

**И. Б. ХМЫРОВА-ПРУЕЛЬ**

*кандидат социологических наук, старший преподаватель,  
Санкт-Петербургский государственный университет*

**ИТАЛЬЯНСКИЙ АКЦЕНТ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
XVIII ВЕКА (ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС)**

Русская музыкальная культура, развиваясь по своему собственному пути, отталкиваясь от жанра хоровой музыки, в XVIII в. обретает новые музыкальные жанры, которые станут популярными не только для того времени, но и определят дальнейшее развитие профессиональной музыки.

Музыкальная культура России, не могла развиваться вне связи с другими государствами, но непосредственное влияние оказывала Италия. Ситуация, которая сложилась в музыкальном искусстве России XVIII в., — тому подтверждение. Можно сказать, что музыкальная культура России имела итальянский акцент.

*Ключевые слова:* музыка, музыкальная культура, русская музыка, итальянские композиторы, итальянский язык в русской музыкальной культуре, музыкальное образование.

**I. B. KHMYROVA-PRUEL**

*PhD, Senior Lecturer, St Petersburg State University*

**THE ITALIAN ACCENT RUSSIAN MUSICAL CULTURE  
OF A XVIII CENTURY (HISTORICAL DIGRESSION)**

Russian musical culture, developing on an own way, making a start from a genre of choral music, in a XVIII-th century finds new musical genres which become popular not only for that time, but also will define the further development of professional music.

The musical culture of Russia, could not develop out of communication with other states, but direct influence was rendered by Italy. A situation which has developed in musical art of Russia of a XVIII-th century, — to that acknowledgement. It is possible to tell that the musical culture of Russia had the Italian accent.

*Key words:* music, culture, musical culture, Russian music, the Italian composers, the Italian language in Russian musical culture, music education.

Обращение к искусству прошлых столетий и разных стран всегда вызывает большой интерес, особенно когда идет речь о музыкальной культуре. Здесь стоит обратить внимание на русское музыкальное наследие XVIII в., интерес к которому был снижен в XIX в., и напротив, вызвало глубокий научный и художественный подъём в XX и XXI вв. Духовная культура каждого времени наследовала творческие ценности прошлых веков. Памятники культуры оживают в постановках-реконструкциях, в звукозаписях, в кинематографе; реставрируя подлинные шедевры искусства, разрушенные временем и войнами, развив искусствоведение из составной части философских наук в большую самостоятельную область, современное время сделало доступными ценности мирового искусства для каждого.

Однако в этой общей ситуации положение музыки и музыкальной культуры не так просто. Ноты и инструменты — материальные памятники русской музыкальной культуры до XIX в., с которого началась эпоха русской классической музыки, сохранились, к сожалению, не в полном объеме. Тем не менее, существуют многие исторические документы, которые свидетельствуют о подлинности русской музыкальной культуры. Многие музыковеды до сих пор посвящают свою деятельность изучению русской музыкальной культуры XI–XVIII вв. Целью их поисков и исследований являются пропавшие либретто опер и изображения инструментов в древней живописи, ключей к расшифровке старинной нотации и биографические документы композиторов того времени, недостающие партии многоголосных композиций, свидетельства современников о том или ином событии музыкальной жизни и многое другое.

Наличие фактического материала и исторических сведений даёт исследователям возможность целостного познания и научного обобщения того или иного явления русской музыкальной культуры. Многие сегодня реконструируются, редактируются, сообразуясь с условиями современного исполнительства и восприятия слушателей. Поэтому путь произведений старой русской музыки из архивов в концертные залы и на сцены труден. Если исследователи работают в этом направлении достаточно давно, то первый концерт, составленный из памятников русской музыки, прозвучал только в 60-е годы XX в. Это была хоровая музыка XVI–XVIII вв., исполненная Русской государственной хоровой капеллой под управлением А. А. Юрлова (1927–1973)<sup>1</sup>. Выступления этого

---

<sup>1</sup> Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова — один из старейших и наиболее известных российских музыкальных

коллектива сыграли очень важную роль в зарождении широкого интереса музыкальной общественности к своему наследию. Бесконечная красота, величественность, и вместе с тем, сердечность и человечность древнерусской музыки побудили музыковедов к ее изучению, композиторов и исполнителей к ее творческому освоению.

Однако стоит отметить тот факт, что культура России, в частности музыкальная, не могла развиваться вне связи с другими государствами, непосредственное влияние оказывала Италия. И ситуация, которая сложилась в музыкальном искусстве России XVII в., — тому подтверждение.

Носители и творцы музыкального творчества, а к тому времени во всей России их образовалось уже достаточно, способны были изменить и преобразовать старые церковные традиции песнопения в новые исполнительские формы. Надо подметить, что это было время, когда в Италии уже отошли некогда популярные хоровые полифонические произведения, Клаудио Монтеверди (1567–1643) написал все свои оперы, расцветала школа скрипичного искусства, а в России пока ещё звучали одноголосные мелодии знаменного распева. Противоречия существенны. Изменения произошли благодаря тому, что постепенно, но настойчиво назревали предпосылки нового музыкального мышления во внецерковном искусстве.

Основным жанром музыкального искусства России XVIII в. была песня. Песенный фольклор страны к тому времени обогатился почти всеми основными своими жанрами. В отличие от аскетичной нейтрально-ладовой церковной музыки всякая песня творилась в живых эмоциональных красках мажора и минора. Следуя такому естественному пути развития, в ней формировалось новое, современное музыкальное сознание. Второе главное достижение русской песенности — это ее хоровое многоголосие. Удивительная творческая сила народных мастеров хорового пения помогала воплощать в стройном живом звучании сложнейшее многоголосие. Джузеппе Сарти (1729–1802), известный итальянский композитор, услышав в конце XVIII в. в Петербурге хор гребцов, был потрясён тем, что их многоголосное пение — это всего лишь устное народное творчество, и участники хора не знают нот. Надо сказать, что жизнь Дж. Сарти в России складывалась весьма разнообразно: начав работать при дворе с 1784 г., в результате конфликта

---

коллективов. Хор был основан на рубеже XIX–XX вв. регентом Иваном Юховым. Основной жанр, который прошёл через всю историю Капеллы — это традиции хоровой музыки русской православной культуры.

с Екатериной II по поводу итальянской примадонны Луизы да Тоди, вынужден был уйти со службы, но уже в конце того же года был принят на работу Г. А. Потёмкиным. Стоит отметить, что Дж. Сартти в историю русской музыкальной культуры вошёл и как изобретатель: в 1796 г. он представил в Академию наук прибор, при помощи которого можно было измерять высоту звука, подобие камертона [3, с. 22].

Другая прогрессивная сила, зреющая в русской музыке, — это внецерковная духовная лирика. Главное, что привлекало внимание к подобной лирике, это совершенно новый строй музыки — гармонический. С точки зрения самого многоголосия эта музыка была проще народной песни. Но её простые, даже танцевальные ритмы, правильный, упорядоченный и ясный склад европейской гармонии, отчасти напоминавшей итальянский стиль, быстро и прочно завоевывали сердца россиян.

Народное и профессиональное, духовное и светское, мелодическое и гармоническое, национальное и общеевропейское всё оказалось взаимосвязано и предопределило развитие нового жанра в русской музыке — хоровой концерт. Сделав, большой шаг вперед и достигнув нового уровня музыкального мышления, концерт воплотил в себе одновременно и ренессансную праздничную гармоничность мироощущения, и барочную контрастность, и сложность формы. Более того, хоровой концерт принёс с собой и новую нотацию, которая была необходима для записи многоголосной музыки. На смену крюковому письму, из Италии приходит пятилинейная нотация, каждая нота которой обозначала конкретную высоту и длительность одного звука и могла обеспечить точную запись гармонического многоголосия. Хотя, ноты ещё были квадратные, а в Европе уже сменялись на круглые, тем не менее, сам факт пятилинейной нотации ознаменовал собой коренной перелом в музыкальном мышлении исполнителей, которые, обучившись, сами становились авторами новых композиций. Новое пение, которое пришло из Италии, получило название партесное, буквально — *partes*, партия в многоголосной музыке, именно пение по отдельным партиям явилось для русских музыкантов-певчих значимым признаком нового веяния [4, с. 28]. Музыкальность и профессионализм русских музыкантов помогли им воспринимать новое искусство как естественное развитие старого. Большой вклад в творческое развитие нового искусства внёс композитор и теоретик Николай Дилецкий (1630?–1723?), он написал важный и значительный труд «Идея грамматики мусикийской», в котором обобщил теоретические основы искусства партесного концерта,

необходимые как исполнителям, так и композиторам. Что касается самого музыкального языка партесного концерта, то раскрыв свои художественные возможности в петровскую эпоху, вместе со всеми формами общественной жизни обновлённой России, партесный концерт зазвучал современно и ярко. Но главное — концерт впитал в себя новый и ставший чрезвычайно популярным в России жанр — кант. В нем словно раскрылась душа народа, которая как бы тянулась навстречу к свету и раскрепощённости чувств нового времени. В нем слышны ноты Возрождения. Недаром кант — это прямой потомок итальянской канцоны — жанра светской вокальной лирики итальянского Ренессанса.

Самая широкая сфера, в которой зазвучала в России новая музыка, — это светская жизнь во всех её формах. Начало было положено при царском дворе, где в часы отдыха и праздничного веселья заиграли музыканты на европейских инструментах. Старинная гравюра запечатлела музыкантов, игравших на виолах во время свадебного пира Петра I<sup>2</sup>. Да и российские дворяне, путешествовавшие по странам Западной Европы в начале XVIII в., непременно отмечали красоту инструментальной музыки, многочисленность и искусность музыкантов. Возвращаясь на родину, они стремились завести в своих домах подобные оркестры.

Благодаря реформам Петра I был изменён стиль жизни просвещённой части российского общества. Эстетические вкусы развились до уровня западно-европейского искусства того времени. Но по-прежнему Россия нуждалась в тех, кто мог бы создавать и воспроизводить искусство, которое отвечало бы этим запросам.

Так как взаимосвязи в музыкальном образовании между российской церковно-певческой и западноевропейской инструментальной традициями ещё не существовало, то не было и собственных музыкальных кадров соответствующей квалификации. В то время практика музыкального образования была преимущественно индивидуально-потомственная или в виде певческой службы, поэтому специальных музыкальных учебных заведений не было.

Для того чтобы их создать, нужно было, преодолеть определенный психологический барьер и осознать необходимость этого института. Позже, во второй половине века, музыкально-образовательные функции стали выполнять Придворная певческая капелла и Академия

---

<sup>2</sup> Гравюра принадлежит Зубову Алексею Фёдоровичу — «Свадьба Петра I и Екатерины I», 1712 г.

художеств. А по указу Петра I армейские музыканты должны были овладеть игрой не только на духовых, но и на смычковых инструментах, тем более что играть на музыкальных инструментах считалось хорошим тоном в образовании дворянской молодёжи.

Однако, если при Петре I небольшие оркестры и труппы иностранных музыкантов (в основном это были итальянские исполнители) были малочисленными и находились в домах крупных вельмож, то со сменой власти многое изменилось. Как подмечает исследователь-историк С. Н. Шубинский (1834–1913) в своем очерке «Императрица Анна Иоанновна: Придворный быт и забавы», написанный в 1873 г.: «Русский двор, отличавшийся при Петре Великом своей малочисленностью и простотой обычаев, совершенно преобразился при Анне Иоанновне. Императрица хотела непременно, чтобы двор ее не уступал в пышности и великолепии всем другим европейским дворам. Она учредила множество новых придворных должностей; завела итальянскую оперу, балет, немецкую труппу и два оркестра музыки, для которых выписывались из-за границы лучшие артисты того времени» [7, с. 338].

При Елизавете Петровне «в императорском дворце — продолжает С. Н. Шубинский, — почти беспрестанно гремела музыка, исполнявшаяся великолепным оркестром, раздавалось итальянское пение; блестящий двор вытанцовывал по вечерам менуэты, англесы и контрадансы» [7, с. 340]. В этих спектаклях участвовала труппа под руководством композитора итальянской оперы Джованни Альберто Ристори (1692–1753), среди артистов этой труппы особенно выделялись супруги Козимо (бас-буффо) и Маргарита (контральто) Эрмини. Это были прекрасные исполнители музыкальных интермедий, подобные спектакли очень ценились в петербургском придворном театре.

Разумеется, что по условиям того времени поездка из Италии в Петербург стоила дорого, в равной степени как и содержание самих иностранных музыкантов. Поэтому было принято решение, которое привело к созданию контрактов, по условиям которых многие инструменталисты, танцоры, певцы должны были обучать учеников. Конечно, российских учеников было очень мало и они не могли отвечать потребностям музыкального мира всей страны, но они смогли стать первыми профессионально образованными.

Из всех приезжавших музыкантов в то время наибольший след оставила одна итальянская труппа, которой, по воле судьбы, суждено было войти в русскую музыкальную культуру и оставить глубокий след.

В 1735 г. во главе небольшой труппы итальянских певцов, музыкантов и танцовщиков в Петербург приехал композитор Франческо Арайя (1707–1770). Он был представителем неаполитанской оперы, с 1729 г. оперы Арайи были поставлены в разных городах Италии. Но сильная конкуренция заставляла его, как и многих его коллег, искать службу в других странах. И первая опера, которая была поставлена итальянской труппой в России, была опера Ф. Арайи «Сила любви и ненависти», написанная еще в Италии. Именно с этой оперы в 1736 г. берет начало история оперы в России. Франческо Арайя надолго останется в России, почти на 25 лет. Вместе с композитором в Петербург приедут не только певцы, которые многое сделают для продвижения оперы — это и Пьетро Мориджи (сопранист), и примадонна Констанца Пьянтанида, и Филиппо Джорджи (тенор), и Катерина Джорджи (контральто). А так же прибудет балетная труппа во главе с известным танцором и хореографом Антонио Ринальди (1715–1753), выступающим под именем Фоссано. Кроме них будут приглашены итальянский театральный художник Джироламо Бон с помощником Антонио Перезинотти и специалист по работе со сценой, машинист Карло Джибелло.

Конечно, блистательные постановки опер Ф. Арайи были предназначены для двора, иностранцев-дипломатов, путешественников. «...Императрица... находит удовольствие со всем двором присутствовать на представлениях оперы, комедии или интермеццо. Сверх того, каждый хорошо одетый иностранец или знатный вельможа в Петербурге может, если получит дозволение, посетить спектакль. Оперный дом вмещает до тысячи человек» [3, с. 41–42].

В свое время исследователь русской музыки Б. В. Асафьев вывел хорошо известную формулу восприятия музыкального произведения — «композитор — исполнитель — слушатель» [1, с. 68], с помощью данной формулы можно определить степень доступности музыкального произведения и его бытование в обществе. Если же применить эту формулу ко времени становления оперы в России, то получается, что первые две позиции: композитор — исполнитель, полностью итальянские, а вот слушатель смешанный. Конечно, путь к национальной опере был сложен, но вот первыми российскими исполнителями итальянских оперных партий оказался придворный хор певчих, мастеров партесного пения, как писал Я. Штелин, «...со времени Елизаветы он стал употребителен также в камерной и театральной музыке. К коронации императрицы Елизаветы в 1742 г. предназначалась опера «Clemenza di Tito»

(«Милосердие Тита» опера Моцарта на итальянском языке, по пьесе Пьетро Метастазियो, написанная ещё в 1734 г. на основе трагедии Пьера Корнеля «Цинна», либретто по просьбе Моцарта было создано Катерино Маццолой) — исполнение должно было быть на итальянском языке, императрица велела итальянские слова расписать русскими буквами между четырьмя голосами, и более пятидесяти отборных певчих после ряда оперных репетиций были обучены. Императрица соблаговолила сама присутствовать на одной такой репетиции, и была свидетельницей, каких превосходных результатов добился хор. После этого выступления эти церковные певцы использовались во всех операх, где встречались хоры, а также в большие придворные праздники и в камерной музыке» [5, с. 60–61].

Одним из первых российских певцов-солистов был Марк Фёдорович Полторацкий (1729–1795), который в 1750 г. выступал в опере «Беллерофонт» Арайи. Ещё было предложено использовать для оперных постановок мальчиков-певчих для исполнения заглавных партий, написанных по традиции итальянской оперы-серия для певцов-альтистов или сопранистов. Такие певцы были только в Италии, и их приглашения было чрезвычайно дорогим.

С основанием и развитием российского театра, появилась идея о создании русской оперы, и в 1755 г. эта идея была воплощена в жизнь. И первая опера, написанная на русском языке, стала «Цефал и Прокрис», в основе которой была пьеса Александра Сумарокова, а вот музыка принадлежала всё тому же Франческо Арайи. Опера прошла с успехом. «Слушатели и знатоки дивились прежде всего четкому произношению, хорошему исполнению длинных арий и искусным каденциям этих сколь юных, столь новых оперистов» [5, с. 63].

После премьеры Сумароков написал два мадригала, один из них он посвятил Ф. Арайе, а другой — исполнительнице главной партии Елизавете Белоградской.

Опера является своеобразным показателем зрелости музыкального искусства любой страны, подобное мнение есть и в истории русской музыкальной культуре, но создание настоящей оперы предполагает существование развитых форм вокальной и инструментальной музыки.

К 60-м годам XVIII в. начинает формироваться российская композиторская школа, в художественном стиле которой национальные традиции органично соединились с современными достижениями западноевропейского искусства, особенное влияние оказывала итальянская музыкальная школа.



Как правило, в истории культуры стилевые определения исходят не только через творчество одного автора. Именно это и произошло на раннем этапе развития российской классической музыки, три композитора, ровесники, раскрывшие свой талант в разных сферах своего творчества: Максим Березовский творил в основном в хоровой музыке, Иван Хандошкин — в скрипичной, а Василий Пашкевич — создавал оперную музыку. Все они явились высокообразованными и национально самобытными музыкантами. Такому творческому результату способствовали, прежде всего, условия их музыкального воспитания, обучаться они начали еще в детстве, и в юношеском возрасте уже служили как придворные музыканты, да и влияние со стороны итальянских мастеров было, несомненно.

Эти блистательные музыканты как исполнители, переиграли многое из европейского оперного, кантатно-ораториального и инструментально-репертуара, который привозился в Россию.

Например, Василий Пашкевич, служивший как певчий в придворном хоре, постоянно участвовал в музыкальных постановках. Ведь певчие исполняли итальянские арии, народные песни, играли на инструментах и обязательно участвовали в оперных спектаклях. Максим Березовский и Иван Хандошкин в 1750-е годы начинали свою музыкальную карьеру при дворе будущего императора Петра III, в Ораниенбауме. Петр III был меломаном. Как пишет Я. Штелин: «Этот государь для времяпрепровождения научился у нескольких итальянцев играть на скрипке так, что мог играть в симфонии, ритурнели к итальянским ариям и т. д.» [6, с. 93–94]. В Ораниенбауме устраивались концерты, в которых принимали участие самые разнообразные музыканты, но чаще всего упоминаются итальянцы, среди них «блистательный» скрипач из Болоньи Казелли и Титта Порта, который служил в России с 1740 г. Именно в это время раскрываются таланты Березовского и Хандошкина. Березовский будет представлен как великий композитор, профессионал универсальной подготовки. По словам итальянского композитора Бальдассаре Галуппи (1706–1785), приехавшего в Петербург, в 1765 г. на придворную службу, услышав новую хоровую музыку в исполнении придворной певческой капеллы, будет восхищен и поражен великолепным звучанием, которого даже нет в Италии. Березовский окажется среди именитых итальянских композиторов: таких как Винченцо Манфредини (1737–1799) и Бальдассар Галуппи. Хандошкин будет представлен как скрипач-виртуоз и композитор инструментальной музыки, он первый создаст концерт для скрипки с оркестром в виде вариаций на народно-песенную

тему. Главная черта всех его произведений — это сочетание образной художественности с безграничными техническими возможностями исполнителя-виртуоза. По сложности сочинения Хандошкина стоят в одном ряду с произведениями великих авторов: И. С. Баха, Дж. Тартини, Ф. И. Гайдна, В. А. Моцарта, Н. Паганини.

Начало правления Екатерины II принесло России ряд преобразований. Это преобразование коснулось науки и искусства — возобновилась практика обучения талантливых молодых представителей за границей. Это были «пенсионеры», которые получали образование в «чужих краях» за счет государственного обеспечения. Так, Максим Березовский проживал в Болонье, где успешно занимался контрапунктом с выдающимся музыкантом-теоретиком того времени падре Мартини (1706–1784). По окончании обучения Березовский получит диплом и будет принят как академик-композитор в Болонскую филармоническую академию, такой диплом давал возможность стать придворным композитором. Пребывая в Италии, Березовский создаст авангардное, по тем временам, инструментальное произведение — «Сонату для скрипки и чембало»; в этой сонате соединится и итальянский стиль, и индивидуальные черты русского композитора. Что же касается оперы, это будет опера на либретто известного итальянского драматурга XVIII в. Пьетро Метастазियो (1698–1782) «Демофонт», которая будет написана в лучших традициях оперы-серии. Из всей оперы сохранились лишь четыре арии, которые, по мнению историков, до сих пор хранятся в библиотеке Флорентийской консерватории.

В России жанр серьезной оперы, с 1768 по 1775 г. была в ведении главного придворного капельмейстера известного итальянского композитора Томазо Траэтта (1727–1779), который в свою очередь занял место уехавшего Бальдассаре Галуппи. Вернувшись из Италии в Россию, Березовский оказался в центре «междувластия» итальянских звезд. Он надеялся на получение места придворного капельмейстера, но предпочтение по-прежнему отдавалось итальянским музыкантам.

С середины 70-х годов XVIII в. в России появляется необходимость в искусстве, которое способно развлекать, именно творчество «русского периода» Джованни Паизиелло (1740–1816) завершается комической оперой, на русском языке «Севильский цирюльник», подобное произведение послужило тому, что появившаяся русская комическая опера и станет ведущим жанром в русской музыкальной культуре. И здесь на первый план выйдет фигура российского композитора Василия

Пашкевича (1742–1797). Его оперы оказались чрезвычайно удачными. Пашкевич соединил все возможные элементы для создания комического произведения: уверенное владение итальянским вокалом и оркестровым письмом, хорошее знание особенностей французской комической оперы и балетных постановок в виде дивертисментов, а также знание русской драматургии. Появление русской комической оперы горячо приветствовалась в кругах российской интеллигенции. Но стоит сказать ещё об одном имени: это имя, как эпоха — Дмитрий Бортнянский (1751–1825). Композиторское дарование Бортнянского проявилось во время занятий с Бальдассаром Галуппи, что и определило его дальнейшее образование в Италии. Это были долгие десять плодотворных лет. Универсальный композитор-профессионал проявил себя во всех музыкальных жанрах своего времени: оперном, хоровом, камерно-инструментальном. Его влияние на современную и последующую музыкальную культуру России значительно. И если здесь применить формулу, выведенную Б. В. Асафьевым: композитор — исполнитель — слушатель, то совпадение будет в пользу «русского»; Д. Бортнянский, владея техникой современной композиции и обладая прекрасным художественным вкусом, сумел придать классическому музыкальному языку истинный российский оттенок. Его удивительный мелодизм, необыкновенно напевный и при этом оригинальный по интонации, воплотил в себе итальянское, русское, украинское и французское начала. Интересно, что и наследие композитора сохранилось почти в полном объёме.

К концу XVIII в. русская культура во всех своих проявлениях достигла расцвета и приняла тот облик, который так красиво запечатлелся в истории. Наступало время подлинного расцвета музыкального искусства, хотя посильная помощь ещё оказывалась со стороны итальянских мастеров, но уже формировались собственные русские музыкальные традиции: это и опера, и инструментальная музыка, и хоровая. Каждое из этих направлений утверждалось на национальной почве, но вместе с тем они начали существовать и взаимодействовать, образуя жизнеутверждающую систему музыкальной культуры и её будущее развитие. Разумеется, Италия оказала огромное влияние на развитие русской музыкальной культуры, и перечислить все имена композиторов и музыкантов, которые принимали не посредственное участие в этом историческом экскурсе просто не возможно.

Это был настоящий межкультурный диалог — Италия — Россия, который сегодня звучит только в красивой, хорошо слаженной гармонии.

**ЛИТАРАТУРА**

1. *Асафьев Б. В.* Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1970.
2. *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959.
3. *Иванов-Борецкий М.* Джузеппе Сарти в России // Музыкальное наследство. М., 1935.
4. *Келдыш Ю. В.* Русская музыка XVIII. М. 1965.
5. *Штелин Я.* Известия о музыке в России // Иванова-Борецкого М. Музыкальное наследство. М., 1935.
6. *Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л.1935.
7. *Шубинский С. Н.* Русская старина. Императрица Анна Иоановна: Придворный быт и забавы: в 12 т. Т. VII. М., 1873.

**TRANSLIT**

1. *Asaf'yev B. V.* Muzyka i muzykal'nyy byt staroy Rossii. L., 1970.
2. *Gozenpud A. A.* Muzykal'nyy teatr v Rossii. L., 1959.
3. *Ivanov-Boreckiy M.* Dzhuzeppe Sarti v Rossii // Muzykal'noye nasledstvo. M., 1935.
4. *Kekdysh U. V.* Russkay muzyka XVIII. M., 1965.
5. *Shtelin Ya.* Izvestiya o muzyke v Rossii // Ivanova-Boretskogo M. Muzykal'noye nasledstvo. M. 1935.
6. *Shtelin Ya.* Muzyka i balet v Rossii XVIII veka. L., 1935.
7. *Shubinskiy S. N.* Russkaya starina. Imperatritsa Anna Ioanovna: Pridvornyy byt i zabavy: v 12 t. T. VII. M., 1873.