



Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса

Кирилл Владимирович Дискин

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Россия,

d_iskin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3025-6205>



Аннотация. Фуги в I и IV частях концерта Максима Березовского «Не отвержи мене», созданного не позднее 1768 года, относятся к числу, возможно, первых, сочиненных российским композитором. Они различаются своей фактурой. Фуга I части, по сути, двухголосная, но распланированная на четыре голоса, причем сольно-ансамблевые проведения чередуются в ней с хоровыми интермедиями. Фуга IV части четырехголосная и хоровая, без сольных эпизодов. Вместе с тем, композиционное устройство фуг одинаково: они делятся на четыре звена, разграниченные кадансами на опорных ступенях лада — V, III и I. Однотипность и, в то же время, специфичность строения обеих фуг наводит на мысль о следовании образцу, воспроизведении модели, усвоенной из уроков школы.

Поиск такой модели в трактатах XVII–XVIII века (Дж. Кариссими, И.А. Райнкена, Дж. Бонончини, И. Маттезона, И.Й. Фукса, И.А. Шайбе, М. Шписа, Ф.В. Марпурга) ведет к *Gradus ad Parnassum* (1725) Иоганна Йозефа Фукса — самому востребованному в XVIII веке трактату по композиции. Гипотетической моделью фуг из концерта «Не отвержи мене» могут быть двухголосные примеры из начального этапа учения о фуге в *Gradus* — они также состоят из звеньев, завершающихся кадансами на V, III и I ступенях. При этом, особенности применения кадансов в фуге «Да постыдятся» (IV часть концерта) согласуются с замечаниями Фукса об использовании кадансов в условиях многоголосия. Решения Березовского не во всем совпадают с установками *Gradus ad Parnassum*, но это отчасти объясняется различием ладовых систем школы Фукса и музыки Березовского, а отчасти — разницей их задач: педагогических у одного и художественных — у другого.

Ключевые слова: теория музыки, учение о фуге, хоровой концерт, *Gradus ad Parnassum*, кадансы, трактат, школа фуги

Для цитирования: Дискин К.В. Концерт Максима Березовского «Не отвержи мене» в зеркале учения о фуге Иоганна Йозефа Фукса [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2022. № 1. С. 105–135. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>

Technique of Musical Composition

Original article

Maxim Berezovsky's Concerto Do Not Reject Me in My Old Age: a Perspective From Johann Joseph Fux' School of Fugue

Kirill V. Diskin

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russia,

d_iskin@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3025-6205>

Abstract. The fugues in the 1st and 4th movements of Maxim Berezovsky's sacred concerto *Do Not Reject Me in My Old Age*, created no later than 1768, are probably among the first ones composed by him. Fugues differ in their texture. Written for four voices, the fugue of the first movement is, in fact, two-voice. Here, solo and ensemble statements alternate with choral interludes. The form of the 4th movement is a four-part fugue without solo episodes. At the same time, fugues have the same compositional structure: four sections delimited by cadences on the principal scale degrees V, III, and I. The uniformity and, at the same time, uniqueness of the structure of both fugues suggests that they follow a certain pattern or reproduce a scholarly model.

An attempt to track this model in the 17th-18th century treatises by G. Karissimi, J. A. Reincken, G. Bononcini, J. Mattheson, J. J. Fux, J. A. Scheibe, M. Spiess, and F. W. Marpurg leads to *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Joseph Fux—the most sought-after treatise on composition back in the 18th century. Two-part examples from the first part of *Gradus ad Parnassum* may have served as a hypothetical model of fugues from *Do Not Reject Me in My Old Age*. They also consist of sections completed by cadences on the V, III and I degrees. At the same time, cadences in the fugue *Let Them be Ashamed* (the 4th movement of the Concerto) are consistent with Fux' remarks about the use of cadences in the conditions of polyphony. However, Berezovsky's approaches are not always consistent with the ideas of *Gradus ad Parnassum*. This is partly due to the difference in the modal systems used by Fux and Berezovsky, and, partly, due to the difference in their ultimate goals: educational and artistic, respectively.

Keywords: music theory, study of fugue, choral concerto, *Gradus ad Parnassum*, cadence, treatise, school of fugue

For citation: Diskin K.V. Maxim Berezovsky's Concerto *Do Not Reject Me in My Old Age*: A Perspective From Johann Joseph Fux' School of Fugue [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2022, No. 1, pp. 105–135. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-1-105-135>

Собщая 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 кантусае 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 кантусае 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

43

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
8
ся о - кле - ве - та - ю - щи - и ду - - - шу мо - ю,

тема

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 проведениям 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 istituzioni 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 istituzioni 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.

