

Демидова Елена Анатольевна

преподаватель ГБОУДОД г. Москвы
«ДМШ имени Г.Ф. Генделя»

Н.А. Римский-Корсаков и придворная певческая капелла

Николай Андреевич Римский-Корсаков был назначен помощником управляющего Придворной певческой капеллой в феврале 1883 года, и проработал в этой должности в течение 11 лет. Его деятельность на этом поприще оказалась чрезвычайно плодотворной и важной как для самого композитора, так и для капеллы, и также – для дальнейшего развития всего русского хорового (прежде всего богослужебного) пения. Для того чтобы полнее оценить значение этого периода в жизни Римского-Корсакова, необходимо вкратце напомнить историю Придворной певческой капеллы.

Этот коллектив возник в 1479 г. в Москве при Иоанне III и назывался хором Государевых певчих дьяков. Хор, прежде всего, обязан был петь богослужения в присутствии Великого Князя и его семейства. Государевы певчие дьяки сопровождали Государя в его путешествиях и походах. Основой богослужебного пения был в это время знаменный одnogолосный распев, а также многоголосный – демественный. Запись была крюковая, безлинейная. По своему положению хор Государевых певчих дьяков был передовым и, возможно, лучшим певческим коллективом в России. Разумеется, хор занимался и обучением своих кадров, а также обучением царских детей церковному пению, так как цари в это время нередко принимали участие в богослужебном пении вместе с певчими.

События смутного времени, наступившего со смертью Бориса Годунова, произвели новые сдвиги в русской музыкальной культуре, связанные с западноевропейским влиянием. Начинает развиваться новый стиль – стиль многоголосного хорового пения по образцу западной католической и протестантской музыки. Изначально этот стиль многоголосия – так называемого партесного пения – возникает в юго-западных областях, прилегающих к Польско-Литовскому царству, в Киеве. С началом реформ патриарха Никона и в Московской Руси вводится партесное пение, а также появляются новые распевы – киевский, болгарский, греческий. Так как все это происходит при горячей поддержке царя, то очевидно, что хор Государевых певчих дьяков становится одним из первых церковных хоров, включивших эти новшества в богослужебную практику. Более того, из Киева были приглашены мастера партесного пения и композиторы, получившие места в хоре певчих дьяков, где им было поручено обучение новому стилю пения. Не без борьбы, но довольно быстро партесное пение заняло прочное место в русском православном богослужении. Многоголосный склад потребовал расширения состава певчих дьяков – были

добавлены высокие голоса мальчиков – дисканты и альты. Что за музыку исполняли они? Это, во-первых, были гармонизации старых напевов, а во-вторых – свободносочиненные композиции, не использующие тот или иной распев. Наиболее крупным автором таких композиций был малороссийский композитор Дилецкий. Особый расцвет партесного пения приходится на время царствования царя Федора Алексеевича, большого любителя этого рода музыки. В это время из среды певчих дьяков выдвигается даровитый композитор Василий Поликарпович Титов, бывший учеником Дилецкого. Титов является автором и небогослужебных композиций, таких, как канты, и, таким образом, мы видим, что деятельность Государевых певчих дьяков начинает распространяться за пределы собственно богослужения. Вместе с партесным пением пришла на Русь и линейная нотация, которая, благодаря своей простоте и наглядности, быстро внедрилась в хоровую практику.

Продолжение реформ, затронувших судьбу Государевых певчих дьяков, связано с эпохой царствования Петра Великого. Уже в 1701 году хор был переименован Петром в «придворный». И вместе с переносом двора из Москвы в новооснованный Санкт-Петербурх (так, по-голландски, сначала назывался Санкт-Петербург) были переведены туда и придворные певцы. Таким образом, хор оказывается оторванным от Москвы и ее традиций и начинает новую эпоху в новом городе, где весь уклад жизни строится по иностранному, голландскому образцу. Придворные певчие участвовали в торжестве закладки Санкт-Петербурха, и с этого времени начали привлекаться Петром к всевозможным светским хоровым выступлениям. И.А. Гарднер указывает, что в 1712 году они «должны были участвовать в маскарade по случаю «бракосочетания князя-папы Зотова»(2,115). Да и позднее участвовали в подобных мероприятиях. Впоследствии богослужебная певческая деятельность хора все более переплетается со светской.

Впрочем, Петр I участвовал вместе со своими певчими и в богослужениях, сохранились партесные тетрадки с записями о том, что «по этим нотам изволил петь государь царь Петр Алексеевич». Судя по всему, государь пел тенором. Придворные певчие сопровождали Петра и в походах, и при посещении других земель. Там еще более они могли усвоить новый для России, гомофонный склад хорового пения. И именно в среде придворных певчих начинается процесс гармонизации для многоголосного хора всех уставных богослужебных напевов.

После царствования Петра Великого начинает изменяться весь этикет придворной жизни, он все более приближается к западным образцам. Это затрагивает и судьбу придворных певчих. Императрица Анна Иоановна в 1735 году приглашает ко двору итальянского композитора Франческо Арайя и велит своим придворным певчим участвовать в постановках итальянских опер. В царствование Елизаветы Петровны итальянское влияние продолжает

усиливаться. Все более итальянский стиль начинает проявляться в богослужебном пении русской православной церкви.

Еще при Анне Иоанновне в 1738 году в Глухове организуется специальная школа для подготовки придворных певчих – туда собирали наиболее одаренных мальчиков с хорошими голосами и отправляли в Петербург. В 1740 году выходит указ об обучении малолетних певчих придворного хора игре на музыкальных инструментах.

В царствование Екатерины II придворные певчие были переименованы в Императорскую Придворную певческую капеллу. С этого времени начинается решительное преобладание этого коллектива во всей области русского богослужебного пения. Обучение и художественное руководство капеллой было поручено знаменитому итальянскому композитору, венецианцу Бальтазаре Галуппи. Директором капеллы стал Марк Федорович Полторацкий. Хор продолжал участвовать не только в богослужениях, но и в многочисленных оперных представлениях при дворе. Бальтазаре Галуппи недолго пробыл в России, но успел за это время сделать несколько опытов в области богослужебной хоровой музыки. Его песнопения были совершенно итальянскими по стилю, хотя и с церковно-славянским текстом. До сих пор в некоторых храмах можно услышать музыку Галуппи на слова экзапостилария Пасхи «Плотию уснув..». Галуппи ввел в богослужебную практику русской церкви жанр хорового концерта, который так блестяще потом развил его ученик Бортнянский. Н. Финдейзен пишет, что Галуппи превозносил стройность и мастерство певчих капеллы: «Такого великолепного хора нельзя слышать в Италии»(7,124).

После Галуппи другие итальянцы также пытались сочинять музыку на русские богослужебные тексты. Среди них особенно преуспел Джузеппе Сартти. Его концерты входили в репертуар Придворной капеллы. В целом же при горячей поддержке Екатерины II, итальянская музыка все больше и больше захватывала умы и вкусы русского общества, проникая во все сферы музыкальной культуры. В стиле Придворной капеллы устанавливается направление, которое отличается пышностью, технической сложностью, виртуозностью, эффектностью, при этом музыкальная сторона явно превалирует над текстовой.

Дальнейшее развитие капеллы связано с русскими капельмейстерами – учениками итальянцев, среди которых наиболее выдающимися являются Максим Березовский и Дмитрий Бортнянский. Остановимся здесь на фигуре Бортнянского, ибо его роль в развитии русского хорового пения чрезвычайно велика.

Дмитрий Степанович Бортнянский – уроженец Глухова, и в капеллу попал через глуховскую школу подготовки певчих, куда был взят за музыкальный талант и прекрасный дискант. По приезде в Петербург он был определен в ученики к Галуппи, а после отъезда маэстро в Италию, спустя некоторое

время, отправился следом за ним и продолжил свое обучение уже в Венеции. В целом Бортнянский пробыл за границей десять лет, и за это время стал профессиональным композитором в совершенно итальянском духе. Будучи отозван обратно в Россию, Бортнянский вскоре становится директором Придворной певческой капеллы, взамен умершего Полторацкого. На этом поприще он добился колоссального влияния и уважения. Он был прекрасный дирижер, тонкий знаток хорового письма, духовно чуткий композитор. Заслугой Бортнянского является то, что хор капеллы совершенно перестал принимать участие в театральных представлениях, и вплоть до 1918 года исполнял только богослужебную музыку. По утверждению Гарднера, именно Бортнянский развил и поднял на небывалую высоту искусство русского хорового пения а capella. Дмитрий Бортнянский написал очень много духовных сочинений, среди которых наибольшей известностью пользовались концерты и «Херувимские песни». Всё это музыка в итальянском стиле, но глубокое и искреннее религиозное чувство, наполняющее произведения композитора, вызывало симпатию слушателей, и постепенно произведения Бортнянского распространились по всей России. Влияние композитора было столь велико, что в 1816 году ему были поручены цензура и надзор над всей богослужебной музыкой страны. Так Придворная капелла становится единственным законодателем в области русского церковного пения. Помимо сочинений в свободном стиле, Бортнянский сделал некоторое количество гармонизаций древних напевов, к сожалению, в том же европейском духе, в котором он и был научен: использование симметричных ритмов привело к искажению напевов и даже к изменению текстов. Наконец, при Бортнянском издается Литургия придворного напева – ноты «для повсеместного введения простого и единообразного хорового пения». Основа придворного напева – упрощенные, сокращенные и схематизированные древние напевы в том виде, в котором их исполняли в капелле.

Унификационные стремления Придворной капеллы продолжают после смерти Бортнянского, и при следующем директоре капеллы Ф.П. Львове издается «Круг простого церковного пения, издавна употребляемого при Высочайшем Дворе». Уже в 1833 году «Круг» был назначен образцом для всей русской православной Церкви.

При следующем директоре – сыне Ф.П. Львова Алексее Федоровиче предпринимается новая попытка создать единую для всей церкви обработку обиходных напевов в духе немецкого протестантского хора.

Таким образом, мы видим, как постепенно происходят изменения в русской богослужебной музыке, связанные с все большим влиянием западно-европейской музыки и вытеснением из нее старинных уставных напевов. И центром, а также распространителем этих изменений становится Придворная певческая капелла.

В XIX веке в русском обществе начинает формироваться интерес к традиционному русскому пению и вместе с ним – протест против итальянских и немецких заимствований и влияний. Одним из первых таких ревнителей старины стал князь Владимир Федорович Одоевский. Вокруг него складывается кружок единомышленников. Все они радеют о восстановлении традиционного, исконно русского в богослужбном пении, главной же их заслугой было то, что они осознали необходимость научной и систематической исследовательской работы в области русского церковного пения и его истории. Таким исследователем стал священник Дмитрий Васильевич Разумовский. К кружку Одоевского был близок и М. И. Глинка, который также работал в Придворной капелле капельмейстером (с начала 1837 по 1839 год). Однако он не сделал сколько-нибудь серьезных опытов в области духовной музыки, хотя к идеям и чаяниям Владимира Федоровича относился весьма сочувственно.

Здесь мы и подходим к новому этапу в развитии русской богослужбной музыки, когда начинаются попытки создать иной, основанный на исконно русских старинных напевах, но многоголосный стиль, с новыми принципами гармонизации и движения голосов, основанными не на традициях западно-европейской гармонии, а на особенностях и закономерностях самих этих древних напевов. Одним из первых, кто начинает эту эпоху, и стал Николай Андреевич Римский-Корсаков.

Назначение Римского-Корсакова на должность помощника управляющего капеллой состоялось сразу после восхождения на престол Александра III, проводившего политику русификации общества и укрепления основ православия. Прежний директор капеллы, Бахметев, был уволен, а на его место поставлен граф Шереметьев.

Граф С. Д. Шереметев занял «представительную и почетную» должность директора, но «в действительности дело возлагалось на управляющего Капеллой и его помощника. Управляющим Шереметев избрал Балакирева, а последний ... не чувствуя под собой никакой теоретической и педагогической почвы, взял себе в помощники меня, как окунувшегося в теоретическую и педагогическую деятельность в консерватории. В феврале 1883 года состоялось мое назначение помощником управляющего Придворной капеллой», сообщает Римский-Корсаков в своей «Летописи»(4,151).

Деятельность Балакирева и Римского-Корсакова в капелле развернулась сразу в нескольких направлениях. Во-первых, это была реорганизационная деятельность, направленная на улучшение образовательного процесса

«Вступив в капеллу, Балакирев и я решительно не знали, как приняться за новое дело. Хор капеллы был превосходный. Четыре учителя: Смирнов, Азеев, Сырбулов и Копылов были люди знающие и опытные. Исстари, со времен Бортнянского, налаженное дело церковного пения шло прекрасно. Но инструментальные классы для мальчиков и их воспитание и научное

образование были ниже всякой критики. Взрослые певчие, получавшие жалованье и квартиры на правах чиновников, более или менее благодушествовали. Безграмотных же мальчиков, забитых и невоспитанных, кое-как обучаемых скрипке, виолончели или фортепиано, при спадении с голоса большею частью постигала печальная участь. Их увольняли из капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны, невежественных и не приученных к труду. Из них выходили писцы, прислуга, провинциальные певчие, а лучших случаях невежественные регенты или мелкие чиновники. Многие спивались и пропадали. Первою нашею мыслью было, конечно, упорядочить их воспитание и образование, сделать из наиболее способных к музыке хороших оркестровых музыкантов или регентов и обеспечить им в будущем к-сок хлеба... Я занимался с малолетними певчими чем только мог: первоначальной игрой на фортепиано, элементарной теорией, прослушиванием их скрипичных и виолончельных уроков, лишь бы приучить их к сколько-нибудь правильным занятиям, к серьезному взгляду на их музыкальную будущность и возбудить в них охоту и любовь к искусству» (4,151, 152-153).

Организация учебного дела лежала в основном на Римском-Корсакове, как на помощнике управляющего капеллой. Ему и пришлось заняться реформой классов капеллы - перестроить всю учебную жизнь капеллы, пригласив новых педагогов, значительно расширить инструментальные классы, и к концу восьмидесятых годов капелла располагала полным симфоническим оркестром, в котором учащиеся получали необходимую для оркестрового музыканта практику.

Также при капелле был открыт дирижерский класс, причем, это произошло раньше, чем в консерватории.

Добавим, что плодом и обобщением педагогической работы композитора в капелле стал «Практический учебник гармонии», написанный в 1886 году.

Второй задачей, которая была поставлена перед Балакиревым и Римским – Корсаковым, была задача создания нового церковного певческого Обихода, сообразного с древними напевами. Римский-Корсаков возглавил работу коллектива преподавателей Капеллы (А. К. Лядова, Е. С. Азеева, С. А. Смирнова, А. А. Копылова, Ф. А. Сырбулова) над изданием «Пение при Всенощном бдении древних напевов» (1888, цензурное разрешение от 25 ноября 1887 года).

Первоначально надо было собрать одноголосные напевы. Затем гармонизовать их. Работа затянулась из-за «неясности намерений Балакирева» (так пишет Римский-Корсаков)(8,116), и закончена была в 1888 году. «Издав нашу всенощную, мы открыли всем глаза на правильную и естественную гармонизацию напевов Синодального Обихода, и есть множество случаев, где всякий порядочный музыкант будет гармонизовать одинаково с нами, если только он понял, в чем суть», - так оценил композитор эту работу(9,186). Гармонизация основана была на диатонических созвучиях, и опорой на трезвучия.

Римский-Корсаков не видел в работе над «Пением при Всенощном бдении» особого творчества. «Труд наш был, если можно так выразиться, фабричного характера. Мы поделили себе материал и гармонизовали по известным элементарным приемам и работы наши совершенно похожи одна на другую»(10, стб 1121).

Однако, исследователи довольно высоко оценивают это издание. В.М. Металлов отмечает, что «к достоинствам книги относится доступность голосовых партий (в средних регистрах) для обыкновенных хоров и значительная ее полнота, отвечающая неотложным требованиям церковного устава. Так, все прокимны и "Свят Господь" изложены древнею знаменною мелодиею, а некоторые песнопения, как "Покаяния отверзи ми двери", "Взбранной Воеводе", для практического удобства изложены в двух напевах. При всей простоте гармонизации мелодий и строго церковном ее характере, переложения не лишены и художественных достоинств в духе народного творчества»(11,121-122).

Этот труд положил начало собственной работе Римского-Корсакова в области духовной музыки. И, с весны 1883 года, он стал интенсивно заниматься гармонизацией церковных напевов и сочинением музыки на богослужебные тексты. Н. А. Римский-Корсаков создал 40 церковных песнопений в течение 1883-1885 годов. 15 из них были изданы при жизни композитора и составили первые два сборника, 25 опубликованы посмертно в третьем сборнике под редакцией Е. С. Азеева.

Наиболее активно и углубленно Римский-Корсаков работал над церковными песнопениями летом 1883 года. В письмах С. Н. Кругликову он сообщает: «Ничего, конечно, другого музыкального не делаю: совсем дьячком стал»(9,116), «...светская музыка теперь что-то мне не задалась, а духовная меня занимает»(9,118). Вероятно, в это время и была создана основная часть всех духовно-музыкальных произведений Римского-Корсакова. Со всей основательностью, ему присущей, композитор углубился в изучение церковной истории, устава, читал книгу К. Т. Никольского «Пособие к изучению устава богослужения Православной Церкви», неоднократно консультировался с Д.В. Разумовским.

Работа Римского-Корсакова над обработкой церковных напевов велась в том же русле, что и вышеупомянутый коллективный труд. Композитор поставил перед собой задачу сохранить в точности мелодию распева (при этом он обрабатывал как древние, знаменные распевы, так и позднейшие, вплоть до придворного), гармонизовать ее просто, с опорой на диатонику; в некоторых обработках он использовал приемы, близкие народному творчеству – подголосочность, пустые, квинтовые, квартовые созвучия, умеренно употреблял контрапункт.

Одна из наиболее интересных обработок Римского-Корсакова – гармонизация знаменного распева на текст псалма «На реках Вавилонских». Это песнопение поется в православной Церкви в преддверии Великого поста. Псалом, написанный во времена вавилонского пленения, наполнен

сожалением израильского народа об утерянной родине. «Како воспоем песнь Господню на земле чуждей?», - восклицает псалмопевец. Это песнь о невозможности жить прежней духовной жизнью на чужбине. Словами этого псалма Церковь призывает своих детей к покаянию, к возвращению из мирского плена, к воспеванию «песни Господней».

В этом произведении Римский-Корсаков намеренно постарался создать у слушающих ощущение особой суровости и аскетизма. Начинается псалом одногласно – в партии теноров звучит знаменная мелодия. Это традиция одногласного зачала чисто церковная (хотя в народной песне тоже встречается одногласный запев) – многие песнопения принято было запевать головщику, который напоминал певчим напев, а они затем подхватывали его. Римский-Корсаков одним из первых в своих обработках стал использовать этот прием.

Затем изложение идет уже в четырехголосном складе. При этом обращает на себя внимание припев: здесь нет традиционного четырехголосия, а мелодия излагается октавами с терцовым заполнением, в конце – пустые квинты. Это придает припеву «Аллилуйя» особую сумрачность.

Помимо обработок старинных напевов, Римский-Корсаков написал немало собственной музыки на богослужебные тексты. Большинство произведений этого рода вошли в первый, изданный при жизни композитора сборник. В

основном это «Херувимские песни» и «Тебе поем». Во всех сочинениях виден сознательный отказ композитора от сложности, внешней эффектности, присущих сочинениям предшествующей эпохи. Мелодии его плавные, простые, везде преобладает диатоника, общий интонационный строй роднит эту музыку с русской народной песней. Первые рецензенты сборника отметили, что, хотя песнопения его не блещут особыми красотами, но «в них много настоящей, хорошей музыки». Хочется привести здесь высказывание Н.И. Компанейского, в котором очень ярко описаны особенности церковных сочинений предшественников Римского-Корсакова: «Превышение красоты звуков над внутренним содержанием в сочинениях Бортнянского, фальшивая аффектация мелодраматического пошиба в сочинениях Львова и бесцельное нагромождение гармонических эффектов и диссонирующих аккордов с задержаниями в сочинениях Бахметева»(12, стб 840). Вот от этого сознательно отказался Римский-Корсаков в своей духовной музыке.

Приведем в пример «Херувимскую песнь» № 1. Плавная мягкая мелодия начинается у сопрано (Римский-Корсаков почти во всех «Херувимских» использует одnogолосный запев). Интонационно она очень близка русским народным песням, строение имеет симметричное: вопрос – ответ. Вторая половина темы развивается полифонически. В гармонии есть мягкая переменность, заканчивается каждый раздел в параллельном миноре, что также характерно для народной песенности. В каденциях используются пустые, квинтовые созвучия. Обращает на себя внимание развитость всех голосов партитуры, мелодичность и распевность в каждой линии. Это очень близко природе старого русского церковного пения.

Протяжно
pp

C. И - же хе - ру - ви - - - мы, и - же хе - ру - ви - мы

A. И - же хе - ру - ви - мы,

T. И - же хе - ру - ви - мы, и - же хе - ру - ви - мы

B.

«Херувимская песнь» была введена в богослужение византийской Церкви в VI веке. Это гимническое песнопение поется в очень важный момент Литургии – когда специально приготовленные Дары – хлеб и вино – переносятся на алтарь для совершения главного Таинства православной Церкви – пресуществления их в Тело и Кровь Христа. Это шествие с Дарами называется Большим входом, и когда-то было довольно длинным – так как

Дары несли из одного конца храма в другой. Потому и пение старых «Херувимских песен» было длительным, неспешным. Перед тем, как войти с Дарами в алтарь, священник благословлял народ. В этот момент пение «Херувимской песни» приостанавливалось, а затем продолжалось вновь. В последующие эпохи Дары стали просто переносить с одного престола на другой в алтаре, но традиция выходить с ними на солею перед алтарем и благословлять народ – осталась. Поэтому «Херувимская песнь» традиционно делится на две части. Стихи гимна призывают верующих оставить все житейские попечения и вместе с ангелами и херувимами, припевая песнь, поднять Господа, как Победителя и Царя всех. Вторая часть «Херувимской песни» традиционно намного короче, чем первая, и более энергичная. Римский-Корсаков подчеркивает это сменой метра – вместо размера 4/4 появляется 3/4, что делает музыку более пружинистой и подвижной.

Духовная музыка Римского-Корсакова положила начало новому периоду в истории русского богослужебного пения – периоду возвращения к истокам, бережного и научно обоснованного использования старинных, традиционных для русской Церкви напевов и сочинения новой музыки в духе старых традиций, глубоко национальной и молитвенной. Его эстафету подхватили ученики и последователи – А. Д. Кастальский, А. Т. Гречанинов, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин, М. М. Ипполитов-Иванов, П. Г. Чесноков.

Таким образом, годы работы Римского-Корсакова в Придворной певческой капелле принесли русской культуре огромную пользу. Во-первых, реорганизационная деятельность композитора поспособствовала превращению капеллы в блестящий профессиональный творческий коллектив, каким она остается и доселе. Мы же получили прекрасный учебник гармонии, не потерявший своей актуальности и в наше время. Во-вторых, трудами Римского-Корсакова и других композиторов – его современников, была подготовлена реформа богослужебной музыки, направленная на очищение и освобождение ее от иноземных влияний, на восстановление подлинно русских традиций в православной Церкви. Годы советской власти приостановили развитие этой реформы, как в нашей стране, так и за рубежом – у Церкви была одна задача – выжить. В наше же время, в условиях благоприятных для развития Церкви, снова встал вопрос о путях развития богослужебного пения, и музыка Римского-Корсакова, как образец «настоящего церковного православного стиля», заняла достойное место на клиросе.

Список использованной литературы:

1. *Гарднер И.А.* Богослужебное пение русской православной Церкви. В 2-х томах. Т.1, М., 2004.
2. *Гарднер И.А.* Богослужебное пение русской православной Церкви. В 2-х томах. Т.2, М., 2004.
3. *Соловцов А.* Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. М., 1969.

4. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. //Издание седьмое, под редакцией А. В. Оссовского и В. Н. Римского-Корсакова. М., 1955.
5. *Римский-Корсаков Н. А.* Собрание духовно-музыкальных сочинений: Для смешанного хора без сопровождения. //Вступительная статья Н.Ю. Плотниковой. М., 2001
6. *Рахманова М. П.* Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994.
7. *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России. Т.2. М.; Л., 1928.
8. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8-а. М., 1981
9. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 5. М., 1963.
10. *Карасев П.* Беседы с Н. А. Римским-Корсаковым // Русская музыкальная газета. 1908. № 49
11. *Металлов В. М.,* протоиерей. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915.
12. *Компанейский Н. И.* Значение Н. А. Римского-Корсакова в русской церковной музыке // Русская музыкальная газета. 1908. № 39-40