

И. И. КРЫЛОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет

УДК 378.978: 784.6

**ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ:
ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗНАНИЙ***

Двойственность характера музыкальной культуры Древней Руси в период средневековья, как об этом пишут исследователи [6, с. 24], представляется, проявлялась не только в одновременном сосуществовании двух музыкальных культур разного назначения, но и в сосуществовании двух разных певческих культур, одна из которых была связана с фольклорной исполнительской традицией, другая – с новой для Руси манерой церковного пения, стабильность и преемственность которой обеспечивалась функционированием многовековой певческой школы. Для этого достаточно проследить связи между важнейшими певческими центрами – вначале в Киеве, Перемышле, Владимире, а затем в Новгороде, Москве и Усолье.

На преемственность в древнерусском певческом искусстве указывал в своё время Н. Финдейзен [19, с. 137], имея в виду музыкально-теоретическую сторону обучения. Но при этом совершенно невозможно представить, что преемственность не сохранялась и в методах обучения собственно пению. Однако именно в этой области отечественное музыкознание имеет довольно большой пробел¹.

Чтобы его восполнить, необходимо попытаться на основе уже имеющихся исследований в области палеографии, музыкальной эстетики и истории музыкальной культуры Древней Руси реконструировать знания об отечественной певческой школе в период средневековья, рассмотрев их с позиций вокальной педагогики. Основной задачей будет выявление сведений о *возможных* приёмах и методах обучения пению на Руси в интересующий нас период. При этом ещё раз подчеркнём, что высказанные соображения, основывающиеся на многолетнем исполнительском, педагогическом и практическом опыте в работе с учащимися певческих специальностей, носят гипотетический характер. Мы отдаём себе отчёт, что делать какие-либо категорические выводы о характере вокально-педагогических принципов обучения в древнерусской певческой школе не представляется возможным, так как традиция знаменного пения и носители этого искусства утрачены для нас безвозвратно. Поэтому на сегодняшний день речь может идти лишь о *попытке реконструкции знаний*.

Возникновение первых певческих школ на Руси относят к XI – XII вв. Основателями их были певцы,

приехавшие из Греции и Византии. Они же становятся и первыми учителями пения, которых называли доместиками. Поскольку грамотных певчих среди славян практически не было, обучение проводилось «понаслышке», то есть, по слуху [3, с. 6]. Приведённое свидетельство интересно, на наш взгляд, именно в методическом плане.

Главной задачей греческих учителей было обучение напевам, на которые распевался текст. Но вместе с этим происходило и обучение самой манере пения, которой славяне не владели. Она весьма отличалась от фольклорной певческой традиции. Это было *иное* пение, которое в более поздних источниках назовут «богогласным звучанием, ангельским пением, англоподобным, краснопением»² [11, с. 18]. Доместики, таким образом, прибегали к наипростейшему методу обучения пению – посредством *показа*, который является самым наглядным и действенным инструментом вокальной педагогики по сей день.

Небезынтересно также заметить, что в опубликованных трудах по методике обучения пению никогда не встречается описание того, как должен звучать голос профессионального певца. Каждый педагог-вокалист, как показывает практика, обладает своеобразным слуховым эталоном звучания певческих голосов различного тембра и формирует у ученика соответствующую манеру и окраску звучания, основываясь на собственном слуховом восприятии, в том числе и при помощи непосредственного показа.

Собственно отечественная певческая школа начинает интенсивно развиваться после автокефалии Русской православной церкви 1448 г. Усиливается подготовка местных «исполнительских кадров» и, соответственно, отечественных учителей пения. В наибольшей степени нам известно о выдающихся певчих, с чьими именами связан процесс интенсификации творческой деятельности в области церковно-певческого искусства, относящийся к XVI в. Это знаменитые братья Роговы, Фёдор Крестьянин, Иван Лукошко и многие другие, чьи имена сохранила история.

В этот период исполнительская практика достигает больших профессиональных высот, о чём свидетельствует, в том числе, достаточно развитая певческая терминология. Встречающиеся в рукописях указания позволяют с уверенностью утверждать, что в средневековой церковной практике при обучении певчих уже могли дифференцировать голоса по тембральной окраске. Так, например, при строчном пении певчие

* Работа выполнена при поддержке программы Министерства образования РФ «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

разделялись на своеобразные партии, две из которых пели «нижники» и «верхники». Подобное деление вполне могло означать качество голоса, обладающего определённой тембральной окраской и диапазоном.

Немаловажным, на наш взгляд, является выяснение вопроса, касающегося возрастного периода привлечения певчих к собственно профессиональному обучению и практической деятельности. По сохранившимся источникам хорошо известно, что уже к XVI веку на Руси, особенно после Стоглавого Московского собора 1551 г., повсеместно учреждались училища, где с детского возраста обучали «псалмопению, и чтению, и пению и конарханию»³. Закончившие эти училища отменно знали основной церковный репертуар и, следовательно, могли петь в церковных хорах. Вместе с тем, не все из них становились хорошими певчими и тем более – настоящими мастерами, на что были вполне объективные причины.

В русской православной церкви издревле культивировалось исключительно мужское пение. Однако не следует забывать, что у мальчиков и юношей наступает период, когда пение для них затруднительно, а иногда и вовсе противопоказано. Речь идёт о мутации голосового аппарата, связанной с естественной физиологией роста всего организма. Голос в такой период «ломается», что сразу заметно по характерной хрипоты, срывам, как в разговоре, так и при пении⁴.

В истории музыки хорошо известны случаи, когда знаменитые музыканты, обучавшиеся с детства в различного рода певческих школах, попросту изгонялись оттуда в 16 – 17 лет именно потому, что наступал период мутации голосового аппарата, и они уже не могли петь в хоре⁵. Следовательно, возраст 16 – 17 лет для наступления изменений в юношеском организме в интересующий нас период был нормой как для Европы, так и для средневековой Руси. Исходя из этого, стабилизация голоса и переход его во «взрослое» состояние так же должны были наступать позже – то есть, после 19-ти лет⁶.

В указанном возрастном периоде становилось понятным, есть ли у певчего необходимые профессиональные данные, поскольку в результате мутации голосового аппарата красивый голос (если таковой был в детстве) может исчезнуть или, наоборот, сформируется новый приятный тембр. Последнее было немаловажным, на наш взгляд, фактором для привлечения юношей к дальнейшей певческой деятельности и обучению специфической профессиональной манере пения. Представляется также, что в хоры, особенно патриаршие, княжеские, архиерейские и при крупных соборах, старались привлекать певчих с наиболее красивыми голосами. Возможно, вполне осознанно стремились достичь и тембральной согласованности среди певчих, поскольку однородность и монолитность хорового звучания в условиях знаменной монодии имела немаловажное эстетическое значение.

Возвращаясь к вопросу о специфичности манеры пения в православной церковной традиции, выска-

жем предположение, что эта манера была полуакадемической. Основание к тому дают фонологические особенности церковнославянского языка.

Прежде всего, это очень музыкальный язык. Его «певучесть» обуславливается большим количеством гласных в словах. Гласные звуки давали даже редуцированные, впоследствии выпавшие, буквы «ять» и «ер». Встречались слова с сочетанием нескольких гласных подряд, что позднее стал «избегать» русский язык [9, с. 68]. В церковнославянском, к тому же, нет звуковой ассимиляции, т. е. звуки не смешиваются и отчётливо произносятся. Певчих наставляли произносить звуки «твёрдо» – так, как было написано.

Человек, хотя бы однажды слышавший духовное песнопение, сразу обращает внимание на то, что церковнославянский – «окающий» язык, потому что в лексике богослужбных текстов много слов с гласной «о», чётко произносимой и в сильной, и в слабой позиции. Пропевание её (наряду с буквой «у») требует особой «работы» певческого аппарата, которую специалисты считают правильной – это вертикальное открытие рта, приподнятое нёбо, опущенная вниз нижняя челюсть. Именно такой способ фонации при любых гласных звуках практикуют академические певцы.

В процессе эволюции национального языка изменялось и произношение согласных. Так, например, мягкие согласные «щ», «ш», «ж», «ц» постепенно «отвердевали» [9, с. 49] и, следовательно, способствовали более активной атаке звука и лучшему его резонированию в пении.

Большое внимание уделялось дикции, поскольку донесение смысловой сущности текста в церковном пении было главной задачей. Первое письменное фиксирование требования правильной декламации о том, что пение должно соответствовать ударениям текста и правилам грамматики, встречается у Н. Дилецкого в его «Идея грамматики мусикийской». По этому признаку работы Дилецкого считаются первым русским сочинением не только в области музыкальной теории и композиции, но и в области вокального искусства.

Однако несколькими десятилетиями ранее такую необходимость заботы об отчётливой дикции обозначил указ царя Алексея Михайловича в 1655 г., приведший к известному процессу исправления певческих текстов «на речь». Представляется, что и ранее при обучении церковным напевам учителя-доместики уделяли большое внимание этой стороне пения. К тому подвигал сам текст Священного писания, как, например: «Пойте Богу Нашему, пойте: пойте Цареве Нашему, пойте, тако Царь всея земли Бог, *пойте разумно*» (Пс. 46, 7–8). Последнюю фразу следует понимать не только как призыв к осмысленному пению, но и как к пению внятному, с отчётливо произнесённым Словом.

Столь пристальное внимание к дикции в древнерусском церковно-певческом искусстве, по нашему мнению, так же имело методическую направленность, поскольку помогало добиться естественной

артикуляции в пении и тем самым избавиться от зажатости мышц лица и нижней челюсти. Решение подобных задач, как известно, стоит на первом месте и у современных вокальных педагогов.

Информацию для размышления о методах обучения пению дают исследования в области византийско-русской певческой палеографии. Так Г. Алексеева пишет о том, что за русскими знаками утверждаются определённые образные смыслы, что согласуется и с исследованиями лингвистов [1, с. 92]. В поздних русских певческих азбуках знаки нотации получают конкретные эмоционально-образные описания⁷. Ту же мысль Г. Алексеева высказывает и относительно названий попевочных оборотов на примере кулизмы, часть которых связаны со зрительной трактовкой образа [2, с. 152].

Певцу невозможно передать действия и ощущения наставника, чтобы добиться необходимого качества звучания. Педагог может либо сам показать, как нужно спеть, либо вынужден апеллировать к фантазии ученика, побуждая его войти в определённое эмоциональное состояние. Российским певчим в период средневековья помогали такие термины в певческих азбуках, как «унылка», «ясница», «светлая стрела», «запинание бесовское», которые, по нашему мнению, напрямую указывают на конкретную окраску звука в пении.

Сами знамёна в безлинейной нотации зачастую указывали на способ исполнения. Об этом, со ссылкой на труд В. Металлова⁸, пишет В. Багадуров [3, с. 6]. Однако в контексте его работы, под «способом» всё же следует понимать выразительную сторону исполнения попевок – указание на темп, динамику, ритмическую особенность или характер мелодического движения. В большей степени это обнаруживается в поздних рукописях с так называемыми «указательными» киноварными пометами.

Иногда графема могла указывать и на конкретный регистр, в котором должна звучать попевка. В качестве примера В. Багадуров приводит расшифровку двух знамён – «скамеицу» и «голубчик борзый». В переводе на пятилинейную нотацию они выглядят одинаково, как две восходящие четвертные ноты. Но в первом случае знак требовал исполнения грудным звуком (*vox retoris*), а во втором – гортанным (*vox guttoris*), что соответствовало европейской терминологии, указывающей на конкретный регистр [3, с. 7]. В нашем случае грудной звук нужно всё же понимать как указание на нижний регистр, а гортанный – на высокий. Следствие такого вывода попытаемся объяснить ниже.

Приведённая терминология вполне могла носить и чисто технический характер: это своеобразные указания на «включение» определённого резонатора в пении. Действительно, звуки нижнего регистра исполняются, как правило, с задействованием грудного резонатора. Что же касается указания на «гортанный звук», то этот термин требует несколько иной трактовки.

В современной вокально-педагогической практи-

ке к такому явлению, как гортанный звук (или горловой), относятся крайне отрицательно и стараются избавиться певца от подобного нежелательного качества в процессе постановки голоса, то есть меняя сам характер голосообразования. Не исключено, что и в древнерусской певческой практике не приветствовался подобный звук. Вместе с тем гортань, в современном понимании значения слова, играет немаловажную функцию при пении в любом регистре. Строго говоря, гортань – это важная часть голосового аппарата. Так называют орган, в котором собственно и возникает звук, как в разговорной речи, так и при пении [7, с. 18–19]. Трудно представить, что в интересующий нас период российские певчие были сведущи в тонкостях строения голосового аппарата и в самом процессе звукообразования⁹. Поэтому требование «петь гортанью» следует всё же понимать как указание на «переключение» резонатора с грудного на головной. Именно это и должно происходить при пропевании восходящих в более высокий регистр попевок.

При такой трактовке становится понятен смысл указаний в певческих азбуках «воздёрнуть гортань», «отшибнути гортанью». В техническом плане подобные требования, вероятнее всего означают, что певчему нужно «приподнять» верхнее нёбо и опустить нижнюю челюсть. Любой практикующий певец знает, что более высокий звук требует большего простора, который он и старается сформировать внутри ротовой полости за счёт состояния «зевка» или «полузевка», что и достигается положением приподнятого верхнего нёба. Представляется, что именно так следует трактовать приведённый древнерусский термин. К подобному пониманию может подвинуть так же и текстовый фрагмент из 136 псалма: «... припши язык мой к гортани моей».

Вся история вокальной педагогики свидетельствует о том, что в певцах развивали те технические исполнительские качества, которые, прежде всего, диктовались самой практикой. Древнерусское церковно-певческое искусство в этом отношении не было исключением. Как показывают расшифровки певческих рукописей, знаменные песнопения обладали значительной мелодической протяжённостью. Если прибавить к этому медленный темп исполнения, то становится очевидным, что мастерство певчего во многом зависело и от владения дыханием. Техника *ровного и длинного выдоха* могла формироваться как в процессе обучения напевам, так и при непрерывной певческой практике. В современной вокальной педагогике такие качества развиваются при сходных обстоятельствах.

Церковные песнопения явились важнейшим источником мелодики для русской профессиональной музыки, особенно в вокальных жанрах. Они, по сути, подготовили кантилену *вокализационного* типа, столь свойственную стилю русской музыки в целом. *Способность к вокализации* формировалась у церковных певчих благодаря распеванию отдельных слогов в попевках, которые могли быть достаточно протяжёнными.

Более того, в некоторых певческих азбуках, в основном раздельноречного периода вокализация тщательно выписывалась. Примером может послужить знаменитая азбука 1604 г. инока Христофора «Ключ знаменный», где прописывание повторяющихся в вокализациях гласных является общим стилем рукописи. Если одна гласная приходится на разные комплексы знаков, то она прописывается у Христофора столько раз, сколько меняются знаковые комплексы. Например: «На-а Фа-во-ро-о во-зы-де-е» [16, с. 94].

Качественная вокализация и ровное дыхание невозможны были без *правильного поведения* певчего в процессе пения. Представления о том, в каком *положении* нужно петь, или, точнее, как не должно себя вести при пении, дают свидетельства эстетического характера, имеющие критическую направленность.

Против жестикюляции и экспрессивных телодвижений певцов высказывался ещё Иоанн Златоуст, чей авторитет на Руси был абсолютным и непререкаемым: «Чем помогут молитве беспрестанное воздевание и движение рук...» [10, с. 117]. В российских источниках автор «Валаамской беседы» с презрением осуждает такую манеру, когда при пении «ногами пинающе и руками трясуще, главами кивающе, аки беснующейся гласы испускающе» [11, с. 30]. Из этих высказываний следует, что желательнее было спокойное состояние певчего *при прямом и устойчивом положении корпуса*.

Весьма интересен с той же точки зрения период с XIV по XVI в. В развитии искусства знаменного пения усиливается динамика совершенствования исполнительских традиций, расширяется попевоный фонд знаменной монодии. Церковно-певческое искусство на данном этапе всё более отдаляется от византийских образцов и усиливает национальный элемент. Пик расцвета церковно-певческого искусства – XVI в. отмечен усилением личностного начала не только в творческом, но и в исполнительском плане. Соотносясь с практикой, должны были развиваться методы обучения пению. Проведя некоторые исторические параллели, можно утверждать, что певческое искусство переживает период «виртуозного пения», своеобразного «русского *bel canto*». Многие факты могут служить тому подтверждением.

Во-первых, расширяется певческий диапазон песнопений. Об этом свидетельствует появление в певческих рукописях и азбуках знамён с уточняющими названиями «мрачная», «светлая», «тресветлая». Певчие постигают возможности человеческого голоса и начинают максимально использовать выразительные свойства нижнего и верхнего регистра певческого диапазона.

Во-вторых, усиливается внимание именно к исполнительским задачам, о чём свидетельствует наличие в раздельноречных рукописях распевов на тексты «хабуве» и «аненаинеине». В певческих рукописных памятниках средневековой Руси они появляются ещё в практике кондакарного пения. Г. Никишов в своём

исследовании об «Азбуке инока Христофора Ключ знаменный» со ссылкой на знатока византийской певческой культуры Э. Веллеса, а также Н. Успенского, утверждает, что «хабувы», «аненайки» и подобные им звукосочетания, не выражали никакого определённого смысла, а имели в своё время «исключительно исполнительское назначение» [13, с. 231]. Согласные звуки «х» и «н» помогали усилить атаку звука, избежать глиссандирования при продолжительном распеве гласной, следовательно, певчие много внимания уделяли ровности звуковедения. Эти же согласные выполняли вспомогательную роль для «насторойки» на грудной и головной резонатор. Такова была общая закономерность *вокального* звукоизвлечения. И тот факт, что она фиксировалась в тексте, ещё раз подчёркивает то исключительное внимание, которое уделялось качеству вокальной стороны исполнения. Пренебрежение при этом словесным текстом, как известно, вызвало негативную реакцию и сопротивление со стороны церковных деятелей [там же].

Возросшие исполнительские задачи потребовали и более действенной метóды в укреплении выносливости голосового аппарата и выравнивании регистров в звучании. Обратимся к фрагменту из монографии В. Металлова, где он пишет, что старые мастера ежедневно «пели для науки кокизник и подобник наизусть, потому они согласие гораздо знали, распевали и знамя накладывали наизусть» [8, с. 39]. Метод *повтора*, ежедневного тренинга мастеров наравне с учениками способствовал не только более точной сохранности попевоного арсенала. Попевки из певческих сборников были хорошим *инструктивным материалом*, то есть служили своеобразными *упражнениями* для ежедневных распевов, способствовавших развитию гибкости и укреплению голосового аппарата.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что история отечественной вокальной школы охватывает более значительный временной период, чем об этом принято думать. Её основные вокально-педагогические принципы начинают формироваться с момента христианизации Древней Руси и именно в лоне православной церковно-певческой хоровой традиции в период господства монодии.

Владение техникой дыхания, способность к кантиленному звуковедению и вокализации, правильная певческая статуарная позиция, внимание к исполнительским задачам – все эти навыки пригодятся российским певцам, в том числе воспитанным в лоне православного церковно-певческого искусства, и на качественно ином этапе развития русской музыки. В XVIII веке в России начинает культивироваться итальянская опера и, соответственно, внедряется итальянская методика обучения пению, которая легко и быстро усваивается отечественными певцами. Объяснить подобную скорость и лёгкость можно, образно говоря, только тем, что «зёрна» этой новой метóды были «засеяны в возделанную почву».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одной из первых в середине уже прошлого века вышла книга по истории вокальной педагогики В. Багадурова, где интересующий нас период больше рассматривается с точки зрения истоков мелодики в отечественных операх и камерно-вокальной лирике. Там же констатируется, что никаких методических указаний, касающихся постановки голоса, вокальной техники не встречается в русской литературе до середины XIX века [3, с. 5]. Автор второго труда (1968) – И. Назаренко [12], исследование искусства пения в России начинается с деятельности М. И. Глинки в связи с возникновением отечественной оперной школы. В 2003 г. вышло учебное пособие Е. Николаевой по истории музыкального образования Древней Руси с конца X и до середины XVII столетия [14]. Однако оно в большей степени посвящено музыкально-теоретическим аспектам православного певческого образования, нежели проливает свет на более узкую профессиональную область, как собственно искусство пения.

² Из книг середины XVII в. – «Книга о семи свободных мудростях» и «Брозда духовная».

³ Цитируется по изданию [17, с. 43].

⁴ В своё время автором статьи было проведено исследование данного явления, в связи с возникающими сложностями при работе с юношами в классе сольфеджио. См.: [4].

⁵ Именно такая участь постигла знаменитого австрийского композитора Й. Гайдна в возрасте 17 лет.

⁶ Современная вокальная педагогика располагает сведениями, что в 60-70-е гг. XX века возраст 14 – 15 лет считался началом мутационного периода у юношей. Его запаздывающая форма в 16 – 17 лет уже рассматривалась как отклонение от нормы [15, с. 104]. Сегодня можно наблюдать и более раннее наступление мутационного периода, что считается вполне естественным процессом. Данное явление учёные называют акселерацией роста, то есть ускоренным развитием организма или «секулярным трендом» (вековая тенденция). Стабилизация юношеского голоса, согласно периодизации Г. Перельштейна, наступает в период с 15 до 17 лет и переход юношеского голоса во взрослый – с 17 до 19 лет [18, с. 178]. В период средневековья и в Европе, и на Руси условия и качество жизни людей были совсем иными, поэтому и физиологические процессы, связанные с ростом организма протекали иначе. Это было характерно и для XVII – XIX столетий. На сегодняшний день хорошо известно, что человек средневековья был намного ниже ростом наших современников, что объясняется, в том числе, и особенностями питания.

⁷ Об этом подробнее см.: [5].

⁸ Металлов В. Русская семиография: Из области церковно-певческой археологии и палеографии. – СПб., 1912.

⁹ В средневековой отечественной литературе словом «гортань» могли называть рот и глотку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. В. Византийско-русская певческая палеография. – СПб., 2007.
2. Алексеева Г. В. Некоторые результаты работы над билингвистическим словарём пения Византии и Древней Руси // VIII Дальневосточные образовательные чтения, посвящённые памяти святых Кирилла и Мефодия. Актуальные проблемы изучения истории и культуры Православия: матер. Всерос. науч. конф. Ч. 1. – Владивосток, 2009. – С. 147–153.
3. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956.
4. Беленькая И. О некоторых особенностях работы с юношами в классе сольфеджио в период мутации голоса // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток–Запад, 1999. – С. 179–185.
5. Бражников М. В. Русская певческая палеография / науч. ред., примеч., вступит. ст., палеографические таблицы Н. С. Серёгиной. – СПб., 2002.
6. Владышевская Т., Левашёва О., Кандинский А. История русской музыки. В 3 вып. Вып. 1 / ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М., 1999.
7. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Л., 1988.
8. Металлов В. М. Русская семиография. Из области церковно-певческой археологии и палеографии. – М., 1912.
9. Миронова Т. Ускоренное обучение церковнославянскому языку. – М., 2003.
10. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М., 1966.
11. Музыкальная эстетика России XI – XVII веков / сост. текстов, пер. и общ. вступит. ст. А. И. Рогова. – М., 1973.
12. Назаренко И. К. Искусство пения. – М., 1968.
13. Никишов Г. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор и его «Ключ знаменной» (1604) // Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Вып. 9. – М., 1983. – С. 179–290.
14. Николаева Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М., 2003.
15. Орлова Н. О возрастных изменениях в голосовом механизме подростков в связи с ускорением их роста и развития // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1972. – Вып. 8. – С. 103–111.
16. Памятники русского музыкального искусства / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1983. – Вып. 9. – С. 72–160.
17. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. – Челябинск, 1993.
18. Перельштейн Г. Некоторые вопросы музыкального воспитания в хоре мальчиков и юношей // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1975. – Вып. 10. – С. 169–182.
19. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца 18 в. Т. 1. – М.; Л., 1928.

Крыловская Изабелла Ильинична

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения
Дальневосточного федерального университета

