

*На правах рукописи*

**Антоненко Екатерина Юрьевна**

**Церковная музыка Бальдассаре Галуппи:  
проблемы изучения и исполнения**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

МОСКВА — 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория  
(университет) им. П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент  
**Насонов Роман Александрович**

Официальные оппоненты: **Григорьева Галина Владимировна**  
доктор искусствоведения,  
заслуженный деятель искусств РФ,  
профессор  
Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского,  
профессор

**Лебедева-Емелина Антонина Викторовна**  
кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник  
Государственный институт  
искусствознания

Ведущая организация: **Российская академия музыки имени  
Гнесиных**

Защита состоится 31 октября 2013 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории.

Автореферат разослан 26 сентября 2013 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения

**М. В. Переверзева**

## I. Общая характеристика работы

### Актуальность темы исследования

Церковная музыка Бальдассаре Галуппи, как и других венецианских композиторов XVIII века, стала привлекать интерес современных исследователей и исполнителей после блестящего «открытия» духовной музыки Антонио Вивальди. Рукописи сочинений Вивальди были обнаружены в Туринской библиотеке в 1927 году, далее последовали первые исполнения *Gloria* (RV 589) в 1939 году и оратории «Торжествующая Юдифь» (RV 644) в 1941 году. Интересно отметить, что в середине XVIII века соотношение фигур Галуппи и Вивальди было иным, чем в настоящее время, и духовные сочинения Вивальди выдавались порой за музыку Галуппи, славившуюся по всей Европе.

Бальдассаре Галуппи (1706–1785), или Буранелло, как его называли современники по его происхождению с венецианского острова Бурано, был одним из самых знаменитых оперных композиторов середины XVIII века. Оперная слава привела Галуппи и в Российскую империю (1765–1768). Однако его деятельность при императорском дворе не ограничилась только сочинением и постановкой театральных спектаклей. Неожиданным образом итальянский маэстро оказал влияние на совершенно другую сферу русской музыкальной жизни — церковное пение. Многие отечественные и зарубежные исследователи связывают с Галуппи новую эпоху жанра хорового концерта. Проведя в России всего три года, Галуппи оставил здесь укоренившуюся надолго традицию, главным образом через своего ученика Дмитрия Бортнянского. При этом русская духовная музыка Галуппи до сих пор не являлась предметом специального исследования.

К созданию сочинений на церковнославянские тексты Галуппи подошел как опытнейший мастер в области духовной музыки, долгие годы сочинявший произведения литургических жанров для ведущих музыкальных центров Венеции — собора св. Марка (с 1748 года — *vicemaestro*, с 1762 года — *maestro di cappella*), приютов Мендиканти (1740–1751) и Инкурабили (с 1762 года). Венецианская церковная музыка композитора, находившаяся почти в полном забве-

нии с конца XVIII века, начинает только в последнее время входить в поле зрения исследователей и исполнителей. При этом наследие венецианской церковной музыки Галуппи огромно и охватывает всё многообразие бытовавших в то время в Венеции жанров.

Следует отметить, что церковная музыка Галуппи представляет значительную сложность для изучения в связи с многочисленностью и в то же время разрозненностью ее источников, хранящихся в архивах на территории различных стран мира, в том числе в России. Современный этап изучения церковной музыки Галуппи характеризуется, с одной стороны, завершением каталогизации источников, а с другой — переходом к подготовке критических изданий произведений композитора в разных литургических жанрах. Исполняемые сегодня духовные сочинения Галуппи воспринимаются как музыка самого высокого художественного уровня, что указывает на блестящие перспективы её возрождения в сфере современного концертного исполнения.

**Объектом исследования** является венецианская и русская церковная музыка Галуппи. **Предмет исследования** — текстологическая база церковной музыки Галуппи, ее жанровые и стилевые характеристики, история распространения источников духовных сочинений композитора, особенности литургической и исполнительской практики, оказавшие влияние на церковную музыку Галуппи.

**Материалом исследования** стали автографы, рукописные копии и печатные издания церковной музыки Галуппи, переписка композитора и свидетельства его современников. Для анализа были выбраны произведения в основных жанрах наследия церковной музыки композитора. Большое значение имела работа автора диссертации в архивах Москвы и Санкт-Петербурга: научно-исследовательском отделе рукописей, отделе нотных изданий и звукозаписей и музее книги Российской государственной библиотеки, отделе редкостей Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, научно-фондовом отделе архивно-рукописных материалов Всероссийского

музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Российском государственном историческом архиве, Российском институте истории искусств, отделе рукописей Российской Национальной библиотеки, а также в ряде западноевропейских библиотек, в том числе в Берлинской государственной библиотеке.

### **Цель и задачи работы**

**Цель работы:** представить — на имеющемся в нашем распоряжении материале, в первую очередь архивном, с привлечением документов эпохи, — целостную концепцию церковной музыки Галуппи; заложить основу для дальнейших исследований церковной музыки композитора, которые должны привести к научной публикации и исторически информированному исполнению его произведений. Этим обусловлены основные **задачи исследования:**

- обозреть все известные на сегодняшний момент источники церковной музыки Галуппи (автографы, рукописные копии и печатные);
- рассмотреть основные жанры венецианской церковной музыки композитора в контексте жанровых и историко-культурных традиций его эпохи;
- предпринять поиск церковных сочинений Галуппи в архивах и библиотеках;
- описать и систематизировать рукописные и печатные источники русской духовной музыки Галуппи;
- уточнить значение фигуры композитора для русской духовной музыки, опираясь на документы эпохи;
- реконструировать портрет Галуппи-исполнителя на основе свидетельств современников;
- рассмотреть стиль церковной музыки композитора, а также стиль итальянской духовной музыки XVIII века в целом в свете сообщений современников, а также проследить историю восприятия русской музыки Галуппи.

В работе применен комплексный **метод исследования**, сочетающий источниковедческий, сравнительно-исторический, переводческий и аналитический подходы к изучаемому материалу.

**На защиту выносятся следующие положения:**

— рукописи церковной музыки Галуппи на латинском и церковнославянском языках, хранящиеся в российских архивах (ВМОК имени М. И. Глинки, РНБ, РГБ, РГИА), представляет большую ценность для текстологии соответствующих произведений композитора, а также для формирования научных представлений об их распространении и исполнении при жизни мастера и после его смерти;

— в церковных сочинениях Галуппи на латинском языке нашли отражение многие особенности венецианской музыкальной и литургической практики: так, его короткие псалмы для собора св. Марка продолжают традицию *salmi spezzati*, насчитывающую более двух веков; сольные мотеты в «театральном стиле» для Вечерен в венецианских приютах своеобразно преломляют традиции поэтической и музыкальной риторики; структура многочастных псалмов Вечерни и месс Галуппи в «смешанном стиле» также во многом продиктована местными условиями (и потому для исполнения в других европейских странах мессы композитора приходилось подвергать порой существенной переработке);

— воздействие «театрального» стиля на литургическую музыку особенно заметно в композициях, созданных для исполнения в приютах; в музыке для собора св. Марка это влияние прослеживается в меньшей мере;

— в процессе включения церковной музыки Галуппи и других венецианских композиторов XVIII века в современную исполнительскую практику такие аспекты, как расположение музыкантов в пространстве собора св. Марка в XVII–XVIII веках, состав капеллы, специфика исполнения теноровых и басовых партий в венецианских приютах и др., должны непременно учитываться;

— на основе новых документов эпохи обоснован вклад Галуппи в русскую духовную музыку; показано, что его сочинения на церковнославянские тексты вошли в репертуар церковных хоров Российской империи задолго до их первой публикации, осуществленной Бортнянским в 1810-е годы;

— духовные сочинения Галуппи на церковнославянском языке не являются «слепком» каких-либо произведений мастера, созданных в Италии: к со-

зданию музыки для православной церкви композитор подошел творчески, соединив лучшие достижения европейского письма (полифония, музыкальная риторика, чувство формы) с жанровыми требованиями, продиктованными местной литургической традицией.

**Научная новизна** диссертации состоит, прежде всего, во введении в научный оборот ряда новых источников церковной музыки Галуппи, как венецианского, так и русского периодов: атрибутированы рукопись произведения Галуппи в Берлинской государственной библиотеке, а также ряд источников в ВМОМК имени М. И. Глинки; установлена датировка новых рукописных источников, хранящихся в РГБ; исследованы рукописные копии венецианских церковных сочинений Галуппи, находящиеся в ВМОМК и РНБ. На основе изучения источников и исторических документов высказаны рекомендации к исполнению литургических сочинений Галуппи, реконструирован образ Галуппи-исполнителя, уточнены некоторые детали биографии этого мастера. Впервые в научной литературе венецианская церковная музыка композитора и его сочинения на церковнославянские тексты рассмотрены в комплексе. Создан перечень всех известных на сегодня рукописных и печатных источников сочинений композитора на церковнославянские тексты. Работа представляет собой первое в отечественной литературе исследование, предметом которого является наследие церковной музыки Галуппи.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что ее материалы и результаты могут быть использованы в курсе лекций по истории зарубежной музыки и по истории русской музыки у музыковедов и в курсе лекций по истории хоровой литературы у дирижеров хора, по истории музыкальной практики на факультете исторического и современного исполнительского искусства. Выполненный в работе теоретический анализ и изучение венецианской музыкальной практики XVIII века, а также ее исторических традиций послужат базой для стилистически корректного и высокохудожественного исполнения музыки Галуппи.

### **Апробация работы**

Диссертация по частям и целиком обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. На заседании 18 июня 2012 года была рекомендована к защите на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Основные положения работы были освещены в публикациях, а также представлены в докладах на тему: «Сольные мотеты Б. Галуппи в контексте венецианской духовной музыки XVIII века», — прочитанном на научной конференции «Мастера Барокко (К юбилейным датам)» (6 апреля 2010 года, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского); «Baldassare Galuppi at the Court of Catherine the Great: secular and sacred genres of court music and their performing practice» («Бальдассаре Галуппи при дворе Екатерины Великой: светские и духовные жанры придворной музыки и их исполнительская практика»), — прочитанном на XIII Международном Конгрессе Исследований XVIII века в г. Граце (25–29 июля 2011 года, Австрия); «Концерты Б. Галуппи: новые открытия», — прочитанном на научной конференции «Музыкальная Италия: взгляд из России» (25–27 октября 2011 года, Российская Академия музыки имени Гнесиных); «Теноровые и басовые партии в музыке для венецианских приютов XVIII века: исторические свидетельства и современная исполнительская практика», — прочитанном на международной научной конференции «Музыка Италии: от Ренессанса к Новому времени» (19–20 декабря 2011 года, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского).

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, двух частей, заключения и пяти приложений. Библиография насчитывает 228 наименований. **Приложения** включают перечень мотетов Галуппи, каталог изданий венецианской духовной музыки композитора, дискографию венецианской церковной музыки Галуппи, перечень рукописных источников русской духовной музыки композитора и перечень изданий «Плотию уснув» Галуппи.

## II. Основное содержание диссертации

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, формулируется основная проблематика, научная новизна, формулируются цель и задачи исследования, описывается общая структура работы. Здесь же определяется степень изученности темы в отечественных и зарубежных источниках.

**Первая часть** диссертации, «**Венецианская духовная музыка Бальдассаре Галуппи**», состоит из четырех разделов. Первый раздел содержит обзор источников венецианской церковной музыки Галуппи. При этом основное внимание уделяется рукописям, не вошедшим в каталог церковной музыки композитора, составленный в 2008 году немецкой исследовательницей И. Бурде: источникам из новейших работ западных исследователей, а также рукописям венецианской церковной музыки композитора из собраний российских библиотек.

В диссертации «Духовная музыка Бальдассаре Галуппи в контексте венецианской культуры XVIII века, с акцентом на музыку, написанной для Мендиканти и Инкурабили» 2011 года К. Кноп обнаруживает два источника духовной музыки Галуппи из Бодлианской библиотеки (г. Оксфорд). Это автограф Галуппи фрагмента *Laudate pueri* A-Dur и еще один рукописный источник *Miserere* c-Moll (II/45)<sup>1</sup>. Обе рукописи происходят из бывшей библиотеки колледжа св. Михаила в Тенбери, теперь находящейся в Бодлианской библиотеке. В фонде № 891 «Собрание Юсуповых» Российской Национальной библиотеки среди отрывков из итальянских опер находится партитура *Credo* G-Dur (I/40) Галуппи. Ряд церковных сочинений Галуппи содержит фонд № 96 ВМОМК имени М. И. Глинки «Музыкальные рукописи зарубежных композиторов». Наряду с 19 операми Галуппи в этом собрании находятся партитура мессы C-Dur (Anh. 1), голоса Реквиема F-Dur (I/52b) и партитура *Gloria* G-Dur (из I/3 мессы C-Dur).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках указан порядковый номер сочинения по каталогу И. Бурде: *Burde I. Thematisch-Systematisches Verzeichnis der venezianischen Kirchenmusik von Baldassare Galuppi*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. CD-ROM.

Эти ноты ведут свое происхождение из Дрезденской государственной библиотеки.

Об исполнении духовной музыки Галуппи в XVIII веке нам могут сообщить, в первую очередь, рукописные копии его музыки. Отдельного рассмотрения требует вопрос об исполнении церковной музыки Галуппи при дворе дрезденского курфюрста. Об этом мы можем судить, в первую очередь, по сохранившимся книгам-партиям, а также по новым редакциям произведений, выполненным непосредственно в Дрездене в соответствии с местной исполнительской практикой. Рукописные копии духовной музыки Галуппи XIX века служили, в основном, для учебных целей, так как именно в то время стал возникать интерес к музыке прошлых столетий. Их можно найти в собраниях таких известных ученых и коллекционеров, как Г. Пельхау в Берлине, Р. Г. Кизеветтер в Вене, аббат Ф. Сантини в Италии (сейчас партитуры из его собрания хранятся в г. Мюнстер, Германия), В. Новелло в Лондоне. Сведения об исполнении венецианской духовной музыки Галуппи на протяжении более двух веков после его смерти оказываются более чем эпизодическими. После единичного издания *Qui tollis a-moll* Галуппи, выполненного Г. В. Тешнером в конце XIX века, первые публикации его сочинений в XX веке относятся ко второй половине 1960-ых — 1970-ым годам. До сих пор число изданий духовной музыки Галуппи в сравнении с сохранившимся наследием остается ничтожным. Только сейчас мы можем констатировать несомненный интерес исполнителей к духовной музыке композитора — в последние годы сочинения Галуппи стали регулярно появляться на компакт-дисках.

Во втором разделе «Сочинения Бальдассаре Галуппи в контексте венецианской духовной музыки XVIII века» произведения Галуппи рассматриваются в контексте традиций жанров духовной музыки XVIII века, а также «локальных» традиций, сложившихся в музыкальной практике собора св. Марка и венецианских приютов, где работал композитор.

Рассматриваемые нами короткие псалмы Галуппи *Lauda anima mea* (1779) (II/25) и *Laudate Dominum quoniam bonus* (1780) (II/30) продолжают традицию

*salmi spezzati* собора св. Марка. Оба сочинения относятся к особому типу псалмов, входящих в «Вечерню Пяти Лаудате» — торжественную Вечернюю службу, сопровождавшуюся открытием «золотого» алтаря собора, во время которой пять псалмов *Laudate* исполнялись на два хора на трибуне (*bigonzo*). Сочинения Галуппи обладают всеми признаками, характеризующими этот тип композиций. Текст псалмов изложен в виде *salmi brevi*, то есть без повторений и больших распевов, и распределен между двумя хорами, поочередно сменяющими друг друга. Эти скромные композиции прикладного характера, тем не менее, в некоторых своих деталях (таких, как окончание псалма *Laudate Dominum quoniam bonus*) выдают руку большого мастера. Псалмы Галуппи *Lauda anima mea* и *Laudate Dominum quoniam bonus* встают в один ряд с произведениями его предшественников — *maestri di capella* собора св. Марка А. Вилларта, Дж. Кроче, Н. Монферрано, Дж. Роветта, и, по всей видимости, являются лебединой песней традиции *salmi spezzati*. Таким образом, непрерывная на протяжении более двух столетий традиция завершается этими сочинениями Бальдассаре Галуппи.

Венецианский мотет XVIII века — основной сольный жанр в венецианских приютах. Мотеты представляют собой сольные виртуозные сочинения на латинскую поэзию того времени. В Венеции XVIII столетия мотет был одним из любимых жанров церковной музыки: ни одно праздничное богослужение без него не обходилось. Сведения о количестве ежегодно сочиняемых в Венеции мотетов и их соотношении с другими жанрами духовной музыки можно почерпнуть из прошения Галуппи об отъезде в Лондон в 1741 году. В приложении к этому прошению композитор перечисляет все сочинения, написанные им за год службы, среди которых шестнадцать мотетов, четыре *Salve Regina*, два антифона и девять псалмов; также он прилагает сочинения для исполнения во время своего отсутствия: четыре мотета, три антифона и два псалма. На данный момент известно всего лишь около сорока сочинений Галуппи в жанре мотета, при этом только один его мотет дошел до нас в автографе (*Rutilanti amica aurora*, 1778 (III/6)).

В связи с сольными мотетами мы останавливаемся на музыкальной практике в венецианских приютах, представляющих собой уникальное явление в истории музыки. Независимость Венеции от Ватикана позволила девушкам выступать в роли церковных музыкантов в общедоступном богослужении. Тем самым, венецианская практика представляла собой радикальное отступление от традиционного запрета на участие женщин в богослужении, который соблюдался вплоть до середины XX века. Четыре венецианских приюта — *Ospedale dei Mendicanti* (Приют нищих), *Ospedale della Pietà* (Приют милосердия), *Ospedaletto a S. Giovanni e Paolo* (Малый приют св. Иоанна и Павла; или *Ospedale dei Poveri Derelitti* (Приют беспризорных)) и *Ospedale degli Incurabili* (Приют неизлечимо больных) — были духовно-благотворительными учреждениями для осиротевших, оставленных или незаконнорожденных детей. Изначально *ospedali* создавались ради лечения больных и попечения о беспомощных. Разумеется, в приюты принимались обездоленные дети обоего пола, но мальчики появляются в списках ненадолго: едва они немного подрастали, их отдавали подмастерьями в одну из городских ремесленных корпораций. Девушки же могли покинуть приют не ранее, чем выйдут замуж, либо примут постриг; однако документы эпохи свидетельствуют о том, что большинство воспитанниц оставалось в приютах навсегда. Музыка в приютах приобрела центральное значение лишь впоследствии. Основу сольного репертуара воспитанниц приютов в XVIII веке и составляли мотеты, наряду с марианскими антифонами. Произведения этих жанров сочинялись композиторами в расчете на конкретных воспитанниц, имена которых часто можно обнаружить на авторских партитурах, а также в печатных или рукописных либретто.

Уже с начала XIX века литургичность сольного мотета вызывала вопросы исследователей. В связи с этим нами приводится ряд критических словарных статей XIX века, а также точки зрения Д. Арнольда и М. Тэлбота. Немецкий исследователь Б. Овер, напротив, считает, что, несмотря на свободный поэтический текст, сольный мотет можно с полным основанием считать одним из литургических жанров музыки XVIII века. Поскольку унификация церковной

службы последовала значительно позднее, в XIX веке, он считает неуместным применение понятий «нелитургический» и «паралитургический» к эпохе, в которую следовать единому образцу богослужения было отнюдь не обязательно. «Нелитургическими», по мнению Овера, являются мотетные тексты, а не жанр как таковой.

Современная латинская поэзия — главное отличие сольного мотета от других литургических песнопений. Именно тексты сочинений этого жанра подвергались и подвергаются до сих пор наибольшей критике. Мы показываем, что за текстами мотетов скрывается целая система образов и понятий, восходящих к риторике прошлых веков. Тем самым мы стремимся продемонстрировать, что тексты мотетов лишь при «непосредственном» восприятии производят впечатление «цветистых, сентиментальных стихов местного рифмоплета» (как характеризует их Д. Арнольд) — погруженный в риторическую культуру XVII–XVIII веков человек обнаружит за ними систему устойчивых понятий и приглашение к тому, чтобы самостоятельно выстроить те или иные аналогии. Латынь, на которой сочинялись тексты венецианских мотетов, предстает здесь как неотъемлемый элемент риторической культуры, одним из центров которой продолжала оставаться Италия XVIII столетия. Музыка находится на стыке этих смыслов «готового слова» — она откликается на так называемую «неправду», то есть отражает слово в его непосредственности, в то время как «истина» все время присутствует как неизменная данность. Отсюда вытекает театральный характер музыки, в которой быстро сменяющиеся друг друга образы текста находят яркое выражение. В этом свете мы анализируем мотет Галуппи *A rupe alpestri ad vallem* (III/1), написанный в 1747 году для Джустины Гарганего, певицы приюта Мендиканти.

Из новейших находок исследователей церковной музыки Галуппи стало известно, что *Miserere* c-Moll (II/45) Галуппи исполнялось в приюте Инкурабили во время Страстной недели 1769 года. Эта информация стала доступна благодаря обнародованной в диссертации К. Кноп 2011 года еще одной рукописной копии этого произведения из Бодлианской библиотеки. Копия, выполненная в

1771 году переписчиком Фишем в Ланканшире, содержит на титульном листе надпись: *Miserere / A Due Cori / A Otto voci / Cantato il / Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo / Nel Pio Ospitale degl'Incurabili / L'Anno 1769. / Musica / del Signr Baldassar Galuppi / detto il / Buranello*. Ранее была известна только рукописная копия этого сочинения, находящаяся в Британской библиотеке. К. Инз, подготовивший в 2011 году в рамках своей диссертации издание *Miserere* на основе копии из Британской библиотеки, делает предположение о датировке этого сочинения 1764 годом в связи с титульным листом этой копии, находившейся в его распоряжении: *Miserere / A Otto Parti. / À due cori con / Strumenti / Che Segue Subito dopo l'Oratorio. / Musica / Del Celebre Sig. Baldassar Galuppi, detto / Buranello*. Канадский исследователь связывает это сочинение с ораторией Галуппи *Sacrificium Abraham* («Жертвоприношение Авраама») (1764), известной только по либретто. Однако при этом в его поле зрения не попала обнародованная в том же году в работе К. Кноп рукописная партитура. В то время как предложенная К. Инзом датировка является только предположением, копия из Бодлианской библиотеки позволяет нам с уверенностью говорить об исполнениях этого сочинения на Страстной неделе 1769 года.

Характерной особенностью *Miserere* c-Moll (II/45) является двойной состав исполнителей. Приют Инкурабили славился двухорностью исполнявшихся в нем сочинений и отличался этим от других венецианских приютов. В письме к Э. А. Чиконья Ф. Каффи утверждает, что в ораториях «Даниил во рву со львами» (1773) и «Три еврейских отрока в Вавилонском плену» (1774) Галуппи впервые разделил *Coro* Инкурабили, введя двухорность. В статье «Духовные сочинения Бальдассаре Галуппи в период его службы в Инкурабили» Х. Гейер показывает, что уже оратория Галуппи «Триумф Божественной Любви» 1765 года демонстрирует двухорное письмо. Немецкая исследовательница также приводит документы времен службы Ф. Бруза, занимавшего должность *maestro di coro* Инкурабили во время отсутствия Галуппи в 1765–1768 годах, которые свидетельствуют о регулярном использовании двух галерей для певчих (*cantorie*). Двухорность сочинений для этого приюта связана с архитектурными

особенностями разрушенной в 1831 году церкви Инкурабили работы Я. Сансовино. В 1985 году в статье «Духовная музыка Галуппи» Д. Арнольд, обращаясь к *Miserere* c-Moll, пишет, что в этом произведении «разделение между двумя хорами является скорее косметическим, чем структурным, скорее переключающим [внимание] слушателя с одной хоровой галереи на другую, чем создающим настоящий диалог». Действительно, сам текст покаянного псалма не располагает к вопросно-ответным построениям или к разделению функций хоров. Тем не менее, в этом сочинении Галуппи трактует двуххорность чрезвычайно разнообразно, избирая для каждой части новое композиторское решение в отношении исполнительского состава, а также трактовки фактуры произведения.

Для *Dixit Dominus* C-dur, 1763 (II/12) Галуппи характерны огромный диапазон и быстрая смена разнообразных звучаний — контрастные сопоставления *tutti* и *solì*, стремительные нарастания звучности за счет увеличения плотности оркестровой фактуры, смены гомофонных и имитационных типов изложения, пространственные эффекты. В этом произведении Галуппи воплощает в музыке то богатство возможностей, которые предоставляет уникальная архитектура собора св. Марка. В рукописи псалма Галуппи мы неоднократно встречаем ремарку *Palchetto*. Это указание на расположение исполнителей в определенном месте. Дело в том, что *palchetti*, или так называемые ложи, — это две деревянные конструкции, не сохранившиеся до сегодняшнего дня. Эти ложи содержали по маленькому органу и располагались над певческими трибунами в соборе св. Марка. Интересно отметить, что, по сравнению с *Miserere* c-moll (II/45), Галуппи гораздо больше прибегает к различным ансамблевым комбинациям голосов и пишет более развернутые хоровые разделы. Из этого и других произведений Галуппи видно, что в музыке для венецианских приютов так называемый «театральный стиль» получает гораздо большее применение, чем в сочинениях, предназначенных для собора св. Марка.

Факсимиле сочинений композитора могут стать источником ценнейшей информации для современных музыкантов, так как часто содержат в себе

огромное количество исполнительских указаний. Так, в разделе «De torrente in via bibet» из *Dixit Dominus*, композитор тщательнейшим образом продумывает и выписывает все штрихи, различные украшения, проставляет очень подробную динамику, порой заботясь о каждой отдельной ноте. Внимание композитора к подобным деталям позволяет нам глубже заглянуть в его замысел, а также может стать важнейшим практическим руководством для современных исполнителей, которые пожелают вернуть к жизни духовные сочинения Галуппи.

В сохранившемся наследии Галуппи преобладает музыка на тексты отдельных песнопений ординария мессы. И. Бурде предполагает, что подобные композиции могли свободно комбинироваться во время церковной службы. Х. Хуке говорит о том, что во время так называемой «тихой» мессы («*missa lecta*») музыкантами могла исполняться только *Gloria* (в то время как тексты других частей просто читались священниками). Этим предположением Х. Хуке пытается объяснить сложившуюся в Венеции традицию класть на музыку преимущественно эту часть ординария. Для собора св. Марка Галуппи, вероятно, был обязан каждый год сочинять, по крайней мере, новую Рождественскую мессу и две Вечерни — для престольного праздника св. Марка (25 апреля) и праздника Вознесения, — как это предписывается в документах, определяющих условия его отъезда в Россию.

Сохранились две Рождественские мессы Галуппи, написанные им в России и отосланные для исполнения в Венецию: это месса 1766 года, написанная в Санкт-Петербурге, и месса 1767 года, написанная в Москве. Мессы включают в себя только части *Gloria* и *Credo*. Это объясняется тем, что, по традиции, *maestro di capella* собора св. Марка сочинял музыку к наиболее протяженным по тексту песнопениям, а сочинение *Kyrie* поручалось первому органисту, которым был в то время Ф. Бертони. Остальные части мессы, *Sanctus* и *Agnus Dei*, заменялись в этот период, как в соборе св. Марка, так и в венецианских консерваториях, либо мотетом, либо инструментальной пьесой.

Отдельного упоминания достойны хранящиеся в Дрездене две пятичастные мессы Галуппи (месса B-Dur (I/1) и месса D-Dur (Anh. 2); последняя руко-

пись атрибутируется предположительно), включающие в себя все части ординария. Дело в том, что в отличие от Италии, и Венеции в частности, в Дрездене при дворе саксонского курфюрста музыка сочинялась на полный текст ординария. Упомянутые выше мессы Галуппи были изначально трехчастными; расширены до пяти частей, по всей видимости, они были только в связи с исполнительской практикой Дрезденской капеллы. На это указывают некоторые особенности рукописей, выполненных в венецианской копировальной мастерской Дж. Бальдана. Аналогичным является случай с Реквиемом E-dur Галуппи (I/50), хранящимся в Дрездене, где Офферторий был также добавлен позднее.

Месса B-dur (I/1) была написана Галуппи для приюта Мендиканти. Автографы *Kyrie* и *Credo* (I/1) находятся в библиотеке г. Дижона и датируются 1749 годом. В отдельных голосах *Kyrie*, не являющихся автографом, имеется еще более точная датировка: «1749 in maggio» («в мае 1749 [года]»). На то, что эти части, скорее всего, могли использоваться и не как единый цикл, указывают их тональности: *Kyrie* написано в тональности B-dur, *Gloria* — G-dur, *Credo* — F-dur. Анализ этого сочинения и сравнение его с другими известными нам образцами жанра в творчестве композитора приводит к следующим заключениям:

— Галуппи мыслит мессу как составное циклическое произведение, части которого могут существовать самостоятельно; но при этом его цикл выстроен и может исполняться в наше время как единое концертное сочинение, производя достаточно целостное впечатление;

— архитектура мессы Галуппи подчеркивает центральное положение в ней песнопения *Gloria*, что весьма характерно для венецианской традиции его времени;

— важным архитектурным принципом мессы, действующим на разных уровнях (уровень цикла, уровень отдельных его песнопений, строение номеров, на которые эти песнопения подразделяются), является трехчастность;

— несмотря на то, что Галуппи, в традициях своего времени, подразделяет песнопения на многочисленные номера, тенденция к внутреннему объединению и выстраиванию формы крупным штрихом — одна из особенностей его подхода;

так, в *Gloria* и в *Credo* важное место и центральное положение принадлежит Страстным образам, для которых Галуппи создает музыку особой красоты и изысканности; в то же время, вслед за этими образами Галуппи подчеркивает в тексте элементы ликования и радостного славения, что находит яркое выражение в его музыке; известным аналогом такого построения можно считать трехчастный инструментальный цикл, в центре которого обычно находится медленная проникновенная часть; всё это свидетельствует о симфонизации литургической музыки;

— процесс сочинения церковной музыки во времена Галуппи не мог не опираться на некие наработанные приемы; в мессе Галуппи можно отметить параллельные места с другими сочинениями мастера на тексты ординария. Например, идея одноголосного трубного изложения в первом номере *Gloria*, как и ее выполнение (тональность, предваряющие этот момент паузы), использована композитором также в *Gloria* из мессы C-dur (I/3); а музыкальное решение *Qui tollis* позднее получило отражение в мессе d-moll (I/6);

— текст ординария мессы располагает композитора к использованию риторических приемов не в такой мере, как тексты псалмов и ряд других литургических и паралитургических текстов; тем не менее, в мессе присутствуют как риторические фигуры (*abruptio*), так и звукоизобразительные (например, традиционное нисхождение, скачки, ходы по звукам уменьшенного септаккорда в разделе *Et incarnatus*).

В третьем разделе «**Исполнительские аспекты венецианской церковной музыки Бальдассаре Галуппи**» рассматривается состав капеллы собора св. Марка в XVIII веке, а также поднимается проблема исполнения теноровых и басовых партий в венецианских приютах. В 1765–1766 годах в соборе св. Марка была проведена реорганизация хора и оркестра. Ф. Каффи, а за ним и Л. Кьюминатто объявляют Галуппи ее инициатором и утверждают, что именно он занимался проведением всех преобразований. Однако роль Галуппи в этих событиях оказывается гораздо более скромной, хотя бы потому, что во время реформирования состава капеллы он находился в России. Как было показано в

1991 году в статье Т. Баумана, решающая роль в проведении реформы принадлежит прокуратору собора св. Марка Ф. Морозини. Исполнить план прокуратора был призван вице-маэстро Г. Латилла, которому помогали органисты Ф. Бертони и Дж. Б. Пешетти. П. Дж. Джилльо приводит данные о том, что за год до проведения реформы состав певцов капеллы был непропорционален: 9 сопрано и контральто и 23 тенора и баса; при этом общее число певцов капеллы было меньше предписанного (36) на 4 человека. До проведения реформы тенора и басы в большинстве своем принадлежали к лицам духовного сана; альты и сопрано, напротив, были, в основном, оперными певцами. В ходе реформы штат певцов капеллы был уменьшен с 36 до 24. Увольнению подверглись музыканты, признанные профессионально непригодными (в основном, ими оказались лица духовного звания); также были введены новые правила касательно контрактов, которые отныне заключались с певцами на трехгодичный срок и могли быть возобновлены по его истечении, а также отпусков, которые теперь нужно было согласовывать с прокураторами собора. В подборе певцов для капеллы участвовал знаменитый болонский теоретик падре Мартини (о чем свидетельствуют адресованные ему четыре письма вице-маэстро Г. Латилла и одно — первого органиста собора Ф. Бертони), а также известный певец-кастрат Г. Гуаданьи, в это время посетивший Болонью, Рим и Неаполь. Такой тщательный отбор вывел капеллу собора св. Марка на совершенно новый профессиональный уровень. При этом, чтобы удержать лучших певцов, прокураторы были готовы терпеть их частые и порой продолжительные отъезды на гастроли.

В связи с особенностями музыкальной практики в приюте Мендиканти мы останавливаемся на проблеме, которая является сейчас предметом горячих споров среди исследователей, а именно на проблеме исполнения воспитанницами приютов хоровых теноровых и басовых партий. В научной литературе этот вопрос активно обсуждается, в первую очередь, в связи с творчеством А. Вивальди, чьи партитуры для приюта Пиета содержат четырехголосный хор SATB, как и партитуры Галуппи для Мендиканти. Из четырех венецианских приютов в XVIII веке только в Пиета и Мендиканти партитуры содержали хор,

состоящий из партий SATB. В Инкурабили и Оспедалетто хоровые партитуры включали в себя только партии SSAA. Однако в середине столетия в приютах Пиета и Инкурабили известны также случаи использования нотации SSAB. Эта полемика не осталась уделом только узкого круга ученых. Уже сейчас мы можем видеть ее последствия для исполнительской практики в современных записях и концертных исполнениях.

Наличие теноровых и басовых партий в партитурах для венецианских приютов породило много гипотез среди исследователей. Начиная с 1960-х годов, когда этот вопрос был впервые поднят, в немецком и английском музыковедении высказывались различные предположения о привлечении мужских голосов для участия в выступлениях в приютах. Однако эти предположения подвергаются справедливой критике со стороны М. Тэлбота, который в статье «Тенора и басы в венецианских приютах» 1994 года указывает на невозможность одновременного пения в церковном хоре того времени женщин и мужчин. Другое предположение состоит в том, что хоровая басовая партия вообще не исполнялась. Действительно, в большинстве случаев она дублируется инструментальным континуо. Однако есть и случаи, когда хоровая басовая партия самостоятельна, особенно очевидна ее необходимость в фугированных эпизодах. Транспозиция теноровых и басовых партий на октаву выше — одно из предлагаемых исполнительских решений для подобной партитуры. Его главная сторонница — американский музыковед Дж. Уитмор, проанализировавшая в своей диссертации «Переработка музыки, исполнявшейся в венецианских Оспедали в XVIII веке» ряд партитур, изначально созданных для собора св. Марка или других церквей и переделанных для исполнения в приютах, и наоборот. Взгляд Дж. Уитмор М. Тэлбот считает ошибочным, однако при этом замечает, что реализация предлагаемого исследовательницей подхода на практике «могла бы облегчить современным женским хорам исполнение некоторых хоровых произведений Вивальди». Транспозицию теноровых партий Тэлбот считает совершенно невозможной, поскольку традиции исполнения в ключах «до» на октаву выше

никогда не существовало. Несмотря на убежденность М. Тэлбота, в практике предшествующих столетий мы находим случаи такой октавной транспозиции.

Точка зрения М. Тэлбота относительно транспозиции басовых партий на октаву выше с течением времени менялась: в первом издании книги «Антонио Вивальди» (1978) он говорит, что это было обычной практикой, во втором (1993) — отказывается от этого утверждения. По его мнению, «было бы слишком опрометчиво недооценить приобретенную путем обучения и практики способность некоторых девушек и женщин петь в очень низком регистре». При этом М. Тэлбот не придает большого значения приводимым в его же статье 1994 года потрясающим доказательствам практики транспозиции басовых партий, обнаруженным Ф. Таненбаум в ходе исследования вокальной духовной музыки Джованни Порты для приюта Пиета. Исследовательницей были найдены две басовые партии различных произведений Г. Латиллы, сольные эпизоды которых содержат указания на певиц-контральто Грегорию и Марину. При этом соло Грегории нотируются в том же басовом ключе, что и хоровые фрагменты партии, тогда как соло Марины — в альтовом. Дж. Уитмор приводит аналогичный пример из двухорного Магнификата Н. А. Порпора, исполненного в 1742 году в приюте Пиета. Соло для Альбетты в частях «Gloria Patri» и «Sicut erat» Порпора записывает в альтовом ключе на строке басовой партии «Solo 1», каждый раз переходя на басовый ключ для изложения басовой хоровой партии и возвращаясь к альтовому при записи соло. Такой же способ нотации присутствует и в двухорном псалме *Letatus sum* (sic!) Порпоры из этой же авторской рукописи (без упоминания имени солистки). Вышеприведенные случаи ясно указывают на факт транспозиции.

Мы рассматриваем аналогичный пример духовной музыки Галуппи. В партитуре псалма *Laudate Dominum* (II/29), написанного в 1749 году для Мендиканти, автограф которого хранится в библиотеке Консерватории имени Н. Паганини в Генуе, мы находим имена солисток: [Giovanna Maria] *Cedroni*, *Sofia* [Sopradaci], *Momola* или *Momoletta*, [Maria] *Marchi*, *Santina* (?). Партии солисток записаны непосредственно в хоровой партитуре с пометками *Soli*, и ключи

для их записи не меняются (SATB). Напротив партии баса указано имя певицы-контральто Софии Сопрадачи. Обращает на себя внимание, что имя знаменитой певицы-сопрано Джованны Марии Чедрони указано сначала на третьей строке хоровой партитуры (там, где обычно записывается партия тенора), зачеркнуто и помещено на первую строку. В то же время имя Момола зачеркнуто на первой строке и появляется на третьей вместо Чедрони («Момолетта»). По всей видимости, исправления в именах солисток в партитуре связаны с разными исполнениями рассматриваемого произведения. Более того, изначально этот раздел предназначался не для сольных голосов, а для всего хора, на что указывает зачеркнутое обозначение *tutti*. Приняв решение поручить данный эпизод солисткам, нотную запись композитор оставил без изменений. Не является ли этот факт доказательством транспозиции вокальных партий в музыке для венецианских приютов? Вряд ли маэстро, хорошо знающий особенности голосов своих воспитанниц, поручит великолепному сопрано исполнять партию тенора! Не свидетельствует ли это о том, что и хоровые партии исполнялись певицами в несомненно более удобной для них тесситуре?

Из этих находок очевидно, что часть вокального материала транспонировалась. Основной проблемой на настоящем этапе изучения венецианской духовной музыки становится выяснение того, что конкретно транспонировалось и каким образом. Если предположить, что теноровые и басовые партии транспонировались всегда, большие сомнения вызывает постоянный перенос тенора на октаву выше, так как это часто изменяет мелодию, что в итоге может сказаться на музыкальной логике. Дж. Уитмор показывает, что при переработке произведений для разных составов исполнителей использовались различные техники переноса вокальных голосов; при этом партии не транспонировались механически — решение в каждом конкретном случае принималось индивидуально.

В четвертом разделе первой части **«Галуппи в роли маэстро: документальные свидетельства. Венеция — Россия»** на основе сообщений Ч. Бёрни, Я. Штелина и Ф. Каффи, а также документов эпохи собраны свидетельства о Галуппи как об исполнителе. Во время посещения Венеции в августе 1770 года

Ч. Бёрни посчастливилось несколько раз присутствовать на Вечернях под руководством Галуппи в приюте Инкурабили, о которых каждый раз он говорит все с большим увлечением. Ф. Каффи делится рассказами о Галуппи во время репетиций, которые он слышал в юности от исполнителей, игравших под управлением маэстро. Оценка состояния музыкального искусства в России знаменитым композитором, попавшим из оперной столицы мира в далекий Петербург, представляет немалый интерес. Как мы узнаем из корреспондирующих между собой сообщений Я. Штелина и Ф. Каффи, Галуппи не устроил тот уровень оркестра, который он нашел в России. Придворный хор, напротив, привел Галуппи в восхищение.

**Вторая часть, «Русская церковная музыка Бальдассаре Галуппи»,** состоит из трех разделов. Первый раздел **«К истории пребывания Бальдассаре Галуппи в России и его отношений с русским императорским двором: новые документы»** представляет на основе новых документов историю контактов Галуппи с русским императорским двором. Наиболее ценным источником в этой связи является рукописная копия переписки Екатерины II, через ее секретаря А. А. Безбородко, и Галуппи 1780 года (в диссертации приведены факсимиле, текст и русский перевод автора данной диссертации). Также мы располагаем факсимиле копии письма А. А. Безбородко к А. В. Олсуфьеву. Наряду со свидетельствами Я. Штелина и Ф. Каффи, мы также обращались в нашей работе к документу эпохи — «Описаниям спектаклей и празднеств, устроенных в Венеции по случаю приезда Их Императорских Высочеств Великого Князя и Великой Княгини Московских под именем Графа и Графини Северных в январе месяце 1782 [года]», составленным А. Нониусом и изданным В. Формалеони «с Высочайшего позволения» в 1782 году. Пребывание Галуппи в России оставило глубокий след в памяти, и контакты продолжались на протяжении по меньшей мере пятнадцати лет после его отъезда. Как известно, Галуппи покинул Россию не один, а в сопровождении своего ученика Д. Бортнянского, который, проведя в Италии более десять лет, вернулся на родину в 1779 году. С возвращением Бортнянского в Россию и связана впервые публикуемая цели-

ком переписка Екатерины II и Галуппи, находящаяся в библиотеке *Correr* в Венеции. Этими документами подтверждается роль Галуппи в становлении Бортнянского как композитора, а через него и русской музыки в целом.

Благодаря «Описаниям...» удастся восстановить картину встречи Великого Князя Павла Петровича и Великой Княгини Марии Федоровны с Галуппи в Венеции в 1782 году: «Граф и Графиня Северные вернулись в свои апартаменты, куда пригласили знаменитого маэстро Галуппи, по прозванию Буранелло; Княгиня подарила ему золотую табакерку тонкой работы в знак высокой оценки шести сонат для клавесина, написанных специально для нее». Некоторые современные исследователи склонны считать, что сонаты, преподнесенные Марии Федоровне, — не что иное, как цикл из шести сонат «*Passatempo al cembalo*». В частности, такое предположение высказывает Ф. Пива в предисловии к изданию этого сборника сонат 1964 года. В то же время, У. Ньюман в книге «Соната в классическую эпоху» выдвигает сомнительное утверждение о существовании двух циклов сонат Галуппи, которые можно датировать «с той или иной степенью уверенности»: шесть сонат, написанных для Графа и Графини Северных, и шесть сонат «*Passatempo al cembalo*» (которые он ошибочно относит к последнему году жизни композитора, 1785). Однако А. Де Пьеро в статье «Сонаты Галуппи в рукописи *Torre Franca* В. 16» с уверенностью объединяет оба эти факта и отмечает, что автограф «*Passatempo al cembalo*» 1781 года является единственным автографом среди всей сонатной музыки Галуппи. В сохранившемся автографе шести сонат указана дата 1781, но посвящение Великой княгине отсутствует. Принимая во внимание отличие венецианского календаря от принятого к тому времени в Европе григорианского, можно предположить, что эти сонаты были написаны специально для Марии Федоровны («за несколько дней», согласно Ф. Каффи), а не ранее, поскольку новый 1782 год наступал в Венеции только 1 марта.

Во втором разделе «**Источники русской духовной музыки Галуппи**» производится систематизация источников русской духовной музыки композитора: от рукописей до печатных изданий XIX–XX веков. Относительно количе-

ства сочинений Галуппи для православного богослужения современные издания дают противоречивую информацию. В словаре Гроува американский исследователь Д. Монсон упоминает хранящуюся в Российской государственной библиотеке рукопись, содержащую 15 произведений Галуппи для Русской православной церкви. А. Л. Порфирьева приводит такие же сведения в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург». Однако на данный момент в РГБ обнаружены только две рукописи, содержащие сочинения Галуппи на церковнославянские тексты, причем эти рукописи имеют разное происхождение: одна из них, песнопение «Плотию уснув», — из фонда Шереметевых (Волочаново), другая, «Служба Божия Галуппиева» (Литургия), — из Ярославской области. В статье «Итальянская диаспора в России XVIII века» М. Г. Рыцарева и А. Л. Порфирьева пишут: «на сегодняшний день известно около 14 русских хоровых произведений Галуппи», хотя авторами приводятся только шесть названий.

Действительно, шесть духовных произведений Галуппи — «Слава. Единородный Сыне», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув», «Готово сердце мое, Боже», «Суди, Господи, обидящая мя» и «Услышит тя Господь в день печали» — были изданы во второй половине 1810-х годов его учеником Д. Бортнянским. Очевидно, Галуппи создал и другие произведения на церковнославянские тексты: так, известны названия еще шести его духовных сочинений, фигурирующих в объявлениях газеты «Московские ведомости» 1797 и 1804 годов, но ноты пока найти не удалось. Еще одно сочинение — трио «Да исправится» — мы знаем только по одному источнику: публикации в приложении к журналу «Музыка и пение» 1913 года. Отсутствие более ранних рукописных и печатных источников этого произведения ставит, на наш взгляд, авторство Галуппи под сомнение. Итак, сегодня с полной уверенностью можно говорить о шести вышеперечисленных произведениях Галуппи для русской православной церкви.

Автографы сочинений Галуппи на церковнославянские тексты не сохранились. Некоторые авторские рукописи принадлежали Придворной певческой

капелле, но вероятно погибли в пожаре 1927 года вместе с большим количеством ценнейших нотных памятников русской церковной музыки. Рукописные источники русской церковной музыки Галуппи охватывают обширную географию. Они были обнаружены нами и рядом других исследователей в государственной библиотеке Берлина, в Австрийской Национальной библиотеке, в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины в Киеве, во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки и Российской государственной библиотеке в Москве, в Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге.

Наиболее ранний из известных нам рукописных источников относится примерно к 1770–1772 годам — это две голосовые книги «Службы Божией Галуппиевой», ранее входившие в один комплект. На сегодняшний день партия тенора хранится в ВМОМК, а партия альты находится в фонде новых поступлений РГБ. Книги открываются песнопением «Слава и ныне. Единородный Сыне» Галуппи. Данный источник — единственный известный в настоящий момент, где это песнопение является частью цикла, во всех остальных рукописях оно находится в ряду отдельных песнопений Литургии. Возникает вопрос: написал ли Галуппи Литургию, как это можно заключить из ранее приведенного заголовка? Дело в том, что рукопись «Службы Божией Галуппиевой» включает песнопения «Верую», «Достойно есть» и «Отче наш», принадлежащие перу Березовского. Остальные песнопения Литургии — «Херувимская» и «Милость мира» — вполне могли быть написаны Галуппи, однако этому нет достаточного подтверждения. По справедливому замечанию Лебедевой-Емелиной, надпись «Служба Божия Галуппиева» над песнопением «Слава и ныне. Единородный Сыне» могла относиться только к этому единственному песнопению<sup>2</sup>.

1774 годом датируется рукописный источник концерта «Плотию уснув» Галуппи из ВМОМК имени М. И. Глинки из комплекта с владельческой надпи-

---

<sup>2</sup> Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825): каталог произведений. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 318.

сю Верховажского Успенского собора. Альтовая голосовая книга, также из ВМОМК, датируемая XVIII веком, — ранее принадлежавшая ныне утерянному комплекту книг Осиповского прихода Шенкурского уезда Архангельской епархии — содержит концерт «Готово сердце мое, Боже» Галуппи. Эта точка расположена на карте Российской империи еще севернее Верховажья Вологодской области, что демонстрирует степень распространения духовной музыки Галуппи уже в XVIII веке.

Рукописный источник, содержащий все шесть известных сегодня сочинений Галуппи на церковнославянские тексты, наряду с другими произведениями русской духовной музыки, в основном М. С. Березовского, в 2001 году был обнаружен украинскими музыковедами в коллекции К. Ф. Э. Баха из собрания Берлинской певческой академии, хранившейся после Второй мировой войны в Киеве.

В фонде Шереметевых (Волочаново) Российской государственной библиотеки нам удалось обнаружить рукопись голосов «Плотию уснув» (бас, тенор, альт). На титульном листе каждой партии читаем: *Концертъ / Плотію уснувъ / Г<sup>на</sup> Галуппiя*. В следующей единице хранения, также в фонде Шереметевых (Волочаново), среди разного рода арий находится ранее не фигурировавшая в научной литературе рукопись Бортнянского «Ныне силы небесныя». На титульном листе этого произведения имеется надпись: *Великопостная молитва / на / 4<sup>ре</sup> Голоса / Ныне силы небесныя / Сочинение / Г<sup>на</sup> Бортнянскаго*. Интересно, что титульные листы сочинений Бортнянского и Галуппи оказываются идентичными. На титульном листе «Великопостной молитвы» Бортнянского имеется печатная наклейка — *Chez C. F. Haehne / à Moscou. / 2 Rbl. 50 Cop.* Оба эти произведения упоминаются в газете «Московские ведомости», 1804, № 80, 5 октября, каталог Х. Б. Гене, музыкальный магазин на Чистых прудах против церкви Гавриила Архангела. Так можно установить датировку и происхождение обеих рукописей.

В Национальной библиотеке Австрии хранятся рукописные партитуры трех сочинений Галуппи: «Благообразный Иосиф», «Услышит тя Господь в день

печали» и «Слава Отцу и Сыну. Единородный Сыне». Два сборника партитур духовных концертов, хранящихся в РГИА, содержат концерт «Плотию уснув» Галуппи. Интереснейший случай представляет собой рукописная партитура из коллекции Г. Пёльхау, хранящаяся в Берлинской государственной библиотеке. На первой странице партитуры читаем: *Mottetto nella Quaresima di Demetrio Bortnjanskij, Maestro di Cappella a Pietroburgo* («Мотет на Великий пост Дмитрия Бортнянского, капельмейстера в Петербурге»). В конце партитуры также указана дата: *Nel Mese di Settembre 1814* («В сентябре 1814 [года]»). Эти надписи послужили основанием для рассмотрения данного сочинения в качестве вновь открытого произведения Бортнянского. Однако нам удалось установить, что музыка этого сочинения — не что иное, как песнопение Галуппи «Плотию уснув». Эта рукопись выделяется из предыдущего ряда источников, прежде всего, немецким текстом. Мы установили, что текст сочинения представляет собой измененную первую строфу Страстной песни Иоганна Августа Гермеса (1736–1822) «Ach! sieh ihn dulden, bluten, sterben» («Ах, смотри, как Он страдает»). Прежде чем оказаться в собрании Г. Пёльхау, партитура принадлежала Иоганну Готтфриду Шихту (1753–1823), композитору церковной музыки, который занимал пост кантора церкви св. Фомы в Лейпциге с 1810 года. Можно предположить, что именно Шихт соединил музыку Галуппи с поэтическим текстом Гермеса.

После первого издания сочинений Галуппи, осуществленного Бортнянским, более короткие песнопения («Слава и ныне. Единородный Сыне», «Благообразный Иосиф», «Плотию уснув») несколько раз переиздавались Придворной капеллой в 1830-е и 1840-е годы. В дальнейшем все произведения Галуппи на церковнославянские тексты были выпущены в свет Юргенсоном в 1880-х годах. С тех пор развернутые сочинения более не публиковались. Наиболее благоклонна судьба оказалась к концерту «Плотию уснув», по-видимому, самому известному произведению Галуппи для православной церкви. На его популярность указывает наличие одиннадцати изданий, с 1818 по 2000 годы. В рамках данного раздела также произведен анализ сочинения, который показал, что

именно смысл церковнославянского текста определяет выбор композиторских решений.

Третий, заключительный раздел второй части **«К вопросу о стиле духовной музыки Галуппи. Россия — Венеция»** посвящен оценке фигуры Галуппи и присущего ему стиля духовной музыки. В этом разделе поднимается вопрос об исполнении сочинений Галуппи в контексте православной службы и освещается ряд критических мнений музыкантов XIX века (В. Одоевского, П. Воротникова), а также приводится точка зрения швейцарского музыковеда Р.-А. Моозера. Наша позиция основывается на исследовании источников и анализе музыки композитора, осуществленных в предыдущем разделе. Несмотря на то, что духовные произведения Галуппи несли в себе новый стиль для русской церковной музыки, нельзя утверждать, что этот стиль был совершенно неестественным для православного богослужения того времени. Оглядываясь на панораму рукописных источников можно с уверенностью заключить, что сочинения Галуппи звучали не только в столице; их вскоре после его отъезда можно было услышать и в провинции, причем задолго до того, как Бортнянский получил возможность определять церковный репертуар в Российской империи.

В заключение раздела освещается полемика между авторитетнейшим болонским теоретиком падре Мартини и римским композитором испанского происхождения А. Эхимено относительно уместности использования «театрального стиля» в церковной музыке, а также приводятся высказывания либреттиста П. Метастазіо, немецкого поэта и композитора К. Ф. Д. Шубарта и английского историка музыки Ч. Бёрни о музыке Галуппи.

**Заключение** содержит основные выводы исследования: показана связь сочинений венецианской духовной музыки Галуппи с жанровыми традициями духовной музыки XVIII века, а также с традициями, сложившимися в музыкальной практике собора св. Марка и венецианских приютов, в которых работал композитор; обнаружены и атрибутированы новые рукописные источники русской духовной музыки Галуппи, в ряде случаев установлена датировка рукопи-

сей; на основе рукописных источников, а также документов эпохи впервые ясно очерчена роль Галуппи в истории русской духовной музыки.

### **Список работ, опубликованных по теме диссертации**

#### **Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *Антоненко Е. Ю.* К истории отношений Бальдассаре Галуппи и русского императорского двора: новые документы // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 1. С. 92–104. (0,8 п. л.)
2. *Антоненко Е. Ю.* Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 40–55. (0,9 п. л.)
3. *Антоненко Е. Ю.* Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 2. С. 34–67. (1,7 п. л.)
4. *Антоненко Е. Ю.* Теноровые и басовые партии в музыке для венецианских приютов XVIII века: исторические свидетельства и современная исполнительская практика (на примере сочинений Антонио Вивальди и Бальдассаре Галуппи) // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 138–157. (1,3 п. л.)

#### **Статьи в других изданиях:**

1. *Antonenko E.* Orthodox Church Music of Baldassare Galuppi at the Court of Catherine the Great // Die Tonkunst. 2013. № 1. S. 30–43. (1,2 п. л.)