

ЗАГАДКИ РУКОПИСИ ИЗ BERLINER SING-AKADEMIE (К ВОПРОСУ О ДУХОВНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. С. БЕРЕЗОВСКОГО)

А. В. ЛЕБЕДЕВА-ЕМЕЛИНА, Г. М. МАЛИНИНА

Долгое время многие церковные произведения Максима Созонтовича Березовского считались утраченными. В реституционном фонде в Киеве, ранее принадлежавшем Берлинской Певческой академии (Berliner Sing-Akademie), были найдены манускрипты, содержащие практически все известные хоровые сочинения на православные тексты Галуппи и Березовского. Эти песнопения в манускриптах были записаны без указания авторства. В статье исследуется судьба певческих рукописей, выдвигаются новые гипотезы их датировки и принадлежности.

В Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины¹ на территории Софийского монастыря в Киеве хранятся необычные нотные манускрипты, задающие загадки всем, кто начинает их изучать.

Эти источники входили в коллекцию, вывезенную в конце войны из Берлинской Певческой академии (Berliner Sing-Akademie) и составившую реституционный фонд, который до 1973 г. хранился в библиотеке Киевской консерватории, а затем переехал в ЦГАМЛИ Украины. В последнее время об этом собрании написано много работ, различным образом излагающих историю появления рукописей в Киеве. По одной из версий, «музыкальные достопримечательности советские солдаты обнаружили на свалке в одном из польских городов и привезли в Украину»². В последней публикации украинского музыковеда Елены Зинькевич сообщаются подробности — архив попал в Киев из силезского замка

¹ ЦГАМЛИ (ЦДАМЛИ) — Центральный государственный (державный) архив-музей литературы и искусства Украины.

² Слова бывшего директора ЦГАМЛИ Ю. Кулинич цитируются по публикации: Рожен А. Украина откроет дни культуры в Берлине: украшение программы — архивы Баха // Зеркало недели. Киев. 2000. 20 октября. Интернет-версия статьи: URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ukraina_otkroet_dni_kultury_v_berline_ukrashenie_programmy__arhivy_baha.html

Уллерсдорф, расположенного вблизи польского Вроцлава, куда он был перевезен из Берлина³.

Напомним, что после победы над фашистской Германией в 1945 г. многие коллекции из архивов, библиотек и музеев Берлина и других городов Германии были переправлены в Советский Союз в качестве компенсации за уничтоженные сокровища российских музеев. По негласным законам советского времени с материалами реституционных фондов могли работать сами сотрудники архива, для остальных требовался специальный допуск⁴. Поэтому даже если профессора или аспиранты Киевской консерватории копировали ноты из старинного собрания, то в своих публикациях никогда не давали координаты нахождения коллекции. Так, в свое время дирижер камерного оркестра *Perpetuum mobile* Игорь Блажков исполнил много неизвестных произведений XVIII в., скопировав их из фонда Певческой академии. Но в его аннотациях к пластинкам и CD-дискам источники музыки не указывались. Впоследствии Блажков оставил интересные воспоминания о работе с немецкой коллекцией⁵.

Перевезенные в Киев немецкие старинные издания и манускрипты объединили в ЦГАМЛИ в фонд № 441 под названием «Материалы деятелей западноевропейского искусства и литературы XVI–XIX веков», неофициально фонд именовался «Архивом Баха». Он включал в себя автографы и раритетные нотные издания (клавиры, партитуры, отдельные партии) К. Ф. Э. Баха, И. Ф. Баха, Бетховена, Вивальди, Гайдна, Генделя, Моцарта, в фонде была также малоизвестная музыка Гассе, Телемана, Агриколы, Кирнбергера, Грауна, Стамица, Корелли, Тартини, Перголези, Палестрины, Люлли, Рамо и др.

Ныне обнаружение коллекции из *Sing-Akademie* немцы и американцы приписывают себе, украинцы — себе. На самом деле коллекция никогда не терялась, просто о ней до поры до времени умалчивали.

В конце 1990-х гг. известной архивистке из США Патриции Кеннеди Гримстед, в один из ее приездов в Киев, сообщили о фонде № 441. Гримстед поделилась информацией с немецко-американским баховедом Кристофом Вольфом, который давно разыскивал вывезенный из Германии архив. В Киев приехала делегация представителей лейпцигского Архива Баха и потребовала возвращения ценностей на родину. В зарубежной прессе эту историю подали как «сенсационное открытие Кристофа Вольфа»⁶.

³ См.: *Зинькевич Е. С.* Киевская судьба нотной коллекции *Berliner Sing-Akademie*: Мифы и реальность // *Libet amicorum* Людмиле Ковнацкой. СПб.: БиблиоРоссика, 2016. С. 81–88.

⁴ В публикациях украинских исследователей подчеркивается, что коллекция *Sing-Akademie* была открыта для изучения. Действительно, она была тщательно описана библиографами, но пользоваться ею могли немногие специалисты. Московские и ленинградские фонды перемещенных ценностей были еще более закрытыми.

⁵ См.: *Блажков И.* Новая музыка — это продолжение дороги, проложенной классикой. Интервью Юлии Бенти // *День*. Киев. 2011. № 175. Интернет-версия интервью: URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/igor-blazhkov-novaya-muzyka-eto-prodolzhenie-dorogi-prolozhennoy-klassikoy>

⁶ Там же.

Коллекцию Sing-Akademie украинские власти решили вернуть Германии, сохранив в Киеве фотокопии материалов. Прежде чем осуществить это намерение, исследователи занялись тщательным описанием и изучением фонда.

Именно в те годы к коллекции обратилась Иванка Карабиц, ученица Киевской средней специальной музыкальной школы, ныне известная журналистка. Готовясь к докладу на конференции «Молодые музыковеды Украины» (2001), Иванка обратила внимание на шесть рукописных сборников с духовной музыкой для православного богослужения⁷. Для консультации была приглашена Лариса Васильевна Ивченко, эксперт по старинным манускриптам, заведующая музыкальным фондом Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского.

Выявленные нотные манускрипты со старославянскими текстами в данной статье являются главным объектом внимания, поэтому, оставляя предысторию вопроса, перейдем к характеристике рукописей. Оригиналы по-прежнему хранятся в Киеве (ЦГАМЛИ. Ф. 441. Оп. 1. Ед. хр. 907. № 1–6), а в Берлин, по согласованию с немецкой стороной, отправлены фотокопии.

Шесть рукописных сборников, так называемых поголосников, составляют неполный комплект партий двойного хора: имеется первое и второе сопрано, второй альт, первый и второй тенора, второй бас; партии первого алта и первого баса утеряны. В каждом манускрипте записаны 28 произведений, в сборниках выявлены пять почерков переписчиков. В описании рукописей, сделанном еще сотрудниками консерватории, упоминалось лишь первое произведение:

«Рукописные вокальные партии духовного концерта *Благообразный Иосиф*. (Отсутствуют партии Alto I и Basso I). Без автора и названия. Написано круглой нотой. (Примерно начало XIX в.) Все партии переплетены в отдельные тетради по 40–45 стр. Формат in 4°».

Внимательно изучив рукописи, Л. В. Ивченко выяснила, что начальное песнопение «Благообразный Иосиф» принадлежит перу Б. Галуппи, две части его духовного концерта были расписаны как два самостоятельных номера («Благообразный Иосиф» и «Мироносицам женам»). При идентификации остальных песнопений обнаружили сочинения М. С. Березовского, многие из которых числились утраченными.

О находке сочинений Галуппи и Березовского украинская и российская музыкальная общественность узнала благодаря публикации Ларисы Ивченко «Дело № 907» в киевском научном журнале «Музыка» (2001)⁸. Анализу манускриптов из коллекции Sing-Akademie и атрибуции содержащихся в них песнопений посвящен большой раздел монографии Ольги Александровны Шумиловой (2012), защитившей докторскую диссертацию по материалам рукописных коллекций⁹.

⁷ Результаты исследования были опубликованы: *Карабиц І.* До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України // Київське музикознавство. 2002. Вип. 8. С. 71–75.

⁸ *Ивченко Л. В.* Справа № 907 // Музыка. Київ, 2001. № 4/5. С. 28–30; № 6. С. 25–26.

⁹ *Шумілова О.* Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. С. 136–200. Виражаємо глибоку вдячність дослідельниці, подарившій нам свою монографію.

Научные гипотезы, высказанные Ларисой Ивченко и Ольгой Шумиловой, к сожалению, известны немногим российским музыковедам. Понимая важность и ценность работ, мы решились суммировать их основные положения, сделав акцент на анализе рукописных сборников и атрибуции анонимных произведений. Не умаляя заслуг наших предшественниц, выскажем собственное мнение о певческих рукописях, оспорив некоторые положения коллег. Безусловно, и наша точка зрения может подвергнуться критике, но, как известно, «в спорах рождается истина».

Перескажем вкратце основные гипотезы украинских исследователей:

1. Песнопения записаны на нотной бумаге с гербом Ярославля и кириллической записью «ЯМАЗ», означавшей ярославскую мануфактуру А. Затрапезнова, существовавшую до 1764 г. В связи с этим Л. Ивченко выдвигает предположение, что песнопения на нотной бумаге были записаны в конце 1760-х гг., О. Шумилова — до 1775 г.¹⁰

2. Большинство песнопений принадлежат Б. Галуппи и М. Березовскому. На основании этого было сделано предположение, что кто-то из этих композиторов был первоначальным владельцем рукописей. Л. Ивченко высказала гипотезу, что манускрипты могли принадлежать Галуппи, О. Шумилова — Березовскому.

3. Обе исследовательницы рассматривают певческие сборники в качестве возможного презента:

а) Гипотеза Л. Ивченко — это подарок К. Ф. Э. Баху, которого Галуппи мог посетить в Берлине, возвращаясь из России (1768), а Березовский — по пути из России в Италию (1769) или на обратной дороге (1773);

б) Гипотеза О. Шумиловой — рукописи мог преподнести Березовский Т. Траэте или Дж. Паизиелло, итальянским придворным капельмейстерам в Петербурге, с целью улучшить собственную карьеру при дворе;

в) Еще одна версия О. Шумиловой — рукописи предназначались в дар влиятельным вельможам Г. А. Потемкину или К. Г. Разумовскому.

4. Не исключается возможность, что рукописи были взяты Березовским в Италию, но на обратном пути в Петербург они «осели» в Берлине (данное предположение смыкается с предыдущей гипотезой о презенте).

Предположение Л. Ивченко базируется на одном архивном документе: некий переписчик нот Антонио Чима в письме к падре Дж. Мартини упомянул о копировании им по просьбе Березовского 18 псалмов и одной мессы в партитуру на восемь голосов. Посчитав, что в рукописных сборниках из ЦГАМЛИ содержится литургия Березовского (то есть месса) и 18 концертов для двойного хора (то есть 18 псалмов), украинские исследователи сделали вывод, что Антонио Чима вполне мог сводить в партитуру голоса исследуемых манускриптов. В письме Антонио Чимы имеются даты 12 и 16 августа 1770 г. Л. Ивченко делает предположение: с исследуемых рукописных поголосников по просьбе Березовского в Болонье для показа экзаменационной комиссии была составлена партитура.

¹⁰ «Эту дату нам предоставляет анализ филигранного рисунка и сведения о динамике использования бумаги в XVII–XVIII веках», — пишет исследовательница (Шумилова. Указ. соч. С. 167. Пер. с укр. яз. здесь и далее А. В. Лебедевой-Емелиной).

5. Один из важных вопросов, который задает себе каждый исследователь, изучающий загадочные манускрипты, — *когда* и *откуда* ноты попали в библиотеку Певческой академии? Либо из домашней коллекции К. Ф. Э. Баха (Л. Ивченко), либо из коллекции некоего высокопоставленного лица, бывавшего в Берлине, например К. Г. Разумовского (О. Шумилина).

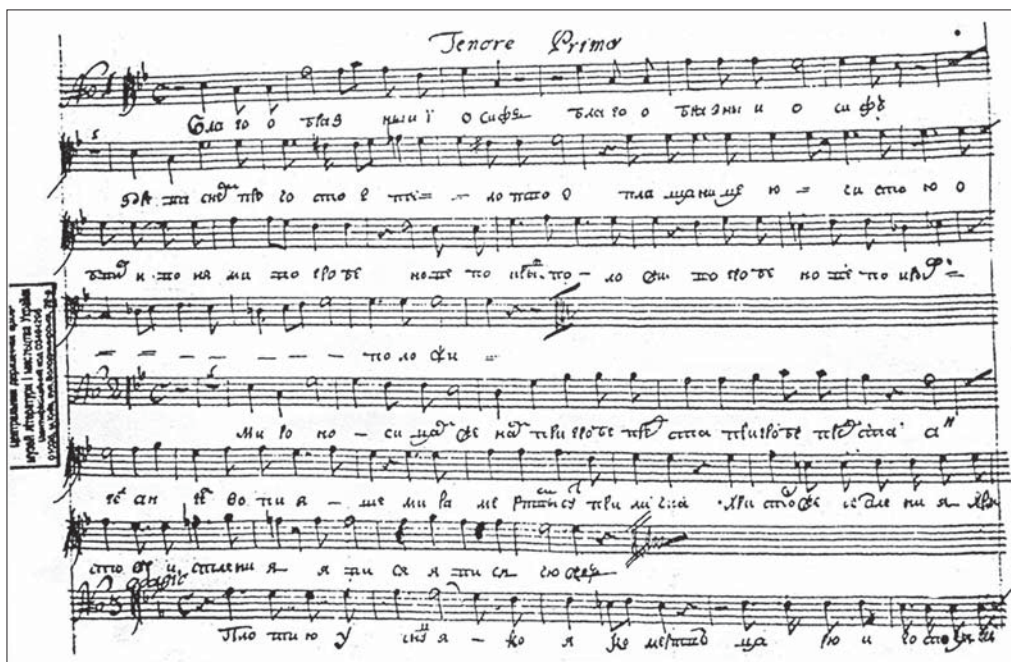
Попытаемся разобраться в загадках певческих рукописей из Sing-Akademie, развивая далее гипотезы украинских коллег и вместе с тем представив читателям еще несколько научных предположений, связанных с историей исследуемых манускриптов.

1. О нотной бумаге

В апреле 2015 г., во время научной командировки в Киев, А. В. Лебедева-Емелина смогла познакомиться в ЦГАМЛИ с этими сборниками. К сожалению, подлинники увидеть не удалось, изучать тома-поголосники пришлось по фотокопиям.

Бумажные листы имеют традиционный для того времени горизонтальный формат, на каждом листе умещается по 8 нотных строк (ил. 1).

Используем описание, данное Л. Ивченко: «Корешок обложек томов изготовлен из кожи, крышки из картона оклеены раскрашенной бумагой, получившей в книговедении название “французский завиток”. Отделка обложки, характерные цветочки (васильки?), орнаментальное тиснение на корешке, по-



Ил. 1. Б. Галуппи. «Благообразный Иосиф». ЦГАМЛИ. Киев. Ф. 441. Ед. хр. 907. Партия первого тенора

добное тем, что на оправках нот из коллекции Разумовских, почерк под нотным текстом — все это напоминало обычное российское оформление книг и нот, но не начала XIX века, а второй половины XVIII века»¹¹.

Л. Ивченко подробно описывает и водяной знак на бумаге, который состоит из двух частей — эмблематической (герб владельца или города) и литерной (означающей буквенное сокращение фамилии владельца и местонахождения мануфактуры). В данном случае филигрань включает в себя герб города Ярославля (медведь с секирой) и литеры «ЯМАЗ». В исследовании С. А. Клепикова о филиграниях и штемпелях на бумаге имеется расшифровка данной аббревиатуры — ярославская мануфактура Алексея Затрапезнова. Она позволила уточнить имя владельца фабрики — не Александр (как в статье Ивченко), а Алексей¹².

Могучий купеческий род Затрапезновых выдвинулся в Петровскую эпоху. Затрапезновы владели фабриками по производству полотна, шерсти, шелка, имели в Ярославле маслодельню, лесопильный и кирпичный заводы. Их бумагопрядильная фабрика стала одной из первых в России, наряду с фабриками Афанасия Гончарова в Калужской губернии (Полотняный завод), Андрея и Якова Евреиновых в Ярославле, Турунтаевых в Вологодской губернии, В. Усачева в Симбирской губернии, Хлебниковых в Красном Селе и барона Карла Сиверса в Петербурге¹³.

Бумагопрядильная фабрика Затрапезновых располагалась на правом берегу реки Которосли в Ярославле. В 1764 г. последний владелец Алексей Иванович Затрапезнов (1732–1773) продал Большую мануфактуру Савве Яковлевичу Собакину, вскоре сменившему свою фамилию на Яковлева (филигрань с гербом Ярославля на бумаге осталась, а штемпель стал иметь буквы «ЯМСЯ»).

Бумага, на которой стояли литеры «ЯМАЗ» (или «ЯМАЗ»), продолжала изготавливаться и при Савве Яковлеве до 1766 г. (с 1756)¹⁴. Именно на такой бумаге записаны песнопения Галуппи и Березовского в рукописях из Sing-Akademie. Установить время самих записей — дело гораздо более сложное. Клепиков пишет: «Определение высшего предела [датировки] <...> зависит от основного фактора — времени хранения запаса бумаги <...> на складе издателя или учреждения»¹⁵. Ученый даже устанавливает временные границы оборачиваемости бумаги — примерно 6 лет, причем если бумага хранилась в учреждении, то эти границы раздвигались в большую сторону.

Исходя из этих данных, гипотеза украинских исследователей о том, что песнопения могли быть записаны до 1769 г. (то есть до времени отъезда Галуппи и Березовского из России) или, в крайнем случае, до 1775 г., как предположила О. Шумилина, кажется вполне правомочной... если бы не одно обстоятельство.

¹¹ Ивченко. Указ. соч. С. 29.

¹² См.: Клепиков С. А. Филиграния и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М.: Изд-во Всесоюзной Книжной палаты, 1959. 2-е изд.: Филиграния на бумаге русского производства XVIII — начала XX века. М.: Наука, 1978.

¹³ См.: Клепиков. Указ. соч. М., 1959. С. 20, 70–72. См. также: Грязнов А. Ф. Ярославская Большая мануфактура за время с 1722 по 1856 г. М., 1910. С. 133–149.

¹⁴ См.: Клепиков. Указ. соч. С. 70–72.

¹⁵ Там же. С. 33.

Во Всесоюзном музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве (ВМОМК) имеются два комплекта рукописных сборников кон. XVIII — нач. XIX в. В них записана духовная музыка Галуппи, Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Веделя и других композиторов той эпохи. Принадлежали эти сборники женскому Казанскому монастырю в Ярославле, их первоначальным владельцем был помещик Степан Борноволоков, имевший крепостной хор. На нотных листах ярославских сборников, заполненных разными лицами, имеются датировки — 1790 и 1807 гг. То есть музыка песнопений записывалась и в 1790-е, и в 1810-е гг.

Нотная бумага в ярославских сборниках, голубоватая по цвету и довольно плотная и пористая, имеет горизонтальный формат, на листах умещается по 10 нотоносцев. Самое важное — на бумаге есть водяной знак в виде герба города Ярославля и литеры «ЯМЗ». Расшифровываем — «Ярославская мануфактура Затрапезновых»¹⁶. Обратившись к книге Клепикова, получаем датировку изготовления бумаги с этими литерами — 1751–1753 гг.! То есть бумага до употребления пролежала где-то 40 лет!

Почему оборачиваемость нотной бумаги была более продолжительной, чем оборачиваемость обычной писчей бумаги? (Говоря про шестилетний срок употребления, Клепиков имел в виду прежде всего бумагу для деловой и бытовой переписки.) Вероятно, не последнюю роль здесь играла дороговизна процесса — рабочим требовалось сделать листы большего формата, чем для обычных писем и документации, расчертить их линейками нотоносцев (на бумаге разного сорта умещалось от 8 до 12 нотоносцев). Считается, что в XVIII в. нотоносцы расчерчивали вручную. Кстати, нотную бумагу изготавливали не на всех бумагопрядильных мануфактурах, она была дороже простой.

Если предположить, что при Затрапезновых изготовили большую партию нотной бумаги, то выстраивается следующая цепочка рассуждений:

- 1) до 1764 г. произвели большую партию нотной бумаги;
- 2) фабрика от Алексея Затрапезнова перешла к новому владельцу Савве Собакину-Яковлеву, но первые два года продолжали печатать бумагу со старыми литерами, потом литеры сменили;
- 3) старая бумага продолжала продаваться;
- 4) чтобы избавиться от нотной бумаги Затрапезновых, стали продавать ее со скидкой;
- 5) большую партию именно этой нотной бумаги закупили музыкальные учреждения типа Придворной капеллы, Синодального хора и др.;
- 6) купленная нотная бумага лежала на складе учреждений и использовалась по мере необходимости.

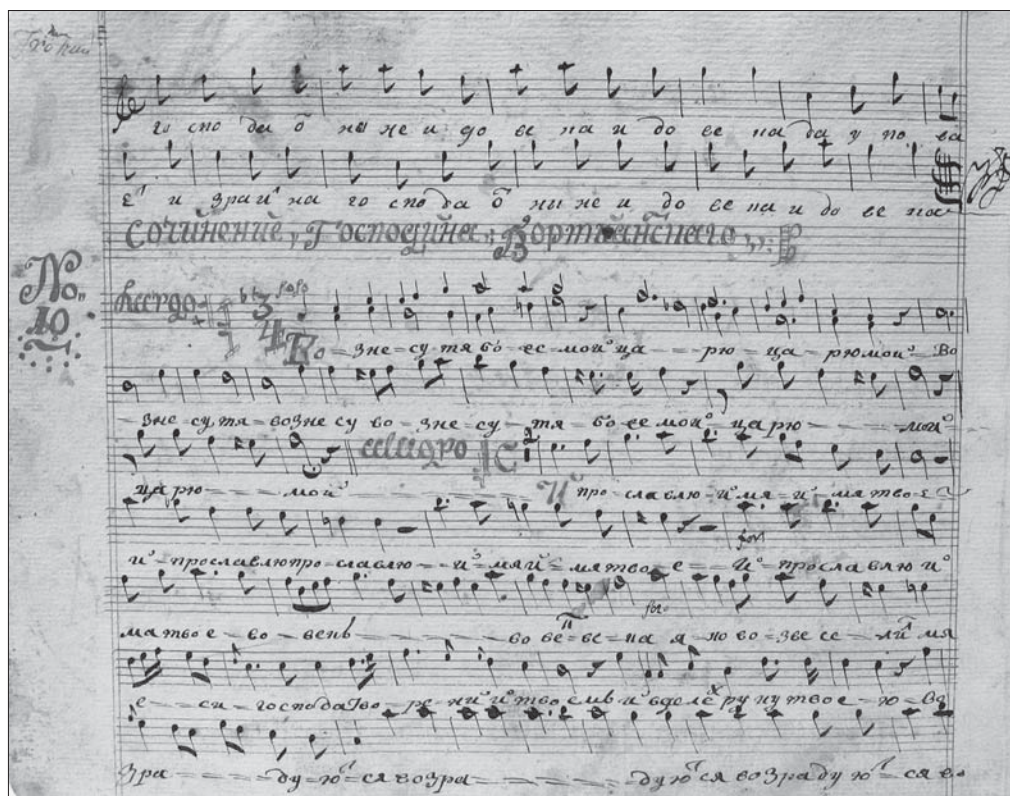
Если цепочка наших рассуждений верна, то датировка нотных записей в сборниках из реституционного фонда может выходить далеко за пределы 1764–1766 или 1775 гг.

¹⁶Благодарим Александра Викторовича Комарова, сотрудника Отдела рукописей ВМОМК им. М. И. Глинки, за помощь в расшифровке филиграней в нотной бумаге манускриптов из коллекции Ярославского женского Казанского монастыря.

2. Рукописи из Sing-Akademie могли принадлежать Галуппи или Березовскому

Первое, что вызывает недоумение, если принимать на веру эту гипотезу, — зачем композиторам было брать с собой в Европу 8 томов партий для двойного хора, а не партитуру? То, что оба композитора могли сами составить партитуры, — сомнений не вызывает. Следовательно, все-таки мы имеем дело с рукописными сборниками, предназначенными для певчих, а не авторскими экземплярами. Певчие в XVIII в. никогда не держали у себя партитур, пользовались рукописными поголосниками, передавая их по наследству.

Второе важное обстоятельство — анонимность песнопений. В последней трети XVIII в. указания на авторство являются важной стилистической особенностью. Если взглянуть на иллюстрацию с рукописной страницей сборника Ярославского Казанского монастыря, то видно, с какой любовью переписчики фиксировали имя автора — в данном случае ими отмечено «сочинение господина Бортнянского» (ил. 2). Красной краской (киноварью) в этих рукописях отмечены также номера концертов, темповые обозначения и начальные слоги подтекстовки.



Ил. 2. Концерт Бортнянского «Вознесу Тя, Боже мой».
ВМОМК. Ф. 283. Ед. хр. 918–921. № 10

Подобное оформление совершенно отсутствует в сборниках из Sing-Akademie: там нотный текст записан без заголовков и без пропуска строк. Произведения отделяются друг от друга номером на полях страниц и толстой финальной тактовой чертой с небольшим росчерком-хвостиком. Литургия Березовского везде записана без разделения на части под единым номером (№ 10). Такая экономия бумаги наводит на мысль, что сборники создавались для служебного пользования.

В манускриптах содержатся практически все известные духовно-музыкальные сочинения Галуппи и Березовского, связанные с православной традицией. Как известно, Галуппи писал музыку для русской церкви в период его работы в Петербурге в 1765–1768 гг., что вполне соответствует возрасту нотной бумаги.

С Березовским картина получается сложнее. Если придерживаться первоначальной версии украинских музыковедов, что в манускриптах записана музыка до 1769 г., значит практически все творчество Березовского состоялось до его отъезда в Италию. Вместе с тем биографы композитора традиционно связывают сочинение им Литургии с Болоньей (1770–1773), а создание знаменитого концерта «Не отвержи мене во время старости» — с последними годами жизни в Петербурге (1774–1777). Не случайно О. Шумилина отодвинула время записей в сборниках до 1775 г., чтобы общая картина более реально соответствовала периодизации творчества Березовского.

3. Рукописи были изготовлены для подарка

Это самая интересная гипотеза, заставляющая внимательно изучать не только контакты музыкантов между собой, но также учитывать исторические реалии XVIII в.

О встрече Галуппи с К. Ф. Э. Бахом на пути в Россию пишет Л. Ивченко:

«Известно также, что Б. Галуппи по дороге в Петербург в 1765 посетил К. Ф. Э. Баха <...>. Возвращаясь из Петербурга в Италию, Галуппи снова мог посетить Баха и подарить ему ноты православной церковной музыки (свои и своего ученика [?])^{17,18}.

Дружеские контакты Галуппи и К. Ф. Э. Баха еще предстоит изучать. Но летом 1768 г., когда Галуппи мог оказаться в Берлине по дороге в родную Венецию, К. Ф. Э. Баха уже не было в Пруссии — годом ранее он переехал в Гамбург и занял должность городского музидиректора. Безусловно, Галуппи мог остановиться у него и в Гамбурге, но это лишь в том случае, если путешествие его было связано с морем.

О втором сыне гениального Баха существует немного публикаций на русском языке¹⁹. Карл Филипп Эммануэль Бах (1714–1788), прозванный берлин-

¹⁷ Известно, что учеником Галуппи был Бортнянский, давал ли итальянский маэстро также уроки Березовскому — сведения об этом не сохранились, хотя влияние Галуппи на Березовского отмечали многие исследователи.

¹⁸ Ивченко. Указ. соч. С. 25.

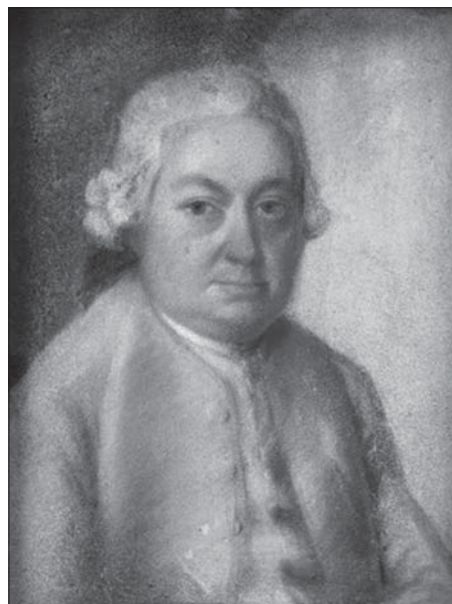
¹⁹ Одна из последних: Кириллина Л. Великий Бах — сын великого Баха // Музыкальная жизнь. 2014. № 3. С. 47–49.

ским Бахом (ил. 3), 30 лет служил у прусского короля Фридриха II Великого в качестве придворного клавесиниста, аккомпанируя королю в игре на флейте. Именно Карл Филипп Эммануэль в конце XVIII в. почитался «великим Бахом» и «гением», тогда как творчество его отца Иоганна Себастьяна считалось устаревшим. Во многом благодаря усилиям К. Ф. Э. Баха Берлин времен Фридриха Великого превратился в одну из музыкальных столиц мира.

В 1767 г. Бах переехал в Гамбург и занял должность умершего Телемана, своего крестного отца. Причины переезда, скорее всего, были связаны с непростыми взаимоотношениями музыканта с королем-флейтистом. Фридрих Великий установил жесткий порядок в своем государстве: его подданные могли покидать Пруссию только по особому королевскому разрешению. Будучи саксонцем по рождению, К. Ф. Э. Бах мог оставить прусский двор в любой момент, но его жена и дочь должны были дожидаться милости короля, чтобы покинуть Берлин и воссоединиться в Гамбурге с главой семьи.

Л. Кириллина в своей статье пишет, что «после раздела семейного имущества Карлу Филиппу Эммануэлю досталось едва ли не самое большое собрание нотных рукописей отца, включая партитуры и голоса *Страстей по Иоанну*, *Страстей по Матфею*, *Мессы си минор* и *Рождественской оратории*, а также медные доски, на которых было награвировано *Искусство фуги*». Автор указывает, что «приключения автографов начались большей частью уже после смерти К. Ф. Э.; сам он ничего не терял, не распродал и не разрознивал»²⁰. Поэтому резонно предположить, что, понимая значимость и ценность домашней коллекции, Бах-сын увез ее с собой в Гамбург.

В качестве городского музыкального директора К. Ф. Э. Бах проработал в Гамбурге в течение 21 года, отвечая за музыку, звучащую в пяти лютеранских соборах. Скончался он в декабре 1788 г. и был похоронен в крипте церкви Св. Михаила. Передача баховского архива в Sing-Akademie могла состояться не ранее 1789–1790 гг., после возвращения вдовы Баха из Гамбурга в родной Берлин.



Ил. 3. Карл Филипп Эммануил Бах.
Пастельный портрет выполнен
Иоганном Филиппом Бахом

²⁰ Кириллина. Указ. соч. С. 47.

Помимо К. Ф. Э. Баха, в качестве возможных фигур для преподнесения манускриптов в подарок выдвигались и другие знаменитые личности того времени. Приведем довольно большую цитату из монографии О. Шумиловой:

«Установить личность человека, для которого предназначался заказанный Березовскому сборник, довольно трудно. <...> Бесспорно, это было высокопоставленное лицо, которое имело значительный общественный статус и реальные возможности для оказания помощи Березовскому в достаточно тяжелый для него момент жизни — период надежд и разочарований <...>. Если придерживаться гипотезы, что данное лицо имело отношение к итальянской музыкальной культуре, на что указывают особенности внешнего оформления рукописей, то это мог быть итальянский композитор, который на момент возвращения Березовского из Италии занимал высокую должность в Петербурге, например, — был первым придворным капельмейстером. В 1774—1777 годах на этом посту находились два итальянца: до 1775 года — Томмазо Траэтта <...>, с 1776 года — Джованни Паизиелло <...>. Вполне вероятно, что своим подарком <...> М. Березовский намеревался показать себя как композитора, чьи духовные произведения не уступают итальянским. <...> В то же время сборники могли быть предназначены для дара высокопоставленному российскому аристократу, с помощью которого Березовский надеялся улучшить свои профессиональные дела. Таким лицом мог быть фаворит императрицы Екатерины II князь Г. А. Потемкин <...> или бывший покровитель композитора, меценат и сторонник западноевропейской музыки граф К. Г. Разумовский, от которого М. Березовский снова ожидал получить поддержку и помощь»²¹.

Известно, что начиная с Галуппи придворные капельмейстеры принимали участие в делах Придворной певческой капеллы. Считается, что Траэтта по примеру предшественника также писал музыку для православной церкви (правда, ни одно его сочинение подобного рода не найдено). О деятельности Паизиелло в Капелле ничего не известно, музыку на православные тексты он не писал.

Резонно задать вопрос: имея возможность непосредственно общаться с певчими и прямой доступ к библиотеке Капеллы, нуждались ли итальянцы в подарке в виде сборников-поголосников? Познакомиться с музыкой Галуппи и Березовского они могли в Капелле и в придворной церкви, где многие сочинения звучали за богослужением.

Князь Г. А. Потемкин и граф К. Г. Разумовский действительно могли принимать участие в карьере Березовского. В последнее время считается, что именно Кирилл Григорьевич Разумовский, проживая в гетманской резиденции в Глухове с 1750 г., заметил талант юного Максима и способствовал переезду Березовского в Петербург²². Возможно, и позднее могущественный вельможа покровительствовал музыканту. О поддержке Березовского всеильным фаворитом Екатерины II Григорием Александровичем Потемкиным писал еще Евгений Болховитинов,

²¹ Шумилова. Указ. соч. С. 168.

²² См.: Рыцарева М. Г. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор, 2013. С. 18–24.

правда без ссылки на какие-либо источники²³. Напомним, что, намереваясь сделать Кременчуг столицей Новороссии, схожей со знаменитыми европейскими городами (например, с Болоньей), Потемкин собирался назначить Березовского директором будущей музыкальной академии.

В какие годы эти вельможи могли бы содействовать продвижению Березовского по службе? Думается, что только в последние полтора года до кончины композитора (1776–1777). Весь 1775 г. (с конца января по декабрь) Екатерина II и двор находились в Москве по случаю празднования победы России над Османской Портой. Хотя 1775 г. и был предложен Шумиловой в качестве крайней даты составления манускриптов, но он был временем не очень подходящим для подарка нотных сборников высокопоставленным лицам государства. По мысли Е. М. Левашева и А. В. Полехина, «высшим чинам в середине 70-х годов было просто не до искусства!»²⁴

Да и подарочные издания в последней трети XVIII в. выглядели совсем иным образом: с «цветистым» многословным посвящением сиятельному лицу на первой странице, с красивым кожаным или обтянутым бархатом переплетом. Разумеется, с красиво переписанным нотным текстом без оборванного конца. Об этой детали мы ранее не упоминали: действительно, в исследуемых рукописях последний концерт под № 28 записан частично, что отмечено у Шумиловой:

«Вполне вероятно, что заказчиком [манускриптов] был сам Березовский, но ему не хватило времени, чтобы довести начатое дело до конца: рукопись фактически обрывается на полуслове — последнее произведение (концерт № 28 «Приидите и видите») переписано не полностью»²⁵.

Эта деталь окончательно дискредитирует гипотезу о подарке — невозможно дарить рукопись, которая не окончена.

И последнее критическое замечание. Могли ли Галуппи и Березовский подарить К. Ф. Э. Баху, Т. Траэте или Дж. Паизиелло шесть тяжелых рукописных партий с подтекстовкой на кириллице? Вряд ли. Если бы композиторы были заинтересованы в оценке своих песнопений, повторим, они подарили бы партитуру с подтекстовкой на латинице (подобное мы встречаем у Бортнянского). Но об этом напишем чуть позднее.

4. С певческих партий была составлена партитура в Болонье

Одна из самых интересных гипотез в публикации Л. Ивченко связана с годами пребывания Березовского в Болонье. Напомним, на ученье к падре Мартини композитор приехал в мае 1769 г., экзамен на звание академика писал в мае 1771 г., зимой 1773 г. в Ливорно была поставлена его опера «Демофонт», в октябре 1773 г. композитор вернулся в Петербург²⁶.

²³ См.: *Болховитинов Е.* Словарь русских светских писателей. М., 1838. Т. 1. С. 87–88.

²⁴ *Левашев Е. М., Полехин А. В.* М. С. Березовский // История русской музыки. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 154.

²⁵ *Шумилова О. А.* Указ. соч. С. 167.

²⁶ Подробнее об этом см.: *Левашев, Полехин.* Указ. соч. С. 132–160; *Юрченко М. С.* Итальянские письма о Максиме Березовском // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. М.: Наука, 1988. С. 150–160; То же на укр. яз.: *Юрченко М. С.*

В кон. 1980-х гг. в болонском архиве Джованни Баттисты Мартини были найдены шесть писем, связанных с пребыванием и обучением Березовского. Письма падре Мартини и его корреспондентов были введены в научный обиход Мстиславом Юрченко. В вопросе изучения загадочных манускриптов нам важно письмо переписчика Антонио Чимы к падре Мартини, которое, к сожалению, сохранилось фрагментарно. Удалось расшифровать фрагмент, где говорится о копировании в единую партитуру для двойного хора 18 псалмов и одной мессы.

По мнению украинских исследователей, в манускриптах из коллекции Sing-Akademie записаны именно 18 концертов и одна литургия на два хора Березовского. В связи с тем что совпадение цифр не может быть случайным, учеными была предпринята попытка связать манускрипты с периодом пребывания Березовского в Италии.

Приведем фрагмент письма А. Чимы:

«...Мне была заказана музыка самим синьором Березовским из капеллы Ея В. Императрицы Московской <...> Если бы Вы были так добры, так как Вы, без сомнения, увидите маэстро [Максима Березовского], взять на себя труд сказать ему об этом и объяснить ему, в чем дело, как я должен вести себя относительно вышеупомянутой музыки, которая находится во Флоренции, и узнать его мнение; думаю, что он отнесется благосклонно к тому, что я затратил много усилий в копировании 18 псалмов и одной мессы на 8 голосов, сводя их в одну партитуру; возможно, я злоупотребляю присущей Вам добротой <...> остаюсь Вашим слугой, с глубоким уважением нижеподписавшийся, Антонио Чима из Бьентины»²⁷.

Антонио Чима, родом из Бьентины, расположенной близ Лукки и Флоренции, в 1770 г. работал при Филармонической академии в Болонье. Он просил падре Мартини уведомить Березовского, что выполнил его просьбу и отослал какие-то ноты во Флоренцию. В письме упоминается певица Катарина Бригонци, с ней Березовский был знаком еще по Петербургу: в юности они вместе выступали на сцене ораниенбаумского театра Петра III. Скорее всего, в пересказанной нами части письма речь шла не о псалмах с мессой, а о музыке оперы «Демофонт», четыре арии которой сохранились в библиотеке Флорентийской консерватории.

Далее в письме Чимы идет речь о 18 псалмах и мессе на 8 голосов. Какие же псалмы с мессой сводил в партитуру Антонио Чима?

Будучи пансионером, посланным в Италию Дирекцией Императорских театров, Березовский должен был в качестве отчета отсылать на родину свои произведения. Возможно, работа А. Чимы была связана с этим обстоятельством, тогда понятно, почему потребовалась партитура. Более того, подтверждается мнение биографов, что в Италии Березовский сочинил не только литургию, но и много другой музыки для православного богослужения.

Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина. Статті, матеріали, документи. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 1. С. 67–78.

²⁷ Юрченко. Указ. соч. С. 156.

Источниками для сведения партий в партитуру могли служить:

1. Рукописные тетради ранних концертов, которые Березовский захватил с собой, уезжая из Петербурга.
2. Рукописные тетради сочиненных в Италии концертов и обедни.
3. Временные носители нотного текста типа табличек *tabula compositoria*, записи с которых переписывались на бумагу.

Вопросов не становится меньше. Так, например, совершенно неясно — почему музыка Березовского, сочиненная в Италии, существовала в виде певческих голосов, а не в виде партитуры? Почему эти голоса сводил в партитуру не сам композитор, а приглашенный переписчик?

Для прояснения вопроса обратимся к книге И. А. Барсовой «Очерки по истории партитурной нотации», где имеется интересный материал об изготовлении хоровых и оркестровых партитур. Исследовательница пишет, что мастера прошлого призывали своих учеников сначала полностью обдумать музыкальный фрагмент в голове, и только потом его записывать. Процесс записи влиял на стилистику сочинения — произведение складывалось из разделов определенной величины. Для работы сочинители использовали специальные пластины с разлинованными нотоносцами. Назывались они по-разному: *tabula compositoria*, *scala compositoria* (по-латыни), *cartella* (по-итальянски) и *cartell* (по-французски). Изготавливались таблички из дерева, из свинца, из кожи, даже из толстого пергамента, на них краской наносились линейки нотоносцев.

Такой способ записи музыкальных произведений долго имел широкое распространение. Лишь когда производство нотной бумаги стало более дешевым, а процесс нотопечатания — повсеместным, тогда композиторы отказались от табличек. Но произошло это во 2-й трети XIX в.²⁸

Крупнейший французский теоретик и композитор Ж. Ж. Руссо в «Музыкальном словаре», изданном в 1781 г., дал характеристику этих табличек:

«Это большие листы ослиной кожи, на которые нанесены нотоносцы, чтобы, сочиняя, можно было обозначить все, что хочешь, и стирать губкой <...> Старательному композитору [такой нотной таблички] хватит на всю жизнь, и он сэкономит стопу линованной бумаги»²⁹.

Французский энциклопедист упоминал, что этот способ нотной записи был характерен для Рима и Неаполя. Возможно, и у падре Дж. Мартини в Болонской академии обучение велось с помощью *tabula compositoria*³⁰, но это — отдельная тема для исследования.

Ясно, что еще в 1770-е гг. и в Европе, и в России хоровых партитур существовало крайне мало. Пройдет около 20–30 лет, и появятся авторские хоровые

²⁸ См.: Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации. М.; Магнитогорск, 1996. С. 65.

²⁹ Там же. С. 55.

³⁰ Экзаменационная работа, выполненная М. Березовским, была написана на бумаге и сохранилась в архиве Болонской академии.

партитуры — нам известен автограф А. Л. Веделя с музыкой литургии и хоровых концертов и автограф С. А. Дегтярева с хоровыми концертами³¹.

Для каких целей Антонио Чима сводил музыку Березовского в единую партитуру? Существуют две версии:

1) Композитор должен был предоставить комиссии свои сочинения, чтобы иметь возможность сдать экзамен на звание академика.

2) Березовский должен был отправить в Петербург сочинения, чтобы отчитаться за присланные на стажировку деньги.

Обе гипотезы имеют право на существование, не противореча историческим реалиям.

Попытка связать рукописи, с которых делались партитуры Чимы, с рукописными тетрадами из Sing-Akademie нам кажется более сомнительной. Переписчик мог сводить в партитуру сочинения композитора, которые действительно были отосланы в Россию и до революции 1917 г. хранились в библиотеке Придворной капеллы. Напомним, что в 1930-е гг. архив Капеллы был утрачен.

В исследуемых манускриптах записи выполнены пятью переписчиками, но в письме Антонио Чимы к падре Мартини ясно говорится о собственной проделанной работе. Конечно, Чима мог использовать и своих помощников. Но это опять область предположений и догадок, не имеющая границ.

По-прежнему остается не проясненным — какие 18 псалмов и мессу сводил в партитуру Чима? Желая обнаружить в исследуемых манускриптах 18 концертов и литургию Березовского, украинские исследователи 19 анонимных произведений из 28 записали под именем Березовского, 9 — под именем Галуппи (ранее было известно о 7 его песнопениях для русской церкви).

В действительности число 19 не совпадает с числом сочинений, которые можно без оговорок отнести к творчеству Березовского. Используя рукописные каталоги и перечни сочинений XVIII–XIX вв., мы атрибутируем перу композитора лишь 12 концертов и литургию из исследуемых манускриптов. Перечислим их, давая номер по киевским рукописям и указывая источники, в которых произведения упоминаются:

- Литургия. Все песнопения следуют под № 10.
- «Бог ста в сонме богов». Концерт в 6 частях на псалом 81. № 11³².

³¹ Автограф А. Л. Веделя находится в Институте рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. И. Вернадского, Киев. Фонд Киевской духовной академии (ДА II. 326). Автограф С. А. Дегтярева хранится в Музее-усадьбе Останкино, Москва. Фонд письменных источников.

³² Название концерта присутствует в реестрах нотных магазинов Гене, Заикина, упоминается у Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского. — См.: [Гене Х. Б.] Реестр музыкального магазина Х. Б. Гене в Москве под № 3 // Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября; Реестр магазина И. Заикина // Московские ведомости. 1819. № 53; Болховитинов Е., митрополит. Березовский // Друг просвещения. СПб., 1805. Июнь. С. 224–225; Беликов П. Е. Березовский Максим Созонтович // Энциклопедический лексикон / Сост. Г. Геннади. Т. 5. СПб., 1836; Воротников П. М. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105. С. 109–115 (Березовский); Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Киев, 1856. Ч. 2. С. 535–536. — Помимо этих источников отметим также рукописный вариант концерта из коллекции Свято-Вознесенского Флоровского женского монастыря, где указано авторство Бере-

- «Не имамамы иныя помощи». Концерт в 2 частях с фугой. № 12³³.
- «Не отвержи мене во время старости». Концерт в 4 частях на псалом 70, с фугой. № 13³⁴.
- «Хвалите Господа с небес». Причастный стих. № 14³⁵.
- «Тебе Бога хвалим». Концерт в 5 частях. № 15³⁶.
- «Внемлите людие мои закону моему». Концерт на псалом 77 в 3 частях. № 16³⁷.
- «Милость и суд воспою Тебе». Концерт на псалом 100 в 3 частях. № 17³⁸.
- «Господь воцарися, в лепоту облечеса». Концерт на псалом 92 в 4 частях с фугой. № 20³⁹.
- «Все языцы воспещите руками». Концерт на псалом 46 в 7 частях с фугой. № 21⁴⁰.
- «Слава в вышних Богу». Концерт в 5 частях с фугой. № 22⁴¹.
- «Все языцы воспещите руками». Концерт на псалом 46 в 4 частях. № 26⁴².
- «Приидите и видите дела Божия». Концерт в 2 частях. № 28⁴³.

Другие песнопения из манускриптов под номерами № 18, 19, 23, 24, 25, 27 (два неизвестных «Тебе Бога хвалим», концерт «Господи, силою Твоею», концерт

зовского. — См.: *Юрченко М. С.* Невідомий концерт Максима Березовського // *Музыка*. 1985. № 6. С. 18–21.

³³ Упоминается в реестре Гене под № 9, у Болховитинова, Воротникова, Аскоченского, Разумовского (*Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 224–231). П. М. Воротников относит концерт к сочинениям, написанным в Болонье.

³⁴ Упоминается в реестре Гене под № 10, у Штелина (*Штелин Я., фон.* Известия о музыке в России // *Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вступ. ст. Б. И. Загурского.* Л.: Тритон, 1935), Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского.

³⁵ У Березовского известны 3 произведения на данный текст. Песнопение из киевского манускрипта совпадает с причастным № 3, опубликованным М. С. Юрченко (Максим Березовский. Хорові духовні твори / Сост., ред. и вступ. ст. М. Юрченко. Київ, 1995). Он упоминается в реестре Гене под № 14, у Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского.

³⁶ Упоминается у Штелина, в реестре Гене под № 13, у Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского.

³⁷ Упоминается в реестре Гене под № 2, у Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского.

³⁸ Упоминается в реестре Гене под № 8, у Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского. П. М. Воротников относит концерт к сочинениям, написанным в Болонье.

³⁹ Упоминается в реестре Гене под № 29, у Штелина. Считается, что он был написан в «доитальянский» период. Нотный текст опубликован: *Историческая хрестоматия церковного пения / Под ред. М. А. Лисицына.* СПб.: Изд. П. К. Селиверстова, [1903–1904]. Вып. VI.

⁴⁰ Упоминается в реестре Гене под № 5, в списках Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского. П. М. Воротников относит концерт к «доитальянскому» периоду.

⁴¹ Упоминается в реестре Гене под № 34, у Штелина, Беликова, Воротникова, Разумовского, Аскоченского. Я. Штелин относит его к середине 1760-х гг. П. Воротников считает, что концерт был написан в Болонье.

⁴² В. И. Аскоченский пишет, что у Березовского было два произведения на этот текст.

⁴³ Упоминается в реестре Гене под № 11, в списках Болховитинова, Беликова, Воротникова, Аскоченского.

«Да воскреснет Бог»⁴⁴, «Слава Отцу и Сыну», «Иже херувимы» C-dur) в дореволюционных списках сочинений Березовского не встречаются. Это обстоятельство мы не можем упускать из виду, так как многие историки и библиотекари видели собственными глазами рукописи Березовского в Капелле. Вместе с тем в исследуемых манускриптах отсутствуют другие концерты и причастные стихи, известные по старым каталогам и реестрам ведомостей. Перечислим отсутствующие в манускриптах произведения Березовского⁴⁵:

- «Вскую мя отринул еси». Концерт на 8 голосов.
- «Отрыгну сердце мое». Концерт на 4 голоса. П. Воротников относил это сочинение к группе песнопений, написанных в Болонье.
- «Суди, Господи, обидящая мя». Концерт на 4 голоса.
- «Услышите сия вси языцы». Концерт на 4 голоса. По свидетельству Я. Штелина, он был написан до 1766 г.
- Причастны «Блажени яже избрал», «В память вечную будет праведник», «Вкусите и видите», «Во всю землю изыде», «Знаменася на нас», «Радуйтесь праведнии о Господе», «Творяй ангелы своя духи», «Чашу спасения прииму», «Хвалите Господа с небес» № 1–2.

Таким образом, достоверный список произведений Березовского, записанных анонимно в киевских манускриптах, по нашему мнению, состоит из 11–12 концертов и одной литургии. Безусловно, можно и все остальные сочинения в исследуемых рукописях отнести перу Галуппи и Березовского, но можно этого и не делать, а продолжать кропотливо собирать факты. Ведь в данном случае стилистика сочинений Галуппи и Березовского не может считаться неоспоримым аргументом в пользу авторства⁴⁶ — в эпоху классицизма вести речь о яркой индивидуальности творчества не всегда удается: общее в музыкальном языке той эпохи всегда превалировало над индивидуальным.

5. Когда манускрипты попали в библиотеку *Sing-Akademie*?

Певческая академия в Берлине была основана в 1791 г. учеником и коллегой К. Ф. Э. Баха Карлом Фридрихом Христианом Фашем как любительское музыкальное общество. Образцом для него послужила лондонская Академия старинной музыки. Среди учеников и последователей Фаша самый большой вклад в развитие Певческой академии внес Карл Фридрих Цельтер, композитор и педа-

⁴⁴ В монографии О. Шумиловой приводятся весомые аргументы в пользу авторства Березовского концерта «Да воскреснет Бог» (см.: Шумилова. Указ. соч. С. 192–201). Аргументы в пользу авторства Бортнянского см.: Лебедева-Емелина А. В. К публикации неизвестных хоровых концертов Д. С. Бортнянского [статья]. Комментарии // Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. М.: Музыка, 2009. С. 13–15, 160–162.

⁴⁵ Подробный перечень источников см.: Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 24–43.

⁴⁶ Так, большое сомнение вызывает атрибуция концерта «Слава в вышних Богу» (№ 22) перу Березовского. В 1793 г. этот концерт под № 1 был записан в «Каталоге певческой ноте» с фамилией Бортнянского. Этот источник очень важен при изучении музыки того времени — нотная библиотека неизвестного владельца представлена не только с фамилиями авторов, но и с музыкальными инципитами (ВМОМК. Ф. 283. № 25).

гог, один из первых пропагандистов музыки Баха-отца⁴⁷, создатель библиотеки. Среди самых известных учеников Цельтера — Феликс Мендельсон. Благодаря дружеским контактам учителя с семьей ученика коллекция Певческой академии пополнилась домашним собранием баховских рукописей Сары Леви, двоюродной бабушки Мендельсона (среди них были «Страсти по Матфею» И. С. Баха)⁴⁸.

После кончины Цельтера в 1832 г. его домашнее собрание вошло в библиотечный фонд Певческой академии. Подчеркнем, что именно в этом году в каталоге Цельтера упоминаются шесть рукописных сборников православных песнопений⁴⁹.

Картина понемногу проясняется — с одной стороны, понятно, что комплект хоровых голосов уже тогда был неполным, с другой стороны, подтверждается наше предположение, что таинственные рукописи из библиотеки Sing-Akademie не были связаны с архивом К. Ф. Э. Баха. В академическую библиотеку попадали ноты, издававшиеся в Германии в нач. XIX в. (как, например, концерт Березовского «Unser Vater», напечатанный издательством Брейткопфа в Лейпциге в 1813 г.), передавались рукописи песнопений, с которыми работали любительские хоровые общества в Берлине, нотные коллекции друзей Цельтера.

О. Шумилина предположила, что библиотеку Sing-Akademie могли пополнить ноты из домашней библиотеки графа Кирилла Григорьевича Разумовского. Это вроде не противоречит описанной выше картине. Однако для прояснения исторической ситуации обратимся к биографии младшего брата фаворита русской императрицы.

Кирилл Разумовский, благодаря возвышению старшего брата Алексея, в 15 лет по повелению Елизаветы Петровны был отправлен в Европу. Он неоднократно бывал в Берлине и был хорошо знаком с королем Фридрихом II. Но годы, проведенные им в Европе, никак не связываются с датировкой манускриптов. Первая поездка графа инкогнито под именем Ивана Ивановича Обидовского состоялась с марта 1743 г. по весну 1744 г., вторая — с апреля 1765 г. по октябрь 1766 г. В 1774–1777 гг., когда Березовскому могло бы понадобиться покровительство, Разумовский жил в России, переезжая из Петербурга в Москву, из гетманской резиденции в Глухове во дворец в Батурине. Весь 1775 г. Разумовские, как и весь императорский двор, прожили в Москве, принимая участие в торжествах по случаю заключения мира с Турцией. А в начале 1776 г. разразился скандал, омрачивший судьбу высокопоставленного семейства. Любимый сын Андрей Кириллович Разумовский был уличен в любовной переписке с великой княгиней Натальей Алексеевной, супругой цесаревича Павла Петровича.

⁴⁷ По мнению Л. В. Кириллиной, именно Берлин долгое время был «оазисом», где любили барочную музыку, ценили творчество старшего Баха. Поэтому передача баховского архива в берлинскую Певческую академию не случайна: «В Берлине сложилось сообщество любителей “ученой музыки”, к которому принадлежали и сам король, вкусы которого законсервировались на стиле 1730–40-х годов, и его сестра, принцесса Амалия — композитор, клавесинистка и органистка, ученица Иоганна Филиппа Кирнбергера, и сам Кирнбергер — ученик Иоганна Себастьяна, и другие музыканты, знавшие Баха-отца лично или высоко ценившие его произведения» (Кириллина. Указ. соч. С. 47).

⁴⁸ Подробнее об этом: Зинькевич. Указ. соч. С. 81–82.

⁴⁹ См.: Ивченко. Указ. соч. С. 26.

После смерти великой княгини в апреле 1776 г. Андрей был выслан в Ревель, а Разумовский-отец покинул Петербург⁵⁰. В связи с этим скандалом реноме графа К. Г. Разумовского было подпорчено, и к его заступничеству Березовский вряд ли стал бы обращаться.

* * *

Предложим *иную* версию происхождения певческих манускриптов из Sing-Akademie.

В 1805–1807 гг., после поражения союзнических русско-прусских войск от наполеоновской армии, в плен к французам попала большая часть русских солдат. Они были оставлены на территории Пруссии и причислены к королевскому гвардейскому полку. Из русских солдат был организован мужской хор, в задачи которого входило пение за богослужением, на парадах и во время застолий короля Фридриха Вильгельма III.

Во время заграничных походов русской армии по Европе в 1813–1814 гг. Александром I были подарены прусскому королю еще семь гренадеров-песельников для пополнения хора. Любовь Фридриха Вильгельма III к русской музыке была хорошо известна его окружению. Именно в те годы мысли короля были сосредоточены на идее реформирования лютеранского богослужения, возврата прусской лютеранской церкви к древнему культу. В связи с этим рассматривались варианты использования песнопений русской ортодоксальной церкви. Считается, что именно по просьбе прусского короля Бортнянским была сочинена «Немецкая обедня»⁵¹.

Контакты русского и прусского королевских дворов в те годы были очень тесными — в 1817 г. состоялось бракосочетание наследника престола Николая Павловича (будущего императора Николая I) с прусской принцессой Шарлоттой Луизой (впоследствии — императрицей Александрой Федоровной).

Позднее для колонии русских певчих и их семей под Потсдамом была выстроена русская деревня Александровка — в ней до сих пор стоят деревянные избы, украшенные резьбой (ил. 4). В 1826 г. по проекту В. П. Стасова в колонии строится каменная церковь св. Александра Невского по модели киевской Десятинной церкви⁵².

Скорее всего, тогда-то и потребовалась коллекция нот для православного богослужения. Возможно, что исследуемые манускрипты были связаны с певческой практикой прихожан русской колонии Александровка.

⁵⁰ См.: Васильчиков А. А. Семейство Разумовских. Т. 1–5. СПб.: Изд. А. Брикнера, 1880–1894.

⁵¹ См. подробнее: 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. Мат-лы междунар. конференции «Келдышевские чтения — 2005». М.: Композитор, 2009. С. 135–144 (текст), 406–440 (ноты).

⁵² Церковь Св. Александра Невского относится к Берлинской епархии Русской Православной Церкви. Проект В. П. Стасова был переработан архитектором К. Ф. Шинкелем, руководившим строительными работами.

В качестве дополнительной аргументации в пользу нашей версии, обратимся к работе немецкого исследователя Ульриха Лойпольда «Литургические песнопения евангелической церкви в эпоху Просвещения и Романтизма» («Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik», 1933), цитируемой Екатериной Антоненко:

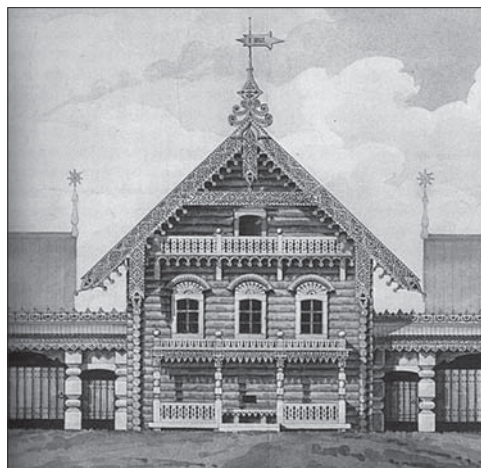
«Лойпольд сообщает, что еще в 1815 году Великий князь Николай, будущий император Николай I, послал своей невесте принцессе Шарлотте и Кронпринцу экземпляр музыки русской Литургии <...> Также ученый упоминает о том, что, когда в 1818 г. в Веймаре Карл Фридрих Цельтер услышал русских певцов веймарской православной церкви принцессы Марии Павловны, он был настолько впечатлен их пением, что после возвращения в Берлин писал И. В. Гете: “...не забудь своего обещания, достать мне литургию св. Иоанна Златоуста”»⁵³.

Из строк письма основателя библиотеки Певческой академии ясно, что музыка православной литургии была необходима не только для русских колонистов Фридриха Вильгельма III, но также для певчих Марии Павловны, сестры Александра I, великой герцогини Саксен-Веймар-Эйзенахской (с 1804).

Из исследования Е. Ю. Антоненко мы узнаем также, что в кон. 1820-х гг. хор Берлинского собора был реорганизован по типу Придворной певческой капеллы, для чего в Петербург был откомандирован капитан 2-го прусского гвардейского полка Эйнебек. Ссылаясь на работу известного историка церковной музыки И. А. Гарднера, занимавшегося ранее русско-прусскими контактами в области церковной музыки, исследовательница сообщает, что «Эйнебек привез из Петербурга несколько тетрадей с русскими песнопениями»⁵⁴.

Возможно, среди привезенных в 1810–1820-х гг. из петербургской Придворной Капеллы нот и находились исследуемые нами манускрипты. Они могли быть переписаны для Берлина певчими Капеллы как с автографов Березовского, Галуппи, так и с других нот, хранившихся в тот момент в российской столице.

Похожую мысль высказывает и О. Шумилина, хотя в дальнейшем она сосредотачивается на идее обязательного личного участия Березовского в составлении рукописных тетрадей, что, с нашей точки зрения, заводит «следствие» в тупик:



Ил. 4. Русская изба в Александровке

⁵³ Антоненко Е. Ю. «Немецкая обедня» Д. С. Бортиянского: история создания сочинения в свете новейших исследований // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 3 (23). С. 135.

⁵⁴ Там же.

«Сборник, наверное, был записан в Петербурге, куда вернулся Березовский после итальянской стажировки. Это могло произойти <...> как в 1774–1777 годах, в таком случае инициатором создания сборника был сам композитор, пытаясь сделать подарок определенному высокопоставленному лицу, так и после его смерти»⁵⁵.

Версия о принадлежности загадочных манускриптов русским певчим, проживавшим в Берлине или Веймаре, в связи с изысканиями немецких историков, кажется нам вполне убедительной. Сборники-поголосники — это рукописи, предназначенные именно для богослужебной практики, а не для подарка. Отсюда — особенности оформления нотных записей, присутствие на страницах поголосников нескольких почерков, недописанный концерт и др. Как правило, ноты переписывались и передавались для западных православных церквей из Капеллы.

В качестве коды. Нахождение православных песнопений композиторов XVIII в. за пределами России не является единичным и связанным только с коллекцией Sing-Akademie. В последнее время благодаря исследованиям Г. М. Малининой обнаружилось, что произведения православной духовной музыки Березовского, Бортнянского, Галуппи, Макарова содержатся в различных европейских нотных коллекциях. При этом многие источники имеют либо подтекстовку латинскими буквами, либо тексты на европейских языках, что позволяет говорить об исполнении этих сочинений западными музыкантами. Эту же мысль подтверждает наличие в архивах хоровых партий. Приведем конкретные примеры.

В Университетской библиотеке немецкого Мюнстера (в коллекции аббата Сантини) хранится рукописная копия 1-й пол. XIX в. пасхального песнопения Ф. Макарова «Ангел вопияше»⁵⁶. На сегодняшний день это сочинение является единственным известным нотным текстом данного автора. Здесь же хранится манускрипт с Херувимскими Бортнянского (№ 1, 4, 6, 7)⁵⁷. Коллекция Сантини поступила в Германию из Рима, где аббат прожил всю свою жизнь.

В Британской библиотеке (Лондон) имеется рукописная партитура концерта Березовского «Не отвержи» рубежа XVIII–XIX вв.⁵⁸ В швейцарском монастыре в местечке Айнзидельн (Einsiedeln, в общепринятой транскрипции Эйнзидельн) есть манускрипт 2-й четв. XIX в. с его же песнопением «Unser Vater»⁵⁹.

В Австрийской национальной библиотеке (в фонде Венской Придворной капеллы) хранится единственная прижизненная копия «Верую» из Литургии Березовского с указанием авторства, здесь же обнаружен полный музыкальный текст концерта «Тебе Бога хвалим» (он совпадает с вариантом из киевских

⁵⁵ Шумилина. Указ. соч. С. 167.

⁵⁶ D-MÜs / SANT Hs 3981 (Nr. 5). Здесь и далее начальные аббревиатуры в шифрах заимствуются из электронной базы RISM (Répertoire International des Sources Musicales) и означают «страна — город — фонд» (в данном случае Deutschland — Münster / Santini — Handschrift).

⁵⁷ D-MÜs / SANT Hs 3981 (Nr. 1–4).

⁵⁸ GB-Lbl / Add. 24288.

⁵⁹ CH-E / 289,9.10.

манускриптов)⁶⁰. Церковнославянский текст концерта записан в венском источнике латинскими буквами.

В этой же библиотеке есть рукописные экземпляры сочинений Галуппи на православные тексты — «Благообразный Иосиф», «Слава Отцу и Сыну» и духовный концерт «Услышит тя Господь», а также манускрипты с песнопениями Бортнянского — Херувимской № 1 (Es-dur) и концертами «Господи силою Твоею» и «Торжествуйте вси», причем последний — в ранней версии (на данный момент он является единственным в мире носителем данного нотного текста). Перечисленные источники датируются 1780 г. и имеют подтекстовку латинскими буквами⁶¹.

В архиве Венского общества любителей музыки, который ныне также хранится в Национальной библиотеке Австрии, имеются рукописные голоса Трехголосной обедни, а также песнопений «Многая лета» и «Под Твою милость» Бортнянского⁶². В последнем сочинении в подтекстовке используются латинские буквы.

А в Государственной библиотеке Берлина (в собрании Георга Пёльхау) Трехголосная Литургия Бортнянского представлена рукописной партитурой, здесь также имеются прижизненные копии партитуры его Херувимской Es-dur № 1. В этом же фонде хранится манускрипт 1-й четв. XIX в. с нотным текстом великопостного песнопения Галуппи «Плотию уснув», чей музыкальный материал имеет подтекстовку на немецком языке «Ah! Sieh ihn dulden, bluten, sterben Gottes einigen Sohn»⁶³.

В немецком Херрnhуте (в архиве Униатского братства) есть прижизненные рукописные копии песнопения Бортнянского «Воскресни, Боже», а также рукописный сборник, чье содержание («Да исправится» g-moll № 2, «Ныне Силы» Es-dur № 1, «Вкусите и видите» g-moll, «Благословлю Господа на всякое время» c-moll) позволяет говорить о наличии у композитора цикла Преждеосвященной литургии⁶⁴.

В Королевской библиотеке Бельгии в Брюсселе хранятся рукописные голоса XIX в. с песнопением Бортнянского «Достойно есть» F-dur, представленном здесь с текстами «Pie Jesu Domine» и «Adoramus te, Christe» (с этим же тек-

⁶⁰ A-Whk / VII-397 (оба сочинения под одним шифром).

⁶¹ A-Whk / VII-397 (песнопения Галуппи и Бортнянского под тем же шифром). Подробнее см.: Малинина Г. М. Венская находка: к вопросу о музыкальной россике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Музыкаведение. 2008. № 7. С. 21–27; Она же. Музыкальная россика XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Наследие. Вып. 1. М.: МГК, 2009. С. 37–46.

⁶² A-Wgm / I-6868.

⁶³ Коллекция Г. Пёльхау — D-B / Mus. Ms. 2305 (все указанные сочинения под одним шифром). Подробнее см.: Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 34–67; Она же. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. консерватория, 2013. С. 196–197.

⁶⁴ D-HER / Mus. A. 11:63b. Подробнее см.: Малинина Г. М. Рукопись из Херрnhута, или Написал ли Бортнянский Преждеосвященную Литургию? // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 163–166.

стом данное сочинение выявлено и в Городской и университетской библиотеке Гамбурга)⁶⁵.

В городской библиотеке Лейпцига выявлена рукопись с песнопением Бортнянского «Отче наш», снабженным латинским текстом «Veni creator spiritus», а в архиве Униатского братства германского Херрnhута оно сопровождается немецким переводом «Komm heiliger Geist»⁶⁶.

В Государственной библиотеке Берлина хранится рукописная партитура 8-голосного духовного концерта Бортнянского «Исповемся Тебе, Господи, всем сердцем моим». Бумага, на которой записан текст, имеет водяной знак, включающий дату — 1784. На данный момент этот источник является единственным сохранившимся (к тому же прижизненным!) манускриптом⁶⁷. Ноты снабжены латинским текстом «Confitebor tibi Domine in toto corde meo»⁶⁸, что свидетельствует о реальном использовании концерта за пределами России.

Отдельно стоит остановиться на Херувимской Бортнянского № 7. Ее музыкальный текст обнаружен сразу в нескольких европейских архивах с разноязычными подтекстовками. Так, в немецких Берлине (Государственная библиотека), Майнингене (музейный архив), Волькенштайне (архив церкви Св. Варфоломея), Нордлингене (Nördlingen, архив церкви Св. Георгия) и Херрnhуте (архив Униатского братства) песнопение российского автора сопровождается немецким текстом «Du Hirte Israels» («Пасый Израиля, вонми») ⁶⁹. В Ганновере под музыку Херувимской Бортнянского подложен латинский текст «Sanctus» («Свят») ⁷⁰. Однако в Германии чаще латинский «Sanctus» заменяется немецким «Heilig ist Gott» (Швабский земельный архив Тюбингена, архив Униатского братства Херрnhута, Княжеская придворная библиотека Донауэшингена, архив церкви Св. Георгия Нордлингена)⁷¹. Рукопись из библиотеки консерватории в Риме дает еще один вариант подтекстовки Херувимской Бортнянского № 7 — «Veni creator spiritus»⁷².

Наличие в различных уголках Европы источников подобного рода может свидетельствовать лишь об одном: русская музыка играла важную роль за рубежом. Сочинения российских композиторов XVIII в. были востребованы и в католических, и в протестантских приходах, в церквях и монастырях, они звучали при императорских и великокняжеских дворах. Датировка обнаруженных манускриптов простирается от 2-й пол. XVIII в. и, не останавливаясь в XIX в., перешагивает в век XX. По сути, мы наблюдаем не прерывавшуюся в Европе до настоящего момента традицию обращения зарубежных музыкантов к духовным

⁶⁵ B-Br / Mus 4611 B, 4610 B; D-Hs / ND VI-502.

⁶⁶ D-LEb / Go. S. 433 (партитура); D-HER / Mus. G 434:1 (партитура и голоса).

⁶⁷ Современным исследователям концерт Бортнянского известен по изданиям. См. об этом: *Лебедева-Емелина*. Русская духовная музыка эпохи классицизма. С. 102–103.

⁶⁸ D-B / Mus. Ms. 30262.

⁶⁹ D-B / Mus. Ms. 30117 и D-MElr / Hs 877 (партитура, D-dur); D-WKSk / Mus. III COL. 2 (партии мужского хора, G-dur); D-NLk / Nr 249 (партитура для смешанного хора, Es-dur); D-HER / Mus. E 19:1 (партии смешанного хора, Es-dur).

⁷⁰ D-HVs / Kestner Nr 195.10 и Nr 42 I (94).

⁷¹ D-TI / E-114 и D-HER / Mus. G 434:2 (партитура и голоса, D-dur); D-DO / Don Mus. Ms. 2392 и D-NLk / 246 и 248 (партитура, D-dur), а также 249 (партитура, Es-dur).

⁷² I-Rsc / G. Mss. 1165 (партитура).

сочинениям российских композиторов эпохи классицизма. И подобные факты лишний раз подтверждают высочайший уровень профессионализма отечественных авторов того времени.

Ключевые слова: Березовский, Галуппи, манускрипты, гипотезы, Sing-Akademie.

MYSTERY OF THE MANUSCRIPT
FROM BERLINER SINGER AKADEMIE.
ON THE QUESTION ABOUT THE SPIRITUAL WORK
OF M. BEREZOVSKY

A. LEBEDEVA-EMELINA, G. MALININA

Most of the works of the spiritual church composer Maxim Sozontovich Berezovsky has long been considered lost. In restorative Fund in Kiev, previously owned by the Berlin Choral Academy (Sing-Akademie), the manuscripts were found containing known works Galuppi and Berezovsky. All the sacred songs were written in the manuscripts without attribution. The article investigates the fate of the musical manuscripts, put forward a new hypothesis of the dating and accessories. The authors offer their own version of the origin of the sources from Berlin. They also propose brief overview of the musical manuscripts with orthodox chants of Russian composers of the 18–19th centuries from different libraries and archives of Europe. Some of the sources are the choir parts, some have old church Slavonic texts written by Latin letters, other manuscripts include sacred texts in German, Italian and Latin languages. These cases confirm the idea that Russian church music of that period was interesting for European musicians and it was performed in monasteries, the Prince's courts etc.

Keywords: Berezovsky, Galuppi, manuscripts, hypothesis, Sing-Akademie.

Список литературы

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 34–67.
2. Антоненко Е. Ю. «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: история создания сочинения в свете новейших исследований // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 3 (23). С. 126–150.
3. Антоненко Е. Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи: проблемы изучения и исполнения: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Моск. консерватория, 2013.
4. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Киев, 1856. Ч. 2. С. 535–536.
5. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации. М.; Магнитогорск, 1996.

6. *Беликов П. Е.* Березовский Максим Созонтович // Энциклопедический лексикон / Сост. Г. Геннади. Т. 5. СПб., 1836. С. 359.
7. *Блажков И.* Новая музыка — это продолжение дороги, проложенной классикой. Интервью Юлии Бенти // День. Киев. 2011. № 175. Интернет-версия: URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/igor-blazhkov-novaya-muzyka-eto-prodolzhenie-dorogi-prolozhennoy-klassikoy>
8. *Болховитинов Е., митрополит.* Березовский // Друг просвещения. СПб., 1805. Июнь. С. 224–225.
9. *Болховитинов Е., митрополит.* Словарь русских светских писателей. Т. 1. М., 1838. С. 87–88.
10. *Васильчиков А. А.* Семейство Разумовских. Т. 1–5. СПб.: Изд. А. Брикнера, 1880–1894.
11. *Воротников П. М.* Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. СПб., 1851. Т. 105. С. 109–115 (Березовский). С. 116–122 (Галуппи).
12. [*Гене Х. Б.*] Реестр музыкального магазина Х. Б. Гене в Москве под № 3 // Московские ведомости. 1804. № 80. 5 октября.
13. *Грязнов А. Ф.* Ярославская Большая мануфактура за время с 1722 по 1856 г. М., 1910. С. 133–149.
14. *Зинькевич Е. С.* Киевская судьба нотной коллекции Berliner Sing-Akademie: мифы и реальность // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. СПб.: БиблиоРоссика, 2016. С. 81–88.
15. *Ивченко Л. В.* Дело № 907 // Музыка. Київ, 2001. № 4/5. С. 28–30; № 6. С. 25–26.
16. Историческая хрестоматия церковного пения / Под ред. М. А. Лисицына. Вып. VI. СПб.: Изд. П. К. Селиверстова, [1903–1904].
17. *Карабиць І.* До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (*Карабиць І.* К вопросу изучения нотной коллекции из фондов Центрального государственного архива-музея литературы и искусств Украины) // Київське музикознавство. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75.
18. *Кириллина Л.* Великий Бах — сын великого Баха // Музыкальная жизнь. 2014. № 3. С. 47–49.
19. *Клепиков С. А.* Филигрani и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М.: Изд-во Всесоюзной Книжной палаты, 1959; 2-е изд.: Филигрani на бумаге русского производства XVIII — начала XX века. М.: Наука, 1978.
20. *Лебедева-Емелина А. В.* К публикации неизвестных хоровых концертов Д. С. Бортнянского [статья]. Комментарии // Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. М.: Музыка, 2009. С. 5–17.
21. *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. Мат-лы междунар. конференции «Келдышевские чтения — 2005». М.: Композитор, 2009. С. 135–144 (текст), 406–440 (ноты).
22. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). М.: Прогресс-традиция, 2004. С. 15–45.
23. *Левашев Е. М., Полехин А. В.* М. С. Березовский // История русской музыки. Т. 3. М.: Музыка, 1985. С. 132–160.
24. *Максим Березовський.* Хорові духовні твори / Укладач. ред. М. Юрченко. Київ, 1995.
25. *Малинина Г. М.* Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Музыковедение. 2008. № 7. С. 21–27.
26. *Малинина Г. М.* Музыкальная росика XVIII века в Национальной библиотеке Австрии // Наследие. Вып. 1. М.: МГК, 2009. С. 37–46.

27. *Малинина Г. М.* Рукопись из Херрnhута, или Написал ли Бортнянский Преждеосвященную Литургию? // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 163–166.
28. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. М., 1868. Вып. 2. С. 224–231.
29. Реестр магазина Ивана Заикина // Московские ведомости. 1819. № 53.
30. *Рожен А.* Украина откроет дни культуры в Берлине: украшение программы — архивы Баха // Зеркало недели. Киев. 2000. 20 октября. Интернет-версия статьи: URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ukraina_otkroet_dni_kultury_v_berline_ukrashenie_programmy_arhivy_baha.html
31. *Рыцарева М. Г.* Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. СПб.: Композитор, 2013.
32. *Штелин Я., фон.* Известия о музыке в России // Музыка и балет в России XVIII века / Пер. и вст. ст. Б. И. Загурского. Л.: Тритон, 1935. С. 49–143.
33. *Шуміліна О. А.* Сильова динаміка української духовної музики XVII — XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012.
34. *Юрченко М. С.* Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина. Статті. Матеріали. Документи. К.: Музична Україна, 1989. Вип. 1. С. 67–69.
35. *Юрченко М. С.* Невідомий концерт Максима Березовського // Музика. Київ, 1985. № 6. С. 18–21.