

**Ключевые слова**

П.И. Чайковский, Д.С. Бортнянский, «Девять духовно-музыкальных сочинений», «Херувимские песни», церковные распевы, фактура, полифония.

*Плотникова Н. Ю.*

# «Работаю я теперь разные церковные вещи»: о стиле «Девяти духовно- музыкальных сочинений» П.И. Чайковского

В центре внимания автора статьи — «Девять духовно-музыкальных сочинений» П.И. Чайковского (1884–1885), собрание разномасштабных песнопений из нескольких богослужебных чинов, не имеющее тонального и стилистического единства. Чайковский подвергал критике основные направления русской духовной музыки — усредненно-европейский стиль, проявившийся более всего в музыке Д.С. Бортнянского, строгий стиль гармонии, декларированный В.Ф. Одоевским и Н.М. Потуловым, а также имитационно-контрапунктический склад ренессансной полифонии, адептом которого выступал С.И. Танеев.

В трех «Херувимских песнях», уходя от крайностей, Чайковский прежде всего детально разрабатывает фактуру, насыщая ее мелодическим движением и имитациями, очищая голосоведение как от стереотипных параллелизмов терций и секст, так и от статичной тяжеловесности. Гармонический язык, тяготеющий к сдержанности, освобожденный от традиционных каденций с задержаниями, вместе с тем не лишен оттенков модальной красочности. В статье также проанализирован новый подход к многоголосному воплощению напева, заимствованного из Обихода («Тебе поем»), синтезирующий принципы гармонической и полифонической обработки, уравновешивающий заимствованный материал и авторское сочинение. Творческие открытия Чайковского в исторической перспективе предвосхитили расцвет русской духовной музыки на рубеже XIX–XX веков.

**Key Words**

P.I. Tchaikovsky, D.S. Bortnyansky, “Nine Sacred Pieces”, “Cherubic Songs”, church chants, texture, polyphony.

*Natal'ya Plotnikova*

**‘I am working now on various church-related things’:  
on the style of P.I. Tchaikovsky’s ‘Nine Sacred Pieces’****Abstract**

The author of this article focuses on P.I. Tchaikovsky’s “Nine Sacred Pieces” (1884–85), a collection of hymns of varying length from several liturgical rites. The collection lacks tonal and stylistic unity. Tchaikovsky was highly critical of the main trends in Russian sacred music — the generic European style, most evident in the music of D.S. Bortnyansky, the strict harmonic style proclaimed by V.F. Odoevsky and N.M. Potulov, and the imitative-contrapuntal style of Renaissance polyphony, championed by S.I. Taneyev.

In his three “Cherubic Songs” Tchaikovsky avoids extremes and, above all, elaborates the texture, imbuing it with melodic movement and imitations, purifying the voice-leading from both stereotypical parallelisms of thirds and sixths and static heaviness. The harmonic language, tending toward restraint and freed from traditional cadences with suspensions, is nevertheless not devoid of nuances of modal colour. The article also analyzes a new approach to the polyphonic arrangement of a tune borrowed from Obikhod (“We Sing to You”), synthesizing the principles of harmonic and polyphonic elaboration, balancing borrowed material with original composition. Historically, Tchaikovsky’s creative discoveries anticipated the flourishing of Russian sacred music at the turn of the 20<sup>th</sup> century.

«Девять духовно-музыкальных сочинений» занимают особое место в наследии П.И. Чайковского. Это собрание богослужебных песнопений, единственное из созданных композитором в области православного церковного пения, не получило номера опуса, не стало циклом и не было издано с принятым сейчас названием при жизни композитора. В отличие от «Литургии святого Иоанна Златоуста» соч. 41 (1878) и «Всенощного бдения» соч. 52 (1882), «Девять духовно-музыкальных сочинений» не были задуманы Чайковским как музыкальное воплощение какого-либо целостного богослужебного чина.

В состав сборника ранее всего вошли три «Херувимские песни», то есть песнопения с одинаковым текстом. Они были созданы в достаточно краткий период времени, с 3/15 по 17/29 ноября, в Берлине и Давосе и изданы отдельно в январе 1885 года (цензурное разрешение получено 17 января). При этом в каждом из трех песнопений Чайковский решал особые творческие задачи и подчеркивал их различную стилистическую ориентацию.

В дальнейшем Чайковский предлагал издателю П.И. Юргенсону дополнить сборник отдельными сочинениями, но создание полного цикла Литургии не планировал: «Впоследствии я напишу еще несколько номеров из Обедни»<sup>1</sup>. К этой группе можно отнести № 4–6: «Тебе поем», «Достойно есть» и «Отче наш» (известно, что один из этих номеров был сочинен в Париже не позже 3 декабря 1884 года). К ней примыкает причастный стих из чина заупокойной Литургии «Блажени яже избрал» (№ 7). Завершают цикл два песнопения из Литургии Преждеосвященных Даров: «Да исправится молитва моя» и «Ныне силы небесныя».

15/27 апреля 1885 года композитор сообщал брату, М.И. Чайковскому: «Работаю же я теперь разные церковные вещи; между прочим написал трио “Да исправится”»<sup>2</sup>. Неизвестно, какие именно

<sup>1</sup> П.И. Чайковский — П.И. Юргенсон. Переписка: Т. 1: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман; текстологическая ред. и коммент. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: П. Юргенсон, 2011. С. 507.

<sup>2</sup> *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.А. Викторовой и И.С. Поляковой // Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971. С. 67.

номера Петр Ильич сочинял в это время, но, исходя из контекста, в работе было не менее двух сочинений, возможно, три (№ 7–9). Слово «разные» указывает, с одной стороны, на их обособленность, изолированность друг на друга, с другой, на предполагаемое различие стилей письма. Создание второго блока сочинений завершилось, вероятно, в мае или июне 1885 года, так как 8 июля Чайковский закончил работу над его корректурой.

В цикле отсутствует тональное единство, хотя блок песнопений из литургии святого Иоанна Златоуста начинается и заканчивается в F-dur, а в его центре два сочинения в C-dur. «Блажени яже избрал» выделяется уходом в тональность с большим количеством бемолей. Между песнопениями Литургии Преждеосвященных Даров нет диатонического родства.

Масштабные параметры песнопений также весьма разнообразны. Наиболее развернутым является «Да исправится молитва моя», в котором после каждой строфы повторяется хоровой припев. Также велики масштабы второй «Херувимской песни», самой крупной из трех. Напротив, «Тебе поем» — хоровая миниатюра, всего 36 тактов. И, кроме того, это единственный номер в сборнике, представляющий собой обработку церковного распева; все прочие являются т.н. свободными сочинениями, хотя и могут иметь некоторое сходство с церковными распевами.

№	Название	Тональность	Число тактов
1.	«Херувимская песнь» № 1	F-dur	78
2.	«Херувимская песнь» № 2	D-dur	116
3.	«Херувимская песнь» № 3	C-dur	85
4.	«Тебе поем» (напев заимствован из Обихода)	C-dur	36
5.	«Достойно есть»	F-dur	48
6.	«Отче наш»	F-dur	70
7.	«Блажени яже избрал» (причастный стих из Заупокойной Литургии)	Es-dur	58
8.	«Да исправится» (трио с хором)	d-moll	77/119 <sup>3</sup>
9.	«Ныне силы небесныя»	G-dur	78

Цель настоящей статьи — выявить специфику стиля «Девяти духовно-музыкальных сочинений»; задачи — установить черты стилистического различия между тремя «Херувимскими песнями», выявить принципы обработки церковного распева в «Тебе поем», охарактеризовать приемы полифонического письма и выяснить их роль в фактуре сочинений.

Новое обращение П.И. Чайковского к духовной музыке произошло после аудиенции у Александра III, где затрагивались вопросы церковно-певческой практики. Детали этой беседы неизвестны, но о ее содержании можно судить по одному из писем Чайковского Н.Ф. фон Мекк: «В последнее время наша духовная музыка начинает идти по хорошей дороге вперед. Виновник этого движения сам государь, очень интересующийся совершенствованием её и указывающий, по какому пути нужно идти. Со мной он дважды беседовал об этом предмете, и все мои последние вещи написаны по его приглашению и в том духе, которого он желает»<sup>4</sup>.

Несмотря то, что направление «по какому пути нужно идти» было задано, конкретные стилистические ориентиры в нем определены не были. Можно предполагать, что для Александра III особую важность имело утверждение национального характера в русском церковном пении. В этом отношении пожелание императора могло отчасти напоминать наказ Николая I М.И. Глинке, ставшему капельмейстером Придворной певческой капеллы: «Мои певчие известны во всей Европе и, следственно, стоят, чтобы ты занялся ими. Только прошу, чтобы они не были у тебя итальянцами»<sup>5</sup>.

Чайковский понимал опасность «европеизма», который в течение XVIII века проник «во все сферы русской жизни», но «нигде, быть может, так безраздельно и решительно не воцарился, как в области церковной русской музыки», превратившись при этом в «исковерканные обрывки самых возмутительно-пошлых европейских гармонических форм»<sup>6</sup>. Петр Ильич не мог принять прежде всего низкий художественный уровень духовных сочинений, и еще в 1874 году резко критически писал о музыке «жалкой в отношении изобретательности, столь мало соответствующей духу православной церкви

<sup>4</sup> Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. XIII. С. 285.

<sup>5</sup> Глинка М.И. Записки / Подготовил А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988. С. 74.

<sup>6</sup> Чайковский П.И. Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения» // Чайковский П.И. Академическое полное собрание сочинений. Серия V: Духовные сочинения. Т. 2. Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений: для четырехголосного смешанного хора: соч. 52 (ЧС 78): 1882 / Гос. ин-т искусствознания, Гос. мемор. муз. музей-заповедник П.И. Чайковского; науч. ред. Н.Ю. Плотникова. Челябинск: Авто Граф, 2022. С. 364.

и народно-русскому стилю, столь неумелой в техническом соотношении, столь однообразной, монотонной, банальной и скучной»<sup>7</sup>.

В Предисловии ко «Всенощному бдению», которое осталось неопубликованным, Чайковский прослеживал истоки такого иностранного влияния: «Произошло это от того, что в прошлом веке и начале нынешнего главными деятелями на поприще русской церковной музыки явились или чистокровные итальянцы, как Сарти и Галуппи, или талантливые подражатели их вроде Бортнянского и Березовского, привившие к русскому богослужебному пению столь чуждый ему итальянский элемент. Нужно сказать правду: люди эти были талантливые и хорошо образованные музыканты, и вследствие того неудивительно, что насильственная прививка итальянского сладкогласия к православному Богослужению дала плоды, к сожалению, столь музыкально-красивые и для мало просвещенного слуха пленительные, что скоро были совершенно забыты традиции исконного церковно-русского пения»<sup>8</sup>.

Возрождение забытых традиций было насущной задачей, решению которой в середине XIX века отдавали свои силы М.И. Глинка, В.Ф. Одоевский, Н.М. Пютулов. Однако Чайковского не устраивали результаты работы в условиях так называемого «строного стиля», с исключением диссонансов и хроматизмов, «чрезмерная сухость и первобытная грубость гармонии»<sup>9</sup> в переложениях Н.М. Пютулова.

Назовем и третье направление в русском богослужебном пении, которое Чайковский отвергал. Его идеи были выдвинуты С.И. Танеевым: он считал, что простор для художественного творчества возможен только в сфере контрапунктической обработки церковных распевов с опорой на стиль ренессансной имитационной полифонии XV–XVI веков. Чайковский был согласен с тем, что стиль Палестрины более приличествует русской духовной музыке, церковной музыке, чем стиль Бортнянского, но отказывался превращаться в «Жоскина де Пре» и посвящать себя «имитациям и фигурациям», а при знакомстве с опытами Танеева «тщетно пытался превозмочь гигантскую тоску»<sup>10</sup>. Он был уверен в том, что у современного композитора из этого не выйдет ничего, кроме «сухих звуко сочетаний». Тем не менее

<sup>7</sup> Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка / подгот. В.В. Яковлевым // Полное собрание сочинений. Т. II. М.: Музгиз, 1953. С. 262.

<sup>8</sup> Чайковский П.И. Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения». С. 364.

<sup>9</sup> Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 188.

<sup>10</sup> Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / подгот. Н.Н. Синьковской, И.Г. Соколинской // Полное собрание сочинений. Т. X. М.: Музыка, 1966. С. 203.

в «Девяти духовно-музыкальных сочинениях» роль полифонического письма по сравнению с первыми двумя циклами возрастает, что может косвенно свидетельствовать о влиянии идей Танеева.

В своем творчестве Чайковский старался «избегать крайностей», искал некую золотую середину. Во время работы над «Всенощным бдением» он называл себя «эkleктиком», т. е. чем-то средним между Бортнянским и Потуловым»<sup>11</sup>. Он пытался «отрезвить церковную музыку от чрезмерного европеизма», подразумевая под этим преодоление негативных качеств усредненно-европейского стиля.

К двум фактурно-гармоническим приемам Чайковский был особенно непримирим. Первый — «доминантсептаккорд в положении септимы, которым у нас до крайности злоупотребляют. Нет ничего более антимзыкального, менее подходящего к православной церкви, как этот пошлый аккорд, введенный в прошлом столетии разными гг. Галуппи, Сарти, Бортнянским и до того въевшийся в наше церковное пение, что без него не споют ни одного “Господи помилуй” <...> Он искажает естественность голосоведения, он расслабляет, опошливает церковное пение»<sup>12</sup>.

Вторым недостатком, особенно в творчестве директора Придворной капеллы, Чайковский считал «мягкие, но противные требованиям гармонической красоты» ходы параллельными терциями и секстами, «которые были до того излюблены знаменитым композитором, что без них не обходилась ни одна его страничка»<sup>13</sup>. Такие «невыносимо назойливые» ходы, по мнению Чайковского, придают музыке Бортнянского «претящую слащавость и монотонность». Безусловно, Чайковский сгущает краски. На самом деле, параллельное движение несовершенными консонансами не является единственным видом голосоведения в хоровых концертах Бортнянского, а его воплощение весьма своеобразно. Так, Л. С. Дьячкова, отмечая связь терцовой вторы у Бортнянского и с народными песнями, и с партесным пением, кантами, приходит к выводу, что композитор «разгерметизирует» этот принцип, делает его достоинством любой пары голосов, «в результате достигается необычная подвижность и напевность голосов, мелодизируется и разрежается гармоническая ткань, преодолевается хоральная тяжеловесность

<sup>11</sup> Там же. С. 120.

<sup>12</sup> П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П. Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 3: Челябинск: МПИ, 2017. С. 117.

<sup>13</sup> *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка. Т. II. С. 188.

аккордового четырехголосия»<sup>14</sup>. Таким образом, творческие решения Бортнянского скорее обнаруживают связь с идеалами Чайковского в области фактуры, чем противостоят им.

Спустя десять лет после написания процитированной выше рецензии Петр Ильич приступил к созданию новых духовно-музыкальных сочинений. «Государь ожидает от меня Херувимской», — сообщил Чайковский Балакиреву, и сам по существу стал последователем Бортнянского, автора семи «Херувимских песен». Характеризуя стиль трех своих песнопений на текст одного из важнейших песнопений Литургии, Чайковский вначале указывает на свою творческую находку, а затем прибегает к сравнению со своим далеким предшественником: «Что касается меня, то я больше всех доволен третью (в C-dur), но боюсь, что попытка подражать ненотному церковному пению (в “яко да Царя”) покажется Вам неудачной и неуместной. Затем остальные две отличаются тем, что одна слишком близка к стилю Бортнянского (в D-dur), а другая слишком далека»<sup>15</sup>.

«Отдаляясь» от стиля Бортнянского, Чайковский, естественно не желал приблизиться к гармонической сухости Потулова. М. П. Рахманова отмечает: «В некоторых случаях композитор в гармоническом отношении придерживается строгого стиля, но оживляет его скромными небольшими имитациями»<sup>16</sup>. Но еще до вступления имитации фактура пронизана микромотивами, при этом ни один не повторяется в точности. Плавное движение здесь часто прерывается ходами на терцию или скачками на кварту, квинту, что придает мелодии несколько угловатый характер.

Первые два такта изложены моноритмически, чистыми трезвучиями. Далее появляются сектаккорды, хотя и они были запрещены у Потулова (в нотном примере 1 подписаны цифрой 6), проходящие и вспомогательные звуки, кратковременно нарушающие консонантное звучание: в первом восьмитакте диссонансов всего три, все на слабых долях (в примере показаны галочками под басом). Сохраняя привычные для классической гармонии «квадратные» структуры суммирования (2+2+4), Чайковский наполняет их иным гармоническим содержанием. Модальное последование не привязано

<sup>14</sup> Дьячкова Л. Гармония Бортнянского // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 1. М.: Музыка, 1985. С. 40.

<sup>15</sup> Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка / подгот. Л. В. Музылевой и С. С. Муравич // Полное собрание сочинений. Т. XII. М.: Музыка, 1970. С. 488.

<sup>16</sup> Рахманова М. П. «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 72.

к привычным функциям, оно словно переносит в невесомость: первая остановка на IV ступени, в конце восьмого такта — на II, а в завершении первого куплета — на VI, в параллельной тональности.

Параллельное движение Чайковский ограничил до минимума и распределил по разным голосам: в первом такте параллельными терциями движутся бас и тенор, во втором — тенор и альт, в т. 5 в нижней паре две параллельных децимы, в т. 7 в верхней паре две параллельных сексты (в примере начала этих кратких фрагментов отмечены вертикальными скобками). Голосоведение свободное: в первом восьмитакте тенор и альт трижды перекрещиваются в диапазоне терции и кватрты.

Элементы имитирования можно заметить внутри фактуры между тенором и басом (т. 3–4), альтом и дискантом в инверсии (т. 5), но реальная имитация складывается в т. 9–10, причем тенор имитирует дискант в прямом виде в октаву, а альт и бас — в инверсии, удваивая друг друга в дециму. Краткость расстояния имитации отразится в заключительном разделе «Аллилуиа», где голоса обмениваются двузвучными мотивами, формируя краткие бесконечные каноны типа *Stimmtausch* и напоминая о средневековой западноевропейской полифонии или приемах партесного стиля.

Детально разработанная фактура может быть охарактеризована как полимелодическое письмо. Приведем цитату из очерка Л.С. Дьячковой: «Это аккордовый склад, сохранивший полифоническую, мелодизированную самостоятельность средних голосов. Гармоническая ткань насыщена полифоническими элементами, включающими имитации <...>, “гармонические контрапункты”, ответные ходы в средних голосах. В этих условиях тематическая функция переходит от одного голоса к другому, уравнивая голоса между собой»<sup>17</sup>. Парадоксально, но такую характеристику исследовательница дает фактуре и голосоведению... Бортнянского! Разумеется, не стоит отождествлять художественные результаты авторов, которых разделяет почти столетие, но нельзя не отметить сходство фактурных приемов, определенные аналогии в использовании средств гомофонии и полифонии.

По словам Чайковского, вторая «Херувимская песнь» «слишком близка к стилю Бортнянского». Молитвенным характером, плавностью мелодических линий это песнопение более всего напоминает знаменитую «Херувимскую песнь» № 7 Бортнянского. Но авторское указание побуждает исследователей обнаружить более общие факторы стилистического сходства. Так, М.П. Рахманова отмечает:

<sup>17</sup> Дьячкова Л. Гармония Бортнянского. С. 37.

Плотникова Н. Ю.

«Работаю я теперь разные церковные вещи»: о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений» П. И. Чайковского

Д. *pp* И - - - - - же хе - ру - ви - мы, *p* и - же хе - ру - *pp*

А.

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

Б. IV 6 6 6 64 6

6 II тай[но]

Пример 1. П.И. Чайковский. Херувимская песнь № 1 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 1)

«Несколько менуэтный ритм и гармонические задержания на сильных долях во второй Херувимской заставляют воспринимать ее как стилизацию под Бортнянского»<sup>18</sup>. Как ни удивительно, но задержания в этом песнопении отсутствуют, как и типовые для классического хорового концерта каденции с задержаниями<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Рахманова М.П. «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности». С. 72.

<sup>19</sup> В других песнопениях сборника такие задержания появляются, как в срединных, так и в заключительных каденциях: в «Отче наш» (т. 48, 51, 57, 60), «Блажени, яже избрал» (т. 7, 10, 15 и др.), «Ныне силы небесная» (т. 15, 75–78 и др.).

*p*

Д. И - - - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - но,

А. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - - но

Т. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - - - - но,

Б. И - же хе - ру - ви - - - мы тай - но, тай - - -

*pp*

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

тай - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще,

- - - но об - - ра - зу - - - - - - - - ю - ще, VI

*mf*

тай - - - - но, тай - - - - но об ра - зу - ю - ще, тай - но,

тай-но, тай - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай[но]

тай - - - - но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

тай-но, тай - но об - ра - зу - ю - ще, об - ра[зующе]

Пример 2. П.И. Чайковский. Херувимская песнь № 2 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 2)

О жанре менуэта действительно может напомнить неторопливое движение в размере 3/4, особенно если заменить ремарку «Медленно» на *Andante*. Но «работают» ли на этот жанр другие средства выразительности и стремился ли Петр Ильич здесь сочинять в манере Бортнянского? Для сравнения вспомним сочинения Д. С. Бортнянского в «менуэтном ритме» — «Достойно есть» из Трехголосной Литургии св. Иоанна Златоуста и «Херувимскую песнь» № 5.

Пример 3. Д. С. Бортнянский. «Достойно есть» (Трехголосная Литургия св. Иоанна Златоуста)

Пример 4. Д. С. Бортнянский. «Херувимская песнь» № 5

Преобладание двутактовых построений (хотя в самом начале «Херувимской» № 5 квадратность нарушена), аккордовый моноритмический склад, двух- и трехкратные повторения аккордов подчеркивают модус менуэта у Бортнянского. Попутно заметим присутствие столь нелюбимых Чайковским ходов параллельными терциями и секстами.

Куплет «Херувимской» № 2 Чайковского очень протяженный, состоит из двух несимметричных разделов (11+13 тактов). В структуре первого раздела каденцией на тонике D-dur выделен первый четырехтакт, а второе семитактовое построение приводит к каденции на II ступени, аналогично такой же неожиданной остановке в первом

песнопении цикла. Композитор синтезирует интонационный строй, мелодику в стиле Бортнянского, с модальными и метроритмическими нормами строгого стиля гармонии.

Чайковский всячески избегает моноритмичности и ритмической повторности, которые могут выявить танцевальность музыки<sup>20</sup>. Напротив, он максимально насыщает голоса мелодическим движением (при этом параллелизмы несовершенных консонансов здесь также крайне редки), полифонизирует фактуру, растворяя имитации в гармоническом изложении (т. 5–6 в крайних голосах, т. 16–19 между дискантом и тенором), вводя двойную имитацию в начало второго раздела (т. 12–15)<sup>21</sup>.

Полифонический потенциал, накопленный в трех куплетах, раскрывается в заключительном разделе «Яко да Царя», также вуалируя жанровые признаки менуэта. Небольшие фразы «ангельскими», «невидимо» имитируются в октаву парами голосов (дискант–тенор, альт–бас), в параллельных тональностях A-dur и fis-moll. В «Аллилуиа» гаммообразно нисходящая тема аналогично излагается в D-dur и h-moll, а затем проводится в нисходящем порядке ( $fis^2 - d^2 - a^1 - h$ ), охватывая все голоса.

Третью «Херувимскую песнь» Чайковский считал лучшей, сообщая Балакиреву о воплощении традиции «ненотного» пения, то есть живой клиросной практики. Необычность приема в «Яко да Царя» состояла в параллельном движении октавами в басах, тенорах и сопрано с добавлением терцового удвоения и квинтового выдержанного тона, что отражало характерные особенности общенародного пения с охватом разных тембровых тесситур. Сходный прием Чайковский применил в начале «Свете тихий» из «Всенощного бдения», к нему обращался Н.А. Римский-Корсаков в своих переложениях церковных распевов «Се жених», «Чертог Твой» и др.

Не менее своеобразно начало куплета «Херувимской песни», в многослойной фактуре которого (дисканты, альты и тенора *divisi*) переплетены гомофония, имитационная и подголосочная полифония. Инициий от первых сопрано мягко, на секунду ниже передается

<sup>20</sup> Заметим, что в других песнопениях цикла ассоциации с танцевальными жанрами могут быть более явными (например, в «Достойно есть» или «Блажен яже избрал» встречается пунктирный ритм на сильной доле в трехдольном метре, характерный для мазурки), но они нейтрализуются умеренным и медленным темпом, комплексом гармонических и фактурных средств.

<sup>21</sup> Сходное фактурное решение представлено в «Ныне силы небесныя», которое исполняется вместо «Херувимской песни» на Литургии Преждеосвященных Даров»: полимелодическое письмо в первом восьмитакте и четырехголосная имитация во втором.

первым альтам, затем излагается как фугированный ответ у басов и секстами ( $a-f^1$ ) у теноров. Распределенные по разным голосам имитации могут восприниматься как звенья секвенции, далее это секвенцирование передается верхнему голосу, плавно спускающемуся по опорным точкам  $d^2 - c^2 - h^1$  (т. 6–8).

И - же хе - ру - ви - - - мы, *cresc.*  
И - - - - - же, и

И - - - - - же, и - - - - -

же хе - ру - ви - - - - - мы, хе[рувимы]  
же хе - ру - ви - - - - - мы, хе[рувимы]  
И - же хе - ру - ви - - - - - мы, хе[рувимы]  
И - же хе - ру - ви - - - - - мы, и - - - - - же хе[рувимы]

**Пример 5.** П. И. Чайковский. Херувимская песнь № 3 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 3)

В продолжении куплета секвенция реализуется в каноническом изложении в нижних голосах в октавном контрапункте. А в заключительном энергичном разделе «Херувимской» «Аллилуиа» композитор вновь вернется к имитационной полифонии, уже не вуалируя ее, выстраивая активные восходящие цепи канонических секвенций, вначале двойных (т. 73–76), затем однотемных (в том числе с удвоениями респост и противосложений в дециму т. 77–79).

Особое значение в начальном построении «Херувимской» приобретает параллельное движение терциями: Чайковский здесь не избегает, а напротив, гипертрофирует его, например, в т. 3, где

у дискантов и альтов нет никаких других интервалов, кроме терций, что приводит к неполным созвучиям ( $f-a$ ,  $h-d$ ). В т. 6 терции дискантов дублируются тенорами, словно предвосхищая заключительный раздел песнопения.

Об этом поэтичном начале Балакирев отозвался отрицательно: «Что же касается до *C-dur*’ной, которую вы предпочитаете, то я сомневаюсь, чтобы она оказалась лучшей. Ей уже начало вредит по своей пикантности и антицерковности с плясовым ритмом»<sup>22</sup>. Балакирев выписывает два мотива в одном голосе, игнорируя имитационную структуру и медленный темп, нейтрализующий активность мелодии:



Пример 6. Фрагмент из письма М.А. Балакирева П.И. Чайковскому

Следуя его логике, можно дважды выписать ритм начинающих голосов, альты и сопрано (половинная и две четверти), в «Херувимской» № 7 Бортнянского, представить их в быстром темпе и объявить, что возвышенный гимн Бортнянского опирается на ритм «Камаринской» и поэтому «антицерковен».

Таким образом, в трех рассмотренных «Херувимских» Чайковский обращается к распространенным в то время певческим традициями (стиль Бортнянского, строгий стиль гармонии, строгий стиль полифонии), но вносит в них новое содержание, в том числе основанное на их взаимодействии и взаимовлиянии, формирует на их основе свой собственный стиль.

Среди всех остальных номеров цикла выделяется «Да исправится молитва моя». М.П. Рахманова справедливо называет его «художественной вершиной цикла»<sup>23</sup>. В цитированном выше письме брату Чайковский упомянул только это сочинение среди созданных им «разных церковных вещей», а впоследствии, устраивая духовный концерт, именно его очень хотел услышать и просил В.С. Орлова исполнить<sup>24</sup>. Традиция его исполнения в Великий Пост была памятна композитору: Чайковский солировал в партии альты в трио

<sup>22</sup> Переписка М.А. Балакирева с П.И. Чайковским / с предисл. и примеч. С. Ляпунова. СПб.: Ю.Г. Циммерман, [1912]. С. 88.

<sup>23</sup> Рахманова М.П. «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности». С. 73.

<sup>24</sup> Чайковский написал В.С. Орлову: «Если можно моё „Да исправится“, буду очень рад» // Чайковский П.И. Литературные произведения и переписка. Т. XIII. С. 232.

«Да исправится» в церковном хоре Училища правоведения под руководством Г.Я. Ломакина.

Первый куплет, повторяющийся затем с другими стихами Псалма 140, занимает 15 тактов. Это образец великолепного ансамбля: каждый из трех голосов имеет самостоятельную, мелодически и ритмически индивидуализированную партию, вместе с тем они неразрывно связаны друг с другом благодаря имитационным приемам. Уже начальное вступление голосов воспринимается как имитация в инверсии и с ритмическим преобразованием. Краткий мотив с восходящей терцией и плавным заполнением напоминает о начале первого мотета Палестрины из цикла *Canticum Canticorum*, далее в ренессансном сочинении появляется и инверсия мотива (т. 11–12). Конечно, здесь нет никакого заимствования или даже отдаленного влияния, родство проявляется лишь в красоте мелодической линии и возвышенном строе музыки.

Контраст в распевную молитву вносит речитация второго сопрано — Чайковский воспроизводит здесь характерную деталь церковно-певческой практики. Новый мотив, вступающий со словом «воздеяние», свободно имитируется первым сопрано и альтом ( $g^1 - c^1 - a^1$ ), который затем принимает на себя роль главного мелодического голоса. Гибкая смена функций голосов прекрасно воплощена в условиях трехголосия с ясной, хорошо прослушиваемой фактурой. Не случайно русский классик М.И. Глинка в «Заметках об инструментовке» писал о желательности гармонии «сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной»<sup>25</sup>, и сам создал замечательную обработку трио «Да исправится» греческого распева.

Рассмотрим далее «Тебе поем» (№ 4), в основе которого лежит одноголосный церковный распев. Принципы обработки монодии Чайковский кратко изложил в Предисловии ко «Всенощному бдению»: «Иные из этих подлинных церковных напевов (заимствованных из нотных книг издания Святейшего Синода) я оставил неприкосновенными, в других позволил себе некоторые незначительные отклонения; в третьих же, наконец, местами вовсе уклонился от точного последования напеву, отдавшись влечению собственного музыкального чувства»<sup>26</sup>. Наиболее значительные отступления от первоисточника во «Всенощном бдении» отличают «Великое славословие» — крупную композицию, в которой сочетаются обработка

<sup>25</sup> Глинка М.И. Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. Л.: Музгиз, 1952. С. 183.

<sup>26</sup> Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения». С. 364.

ЦРКОВНЫЙ р.д. [145]

СѢТѢ СѢТѢ СѢТѢ ГО СПОДЪ СЯ ВА ШДЪ НС ПОЛНЬ НЕ  
 БО НЪ ЗЕМ ЛА СЛА БЫ ТВО Е А Ш САН  
 НА КЪВШ ННУХ БЛА ГО СЛО ВЕНЪ ГРА ДЫЙ БО Н  
 МА ГО СПОД НЕ Ш САН НА КЪВШ ННУХ  
 А МННЬ А МННЬ ТЕ БЕ ПО ЕМЪ ТЕ  
 БЕ БЛА ГО СЛО ВМЪ ТЕ БК БЛА ГО ДА РИМЪ  
 ГО СПО ДИ И МО ЛНМ ТИ СЯ Н  
 МО ЛНМ ТИ СЯ БО ЖЕ НАШЪ Н МО  
 ЛНМ ТИ СЯ МО ЛНМ ТИ СЯ БО ЖЕ

Ил. 1. «Тебе поем» // «Обиход церковный нотного пения». М.: Синодальная типография, 1879. Экземпляр из личной библиотеки Чайковского: ГМЗЧ, д3 № 409. К.П. 28000/409. Л. 145

распева и свободное сочинение. Отход от цитирования возникал во и в том случае, когда напев был очень краток. Так, в «Свят Господь Бог наш» знаменный оригинал заключал в себе всего лишь восемь нот, но в обработке Чайковского имеется не только изложение, но также развитие (в виде канонической секвенции) и заключение музыкальной мысли<sup>27</sup>.

Рассмотрим, какой подход предлагает Чайковский в небольшом по масштабам «Тебе поем», которое имеет ремарку «Напев заимствован из Обихода». В качестве первоисточника Чайковский избрал напев, в «Обиходе церковного пения» не имеющий названия, помещенный вслед за песнопением «Милость мира» с обозначением «Ин роспев». Обратим внимание, что это песнопение в «Обиходе» состоит из двух частей, разделенных особым знаком, который обычно ставится в конце песнопений (Ил. 1).

Первая часть, речитативного характера, может быть сильно сокращенным вариантом знаменного или киевского распева. Вторая часть, с более пространными распевами, имеет сходство с песнопением «Милость мира» из Литургии Василия Великого киевского, или, по некоторым уточненным сведениям, болгарского распева.

Те-бе по-ем, Те-бе бла-го-сло-вим, Те-бе бла-го-да-рим, Гос-по-ди,  
 и мо-лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш,  
 и мо-лим Ти ся, мо-лим Ти ся, Бо-же наш,  
 и мо-лим Ти ся, Бо-же наш.

Пример 7. «Тебе поем», церковный напев

<sup>27</sup> См.: Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX – начала XX веков. Дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 1996. С. 111–112.

Сравнительный анализ песнопения Чайковского с первоисточником в первом разделе выявил особый тип соотношения авторского и заимствованного материала. Краткие фразы напева в дисканте — «Тебе поем» (4 звука), «Тебе благословим» (6 звуков) — сразу звучат с плавно нисходящим контрапунктом, спустя такт оба голоса имитируются октавой ниже. Таким образом, попевки первоисточника не следуют друг за другом непосредственно, цитата сменяется собственным сочинением. Композитор продолжает мелодический иниций с повторением текста движением на две ступени вверх, и уравнивает его плавным спуском. Такое дополнение необходимо Чайковскому для построения более развитой формы: каждая строка превращается в четырехтакт с каденцией на тонике C-dur, обеспечивающий устойчивость. Во втором построении возникает фактурная вариация: начало имитации в теноре вуалируется, давая эффект трехголосной имитации вместо двойной.

Музыкальный пример 8. П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 1–8 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4). Музыкальный фрагмент, включающий ноты для сопрано (D.), альты (A.), тенора (T.) и баса (B.) с соответствующими текстовыми вставками под нотами.

**Пример 8.** П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 1–8 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4)

Третье построение («Тебе благодарим», т. 9–14) Чайковский расширяет за счет восходящей секвенции в дисканте, подводящей к кульминационному  $g^2$  на forte, и завершает, вновь возвращаясь к распеву. Первый раздел заканчивается прерванным оборотом на VI ступени, обеспечивая связь с небольшой серединой (т. 14–21).

Середина трехчастной формы отличается от крайних разделов более выраженным аккордовым складом, хотя и не лишенным типичной для Чайковского мелодизации. Здесь композитор во избежание разнообразия, диктуемого первоисточником, дважды повторяет в дисканте первую строку «и молим Ти ся». Третья строка сильно трансформирована и мелодически, и ритмически, здесь угадываются лишь общие контуры мелодии с кульминацией на высоком  $a^2$ .

Плотникова Н. Ю.

«Работаю я теперь разные церковные вещи»:   
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»   
П. И. Чайковского

Д. и мо - - лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш, мо-лим  
А. и мо - лим Ти ся, мо - лим  
Т. и мо - - лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш, мо-лим  
Б. и мо - - лим Ти ся, и мо-лим Ти ся, Бо-же наш, мо-лим

27

19 Ти ся, Бо-же, Бо - же наш, и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш, Бо - же наш,  
и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш,  
8 Ти ся, Бо-же, Бо - же наш, и мо-лим Ти ся, Бо - же, Бо - же наш,  
и мо-лим Ти ся, Бо - же наш,  
и мо-лим Ти ся, Бо - же наш,

**Пример 9.** П. И. Чайковский. «Тебе поем», т. 14–26 («Девять духовно-музыкальных сочинений», № 4)

Следующий раздел с ремаркой «Протяжно», вступающий вновь после прерванного оборота в т. 22 (в точке золотого сечения), можно назвать репризным, так как в нем возвращается имитационное изложение (хотя текст сохраняется тот же). Мелодия распева транспонирована на квинту вниз, имитируется двумя октавами ниже у басов. Пропуская далее строку первоисточника, Чайковский вводит два риторических восклицания «Боже наш», отделяя их паузами и ферматами. Наконец, последняя фраза церковной монодии звучит у басов, приводя к заключительной плагальной каденции II–I.

Такой способ обработки, демонстрирующий неоднократное существенное «вмешательство» в цитируемый источник, во «Всенощном бдении» отсутствовал, и не случайно. Подзаголовок второго крупного цикла Чайковского «опыт гармонизации богослужебных песнопений» предполагал постоянное гармоническое сопровождение мелодии, расположенной в верхнем голосе. В «Тебе поем» из «Девяти

духовно-музыкальных сочинений» огромное значение имеют имитации, причем в третьем разделе они распределены между крайними голосами, охватывая широкое хоровое пространство. В заключении бас принимает на себя основную мелодико-тематическую функцию, чего не было прежде ни в одном духовном сочинении Чайковского.

Н.Д. Кашкин, разговаривавший с композитором в конце его жизни, вспоминал: «Среди многих других планов работы, которые он назначал себе в ближайшем будущем, он был занят проектом крупной работы в области церковной музыки, причем хотел воспользоваться, как основным материалом, древними напевами русской церкви, но совершенно свободно, не связывая себя никакой условностью формы обработки»<sup>28</sup>. К великому сожалению, проект не осуществился, но реализацию его идей, на наш взгляд, можно видеть в цикле «Девять духовно-музыкальных сочинений», в частности, в «Тебе поем». Беря за основу распев, Чайковский встраивает его попежки в более широкие мелодические фразы, одновременно распределяя изложение по диагонали, в имитациях. Он отказывается от цитирования, если распев не дает возможности осуществить движение к кульминации.

Такой принцип обработки первоисточника можно будет встретить позже, в творчестве главы московской синодальной школы А.Д. Кастальского, когда мотивы оригинала сочетаются с авторским материалом или лишь изредка вплетаются в свободное сочинение<sup>29</sup>. В сфере полифонии композиторы Нового направления в русской духовной музыке также скорее идут за Чайковским, чем за Танеевым, применяя имитационные формы достаточно свободно, не создавая нормативные «школьные» фугато и не прибегая к нормам строгого стиля эпохи Ренессанса.

В сфере сочинений П.И. Чайковского для православного богослужения «Девять духовно-музыкальных сочинений» являются своего рода эпилогом. Здесь автор двух грандиозных циклов и подводит итоги, и намечает новые пути, в том числе в принципах обработки древних распевов. Различные творческие задачи реализуются в форме не цикла, но сборника. Отдавая дань всем бытовавшим в то время направлениям церковного пения, он предлагает варианты музыкального воплощения одного и того же текста в трех «Херувимских песнях». Избирая в качестве основного стилистического ориентира музыку Бортнянского, Чайковский последовательно «отрезвляет» ее,

<sup>28</sup> Кашкин Н.Д. П.И. Чайковский и его церковные композиции // Душеполезное чтение. 1903. № 12 (декабрь). С. 687.

<sup>29</sup> См.: Плотникова Н.Ю. Многоголосные формы обработки древних распевов. С. 180–181, 187–189.

избавляясь от шаблонов гармонии и фактуры. Одним из основных средств выражения и развития музыкальной мысли становится для композитора имитационная полифония: не являясь самоцелью, она позволяет Чайковскому объединить мелодические линии, создать интонационные связи внутри многоголосного целого.

Приступая в 1878 году к созданию «Литургии святого Иоанна Златоуста», композитор видел перед собой «огромное и ещё едва тронутое поле деятельности»<sup>30</sup>. Чайковский был далек от идеи коренного реформирования русской церковной музыки, но высоко оценивал богатство ее потенциала, возможности развития. В 1888 году, размышляя о будущем церковно-певческого искусства, он выражал надежду на появление композитора-новатора, «Мессии», который разрушил бы старые традиции и пошел по новому пути, а свое творчество считал лишь «переходной ступенью <...> к тому стилю, который введет будущий Мессия»<sup>31</sup>. В исторической перспективе духовная музыка Чайковского стала предвестием открытий московской синодальной школы рубежа XIX–XX веков.

**MP3** [http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova\\_Kheruvimskaya\\_Pesn\\_1.mp3](http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_1.mp3)  
*Херувимская песнь № 1 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман*

**MP3** [http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova\\_Kheruvimskaya\\_Pesn\\_2.mp3](http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_2.mp3)  
*Херувимская песнь № 2 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман*

**MP3** [http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova\\_Kheruvimskaya\\_Pesn\\_3.mp3](http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Kheruvimskaya_Pesn_3.mp3)  
*Херувимская песнь № 3 Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман*

**MP3** [http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova\\_Tebe\\_Poem.mp3](http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Tebe_Poem.mp3)  
*Тебе поем Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман*

**MP3** [http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova\\_Da\\_Ispravitsa.mp3](http://sias.ru/upload/music/2025-33/Plotnikova_Da_Ispravitsa.mp3)  
*Да исправится Хор Северогерманского радио, Ф. Ахман*

<sup>30</sup> П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П. Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 2: Челябинск: МПИ, 2017. С. 156.

<sup>31</sup> Конинский К. М. Чайковский о русской церковной музыке // Русская музыкальная газета. 1899. № 2. Стб. 51.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 *Глинка М.И.* Литературное наследие. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. Л.: Музгиз, 1952.
- 2 *Глинка М.И.* Записки / Подготовил А.С. Розанов. М.: Музыка, 1988.
- 3 *Дьячкова Л.* Гармония Бортнянского // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 1. М.: Музыка, 1985.
- 4 *Кашкин Н.Д.* П.И. Чайковский и его церковные композиции // Душеполезное чтение. 1903. № 12 (декабрь).
- 5 *Конинский К.М.* Чайковский о русской церковной музыке // Русская музыкальная газета. 1899. № 2. Стб. 51.
- 6 Переписка М.А. Балакирева с П.И. Чайковским / с предисл. и примеч. С. Ляпунова. СПб.: Ю.Г. Циммерман, [1912].
- 7 П.И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 2: Челябинск: МРІ, 2017.
- 8 П.И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк. Переписка / сост., науч.-текст. ред., коммент. П.Е. Вайдман // Академическое полное собрание сочинений: в XVIII сериях. Серия XVII-A. Т. 3. Челябинск: МРІ, 2017.
- 9 П.И. Чайковский — П.И. Юргенсон. Переписка: Т. 1: 1866–1885 / сост. и науч. ред. П.Е. Вайдман; текстологическая ред. и коммент. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: П. Юргенсон, 2011.
- 10 *Плотникова Н.Ю.* Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX веков. Дисс. ... кандидата искусствоведения. Москва, 1996.
- 11 *Рахманова М.П.* «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 67–74.
- 12 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. В.В. Яковлевым // Полное собрание сочинений. Т. II. М.: Музгиз, 1953.
- 13 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.Н. Синьковской, И.Г. Соколиной // Полное собрание сочинений. Т. X. М.: Музыка, 1966.
- 14 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Л.В. Музылевой и С.С. Муравич // Полное собрание сочинений. Т. XII. М.: Музыка, 1970.
- 15 *Чайковский П.И.* Литературные произведения и переписка / подгот. Н.А. Викторовой и И.С. Поляковой // Полное собрание сочинений. Т. XIII. М.: Музыка, 1971.

Плотникова Н. Ю.

**«Работаю я теперь разные церковные вещи»:  
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»  
П.И. Чайковского**

- 16 *Чайковский П.И.* Первоначальный вариант предисловия к изданию «Всенощного бдения» // *Чайковский П.И.* Академическое полное собрание сочинений. Серия V: Духовные сочинения. Т. 2. Всенощное бдение. Опыт гармонизации богослужебных песнопений: для четырехголосного смешанного хора: соч. 52 (ЧС 78): 1882 / Гос. ин-т искусствознания, Гос. мемор. муз. музей-заповедник П.И. Чайковского; науч. ред. Н.Ю. Плотникова. Челябинск: Авто Граф, 2022. С. 364.

## REFERENCES

- 1 *Glinka M.I.* Literaturnoe nasledie [Literary Legacy]. Vol. 1. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy [Autobiographic and Creative Materials]. Leningrad: Muzgiz, 1952.
- 2 *Glinka M.I.* Zapiski [Notes] / Prepared by A.S. Rozanov. Moscow: Muzika, 1988.
- 3 *D'yachkova L.* Garmoniya Bortnyanskogo [Bortnyansky's Harmony] // Ocherki po istorii harmonii v russkoy i sovetskoy muzike [Essays on the History of Harmony in Russian and Soviet Music]. Issue 1. Moscow: Muzika, 1985.
- 4 *Kashkin N.D.* P.I. Chaykovskiy i ego cerkovnie kompozicii [P.I. Tchaikovsky and his church compositions] // Dushpoleznoe chtenie [Didactic Reading]. 1903. No. 12 (December).
- 5 *Koninskiy K.M.* Chaykovskiy o russkoy cerkovnoy muzike [Tchaikovsky on Russian church music] // Russkaya muzikal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]. 1899. No. 2. Col. 51.
- 6 *Perepiska M.A. Balakireva s P.I. Chaykovskim* [M.A. Balakirev's Correspondence with P.I. Tchaikovsky] / prefaced and commented by S. Lyapunov. Saint Petersburg: J.H. Zimmermann, [1912].
- 7 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — N. F. fon Meck [von Meck]. *Perepiska* [Correspondence] / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman // Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]: in 18 series. Series XVII-A. Vol. 2: Chelyabinsk: MPI, 2017.
- 8 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — N. F. fon Meck [von Meck]. *Perepiska* [Correspondence] / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman // Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]: in 18 series. Series XVII-A. Vol. 3: Chelyabinsk: MPI, 2017.
- 9 *P.I. Chaykovskiy* [Tchaikovsky] — P.I. Yurgenson [Jurgenson]. *Perepiska* [Correspondence]: Vol. 1: 1866–1885 / compiled, edited and commented by P.E. Vaydman, A.G. Aynbinder. Moscow: P. Jurgenson, 2011.
- 10 *Plotnikova N.Yu.* Mnogogolosnie formi obrabotki drevnikh raspevov v russkoy dukhovnoy muzike XIX — nachala XX vekov [Polyphonic Forms of the Arrangement of Ancient Chants in the Russian Sacred Music of the 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Century]. PhD Dissertation (Art History). Moscow, 1996.
- 11 *Rakhmanova M.P.* "Ogromnoe i eshche edva tronutoe pole deyatel'nosti" [A huge and still almost untouched field of activity] // Sovetskaya muzika [Soviet Music]. 1990. No. 6. P. 67–74.
- 12 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by V.V. Yakovlev // Polnoe sobranie sochineniy [Complete Works]. Vol. II. Moscow: Muzgiz, 1953.
- 13 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by N.N. Sin'kovskaya, I.G. Sokolinskaya // [Complete Works]. Vol. X. Moscow: Muzika, 1966.

Плотникова Н. Ю.

**«Работаю я теперь разные церковные вещи»:  
о стиле «Девяти духовно-музыкальных сочинений»  
П. И. Чайковского**

- 14 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by L. V. Muzileva and S. S. Muravich // *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. XII. Moscow: Muzika, 1970.
- 15 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Literaturnie proizvedeniya i perepiska [Literary Works and Correspondence] / prepared by N. A. Viktorova and I. S. Polyakova // *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vol. XIII. Moscow: Muzika, 1971.
- 16 *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Pervonachal'niy variant predisloviya k izdaniyu "Vsenoshchnogo bdeniya" // *Chaykovskiy* [Tchaikovsky] *P.I.* Akademicheskoe polnoe sobranie sochineniy [Academic Complete Edition]. Seriya V: Dukhovnie sochineniya [Series V: Sacred Works]. Vol. 2. Vsenoshchnoe bdenie. Opit garmonizacii bogoslužhebniĭkh pesnopeniy: dlya chetirekhgolosnogo smeshannogo khora: soch. 52 (ChS 78): 1882 [All-Night Vigil. An Essay in Harmonization of Sacred Chants for Four-Part Mixed Choir. Opus 52 (ČS 78)] / Gos. in-t iskusstvoznaniya, Gos. memor. muz. muzey-zapovednik P. I. Chaykovskogo [State Institute for Art Studies, P. I. Tchaikovsky State Memorial Museum-Reserve]; ed. by N. Yu. Plotnikova. Chelyabinsk: Avto Graf, 2022. P. 364.