



Кирилл Владимирович Дискин

**КОНЦЕРТ МАКСИМА БЕРЕЗОВСКОГО
«НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ» В ЗЕРКАЛЕ УЧЕНИЯ
О ФУГЕ ИОАННА ЙОЗЕФА ФУКСА**

Сообщая о репертуаре Императорского придворного хора, историограф русской музыки XVIII века Якоб фон Штелин называет авторов церковных концертов и особо останавливается на Максиме Березовском:

...Максим Березовский, теперь придворный камермузикус, обладает совершенно особенным дарованием, вкусом и мастерством к сочинению в самом изысканном церковном стиле, и при этом умеет счастливо объединить итальянскую горячность с мягкостью греческих церковных мелодий. За несколько последних лет он сочинил в этом вкусе с самой наиприятнейшей гармонией превосходные церковные концерты для Императорской придворной капеллы, и исполнение их вызвало столь же великое удивление у знатоков, сколь и успех у двора. Самые лучшие из них – на библейские тексты, большей частью из псалмов Давида, такие как: 1. “Господь воцарися”, 2. “Не отвержи мене во время старости”, 3. “Хвалите Господа с небес”, далее ангельское славословие “Слава в вышних Богу” и амвросианский гимн “Тебе Бога хвалим” [22, 56–57].

Как ясно из предисловия к «Известиям о музыке в России» Штелина, его хроника доведена до весны 1769 года [там же, 43]. Отсюда следует, что к моменту отъезда Березовского в Италию в мае того же года для обучения в Болонской академии, он был уже автором ряда духовных сочинений, в том числе – хорового концерта «Не отвержи мене»¹.

Даже один только этот концерт свидетельствует о высоком профессионализме Березовского, о такой технике сочинения, которой, кажется, в то время не владел (или, по крайней мере, ее не обнаруживал) никто из русских композиторов. Особого внимания с этой точки зрения заслуживают фугированные разделы концерта (фуги в I и в IV частях, фугато во II части). «Как композитор, стоявший у истоков нового стиля духовной музыки, – пишет Ольга Анатольевна Шумилина, – Березовский был первопроходцем во многих своих начинаниях. В частности, в его хоровых концертах успешно апробируется циклическая форма с полифоническим финалом – принципиально новая модель построения целого, почерпнутая из опыта западноевропейского формообразования» [9, 33]. Однако и сами фугированные формы в концертах Березовского, созданных в доитальянский период («Не отвержи мене», «Господь воцарися», «Бог ста в сонме богов»), следует причислить к завоеваниям первопроходца – самым ранним, наверное, в истории русской музыки.

Как мог Березовский освоить технику контрапункта и фуги? Иоганн Себастьян Бах переписывал произведения великих мастеров прошлого и опробовал усвоенные приемы в собственных органных

¹ В литературе иногда встречается предположение о существовании двух концертов Березовского на один и тот же отрывок из 70-го псалма – более раннего, впоследствии утраченного, и более позднего, созданного во второй половине 1770-х годов по возвращении Березовского из Италии. Предположение, однако, не имеет веских оснований и не может приниматься в расчет. См. подробнее: [8, 56], а также: [11, 15].

импровизациях и сочинениях. С детских лет fuga была постоянным контекстом его жизни, по крайней мере – той ее части, что проходила в церкви. Слуховые впечатления наряду с нотными текстами служили Баху достаточной основой для разработки собственной композиторской техники и, в частности, техники фуги. Но Березовский возрастал в совершенно иной музыкальной среде. Партесная музыка опиралась на богатую и сложную полифоническую технику, но фуги не знала. Вряд ли ее можно было встретить и в репертуаре итальянских опер и придворного оркестра, в которых Березовский участвовал в качестве исполнителя (певца и инструменталиста) с конца 1750-х годов. Таким образом, более вероятно, что он постигал технику фуги под руководством преподавателя или по какому-то трактату.

Один факт. В тексте второй части концерта «Не отвержи мене» говорится о врагах, подстерегающих душу, и возникает их прямая речь – совещание между собой. Гневный призыв врагов «пожените и имите его» («преследуйте и схватите его») Березовский воплощает в действенной, энергичной теме, на которой строит фугато с однократным проведением темы в каждом голосе. Последовательное вступление голосов само по себе создает театральный эффект совещания. Но стоит вспомнить, что авторы барочных трактатов нередко выводили определение *fuga* из этимологии слова (бег, преследование, охота)². И тогда ясно, что Березовский в этом эпизоде применяет технику *fuga* в ее буквальном соответствии смыслу текста. Конечно, нельзя исключить, что Березовский почерпнул эту идею из какого-то музыкального про-

² По наблюдениям П. Уокера, одним из первых трактатов, в котором определение *fuga* выводится из этимологии слова («охотиться» или «убегать»), был *Musices poeticae* (1613) восточно- немецкого теоретика И. Нуциуса. «Его определение, – пишет Уокер, – многократно воспроизводилось в учебных текстах всего столетия и в конце XVII века попало в первые немецкие музыкальные словари» [24, 107]. Впрочем, не только немецкие и не только словари: схожие определения появляются, например, в трактатах *Documenti armonici* (1687) А. Берарди [13, 36] и *Gradus ad Parnassum* (1725) И.Й. Фукса [16, 143].

изведения. Однако легче представить, что он исходил из определения фуги, знакомого ему по трактату или по наставлениям педагога.

И контекст, и «словарное» использование техники фуги во II части концерта позволяют в качестве рабочей гипотезы предположить, что школой фуги для Березовского был текст не чисто нотный, а словесный (или словесно-нотный) – текст трактата или основанного на нем курса, который Березовскому преподавал его учитель. Был ли это Франческо Цоппис³, Винченцо Манфредини [6, 122] или Бальдассаре Галуппи [3, 140–141], служившие при императорском дворе во второй половине 1750–1760-х годах, доподлинно не известно, поскольку документальных подтверждений в пользу кого-либо из них пока не обнаружено. Зато в рамках предложенной гипотезы можно поставить вопрос о самом трактате, а точнее – о системе, которая лежала в основе обучения Березовского фуге. Ответ на этот вопрос или, по крайней мере, аргументы для ответа обнаруживаются в ходе анализа I и IV частей из концерта «Не отвержи мене» в контексте учения о фуге XVII–XVIII веков.

О фуге в I части концерта Березовского

Переходя к анализу, нельзя обойти вниманием важное открытие О.А. Шумиловой, представленное в ее статье «О двух версиях концерта “Не отвержи мене во время старости” Максима Березовского»:

³ Имя Цопписа как учителя Березовского появляется в статье Е.А. Болховитинова – самой ранней биографической заметке о Березовском [1, 225]. Однако Болховитинов написал свою заметку почти через тридцать лет после смерти Березовского. Кроме того, о содержании его музыкальных занятий с Цопписом биограф не сообщает. Эти обстоятельства, как и отсутствие документальных свидетельств об обучении Березовского, оставляют поле для догадок в отношении других его возможных учителей. М.Г. Рыцарева считает, что он мог заниматься с Манфредини [6, 122], а Е.М. Левашев и А.В. Полехин допускают вероятность его уроков у Галуппи [см. 3, 140–141].

оказывается, всем известная версия концерта, опубликованная впервые в 1817–1818 годах и послужившая основой для всех дальнейших изданий, представляет собой редакцию Дмитрия Степановича Бортнянского [10]. Авторский вариант сохранился в нескольких рукописных копиях второй половины XVIII века и до сих пор не опубликован, однако сравнение с ней редакции Бортнянского, проведенное Шумиловой, дает достаточное представление о подлиннике концерта⁴. Как показывает исследовательница, внимание Бортнянского было направлено в первую очередь на сольно-ансамблевые построения концерта и не затронуло хоровой музыки, то есть фугато «Пожените и имите его» (II часть), фуги «Да постыдятся» (IV часть) и хоровых эпизодов фуги «Не отвержи мене» (I часть). Сольно-ансамблевые построения I части, в оригинале Березовского строго двухголосные, Бортнянский дополнил третьим, а иногда и четвертым голосами и внес некоторые другие изменения [10, 61].

Композиция первой части цикла сочетает в себе минимум два плана – наряду с формой фуги в ней также заметны черты песенной куплетно-вариантной формы⁵.

Схему изначального распределения в фактуре фуги голосов, вступающих с темой (Т) и ответом (О) и участвующих в образовании каданса (К), можно представить таким образом:

⁴ Сердечно благодарю Ольгу Анатольевну Шумилину за любезно предоставленные мне нотные примеры, не вошедшие в публикацию ее статьи. С этими примерами представление о первоначальной версии концерта из достаточного превращается в абсолютно ясное.

⁵ Чередование сольно-ансамблевых и туттийных эпизодов может напомнить также о барочной концертной форме, однако порядок чередования в ней обратный: туттийный рефрен (ритурнель) чередуется с сольными эпизодами (интермедиями).

Схема 1. Распределение проведений темы по голосам
фуги в I части концерта «Не отвержи мене»

	d	a	d	a			a	e			F	C			d	a				
D:				O	Хор		T		Хор				Хор				K			
A:			T					O			K						K			K
T:		O					K				K			O					O	
B:	T						K					T					K	T		
	soli			tutti		soli		tutti		soli		tutti		soli		tutti	soli			

Однотемная четырехголосная фуга содержит пять пар темоответных проведений. Первые две пары создают простую экспозицию с прямым восходящим порядком вступления голосов, следующие три пары – свободную часть фуги. Все пары проведений, кроме последней, представляют собой канонические имитации. При этом, как замечает Шумилина, первая из них служит первоначальным контрапунктическим соединением, а последующие образованы из него как производные в вертикально-подвижном контрапункте [10, 61]. Последняя имитация по сравнению с предыдущими сокращена и оказывается уже не канонической, а простой. После проведений темы в родственных тональностях (третья и четвертая имитации начинаются, соответственно, проведением темы в a-moll и F-dur), в последней, пятой, паре проведений возвращается исходная пара тональностей – тоника и доминанта. Таким образом, эта пара выполняет роль заключительной части фуги⁶.

В структуре фуги отчетливо различаются четыре раздела, замкнутые кадансами в тональностях, соответственно, a-moll, F-dur, d-moll, d-moll⁷. Между прочим, сама по себе идея кадансов в фуге

⁶ Роль завершения подчеркнута возвращением темы и ответа на исходные не только тональные, но и темброво-регистрационные позиции – бас и тенор.

⁷ Шумилина называет такие разделы, состоящие из группы проведений и замыкающей их интермедии «блоками». В немецком учении о фуге XVIII века они назывались проведением [Durchführung] – в том смысле, что тема проводится по всем или нескольким голосам. Отечественная теория тоже долгое

встречается во многих барочных трактатах (и об этом пойдет речь далее). Но кадансы в фуге «Не отвержи мене» решены особым образом. Они, с одной стороны, принадлежат интермедиям (в качестве их завершающих фаз), а, с другой стороны, контрастируют их основной фазе исполнительским составом (ансамбль солистов) и фактурой (двухголосие). По своей основной роли кадансы служат образованию цезуры (она каждый раз преодолевается вступлением темы, начинающим очередное проведение), но в то же время несут связующую функцию, гармонируя составом и фактурой с последующим проведением темы⁸.

Первый раздел (экспозиция) содержит две темо-ответные пары проведений с поочередным вступлением сольных голосов, туттийную интермедию и двухголосную кадансовую формулу, исполняемую солистами. По модели первого раздела сделаны остальные – с той разницей, что в них остается только одна темо-ответная пара проведений. Сопоставление сольно-ансамблевого и туттийного высказываний внутри раздела напоминает логику сольного запева и хорового припева в куплете народной песни (например – русской или украинской), а параллелизм разделов, схожих друг с другом по композиции, фактуре и материалу, сообщает всей части черты куплетно-вариационной формы – об этом пишет также Шумилина в статье, посвященной фугам в концертах Березовского [9, 33]⁹.

Идея куплетности в первой части Концерта не вызвана, однако, словесным текстом – основу каждого раздела составляют одни и те же слова: «Не отвержи мене во время старости; внегда оскудевати крепо-

время использовала термин «проведение» именно в этом значении (он встречается еще в учебнике В.А. Золотарёва – см. [2, 11]). Однако использовать старое значение термина, к сожалению, затруднительно, иначе будет путаница.

⁸ Шумилина называет эти кадансирующие построения связками [10, 61].

⁹ Сочетание фуги и куплетно-вариационной формы служит, по мнению Шумилиной, одним из признаков «синтеза западноевропейского и национального в полифонических финалах концертов М. Березовского» [9, 33].

сти моей, не остави мене». Отсутствие текста строфической структуры (или такого, который может быть разбит на строфы), – естественного условия куплетной формы – влечет к размышлениям о причине куплетности I части. С одной стороны, Березовский просто мог ориентироваться на модель куплетной формы как таковую (о чем пишет Шумилина). С другой стороны, идея фуги, организованной именно так, как в I части концерта Березовского, встречается в трактате Иоганна Йозефа Фукса *Gradus ad Parnassum* (1725), и это совпадение не кажется случайным.

Школа фуги в трактате Gradus ad Parnassum

Знаменитое учение о контрапункте на основе ритмических рядов, сохранившееся в педагогической практике до сих пор, составляет лишь первый этап практической школы композиции Фукса – так называемый связанный контрапункт, или контрапункт на *cantus firmus*¹⁰. Следующим этапом школы становится свободный контрапункт. Место хорального напева (задававшего для упражнений в связанном контрапункте и основу гармонии, и форму) занимают техника имитации и форма фуги. Учение о фуге в *Gradus* решает, как минимум, две задачи – развития мастерства контрапункта (сначала простого, а затем – двойного или, по терминологии Танеева, сложного вертикально-подвижного) и освоения разных видов фуги и применяемых в ней приемов.

Школа фуги, как и школа контрапункта, почти до конца развивается в рамках диатонической системы – шести «белоклавиш-

¹⁰ Трактат Фукса состоит из двух частей – теоретической и практической. Практическая часть построена в виде диалога учителя Алоиза и ученика Йозефа. Имена неслучайны: в роли учителя Фукс представляет Джованни Пьерлуиджи да Палестрину (Луиджи – Алоиз), а в роли ученика – себя (Йозеф).

ных» ладов, или модусов, а точнее – их автентических форм¹¹. В этой системе ученик пишет и анализирует фуги в простом контрапункте на два, потом на три и на четыре голоса, затем – после знакомства с техникой вертикально-подвижного контрапункта – фуги в сложном контрапункте, то есть с удержанным материалом (удержанным противосложением или второй темой)¹².

Согласно методическому замыслу Фукса, каждое упражнение многократно повторяется в слегка меняющихся условиях. В первом модусе (D) Фукс в качестве примера приводит две двухголосные фуги, причем одну начинает нижний голос, а вторую, на ту же самую тему-пропосту, – верхний. Но уже во втором модусе (и так же в последующих) Фукс дает только одну фугу. На ее тему и по ее образцу ученик должен сделать фугу уже самостоятельно, начав ее в другом голосе. Собственно, моделью для всех двухголосных фуг служит первая из них (в модусе D), причем примеру предшествует пошаговая инструкция к ее построению, а за примером следует ее подробный анализ. Можно представить, что в сознании прилежного ученика модель двухголосной фуги закрепляется прочно и надолго.

Алоиз. Теперь я научу тебя, для начала, мастерству, как самым простым способом изготавливать двухголосные фуги. Возьми тему¹³ из нескольких нот, подходящую ладу, в котором намереваешься работать: эти ноты напиши в голосе, который, как ты задумал, начинает. Когда ты это сделал, и это не противоречит ладу, дай

¹¹ Греческими названиями Фукс не пользуется, а называет лады просто по их финалисам или порядковым номерам (D – первый, E – второй, и так далее).

¹² Более свободная смешанная система предполагает транспозицию диатонических ладов на любую высоту и допускает использование знаков альтерации. Фактически смешанная система (если иметь в виду, что ее основой становятся эолийский и ионийский лады), соответствует двуладовой тональной системе. В условиях этой системы Фукс показывает еще два вида фуг – фугу в обращении и фугу в тройном контрапункте.

¹³ У Фукса в пределах цитируемого абзаца в одном и том же значении встречаются слово *subjectum* (четыре раза) и *thema* (два раза).

вступить второму, или последующему голосу с теми же нотами в кварту или квинту, а пока же в том голосе, который начал с темой, достраивай контрапункт, продолжая мелодию нотами различных длительностей, как это изучалось в цветистом контрапункте¹⁴. Когда это сделано, после некоторого продолжения мелодий в голосах, сделай первый каданс¹⁵ на квинте лада. Затем, после паузы на целый такт или половину такта, или большого скачка, пусть даже без паузы, в голосе, который начинал, тема берется вновь, но от другой ступени, чем вначале. Другому голосу, после нескольких пауз, можно вступить прежде, чем тема закончится в предыдущем голосе. Затем, после некоторого продолжения, на терции лада строится второй каданс. Наконец, тема помещается снова в один из двух голосов, и другому голосу можно вступить сразу в следующем такте, если только это возможно, отчего оба голоса тесно друг с другом связываются, и fuga завершается заключительным кадансом [15, 146].

Пример 1. Двухголосная fuga в первом модуле
из трактата *Gradus ad Parnassum* [ibid., 146–147]



¹⁴ Фуксов метод освоения контрапункта основан на пяти ритмических разрядах, то есть условиях, которые последовательно ставятся перед учеником в отношении присочиняемого голоса или голосов. Цветистый контрапункт есть последний, пятый разряд, в котором соединяются условия четырех предыдущих (нота против ноты, две ноты против ноты, четыре ноты против ноты, лигатуры).

¹⁵ Фукс использует слова *clausula* и *cadentia*.



Фуга, представляющая в описании Фукса, а затем и в нотном примере (см. пример 1), складывается из трех имитационных построений, замкнутых кадансами на разных ступенях лада – пятой, третьей и первой. К кадансам Фукс привлекает особенное внимание: наряду с тем, что они специально обозначены в нотном примере (кроме финального, который пояснения не требует), они еще раз упомянуты в сопровождающем пример комментарии:

Алоиз. По окончании темы в альте, ее берет кантус на квинте лада, между тем, альт идет в разряде цветистого контрапункта до тех пор, пока тема в кантусе не закончится. Вскоре оба голоса, продолжая движение, делают клаузулу на квинте лада. Когда это сделано, заметь, как альт повторяет тему от квинты лада внизу, и даже без паузы, потому что после скачка; далее, после паузы вступает кантус на октаве лада, но раньше, чем в начале, а именно в третьем такте темы¹⁶. В это время альт продолжает свободное движение, а когда, наконец, тема в кантусе заканчивается, обрати внимание на вторую клаузулу, сделанную на терции лада после краткого продолжения в обоих голосах. Наконец, заметь, что альт берет те-

¹⁶ Стиль речи в *Gradus ad Parnassum* намеренно простой и, где можно, обходится без специальной терминологии. Вот и здесь Фукс описывает стретту, никак ее не называя.

му, и кантус немедленно в следующем такте вплетает к нему ту же тему, после чего финальная клаузула создает окончание. Когда ты выучишься этой простой методе, и постепенно поупражняешься в следующих ладах, то не будет сомнения, что ты приобретешь основательную науку в фугах [ibid., 147].

Подобная структура выдерживается во всех двухголосных фугах трактата (и предполагается в тех фугах, которые по их образцу напишет ученик): они строятся как последовательность имитационных структур, разделенных кадансами, притом кадансы, за одним исключением, выполняются на V, затем на III и затем на I ступени¹⁷.

Трехголосие (и многоголосие в принципе) Фукс рассматривает как новые для ученика условия. Прежде всего это относится к кадансам, и их довольно развернутое обсуждение начинается главу о трехголосной фуге. Различия между кадансами в двухголосии и многоголосии настолько существенны, что Фукс рассматривает их как разные виды – несовершенные и совершенные, или формальные (более весомые, вызывающие чувство остановки). несовершенные образуются разрешением задержанной в верхнем голосе септимы в сексту или задержанной в нижнем голосе секунды в терцию (с последующим ладовым разрешением, соответственно, в тоническую октаву или приму). Совершенные, по объяснению Фукса, возникают, как только добавляется третий голос.

Небезызвестно, что клаузулы в бицинии по своей природе отличаются от формальных клаузул, потому что состоят из септимы и сексты или секунды и терции и дают меньше покоя¹⁸. Если это дело тщательно изучить, станет ясно, что клаузулы

¹⁷ В модусе E (фригийском) первый каданс сделан на VI ступени. Фукс объясняет это отклонение гипотетическим добавлением третьего голоса, который «потребовал бы большой терции», что вступило бы в противоречие с ладом [15, 149].

¹⁸ Под формальной клаузулой (*clausula formalis*) имеется в виду каданс, членящий форму.

септимы и сексты, или секунды и терции можно назвать, скорее, заготовками к формальным клаузулам, чем ими самими [ibid., 157].

В нотном примере [ibid., 157] к двухголосной кадансовой формуле в качестве третьего голоса добавляется функциональный бас, так что различие двух видов кадансов глубже, чем может показаться на первый взгляд: несовершенный каданс – полифонический, совершенный (формальный) – гармонический¹⁹.

Совершенные кадансы в многоголосных фугах использовать можно, и даже в некотором отношении с большей свободой, чем в двухголосных. Однако, ввиду их тормозящего действия, необходимо их преодолевать:

Не нужно делать никаких формальных, или совершенных клаузул (которые заканчиваются большой терцией), если в них нельзя вступить с темой. Напротив, когда оказывается возможным ввести тему не только от квинты или терции, но также от других ступеней, не слишком чуждых природе лада, то по праву добавляются и совершенные, и ложные клаузулы [ibid., 154].

Формальная клаузула есть знак остановки, поэтому нигде, кроме как в самом конце, или в завершении какого-то раздела, где начинается новая тема, нет причины ее использовать. Вступление же темы в момент формальной клаузулы устраняет впечатление остановки – а движение в этом роде сочинений [то есть, в фуге. – К. Д.] желательно постоянно поддерживать до конца – и это означает, что конец еще не достигнут [ibid., 157].

¹⁹ Полифонический каданс, характерный для строгого стиля, образуется приготовлением и задержанием диссонанса на финалисе (секунда над финалисом или септима под ним), его разрешением в консонанс (терция над вводным тоном или секста под ним) и последующим разрешением обоих голосов в финалис (прима или октава). Добавление гармонического баса создает доминантовое трезвучие с задержанием квартового тона в верхнем или среднем голосе. Можно сказать, что тем самым выявляется гармоническая сущность двухголосного каданса.

Итак, с одной стороны, кадансы в многоголосных фугах можно делать на любых ступенях лада, в любом количестве и в любом порядке. С другой стороны, кадансы не должны создавать глубоких цезур, которые прерывают течение фуги – их надо преодолевать либо подменой разрешения (ложный, или прерванный каданс), либо вступлением темы в момент кадансирования. В сравнении с «начальной школой» двухголосия, построенной по принципу воспроизведения образца (в том числе, в отношении кадансов), рекомендации Фукса в отношении многоголосия представляются освобождением от нее, выходом за рамки школы и приближением к реальной практике.

Концерт Березовского и школа Фукса: сходства и различия.

Школа Фукса и I часть концерта

Если теперь вернуться к концерту Березовского, то оказывается, что фуга в первой части по своей конструкции напоминает примеры двухголосных фуг *Gradus ad Parnassum*. У Березовского, как и у Фукса, фуга строится как последовательность условных куплетов – имитационных структур, замкнутых кадансами на V, III и I ступенях лада. Если же сравнивать конкретно с первой двухголосной фугой трактата, это кадансы в тональностях a-moll, F-dur, d-moll²⁰. Сходство усиливается двухголосной фактурой проведений, последовательно выдержанной в оригинале Березовского.

Есть и различия. Во-первых, куплетов и, соответственно, кадансов в первой части Концерта на один больше, их ряд дополнен еще одним кадансом в основной тональности²¹. Во-вторых, все кадансы сде-

²⁰ Фукс пишет о ступенях, но фактически за его полифоническими кадансами слышны тональности.

²¹ Строго говоря, в первом условном куплете (иначе – в экспозиции) фуги «Не отвержи мене» сцеплены две имитационные структуры, каждая из которых

ланы вторгающимися: их преодолевают тематические вступления, начинающие очередную имитационную структуру²². Кстати, кадансы, хоть и двухголосные, – не полифонические, а гармонические – с функциональным басом и без задержаний:

Пример 2. М.С. Березовский. Каданс в конце первого раздела фуги «Не отвержи мене» (такты 17–18)²³:

Идея сцепления куплетов определяет и иной, чем у Фукса, тональный план проведений. Если у Фукса тема вступает только от I и V ступеней (что продиктовано, думается, методическими целями), то у Березовского очередное проведение начинается в той тональности, которую закрепил предшествующий каданс (возможно, как раз по этой причине добавляется еще один, четвертый, куплет)²⁴. При этом, названные особенности фуги «Не отвержи мене» отличают ее от уста-

заканчивается полифоническим кадансом на I ступени лада. Однако оба каданса преодолеваются (первый – вступлением темы в альте, второй – включением хора на вторую восьмую такта), к тому же здесь действует логика экспозиционного представления голосов четырехголосной фуги, потому аналогий со структурой двухголосных фуг Фукса пока не возникает.

²² С точки зрения языка термин «вторгающийся каданс», принятый в отечественном учении о гармонии, представляется не вполне точным. Каданс не вторгается, а подвергается вторжению, и вернее было бы «вторгаемый каданс». Такой конструкции, однако, не существует, а имеющийся термин, несмотря на его несовершенство, всем понятен и удобен.

²³ Пример предоставлен О. А. Шумиловой.

²⁴ Первый каданс на V ступени задает начало следующего проведения в тональности a-moll, второй каданс на III ступени задает начало следующего проведения в тональности F-dur, третий каданс на I ступени задает начало следующего проведения в тональности d-moll.

новок Фукса в отношении двухголосных фуг, но не противоречат установкам в отношении фуг многоголосных.

Имеются и более глубокие расхождения. Так, в фугах *Gradus* важное значение имеет стреттная работа. В двухголосных фугах она представлена столь же наглядно и последовательно, как и кадансы: каждая пьеса начинается простой имитацией, а продолжается стреттами с последовательным сокращением расстояния вступления от пропосты до респосты. Березовский изначально кладет в основу фуги каноническую имитацию²⁵. Работа в парах проведений в дальнейшем ограничивается исключительно вертикально-подвижным контрапунктом, а расстояние вступления между пропостой и респостой остается неизменным. Вопрос, почему Березовский не делает стретт (при том, что тема – будь то «короткая» или «длинная» – их допускает), кажется праздным, но можно предположить, что ему важно сохранить ясное звучание заглавной фразы текста, окольцованной одинаковым звуко сочетанием «не» (в начале фразы это частица, в конце фразы – слог). Внимание к звучащему слову, кажется, было специальной заботой композитора: вступление ответа совпадает с окончанием темы не только по высоте звука (в унисон), но и по тексту, благодаря чему возникает удивительное слияние, перетекание мелодии из одного голоса в другой²⁶. Кроме того, стретты в фугах Фукса предстают как динамическое средство, ускоряющее ритм вступлений темы по ходу фуги. Но

²⁵ Вслед за В.В. Протопоповым, который пишет о стреттном изложении темы *Adagio* [4, 37–38], эту фугу считают стреттной, подразумевая в качестве темы фразу, связанную со словами «Не отвержи мене во время старости». Возможна и другая точка зрения: темой служит более короткая фраза «Не отвержи мене», а ее продолжение выступает в роли удержанного противосложения, которое отпадает в заключительной паре проведений.

²⁶ Такое же, как в начальной имитации, слияние возникает и последующих имитациях. Незначительные отступления возникают в третьей имитации, в которой образуется не прима, а октава, и в начале последнего куплета, где одновременно звучат слог «ей» (от слова «моей») из каданса предшествующего построения и частица «не», открывающая пропосту последней имитации.

для характера первой части Концерта – смиренной просьбы, выраженной, в том числе, темпом *Adagio*, – стретта с ее динамикой не подходит.

Наконец, в фуге «Не отвержи мене» необычен ответ. В нем, вроде бы, соблюдено правило тонального ответа, а точнее – старинное правило границ лада (то есть его октавного амбитуса), что выражается во взаимной замене I и V ступеней. Однако он оказывается неправильным, поскольку меняет лад темы (с минора на мажор) или, с точки зрения ренессансного и раннебарочного учения о фуге, меняет тоновую величину интервалов, составляющих мелодию темы (что допускалось в имитации, но не допускалось в фуге и, собственно, служило главным признаком их различия). В контексте школы Фукса и условий диатонической системы сохранение тоновой величины интервалов пропосты в респосте необходимо для установления лада в начальной темо-ответной имитации фуги.

Если бы Березовский точно следовал наставлениям Фукса, то в ответе на тему, избранную для фуги «Не отвержи мене», ему следовало бы не только заменить ступень в соответствии с правилом амбитуса лада, но и отказаться от вводного тона *cis* (сохранив при этом си-бекар), чтобы ответ шел по звукам верхнего тетрахорда дорийского звукоряда. Однако такой ответ сообщил бы фуге резко архаическое звучание, которое могло не понравиться августейшим слушателям, взыскательным к тонкостям стиля²⁷. Вариант же Березовского в виде тоники-доминантовой вопрос-ответной структуры в контексте мажорно-минорной системы звучит совершенно естественно²⁸.

²⁷ Кстати, может быть, что отказ от полифонических кадансов в пользу гармонических тоже обусловлен стилевой причиной.

²⁸ Исследователи отмечают, что интонационные истоки темы «Не отвержи мене» лежат в русском и украинском песенном фольклоре (см., например: [3, 156; 8, 88]). Не отрицая этого, можно отметить, однако, что имитационные

Школа Фукса и IV часть концерта

Фуга «Да постыдятся» в четвертой части концерта повторяет тональный план первой части и ее композиционную идею, хотя черты куплетности выражены здесь слабее: разделение на группу солистов и общий хор отсутствует, и границы между условными куплетами не столь заметны, как в фуге «Не отвержи», отчасти – из-за активного непрерывного пульса, отчасти – из-за менее устойчивых кадансов.

Фуга складывается как последовательность четырех групп проведений в тональностях, соответственно, d-moll, a-moll, F-dur, d-moll, с примыкающими к ним (и замыкающими их) интермедиями. Группы включают в себя по четыре вступления темы во всех голосах (с чередованием темы и ответа) и различаются между собой порядком вступления голосов:

Таблица 1. Планы вступления голосов в IV части концерта «Не отвержи мене»

	1	2	3	4
Основная тональность группы	d-moll	a-moll	F-dur	d-moll
Тональности вступлений темы	d-a-d-a	a-e-a-e	F-C-F-C	d-a-d-a
Порядок голосов	T-A-D-B	B-T-A-D	A-D-B-T	T-B-D-A

В последней группе проведений, играющей роль заключительной части фуги, Березовский делает стретты, а точнее создает эффект стретт: мелодия темы в пропостах темо-ответных пар проведений изменена, но благодаря этому расстояние до респост сокращается

и квазиимитационные (в условиях одноголосия) темо-ответные структуры, совпадающие по интонационному материалу с начальной имитацией I части концерта Березовского, встречаются в западноевропейской музыке разного времени и разных стран. Например, именно такую тонико-доминантовую имитацию можно услышать в Adagio (II часть) Концерта № 6 неизвестного автора в клавирной транскрипции Иоганна Себастьяна Баха (BWV 977) из его серии аранжировок инструментальных концертов итальянских и немецких композиторов или в начале темы Каприса № 24 Никколо Паганини.

на такт. Эффект сжатия динамизирует развертывание фуги и отражает содержание ее текста – гневное воззвание против врагов.

Подобно первой части концерта, завершения разделов отмечены гармоническими кадансами (теперь – четырехголосными), притом во втором разделе идут два подряд каданса в разных тональностях (C-dur, F-dur), а в последнем разделе – четыре в основной тональности (см. таблицу 2). Такое количество кадансов в последнем разделе связано, конечно, с функцией коды. Все они направлены к тонике, но в первых трех разрешение оказывается неустойчивым либо из-за вступления начального мотива темы (такт 98), либо из-за гармонии секстаккорда (такт 103), либо из-за подмены баса (прерванный оборот в такте 108). И только заключительный каданс с пикардийской терцией в финальной тонике дает чувство успокоения.

Таблица 2. Заключительные созвучия кадансов в IV части концерта «Не отвержи мене»

Раздел	1	2		3	4			
Такт	25	45	47	73	83	103	108	111
Ладовое положение основного тона и вступление темы (*)	V*	VII	III*	I*	I	I	I	I
Тональный контекст	a-moll	C-dur	F-dur	d-moll	d-moll	d-moll	d-moll	D-dur
Вертикаль	I ₃	VII ₃	III ₃	I ₆	I ₃	I ₃	VII ₃	I ₃

По сравнению с первой частью, в четвертой больше кадансов – как и различных кадансовых ступеней (точнее, тех, на которых строится завершающее каданс созвучие – местная тоника). Если учесть, что фуга в I части фактически двухголосная (расписанная на четыре голоса), то соотношение между картиной кадансов в I части и в IV части в целом согласуется с установками Фукса в отношении двухголосия (строже) и четырехголосия (свободнее). Собственно говоря, ряд кадансовых ступеней в IV части расширяется за счет VII ступени в такте 45. Если иметь в виду синтаксис музыкальный, этот каданс не совсем

отвечает установкам Фукса в отношении многоголосия: он полный совершенный, но при этом не вторгающийся. Остановка, однако, преодолевается. Во-первых, синтаксисом вербальным: в момент разрешения каданса три голоса продолжают слово или фразу псалма, а еще один (дискант) фразу начинает. Во-вторых, собственно музыкальным действием: как раз фраза дисканта модулирует в другую тональность, и модуляция закрепляется кадансом в такте 47, на этот раз – вторгающимся.

Пример 3. М. Березовский. Концерт «Не отвержи мене».
IV часть. Такты 43–47

ду - - шу мо - ю, о - кле - ве - та - ю - щи - и ду - шу,
дят - - - ся и ис - чез - нут, да по - сты
ю, да по - сты - дят - ся
ся о - кле - ве - та - ю - щи - и ду - - - шу мо - ю,

Вторгающихся кадансов в этой фуге три, и они расположены по тому же плану, что и в I части концерта: на V, III и I ступенях. Вступления темы, которые создают кадансовые «вторжения», каждый раз начинают группу проведений (или «проведение» в старинном смысле слова).

Сравнивая теперь проявление одного и того же тонального плана, маркирующего доминанту, медианту и тонику, в *Gradus ad Parnassum* и в двух фугах из концерта Березовского, можно заметить следующее. В структуре двухголосной фуги из трактата Фукса этот план относится именно к кадансам, но не к проведением темы. В I части кон-

церта Березовского он определяет одновременно и порядок кадансов, и исходные тональности темо-ответных пар проведений. Наконец, в IV части концерта этот план задает логику группам проведений, в общем (но не полностью) совпадая с тональным планом кадансов.

Если принять гипотезу о том, что Березовский в концерте «Не отвержи мене» опирался на систему Фукса, можно заключить, что он трактовал ее по-своему. Установки Фукса насчет кадансов в двухголосных (ряд подходящих для кадансирования ступеней) и многоголосных фугах (преодоление каданса вступлением темы) в концерте «Не отвержи мене» совмещены. Кроме того, фуксов план кадансовых ступеней стал у Березовского тональным планом для размещения групп проведений и, стало быть, для тональной организации формы фуги.

Школа для Березовского – возможные альтернативы

Fuga как риторический прием и общие принципы построения двух фуг в концерте Березовского – артикуляция формы кадансами, одинаковое количество разделов, одинаковый тональный план формы и кадансов, на которых вступает тема, да и сам способ введения темы на кадансе, думается, говорят о влиянии установок школы. Однако не мог ли быть основой этой школы какой-то другой трактат, кроме учебника Фукса?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вести поиск среди таких учений о фуге, которые, подобно *Gradus ad Parnassum*, объясняли бы фугу как форму, состоящую из ряда имитационных звеньев, разделенных кадансами на V, III и I ступенях.

Примерно до последней четверти XVII века теория трактовала понятие *fuga* как канон и имитацию, выполненные по особым правилам (главное из них: респоста должна повторять мелодию пропосты

с точностью до ширины ее интервалов – больших, малых и так далее)²⁹. Учение о фуге XVII века было в основном сосредоточено на этих правилах, а также на технике тонального ответа, связанной с условиями модальной ладовой системы. Таким образом, оно решало вопрос, как начинать фугу, но не как ее продолжать и завершать.

Наиболее ранний из известных на сегодня трактат, в котором фуга рассматривается в привычном нам значении и, по сути, осмыслена как самостоятельная музыкальная форма – это *Regulae Compositionis*, автором которого считается Джакомо Кариссими, а временем создания может быть третья четверть XVII века³⁰. Трактат содержит образец полной двухголосной фуги, а сопровождающие ее рекомендации составляют небольшую школу фуги³¹. Впрочем, если датировка трактата *Regulae compositionis* верна, для своего времени он оказывается уникальным феноменом, поскольку следующие описания фуги как формы появляются уже только в трактатах XVIII века³². Таким образом, ориентиры для фуг из концерта «Не отвержи мене» следует искать в основном среди трактатов XVIII века (прибавив к ним *Regulae compositionis*) и при этом учитывать второй параметр – план расположения в фуге кадансов.

Идея подходящих для кадансирования ступеней коренится в ренессансной модальной теории, а общий принцип, согласно которому «образование каданса утверждает модально значимую ступень»,

²⁹ Подробному обзору истории учений о фуге посвящена монография Уокера [24].

³⁰ Трактат дошел до нашего времени в копии руки Георга Эстеррайха (1664–1735). На титульном листе стоит имя Джакомо Кариссими (1605–1674). Уокер предполагает авторство Антонио Бертали (1605–1669) и поэтому обозначает трактат как Кариссими / Бертали [24, 166–185]. Исходя из возможности авторства Кариссими, трактат должен был появиться не позднее 1674 года.

³¹ Пример приведен в книге Уокера [24, 172]. Сам трактат доступен в виде электронной копии на сайте Берлинской государственной библиотеки.

³² Впрочем, музыкальные примеры, в которых фуга предстает как музыкальная форма, встречаются и в более ранних трактатах, например – в *Documenti armonici* (1687) Анджело Берарди [13, 38 и далее].

был сформулирован еще в конце XV века Иоганном Тинкторисом и его современниками [19, 802]. Модально значимые ступени включали в себя финалис, доминанту и медианту, которые, с точки зрения их положения в звукоряде, в разных модусах не совпадали. Столетием позже Джозеффо Царлино, по-своему упорядочив набор модально значимых ступеней, привел его во втором издании трактата *Le istitutioni harmoniche* (1573): представляя по очереди модусы, он выделяет в них тоны, правильные (*regolare*) для построения кадансов. В автентическом и плагальном модусах С эти тоны – С, Е, G и с; в обоих модусах D эти тоны – D, F, A, d и так далее [25, 392–415; см. также: 19, 813]. Речь идет, конечно, о ступенях, и во всех модусах их набор одинаковый – VIII, V, III и I.

Рекомендации к использованию кадансов в фуге регулярно встречаются в трактатах XVII века, а также в некоторых трактатах первой половины XVIII века, при этом некоторые авторы прямо повторяют набор ступеней из второго издания *Le istitutioni harmoniche* (Джованни Баттиста Бонончини [14, 124–134], Иоганн Адам Райнкен [23, 53]), другие его немного меняют (Фукс [15, 145–146], Иоганн Адольф Шайбе [20, 47]), третьи учитывают особенности разных модусов и предлагают свои планы кадансовых ступеней (Иоганн Маттезон в своем первом трактате *Das neu eröffnete Orchestre* [17, 148])³³. Однако ни Бонончини, ни Маттезон не имеют в виду фугу в нашем понимании: Бонончини [14, 81–89] трактует ее в манере Царлино, а Маттезон [17, 141–142] представляет как раздел мотета и потому уделяет внимание только ее началу – экспозиционной части. Также и боль-

³³ Рукописный трактат Райнкена, вероятно утраченный во время Второй мировой войны, был в начале XX века напечатан в X томе Собрания сочинений Я.П. Свелинка. План кадансов в фуге из трактата Райнкена можно найти в: [23, 53]. Трактат Шайбе издан в 1955 году в качестве приложения к книге П. Бенари *Die Deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* [20].

шинство нотных примеров Райнкена, названных *fuga*, представляет собой каноны или цепочки имитационных структур, каждая – на своем материале. Лишь в некоторых многоголосных примерах возникает намек на монотематизм, когда тема после экспозиции в четырех голосах повторно возвращается в первом голосе [23, 52, 71].

С течением XVIII века идея модально значимых ступеней устаревает вместе с модальной системой и из учения о фуге исчезает: ни в зрелом трактате Маттезона *Der Volkommene Kapellmeister* (1739), ни у Мейнрада Шписа (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745), ни у Фридриха Вильгельма Марпурга (*Abhandlung von der Fuge*, 1753) рекомендаций относительно правильных кадансов нет. Более того, Маттезон к самым главным задачам при сочинении фуги причисляет как раз искусство их избегания:

Если же эти три вещи – а именно, неожиданные вступления темы на задержаниях и синкопах, избегание кадансов и стретты, – в фуге не обнаруживаются, то можно твердо быть уверенным, что это всего лишь нотная пачкотня, и подельщик фуг [Fugemacher] ничего собой не представляет [18, 389].

Что же касается загадочного трактата *Regulae compositionis*, можно заметить, что помещенный там нотный пример очень похож на двухголосные фуги Фукса: цепь имитационных структур, завершенных кадансами. Однако самих имитационных структур больше, и построение фуги более свободное, в том числе – в отношении плана кадансов, сделанных на V, I, IV, V, I и I ступенях. При этом в комментариях по сочинению фуги о кадансах речи нет.

Таким образом, среди возможных образцов для подражания – из известных нам изданий – остается только трактат Шайбе, создан-

ный между 1728 и 1736 годами³⁴. Как и Фукс, Шайбе дает рекомендации не только в отношении начала фуги, но и ее продолжения, а также указывает правильные ступени и их порядок для размещения кадансов. В отличие от примеров Фукса, порядок кадансов существует в фуге не сам по себе, а в связи с тональным планом проведений: для того, чтобы фуга «не оставалась все время на *фундаментальном* тоне и его *квинте*», Шайбе назначает порядок отклонений в родственные тональности [20, 47]³⁵. Порядок определяется гармоническим родством и немного различается для минорных и мажорных тональностей: в минорной фуге следует отклоняться сначала в тональность V ступени, затем – III ступени и, наконец – VI ступени, после чего вернуться в основную тональность [20, 47].

Построение обеих фуг в концерте Березовского оказывается в чем-то ближе к тональному плану Шайбе, чем к плану кадансов Фукса, хотя такая характерная деталь трактата Шайбе, как рекомендация к отклонению в тональность VI ступени (для минорной фуги) не находит отражения в фугах Березовского. В то же время ряд аргументов говорит в пользу *Gradus ad Parnassum*. Например, Шайбе не дает нотных примеров с фугами, построенными по его плану. Он не обсуждает способов преодолевать кадансы и, стало быть, не учит вступлению темы во время каданса. Общности же построения фуг Березовского с установками Шайбе, служит, скорее, просто мажорно-минорная тональная система (в которую, кстати, переходит и Фукс на завершающем этапе школы фуги).

³⁴ Трактат Шайбе опубликован в приложении к книге: Benary P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. О датировке трактата см.: [12, 55].

³⁵ Бенари в издании трактата Шайбе дает двойную пагинацию – оригинальную Шайбе (на полях текста) и собственную, начатую со шмуцтитула, открывающего приложение. В настоящей статье ссылки даны на пагинацию Бенари.

Наконец, в пользу Фукса говорят и внешние обстоятельства. В отличие от неопубликованного трактата Шайбе, трактат Фукса был издан большим тиражом в Вене на средства императорского двора и за короткий срок приобрел широчайшую европейскую известность. О его славе говорит даже количество переводов на другие языки (немецкий, итальянский, английский и французский), осуществленных в течение полувека после его издания. Представить, что один из гипотетических учителей Березовского (а все были итальянцами) мог быть знаком с немецкоязычным трактатом Шайбе, весьма трудно. Гораздо легче допустить, что кто-то из иностранных музыкантов, служивших при российском императорском дворе, и занимавшихся, в числе прочего, педагогией, привез с собой *Gradus ad Parnassum* или же его итальянский перевод Алессандро Манфреди, изданный в 1761 году в городе Карпи (недалеко от Болоньи и Венеции).

Вопрос о том, был ли это Цоппис, Манфредини, Галуппи или кто-то иной, требует дальнейшего изучения, и, возможно, настоящее исследование подскажет направление поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болховитинов Е.А. Березовский // Друг просвещения: Журнал литературы, наук и художеств. 1805. Ч. 2. № 3. Июнь. С. 224–225.
2. Золотарев В.А. Фуга: руководство к практическому написанию и изучению. 2-е изд. М.: Музгиз, 1956.
3. Левашев Е.М. М.С. Березовский / Е.М. Левашев, А.В. Полежаев // История русской музыки: в 10 томах. Т. 3: XVIII в. Ч. 2. М.: Музыка, 1985. С. 132–160.
4. Протопопов В.В. Полифония в русской музыке XVII–XX вв. М.: Музыка, 1987. 319 с. (История полифонии. Вып. 5.)

5. Псалтирь. Псалом 70: Русский синодальный перевод // BibleOnline = Библия Онлайн. URL: <https://bibleonline.ru/bible/nrt/psa-70/> (дата обращения: 04.11.2021).

6. Рыцарева М.Г. Березовский // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга I: А-И. СПб.: Композитор, 2000. С. 121–124.

7. Рыцарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006.

8. Рыцарева М.Г. Максим Березовский: жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013.

9. Шумилина О.А. Фуга в хоровых концертах Максима Березовского // Старинная музыка. 2012. № 3–4. С. 33–37.

10. Шумилина О.А. О двух версиях концерта «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовского // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 62–64.

11. Шумилина О.А. Мифы о Максиме Березовском: причины появления и пути преодоления // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 12–19.

12. Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. [In der Anhang: Scheibe J.A. Compendium musices].

13. Berardi A. Documenti armonici. Bologna: Monti, 1687.

14. Bononcini G. Musico pratico. Bologna: Monti, 1673.

15. Fux J.J. Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna :J. P. van Ghelen, 1725.

16. Fux J.J. Gradus ad Parnassum: oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition / übers. u. hrsg. von Lorenz Mizlern. Leipzig: Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

17. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713.
18. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Herold, 1739.
19. Mode / H. S. Powers, F. Wiering, J. Porter etc. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vols. – 2nd ed. / ed. by Stanley Sadie. Oxford etc.: Oxford Univ. Press, 2001. Vol. 16. P. 775–860.
20. *Scheibe J.A.* Compendium musices // Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. Anhang: S. 1–85.
21. *Spieß M.* Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augsburg: Lotter, 1746.
22. *Stählin J. von.* Nachrichten von der Musik in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beilagen zum Neueränderten Rußland. Zweiter Theil. Riga und Leipzig : J. Fr. Hartknoch, 1770. S. 37–192.
23. *Sweelinck J.P.* Werken van Jan Pieterszoon Sweelink. In 10 delen. Deel X : De «Compositions-Regeln» / uitgeven met inleiding door H. Gehrman. Gravenhage: Martinus Nijhoff; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.
24. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2000.
25. *Zarlino G.* Istitutioni harmoniche. Venetia: Francesco de i Franceschi, 1573.

REFERENCES

1. *Bolhovitinov E.A.* Berezovskij [Berezovsky]. InL Drug prosveshcheniya: ZHurnal literatury, nauk i hudozhestv [Friend of Education: Journal of Literature, Sciences and Arts]. 1805. P. 2. № 3. June. P. 224–225.

2. *Zolotarev V.A.* Fuga: rukovodstvo k prakticheskomu napisaniyu i izucheniyu. 2-e izd [Fugue: a Guide to Practical Writing and Study. 2nd ed.]. Moscow: Muzgiz [Music State Publishing House], 1956.

3. *Levashev E.M.* M.S. Berezovskij [M.S. Berezovsky] / E.M. Levashev, A.V. Polekhin. In: Istoriya russkoj muzyki: v 10 tomah. T. 3: XVIII v. CH. 2 [History of Russian Music: in 10 Volumes. T. 3: XVIII Century. Part 2]. Moscow: Muzyka [Music], 1985. P. 132–160.

4. *Protopopov V.V.* Polifoniya v russkoj muzyke XVII–XX vv. [Polyphony in Russian Music of the 17th–20th Centuries]. M.: Muzyka [Music], 1987. 319 s. (Istoriya polifonii. Vyp. 5 [History of polyphony. Issue 5].)

5. Psaltir'. Psalom 70: Russkij sinodal'nyj perevod [Psalter. Psalm 70: Russian Synodal Translation]. In: BibleOnline = Bibliya Onlajn. Available at: <https://bibleonline.ru/bible/nrt/psa-70/> (accessed: 04.11.2021).

6. *Rycareva M.G.* Berezovskij [Berezovsky]. In: Muzykal'nyj Peterburg: Enciklopedicheskiy slovar'. XVIII vek. Kniga I: A-I [Musical Petersburg: Encyclopedic Dictionary. XVIII century. Book I: A-I]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2000. P. 121–124.

7. *Rycareva M.G.* Duhovnyj koncert v Rossii vtoroj poloviny XVIII veka [Spiritual Concert in Russia in the Second Half of the 18th Century]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2006.

8. *Rycareva M.G.* Maksim Berezovskij: zhizn' i tvorchestvo kompozitora. Izd. 2-e, peresmotr. i dop [Maxim Berezovsky: the Life and Work of the Composer. Ed. 2nd, revision. and additional]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2013.

9. *Shumilina O.A.* Fuga v horovyh koncertah Maksima Berezovskogo [Fugue in Choral Concertos by Maxim Berezovsky]. In: Starinnaya muzyka [Early Music quarterly]. 2012. No 3–4. P. 33–37.

10. *SHumilina O.A.* O dvuh versiyah koncerta «Ne otverzhi mene vo vremya starosti» Maksima Berezovskogo [About two versions of Maxim Berezovsky's concert "Don't Reject Me in Old Age"]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No 4. P. 62–64.

11. *SHumilina O.A.* Mify o Maksime Berezovskom: prichiny poyavleniya i puti preodoleniya [Myths about Maxim Berezovsky: Causes and Ways of Overcoming]. In: Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science]. 2018. No 1 (19). P. 12–19.

12. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. [In der Anhang: Scheibe J.A. Compendium Musices].

13. *Berardi A.* Documenti armonici. Bologna: Monti, 1687.

14. *Bononcini G.* Musico pratico. Bologna: Monti, 1673.

15. *Fux J.J.* Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio ad Compositionem Musicae Regularem, Metodo nova. Vienna :J. P. van Ghelen, 1725.

16. *Fux J.J.* Gradus ad Parnassum: oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition / übers. u. hrsg. von Lorenz Mizlern. Leipzig: Mizlerischen Bücherverlag, 1742.

17. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: Schiller, 1713.

18. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Herold, 1739.

19. Mode / H.S. Powers, F. Wiering, J. Porter etc. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 vols. – 2nd ed. / ed. by Stanley Sadie. Oxford etc.: Oxford Univ. Press, 2001. Vol. 16. P. 775–860.

20. *Scheibe J.A.* Compendium musices // Benary P. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. Anhang: S. 1–85.

21. *Spieß M.* Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augsburg: Lotter, 1746.
22. *Stählin J. von.* Nachrichten von der Musik in Rußland // M. Johann Joseph Haigold's Beilagen zum Neuveränderten Rußland. Zweiter Theil. Riga und Leipzig: J. Fr. Hartknoch, 1770. S. 37–192.
23. *Sweelinck J.P.* Werken van Jan Pieterszoon Sweelink. In 10 delen. Deel X: De «Compositions-Regeln» / uitgeven met inleiding door H. Gehrman. Gravenhage: Martinus Nijhoff; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901.
24. *Walker P.* Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press, 2000.
25. *Zarlino G.* Istitutioni harmoniche. Venetia: Francesco de i Franceschi, 1573.

