

Тетерина Н.И.

БОРТНЯНСКИЙ, ЧАЙКОВСКИЙ & ЮРГЕНСОН BORTNYANSKY, TCHAIKOVSKY & JURGENSON

Аннотация. Д.С. Бортнянский и П.И. Чайковский были людьми разных поколений и, в силу этого, их художественные идеалы и стилистические системы существенно различались. Однако имена двух композиторов неразрывно слились в «*Полном собрании духовно-музыкальных сочинений Бортнянского в редакции Чайковского*», выпущенном издательством П.И. Юргенсона. Редакторская работа Чайковского анализируется в предлагаемой работе в источниковедческом и хронологическом ракурсах, организационном, структурном и стилистическом аспектах.

Abstract. Dmitriy Bortnyansky and Peter Tchaikovsky belonged to different generations; hence, their artistic ideals and stylistic systems differed considerably. The names of these two composers, however, are inseparably linked in the ‘*Complete Sacred Musical Works by Bortnyansky, edited by Tchaikovsky*’, published by Peter Jurgenson’s house. In this article, Tchaikovsky’s editorial work is analyzed from the perspectives of source criticism and chronology, in terms of organization, structure, and style.

Ключевые слова: Д.С. Бортнянский, П.И. Чайковский, П.И. Юргенсон, Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Д.С. Бортнянского в редакции П.И. Чайковского.

Key Words: D. S. Bortnyansky, P. I. Jurgenson, ‘*Complete Sacred Musical Works by Bortnyansky, edited by Tchaikovsky*’.

В истории русского искусства эпоха Чайковского и эпоха Бортнянского едва ли не по всем стилистическим признакам резко контрастируют друг с другом. Порой они даже полярно противоположны.

Бортнянский в своей музыке благородно сдержан и несколько обособлен от слушателя. Для него стремление к осмысленной стройности и гармонической соразмерности несоизмеримо важнее тенденции открыто эмоционального выражения чувства.

Чайковский в своих произведениях практически любых жанров раскрывает душу навстречу слушателю. Как отмечали исследователи, композитор в процессе творчества словно бы сжигает себя дотла, и именно это обстоятельство парадоксальным образом возрождает его творческую натуру к жизни и предоставляет ему возможность нового художнического подвига – крайне эмоционального, а порой даже экзальтированного горения.

Бортнянский осознанно не отображал в своей музыке национально-народных начал. Украинские и южнорусские песенные интонации порой прорастают в его мелодиях как бы помимо воли композитора. Чайковский, напротив, стремился в своих произведениях сродниться с напевами и интонациями русской народной песни. Но в результате нередко приходил к парадоксу: чем сильнее выражается его стремление обнаружить общие корни народной и профессиональной музыки, тем рельефнее выступает качество словно бы предопределенного и

неизменно рокового отчуждения двух слоев русской культуры – крестьянства и художественной интеллигенции.

Эпоха Бортнянского в большинстве случаев ориентирована на шедевры итальянской композиторской школы. От итальянцев она во многом взяла и гармонию, и инструментовку, и характерные интонации при пении, как солистов, так и хора (хотя влияние французской музыки тоже несомненно).

Эпоха Чайковского к итальянской музыке в целом относится несколько свысока, иногда даже с декларируемым пренебрежением. На передний план несомненно выходит австро-немецкая композиторская школа с ее приемами гармонизации, оркестровки и лейтмотивной драматургии (хотя воздействие французского музыкального искусства и здесь выявляется очень сильно).

Однако, если говорить теперь о моментах, сближающих творческие принципы двух композиторов, важно подчеркнуть, что именно отношение к итальянской музыке является той областью, в которой Чайковский противостоит своей эпохе и во многом оказывается солидарным с художественными взглядами эпохи Бортнянского.

Пожалуй, из всех русских композиторов второй половины XIX века Чайковский более склонен к разного рода «итальянизмам»: от манеры характерно итальянской эlegantности в музыкальных высказываниях до прямого обращения к итальянским жанрам и сюжетам, от претворения итальянских танцевальных ритмов до удивительно органичного соединения русских романсовых или народно-песенных интонаций с приемами итальянского *bel canto*, от принципов гармонизации с обильным использованием параллельных терций и секст до умения замечательно тонко передавать «итальянский колорит» средствами фактуры и оркестровки.

Другим важным моментом, объективно обусловившим сближение музыки Чайковского и Бортнянского, следует назвать возникшую в середине XIX века, а затем заметно усилившуюся моду использовать в художественных произведениях крупные фрагменты, выдержанные в стиле времени царствования Екатерины II. Такого рода стилизация затронула сферу архитектуры (можно указать, например, на дворцы выстроенные архитектором А.И. Штакеншнейдером); она охватила все виды прикладного искусства (от мебели до оформления каминных часов), а кое в чем повлияла на формирование музыкальных и драматургических вкусов публики оперных театров.

В творчестве Чайковского есть несколько произведений, отражающих в той или иной степени моду на такую ретроспективную стилизацию, когда в своеобразном смещении выступают признаки трех стилей: барокко, рококо, ранний классицизм. Назовем, например, «Вариации на тему рококо» для виолончели с оркестром и сюиту придворных танцев из оперы «Кузнец Вакула». Общеизвестным фактом, подтверждающим симпатию композитора к музыке «галантной эпохи», следует назвать его согласие на предложение дирекции Мариинского театра перенести действие «Пиковой дамы» из пушкинского времени в последнее десятилетие правления Екатерины II.

Разумеется, это драматургическое решение предоставляло возможность автору средствами музыкальной стилистики усилить моменты противопоставления образа главного героя Германа его общественному окружению, поместив их как бы в разные пласты исторических психологий. Но дело было также и во внутренней склонности композитора. Назовем эпизоды оперы, которые музыкально характеризуют русский быт рубежа XVIII–XIX веков – хор мальчиков, дуэт Лизы и Полины, русская пляска девушек, выдержанная в манере О.А. Козловского, аранжировка полонеза Козловского «Гром победы раздавайся», цитаты из опер А. Гретри. Причем, самым крупным фрагментом, несомненно, является «Пастораль» из 3-го действия. Точная передача всех примет русской придворной пасторали позволила многим музыковедам, в частности,

Б.В. Асафьеву, А.С. Рабиновичу и А.С. Розанову выдвинуть предположение о знакомстве Чайковского с партитурами опер Бортнянского.

Эта историко-стилистическая гипотеза много лет спустя подтвердилась благодаря исследованию Т.З. Сквирской. Кроме того, стало ясно, что Чайковский специально изучал и прекрасно знал не только музыкальное, но и литературное творчество эпохи Екатерины II, в частности, стихотворные циклы и пьесы Г.Р. Державина и П.М. Карабанова¹.

Однако наиболее устойчиво имена двух композиторов объединились в многотомной публикации: «*Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Издание под редакцией П. Чайковского*».

Такое объединение имело значение не только чисто творческое. Оно сыграло в истории отечественной музыкальной культуры роль не просто художественно-эстетическую, но и культурно-общественную, стало знаменем борьбы за обновление русской церковной музыки, за изменение кардинальных условий ее существования.

Феномен Собрания сочинений Бортнянского в редакции Чайковского необходимо рассматривать по меньшей мере двусторонне: внешне – как отражение общественно-культурных процессов 1870-1880-х годов, и внутренне – как своеобразный синтез авторских устремлений Бортнянского и редакторских принципов Чайковского.

Корни событий, которые привели к необходимости редактирования Чайковским духовных сочинений Бортнянского, тянутся к тем временам, когда один еще не родился, а другой доживал последние годы жизни и уже почти полностью перевел свою деятельность из русла композиторского творчества в сферу подведения итогов всех дел: от систематизации своих хоровых опусов и их издания до юридического определения места Придворной певческой капеллы в хоровой культуре страны в целом.

Именно в это время Бортнянский получил от императора Александра I почетную именную привилегию наблюдать за общим состоянием православного пения в масштабах всей России (1816). Это касалось и экспертизы новых сочинений, и целесообразности их издания, и допустимости их исполнения. Говоря иными словами, композитор был назначен единственным полномочным духовно-музыкальным цензором в области православного пения.

Последующие директора Придворной певческой капеллы (Ф.П. Львов, А.Ф. Львов, Н.И. Бахметев) эту привилегию, данную лично Бортнянскому, исподволь переосмыслили и в результате стали рассматривать ее как некую незыблемую прерогативу, механически передающуюся от любого руководителя капеллы к его преемнику. Скоро сформировалась ограниченная и весьма замкнутая каста духовных композиторов, в то время как лучшие отечественные музыкальные силы оказались лишены возможности в традиционных церковных жанрах исполнять и издавать свои произведения. Состояние музыкального творчества в церковной сфере пришло в полный упадок.

Кульминация такого противоестественного процесса наступила в 1878 году, когда тогдашний директор капеллы – Н.И. Бахметев – издал распоряжение об аресте опубликованных П.И. Юргенсоном нот «Литургии» Чайковского. Для конфискации партитур в Москве были привлечены полицейские силы. Вслед за этими событиями Юргенсон, пользуясь консультациями известного адвоката Д.В. Стасова, подал судебный иск против действий Бахметева и московского оберполицеймейстера Козлова. Наконец, после трехлетней тяжбы, весной 1881 года Юргенсон выиграл дело по всем пунктам².

¹ Сквирская Т.З. К истории создания оперы «Пиковая дама» (О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) // Чайковский. Новые документы и материалы. Петербургский музыкальный архив. Вып. 4. Сб. ст. СПб., 2003. С. 191–229.

² См. также: Смоленский С.В. О «Литургии» ор. 41 соч. Чайковского (из литературно-юридических воспоминаний) // Русская музыкальная газета. 1903. №№ 42 – 43.

Сразу же после оглашения судебного решения Юргенсон написал Чайковскому несколько писем, где сообщал композитору о результатах суда, о своих дальнейших планах закрепить юридический успех, а также в деликатно-вопросительной форме попросил его о творческой помощи. «Вчера я выиграл дело против Бахметева в сенате. Ура! [...] Я считаю, что это своего рода освобождение от татарского ига, и я – Дмитрий Донской! Донской – не Донской, а – таран: лбом брешу прошиб или сделал», – делился он своей радостью, а уже в самом конце послания в качестве *post scriptum* задавал без обиняков прямой вопрос: «Хотел бы ты взять на себя редактирование “Полного собрания сочинений Бортнянского”, которое я замышляю? Ты спросишь: в каком смысле? В каком угодно, – отвечу тебе. Конечно, за хорошее вознаграждение»³.

Для предприимчивого Юргенсона согласие Чайковского давало небывалому начинанию столь мощную поддержку, что издатель мог без опасения и далее отвоевывать у всемогущей прежде Придворной певческой капеллы один форпост за другим: «... шестьдесят четыре года директора капеллы удерживали реченьку духовной музыки, зато теперь пойдет наводнение»⁴. Предвидя, что разрушение государственной монополии принесет невиданные ранее плоды в творческой деятельности, в издательском деле и в исполнительской практике, Юргенсон мечтал о наступлении действительно новой эпохи в области православной музыки.

Для Чайковского соглашение о редактировании сочинений Бортнянского означало, с одной стороны, быть может, некоторое понижение интенсивности композиторского труда, с другой же – дополнительное приобщение к стилистике жанров русской церковной музыки. Вдобавок композитор явно ожидал ценных для себя эстетических впечатлений от знакомства с хоровым наследием Бортнянского, хотя именно это ожидание сбылось лишь в весьма незначительной степени. Немаловажными обстоятельствами были также мотивы отдачи благодарности Юргенсону и благополучного разрешения материальных неурядиц. Спустя два года после описываемых событий Чайковский так обрисовывал свое тогдашнее финансовое положение: «... погрязши в долги до такой степени, что не видел исхода [...] других доходов, за исключением звезды Бортнянского, едва блиставшей на дальнем горизонте, не предвиделось...»⁵.

Поначалу Чайковский, давая согласие на использование его имени в многотомном издании, не вполне представлял, чем же ему придется заниматься, поскольку ни нотных материалов, ни общего плана, ни распределения музыки по томам и выпускам, ни представления о целостном объеме тогда еще не существовало: «Ты спрашиваешь, хочу ли я быть редактором полного собрания Бортнянского? Разумеется хочу, но в чем будет мое дело? Только корректуру держать или еще нечто другое?»⁶

Спустя неполный месяц, 4 июня того же года, практически полностью закончив «Всенощное бдение», Петр Ильич просит своего издателя не медлить с высылкой ему нот: «Жду Бортнянского, дабы тотчас же заняться и этим»⁷. Промедление никогда не было свойственно характеру Юргенсона, который уже на следующий день (5 июня) отвечал: «Сегодня я тебе послал часть пьес Бортнянского. Вообрази, это все, что я мог достать. Остальное придется списать у частных лиц, что я и сделаю»⁸.

По получении первой посылки с нотными материалами, Чайковский принялся за дело почти немедленно – около 21 июня – и продолжал его по мере

³ Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. Том 1. 1877-1883. М., 1938. С. 188-190. Письма Юргенсона Чайковскому от 5 и 11 мая 1881 г.

⁴ Там же. С.190.

⁵ Там же. С. 291.

⁶ Там же. С. 191. Письмо Чайковского Юргенсону от 11 мая 1881 г.

⁷ Там же. С. 194.

⁸ Там же. С. 194.

поступления к нему все новых источников, которые служили основой для его работы; а еще через четыре месяца – к последним числам октября того же 1881 года – полностью закончил свое редактирование.

Необходимо особо оговорить то обстоятельство, что при анализе переписки между Чайковским и Юргенсоном за этот период, а также при реконструкции исторической картины подготовки и выхода в свет «Полного собрания духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского», требуется развести между собой несколько тесно переплетенных друг с другом сквозных линий, связанных как с творческими, так и с организационными сторонами единого издательского процесса.

Первый вопрос, который немедленно был поставлен и дискуссионно рассматривался и композитором, и издателем, сводился к единственному пункту: нужно ли печатать «Полное собрание», либо целесообразно ограничиться выпуском в свет «Избранных сочинений» в одном томе. Именно на таком варианте Чайковский первоначально активно настаивал: «К чему нужно тебе издавать его полное собрание? Позволь тебе посоветовать отбросить этот план и вместо него принять следующий: издать сборник избранных сочинений Бортнянского. Это будет гораздо лучше для твоего кармана и во всех отношениях умнее. <...> Полное собрание – это очень громкое слово, но оно в настоящем случае звучит странно...».

Однако позиция Юргенсона была как никогда тверда: «Намерение мое издать Бортнянского не поколеблено. <...> Все же я не могу дойти до того, чтобы думать, будто лучше, если Бортнянского забудут или чтоб его вещи стали библиографической редкостью. Покуда Россия так бедна духовной музыкальной литературой, мне сдается, не следует пренебрегать и Бортнянским, и за мною останется заслуга, конечно, не спасения отечества, но хотя бы исторически интересного музыкального деятеля». В итоге композитор полностью подчинился принципам своего издателя: «Итак, будем издавать все, если ты этого желаешь»⁹.

Второй слой реконструкции исторической картины вскрывает источниковедческие и структурные проблемы, которые возникли при выстраивании плана-проспекта Собрания сочинений Дм. Бортнянского.

10 августа 1881 года Чайковский предложил – первый по хронологии – общий план, создав логичную и стройную редакторскую концепцию, которая включала несколько важных моментов. И прежде всего – догматическое и жанровое разделение всего Собрания сочинений на три крупных отдела, обозначенных римскими цифрами: «Литургические песнопения», «Духовные концерты», «Гимны и частные молитвы»:

Отдел I

Песнопения, употребляемые на божественной службе

Часть 1-я (однохорные)

Часть 2-я (двухорные)

Часть 3-я (хвалебные песни)

а) четырехголосные [однохорные]

б) двухорные

Отдел II

[Собрание псалмов царя-пророка Давида ... в форме концертов]

1) 35 концертов четырехголосных [однохорных]

2) двухорные

Отдел III

Гимны и частные молитвы¹⁰.

⁹ Там же. С. 196-203. Переписка между Чайковским и Юргенсоном с 21 июня по 15 августа 1881 года.

¹⁰ Там же. С. 200-201.

Юргенсон подобный проспект в целом весьма одобрил, но издательская практика внесла в осуществление этого проекта свои значительные коррективы. В конечном итоге первоначальный план был расширен за счет присоединения еще одного тома. Кроме того была введена сквозная нумерация всех без исключения сочинений с № 1 по № 118, и, помимо деления на отделы и части, введена дополнительная разбивка на выпуски. В таком виде план-проспект всего издания в целом помещался на последней странице обложки каждой из выпущенных книг или нотных тетрадей:

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Д.М. БОРТНЯНСКОГО.

ИЗДАНИЕ ПОДЪ РЕДАКЦИЮ П. ЧАЙКОВСКАГО.

ОТДѢЛЪ I.

ЧАСТЬ I. (однохорная).

А. Восемь духовныхъ тріо.

СЪ ХОРАМИ И ПЕРЕЛОЖЕНІЕМЪ НА ФОРТЕПІАНО.

- № II выпускъ. А
1. Ис полда в ти, деснота.
 2. Да исправится молитва моя. № I.
 3. То-же " " " " II.
 4. То-же " " " " III.
 5. То-же " " " " IV.
 6. Архангельскій гласъ: вопіемъ Ти, чистая (величаніе Благовѣщенію знаменнаго напѣва).
 7. Воскреси Боже (въ двухъ видахъ).
 8. Надежда и предстательство.
 9. Трехгласная литургия, заключающая въ себя: Слава и нѣнѣ, Единородный Сыне; Херувимскую пѣснь; Вѣрую (Сумволь въры); Тебе поемъ: Достойно есть; Отче нашъ; Хвалите Господа съ небесъ.

Б. Четырехголосныя.

Содержаніе I-го выпуска.

10. Слава и нѣнѣ, Единородный Сыне (перел. съ кievскаго напѣва).
11. Херувимская пѣснь № I. Es-dur.
12. То-же " " " " II. D-moll.
13. То-же " " " " III. F-dur.
14. То-же " " " " IV. C-dur.
15. То-же " " " " V. F-dur.
16. То-же " " " " VI. F-dur.
17. То-же " " " " VII. D-dur.
18. Достойно есть F-dur.
19. Ангель воише: A-moll (переложеніе съ греческаго напѣва).
20. Отче нашъ.
21. Хвалите Господа съ небесъ; № I. F-dur.
22. То-же " " " " II. C-dur.
23. Да исполнятся уста наша (переложеніе съ кievскаго напѣва).
24. Слава Тебѣ, Боже нашъ (притѣвъ на мольбѣ Спасителю).
25. Многая лѣта (большое и малое).
26. Слава и нѣнѣ; Дѣва днесъ (перелож. съ болгарскаго напѣва).
27. Господи, силою Твоею вознесется Царь.
28. Подъ Твою милость прибѣгаемъ, Богородице Дѣво (переложеніе съ греческаго напѣва).
29. Ирмосы первой седмицы Великой Четырдесятницы (переложеніе съ греческаго напѣва).
30. Нѣнѣ силы небесныя (переложеніе съ кievскаго напѣва).
31. Нѣнѣ силы небесныя (переложеніе съ стариннаго напѣва).
32. Вкусите и видите; № I.
33. Вкусите и видите (передѣлано изъ двухорнаго); № II.
34. Тѣло Христово примите (переложеніе съ кievскаго напѣва).
35. О Тебѣ радуется, Благодатная.
36. Чертогъ Твой (переложеніе съ кievскаго напѣва).
37. Влагодобразный Іосифъ.
38. Придите улажмъ Іосифа.

ЧАСТЬ II. (двухорная).

Съ переложеніемъ на фортепiano П. Чайковскаго.

- 6-ой выпускъ.
39. Слава и нѣнѣ; Единородный Сыне.
 40. Херувимская пѣснь.
 41. Нѣнѣ силы небесныя (переложеніе съ кievскаго напѣва).
 42. Вкусите и видите; № I.
 43. Вечери Твоея тайныя.
 44. Да молчитъ всякая плоть человѣка.
 45. Творий Ангелы своя духи.
 46. Въ память вѣчную. № I. Es-dur.
 47. То-же " " " " II. D-dur.
 48. Во всю землю нызде вѣщаніе ихъ. № I. C-dur.
 49. То-же " " " " " II. C-dur.
 50. Радуйтесь праведни о Господѣ.
 51. Явися благодать Божия. № I. A-dur.
 52. То-же " " " " II. Es-dur.
 53. То-же " " " " III. C-dur.
 54. То-же " " " " IV. Es-dur.

ЧАСТЬ III.

ХВАЛЕБНЫЯ ПѢСНИ.

ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЯ.

Съ переложеніемъ на фортепiano П. Чайковскаго.

- 7-ой выпускъ.
55. Тебе Бога хвалимъ. № I. F-dur.
 56. То-же " " " " II. C-dur.
 57. То-же " " " " III. F-dur.
 58. То-же " " " " IV. B-dur.

ДВУХОРНЫЯ.

59. Тебе Бога хвалимъ. № I. D-dur.
60. То-же " " " " II. C-dur.
61. То-же " " " " III. C-dur.
62. Тебе Бога хвалимъ. № IV. B-dur.
63. То-же " " " " V. C-dur.
64. То-же " " " " VI. C-dur.
65. То-же " " " " VII. C-dur.
66. То-же " " " " VIII. D-dur.
67. То-же " " " " IX. C-dur.
68. То-же " " " " X. B-dur.

ОТДѢЛЪ II.

Собраніе псалмовъ царя-пророка Давида и другихъ церковныхъ пѣснописий на четыре голоса, написанныхъ въ формѣ концертвъ.

А. 35 концертвъ.

Съ переложеніемъ на фортепiano. II выпускъ. B.

69. Воспойте Господеви пѣснь нову.
70. Торжествуйте днесъ вси любящии Сиона.
71. Господи, силою Твоею вознесется Царь.
72. Восхвалите Господеви немъ земли.
73. Услышитъ тя Господь въ день немали.
74. Слава въ вышнихъ Богу (на Рожд. Христ.)

III выпускъ.

75. Придите, возрадуемся Господени.
76. Милости Твоя, Господи, во вѣкъ воспую.
77. Сей день, его же сотвори Господь.
78. Пойте Богу нашему, пойте.
79. Благословите Господь, яко услыша гласъ.
80. Боже, пѣснь нову носию Тебѣ.
81. Радуйтесь Богу, помощнику нашему.
82. Отрыгну сердце мое слово благо.
83. Придите воспоимъ людие (на Св. Пасху).
84. Вознесу Тя, Боже мой, Царю мой.
85. Коль возлюблена селени Твоя, Господи!

IV выпускъ.

86. Благо есть исповѣдаться Господени.
87. Рече Господь Господени моему.
88. На Тя, Господи, уповахъ.
89. Дивныя въ помощи Вышняго.
90. Господь прощаваетъ мое.
91. Блаженн людие, вѣдущи воскликновение.
92. Возведохъ очи мои въ горы.
93. Не умолчимъ никогда, Богородице.
94. Господи, Боже Наранлевь.
95. Гласомъ моимъ ко Господу возвахъ.

V выпускъ.

96. Влаженъ мужъ, бояйся Бога.
97. Восхвалю имя Бога моего съ пѣсню.
98. Услыши, Боже, гласъ мой.
99. Вси языци, восплещите рукамъ.
100. Скажи ми, Господи, кончину мою.
101. Вскую прискорбна сеи, душе моя?
102. Да воскреснетъ Богъ, и расточается врагъ Его.
103. Господи, кто обитаетъ въ жилищѣ Твоемъ?

Б. 10 концертвъ двухорныхъ.

Съ переложеніемъ на фортепiano П. Чайковскаго.

- 9-ый выпускъ.
104. Непонѣмъ Тебѣ, Господи, всякъ сердцемъ моимъ.
 105. Хвалите, отроци, Господа.
 106. Придите и видите дѣла Божия.
 107. Кто взмдетъ на гору Господню?
 108. Небеса повѣдаютъ славу Божию.
 109. Кто Богъ велий, яко Богъ нашъ.
 110. Слава въ вышнихъ Богу.
- 10-ый выпускъ.
111. Воспойте, людие, боготѣбно въ Сионѣ.
 112. Се нѣнѣ благословите Господа.
 113. Утвердися сердце мое о Господѣ.

ОТДѢЛЪ III.

Гимны и частныя молитвы.

10-ый выпускъ.

114. Прѣвѣщій и необходимый. Гимнъ для одного голоса.
115. Имя Спасителя.
116. Коль славень нашъ Господь въ Сионѣ, для одного голоса.
117. То-же, для 4-хъ голосовъ.
118. Молитвы передъ обѣдомъ и ужиномъ и послѣ оныхъ.

Отъ Московскаго Комитета для цензуры духовныхъ книгъ печатать дозволяется. Московская Духовная Академія. 29 Ноября 1881 г. Цензоръ протоіерей Филаретъ Сергіевскій.

Хорошо известен тот факт, что Придворная певческая капелла в середине XIX века располагала собственным нотным Каталогом, называвшимся в просторечии «Каталогом Капеллы», в котором каждое из духовных сочинений Бортнянского имело собственный порядковый номер. Именно об этом Юргенсон писал Чайковскому еще до того, как композитор приступил к своей редакторской деятельности: «Прилагаю тебе каталог духовных пьес. Из этого каталога ты увидишь, в каком порядке капелла сочинения Бортнянского сортировала. Остаться ли нам при этом, может быть, случайном порядке?»¹¹.

Ни краткого, ни развернутого ответа на заданный вопрос в переписке между ними не зафиксировано, но, судя по всему, в скором времени издатель предложил собственную нумерацию сочинений Бортнянского и именно она была зафиксирована в приведенном выше плане-проспекте. Однако ссылки на прежние номера по «Каталогу Капеллы» остались на первых страницах каждого из 118 отредактированных и заново опубликованных произведений; они приводились в скобках сразу же после названия сочинения и указания нового номера по Юргенсону.

Таким образом становится возможным реконструировать две идентичные структуры собрания сочинений композитора: Придворной капеллы и издания Юргенсона, которые на каком-то исторически коротком промежутке времени сосуществовали параллельно:

Каталог Придворной певческой капеллы	Каталог Полного собрания духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского под редакцией П. Чайковского
№№ 1 – 35	№№ 69 – 103
35 четырехголосных (однохорных) концертов	
№№ 37 – 44	№№ 1 – 8
Литургические песнопения. 8 духовных трио	
№ 46	№ 9
Литургия на три голоса	
№№ 47 – 75	№№ 10 – 38
Литургические песнопения. Песнопения, употребляемые на божественной службе четырехголосные (однохорные)	
№№ 78 – 87	№№ 104 – 113
10 восьмиголосных (двухорных) концертов	
№№ 88 – 103	№№ 39 – 54
Литургические песнопения. Песнопения, употребляемые на божественной службе восьмиголосные (двухорные)	
№№ 106 – 109	№№ 55 – 58
Хвалебные песни четырехголосные (однохорные)	
№№ 110 – 119	№№ 59 – 68
Хвалебные песни восьмиголосные (двухорные)	
№№ 121 – 125	№№ 114 – 118
Гимны и частные молитвы	

¹¹ Там же. С. 195. Письмо Юргенсона от 5 июня.

Почти все печатные и рукописные нотные материалы Чайковский получал от Юргенсона небольшими порциями. Композитор все время торопил издателя не медлить с присылкой всех без исключения источников: «...важнее всего, чтобы я получил наконец все, что составляет полное собрание; между тем в том, что мне прислали недавно, оказалось много недостающих номеров <...> Потрудись, пожалуйста, озаботиться, чтобы наконец мне прислали все, что нужно. Прилагаю на отдельном листе список недостающих номеров»¹².

Но уже 10 августа композитор, находясь в Каменке, сообщает, что мог бы прислать в Москву отредактированные им и приготовленные для гравирования «четырёхголосную литургию и все тридцать пять концертов однохорных»¹³. Уточним сразу же, что в данном письме под «однохорной литургией» подразумеваются разрозненные номера литургического цикла с № 10 по № 38 (по каталогу Юргенсона), которые ни ранее (самим Бортнянским), ни позже (Придворной капеллой) никогда не объединялись в едином опусе (в отличие от трёхголосной литургии).

В те же дни Юргенсон, приступая к гравировке первой порции отредактированных нот, ставит перед Чайковским принципиальный по своей значимости вопрос, который в сфере профессионального нотного набора остаётся актуальным и до наших дней: «Ты мне не писал, как мне гравировать: с ключами старозаветными [в старинных ключах «до»] или *in chiave di sol* [итал., в ключах «соль»]. Это очень важно для будущих церковных сочинений. Подумай хорошенько. Не пора ли бросить эти ключи?»¹⁴.

Категорическая позиция Чайковского, утверждающая обязательность применения в хоровых партитурах старинных («ветхозаветных») ключей «до», высказана столь основательно, что имеет смысл привести ее полностью:

«Ты весьма ошибаешься, думая, что следует бросить ветхозаветные ключи и писать все в *chiave di sol*. Долго и скучно давать тебе технические изъяснения, но скажу тебе, что нет ничего разумнее и логичнее, как эти ветхозаветные ключи, и если бы их не было, то следовало бы их выдумывать, особенно для вокальной музыки. Начать перелагать на *chiave di sol* то, что прежде было написано ветхозаветными ключами, было бы так же глупо, как, например, для альты в струнном квартете изменить давно установившийся способ писать в альтовом ключе. Другое дело – светское вокальное сочинение, как опера; она будет издана для массы публики, не знающей ключей, и можно эту публику, окупающую стоимость издания, побаловать. Но те, которые имеют дело с Бортнянским, знают ключи, а те, кто не имеют настоящего дела, а лишь забавляются, должны довольствоваться тут же находящимся переложением»¹⁵.

Обратим внимание, что в приведенном выше отрывке, обосновывается не одна, а две существенные редакторские позиции, которые в дальнейшем были воплощены при издании всех десяти томов сочинений Бортнянского. Речь идет не только о применении разных видов ключей, но и о разделении нотного текста произведения на две системы – верхнюю и нижнюю. Верхняя (хоровая) составляющая предназначена для профессиональных музыкантов, а нижняя (фортепианная) – для широкого круга любителей. Из такого принципиального разделения вытекают и различные по своему внешнему оформлению, но взаимосвязанные и взаимодополняющие друг друга совместно регулируемые нотно-графические части:

вверху – многострочная (трех, четырех или восьмиголосная) хоровая партитура в старинных ключах «до» с обозначением всех темпов и динамических указаний русскими словами;

¹² Там же. С. 199. Письмо Чайковского от 31 июля.

¹³ Там же. С. 200.

¹⁴ Там же. С. 203.

¹⁵ Там же. С. 205. Письмо от 19 августа.

внизу – двустрочный клавир-дирекцион в современных ключах (скрипичном и басовом) с обозначением всех темпов и динамических указаний итальянскими словами и общепринятыми итальянскими буквенными сокращениями.

Теперь отметим еще несколько элементов, важных для прояснения методологических воззрений Чайковского:

– ритмически определенная расшифровка форшлагов и других мелизматических украшений в хоровых партиях и внесение расшифрованных нот в основную мелодическую линию (в строку) каждой из партий;

– крайне деликатное, но все же заметное, корректирование динамических указаний оригинала, что в результате все же приводит к несколько романтизированной интерпретации хоровых сочинений Бортнянского;

– цепные лиги, типичные для вокальной музыки XVIII века, заменялись одной общей, протянутой от первой к последней ноте, как в приводимом ниже примере из письма Чайковского от 18 января 1882 года:



– все слова, имеющие отношение к Богу и Богородице, определено писать всегда с прописной (большой) буквы, тогда как из-за графических особенностей типографских шрифтов и почерков копиистов первой половины XIX века, зачастую было невозможно выделить особую значимость заглавных букв.

К слову сказать, Чайковский после завершения своего редактирования, на этапе просмотра не менее чем двух, а то и трех издательских корректур, очень следил за абсолютно точным выполнением всех его предписаний. Несколько раз он объяснял принципы организации нотной графики в письмах к Юргенсону, а однажды даже написал специальную «инструкцию для корректора», за следованием указаний которой наблюдал особенно тщательно: «Я хотел, чтобы все издание Бортнянского отличалось бы полнейшим единством и чтобы даже в мелочах все приемы изложения были одинаковы. <...> Правда, что все это мелочи, на которые никто не обратит внимания, но приятно, когда даже и мелочи все приняты во внимание»¹⁶.

Более того, в самом первом поступившем на полки магазинов выпуске «Полного собрания духовно-музыкальных сочинений...», на первой же странице с нотным текстом, Чайковский в двух развернутых примечаниях для читателей разъясняет особенности своей работы и всего издания в целом:

«Примечание I. Сокращенное обозначение относительной громкости исполнения следующее: гр. – громко; оч. гр. – очень громко; ум. – умеренно; т. – тихо; оч. т. – очень тихо. Примечание II. Маленькия нотки (форшлагы, апожиатуры) отнимают половину длительности следующей за ними ноты. Злоупотребление этого рода эффектами придает музыке Бортнянского характер изысканности и манерности, очень несвойственный Богослужебному пению. Я не решился, однакож, в этой части первого отдела Полного Собрания Бортнянского облегчить гармонию его от излишней пестроты мелодических украшений и оттого именно,

¹⁶ Там же. С. 213, 231-232. Письма Чайковского от 27 октября 1881 года и 18 января 1882 года.

что сочинения, вошедшие в эту часть, наиболее часто поются и, следовательно, относительно каждой подробности исполнения установились уже известные традиции, бороться с коими я безсилен, хотя все-таки осмелюсь посоветовать по возможности обходиться без апожиатур, вследствие чего красота гармонических комбинаций нашего автора отнюдь не пострадает. Иногда, ради предупреждения недоразумений г[оспод] регентов относительно длительности апожиатуры, я переносил ее в такт»¹⁷.

Хронологию редакционной работы Чайковского можно проследить буквально по дням, обращаясь независимо к двум широко известным источникам: к переписке между издателем и композитором и к авторским пометам на нотных автографах, рукописных копиях и печатных изданиях, хранящихся в ВМОМК им. М.И. Глинки в фонде композитора (ф. 88)¹⁸.

Представим в виде таблицы последовательность интересующих нас событий, где слева будут указаны наиболее достоверные и точные даты, а справа – фрагменты переписки, записи на полях автографов, названия сочинений и их номера по каталогу Юргенсона.

1881 год	
июнь 21	«Начал редактирование».
июль 11	«Бортнянский подвигается туго».
июль 31	«Занимаюсь Бортнянским усиленно».
август 10	Окончено редактирование «Четырехголосной литургии» (№№ 10 – 38) и 35 однохорных концертов (№№ 69 – 103).
август 31	«Сегодня я кончил просмотр всех имеющихся у меня двухорных творений Бортнянского. Завтра начну просмотр трехголосных, а затем начну переложение двухорных сочинений».
сентябрь 4	Завершено клавирное переложение двухорного концерта «Исповемя Тебе, Господи» (№ 104). [ф. 88, ед. хр. 157, л. 3]
октябрь 8	«Работаю как вол. Я положил себе в один месяц сделать все переложения двухорных вещей Бортнянского.» Завершено клавирное переложение двухорного концерта «Се ныне благословите Господа» (№ 112). [ф. 88, ед. хр. 157, л. 20 об.] Таким образом, в период с 4 по 8 октября Чайковский сделал фортепианное переложение девяти двухорных концертов (№№ 104 – 112).
октябрь 9	Завершено клавирное переложение двухорного концерта «Утвердися сердце мое» (№ 113) и клавирное переложение двухорных литургических песнопений (№№ 39 – 42) [ф. 88, ед. хр. 157, л. 26 об.].
октябрь 13	За период с 10 по 13 октября сделаны клавирные переложения двухорных сочинений №№ 43 – 54 и № 59 [ф. 88, ед. хр. 157, л. 41].
октябрь 14	Завершено клавирное переложение двухорного «Тебе Бога хвалим» (№ 60) [ф. 88, ед. хр. 157, л. 43].

¹⁷ Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Издание под редакцией П. Чайковского. Четырехголосные. Однохорные. Москва у П. Юргенсона, [1882]. С. 3.

¹⁸ ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 88. Ед. хр. 152, 153, 154, 155, 156, 157.

октябрь 19	«Отчего ты не посылаешь недостающих №№ 107 и 108 Бортнянского? Ведь №№ 106, 107, 108 и 109, хотя и не двухорные, тоже не имеют переложения и нужно их сделать. Скоро они мне очень будут нужны, очень неприятно будет после двенадцати «Тебе Бога хвалим» остановиться на несколько дней...» [В этом письме Чайковский придерживается нумерации Каталога капеллы, тогда как для юргенсоновского издания надлежит считать №№ 55 – 58 «Тебе Бога хвалим» (однохорные)]
октябрь 19	«Корректуры так и падают на меня с неба одна за другой. ... Я сделаю тщательную вторую корректуру первого выпуска (т.е. четырехголосные и трехголосные сочинения), сделаю первую корректуру тех однохорных концертов, которые я уже получил...» [Речь идет о выпуске трехголосных сочинений – №№ 1 – 9; затем о выпуске четырехголосных – №№ 10 – 38; что же касается нескольких однохорных концертов, то уточнить здесь их порядковые номера не представляется возможности]
октябрь 20	«Я немножечко просматривал вторую корректуру четырехголосных сочинений Бортнянского [№№ 10 – 38]. Множество моих ошибок остались без исправления».
октябрь [26 либо 27]	В период с 15 по 26/27 октября завершены переложения двухорных «Тебе Бога хвалим» (№№ 61 – 68). Причем в автографе сохранилась характерная запись: «Конец и Богу слава! Каменка. окт. 1881 г.» [ф. 88, ед. хр. 157, л. 61 об.]
октябрь 27	«Посылаю тебе посылкой: 1) Тридцать шесть двухорных сочинений Бортнянского. При них находятся сделанные мной переложения. [Отметим, что отредактированы и сделаны фортепианные переложения всех двухорных опусов: №№ 39 – 54, 59 – 68, 104 – 113] 2) Два четырехголосных «Тебе Бога хвалим» и при них переложения [№№ 55 и 58]. Остальные два четырехголосных «Тебе Бога хвалим» я не получил до сих пор... 3) Вторую корректуру всех четырехголосных сочинений. [№№ 10 – 38]. 4) Вторую корректуру трехголосной обедни. [№ 9] 5) Первую корректуру восьми трио. [№№ 1 – 8] 6) Первую корректуру семи первых четырехголосных концертов. [№№ 69 – 75] 7) Гимны и при них молитвы перед едой. [№№ 114 – 118] У меня остались еще первые корректуры трех концертов (8, 9, 10) [№№ 76 – 78]. Я их сделаю.»
ноябрь 7	«Я пришлю тебе ... следующие вещи: 1) Концерт № VIII скорректированный. [№ 76] 2) Концерты №№ IX, X, XI, XII, XIII не просмотренные. [№№ 77 – 81] 3) Два четырехголосных «Тебе Бога хвалим» (№ 2 и 3), присланные на днях в рукописи, просмотренные и исправленные, но без [фортепианного] переложения.» [№№ 56, 57]
1882 год	
январь 8 – 9	Юргенсон отправил Чайковскому в Рим почтовую бандероль с корректурой девяти однохорных концертов. Скорее всего речь шла о №№ 75 – 76, №№ 83 – 85 и еще нескольких, номера которых невозможно сейчас установить.
январь 18	Чайковский возвратил Юргенсону исправленную корректуру 11 однохорных концертов. Вероятно это были №№ 75 – 85.
февраль 18 / март 2	Чайковский получил для проверки третью корректуру десяти однохорных концертов (№№ 86 – 95).
февраль 21	Юргенсон (почти что в панике) пишет в Неаполь: «Караул! Где четвертый выпуск? Боже, где четвертый выпуск Бортнянского? Концерты с 18 по 27, по моим номерам №№ 86 по 95 ???»

февраль 23 / март 7	Чайковский отвечает: «Я отправлю тебе корректуру третью [№№ 86 – 95]. Все остальное, т.е. старое издание с моими поправками и листы второй корректуры, оставляю, ибо иду на почту сам и нахожу излишним тащить совершенно ненужные, годящиеся лишь на подтирку бумаги. К чему, голубчик, тебе вся эта макулатура?»
март 2	Юргенсон поблагодарил Чайковского за возвращенную третью корректуру однохорных концертов №№ 86 – 95.

В сущности, на последней дате прерывается обмен посланиями с упоминаниями о продвижении в издательстве Юргенсона нотного собрания. Кто и в какие сроки вносил исправления в корректуры оставшихся еще приблизительно с десятков номеров, насколько быстро шел весь типографский процесс, когда каждый из томов появился в продаже, и, наконец, почему отсутствует дальнейшая переписка – на многие вопросы пока не находится ответа.

Уже говорилось о том, что Собрание Бортнянского делилось на «Отделы» и «Части», но помимо такого двойного членения, план-проспект Юргенсона дробился еще и на «Выпуски», причем начальные «выпуски» – обозначались римскими цифрами от I до V, а последние – арабскими – от 6 до 10.

Составим сводную таблицу, включающую три параметра: номера выпусков, порядковые номера сочинений в соответствии с общим планом-проспектом и дата цензорского разрешения.

Выпуск	Порядковый номер	Дата разрешения
Выпуск I.	№№ 10 – 38	18 октября 1881 г.
Выпуск II А.	№№ 1 – 9	29 ноября 1881 г.
Выпуск II Б.	№№ 69 – 74	11 января 1882 г.
Выпуск III.	№№ 75 – 85	11 января 1882 г.
Выпуск IV.	№№ 86 – 95	11 января 1882 г.
Выпуск V.	№№ 96 – 103	11 января 1882 г.
Выпуск 6–ой.	№№ 39 – 54	1 февраля 1882 г.
Выпуск 7–ой.	№№ 55 – 61	1 февраля 1882 г.
Выпуск 8–ой.	№№ 62 – 68	1 февраля 1882 г.
Выпуск 9–ый.	№№ 104 – 110	5 апреля 1882 г.
Выпуск 10–ый.	№№ 111 – 113	5 апреля 1882 г.
Выпуск 10–ый.	№№ 114 – 118	5 апреля 1882 г.

Несмотря на кажущуюся сложность, картина вырисовывается простая и предельно ясная. Становится понятно, что категория «Выпуск» в издательской практике Юргенсона означает хронологическую очередность выхода из типографии одной части за другой. Это подтверждается также и датой разрешения духовного цензора.

Кстати сказать, подобных дат всего пять: 18 октября, 29 ноября (этой же датой отмечен и план-проспект) 1881 года и 11 января, 1 февраля, 5 апреля 1882 года. Выглядят они все однотипно: «От Московского Комитета для цензуры духовных книг печатать дозволяется. Московская Духовная Академия. Цензор протоиерей Филарет Сергиевский».

Не подлежит сомнению факт редактирования Чайковским хоровых сочинений Бортнянского непосредственно по публикациям Придворной певческой капеллы, изданным в довольно большой промежуток времени от 1810-х и до конца 1840-х годов, поскольку в ВМОК им. М.И. Глинки (ф. 88) сохранился почти полный комплект этих манускриптов для хора а cappella. На приведенных

ниже иллюстрациях двухорных сочинений «Да молчит всякая плоть человека» (№ 47) и «Тебе Бога хвалим» (№ 63) хорошо видны как печатная основа, так и многочисленные карандашные исправления, внесенные рукой Чайковского:

Музыкальное сочинение Д. Бортнянского (№ 47, к.к.р.)

№ 47. ДА МОЛЧИТ ВСЯКАЯ ПЛОТЬ ЧЕЛОВЕКА

Музыкальное сочинение Д. Бортнянского

№ 63. ТЕБЕ БОГА ХВАЛИМЪ

на два хора

Музыкальное сочинение Д. Бортнянского

Укажем далее, что Чайковский для своей работы использовал не раннюю авторскую редакцию (1790–1800-х), а вторую – позднюю (1815–1825), на которую в качестве некоего абсолютного эталона всегда опирались в Придворной капелле в изданиях, сделанных после смерти Бортнянского¹⁹.

В отдельных случаях оказывается возможным говорить об обращении Чайковского к изданию сочинений Бортнянского 1849 года, где нотный текст был уже не аутентичен авторскому, а носил на себе следы постороннего редактирования, вероятнее всего П.И. Турчанинова.

В первую очередь это утверждение относится к «35 однохорным концертам» (№№ 69 – 103), поскольку при сравнении двух образцов – Придворной капеллы и Юргенсона – видно, что гравировщики получили для своей работы издание 1849-го года. Граверы не стали переделывать стиль и нотную графику фортепианного переложения, а попросту скопировали дирекцион из издания Капеллы

¹⁹ Об этом см. также: Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765-1825). М., 2004; Левашев Е.М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825-1917. М., 1994; Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. Материалы международной научной конференции. М., 2003; Тетерина Н.И. Духовно-музыкальное творчество Бортнянского в аспекте двух авторских редакций его хоровых сочинений // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. Материалы международной научной конференции. М., 2003. Стр. 124-136; Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского. Сводный каталог. Редактор-составитель Н.А.Рыжкова. СПб., 2001.

в публикацию Юргенсона. Можно утверждать, что автором переложения в данном случае остался П.И. Турчанинов²⁰.

Вот так выглядит концерт «Воспойте Господеви песнь нову» (№ 69) в издании Придворной капеллы 1849 года:

ALLEGRO.

SOPRANO.
ALTO.
TENORE.
BASSO.
FORTEPIANO.

Вот как выглядит тот же концерт в издании Юргенсона:

№ 69. (к.к. №1) ^(*)Оживленно. Музыка Дм. Бортнянского.

ДИСКАНТЬ.
АЛЬТЪ.
ТЕНОРЪ.
БАСЪ.
Рiано.

ПРИМЕЧАНИЕ. Кроме исправления опечаток прежних изданий, происшедших, может быть от описок рукописи, я позволяю себе, в настоящем издании четырехголосных концертов Бортнянского местами изменять обозначение степени силы исполнения там, где прежние знаки казались мне не подходящими, или по недосмотру неправильно поставленными. Отличающий стиль Бортнянского безчисленные апожатуры я или пропускал вовсе, или для точности исполнения переносил на определенные части такта.

(*) Концерты по каталогу капеллы носят №№ от 1 до 35. П. Ч.
Результаты пересмотра собственность издателя. 4769 П. Юргенсона в Москвѣ.

²⁰ Духовные четырехголосные концерты Димитрия Бортнянского; с переложением на фортепиано. Санктпетербург. Гравировано и печатано у М. Аниковича. (Собственность Придворной Певческой Капеллы). Печатать дозволяется Генерал-Майор Львов. СПб., 1849.

Юргенсон не мог не понимать, что подобное грубое копирование и есть, в сущности, нарушение прав собственности Капеллы. Не исключено, что именно по просьбе Юргенсона, стремящегося в юридическом отношении обезопасить свое дело, Чайковский написал довольно обширное примечание: «Кроме исправления опечаток прежних изданий, происшедших, может быть от описок рукописи, я позволил себе, в настоящем издании четырехголосных концертов Бортнянского местами изменить обозначение степени силы исполнения там, где прежние знаки казались мне не подходящими, или по недосмотру неправильно поставленными. Отличающий стиль Бортнянского безчисленные апожиатуры я или пропускал вовсе, или для точности исполнения переносил на определенные части такта»²¹.

Теперь поставим следующий вопрос: к каким сочинениям Бортнянского Чайковский делал собственное фортепианное переложение? Ответ можно легко найти, если с вниманием обратиться к плану-проспекту, составив таблицу с указаниями на наличие или отсутствие дирекционных:

Номера и название по каталогу Юргенсона	Указание на наличие дирекциона
№№ 1 – 9. 8 духовных трио и [трехголосная литургия]	С переложением на фортепиано.
№№ 10 – 38. Четырехголосные [литургические песнопения]	[не указано, что есть переложение]
№№ 39 – 54. Двухорные [литургические песнопения]	С переложением на фортепиано П. Чайковского.
№№ 55 – 58. «Тебе Бога хвалим» (однорные)	С переложением на фортепиано П. Чайковского.
№№ 59 – 68. «Тебе Бога хвалим» (двухорные)	С переложением на фортепиано П. Чайковского.
№№ 69 – 103. 35 [однорных] концертов	С переложением на фортепиано.
№№ 104 – 113. 10 двухорных концертов	С переложением на фортепиано П. Чайковского.
№№ 114 – 118. Гимны и частные молитвы	[не указано, что есть переложение]

Таким образом, в тех выпусках, где переложения уже были кем-то сделаны задолго до Чайковского, Юргенсон не стремился заменять их на новые; они гравировались как бы по инерции, дабы избежать лишней работы и ускорить выпуск. Но там, где имелась только хоровая партитура а саррелла (четырёх или восьмиголосная) – тогда дирекцион в обязательном порядке писался Чайковским. Поэтому нотные материалы Чайковского, хранящиеся в архивах, как правило распадаются на две крупные части: либо это отредактированные хоровые партитуры с пометкой «переложение сделано», либо только фортепианные переложения без хоровых партий²².

Следует оговориться, что среди фортепианных дирекционных с указанием на авторство Чайковского встречаются несколько исключений из общего правила. Во-первых, Чайковский (по причине отсутствия партитуры) не успел сделать переложения четырехголосного «Тебе Бога хвалим» (№ 56, C-dur) и, уже после

²¹ Полное собрание сочинений Дм. Бортнянского. Издание пересмотренное и исправленное П. Чайковским. 35 концертов для дисканта, альты, тенора, баса. Партитура. Москва у П. Юргенсона. С. 3. Внизу страницы примечание: «Результаты пересмотра собственность издателя П. Юргенсона в Москве»

²² См.: ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 88. Ед. хр. 158. Л. 1. Ед. хр. 155. Л. 25.

отъезда его в Италию осенью 1881 года, переложение было кем-то сделано, но установить личность этого музыканта не представляется возможным.

Во-вторых, при поступлении оригиналов Чайковского в издательство юргенсоновские корректоры стали замечать значительные пропуски нотного текста именно в фортепианных переложениях. Таких больших лакун насчитывается две. Первая из них – «Во всю землю изыде вещание их» (II, № 49, C-dur), где были пропущены 9 тактов и второй случай – «Явися благодать Божия» (III, № 53, G-dur), в которой обнаруживается пропуск 18 тактов.

Эти пробелы заполнялись уже без участия Чайковского кем-то из служащих издательства Юргенсона, а композитор, в момент просмотра корректур, не стал вмешиваться и изменять иную манеру фортепианного изложения, более похожую на запись решения учебной гармонической задачи, с характерными разнонаправленными штилями от нотных головок, во всех таких, безусловно в предотъездной спешке, пропущенных им отрывков.

Еще один слой рассмотрения связан с гонорарными выплатами Чайковскому, хотя ни композитор, ни издатель в своей переписке никогда не обсуждали какие-либо конкретные цифры. Правда, композитор время от времени позволял себе иногда поддразнивать Юргенсона: «Не подлежит сомнению, что я за Бортнянского шкуру с тебя сдеру»²³. Или же, напротив, свою работу пытался объяснить трудными обстоятельствами, тем самым стараясь несколько разжалобить своего друга: «я музыкант, живущий своими трудами, и, следовательно, нет ничего предосудительного в том, что ради добытия средств к жизни редактирую всякую гадость, которую мой издатель вздумает издать...»²⁴.

Юргенсон, со своей стороны, опасался слишком больших финансовых претензий со стороны Чайковского: «Ты стало быть с меня две шкуры сдерешь? Полгода твоей работы на Бортнянском. Что-ж!? Миллион? Ренту пожизненную?»²⁵.

Чрезвычайно дальновидная политика Юргенсона в области нотно-издательского дела в период 1881–1882 годов, связана в первую очередь, как это уже говорилось ранее, с завоеванием новой сферы печатания духовной музыкальной литературы. Ему необходимо было стать первым в России и по качеству, и по количеству, а самое главное – не дать себя ни в чем обойти Придворной капелле. Тем более, что как раз в августе 1881 года Юргенсону становится известно, что Капелла собирается выпускать новое издание концертов Бортнянского у его давнишнего конкурента – В.В. Бесселя. «Теперь они точно проснулись, – писал Юргенсон Чайковскому 21 февраля 1882 года, – Заказали у Бесселя новое издание тридцати пяти концертов, назначив 10 рублей за экземпляр. В мае выйдет мое издание [тех же концертов] в 3 рубля 50 копеек»²⁶.

Стоимость выпусков «Полного собрания...» издательства Юргенсона в буквальном смысле слова «за копейки» и определила, в конечном счете, его абсолютную победу над Придворной капеллой: «Я пушу Бортнянского страшно дешево: по 1 коп. со страницы. Том в 100 стр. = 1 рублю; концерты, партитуры – по 25 коп., 4 голоса [то есть четыре отдельные хоровые партии] – 20 коп., 1 голос [то есть одна хоровая партия] – 5 коп. [...] Чтобы у меня Бортнянского покупали люди, играющие на ручной гармонии»²⁷.

Редакционная работа Чайковского длилась по обычным творческим меркам не слишком долго – не более пяти месяцев (с июня по октябрь). Однако она довольно быстро стала вызывать резко возрастающее раздражение компо-

²³ Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. Том 1. 1877–1883. М., 1938. С. 201. Письмо от 10 августа 1881 г.

²⁴ Там же. С. 197. Письмо от 21 июня 1881 г.

²⁵ Там же. С. 208. Письмо от 4 сентября 1881 г.

²⁶ Там же. С. 239.

²⁷ Там же. С. 208.

зителя, что объясняется сразу несколькими причинами: нервическим складом характера гениального музыканта, его неприязню к творчески не сложному, но механически однообразному труду. И все же думается, главную роль здесь сыграло не скрываемое им разочарование в музыке Бортнянского. Его раздражение вызывали и нарочитая сдержанность эмоций, и классицистская умозрительность в решениях музыкальной формы, и самый принцип мышления устойчивыми стереотипами мелодий, гармоний и весьма однообразных полифонических приемов. «Я никогда не говорил, – писал Чайковский, – что Бортнянский полнейшая бездарность, или если сказал, то сдуру под впечатлением скуки, производимой большой массой его сочинений. Бортнянский был талант, но очень второстепенный, неспособный пролагать новые хотя бы тропинки. Он был музыкант отличный и превосходной владевший техникой <...> Для меня же он стал ненавистен не потому, чтобы то, что он писал, было скверно, а потому, что он был плодovitая посредственность, в океане творений которой нет ни единого действительно живого местечка; все это гладко, чисто, мило, но однообразно и бедно, как степь Херсонской губернии»²⁸.

Разумеется Чайковский прекрасно знал, что духовные произведения Бортнянского не были рассчитаны на исполнения их подряд, как знал и то, что в ходе церковной службы они обязательно чередуются с молитвами и чтениями. Кроме того, однохорный концерт до минор «Скажи ми, Господи, кончину мою» композитор оценил чрезвычайно высоко. И все же в процессе редактирования утомительное вращение в кругу почти одинаковых нормативных мелодических интонаций, гармоний, фактурных построений, – все это вызвало его плохо скрываемое раздражение и отодвигало далеко на задний план обычно присущее ему чувство историзма и знание законов вариантной сменяемости песнопений в православном богослужении.

²⁸ Там же. С. 205. Письмо от 19 августа 1881 г.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРА

Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. Материалы международной научной конференции. М., 2003.

Лебедева-Емелина А. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). М., 2004.

Левашев Е. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917. М., 1994.

Полное собрание духовно-музыкальных сочинений Дм. Бортнянского. Издание под редакцию П. Чайковского. Четырехголосные. Однохорные. Москва у П. Юргенсона, 1882.

Прижизненные издания сочинений Д.С. Бортнянского. Сводный каталог. Редактор-составитель Н.А. Рыжкова. СПб., 2001.

Сквирская Т. К истории создания оперы «Пиковая дама» (О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) // Чайковский. Новые документы и материалы. Петербургский музыкальный архив. Вып. 4. Сб. ст. СПб., 2003. С. 191–229.

Смоленский С. О «Литургии» ор. 41 соч. Чайковского (из литературно-юридических воспоминаний) // Русская музыкальная газета. 1903. № 42–43.

Тетерина Н. Духовно-музыкальное творчество Бортнянского в аспекте двух авторских редакций его хоровых сочинений // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. Материалы международной научной конференции. М., 2003.

Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. Том 1. 1877–1883. М., 1938.