

## ПОШУКИ НОВИХ ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ ГАРМОНІЗАЦІЇ СТАРОВИННИХ РОЗСПІВІВ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

*Аналізуються музичні та теоретичні аспекти гармонізації старовинних православних розспівів Православної церкви кінця ХІХ — початку ХХ ст.*

*Ключові слова: музична культура, православна церковна культура, гармонізація старовинного співу, народнопісенна основа.*

*Анализируются музыкальные и теоретические аспекты гармонизации древних православных распевов Православной церкви конца ХІХ — начала ХХ ст.*

*Ключевые слова: музыкальная культура, православная церковная культура, гармонизация старинных распевов, народнопесенная основа.*

*The autor analyses musical and theoretical aspects harmonization of ancient orthodox tune of the Orthodox church in end of ХІХ–ХХ cc.*

*Key words: musical culture, orthodox church culture, harmonization of ancient singing, folk-song basis.*

Актуальним аспектом запропонованої статті є висвітлення нових видів гармонізації православних старовинних розспівів кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали статті можуть використовуватися для подальшої наукової розробки цього питання, як теоретичний матеріал до курсу лекцій «Духовна хорова музика», «Духовна музика: традиції та сучасність», до лекцій з історії української та російської музики за програмою вищих навчальних закладів, а також є необхідним матеріалом для виконавців духовної хорової музики.

**Мета** статті — спроба проаналізувати стильові напрями, засоби та методи гармонізації старовинних православних розспівів, що вплинули на подальшу еволюцію духовної хорової музики.

Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. у розвитку православної духовної музики розпочався період, названий істориками «московським».

Зростає значення Московського Синодального училища церковного співу (завдяки ініціативі якого розвився та поширився новий напрям духовно-музичної творчості — «московська» композиторська школа), яке дає своїм учням не лише ґрунтовну та висококваліфіковану музичну освіту, а й виховує своїх учнів грамотними в церковно-стилістичному значенні. «Наблюдательный комитет» при Синодальному училищі набув ті ж права і функ-

ції, що мав директор Придворної Співочої Капели ще за часів Д. С. Бортнянського — цензурні повноваження для розгляду духовно-музичних творів, які призначалися для виконання під час богослужіння. Про велике значення цього комітету писав С. В. Смоленський<sup>1</sup> (директор Синодального училища): «Синодальне училище церковного співу, єдине в Росії, що знаходиться в такому центрі, як м. Москва, має на меті як усебічне вивчення древнього російського церковного співу, так і підготовку таких регентів і вчителів співу в духовно-навчальних закладах, котрі, проходячи 8-річний курс училища, беручи участь у такому першокласному хорі, як хор Синодальних, колишніх патріарших півчих, вивчаючи докладний музично-теоретичний курс, стали б найкращими в майбутньому вчителями і представниками російського церковно-співочого мистецтва... Ці ж працівники повинні в майбутньому збагатити нашу співочу науку підготовкою до друку багатьох важливих видань древніх наспівів... і багатьох інших наукових і археологічно-музичних видань» [17, с. 37].

На початку ХХ ст. праці Д. В. Разумовського, С. В. Смоленського та В. М. Металова розкрили дійсно історичне, церковно-культурне і художнє значення давнього слов'янського богослужбового співу. У цих працях уперше порушується проблема відходу від богослужбовості та поступова секуляризація<sup>2</sup> того виду духовного хорового співу, що усталився наприкінці ХІХ ст. Секуляризація церковного співу та відкриття дійсно слов'янського богослужбового співу мають паралель і в храмовій архітектурі, і в іконописі. Інакше стали розуміти та сприймати естетичні основи і церковно-культурні цінності слов'янського уставного богослужбового співу.

Починаються пошуки істинного «слов'янського церковного стилю» (після українсько-польського партесного стилю, захо-

---

<sup>1</sup> Степан Васильович Смоленський (1848–1909). Учений — медієвіст, музикант. Сформулював тези «Нової московської» композиторської школи. Найплідніші роки життя Смоленський присвятив Московському Синодальному училищу церковного співу, очолюючи яке виконав титанічну роботу з реконструкції інфраструктури училища, оновлення складу викладачів, розробки нового навчального плану та ін.

<sup>2</sup> Секуляризація — зрушення богослужбово-сакрального мистецтва в напрямі світської музики майже з повною заміною літургійних співочих форм світськими музичними формами. Вільно створена музика на богослужбові тексти, яка дуже віддалилася від богослужбового стилю. Такі твори позбавляли церковний спів його сутності — літургійності — та перетворювали його просто на хорову вокальну музику, де лише текст відрізняв композицію від світської хорової музики.

плення італійською музикою, впливу німецького протестантського хоралу). Відбувається повернення до сакральної співочої традиції православного хорового мистецтва.

До найяскравіших духовних композиторів «московської» школи належать: священник Д. В. Алеманов (1867–1918), О. Т. Гречанінов (1864–1956), котрий написав 4 літургії та деякі інші духовні твори, Вік. С. Калінніков (1870–1927), О. Д. Кастальський (1856–1926), О. В. Нікольський (1874–1943), який у 1897 р. закінчив Синодальне училище, а потім Московську консерваторію зі званням — «вільний художник», С. В. Рахманінов (1873–1943), П. Г. Чесноков (1877–1944).

Доцільно визначити найхарактерніші особливості «московської» школи:

- 1) строге чотириголосся протягом усього твору не витримується;
- 2) вільне голосоведення;
- 3) уставна (осмогласна) мелодія відтворюється без змін;
- 4) вільний, несиметричний ритм, який ґрунтується на словесному ритмі, на текстових акцентах;
- 5) у гармонізаціях застосовуються подвоєння (терції в тризвуку та сектакордах), пропуски терції в тризвуку («пуста квінта»);
- 6) застосування побічних тризвуків і септакордів, квартсектакордів, септим у всіх голосах;
- 7) у низьких голосах трапляються паралельні квінти;
- 8) у голосах, що супроводжують мелодію, — наявність елементів підголоскового характеру;
- 9) часто у верхніх голосах застосовуються витримані тони, на фоні яких рухаються основна мелодія та її контрапункт.

На відміну від композиторів «петербурзької» школи (гармонія мала опору на мажор і мінор (гармонійний, мелодійний), гармонія «московської» школи орієнтується на «церковний лад», який є звукорядом паралельно-змінного ладу, тобто містить звуки мажору й паралельного йому гармонійного мінору. Завдяки цьому і досягається подібність гармонічних форм обробок із фольклором — рівноправність паралельних ладів, помірне використання хроматизмів.

Відмінності засобів, які використовували московські композитори для своїх обробок, від гармонії попереднього періоду сформулював один з представників «московської» школи О. В. Нікольський: «У творах цього напрямку ми не знаходимо вже колишнього панування гармонії і її законів; не трапляються й стереотипні імітаційні форми — спадщина західного контра-

пункту. Замість цього ми можемо спостерігати такі особливості письма і викладення, які характеризуються російською народною піснею і давньоцерковними наспівами. Розбираючи твори нової школи в технічному аспекті, ми дійсно можемо простежити таке змішання елементів, а також і наявність ознак народної музики. Насправді, часто у творах застосовують заборонені західною гармонією паралельні ходи октавами і навіть квінтами. Це «новшество», проте, вважається музичним вираженням, цілком законним у російському творі, і «слуху анітрохи не ображає» [21, с. 159]. Навіть у фрагментах, де використовується строга чотириголосна акордова фактура, переважає опора на плагальні обороти типу II 5/6 — I, II 3/4 — I. До речі, у своїх духовно-музичних композиціях О. В. Нікольський не уникає сильних дисонансів, які, однак, хор виконує легко та благозвучно.

Значного поширення набувають біфункціональні акорди, які траплялися і у творах Г. Львовського і П. Чайковського, проте це були акорди домінантової групи на тонічному басу, а у творчості представників синодальної школи — це набагато об'ємніші акорди субдомінантової групи на домінантному басу. В обробках пізніших авторів, особливо О. Нікольського, К. Шведова, виникають дисонуючі акорди досить складної структури — розгорнуті трізвучки з додатковими тонами — секундою, квартою, (О. Нікольський, «Літургія» ор.31, «Достойно есть» греч. розспіву).

У композиторській творчості для церковних хорів (обробки церковних розспівів і духовно-музичні твори) яскравим представником «московської» школи був О. Д. Кастальський, котрий чітко відчував музичні особливості старовинних церковних наспівів. Основною заслугою Кастальського є те, що завдяки переконливій, успішній багатоголосій обробці він повернув знаменний розспів до богослужбового репертуару православної церкви. Знайшовши ключ до розспіву, О. Кастальський намітив шляхи його розвитку. В обробках знаменного розспіву вражають внутрішня свобода і прагнення виявити справжню красу стародавніх мелодій, які втілилися в його гармонізаціях. О. Кастальський зберігає традиційний церковний звукоряд, якому підкоряється голосоведення, а також витримує діатонічне звучання, що є типовим для стародавніх розспівів. У гармонізаціях духовної музики широко застосовував народнопісенні звороти, нові прийоми хорової обробки (наприклад, передачу основної мелодії від однієї до іншої голосової партії), при цьому широко використовував природні голосові тембри.

Сутність знахідок і відкриттів О. Кастальського у сфері церковної музики, його стиль і характерні особливості прекрасно

сформулював Б. Асаф'єв: «У своїх обробках культових мелодій Кастальський, спершу інстинктивно, а потім, глибоко усвідомивши сутність народного пісенного і культового «розспівного» мистецтва, прагнув, щоб поліфонічна тканина утворювалася з мелодійного (горизонтального) поступального і подихом зумовленого руху. Живе звучання, а не механічна підстанівка середніх голосів у просторі між верхнім і нижнім голосом організують його музику. Голосоведення виконують функції мелодійні, а не гармонійні. Вокальна динаміка керує звучністю і прийомами формування» [9, с. 62].

У багатьох обробках, що належать до раннього періоду творчості композитора, багато спільних особливостей: переважно акордовий склад («С нами Бог», «Дева днесь»), частий рух паралельними терціями і секстами, нечасте використання хроматизмів, витримка тривалих проведень розспіву в одній партії («Кондак на Богоявление Господне» — мелодія проходить у басу). Імовірно, композитор не вважав цей експеримент удалим; оскільки ж проведення розспіву в басу зумовлює часті зміни гармонії, що в деяких випадках звучить неприродно і викликає в слухача дискомфорт.

У 1915 р. в Москві під редакцією О. Д. Кастальського вийшов друком «Обиход Синодального хору», «Всенощное бдение» (партитура для чотириголосного змішаного хору). Це видання вміщувало наспіви всенічної служби в тому вигляді, як їх використовував Синодальний хор. «Обиход» О. Д. Кастальського значно відрізнявся від «Придворного Обихода» і своїм мелодичним складом, де панує знаменний розспів, і прийомами гармонізації.

Майже одночасно з О. Д. Кастальським відзначився своєю творчістю О. Т. Гречанінов. І. Гарднер так характеризує особливості музичного стилю автора: «Власне кажучи, А. Т. Гречанінов — світський композитор. Але він написав також чимало гарних творів і для церковних хорів. Особливо характерні його окремі піснеспіви, з яких деякі являють собою перекладання — обробки статутних наспівів російської церкви для хору, але значна частина його духовно-музичних творів є вільними творами. Як у своїх обробках протяжних мелодій, так і у своїх вільних духовно-музичних творах Гречанінов часто застосовує обороти і прийоми, підказані народними піснями. Але іноді він не цурається наблизитися до умовних форм хорової фактури в стилі духовно-музичних творів П. І. Чайковського» [6, с. 542].

О. Гречанінов вчився в П. Чайковського в Московській консерваторії, а потім у М. Римського-Корсакова — у Петербурзькій. Цей історичний чинник пояснює наявність у церковній творчості

О. Гречанінова синтезу характерних ознак «московської» та «петербурзької» шкіл.

Музична мова О. Гречанінова значно відрізняється від стилю О. Кастальського. Окрім традиційних прийомів — опори на мелодичну вільну структуру, що зумовлені розспівом або текстом, прийомами, де використовується поліфонія підголоска, — виникає чимало біфункціональних акордів (які О. Кастальський використовував лише іноді), хроматизмів, що породжує напруженіше звучання його обробок, уперше в церковній музиці застосовується принцип поліфонії пластів, відчувається тяжіння до оркестрових ефектів. До оркестрового типу мислення автора належать і такі чинники, як різкі тональні зміщення всередині одного співу, теситурні й ансамблеві особливості.

У ті часи вплив на творчість московських церковних композиторів західної музики був достатньо сильним. Показовою в цьому сенсі є фігура О. Гречанінова, який випробував сильний вплив Р. Вагнера, а також К. Дебюссі. Не менше на творчості композитора позначилися й екуменістичні ідеї («Демественная литургия» (1917)), що також полонили навіть О. Кастальського («Братское поминовение» (1916)) — найяскравіші приклади вияву екуменізму.

Окрім О. Т. Гречанінова, своєю яскравою творчою індивідуальністю та талантом відзначився композитор, музичний аналітик, керівник багатьох хорових колективів П. Г. Чесноков. Проте він звертався до розспіву не так часто, як О. Кастальський, але значно більше, ніж О. Гречанінов. Для його обробок характерні велике знання ефектів голосових тембрів, самостійність голосоведення, що була невластивою «петербурзькій» школі. Великий майстер хорових і звукових ефектів намагався віднайти нові виразні прийоми роботи зі статутною мелодією, поєднував контрастні образні центри. Новизна музичної мови П. Чеснокова зростала, безумовно, на загальних композиційних принципах «московської» школи.

Поєднанням двох «образних центрів» характеризується майже вся зріла творчість П. Чеснокова. Принцип їхнього поєднання стає головним композиційним прийомом обробки розспівів, розвитку як мелодичних, так і гармонічних ліній та функцій музичної тканини.

Для першого «образного центру» характерні переважання середнього і низького хорових регістрів, неспішний рух усіх голосів, що часто акомпанують розспіву. Бас, зазвичай, виконує роль витриманого органного пункту. Плавне голосоведення, дисонуючі, проходячі та біфункціональні акорди, використання низь-

кого реєстру басової партії додають звучанню обробок широти звука, об'єму.

Для другого «образного центру» характерні: використання динамічної ритміки, *divisi* та дублювання пар голосів: сопрано–тенор, альт–бас; тризвуків без терції, октавного руху, переважання діатоніки.

В обробках для невеликих хорів П. Чесноков підкреслює плагальні «російські» обороти, досить часто використовує звертання септакордів; надає перевагу плавній мелодиці, з опорою на пісенні, поліфонічні підголоски, перенесення розспіву з голосу в голос трапляється нечасто.

У період становлення нового стилю не можна не згадати педагога Московського Синодального хору, музичного критика та композитора О. В. Нікольського.

У своїх обробках старовинних розспівів він більше орієнтувався на стиль, запропонований О. Кастальським, ніж О. Гречаніновим і П. Чесноковим. О. Нікольський вирішив проблему полегшення хорової фактури через уведення в обробки оборотів, близьких до народної пісні. Завдяки активності вільних голосів і розспіву в обробках композитора набувають поширення складні дисонуючі акорди.

У творчості композиторів цього періоду відбувається «нестійкість» у конкретних поняттях «гармонізація» й «обробка» (П.І. Чайковський, О.Д. Кастальський та ін.). У своїх пізніх музичних творах П. Чайковський виходить за рамки поняття «гармонізація» і мислить композицію як художню обробку, залишаючись вірним строгому стилю. О. Кастальський, навпаки, в ранніх своїх працях ще досить щільно залишається в рамках «гармонізації».

Принципова відмінність «гармонізації» від «обробки» полягає в трьох основних напрямках: розспів у контексті співу, гармонія, фактура.

Основною відмінністю у фактурі співів необхідно назвати симфонічний принцип розвитку музичної тканини в О. Кастальського і його послідовників, — принцип чергування чоловічих і жіночих груп хору, контрасти звучання дво- та триголосся. Широти звучання обробці додають використання *divisi*, широкої аккордики й октавних унісонів, вирішення проблеми об'єму звучання досягається за допомогою особливих фактурних прийомів.

Найголовнішою відмінністю всіх гармонізацій з кінця XVII — до кінця XIX ст. є повний і цілісний виклад розспіву в одній із хорових партій (за винятком деяких творів протоієрея П. Турча-

нінова). Проте розспів міг частково коректуватися, а отже, змінювати свою первинну структуру.

В обробці ж усі вільні голоси тотожні розспівові та фактично виводяться з його інтонацій, розспів може поділятися на сегменти, які, у свою чергу, проводяться в різних голосах. При цьому можлива навіть транспозиція окремих сегментів (при збереженні строгої інтервальної структури). Розспів не супроводжується, як мелодія в гомофонному складі („петербурзька» композиторська школа), а вводиться в тканину мелодизованих вільних голосів, що наповнені інтонаціями народної музики.

Найпомітніші фігури «московської» композиторської школи початку ХХ ст. — Костянтин Миколайович Шведов (1886–1954) і Микола Семенович Голованов (1891–1953).

К. Шведов у своїх обробках продовжував і розвивав традиції стилю О. Кастальського. Досконало володіючи прийомами поліфонії підголоска, композитор більше уваги приділяє її імітаційній формі, яка стає одним із головних формотворних елементів методу роботи з розспівом. Істотною відмінністю стилю К. Шведова від методу роботи з розспівом О. Кастальського є досить рідке перенесення розспіву з голосу в голос. У пошуках нових виразних засобів, як в обробках, так і у вільних композиціях у творчості К. Шведова можна спостерігати вплив сучасних досягнень музичної культури (музична мова імпресіоністів — К. Дебюссі, М. Равеля). Рівень культурного діалогу між європейськими країнами на початку ХХ ст. був достатньо високим, тому ідеї загального єднання, взаємопроникнення і взаємозбагачення різними стилями породили негативні явища, що позначилося на подальшій секуляризації православної церковної музики.

Проникнення елементів світської музики особливо помітне в обробках, що належать до пізнього «московського» періоду (С. Рахманінов, О. Кастальський, О. Гречанінов): різні за характером, темпом і динамікою музичні розділи твору, спів із закритим ротом або на склад (темброва фарба), поєднання декількох контрастних текстових ліній (основна лінія може нівелюватися побічними) тощо.

М. Голованов писав церковну музику все своє життя, навіть після різкої зміни курсу влади до церкви. Його творчість до 1917 р. представлена порівняно невеликою кількістю творів.

Техніка обробок статутних мелодій М. Голованова ґрунтується на багатстві гармонії, звертанні септакордів, органних пунктах, значно збільшується роль хроматизмів, часто застосовуються затримки в тризвуках і септакордах, елементи поліфонії підголоска (фрагменти вводяться безпосередньо з розспіву).



Блискучий розвиток принципів обробки древніх уставних наспівів простежується у творі С. В. Рахманінова «Всенощное бдение», опус 37. Якщо не настав би час насильницького припинення подальшого розвитку богослужбового хорового мистецтва, то С. В. Рахманінов став би, можливо, засновником нової школи духовних композиторів, які продовжили основи, закладені О. Кастальським. Узагалі цей твір досліджений так досконально, що додати щось кардинально нове до сказаного практично неможливо.

Композиторська техніка авторів церковної музики до 1910-1918 рр. сягнула високого рівня. Стиль, сформований О. Кастальським, генетично став близьким композиторам церковної музики та використовувався ними як в обробках, так і у вільних творах.

Революція 1917 р. спричинила закінчення духовної композиторської діяльності О. Д. Кастальського, Московський Синодальний хор та училище церковного співу припинили своє існування.

«Московський» період в історії церковного співу — найнеоднозначніший. Значно розвинулася та систематизувалася композиторська діяльність для церковних хорів, звільняючись від наслідування західних, неправославних зразків. Починає вирівнюватися стилістична розбіжність, що була характерною для попередніх періодів. Поширюється систематичне навчання регентів хорів, але через акцент лише на загальних музичних дисциплінах майже усувається різниця між церковним і світським хоровим співом (особливо у вільних творах світських композиторів). Характерна особливість «московського» періоду — повернення до канонічних древніх розспівів (особливо до знаменного розспіву) і пошук нових шляхів для багатоголосної хорової обробки цих розспівів.

У творчості як основних представників «московської» школи, так і їх сучасників, особливо тих, що вийшли з «петербурзької» школи (П. Гребенщикова, О. Турєнкова, І. Тульчієва, О. Максимова та ін.), а також композиторів пізнішого покоління, можна виявити те, що естетика «московської» школи містить деякі елементи естетики «петербурзької» школи (тобто будь-який композиторський творчий процес неминуче підлягає тому або іншому ступеню асиміляції, еволюції, постійному перегляду свого музично-естетичного «кредо» в перебігові всього свого життя).

### **Список літератури**

1. Аллеманов Д. В. Курс истории русского церковного пения I-II / Д. В. Аллеманов. — М. : Изд. П. Юргенсона, 1911–1912. — 103 с.

2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX в. / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1979. — 341 с.
3. Бойко В. Г. Секуляризація духовного хорового мистецтва від перших десятиліть XX ст. до початку ХХІ ст. / В. Г. Бойко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. № 3-4/2004 / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ, 2003–2004. — Вип. № 5-6/2003. — № 3-4/2004. — С. 17–21.
4. Бойко В. Г. Православна духовна музика у творчості послідовників «московської» (синодальної) композиторської школи / В. Г. Бойко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2006. — Вип. 17. — С. 209–215.
5. Бойко В. Г. Богослужбово-співоча культура Православної церкви (традиції та сучасність) / В. Г. Бойко // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. / Київськ. нац. лінгвістичн. ун-т Київськ. муз. акад. України. — К. : Вид. центр КНЛУ, 2006. — Вип. 30. — С. 229–233.
6. Гарднер И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. Т. II. / И. А. Гарднер. — М. : Моск. дух. акад., 1998. — 640 с.
7. Гречанинов А. Т. Где и как пробить брешь / А. Т. Гречанинов // Хоровое и регентское дело. — СПб., 1910. — № 6. — С. 5.
8. Дмитриевская К. Александр Дмитриевич Кастаньский / К. Дмитриевская. // Русская советская хоровая музыка. — М. : Музыка, 1974. — С. 7–42.
9. Зверева С. А. Кастаньский. Идеи. Творчество. Судьба / С. Зверева. — М. : Вузовская книга, 1999. — 342 с.
10. Иванов М. М. История музыкального развития России. Т. 2 / М. М. Иванов. — СПб. : Тип. А.С. Суворина, 1912. — 448 с.
11. Кастаньский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы / А. Д. Кастаньский. — М. : Музгиз, 1961. — 92 с.
12. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. II / Л. П. Корній. — К.—Х.—Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. — 388 с.
13. Локшин Д. Л. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры / Д. Л. Локшин. — М. : Музгиз, 1953. — 134 с.
14. Мартынов В. И. История богослужбного пения : учеб. пособ. / В. И. Мартынов. — М. : РИО Федеральн. Архивов ; Русские огни, 1994. — 240 с.
15. Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви. Записки Моск. археолог. ин-та. Т. XXVI. / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография, 1906. — 232 с.
16. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России / В. М. Металлов. — Изд. 4-е. — М. : Печатня А. И. Снигиревой, — 1915. — 186 с. + XIX табл.
17. Металлов В. М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем / В. М. Металлов. — М. : Синодальная типография. — 1911. — 113 с.
18. Никольский А. В. Русское церковное хоровое пение во второй половине прошлого (XIX) и начале текущего столетия (от Чайков-

- ского до Кастаньского) / А. В. Никольский // ГЦММК, ф.294, ед.хр. 263.
19. Преображенский А. В. Культовая музыка в России / А. В. Преображенский. — Л. : АСАДЕМІА, 1924. — 123 с.
  20. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Т. II / Д. В. Разумовский. — М. : Синодальная тип., 1868. — 123 с.
  21. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 246 с.
  22. Стражев А. К вопросу о церковности музыки / А. Стражев // Хоровое и регентское дело. — М., 1911. — № 3. — С. 1.
  23. Финдейзен Н. Синодальное училище церковного пения в Москве / Н. Финдейзен // Русская музыкальная газета. — 1898. — № 4. — Стлб. 348.
  24. Чайковский П. И. Полн. собр. Соч. Т.63 / П. И. Чайковский. — М. : Музыка, 1882.

*Надійшла до редколегії 16.02.2010 р.*