный вариант «Антигоны» М. Кольтеллини (<i>Моозер</i> , с. 130). Экз. либретто в Библиотеке Конгресса США, партитура в Библиотеке Ажуда в Лиссабоне (<i>Малинина</i>). | | |
| 1777. 17/28 мая. Получение 500 рублей годового жалования через маркиза П. Маруцци в Венеции (письмо | Отзыв П. Маруцци о «Креонте»: | |

d' ordre de S.E. pour les fraix de ses tableau <...> 6 zecchini» — «О деньгах, которые я предоставил Его Светлости Графа Алексею Орлова, Генерал-Лейтенанту Армии Ее Величества Императрицы Всея Руси, 1769 года 6 июня. [Они] были выданы Дмитрию Бортнянскому по велению Его Светлости в уплату за его картины... 6 цехинов». Перевод Л. О. Акопяна. Цит. по изд.: *Рыцарева М. Г.* Указ. соч. С. 50.

| | | |
|---|---|--|
| <p>П. Маруцци И. П. Елагину. — РГИА. Ф. 468. [Оп. 4]. 1777. Д. 345. Книга Театральной Дирекции. Ч. 1. Л. 202) (<i>Рыцарева</i>, с. 61, 361).</p> | <p>«Он довольно плохо провел оперу, возможности написать которую... я способствовал <...> он высокомерно не пожелал ни в чем советоваться [с Галуппи] и в результате имел весьма жалкий вид» (из письма Маруцци Елагину).</p> | |
| <p>1778. Премьера оперы «Алкид» в Венеции, либретто П. Метастазео. Автограф оперы — ОР РНБ. Копия партитуры в Библиотеке Конгресса США (<i>Малинина</i>).</p> <p>Премьера оперы «Квинт Фабий» в Театре Дукале в Модене (партитура — ВМОМК).</p> <p>«Montes, valles resonate», 1778, (Автограф — Нац. б-ка Франции, <i>Антоненко</i>).</p> | <p>«Разнообразие, изящество и блеск вокального исполнения, изобретательность и приятность балета, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший высокое одобрение» («Мессаджеро», 1778, № 52, 30 декабря (<i>Моозер; Рыцарева</i>, с. 88).</p> | |
| <p>Реестр вдовы Бортнянского: «Италийских опер — пять» (<i>Рыжкова</i>).</p> | | <p>Опера «Андромеда», две арии из нее пелись А. Е. Варламовым (<i>Соколова</i>, по газетному объявлению).</p> <p>М. Рыцарева считает сообщение ошибкой, Варламов мог спеть арии Антигоны из «Креонта» (<i>Рыцарева</i>).</p> |
| <p>1779. 10 апреля. Отъезд из Италии.</p> <p>26 ноября. Пересечение границы в Риге из Варшавы (<i>Рыцарева</i>, с. 90).</p> | <p>10 апреля 1779 года, письмо И. Елагина Бортнянскому о передаче денег на обратную дорогу: на жалованье «200 червонных; и на проезд 150 черв[онных] получите от маркиза Моруция <...> Ежели Вам</p> | <p>По дороге из Италии в Россию Бортнянский заехал на родину своих предков на Лемковщину (<i>Рыцарева</i>, с. 90).</p> |

| | | |
|---|---|--|
| | <p>надобно будет впредь для нового вкуса еще побывать в Италии, то можете надеяться, что отпущены будете <...> В Вас настоящая нужда» (<i>Автографы музыкальных деятелей; Финдейзен, Две рукописи; Рыцарева, с. 89</i>).</p> | |
| <p>1780, январь¹. Назначение в Петербурге на должность «капельмейстера церковной музыки» (<i>200-летие Кабинета; Рыцарева, с. 91</i>).</p> <p>Годовое жалованье в 1000 рублей, 500 рублей на экипаж. — Ведомости Кабинета от 18 января 1780 года и 21 апреля 1781 года (<i>200-летие Кабинета, с. 381; Рыцарева, с. 92</i>).</p> | <p>«Принят был великой государыней как известный артист и композитор» (<i>Долгов, с. 18</i>).</p> | |
| <p>1780-е годы</p> <p>Сочинение Херувимской № 1 и песни «Dans le verger».</p> <p>Продажа сочинений, напечатанных на средства почитателя таланта композитора.</p> | <p>«У книгопродавца Миллера продается Херувимская песнь сочинения г. Бортнянского, напечатанная с одобрения самого автора некоторым любителем музыки» (<i>СПБ ведомости, 1782, № 59 и 83</i>).</p> <p>«У книгопродавца Шеля, у Миллера <...> и <...> в доме Шемякина <...> продается сочинения Г. Бартнянского (sic!) песня «Dans le verger de Cythère» (<i>СПБ ведомости, 1784, № 91</i>).</p> | |
| <p>1781. 17 января. Галуппи пожаловано 100 цехинов за обучение Бортнянского (<i>Безбородко А.Я. Письмо А.В. Олсуфьеву от 17 января 1780 года. Копия — ОР РНБ. Ф. 874. Оп. 2. Ед. хр. 182; Антоненко</i>).</p> | | <p>Руководство хором воспитанниц Смольного института (<i>Рыцарева, с. 95</i>).</p> |

¹ Дата уточнена А. Чувашовым.

| | | |
|--|--|---|
| <p>1784. Капельмейстер Малого двора.</p> <p>Уроки клавесинной игры вел. кн. Марии Федоровне, создание инструментальной музыки.</p> <p>Оперные постановки для любительского дворянского театра в Павловске.</p> | <p>«Я обучался петь у г. Бортнянского, он руководствовал нашими операми... не зная вовсе музыки... я памятью одной вытверживал и певал в театре довольно мудрые сцены, не разбиваясь ни с оркестром, ни с товарищами» (<i>Долгорукий, Капище</i>).</p> | <p>Участие в оперных постановках Каменного театра Карла Книппера (<i>Келдыш</i>).</p> |
| <p>1785. Указ от 30 апреля о присвоении чина коллежского асессора (РГИА. Ф. 1321. Оп. 1. 1785. Д. 157. <i>Рыцарева</i>, с. 96).</p> | | |
| <p>1786. Конец июня. Премьера оперы «Празднество сеньора» в Дворцовом театре в Павловске (автограф — РГИА, <i>Розанов</i>).</p> <p>11 октября. Премьера оперы «Сокол» в Дворцовом театре в Гатчине (либретто Ф. Лафермьера). Автограф партитуры — РГАЛИ. Ф. 40. Ед. хр. 1 (<i>Розанов, Сокол; Пряшникова, Ф. П. Лафермьер</i>).</p> | <p>«Опера кончалась балетом» (<i>Долгорукий, Повесть</i>).</p> <p>«[Опера] была затейлива, вся в тогдашнем вкусе, то есть очень романическая, довольно велика и состояла из трех действий» (<i>Долгорукий, Повесть</i>, с. 86).</p> | |
| <p>1787. 11 октября. Премьера оперы «Сын-соперник, или Новая Стратоника» в Дворцовом театре в Павловске, либретто Ф. Лафермьера. (<i>Розанов, Лафермьер</i>).</p> <p>Квинтет, посвящен вел. кн. Марии Федоровне, автограф РНБ (<i>Финдейзен, Две рукописи</i>).</p> | <p>«Испанская наша опера готовилась с большим великолепием <...> Представление... стоило Двору <...> до четырех тысяч рублей» (<i>Долгорукий, Повесть</i>, с. 129–130).</p> | |
| <p>1790. Симфония, посв. великой княгине Марии Федоровне, автограф РНБ (<i>Финдейзен, Две рукописи</i>).</p> | | |
| | <p>1792. Приобретена земля для постройки дома в Павловске.</p> | |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>1793. Строительство дома в Павловске.</p> <p>Ода <i>Д. И. Хвостова</i> «Г. Бортнянскому на прекрасный его домик в Павловском» (<i>Рыцарева</i>, с. 297, 313).</p> | |
| <p>1796. 11 ноября. Указ императора Павла I о назначении Бортнянского управляющим Капеллой (РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1796. Д. 237. Л. 3. <i>Рыцарева</i>, с. 147).</p> <p>Указ о присвоении чина коллежского советника.</p> | | <p>1796. Рождение дочери Екатерины. Рыцарева предполагает, что матерью могла быть Е. В. Скавронская, невестка М. Н. Скавронской (<i>Рыцарева</i>, с. 145, 321).</p> |
| <p>1797, январь. Сокращения численности певчих в Капелле (январь, 16 июля, 30 сентября) и негодующая реакция на это директора Капеллы — ответное письмо Д. С. Бортнянского Н. П. Шереметеву. РГИА. Ф. 1088 Оп. 1. 1797. Д. 376. Л. 1–2 (<i>Рыцарева</i>, с. 154).</p> <p>28 апреля. Указ о присвоении чина статского советника. РГИА. Ф. 469. Оп. 4. 1796. Д. 237.</p> <p>Покупка дома в Петербурге за 5000 рублей, ул. Миллионная (д. 16, ныне д. 9). Ранее домом владела графиня М. Н. Скавронская. ЦГИА СПб. Ф. 757. Оп. 1. 1797. Д. 1030. Л. 6–8 (<i>Рыцарева</i>, с. 313–316).</p> | <p>«Однажды император Павел позвал к себе Дмитрия Степановича и приказал ему приготовить <...> концерт <...> “Господи, силою Твоею возвеселится царь”.</p> <p>Концерт был сочинен к назначенному времени <...> Первое аллегро — прекрасная fuga — было написано Бортнянским в карете при возвращении из дворца» (<i>Наши деятели; Преображенский</i>, с. 911; <i>Рыцарева</i>, с. 155).</p> | |
| <p>1798. Договор Бортнянского о перестройке дома на Миллионной улице с крестьянином Филиппом Саевгиным, сыном Ивана Матвеева. Договор заключен на 13 000 рублей. РГИА. Ф. 1374. Оп. 4. 1801. Д. 208. Л. 1–3.</p> <p>Гимн «Коль славен наш Господь» на сл. М. М. Хераскова. Исполнен на</p> | | <p>1798. Рождение дочери Елизаветы. Мать не известна. Рыцарева предполагает, что ею могла быть Е. В. Скавронская (<i>Рыцарева</i>, с. 321, Формулярные</p> |

| | | |
|--|--|---|
| инаугурации Павла I как мальтийского рыцаря в Эрмитаже (<i>Рыжкова</i>). | | списки Бортнянского). |
| <p align="center">Конец 1790-х — 1800-е</p> <p>Гимн «Предвечный и необходимый», сл. Ю. А. Нелединского-Мелецкого.</p> | | |
| <p>1801. 21 июля. Жалоба крестьянина Ивана Матвеева на Бортнянского, в связи с неудовлетворенностью по выплате денег. Работа была произведена на 14 245 рублей. По определению военного губернатора П. А. фон дер Палена с Бортнянского должны были взыскать 2 141 рубль. Композитор внес 937 рублей. РГИА. Ф. 1374. Оп. 4. 1801. Д. 208. Л. 1–3 (<i>Рыцарева</i>, с. 316–320).</p> <p>18 декабря. Новый придворный штат императора Александра I, увеличение численности певчих в Капелле. Должность Бортнянского — Директор вокальной музыки. Жалованье 2000 рублей в год (<i>Рыцарева</i>, с. 157–158).</p> | | <p>Рождение сына Александра (вне брака), усыновлен неким Вершеневским.</p> <p>С 1811 года Александр Дмитриевич Вершеневский жил в доме отца Д. С. Бортнянского (<i>Рыцарева</i>, с. 328–329).</p> |
| <p>1802. Ходатайство Бортнянского о принятии Положения о придворных певчих.</p> | <p>Пенсия назначалась не по старости, а по увольнению по болезни.</p> <p>Певчие увольнялись с чином, устраивались в статской службе по желанию» (<i>Рыцарева</i>, с. 159).</p> | |
| <p>1804. Бортнянский написал «Нотное простое пение 10-ти заводов Божественной Литургии Иоанна Златоуста». РГИА. Ф. 796. Оп. 86. Д 183; рукопись: РГАДА. Ф. 381. Оп. 1. № 1582 (<i>Белоненко</i>, с. 180; <i>Рыцарева</i>, с. 211–212).</p> <p>1 сентября. Принятие в почетные члены Академии Художеств. Бортнянский преподнес в дар Академии</p> | | |

| | | |
|--|--|---|
| <p>две картины. РГИА. Ф. 789. Оп. 19. 1805. Д. 1602. Л. 43 об. — 4 (<i>Смирнов</i>).</p> | | |
| <p>1805. Исполнение кантаты Бортнянского «Кто вел его на Геликон», написанной на победы русских войск в Европе в доме Строгановых (<i>Державин</i>, ПСС, т. II).</p> | | <p>Рождение внучки Марии Ляшенок от старшей дочери, имя ее неизвестно (<i>Рыцарева</i>, с. 329).</p> |
| <p>1806. 18 ноября. Указ о присвоении чина действительного статского советника.</p> | | <p>1806. Август. Благоприятный отзыв Бортнянского на учебник В. Мартина-и-Солера «Легчайшие музыкальные правила» (<i>Рыцарева</i>, с. 304).</p> |
| <p>1807. Письмо Бортнянского митрополиту Амвросию в связи с хлопотами по погребению графини Марии Павловны Ожаровской, урожд. Скавронской. ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 9. 1807. Д. 257. Л. 1–3 (<i>Рыцарева</i>, с. 324).</p> | | <p>Конец 1807. Женитьба на Анне Ивановне (пережила мужа на 31 год). — Формулярные списки Бортнянского (<i>Рыцарева</i>, с. 320).</p> |
| <p>1808. Бортнянский назначен опекуном Юлии фон дер Пален, дочери умершей графини М.П. Ожаровской-Скавронской, старой знакомой Бортнянского (в будущем, это графиня Ю. П. Самойлова, изображенная К. П. Брюлловым на картине «Всадница». — ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 111. Т. 1. 1808. Д. 148. Л. 628) (<i>Рыцарева</i>, с. 325).</p> | | |
| <p>1809. 14 мая. «Ее Императорское Величество [Мария Федоровна] повелеть изволила просить Ваше превосходительство» [Бортнянского] оценить копию картины «Св. Семейство» художника Я. Меттенлейтера. —</p> | | |

| | | |
|--|--|---|
| <p>Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825.</p> <p>20 мая «препоручено попечение о рамах» для картин Гвида [Гвидо Рени]. — Там же (<i>Рыцарева</i>, с. 310).</p> | | |
| <p>1810. 19 мая. Указ о строительстве нового здания Капеллы, хлопоты Бортнянского. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1810. Д. 80. Л. 151 об. — 152. 1817. Д. 102. Л. 146 об. Оп. 4. 1811. Д. 83. Л. 224 (<i>Рыцарева</i>, с. 181–185).</p> <p>Май. Покупка для императрицы Марии Федоровны картины Ф. Альбани «Святое семейство». РГИА. Ф. 759. Оп. 1. 1810. Д. 290. Л. 104 (<i>Рыцарева</i>, с. 308).</p> <p>Октябрь. Поездка с архитектором А. Н. Ворониным в Гатчину для консультации по развешиванию картин в комнате Государя. — Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825.</p> | | <p>Хлопоты о прибавке оклада певчим, о выдаче денег для женитьбы (например, А. И. Алякрицкому) (<i>Рыцарева</i>, с. 198).</p> |
| <p>1812–1814. Хоровая песня «Певец во стане русских воинов», сл. В. А. Жуковского.</p> <p>«Песня воинов» для хора, сл. Н. М. Карамзина.</p> <p>«Марш всеобщего ополчения россиян» (<i>Рыжкова</i>, Музыкальная летопись).</p> <p>Февраль — март 1814. Кантата на встречу Александра I для торжеств в Павловске «Гряди, гряди, Благословенный», сл. Ю. А. Нелединского-Мелецкого.</p> | <p>22 июня 1814. Письмо Ю. А. Нелединского-Мелецкого П. А. Вяземскому: «Бортнянский сначала жаловался на краткость пиесы и приставал, чтобы я наделал еще четыре стиха, но я из самолюбия отказался» (<i>Розанов</i>, Музыкальный Павловск).</p> | |
| <p>1814. Дело о сочинении Д. С. Бортнянским литургии. РГИА. Ф. 797. Оп. 2. 1814–1815. Д. 5300а. — «Простое пение Божественной литургии Златоустаго, издревле по единому</p> | | |

| | | |
|---|--|---|
| <p>преданию употребляемое при Высочайшем Дворе» (<i>Рыцарева</i>, с. 212–213).</p> <p>Февраль. Составление собрания музыки церковной для воспитанниц Московского училища Св. Екатерины по просьбе императрицы Марии Федоровны. — Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825. (<i>Рыцарева</i>, с. 304).</p> | | |
| <p>1815. Принятие в члены Филармонического общества.</p> <p>Февраль. Передача через Бортнянского 500 рублей художнику Гвидо Рени за картину. — Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825. (<i>Рыцарева</i>, с. 309; <i>Смирнов</i>).</p> <p>Май. Письмо П. М. Волконского обер-гофмаршалу графу Н. А. Толстому «предписать г-ну Бортнянскому отправить в армию на Франкфурт-на-Майне двух певчих, одного баса и одного тенора, по его выбору». РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1815. Д. 95. Л. 66.</p> | | <p>Вступление в масоны.</p> <p>Замужество дочери Елизаветы Бортнянской за А. С. Долговым (<i>Рыцарева</i>, с. 326).</p> |
| <p>1816. Февраль. Указ Александра I: «Все, что поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений <...> Бортнянского, или других известных сочинителей, но <...> с одобрения г. Бортнянского» (<i>Рыцарева</i>, с. 216).</p> <p>3 ноября. Рождение внука, будущего биографа композитора, Дмитрия Долгова. Восприемниками на крестинах были Д. С. Бортнянский и Екатерина Бортнянская (сестра матери). Крещен в морском Николаевском соборе. ЦГИА. СПб. Ф. 268. Оп. 1. 1827–1835. Д. 3656 (<i>Рыцарева</i>, с. 326–327).</p> | | |

| | | |
|--|---|--|
| <p>1816–1817. Документы о передвижении певчих в 1816–1817 годах. Ходатайства Д. С. Бортнянского. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. Д. 104. Л. 20, 34.</p> | | |
| <p>1817. 13 февраля. Осмотр картин для Эрмитажа, участие в выборе реставраторов для Эрмитажа. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. Д. 100. Л. 205–205 об. Д. 104. Л. 11 об. (<i>Рыцарева</i>, с. 280–281).</p> <p>Указ от 18 марта. Утверждение нового штата певчих Капеллы. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1817. № 102. Л. 40, 126, 144 (<i>Рыцарева</i>, с. 167–168).</p> <p>19 декабря. Рождение второго внука Владимира Долгова (умер в младенчестве). Восприемниками на крестинах были Д. С. Бортнянский и Екатерина Бортнянская. ЦГИА СПб. Ф. 19. Оп. 111. Т. 1. 1817. Д. 185. Л. 25 (<i>Рыцарева</i>, с. 327).</p> | | |
| <p>1819. Скандал в Капелле, связанный с доносом певчего-басиста А. И. Алякрицкого. РГИА. Ф. 472. Оп. 63 (316/1360). 1819. Д. 20. Л. 44–46 об.</p> | <p>Донос Алякрицкого от 12 июня «о дурном образовании малолетних певчих и дурном поведении больших» (донос не сохранился).</p> <p>Певчий Алякрицкий был уволен по императорскому указу 25 июля 1819 года.</p> | <p>Рыцарева выдвигает предположение, что в доносе речь шла о гомосексуализме среди певчих (<i>Рыцарева</i>, с. 198–204).</p> |
| <p>1819–1820. Доношения Бортнянского об увольнении певчих, о прибавке к жалованью певчим. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1819. Д. 123. Л. 264 об. — 265. 1820. Д. 124. Л. 14, 155.</p> | | |
| <p>1821. Утверждение сметы Капеллы в сумме 44 775 руб. (жалованье основному штату) + 2000 руб. (для унтер-офицеров, смотрителей за малолетними певчими).</p> | | |

| | | |
|--|--|--|
| <p>Жалованье директора Капеллы — 1460 руб. РГИА. Ф. 469. Оп. 3. 1820. Д. 130. Л. 220. (<i>Рыцарева</i>, с. 169).</p> | | |
| <p>1824. Организация в Зимнем дворце концерта воспитанниц Смольного института — перевезено «11 штук фортепиан». РГИА. Ф. 469. Оп. 3. Ч. I. 1824. Д. 17. Л. 340 (<i>Рыцарева</i>, с. 308).</p> <p>25 марта. Помощь в изготовлении позолоченных рам для картин императрицы Марии Федоровны. — Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825.</p> <p>17 августа. В певчие Капеллы принят внук Бортнянского Дмитрий Долгов. ЦГИА СПб. Ф. 268. Оп. 1. 1827–1835. Д. 3656 (<i>Рыцарева</i>, с. 327).</p> | | |
| <p>1825. Май. Из письма Д. С. Бортнянского А. И. Вилламову: «уже восемь дней как я нездоров простудной лихорадкой». — Переписка Д. С. Бортнянского с Г. И. Вилламовым. РГИА. Ф. 759. Оп. 6. 1804–1825. Д. 2423. Переписка с Бортнянским (<i>Рыцарева</i>, с. 307).</p> <p>11 апреля. Присутствие на экзамене по пению в Воспитательном доме. Там же. (<i>Рыцарева</i>, с. 306).</p> <p>26 сентября. Болезнь Бортнянского — «простудная лихорадка».</p> <p>27 сентября. От прописанного лекарем Крестовским лекарства получил «приметное облегчение, так что во весь день ходил по комнате; но в самую полночь тогож числа Крестовский призван был к нему обще с Лейб-медиком Гаевским (который живет против самага дому Бортнянскаго) и они нашли его без всякаго дыхания» (копия</p> | <p>«Певчие почитали Бортнянского отцом и любили его с горячностью, потому, что он был нежен в обращении, ласков, добр и кроток, готовый всегда служить друзьям и вообще ближним» (<i>Преображенский</i>, с. 912).</p> <p>Рапорт придворного лекаря Крестовского: «Дмитрий Степанович Бортнянский был одержим разными болезненными припадками в продолжение всего нынешнего лета, которые впрочем были не важны, но более происходящими от старости его лет <...> в 12 часов ночи [27 числа] призван я был к нему вместе с <...> лейб-медиком Семеном Федоровичем Гаевским, и мы нашли его без всякаго дыхания, пораженного</p> | <p>Бортнянский умер под звуки собственного концерта, исполняемого певчими Капеллы: «Бортнянский потребовал к себе хор певчих и заставил петь свой четырехголосный концерт “Вскую прискорбна еси душе моя”. Когда певчие запели, сказал: “Тише, тише, подите в другую комнату” <...> Пение возобновилось и когда замолкли последние звуки, Бортнянского уже не было в живых» (<i>Преображенский</i>, с. 914–915).</p> |

| | | |
|---|---|--|
| <p>рапорта А. Голицына императору. — РГИА. Ф. 1119. Оп. 1. Д. 23. Л. 34)¹.</p> <p>В ночь 27–28 сентября — кончина композитора в результате апоплексического удара. РГИА. Ф. 519. Оп. 8. 1825. Д. 142. Л.5.</p> <p>16 октября. Указ Александра I из Таганрога: «Назначить вдове полное жалованье 2 875 руб. в пенсион».</p> | <p>Апоплексическим ударом <...>» (<i>Рыцарева</i>, с. 333).</p> | |
| <p>1826. Дело о наследстве Бортнянского. Среди претендентов — супруга Анна Ивановна, внук Дмитрий Долгов, внучка Мария Ляшенок, другие родственники — дворянка Черниговской губернии Анна Уманцева, капитанша Елена Мазилева. РГИА. Ф. 519. Оп. 9. 1826. Д. 498. Л. 6.</p> | <p>Родня композитора из Малороссии владела принадлежавшим Бортнянскому в Глухове (?) домом (<i>Рыцарева</i>, с. 326).</p> | <p>В дележе наследства графиня Е. В. Скавронская-Литга приняла сторону внука композитора Дм. Долгова, а не дочери Елизаветы (<i>Рыцарева</i>, с. 328).</p> |

¹ Источник сообщен А. Чувашовым.

6. Заметки венесуэльца Франсиско де Миранда о театре, музыке, архитектуре, живописи, православном богослужении, благородном обществе во время его путешествия по России в 1786–1787 годах



Илл. 56. Себастьян Франсиско де Миранда-и-Родригес. 1874 г.

Граф Франсиско де Миранда (1750–1816), прибыл из Венесуэлы и провел в России год, путешествуя по разным городам (с 26.09 1786 по 7 09. 1787). Часть времени провел вместе с Екатериной II во время ее вояжа по Крыму и Новороссии. Первые месяцы Миранда путешествовал вместе с князем Г. А. Потемкиным в период подготовки встречи императрицы.

В 1792 году Миранда — участник Великой французской революции, французские войска под его руководством взяли Антверпен. В 1793 году был обвинен в измене революционной Франции, освобожден в 1795 г. после термидорианского переворота.

В 1811 г. Миранда стал генерал-лейтенантом патриотической армии Венесуэлы (см. илл. 51), в 1812 — генералиссимусом. Скончался в 1816 г. в испанской тюрьме.

Миранда Фр. де. Путешествие по Российской империи.
Пер. с исп. М. С. Альперовича, В. А. Капанадзе, Е. Ф. Толстой. М.: МАИК Наука/Интерпериодика, 2001.

ХЕРСОН

С. 31

18 ноября. Обедали [у полковника Корсакова] под музыку великолепного полкового оркестра.

С. 35

23, 24 и 25 ноября. В субботу <...> обедал у Корсакова, где общество, музыка и прочее немногим отличались от того, что было в предыдущие дни.

26 ноября. ...Побывали в церкви. Хоровая музыка (единственно допускаемая) довольно приятна. Я вошел в святая святых, чтобы присутствовать на литургии. Бог ты мой, какой же неряха священник, служивший обедню! Он был в сапогах, способных вызвать отвращение и испакостить даже конюшню, — такие они грязные и загаженные. Напротив, архиепископ Евгений, находившийся там инкогнито, выглядел таким опрятным и благопристойным! Его лысина (когда он снимал митру) и борода придавали торсу законченный греческий облик, и казалось, что передо мной точный оригинал тех мраморных изваяний, какие нам оставили прославленные античные мастера Греции.

С. 36

2 декабря. ...отправился обедать к Корсакову. Там по обыкновению было людно, звучала музыка.

С. 39

В час дня я <...> отправились обедать к Корсакову, где застали обычное общество, звучала музыка и т.д. Я спросил полковника [Корсакова], как учат этих музыкантов, кои действительно вполне прилично исполняют любое музыкальное сочинение на разных инструментах. Он ответил, что в российских воинских частях единственным «учителем» или способом обучения обыкновенно является палка.

С. 42

14 декабря. ... пришел начальник здешней таможни г-н Гибаль, француз с головы до ног. Он завел разговор о музыке, и вдруг его осенило послать за своей скрипкой. Принесли скрипку, и наш 50-летний гость пожелал аккомпанировать княгине. Но, черт возьми, как он фальшивил и скрежетал! Столь скверное времяпрепровождение завершилось, когда сей музыкант соизволил наконец замолкнуть.

С. 44

17,18,19, 20, 21, 22, 23, 24 декабря. Дома музицировали, собралось общество и т.д.

С. 45

26 декабря. Обедали у полковника г-на Нехлюдова. <...> Разумеется, звучала прекрасная музыка, а затем играли в карты и танцевали полонез.

27 декабря. Еще обедали у полковника г-на Текутьева. <...> Играл оркестр, а потом начались танцы, как и в предыдущий день.

28 декабря. У нас к обеду был генерал-аншеф Суворов, прибывший два дня назад в составе свиты князя Потемкина. <...> Суворов наговорил мне кучу комплиментов и произвел впечатление человека крайне назойливого. Говорят, однако, что он храбр и исполнен чувства воинского долга. <...> На закате послышались орудийные залпы, возвестившие о прибытии столь долгожданного князя Потемкина.

С. 48

30 декабря. Весь оркестр, находящийся в Кременчуге, насчитывает свыше 80 музыкантов [имеется в виду роговой оркестр. — *А.Л.-Е.*], каждый из которых может взять лишь по две ноты, но вместе они в состоянии исполнить любое произведение, добиваясь необыкновенной гармонии.

31 декабря. Князь Потемкин желает видеть меня. <...> Втроем мы пили чай, собственноручно приготовленный князем, задававшим мне обычные вопросы об Испанской Америке и, в частности, о моей родине <...>

Затем начался концерт, данный пятью музыкантами, среди которых один дирижер. Юный 17-летний флейтист и скрипач были вполне сносно. Исполняли музыку Боккерини; князь спросил, нравится ли она мне, и завязал разговор о достоинствах сего автора, коего он предпочитает Гайдну, а лучшими из его сочинений считает квартеты.

Генерал Суворов устроился рядом, чтобы надоедать мне дурацкими вопросами, и князь во всеуслышание велел ему помалкивать.

1 января 1787 г. Меня приняли [у Потемкина] с большой обходительностью. По обыкновению, играл оркестр.

С. 49

2 января. Побывал на смотре полка Цицианова. В самом деле, очень нравится мне эта пехота: как люди, так и обмундирование, вооружение, оркестр и пр.

С.50

Я отправился [к Потемкину] и был принят, как обычно, с уважением и предупредительностью... Исполнялись восхитительные квартеты Боккерини (майор Росеттер, никогда не выезжавший за пределы России, отлично играет на скрипке). Рибас сообщил, что знает наверняка о намерении князя пригласить меня в Тавриду, чтобы оттуда вместе ехать в Киев.

С. 51

3 января. Пил бесподобный чай [у Потемкина] <...> Играл оркестр, и подали ужин.

С. 52

4 января. Вечер прошел в обычной компании, развлечениях и музицировании, ужинали и т.д.

КРЫМ

С. 54

25 декабря [1786 г. ст.ст.] — 5 января [1787 г. н.ст.].

После обеда <...> слушали русскую народную музыку и песню «Ямщик» (или погонщик лошадей), которая мне понравилась.

С. 55

Прибыли в Бахчисарай <...> Затем отправились в ближайшую мечеть, где обнаружили сборище дервишей, долго забавлявших нас своими завываниями.

29 декабря. Потом слушали турецкий оркестр — довольно оригинальный. Он насчитывает 18 или 20 музыкантов.

30 декабря. По дороге все время беседовали о живописи, в которой он [Потемкин], как видно, кое-что смыслит и является большим поклонником нашего Мурильо.

Обедали в ханском дворце, пили кофе, слушали музыку, там выступали танцовщицы, исполнявшие турецкие танцы.

С. 56

31 декабря. А в двух верстах от города, в скальных пещерах находятся греческие монастырь и церковь, с просторными помещениями, и даже сохранилась церковная фресковая живопись, выполненная в наилучших традициях, свойственных Греции ранней эпохи.

С. 58

1 января 1787 г. Позднее мы с князем побывали на балу в офицерском собрании. <...> Там было десятка полтора женщин, одетых не лучшим образом. Они танцевали полонезы и английские контрдансы. Среди них выделялись дочь одного капитана и мадам... а также несколько офицеров, которые в прыжках и скачках ничем не уступали парижским щеголям.

С. 59

Я имел продолжительную беседу об архитектуре с архитектором Леруа, который разделяет мое мнение относительно классических памятников античности и лучших современных сооружений.

С. 61

8 января. Во время обеда играл турецкий оркестр,

Вечером князь оказал мне любезность, рассказав о проектах и перспективах развития города Екатеринослава, разработанных французским архитектором г-ном Эрзуном.

С. 62

[О Потемкине]. Этот человек, наделенный сильным характером и исключительной памятью, стремится, как известно, всячески развивать науки и искусства и в значительной мере преуспел в этом.

С. 64

10 января. Позднее [в Карасу-базаре]¹ выступали танцоры и танцовщицы. Один из них — армянин — демонстрировал свое искусство с двумя саблями, поворачиваясь и дотрагиваясь ими до глаз, носа и т.д. Все три женщины были татарки. Мать ртом доставала живот, но дочь, молодая и недурная собой, такого не вытворяла. Оркестр состоял из множества музыкантов, а барабаны по своим размерам не уступают турецким.

С. 66

13 января. На рассвете меня разбудили звуки кавалерийского оркестра, игравшего утреннюю зорю.

С. 71

15 января. Присутствовали на смотре двух полков — Киевского и Таврического, — каковой бесспорно прошел как нельзя лучше, включая превосходный оркестр.

С. 72

16 января. Затем, вместе с г-ном Киселевым и молодым Рибасом, провели время в служении Венере <...> с тремя татарскими танцовщицами. Они исполняли танцы в турецком стиле под

¹ Карасу-базар — летняя резиденция крымских ханов.

соответствующую музыку, и можно себе представить их сладострастные телодвижения, ибо девушки старались изо всех сил.

17 января. Мне было очень любопытно наблюдать, как г-н Иванов — способный художник, который работает легко, вдумчиво и со вкусом, — рисует морской пейзаж на камне в апартаментах князя. В этой связи долго беседовали с последним о живописи. Его познания в искусстве и тонкий вкус поистине поражают меня и свидетельствуют об основательности его образа мыслей.

С. 73

18 января. Продолжался разговор о картине г-на Иванова, выделяющейся манерой исполнения, в связи с чем мы долго беседовали о живописи, высказывая свои мнения с кистью в руке.

С. 74

20 января. После еды, кофе... у нас состоялись ученые дебаты, из коих выяснилось, что Орест и Пилад высадились близ Балаклавы, а Ифигения — на том же побережье, примерно 40 верстами дальше, в месте, до сих пор именуемом Партениса (или Парфенон), где еще видны развалины, колоннада <...> античного сооружения.

КРЕМЕНЧУГ

С. 76–77

25 января. В полдень отправился к князю, который заявил, что ждет меня уже больше часа, и оставил обедать. Собралось весьма достойное общество, а пополудни слушали знаменитый оркестр русских охотничьих рожков — поистине лучшее, что придумали до сих пор, чтобы получился звук, глубокий и в то же время приятный. Исполнителей было свыше 65, а размер рожков составлял от 12 футов до менее одного. Каждый из них берет только одну ноту, а потому некоторые музыканты играют на двух инструментах. Все вместе производит впечатление органа, с тем преимуществом, что «крещендо» звучит очень хорошо, а «диминуэндо» дает превосходный звук, гораздо более насыщенный и красивый, нежели издаваемый каким-либо иным инструментом. Даже трели прекрасно выводят два рожка. Рожечниками дирижирует г-н Лоу (немец), а прочими исполнителями — Росеттер. Хор, как мне сказали, насчитывает свыше 80 человек.

Оркестр играл почти весь вечер, и князь велел специально для меня исполнить нечто особенное: ораторию Сартти, сочиненную по сему случаю. Она показалась мне превосходным произведением, наилучшим из всего услышанного.

С. 78

28 января. Обедали у мадам Хейким, где присутствовала также некая англичанка госпожа Фаншо, жена подполковника <...>. Потом начались танцы, и я впервые в жизни танцевал английский контрданс и полонез.

29 января. ...я побывал в двух учебных заведениях, основанных властями. В одном обучаются 72 юноши и иные желающие, платя по 12 рублей в год. Есть учителя грамматики, французского и немецкого языков, арифметики и географии. Пребывание в другом [заведении], для девиц, стоит 36 рублей, и там учат вышивать, читать, танцевать, петь, играть на фортепьяно.

С. 79

2 февраля. Званный вечер у губернатора, где были танцы, музыка и пр., и я танцевал полонез с г-жами Самойловой, Фаншо и т. д. — какое однообразие...

3 февраля. Обед у князя. Музыка и обычные банальности.

С. 80

4 февраля. Возвратившись в резиденцию губернатора, увидел, что некая немолодая, но очень изящная дама, мадам Крамина, исполняла русский танец, показавшийся мне чрезвычайно чувственным, наподобие нашего фанданго.

КИЕВ

С. 84

7 февраля. Помещение почтового двора, куда я зашел, оказалось примерно таким же, как на предыдущем, и столь же грязным. Мне посчастливилось обнаружить там фореитора, сопровождавшего князя Потемкина, и трех добрых коней, так что появилась надежда поспеть в Киев на вечерний бал, куда князь наказывал нам прибыть вовремя.

Пятнадцатью верстами дальше, с высоты открылся вид на Киев, и панорама была поистине великолепна. Возвышенность, на которой расположен новый город, крепость на северном берегу Днепра, позолоченные церковные купола (коих в каждой церкви обычно бывает по пять), колокольни и т.д. выглядят чудесно, и прекрасно гармонируют с окружающими зданиями.

С. 85

Одевшись, я направился в покои князя, который был весьма приветлив и выразил желание тотчас же посетить церковь (под названием Печерская), внешне напоминающую собор Св. Марка в Венеции.

С. 86

9 февраля. Около десяти часов вечера обер-шталмейстер Нарышкин прислал за мной карету, чтобы отвезти к нему ужинать, так что пришлось ехать. Собралось примерно то же общество, очень незначительно отличавшееся от вчерашнего. Немного потанцевали, причем барышня Мария Нарышкина с большим воодушевлением и изяществом сплясала казачка, весьма удачно заимствуя многие па английского «хорн-пайпа»¹. А великий гетман Браницкий танцевал полонез с благородной грацией и легкостью, каких мне не приходилось видеть, так что я получил об этом танце-шестьвии представление, какого прежде не имел. <...> Бог ты мой! Сколь же обходительно все семейство Нарышкиных!

С. 87

12 февраля. Я спросил князя, не будет ли неуместным, если завтра я пойду посмотреть, как императрица и ее двор причащаются в монастырской церкви. Он ответил, что нет, если буду держаться на почтительном расстоянии, поскольку еще не представлен.

В девять часов утра императрица вошла в церковь и после торжественной обедни по православному обряду, с бесчисленными коленопреклонениями, причастилась хлебом и вином, вслед за архиереем ее величество повторила символ веры. Потом поклонилась мощам, с целованием и стоянием на коленях. Непонятно, как колени все это выдерживают. За государыней последовали придворные дамы, желавшие причаститься таким же образом, а затем мужчины... По завершении, уже после одиннадцати, все вышли наружу, а я задержался, чтобы осмотреть изнутри убранство церкви, имеющей форму греческого креста и не отличающейся ни изяществом, ни стройными пропорциями.

С. 91

¹ Матросский танец.

16 февраля. [На ужине у Браницких]. Была устроена небольшая иллюминация, и огни ее уже зажглись. Полчаса спустя прибыла ее величество и через десять минут села играть в вист со своими обычными партнерами <...> Императрица удалилась примерно в десять, а мы ... играли и немного потанцевали.

С. 92

18 февраля. Около десяти часов утра вышли прогуляться по Старому городу (Подолу). <...> Братская церковь, одна из самых больших и красивых, с вратами, алтарем и массивными серебряными люстрами. Внутри над главным входом — крупного размера фреска, изображающая рай и ад (чистилище тут не признается). Сколько там чертей с козлиными копытами, хвостом и рогами, которые хватают грешников и вливают им в глотку расплавленный свинец и кипящее масло, а также клещи, огонь, и тому подобный вздор.

В непосредственной близости отсюда находится прекрасное внушительное здание университета, относящееся к монастырю. Зайдя внутрь, мы обнаружили, что в нем имеется ряд аудиторий, а посередине расположен вместительный зал для университетских ученых собраний. Повседневно пользуются лишь двумя другими помещениями нижнего этажа, причем одно из них отведено для занятий грамматикой, арифметикой и географией.

С. 93

19 февраля. Побывали в Софийском соборе — одном из самых старинных и замечательных здешних храмов. На куполе и хорах сохранилась довольно древняя мозаика, выполненная в скверной манере эпохи упадка империи. Врата, главный престол и огромная люстра обильно и с тонким вкусом инкрустированы серебром. Там имеется несколько больших склепов, где, как говорят, захоронены некоторые великие князья Руси.

Затем перешли в церковь Св. Андрея, которая, хотя и невелика, отличается хорошим стилем и правильными пропорциями. Она расположена еще лучше — в изумительном месте, господствующем над окрестностями. Нельзя себе представить более живописную панораму реки, города и прилегающих полей. Оттуда спустились в поисках руин знаменитой старинной церкви Св. Василия, где есть древнегреческие надписи.

С. 94

20 февраля. В шесть часов поехал к Нарышкину, будучи приглашен на ужин по случаю его именин, где ожидалась императрица. О, сколь материнская и праведная манера обращения государыни со своими подданными! Ее величество появилась около половины седьмого. Снаружи была устроена небольшая иллюминация, а внутри шла карточная игра, звучала музыка, танцевали. <...> Она удалилась около десяти часов, а мы продолжали танцевать полонезы, барышня Нарышкина безупречно сплясала казачка, и вдвоем со своей сестрой графиней Головкиной — «русскую», которая даже сладострастнее нашего фанданго... О, как прекрасно танцует первая, как плавны движения ее плен и талии! Они способны воскресить умирающего! В два часа ночи — домой.

С. 96

22 февраля. Спустя короткое время вышла императрица, направлявшаяся к послу Германии, дававшему бал и ужин.

С. 98

Сегюр назвал меня выдающимся царедворцем, ибо за короткий срок я добился того, что государыня проявила ко мне интерес, тогда как некоторых именитых иностранцев в течение месяца не удостоила ни единого словечка.

В заключение превосходно поужинали, танцевали полонез, и в два часа ночи я уехал.

С. 103

6 марта. Обычный обед дома. Из Петербурга прибыл Сартти, и мы долго беседовали о музыке, о достоинствах Боккериани и Гайдна. Он заметил, что первый был талантливее, зато второй гораздо более сведущ в музыке. Говорил также о Генделе, приводящем его в восторг своими творениями. На мой взгляд, Сартти прекрасно разбирается в теории музыки и в композиции, к которой подходит с математической точки зрения. Князь ради развлечения поставил на нотной бумаге наугад несколько закорючек и, указав тональность и темп, предложил Сартти сочинить какую-нибудь музыку, что тот и сделал с ходу, доказав свои способности и мастерство.

С. 105

7 марта. Вечером не произошло ничего примечательного; Сартти что-то сочинил, и князь Потемкин записал это на клочке нотной бумаги.

С. 106

8 марта. В шесть отправился к германскому послу, куда все мы были приглашены по случаю тезоименитства императора, причем императрица сама вызвалась устроить праздник. Были ужин и танцы. Ее Величество приехала около восьми и села играть в вист, а те, кто помоложе, принялись танцевать.

С. 107

Я отметил, что парадная одежда Сегюра и Фицгерберта вся в блесках, как в опере. Мне разъяснили, что такова парижская мода, но хуже всего, что французский двор требует ее соблюдения <...> Так вознесем же хвалу святейшим предписаниям моды!

С. 108

11 марта. Беседовали о музыке с Сартти, в своем костюме он напоминает вульгарного «макаронщика».

С. 109

12 марта. Нанес несколько визитов. Беседовал о музыке с Сартти, он подробно рассказывал мне также обо всяких политических интригах, в которых, похоже, разбирается; говорят, он был замешан в каких-то из них, связанных с покойной датской королевой.

ПОЕЗДКА В КАНЕВ

С. 111

14 марта. В городе Василёве у польского магната Тарновского.

После обеда перешли в столовую, где пили кофе, а казачок лет одиннадцати играл на цитре или гитаре и прекрасно исполнил какой-то национальный танец. Закончив, он подошел к Румянцеву за вознаграждением, и тот дал ему дукат — таков обычай этой страны.

С. 117

Пока вновь прибывшие играли в вист, мы с Его Величеством [королем Станиславом Августом Понятовским] разговаривали. Древности Гранады, которые он упоминал еще в первый день, были одной темой; китайская стена, согласно сообщениям, сильно разрушенная, как и линии перекопских укреплений, обычаи пограничных народов и населения Камчатки, о коих со знанием дела рассказывал Шувалов, — другой. Удостоились внимания и античные памятники Италии.

С. 120

18 марта. За обедом беседовал с капельмейстером Альбертини, уроженцем Рима, находящимся на службе у князя [Станислава Понятовского, племянника короля], с которым невозможно говорить о музыке, хотя меня уверяли, что он известный композитор.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В КИЕВ*С. 122*

21 марта. Невероятно, сколько же людей при Дворе, русских и иностранцев, носят награды с лентой; мне кажется, что русские и поляки имеют больше лент и орденов, чем вся остальная Европа. У большинства по две или три награды, а у одного я видел тринадцать или четырнадцать, и вдобавок мало у кого нет какой-нибудь звезды или шпор с бриллиантами.

25 марта. Страстной четверг. Утром в церкви Печерского монастыря отслужили торжественную обедню, на которую в обычный час прибыла императрица, а по ее окончании архимандрит и еще двенадцать прелатов, в праздничном облачении, совершили прямо в церкви обряд омовения. Каждый обнажил правую ногу — за исключением одного, который, не желая замерзнуть и простудиться, сначала снял, а потом снова надел и сапог, и чулок, несмотря на протестующие жесты окружающих, — и подставлял ее тому, кто олицетворял Спасителя, для омовения в серебряном тазу, после чего ногу вытирали полотенцем.

С. 126

26 марта. Страстная пятница. Утром читал, а в час дня отправился в небольшую монастырскую церковь, куда немного погодя прибыла императрица. Посреди церкви на столе лежал кусок парчи, на котором золотом и серебром был вышит образ усопшего Спасителя — скульптурные изображения здесь не дозволяются. Затем четыре священнослужителя в торжественном облачении подняли его за углы, а остальные, с восковыми свечами в руках, составили погребальную процессию.

Оттуда императрица со свитой проследовала в большую церковь, где плат положили на стол, и священнослужители, а за ними государыня, приближенные к ней дамы и прочие придворные совершили обряд поклонения: клирики целовали лик, а царица и дамы — ноги этого образа.

С. 128

28 марта. Пасха в Киеве. В половине первого отправились в церковь, к тому времени уже заполненную людьми и ярко освещенную. Архиепископ раздал нам тоненькие свечки (правда, увидев на моей форме капрала русской армии непривычные знаки различия, он засомневался, однако мои спутники, с которыми я общался, развеяли его сомнения), и они горели во все время крестного хода и заутрени, как и у остальных.

Потом началась обедня; одновременно в четырех углах церкви пели евангельские тексты, и должен признать, что порядок проведения и продолжительность этой церемонии более разумны, чем у нас, и она более торжественна. Священник благословляет собравшихся пятью свечами: тремя в правой руке, двумя в левой, которые символизируют божественную и человеческую природу и Святую Троицу, совершая крестное знамение перед собой, в правую и левую стороны, каждый раз трижды. Все завершилось в пять утра, и в честь Воскресения Христа в крепости был дан залп из всех орудий.

По возвращении домой, согласно обычаю этой страны, коему следует и императрица, был подан обильный обед, поскольку весь предыдущий день они ничего не ели, соблюдая изнурительный пост. Вслед за тем немедленно лег в постель, ибо царивший в церкви холод и

невозможность помолиться сидя — в силу существующего здесь нелепого правила, запрещающего садиться даже государыне, — меня чрезвычайно утомили.

Видел крашеные и расписанные яйца, которые здесь дарят на Пасху, обнимаясь (наподобие турок во время Байрама) со словами: «Христос воскрес» (Christos Voscross). Ответ: «Воистину воскрес» (Voistinnu Voscross).

С. 131

30 марта. Вышли на площадь перед дворцом, где собралось множество людей <...> они водили хороводы и отплясывали местный танец, все движения которого столь же сладострастны, как наше фанданго.

К шести приехал во дворец. Там устроили большой бал... императрица стоя наблюдала за танцующими и после двух полонезов по обыкновению села играть, а остальные продолжали танцевать...

С. 135

3 апреля. Ужинал в доме господина Мамонова и слушал прекрасные квартеты. После ужина играл господин Дитц, первая скрипка придворного оркестра, превосходный музыкант.

С. 136

4 апреля. Потом мы вместе отправились во дворец, где находился весь двор и по обыкновению давали бал. Штакельберг и Мошинский во время танцев все время путали па...

С. 137–138

11 апреля. В ратуше, расположенной неподалеку [от университетской церкви], нас ожидал уже накрытый стол.

После обеда, в ожидании кофе, слушали сонату, исполненную на клавесине одиннадцатилетней девочкой.

С. 142

21 апреля. Мы отправились с государыней в Софийский собор, где, как обычно, служили обедню, а затем последовала проповедь, продолжавшаяся менее десяти минут.

На площади перед дворцом было приготовлено щедрое угощение для народа, которое начали раздавать после полудня.

С. 143

Как обычно, играли в карты и танцевали, а затем, примерно в восемь часов, был устроен фейерверк, продолжавшийся более получаса. Ее Величество наблюдала его из дворца, и я тоже. Зрелище было не слишком впечатляющим, ибо густой дым — по причине плохого качества пороха и неумело приготовленной смеси — не позволял почти ничего увидеть. Правда, последний салют, напоминавший букет цветов, выглядел очень красиво.

С. 147

27 апреля. Был приглашен на обед во дворец по случаю дня рождения старшего сына великого князя <...> В шесть часов <...> съехались городские дамы на бал <...> начавшийся часом позже.

С. 150

1 мая. Прибыла карета фельдмаршала, и я поехал к нему обедать. <...> Разряженные дамы отправились в сад <...>, чтобы музыкой, танцами и ужином отпраздновать 1 мая, которое согласно греческому обычаю, считается днем начала цветения.

ДОРОГА В МОСКВУ

С. 154

Около семи часов вечера доехал до Батурина (Baturin), что в 33 верстах [от Киева], бывшей резиденции знаменитого Мазепы. <...> Нынешний гетман граф Разумовский построил себе дворец поблизости. <...> Он целиком деревянный и в архитектурном отношении ничем не примечателен. Мы обошли его весь, и, он оказался, очень просторным, поскольку уверяют, что у хозяина никогда не бывает менее 500 человек гостей. Главная зала грандиозна и отличается хорошими пропорциями. Видел помещения для занятий музыкой, ведь именно здесь зародилась известная школа «рожечников»¹, каковую сегодня расширяет князь Потемкин.

С. 156

5 мая. Сменил лошадей по отвратительной дороге, мощеной, как заведено у русских, жердями.

С. 159–160

9 мая. Тула. Дошли до дома, где должна остановиться императрица. Снаружи он имеет весьма неприглядный вид, однако внутри совсем недурен, по крайней мере несколько дней тут можно провести. (Путь к нему лежит мимо монастыря, расположенного на берегу реки. Он обнесен древней, прекрасно сохранившейся стеной, оставшейся с татарских времен, так что следовало бы ее осмотреть.) Напротив дома установлены столбы для иллюминации; они поставлены также вдоль главной улицы, что тянется на целую версту, если не больше, до самого выезда из города. Там, где она кончается, возвышается нечто похожее на триумфальную арку, огромное сооружение с фигурой наверху, по-моему, олицетворяющей Славу; все сделано из дерева.

МЕСЯЦ В ПЕРВОПРЕСТОЛЬНОЙ В ДРЕВНЕЙ СТОЛИЦЕ

С. 166

12 мая. Сколь же огромен этот город! Во многом его протяженность объясняется обилием садов, парков и пустырей. Впрочем, здесь немало прекрасных домов и дворцов, построенных в итальянском, французском, английском, голландском и проч. вкусе, а также в своеобразном стиле, имеющем очень мало общего с греческим или римским.

С. 172

Ездили смотреть новый дворец Екатерины, который еще строится и закончен только снаружи, но уже видно, что это не самое удачное творение с точки зрения вкуса и архитектурных пропорций.

С. 178

17 мая. Отправились на Вокзал, парк устроенный господином Медоксом <...> В большой круглой зале в колоннами находится театр, где играют короткие пьесы на русском языке; есть еще три помещения: первое для танцев, второе для игры в карты, в третьем пьют чай и кофе. По окончании спектакля танцуют и в Ротонде. ... За вход берут рубль и пускают людей только благородного сословия.

¹ Миранда считал, что роговой оркестр в России был устроен К. Г. Разумовским; на самом деле первые исполнители на рогах появились в 1751 году у С. К. Нарышкина, их изобретение принадлежит божемцу Яну (Иоганну) Марешу.

С. 179–180

Далее мы проследовали во дворец императрицы, который служит резиденцией московскому генерал-губернатору. Это прекрасное, богато украшенное здание с превосходными гобеленами, на которых увековечены сюжеты из истории Дон Кихота. Указанный дворец принадлежал фельдмаршалу графу Чернышеву, и императрица купила его для города за 200 тысяч рублей. Нынешний генерал-губернатор тоже здесь не живет, предпочитая более скромный собственный дом. В девять часов поехали в так называемый Клуб <...> Это прекрасная зала, быть может, в своем роде самая большая в Европе — 120 футов в длину и 72 в ширину... По всему периметру, на высоте, составляющей две трети колонны, проходит галерея, где располагаются музыканты.

С. 182

19 мая. Отправился в театр — генерал-губернатор прислал мне билет, — где давали небольшую русскую оперу, с танцами и проч.; все актеры — местные, но по своим манерам ничуть не уступают итальянцам или французам. Никогда бы не подумал, что русские могут быть столь гибкими и изящными. Беседовал с госпожой Корсаковой, весьма любезной барышней. Театр довольно велик, но в сравнении с прочими не представляет собой ничего особенного. Его антрепренер — господин Медокс, тот самый, кому принадлежит Вокзал.

С. 182–183

20 мая. Получил записку от генерал-губернатора, уведомившего, что граф Шереметев приглашает меня на обед и надеется, что мне понравится его загородный дом в Кускове.

Обед прошел в оживленной беседе. Стол был накрыт в павильоне, который снаружи выглядит как обыкновенный стог сена, но внутри весьма недурно обставлен, а затем мы перешли в небольшой домик, стоящий в отдалении от большого дворца и носящий название «Solitude», где пили кофе. Явился молодой граф, извинившийся передо мною за то, что не обедал с нами, и оставивший приятное впечатление.

Поехали к большому дворцу, который поистине великолепен. В портретной галерее представлены все цари и правители России. До чего хороша царевна Софья, эта плутовка! Великолепная женщина. <...> Есть в собрании портреты многих европейских монархов, и самый лучший из них — портрет нынешнего польского короля, отличающийся поразительным сходством. В отдельном кабинете находятся небольшие восковые фигуры: Вольтер, Руссо, Д'Эстен, Франклин и т.д.,

Оттуда мы проследовали к различным домикам и павильонам, выстроенным в национальном стиле и затейливо украшенным, как-то: Грот, Итальянский домик, Голландский домик, Карусель, Крокетная, Лабиринт, Театр, Menagerie, Эрмитаж и т.д.

С. 184

Граф развлекал меня занятными историями из жизни Петра I; поскольку его отец был генерал-фельдмаршалом и главнокомандующим, государь находился у него в подчинении.

21 мая. [Тезоименитство вел. кн. Константина]

В два часа поехал на обед к генерал-губернатору, который устраивал торжественный прием, и народу было не счесть.

Отобедав, мы пили кофе на балконе, а внизу веселился и плясал простой люд, одни мужчины, которые не уступят в похотливости самой последней... В руках у них было что-то похожее на кастаньеты, с бубенчиками, мне такие уже доводилось видеть.

С. 185

Пил чай [у князя Горчакова], а потом были танцы, в которых участвовало все семейство, включая самых юных его членов, коих обучает танцам наставник-француз <...>

Эти люди полагают, что образование сводится к умению хорошо танцевать.

С. 189–190

22 мая. С утра поехали в Главный архив, где хранятся все наиболее интересные и примечательные документы монархии. Сначала мы прошли в зал, где находится библиотека Миллера — который, будучи историографом России, занимался устройством указанного хранилища, — купленная императрицей и содержащая 6 тысяч томов, имеющих касательство к российской истории.

Далее направились к цыганам, которые с величайшим сладострастием исполняют русские танцы.

С. 190

23 мая. В семь часов утра мы отправились посмотреть царский дворец в Коломенском, где должна остановиться императрица и где родился Петр Великий. Он находится в семи верстах от города. <...> Оттуда пошли в церковь, оставшуюся со старых времен и, по правде сказать, довольно невзрачную.

С. 192

Платон сообщил мне, что число монахов во всей империи в настоящее время достигает приблизительно 2 тысяч, и, хотя Синод изволил довести их численность до 3600 душ, средств не хватает.

С. 195 Троице-Сергиева Лавра.

Побывали в семинарии, учрежденной нынешней императрицей. В трапезной очень грязно. Классы философии — по Вольфу — богословия, латыни, греческого, немецкого, французского, древнееврейского языков, географии и арифметики довольно чисты, как и помещения для преподавателей, но комнаты семинаристов напоминают свинарник, и я туда даже не заходил; хозяева очень извинялись за беспорядок. В настоящее время здесь обучаются 180 человек, всего же семинария рассчитана на 260 воспитанников, живущих на всем готовом благодаря императрице, ассигновавшей на эти цели 4 тысячи рублей в год,

В настоящее время в этом монастыре 85 монахов, а раньше было 700.

С. 197

Поездка в Новоиерусалимский монастырь.

Купол представляет собой усеченный конус с пятью рядами окон общим числом 120, которые пропускают столько света, что он слепит глаза; весь расписан фресками и опоясан трехъярусными хорами. <...> Позади указанного алтаря амфитеатром, расположенным полукругом, поднимаются семь рядов скамей для хора.

С. 199

27 мая. Отправились осматривать тронный зал, который находится в Кремле. Он достаточно просторен, величествен и имеет квадратную форму, однако из-за расположенного посередине столпа, поддерживающего свод, который архитектор не сумел укрепить иначе, залу недостает изящества, и он явно теряет в великолепии. Тут находится роскошный трон с балдахином, под которым помещен портрет царствующей императрицы в короне; в углу — помост для музыкантов.

Оттуда отправился с повторным визитом в воспитательный дом, <...> Обратил внимание на небольшой театр при этом заведении и решил осмотреть его.

С. 200–201

28 мая. Утро провел дома, в четыре часа пополудни выехал в Кусково, чтобы нанести еще один визит графу Шереметеву.

Был в Охотничьем домике, где на псарне содержится более 160 великолепных собак, а само здание очень красиво, выстроено в хорошем готическом стиле. Видели многочисленных оленей, в большинстве своем пятнистых американских. Осмотрели загон, в котором размещено около 30 волков.

Потом направились к дому нашего доброго хозяина <...> К приезду Ее Величества здесь будет возведена триумфальная арка и построен прекрасный деревянный театр. Старый граф появился с двумя маленькими дочерьми и сыном — это внебрачные дети, от связи со служанкой, но государыня уже распорядилась о признании их законными.

ЛЕТО НА БЕРЕГАХ НЕВЫ ПАЛЬМИРА СЕВЕРА

С. 223

16 июня. Днем ездил смотреть знаменитый дворец князя Потемкина, что находится неподалеку от казарм конногвардейцев, и это поистине удивительное и прекрасное творение зодчества: большая зала в виде ротонды, куда попадаешь, миновав вестибюль и переднюю; еще одна в форме римского цирка, затем прямоугольная зала еще больших размеров, с изящной круглой часовней посередине; эту последнюю от предыдущей залы отделяет великолепная колоннада ионического стиля, как в храме Эрехтея в Афинах. Таковы главные помещения этого прекрасного здания, чьи лепные украшения и безукоризненные пропорции отвечают лучшим греческим традициям. Можно с полным основанием сказать, что среди современных сооружений именно этот дворец своей пышностью и великолепием более всего напоминает римские термы, чьи руины мы можем сегодня созерцать в Италии.

С. 225

18 июня. Потом мы вместе отправились в «Эрмитаж». Начали с живописи, занимающей все стены этого дворца, и я уверен, что это собрание составляет никак не менее трех с половиной или четырех тысяч картин, из чего можно заключить, что не все они хороши. Есть, однако, превосходные полотна, но не итальянской школы, каковая представлена здесь наиболее слабо, а фламандской, голландской и испанской... Возможно, именно здесь находятся лучшие из известных мне творений Мурильо: картина, изображающая Иоанна Крестителя почти в натуральную величину, который гладит ягненка — неподражаемая вещь! — и «Отдых на пути в Египет», с которой господин Уокер делает сейчас гравюру. Есть тут среди прочих и отменный Веласкес; что же касается «Венеры», приписываемой Тициану, и картин Корреджо, то они не показались мне творениями, достойными кисти столь прославленных мастеров. Зато есть превосходнейшие полотна Ван дер Верфа, Рубенса, Ван Дейка и особенно Тенирса — такого богатого собрания его работ я нигде не видел. Есть несколько неплохих картин Пуссена и две работы ныне здравствующей Ангелики Кауфман, которые мне бесконечно нравятся, ибо ей лучше, чем какому-либо другому живописцу, удалось передать колорит Древней Греции и совершенство античных форм. Зимний сад, устроенный над подвалами, на уровне зал... является детищем господина Бецкого и очень любопытен.

Побывали в театре [Зимнего дворца], своей формой напоминающем тот, что Палладио построил в Виченце.

С. 228

20 июня. После обеда я долго беседовал с господином Бецким, который мне несказанно понравился. <...> Затем мы отправились в Нарышкинский сад <...> Публику пускают сюда по воскресеньям, и на этот день нанимают служителей, которые наводят мостики, правят лодками, следят за порядком и т.д., и все же, на мой взгляд, здесь чересчур много воды и мало суши.

21 июня. В два часа пополудни поехал к барону Нолькену на обед. <...> Дамы репетировали какую-то французскую комедию.

С. 231–232

Их высочества... показали мне свои внутренние покои, где я заметил книги, музыкальные инструменты.

Меня разместили в салоне, где была целая коллекция картин. На четырех больших полотнах изображены действия эскадры у анатолийских берегов; это, как мне сказали, английская работа, выполненная из *papier mache*. Весьма недурна картина Джордано, изображающая Адама и Еву, изгнанных из рая. Все здесь свидетельствует о хорошем вкусе и роскоши.

Меня уверили, что по праздникам здесь иной раз застилают до 270 кроватей для гостей и т.д.

С. 234

25 июня. Здание Академии [художеств] очень красиво, изумительной архитектуры <...> Затем мы поднялись в большой круглый зал с колоннами, расположенный в центре; он отличается прекрасными пропорциями и станет еще великолепнее, когда будет завершен.

Из 300 воспитанников 50 обучаются за счет Бецкого, который покрывает все их расходы. Эти студенты носят форменный мундир с зеленым воротничком, отличающим их от прочих воспитанников. Все здесь: спальни, кровати, столы, столовая, кухня, лазарет и т.д. — содержится в образцовом порядке и чистоте. А чистота — главное качество, которое следует прежде всего воспитывать в этом народе.

С. 236

По пути снова внимательно осмотрел статую Петра Великого, которая с каждым разом нравится мне все больше. Однако поза, в которой он изображен, чересчур манерна, так выглядел бы, наверное, французский комедиант, посаженный на коня, но никак не героическая личность, а тем более Петр Великий.

С. 241

29 июня в Павловске. Великая княгиня несколько раз танцевала полонез в местах, специально отведенных для танцев. Я заметил, что, когда великий князь встречал людей, одетых в русское крестьянское платье, он снимал шляпу, перед прочими же этого не делал.

Фейерверк <...> не слишком удался, зато иллюминацию устроили превосходную. Горело 60 тысяч масляных ламп и фонарей.

С. 242

30 июня. Я решил задержаться до вечера, чтобы посмотреть короткую пьесу, которую юные аристократы репетировали сегодня в крестьянских костюмах. <...> Пьесу начали играть только в семь часов. Исполнялась она на французском языке и со всем свойственным французам манерничаньем, какое только можно вообразить. Юная Строганова очень хорошо изображала роурее.

С. 243

После обеда отправился в Зимний дворец. <...> Обошел все комнаты и покои императрицы, примыкающий ко дворцу дом, или, лучше сказать, три дома, в которых живет князь Потемкин.

КРОНШТАДТ — ОРАНИЕНБАУМ — ПЕТЕРГОФ*С. 254*

10 июля. <...> отправились в Кадетский корпус. в корпусе 600 кадетов, из них 200 — гардемарины. Воспитанники изучают английский, немецкий, французский и русский языки, причем начинают с азов; математику штудируют по Евклиду и господину Бугеру <...> Есть еще 73 ученика сверх штата, которые посещают классы, но живут вне корпуса, пока не освободится место. Воспитанники поступают в корпус семи лет и выпускаются в 17, но прежде чем стать офицерами, они должны принять участие в двух крупных кампаниях.

С. 255–256

11 июля. [Ораниенбаумский] дворец принадлежал фавориту Петра Меншикову. Оттуда прошли в отдельно стоящее небольшое здание, где собрана коллекция плохих картин.

Неподалеку находится отдельно стоящий театр-комедия, но его сейчас ремонтируют.

Затем посетили Китайский дворец, как его называют, где нынешняя императрица подолгу жила в бытность свою великой княгиней.

С. 257–258

Спустились к удивительным фонтанам [в Царском Селе] с многочисленными статуями и таким изобилием воды, какого я никогда не видел.

Неподалеку находятся две небольшие закрытые лоджии, справа — «Охота», нечто вроде карусели с птицами, которые поют и машут крылышками благодаря гидравлической машине, позади — маленький пруд, где еще одна машина заставляет плавать и крякать деревянных уток, слева — орган.

«Прослушал» несколько «водяных скерцо», сыгранных для меня в цветнике у «Монплезира» и на особом искусственном дереве¹.

СНОВА В ПЕТЕРБУРГЕ*С. 261*

13 (7) июля. Господин Бецкой сообщил, что меня ждут в Обществе благородных девиц.

Прекрасная танцевальная зала и классы для занятий языками, рисованием, географией и т.д. В соседней комнате несколько девиц, специально ею приглашенных, пели и играли для нас.

Всего здесь обучаются 250 девиц из дворянских семей и 240 — из купеческих; за обучение и содержание 40 из них платит господин Бецкой. Что касается метода, порядка обучения и т.д., то в Обществе действует целая подробно разработанная система, и можно с уверенностью сказать, что среди европейских учебных заведений подобного рода оно организовано лучше всех.

С. 265

14 июля. Сегодня мадам Хусс из Стокгольма дебютировала в трагедии «Заира», и говорят, очень неплохо, но я не видел.

С. 266

15 июля.

Получил письмо от полковника Бенкендорфа с приглашением отобедать в лагере его полка, а затем посмотреть маневры.

«Ангелюс» (Angelas) пропели очень хорошо.

¹ Очевидно, имеются в виду фонтаны «Шутихи», осыпающие садящегося на скамейку мелким дождем, и «Дубок» или «Елка».

С. 267

17 июля. В девять прибыл в сухопутный Кадетский корпус. Его директор граф Де Бальмен лично сопровождал меня и показал заведение во всех подробностях. Общее число помещений, согласно плану, составляет 600, если не ошибаюсь. Огромнейшее здание! Эта империя во всем демонстрирует свои колоссальные размеры!

Серракаприола устраивает сегодня вечером бал и ужин, меня звали, но я отказался.

С. 269

Прекрасно стилизованный и изящный турецкий павильон [в Царском Селе], или беседка, заставляет признать, что турецкая архитектура порой тоже заслуживает похвал.

С. 270

В картинной галерее мое внимание привлекли два полотна с изображением Полтавской битвы, а в янтарной комнате невозможно было не остановить взгляд на покрытых каплями из янтаря стенах — щедрый подарок короля Пруссии.

С. 271

Дошли и до театра, называемого Каменным. Посетил воспитательный дом, выстроенный по образцу московского и содержащийся в большом порядке. Сейчас в нем находятся на воспитании 550 детей. Еще имеется школа.

С точки зрения архитектуры, это здание великолепно, наверное, второе по красоте после Петербургской Академии художеств.

Затем отправился к Бецкому и, находясь под большим впечатлением от увиденного, поблагодарил его от имени всей русской нации. Насколько я знаю, он оплачивает обучение 60 юношей и девушек: 20 — в Академии художеств, 20 — в Обществе благородных девиц и 20 — в Кадетском корпусе, что обходится ему ежегодно в 12 тысяч рублей.

С. 273

Около четырех поехал к Чесменскому, или Кекерекексинскому¹ (как его называют), дворцу, расположенному в семи верстах от Петербурга по дороге в Царское Село. Церковь, выстроенная в том же стиле, гораздо лучше, хотя и невелика.

С. 274

21 июля. Случайно [у принца де Линя] речь зашла о S. Jorge, которому нет равных в фехтовании и игре на скрипке, тут же вспомнили знаменитого скрипача Я р н о в и ч а², находящегося сейчас в Петербурге, и Де Линь решил предложить ему завтра сыграть для нас.

22 июля. Я р н о в и ч не заставил себя долго упрашивать и весьма ловко и изящно сыграл ко всеобщему удовольствию несколько вещей, но без аккомпанемента я не смог в полной мере оценить его мастерство и манеру исполнения, к тому же мне показалось, что он немного кривляется и жеманничает, хотя я могу и ошибаться.

С. 276

23 июля. В семь ужинал с Бецким. <...> Бецкой сказал, а Миних подтвердил, что Кобенцль, не успев приехать, выступал перед великими князьями и прочими в какой-то французской комедии в роли слуги и его по ходу пьесы на глазах у всех здорово отлупили. Вот тебе и достоинство

¹ Название происходит от финского селения Кекерекексино («лягушачье болото»).

² Иван Мане Я р н о в и ч (Жарнович, Ярнович, Джорновичи, около 1740–1804) — хорватский скрипачи композитор. В 80-е годы XVIII и в начале XIX века служил придворным музыкантом в России.

посла! Родился даже каламбур: посол среди комиков и комик среди послов. Странно все это, право.

С. 277

25 июля. Давали на русском языке короткую французскую пьесу, названия не помню. Актеры и актрисы, за исключением слуги, ничего из себя не представляют, равно как и балет. В театре, именуемом деревянным, по воскресеньям показывают русскую комедию, а по четвергам — французский спектакль, и летом это единственное имеющееся здесь публичное развлечение. Актеры следуют французской манере не только в костюмах, но и в игре, и хуже они вряд ли что-нибудь могли придумать, однако дурное влияние, как известно, распространяется быстро и повсюду.

С. 280

3 августа. Полюбовались великолепным зданием Академии наук, находящимся напротив, на другом берегу Невы, затем прошли до конца набережной, где возвышается знаменитая статуя Петра I работы Фальконе: «Петру I — Екатерина II». Прекрасное творение, но с серьезными недостатками: правая часть фигуры как-то неестественно напряжена, по размерам она в два раза превосходит обычную, хвост у лошади сделан будто бы из шерсти, хотя сам конь замечателен. Но что совершенно непростительно, так это то, как поступили с огромным чудесным каменным постаментом, обрубив его на треть... а ведь мог получиться удивительный грандиозный ансамбль! Говорят, причиной всему — зависть автора, и судя по нынешнему смешному пьедесталу, похожему на жабу, так оно и есть. Мой спутник буквально засыпал меня анекдотами о Фальконе, которого хорошо знал.

С. 282

4 августа. Оттуда поехал в Малый дворец великого князя на Каменный остров (Kaminiostrov), где он зимой дает балы и маскарады. Здание отделано с большим вкусом, а в коллекции картин есть несколько заслуживающих внимания пейзажей и копий.

С. 284

6 августа. Императрица <...> обедает сегодня с офицерами Преображенского полка, полковником которого она является; я присоединился к ее свите и ушел вместе с ними. Всем на двух подносах поднесли чарку, и Ее Величество взяла ее сама стоя и выпила, очевидно, следуя древнему обычаю этой страны. <...> была одета в ту же форму, что и они, но сшитую специально для женщины. После обеда состоялся большой концерт: лучшие итальянские музыканты, находящиеся сейчас здесь, исполняли разные арии, но не особенно хорошо.

С. 285

Фрезер, секретарь английской миссии, пел песни пьяного матроса, заставляя нас смеяться до упаду, госпожа Гатри исполнила «Песнь камня», очень мелодичную и проникновенную, и еще одну похожую... Юная госпожа Голуа тоже пела, но довольно плохо.

С. 286

7 августа. У Нарышкина. Видел у них недавно изобретенный английский инструмент, соединяющий в себе орган и фортепиано и обладающий прекрасным звуком.

С. 287

Императрица спросила, как мне тут нравится, потом в очень хорошем настроении играла в бильярд, а когда закончила, сделала нечто похожее на «chasse»¹, и все сразу же уселись без церемоний.

ОТЪЕЗД ИЗ РОССИИ

С. 310

28 августа. Поездка в Екатерингоф.

Он оказался парком, расположенным недалеко от устья Невы, с плохим деревянным совершенно запущенным дворцом.

С. 312

Мы посетили скульптора господина Шубина, надворного советника, русского по происхождению, который много путешествовал...

Мраморная статуя императрицы, изображенной им в полный рост со скипетром, склоненным к земле, в левой руке и со сводом законов, согласно коим нужно править страной, — в правой, очень хороша... Ее собираются установить в храме, расположенном во дворце князя Потемкина, где она, несомненно, будет производить прекрасное впечатление.

Потом отправился в большую русскую баню, где мужчины и женщины моются вместе, как если бы они были женаты. Мы ходили меж них, и обнаженные женщины не испытывали ни малейшего стыда.

С. 314

2 сентября. Затем отправились в Екатерининскую больницу, которую я с удовольствием осмотрел еще раз, поскольку она — одна из лучших в Европе...

С. 317

Судя по всему, когда речь идет о народном образовании, Екатерина Великая не скупится.

¹ Па в балете.

Нотное приложение

Многолетие

Реконструкция А.В. Лебедевой-Емелиной

М.С. Березовский

1-й хор

Сопрано
Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я

Альт
Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я

Тенор
Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я

Бас
Мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я

5 *2-й хор*

ле - та, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я

ле - та, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я

ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я

11 *1-й хор*

ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле -

ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я

ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле -

2

16 *1-й хор*

ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я,
та,
ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я
та, мно - га - я, ле - та, мно - га - я,

21 *2-й хор*

мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я,
мно - га - я ле - та, мно - га - я
мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я

26 *Оба хора*

мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та.
мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та.
мно - га - я, мно - га - я, ле - та, мно - га - я ле - та.

Хвалите Господа с небес

Реконструкция А. В. Лебедевой-Емелиной

М.С. Березовский

[Allegro]

Сопрано

Хва - ли - те Го - спо-да с не - бес, хва -

Альт

Хва - ли - те Го - спо-да

Тенор

Хва - ли - те Го - спо-да с не -

Бас

Хва - ли - те Го - спо-да с не - бес, хва - ли -

4

ли - те Е-го, хва - ли - те Е-го в выш - них.

с не - бес, хва - ли - те Е-го в выш - них. Ал - ли - луй -

бес, хва - ли - те Е - го, Е - го в выш - них.

- те Е-го, хва - ли - те Е-го в выш - них.

9

Ал - ли - луй - я, ал -

я, ал - - - ли - луй - я, ал - ли - луй -

37

ли - луй - я, ал -

ли - луй - я,

я, ал - ли - луй -

ли - луй - я, ал - ли - луй -

ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

44

ли - луй - я,

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй -

ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

51

ал - ли - луй - я, ал -

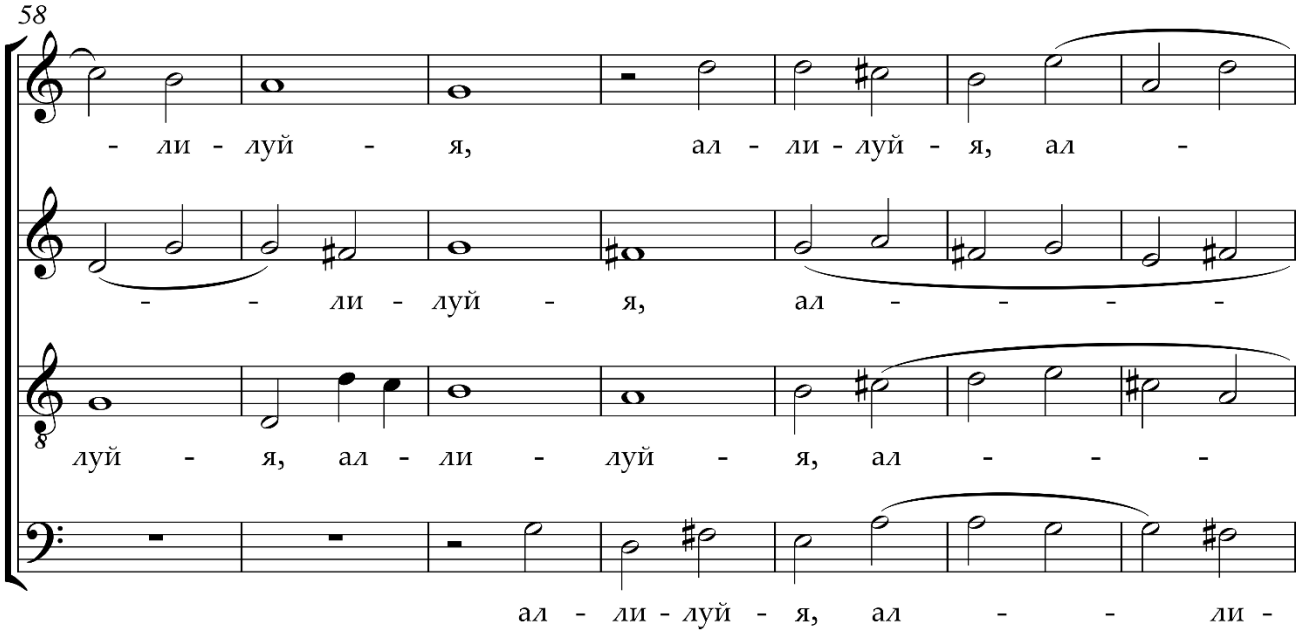
ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

я, ал - ли - луй - я, ал - ли -

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

4

58



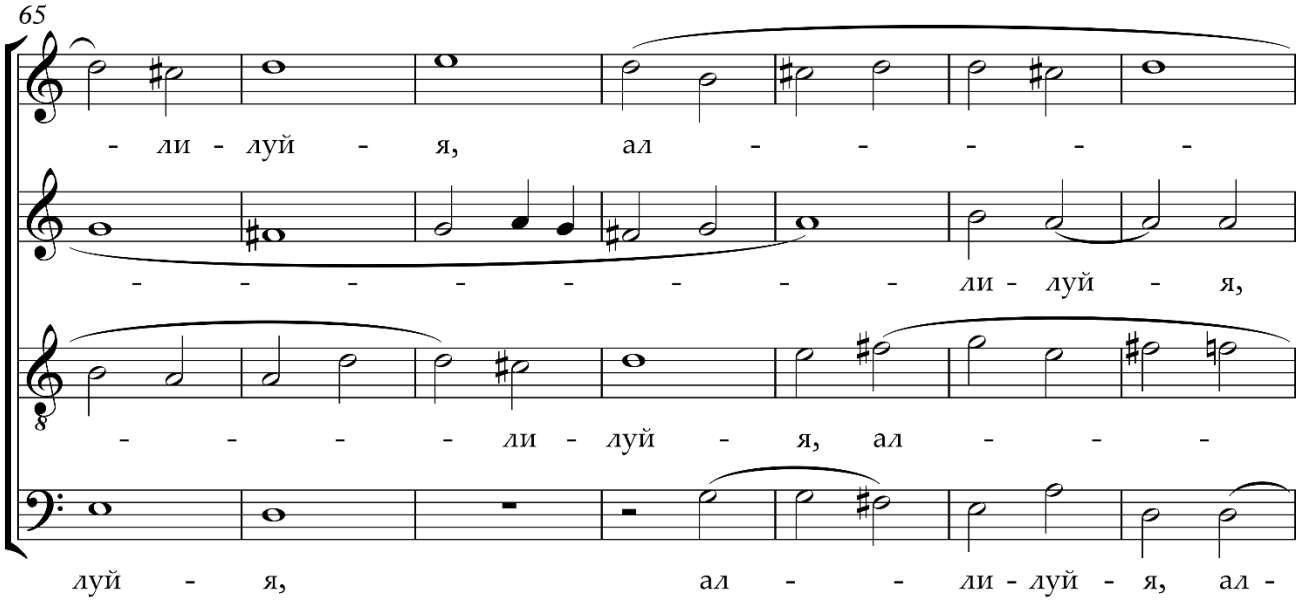
- ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

- - ли - луй - я, ал - - - -

луй - я, ал - ли - луй - я, ал - - - -

ал - ли - луй - я, ал - - - ли -

65



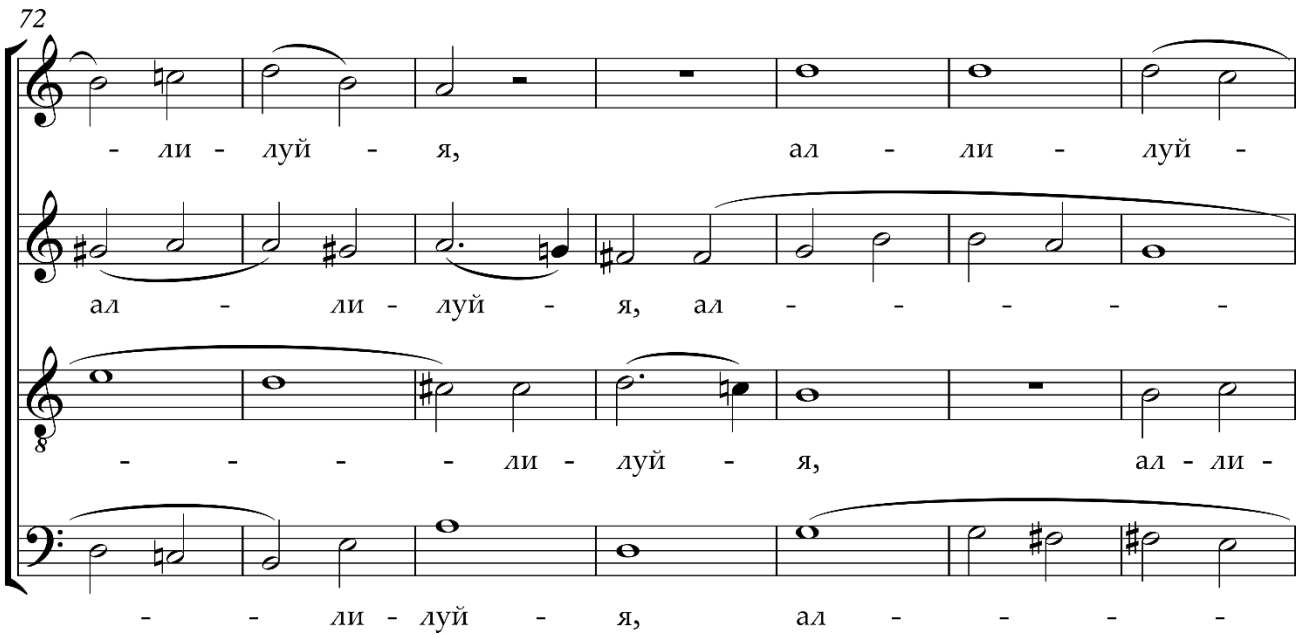
- ли - луй - я, ал - - - - -

- - - - - ли - луй - я,

- - - - ли - луй - я, ал - - - -

луй - я, ал - - ли - луй - я, ал -

72



- ли - луй - я, ал - ли - луй -

ал - ли - луй - я, ал - - - - -

- - - - ли - луй - я, ал - ли -

- - ли - луй - я, ал - - - -

79

- я, ал - - - ли - луй - я,
 - - ли - луй - я, ал - ли-луй - я, ал -
 луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
 - - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

87

ал - ли-луй - я, ал - ли - луй - я,
 ли - луй - я, ал - - - ли - луй - я, ал -
 ал - ли - луй -
 ал-ли-луй - я, ал - ли-луй - я, ал-ли-луй - я, ал-ли-

94

ли - луй - я, ал - - - ли - луй - я, ал -
 я, ал - - - ли - луй - ал -
 луй - я, ал - ли-луй - я, ал - - - ли - луй - я,
 луй - я, ал - ли-луй - я, ал - - - ли - луй - я,

6

101

ли - луй - я,
ли -
ли - луй - я, ал - ли -
ал - ли - луй - я, ал -

109

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
- луй - я, ал -
луй - я, ал - ли - луй -
ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

117

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,
- ли - луй - я, ал -
я, ал - ли - луй - я,
ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,

8

145

- - - - - ли - луй - я, ал -

- - - - - ли - луй - я, ал - ли - луй -

ли - луй - я,

- - - - - ли - луй - я,

152

ли - луй - я, ал - - - - -

я, ал - - - - -

ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал -

ал - ли - луй - я, ал - - - - - ли - луй - я, ал -

159

-ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

-ли - луй - я, ал - ли - луй - я

ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.

ли - луй - я, ал - ли - луй - я

Застольная хоровая песня
господ офицеров Преображенского полка
«Кто похулит жизнь мою»

Сл. Г. Р. Державина

Муз. В. Трутовского (?)

Реконструкция А.В. Лебедевой-Емилиной и Е. М. Левашева

f

Кто по - ху - лит жизнь мо - ю, кто ей по - сме - ет - ся,
 Ведь от э - то - го мо - я рюм - ка не проль - ет - ся!

5 *rall.* *poco rall.*

Я не слу - ша - ю то - го, мне ви - но ми - лей все - го!

1.

Что мне нужды в свете сем
 Страсти разбирати?
 Есть ли худо кто живет
 Мне не отвечати.
 Знаю только я вино —
 Кисло ль, сладко ли оно!

2.

Щеголь моды вымышлять
 Век пускай трудится,
 Волокитой будь старик,
 Трус пускай храбрится.
 Коль бутылка предо мной
 Нет забавы мне иной!

3.

Пусть любовник несчастлив
Плачет и вздыхает,
Пусть игрок все прокутив
Карты проклинаят.
Я не знаю сей беды
Мне вино милей воды!

4.

Пусть и день и ночь скупой
Барыши считает,
Пусть ревнивый за женой
Всегда примечает.
Я на рюмку лишь гляжу
А налив вина скажу:

5.

Кто похулит жизнь мою,
Кто ей посмеется,
Ведь от этого моя
Рюмка не прольется!
Я не слушаю того,
Мне вино милей всего!

Библиография

1. 1812 год в русской поэзии и воспоминания современников. М. 1987.
2. 200-летие Кабинета Е. И. В. (1704–1904). СПб., 1911.
3. Автографы музыкальных деятелей (1839–1889): Премия музыкального журнала Нувеллист. СПб., 1889.
4. *Азиоли Б.* Музыкальная грамматика, или Теория правил музыки (в вопросах и ответах состоящая), сочиненная директором и композитором Миланской королевской консерватории Бонифацио Азиоли, а переведенная и изданная Д. Дмитриевским. СПб., 1826.
5. *Алексеев, М. П.* М. Березовский // Альманах «Посев». Одесса, 1921.
6. *Аллеманов, Д. В.* Курс истории русского церковного пения. Ч. 1–2. М. 1910–1912.
7. *Амвросий (Орнатский), митр.* История Российской иерархии. Кн. 3. М. 1822. С. 644–646 (сведения о числе церковных хоров в России к концу XVIII столетия).
8. *Ананьев, А. А.* «Здесь велика охота до спектаклей, одни репетиции и показы...» // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов. Материалы научно-практической конференции — Гатчина. СПб.: Свое изд-во, 2015. С. 15–25 (о придворных развлечениях в Гатчине в 1780-е годы).
9. *Ананьев, А. А.* Представления в Гатчинском дворцовом театре в царствование императора Павла I // «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов. Материалы научно-практической конференции — Гатчина. СПб.: Свое изд-во, 2015. С. 26–39.
10. *Анисимов, Е. В.* Россия в середине XVIII века: Борьба за наследие Петра. М: Мысль, 1986.
11. *Антоненко, Е. Ю.* Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 34–67.
12. *Антоненко, Е. Ю.* Венецианский мотет XVIII века. Поэтика забытого жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 40–55.
13. *Антоненко, Е. Ю.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора: новые документы // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 92–104.
14. *Антоненко, Е. Ю.* «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: история создания сочинения в свете новейших исследований // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Вып. 2 (23). 2016. С. 126–150.
15. *Антоненко, Е. Ю.* Русская церковная музыка второй половины XVIII века и творчество Бальдассаре Галуппи // Италия — Россия: четыре века музыки. М.: Московская консерватория — Посольство Италии в России, 2017. С. 128–145.
16. *Антоненко, Е. Ю.* Теноровые и басовые партии в музыке для венецианских приютов XVIII века: исторические свидетельства и современная исполнительская практика (на примере сочинений Антонио Вивальди и Бальдассаре Галуппи) // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 138–157.
17. *Антоненко, Е. Ю.* Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Научн. руководитель Р.А. Насонов. М.: Моск. гос. консерватория, 2013.

18. Антонов, А. А. Четверть века назад // Исторический вестник. 1887. Т. 30. Кн. 10–12. С. 369 (о хоровом обучении жителей Каменки В.Ф. Малиновского на рубеже XVIII–XIX веков).
19. Арнольд, Ю. К. Воспоминания. Вып. 1. М. 1892. С. 26 (о хоре петербургского миллионера Дубенского, исполнявшего произведения Веделя).
20. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная жизнь в Петербурге рубежа XIX–XX веков // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2014. № 5 (15). С. 165–178.
21. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга XIX–XX веков. — М.: Перо, 2015. — 306 с.
22. Артемова, Е. Г. Жанр и форма богослужебных песнопений в авторском творчестве Нового направления // Вестник славянских культур. 2013. № 1 (XXVII). С. 102–108.
23. Артемова, Е. Г. Е. С. Азеев — композитор духовной музыки // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 1 (38). С. 202–203.
24. Артемова, Е. Г. Научно-критическая мысль о духовной музыке в петербургских периодических изданиях рубежа XIX–XX вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 7(45). С. 16–17.
25. Артемова, Е. Г. Формирование русского стиля в духовной музыке петербургских композиторов на рубеже XIX—XX столетий // Православная история и традиционная культура. Материалы VI научно-практической конференции 24 марта 2014 г. Тамбов: изд-во Першина Р. В., 2014. С. 22–24.
26. Архив дирекции императорских театров. Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. СПб., 1892. Вып. 1. Отд. 1–3.
27. Асафьев, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927. С. 7–30.
28. Асафьев, Б. В. Памятка о Козловском // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927.
29. Аскоченский, В. И. Ведель Артемий Лукьянович // Домашняя беседа. 1860. Вып. 19. 7 мая.
30. Аскоченский, В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиею, в 2 ч. Киев: тип. Университета Св. Владимира, 1856. Ч. 2. С. 276–277.
31. Аскоченский, В. И. Русский композитор А.Л. Веделев // Киевские губернские ведомости. 1854. № 10.
32. Бабровіч, В. Д. Казлоўскі Восіп (Юзаф) Антонавіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Мінск, 1985. Т. 2. С. 618.
33. Багадуров, В.А. Очерки по истории вокальной методологии. М. 1937. Ч. 3. (в частности, воспоминания Варламова об уроках Бортнянского).
34. Балог, А. Ю. Неизвестные сочинения М. С. Березовского. Выпускная квалификационная работа. Научн. рук. Е. Ю. Антоненко. Моск. гос. консерватория, 2015. — 61 с.
35. Бантыш-Каменский, Д. Н. Словарь достопамятней людей русской земли, в 5 ч. М.: тип. А. Семена, 1836. Ч. 1.
36. Барсова, И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). — М.: Московская консерватория, 1997. — 571 с.

37. *Барышаў, Г. І.* (Г. И. Барышев) Слоні́мскі тэатр Агінскага // Беларуская Савецкая энцыклапедыя. Минск. 1974. Т. IX. С. 589—590 (крепостная капелла Огинского, где солистами являлись итальянские и польские профессиональные певцы, а хор и балет набирался из белорусов).
38. *Барышаў, Г. І.* Шклоўскі тэатр Зорыча // Беларуская Савецкая энцыклапедыя. Минск. 1974. Т. X. С. 366 (хормейстер крепостной капеллы П. Петух, в репертуаре произведения Сарти, Чимароза, Галуппи, Паизиелло).
39. *Барышаў, Г. І.* Радзівілавы тэатры // Беларуская Савецкая энцыклапедыя. Минск. 1974. Т. IX. С. 25 (о хоре из 44 человек).
40. *Безсонов (Бессонов) П. А.* Знаменательные годы и знаменитейшие представители последних двух веков в истории церковного русского песнопения // Православное обозрение. 1872. Январь. С. 121—158. Февраль. С. 187—392.
41. *Беликов, П. В.* Березовский // Энциклопедический лексикон. СПб.: тип. А. Плюшара, 1836. Т. 5. С. 359.
42. *Белоненко, А. С.* Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л.: ЛГК. 1985.
43. *Белоненко, А. С.* К вопросу об авторстве «Проекта Бортнянского» // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83. Ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М. 1986. С. 153—175.
44. *Белоненко, А. С.* Прошлое и настоящее русской хоровой культуры // Советская музыка. 1982. № 6. С. 81—85.
45. *Беляев, В. О* «церковности» духовной музыки // Хоровое и регентское дело. 1910. № 7/8. С. 171—185.
46. *Беляшевский, Н.* Вызов киевских монахов и певцов в Сибирь // Киевская старина. 1893. Т. 42. С. 439 (о приезде киевских певчих).
47. *Березовчук, Л. Н.* Ассамблеи // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1. Кн. 1. С. 63—65.
48. *Березовчук Л. Н.* Белогородские // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 118—119.
49. *Березовчук, Л. Н.* Придворный музыкальный быт // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб., 2000. Кн. 2. С. 407—413.
50. *Березовчук, Л. Н.* Столовая музыка // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб., 2000. Кн. 3. С. 106.
51. *Берков, П. Н.* «Хор к превратному свету» и его автор // XVIII век. Сб. 1. М.- Л., 1935. С. 181—202.
52. *[Берхгольц, Ф. В.]* Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721-го по 1725-й год. В 4 частях. / Пер. с нем. И. Ф. Аммона М.: тип. Лазаревского института восточных языков, 1860. Ч. 2—3.
53. *Бессарабова, Н. В.* Путешествия Екатерины II по России: от Ярославля до Крыма. М.: Эксмо, 2014. — 352 с.
54. *Бецкой, И. И.* Генеральное учреждение о воспитании обоего пола юношества, подтвержденное Ея Императорским Величеством 1764 года марта 12 дня // Отечественные записки. 2004. № 3. С. 180—185.
55. *Бёрни, Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии: пер. с англ. / Ред. и вступит. статья С. Л. Гинзбурга. Л.: Музгиз, 1961. — 203 с.

56. *Біліченко В.* Розвиток музичної освіти в Україні у період козацької доби (Гетьманщини) [Развитие музыкального образования в Украине в период козацкой эпохи (Гетьманщины)] // Людинознавчі студії. Серія “педагогіка”. Вип. 31. 2015. С. 34–47 (о музыкальном образовании в Киево-Могилянской академии, Черниговском и Харьковском колледжах, Глуховской певческой школе, Кременчугской музыкальной академии).
57. Биографика // Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>. Дата обращения 28.10.2016.
58. Биография как источник и контекст творчества А. Блока // Шахматовский вестник. Выпуск 12. Сборник статей М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 416 с.
59. *Благой, Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М. 1945. С. 337 (о хоре в «Ябеде» Капниста).
60. *Благой, Д. Д.* Проблемы построения научной биографии А. С. Пушкина // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 247–270.
61. [*Болотов, А. Т.*] Жизнь и приключения Андрея Болотова. Описанные самим им для своих потомков (1738–1793). СПб., 1871–1873. Т. IV. С. 545–549 (о кантате собственного сочинения для соседа по имению). Т. II. С. 389–390 (описание маскарада «Торжествующая Минерва»).
62. *Болотов, А. Т.* Памятник протекших времен или краткие исторические записки о бывших происшествиях и о носившихся в народе слухах. 1796. Богородицк. М. 1875. С. 100—102 (о сокращении полковых певчих и музыкантов при Павле I).
63. *Болховитинов, Е., митр.* Березовский / Продолжение нового опыта исторического словаря о российских писателях // Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств на 1805 год. Ч. II. Июнь. СПб.: изд. Д. И. Хвостов, П. И. Голенищев-Кутузов, И. П. Бекетов. М., тип. Бекетова — тип. Гиппиуса, 1805. С. 224–225.
64. *Болховитинов, Е., митр.* Бортнянский / Продолжение Нового опыта исторического словаря о российских писателях // Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств на 1805 год. Ч. III. СПб.: изд. Д. И. Хвостов, П. И. Голенищев-Кутузов, И. П. Бекетов. М., тип. Бекетова — тип. Гиппиуса, 1805. С. 149–153.
65. *Болховитинов, Е., митр.* Словарь исторический о бывших в России писателях духовного-чина греко-русской церкви. СПб., 1818. 2-е изд. 1827. След. изд. с другим названием, 1845.
66. *Болховитинов Е., митр.* Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России / Предисл. издателя Михаила Погодина. Т. 1. М.: Москвитянин. 1838. То же. Т. 1—2. М., 1845.
67. *Боровик, М. К.* До історії винчання творчості А. Веделя // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 11–17.
68. Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Сб. статей. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. — 263 с.
69. *Бочаров, Ю. С.* Заметки о классической оперной увертюре времен Гайдна и Моцарта // Старинная музыка. 2001. № 2 (12). С. 6–9.
70. *Брикнер, А. Г.* Потемкин. СПб.: изд. К.Л. Риккера, 1891. URL: <http://www.adjutant.ru/potemkin/brikner09.htm>
71. *Букреев, Н. Ф.* К вопросу о церковности духовно-музыкальных сочинений // Хоровое и регентское дело. 1910. № 4. С. 83–89.

72. [Булгаков, А. Я.] Письма А. Я. Булгакова к отцу его Якову Ивановичу: Из Петербурга в Москву. 1809 год // Русский архив. 1899, № 4. С. 545–622.
73. Булгаков, А. Я. Из писем Александра Яковлевича Булгакова к его брату. 1825 год // Русский архив, 1901. Кн. 5. С. 216–217.
74. Булгаков М. П. (митрополит Макарий) История Киевской духовной академии. СПб., типография Константина Жернакова, 1843. — 226 с.
75. Булгарин, Ф. В. [Некролог Бортнянскому] // Северная пчела. 1825. № 118.
76. Булгарин, Ф. В. Воспоминания Фаддея Булгарина: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного. В 6 частях. СПб.: М. Д. Ольхин, 1846. Ч. 1.
77. Булич, С. Русская музыка, светская и духовная // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. 55. С. 675–717.
78. Булычева А. В. Сверхмногоголосие в музыке русского барокко: два хоровых концерта на 48 голосов // Opera musicologica. 2017 (в печати).
79. Бурачко, С. О. (?) Московский народный маскарад при императрице Екатерине второй в 1763 году // Маяк. 1842. Т. 1. С. 29. Перепечат.: Ведомости Московской городской полиции. 1853. № 284. 29 декабря. С. 1437–1438.
80. Бурцев, А. Е. Дополнительное описание библиографически-редких, художественно-замечательных книг и драгоценных рукописей. СПб., 1899. Т. VI. С. 193–225.
81. Бутурлин, М. Д. Записки // Русский архив. 1897. Кн. 3. С. 438 (о празднестве Г. А. Потемкина в Таврическом дворце, где в хоре участвовала баронесса д'Очер).
82. Быкова Л. В., Терентьев А. Е. Биографии в образовательном процессе как источник витагенного опыта // Педагогическое образование в России. Изд.: Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург). 2007. С. 38–43.
83. Вайдман П. Е. Биография композитора как проблема отечественной музыкальной историографии (на примере биографии Чайковского) // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша. 1997. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. С. 143–154.
84. Валькова, В. Б. Летопись жизни и творчества музыканта. К проблеме научных ресурсов жанра // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. № 2 (5). С. 10–18.
85. Васильева, Е. Е. Трижды ростовский песенник из собрания ОР РНБ. URL: <http://www.rostmuseum.ru/Publications/Publication/434>
86. Васильчиков, А. А. Семейство Разумовских. В 5 томах. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1880. Т. 1.
87. Вдовина, Л. Н. Риторика праздника: Москва в дни маскарада «Торжествующая Минерва» // Россия в Средние века и Новое время. М., 1999.
88. Вейдемейер, А. И. Двор и замечательные люди в России во второй половине XVIII века. В 2-х ч. СПб.: Э. Эйнерлих, 1846.
89. Вертков, К. А. Русская роговая музыка. Ред. С. Л. Гинзбург. Л.- М.: Музгиз, 1948.
90. Веткина, А. Д., Лихина Е. А. Особенности перевода на русский язык в XVIII в. трактатов о генерал-басе на примере «Правил гармонических и мелодических» В. Манфредини (1805) // Музыка и слово. Материалы студ. конференции. СПб.: СПб. гос. университет. 2013. С. 140–144.
91. [Вигель, Ф. Ф]. Записки Ф. Ф. Вигеля. Ч. 1–2. М. 1891. Переизд.: Под ред. С. Я. Штрайха. М.: Захаров, 2000. — 592 с.

92. *Вилламов, А. Г.* Воспоминания о жизни Императрицы Марии Федоровны // Вестник благотворительности: Журнал гигиенических и филантропических сведений. 1870. № 2. С. 1–15.
93. *Виноградов, П.* Подробное объяснение литургии. М., 1867.
94. *Виноградова, А. С.* На пороге лейтмотивной системы. Дипломная работа. М.: Моск. гос. консерватория, 1984.
95. *Висков, А. О.* К вопросу о реконструкции духовных хоровых концертов анонимных авторов конца XVIII — начала XIX века // Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Вып. 1. М.: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2015. С. 3–13.
96. [Висков А. О.] Комментарии // Русская духовная музыка эпохи классицизма. Из собрания Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Вып. I: 16 духовных хоровых концертов анонимных авторов конца XVIII — начала XIX века / реконструкция и ред. А. Вискова. Москва: ВМОМК им. М. И. Глинки, 2015. С. 216–222.
97. *Вітвицький, В.* Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Сіті: вид. М. П. Коць, 1974. — 94 с. 2 изд.: Львів: Логос, 1995. — 110 с.
98. *Витошинский, Е. М.* О церковности духовно-музыкальных сочинений. (По поводу статьи А. В. Никольского) // Хоровое и регентское дело. 1910. № 2. С. 25–30.
99. *Вихорева, Т. Г.* Хоровые концерты Д. С. Бортнянского. Проблемы формообразования. СПб.: изд. СПб ГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2010. — 314 с.
100. *Владышевская, Т. Ф.* Музыкальная культура Древней Руси. М.: Знак, 2006. С. 187–209.
101. *Владышевская, Т. Ф.* Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. Сб. статей. Вып. 21. Сост. Л. В. Кикнадзе. М.: ГМПИ, 1975. С. 72–112.
102. Военная песнь на баталию при Кульме у Теплица. М. 1814.
103. *Вознесенский, М. В.* Безбородко // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 1. СПб.: Композитор, 2000. С. 117–118.
104. *Вольман, Б. Л.* Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Музгиз, 1957. — 293 с.
105. *Вольф, А. И.* Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1. СПб., 1877.
106. *Воротников, П. М.* Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения: журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб.: тип. К. Крайя, 1851. Т. 105. С. 40–55, 109–115.
107. *Всеволодский-Гернгросс, В. Н.* История театрального образования в России. СПб.: тип. Дирекции Импер. театров, 1913. Т. 1. С. 218, 243, 279, 401–412 (хоры в Шляхетном корпусе в Петербурге, Московском университете, Воспитательном доме в Москве, Академии художеств и Смольном институте в Петербурге, Школе при Капелле).
108. *Всеволодский-Гернгросс, В. Н.* От истоков до конца XVIII века. История русского драматического театра. В 7-ми т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. — 485 с.
109. Всенощное бдение. Литургия. М.: изд. Моск. патриархии, 1991.
110. *Второв, И. А.* Коронация императора Александра I. Публикация, предисловие и примечания Е. Ю. Филькиной. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9807.php>
111. *Высочков, Л. В.* Будни и праздники императорского двора. СПб.: Питер, 2012. — 496 с.

112. *Гарднер, И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История. Т. 1–2. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004. — 498 с., 530 с.
113. *Гарднер, И. А.* Об инструментальной музыке и о хоровом полифоническом пении в православном богослужении // Воскресное чтение. Варшава. 1931. № 38–39. Отд. отт.: Православный путь. Джорданвилль. 1976. С. 24–54.
114. *Гарднер, И. А.* Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении // О церковном пении. Сб. статей. М., 1997. С. 92–96.
115. [*Гарновский, М. А.*]. Записки Михаила Гарновского: Двор императрицы Екатерины II в 1786 г. [1786–1790] / Сообщил А. И. Левшин // Русская старина. 1876. Т. 16. № 5. Май. С. 1–33. № 6. Июнь. С. 207–239. Июль. С. 399–436.
116. *Гаррас, А.* Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М., 1850.
117. *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. 43–86, 287–294 (комментарии).
118. *Георги, И. Г.* Описание столичного города Санктпетербурга и достопамятностей... СПб. 1794. Ч. 1–3.
119. *Герасимова-Персидська Н. О.* Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII — XVIII ст. // Українське музикознавство. Вып. 6. К., 1971.
120. *Герасимова-Персидська, Н. О.* Італійські впливи в українській музиці XVII століття // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). К., 1991. С. 17–25.
121. *Герасимова-Персидська, Н. О.* Концерти і мотети покаянні проблема пов'язання тексту і музики // Духовний світ барокко. К.: Курс, 1997. С. 12–33.
122. *Герасимова-Персидська, Н. О.* Музыка. Время. Пространство. К.: Дух і літера, 2012. — 408 с.
123. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983.
124. *Герасимова-Персидська, Н. О.* Роль зв'язків хорової музики XVIII ст. з того часним театром у демократизації музичного мистецтва // Українське музикознавство. К., 1974. Вип. 9. С. 23–44.
125. *Герасимова-Персидська, Н.* Слово і музика в XVII ст. // Українське літературне бароко. К.: Наукова думка, 1987. С.272–287.
126. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Русская музыка XVII века. Встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. — 126 с.
127. *Герасимова-Персидская, Н. А.* Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. — 184 с.
128. *Гервер, Л. Л.* Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 77–96.
129. *Герцман, Е. В.* Две исторические ипостаси церковной музыки // Жизнь религии в музыке: Сб. статей. СПб.: Сударыня, 2006. С. 6–20.
130. *Гесс де Кальве, Г.* Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действия музыки, генерал-бас, правила сочинения

(композиции), описания инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробностях. Сочинено в России и для русских. Ч. 1–2. Харьков: Харьковский университет, 1818.

131. *Глазунов, Вас.* Самой новейший отборнейший московской и санктпетербургской Песельник. Иждивением М[осковского] К[упца] В. Глазунова. М., 1799.

132. *Глинка, М. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973.

133. *Глинка, Ф. Н.* Подарок русскому солдату. СПб. 1818.

134. *Гозенпуд, А. А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: Музгиз, 1959. — 784 с.

135. [*Головина, В. Н.*]. Мемуары графини Головиной, урожденной графини Голицыной: 1766–1821. Предисловие и прим. *К. Валишевского*. Полный перевод с франц. К. Папудогло. М.: Сфинкс, 1911. — 410 с. с портр.

136. *Горулева, Е. А.* Краткая летопись Придворной Певческой капеллы в рукописи А. Е. Хомутенко // Десятые открытые слушания «Института Петербурга». С. 1–8. URL: <http://www.institute-spb.standardsite.ru>

137. *Горчаков, Н. Д.* Об уставном партесном пении в России // Москвитянин. Ч. 5. № 9. М., 1841.

138. *Горчаков, Н. Д.* Опыт вокальной или певческой музыки в России, от древнейших времен до нынешнего усовершенствования сего искусства. С любопытными замечаниями об отличных Авторах и Регентах вокальной музыки с двумя гравированными фигурами старинных певческих нот. М.: тип. А. Решетникова, 1808. — 42 с.

139. *Горяйнов, Ю. С.* России славу пел. Воронеж, 1987. — 150 с. 2-е изд.: Степан Аникиевич Дегтярев. Белгород, изд. Везелица, 1993. — 73 с.

140. *Горяйнов, Ю. С.* Талант и рабство // Музыкальная жизнь. 1979. № 20 (о Дегтяреве).

141. *Грасгоф, Х.* Россия второй половины XVIII века в оценке европейцев // Сравнительное изучение литератур к 80-летию акад. М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 94–98.

142. *Грачев, П. В.* О. А. Козловский // Очерки по истории русской музыки (1790–1825). Л.: Музгиз, 1956. С. 168–217.

143. *Грачев, П. В.* С. И. Давыдов // Очерки по истории русской музыки (1790–1825). Л.: Музгиз, 1956. С. 263–283.

144. *Грессе Ж. Б. Л.* Грессета рассуждение о гармонии. Перевод с франц. Павла Дьяконова. СПб.: в тип. Департамента внешней торговли. 1816.

145. *Греч, А. Н.* Венок усадьбам // Памятники Отечества. Вып. 32. 1994 № 34. С. 5–190.

146. *Гречанинов, А. Т.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений // Московские ведомости. 1900. 23 февраля. № 53. С. 10–13.

147. *Гриффитс, Д.* Екатерина II и ее мир: Статьи разных лет. Пер. с англ. Е. Леменовой и А. Митрофанова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

148. *Грот, Я. К.* Екатерина II в переписке с Гриммом. СПб.: тип. Академии наук, 1879.

149. *Грот, Я. К.* Жизнь Державина по его сочинениям, письмам и по историческим документам // Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. VIII: СПб.: изд. Академии наук, 1880.

150. *Гуковский, Гр.* О «Хоре ко превратному свету». (Ответ П. Н. Беркову) // XVIII век. Сб. 1. М.-Л., 1935. С. 203–217.

151. *Гуляницкая, Н. С.* О духовной музыке начала XX века: переложение, гармонизация, обработка древнего напева // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей и исследований. Ред. Ю. Паисов. Вып. 2. М.: изд. Композитор. 2004. С. 208–230 (для сравнения с духовной музыкой классицизма).
152. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянских культур, 2002. — 432 с.
153. *Гуляницкая, Н. С.* Русское гармоническое пение (XIX век). М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. — 180 с.
154. *Гуревич, В. А.* Творчество Д. С. Бортнянского на страницах немецкой музыкальной прессы (1800–1840) // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной конференции. М.: Московская консерватория, 2003. С. 137–148.
155. *Гуревич, В. А.* Типическое и особенное в гармоническом языке произведений Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: Московская консерватория, 2003. С. 24–34.
156. *Гусарчук, Т. В.* [Аннотированный указатель сочинений Артема Веделя]. Анотований покажчик творів Артема Веделя (1767–1808). Сост. *Т. В. Гусарчук*. Киев: изд. Хоровая б-ка камерного хора «Київ», 1997.
157. *Гусарчук, Т. В.* Бортнянский, Ведель, Дегтярев: к проблеме индивидуальности хоровых концертов // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: Московская консерватория, 2003. С. 149–157.
158. *Гусарчук, Т. В.* Ведель // Православная энциклопедия. Т. VII. М., 2004. С. 365–366.
159. *Гусарчук, Т. В.* Двенадцать хоровых концертів з автографу А. Веделя // Український музичний архів. Київ. Центрмузінформ. 1995. Вип. 1. С. 53–68.
160. *Гусарчук Т. В.* Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології // Київське музикознавство. Вип. 7: Текст музичного твору: практика і терія: зб. ст. К., 2001. С. 78–89.
161. *Гусарчук, Т. В.* Інтерпретація псалмів Давида у хорових концертах Артемія Веделя // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музика і Біблія. К.: МДПП Друкар, 1999. Вип. 4. С. 108–113.
162. *Гусарчук, Т. В.* Постать Артемія Веделя в аспекті типологій особистості // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 50–76.
163. *Гусарчук, Т. В.* Українська хорова спадщина другої половини XVIII століття в нотних джерелах // Наукові записки: сб. праць молодих вчених та аспірантів. Київ, 1997. Т. 2. С. 123–158.
164. *Гусарчук Т. В.* Хорова творчість Степана Дегтярьова: стильові детермінанти й паралелі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2013. № 3 (20). С. 117–129.
165. *Дабеева, И. П.* Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 134–138.
166. *Дабеева, И. П.* Духовный концерт как составная часть праздничных и образовательных мероприятий в дореволюционной России // Мир Культуры, Образования, Науки. 2014. Вып. 4. С. 276–278.
167. *Дабеева, И. П.* Русский духовный концерт в историческом контексте // *Дабеева, И. П.* Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского: сб. ст. М МГК, 2001. С. 7–16.

168. *Дабеева И. П.* Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX — начала XX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017.
169. *Дворницкая, А.* Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка. 2016. № 3 (73). С. 14–19.
170. Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII века. Ред. О. Глаголева и И. Ширле. М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 656 с.: ил.
171. Дегтяревские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства. Сб. материалов II Всероссийской научно-практической конференции. В 2-х т. Белгород, 2016.
172. *Демченко А. А.* Научная биография писателя как тип литературоведческого исследования // Известия Саратовского университета. Серия: Филология, Журналистика. 2014. Т. 14. Вып. 3. С. 51–61. Вып. 4. С. 51–61.
173. *Державин, Г.Р.* Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае. СПб., 1774.
174. *Державин, Г. Р.* Описание Потемкинского праздника в Таврическом дворце // Сочинения Державина: с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 1: 1864. С. 375–419.
175. *Державин, Г. Р.* Собрание сочинений с объяснениями и примечаниями Я. Грота. Т. I. СПб.: изд. Имп. Академии наук, 1864 (стихотворения для кантат). Т. II. СПб. 1865 (стихотворения для кантат, застольные). Т. III. СПб., 1866 (стихотворения для кантат). Т. IV. СПб. 1867 (прологи). Т. VI. СПб. 1876 (биографические записки). Т. IX. СПб. 1883 (нотное приложение, примечания).
176. *Дмитревский, И. И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1894.
177. *Дмитриев, И. И.* Взгляд на мою жизнь. СПб., 1866.
178. [*Дмитриев, И. И.*] Карманный песенник или Собрание лучших светских и простонародных песен. Сост. И. И. Дмитриев. Ч. 1–3. М. 1796.
179. *Добровольская, Г. Н.* Локателли // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1998. Т. I. Кн. 2. С. 141–145.
180. *Доброхотов, Б. В.* Д. С. Бортнянский. М.-Л.: Музгиз, 1950. — 56 с.
181. *Доброхотов, Б. В.* Е. И. Фомин. М.- Л.: Музгиз, 1949. — 72 с. 2-е изд.: *Доброхотов, Б.В.* Евстигней Фомин. М.: Музыка, 1968. — 107 с.
182. *Добрынин, Г. И.* Записки // Русская старина. 1871. Август. Т. IV. С. 101 (маскарады с хорами в Могилеве в 1780-е годы).
183. *Докторов, Б. З.* «Работа над биографиями — это общение с моими героями» // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2008. № 1. С. 40–50.
184. *Докторов, Б. З.* Современная российская социология: Историко-биографические поиски. В 3-х тт. Том 1: Биографии и история. Глава 1. Биография как источник историко-наукоеведческой информации. М.: ЦСПиМ, 2012.
185. *Докторов, Б. З.* Современная российская социология: История в биографиях и биографии в истории СПб.: изд. Европейского университета, 2013. — 560 с.
186. *Долгов, Д. А.* Д. С. Бортнянский: биографический очерк // Нувеллист. Литературное прибавление. 1857. Март.
187. *Долгоруков, И. М.* Капище моего сердца или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение всей моей жизни: Сочинения князя Ивана Михайловича Долгорукого / 2-е изд. М.: Университетская тип. 1890.

188. *Долгоруков, И. М.* Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788 года в августе месяце на 25 году от рождения моего: 1764–1800. Пг., 1916.
189. *Долгоруков, И. М.* Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года. М. 1870. С. 317 (о певчих графа А. К. Разумовского в Батурине).
190. *Долгушина, М.* У истоков женского композиторского творчества в России // Старинная музыка. 2016. № 2. С. 1–4.
191. *Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех Российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые, когда были представлены на театрах, и где, и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральные представления. Собранный в Москве в типографии А. А. 1787 года. М. [тип. А. Анненкова]. 1787 (к репертуару XVIII века).*
192. *Дризен, Н. В.* Материалы к истории русского театра. 2-е изд. М.: Товар. скоропеч. А. А. Левинсона, 1913.
193. *Дризен, Н. В.* Нарышкинские певчие // Столица и усадьба. 1914. № 12–15.
194. *Дризен, Н. В.* Шкловский балет // Столица и усадьба. 1914. № 12. С. 8–11 (исполнение в 1788 году «аллегорического балета с хором» на открытие Шкловского благородного училища).
195. *Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств. Изд. Д. И. Хвостов, П. И. Голенищев-Кутузов, И. П. Бекетов. М., тип. Бекетова — тип. Гиппиуса. 1804–1806.*
196. *Дружинин, А.* Журнал Павла Болотова как материал для истории русского музыкального быта XVIII века // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927.
197. *Друскин, М. С.* Пассионы и мессы Баха. Л.: Музыка, 1976.
198. *Дряхлов, И.* История развития хорового пения в селе Павлово Нижегородской губернии. Павлово, 1914 (о популярности Веделя).
199. *Дуков, Е. В.* Бал в культуре России XVIII — первой половины XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. Ред. Е. В. Дуков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 173–195.
200. *Дуров, З.* Очерк истории музыки в России // В кн.: Аррей фон Доммер. Руководство к изучению музыки. М., 1884.
201. *Дынник, Т. Н.* Крепостной театр. М.-Л.: Academia, 1933. — 356 с.
202. *Евсеев, Б. Т.* Евстигней. Роман-версия. М.: Время, 2010. — 576 с.
203. *Екатерина II.* «Горобогатырь Косометович». Комическая опера в 5 действиях. Музыка В. Мартина-и-Солера. СПб.: тип. Горного училища, 1789.
204. *Екатерина II.* «Начальное управление Олега». Историческое представление. [Либретто] // Российский феатр. Ч. 14. СПб., 1787. Отд. изд.: СПб.: тип. Горного училища, 1793.
205. *[Екатерина II].* Переписка Екатерины Великой с германским императором Иосифом II // Русский архив. М., 1880. Кн. 1. С. 281–291.
206. *[Екатерина II].* Письма императрицы Екатерины II к Гримму // Русский архив. 1878. Кн. 3. С. 16–17.
207. *Екатерина II и Г. А. Потёмкин. Личная переписка (1769–1791).* М.: Наука, 1997. — 990 с.
208. *Екатерина II и ее окружение: Сб. статей. Сост., вступ. ст. и примеч. А. И. Юкта* М.: Пресса, 1996.

209. *Елизарова, Н. А.* Театры Шереметевых. Ред. В. А. Филиппова. М.: изд. Останкинского дворца-музея, 1944. — 519 с.
210. *Ернст, Ф.* Кріпацькі капели на Україні // Музыка. 1924. Ч. 1–3. С. 34 (о крепостной капелле и музыкальной школе П. Потоцкого в Подольской губернии).
211. *Ершов, А. И.* Старейший русский хор. Л.: Сов. композитор, 1978. — 192 с.
212. *Есипов, Г. В.* Путешествие императрицы Екатерины II в южную Россию в 1787 году // Киевская старина. 1890. № 11–12, 1891. № 1–5, 7–9, 11–12, 1892. № 2–3, 5.
213. *Ефименко, П. С.* Школа для обучения певчих, назначавшихся ко Двору // Киевская старина. 1883. Т. VI. Май. С. 169–173 (о Глуховской школе).
214. *Жакова, В. Н.* Максим Березовский / *Жакова В. Н.* Исторические повести. М.: Сов. Россия, 1973. 1-е изд.: Музыкальная жизнь, 1962. № 1–3.
215. *Жданов, В. А.* Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. Научн. рук. Р.А. Насонов. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2014.
216. *Живов, В. М.* Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков // Новое литературное обозрение. 1997. № 25. С. 24–83.
217. *Жихарев, С. П.* Записки современника. Воспоминания старого театрала. В 2-х т. Л.: Искусство, 1989. Т. 2.
218. *Жмакин, В. И.* Коронации русских императоров и императриц: 1724—1856 // Русская старина. 1883. Т. 37. № 3. С. 499–538.
219. [*Жуковский, В. А.*] Письма Жуковского к И. И. Дмитриеву // Русский архив. СПб., 1866. С. 1635. Письмо от 16 октября 1831 года.
220. Журнал путешествия В. И. Зиновьева по Германии, Италии, Франции и Англии в 1784–1788 годах // Русская старина. 1878. Ч. XXIII. С. 402 (об исполнении «Мизерере» Аллегри в Сикстинской капелле).
221. Журнал путешествия его высокородия господина статскаго советника, и ордена святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным государствам с начала выезда его из Санкт-Петербурга 17 марта 1771 года по возвращению в Россию, ноября 22 дня 1773 года. М.: тип. Ф. Гиппиуса, 1786. — 164 с.
222. Журнал путешествия Ея императорского величества в Эстляндию и Лифляндию, 1764 года Июня 20 дня. СПб. 1764 (музыкальные празднества в Ревеле и Риге).
223. *Заболотная, Н. В.* Опыт анализа пяти партесных концертов на один текст. О драматургической значимости музыкального и словесного рядов в партесном произведении // Музыкальная культура Средневековья. Сб. научных трудов. Сост. Т. Ф. Владышевская. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 1992. Вып. 2. С. 163–165.
224. *Заболотная, Н. В.* Отношение мастеров партесного письма к проблеме творчества // Филевские чтения: к 300-летию памятника архитектуры «Церковь Покрова в Филях» / Русская культура 2-й половины XVII — начала XVIII в. Материалы Всесоюзной научной конференции. М. 1993. Ч. 2. С. 3–10.
225. *Заболотна, Н. В.* Про типологію хорового концерту: партесне письмо і творчість Шютца // Українська музична культура минулого і сучасності у міжнародних зв'язках. Збірка статей молодих музикознавців України. К., 1989. С. 65–79.
226. *Заболотная, Н. В.* Проблема индивидуальности художественного целого в творчестве композиторов Украины и России второй половины XVII — первой половины XVIII веков. Дисс. ... канд. искусствоведения. Науч. рук. Н. А. Герасимова-Персидская. Киев, 1983.

227. *Заболотная, Н. В.* Текстологические особенности крупной композиции партесного письма // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XVII–XVIII веков). Сб. научных трудов. Л. 1983. С. 152–172.
228. *Загоскин, Н. П.* История Императорского Казанского университета за первые сто лет его существования 1804–1904. Т. 2. Казань, 1904. С. 631 (список произведений композитора А. В. Новикова).
229. Записки сельского священника // Русская старина. 1879. Т. 24–26. 1880. Т. 27–29. 1881. Т. 30 (в частности, о хоре Дубенского).
230. *Зарицкая, Р. И.* Записи народной песни и ее изучение // Очерки по истории русской музыки (1790–1825). Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л.: Музгиз, 1956. С. 48–97.
231. *Захарова, О. И.* Оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» как явление культуры // О Глинке. Сборник статей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М., 2005. С. 166–175.
232. *Захарова, О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII веков: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. — 77 с.
233. *Захарова, О. Ю.* Светские церемонии в России XVIII — начала XX в. М.: Центрполиграф, 2001.
234. *Захарьина, Н. Б.* Русские богослужебные певческие книги XVIII–XIX веков. Синодальная традиция. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003.
235. *Зверинский, В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб. 1892. Т. 2. Предисловие (сведения о крупных монастырских хорах в России конца XVIII века).
236. *Зорин, А. Л.* Кормя двуглавого орла. Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
237. *Зорин, А. Л.* Русская ода 1760-х — начала 1770-х годов. Вольтер и «греческий проект» Екатерины. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=66>
238. *Зорина Г. В.* Биография как источник мифологизации В. В. Розановым пола и семьи. Дисс. ... канд. культурологии. Киров, 2006.
239. *Иванов, В. Н.* Дмитро Бортнянський. Київ: Муз. Україна, 1980. — 144 с.
240. *Иванов, В. Н.* Родовід Д.С. Бортнянського // Український музичний архів: документи і матеріали з історії української мозаїчної культури. Київ, 1995. Вип. 1. С. 29–33.
241. *Иванов, В. Н.* Хоровое творчество Д. С. Бортнянского. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Киев. 1973.
242. *Иванов, М. М.* История музыкального развития России. В 2-х томах. С рисунками и нотными примерами (глава 6 о Березовском). СПб., тип. А. С. Суворина, 1910–1912. — 400 с.
243. *Иванов-Борецкий, М. В.* Очерк истории мессы. М.: изд. Моск. симф. капеллы, 1910. — 26 с.
244. *Иванов-Борецкий, М. В.* Сартри в России // Музыкальное наследство. Вып. 1. М. 1935.
245. *Ивченко, Л. В.* Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. Київ: изд. Національна академія наук України, 2004. Вип. 1. — 644 с.
246. *Ивченко, Л. В.* Справа № 907 [Дело № 907] // Музыка. 2001. № 4–5. С. 28–30. № 6. С. 25–26.

247. *Игнатенко, Е. В.* «Высокий стиль» хорового концерта конца XVII — XVIII вв.: К проблеме музыкально-поэтической целостности. Автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения. Киев, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2005. Науч. рук. Н. А. Герасимова-Персидская.
248. *Игошев, Л.* Предисловие // Двухголосная литургия обиходного распева в редакции Д. С. Бортнянского. М. 2001. С. 2–3.
249. Известие о высочайшем Ея императорского величества Екатерины II пребывании в городах Выборге и Фридрихсгаме от 16 по 23 июня 1783 года. СПб. 1783 (перевод пассиона Паизиелло на русский язык).
250. *Ильин, В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. М.: Сов. Композитор, 1985. 2-е изд.: СПб.: Композитор, 2003. — 117 с.
251. Императрица Екатерина II и князь Потемкин. Подлинная переписка // Русская старина. 1876. Ноябрь. С. 635–652 (отзыв императрицы о «Te Deum'е» Сартри).
252. *[Иностранный очевидец]*. Потемкинский праздник // Москвитянин, 1852. Т. I. Отд. 4. Исторические материалы. С. 23–30.
253. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях. Т. 1 (XV–XVIII вв.). М.: Книга, 1976.
254. История русского драматического театра в 7-ми томах. Т. 1—2. Т. 1. От истоков до конца XVIII века. Т. 2. 1801–1825. М.: Искусство, 1977. — 485 с., 555 с.
255. История русской музыки. Под ред. *М. С. Пекелиса*. Т. 1. М.-Л.: Музгиз, 1940. — 456 с.
256. История русской музыки. Под ред. *Н. В. Туманиной*. Т. 1. М.: Музгиз, 1957. — 333 с.
257. История русской музыки в 10-ти томах. Под общ. ред. *Ю. В. Келдыша*. Т. 2–4. М.: Музыка, 1984–1986.
258. *Йенсен, К.* Дилецкий и Гайнихен: старинные квинтовые круги в России и на Западе // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Musicae ars et scientia. К., 1999. Вип. 6. С. 78–88.
259. *Казачков, С. А.* Два стиля — две традиции // Советская музыка. 1972. № 2. Переизд.: Регентское дело: Духовно-музыкальный журнал для певчих и регентов Украинской Православной церкви / гл. ред. А. Лебедев. 2011. № 9. С. 15–21 (о Придворной певческой капелле и Синодальном хоре).
260. *Каллаш, В. В.* Материалы и заметки по истории русской литературы: Песни Ф. Г. Волкова // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. 1901. Т. VI. Кн. 3. С. 170–173.
261. *Каменский, Ф. А.* Основание театра в Харькове в 1780 году // Русская старина. 1882. Август. С. 433 (о кантате М. П. Концевича «Гремящу арфу взяв в десницу»).
262. *Канн-Новикова, Е. И.* М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 1. М.-Л.: Музгиз, 1951.
263. Кантата, исполненная в Москве на празднествах, посвященных миру России с Портою Оттоманскою // Московские ведомости. 1775. 4 сентября. № 71.
264. *Кантор, Г. М.* А. В. Новиков. (Из истории музыкальной жизни Казани) // Страницы истории русской музыки. Л.: Музыка, 1973. С. 179–182 (о хорах и кантате композитора).
265. *[Карabanов, П.М.]* Стихотворения Карabanова. М., 1812. Ч. 1.

266. *Карамзин, Н. М.* Песнь мира // *Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев.* Избранные стихотворения. Л. 1953. С. 95–97 (стихотворный текст кантаты «Мир», исполненной с музыкой Гесслера в 1796 году).
267. *Карамзин, Н. М.* Письма русского путешественника. М. 1801. Ч. 5. С. 73–74 (о хоровых концертах, о празднике розьер во Франции во время Великого поста). Переизд.: *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Под ред. Ю. М. Лотмана, Н. А. Марченко, Б. А. Успенского. Л.: Наука, 1984.
268. *Карамзин Н. М.* Сочинения. Т. 1. М., 1820.
269. Карманный песенник или собрание лучших светских и престонародных песен. Ч. 1–3. [Сост. *И. И. Дмитриев*]. М. 1796. С. 138–140.
270. *Кац, Б.* К соотношению музыки и текста в концерте М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Musicae ars et scientia.* К., 1999. Вип. 6. С. 124–133.
271. *Кашкин Н., Никольский А.* Начальный учебник хорового пения в связи с элементарной теорией музыки, изложенный в практических примерах. Курс II. М.: П. Юргенсон, 1909.
272. *Келдыш, Ю. В.* Д. С. Бортнянский // *История русской музыки в десяти томах.* Т. 3. М.; Музыка. 1985. С. 161–193.
273. *Келдыш, Ю. В.* Е. И. Фомин // *История русской музыки в десяти томах.* Т. 3. М.: Музыка. 1985. С. 84–110.
274. *Келдыш, Ю. В.* История русской музыки. Т. 1. М.-Л.: Музгиз, 1947. — 286 с.
275. *Келдыш, Ю. В.* К истории оперы «Ямщики на подставе» // *Келдыш, Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 133–137.
276. *Келдыш, Ю. В.* Итальянская опера Березовского // *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 113–129, 486–494.
277. *Келдыш, Ю. В.* Неизвестная опера русского композитора // *Советская музыка.* 1966. № 12.
278. *Келдыш, Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978.
279. *Келдыш, Ю. В.* Полонезы Йозефа Козловского // *Келдыш, Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 141–158.
280. *Келдыш, Ю. В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965. — 464 с.
281. *Келдыш, Ю. В.* С. И. Давыдов // *История русской музыки в десяти томах.* Т. 4. М.: Музыка. 1986. С. 145–167.
282. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. М.: Московская гос. консерватория, 1996, 2007. — 189 с., 224 с., 376 с.
283. *Кириллина, Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика–XXI, 2006. — 384 с.
284. *Кириллина, Л. В.* Сарти, Еврипид и Третий Рим // *Научный вестник Московской консерватории.* М., 2012. № 1. С. 12–40.
285. *Кирьяк, Т. П.* Потемкинский праздник 1791 года. В письме к И. М. Долгорукову 6–8 мая 1791 года // *Русский архив.* СПб., 1867. С. 673–694.
286. *Клепиков, С. А.* Филигранные на бумаге русского производства XVIII — начала XX века. Наука. 1978.
287. *Климовицкий, А. И.* Моцарт // *Музыкальный Петербург.* XVIII век. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 224–242.

288. *Ключевский В. О.* Императрица Екатерина II // *Ключевский В. О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: изд. Правда, 1990.
289. *Ключевский, В. О.* Курс русской истории. М.-Пг., 1923. Ч. 2.
290. Кн. Григорий Александрович Потемкин-Таврический. 1739—1791. Очерк его жизни и переписка. // *Русская старина*. СПб., 1875. Т. XII. № 3. Март. Гл. I—III. С. 481—522. № 4. Апрель. Гл. IV—V. С. 681—700.
291. Книжные памятники: авторы, издатели, владельцы. Сб. научн. трудов. Науч. ред. Г. В. Вилинбахов. СПб.: изд. Гос. Эрмитажа, 2004.
292. Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2005. — 522 с.
293. *Кобеко, Д. Ф.* Цесаревич Павел Петрович. СПб. 1887. С. 288—291 (об участии Бортнянского в домашних спектаклях царской фамилии в Гатчине, на Каменном острове и в Павловске).
294. *Ковалев, А. Б.* Знаменное пение на рубеже XX—XXI веков: миф или реальность? // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX—XXI вв. Сб. трудов по материалам конференции / ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2009. С.166—174.
295. *Ковалев, А. Б.* История и теория богослужебного пения. Учебное пособие. М., 2012. — 283 с.
296. *Ковалев, А. Б.* Литургии в творчестве русских композиторов конца XVIII—XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: изд. Моск. гос. консерватории. 2004. — 295 с.
297. *Ковалев, А. Б.* Литургия Иоанна Златоуста как новый этап в развитии жанра (О Литургии Н. Н. Сидельникова) // Музыкальная академия № 4. М., 2005. С.48—56.
298. *Ковалев, А. Б.* Русская духовная музыка на рубеже XX—XXI веков // Жизнь религии в музыке. Сб. статей. Редактор-составитель Т. А. Хопрова. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. 2010. С. 225—238.
299. *Ковалев (Ковалев-Случевский), К. П.* Бортнянский. Серия ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1989. 2-е изд. М., 1998. — 304 с.
300. *Ковалев, К. П.* Бортнянский и русское нотопечатание // Альманах библиофила. Вып. XIV. М., 1983. С. 167—181.
301. *Ковалев-Случевский, К.* Все о гимне «Коль славен» Д. С. Бортнянского // URL: www.kkovalev.ru/Bortnian_Kol_Slaven.htm
302. *Коваленко, Т. С.* Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного Университета. 2008. Вып. 1. С. 68—93.
303. *Козицький П. О.* Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. К., 1971.
304. Коллекция духовных произведений русских композиторов XVIII—XX веков. Каталог. Вып. 1 (А—Б). Вып. 2 (В—И). Вып. 3 (К—Р). Составитель, автор вступительной статьи Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2009—2012.
305. *Колісниченко Ю. Я., Плачинда С. П.* Неопалима купина [в т.ч. повесть о Березовском]. К.: Молодь, 1968. — 250 с.
306. [*Комаровский, Е. Ф.*] Записки графа Е. Ф. Комаровского. Ред. П. Е. Щеголев. СПб.: Огни, 1914.

307. [Комендатов И.] Начальное основание о Гармонии, или Точный порядок происхождения всех постепенно двадцати двух гласов, принадлежащих для одной только октавы. Соч. Иваном Комендатовым. М.: тип. А. Решетникова, 1801.
308. *Компан, Ш.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с практическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Пер. с франц. М.: Университетская тип., 1790.
309. *Компанейский, Н. И.* Глумление ли над православною верою художественное пение в храме? // Баян. 1907. № 7/8. С. 102–105.
310. *Компанейский, Н. И.* Итальянец ли Бортнянский? / Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова. СПб., 1908.
311. *Компанейский, Н. И.* О значении рукописных нот для церковных хоров // Русская музыкальная газета. 1902. С. 910–911.
312. *Компанейский, Н. И.* По поводу чествования 150-летия со дня рождения Д.С. Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1901. № 42. Стлб. 1025–1026.
313. *Коневский, М. Ф.* История гармонического пения в русской церкви. М., 1899.
314. *Константинова, Е.* Страсти по Березовскому // Зеркало недели (Киев). 2006. № 21. 3 июня. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/strasti_po_berezovskomu.html
315. *Копытова, Г. В.* Шереметевское собрание // Из фондов Кабинета рукописей. Публикации и обзоры. Сост. Г.В. Копытова. СПб.: РИИИ, 1998. С. 203–230.
316. *Корній, Л.* Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 89–92.
317. *Кострин, К. В.* Забытый русский ученый Тертый Борноволоков // Летопись Севера. Т. IV. М., 1964. С. 128–142.
318. *Костышин Д. Н.* Из истории пенсионерства в аннинскую и елизаветинскую эпохи // История русского искусства в 22 томах. Т. XI. В производстве (рукопись).
319. *Коц, Е. С.* Крепостная интеллигенция. Л., 1926 (о певчих Шереметева, Дубенского, Суворова, Кожиной, Хлюстина).
320. *Крути, И. А.* Русский театр в Казани. М. 1958. С. 20 (о музыкальном образовании в казанской Славяно-латинской академии в XVIII веке).
321. *Кузьма, М.* Чи знаємо правдивого Бортнянського? // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Musicae ars et scientia. К., 1999. Вип. 6. С. 89–99.
322. *Кук, В. С.* Артем Ведель — Ведельський (1767–1808). Арешт та ув'язнення (1799–1808) // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 18–35.
323. *Кук, В. С.* Його згубили талант і рабство [Степан Дехтяревський] // Україна. 1989. № 40. С. 14–15.
324. *Кук, В. С.* Нові документальні дані про життя А. Л. Веделя (Ведельського) у Харкові (1796–1798 рр.) // Українське музикознавство. Київ. 1971. Вип. 6.
325. *Кук, В. С.* Рукописна партитура творів Артема Веделя // Український музичний архів. Вип. 1. Київ: Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 34–53.
326. *Кукольник, Н. В.* Максим Созонтович Березовский. Исторический рассказ // Кукольник Н. В. Сказка за сказкой. СПб.: тип. К. Жернакова, 1844. С. 281–396.

327. *Кукушкина, М. В.* Филиграни на бумаге русских фабрик XVIII — начала XIX веков (Обзор Собрания П. А. Картавова) // Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук. М.- Л.: изд-во АН СССР, 1958.
328. *Кутасевич, А. В.* А. Ведель. Концерт «Боже, Боже мой, вонми мі». Питання авторства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2009. № 2 (3). С. 125–145.
329. *Кутасевич А. В.* А. Ведель. Піснеспів «Світе тихий» до мінор: питання авторства // Мистецькі обрії '2009. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2 (11. К.: КЖД «Софія», 2009. С. 234–247.
330. *Кутасевич, А. В.* Анотований покажчик творів Артема Веделя. Проблеми музичної та мовної текстології // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 133–137.
331. *Кутасевич А. В.* Духовно-музичні спадщини С. Дегтярьова й А. Веделя: питання авторської атрибуції // Українське музикознавство. Вип. 37. Упоряд. І. Б. Пясковський. К.: Центр муз. україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 5–26.
332. *Кутасевич, А. В.* Духовно-музичні твори Степана Дегтярьова у київських рукописних нотних зібраннях // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016 № 4 (33). С. 4–24.
333. *Кутасевич, А. В.* Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119.
334. *Кутасевич А. В.* С. Дегтярьов. Концерт «Слиши, дщи, і виждь» (ре мажор). Питання авторства // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. 2010. № 3 (8). С. 134–149.
335. *Кутасевич А. В.* Степан Дегтярьов. Концерт «Ти моя кріпость, Господи». Питання авторства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність: зб. наук. ст. К., 2010. С. 163–189.
336. *Кутасевич, А. В.* Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції. Дисс. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Київ: Б. в., 2015.
337. *Л.* Из прошедшей жизни малорусского дворянства // Киевская старина. 1888. Октябрь. С. 159 (об исполнении полонеза Козловского «Гром победы, раздавайся»).
338. *Л.* Праздник Цереры // Киевская старина. 1897. Декабрь. Т. 59. С. 328 (о празднествах графа Я. С. Мархоцкого, где участвовало несколько хоров и оркестров).
339. *Л. Ал.* Отрывки из дневника полтавского помещика // Киевская старина. 1893. Июнь. С. 418 (музыкальные увеселения в деревне Мечет А. М. Марковича на рубеже XVIII–XIX веков).
340. *Лащенко, С. К.* Украинская песня в русской музыке последней трети XVIII — начала XIX столетий. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 1986.
341. *Лебедев, Н. А.* Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. СПб.: тип. Лобанова, 1882. — 123 с.
342. *Лебедева, А. В.* Хоровая культура // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.; Музыка. 1985. С. 111–131.

343. *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-во «Удмуртский университет» — «Universidad de Granada», 2016. С. 74–79.
344. *Лебедева-Емелина, А. В.* Гавриил Державин «Кто похулит жизнь мою». Публикация неизвестного стихотворения Г. Р. Державина. М.: изд. Литературного музея им. А. С. Пушкина, 2011.
345. *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.
346. *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 консерватория. 2013. С. 307–317.
347. *Лебедева-Емелина, А. В.* Кантата на закладку Большого Кремлевского дворца по проекту В.И. Баженова // Множественность научных концепций в музыковедении. Сб. статей к 60-летию Е. М. Левашева. Материалы международной конференции Келдышевские чтения — 2005. М.: Композитор, 2009. С. 145–157 (текст), 358–440 (ноты).
348. *Лебедева-Емелина А. В.* Кашин Даниил Никитич // Православная энциклопедия. Т. XXXII. М., 2013. С. 149—150.
349. *Лебедева-Емелина, А. В.* Квалификационное музыковедение // Искусство музыки: теория и история. 2016. № 15. С. 185–204. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/124/imti_2016_15_185_204_lebedeva_emelina.pdf.
350. *Лебедева-Емелина А. В.* Козловский Осип Антонович // Православная энциклопедия. 2014. Т. 36. С. 273–275.
351. *Лебедева-Емелина А. В.* Концерт духовный эпохи классицизма // Православная энциклопедия. 2015. Т. 37. С. 494—499 (статья "Концерт" напечатана на с. 491—501).
352. *Лебедева-Емелина, А. В.* Крепостной композитор Лев Гурилев и его духовная музыка // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 4 (16) М.: 2014. С. 85–112.
353. *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.
354. *Лебедева-Емелина, А. В.* Малороссийская пляска на придворном балу (к публикации партитуры «На бережку у ставка» О. А. Козловского) // Старинная музыка. 2016. № 2. С. 18–21 (статья), 22–31 (партитура).
355. *Лебедева-Емелина, А. В.* Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского (находки и открытия) // Бортнянский и его время. Сб. статей. М. МГК. 2003. С. 5–12.
356. *Лебедева-Емелина, А. В.* Неизвестные концерты Д. С. Бортнянского: Последние открытия // Музыка России от средних веков до современности. М., 2004. Вып. 1. С. 41–56.
357. *Лебедева-Емелина, А. В.* «Немецкая обедня» Бортнянского: первая публикация произведения // Множественность научных концепций в музыковедении. 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).

358. *Лебедева-Емелина А. В.* Новое стихотворение Державина: к традиции исполнения застольных песен в России // *Голос и речь*. 2012, № 1 (6). С. 15–20.
359. *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.
360. *Лебедева-Емелина, А. В.* Осип Козловский — белорус? (Новое о композиторе) // *Старинная музыка*. 2015. № 2 (68). С. 1–12.
361. *Лебедева-Емелина А. В.* Первая публикация музыки хора П. А. Скокова из оперы «Ринальдо» // *Музыка и время*. М. 2011, № 12. С. 28–36.
362. *Лебедева-Емелина, А. В.* Потемкинский бал: контекст и подтекст (к вопросу реконструкции церемонии) // *Старинная музыка*. 2015. № 4. С. 24–37.
363. *Лебедева-Емелина, А. В.* Придворный бал как зеркало культурно-политических процессов эпохи // *Вопросы театра*. № 1–2 (вып. XVII). М., 2015. С. 212–234.
364. *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. Электронный ресурс: Режим доступа: <http://bgiik.ru/pub/6> РИНЦ
365. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 656 с.
366. *Лебедева-Емелина, А. В.* Русская хоровая культура второй половины XVIII века. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания. 1993. Т. I. Текст. Т. III. Каталог. Хоровые сцены в русском музыкальном театре второй половины XVIII века — 86 с. Т. VII. Нотное приложение.
367. *Лебедева-Емелина, А. В.* С. Дегтярев. Литургия до мажор. Публикация партитуры, ред. нотного текста, пер. для фортепиано и научное исследование // *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей и исследований*. Ред. Ю. Паисов. Вып. 2. М.: Композитор, 2004. С. 108–161.
368. *Лебедева-Емелина А. В.* Хор в русском театре екатерининского времени // *Музыка и время*. М. 2011, № 12. С. 23–27.
369. *Лебедева-Емелина, А. В.* Хоровая культура екатерининской эпохи: монография. М.: Композитор, 2010. — 304 с.
370. *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. Электронный ресурс: Режим доступа: <http://bgiik.ru/pub/6>
371. *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. б, 5 а. л.
372. *Лебедева-Емелина А. В., Виноградова А. С.* Музыкальная классика: неожиданное авторство // *International Center for the Social Sciences (Сфера общественных наук)*. Ежемесячный научный журнал, № 1(7). Екатеринбург, 2015. С. 55—58.

373. *Лебедева-Емелина, А. В., Левашев, Е. М.* Русская музыка второй половины XVIII века в контексте ритуалов и церемониалов, празднеств и развлечений // Развлекательная культура России XVIII — XIX веков: Очерки истории и теории / Ред.-сост. Е. В. Дуков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 43–68.
374. *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.
375. *Лебедева-Емелина, А. В., Комаров, А. В., Мологин, М. С.* Литургия Максима Березовского: проблемы реконструкции // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2017 (в производстве).
376. *Левашев, Е. М.* В. А. Пашкевич // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.; Музыка. 1985. Т. 3. С. 46–83.
377. *Левашев, Е. М.* Василий Алексеевич Пашкевич и русский музыкальный театр его времени. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 1974.
378. *Левашев, Е. М.* Множественность научных концепций в музыкознании // Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е. М. Левашева. Сб. статей. М.: Композитор, 2009. С. 3–10.
379. *Левашев, Е. М.* На заре русского музыкального театра // Советская музыка. 1969. № 11. С. 76–80 (в частности, о крепостной капелле театра А.Р. Воронцова).
380. *Левашев, Е. М.* Опера «Санктпетербургский гостинный двор» и ее авторы // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 8. М.: Музыка, 1980. С. 461–498.
381. *Левашев, Е. М.* От Глинки до Рахманинова. Жанры церковно-певческого искусства в русской музыке // Музыкальная академия. М. 1992. № 2. С. 2–24.
382. *Левашев, Е. М.* Проблемы редактирования, реставрации и реконструкции музыкальных произведений на материале творчества русских композиторов XVII—XX веков. Научный доклад на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания. 1994. Перепеч.: Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е. М. Левашева. Сб. статей. М.: Композитор, 2009. С. 307–346.
383. *Левашев, Е. М.* С. А. Дегтярев // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. 1800–1825. М.; Музыка. 1986. С. 184–208.
384. *Левашев, Е. М.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. Нотография. 1825–1917. М.: изд. ТехноИнфо. 1994.
385. *Левашев, Е. М.* Хоровые произведения Д. С. Бортнянского в структуре православной службы. Стенограмма доклада на Всесоюзной научной конференции Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки. М. 1976.
386. *Левашев, Е. М., Полехин, А. В.* М. С. Березовский // История русской музыки в 10 т. М.: Музыка, 1985. Т. 3. С. 132–160.
387. *Левашева, О. Е.* Английское музыкознание XVIII века // История европейского искусствознания. Т. 1. М., 1963.
388. *Левашева, О. Е.* Козловский и русский классицизм // Musica antiqua. Вып. 3. Bydgoszcz. 1972.
389. *Левашева, О. Е.* Начало русской оперы // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 5–45.

390. *Левашева, О. Е.* Песни Козловского // Русско-польские музыкальные связи: Статьи и материалы. Ред. И. Бэлза. М.: изд. Академии наук СССР, 1963. С. 48–82.
391. *Левашева, О. Е.* «Российская песня» и ее создатели // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. Русская вокальная лирика XVIII века Сост., публ. и комментарии О. Е. Левашевой. М. Музгиз, 1972. С. 319–353, ноты: С. 185–187.
392. *Левашева, О. Е., Келдыш, Ю. В., Кандинский, А. И.* История русской музыки. Т. 1. М. 1972. — 596 с. С. 181–187.
393. *Левик, Б. В.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1951.
394. *Левик, Б. В.* История зарубежной музыки. Выпуск 2. Вторая половина XVIII века. М.: Музыка, 1966.
395. *Лепская, Л. А.* Репертуар крепостного театра Шереметевых. Каталог пьес. М. 1996.
396. *Лепская, Л. А.* Театральная школа Шереметевых во второй половине XVIII века // Вестник Московского государственного университета. Серия 8. История. М. 1980. № 3. С 46–56.
397. *Лесков, Н. С.* Очарованный странник // *Лесков, Н. С.* Собрание сочинений в 11-ти томах. Т. IV. М. 1957. С. 395 (о хоре графа С. М. Каменского в Орле).
398. *Ливанова, Т. Н.* Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века. М.: Музыка, 1960–1967. Вып. 1–4.
399. *Ливанова, Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М.: Искусство, 1938. Вып. 1.
400. *Ливанова, Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. Исследования и материалы. Т. 1–2. М.: Музгиз, 1952–1953. — 536 с., 476 с.
401. *Лисицын, М. А.* Обзор духовно-музыкальной литературы. СПб. 1901–1902.
402. *Лихачев, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М.: Наука, 1979. — 360 с.
403. *Лобанова, М. Н.* «Духовные концерты» С. Шейдта и некоторые проблемы развития мотета в эпоху барокко // Исследования исторического процесса современной и классической зарубежной музыки: Сборник трудов Моск. гос. консерватории. М., 1980. С. 56–80.
404. *Лобанова, М. Н.* Мотетное творчество Генриха Шютца в историко-культурном контексте его времени. М., 1980. — 40с. Рукопись деп. в Информкультуре 22 июля 1980, № 82.
405. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры: (На примере мотета). Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 1981. —198 с.
406. *Локтев, В.* О баженовском проекте реконструкции Московского Кремля // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). М. 1974.
407. *Локишин, Д. Л.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. М. 1963.
408. *Ломакин, Г. Я.* Автобиографические записки с примечаниями В. В. Стасова // Русская старина. 1886. Т. 49/50. Март. С. 645–666 (несколько слов о Дегтяреве).
409. *Ломтев, Д. Г.* Йозеф Штарцер в России // *Штарцер Й.* Торжество весны (Победа Флоры над Бореем). Партитура. Восстановление по рукописи и текстологическая редакция Д. Г. Ломтева. М.: изд. Прест, 2001. С. 3–6.

410. *Ломтев, Д. Г.* Неизвестная опера забытого композитора // *Раунах Г. Ф.* Сирой. Партитура. Вст. ст. и ред. Д. Г. Ломтева. М.: изд.: Прест, 2000. — 80 с. С. 3–4.
411. *Лотман, Ю. М.* Избранные статьи. В 3-х т. Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII первой половины XIX в. Таллинн, 1992. — 480 с.
412. *Лотман, Ю. М.* К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литературы. Л. 1973. С. 125–132.
413. *Лотман, Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Из истории русской культуры. В 5 томах. Сост. А. Д. Кошелев. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. Т. IV: XVIII — начало XIX века. С. 537–573.
414. *Лотман, Ю. М.* Риторика // *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб., 2000. С. 404–422.
415. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. II: Эпоха Метастазियो. М.: Классика—XXI, 2004. — 767 с.
416. *Луцкер, П. В.* Il mondo della luna К. Гольдони и Б. Галуппи — новый мир оперы-буффа // Старинная музыка. 2015. № 1. С. 19–25.
417. *Лучинский, Г.* Понятовский Станислав Август // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 61. СПб., 1900. С. 420–421.
418. *Львов, А. Ф.* Записки Алексея Федоровича Львова // Русский Архив. М., 1884. Кн. 2. С. 225–260.
419. *Львов, А. Ф.* О церковных хорах и несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения. СПб.: тип. Я. Трея, 1859. — 10 с.
420. *Львов, Н. А.* Предисловие к изданию // *Львов Н.А., Прач И.Г.* Собрание народных русских песен с их голосами. СПб. 1790. С. I—XII.
421. *Львов, Н. А., Прач, И. Г.* Собрание народных русских песен с их голосами. СПб.: тип. Горного училища, 1790. Др. изд.: Под ред. и с вст. ст. В. М. Беляева. М.: Музгиз, 1955.
422. *Львов, Ф. П.* Бортнянский // Энциклопедический лексикон. Т. VI. СПб.: тип. А. Плюшара. 1836. С. 422–423.
423. *Львов, Ф. П.* О пении в России. СПб. 1834. С. 9–42 (о церковном пении и капелле).
424. *Лыжов, Г. И.* Ключи нотные // Православная энциклопедия. Т. 36. М.: изд. Моск. патриархии, 2014. С. 70–76.
425. *Любецкий, С. М.* Московские старинные и новые гулянья и увеселения. М., 1854.
426. *Мазаев, А. И.* Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978.
427. *Майбурова, К. В.* Глухівська школа півчих XVIII століття та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії // Українське музикознавство. К., 1971. Вип. 6. С. 126–136.
428. *Майков, В. И.* Избранные произведения. М.-Л., 1966. С. 307–308.
429. *Майков, В. И.* Описание разных увеселительных зрелищ, представленных во время мирного торжества, заключенного между Российской империей и Оттоманскою Портою (близ Москвы на Ходынке) 1775 года, июля 16 дня. М. 1775.
430. *Майков, В. И.* Описание торжественных зданий на Ходынке, представляющих пользу мира. М., 1775.
431. *Майофис, М.* Музыкальный и идеологический контекст драмы Екатерины «Начальное управление Олега» // Русская филология. Вып. 7. Тарту, 1996.
432. *Максимова, А. Е.* «Идалида» — «Армида» — «Андромеда», или Балеты в петербургских операх Джузеппе Сарти // Русские музыкальные архивы за рубежом.

Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. С. 183–207.

433. *Максимова, А. Е.* Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад. М., 2010.

434. *Максимович Л. М.* Новый и полный Географический словарь Российского государства. М., 1788–1789. Ч. 3. Подробный (алфавитный) перечень всех ярмарок в России.

435. *Малинина, Г.М.* «Антигона» Т. Траэты в России (1772) — «Креонт» Д. Бортнянского в Италии (1776): две оперы на одно либретто // Старинная музыка, 2011. № 3–4. С. 2–15.

436. *Малинина, Г. М.* Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Музыкаведение. 2008. № 7. С. 21–27.

437. *Малинина, Г. М.* Коллекция музыкальных рукописей аббата Сантини в библиотеке Московской консерватории // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. С. 251–271.

438. *Малинина, Г. М.* Музыкальная росика XVIII века. Состояние источников, пути изучения. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория, 2008. — 214 с.

439. *Малинина, Г. М.* Неизвестный Бортнянский в Вене: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Австрийской национальной библиотеке // Наследие: Русская музыка — мировая культура. Вып. I. М., 2009. С. 37–46.

440. [*Манфредини, В.*] Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки, изданные Господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции. С итальянского на русский перевел Степан Дехтярев. СПб. 1805. Посвящение Н. П. Шереметеву.

441. *Марков, А. В.* Чулковский песенник и его значение для изучения великорусских народных песен. Пг., 1918.

442. *Мартинов, В. И.* История богослужебного пения: Учеб. пособие. М.: Русские огни, 1994. — 240 с.

443. *Массип, К.* Русские архивы в фонде Музыкального отдела Национальной библиотеки Франции // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. [Вып. 1]. М.: Московская гос. консерватория, 2000. С. 17–23.

444. *Массон, Ш.* Секретные записки о России времени царствования Екатерины II и Павла I. М.: Новое литературное обозрение, 1996. — 206 с.

445. Матеріали конференції, присвяченої 250 річниці від народження Дмитра Бортнянського (Львів, 8 9 листопада 2001 р.) // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії Львів: Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, 2004. Т.ССXLVII. С. 157–284.

446. *Махновець, Е.* Артем Ведель. 1799 рік // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 36–42.

447. *Махновець, Е. Л., Шудря, М.* Допоки тече Дніпро. Есе в діалогах [нове в біографії А. Веделя] // Память Століть. Україна. Київ, 2004. № 6. С. 121–135.

448. *Махновец, Е. Л.* [О доме Веделя и о его болезни в 1799 г.] // Научный вестник. 2000. Киев. № 11.

449. *Махотина, А. А.* Путешествия Екатерины II: идейно-художественная программа церемониала встречи императрицы // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2010. № 6. С. 112–125.
450. *Мельникова, Н. Н.* Издания московского университета. 1756–1779. М. 1955.
451. *Металлов, В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1910. Переизд.: Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 176 с.
452. *Металлов, В. М.* Синодальные, бывшие патриаршие певчие. Ч. 1–2 // Русская музыкальная газета. 1898. № 10–12. Стлб. 845–852, 945–950, 1041–1049 / 1901. № 17, 19–26. Стлб. 489–494, 513–521, 576–581, 606–611, 636–645.
453. *Металлов, В. М.* Церковное пение в его прошлом и настоящем. М., [до 1912].
454. *[Мизко Н. Д.]* Биографический очерк знаменитого в свое время музыканта Фердинанда Дица // Репертуар и Пантеон. Ч. 1. СПб. 1842. С. 10–14. Подп.: *Н. М.*
455. *[Мизко, Н. Д.]* Публичные увеселения и позорища в Киеве 100 лет назад // Киевская старина. 1897. Т. 56. Кн. 2. С. 38–39. Подп.: *Н. М.*
456. *Милюгина, Е. Г.* Музыкальный театр Н. А. Львова как пространство эксперимента // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. № 2 (Педагогика и психология. Филология и искусствоведение). С. 322–332.
457. *Милюгина, Е. Г.* Русская история и форма ее репрезентации в рукописной кантате Н. А. Львова 1775 года // *Europa orientalis*. 2009. Вып. 29 С. 193–202.
458. *Миранда, Фр. де.* Путешествие по Российской империи. Пер. с исп. М. С. Альперовича, В. А. Капанадзе, Е. Ф. Толстой. М.: МАИК «Наука» / Интерпериодика, 2001.
459. *Митрофанов, С.* Песни русския известного охотника М*****, изданные им же в удовольствие любителей оных. СПб. 1799 (тексты песен известного исполнителя народных песен С. Митрофанова).
460. *Михайленко, А. Г.* Фугированные формы в творчестве Д. Бортнянского и их место в истории русской полифонии // Вопросы музыкальной формы. Вып. 4. М. 1985.
461. Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е.М. Левашева. Сб. статей. М.: Композитор, 2009. — 456 с.
462. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М. 1956. С. 115–117 (об обучении музыки и пению).
463. *Мордисон, Г. З.* История театрального дела в России: Основание и развитие государственного театра в России (XVI—XVIII века). СПб.: Сильван, 1994.
464. *Мороко-Довгалюк, Х.* Славний син Бескидів — співець Боже хвали // Дзвони Лемківщини. Тернопіль, 2001. Ч. 4. С. 219.
465. *Мохова, Н.* Русский хоровой концерт XVIII века как уникальное явление художественной культуры // Поиск смысла: Русская культура и мир: Сб. трудов. Отв. редактор К. З. Акоюн. Нижний Новгород: Нижегородский пед. ин-т ин. яз., 1994. С. 266–267.
466. *Музалевский, В. И.* Старейший русский хор. Л.- М., 1938.
467. «Музыка все время процветала...». Музыкальная жизнь императорских дворцов. Материалы научно-практической конференции — Гатчина. СПб.: Свое изд-во, 2015. — 324 с.
468. Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. Л.: Academia, 1927. — 216 с.
469. Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. и вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. — 688 с.
470. Музыкальное наследие: Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. Под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М.: ОГИЗ - Музгиз, 1935. Т. 1.

471. Музыкальное наследство. Сборники материалов по истории музыкальной культуры в России. Т. 1–4. М.: Музгиз, 1962–1976. — 624 с., 299 с., 277 с., 283 с., 248 с.
472. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книги 1–3. Отв. ред. *А. Л. Порфирьева*; члены ред. коллегии: Л. Н. Березовчук, Г. Н. Добровольская, В. Г. Карцовник, А. Н. Крюков, И. Ф. Петровская, Е. С. Ходорковская. СПб.: Композитор, 1999–2000.
473. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книга 4. Отв. ред. *А. Л. Порфирьева*; сост.: Ж. В. Князева, Г. В. Петрова, А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2001.
474. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Том I — XVIII век. Книга 5. Рукописный песенный сборник XVIII века. Отв. ред. *Е. Е. Васильева*. изд. подготовили: Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко. СПб.: Композитор, 2002.
475. Музыкальный Петербург. Книга 6. Тиц Антон Фердинанд. Инструментальная музыка. Отв. ред. *Н. А. Огаркова*; сост. Тематического каталога сочинений А. Ф. Тица: Н. В. Губкина, В. Г. Карцовник, Н. А. Огаркова, Ф. Э. Пуртов. СПб.: Композитор, 2002.
476. Музыкальный Петербург. Книга 7. Музыкальные инструменты в газетах «Санктпетербургские ведомости» и «Sankt-Petersburgische Zeitung» 1728—1780. Отв. ред. *А. Л. Порфирьева*; сост.: В. В. Кошелев, А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2004.
477. Музыкальный Петербург. Книга 9. Лодовико Мадонис. Двенадцать сонат для скрипки и баса. Сост. И. Безуглова, Ю. Кружнов. СПб.: Композитор, 2006.
478. Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. в ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор, 2017. — 360 с.
479. Музыкальный театр. Хронологическая таблица. Сост. *А. М. Соколовой* // История русской музыки в десяти томах. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 362–415.
480. Музыкальный театр. Хронологическая таблица. Сост. *Т. В. Корженьянц* // История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 365.
481. *Мулявин, В. Ю.* Материалы к изучению биографии А. Л. Веделя // Труды Томской духовной семинарии. Сб. 1. Томск: изд. Томской духовной семинарии, 2012. С. 223–239.
482. *Насонов, Р. А.* Музыкальная риторика Иоганна Иоахима Кванца // Научный вестник Московской консерватории. М., 2013. № 1. С. 162–168.
483. *Насонов, Р. А.* «Ода Пиндара» Афанасия Кирхера: научная достоверность и историческое сознание // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: Московская гос. консерватория, 2008. С. 124–137.
484. [*Нассау, К. Г.*] *Принц Нассауский.* Императрица Екатерина II в Крыму, 1787 г. // Русская старина. 1893. Т. 40. Ноябрь.
485. *Натансон, В. А.* Из музыкального прошлого Московского университета. М. 1955.
486. *Натансон, В. А.* Прошлое русского пианизма: XVIII — начало XIX в.: Очерки и материалы. М.: Музгиз, 1960.
487. *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/>
488. Наши деятели: Галерея замечательных людей России в портретах и биографиях. СПб., 1879. Т. 3.

489. *Некрасова, Т. В.* Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму // Українське музикознавство. Вып. 6. Київ. 1971. С. 238–244.
490. *Некрылова, А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984.
491. [Нелединский-Мелецкий, Ю. А.] Сочинения Нелединского-Мелецкого. СПб., 1850.
492. *Никитенко, А. В.* Моя повесть о самом себе и о том, чему свидетель был. Т. 1. СПб. 1904.
493. *Никитенко, А. В.* Записки и дневник в 3-х т. М.: Захаров, 2005. Т. 1. — 592 с.
494. *Николева, М. С.* Черты старого дворянского быта. Воспоминания // Русский архив. 1893. Кн. 3. № 9–12. С. 107, 119, 137–138, 144, 148–149, 154 (крепостные оркестры и хоры С. А. Николева, Шепелева, Хрущовых, Хлюстина в Смоленской и Тамбовской губерниях).
495. *Никольская-Береговская, К. Ф.* Развитие школы хорового пения в России. М. 1974
496. *Никольский, А. В.* Краткий очерк истории церковного пения в период с I–X веков. Пг., 1915.
497. *Никольский, А. В.* О «церковности» духовно-музыкальных сочинений. Заметка // Хоровое и регентское дело. 1909. № 3. С. 74–75.
498. *Никольский, А. В.* Письмо родным от 3 апреля 1894, Пенза // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VIII. Кн. 1 (книга в производстве).
499. Новый каталог 1825 года. Российским книгам, атласам, географическим картам, планам, стампам, портретам и музыкальным сочинениям, продающимся у книгопродавца Ивана Заикина. СПб: Тип. Особенной Канцелярии Министерства Внутренних Дел, 1825.
500. Нотные издания в фондах Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Каталог. Памятники музыкального искусства. Отечественные нотные издания XVIII века. М.: Гос. б-ка им. Ленина, 1979
501. О приватной жизни князя Потемкина // Москвитянин, 1852. Т. 1. № 3. Февр. С. 23–30.
502. *Огаркова Н. А.* «Гром победы раздавайся» Г. Р. Державина — О. А. Козловского // Российские гимны до 1834 г. // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 3–10. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>
503. *Огаркова Н. А.* Композитор в России XIX века: Заметки о профессионализме, дилетантизме, творчестве // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. в ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор, 2017. С. 24–45.
504. *Огаркова, Н. А.* Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004.
505. *Огаркова, Н. А.* Полонезы Иосифа Козловского как феномен российской музыкальной культуры XVIII века // Публицистика эпохи Просвещения: Век Просвещения. Сост. Г. А. Лихоткин. СПб., 1995. Вып. 1. С. 163–180.
506. *Огаркова, Н. А.* Придворная музыкальная культура в России XVIII века. Учебно-методическое пособие. СПб. — М. — Краснодар: Планета музыки, 2014. — 64 с.
507. *Огаркова, Н. А.* Светская музыкальная культура в России XIX века. Учебно-методическое пособие. СПб. — М. — Краснодар: Планета музыки, 2014. — 64 с.
508. *Огаркова, Н. А.* Церемониальная музыка XVIII века (кантаты, серенады, прологи, хоры). Таблица I. Оперы и балеты в «высокоторжественные» дни. Таблица II // *Огаркова Н.А.*

Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII — начала XIX века. Дисс. ... доктора искусствоведения. СПб., 2004.

509. *Огаркова, Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII — начало XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. — 350 с.

510. *Одоевский, В. Ф.* Дневник. Переписка. Материалы. М.: изд. Дека-ВС, 2005.

511. Описание всерадостного торжествования мира с Оттоманскою Портою, бывшего в Москве 1775 года июля 10 и в последовавшие потом числа. М., 1775.

512. Описание вшествия в Москву и коронования Государыни Императрицы Екатерины II: Обстоятельное описание торжественных порядков благополучнаго вшествия в Императорскую древнюю резиденцию богоспасаемый град Москву, и освященнейшего коронования... Императрицы Екатерины Вторыя. СПб., [1854].

513. Описание коронации, миропомазания и причащения императрицы Екатерины II // Русская старина. 1893. Т. 80. № 12. С. 487–496.

514. Описание маскарада и других увеселений, бывших в Приморской Льва Александровича Нарышкина даче, отстоящей от Санкт-Петербурга в 11 верст по Петергофской дороге, 29 июля, 1772 года. СПб., 1772.

515. Описание мирного торжества, празднованного 19 июля воспитательным Обществом благородных девиц // Санктпетербургские ведомости. 1775 год. № 59. 24 июля.

516. Описание мирного торжества, празднованного 19 июля, 1775 года Воспитательным обществом благородных девиц в присутствии приглашенных к тому знатных обоюга пола особ первых пяти классов // Московские ведомости. 1775. № 62.

517. Описание монастырей в Российской империи находящихся с присовокуплением Исторического известия о существующих ныне в России епархиях и о всех соборных, монастырских, ружных и приходских церквах, в столичных городах Москве и С.-Петербурге находящихся, с показанием времени когда оные учреждены или построены, когда случились в них достопамятные происшествия и в какие числа бывают храмовые праздники в оных. М.: тип. Селивановского, 1819.

518. Описание праздника, данного родными и друзьями Его превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволожскому в Рябове 25 октября 1822 года. СПб.: в тип. Н. Греча, 1823. С приложением музыкальных нот и 15 гравированных картин.

519. Описание разных увеселительных зрелищ, представленных во время мирного торжества, заключенного между Российскою империею и Оттоманскою Портою. В высочайшем присутствии ее императорского величества <...> Екатерины II и их императорских высочеств, при многочисленном собрании народа, близ Москвы, на Ходынке, 1775 года июля 16 дня. М., 1775.

520. Опись библиотеки, находившейся в Москве на Воздвиженке, в доме графа Дмитрия Николаевича Шереметева до 1812 года. СПб. 1883.

521. *Опочинин, Е. Н.* За кулисами старого театра // Исторический вестник. 1889. Июнь. С. 599, 602–603 (участие крепостных певчих графа Разумовского и архиерейских певчих в театрализованных постановках).

522. [Орлов-Давыдов, В. Г.] Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова составлен внуком его, графом Владимиром Орловым-Давыдовым. Т. 1–2. СПб., 1878. Т. 2. С. 13–17 (о крепостном Л.С. Гурилеве).

523. *Орлова, Е. М.* Лекции по истории русской музыки. М.: Музыка, 1979. — 384 с.

524. Очерки по истории русской музыки (1790–1825). Под ред. *М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша*. Л.: Музгиз, 1956. — 460 с.
525. *Павловский, И. Ф.* К биографии композитора Д. Бортнянского // Русская старина. 1911. Декабрь.
526. *Павловский, И. Ф.* Полтава в XIX столетии. Вып. 2. Киев. 1906. С. 95–96 (о полтавских хорах, в том числе, о бывших певчих Разумовского).
527. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1: Русская вокальная лирика XVIII века. Публикация и исследование *О. Е. Левашевой*. М.: Музыка, 1972.
528. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 4: Скупой: опера, музыка В. А. Пашкевича. Публикация, переложение для фортепиано и исследование *Е. М. Левашева*. М.: Музыка, 1973. — 276 с.
529. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 5: Сокол: опера, музыка Д. Бортнянского. Публикация и исследование *А. С. Розанова*. М.: Музыка, 1975.
530. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 6: Ямщики на подставе: Игрище невзначай: комическая опера в 1 действии, музыка Е. И. Фомина; либретто Н. А. Львова. Исследование и публикация *И. М. Ветлицыной; Ю. В. Келдыша*. М.: Музыка, 1977. — 213 с.
531. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 8: Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор: Опера, музыка В. А. Пашкевича. Публикация, переложение для фортепиано и исследование *Е. М. Левашева*. М.: Музыка, 1980. — 510 с.
532. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 10: Мельник-колдун, обманщик и сват: опера, музыка М. М. Соколовского. Публикация и исследование *И. А. Сосновцевой*. М.: Музыка, 1984. — 272 с.
533. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11: Оркестровая музыка О. А. Козловского. Публикация, исследование, комментарии *Ю. А. Фортунатова*. М.: Котран, 1997. — 500 с.
534. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 12. Сочинения для скрипки, музыка И. Е. Хандошкина. Редакция, публикация и исследования *И. М. Ямпольского и Б. В. Доброхотова*. М.: Музыка, 1988. — 287 с.
535. *Панченко, А. М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: изд. Юна, 1999. С. 462–475.
536. *Парфентьев, Н. П.* Из истории профессиональных хоров в России (XVI—XVII вв.) // Русская хоровая музыка XVI—XVIII вв. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 83. Ред. А. С. Белоненко, С. П. Кравченко. М. 1986. С. 100–117.
537. *Перепелицын, П. Д.* История музыки в России с древнейших времен до наших дней. СПб. 1888. С. 78 (упоминание о двух полных литургиях Веделя).
538. [*Перепечин, Ал.*] Стихотворения 1788 года Александра Перепечина. СПб. 1789.
539. Песни русских поэтов XVIII — первой половины XIX в. Ред., статья и комментарии Ив. Н. Розанова. М. 1936. С. IX–XL (о военных, застольных, студенческих песнях, в том числе, о «Кружке» Державина).
540. Песни, собранные П. В. Киреевским. Изданы П. А. Бессоновым. Ч. 3. Вып. 10. М., 1874.

541. Песнопения Русской Православной Церкви: каталог: в 2 ч. Ч. 1. Сборники песнопений разных композиторов и песнопения без указания автора / РГБ. Сост. А. А. Семенюк. М.: Пашков дом, 2003. — 212 с.
542. *Петров, Н. И.* Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Т. 1–5. Киев, 1904–1908.
543. *Петров, Н. И.* Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Вып. 1. Киев, 1911.
544. *Петров, П. Н.* История Санкт-Петербурга с основания города. СПб., 1884.
545. *Петровская, И. Ф.* Академия художеств // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 20–22.
546. *Петровская, И. Ф.* Биографика: Введение в науку и обозрение источников биографических сведений о деятелях России 1801—1917 годов. СПб.: Logos, 2003.
547. *Петровская, И. Ф.* Воспитательное общества благородных девиц // Музыкальный Петербург. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 200–204.
548. *Петровская, И. Ф.* За научное изучение истории России! О методах и приемах исторических исследований. Критико-методический очерк. СПб.: ИД Петрополис, 2009.
549. *Петровская, И. Ф.* Источниковедение истории русской музыкальной культуры XVIII — начала XX века. 2-е изд. М.: Музыка, 1989.
550. *Петровская, И. Ф.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 115–118.
551. *Петрунькевич Д. П.* Наставление отрокам, учащимся нотному пению с яснейшим показанием тонов всему нотному правилу принадлежащих. Сочинено Демьяном Петрунькевичем в 1792 году. СПб.: при Имп. Академии наук, 1793. Экз. в ГПИБ.
552. *Петрушевский, В. Г.* Избранные духовно-музыкальные сочинения А. Л. Веделя (1767–1808). К столетию со дня смерти композитора. Вып. 1. Киев. 1910. Предисловие.
553. *Петрушевский, В. Г.* О личности и церковном музыкальном творчестве А. Л. Веделя. К истории Киево-Академического хора и к характеристике церковного пения в конце XVIII века // Труды Киевской духовной Академии. Т. 7. Кн. 7. Киев. 1901. С. 382–395. Переизд.: Церковно-исторический вестник. М. 1999. № 4/ 5. С. 262–270.
554. Письма И. И. Шувалова к П. И. Голицыной // Москвитянин. 1845. Ч. V. С. 147–150 (о пении хора на католической службе в Вене и в Риме).
555. *Плачинда, С., Колісниченко, Ю.* Березовський // *Плачинда С., Колісниченко Ю.* Неопалима купина. Серія: Серія біографічних творів. Київ. ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1968. — 252 с.
556. *Плещеев, С. И.* Обозрение Российской империи. СПб. 1793.
557. *Плотникова, Н. Ю.* Из истории партесного стиля: композитор Николай Калашников // Музыка и время. 2012. № 11. С. 23–27.
558. *Плотникова, Н. Ю.* Коронация Екатерины I: к вопросу о музыкальном «оформлении» государственных торжеств в Петровскую эпоху // Музыковедение. 2011. № 9. С. 16–23.
559. *Плотникова, Н. Ю.* Обработки древних роспевов в творчестве Д. С. Бортнянского // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского / Материалы междунар. науч. конференции. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003.
560. *Плотникова, Н. Ю.* Партесное пение // Большая российская энциклопедия. Т.25. М., 2014. С. 386–387.

561. *Плотникова, Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов (на материале стихир «Совет преевечный» из Службы Благовещения Пресвятой Богородице). Исследование и публикация. М., 2005.
562. *Плотникова, Н. Ю.* Певческие центры России XVIII века (по материалам партесных рукописей ГИМ) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 31–43.
563. *Плотникова, Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: Исследование и публикация. М.: изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2012.
564. *Плотникова, Н. Ю.* Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М.: Государственный институт искусствознания, 2015.
565. *Погосян, Е.* Ломоносов и Химера: отражение литературной полемики 1750-х годов в маскарде «Торжествующая Минерва» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): к 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008.
566. *Подольный, И. А.* Вологодский прокурор Т. С. Борноволокнов // Вологда: Историко-краеведческий альманах. Вып. I. Вологда, 1994. С. 76–85.
567. [*Полевой, Н. А. или К. А.*] «Хор ко превратному свету» // Русский вестник. 1842. Т. V. Отд. IV. С. 23–28.
568. *Полехин, А. В.* Проблемы биографии и творческого наследия М. С. Березовского. Дисс. ... канд. искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 1983.
569. Полное собрание законов Российской империи: собрание первое (1649–1825 гг.) под ред. М. М. Сперанского. СПб., 1830. Т. 33. С. 498, № 26143.
570. [*Понятовский, С.*] Воспоминания князя Станислава Понятовского (1776–1809) // Русская старина. 1898. Т. 95. № 9. С. 565–592.
571. [*Попов, М. И.*] Досуги или Собрание сочинений и переводов Михаила Попова. СПб., 1772. Ч. 1. С. 9, 10, 14 (тексты хоров и кантат, один из них был на музыку Траэтты).
572. [*Порошин, С.*] Записки Семена Порошина, служащие к истории Его Императорского Величества Государя Цесаревича Великого Князя Павла Петровича // Русская старина. 1881. Апрель. Приложение. С. 531. Октябрь. Приложение. С. 483 (о музыке Галуппи во время игры в карты). Ноябрь. Приложение. С. 532. Отд. изд.: СПб., 1881.
573. *Порфирьева, А. Л.* Бал и бальные танцы // Три века Санкт-Петербурга. В 3 т. Т. 1. Осьмнадцатое столетие. Кн. 1. А-М. СПб., 2003. С. 98.
574. *Порфирьева, А. Л.* Галуппи // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн.1. СПб.: Композитор, 2000. С. 226–232.
575. *Порфирьева, А. Л.* «Дней Александровых прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. Т. 14. XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии. СПб.: Композитор, 2017. С. 79–126.
576. *Порфирьева, А. Л.* Мария Федоровна // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 2. СПб.: Композитор, 2000. С. 175–176.
577. *Порфирьева, А. Л.* Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Кн. 4: Синхронические таблицы. СПб.: Композитор, 2001.
578. *Порфирьева, А. Л.* Поморские // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 381–382.

579. *Порфирьева, А. Л.* Потемкин // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 388–394.
580. *Порфирьева, А. Л.* Сартти // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 79–92.
581. *Порфирьева, А. Л.* Скоков // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 100–102.
582. *Порфирьева, А. Л.* Цоппис // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 251.
583. *Порфирьева, А. Л.* Штарцер // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 3. С. 281.
584. Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2001. Вип. 11.
585. *Постернак, К. В.* О пении литургии в эпоху классицизма // Музыка православной литургии эпохи классицизма (рукопись).
586. *Постернак, О. П.* К истории создания и освящения храма св. царевича Димитрия при Голицынской больнице // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. 2014. Вып. 4 (16). С. 143–161.
587. *Преображенский, А. В.* Д. С. Бортнянский. Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. С. 909–916.
588. *Преображенский, А. В.* Культурная музыка в России. Л.: Academia, 1024. — 123 с.
589. *Преображенский, А. В.* Очерк истории церковного пения в России. М.: Регент. уч-ще, учр. С.В. Смоленским, 1907. 2-е изд.: Краткий очерк истории церковного пения в России. СПб. 1910. Переизд.: Л., 1984.
590. *Преображенский, А. В.* Придворная капелла 150 лет назад // Русская музыкальная газета. 1902. № 11.
591. Придворный календарь 1798 года. СПб., 1897.
592. Продолжение краткого описания мирного торжества в Санкт-Петербурге, 28 июля 1775 года // Московские ведомости. 1775. № 63.
593. *Прокофьев, В. А.* Из истории русского просвещенного дилетантизма. К материалам о семье Титовых // De Musica. Вып. 3. Л., 1927.
594. *Прокофьев, В. А.* Михаил Матинский и его опера «Санктпетербургский гостинный двор» // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Academia, 1927.
595. *Прокофьев, В. А.* Осип Антонович Козловский и его «Российские песни» // Музыка и музыкальный быт старой России: Материалы и исследования. Л.: Academia, 1927. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. С. 123–173.
596. *Проскурина, В. Ю.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 328 с.
597. *Протопопов, В. В.* Полифония М. Березовского, Д. Бортнянского и других композиторов второй половины XVIII — начала XIX века // История полифонии. Вып. 5. М.: Музыка, 1987. С. 37–57. Анализ фуги «Да воскреснет Бог»: С. 39–41.
598. *Протопопов, В. В.* Западноевропейская музыка XVII — первой четверти XIX века. История полифонии. Вып. 3. М.: Музыка, 1985.
599. *Протопопов, В. В.* Избранные исследования и статьи. М. 1983.
600. *Протопопов, В. В.* Музыка русской литургии. Проблема цикличности: Исследование. М.: Композитор, 1999. — 200 с.

601. *Протопопов, В. В.* «Музыкальная грамматика» Дилецкого // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 7. М.: Музыка, 1979.
602. *Протопопов, В. В.* Русская мысль о церковном пении по литературным источникам XVI–XVIII вв. // Сергиевские чтения — 1. Сб. 4: О русской музыке. Ред.–сост. Ю. Н. Холопов. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 1993
603. *Протопопов, В. В.* Русское церковное пение. Опыт библиографического указателя от середины XVI века по 1917 год. М.: Музыка, 2000. — 144 с.
604. *Протопопов, В. В.* Творения Василия Титова — выдающегося русского композитора второй половины XVII — начала XVIII века. К проблеме партесного пения // *Musica antiqua*. Wydgoszcz. 1972.
605. *Пряшникова, М. П.* Алоиз Моозер и русская музыкальная культура: новые материалы (письма Л. С. Гинзбургу) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. С. 305–319.
606. *Пряшникова, М. П.* Аннотация к диску «Maxim Berezovsky: Secularmusic». СМ 0022003.
607. *Пряшникова, М. П.* Антрепренер итальянской оперы Дж. Астарита в Санкт-Петербурге: новые материалы // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. С. 173–182.
608. *Пряшникова, М. П.* Ф. Г. Лафермьер и его либретто оперы Д. С. Бортнянского «Сокол» // *Пряшникова, М. П.* Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М., 2010. С. 21–30.
609. *Пряшникова, М. П.* Сочинения Д. С. Бортнянского в библиотечном собрании Воронцовых // *Пряшникова, М. П.* Из истории русской музыкальной культуры XVIII века. М., 2010. С. 15–20.
610. *Пуртов, Ф. Э.* Нотные издания XVIII века. Каталог. СПб.: Бельведер, 2007.
611. *Пуртов, Ф. Э.* Отечественные нотные издания XVIII — первой четверти XX века в фондах Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Каталог. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Purtov.htm>
612. Путеводитель по архивным фондам Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Л. 1984.
613. *Пыляев, М. И.* Замечательные чудачки и оригиналы. М.: Захаров, 2001.
614. *Пыляев, М. И.* Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1995.
615. *Пыляев, М. И.* Старое житье: Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб., 1892. С. 143 (об участии студентов университета в маскараде «Торжествующая Минерва» и исполнение ими хора). 2-е изд.: СПб. 1897.
616. *Пятковский, А. П.* Санкт-Петербургский Воспитательный дом под управлением И. И. Бецкого: Историческое исследование по архивным источникам // Русская старина. 1875. Т. XIII, август. С. 532–553. Т. XIV, ноябрь. С. 618–638. Т. XIV, декабрь. С. 421–443.
617. *Рабинович, А. С.* Русская опера до Глинки. М. 1948.
618. *Разумовский, Д. В.* Государевы певчие дьяки XVII века. М. 1873.

619. *Разумовский, Д. В.* Патриаршие певчие дьяки и поддиаки. Хор патриарших певцов, его численность, внутреннее устройство, одежда, жилище, пища, денежные доходы, права и преимущества патриарших певчих дьяков и поддиаков. М. 1868.
620. *Разумовский, Д. В.* Церковное пение в России. Вып. 2. М., 1868.
621. Рассказы о польской старине, изданные И. И. Крашевским. СПб. 1874. Т. 2. С. 50, 126–127 (о крепостной капелле из 130 человек помещика А. И. Иллинского в имении Волынской губернии).
622. *Рейнсдорн Г. Н.* Реэстр музыкальным сочинениям, продающимся в музыкальной лавке Григория Николаевича Рейнсдорпа. М.: тип. Решетникова, 1818.
623. *Рейтблат, А. И.* Биография и литературоведение // Новое литературное обозрение. 2009. № 95.
624. *Рейтблат, А. И.* Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
625. *Рейтблат, А. И.* Что не попадает в биографию? // Право на имя. Биографика 20 века. Эпоха и личность: ракурсы исторического понимания. Пятые чтения памяти Вениамина Иофе. СПб., 2008.
626. *Рейтблат, А. И.* Этапы и источники построения биографического нарратива (на материале биографии Ф.В. Булгарина) // Писать поперек. Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 40–56.
627. [*Рибопьер, А. И.*] Записки графа Александра Ивановича Рибопьера // Русский архив. 1877. Т. 1. № 4. С. 460—506; Т. 2. № 5. С. 5—36.
628. *Ровенский, Г. В.* Композитор Данила Кашин — крепостной композитор (1771–1841). Жизнь замечательных людей. Б-ка журнала «Щелково». Научград Фрязино, 2006.
629. *Розанов, А. С.* Композитор Николай Петрович Яхонтов // Музыкальное наследство. Т. 1. М. 1962. (характеристика хоровых номеров из опер «Сильф», «Король-пастух»).
630. *Розанов, А. С.* Музыкальный Павловск. Л.: Музыка, 1978.
631. *Розанов, А. С.* «Празднество сеньора», опера Д. С. Бортнянского // Музыкальное наследство. М.: Музыка, 1970. Т. 3. С. 9—26.
632. *Розанов, А. С.* «Сокол». Опера Д. С. Бортнянского // Памятники русского музыкального искусства. М., 1975. Вып. 5.
633. *Розанов, А. С.* Франц Герман Лафермьер, либреттист Бортнянского // Музыкальное наследство. Т. 4. М., 1976. С. 9–26.
634. *Розенберг, А. А.* Музыка охотничьих фанфар в России XVIII века // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. Сост. Л. В. Кикнадзе. М.: 1985. С. 187–194.
635. *Розеншильд, К. К.* Музыкальное искусство и религия. М.: Музыка, 1964.
636. Роспись московских церквей. М. 1778.
637. Россия XVIII в. глазами иностранцев. / Подготовка текстов, вст. ст. и комм. Ю. А. Лимонова. Л.: Лениздат, 1989. — 544 с. (отрывки из воспоминаний К. де Бруни, герцога Липрийского, К. К. Рюльера, Л.-Ф. Сегюра, П. С. Палласа).
638. *Рубан, В. Г.* Описание императорского столичного города Москвы. СПб. 1782 (данные о церковных хорах и хоровых капеллах государственных учреждений).
639. *Руденко, Л. Г.* Нотна бібліотека хору Київської духовної академії. Київ, изд. Національна академія наук України, 2013. — 416 с.

640. Руденко, Л. Г. Постаць Степана Дегтярьова в історії української музичної культури (Фигура Степана Дегтярева в истории украинской музыкальной культуры). URL: <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/postat-stepana-dehtyiarova>
641. Рудиков, Ф. И. Текст и музыка церковных песнопений ... Воспоминания. Брисбен, 1995. — 64 с. (о русских регентах и певцах в Харбине).
642. Рукописные книги собрания Придворной певческой капеллы: каталог. Сост. Н. В. Рамазанова, ред. В. М. Заграбин, Н. А. Ефимова. СПб.: Российская национальная библиотека, 1994. — 260 с.
643. Рукописный песенник XVIII века. Изд. подг. Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко. Художник А. В. Стрельников // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. Том I: XVIII век. Кн. 5. СПб., 2002.
644. Рунич, Д. И. Сто лет тому назад // Русская старина. 1896. Ноябрь (о крепостных театрах, оркестрах и хорах П. М. Волконского, В. И. Щербатова, М. А. Еропкина).
645. Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.-Л. 1950.
646. Русская периодическая печать. 1702–1894. Справочник. М. 1959.
647. Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. — 328 с.
648. Русский библиографический словарь. СПб. 1904.
649. Русско-европейские литературные связи. Энциклопедический словарь. XVIII век. СПб., Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. — 432 с.
650. Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации 1917–1999. Библиографический указатель. Сост. И. Е. Лозовая и др. М.: изд. Моск. университета. 2001.
651. Рыбкин, Н. Генералиссимус Суворов. Жизнь его в своих вотчинах и художественная деятельность. М. 1874. С. 55–64 (в том числе, о крепостном хоре).
652. Рыжкова, Н. А. Бальные танцы и оперная музыка начала XIX века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. Сб. статей ГИИ. Ред. Е. В. Дуков. СПб. 2000. С. 196—210 (в том числе, о полонезах Козловского).
653. Рыжкова, Н. А. Гимн Д. Бортнянского «Коль славен» / Российские гимны до 1834 г. // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 10–15. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>
654. Рыжкова Н. А. Гимны Александровского времени // Гимн А. Ф. Львова «Боже, Царя храни!» в культурной и политической жизни императорской России. С. 21–23. URL: <http://hymn.artcenter.ru/book/1>
655. Рыжкова, Н. А. История издания духовных концертов Д. С. Бортнянского // Из фондов Кабинета рукописей российского института истории искусств. СПб., 2003. Вып. 2. С. 53–66.
656. Рыжкова, Н. А. Музыкальная летопись Отечественной войны 1812 года // Искусство музыки: теория, история. 2012. № 5. С. 20–35. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/c2f/rijkova.pdf>
657. Рыжкова, Н. А. О прижизненных изданиях сочинений Бортнянского и судьбе его творческого наследия // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: материалы международной научной конференции. М., МГК, 2003. С. 21–23.
658. Рыжкова, Н. А. Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского. Сводный каталог. Сост. Н. А. Рыжкова. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2001. — 96 с.

659. *Рыцарева, М. Г.* Было ли самоубийство // Искусство Ленинграда. 1990. № 2.
660. *Рыцарева, М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006.
661. *Рыцарева, М. Г.* Итальянец в России // Музыкальная жизнь. 1984. Июнь. С. 17 (о Сарти).
662. *Рыцарева, М. Г.* Композитор М.С. Березовский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1983. — 142 с. 2-е изд.: *Рыцарева, М. Г.* Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013. — 227 с.
663. *Рыцарева, М. Г.* Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1979. — 256 с. 2-е изд.: *Рыцарева, М. Г.* Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2015. — 392 с.
664. *Рыцарева, М. Г.* Максим Березовский и забытая русская драма // Театральная жизнь. 1984. № 24. Декабрь. С. 26–27. (о пьесе П. А. Смирнова о Березовском).
665. *Рыцарева, М. Г.* О неизвестном хоровом концерте М. С. Березовского // Памятники культуры. 1981. Новые открытия. Ежегодник АН СССР. Л. 1983. С. 187–193 (атрибуция концерта «Да воскреснет Бог»).
666. *Рыцарева, М. Г.* Проблемы изучения русской хоровой музыки второй половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. 1989. № 7.
667. *Рыцарева, М. Г.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века. Л., 1985. 277 с., нотное приложение (Рук. деп. в НИО Информкультура РГБ, 07.05.1985, № 947). С. 43, 173–176 (разбор).
668. *Рыцарева, М. Г.* Российский хоровой концерт второй половины XVIII века. Проблемы эволюции стиля. Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. Киев. 1989.
669. *Рыцарева, М. Г.* Русская музыка XVIII века. М. 1987.
670. *Рыцарева, М. Г.* Сравнение хоровых стилей М. Березовского и Д. Бортнянского // Невские хоровые ассамблеи: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». Сост. А. С. Белоненко. М. 1984. С. 126–128.
671. *Рыцарева, М. Г.* Царь Давид и лягушки [о литургической и паралитургической музыке] // Opera musicologica. 2017. № 3 (33). С. 5–20.
672. *Рязанцева, Л. Д.* Жанр хорового концерта в системе жанров русской и советской профессиональной хоровой музыки // Отечественная культура XX века и духовная музык. Всесоюзная практическая конференция. Тезисы доклада. Отв. ред. Т. В. Франтова. Ростов-на-Дону. 1990. С. 143–145.
673. *Саверкина И. В., Семенов Ю. Н.* Английский орган-позитив с часами: XVIII век. Л., 1991.
674. *Сазонкіна, О.* «Всеношна» А. Веделя: деякі особливості драматургії // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. Науковий вісник. Вип. 11. Київ. 2001. С. 106–108.
675. *Сарабьянов, Д. В.* Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). М. 1974.
676. *Сариева, Е. А.* Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. Сб. статей ГИИ. Ред. Е. В. Дуков. СПб. 2000. С. 88–98.

677. *Сарти, Дж.* Объяснение на музыку Господином Сартием сочиненную для Исторического представления: начальное управление Олега. Перевел Н. Львов // Начальное управление Олега. СПб.: Тип. Горного училища, 1791. С. 1–4.
678. *Сахновский, В. Г.* Театр Екатерининского века // Маски. 1913–1914. № 3.
679. Сборник материалов для истории Санктпетербургской Академии художеств за сто лет ее существования. СПб. 1864. С. 207 (О Скокове о его сочинениях).
680. *Свиридова, И. А.* Русский духовный концерт. История и теория жанра. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Саратов, 2009.
681. *Свиясов, Е. В.* Эволюция прономинации «Екатерина II — Минерва (Паллада)» в русской поэзии второй половины XVIII века // Екатерина Великая: эпоха российской истории. Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1996.
682. Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. Т. 1–3. Л. 1984–1986.
683. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века (1725–1800). Т. 1–5. М. 1962–1976.
684. Сводный каталог Российских нотных изданий. Т. II. XIX век (первая четверть): в 2 кн. СПб.: Российская национальная библиотека, 2005. — 391, 212 с.
685. *Себаг-Монтефиоре, С.* Потёмкин. М.: Вагриус, 2003.
686. *Сегюр, Ф.-Л.* Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II. 1785–1789. Пер. с франц. СПб, 1865.
687. *Селецкий, И.* Хоры на торжество мира с Оттоманскою Портою. СПб. 1776.
688. *Семенова, Ю. С.* Музыкально-театральная деятельность Екатерины II. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Науч. рук. А.Л. Маклыгин. Казань, 2011.
689. *Сенявин, Д. Н.* Путешествие императрицы Екатерины II в Тавриду // Морской сборник. 1855. Т. 15.
690. *Сербин, П.Г.* Борьба за оперу была борьба за государственный подряд // Известия. 2004. 16 марта. URL: <http://izvestia.ru/news/287976>
691. *Сербин П. Г.* Творческое наследие немецких музыкантов шереметевской капеллы. Иоганн Генрих Фациус и Константин Фейер // Музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы межд. конференций [1999–2000 гг.]. Вып. 2. Сост. И. В. Брежнева и Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2002.
692. *Серегина, Н. С.* Православное певческое искусство // Три века Петербурга, Осьмнадцатое столетие: Энциклопедия. М.: Академия, 2003. Кн. 2. Н—Я. С. 167—169.
693. *Серов, А. Н.* Письма к В. В. и Д. В. Стасовым // Музыкальное наследство. Т. 1. М. 1962. С. 247 (мнение о концертах Бортнянского).
694. *Силуан (Туманов), игумен.* Роль богослужебного пения в деле церковного просветительства. URL: <http://petr-pavel.ru/bez-rubriki/igumen-siluan-tumanov-rol-bogosluzhebno-go-peniya-v-dele-tserkovnogo-prosvetitelstva.html>
695. *Симони, П. К.* Камер-гуслист В.Ф. Трутовский и изданный им первый русский нотный песенник «Собрание Русских простых песен с нотами». М., 1905. С. 3–9.
696. *Синицкий, Л.* Малороссия по рассказам путешественников // Киевская старина. 1892. Февраль. С. 244, 256–258 (обобщение рассказов путешественников рубежа XVIII–XIX столетий: В. Зуева, П. И. Шаликова, П. Сумарокова, О. фон Гуна, А. Левшина, А. Глаголева; в частности их сообщения о крепостных театрах, оркестрах, хорах).

697. *Сиповская, Н. В.* «Ваше знаменито по гостеприимству» (Праздники в русских усадьбах XVIII века) // Эстетико-культурный смысл праздника. Сб. ст. памяти А. И. Мазаева. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2009. С. 164–176.
698. *Сиповская, Н. В.* Новая Аркадия, или Третий Рим: Особенности придворного быта в России XVIII века // Декоративное искусство. М., 1991. № 8. С. 26–29.
699. *Сиповская, Н. В.* Праздник в русской культуре XVIII века // Развлекательная культура России. Сб. М.: ГИИ, 1996. С. 29–45.
700. *Скребков, С. С.* Бортнянский — мастер русского хорового концерта // Ежегодник института истории искусств. М.: изд. Академии наук СССР, 1948.
701. *Скребков, С. С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1969. — 120 с.
702. *Сластионов, А.* Церковное пение и культура XVII и XVIII ст. в Украине и Московии // Киевская старина. 1905. № 4. С. 48–54 (о русских басах).
703. *Словарь русских писателей XVIII века.* Вып. 1—3. Л.: Наука, 1988, 1999, 2010.
704. *Смирнов, А. В. Д. С.* Бортнянский в мировом изобразительном искусстве XVIII–XXI веков: альбом иконографических материалов. М.: Белый Город, 2014. — 160 с.
705. *Смирнов, А. В.* «Неведомы черты»: проблемы иконографического наследия русских и украинских композиторов XVIII века // Музыкальная жизнь. № 4. 2012. С. 100–104.
706. *Смирнов, С. К.* История Троицкой лаврской семинарии. М. 1867. С. 395 (об исполнении 4-х голосного концерта Д. Кашина в 1790 году, о лучших регентах, об одежде певчих, составе семинарского оркестра).
707. *Смирнова-Россет, А. О.* Записки. СПб. 1895. С. 325 (характеристика пения Придворной капеллы под руководством Бортнянского).
708. *[Смоленский, С. В.]* Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н. И. Кабановой. Науч. ред. М. П. Рахмановой. М., 2002. — 688 с.
709. *Смоленский, С. В.* Значение XVII вука и его «кантов» и «псалмов» в области современного церковного пения так называемого простого напева // Русская музыкальная газета. 1908. № 13.
710. *Смоленский, С. В.* О собрании русских древнепевческих рукописей в Московском Синодальном училище церковного пения // Русская музыкальная газета. 1899. № 3. Стлб. 79–83; № 4. Стлб. 110–114; № 5. Стлб. 141–147; № 11. Стлб. 337–342; № 12. Стлб. 362–368; № 13. Стлб. 397–402; № 14. Стлб. 425–431. То же. Отд. оттиск. СПб., [1899].
711. *Смоленский, С. В.* Оратория Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» // Музыкальная старина. Вып. 4. СПб. 1907.
712. *Смоленский, С. В.* Памяти Д. С. Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1901. № 39. Стлб. 917–925. № 40. Стлб. 949–955.
713. *Снегирев, В. Л.* Знаменитый зодчий Василий Иванович Баженов. М.: Московский рабочий, 1950.
714. Собрание новостей. Ежемесячное сочинение, содержащее в себе краткую историю настоящего времени, для примечания важнейших в свете и предпочтительно в России происшествий, успехов в науках и художествах, полезных для человеческого рода изобретений. СПб.: печ. при Артиллерийском и инженерном шляхетном кадетском корпусе типографщиком И. К. Шнором, 1775–[1776]. С. 14–44.
715. *Соколова, А. М.* Композитор О. А. Козловский. М.: изд. Котран. 1997. — 196 с.

716. *Соколова, А. М.* Концертная жизни // История русской музыки: в 10 т. Т. 4. 1800–1825. М.: Музыка, 1986. (С. 259 к хронографу жизни и творчества Бортнянского).
717. *Соколова, А. М.* О. А. Козловский // История русской музыки. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 92–122.
718. *Соколова, Л. П.* Музыка в русской усадьбе конца XVIII — начала XIX века // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории. 2003. С. 206–213.
719. *Соловьев, Н. Ф.* Березовский // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Т. 6 (III-а). СПб., 1891. Стлб. 518–519.
720. *Соловьев, Н. Ф.* Памяти Дегтярева. (К 150-летию со дня рождения) // Музыка и пение. 1916. № 9.
721. *Соневицкий, И.* Артем Ведель. Його музична спадщина. Нью-Йорк. 1966.
722. *Сосновцева, И. А.* «Мельник — колдун, обманщик и сват», комическая опера А. Аблесимова и М. Соколовского // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 10. М. 1984.
723. *Старикова, Л. М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. 1741—1750. Сост., вступ. ст., коммент. Л. М. Стариковой. Вып. 2. Ч. 1. М.: Наука, 2003.
724. *Старикова, Л. М.* Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. М.: Искусство, 1988. — 334 с.
725. *Стернин Г. Ю.* Русское искусство XIX века. Целостность и процесс // XIX век: Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М.: Пинакотека, 2002. С. 7–15.
726. *Стасов, В. В.* Сочинение, приписываемое Бортнянскому (о «Проекте об напечатании древнего российского крюкового пения») // Русская музыкальная газета. 1900. № 47. Стлб. 1134–1143.
727. *Стаффорд, В. К.* История музыки. В пер. Е. Воронова, с коммент. и дополн. В. Одоевского. СПб. 1838.
728. *Стегний, П. В.* Еще раз о греческом проекте Екатерины II. Новые документы из АВПРИ МИД России // Новая и новейшая история, № 4. 2002. С. 100–118.
729. *Степаненко, М. Б.* Скрипичная соната М. Березовского // Советская музыка. 1984. № 1.
730. *Степаненко, М. В.* Соната для скрипки і чембало Максима Березовського // Український музичний архів: документи і матеріали з історії української музичної культури. Київ: Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 6—8.
731. *Столянский, П. Н.* Старый Петербург. Л. 1925 (концертная жизнь и выступления певчих в Петербурге в XVIII веке).
732. *[Стунеев В. Д.]* Воспоминания о незабываемом дядюшке Михаиле Ивановича Глинке статского советника Владимира Дмитриевича Стунеева // РМГ. 1894. № 12. Стлб. 263–265.
733. *Сумароков, А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд. 2-е. М.: изд. Н. Новикова, 1787. Т. 2.
734. *Сусидко, И. П., Луцкер, П. В.* Сценический облик итальянской оперы в XVIII веке // Старинная музыка. 2015. № 2. С. 21–25.
735. *Тальберг, Н. Д.* История Русской Церкви. 1801–1908 гг. М.: Сретенский монастырь, 1997.

736. *Танеев, С. В.* Коронационные спектакли прежнего времени // Исторический вестник. 1896. Т. 63. Март. С. 1031. Т. 64. Апрель. С. 353 (о хорах в торжественных прологах).
737. *Тетерина, Н. И.* Бортнянский, Чайковский & Юргенсон // Искусство музыки: теория, история. 2013. № 7. С. 5–22. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf>
738. *Тетерина, Н. И.* Духовно-музыкальное творчество Бортнянского в аспекте двух авторских редакций его хоровых сочинений // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 124–136.
739. *Тетерина, Н. И.* Музыкально-литургический цикл в России. Основные этапы исторического развития от Дилецкого до Рахманинова. Дипломная работа. Горьковская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Научн. рук. Н. К. Мохова, научн. консультант Е. М. Левашев. Горький, 1986.
740. [Тимковский Е. Ф.] Воспоминания Е. Ф. Тимковского // Киевская старина. Киев. 1894. Апрель. С. 11 (о певчих Бекетова).
741. *Тимофеев, Д. В.* Методология истории социально-политических понятий в контексте исследования процесса адаптации либеральных идей в России первой четверти XIX века // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 34. История. Вып. 48. С. 133–140.
742. *Тимощенко, Г. А.* Рукописный сборник сочинений О. Козловского из фонда Российской государственной библиотеки // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 7. Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2015. С. 208–214.
743. *Токмаков, И. Ф.* Историческое описание всех коронаций российских царей, императоров и императриц. М.: изд. К. И. Тихомирова, 1896.
744. Торжествующая Минерва, общенародное зрелище, поставленное большим Маскарадом в Москве 1763 года, генваря дня. М., 1763.
745. Труворов, А. Коронация императрицы Екатерины Второй. М.: Вознесенский, 2006. URL: http://mikv1.narod.ru/text/OpisKor_RS93t80n12.htm
746. Труды Первого Всероссийского Съезда регентов церковных хоров и деятелей по церковному пению. 17–21 июня 1908 г. М.: изд. Общества взаимопомощи регентов церковных хоров, 1908. — 82 с.
747. *Тургенев, А. И.* Российский двор в XVIII веке. Пер. с франц., примеч. и указатель имён Д. В. Соловьёва. СПб.: Искусство-СПБ, 2005. — 528 с.
748. *Турчанинов, П. И., прот.* Автобиография // Домашняя беседа. 1863. Вып. 2–6. Отд. изд.: СПб.: тип. Э. Веймара, 1863. — 19 с.
749. Ундольский В. Замечания для истории церковного пения в России // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1846. Т. 3. С. 1–45.
750. *Успенский, Н. Д.* Д. С. Бортнянский. (К вопросу о польско-русских связях) // Musica antique. Вып. V. Bydgoszcz. 1978. С. 607–623.
751. *Успенский, Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. 3-е изд. доп. М.: Сов. композитор, 1971. — 624 с.
752. *Успенский, Н. Д.* К вопросу о происхождении русского хорового концерта // Musica antique. Вып. IV. Bydgoszcz. 1975. С. 587–606.
753. *Успенский, Н. Д.* Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII веков. Хрестоматия. Л.: Музыка, Ленингр. отд. 1976. — 240 с.
754. *Федоровская, Л. А.* Композитор Степан Давыдов. Л.: Музыка, 1977. — 176 с.

755. *Федоровская, Л. А.* Максим Созонтович Березовский, пьеса П. А. Смирнова. Неизвестная пьеса о композиторе Березовском // Музыкальная жизнь. 1984. № 22, ноябрь. С. 24.
756. *Федоровская, Л. А.* Певческий корпус на Выгрозном // Музыкальная жизнь. 1983. № 24.
757. *Фесечко, Г. Ф.* Иван Евстафьевич Хандошкин. Монографический очерк. Л., 1972.
758. *Фесечко, Г. Ф.* Новые материалы о композиторах П. А. Скокове и Е. И. Фомине // Музыкальное наследство. Т. 2, ч. 1. М.: Музыка, 1966. С. 9–43.
759. *Фільц Б.* Музичні цехи на Україні (XVII–XVIII ст/) // Українське музикознавство. 1982. Вип. 17. С. 33–35.
760. *Фільштейн, С. Я.* Листування Д.С. Бортнянського з канцелярією Імператриці Марії Феодорівни // Українська музична спадщина: статті, матеріали, документи / ред. М. М. Гордійчук. Київ, 1989. Вип. 1. С. 80–97 [Переписка Бортнянского с Г.И. Вилламовым (статс-секретарем императрицы Марии Федоровны)].
761. *Фильштейн, С. Я.* «...С великою опасностію от тамошнего правления» // Музыкальная жизнь. 1980. № 24. С. 20–21.
762. *Финагин, А. В.* Евстигней Фомин. Жизнь и творчество // Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. Л.: Academia, 1927. С. 69–113.
763. *Финагин, А. В.* «Проект Бортнянского» // Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. Л.: Academia, 1927. С. 174–188.
764. *Финдейзен, Н. Ф.* Две рукописи Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1900. № 40. Стлб. 916–918.
765. *Финдейзен, Н. Ф.* Джузеппе Сартти // Музыкальная старина. Вып. 1. СПб. 1903. С. 1–32.
766. *Финдейзен, Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1–2. М.-Л.: Гос. изд-во Музсектор, 1928–1929.
767. *Финдейзен, Н. Ф.* Предполагаемый масонский гимн Бортнянского // Русская музыкальная газета. 1917. № 29–30.
768. *Финдейзен, Н. Ф.* Ранние сочинения Бортнянского // Музыкальная старина. Ч. 5–6. СПб., 1911.
769. *Финдейзен, Н. Ф.* Театр и музыка в провинции в начале XIX века // Музыкальная старина. Вып. 3–4. СПб., 1909.
770. *Фишман, Н. Л.* Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982.
771. *Фомина, А. В.* Духовный концерт в России. Духовные произведения М. С. Березовского: новые открытия. Выпускная квалификационная работа. Нотное приложение. Научн. рук. Е. Ю. Антоненко. М.: Моск. гос. консерватория, 2017.
772. *Фонвизин, Д. И.* Сочинения, письма и избранные переводы под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1866. С. 354, 420 (о Сикстинском хоре, о хорах в Париже).
773. *Форсия де Пилес, М.* Прогулки по Петербургу Екатерины Великой. Записки французского путешественника. СПб., 2014.
774. *Фортунатов, Ю. А.* Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка. Комментарии / Осип Антонович Козловский: Оркестровая музыка. Партитуры // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11. Публ., ред., исследование, коммент., нотный каталог Ю. А. Фортунатова. М.: Котран, 1997. С. 417–497.
775. *Фортунатов, Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2004. — 384 с.

776. *Фортунатто, М., прот.* Бортнянский: композиции малых форм в Триоди Постной и Цветной // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 50–66.
777. *Фукс, И. Л.* Практическое руководство к сочинению музыки. СПб., 1830.
778. *Харлампович, К. В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. — 46 с.
779. *Хвостов, Д. И.* Ода «Г. Бортнянскому на прекрасный его домик в Павловском». 1799 // Друг просвещения. 1806. Ч. 2. Апрель. С. 30.
780. *Хвостов, Д. И.* Полное собрание сочинений. В 7 т. Т. I. СПб.: тип. Имп. Академии наук, 1828. Т. V. СПб. 1830. С. 142–143, 202–203, 286–289, 318, 325, 330, 344 (мадригалы Д. С. Бортнянскому, тексты хоров, оды, послания, стихотворения по случаю концертов конца XVIII века).
781. [*Херасков, М. М.*] Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. М.: в Университетской типографии. 1799. Ч. 7. С. 152–153.
782. *Ходорковская, Е. С.* Гарани Нунциата // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: 2000. Т. I. Кн. 1. С. 233.
783. *Ходорковская, Е. С.* Итальянская придворная оперная труппа // Музыкальный Петербург: XVIII век. СПб.: 2000. Т. I. Кн. 1. С. 412–415.
784. *Холопова, В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 4–22.
785. *Холопова, В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983. — 281 с.
786. *Холопова, В. Н.* Русско-украинский хоровой концерт эпохи барокко: специфика музыкального языка и композиции // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Сб. статей и исследований. Ред. Ю. Паисов. Вып. 2. М.: Композитор. 2004. С. 90–107.
787. Хор для польского, петый в Российском Благородном Собрании, торжествовавшем покорение Французской столицы победоносным оружием Императора Александра Павловича. М. 1814.
788. *Храневич, К. А.* Березовский Максим Созонтович // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением пред. Имп. Русского исторического об-ва А. А. Половцева. Т. II. СПб., 1900. С. 733–734.
789. [*Храповицкий, А. В.*] Дневник А. В. Храповицкого. 1782–1793. По подлинной его рукописи, с биографическою статьей и объяснительными указаниями Н. Барсукова. СПб.: Издание А. Ф. Базунова, 1874. — 610 с.
790. *Храповицкий, А. В.* Журнал высочайшего путешествия Ея величества Екатерины II самодержицы всероссийской в полуденные страны России в 1787 году. СПб., 1787. С. 100, 103, 105, 110, 118, 127 (о музыкальных празднествах в Орле, Туле, Кускове).
791. *Цеханавецкі, А.* Міхал Казімір Агінскі і яго “Сядзіба музаў” у Слоніме. Мн., 1993.
792. *Цявловский, М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. М., 1951. Т. 1.
793. *Чаянова, О. Э.* Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М. 1927.
794. *Чеканцева, З. А.* Порядок и беспорядок: протестующая толпа во Франции между Фрондой и Революцией. Новосибирск, 1996. 2-е изд.: М.: Либроком, 2012. — 238 с.

795. *Черепнин, Н. Н.* Императорское общество благородных девиц: Исторический очерк. 1764–1914. СПб., 1914. Т. 1.
796. *Чигарева, Е. И.* Бортнянский и Моцарт: типологические параллели // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 158–170.
797. *Чудинова, И. А.* Городские церковные праздники и церемонии // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 1. С. 268–273.
798. *Чудинова, И. А.* Пение, звоны, ритуал: Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб., 1994.
799. *Чудинова, И. А.* Придворный певческий хор // Музыкальный Петербург. XVIII век. СПб.: Композитор, 2000. Кн. 2. С. 456–467.
800. [*Чулков, М. Д.*] Собрание разных песен Михаила Чулкова. Ч. 1–4. СПб., 1770–1774.
801. *Шагинян, М. С.* Воскрешение из мертвых: повесть об одном исследовании. М.: Художественная литература, 1964.
802. *Шаликов, П. И.* Путешествие в Малороссию. М. 1803. С. 76, 218, 220 (о певчих Д. И. Ширая в имении Буда).
803. *Шевырев, С. П.* Исторические материалы. «Торжествующая Минерва» // Москвитянин. 1850. Октябрь. Кн. I. №19. С. 109–128.
804. *Шереметев, С. Д.* Домашняя старина. М. 1900. Вып. 1. С. 15–16, 24–25 (о хоре Н. П. Шереметева под управлением Дегтярева, о влиянии хора Дубенского на хор Д. Н. Шереметева).
805. *Шереметев, С. Д.* Отголоски XVIII века. Вып. 4. СПб. 1897. С. 26–29 (описание нотной библиотеки графа Н. П. Шереметева).
806. *Шестаков, В. Н.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
807. *Шильдер, Н.* Император Павел I: Историко-биографический очерк. СПб., 1901.
808. *Ширинян, Р. К.* Оратория и кантата. М. 1960.
809. *Шматова, Н. И.* Праздничная культура московского дворянства в последней трети XVIII века. М.: Национальный ин-т бизнеса, 2006 — 134 с.
810. *Шпилевский, С.* Путешествие императрицы Екатерины II по Волге. Казань. 1873 (музыкальные празднества в 1767 году).
811. *Шреер-Ткаченко О. Я.* Історія української музики. К., 1980. — 236 с.
812. *Штейнпресс, Б. С.* Любовь к Гайдну в России // Музыкальная жизнь. 1986. № 9 (о «Сотворении мира» Гайдна и Радищева).
813. *Штелин, Я. фон.* Известия о музыке и балете в России / Пер. с нем. М. Штерн; Ред., пред., прим. Т. Н. Ливановой // Музыкальное наследие: Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. Ред. М. В. Иванов-Борецкий. Вып. 1. М.: Огиз — Музгиз, 1935. С. 94–198.
814. *Штелин, Я. фон.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века. Пер. и вступ. статья Б. И. Загурского, под ред. Б. В. Асафьева. Л., 1935. Переизд.: СПб.: изд. Союз художников, 2002.
815. [*Штелин, Я.*] Сокращенные известия о русских танцах и театральных в России балетах, сочиненных Его превосходительством статским советником Я. Я. Штелиным // Санкт-Петербургский вестник. 1779. Октябрь. С. 92. Перепеч.: Музыкальная старина. 1907. Т. 3. С. 1–40.

816. *Шуміліна, О. А.* Духовна творчість Андрія Рачинського: текстологічні проблеми дослідження // Музичне мистецтво. Донецьк — Львів: Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 47–55.
817. *Шумилина, О. А.* Максим Березовский: возвращение утраченного наследия // Старинная музыка. 2010. № 4. С. 14–18.
818. *Шумилина, О. А.* Миницикл как композиционная модель раннеклассического хорового концерта (на примере творчества М. Березовского) // Музыка и время. 2013. № 1. С. 15–26.
819. *Шумилина, О. А.* О стилевой специфике двуххорных фуг М. Березовского (на примере новонайденных концертов) // Музичне мистецтво. Донецьк: Юго-Восток, 2010. Вип. 10. С. 150–165.
820. *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.
821. *Шуміліна, О. А.* Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий вісник. 2011. № 2 (11). С. 90–97.
822. *Шуміліна, О. А.* Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. — 299 с. С. 136–200.
823. *Шумилина, О. А.* Фуга в хоровых концертах Максима Березовского // Старинная музыка. 2012. № 3–4. С. 33–37.
824. Щастливая Россия, или Двадцатипятилетний юбилей. М. 1787.
825. *Щеглова, С.* Воронцовский крепостной театр // Язык и литература. Т. 1. Вып. 1–2. Л. 1926 (в частности, о хоровой капелле).
826. *Щербакова, М. Н.* Итальянцы в Санкт-Петербурге XVIII века // Бортнянский и его время. Сб. статей. М.: изд. Моск. гос. консерватории, 2003. С. 97–110.
827. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность, творчество. Пер. с нем. Е. М. Закс. Научн. ред. перевода Е. С Чёрной. М.: Музыка, 1977. — 450 с.
828. *Юрченко, М. С.* Березовський Максим Созонтович // Митці України: енциклопедичний довідник. Київ: Українська енциклопедія, 1992. С. 60–61.
829. *Юрченко, М. С.* Итальянские письма о Максиме Березовском // Памятники культуры: Новые открытия. М.: Наука, 1988. С. 150–160.
830. *Юрченко, М.* Невідомий концерт Максима Березовського // Музыка. К., 1995. Вип. 5.
831. *Юрченко, М. С.* Неизвестные произведения Максима Березовского // Советская музыка. 1986. № 2. С. 99–100.
832. *Юрченко, М. С.* Неизвестный автограф М. Березовского // Музыкальная жизнь, 1988, № 5. С. 25.
833. *Язовицкая, Э. Э.* Кантата Дж. Сартти «Il Genio della Russia» // Ученые записки Научно-исследовательского института театра и музыки. Т. 2. Л. 1958.
834. *Язовицкая, Э. Э.* Кантата и оратория. С. А. Дегтярев // Очерки по истории русской музыки (1790–1825). Л.: Музгиз, 1956. С. 143–167.
835. *Ямпольский, И. М.* Избранные исследования и статьи. М. 1985 (статьи о музыкантах Хандошкине, Рачинском, писателе Крылове).
836. *Ярославский, В. И.* Записки // Киевская старина. 1887. № 9. Сентябрь. С. 123, 133–134 (крепостные хоры и оркестры помещиков, живших близ города Сумы).

* * *

837. *Fetis, F.J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 1835–1844, 2-е изд. Bruxelles, 1860–1865.
838. [*Helbig, Georg von*]. Potemkin der Tardier // *Minerva* / ein Journal historischen und politischen Inhalts herausgegeben von J. W. Archenholtz. Hamburg. 1800. V. IV. S. 511–518.
839. *Jurčenko, M.* Berezovskij Maksim Sozontovič // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel. 1999. Personenteil: in 18 Bde. Bd. 2. S. 1188–1191.
840. *Kuzma, M. C.* Dmitrii Stepanovich Bortnianskii (1751–1825): An introduction to the composer through an edition of choral concertos *Priidite vospoim* and *Glasom moim*. Indiana University, 1992. — 245 p.
841. *Manfredini, Vincenzo.* Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica. Венеция, 1775.
842. *Mooser, R. A.* Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIIIe siècle: in 3 Vols. Geneve: Mont-Blanc, 1948–1951. 1464 p.
843. *Mooser, R.-A.* Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII-e siècle. (Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique, avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, a la meme époque). Genève. 1945.
844. *Pougin A.* Essai sur la musique en Russie. Турин, 1898.
845. *Spoz, A.* Kozłowski Józef // Encyklopedia muzyczna PWM. T. 5. Kraków, 1997. S. 183—184.
846. *Taruskin, R.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical essays. Princeton: Princeton University Press, 1997.
847. *Yusouppoff N.* Histoire de la musique en Russie. Paris, 1862.

Газеты и журналы XVIII века, использованные в диссертации

(аннотированный указатель)

1. *Восточные известия*. 1915. № 7. 17 февраля (о пении оды «Бог» Г. Р. Державина в Астрахани).
2. *Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал* 1772 года. СПб.: [1857].
3. *Камер-фурьерский церемониальный журнал* 1774 года. СПб., 1864.
4. *Камер-фурьерский церемониальный журнал* 1775 года. СПб., 1878.
5. *Камер-фурьерский церемониальный журнал* 1787 года. СПб., 1886. —1012 с.
6. *Камер-фурьерский церемониальный журнал* 1797 года. Апрель–июнь. СПб., 1897. —499 с.
7. *Камер-фурьерский церемониальный журнал* 1801 года. Июль–декабрь. СПб., 1901. —602 с.
8. *Московские ведомости*. 1758. 12 мая. Прибавление (об учащихя инструментального класса в Московском университете).
9. *Московские ведомости*. 1759. № 34. 27 апреля. Прибавление (о Серенаде А. Дуни, исполненной в Московском университете в день коронации Елизаветы Петровны).
10. *Московские ведомости*. 1762. № 77. 24 сентября (описание коронации Екатерины II).
11. *Московские ведомости*. 1762. № 87. 29 октября (о торжествах в Санкт-Петербурге по случаю коронации Екатерины II).
12. *Московские ведомости*. 1763. № 83. 17 октября (о маскарадах, предваряемых концертами в доме кн. Н. А. Голицыной).
13. *Московские ведомости*. 1764. № 54. 6 июля (о поздравительном концерте, петом на встречу с Екатериной II в Нарвской крепости).
14. *Московские ведомости*. 1765. № 35. 3 мая (о представленной малолетними певчими опере «Le Troqueur»).
15. *Московские ведомости*. 1768. № 35. 29 апреля (о представлении в придворном театре оперы Майкова и Керцелли «Артаксеркс», исполнении пяти огромных хоров певчими).
16. *Московские ведомости*. 1771. № 37. 10 мая (о представлении трагедии «Синав и Трувор», Пролога на похвалу монархине, о пении Российских кантов и представлении небольшой комедии «Приданое обманом»).
17. *Московские ведомости*. 1772. № 103. 25 декабря. Прибавление (об учреждении училища музыки в Москве г. Керцелли).
18. *Московские ведомости*. 1773. № 55. 9 июля. Прибавление (об исполнении кантаты в Московском университете по случаю празднования дня восшествия на престол Екатерины II «Торжествуйте музы ныне»).
19. *Московские ведомости*. 1774. № 55 (о концерте в Московском университете с исполнением кантаты «Россов мать»).

20. *Московские ведомости*. 1775. № 22. 17 марта (об обучении малолетних придворных певчих, живущих в Немецкой слободе подле Лефортовского двора, французскому и немецкому языкам).
21. *Московские ведомости*. 1775. № 71. 4 сентября (о пении кантаты по случаю заключения мира с Оттоманскою Портою в Аренсбурге на острове Эзеле).
22. *Московские ведомости*. 1776 № 84. 18 октября (о пении по частям кантаты Керцелли в Московском университете в честь бракосочетания Павла Петровича с Марией Федоровной).
23. *Московские ведомости*. 1776. № 89. 4 ноября (о пении придворными певчими «Тебе Бога хвалим» на бракосочетании Павла Петровича с Марией Федоровной).
24. *Московские ведомости*. 1776. № 94. 22 ноября. Прибавление (об учреждении музыкальной школы капельмейстером со товарищами, живущего близ Варварских ворот на Яузской улице).
25. *Московские ведомости*. 1778. № 22. 17 марта. Дополнение (о празднике в Московском Воспитательном доме по случаю дня рождения Александра Павловича, пении хора на итальянском языке).
26. *Московские ведомости*. 1778. № 28 (об открытии музыкальной школы, в том числе и для крепостных людей капельмейстерами-немцами Августином Россовским и Иваном Морцеусом на Солянке).
27. *Московские ведомости*. 1779. № 56. 13 июля (описание праздника, данного Г. А. Потемкиным в Озерках по случаю дня рождения Павла Петровича с пением певцами гимнов на эллино-греческом языке).
28. *Московские ведомости*. 1779. № 74. 14 сентября (о пении в Гатчине итальянских кантат с музыкою графиней Орловой).
29. *Московские ведомости*. 1780. № 22. 14 марта. Разные известия (о поступлении 7 певчих в дом к графу Ф.А. Апраксину).
30. *Московские ведомости*. 1780. № 29. 8 апреля (большой концерт и ораториум в Вербное воскресенье соч. С. Жоржа).
31. *Московские ведомости*. 1782. № 36. 4 мая (о слушании «Страстей Господних», сочинения капельмейстера Жомели [Йомелли] в Сикстинской церкви).
32. *Московские ведомости*. 1782. 11 мая (об аренде Медоксом для «воксала» парка и дворца графа А.С. Строганова близ Андроньего монастыря).
33. *Московские ведомости*. 1783. № 3 (об учреждении музыкальной школы Михаилом Керцелли и Антоном Дилем).
34. *Московские ведомости*. 1783. 12 марта (об исполнении в Петровском театре оратории Генделя «Самсон»).
35. *Московские ведомости*. 1783. № 22. 18 марта. Л. 4 об. (о концерте духовной музыки под управлением капельмейстера С. Жоржа, хором певчих были петы разные псалмы и молитвы сочинения госп. Ломоносова и госп. Сумарокова, положенные на музыку).
36. *Московские ведомости*. 1783. 17 июня (об открытии Медоксом нового воксала на Таганке).
37. *Московские ведомости*. 1784. № 17. 28 марта (о регулярных концертах в Воспитательном доме с участием «хора питомцев»).

38. *Московские ведомости*. 1784. № 24. 23 марта (о побеге дворового человека Д.И. Кузнецова, обученного певческой музыке и поющего первым басом).
39. *Московские ведомости*. 1785. № 35. 30 апреля. Из Воронежа (об открытии народного училища и исполнении на празднике питомцами «Тебе Бога хвалим» с инструментальной музыкой).
40. *Московские ведомости*. 1785. № 56. 12 июля (о военной и застольной итальянской вокальной музыке с хором Придворных певчих в Петербурге).
41. *Московские ведомости*. 1786. № 19. 7 марта (об исполнении оратории Стабингера в Петровском театре).
42. *Московские ведомости*. 1786. № 23. 21 марта (о концерте г. Керцелли в Редутной зале, исполнении хора 16-летнего ивана Маркова, ученика Керцелли).
43. *Московские ведомости*. 1786. № 37. 9 мая. 1787. № 24 (о музыкальной школе г. Стабингера между ул. Сретенкой и Мясницкими воротами).
44. *Московские ведомости*. 1787. № 15. 20 февраля (об исполнении 21 февраля в Петровском театре новой оратории Дж. Сартти с большим оркестром, роговой музыкой и с хорами певчих. В одной Оратории всех музыкантов и певчих будет около 100 человек).
45. *Московские ведомости*. 1787. № 28. 7 апреля (о музыкальной драме с балетами и хорами с участием г-жи Тоди).
46. *Московские ведомости*. 1787. № 40. 19 мая. Л. 1 – 1 об. Из Кременчуга (об исполнении итальянской кантаты Дж. Сартти 186 певцами и различными музыкантами во время торжественного обеда по случаю прибытия Екатерины II).
47. *Московские ведомости*. 1787. № 53. 3 июля (описание встречи Екатерины II в Москве).
48. *Московские ведомости*. 1787. 22 сентября (о представлениях в Петровском театре «Пролога или Двадцатилетнего юбилея» с балетами и хорами певчих).
49. *Московские ведомости*. 1788. № 19. 4 марта (объявление о приеме в капеллу певческих мальчиков, «особливо буде они начаты обучаться певческой или музыкальной наукам, не моложе 14 лет»).
50. *Московские ведомости*. 1788. 105. 30 декабря (о представлении 1 января большой оперы «Двойное превращение или Веселый башмачник» с хорами певчих).
51. *Московские ведомости*. 1789. № 25. 28 марта (о концерте с хорами певчих, количество исполнителей 120 человек).
52. *Московские ведомости*. 1789. № 53 (объявление о приеме музыкантом, скрипачом и капельмейстером Г. И. Бибикова крепостном Синицыне учеников в Москве поурочно и помесечно).
53. *Московские ведомости*. 1790. № 14. 16 февраля. Л. 4 об. (концерт с участием капеллы Г. И. Бибикова).
54. *Московские ведомости*. 1790. № 15. 20 февраля (в Ротонде Петровского театра «вокальной, инструментальной и роговой музыкальный концерт». Оркестр и певчие из капеллы графа Н. П. Шереметева, а роговая музыка А. В. Шереметева).
55. *Московские ведомости*. 1790. 13 марта (концерт в Редутной зале у Медокса, «в котором славного сочинителя музыки г. Сарттия ученик и любимец за его особенную способность, молодой Россиянин Данило Кашин, в первый раз (а может быть и в последний, ибо нынешним летом хочет он ехать в Италию) будет

- играть своего сочинения концерт на фортепиано, и играна будет Увертюра его сочинения, а его ученик, известной уже мальчик Николай Матвеев, будет петь самую трудную и приятную арию лучших сочинителей музыки»).
56. *Московские ведомости*. 1790. № 74. 14 сентября (о военной и застольной вокальной и инструментальной музыке духовных концертов при дворе в Санкт-Петербурге по случаю праздника кавалерского ордена Александра Невского).
57. *Московские ведомости*. 1791. № 10.1 февраля. Л. 8 об. (об исполнении оратории Сарти в Петровском театре «который составлять будут певцы, певицы и музыканты Их Сиятельств графа Владимира Григорьевича Орлова, графа Николая Петровича Шереметева, князя Петра Михайловича Волконского, Его Превосходительства Гаврилы Ильича Бибикова...В хорах вокальных будет поющих более восьмидесяти человек с аккомпанементом роговой музыки Его Высочества Николая Федоровича Калычева; при сем будут разные пьесы на случай торжествования и взятие Очакова, в числе которых находятся еще две с смешением пушечных выстрелов»).
58. *Московские ведомости*. 1791. № 74. 13 сентября (о приеме шести певчих в Воронежский полк «церковных и хорошо ноты знающих»).
59. *Московские ведомости*. 1791. № 94. 22 ноября (о танцевальном вечере, где участвовали хоры певчих).
60. *Московские ведомости*. 1792. 18 февраля (о бенефисе М. Стабингера, исполнении его музыки с хорами певчих).
61. *Московские ведомости*. 1792. № 40. 19 октября. Л. 7 —7 об. («Потребен ... певчий, который бы совершенно знал церковный устав и простое пение»).
62. *Московские ведомости*. 1793. № 18. 2 марта (итальянец Степан Гимазий, капельмейстер Саксонского двора, представит свою ораторию «о убийстве Авеля»... Певцов, певцов и музыкантов будет до 150 человек»).
63. *Московские ведомости*. 1793. № 54. 6 июля. Л. 5. Каталог магазина Х. Б. Гене (Chez Chritien Fredric Haehne).
64. *Московские ведомости*, 1793. № 101. Л. 5 об. (о продаже духовной музыки Бортнянского, Гурилева).
65. *Московские ведомости*. 1794. № 16. 25 февраля. Л. 7 (о продаже концертов Бортнянского). *Московские ведомости*. 1794. № 17. 1 марта (исполнение кантаты «Орфей и Эвридика» с хорами и большим оркестром, музыка Г. Ейсташио, а поэзия г. Кантона).
66. *Московские ведомости*. 1794. № 24. 25 марта (исполнение хора Скокова в академии художеств 11 марта).
67. *Московские ведомости*. 1794. № 88. 4 ноября. Л. 6 (реестр магазина Х.Б. Гене).
68. *Московские ведомости*. 1794. № 96 (осдаче в наем 4-х мальчиков-певчих).
69. *Московские ведомости*. 1794. № 101. 20 декабря (реестр магазина Х. Б. Гене).
70. *Московские ведомости*. 1795. № 11. 7 февраля (об исполнении оратории «Взятие Варшавы» г. Анзельми [на слова Г. Р. Державина]).
71. *Московские ведомости*. 1795. № 34. 28 апреля (сообщение из Калуги о «духовной музыке с хором лучших певчих»).
72. *Московские ведомости*. 1795. № 45. 6 июня (о продаже двух духовных концертов г. Покровского).

73. *Московские ведомости*. 1795. № 58. 21 июля (о продаже в книжном лавке на Никольской улице малороссийских духовных простонадных песен, хоров духовных, торжественных на разные случаи, театральных, нарвственных, военных, на сл. Ломоносова и Сумарокова).
74. *Московские ведомости*. 1795. № 98. 8 декабря (о продаже концертов Бортнянского, Щербакова, стихир Редрикова).
75. *Московские ведомости*. 1796. № 2. 5 января (объявление малороссиянина Якова Пасенкова об обучении «певческой музыке придворным штилем и разным напевам»).
76. *Московские ведомости*. 1796. № 20. 8 марта (о концерте в Петровском театре с исполнением оратории Анзельми «Освобожденная Ветулия, или Смерть Олофернова от руки Юдифи с конечным истреблением сил Ассирийских чрез избранный и предопределенный народ»).
77. *Московские ведомости*. 1796. № 27. 2 апреля (об исполнении оды «Мир» Гесслера на стихи Н. М. Карамзина).
78. *Московские ведомости*. 1796. № 27. 2 апреля (об избрании в члены Петербургской Академии наук Сарти за открытия в области акустики).
79. *Московские ведомости*, 1796. № 30, 12 апреля (объявление о продаже книг и нот в магазине Х. Б. Гене).
80. *Московские ведомости*, 1797. № 22. 18 марта Л. 13—14 (реестр разным церковным концертам, продающимся в магазине Х. б. Гене).
81. *Московские ведомости*. 1797. № 75. 19 сентября (о продаже капеллы «хороших и совершенно выученных певчих, с уставщиком до 30 человек, в том числе 8 музыкантов на разных инструментах и 3 девушки с оной же капели, со множеством нот певческих, сочинения самых лучших сочинителей Придворных капельмейстеров»).
82. *Московские ведомости*. 1798. № 14. 17 февраля (об исполнении оратории г. Бемом, воспитанником Моцарта. «Оркестр будет состоять из 100 человек с певчими и роговой музыкой»).
83. *Московские ведомости*. 1798. № 17. 27 февраля (о концерте Д. Кашина, исполнителей «более 200 человек»).
84. *Московские ведомости*. 1799. № 21. 12 марта (объявление об обучении певчих учителем «который учился у лучших учителей и поет приятно концерты, арии и прочее на нынешний вкус»).
85. *Московские ведомости*. 1799. № 24. 23 марта (о концерте г. Гиммеля в Ротонде Петровского театра с исполнением «Тебе Бога хвалим» его сочинения на случай коронации короля Прусского).
86. *Московские ведомости*. 1799. № 98. 7 декабря («Продаются из известного в Москве хору четыре голоса певчих»).
87. *Московские ведомости*. 1800. № 95. 28 ноября (объявление Х. Б. Гене о продаже нот).
88. *Московские ведомости*. 1801. № 9. Январь. Прибавление. № 23. Март. Прибавление (объявление о продаже крепостных музыкантов).

89. *Московские ведомости*. 1802. 26 января. С. 247 (концерт семьи Керцелли, исполнили «последнее сочинение славного Моцарта под названием “День суда, священная песнь”»).
90. *Московские ведомости*. 1802. № 79. 1 октября (объявление Х.Б. Гене о продаже нот).
91. *Московские ведомости*. 1803. 31 января. С. 142 (подписка на шесть концертов. «Концерты состоять будут из ораторий, кантат, терцетов, дуэтов, арий, рондо и прочее и из новых аллегорических инструментальных творений с оркестром»).
92. *Московские ведомости*. 1804. 23 марта. С. 463 (о концерте певчих П. П. Бекетова во главе с регентом А. Русовым. Роговая музыка музыкантов графини Шереметевой, духовая — музыканта Столыпина. В концерте участвовало более 200 исполнителей).
93. *Московские ведомости*. 1804. № 80. 5 октября (каталог магазина Х. Б. Гене).
94. *Московские ведомости*. 1805. № 94. 25 ноября. Известия (о продаже «итальянских певческих новых и старых концертов 250 штук»).
95. *Московские ведомости*. 1806. №21. 14 марта (об исполнении кантаты Петру Ивановичу Багратиону на голос «Гром победы раздавайся» от членов Английского клуба, марта 3 дня 1806 года).
96. *Московские ведомости*. 1806. № 76. 22 сентября (о празднике в Академии художеств).
97. *Московские ведомости*. 1806. № 83. 17 октября (каталог магазина Карла Ленгольда на Ильинке).
98. *Московские ведомости*. 1807. №18. 2 марта (объявление Н. Николаева о продаже нот).
99. *Московские ведомости*. 1807. №21. 13 марта (извещение о продаже сочинений Л. С. Гурилева и других композиторов).
100. *Московские ведомости*. 1808. № 45. Известия (о продаже сочинений С. Дегтярева).
101. *Московские ведомости*. 1809. 2 января. № 1.
102. *Московские ведомости*. № 12. 10 февраля (о полонезе Л. С. Гурилева, «ученика знаменитого Сартия» для полного хора певчих с музыкой на сл. В. Колосова).
103. *Московские ведомости*. 1810. № 54. 6 июля (о торжественном собрании в Московском университете, с исполнением музыки Д. Н. Кашина).
104. *Московские ведомости*. 1810. № 100. 14 декабря. С. 3282–3283 (объявление С. А. Дегтярева о продаже собственных концертов, о стремлении получить место учителя певчих).
105. *Московские ведомости*. 1812. 10 апреля. Отдельное объявление (о концерте Д. Кашина с участием Е. Сандуновой, хора певчих и роговой музыки).
106. *Московские ведомости*. 1814. 21 февраля. Отдельное объявление.
107. *Московские ведомости*. 1813. 6 сентября (некролог С. А. Дегтярева).
108. *Московские ведомости*. 1814. 28 февраля. Отдельное объявление («5 марта в исполнении итальянских артистов Маркетти-Фантоцци и Верни прозвучит аллегорическая кантата «Твердость и случай», сочиненная в честь славных побед воинов российских. Музыка, избранная из лучших новейших сочинителей итальянских изобразит в хорах и концертных гармониях при многочисленных

- оркестрах, составленных из роговой и духовой музыки, марши и сражения войск»).
109. *Московские ведомости*. 1814. 4 марта. № 28 (о патриотическом концерте Д. Н. Кашина).
110. *Московские ведомости*. 1815. № 25. Март (о продаже духовных сочинений Бортнянского, в т.ч. Обедни на 3 голоса).
111. *Московские ведомости*. 1815. № 28. 7 апреля (анонс авторского концерта С. И. Давыдова 7 апреля).
112. *Московские ведомости*. 1825. № 28 («г. Давыдов, при императорской школе, пожертвовал в пользу пострадавших от наводнения [в Петербурге] десять рублей»).
113. *Русский инвалид (Военные ведомости)*. 1809. № 1. 2 января. № 12. 10 февраля (о Польском Л. Гурилева на сл. Василия Колосова «Вся Европа трепетала»).
114. *Русский инвалид (Военные ведомости)*. 1810. № 54. 6 июля (о торжествах в Московском университете. «Начался потом огромный и превосходный вокальный и инструментальный хор, коего музыка сочинена Университетским сочинителем музыки Г-м Кашиным, которой хор и продолжает был при каждом отдельном действии»).
115. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1762. № 80. Прибавление.
116. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1763. № 82 (сообщение из Батурина о праздновании дня коронации Екатерины II «ординарной музыкой с пением хоров италианских... при перемене обеденного стола играла турецкая музыка»).
117. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1765. № 81. 11 октября (о траурной церковной инструментальной и вокальной музыке «сочинителя придворного капельмейстера Манфредини, звучащей в католической церкви в Петербурге 4 октября по случаю поминовения Римского императора Франциска I»).
118. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1767. № 7 (о приезде Екатерины II в Ярославль: «семинаристы и певчие пели сочиненные нарочно к пришествию Ее Величества стихи»).
119. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1774. 25 марта. Прибавление (об исполнении 27 марта «Stabat Mater» Перголези).
120. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775. № 1. 2 января (о спектакле 8 декабря 1774 года во дворце С.К. Нарышкина в присутствии императрицы Екатерины II, участвовал роговой оркестр и хор певчих).
121. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775. № 58. 21 июля. Прибавление от 28 июля. Продолжение описание мирного торжества ..., представленного учениками Академии художеств.
122. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775. № 59. (описание мирного торжества, празднованного 19 июля воспитательным Обществом благородных девиц).
123. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775. № 60. 28 июля. Прибавление. Описание торжеств в Сухопутном шляхетском корпусе.
124. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775 год. № 61 (о бале-маскараде в завершении торжеств).
125. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1775. № 80 (описание празднества, данного фельдмаршалом З.Г. Чернышевым при посещении императрицы Екатерины II в

- имении Ярополча [Ярополец] в 120 верстах от Москвы с участием духового и рогового оркестров).
126. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1777. № 85. 24 октября (о конкурсе Л. Эйлера при Академии наук на золотую медаль в 100 червонцев на сочинение из области «Теория звуков в музыке, основанная на правилах гармонии»).
127. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1778. № 40. 18 мая.
128. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1778. № 55 (о празднике в Астрахани, когда губернатор «угощал» приглашенных знатных инородцев инородческой музыкой).
129. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1779. 12 февраля. Прибавление (о концертах г. Пезибля по вторникам и пятницам сисполнением ораторий «Stabat Mater» Перголези, «Te Deum» Грауна, «Salve Regina» Хассе и «Страсти» Йомелли).
130. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1779. 26 февраля. Прибавление (об исполнении «Te Deum» Грауна с хорами гораздо многолюднейшими тех, каковы были в последней оратории).
131. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1779. № 53, 69 (описание праздника Г. А. Потемкина в Озерках).
132. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1780. 21 января (об исполнении аллегорического балета с хорами).
133. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1780. 10 марта. Прибавление (о концерте в доме Г. А. Потемкина с участием придворных малолетних певчих и четырех хоров. Исполнялись «большой кантат» Паизиелло и арии).
134. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1781. № 85. 22 октября. Прибавление (о приезде трех португальских певчих).
135. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1782. № 28 (продажа издания Д. Бортнянского «Да исправится молитва моя», цена 40 коп.).
136. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1782. № 59, 83 (о продаже издания Херувимской песни Д. Бортнянского. Цена 40 коп.).
137. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1784. № 91.
138. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1786. № 22 (о концерте 19 мая с участием рогового оркестра кн. Г. А. Потемкина).
139. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1788. №35. 2 мая (о концерте г. А. Фоглера с исполнением оперы/оратории «Любовь к Отечеству»).
140. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1791. № 23. 21 марта («В придворный малолетний певческий корпус потребен для надзирания над воспитывающемся в оном юношестве пожилых лет немец, разумеющий Российский язык, и имеющий о поведении своем хорошие свидетельства»).
141. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1791. № 77. 26 сентября (о маскараде с роговой музыкой и хорами вокальными).
142. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1792. № 93. 19 ноября (о концерте в музыкальном обществе с торжественною музыкою сочинения г. Сарти с роговой музыкой и с хорами).
143. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1793. № 80. 7 октября (о концерте 8 октября с хорами).
144. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1793. № 86. 28 октября (о маскараде 30 октября. «Кроме обычной бальной будет и роговая музыка, и хоры вокальные»).

145. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1794. № 19. 7 марта («Сего марта, 15 дня 1794 года будет на большом театре большой спиритуальный вокальный и инструментальный концерт, сочинения г. Сарти»).
146. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1795. № 79 («За Измайловским мостом на правой руке над Фонтанкою в доме придворного певчего Золотаревского продается фортепиано красного дерева»).
147. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1799. № 22 (объявление об отпущенной на оброк капелле музыкантов в 9 человек с годовыми паспортами).
148. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1801. 22 ноября. С. 3216 (подписка на три концерта, с исполнением оратории Гайдна «Сотворение мира»).
149. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1814. № 17. 27 февраля. Первое прибавление (о концерте 4 марта, в котором П. В. Злов исполнит с хором «Песнь русских воинов в пределах Франции» С.И. Давыдова с хорами).
150. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1815. № 17. 26 февраля. Первое прибавление (о продаже нотных изданий).
151. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1815. № 27. Прибавление (о подписке «на получение Духовных концертов соч. Д. С. Бортнянского, вновь исправленных и отданных уже в печать»).
152. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1815. № 50 (о продаже нот духовно-музыкальных сочинений, в т.ч. Обедни на 3 голоса Бортнянского).
153. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1818. № 25. Первое прибавление (объявление, что «печатные духовные ноты Бортнянского можно получить у домоправителя Михаила Сорокина в собственном доме директора Придворной певческой капеллы»).
154. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1822. № 23. 21 марта. Первое прибавление (о продаже нот Бортнянского в лавке И. Глазунова).
155. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1825. № 78. 29 сентября (объявление «У книгопродавца Ивана Заикина в книжных лавках под № 18, 19, 20, 23 и 26, и в доме Генерал-майора Балабина, продаются... Концерты, сочиненные г. Бортнянским»).
156. *Санкт-Петербургские ведомости*. 1855. № 63 (о коллекции П. С. Шишкова).
157. *Санкт-Петербургский вестник*. 1779. Октябрь. С. 92.
158. *Церемониальный Камер-фурьерский журнал* 1766 года. СПб., [185-].

Нотные издания

1. А. Л. Веделъ. Избранные духовно-музыкальные сочинения (к столетию со дня рождения композитора). Под ред. В. Г. Петрушевского. Вып. 1. Киев, типолитография и печатня И. И. Чоколова, 1911. № 2–6. (Бесплатное прилож. к журн. «Руководство для сельских пастырей»).
2. А. Л. Веделъ. Избранные духовно-музыкальные произведения (к столетию со дня рождения композитора). Под ред. В. Г. Петрушевского. Вып. II. Киев, тип. Чоколова. 1911. (Бесплатное прилож. к журн. «Руководство для сельских пастырей»).
3. Артем Веделъ (1767–1808). Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів. Первое издание сохранившейся авторской рукописи под ред. *Владимира Колесника*. Украинское Муз. Т-во Альберти — Нац. Б-ка Украины им. В.И. Вернадского. Київ — Едмонтон — Торонто, 2000. — 384 с.
4. Артемій Веделъ. Духовні твори / Бібліотека хору «Київ». Музыкальная редакция *М. Гобдича*, исследовательская работа и вст. ст. *Т.В. Гусарчук*. Київ, Україна, 2007.
5. Березовский М. Хоровые произведения. Сост., ред. и вступ. статья *М. С. Юрченко*. Киев. 1989.
6. Березовський Максим. Хорові духовні твори. [К 250-летию со дня рождения композитора 1745—1995]. Под ред. *М. С. Юрченко*. Київ: Центр музичної інформації, 1995.
7. [Бортнянский Д. С.] Двухголосная литургия обиходного распева в редакции Д. С. Бортнянского. Предисловие *Л. Игошева*. М.: изд. Моск. православные регентские курсы. 2001.
8. Бортнянский Д. С. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Публикация, редакция нотного текста, исследование и комментарии *А. В. Лебедевой-Емилиной*. М.: Музыка, 2009. — 168 с.
9. [Бортнянский Д. С.] Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Д. Бортнянского. Изд. пересмотренное и исправленное П. Чайковским. Песнопения употребляемые на Божественной службе. Вып. 1–10. М., П. Юргенсон - СПб., И. Юргенсон, Варшава - Г. Зенневальд, ценз. 1881–1882. Отдел 1—А. Вып. II А. Однохорные трехголосные. (ценз. 1881, № 1–9). Отдел I—Б. Вып. I. Однохорные, четырехголосные (ценз. 1881, № 10–38). Отдел I. Вып. VI. Двухорные восьмиголосные (ценз. 1882, № 39–54). Отдел I. Вып. VII. Хвалебные песни для одного хора (№ 55–58). Двухорные № 1–3 (№ 59–61). Отдел I. Вып. VIII. Хвалебные песни. Двухорные № 4–8 (№ 62–68). Отдел II. Серия А. 35 четырехголосных концертов. Раздел Б. Вып. 9. Десять двухорных концертов. М.: изд. Юргенсона. 1882–1884.
10. [Бортнянский Д. С.] Простое пение Божественной литургии Златоустаго, издревле по единому преданию употребляемое при Высочайшем дворе.... СПб.: изд. Дальмаса. 1814. СПб., грав. В. Пядышевым. 1815.
11. Бортнянский Д. С. Трехголосная литургия (возобновление прижизненного издания). Вст. статья и коммент. *А. Лебедевой-Емилиной*. М., Живоносный источник, 2002. — 28 с.
12. [Веделъ А. Л.] Всенощное бдение для смешанного хора. Музыка Артемия Лукьяновича Веделя. Под ред. *М. Гольтисона* («печатано с рукописи из библиотеки М. А. Гольтисона»). СПб.: изд. журнала «Музыка и пение» [П. К. Селиверстова]. 1904.
13. [Веделъ А. Л.] Литургия св. Иоанна Златоуста. Для четырехголосного смешанного хора. Музыка А. Л. Веделя. Редакция, обработка и переложение для фортепиано *Михаила Гольтисона*. СПб.: изд. журнала «Музыка и пение». 1900-е г.

14. [Галуппи Б.] Услышит Тя Господь в день печали / Готово сердце мое Боже / Суди Господи обидящие мя / Благообразный Иосиф / Плотию уснув. СПб., 1817–1818 (каждое песнопение в отдельном выпуске).
15. Гретри А. Э. М. Избранница из Саланси. *La rosiere de Salenci. Pastorale en trois actes*. Paris: Houbaut, 1774. — 162 с.
16. [Давыдов С. И.] Полное собрание духовно-музыкальных сочинений С. И. Давыдова. Под ред. *К. Альбрехта*. Концерты четырехголосные. Концерты двухорные и сочинения на 3 и 4 гол., все сочинения в одном томе. М., П. Юргенсон, ценз. 1890.
17. Дегтярев С. А. Литургия на 4 голоса, 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. 119–161.
18. [Дегтярев] Степан Дегтярев. Хоровые концерты. К 225-летию со дня рождения. Публикация, составление, научная реконструкция, редакция, фортепианное переложение и комментарии к концертам 1–8 *А. В. Лебедевой-Емелиной*. К концертам № 9–12 *Н. И. Тетериной*. М.: 1991. Тираж 5 экз. — 278 с. 2-е изд.: Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения: монографическое нотное издание. Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов №№ 1–8 *А. В. Лебедевой-Емелиной*, концертов № 9–12 *Н. И. Тетериной*. М., изд. «Живоносный источник» в Царицыно, 2006.
19. Дилецький М. Хорові твори: Партитура / [упор., ред., вступ. ст. та комент. *Н. О. Герасимової-Персидської*]. К.: Музична Україна, 1981.
20. Дроздов А., Трофимова Т. Русская старинная фортепианная музыка. М.-Л. 1946.
21. Духовно-музыкальная хрестоматия. Под ред. *М. А. Лагунова*. Вып. 1–4. Венчание. Песнопения из Всенощного бдения и Литургии (для среднего смешанного хора). СПб.: изд. П. М. Киреева в Александро-Невской лавре. 1911.
22. Духовно-музыкальные сочинения Бортнянского, Давыдова, Березовского, Галуппи и других. Перелож. для 4-голосного женского хора *В. Соколовым*. М.: Юргенсон, ценз. 1875; переизд. для муж. хора. М.: Юргенсон, ценз. 1897.
23. Духовно-музыкальные сочинения разных авторов [в т. ч. Причастны М. С. Березовского]. Серия 3–4. Москва: Изд. П. Юргенсона, [1887].
24. Историческая хрестоматия церковного пения под редакцией *М. А. Лисицына*. Вып. I–VI. СПб.: изд. Книжно-музыкального магазина П.К. Селиверстова. [1903–1904]. Вып. I — Ведель. Вып. II — Сарти. Вып. III — Дегтярев. Вып. IV — Ведель. Вып. VI — Березовский.
25. Историческая хрестоматия церковного пения под редакцией *М. А. Гольтисона*. Вып. VII—XI. СПб.: изд. журнала «Музыка и пение» (нотное приложение). [После 1904 г.]. Вып. VII — Ведель, Дегтярев. Вып. VIII — Ведель, Дегтярев. Вып. IX — Дегтярев. Вып. X — Дегтярев. Вып. XI — Ведель.
26. Историческая хрестоматия церковного пения под редакцией *Н. И. Привалова*. Вып. XII. СПб.: изд. журнала «Музыка и пение» (нотное приложение). [После 1914 г.]. Вып. XII — Дегтярев.
27. История русской музыки в нотных образцах. Сост. и ред. *С. Л. Гинзбурга*. 2-е изд. Т. 1–2. М.: Музыка, 1968.
28. [Козловский О. А.] Малороссийская песня «На бережку у ставка» с полным хором и со всею вокальною и инструментальною музыкою М.: тип. Университета. 1794.

29. [Козловский О. А.] Осип Антонович Козловский. Оркестровая музыка. Партитуры. Публикация, редакция текста, исследование, комментарии и нотный каталог *Ю. А. Фортунатова* // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 11. М.: изд. Котран. 1997.
30. Литургическая музыка русских композиторов. Для хора без сопровождения. Сост. *П. Левандо*. Л.: Музыка. 1990.
31. Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. Публикация *Н. А. Герасимовой-Персидской*. К., 1976.
32. Множественность научных концепций в музыкознании. К 60-летию Е. М. Левашева. Сб. статей. Часть III. Нотные публикации. М.: Композитор, 2009. — 456 с. С. 349–352.
33. Музыка православной литургии эпохи классицизма. Нотное издание. Редакция и комментарии *А. В. Лебедевой-Емелиной*, исследовательские статьи *Е. Ю. Антоненко, А. В. Лебедевой-Емелиной, К. В. Постернака* (рукопись).
34. Партесні концерти XVII-XVIII ст. з Київської колекції. Публикация *Н. А. Герасимовой-Персидской*. К., 2006.
35. Партитурное собрание четырехголосных мелких пьес, употребляемых при Высочайшем Дворе во время Литургии. Музыка Бортнянского и некоторых других сочинителей. Книжка третья. СПб., лит. Резелиуса, 1834.
36. Партитурное собрание трехголосных и четырехголосных мелких духовных песней, употребляемых на Литургии и других церковных службах при Высочайшем Дворе. Музыка Бортнянского и некоторых других сочинителей. Книга первая. СПб., печ. у Аниковича (собств. ППК), 1840.
37. Партитурное собрание трехголосных и четырехголосных мелких духовных песней, с переложением на фортепиано, употребляемых на Литургии и других церковных службах при Высочайшем Дворе. СПб., Капелла, лит. Резелиуса, 1845.
38. Партитурное собрание духовных песней разных сочинителей с переложением на фортепиано. [СПб., Капелла], б. г.
39. Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник № 24 // Образцы русской духовной музыки. Для см/х. Партитура. Сост. *М. И. Ващенко*. СПб., 1997.
40. Песнопения русской Литургии: Сборник для хора без сопровождения. Вып.1. Сост. *Б. Тевлин*. М.: изд. ВМО. 1990.
41. Русская вокальная лирика XVIII века. Составление, публикация, исследование и комментарии *О. Е. Левашевой* // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. М. 1972.
42. Русское хоровое многоголосие XVII–XVIII вв.: Хрестоматия. Сост.: *Н. В. Заболотная*; М.: РАМ им. Гнесиных, 1993.
43. Сборники духовно-музыкальных песнопений разных авторов (для разных хоровых составов). № 1. На Литургии. Под ред. *Е. С. Азеева* / № 2. Из Постной Триоди. Под ред. *Е. С. Азеева* / № 3. Всенощное бдение. Под ред. *Е. С. Азеева* / № 4. На Литургии. В аранж. и ред. *Е. С. Азеева* / № 5. Из Цветной Триоди. (Пасхальный). Под ред. *Н. Д. Лебедева* / № 6. Кондаки на акафистах, припевы. Концерты Дванадцатым праздникам. Под ред. *С. В. Панченко* / № 7. Рождественские песнопения. Под ред. *Н. Д. Лебедева* / № 8. На Литургии. В аранж. и ред. *Е. С. Азеева* / № 9. Всенощное бдение. Под ред. *В. А. Фатеева* / № 10. Сборник духовно-музыкальных песнопений протоиерея Турчанинова / № 11. На Литургии. Под ред. *И. Г. Ельцова* / № 12. На Литургии. Из произведений современных

- авторов / № 13. Всенощное бдение. Из произведений современных авторов / № 14. На Литургии. Из произведений современных авторов / № 15. Всенощное бдение. Из произведений современных авторов / № 16. Венчание. Под ред. *Н. Д. Лебедева* / № 17. 8 номеров «Достойно есть». Знаменного распева для смешанного хора. Под ред. *Г.Я. Извекова* / № 18. Сборник стихир на Литии знаменного распева. Под ред. *А. Е. Туренкова* / № 19. На Литургии. В аранж. и ред. *Г. Я. Извекова* / № 20 (для трех мужских голосов). Всенощное бдение. В пер. и ред. *А. Е. Туренкова* / № 21. Венчание. Под ред. *М. А. Лагунова* / № 22. Всенощное бдение. Под ред. *М. А. Лагунова* / № 23. Всенощное бдение. Под ред. *М. А. Лагунова* / № 24 (для 3-х и 4-х мужских голосов). Из Постной Триоди. В пер. и ред. *Е. С. Азеева* / № 25. Страстная седмица. В пер. и ред. *А. Е. Туренкова* / № 26. На Литургии. В пер. и ред. *И.В.С.* СПб.-Пг.: изд. П.М. Киреева в Александро-Невской лавре. 1912–1917. Репринт: Вып. № 1–7, 9, 11, 13, 16, 20–22, 24. М.: изд. «Живоносный источник в Царицыно», 1997–2002.
44. Сборники концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярева. Для смешанного хора под ред. *И.В.С. и К.И.К.* № 27—28. Пг., Александро-Невская лавра. Собственность изд. П.М. Киреева. 1917.
45. Сборник церковных песнопений под ред. *Т. Донецкого*. Т. 1—2. Воронеж: изд. Кравцов. 1913 (переложения для 3-х голосного мужского хора).
46. Собрание песнопений на литургии Св. Иоанна Златоуста, Св. Василия Великого, Преждеосвященных даров, последования молебного пения, венчания, панихиды, погребения мирских человек, Божественной литургии, совершаемой архиереем и псалмов. Пер. для 3 и 4-х мужских голосов свящ. *Т. И. Донецким* // Духовно-музыкальная библиотека Воронежской Семинарии. Т. 2. Воронеж: литогр. В.И. Исаева. 1901.
47. Сокровищница русской духовной музыки / Произведения русских композиторов для смешанного хора без сопровождения. Сост. *Б. Г. Тевлин*, комментарии А. Романычевой. М.: изд. Музыка. 2000.
48. Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. Ч. 1–4. СПб. 1776–1795.
49. Українські партесні мотети початку XVIII ст. з Югославських зібрань. Публікація *Н. А. Герасимовой-Персидської*. К., 1991.
50. Хоровые концерты XVIII — начала XIX вв. М. Березовский, Д. Бортиянский, А. Ведель. Сост. и ред. *В. М. Иконника*. Київ: Музична Україна. 1988.
51. Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 1. М.: ВМОМК им. М.И Глинки, 2015. — 224 с.
52. Шестнадцать духовных хоровых концертов из рукописных сборников конца XVIII — начала XIX веков. Реконструкция и редакция *Антон Вискова*. Вып. 2. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2016. — 200 с.
53. Six polonoises, Trois menuets et Six Contredanses a grand Orchestre composées a l'ocassion du Couronnement de L.L.M.M.I.I. l'Empereur de toutes les Russies Paul I et l'Impératrice Marie Fedorowna dédiés à S.M.I. l'Empereur Paul I par son très humble et très obéissant Serviteur I. Koslovsky, amateur. Op. 8. СПб.: изд. Герстенберга и Дитмара, [1797].
54. Six polonoises, Trois menuets et Six Contredanses pour le Clavecin ou Forte-piano composées a l'ocassion du Couronnement de L.L.M.M.I.I. l'Empereur de toutes les Russies Alexandre I. Imperatrice Elisabeth Alexiewna dédiés a S.M.I. l'Imperatrice par son très humble et très obeissant Serviteur I. Koslovsky, amateur. Клавир. СПб.: изд. Ф. Дитмара, [1801].

Список архивов

| | |
|------------------|---|
| АВП РИ | Архив внешней политики Российской империи (Москва) |
| БАН | Библиотека Академии наук России (Санкт-Петербург) |
| ВМОМК | Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва) |
| ГИМ | Государственный исторический музей. Отдел рукописных источников (Москва) |
| МГК НМБТ | Научно-музыкальная библиотека им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского |
| МДА | Нотная библиотека Московской духовной академии и семинарии в Свято-Троице-Сергиевой лавре (Сергиев Посад) |
| НБУВ ОР | Отдел рукописей Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского (Киев) |
| Останкино | Нотная коллекция и архив Музея-усадьбы Останкино |
| РГАДА | Российский государственный архив древних актов (Москва) |
| РГАЛИ | Российский государственный архив литературы и искусства (Москва) |
| РГБ ОР | Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва) |
| РГИА | Российский государственный исторический архив (Санкт-Петербург) |
| РИИИ КР | Кабинет рукописей российского института истории искусств (Санкт-Петербург) |
| РНБ ОР | Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) |
| СПб. ТГБ | Театральная государственная библиотека (Санкт-Петербург) |
| ЦГАМЛИ (ЦДАМЛМУ) | Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (Центральный державний архів-музей літератури і мистецтва України) |
| ЦГИА г. Москвы | Центральный государственный исторический архив г. Москвы |

| | |
|----------------------|---|
| ЦГИА СПб. | Центральный государственный исторический архив г. Санкт-Петербурга |
| ЦГИА (ЦДИА) г. Киева | Центральный государственный (державный) исторический архив г. Киева |

Список нотных примеров (рисунков)

| | |
|---|-----|
| 1. Моцарт В. А. «Милосердный наш Спаситель» | 33 |
| 2. Дегтярев С. А. «Единородный Сыне», т. 22–26 | 100 |
| 3. Дегтярев С. А. «Приидите поклонимся», т. 8–12 | 100 |
| 4. Дегтярев С. А. «Тебе поем», т. 12–17 | 101 |
| 5. Дегтярев С. А. «Достойно есть», т. 22–26 | 101 |
| 6. Дегтярев С. А. «Херувимская», т. 45–47 | 102 |
| 7. Дегтярев С. А. «Милость мира», т. 29–33 | 102 |
| 8. Дегтярев С. А. «Да исполнятся уста наша», т. 7–11 | 102 |
| 9. Бортнянский Д. С. «Воскликните вся земля» | 135 |
| 10. I-я часть концерта «Да воскреснет Бог» Бортнянского № 34 | 144 |
| 11. I-я часть концерта «Да воскреснет Бог», приписываемого Березовскому | 145 |
| 12. Тема фуги из концерта, приписываемого Березовскому | 145 |
| 13. Тема фуги из концерта «Да воскреснет Бог» Бортнянского № 34 | 145 |
| 14. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 1–2 | 148 |
| 15. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 3–6 | 148 |
| 16. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 25–30 | 149 |
| 17. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 47–50 | 150 |
| 18. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 51–54 | 150 |
| 19. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 113–119 | 152 |
| 20. Дегтярев С. А. «С небесных кругов», т. 118–122 | 152 |
| 21. Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 18–19 | 153 |
| 22. Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 23–26 | 154 |
| 23. Дегтярев С. А. «Благо есть исповедатися Господеви», т. 6–9 | 155 |
| 24. Березовский М. С. Многолетие, т. 1–6 | 165 |

| | |
|---|-----|
| 25. Березовский М. С. Многолетие с реконструкцией альта | 165 |
| 26. Березовский М. С. Многолетие, т. 7–13 | 166 |
| 27. Березовский М. С. Многолетие, т. 7–13 реконструкция редактора | 166 |
| 28. Дегтярев С. А. Слава, Единородный, т. 5–12 (из неполной литургии) | 168 |
| 29. Дегтярев С. А. Слава, Единородный, т. 1–4 (из неполной литургии) | 168 |
| 30. Бортнянский Д. С. «Воскликните Господеви вся земля». Изд. Капеллы 1834 г. | 170 |
| 31. Бортнянский Д. С. «Воскликните Господеви вся земля». Ред. Чайковского 1881 г. | 170 |
| 32. Застольная песня на стихи Г. Р. Державина | 190 |
| 33. Кант «Воспой торжественно Россия» | 206 |
| 34. Кант «Всплещи рукой, играя, Геликон» | 208 |
| 35. Кант «Какую радость ощущаю» | 231 |
| 36. Кант «Похвал венцы лавровы». | 231 |
| 37. Концертные фанфары Морена | 233 |
| 38. 1-я часть кантаты «На закладку Большого Кремлевского дворца» | 239 |
| 39. 2-я часть кантаты | 240 |
| 40. 3-я часть кантаты | 241 |
| 41. Многолетие | 261 |
| 42. Многолетие | 262 |
| 43. Осанна | 263 |
| 44. Виват | 262 |
| 45. «На бережку у ставка». Обработка О. А. Козловского | 287 |
| 46. Сарти Дж. Хор из Еврипидовой «Алкесты» | 301 |
| 47. Сарти Дж. Хор из Еврипидовой «Алкесты», тема оды Пиндара | 301 |
| 48. Пашкевич В. А. Свадебный хор девушек из «Олега» («По сенечкам») | 303 |
| 49. Пашкевич В. А. Свадебный хор девушек из «Олега» («Ты расти») | 303 |

Список иллюстраций

| | |
|---|----|
| 1. Книга Ярославского Казанского женского монастыря. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса | 43 |
| 2. Оборот обложки книги, обгрызенный мышами. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. | 44 |

| | |
|--|-----|
| 3. Владельческая запись Борноволокова. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса | 45 |
| 4. Страница рукописи с концертом Бортнянского «Вознесу тя, Боже мой». ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 918. Партия дисканта | 46 |
| 5. Марка музыкального магазина Х. Гене. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905 | 47 |
| 6. Херувимская Бортнянского № 1 (1782), записанная нотацией промежуточного типа. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486. Партия дисканта | 48 |
| 7. Партия баса из Успенского храма Вологодской губ. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 487 | 48 |
| 8. Сборники-поголосники в кожаном переплете с оглавлением концертов. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 486, 487, 490 | 49 |
| 9. Херувимская Сергея Осипова, ученика Академии художеств в Санкт-Петербурге. 1 января 1781 г. РИИИ. Ф. 1119, С. В. Смоленского. Оп. 1. Д. 60. Л. 7 | 50 |
| 10. Страница хорового концерта № 34 «Да воскреснет Бог» Бортнянского. НБУВ. Киев. Ф. Киевской духовной академии. Ед. хр. 38. Л. 49 об. | 54 |
| 11. Исаакиевский собор в Петербурге. Проект А. Ринальди | 57 |
| 12. «Слава Отцу и Сыну» Березовского. РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55 | 65 |
| 13. «Верую» Березовского (выписан каждый слог). ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 509 | 67 |
| 14. «Верую» Березовского (выписаны начала и концы строк). ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 903. Партия альты | 68 |
| 15. «Простое пение» Бортнянского. Первый лист издания | 76 |
| 16. Титул «Обедни» Пашкевича. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 905. Партия баса | 78 |
| 17. Титул «Обедни» Пашкевича. ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 904. Партия сопрано (дисканта) | 79 |
| 18. Цена 2 50 [руб.] внизу рукописи «Обедни» Пашкевича | 80 |
| 19. Партия баса Обедни Дегтярева из фондов Дмитровского кремля | 90 |
| 20. Первый лист рукописи Веделя из фондов Киевской духовной академии | 92 |
| 21. Хоровая партитура мотета середины XVIII века. Фонд Ольги и Гуго Леви. Венеция | 124 |
| 22. Mottetto «Meine Lebenszeit verstreicht». ЦГАМЛИ, Киев. Ф. 441. Оп. 1. Ед. хр. 803 | 129 |
| 23. Концерт «Да воскреснет Бог» Бортнянского. РГИА. Ф. 1119, С. В. Смоленского. Оп. 1. Ед. хр. 60. № 10. Л. 14 | 140 |
| 24. Карандашная запись об авторстве Березовского | 141 |
| 25–26. Карандашная запись об авторстве Бортнянского (реконструкция). | 142 |
| 27. Леонардо да Винчи. «Благовещение» | 151 |
| 28. Мнение рецензента о песнопении «Творяй ангелы» Березовского. РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55 | 160 |

| | |
|---|-----|
| 29. «Хвалите Господа с небес». РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 55. Запись рецензента «До сих пор, больше не мог» | 160 |
| 30. ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 283. Ед. хр. 944. Л. 51. Партия баса причастна «Хвалите Господа с небес № 1». Иллюстрация взята из цит. статьи О. А. Шумилиной | 163 |
| 31. Торелли С. Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств. 1770 | 199 |
| 32. Либретто маскарада «Торжествующая Минерва, издание 1763 года | |
| 33. План размещения павильонов на Ходынском поле | 222 |
| 34. Павильон Азов для церемониальных обедов. Рис. М. Ф. Казакова | 227 |
| 35. Павильоны с кораблями на Ходынском поле, 1775. Рис. М. Ф. Казакова | 228 |
| 36. Фейерверк на Ходынском поле, 1775. Рис. М. Ф. Казакова | 229 |
| 37. Храм Славы у кремлевского холма | 238 |
| 38. Реконструкция проекта В. И. Баженова Московского Кремля | 245 |
| 39. Лопяло К. К. Реконструкция Большого Кремлевского дворца В. И. Баженова | 246 |
| 40. Дорожный возок императрицы. Гравюра Г. Гоппе, 1883 г. | 250 |
| 41. Отправление Екатерины II из Канева в 1787 году | 253 |
| 42. Фейерверк в Каневе | 256 |
| 43. Встреча Екатерины II Амазонской ротой вблизи Балаклавы в 1787 году | 259 |
| 44. Ф. де Мейс (худ.), Ж. Ж. Авриль-Старший (гравер). «Екатерина II, путешествующая в своем государстве в 1787 году». 1790 г. | 273 |
| 45. План Таврического дворца (сад — в центральной части сверху) | 282 |
| 46. Благодарственный прием Екатерины II князем Г. А. Потемкиным. Гравюра Р. Н. Негодаева. XIX в. | 283 |
| 47. Пир у кн. Потемкина в Таврическом дворце. Худ. А. Шарлемань | 285 |
| 48. Вид Таврического дворца со стороны Невы. Худ. Б. Патерсон | 288 |
| 49. Портрет Вольфганга Амадея Моцарта в 14 лет. Худ. Луи Габриэль Бланше. 1770 | 357 |
| 50. Джузеппе Сартти (1729–1802). | 362 |
| 51. Памятник М. С. Березовскому в г. Глухове | 376 |
| 52. Портрет композитора Дмитрия Степановича Бортнянского. Худ. М. И. Бельский. 1788 | 386 |
| 53. Графиня М. Н. Скавронская, урожд. Строганова | 387 |
| 54. Екатерина Васильевна Скавронская, 1790. Худ. Э. Виже-Лебрэн. Музей Жакмар-Андре, Париж | 389 |
| 55. Портрет Д. С. Бортнянского. Худ. Кипренский О. А. Ок. 1814 г. | 391 |

| | |
|--|-----|
| 56. Себастьян Франсиско де Миранда-и-Родригес. 1874 г. | 408 |
|--|-----|

Список схем и таблиц

| | |
|--|-----|
| 1. Циклы музыкальных литургий. Наследие эпохи классицизма | 58 |
| 2. Сравнение пропорций песнопений «Слава. Единородный» в литургиях эпохи классицизма. | 94 |
| 3. Сравнительная таблица пропорций песнопений в классицистских литургиях | 103 |
| 4. Последование песнопений литургии в циклах композиторов-классицистов | 105 |
| 5. Форма концертных песнопений А. Бернаскони, Г. Латиллы. | 125 |
| 6. Форма концертных песнопений А. Бернаскони, Г. Латиллы. | 125 |
| 7. Форма концертов Б. Галуппи | 126 |
| 8. Календарь высокаторжественных дат | 179 |
| 9. Празднество в Таврическом дворце | 289 |
| 10. Коронационные празднества Павла I и Александра I | 310 |
| 11. Хронограф жизни и творчества М. С. Березовского. | 378 |
| 12. Хронограф жизни и творчества Д. С. Бортнянского. | 393 |