**Содержание**

Введение

1. Формирование хорового концертного жанра в русской духовной музыке
2. Хоровой концерт А.И. Красностовского «Господи, Господь наш»: общая характеристика
3. Анализ произведения

Заключение

Литература

Приложение

**Введение**

Хоровой концерт — один из важнейших жанров профессионального музыкального искусства, занимающий особое место и в современной культуре.

Хоровые концерты — это крупнейшие многочастные сочинения, написанные на духовные, светские и народные тексты, а также на стихи и прозу русских и зарубежных авторов. Определяющим параметром хоровой концертной музыки является хоровая фактура, выразительные свойства которой влияют не только на композиторские решения в области «инструментовки», но и определяют композиционный метод в целом. Именно благодаря концертной специфике хоровой фактуры, хоровой концерт выступает на правах самостоятельного концертного жанра, с присущей ему вокальной особенностью, обусловливающей комплексное изучение хоровой концертной фактуры как с теоретической, исторической позиции, так и с позиции исполнительской практики.

Принцип хоровой концертности и специфика хоровой концертной фактуры и формы — сущность вокально-хорового концертного стиля.

Концертные принципы хорового концерта:

* принцип состязания;
* принцип диалогичности;
* принцип игры.

Специфика хорового концерта в наличие хоровой вокальной техники, связанной с взаимодействием слова и музыки. Для хорового концерта характерна текстовая обусловленность музыкальной логики, частота фактурных смен, контрастное сопоставление частей, концертные способы циклообразования и организации музыкального материала.

Концертное качество музыки обеспечивается полихорностью (явной и скрытой). Она связана с пространственными эффектами звучания, поскольку разделяет фактуру на «планы», «пласты».

Назначение хорового концерта — воплощение музыкального содержания в ярких образах, требующих особой манеры исполнительства. Поэтому особым качеством является хоровая виртуозность.

Изучение хорового концерта во всём многообразии его компонентов и в связях со структурными типами, сложившимися в течение веков, позволяет глубже познать феномен жанра и историю музыкального искусства в целом.

**Цель и задачи исследования**

Целью настоящей исследовательской работы является выявление жанровой специфики хорового концерта в русской духовной музыке рубежа XIX – XX столетий.

Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

1. дать характеристику хорового концерта в русской духовной музыке на различных этапах исторического развития;
2. рассмотреть стилевые и композиционные особенности духовного хорового концерта и образца хорового концертного жанра;
3. выявить преемственные жанрово-стилевые связи хорового концерта Красностовского, а также специфику концертного хорового стиля в русском хоровом концерте.

**Объект и предмет исследования**

Объектом исследования является духовный хоровой концерт рубежа XIX – XX столетий на примере хорового концерта a cappella А.И. Красностовского «Господи, Господь наш».

Предмет исследования — стиль, жанр, особенности фактуры и формы данного хорового концерта.

**Методы исследования**

Данная работа основана на комплексном подходе к анализу формы и средств музыкальной выразительности жанра духовного хорового концерта

В качестве основных методов исследования применялись исторический (эволюционные процессы), анализ-синтез (музыкальный материал), а также музыковедческий.

**I. Формирование хорового концертного жанра в русской духовной музыке**

Жанр хорового концерта начал развиваться в русской духовной музыке еще в начале XVIII века в связи с введением в певческую практику партесного пения, завезенного в Москву киевскими певцами в середине XVII столетия.

Партесное пение, в отличие от бытующего в то время одноголосия, предполагало пение по партиям (дискант, альт, тенор и бас). Новый стиль быстро подхватили и освоили многие русские и украинские композиторы, в числе лучших из них – Николай Дилецкий, Николай Бавыкин и Василий Титов. Им принадлежит большое количество партесной музыки, в том числе так называемых партесных концертов, отличающихся огромным количеством голосов (достигающем 24-х и даже 48-ми), сопоставлением tutti (общего пения) и групп голосов, всевозможным имитированием коротких мелодий.

Партесный концерт всегда был исключительно вокальным жанром a cappella. Ему свойственно колористическое богатство хорового звучания. Композиторы эпохи барокко научились средствами хора a cappella достигать большой полноты и яркости красок. Зрелый период развития нового многоголосного стиля связан с концертами и "Службами Божиими" (неизменяемыми песнопениями литургии) Н. Дилецкого, предложившего систематический свод правил для создания многоголосной композиции партесного стиля в трактате "Идея грамматики мусикийской".

Н. Дилецкий в своем трактате изложил следующие правила написания концерта: «Стих кий любо вземше ко творению, имаши разсуждати и разлагати — где будут концерта, сиречь глас за гласом борение, такожде где все вкупе. Во образ да буди, вземше речь сию ко творению — «Единородный Сын», тако разлагаю: Единородный Сын да будет ти концерт. Изволивый — все вкупе, воплотитися — концерт, и Приснодевы Марии — все. Распятся — концерт, смертию смерть — все, Един сый — концерт, Спрославляемый Отцу — все, един по другим или все вкупе, что будет по твоему изволению. Аз же поясняю образ в поучение твое осмогласный, кий ти будет в трехгласных и прочиих. Се же есть в концертах, его же зриши».

Термин "концерт" Дилецкий понимает как "борение", соревнование голосов ансамбля и как противопоставление эпизодов, исполняемых выделенной группой солистов ("концерт") и всем хором — tutti. Поэтому в партесных концертах количество частей не регламентировано. Есть концерты единого, слитного строения, но есть и такие, в которых количество частей и размер их меняется чрезвычайно часто — до 12 и даже до 22 раз, как, например, в концерте "Кая житейская сладость". Партесные концерты, основанные на сочетании контрастных эпизодов, представляют собой, по выражению В. В. Протопопова, один из типов контрастно-составных форм. Наиболее стабильная форма партесных концертов с нечетным количеством контрастных разделов: 3, 5, 7, трёхчастность среди них преобладает. В концертах трехчастной формы обычно бывает репризность, но здесь она проявляется в общих чертах: в соотношениях крайних разделов по тональным и метроритмическим признакам, протяженности и фактуре. В партесных концертах еще нет достаточной оформленности темы, поэтому нет и репризности в настоящем ее понимании. В то же время в них чувствуется глубокая цельность, основанная на интонационной общности первичного порядка. Реприза — явление довольно редкое в эту эпоху, музыка в репризе повторяется лишь в тех случаях, когда повторяется текст, т. е. музыкально-тематическая реприза обычно соответствует текстовой.

Широкое распространение получила форма цикла «Службы Божьей», пронизанная тональным, интонационным и гармоническим единством. Она стала предвестником будущих богослужебных циклов: всенощной и литургии.

Хоровой концерт – жанр полифункциональный: это и кульминационная часть литургии, и украшение государственной церемонии, и жанр светского музицирования. Текст концерта представляет собой свободную комбинацию строф из псалмов Давида. Для хорового концерта традиционные тексты псалмов служили общей эмоционально-образной основой. Начальные части создавались под впечатлением текста. Первые фразы концертов – самые яркие по интонационной выразительности.

С конца XVIII века хоровой концерт начал испытывать влияние достижений западноевропейской музыки. Новая тенденция наметилась в творчестве Максима Березовского и, особенно, Дмитрия Бортнянского, совершенствовавших композиторское мастерство в Италии. Акцент в композиции концертов сместился в сторону большей стройности формы, применения полифонических приемов, усиления контрастности между разделами.

Хоровой концерт — жанр барочный, предполагавший патетику, контрастность структуры с преобладанием богато развитой полифонии. В творчестве Бортнянского этот идеал сменяется стилем, сочетающим строгую красоту классицизма с интонационной мягкостью национальной лирики. Исторически сложилось так, что наиболее известной частью его хорового наследия стали именно концерты.Масштабные и эффектные, они первыми вошли в концертно-исполнительскую практику, затмив более скромные, одночастные литургические хоры. Многочастные концерты характеризуются контрастом частей по темпу, метру (чётному — нечётному), фактуре (аккордовой — полифонической), тональным соотношением (обычным доминантовым или медиантовым). Все эти черты в сочетании с типичным для гомофонно-гармонического мышления интонационным строем наталкивают на мысль о сходстве концертного цикла Бортнянского с сонатно-симфоническим.

Став в 1796 г. управляющим хором Придворной певческой капеллы (с 1763 г. название переведенного в С.-Петербург в 1703 г. хора государевых певчих дьяков), а в 1801 г. её директором, Бортнянский полностью посвятил себя работе с певчими и созданию хоровой музыки; его деятельность привела к расцвету хора. Наряду с Бортнянским в кон. XVIII - нач. XIX в. в сфере церковной музыки работали крупные мастера - С.А. Дегтярёв (1766-1813), Л.С. Гурилёв (1770-1844), А.Л. Ведель (1772-1808); с яркой украинской окраской музыки, выдержанной в нормах классицизма, С.И. Давыдов (1777-1825). Несмотря на указ Святейшего Синода 1797 г., запрещавший исполнение хоровых концертов на литургии, Бортнянский и его младшие современники продолжили работать в этом жанре. В церковных сочинениях той поры возросло влияние оперной, инструментальной и романсовой музыки, проявилось стремление к целостности и разнообразию композиционных решений.

Очередной этап в истории жанра духовного хорового концерта был неразрывно связан с расцветом блистательного искусства Синодального хора и возникновением на рубеже XIX и XX веков новой российской школы композиторов церковной музыки. В сочинениях А.Архангельского, А.Гречанинова, М.Ипполитова-Иванова, Виктора Калинникова, А.Кастальского, А.Никольского, Ю.Сахновского, П.Чеснокова и многих других авторов стремление к выявлению коренных традиций русского духовно-музыкального творчества соединилось с использованием в сочинениях всех известных средств музыкального языка. Духовная музыка стала всё чаще выходить за стены храма, превращаясь из скромного комментатора обрядовых действий в могучее средство духовно-эстетического воспитания. Не случайно А. Гречанинов заявил в ноябре 1917 года: «Да позволено будет и нам, сынам восточной церкви, следуя св. писанию "Хвалите Бога в тимпане и лире, в струнах и органе", петь во славу Божию, ничем не связывая своего свободного вдохновения».

Последовавший после 1917 года долгий период насильственного замалчивания русской духовной музыки приостановил на время творческие поиски отечественных композиторов.Однако с первыми же проблесками возрождения религиозной жизни эти поиски возобновились. И тогда обнаружилось, что немалая часть того, что было найдено и опробовано предыдущими поколениями авторов, не потеряла своей жизнеспособности и в наши дни. В то же время особенности современного развития национальной и мировой музыкальной культуры неизбежно оказывают своё влияние на характер российской духовной музыки.

**II. Хоровой концерт А.И. Красностовского «Господи, Господь наш»: общая характеристика**

Красностовский Алексей Иванович родился 15 марта 1880 г. в Петербурге в семье отставного солдата. Проходил обучение в Регентских классах Придворной певческой капеллы. Окончил СПб. консерваторию по классу композиции и оркестровки у Н.А. Римского-Корсакова. С 1900 г. регентовал в различных храмах Петербурга. Служил церковным регентом и учителем пения в приюте Синего Креста, а затем в женской Покровской общине. Некоторое время регентовал в Орле. В 1908 г. занял место регента в кафедральном соборе города Выборга. После 1917 г. оказался в эмиграции в Финляндии в связи с изменением государственных границ. В 1938 г. эвакуировался вглубь Финляндии, в связи с угрозой захвата Выборга советскими войсками, и прожил в деревне Мигол, близ Таммерфорса до 1950 г. Позже жил в Хельсинки и писал труды по композиции.

Автор духовных и светских музыкальных произведений, пьес для фортепиано, романсов. Скончался 7 февраля 1967 г. в Хельсинки.

Концерт Красностовского написан на текст восьмого псалма из «Псалтири». Панегирического характера, близок «хвалебным» концертам, славящим Господа. Но не менее важным является прославление человека как высшего творения Создателя:

Господи, Господь наш, яко чудно имя Твое по всей земли,

Яко взятся великолепие Твое превыше небес.

Из уст младенец и сущих совершил еси хвалу,

Враг Твоих ради, еже разрушити врата и местника.

Яко узрю небеса, дела перст Твоих, луну и звезды, яже Ты основал еси.

Что есть человек, яко помниши его; или сын человеч, яко посещаеши его;

Умалил еси его малым чим от ангел, славою и честию венчал еси его:

И поставил еси его над делы руку Твоею, вся покорил еси под нозе его:

Овцы и волы вся, еще же и скоты польския.

Птицы небесныя и рыбы морския, преходящия стези морския.

Господи, Господь наш, яко чудно имя Твое по всей земли.

Композитор свободно использует старославянский текст псалма: исключает вторую строфу, выделяет отдельные фразы, словосочетания, неоднократно повторяя их.

Начальная строфа определяет общий характер хорового концерта: возвышенный, хвалебный гимн.

В концерте 4 части с традиционной трактовкой: крайние разделы написаны в оживлённом темпе, середина — медленно-умеренная. Не случаен и выбор тональности — C-dur — светлая, безоблачная. Здесь композитор следует традиции барочных мастеров, связывая эту тональность с аффектом, как у Бортнянского — радости, ликования. Тональный план концерта весьма консервативен. В нём представлены тональности диатонического родства.

Форму можно трактовать как слитно-циклическую. Крайние части выгодно обрамляют произведение.

Форма концерта строится как непрерывный многочастный цикл, развёртывающий галерею гимнических образов; то контрастирующих между собой, то сходных. Характерной чертой этой цикличности является непрестанное обновление тематического материала. В конце произведения повторяются все начальные слова. При этом повторяется и музыка, но варьированно.

**III. Анализ произведения**

Открывается концерт торжественной ликующей темой гимнического характера. В светлой тональности C-dur, tutti всего хора на **f**, она сразу же взлетает вверх, достигая вершины — g 2 (восходящий квинтовый скачок у сопрано). Вторая фраза «яко чудно имя Твое по всей земли» представляет собой так называемое «ломаное» нисходящее движение в мелодической линии верхнего голоса.

Фактура гармоническая с полной ритмической тождественностью голосов.

Статичность, потактовая «застылость» гармонии на словах «Господи, Господь наш» (T-D) олицетворяет величие и непоколебимость образа Всевышнего. Завершается первое предложение унисонным звучанием (октавный унисон) на V ступени — на доминанте. Во втором предложении происходит развитие, «раскручивание» музыкального материала: восходящее секвенцирование (модулирующая секвенция по тональностям I степени родства), ритмическое развитие, приводящее к некоторой самостоятельности отдельно взятых голосов. Но всё объединяется в каденции классического образца (II7 – K64 – D7 – T).

Начальный период по структуре состоит из двух предложений не повторного строения, неквадратный (5т + 6т), с серединной каденцией на D, заключительной на T (вопросо-ответная структура).

нового текста меняется и музыкальный материал. В первую очередь происходит смена тональности — уход в доминантовую сторону— G-dur. Новый тематический материал не контрастирует, а дополняет предыдущий. Это сфера гимнических образов. Композитор использует те же приёмы: гармонический склад, классические гармонии, неторопливо сменяющие друг друга, статичная мелодия, представляющая непрестанное кульминирование на одной и той же высоте. Ритм представляет собой имитацию колокольного звона:

В структурном отношении перед нами вновь период из двух предложений (5т + 5т).

Дальнейшее развитие музыкального материала построено на варьировании начальных двух тем: двойные вариации. Вариация на первую тему звучит на выдержанном тоническом басу, удвоенном в октаву баритонами. По тематизму она развивает материал первого предложения начального периода, сохраняя тональность доминанты — G-dur. Вариантность тематического материала наталкивает на мысль об использовании элементов подголосочной полифонии: «втора» в сексту, плавно переходящее проведение темы из одного голоса в другой, противоположное движение голосов, - на основе гармонической фактуры.

Вариация на вторую тему — ансамблевый эпизод, резко контрастирующий после tutti. Контраст не только «количественный», но и «качественный». Впервые появляется минорная краска: тональность e-moll, параллельная G-dur. Композитор использует тембровый контраст, противопоставляя мужской хор женскому. К концу ансамблевого эпизода возвращается тональность G-dur.

Во второй вариации происходит сближение двух тем, которые сливаются в единый период. Минорный лад проникает в помпезное звучание начальной темы. Музыка становится более проникновенной при tutti хорового звучания.

Во втором предложении возвращается главная тональность. Замыкает I-ю часть дополнение на выдержанной тонике в крайних голосах. Приём «внутрихоровой» подголосочной полифонии.

**II часть** концерта — «лирический эпизод». Музыка передаёт состояние восторженности и благоговения. Медленный темп, минорный лад (тональность e-moll), прозрачность хоровой фактуры достигнута исключением басовой партии. Мягко звучит задержание. Во второй фразе краткая сольная реплика у тенора (восходящая интонация сексты), подхваченная остальными голосами. Появление ансамблевого эпизода, резко контрастирующего после tutti, постепенно перерастает в tutti. Происходит своеобразная «игра с контрастами». Музыка концерта оказывается способной нарисовать картину не только резкой смены образного состояния, но и постепенного преображения выразительных черт музыкального материала.

Форма II части — строфическая. Один и тот же текст имеет различное музыкальное оформление.

Для медленной части характерно переплетение двух фактур: гармонической и полифонической. Композитор прибегает к красочной стороне гармонического языка: использует аккорды альтерированной субдоминанты, приём дезальтерации, частые отклонения, зачастую представленные побочными аккордами:

В трёхтактовом дополнении тональность e-moll сменяется одноименным мажором — доминанты к тональности следующего раздела.

**III часть** резко контрастирует двум предыдущим. В первую очередь довольно продолжительным одноголосным звучанием, деятельным началом, речитативным характером тематизма. Риторически звучит вопрос: «Что есть человек, яко помниши его?» Происходит своеобразный диалог между партиями баса и тенора. В перекличке голосов слышны интонации оперных арий. Используется приём полифонической имитации. Интересна ладовая сторона данного эпизода: сочетание натурального a-moll с натуральным и фригийским e-moll.

Tutti хора громогласно вопиет: «Что есть человек?…». Философски зародившийся вопрос в отдельных умах о сущности бытия, охватывает всех без исключения. Драматичность звучания достигается аккордовой фактурой, тяжёлыми крупными длительностями, синкопированным акцентом, динамикой **f** , гармонией уменьшённого септаккорда. Впервые появляется детально прописанная нюансировка. Во втором предложении короткие фразы, отграниченные цезурами, придают взволнованность звучанию. Нисходящий хроматический ход (passus duriusculus) в басу — известная риторическая фигура, с точностью передающая смысл текста:

Завершается период просветлением — модуляцией в тональность гармонической доминанты — E-dur.

Вторая строфа (III часть написана в строфической форме) прорастает из унисонного звучания. В тематическое развитие вплетаются восходящие секвенции («возвышение»): первая с шагом в б.2 (d-moll — E-dur), шаг второй секвенции — терция (a-moll — C-dur). Прославление человека, малым чем отличного от ангела: «Славою и честию» звучит троекратно, после чего резюмируется в четырёхтактовый вывод: «Славою и честию венчал еси его». За счёт секвентной повторности происходит разрастание масштабов второго предложения (4т + 11т).

Сквозное развитие тематического материала объединяет третью и четвёртую строфы в единую структуру. Это продиктовано словесным содержанием, стремящимся охватить всё пространство: «Вся покорил еси под нозе его».

С гармонической стороны использованы колористические приёмы сопоставления разноладовых трезвучий: доминанты C-dur и II6 →F-dur. Второй аккорд подчёркнут октавным скачком в верхнем голосе и акцентирован предшествующей паузой.

Яркий пример следования музыки за текстом — момент перечисления земных и морских тварей («птицы небесныя и рыбы морския, преходящия стези морския…») композитор отделяет различными тональностями: F-dur, a-moll, C-dur, вводит 24 такт. Резюмируя, прибегает к повтору словесного текста: «Вся покорил еси под нозе его».

Для создания последующего контраста завершается III часть в a-moll темповым замедлением на нюансе **p**.

**IVчасть** — ликующий финал возвращает состояние всеобъемлющей радости, а вместе с ним и тематизм I части: повтор начальной темы. Динамизированная реприза оформлена в трёхстрочную структуру вариационной формы. Возвращение главной тональности — C-dur. Тональный план финала: C-dur – G-dur – C-dur. Преобладание автентических оборотов, уплотнение гармонической фактуры (дивизии в теноровой партии), взлетающие гаммообразные пассажи, включение распевности, так называемых «юбиляций», движение верхнего голоса по звукам T53. Динамическое развитие приводит к кульминации в последних тактах произведения.

**Заключение**

А.И. Красностовский относится к числу малоизвестных композиторов, сведения о которых отсутствуют в музыкальных энциклопедиях. Как правило, это музыканты, получившие образование в Москве или Санкт-Петербурге, а затем обосновавшиеся в небольших городах. Значение их музыкально-просветительской деятельности для провинциальных городов трудно переоценить: преподаватели пения, организаторы любительских хоров и оркестров, регенты, композиторы, они способствовали повышению культурного уровня населения. Сочинения их печатались обычно в местных типографиях, что помогает в той или иной степени идентифицировать их личность. При изучении жанра хорового концерта не случайно был выбран малоизвестный композитор, поскольку, как писал В.М. Жирмунский, «именно поэты второстепенные создают литературную «традицию», «способствуют шаблонизации литературного жанра», в полной мере эти слова можно отнести и к музыкальному жанру. Именно в произведениях малоизвестных композиторов наиболее ясно можно проследить сформировавшийся к этому времени вариант жанра хорового концерта.

В результате анализа произведения А.И. Красностовского «Господи, Господь наш» можно сделать вывод, что хоровой концерт конца XIX – начала XX веков сохраняет типические жанровые черты партесного концерта: контрастное сопоставление частей, соревнование голосов ансамбля и звучания всего хора — tutti. Обращение к традиционному тексту псалмов, которые служили общей эмоционально-образной основой хорового концерта. Обусловленность формообразования особенностью структуры текстового первоисточника.

Большое значение имеет включение риторических приемов барочного происхождения. Об обязательном использовании риторических фигур в композиции писал ещё Н. Дилецкий в трактате «Идея грамматики мусикийской». Это было необходимым условием для точной передачи богослужебного текста: «Правило естественное, латински именуемое натуралное, сицево есть, когда творец пения по силе речи или вещи пения творит. Во образ да будет речь сниде на землю, тако творяще пение снисходит на землю с речами. Или тако творец пишет возшедый на небеса».

Стабилизация хорового состава и хоровой фактуры (классическое четырёхголосие). Полихорность достигается неполным хоровым составом (ансамблем) в эпизодах и звучанием всего хора (tutti). В целом произведение Красностовского выполнено в традициях малого хорового концерта.

Выбор главной тональности (C-dur) и тонального плана произведения с опорой на диатоническое родство.

Однако под воздействием романтических тенденций в жанре концерта появились новые черты: колористическая красочность гармонического языка (использование аккордов альтерированной субдоминанты и доминанты), специфика хоровой концертной фактуры в условиях небольших размеров. Виртуозность исполнительства показывает высокие возможности хора. Трактовка голосов в некоторых эпизодах как инструментов оркестра. Включение колокольности в ряд концертных средств.

Слитность частей цикла позволяет трактовать форму как слитно-циклическую. Характерной чертой этой цикличности является непрерывное обновление тематического материала, но с включением репризности: в конце произведения повторяются начальные слова и музыка в варьированном виде. Объединяющим началом, помимо текста, служит единый метр (изменённый лишь дважды на краткий однотакт).

К недостаткам хорового концерта Красностовского, как представителя Петербургской композиторской школы, можно отнести точное следование западноевропейской гармонии (в основном венско-немецкой), строгое соблюдение гомофонно-гармонического склада с абсолютно не развитой полифонией.

Но, несмотря на некоторые минусы, хоровое произведение А.И. Красностовского — композиция самостоятельная, самодостаточная и завершённая. Входит в репертуар многих хоровых коллективов.

**Литература**

Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. Л., 1980 – 216с.

Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений ч.2 / М.Ш. Бонфельд. М., 2003 – 208с.

Дмитревская, К.Н. Анализ хоровых произведений / К.Н. Дмитриевская. М., 1965.

Дмитревская, К.Н. Русская советская хоровая музыка в. 1 / К.Н. Дмитриевская. М., 1974 – 128с.

Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений / Г.В. Заднепровская. М., 2003 – 272с.

Лаврентьева, И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И.В. Лаврентьева. М., 1978.

Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. М., 1979 – 528с.

Основы теоретического музыкознания / под ред. М.И. Ройтерштейна. М., 2003 – 272с.

Скребков, С.С. Русская хоровая музыка XVII – XVIII в. / С.С. Скребков. М., 1969 – 120с.

Способин, И.В. Музыкальная форма / И.В. Способин. М., 1967.

Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н. Холопова. СПб, 2001 – 496с.

Юденич, Н.Н. Музыковедческий анализ: вопросы теории и методики / Н.Н. Юденич. Мн., 2006 – 148с.