***БОРТНЯНСКИЙ Дмитрий Степанович***



(30 июля1751, Глухов - 28 сентября 1825, СПб; погребен на Смоленском кладбище, могила не сохранилась),

Знаменитый русский композитор, певчий, капельмейстер, директор Придворного певческого хора, дирижер, педагог.

Дмитрий Степанович Бортнянский родился в семье казака, служившего у гетмана К.Г. Разумовского в городе Глухове (Черниговской губернии)

. Первые ростки неожиданного таланта домашние приметили, едва Дмитрию исполнилось шесть лет. Примечено было, что отрок обладает прекрасным чистым голосом, да к тому же еще и поет правильно, без фальши: Причем схватывает мелодии буквально на лету, даже повторять не надо. Через несколько месяцев привели Бортнянские Дмитрия в певческую школу.

Шести лет был отдан в глуховскую певческую школу, где учеников обучали не только пению, но и игре на скрипке, гуслях, бундуре. Училось ему легко. Ко всему проявлял новичок большой интерес. До пения был охотен, а это и было главным, ибо не столько учение, сколько постоянная служба была правилом для глуховских школяров. Дмитрий часто выставлялся в качестве солиста. Уже в школе Бортнянский начал учиться игре на одном из музыкальных инструментов, а в дальнейшем - приобретать навыки в области композиции.

Бортнянский обладал особым голосом - дискантом, присущим мальчикам до определенного подросткового возраста. Чистота дискантов всегда имела важнейшее значение для хора. Проучившись год или два, Дмитрий попал в число десяти лучших учеников-певчих, отобранных для Придворной капеллы, и был отправлен в Санкт-Петербург. Матушка перекрестила Дмитрия, сунув ему в узелок с дорожными гостинцами маленькую иконку. Обоз тронулся и вскоре скрылся за поворотом. Больше своих родителей Дмитрий Бортнянский не увидит никогда... .

Трудности службы перемежались с радостными впечатлениями от ласкового покровительства, от окружающей красоты и роскоши. "Прекрасная наружность и врожденное дарование малютки обратили на него внимание императрицы Елизаветы Петровны, доходившиее до материнской заботливости. Государыня, после концертов, при отправлении малютки из дворца, нередко сама завязывала ему горло своим шейным платком. В одну заутреню на Светлое Христово Воскресение, маленький Бортнянский, утомленный продолжительным церковным богослужением, заснул на клиросе. Императрица заметила это и, по окончании службы, приказала отнести его на свою половину и осторожно положить в постель. Бортнянский проснулся и не верил глазам своим. Считая пробуждение продолжением сна, он долго не мог прийти в себя, и своим детским страхом и смущением заставил смеяться свою милостивую покровительницу» *(Долгов, 18).*

Исполнительская жизнь придворных певчих была весьма насыщенна и разнообразна. Постоянным и регулярным было отправление церковной службы в большом соборе Зимнего дворца (иногда в малой дворцовой церкви, довольно часто во внутренних покоях), а летом — в помещениях летних дворцов. Музыкальные увеселения двора также нередко включали выступления певчих. Пели и играли итальянские арии, русские и украинские народные песни и много другой музыки; к сожалению, документы крайне редко указывают, какие именно и чьи произведения исполнялись, ограничиваясь лишь составом исполнителей.

Придворные певчие также постоянно участвовали в оперных постановках и всевозможных концертах и «музыкальных увеселениях» двора. Из их числа эпизодически выбирались и оперные солисты. Сохранилось свидетельство и об оперном выступлении Бортнянского. В 1758 году придворным музыкантом Германом Раупахом была написана опера «Альцеста» на либретто А. Сумарокова. В то время для придворных театральных представлений и для концертов не существовало еще отдельного хора, и в них участвовал тот же придворный хор, который пел в церкви. Бортнянский не только пел в хоре, но 11-ти лет исполнял сольную женскую партию в опере "Альцеста" **Раупаха** . Уменью держаться на сцене он обучался, как и другие певчие, в Шляхетном Кадетском Корпусе.



В 1764 году постановка была возобновлена, и вскоре было напечатано либретто оперы. В перечне действующих лиц и исполнителей против главной мужской партии (царь Адмет, тенор) стояла фамилия Бортнянского. Тогда ему было 13 лет. Певчих, способных к театральному исполнительству, прикрепляли к Шляхетскому (или Кадетскому) корпус для обучения драматическому актерскому искусству. Среди его воспитанников был и Бортнянский.

Обучался Бортнянский и иностранным языкам. Судя по окружению (среди придворных музыкантов-иностранцев были, главным образом, итальянцы и немцы) и по практическим соображениям (широкое бытование итальянской оперы), это были скорее всего, итальянский и немецкий языки. Можно предположить, что в Шляхетском корпусе Бортнянский получил знание также и французского языка.

Бортнянский, несомненно, ярко выделялся своей одаренностью и получил определенное музыкально-теоретическое образование. Предполагается, что его учителями были Марк Федорович Полторацкий, Герман Раупах и Иосиф Штарцер, бывший концертмейстером и автором ряда балетных произведений. Полторацкий, крепкий профессионал-хоровик, сам писавший хоровые концерты, вероятнее всего, и руководил этой областью музыкальных занятий Бортнянского. Раупах, оперный композитор, мог раскрыть перед ним основы оперной драматургии (Раупах преподавал композицию также и в Академии художеств). От Штарцера можно было получить хорошие основы немецкой контрапунктической школы: он известен в качестве пропагандиста кантатно-ораториальной музыки своих соотечественников — Телемана, Вагензейля, Грауна и других. В этой своей деятельности он, естественно, был связан с придворным хором как основным исполнителем.

31 марта 1763 года, когда после завершения траура по Елизавете новая императрица задумала превзойти свою предшественницу, она подписала указ "О выписании в службу ко двору из Венеции славного капельмейстера Галуппи Буронелли". Екатерина хотела заполучить ко двору не просто именитого композитора, а музыканта - "звезду", одного из лучших европейских капельмейстеров. Сделав этот шаг, Екатерина невольно повлияла на судьбу малолетнего певчего Дмитрия Бортнянского, самозабвенно распевавшего тогда арии на оперных подмостках Петербурга. Вызвать Галуппи из Венеции не стоило особого труда: жалованье, объявленное итальянскому композитору, привело его в восторг, и он тотчас согласился.

Побывав на выступлении Придворной певческой капеллы, Галуппи приметил нескольких, на его взгляд, наиболее одаренных солистов. Одним из них оказался Дмитрий Бортнянский. Вскоре он узнал, что его новый подопечный уже снискал себе славу на оперной ниве. Присматриваясь же все больше к талантливому подростку, он примечал и некоторые другие особенности. Дмитрий необычайно быстро схватывал все то, что он говорил. Ему не стоило никакого труда повторить тут же, на память любые замысловатые пассажи, отдельные арии или же мотивы, наигранные композитором. Что же касается музыкальной науки, то и здесь не ощущалось особенных препятствий, чувствовалась основательная подготовка и - что особенно важно - горячее желание познавать все новое, неизведанное. Возвращаясь в Италию, Галуппи взял талантливого ученика с собой, и в 1768 Дмитрий был отправлен пенсионером в Италию

Пошли один за другим долгие месяцы обучения. Бортнянский занимался контрапунктом, играл на клавесине и органе, регулярно посещал венецианские театры, не пропускал ни одной важнейшей премьеры. . Ученические опусы юного музыканта становились все более профессиональными, самостоятельными. Но начинающему контрапунктисту еще не позволялось выступать с большими, законченными вещами. Первое время Бортнянский находился в Венеции, занимаясь с Галуппи. Предметом занятий были опера и различные жанры католической музыки: от мотетов и месс на кантус фирмус до современных вокально-инструментальных композиций в оперном стиле.

В Италии «стажировались» многие композиторы Европы. Это был традиционный этап музыкального образования у Генделя, Глюка, Моцарта, а также Березовского, Мысливечека, а в XIX веке Глинки, Берлиоза, Бизе и многих других. Итальянские города, с их своеобразными особенностями и традициями музыкальной жизни, дополняли друг друга. Венеция славилась традициями хоровой музыки и театрами, Милан — театрами, Неаполь считался рассадником музыкального просвещения и родиной лучших оперных мастеров Италии XVIII века, Болонья была оплотом академического музыкального образования и науки, Рим отличался самой строгой и требовательной публикой. «Когда композитор добился успеха в Неаполе, Венеции, даже в Болонье, говорят: „Нужно еще видеть его в Риме"»,— писал А. Гретри в 1789 году.«Рим — почетное место для композиторов, ибо римляне — самые разборчивые ценители музыки в Италии... Обычно считают, что композитору или исполнителю, с успехом выступившему в Риме, нечего страшиться строгости критиков в других местах» (*Берни, 86*). Маршрут странствий Бортнянского по Италии, растянувшийся на десять лет, пролегал именно по этим городам.

Музыкальные занятия Бортнянского в Италии были безоблачным и приятным времяпрепровождением только на первый взгляд. Ведь русские войска и флот не случайно расположились в портах Италии. Шла война. Не участвовать, вольно или невольно, в происходящих событиях, даже осененный благословением муз, молодой композитор, конечно же, не мог. Обстоятельства сами дали о себе знать. Когда граф Алексей Григорьевич Орлов неожиданно прибыл в Венецию, здесь он встретился с консулом Маруцием. Долго беседовал с ним. На следующий день Дмитрий Степанович был поднят ни свет ни заря и вызван в консульский дом.

Орлов предложил ему стать переводчиком в русской армии. Через день Бортнянский выехал в свите графа Алексея Орлова на секретные переговоры к союзным повстанцам. Миссия юного переводчика завершилась успешно, и Дмитрий вернулся к музыке.

Афиша нового карнавального сезона 1776 года в Сан-Бенедетто объявляла оперу на античный сюжет - "Креонт", сочинения синьора Бортнянского, музыканта из России. "Креонт" не имел большого успеха, но и не провалился. Еще две оперы молодого композитора шли на сценах Италии. Обе Дмитрий написал на античные сюжеты. Опера "Алкид" уже более зрелая, чем "Креонт". Бортнянский стал внимательнее к рисунку характеров персонажей, разнообразнее в мелодике, раскованнее. Он старается передать музыкой состояние раздумий и настороженности героя, его нерешительности и сомнений. Премьера оперы прошла в Венеции. Первое исполнение другой оперы, "Квинт", прошло в Модене. Бортнянский заслужил благоприятные отзывы в местной прессе: "Разнообразие, изящество и блеск вокального исполнения, изобретательность и приятность балета, искусное построение сюжета создали спектакль, доставивший наслаждение и получивший одобрение двора Его Светлости и единодушные аплодисменты зрителей".

Из дошедших до нас хоровых сочинении итальянского периода особый интерес представляет так называемая «Немецкая обедня». Неизвестно, когда именно она была написана, но многие неловкости в голосоведении и гармонические шероховатости позволяют отнести ее к ранним композиторским опытам Бортнянского. «Немецкая обедня» интересна тем, что некоторые из входящих в нее хоральных песнопений основаны на старинных напевах, используемых в православной духовной музыке.

Из написанных в Италии произведений известны вокально-инструментальные ансамбли «Ave Maria» (Неаполь, 1775) и «Salve Regina» (1776). Первый написан для двух женских голосов (сопрано и альта) в сопровождении двух валторн и струнных инструментов, второй — для контральто, струнного оркестра, валторн и гобоя. В «Ave Maria»—не столь уж значительном произведении — проявились лучшие свойства музыки Бортнянского. Прежде всего, ответственность за каждую интонацию. Самые общие интонации им прочувствованы и вокально осмыслены. Форма и фактура сочинения ясны, продуманны, просты и изящны. Заметно в этом сочинении и другое: стремление к индивидуализации музыкальной темы, к избежанию общих мест.

Годы пребывания Бортнянского в различных городах Италии намечены лишь пунктиром. Так, благодаря надписи на автографе «Ave Maria» известно, что в 1775 году он был в Неаполе. С 1776 по 1778 годы композитор, по-видимому, вновь был связан с Венецией, так как в ноябре 1776 года в венецианском театре «San Benedetto» была поставлена опера «Креонт», а в 1778 году там же в театре «Sant Samuel» прозвучала опера «Алкид». Эти премьеры, очевидно, не случайно состоялись именно в Венеции: вполне возможно, что Галуппи если не опекал эти постановки, то внимательно следил за их осуществлением, разделяя волнения и успехи своего ученика.

Конец 1778 года застает Бортнянского в Модене, где ставится последняя из его итальянских опер — «Квинт Фабий». Бортнянский побывал во Флоренции, Болонье, Риме, Неаполе, изучая сочинения итальянских мастеров.

В 1779 г. он получил письмо от главного директора над спектаклями и придворной музыкой, **Елагина** , призывавшего его вернуться в Россию. "Ежели же вам надобно будет впредь для нового вкуса еще побывать в Италии (писал, между прочим, Елагин), то можете надеяться, что отпущены будете" (см. "Русскую Музыкальную Газету", 1900, № 40).



В 1779 году Бортнянский возвращается на родину в Санкт-Петербург. Прибытие композитора в Россию и встреча его с Екатериной II прошли удачно. По преданию, он преподнес императрице свои сочинения, которые произвели сенсацию. Это были сонаты для клавесина, оперы, несколько кантат и произведений для хора. Бортнянский получил должность капельмейстера Придворного певческого хора и денежное вознаграждение.

Трудно сказать, как Бортнянский отнесся к своему назначению. Вероятнее всего, принял как должное. В конце концов, он уехал простым певчим, а приехал капельмейстером. На оперу можно было и не рассчитывать при такой конкуренции, как знаменитый Паизиелло. Придворных инструменталистов тоже было достаточно. А хоровое дело было с детства его кровным, любимым.

Началом нового этапа в творчестве Бортнянского, полностью посвященного созданию хоровой музыки, можно считать 1779—1780 годы. Кончилась эпоха полифонического концерта Березовского, Галуппи, Траэтты. Сознательно ли Бортнянский противопоставил себя им или, полностью восприняв классическую эстетику, не захотел или не смог писать по-старому — во всяком случае, стиль Бор-нянского, проявившийся у него с самых первых произведений, открывает качественно новый исторический этап в развитии русской хоровой профессиональной музыки. Первое, что характеризует произведения Бортнянского, — это современный музыкальный язык, твердая опора на бытующие светские жанры. Если в сочинениях Галуппи и Траэтты проглядывают XVI и XVII века, то, слушая произведения Бортнянского, нельзя не узнать время и место их создания. Кант, «российская песня», марш, менуэт и другие жанровые истоки самым непосредственным образом служат выражению современного ему мироощущения. Выход хоровой музыки за пределы академичного полифонического письма, полноценное общение с другими жанрами повели к демократичности, даже массовости, к широкой популярности творчества композитора во всех слоях общества.

Бортнянский вошел в моду. Впервые в России были напечатаны авторские духовные музыкальные сочинения (В 1782 году вышла «Херувимская» (четырехголосная, впоследствии известная под № 1), а в 1783 году — «Да исправится молитва моя» (трехголосная, впоследствии известная под № 1). Издания не сохранились. В газете сообщалось: «В Луговой Миллионной под № 61 у книгопродавца Миллера продается Херувимская песнь, сочинения г. Бортнянского, напечатанная с одобрением самого автора некоторым любителем музыки; Цена на александрийской бумаге 40 копеек» («Санкт-Петербургские ведомости», 1782, № 59, 83).

По условиям того времени это надо рассматривать не как начало их общественно-музыкальной жизни, которая, возможно, принесет успех, а как результат популярности. Изданиям, вероятно, предшествовали рукописные копии. Выход этих сочинений в свет, их распространенность показывают, что они были и написаны и восприняты современниками как музыка чисто светского содержания, пригодная для бытового музицирования.

В следующем, 1784 году, в № 91 «Санкт-Петербургских ведомостей» можно было прочесть следующее: «Подле манежи Сухопутного Кадетского корпуса у книгопродавца Шелл, у Миллера в Миллионной, и напротив гостинаго двора в доме Шемякина в книжной лавке продается сочинения г. Бартнянского песня ,,Dans le verger de Суthere" ("В аду Цитеры") с аккомпанированием клавикордов по 30 копеек» (издание не сохранилось). Судя по всему, подобное издание тоже не имело в России прецедентов. Издавались сборники «российских песен», иногда с вариациями, избранные отрывки из опер, но всегда сборниками или циклами. Одна песня, да еще во французском духе, могла быть издана автором, которого в обществе считали «апробированным» и стоявшим в авангарде современных музыкальных вкусов.

В конце 1784 года поспешно отъезжает на родину итальянский маэстро Джованни Паизиелло. Бортнянский призван заменить популярного автора при малом дворе - дворе великой княжны Марии Федоровны. Он должен не просто заменить Паизиелло, не так давно посвятившего великой княгине свой труд "Правила хорошего аккомпанемента на клавесине", но и заполнить пробел в нотном материале для уроков музыки. И он с честью выходит из положения, подготавливает для Марии Федоровны целый альбом пьес, предназначенных для исполнения на фортепиано, клавесине и клавикорде. Композитор долго трудился над оформлением альбома. Заказал роскошный переплет, на атласной нотной бумаге каллиграфическим почерком выписал личное посвящение великой княгине, а затем долго переписывал от руки все пьесы. Подарок был оценен. Ответный шаг со стороны супругов был по-своему щедр. После весенних пасхальных торжеств 30 апреля 1785 года Дмитрию Степановичу был пожалован первый в его жизни, пока что не высокий, но все-таки чин - коллежского асессора, по армейскому счету равнозначный майорскому

В 1786 году пишет оперу "Празднество сеньора, комедия с ариями и балетом". Решено было взять за сюжет идиллическую встречу в небольшой деревне прибывающего сюда владельца. Лето того же года выдалось дождливым. Пришлось уменьшить количество забав и театральных представлений в Павловском парке. Но успех "Празднества сеньора", игра актеров, а главное - дивная музыка вызвали желание испробовать силы участников представления в новой опере, более объемной и сложной. Мария Федоровна обратилась к Лафермьеру с просьбой сочинить либретто. Уже в июле оно было готово. Тут же была и написана музыка - Бортнянский не заставил долго себя ждать. Оперу назвали "Сокол". Композитору пригодились и мотивы итальянской оперы "Алкид", поставленной прежде в Модене.

Премьера "Сокола" состоялась вскоре - 11 октября 1786 года.

Декорации, как и музыка, имели успех. По совету автора "воспользоваться видом Шале" - в них воспроизводился один из уголков Павловского парка. На первый взгляд, легкая опера-буффа сродни появившейся спустя полвека оперетке, обрамленная изящной мелодичной оправой, придававшей ей аромат изысканного, но дорогого антиквариата. Постановка показала виртуозное мастерство русского маэстро, выписавшего отдельные арии и балетные вставки утонченно, скрупулезно и профессионально. Теплота музыки, ее непринужденность, раскованность и даже игривость были легки для восприятия, обладали естественной эмоциональной выразительностью, а законченность формы сделала "Сокола" произведением поистине хрестоматийным. Из Гатчинского театра опера перешла на сцену Павловского. А оттуда - на подмостки многих усадебных театров того времени.



Ровно через год после "Сокола" в стенах увенчанного на крыше голубкой Павловского театра прозвучала новая и последняя из "французских" опер Бортнянского - "Сын-соперник, или Новая Стратоника". Это была, может быть, единственная в своем роде опера-сериа, написанная русским композитором, где одновременно заметны и многие элементы оперы-буффа.

Оперы были далеко не единственным приложением сил и дарования Бортнянского. Вернувшись в Россию, он принялся с большой охотой и немалой энергией за создание хоровых концертов.

Хоровой концерт был привычным жанром для последней четверти екатерининского века. Исполнялся он в первую очередь в кульминационные, главные моменты церковных служб. Но мог петься и на большом придворном торжестве, во время важной церемонии. Бортнянский искал и находил синтез основных хоровых форм, основанных на передовых достижениях европейской и российской культуры. То была совершенно новая ступень в русской хоровой музыке. Сделано же им было немало. Более 50 духовных хоровых концертов говорят сами за себя. Писались они на протяжении трех десятилетий. Почти в каждой строке его концертов узнаются и поныне мелодии народных песен. Тут и известная "Вдоль по улице метелица метет", и легендарная в будущем "Камаринская", и многие другие. Результат такого синтеза был поразителен. Самые сведущие и изысканные знатоки европейской музыки, приезжие композиторы бывали потрясены услышанными хорами Бортнянского. Берлиоз писал: "Эти произведения отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний и - что совершенно удивительно - необычайно свободным расположением голосов".

В глубинной же России и не ведали, что "простое пение", присланное из столицы в качестве образца для исполнения, написано придворным композитором Дмитрием Бортнянским

Обаяние хоровой музыки Бортнянского — в ее возвышенной простоте и сердечности. Однако, чем строже исполняется эта музыка, тем рельефнее выявляются ее детали и тем более она выигрывает. Строгостью исполнения отличался хор Капеллы, к чему немало располагал его состав, в котором верхние голоса пелись мальчиками. Серебристый и звонкий тембр дискантов сливался с глубокими, бархатистыми басами и мягкими тенорами и альтами. К этому прибавлялась богатая динамика с плавными и свободными мазками от тончайшего пианиссимо (которым до сих пор славится исполнительская традиция Капеллы) до форте любой мощности.

Уже само звучание такого «инструмента» пленяло современников, производило неизгладимое впечатление. Об Этом свидетельствует фрагмент из мемуаров И. М. Долгорукого: «Граф Андрей Кириллович Разумовский, бывши послом в Вене, имел своих певчих... Они учились в России у Бортнянского и у превосходных мастеров в чужих землях. .. Дисканты еще слабы, недавно набраны и требуют навыков, а прочие голоса образованы с наилучшим искусством. .. Подлинно я давно не слыхал такой сладкой гармонии: какие нежные голоса! Какая музыка! Какое выражение в лице каждого из них! Всякий не только ноту берет и не голос возвышает: он в это время чувствует, восхищается, восторг одушевляет все его черты»*.* А исполнение музыки Бортнянского под управлением автора представляло собой высочайшее художественное явление, неоднократно воспетое в стихах. Имя «Орфей реки Невы» Бортнянский получил еще в молодые свои годы. Если представить себе хор Бортнянского в первозданных звуковых красках, то можно легко поверить Г. Берлиозу, который, прослушав много лет спустя после смерти Бортнянского (в 1847 г.) его концерт в исполнении хора Капеллы, испытал потрясение: «.. .Однажды, когда ее императорское высочество великая княгиня Лейхтенбергская оказала мне честь, пригласив прослушать в Санкт-Петербургской дворцовой церкви обедню, исполнявшуюся для меня, я имел возможность судить о той изумительной уверенности, с какою эти предоставленные самим себе певчие модулировали из одной тональности в другую; переходили от медленных темпов к быстрым; неукоснительно соблюдали ансамбль даже при исполнении ритмически свободных речитативов и псалмодии. Восемьдесят певчих, облаченных в нарядные костюмы, располагались по обе стороны алтаря двумя равными по составу хорами, лицом друг к другу. Задние ряды занимали басы, перед ними находились тенора, а впереди теноров дети — альты и сопрано. Все они стояли неподвижно с опущенными глазами, ожидая в полной тишине момента, когда им надлежит начать. По совершенно незаметному для присутствующих знаку, без сомнения, поданному кем-то из запевал, но без указания тона и темпа, они начали петь один из обширнейших восьмиголосных концертов Бортнянского. В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобные звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, по своей напряженности напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спершееся дыхание в груди. А вслед за тем все замирало в беспредельно-воздушном небесном decrescendo; казалось, это хор ангелов, возносящихся от земли к небесам и исчезающих постепенно в воздушных эмпиреях. К счастью, великая княгиня не расспрашивала меня в этот день ни о чем, так как иначе я, по всей вероятности, показался бы ей смешным, находясь в том состоянии, в которое я впал к концу богослужения...» *(Берлиоз, 323—324)*.

По отзывам современников, Бортнянский был чрезвычайно симпатичный человек, строгий к службе, горячо преданный искусству, добрый и снисходительный к людям.

#### ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

Самый плодотворный в жизни Бортнянского период приходится на 80-е — 90-е годы. В этот период он написал большую часть своих хоровых сочинений. Композитору приходилось не только сочинять, но и заниматься постоянной исполнительской практикой, что было полезно, поскольку написанное им тут же и распевалось. Он работал с хором Капеллы, руководил хором воспитанниц Смольного института.

Хоровое творчество Бортнянского было выдающимся и самобытнейшим явлением русской музыкальной культуры конца XVIII века, не имевшим аналога в западноевропейском искусстве. Анализ стилистических особенностей его произведений помогает не только раскрыть причины их жизненности, но в некоторой степени шире раскрыть картину музыкальной жизни того времени.

Большая часть хоровых сочинений Бортнянского написана для обычного четырехголосного состава. В связи с особо торжественными случаями сочинялись двухорные произведения. Двухорное пение подразумевает не только определенный исполнительский состав, но и своеобразный принцип музыкальной композиции: хоры попеременно то перекликаются (так называемое антифонное сопоставление), то объединяются (Несмотря на такую взаимозависимость музыкальной формы и состава, изредка практиковались две редакции (четырехголосная и двухорная) одного и того же сочинения. Здесь, впрочем, есть особое обстоятельство. Двухорный состав содержит восемь голосов. Но в XVIII веке понятия «двухорный» и «восьмиголосный» не были синонимами. Восьмиголосие, так же как шести- или пятиголосие, означало усиленное, обогащенное четырехголосие. Двухорность же всегда предполагает свой, антифонный принцип композиции).

Есть у Бортнянского и трехголосные литургические сочинения, жанр и состав которых также традиционен. Наряду с одночастными произведениями Бортнянский писал и многочастные хоровые композиции — концерты. Хоровой концерт — жанр барочный, предполагавшый патетику, контрастность, многозвенность структуры с преобладанием богато развитой полифонии. В творчестве Бортнянского этот иделал сменяется стилем, сочетающим строгую грасоту классицизма с интонационной мягкостью национальной лирики. Исторически сложилось так, что наиболее известной частью его хорового наследия стали именно концерты. Масштабные и эффектные, они первыми вошли в концертно-исполнительскую практику, затмив более скромные, одночастные литургические хоры. Те и другие, принадлежа перу одного автора, имеют, конечно, много общего и в образном содержании, и в стиле хорового письма. Есть, однако, и различия, которые представляют особый интерес. Уступая концертам в многообразии и яркости красок и контрастов, одночастные хоры нередко превосходят их в тонкости лирических образов, отточенности тематизма, изысканности фактуры и изяществе формы. Многочастные концерты характеризуются контрастом частей по темпу, метру (четному-нечетному), фактуре (аккордовой-полифонической), тональнымсоотношением (обычным доминантовым или медиантовым). Все эти черты в сочетании с типичным для гомофонно-гармонического мышления интонационным строем нередко подсказывают исследователям мысль о сходстве концертного цикла Бортнянского сонатно-симфоническим.

Двухорные концерты сочетают черты формообразования четырехголосных концертов и одночастных двухорных сочинений, которые будут рассмотрены ниже. С концертами их роднит тематическая разомкнутость и текучесть, а с одночастными хорами — принцип антифонности.

Несмотря на то, что большая часть музыкального материала излагается дважды, поочередно в обоих хорах (типичный прием антифонного диалога в двухорной музыке), по общей протяженности двухорные концерты не превышают больших однохорных.

К концертам принято относить однотипные циклические композиции на а текст «Тебе бога хвалим». Произведения сугубо прикладного жанра, они оказались наименее интересной частью хорового наследия Бортнянского. Их стиль соответствует ранним концертам и отличается несколько поверхностным и однообразным характером выражения. Большая часть «Хвалебных»— двухорные, что связано с парадной функцией этого жанра.

Другой аспект композиторского дара Бортнянского раскрылся в его деятельности в качестве великокняжеского капельмейстера. В конце 1783 Дж. Паизиелло испросив отпуск уехал чтобы более не возвращаться в СПб и часть его обязанностей была возложена на Бортнянского. Он должен был сочинять инструментальную музыку и устраивать концерты в Павловске и Гатчине, давать клавирные уроки Марии Федоровне, писать марши для военных экзерциций Павла Петровича. Очевидно для занятий с великой княгиней Бортнянский написал альбом клавирных пьес. От этого альбома сохранились лишь 3 сонаты для клавесина из 5. Утрачены 2 сонаты для клавесина и скрипки, 1 соната для фортепиано и скрипки, 4 пьесы (Larghetto canta bile Capriccio di Cembalo Rondo Allegro) и 3 двуручных переложения хоровых произведений Бортнянского. Уцелевшие сонаты показывают, что хотя композитор был ограничен техническими возможностями княгини, ему удалось создать музыку вполне отвечающую идеалу его великого учителя — Галуппи: "vaghezza chiarezza e buona modu lazione" ( изящество ясность и хорошая модуляция). Помимо сонат от этого периода деятельности Бортнянского сохранились Квинтет № 2 С dur для фортепиано, арфы, скрипки виолы да гамба и виолончели в 3 ч (1787 партитура в РНБ) и Концертная симфония В dur для fortepiano organise, 2 скрипок, арфы виолы да гамба, фагота и виолончели в 3 ч (1790 партитура в РНБ). Мастерское владение ансамблевым письмом, легкость, блеск, праздничность отличает эти произведения, в которых явственно слышатся отзвуки итальянских путешествий композитора.

Начиная с последнего десятилетия 18 века жизнь Бортнянского значительно изменилась. 1796 год стал для Бортнянского годом больших перемен. 11 ноября, на пятый день правления Павла, Бортнянский одновременно получил чин коллежского советника и должность директора Придворной певческой капеллы. Через полгода (28 апреля 1797 г.) ему был пожалован чин статского советника. Действительным статским советником композитор стал только 18 ноября 1806 года. Одновременно с деятельностью в капелле преподавал в Смольном институте благородных девиц, участвовал в работе Петербургского филармонического общества. Растет его благосостояние, и он покупает себе дом в Петербурге.



В начале своей деятельности по управлению Капеллой Бортнянский удерживал старые позиции, завоеванные бывшим директором - М. Ф. Полторацким. Как известно, император Павел стремился к упразднению дворцовой роскоши (даже полковые оркестры новый император сократил до пяти человек). На рекомендацию Н. П. Шереметьева о сокращении количества певчих Бортнянский ответил пространным обоснованием необходимости большого состава хора:

«Сиятельнейший граф, Милостивый государь!

По объявлении мне от вашего сиятельства высочайше конфирмованного штата, выбрал я из числа ныне состоящего девяносто трех придворного хора певчих, предписанное число двадцать четыре отличного достоинства, о которых при сем прилагаю реэстр с показанием остальных.

А как вашему сиятельству угодно было при том требовать моего мнения, может ли быть достаточно сего числа в пении церковного обряду, то должен дать на то некоторое объяснение.

Когда сей хор по церковному чиноположению разделится на два клироса, то несомненно окажется не достаточен, а нарочито в торжественные дни. При том вашему сиятельству небезызвестно, что некоторое число певчих отделяется обыкновенно к службе в малую церковь, а может впредь во время походов должно будет делать еще большие отделения для высочайшей императорской фамилии, следственно в присутствии Его Императорского Величества. По мнению моему понадобится положить число певчих по двадцать четыре на каждой клирос, а двадцать четыре для отделения в малую церковь, для иных впредь непредвиденных случаев, так и в дополнение тех оной из числа двух хоров по причине болезни могут не в состоянии исправлять их должность.

Сии три хора составят семидесяти двух человек, к которым за необходимо нужно почитаю прибавить для учения малолетних, так как и ныне находящихся в должности учителей пения, Василия Пашкевича и Федора Макарова.

В прочем все состоит в высочайшей воле Его Императорского Величества и не инако представляю сие мое мнение, как примерное начертание, в таком только случае, когда бы по ответу оказалось положенное по штату число недостаточным!

Правящий хором придворных певчих Коллежский советник

Дмитрий Бортнянский. Генваря... дня 1797 г.»

Последующие мероприятия Бортнянского, такие как отделение хора а капелла от оперного, упорядочение и повышение певчим жалования, строительство для них новых жилых корпусов, стали возможны, вероятно, уже в александровскую эпоху и при содействии Марии Федоровны, широко занимавшейся всевозможной благотворительной деятельностью. Пока же Бортнянский застал хозяйство и организацию Капеллы в удручающем состоянии. На получаемое от казны жалование певчие не могли содержать свои семьи и зарабатывали кто как мог в свободное от службы время. Сопровождая императорские походы и отрываясь от этих заработков, певчие разорялись. В апреле 1797 года они вынуждены были подать императору коллективное прошение о материальной помощи. Тогда еще Бортнянский, по-видимому, бессилен был помочь им.

Выхлопотанное позднее Бортнянским увеличение жалования также не смогло до конца решить материальное обеспечение певчих. Недостаток их содержания под влиянием Бортнянского в какой-то мере компенсировался благотворительными пособиями Марии Федоровны. В летние месяцы часть певчих отзывалась из Петербурга в Павловск, где они жили при дачном доме Бортнянского. В конце сезона Бортнянский получал традиционную тысячу рублей ассигнациями для раздачи певчим.

Большая часть служебного времени Бортнянского уходила на бесконечную канцелярщину. Через него шли всевозможные ходатайства, прошения, аттестации, справки, связанные с певчими. Характерен, например, такой документ:

«Свидетельство.

Команды моей придворный певчий коллежский регистратор Михаиле Витковский желание имеет совокупиться законным браком с девицей Римско-католического исповедания Елисаветой Михайловной дочерью Вердерского,— в сем его желании от меня ему позволяется, и что действительно он еще холост в том сим за подписей моим с приложением герба моего печати и свидетельствую. Ноября... дня 1808 года.

Действительный Статский Советник Бортнянский».

Прошения певчих к Марии Федоровне о денежных пожалованиях или о принятии от купели их новорожденных детей также препровождались к Бортнянскому. Его мнение о достоинствах того или иного человека и определяло "Ее императорского величества императрицы-матери".

Помимо крупных достижений в финансовом и бытовом отношении, Бортнянский старался разумно организовывать общее образование певчих, чтобы "по спадании с голоса" они легко могли поменять профессию. Главной профессиональной заботой Бортнянского в Капелле был, естественно, вокал. Здесь он бережно хранил и развивал традиции. Из поколения в поколение певчие воспитывались на вокальной школе (первейшим ее мастером был сам Бортнянский), обеспечивавшей стабильную тембровую ровность и слитность хора от дискантов до басов, что облегчало техническую работу с ансамблем и давало ему огромные выразительные возможности.

Учителя вырастали из певчих же, подобно самому Бортнянскому или многолетнему его сотруднику Федору Федоровичу Макарову.

В начале 1800-х годов Бортнянский широко проявил себя в музыкально-общественной деятельности. Он ввел дневные открытые концерты в зале Капеллы (еженедельно, по субботам) и в течение многих лет сохранял эту традицию. Концертами всегда дирижировал сам, даже в последние свои годы, несмотря на преклонный возраст. По свидетельству современников, эти концерты пользовались неизменным успехом у петербургской публики и зал всегда бывал переполнен.

Чрезвычайное собрание совета академии I сентября 1804 года приняло Бортнянского в почетные академики.

Немалое место в его жизни занимала исполнительская работа с хором Капеллы для концертов Петербургского филармонического общества, основанного в 1802 году. Большая и даже подавляющая часть концертных программ общества состояла из вокально-симфонических произведений, начало чему было положено открывшим его деятельность исполнением «Сотворения мира» И. Гайдна. В дальнейшем в филармонических концертах прозвучали «Четыре времени года» Гайдна, Реквием Моцарта, Реквием Керубини, «Мессия» Генделя и многие другие сочинения. Общество было широко известно высокохудожественной пропагандой лучших образцов современной музыки. В 1824 году здесь состоялась премьера Торжественной мессы Бетховена (известно, что Бетховен рассчитывал на это исполнение, ждал его).

Сам Бортнянский никогда не дирижировал филармоническими концертами. Но не кто иной, как он, мог решать вопросы репертуара и осуществлять общее художественное руководство. В 1815 году Бортнянский был избран почетным членом Петербургского филармонического общества.

Творчество Бортнянского в этот большой последний период его жизни развивалось в песенно-хоровом жанре. Еще появлялись отдельные духовные хоровые сочинения, написанные по заказу Марии Федоровны, любившей украшать свои семейные торжества «новыми молитвами господина Бортнянского». И новые и старые одночастные хоры приобрели в те годы большую популярность. Не уступая концертам по красоте, они значительно проще для исполнения и доступны самому широкому кругу любителей музыки. Почти все эти сочинения — от трехголосных до двухорных — были напечатаны в середине 1810-х годов. Печатался Бортнянский в основном у Дальмаса, одного из известнейших русских нотоиздателей того времени.

В историю русской культуры, в летопись русского музыкального искусства вошло и знаменитое сочинение композитора - "Певец во стане русских воинов". Бортнянский здесь превзошел самого себя. Он создал хоровую застольную песню. Исполнять ее можно было и вместе, и врозь. Хоровой общий припев придавал произведению мощную, разительную силу. Седовласый маэстро выполнил свой долг перед родной землей. Известно, какую роль в подъеме национально-патриотического духа сыграло его произведение. "Певец во стане русских воинов" - одно из завещаний Бортнянского

В 1816 году на Бортнянского, как на «директора вокальной музыки», были возложены обязанности цензора духовной музыки. Высочайший указ Александра I гласил: «Все, что поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора Придворного певческого хора действительного статского советника Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печатаемы быть с одобрения г. Бортнянского» (Александровский указ 1816 года был подготовлен рядом мер, начавшихся еще указом Павла I от 10 мая 1797 года: «О пении в церквах вместо концертов, приличных псалмов или каноников, сочиненных по произволению стихов отнюдь не употреблять.

Нашед в нынешнее мое путешествие, что в некоторых церквах во время причастия вместо концерта поют стихи, сочиненные по произволению, желаю, чтобы от Синода предписано было всем Епархиальным Архиреям, дабы никаких выдуманных стихов в церковном пении не употребляли, но вместо концерта пели бы или приличный псалом, или же обыкновенный каноник»).

В том же году с его визой «Печатать позволяется. Д. Бортнянский» вышли в свет сочинения для хора а капелла на русские тексты Галуппи и Сарти. Бортнянский, очевидно, сам подготовил к печати их произведения, воздав, таким образом, дань уважения своим старшим коллегам. В этой же серии были изданы некоторые сочинения младшего современника Бортнянского П. И. Турчанинова.

В 1814 году Бортнянскому было предложено сочинить узаконенную в государственном масштабе литургию. Это должно было быть «простое пение,

божественной литургии Златоустого, издревле по единому преданию употребляемое при высочайшем дворе». Под «простым пением» понималось одноголосие. Надо понимать, что, видимо, понятие «простое» в те годы трактовалось уже не буквально, как в XVIII веке, а условно — как противопоставление сложному партесному многоголосию.

Бортнянский выполнил этот заказ. Его «Простое пение» по существу является двухголосной литургией. Для нее характерно чередование свободной внеметровой речитации, номеров песенного характера и мелодики промежуточного, полураспевного-полуречитативного типа. По свободе и тонкости ладового освещения напевов в двухголосной вертикали «Простое пение» приближается к принадлежавшим Бортнянскому переложениям старинных напевов.

Узаконенность литургии подчеркнута отсутствием в изданиях указания автора музыки (Сохранились три издания 1) выполненное Дальмасом в августе 1814 года в количестве 138 экземпляров по просьбе Бортнянского для представления двору; 2) отпечатанное на средства Кабинета в количестве 3600 экземпляров и разосланное по епархиям в 1815 году (гравировано В. П. Пядышевым); 3) перепечатанное Дальмасом на основе первого его издания (тираж и дата неизвестны)).

В те же годы Бортнянский предпринял грандиозное дело по редактированию и изданию своих четырехголосных концертов (Было подготовлено тогда 35 концертов, откуда и пошла эта известная цифра).

Рукописные копии, в которых по традиции распространялись концерты (публикация их была нерентабельной, потому что слишком дорогое издание не могло окупиться), грешили массой ошибок. Понимая, что рано .или поздно напечатать их нужно и что никто, кроме него, этого не осуществит, Бортнянский исполнил дело (не только личное, но и государственное), вложив в него большой труд и средства. К гравировке он привлек талантливого гравера из Депо карт Василия Петровича Пядышева, работа которого отличалась ювелирной красотой. В 1820-х годах, судя по газетным объявлениям, концерты поступили в продажу (Полное собрание концертов имеется в ЛГИТМиК, отдельные концерты есть в ГБЛ и в ГЦММК). Это издание отличается точностью, тщательностью и содержит несвойственное партитурам того времени большое количество динамических оттенков. П. И. Чайковскому, редактировавшему эти концерты для издания Юргенсона 1881 —1882 годов, оставалось лишь сделать подстрочный клавир.

Задача, вставшая перед композитором при сочинении «Простого пения», должна была навести его на размышления об огромной художественной ценности и неисчерпаемом мелодическом богатстве древних русских напевов. Вполне возможно, что, сделав для себя это открытие, Бортнянский углубился в изучение этого музыкального пласта. В 1878 году в приложении к «Протоколу годичного собрания Общества любителей древней письменности» был напечатан «Проект об отпеча-тании древнего российского крюкового пения», известный как «Проект Бортнянского». В 1901 году мнения об авторстве «Проекта» разделились. В. В. Стасов опровергал, а С. В. Смоленский защищал принадлежность его Бортнянскому, считая, что никто кроме него не мог в то время быть создателем такого документа.

Основная идея «Проекта» заключается в том, что тщательная научная публикация крюковых напевов сможет, с одной стороны, запечатлеть это искусство как ценный и самобытный памятник отечественной культуры, а с другой стороны, послужить изучению его для того, чтобы положить в основание современной и будущей профессиональной отечественной музыки и развивать с помощью контрапункта.

Сама по себе идея «Проекта» как забота о судьбе национального музыкального искусства в высшей степени благородна и достойна Бортнянского. Скорее всего, она именно ему и принадлежит. Но в изложении этой идеи, в самом тексте документа многое с Бортнянским не согласуется. Стиль часто грешит совершенно не свойственными Бортнянскому витиеватостью и напыщенностью. Текст «Проекта» грешит и некоторым пренебрежением к западноевропейской культуре, намеками на западничество Сумарокова и т. п. Для Бортнянского все это означало бы отречение от его прежних художественных убеждений, от собственного музыкального прошлого. Это не вяжется и с осуществлением издания сочинений Галуппи, Сарти, своих концертов. Вероятно, «Проект» писал человек, не Знавший светского творчества Бортнянского 1770—80-х годов. (В те годы о нем действительно почти никто не знал, кроме нескольких свидетелей павловско-гатчинских оперных спектаклей). Можно привести еще много аналогичных доводов.

Гипотеза о происхождении этого документа заключается в «истине посередине». Основные мысли «Проекта» вполне могут принадлежать Бортнянскому. Но если бы они сложились в твердое и законченное убеждение, он бы скорее взялся прямо за дело, чем стал взывать к общественному мнению (тем более с помощью рукописных копий, в то время как тогда в России не было недостатка в периодических изданиях разных направлений). Более вероятно, что Бортнянский высказывал их устно, расценивая это не как проект, а как «прожект», не реальный в ближайшем будущем, и, быть может, сетуя при этом на свои пожилые годы и адресуясь к молодым. В этом случае автором «Проекта» мог быть кто-нибудь из окружения Бортнянского, кто либо считал своим долгом бескорыстно проводить его идеи в жизнь и решился, не надеясь на собственный авторитет, на невинную с его точки зрения фальсификацию, либо преследовал какие-то свои цели. В любом случае это должно было произойти без ведома Бортнянского.

Одним из возможных авторов «Проекта» представляется П. И. Турчанинов. Он был близок к Бортнянскому и увлекался переложениями старинных напевов, всегда подчеркивая свою искреннюю любовь к ним. Гармонизуя их, Турчанинов принципиально оставлял мелодии в неприкосновенности, в отличие от Бортнянского, который подвергал их значительной переработке.

Что же касается творческого отношения Бортнянского к древнерусскому певческому искусству, то оно реализовалось в виде переложений старинных напевов.

Переложения старинных напевов широко вошли в исполнительскую практику еще при жизни композитора.

Бортнянский создал свой стиль обработки старинных напевов. Его сущность — в чутком синтезе наиболее своеобразных черт их мелодики с современными ему принципами функциональной гармонии.

Сведения, касающиеся создания переложений, скудны. Лишь такие косвенные данные, как отсутствие названий переложений в «реестрах сочинений Бортнянского» 1796 и 1804 годов, а также замечания В. Аскоченского о том, что смерть помешала Бортнянскому увеличить их количество, позволяют предположить, что композитор занимался ими в конце жизни.

Все переложения были напечатаны и продавались в 1822 году (о чем сообщено в «Санкт-Петербургских ведомостях»), кроме одного («Ныне силы», ми-бемоль мажор): это переложение было напечатано в середине 1810-х годов, а написано значительно раньше — до 1784 года, так как имеется в клавирном варианте уже в альбоме, посвященном Марии Федоровне.

Интерес Бортнянского к переложениям старинных напевов возник, как известно, еще в молодые годы, в итальянский период, когда он писал хоралы с немецким текстом; некоторые из них являются переложениями мелодий так называемых «киевского» и «греческого» распевов (Из известных впоследствии переложений там предвосхищаются «Под твою милость» («Bekennen will ich dich, o Herr») «Слава отцу и сыну» («Wo ist ein Gott») и «Приидите, ублажим» («Ehre sei dem Vater»)).

Существующие у разных авторов и в нотных изданиях сочинений Бортнянского ссылки на оригинальные напевы не всегда достоверны. Постепенно, с развитием науки о древнерусском певческом искусстве, стало возможным более точно установить источники переложений и дать научное объяснение происхождению названий распевов. Названия «греческий», «болгарский», «киевский» в разное время и разными исследователями объяснялись по-разному. В исследовании Н. Д. Успенский доказывает, что названия этих напевов в значительной степени условны, а по происхождению напевы довольно поздние (*Успенский, 93—96).*

Исследователь русской церковной музыки Д. Разумовский писал *(Разумовский, 233—235),* что Бортнянский брал эти напевы из «Печатных нотных книг Синода» (Ирмолога, Октоиха, Праздников и Обихода издания 1772 года). Однако в этих изданиях удалось найти лишь некоторые из оригинальных напевов («Слава и ныне», «Дева днесь» и «Помощник и покровитель»). Обратившись к украинским Ирмологам XVIII века, которые в силу украинского происхождения и украинского контингента певчих Капеллы могли иметь существенное значение в музыкальной практике Бортнянского, были найдены еще два оригинальных напева: «Чертог твой» и «Ныне силы небесныя» № 2. Сравнивая переложения Бортнянского с оригиналами, не всегда можно с полной уверенностью утверждать, что именно данный напев был положен Бортнянским в основу его переложения. Но такое сравнение представляется допустимым, так как многие напевы имеют различные варианты, связанные с местными и временными условиями их бытования, а изменяя их в своих переложениях, Бортнянский, вполне возможно, обобщал их наиболее яркие черты. Справедливыми кажутся предположения В. Металлова и А. Преображенского о том, что Бортнянский опирался на устную традицию существования некоторых напевов. Эти же исследователи (первый из них Металлов) отмечают южнорусское преломление напевов, к которым обращался Бортнянский *(Металлов В.М., 103).*

К 1811-1816 гг. относятся внецерковныйе духовные гимны Бортнянского, например "Предвечный и необходимый" на слова Ю.А. Нелединского-Мелецкого. В этих произведениях сложился музыкальный стиль русского героико-патриотического гимна.

Из другой музыкальной сферы вышла хоровая патриотическая песня Бортнянского "Певец во стане русских воинов" на слова В.А.Жуковского. Стихотворение было написанно в 1812 г. "после отдачи Москвы перед сражением при Тартуне". Бортнянский написал песню для солиста (тенор), хора (альты, басы), оркестра. Это произведение было весьма популярно. Шестидесятилетний Бортнянский сумел найти ключ к эстетическим запросам нового поколения.

Бортнянский принадлежал к числу известнейших людей своего времени. Этому способствовала не только популярность музыки, но и притягательное обаяние его личности, широта интересов.

Примечательна близость Бортнянского к столичной художественной среде. Справедливо отмечалось обилие живописных и скульптурных его изображений *(Доброхотов)*. В Академии художеств Бортнянский был «своим человеком» задолго до того, как стал ее почетным членом. От Академии Бортнянскому были рекомендованы архитекторы Захаров и Паульсен, руководившие постройкой и отделкой его дома.

Принятие Бортнянского в почетные члены Академии художеств на Чрезвычайном собрании совета 1 сентября 1804 года прошло даже без обычного заявления, какие были представлены А. Н. Олениным, П. Л. Вельяминовым и принцем Вольцогеном, принятыми в почетные члены тогда же. Через некоторое время Бортнянский в знак признательности подарил Академии две живописные копии: с картины Рафаэля «Брак Александра Великого с Роксаной» и «с древнегреческой живописи из дому Альдебрандина, представляющей свадьбу тогдашнего времени».

Президент Академии А. С. Строганов и директор ее И. П. Мартос были с ним в дружеских отношениях. Существует мнение, что Строганов нередко советовался с Бортнянским при выборе и оценке картин (*Долгов*).

Бортнянский и сам имел картинную галерею. Следы ее, вероятно, можно было бы отыскать по газетным объявлениям о продаже имущества после смерти композитора.

Письма и документы Бортнянского Анна Ивановна хранила. После ее смерти Дмитрий Долгов, очевидно по поверхностному ознакомлению с бумагами, написал биографический очерк о Бортнянском для журнала «Нувеллист». Возможно, он забрал архив к себе. Где Долгов жил — неизвестно, в адресных книгах Петербурга сведений о нем нет.



Благородная жизнь Бортнянского породила красивую легенду о его кончине, происшедшей якобы под звуки собственного концерта, петого певчими. Рассказывают, что в день кончины Бортнянский призвал к себе хор капеллы и приказал петь свой концерт "Вскую прискорбна еси, душа моя", под звуки которого тихо скончался.

Свидетельство врачей о смерти Бортнянского (28 сентября 1825 года от апоплексического удара) выглядит, конечно, прозаично. Но за врачом послали, когда композитора уже не стало в живых, так что свидетельство само по себе эту легенду не опровергает. Даже если легенда полностью вымышлена, она ценна тем, что в ней проявилось трогательное уважение современников к цельной творческой натуре и жизни этого незаурядного человека и замечательного деятеля русской культуры.

Похоронили Бортнянского на Санкт-Петербургском Смоленском кладбище. Ни могила, ни скромное надгробие, поставленное «скорбящей женой его», не сохранились. Скульптурное изображение композитора имеется на памятнике «Тысячелетие России» (скульптор М. О. Микешин, 1861, Новгород). А строгая мраморная плита, которую можно увидеть ныне в Александро-Невской лавре среди памятников русским композиторам-классикам — это уже дань нашего времени.

В Нью-Йорке, в новом епископальном соборе св. Иоанна Богослова поставлена статуя Бортнянского.

Из сочинений Бортнянского наибольшей известностью пользуются концерты: "Гласом моим ко Господу воззвах"; "Скажи ми Господи кончину мою"; "Вскую прискорбна еси, душа моя"; "Да воскреснет Бог и расточатся врази его"; "Коль возлюбленна селение твоя, Господи"; великопостные песнопения - "Да исправится молитва моя", "Ныне силы небесные", пасхальные песнопения - "Ангел вопияше", "Светися, светися"; гимн - "Коль славен наш Господь в Сионе". Сочинения Бортнянского стали издаваться лишь с 1825 г. под наблюдением прот. **Турчанинова** .



Кроме издания капеллы (неполного) имеется издание **П. Юргенсона** : "Полное собрание духовно-музыкальных сочинений", под редакцией П. Чайковского. Сюда вошли 9 трехголосных сочинений (в том числе "Литургия"); 29 четырехголосных отдельных песнопений из церковных служб (в том числе 7 "Херувимских"); 16 двухорных песнопений; 14 "Хвалебных песен" ("Тебе Бога хвалим"; 4 четырехголосных и 10 двухорных); 45 концертов (35 четырехголосных и 10 двухорных); гимны и частные молитвы (в том числе "Коль славен"). Многочисленные сочинения Бортнянского в области светской музыки не изданы. Два из них имеются в рукописях в Императорской Публичной Библиотеке в СПб.: 1) квинтет C-dur, соч. в 1787 г., для фортепиано, арфы, скрипки, виолы ди гамба и

виолончели; 2) симфония ("Sinfonie concertante") B-dur, соч. в 1790 г., для фортепиано, двух скрипок, арфы, виолы ди гамба, фагота и виолончели. Эта симфония в сущности немногим отличается от квинтета по форме, стилю и инструментовке. В списке, приложенном к Высочайшему повелению 29 апреля 1827 г., о покупке у наследников Бортнянского его сочинений, значатся между прочим: "Сретение Орфеево Солнце", "Марш всеобщего ополчения России", "Песни Ратников", "Певец во стане русских воинов"; 30 арий и дуэтов русских, французских и итальянских с музыкой и оркестром; 16 хоров российских и итальянских с музыкой и оркестром; 61 увертюр, концертов, сонат, маршев и разных сочинений для духовной музыки, фортепиано, арфы и других инструментов, 5 опер итальянских, а также "Ave Maria", "Salve Regina" с оркестром, "Dextera Domini" и "Messa". - О Бортнянском, кроме упомянутых источников, см.: **Д. Разумовский** , "Церковное пение в России" (Москва, 1867); Н.А. Лебедев, "Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения" (СПб., 1882); собрание статей разных авторов под заглавием: "Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова" (СПб., 1908; статьи прот. **М. Лисицына** и **Н. Компанейского** ).

Лучшим памятником композитору является, однако, живое, одухотворенное звучание его произведений в наши дни, свидетельствующее о праве музыки Бортнянского на бессмертие.

***Лит.:*** Долгов Д. Д.С. Бортнянский. Биографический очерк. - Литературное прибавление к журн. "Нуввелист", 1857, март; Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1779 г. по Франции и Италии. Л., 1961; Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956;Успенский Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968; Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867; Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. Изд. 4-е. М., 1915; Доброхотов Б.В. Д.С. Бортнянский. М.-Л., 1950

***В реферате использовался материал:*** М.Г. Рыцарева. Композитор Д.Бортнянский. Л., 1979; А. Л. Порфирьева. Бортнянский Дмитрий Степанович // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. 18 век. Книга 1. СПб. 2000. С. 146-153.