

АНАЛИЗ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО

ANALYSIS OF SACRED MUSIC BY DMITRY BORTNYANSKY

КИРЕЕВА ТАТЬЯНА ИВАНОВНА

KIREEVA TATIANA IVANOVNA

кандидат искусствоведения, профессор, Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева

candidate of art history, professor, Donetsk State Music Academy named after S. S. Prokofiev

Ключевые слова: литургия ортодоксии, септимовый ход, процесс переинтонирования, партесные произведения, дирижер, гаммофонно-гармоничное изложение.

Keywords: liturgy of orthodoxy, septim move, reintoning process, part works, conductor, gamophon-harmonious presentation.

Аннотация. В статье анализируется феномен духовной музыки Дмитрия Бортнянского в эпоху Барокко. На основании работ П. Флоренского, Н. К. Моховой, А. Г. Ефимова делается вывод о знаковости и лаконичности музыкального языка произведений Бортнянского, подчеркивается эволюция и важность развития хорового пения.

Annotation. The article analyzes the phenomenon of sacred music by Dmitry Bortnyansky in the Baroque era. Based on the works of P. Florensky, N. K. Mokhova, A. G. Efimov, a conclusion is drawn about the symbolic and laconic musical language of the works of this creator, the evolution and importance of the development of choral singing is emphasized.

*В феерии лучистого цветка — аккордов,
Скерцо, forte и staccato,
Вся наша жизнь симфонией объята,
Как будто солнца луч сквозь облака...*

Б. Пастернак

Духовная музыка XVIII–XIX столетий отображает музыкальные процессы своего времени и воплощает в данном виде искусства новые тенденции ценностного ос-

мысления музыкального бытия. Знаки эпохи Барокко выступают как идея сочувствия и молитвенного благоговения, «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...» Д. Бортнянского становится своеобразным представителем жанровой модели. Самоценность и значимость данного текстового блока пролонгирует интегрирование старинных моделей в жанровую систему будущих эпох, что подчеркивает актуальность звучания статьи. Жизнь музыкальных произведений «как творческой памяти искусств» (М. Бахтин) имеет собственную исто-

рию становления и расцвета, приобретает наибольшее значение в переломные эпохи.

Новое и Новейшее времена исследуются в различных науках как механизм исторических процессов, что является главной задачей данной статьи. В наше время с позиции современного видения мира, разных временных культур духовного пространства, моделей жанров храмовой музыки, ритмов деятельности выдающихся личностей возникает новая интерпретация историчности в сфере музыкального знания, высказывается убеждение в том, что духовная музыка формирует новейшее музыкально-эстетическое пространство, требующее новейших разработок, что и является целью данной работы.

В эпоху Барокко особым влиянием обладает принцип динамизма, возникает множество форм, которые «воплощаются одна в другой... отражается своеобразная языковая ситуация... жанровое экспериментирование и поиск этимологических связей, накопление взаимодействующих сенсов... замена старых, родовых названий новыми» [1, с. 25]. Носителями нового мировосприятия были люди различного общественного положения — горожане, изучающие философию, поэты, художники, музыканты, композиторы, исполнители и другие. До начала XVII столетия все музыкальные явления проходят сквозь большие изменения, многое отмирает и зарождается основа для развития музыкального искусства в дальнейшем. Для христианства познанием истины становится полное и абсолютное сосредоточение на трех ипостасях Бога, венчающего собой Любовь Отца и Сына и Духа Святого.

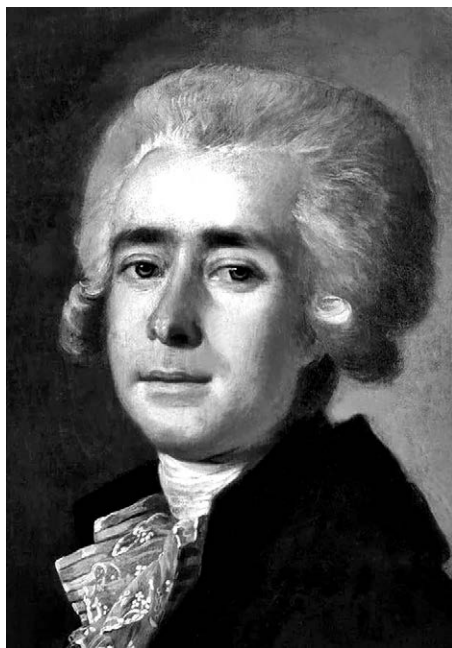
Выдающийся ученый-энциклопедист П. Флоренский в своих исследованиях исходил из синтеза знаний самых различных отраслей как органической целостности. Эстетическое он отождествлял с красотой, высшее проявление которой видел в Боге. В концепции П. Флоренского Красота понимается как Жизнь, Творчество, Реальность. Метафизическую триаду — Истину, Добро, Красоту ученый трактует единым началом бытия. Искусство отличается от других видов деятельности особым способом переориентации пространства. Все виды искусства обладают общими приемами организации пространства: зрительные образы, ритм, краски и многое другое; но они различаются по принципу пространственности. Наибольшая степень свободы организации художественного пространства принадлежит музыке — искусству звуковому, в нем доминирует

активность слушателя. Культовое действие — богослужение, организуется при помощи системы искусств, его различных видов и является высшим синтезом многогранной художественной деятельности. Данный синтез объединяет живопись, архитектуру, декоративно-прикладное и музыкально-поэтическое искусства, зрительную (цвет, свет) и благовонную атмосферу храма. При перенесении храмовой модели с дискретным историческим развитием в среду с другими эстетико-стилевыми критериями, выделяются семантический и структурный уровни. Слушатель актуализирует накопленные им ассоциации и тем самым в определенном смысле предусматривается направленность его восприятия.

Старинные жанры, их приспособляемость к другому звуковому строю реагируют на языковые перевоплощения, природный процесс переинтонирования. Духовные жанры, занимавшие первое место в музыкальной культуре Средневековья и Возрождения, уступают место опере, симфонии с сохранением глубокого интереса композиторов к духовной, культовой музыке. Среди последних научных работ выделяем «К проблеме возрождения старинных хоровых жанров» Н. К. Моховой и «Реквием эпохи романтизма» А. Г. Ефименко. Все разделы произведений духовной музыки акцентируют внимание на образах Вечного покоя («Reguiem aeternam»), Света как Божественной Истины («Lux aeterna»), на человеческих страданиях — чувстве страха перед неминуемостью Страшного Суда («Dies irae»). В то же время они символизируют своеобразное единство мира земного и потустороннего, поскольку включены молитвы о заступничестве перед Богом-Судьей как от живых («Reguiem aeternam»), так и от умерших («Dies irae»). Главной доминантой христианства является принцип равенства человека перед Богом. Идея «духовной жизни» прошла сквозь века и практически не трансформировалась в христианской теологии. Духовная культовая музыка создается по принципу холизма, целое больше частей, целое дает смысл и жизнь частям, не низшее дает жизнь высшему, а наоборот. Не из красоты отдельных частей создается общее совершенство, а именно общая гармония, истоками которой является Бог, находит в себе место для всего остального.

Развитая структура духовной музыки формируется не ранее XVII — начала XVIII столетий в оппозиции и во взаимодействии с оперным творчеством. Например, содержательность «Dies irae», «Lacrymosa», живописующих человеческие

страдания, первоначально не составляла литургии ортодоксии. Известно, что секвенция «Dies irae» только в XIV столетии была введена в богослужение. Генезис реквиема, в котором «скрестились» литургический канон мессы и внелитургические вставки, обеспечивающие участие человеческих эмоций, чувств в ритуале, создали предпосылки перерастания канонических границ церковной службы, «срачивания» с обрядово-концертной практикой XVII—XIX столетий. Эволюция духовных жанров изменяет соотношения его основных разделов. Начиная с XVII века драматической кульминацией становится «Dies irae», как и догматы веры «Credo» в обычной мес-



*Дмитрий Степанович Бортнянский
(1751 — 1825)*

се: «Бог и человек соединены в единстве». Жанр реквиема переосмысленный, благодаря связям с театральными жанрами, обращенный к широкой аудитории, сохранивший при этом традиционный текст и структуру, приобретает общественно-патриотическое звучание в творчестве Л. Керубини, Г. Берлиоза, Дж. Верди. Анализ сопоставления их произведений с протестантской духовной музыкой дает возможность определить типологические признаки, проследить динамику развития данного жанра. Так в «Немецком реквиеме» И. Брамса, в отличие от реквиемов Берлиоза и Верди, не используется традиционный латинский текст. Он написан на библейские тексты в переводе Лютера, идея его создания связана со смертью близких Брамсу людей, матери и Р. Шумана, в нем не упоминается имя Христа и нет картин Страшного суда, характерных для этого жанра. Созданный как концертное произведение, реквием Брамса не только символически подчеркивает ассоциацию с трагедией — гибелью немцев во время военного конфликта между Австрией и Германией в 1866 году — но и отводит в содержании большое место словам утешения, надежды и любви.

Продолжение данных эстетических позиций в музыке — в реквиемах Г. Эйслера, П. Хиндемита, Е. Денисова. Важную роль играют особенности содержательно-смыслового аспекта, дающего возможность глубинного проявления человеческой духовности через художественное творчество.

Интегрирование старинных моделей в жанровую систему следующих эпох, их «контрапунктирование» жанровым новообразованием является особо показательным для искусства XVIII—XIX столетий.

Для художественной теории и практики характерны исследования проблем гармонии, симметрии, пропорции, числовых канонов, ритма, перспективы, чувственной красоты, единства научных и художественных поисков. Мировосприятие деятелей национальной духовной культуры определяли идеалы общественного гуманизма, что способствовало формированию антропоцентрического индивидуализма. Ренессансно-гуманистические мотивы обуславливают

человечность национального искусства, его познавательную, морально-эстетическую, воспитательную сущность. В это время сформировался новый стиль духовного концерта. Его классиками стали Д. Бортнянский, М. Березовский, А. Ведель. Духовные концерты писались на те же самые церковные тексты, что и партесные произведения, однако все чаще композиторы обращались к Псалтырю, поскольку среди религиозных книг он обладал особой популярностью и использовался в личных чтениях. Псалмы передают религиозные переживания и отдельного человека, и всего общества, поэтому приобретают особое развитие в отечественной музыке. В церковных сочинениях Д. Бортнянский опирается на символику, активно представленную в процессе драматургического развития произведений. Это — звуки окружающей среды (имитации, колокола), исторически выкристаллизовавшиеся интонационные мотивы, которые в контексте определенных регистров, фактурных особенностей, развивающихся ритмических формул, интервальной символики, ладов имеют большое эстетическое значение и подчеркивают огромное усилие, полет, радость, духовный поиск человека.

Выдающаяся личность, талантливый музыкант, великий деятель искусств России и Украины — Д. Бортнянский, родился в Глухове в 1751 году. Дмитрий Степанович — композитор с большим даром, певец, дирижер, педагог, основавший вокальную школу в Российской империи.

Наследие выдающегося художника обширно, это — духовные концерты, хоровые песни, гимны, кантаты, оперы, камерно-инструментальные произведения¹. Огромным художественным событием являются все жанры творчества Д. Бортнянского, но наибольшим вкладом в международную музыкальную культуру является его духовная музыка. Композитор написал значительное количество духовных произведений: 35 однохорных (четырёхголосных) и 10 двуххорных (восьмиголосных) концертов для 6-голосного хора; 14 хвалебных («Тебе Бога хвалили»), 2 Литургии, 9 «Херувимских», отдельные одночастные литургические произведения; обработки болгарского и греческого церковных напевов для четырехголосного киевского хора [2, с. 62].

В 1769–1779 годах композитор создает вокальные опусы на католические и протестантские религиозные тексты. Д. Бортнянский написал единственный образец камерно-вокального жанра на французские тексты «Recueil de Romances et Chansons» (1783 г.). В дальнейшем композитор работает в области хоровой церковной музыки. Его произведения отличаются согласованными, стройными, гармоничными приемами, ясностью формы, музыкальный язык и стиль приближены к классическому европейскому искусству, российских и украинских песен. Выдающийся мастер хоровых песен а capella воплощал в духовных произведениях философскую лирику с теплым чувством, создал новый тип хорового концерта, в котором использованы достижения оперы, инструментальной музыки, полифонического искусства XVIII столетия.

Традиционный евроцентризм в развитии этномузыкальной интонационности был укреплен творчеством Д. Бортнянского через восприятие классицистического языкового, стилевого кода. Эстетика и поэтика классицизма переосмысливалась композитором творчески. При доминировании раннеклассической лексики используются элементы барокко, галантного стиля рококо в инструментальной и оперной музыке, фортепианных сонатах, клавирном концерте. Ощущаются предвидение зрелого классицизма, «бетховенского» тематизма в медленных частях поздних концертов, стилевого сентиментализма, раннего романтизма в песенности интонаций, использовании секундовых

интонаций «вздохов», «сладкозвучности» параллельных терций и секст, повышенном тоне высказывания, «чувствительности» эмоций в «Да исполнится молитва моя».

Общая классическая направленность стиля обусловила оригинальную трактовку жанра хорового концерта — «хоровых симфоний» — с присущим ему переходом к гомофонно-гармоническому изложению, функциональной дифференциацией фактурных слоев, преобладающим полифоническим типом музыкальной материи. Полифоническое изложение обусловлено литургической природой основного массива творчества Д. Бортнянского, жанровыми элементами барокко, линеаризмом национального музыкального мышления, для которого вертикаль существовала в наложении нескольких относительно самостоятельных линий, либо в «утолщении» их параллелизмами. Имитационные симфонические способы актуальны на данном этапе развития этномузыкальной интонационности.

Полифоническое мастерство композитора достигает своей кульминации в финальных двойных фугах концертов № 28 «Блажен муж» и № 25 «Не умолчим же никогда, Богородице». Характерной чертой экспозиций становится стретное проведение тем, продолжение традиций партесных фугато в концертах № 32 «Скажи мне, Господи, кончину мою», № 33 «Всякую прискорбна еси». Симбиотическое существование этномузыкальной интонационности в хоровом творчестве обусловило сохранение музыкально-риторических фигур: эмоционально-выразительных — *emphasis*, графически-изобразительных — *hypotyposis*, интонационных, ритмических, гармонических. Подобно партесному стилю, большинство музыкально-риторических фигур композитор связывает с прославлением возвышенно-праздничных, радостных образов: *circulation*, «трубный глас», величественные фанфары в *Allegro* из концерта № 6 «Слава во Вышних Богу», № 4 «Воскликните Господу»; *manieren*, украшение, на распевках в *Allegro commodo* на слова «Во славу Твою» из концерта № 26; *pathopatia*, понижение на полутон диатонической степени в концерте № 22 «Господь, просвещение мое», в партии сопрано с *Allegro* на слова «На него аз уповаю»; фигура креста на слова «Распнись» из концерта № 15 «Приидите, воспоем людие». Использование музыкально-риторических фигур привело к интонационным совпадениям и ярко свидетельствует о стабильности знакового поля музыкального языка композитора в общеевропейском семантическом пространстве.

¹ Во второй половине XX столетия появились две монографии, посвященные творчеству Д. Бортнянского, — российской исследовательницы М. Рыцаревой и музыковеда В. Иванова.

Еще в эпоху Барокко заложен данный признак музыкального языка — знаковость, рождающая символическое воодушевление всего музыкального текста, закодированность его составляющих элементов. Возникает она под влиянием музыкальной риторики, авансированной к национальному музыкальному мышлению. Н. Дилецкий в «Грамматике мусикийской» пересчисляет некоторые из наиболее распространенных: асценцию — восходящее движение как символ расцвета, дисценцию — нисходящий, как символ упадка; совпадает с *anabasis* — *catabasis* и призывает использовать их как способы углубления содержания слова [3–5].

Определенные эмоционально-образные ассоциации укреплялись в сознании композитора в связи отдельными ритмическими формулами инструментального происхождения: пунктирный ритм в единстве с септимальными ходами олицетворял состояние напряжения. Поляризация мажора и минора при главенствующей модальности ладового мышления приобретала семантический подтекст как «триумф Божьей славы и глубокой жалости и печали».

Интересным явлением семантического поля становятся гармонические единства, в некоторых случаях опережающие тенденции гармоничного развития в Европе: шубертовская доминанта в коде двухорного «Слава — Единородный» Д. Бортнянского; пересечения ми-бемоль(с) — ми-бемоль(Еs) в Четвертой части концерта № 21 «Живой в помощи»; внезапные модуляции «О Тебе радуется»; хроматические модуляционные секвенции в финале концерта № 33 «Всякую при-

скорбна еси»; смелые гармоничные задержки, тональные соотношения разделов формы «Херувимских». Этнографическую знаковость приобретают фактурные формулы, кантовое тригласие в ансамблевых эпизодах концертов, способы голосоведения, октавные «утолщения» терцевых параллелизмов в «Тебе Бога хвалим», «Слава во Вышних Богу».

О стабилизации тембровых стереотипов, вхождении в своеобразное семантическое поле свидетельствуют отдельные приемы хоровой оркестровки, противопоставление крайних регистров в первой части Концерта № 26 «Господи Боже Израилев» на слова «Вверху и на земле», «Херувимских» — ансамбле женских голосов на слова «Ангельскими невидимо».

О тембровом идеале в хоровом звучании периода Д. Бортнянского свидетельствуют обобщенные характеристики, оставленные современниками. Г. Берлиоз, наблюдавший традицию Д. Бортнянского в Придворной капелле, писал о вызванных «чудодейственным пением... истинно религиозных чувствах... мистическом настроении, под влиянием которого слушатель углубляется в наблюдение, наполненное глубоким экстазом» [6].

В творчестве Д. Бортнянского, М. Березовского, А. Веделя сформировался национальный темброво-исполнительский идеал и стал определяющим элементом поля национальной семантики в будущем.

Духовную музыку Д. Бортнянского отличает ясность и изысканность, простота и общая просветленность колорита, глубоко личный характер восприятия Божества, что стало проявлением традиционных ментальных установок и реализовалось в отечественной духовной музыке XVIII–XX столетий.

Службы христианского обряда Д. Бортнянского, в том числе «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу» — один из древнейших образцов источника, внедрение и адаптация которого приобрела большое распространения после 1600 года, благодаря контактам с Польшей. Источники, помещающие данную «вестернизирующую» нотацию, принадлежат к ноталинейным рукописям и на отечественных землях получили развитие, приведшее к созданию



Ирмолога — церковно-музыкальной книги (сборник ирмосов), предназначенной для всех служб в цикле ежедневного ритуала.

Произведение Д. Бортнянского, как неотделимый передатчик Божественного знания, обеспечивает возможность прочтения символов Святого Письма, данного человечеству на века. Символическое значение создается слиянием вербального и музыкального текстов. Ключевые выражения: Слава Отцу, Слава Сыну, Слава Святому Духу, Святой Богородице в песнопении нарративного типа должны быть исполнены особенной формой интонирования, которая, опираясь на понимание песнопения «Славо-Словить», провозглашается языком, проникнутым музыкой.

Малое славословие в честь Святой Троицы «Gloria Patri, Gloria Filio et Spiritu Sancto» вошло в богослужение в конце четвертого столетия. Читается после псалмов, соответствует православному «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу», исполняется в конце припева гимнов.

Первым композитором, обратившимся к знаменному распеву, был Д. Бортнянский. Проблемы гармонизации знаменного распева интересовали М. Глинку, П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, А. Гречанинова, М. Балакирева, П. Чеснокова, Н. Мясковского, И. Стравинского. «Знаменный распев, — писал Б. Астафьев — это сборник напевов мирового значения, аналогичный большим эпическим сказаниям, красота древних распевов волнует, сфера чувств, ритм, как и в памятниках слова, живописи» [7].

Хоровая партитура Д. Бортнянского «Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу» выразительная, многогранная по содержанию, тембральной насыщенности, глубине художественного образа.

Форма произведения одночастная, с тремя контрастными разделами, единством вечной Любви, Веры, Надежды к людям, искренней благодарностью, благой волей каждого существа к Творцу, знаменует идею Спасения. Первый раздел связан с хвалой Пресвятой Троицы, второй — рождением Богочеловека от Богородицы и Приснодевы Марии, третий, реприза, праздничной победой сквозь символ Веры. Хоровая партитура приобретает признаки индивидуального исполнительского стиля, поиски дирижера должны быть взвешенными и логичными. Произведение написано для трехголосного женского хора *a'capella*. Партия первых сопрано выразительна благодаря яркой мелодичности, ритмической вариативности, куль-

минационной градации темы в ее развитии, постепенным расширением диапазона G1 — g2.

Оригинальность творчества Д. Бортнянского заключается в том, что его произведения, с одной стороны, художественно выверены, с другой — открыты для включения в них исполнительских способов, появившихся в процессе дальнейшего развития музыкального мышления и эмоционально-образного решения содержательной сферы в трех измерениях музыкальной ткани: вертикали, горизонтали, глубине; личностное же восприятие слушателя обогащается новыми чувствами, ощущениями и значениями.

Основное название произведения «Песнь Господу Иисусу Христу». В порядке проведения Литургии звучит по окончании второго антифона — «Хвали, душа моя, Господа», но композиторы используют приближенные содержательные варианты — «Единородный», «Слава Отцу и Сыну». Первая часть создает образ Богочеловека, воплощенного для нашего спасения от Богородицы, Приснодевы Марии.

Страдания на кресте, смерть и воскресение Иисуса — вечные символы любви Бога к людям, которыми проникнута вторая часть. Формула глубокого понимания текста о единстве Отца, Сына и Святого Духа раскрыта в таинстве Крещения Господня и сохранена Православной Церковью до настоящего момента.

Композитор, отталкиваясь от жанра распевов, подчеркивает трехчастную симметричность, усиливает контрастность в динамике, усложняет или упрощает хоровую фактуру, выстраивает композицию на заданный сюжет за счет мелодико-гармонических образований, не изменяя темп *Allegro moderato* охватывает тональности C-dur-G-dur, e-moll, F-dur, G-dur, C-dur, создает собственную интонационность, отвечающую спектру новых способов музыкальной выразительности.

Мелодика направляется словом и связывается с определенной группой символических образов. Первый образ — Бог-Отец; в образе Иисуса Христа — Единорожденный от Отца — Храм (плоть) — Человеколюбец, Любовь; Третий образ — Святой Дух; Четвертый — Богородица; Пятый — «мы, нас, наши», поющие, славословящие, молящиеся, просящие. С этими пятью стержневыми образами связан сюжет произведения Д. Бортнянского. Мелодика знаменных песнопений является мелкомотивной, разворачивается последовательно, преимущественно в терцовом объеме, где поэтизируется определенный опорный

тон. В совокупности создается соотношение опорных тонов с созданием конкретизирующих значений: свет — тьма, верх — низ, срединный план, который при исполнении хорового произведения приводит к особому состоянию души, переполненному радостью, благодарностью, благоговением.

Во все времена хоровое пение занимало важное место при формировании духовного мира человека, обусловленного глубокой содержательностью и национальной самобытностью, но сегодня определенный ракурс рассмотрения духовного творчества отечественных композиторов требует как можно большего углубления в сферу сакральной музыки, философского, культурологического, исторического, мировоззренческого видения религиозной сути народной души, глубоко верующей, полной высоких моральных идеалов.

Выводы. Возрождение духовного наследия, обращение к глубинным пластам культуры Вселенной стало ярким признаком Новейшего времени и главной задачей для будущих поколений исследователей музыкального искусства. За последние десятилетия культуроведение обогатилось значительными научными работами, посвященными тем или иным периодам искусства с их особым значением языковой символики, содержательной наполненностью, новым пониманием процесса познания человека, его мировосприятия, религии, философии, истории. Новое время исследуется в различных науках как сам механизм исторических процессов. Сегодня, с позиции современного видения мира, различных культур, духовного пространства возникает новая интерпретация историч-

ности, музыкального знания. Многовековое существование державы сопровождается устремлением к идеалу вечного счастья, упрочением христианской веры, развитием национальной философской мысли, национальной музыки. Духовная музыка XVIII—XIX столетий воплощает в хоровом искусстве новые тенденции ценностного осмысления музыкального бытия, знаки эпохи выступают как идеи молитвенного благоговения, «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» Д. Бортнянского становится своеобразным представителем жанровой модели песнопения. Феномен творчества Д. Бортнянского — в новизне духовной музыки, в формировании нового эстетического пространства, адекватного новому видению мира и человека в нем. Однако, он не исследован до конца, что и является главной задачей анализа будущих поколений исследователей музыки.

Список литературы:

1. Чувашов А. В. Автографы Д. С. Бортнянского в КР РИИИ [Электронный ресурс] / А. В. Чувашов. — СПб., 2020. — С. 21–119. URL: http://artcenter.ru/wp-content/uploads/2020/11/Kabinet_rukopisej_7.pdf (дата обращения: 22.11.2021 г.).
2. Чувашов А. В. Неизвестная оратория Д. С. Бортнянского на текст П. Метастазиио. [Электронный ресурс] / А. В. Чувашов // Временник зубовского института. — 2021. — № 1 (32). — С. 60–67. URL: https://artcenter.ru/wp-content/uploads/2021/05/Vremennik_2021_0132.pdf (дата обращения: 08.11.2021 г.).
3. Бортнянский Д. С. Светские произведения [Электронный ресурс] / Сост. А. В. Чувашов. URL: <http://www.m-planet.ru/?id=20&detail=724> (дата обращения: 10.11.2021 г.).
4. Лебедев М. Березовский и Бортнянский как композитор церковного пения [Текст] / М. Лебедев. — СПб., 1882.
5. Памяти духовных композиторов Бортнянского, Турчанинова и Львова: сб. статей [Текст]. — СПб., 1908.
6. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский [Текст] / Доброхотов Б. — М.—Л., 1950.
7. Мащенко П. Дмитрий Степанович Бортнянский и Максим Сазонтович Березовский [Текст] / П. Мащенко. — Виннипег, 1951.

