

*А. Л. Маклыгин*

## **О странном клавесинном интересе «русского самобытника» Степана Васильевича Смоленского**

### **Аннотация:**

В статье рассматривается, на первый взгляд, несколько странное для традиционного спектра интересов С. В. Смоленского обращение к инструментальной музыке XVIII века, проявившееся в последний год его жизни. На самом деле ракурсы изучения обнаруженных им в Ярославле рукописных источников отражают основополагающие установки Смоленского на процессы становления отечественной музыкальной культуры, в которых четко обозначается оппозиция национальной специфики и иностранного влияния.

**Ключевые слова:** С. В. Смоленский, клавесинное музицирование, русская музыка XVIII века, Н. Ф. Финдейзен.

*A. L. Maklygin*

## **On the strange harpsichord interest of the “advocate of Russian originality” Stepan Vasilyevich Smolensky**

### **Abstract:**

This article examines S.V. Smolensky’s approach to the instrumental music of the 18<sup>th</sup> century he manifested in the last year of his life, which is somewhat strange for the traditional spectrum of his interests. In fact, his focusing on the handwritten sources he discovered in Yaroslavl reflects his fundamental attitude toward the process of the national musical culture formation, in which the opposition of national specificity and foreign influence is clearly indicated.

**Keywords:** S. V. Smolensky, harpsichord music, Russian music of the 18<sup>th</sup> century, N. F. Findeisen.

*В* большом публикационном наследии Степана Васильевича Смоленского широко представлена древнерусская певческая практика, педагогические проекты, музыкально-миссионерская и регентская проблематика. Это, можно сказать, был основной круг его профессиональных интересов. Но в списке его книг и статей имеется публикация, которая явно выпадает из «любимого набора» тем: «Клавесинная музыка в России второй половины XVIII в.». Она была опубликована после смерти автора в 1916 году в «Русской музыкальной газете» [6] и представляла собой доклад, прочитанный Смоленским

в декабре 1908 года на одном из заседаний Общества любителей древней письменности (далее — ОЛДП)<sup>1</sup>. Разумеется, на первый взгляд соотношение избранной темы («клавесинная музыка») и места ее лекционного развертывания (палеографическое сообщество) представляется не совсем логичным. Да и вообще, странным выглядит обращение одного из самых пламенных защитников «русского пути» в развитии отечественной музыки, не жалевшего критических стрел против засилья «иностранины» (и в особенности как раз в XVIII веке), к активному «пришельцу» из западного культурного пространства и сформировавшему один из новых «форматов» камерного домашнего музицирования в дворянской среде. Если исходить из всего предыдущего художественно-идеологического поведения Смоленского, логичным здесь было бы игнорирование или бескомпромиссная критика «тройного коня» западного музыкального мира. Однако статья выдержана в достаточно позитивных тонах и не содержит каких-либо «антиклавесинных» выпадов. В ней автор, отличавшийся весьма горячим и бескомпромиссным нравом в своих критических атаках, предстает как вдумчивый музыкант, понимающий реальные и мнимые ценности западной музыкальной теории и педагогики, культивировавшиеся на «русских хлебах».

Доклад был сделан в конце 1908 года, когда судьба отмерила Смоленскому всего несколько месяцев жизни (скончался в июле 1909 года). Перешагнув шестидесятилетний порог двумя месяцами ранее (в октябре 1908 года), он пришел к юбилейной вехе своей жизни с весьма сложными чувствами. С одной стороны, полностью не остыло эйфорическое состояние после совершенной в 1906 году успешной экспедиции на Афон. С другой стороны, незаживающей раной оставалось несправедливое увольнение из Придворной Певческой капеллы в августе 1903 года<sup>2</sup>. Фактически в состоянии развала оказалось и дорогое сердцу Смоленского «деяние Ильминского» — программа миссионерского просветительства, которая

разворачивалась весьма активно при непосредственном его участии в казанский период жизни. Фактически Смоленский был ключевой фигурой в музыкальном обеспечении общей реализации этой программы<sup>3</sup>. Безуспешными оказались, начиная с 1903 года, попытки создания церковно-певческого журнала<sup>4</sup>. Не нашли положительного отклика предложения Смоленского ввести курс истории церковного пения в Петербургской консерватории и Духовной академии. Ощущение потери духовной опоры в жизни вызвала смерть С. А. Рачинского в 1902 году.

Без сомнения, свалившиеся на него невзгоды, учитывая его психический склад и эмоциональную открытость, повлияли на стиль поведения Смоленского и некоторые его установки. И произошедшие перемены не могли ускользнуть от внимания современников. В письме от 7 ноября 1905 года С. Волковой С. Шереметев пишет: «С С. В. Смоленским нахожусь в переписке; получаю от него всегда интересные, но порывистые и нервные письма, обличающие внутреннее раздражение; в них нет того подкупающего добродушия, которое чувствовалось в прежнем Смоленском. Очевидно, тяжкие события накладывают на него свой отпечаток» [5. С. 626]. В своих «Дневниках» именно за 1908 год Н. Финдейзен приводит наблюдение по поводу Смоленского близкого его соратника А. Николова: «Нельзя узнать Ст[епана] Вас[ильевича]! Распинается за то, над чем прежде смеялся; осуждает то, за что стоял» [7. С. 230]<sup>5</sup>.

Конечно, вряд ли Смоленский так диаметрально противоположно поменял свои взгляды. Скорее, оказавшись вне изнурительной и психологически напряженной административно-педагогической работы, он более активно и глубоко внедрился в ту сферу деятельности, в которой он видел главное свое душевное наслаждение — поиск и изучение древних рукописей, редких архивных материалов.

На расширении его взглядов не могла не отразиться и музыкальная жизнь Петербурга, в которой по сравнению с Москвой в большей степени доминировали западные художе-

ственные ценности<sup>6</sup>. В этом отношении резонансными оказались проходившие ежегодно в Петербурге клавесинные концерты Ванды Ландовской с 1907 по 1909 год. В эти же годы состоялись выступления парижского «Общества концертов на старинных инструментах» (президентом общества был К. Сен-Санс). Без сомнения, на фоне царившего господства фортепианного романтического музицирования клавесинные («аутентичные», «исторически достоверные») концерты обозначились как новый акцент музыкальной жизни.

Кроме того, клавесины вовсе не оказались «выкинутыми» из художественного быта петербургской аристократии и просвещенных любителей музыки того времени. В частности, Смоленский хорошо был знаком с клавесином 1781 года изготовления, стоявшим в «музейной комнате» глубоко им почитаемого Н. Финдейзена. Тот факт, что Смоленский именно к нему обратился с просьбой предоставить данный инструмент для своей декабрьской лекции в ОЛДП с целью собственного (!) иллюстрирования, свидетельствует о том, что «старый клавесин» был известен ему вовсе не только как музейный экспонат [7. С. 113]<sup>7</sup>.

Разумеется, «клавесинная тема» у адепта церковного пения родилась не под воздействием новых клавирных «поветрий» петербургской музыкальной жизни. Просто они явились благоприятным фоном обострения интереса к этой теме при имевшейся архивно-поисковой работе. Непосредственно одним из «инициев» к написанию статьи выступила обнаруженная («случайно встречена мною») в библиотеке Ярославской архивной комиссии рукопись под названием «Собрание разных песен и пьес для клавикорда, относящихся к Елизаветинскому и Екатерининскому времени»<sup>8</sup>. Она включает 28 полонезов, 15 «менуэтов», военные марши, 15 «штук» и «штучек». Но и эта часть рукописи несколько меньше волнует Смоленского. Его интерес направлен к 23 «песням», сочиненным в народном духе, получившим впоследствии жанровое обозначение как «российские песни». Их ценность, с точки зрения Смоленского,

в том, что они — «братья тогдашним кантам и псалмам» [6. Стб. 531]. А эти сугубо певческие жанры — объект особого внимания ученого в последние годы. В конце марта именно 1908 года состоялось его выступление в ОЛДП с докладом по данной теме — «О значении кантов и псалмов XVII века в области современного церковного пения так называемого простого напева»<sup>9</sup>. Обнаруженная же рукопись давала новые сугубо инструментальные векторы бытования родственных жанров.

Клавесинная статья Смоленского интересна не только обнаруженным жанровым сходством песенной и инструментальной жанровости в отечественной музыке XVIII века. В связи с новым для себя объектом изучения, а именно, написанной по европейским нормам клавирной музыкой, перед Смоленским впервые возникла задача постижения инструментального произведения по новым для себя правилам, вовсе не хорошо известным ему канонам русского певческого искусства. В данной ситуации неизбежной становилась необходимость оперирования европейскими музыкально-теоретическими категориями. А данная область знаний мало привлекала внимание Смоленского и в соответствии с установками «музыкально-археологического направления» (со времен Одоевского, Воротникова, Пасхалова и др.) и согласно, разумеется, личным позициям негибкого «русского самобытника», как он себя называл<sup>10</sup>. Чего стоит суждение, отраженное в письме к С. Шереметеву от 22 июня 1907 года (то есть за полтора года до доклада в ОЛДП): «...чужда мне всякая иноземная мысль, естественная там и не находящая у нас природных условий для восприятия и развития» [5. С. 538].

Нельзя сказать, что Смоленский находился в жесткой конфронтации к западной теории музыки. Начав работать в Московской консерватории вместо Д. Разумовского и оказавшись в новом для себя профессиональном контексте, он сразу же понял необходимость углубленного самообразования именно в европейском академическом направлении. Неслучайно в его ближайшем дружеском окружении оказались

главные теоретические «авторитеты» консерватории той поры — С. Танеев и Г. Конюс.

«Клавесинная статья» фактически оказалась первым опытом специального обращения Смоленского к западной «профильной» (клавирной) теории как необходимому условию в изучении русской музыкальной действительности. И здесь русский медиевист продемонстрировал сугубо исторический подход: в подготовке материала лекции он опирался на два русскоязычных трактата, которые — и это принципиально важно — максимально приближены по срокам своего возникновения ко времени появления обнаруженной рукописи. Это изданная в 1773—1774 годах в России в переводе Ф. Габлицца «Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лёлейном» [2] и опубликованная в Харькове в 1818 году «Теория музыки» Гесса де Кальве (перевод Р. Горнского).

Надо заметить, что в этот период в России вышло немало всевозможных «школ» и «руководств», посвященных клавирно-фортепианной тематике: «Клавикордная школа» И. Плейеля (1802, 1812), «Полная школа для фортепиано» И. Прача (1816). Нельзя не упомянуть здесь и трактаты музыкально-теоретического характера, представленные Д. Келнером (1791), В. Манфредини (1805), Б. Азиоли (1826). Все они оказались вне поля внимания Смоленского, как, впрочем, и руководства И. Фукса. Последние высоко ценились В. Одоевским и Ю. Арнольдом (учеником Фукса), к мнению которых Смоленский прислушивался особенно внимательно.

«Школу» Лелейна Смоленский называет «едва ли не первым из русских серьезных музыкальных изданий по теории музыки» [6. Стб. 531]. Действительно, этот труд в русскоязычной практике знаменовал важную веху и в истории любительского клавирного музицирования, и в становлении отечественной теории музыки в ее извилистой траектории принятия и ретрансляции западных знаний<sup>11</sup>. Причина

кроется в том, что школа немецкого музыканта отличалась определенной простотой в изложении материала, содержала много музыкальных иллюстраций<sup>12</sup>. Для педагога-практика Смоленского это был важный показатель: можно вспомнить его настойчивый напор по внедрению на уроках пения в школах, казалось бы, устаревшей «цифири», которая представлялась ему бесспорно ясной и доступной по сравнению с пятилинейной нотацией. В «школе» Лелейна он подчеркивает педагогический аспект и музыкально-теоретический, особо выделяя последние главы и именно финальную 20-ю: «Об игрании из своей головы, или о самой игре вдруг выдуманных фантазий».

Гесс де Кальве принадлежал к группе «русских немцев» в музыкальной среде России, которая отметилась широкой амплитудой выражения музыкально-теоретических установок: от декларации универсальности сугубо европейских законов музыки (Фукс, Гунке) до манифестирования независимых «греко-русских подходов» в гармонизации мелодий (Ю. Арнольд). О труде Г. де Кальве Смоленский уважительно отзывается как об «отличном и вполне серьезном труде» [6. Стб. 531—532]<sup>13</sup>. Больше всего им выделяется музыкально-публицистическая сторона этого трактата, где автор не жалеет критических слов по поводу «молодых господчиков, которые едва начинают играть посредственно, уже сейчас же хватаются за ремесло сочинителей» [6. Стб. 563—564]. Объектом нападок харьковского гуманитария де Кальве был российский музыкальный дилетантизм, который вызывал соответствующие реакции и у Смоленского.

Главный пафос пламенного борца за «русские начала» в отечественном искусстве в докладе на заседании ОЛДП выражался в констатации первых ростков национально-инструментального «поведения» в русской музыкальной культуре XVIII века. И эту черту Смоленский усмотрел в рукописно сохранившихся незатейливых пьесах домашнего музицирования, которые основывались на русской песенности. Именно в них он увидел зарожда-

ющуюся (пусть и робкую) оппозицию заполнившей все светское музыкальное пространство итальянской «непроходимой музыкальной мишуре» и «ложно классической стряпне», не позволяющей родиться «публичному искусству именно русскому» [6. Стб. 533].

Впрочем, к излюбленной сфере критики «иностранщины» Смоленский подошел весьма избирательно. Он не жалеет стрел «поражающего действия» по отношению к итальянцам с их низкопробной развлекательностью<sup>14</sup>. И принципиально выделяет роль немцев, взявших на себя роль музыкальных просветителей, заставивших постигать азы музыки помещичьих дилетантов и «лентяев». Более того, появление школы Лелейна и сонат Бортнянского он рассматривает как новое слово в русской музыке, несмотря на то, что они... «целиком немецкие» [6. Стб. 562]. В противовес всепроникающей итальянщине эти явления трактуются в самом позитивном ключе, в них просматривается русское начало. Именно строго написанные «по немецким правилам» сонаты Бортнянского, по мнению Смоленского, есть основа изучения классических форм. Немецкому искусству он приписывает факт вытеснения к началу XIX века итальянских музыкальных ценностей в отечественной культуре [6. Стб. 597]<sup>15</sup>.

С умилением он пишет о полонезах и медуэтах (которые сам показывал на заседании ОЛДП), подчеркивая их губернское или уездное танцевальное бытование. Особенно выделяет в чередке номеров рукописи те пьесы, которые отражают русский колорит — «Казачок» и «Камаринскую». Но принципиально Смоленский останавливается на инструментальных пьесах-переложениях российских песен, в которых видит возникновение своей русской «доморощенной струи». И тембровым воплощением этого «уездного и усадебного направления» стали «гитара, гусли, маленький слабозвучный клавесин», звучащие «чисто, задушевно, без лишней виртуозности и живо до настоящего времени» [6. Стб. 598].

Таким образом, на первый взгляд «странный» интерес Смоленского к клавесинной

музыке в последний год своей жизни вовсе не оказался в стороне от его магистральных художественных установок. Фактически в абрисной форме он показал первые ростки становления русского музыкального самосознания в музыке XVIII века, начиная со времени Анны Иоанновны и до начала XIX века. И завезенный в Россию чужеродный клавесин вовсе не помещал Смоленскому расположить его в соседстве с родными гуслиями и представить его как один из инструментальных знаков зарождения национального музицирования, а шире и становления русского музыкального самосознания. И основанием для такого заключения была ярославская рукопись, обнаруженная в дороге для него стороне — на берегах Волги, где началась его линия жизни в 1848 году (Казань) и где она замкнулась через полгода после «клавесинного доклада» (Васильсурск). Именно широкие просторы великой реки питали дух великого «русского самобытника» Степана Васильевича Смоленского!

## Примечания

- <sup>1</sup> В составленном Н. Финдейзенем списке докладов и лекций, прочитанных Смоленским в Обществе, тема обозначена так: «О фортепианной музыке в России XVIII в.» [4. С. 623], в отчетах же ОЛДП доклад назван «Клавесинная музыка в России по русским сочинениям второй половины XVIII века» [5. С. 791].
- <sup>2</sup> Надо заметить, что до последних лет жизни Смоленский переживал и разрыв с Синодальным училищем, из которого, как он с обидой писал, «меня прогнали» [4. С. 500]. И если в начале 1900-х он уверовал в свои силы по преодолению выпавших на него бурь, объясняя это закалкой «семидесятичества» (которые «бодрят», делают «твердым и энергичным» [4. С. 500]), то конец этого десятилетия свидетельствует о снижении ресурса энергичности в самочувствии Смоленского. Знаковым событием этих перемен можно считать сохранившееся завещание, написанное сравнительно не старым человеком (ему было неполных 57 лет), датированное январем 1905 года [4. С. 17].
- <sup>3</sup> В какой-то мере «криком отчаяния» по угасающему делу можно считать книгу Смоленского «В защиту просвещения восточно-русских инородцев по системе Ник. Ив. Ильминского», вышедшую в 1905 году в Санкт-Петербурге.
- <sup>4</sup> Смоленскому, к счастью, удалось дожить и опубликоваться в первых номерах журнала «Хоровое и регентское дело», увидевших свет в 1909 году.
- <sup>5</sup> Финдейзенем приводятся еще и другие наблюдения по части перемен и «странностей» в поведении Смоленского, характерных для последних двух лет его жизни [7. С. 223, 227, 237—238]. А одно из первых — в 1904 году: «Стало проглядывать незаметное прежде странничество» [7. С. 129].
- <sup>6</sup> Об определенном расширении его интересов свидетельствуют предшествующие 1908 году публикации, среди которых оказалась отраженной инструментальная тематика («О колокольном звоне в России» // Русская музыкальная газета. — 1907. — № 9—10), светская музыка (статья об оратории С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» в четвертом выпуске «Музыкальной старины» за 1907). Не игнорирует Смоленский и положение в современном оперном мире, где его как «адепта высокой культуры пения» беспокоит тенденция усиления инструментально-симфонических принципов, подавляющих культ певца и певческого интонирования. И основные «угрозы», по его мнению, исходят от создателя «Тристана», у которого «пение решительно исчезает» ради «угоды симфонизма нынешнего оперного оркестра». Он пишет: «Гуно и Верди — едва ли не последние соловьи бывшего искусства, столь избитого Вагнером» [4. С. 37].
- <sup>7</sup> Согласно сохранившимся документам, на декабрьском заседании ОЛДП Смоленский играл именно на клавесине “Gabriel Bunderbart et Sievers”, принадлежащем Финдейзену [5. С. 791]. Примечательно и то, что музыкальные иллюстрации давались также и на фортепиано, что свидетельствует о тембро-исторической корректности поведения Смоленского как музыканта, понимавшего различие в инструментальной трактовке показываемых миниатюр («штучек») и сонат Бортнянского.
- <sup>8</sup> Другим объектом внимания в данной статье стал сборник камерной музыки Д. Бортнянского, трактуемый как автограф композитора. Но Смоленский долго на нем не задерживается по двум причинам: он уже был описан Финдейзенем в 1903 году в «Музыкальной старине», да и его содержание несколько в стороне от магистральных интересов ученого, поскольку там представлены написанные в европейском духе сочинения.
- <sup>9</sup> Это выступление Смоленского нашло отражение в дневниках Н. Финдейзена, посетившего дом Шереметевых на Фонтанке, где проходили «собрания» Общества. Здесь дается характеристика «позднего Смоленского»: «Читает он [Смоленский. — А. М.], благодаря отсутствию передних зубов, мало внятно, но несравненно лучше, чем в свое время в Капелле. Он импровизирует спокойно, вразумительно — точно пишет статью. Лекция была мало связна, но тем не менее очень и очень содержательна по некоторым мыслям, высказ[анным] им или вновь отысканным материалам. Это настоящий серьезный ученый, любящий свое дело» [7. С. 205—206]. Именно Финдейзен опубликует впоследствии этот материал в пятом выпуске своей «Музыкальной

старинны» за 1911 год под несколько скорректированным названием («Значение XVII века и его кантов и псалмов в области современного церковного пения и так называемого простого напева»).

- <sup>10</sup> Свой статус Смоленский обозначил незадолго до «клавесинного доклада» в письме к С. Шереметеву (июнь 1907 года): «...я не восточно-церковник, не славянофил, а русский самобытник, глубоко верующий в русский народный ум и добрую русскую душу, глубоко надеющийся на наши народные неиссякаемые природные богатства» [5. С. 538].
- <sup>11</sup> Именно с перевода руководства Лелейна, по мнению И. Пресняковой, начинается новый («предконсерваторский») этап в истории русскоязычного теоретического знания о музыке [3]. Ее воздействие проявилось в ряде отечественных руководств той поры (например, в «Наставлении отрокам» Д. Петрунькевича, 1793). Закономерен в этом отношении специальный интерес Т. Зенаишвили к «клавикордной школе» немецкого музыканта, которая рассматривает педагогические и исполнительские черты первой части трактата [1].
- <sup>12</sup> Не без удовольствия Смоленский приводит слова Лелейна, отражающие проблему дидактической неприспособленности культивируемых методов обучения: «...многие при начатии обучению, будучи худо наставляемы в порядке пальцев, манеров и тактов, — совсем начатое покидают» (6. Стб. 531).
- <sup>13</sup> К сожалению, при рассмотрении ярославской рукописи данные труды именно в теоретическом аспекте оказались вне поля внимания Смоленского. Возможно, в самом выступлении на заседании ОЛДП этот аспект был представлен шире. Нельзя забывать, что Финдейзенем была опубликована не авторизованная статья, а сохранившийся рукописный материал доклада, который мог не отражать ряда деталей содержания устного выступления.
- <sup>14</sup> Наглядна характеристика одного из самых авторитетных итальянцев екатерининской эпохи Сарти как «властного и размашистого, но часто и пустозвонного» [6. Стб. 562].
- <sup>15</sup> Разумеется, апология «немецкого вклада» в российские музыкальные деяния, излагаемая Смоленским, обусловлена резким неприятием «итальянщины». В эти же годы он излагает другие оценочные суждения, не лишённые «германофобии»: «Немец не растрогивает ни наша песня, ни наш быт, ни наша своеобразность. ...Немец и

не вникает в русское. Он, не уважая русское, гнет все по-своему. В том числе — гнет и русское просвещение и русское искусство» [5. С. 538].

## Список литературы

1. Зенаишвили Т. А. Клавесин или клавикорд? Методические предпочтения Георга Симона Лелейна // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 191—201.
2. Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное. Перевод Ф. Габлитца. Предупреждение автора. Ч. 1, 2. [М.]: Х. Л. Вевер, 1773—1774.
3. Преснякова И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX в. (1773—1862): Дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2004. — 294 с.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 688 с.
5. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. С. В. Смоленский и его корреспонденты. Кн. 1. — М.: Языки славянской культуры, 2008. — 828 с.
6. Смоленский С. В. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века // Русская музыкальная газета. — 1916. — № 28—29. — Стб. 528—535. — № 32—33. Стб. 596—598.
7. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1902—1909. — СПб.: Дмитрий Булганин, 2010. — 392 с.

## References

1. Zenaishvili T. A. Klavesin ili klavikord? Metodicheskiye predpochteniya Georga Simona Leleyna // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — 2011. — № 2. — S. 191—201.
2. Leleyn G. S. Klavikordnaya shkola, ili Kratkoye i osnovatel'noye pokazaniye k soglasiyu i melodii prakticheskimi primerami izyasnennoye. Perevod F. Gablittsa. Predudedomleniye avtora. CH. 1, 2. [M.]: Kh. L. Vever, 1773—1774.
3. Presnyakova I. A. Stanovleniye russko-yazychnoy muzykal'no-teoreticheskoy terminologii v otechestvennykh muzykalnykh rukovodstvakh kontsa XVIII — pervoy poloviny XIX v. (1773—1862): Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Kazan, 2004. — 294 s.
4. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. IV. Stepan Vasil'yevich Smolenskiy. Vospominaniya: Kazan', Moskva, Peterburg. — M.: Yazyki slavyanskoy kultury, 2002. — 688 s.
5. Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. VI. S. V. Smolenskiy i yego korrespondenty. Kn. 1. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2008. — 828 s.
6. Smolenskiy S. V. Klavesinnaya muzyka v Rossii vtoroy poloviny XVIII veka // Russkaya muzykalnaya gazeta. — 1916. — № 28—29. — Stb. 528—535. — № 32—33. Stb. 596—598.
7. Findeyzen N. F. Dnevniky. 1902—1909. — SPb.: Dmitriy Bulganin, 2010. — 392 s.