

Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия

Т. А. Старостина

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Для цитирования: Старостина, Татьяна. “Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 1 (2019): 46–78. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.103>

Статья посвящена актуальным проблемам теоретического исследования звуковысотного строения современного обиходного многоголосия Русской православной церкви. Наиболее подробно рассматриваются вопросы модальной организации напевов разных ихосов, методы гармонизации уставных мелодий, особенности тональности в богослужебных песнопениях, характерные гармонические формулы обиходного многоголосия. Автор опирается на методы гармонического анализа, разработанные Ю. Н. Холоповым и его научной школой в Московской государственной консерватории. Также в статье привлекается аналитическая методика, которая используется представителями структурно-типологического направления. Кроме того, автором учитывается исполнительский аспект хорового пения, что характерно для современной этномузыкологии. В статье также применяется метод графического отображения иерархии тонов и созвучий в обиходных напевах. В работе последовательно проанализирована модальная структура напевов стихир и тропарей всех восьми ихосов. Модальный анализ монодии позволяет увидеть формы воздействия модального фактора на итоговое строение тонального многоголосия. Тональность многоголосных напевов обладает своими особенностями: она имеет сравнительно слабый тонический центр и богата быстрыми сменами тональных опор. Кроме того, по мнению автора, обиходная фактура имеет явное полифоническое происхождение. Эти свойства сближают русское церковное многоголосие с явлениями западноевропейской музыкальной культуры. Затрагивается проблема формообразования в напевах обиходного многоголосия. Несмотря на ведущую роль словесного текста, обиходные песнопения нельзя безоговорочно отнести к роду тексто-музыкальных форм, в которых музыкальная структура опосредована вербальной. Внутри формы, построенной в целом по строчному принципу, обнаруживается различие в музыкальном облике начальных, срединных и заключительных строк напевов; наиболее явственно обозначены каденционные зоны, повторению подлежат преимущественно срединные строки. В этом ощущается подспудное действие общих логических закономерностей строения автономно музыкальной малой формы. Научная новизна статьи заключается в применении современных методов музыкально-теоретического анализа к русскому обиходному многоголосию и обоснованию тезиса о русском обиходном пении как индивидуализированной ветви хоровой культуры христианского мира.

Ключевые слова: модальная монодия, обиходная гармонизация, многоголосный напев, диаграмма, модальная функциональность, гармоническая формула, линейная гармония.

Обиходное многоголосье представляет собой существенный пласт русской духовно-музыкальной культуры. Сформировавшись сравнительно поздно, во второй половине XVIII в., этот стиль пения в короткий срок распространился по российским епархиям, занял позицию главенствующего музыкального языка Русской православной церкви и даже частично сохранялся в национальном музыкальном сознании в советский период. Между тем отечественной музыкальной наукой в силу исторических обстоятельств XX столетия более интенсивно осваивались другие области духовной музыкальной культуры — памятники древнерусского певческого искусства [1–4] и хоровое наследие выдающихся светских композиторов, обращавшихся к литургическим и духовно-концертным жанрам [5–10].

Празднование 1000-летия Крещения Руси, состоявшееся 30 лет назад, в 1988 г., способствовало возрастанию интереса к разным видам церковного искусства, в том числе и к богослужебному пению. В этот период возобновилось прерванное в советский период издание образцов духовной музыки, усилился приток музыкантов в хоры вновь открытых храмов, появилась необходимость быстрого освоения литургического репертуара. В связи с этим современные музыканты, как церковные, так и светские, активно работают над практическим освоением полного круга обиходных песнопений, а также стремятся к научному осмыслению обиходного многоголосья в историко-культурном и литургическом контексте. Примером тому являются диссертационные исследования, созданные в последнее двадцатилетие как в Москве, так и в других научных центрах России [11–14].

Обиходное многоголосье освещается в научной литературе как один из компонентов православной литургики. При этом музыкальный язык певческого обихода изучается в широком контексте истории и богослужебной практики Русской православной церкви [12; 13; 15; 16].

Рассмотрение обиходного многоголосья с музыкально-теоретических позиций происходило как в дооктябрьский, так и в постсоветский периоды в тесной связи с насущными вопросами образования и просвещения. Таковы концепции В. Ф. Одоевского [17], Д. В. Разумовского [15, с. 123–4], С. В. Смоленского [18], А. Д. Кастальского [19], Н. И. Компанейского [15, с. 123–4]. Для обучения регентов предназначены «Краткий учебник гармонии» П. И. Чайковского [20] и специализированный учебник гармонии для регентов А. Н. Мясоедова [21].

Кажущаяся простота музыкального языка церковного обихода обманчива. В почти сплошной консонантности обиходной гармонии таятся свои секреты, раскрыть которые возможно лишь с помощью аналитических методик, выработанных в последние десятилетия на основе исследования ренессансной хоровой полифонии, принципов композиции раннего барокко или сложных форм фольклорного многоголосья. В соответствии с этим исследование обиходного многоголосья с позиции современной музыкально-теоретической науки представляется актуальным.

Цель настоящей работы — обозначить наиболее значимые *музыкально-теоретические проблемы* изучения обиходного многоголосья Московской традиции и продемонстрировать использование современных аналитических методик применительно к конкретным примерам. При отборе напевов для анализа мы обращаемся к недавно изданным пособиям Е. С. Кустовского и Н. А. Потемкиной [22], А. Абрамовой [23] и специалистов из Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (сокращенно ПСТГУ) [24].

В рамках настоящей работы мы рассмотрим такие проблемы, как:

- модальная структура уставных монодийных напевов, лежащих в основе обиходного многоголосия;
- принципы гармонизации уставных мелодий;
- типичные гармонические последования-формулы в многоголосных обиходных песнопениях;
- тип звуковысотной организации обиходного многоголосия;
- роль музыкального фактора формообразования в обиходных напевах.

Обиходное осмогласие ассоциируется в сознании современного музыканта исключительно с многоголосной фактурой, но характерность и узнаваемость церковного хорового пения определяются модальной природой его интонационной основы — уставной монодии¹. Поэтому изучение модальной структуры уставных напевов оправданно, несмотря на то что одностольно эти мелодии не исполняются. Подобный анализ тем более интересен, так как современный пласт русского богослужебного пения (в отличие от древнерусского наследия) менее всего исследован с точки зрения модальной организации.

Модальные свойства отдельно взятых уставных мелодий современного обихода пока не привлекали внимания исследователей. Значительно глубже изучена ладовая специфика древнерусских монодийных напевов. В трудах медиевистов лады древнерусской монодии неизменно рассматриваются в контексте широкого круга проблем, как то: взаимосвязь модальных и тематических (попевочных) моделей²; феномен многораспевности гласовой системы [26]; жанровая специфика тех или иных напевов [27]; богослужебная основа последования гласовых и негласовых песнопений [28]; литургическая практика исполнения уставных мелодий [29].

Анализ модальной структуры русских монодийных напевов требует от исследователя предварительного изыскания оптимальной аналитической методики. Представляется целесообразным использовать компоненты двух методик ладового анализа, принадлежащих Ю. Н. Холопову и Н. Г. Денисову. Холопов предлагает определять лад по конечному тону. В зависимости от местоположения конечного тона в обиходном звукоряде лады русской монодии подразделяются им на «большой», «малый» и «укосненный», так же как их определял С. В. Смоленский [30]. Важную роль играет и «господствующий» тон (фактически «тон повторения», то есть реперкусса), который, однако, в русской церковной монодии вариативен и потому не всегда однозначно ясен. По концепции Денисова, приоритетными опорами лада являются звуки, на которые падают ударения словесного текста. В соответствии с этим в каждой строке напева обнаруживаются две опоры — «иктовая» (совпадающая с первым текстовым ударением) и «каденционная» (приходящаяся на последнее ударение) [31, с. 275–318]. Следует упомянуть также индивидуализированную систему опор, которую предлагает новосибирская исследовательница В. Е. Гиливеря. Она классифицирует опоры как «инициальный тон», «первый ак-

¹ Собрания уставных напевов в квадратной нотации (так называемые «топорики») неоднократно издавались Синодальной типографией. В качестве примера укажем издание 1909 г. [25].

² К этой проблематике обращались свящ. Д. Разумовский, свящ. В. Металлов, свящ. И. Вознесенский; многие исследователи, в частности М. В. Бражников, Ю. Н. Холопов, Н. С. Серегина, Н. Г. Денисов, А. Н. Кручинина, И. Е. Лозовая, Г. С. Федорова и др.

центный» и «второй акцентный» тоны (возможен и «третий акцентный тон»), «тон речитации» и «финалис» [13, с. 73–4].

Материалом для анализа в настоящей статье являются стихирные и тропарные напевы, бытующие в современной московской литургической практике³. При этом стихирные напевы атрибутируются так называемому «сокращенному киевскому роспеву» [32, с. 56–69]; тропарные — в большинстве своем «сокращенному греческому» (гласы 1, 3, 4, 7, 8), а также «сокращенному киевскому» (гласы 2, 6) и «болгарскому» (гласы 6, 7) [13, с. 89–115; 24, с. 5–16]⁴.

В предпринимаемом анализе представляется необходимым сосредоточиться на двух основных проблемах:

- 1) каковы особенности модальной структуры каждого гласа;
- 2) каковы свойства модальной системы всего комплекса уставных напевов современного обиходного осмогласия.

Индивидуальный сонантный облик гласа определяется прежде всего высотной позицией тонов речитации. Их расположение в рассмотренных нами стихирных напевах приведено на рисунке 1⁵.



Рис. 1. Схема тонов речитации стихирных напевов

³ Стихира — от греч. στήχηρά (многостишие) — богослужебное песнопение, раскрывающее смысл праздника и поющее после кратких отрывков из псалмов. Тропарь — от греч. Τροπάριον (тон, лад, мелодия) — краткое песнопение в честь какого-либо святого или праздника.

⁴ «Киевский роспев» — это комплекс осмогласных богослужебных напевов, бытовавших в Киевской епархии и принесенных в литургический быт епархий Московской Руси во второй половине XVII в. «Греческий» и «болгарский» роспевы — это свод напевов, зафиксированный в украинско-белорусских рукописных книгах XVI–XVII вв. и в XVII–XVIII вв. получивший распространение в епархиях Руси (России). Упомянутые роспевы изначально были близки формам протяженного мелизматического пения. Так называемый «сокращенный греческий роспев» ныне скорее отличается лаконичностью мелодических моделей.

⁵ Поясним приведенную схему. На верхней нотной строке обозначены сведенные в звукоряд тоны речитации всех восьми стихирных гласов. По две-три ноты под одним ребром объединены тоны речитации в одном гласе, что и помечено цифрами. На второй строке обозначены тоны речитации в автентических и соответствующих им плагальных гласах (те же тоны речитации, что и на первой строке, но систематизированные иным образом). На третьей строке помечены наиболее употребительные тоны речитации во всем комплексе стихирных напевов.

В соответствии с высотным уровнем тонов речитации выделяются гласы более высокие (3-й и 5-й) и более низкие (2-й и 7-й). Напевы стихир остальных гласов в качестве высотных опор имеют звуки в квартовом диапазоне от «*d*» до «*g*» малой октавы.

Картина тонов речитации в тропарных напевах показана на рисунке 2 (принцип построения схемы тот же, что и в предыдущем случае).

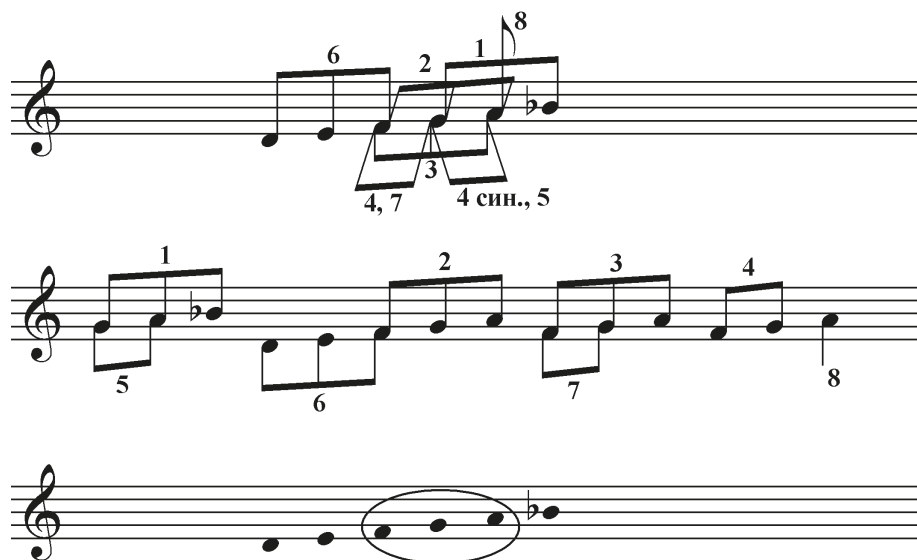


Рис. 2. Схема тонов речитации тропарных напевов

Знаменательно, что и в жанре тропаря 3-й и 5-й гласы, безусловно, высокие: в 3-м речитация осуществляется преимущественно на высоте «*a*» (на III ступени большого тетрахорда «*f — g — a*»), в 5-м — на «*g*» и опять же «*a*». Низким является 6-й глас, в котором тропарный и стихирный напевы совпадают, а также 8-й (идентичность стихирных и тропарных напевов рассматривается в работе В. Е. Гиливеря [13, с. 105–6]). Напевы же остальных гласов имеют тоны речитации, расположенные в пределах трихорда «*e — f — g*», так же как и в стихирных напевах.

Обратимся к сводной таблице высотных опор стихирных напевов всех гласов. Таблицы сделаны с учетом двух ранее охарактеризованных аналитических методик — Холопова и Денисова (рис. 3).

Общая картина расположения высотных опор свидетельствует о многообразии вариантов их соотношений. Однако прослеживается стойкая тенденция: иктывые опоры в большинстве своем выше каденционных. Таким образом, текстомызыкальные строки стихирных напевов воспроизводят формулу начального возгласа (на уровне высот «*e — f — g*») и дальнейшего ниспадания голоса к каденционной опоре (в пределах «*d — e — f*»). Приведем аналогичную таблицу для тропарных напевов (рис. 4).

Любопытно, что общая картина звуковысотности тропарей выглядит, по сравнению со стихирами, иначе. Конечные тоны тропарей значительно чаще указывают на приоритет «мажорного» наклонения: во 2-м, 3-м, 4-м, 5-м и 7-м гласах конечный

Глас

1
и р кд к и р кд к и р кд к и р кд к и, р кд к
d мал. e ук. e ук. e ук. d мал.

2
и р кд к и р кд к и р кд к и р кд к
g мал. g мал. F бол. e ук.

3
и р кд к и кд к и кд к
g мал. e ук. e ук.

4
и р кд к и р кд к и р кд к и р кд к
F бол. F бол. F бол. F бол. пл.

и кд к и кд к
F бол. d мал.

5
и р кд к и р кд к и р кд к и кд к
F бол. g мал. F бол. F бол.

6
и р кд к и р кд к и р кд к и кд к
d мал. e ук. C бол. d мал.

7
и р кд к и кд к и кд к
e ук. C бол. d мал.

8
и р кд к и кд к и р кд к и р кд к
d мал. e ук. C бол. d мал.

и кд к
и кд к

Рис. 3. Высотные опоры стихирных напевов

Глас

1
и р, кд к и р, кд к и, р р, кд к
V бол. пл. V бол. пл. F бол.

2
и р кд к и р кд к и р кд к и р кд к
g мал. g мал. F бол. e ук.

3
[и] р кд к и р кд к [и] р кд к [и] р кд к
a ук. пл. F бол. a ук. пл. a ук. пл.

и кд к р [и] кд к
F бол. a ук. пл.

4
и р кд к и р кд к и р кд к
[F бол.] F бол. F бол.

4
[и] р [и] кд к и р кд к и р кд к
a ук. пл. a ук. пл. a ук. пл.

5
[и] р кд к [и] р кд к [и] р кд к р [и] кд к
F бол. g мал. F бол. F бол.

6
и р кд к и р кд к и р кд к и кд к
d мал. e ук. [C бол.] d мал.

7
и р кд к и р кд к и р кд к
F бол. пл. g мал. F бол. пл.

8
[и] р кд к
F бол.

и кд к

Рис. 4. Высотные опоры тропарных напевов

тон в большинстве случаев приходится на I ступень большого («мажорного») тетра хорда. При этом соотношение звуковысотной области иктовых и каденционных тонов остается аналогичным стихирным напевам: икты в основном падают на тоны « $e - f - g$ », каденционные — на « $d - e - f$ ».

Распространенные ныне тропарные напевы, как правило, структурно проще и гармонически «скромнее» стихирных. Знаменательно, однако, что тесситурный показатель в обоих жанрах идентичен: это косвенно указывает на безусловную значимость данного компонента певческой культуры. С одной стороны, «рабочая область» нахождения голоса ни в одном из гласов не выходит за пределы тесситуры, максимально комфортной для хорового баса-баритона. С другой — индивидуальная тесситурная область постоянного пребывания голоса придает каждому гласу свой сонантный оттенок⁶.

Поиски оптимальных *правил гармонизации* уставных напевов велись начиная с середины XIX в. Так, по мнению В. Ф. Одоевского, заимствованный напев непременно должен быть изложен в верхнем голосе, чтобы прихожане могли легко присоединиться к его исполнению. Дублировать же напев Одоевский предлагал в нижнюю терцию [10, с. 81]. Идеи Одоевского на практике реализовал в 1864 г. Н. М. Потулов: его опыт был одобрен современниками, но не прижился в хоровой практике из-за чересчур низкой тесситуры песнопений. Заметим, что среди обработок Потулова были и такие, где напев излагался в партии альты, то есть второго голоса [33, с. 207]. Позже придать уставному напеву статус мелодии стремились С. В. Смоленский и А. Д. Кастаньский. В отличие от Потулова, они использовали более выигранно звучащее широкое расположение с дублировкой напева в нижнюю сексту [34; 35]. Такую же фактурную модель (с дублированием уставного напева в нижнюю сексту) использовал архимандрит Матфей (Мормыль) в Утрени Велико-го Пятка [36; 37, с. 333; 38, с. 10–1].

В начале XX в. С. В. Смоленский высказал идею о типологическом родстве обиходного (так называемого «простого») пения с образцами внебогослужебной песенной культуры — кантами и псалмами [18]. Родственную идею в наши дни развивает протоиерей Сергей Маркевич [32, с. 110]. По его убеждению, распространение многоголосия в церквях западнорусских земель стало важнейшей преградой на пути католической экспансии, поскольку белорусские и украинские распевщики, обученные в греко-славянских школах основам партесной композиции, в краткие сроки изыскали тип гармонизации, родственной партесной гармонизации, но при этом близкий формам народного многоголосия и доступный большинству певчих. С течением времени этот тип гармонизации стал называться «обиходным» или, реже, «монастырским»⁷.

Обиходное многоголосие, какой бы «аккордовый» облик оно ни приобретало, — это прежде всего явление линейной природы, а именно соединение вокруг уставного напева нескольких подчиненных ему мелодических линий. Косвенным доказательством этого может служить тот факт, что в маленьких провинциальных российских приходах по сей день бытует упрощенный вариант линейной «разра-

⁶ Вопрос связи высотной организации уставных напевов с их богослужбным предназначением рассматривается протоиереем Сергием Маркевичем [32, с. 22–7].

⁷ «Обиходный» упоминается в учебнике гармонии для регентов А. Н. Мясоедова [21, с. 219], «монастырский» — в книге С. Зверевой о Кастаньском [39, с. 22].

ботки» напева с терцовой дублировкой у женских голосов и его удвоением октавой ниже в партии мужского голоса⁸.

Поскольку «несущей конструкцией» обиходного многоголосия является не подлежащий изменению уставной напев, то есть заимствованная мелодия, естественно предположить наличие типологического родства обиходной гармонизации и композиции на кантус фирмус эпохи позднего Ренессанса. Параллелизм прослеживается в самих принципах построения ткани: первоначальном дублировании мелодии несовершенными консонансами и последующем дополнении фактуры до полных трезвучий путем «подстановки» тонов баса⁹.

Упомянутая общность генерального композиционного принципа во многом знаменательна. Однако уместно говорить не о прямой преемственности позднеренессансного письма и обиходной гармонии, но скорее об имеющих место «технологических» совпадениях. Современные представители «литургического музыкознания» (термин И. А. Гарднера), ссылаясь на упоминавшуюся выше концепцию С. В. Смоленского, подчеркивают общность многоголосного обихода с кантами и псалмами польско-украинского происхождения [13, с. 136–40]. Гипотетически можно предположить, что «и партесное, и кантовое, и обиходное многоголосие, развиваясь вне прямой зависимости друг от друга, произрастали изначально из одного корня — техники письма на кантус фирмус, известной широкому кругу музыкантов католического мира (в том числе и сопредельной Польши) и в редуцированном виде проникшей в пределы Руси (а затем России). Если историческая преемственность композиционных приемов в большой мере гипотетична, то их *типологическое родство* вполне осязаемо» [38, с. 161].

В русском обиходном многоголосии (как ранее в партесном стиле [41]) обнаруживаются и некоторые гармонические формулы, возникшие в недрах позднеренессансного письма, например «модель пассамеццо» (также фолии), «пришедшая из сферы инструментальной танцевальной музыки и сыгравшая значительную роль в становлении мажорно-минорной тональности» [36, с. 162; 42, с. 276; 43].

«Формула пассамеццо», построенная на чередовании пары «Т — D» в мажоре и параллельном миноре нередко используется в обиходных гармонизациях: она встречается «в гласах 5 (строки 2–3), 6 (строки 1–3), 8 (строка 1), частично 7 (конечная строка)» [38, с. 162] (рис. 5).

Начальные и заключительные мелодико-гармонические формулы связаны с исходной моделью, лежащей в основе уставных напевов: это подход к начальной вершине-возглашению (икту), а после речитативного изложения основного текста строки — постепенное ниспадание к каденционному и затем к конечному тону.

Особого внимания заслуживают формулы прерванных каденций. Сочетания типа «V–VI» (в мажоре) в обиходном многоголосии весьма типичны. Но они, по сути, не являются каденциями, пусть даже «прерванными». Как правило, формула «V–VI» представляет собой частицу более развернутого построения: «I←V —

⁸ Такой тип фактуры бытовал в конце XIX в. в Киево-Печерской лавре, что и было зафиксировано композитором Л. Д. Малашкиным [32, с. 112–3]. О широком использовании такого же, и даже более упрощенного, изложения в современной практике сообщала и Л. Г. Стальская (регент, помощница архимандрита Матфея /Мормыля/) в беседе с Н. Г. Денисовым и автором настоящей статьи (июнь 2016 г.).

⁹ Последования терций и секст, сопровождаемые кварто-квинтовыми ходами баса, названы К. Дальхаузом «клише техники письма» (Satztechnische Topos) [38, с. 161; 40, с. 68; 41; 42, с. 261–80].

Сла-вим Тя, Е - ди - но - род - ный

5-й стихирный глас,
заключительная строка

... вос - кре - си - ши с Со - бо - ю

6-й стихирный глас,
3-я строка

Сла - ва Те - бе

7-й стихирный глас,
заклучительная строка

... от ли - ца Тво - е - го

8-й стихирный глас,
строка 1а

Рис. 5. «Формула пассамеццо» в обиходных гармонизациях

VI←V». Следовательно, в данном случае имеет место не сочетание доминанты и следующей за ней не вполне состоявшейся тоники «на сексте», а сопоставление двух недолговечных тонических опор параллельно-переменного лада (одна из них главная, другая — местная), поддержанных своими доминантами «обратного действия» (термин Ю. Н. Холопова). Доминанта обратного действия лишена динамической устремленности, но способна обогатить общую гармоническую картину, что вполне согласуется с богослужбным предназначением обиходного стиля. Заметим также, что формула «прерванной каденции» — это не что иное, как фрагмент более общей формулы «пассамеццо» (или, шире, фолии).

В качестве особой, хорошо знакомой прихожанам формулы выступает отклонение из мажора в тональность II ступени. Такое последование встречается в первой же текст-музыкальной строке тропарного напева 4-го гласа — наиболее употребительного из всех тропарных напевов [13, с. 107–8] (нотный текст этого напева, как и прочих, приводится ниже). Внедрение хроматизма (и связанного с ним отклонения) произошло, в частности, по инициативе музыкантов Придворной певческой капеллы (примером тому служит так называемый «Обиход Бахметева») и породило ранний опыт распределения уставного напева между разными тембрами: альтерированный тон уводился из крайних голосов в толщу фактуры. В дальнейшем передачу напева от одного тембра к другому постоянно использовал А. Д. Кастальский, а по его примеру — музыканты последующих поколений.

Центральный вопрос, который стоит перед нами, — это вопрос определения *типа звуковысотной системы многоголосных обиходных напевов*. В центре такой системы лежит аккорд (консонирующее трезвучие), что предполагает отнесение обиходной композиции к тональным явлениям. Однако эта тональность заключает в себе немало особых качеств, требующих специального рассмотрения.

Исследователи русской церковной музыки сходятся во мнении о предельной типизации гармонических оборотов обиходного многоголосия, об их ограничении кругом «школьных» аккордовых последований в рамках тонально-функциональной триады «Т — S — D» [8, с. 73; 11, с. 72; 13, с. 79; 36, с. 137–8; 44, с. 178–9; 45, с. 307]. Отчасти такая точка зрения обоснованна. Однако надо иметь в виду, что в сознании академических музыкантов представления о церковном стиле композиции, в частности о «церковной тональности» (термин Н. С. Гуляницкой), сложились под воздействием исторически поздней хоровой композиции представителей нового направления, богатой характерной аккордовой, гармонической колористикой. Обиходное же многоголосие, рожденное простым линейным «утолщением» немногозвучного напева и зачастую построенное на чередовании тоники и доминанты, производит, по сравнению с композиторскими клиросными сочинениями, весьма скромное впечатление и представляется неким «вспомогательным» компонентом богослужения.

Прежде чем приступить к анализу звуковысотной структуры многоголосных обиходных напевов, необходимо определить, какой понятийный и терминологический аппарат будет положен в основу анализа. Нам представляется, что вполне возможно применять и функциональную, и ступенную систему обозначений, понятные широкому кругу музыкантов.

В качестве примеров рассмотрим высотную организацию многоголосных стирных напевов сокращенного киевского роспева¹⁰ (рис. 6).

Для наглядности мы используем диаграммы, в которых графически отображается частота появления и длительность звучания тонов звукоряда и вертикальных созвучий в каждом гласе (цифры на столбцах означают количество счетных единиц — четвертей, которые «заняты» звучанием того или иного созвучия). Под диаграммами расположены нотные примеры, на которых схематически отмечены (обведены рамками) важнейшие для данного многоголосного напева созвучия (рис. 7).

¹⁰ Напомним, что сами монодийные уставные напевы были рассмотрены нами ранее с точки зрения модальной структуры.

Глас 1. Порядок строк: ||:1, 2, 3, 4:| закл.

The musical score for Glos 1 consists of two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3, each marked with a boxed number (1, 2, 3) and a 'V' symbol above the staff. The second system contains measure 4, also marked with a boxed number (4) and a 'V' symbol, followed by a section labeled 'закл.' (closing) with a 'V' symbol. The notation is in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of chords and moving lines, with some notes beamed together.

Глас 2. Порядок строк: 1, ||:2, 3:| закл.

The musical score for Glos 2 consists of two systems. The first system contains measures 1, 2, and 3, each marked with a boxed number (1, 2, 3) and a 'V' symbol above the staff. The second system contains a section labeled 'закл.' (closing) with a 'V' symbol. The notation is in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The music features a mix of chords and moving lines, with some notes beamed together and some measures containing rests.

Рис. 6. Многоголосные стихирные напевы

Глас 3. Порядок строк: ||: 1, 2 :|| закл.

The musical score for Glos 3 consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 and 2, each marked with a circled number '1' and '2' respectively. Above measure 1 is a lambda symbol (Λ) and above measure 2 is a psi symbol (Ψ). The second system contains the 'закл.' (concluding) section, marked with a circled 'закл.' above the first measure. Above this measure is a psi symbol (Ψ) and above the second measure is a lambda symbol (Λ). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals.

Глас 4. Порядок строк: 1, 2, 3 ||: 4, 5, 6 :|| закл.

The musical score for Glos 4 consists of two systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3, each marked with a circled number '1', '2', and '3' respectively. Above measure 1 is a psi symbol (Ψ), above measure 2 is a psi symbol (Ψ), and above measure 3 is a lambda symbol (Λ). The second system contains measures 4, 5, and 6, each marked with a circled number '4', '5', and '6' respectively. Above measure 4 is a psi symbol (Ψ), above measure 5 is a lambda symbol (Λ), and above measure 6 is a psi symbol (Ψ). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals.

The musical score for Glos 4 continues with two systems of staves. The first system contains measures 5 and 6, each marked with a circled number '5' and '6' respectively. Above measure 5 is a psi symbol (Ψ) and above measure 6 is a lambda symbol (Λ). The second system contains the 'закл.' (concluding) section, marked with a circled 'закл.' above the first measure. Above this measure is a psi symbol (Ψ). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals.

Глас 5. Порядок строк: ||: 1, 2, 3 :|| закл.

The musical score for Glos 5 consists of two systems of staves. The first system contains measures 1, 2, and 3, each marked with a circled number '1', '2', and '3' respectively. Above measure 1 is a lambda symbol (Λ), above measure 2 is a psi symbol (Ψ), and above measure 3 is a lambda symbol (Λ). The second system contains the 'закл.' (concluding) section, marked with a circled 'закл.' above the first measure. Above this measure is a psi symbol (Ψ). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values and accidentals.

Рис. 6. Многоголосные стихирные напевы (продолжение)

Глас 6. Порядок строк: \parallel : 1, 2, 3 : \parallel закл.

3

Musical score for Glos 6, measures 1-6. The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. It consists of three measures, each marked with a boxed number (1, 2, 3) and a 'V' symbol above the treble staff. A double bar line with repeat dots follows measure 3. The fourth measure is marked 'закл.' (concluding) and has a 'V' symbol above the treble staff. The fifth and sixth measures also have 'V' symbols above the treble staff.

Глас 7. Порядок строк: \parallel : 1, 2 : \parallel закл.

Musical score for Glos 7, measures 1-4. The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. It consists of two measures, each marked with a boxed number (1, 2) and a 'V' symbol above the treble staff. A double bar line with repeat dots follows measure 2. The third measure is marked 'закл.' (concluding) and has a 'V' symbol above the treble staff. The fourth measure also has a 'V' symbol above the treble staff.

Глас 8. Порядок строк: \parallel : 1, 2, 3, 1а : \parallel закл.

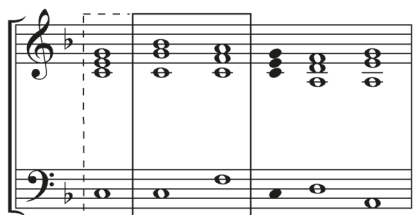
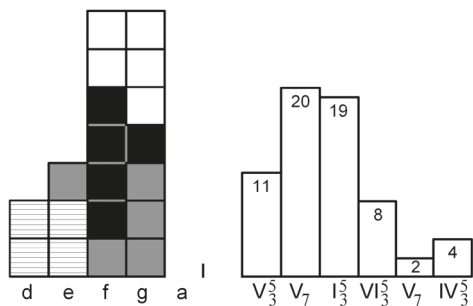
Musical score for Glos 8, measures 1-3. The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. It consists of three measures, each marked with a boxed number (1, 2, 3) and a 'V' symbol above the treble staff. A double bar line with repeat dots follows measure 2. The third measure also has a 'V' symbol above the treble staff.

Musical score for Glos 8, measure 1a. The score is in two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. It consists of one measure marked '1а' and a 'V' symbol above the treble staff. A double bar line with repeat dots follows. The second measure is marked 'закл.' (concluding) and has a 'V' symbol above the treble staff.

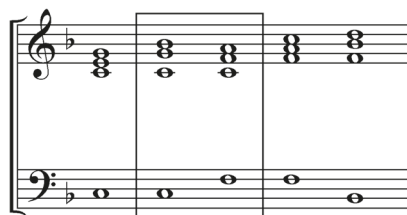
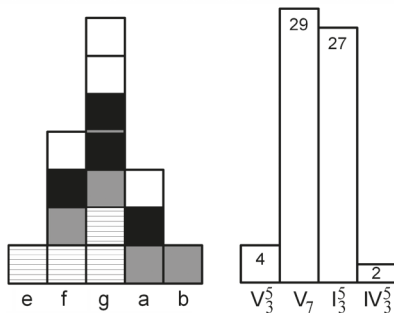
Рис. 6. Многоголосные стихирные напевы (окончание)



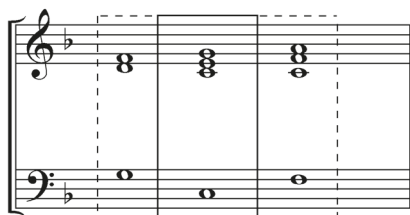
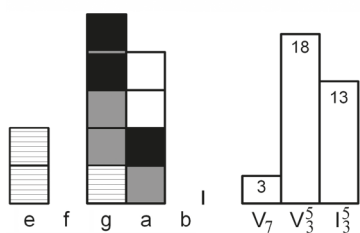
Глас 1



Глас 2



Глас 3



Глас 4

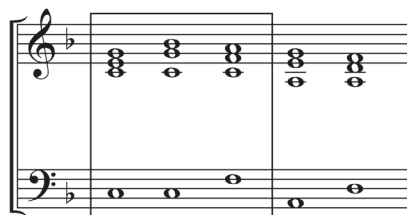
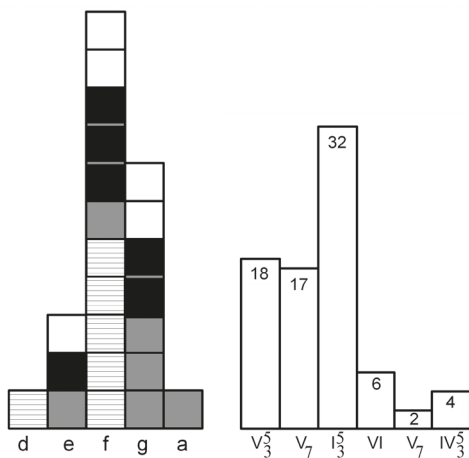
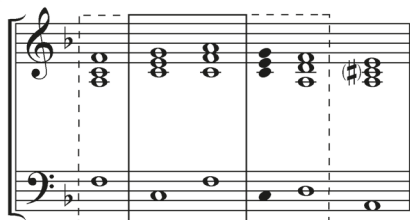
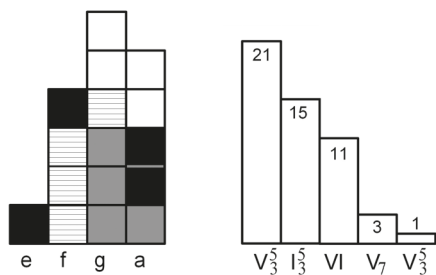
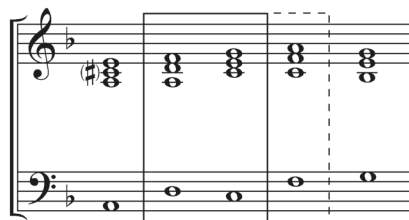
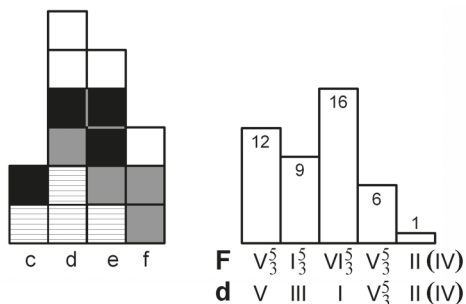


Рис. 7. Таблица диаграмм. Стихирные напевы

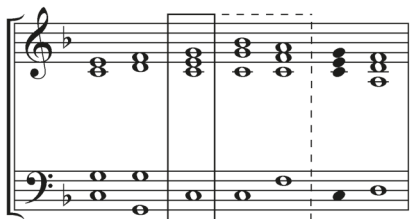
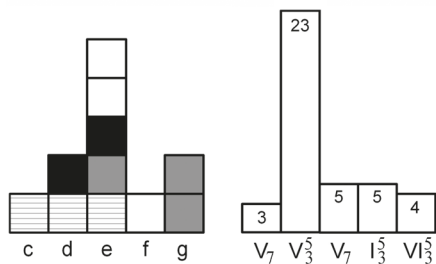
Глас 5



Глас 6



Глас 7



Глас 8

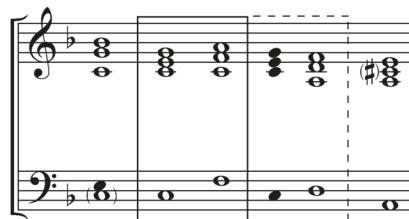
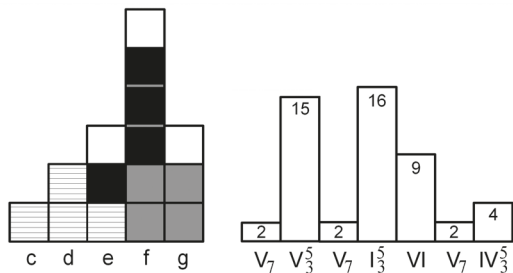


Рис. 7. Таблица диаграмм. Стихирные напевы (окончание)

И диаграммы, и нотные схемы указывают на то, что перед нами тип высотной организации, внешне схожий с классической тональностью, но по существу несколько отличный от нее. Главное отличие заключается в том, что тоника в обиходной тональности далеко не всегда занимает приоритетное функциональное положение: зачастую она оттесняется на второй план продолжительным звучанием и более частым появлением неустойчивых созвучий, прежде всего доминанты; нередки случаи смены тонической опоры (чаще смена начального мажора на парал-

лельный минор) в заключительной строке. В связи с аналогичными трансформациями тонально-функциональной иерархии Ю. Н. Холопов разработал концепцию «особых состояний тональности»¹¹.

Наиболее типичны для обиходного многоголосия такие состояния тональности, как инверсионная (в которой роль центра играют нетонические функции), переменная (меняющаяся от начала к концу), колеблющаяся (имеющая два попеременно сменяющихся центра) или многозначная (которую можно истолковать одновременно с точки зрения нескольких тонических центров). Для всех перечисленных особых состояний тональности характерны относительная слабость тонального центра и весомость созвучий побочных ступеней.

Подробное рассмотрение тонального облика многоголосных стихирных напевов было предпринято нами ранее [36]. Поэтому здесь целесообразно ограничиться констатацией нескольких приоритетных положений. Большинству стихирных напевов свойственна тональная *инверсионность* — перемещение смыслового центра высотной структуры на нетоническую гармонию: в обиходных гармонизациях таким «полюсом притяжения» становится доминантовое созвучие (трезвучие или септаккорд без терции). Это наблюдается в стихирных напевах в гласах 1, 2, 7. Другим постоянным свойством является *переменность*: практически все гласы с 3-го по 8-й обнаруживают ту или иную ее форму. Это либо *смена* мажора в заключительной строке на параллельный минор (4-й глас), либо *многозначность*, т. е. пребывание в двух параллельных тональностях одновременно (3-й и 6-й гласы), либо постоянное *колебание* напева между двумя равнозначными тональными центрами (5-й и 8-й гласы) [36, с. 156–7]. При этом первые четыре гласа в целом мажорны, в последующих четырех (с 5-го по 8-й) усиливаются позиции минорного лада.

Обратимся к тропарным напевам (в гласах 2, 5 и 6 наиболее употребительные тропарные напевы совпадают со стихирными) (рис. 8).

Приведем таблицу диаграмм многоголосных тропарных напевов (также рассмотренных ранее в монодийной версии) (рис. 9).

В мелодиях сокращенного киевского роспева (гласы 2, 5) функционально приоритетное положение чаще всего занимает II ступень согласия (полихорда, состоящего из двух целых тонов и одного полутона: $g - a - h - c; c - d - e - f; f - g - a - b$), ниже и выше которой расположены целые тоны. При наиболее распространенной ныне дублировке напева в верхнюю терцию эта ступень в подавляющем большинстве случаев гармонизируется как квинта септаккорда без терции. Таким образом, центр тяжести гармонии смещается на неустойчивое созвучие и тональность оказывается в инверсионном состоянии.

¹¹ Концепция особых состояний тональности была разработана Ю. Н. Холоповым на основе романтической гармонии, но может быть применена и для анализа обиходных гармонизаций [30, с. 409–24]. Всего Холопов насчитывает десять состояний тональности: функциональная («классическая»), рыхлая (со слабо выявленной тональной функциональностью), переменная (со сменой тонального центра на протяжении композиции), диссонантная (с тоникой в виде диссонанса), парящая (с явным центром, но отсутствующей тоникой), инверсионная (стоящая не на тонике), колеблющаяся (с постоянно меняющимся центром), многозначная (объяснимая с точки зрения разных центров), снятая (со слабо выраженной функциональностью и господством диссонанса либо модального центрального элемента), политональность (соединение двух самостоятельных развитых тональных структур — явление чрезвычайно редкое). Среди перечисленных состояний тональности в церковной гармонизации, вероятнее всего, могут обнаружиться те, которые возникают на основе консонантной аккордовой вертикали.

Глас 1. Порядок строк: $\parallel:1, 1a, 2:\parallel$

Глас 3. Порядок строк: 1, 3 $\parallel:1, 2, 3:\parallel$ закл.

Рис. 8. Многоголосные тропарные напевы

Глас 4. Порядок строк: ||:1, 2:|| закл.

1 V 2 Λ V закл. V

1 (Λ) V 2 V закл. (Λ) V

Глас 7. Порядок строк: ||:1, 2:|| закл.

1 Λ V 2 Λ V закл.

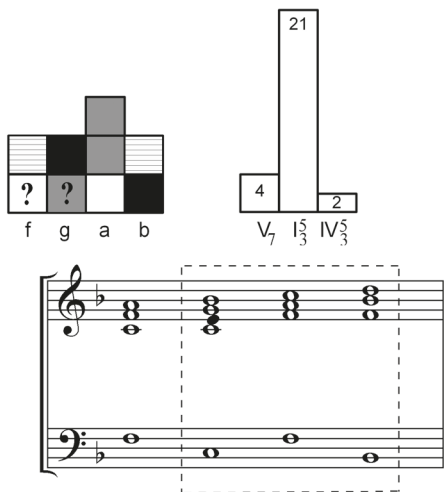
Глас 8. Порядок строк: ||:1:||

вариант:

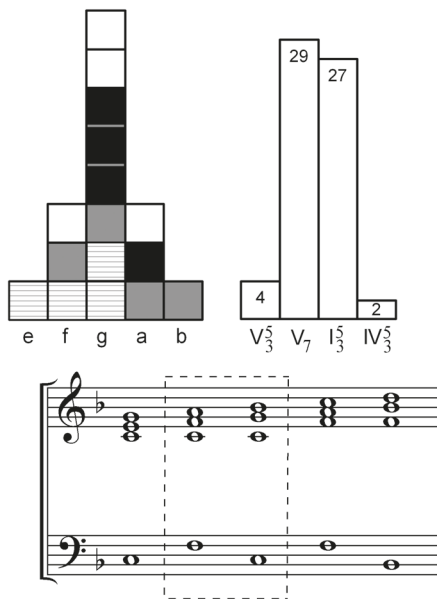
Рис. 8. Многоголосные тропарные напевы (окончание)



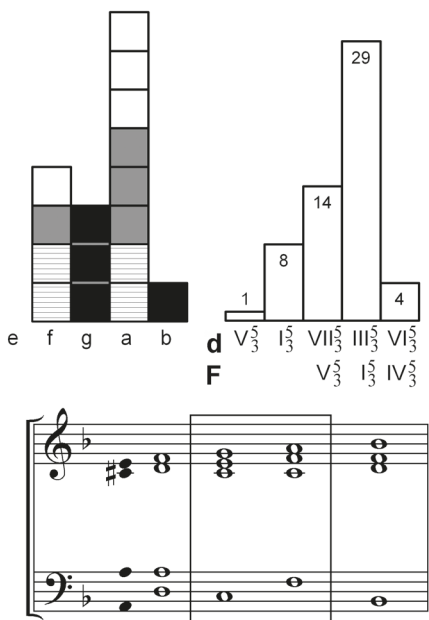
Глас 1



Глас 2



Глас 3



Глас 4

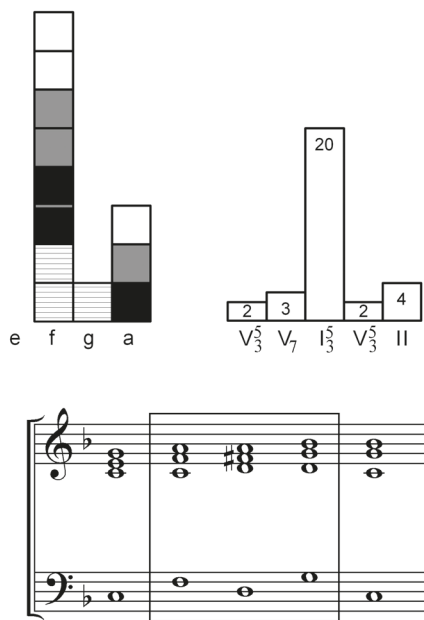
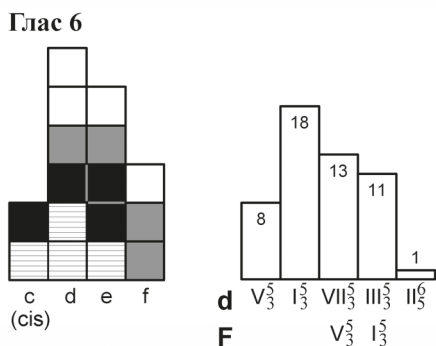
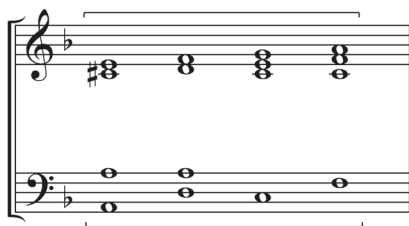
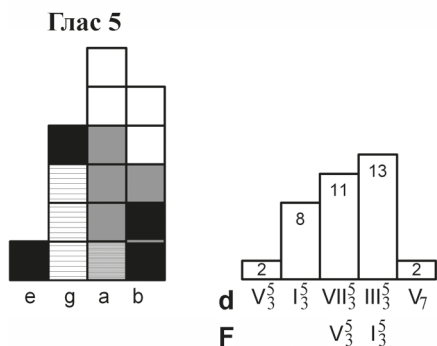
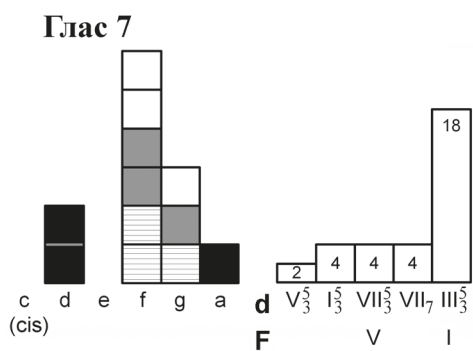
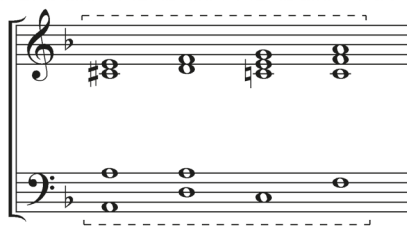


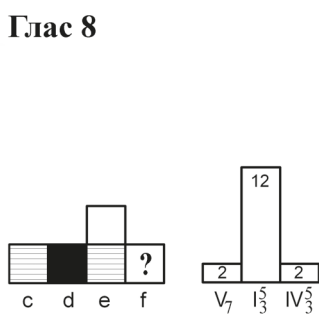
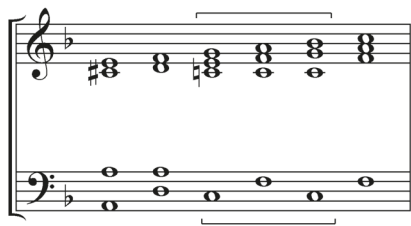
Рис. 9. Таблица диаграмм. Тропарные напевы



(cis)



(cis)



?

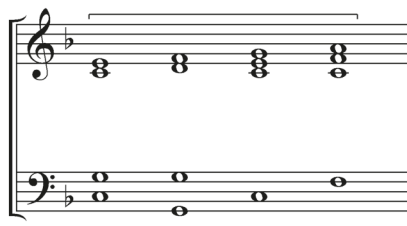


Рис. 9. Таблица диаграмм. Тропарные напевы (окончание)

Иная картина в тропарных мелодиях так называемого сокращенного греческого роспева. Здесь на опорных позициях оказываются III ступень (гласы 1, 3, 8) и I ступень (гласы 4, 7). Эти ступени легко гармонизируются как прима и терция мажорного трезвучия. И действительно, мажорное трезвучие занимает в общей картине этих напевов господствующее место. Конечно, переменность (ладовая и тональная, преимущественно параллельная) присутствует и здесь, но она находится

на втором плане. Главенствует же ощутимая тональная устойчивость с явным высотным центром.

Более того, в тропарном многоголосии явственно слышны квартовые соотношения аккордов. Их можно трактовать как D — T — S или DD — D — T (гласы 1, 3, 7, 8). В связи с этим вспоминается вывод одесской исследовательницы Т. Каплун о важности квартовых интонационных моделей в мелодиях греческого распева и, соответственно, их отражении в гармонической структуре многоголосия [46, с. 164].

Особые состояния, характерные для обиходной тональности в целом, *опосредованы модальной структурой уставных напевов*. Наиболее распространен «малый» лад, имеющий своей опорой II ступень согласия (тоны A, d, g) [47]. Эта ступень в мажорных обиходных напевах гармонизируется как квинта доминантового созвучия. Соответственно в центре высотной системы оказывается доминанта, слабо тяготеющая к тонике, и тональность становится инверсионной. Лишь в сравнительно редких случаях опорой становится нижняя ступень полихорда мажорного наклона, что определяет тяготение многоголосия к классической тонально-функциональной модели (таков, например, стихирный 4-й глас). В тропарных гласах ведущие позиции занимают I и III ступени большого («мажорного») тетра хорда, что позволяет слышать и в многоголосии черты классической функциональной тональности.

По нашему глубокому убеждению, индивидуальность обиходного гармонического языка поистине удивительна. Единство метрически свободного богослужебного текста, модальной мелодики уставных напевов и линейно опосредованной гармонизации создали на основе элементарных тонико-доминантовых отношений неповторимую гармоническую картину. Производя впечатление тональной композиции (С. Н. Лебедев предлагает для подобных систем термин «прототональность» [48]), обиходное письмо в то же время сохранило в себе компоненты интервального, контрапунктического метода сочинения. Тональность обиходного многоголосия, в отличие от классической тональной организации, тяготеет к центробежности, широко понятой «созерцательности», что согласуется с контекстом богослужения и духовным предназначением церковного пения.

Рассмотрение музыкально-теоретических проблем, связанных с обиходным многоголосием, будет неполным, если не коснуться вопросов формообразования в современных обиходных напевах. Несомненна близость богослужебных песнопений, монодийных или многоголосных, к роду таких тексто-музыкальных форм, вербальная основа которых в богослужебном быту используется и как самостоятельный, не связанный с напевом текст [49]. В песнопении литургический текст взаимодействует с музыкальным фактором, в результате чего рождается новая «синтетическая» структура со своими индивидуальными свойствами. Во-первых, при распевании текста по уставным мелодическим моделям, его членение иногда меняется в целях удобства исполнения [31, с. 319–20]. Во-вторых, роль словесного компонента, приоритетная в богословско-догматическом отношении, оказывается значительно скромнее в структурном плане. Это объясняется следующим: на один напев в богослужебном быту распевается огромное количество текстов. При этом различные по количеству слогов строки «укладываются» в одни и те же мелодико-гармонические модели. Эти модели вариативны по числу счетных единиц (му-

зыкальные строки «расширяются» или «сжимаются» в зависимости от величины словесной строки), но сохраняют свои мелодические и гармонические контуры. Иначе говоря, обиходные образцы — это «политекстовые» напевы, или «напевы-формулы» (термин Б. В. Асафьева [50]), имеющие ярко выраженные музыкальные характеристики.

Говоря о высотной организации обиходных напевов, мы анализировали модальную и *тональную* структуры песнопений. Функционирование же компонентов тональности теснейшим образом связано с *формообразованием*: соотношение опорных и неопорных функций, подвижность или замедленность аккордовых смен — все это формирует характерный гармонический облик разных разделов формы. Надо иметь в виду, что в обиходном многоголосии, не предполагающем заметного развития внутри напевов, контрасты устойчивости и неустойчивости сглажены, а интенсивность аккордовых смен ограничена небольшим составом диатонических созвучий. В связи с этим фрагменты формы песнопений — тексто-музыкальные строки — не столько различаются по своим гармоническим свойствам, сколько дополняют друг друга. Тем не менее в порядке следования пропеваемых строк, системе их повторений, оформлении каденционных заключений есть свои тенденции, несущие на себе отпечаток общих логических принципов строения миниатюрной однотемной формы.

Многоголосные напевы, рассмотренные нами, имеют индивидуальное строчное строение. Одни строки звучат в форме гласового образца единожды и не повторяются, другие, напротив, повторяются многократно. Самая простая возможность распевать текст любой протяженности на мотив одной музыкальной строки (так организован напев тропарного 8-го гласа) расценивается церковными музыкантами как неудобное обстоятельство¹². Следовательно, музыкальная развитость формы, пусть и самой компактной, — неперемный компонент песнопения. Соответственно, необходимо охарактеризовать структуру обиходных напевов с точки зрения науки о музыкальной форме.

Прежде всего надо определить, какими единицами формы следует оперировать. Если в автономной музыкальной композиции базовая единица формы — это двутакт (фраза), то в церковном песнопении — строка. Однако абсолютное большинство строк имеет два акцента (иктовый и каденционный) и потому, как нам представляется, может рассматриваться как аналог двутакта. В музыке свободного метра, в частности в обиходном пении, временная величина двутактов зачастую разнится, что не меняет существа дела.

Аксиоматично то, что раздел песнопения, состоящий из нескольких строк «двутактов», возможно уподобить лишь «песенным» или «простым» формам, не превышающим объема метрического восьмитакта. Не углубляясь в историю вопроса, разработанную в немецком классическом учении о форме и обстоятельно изложенную Ю. Н. Холоповым [51], напомним, что метрический такт — это расстояние от одной сильной доли до другой (при этом возможно несовпадение метрических, «истинных», и графических тактов), а любая песенная форма строится по принципу геометрической прогрессии в пределах восьми метрических тактов (1 такт = мотив; 2 = фраза, 4 = предложение, 8 = период). Развитие в форме осу-

¹² Сообщено автору и Н. Г. Денисову старейшим регентом Троице-Сергиевой лавры Л. Г. Стальской в личной беседе (июнь 2016 г.).

ществляется, в частности, посредством повторения отдельных метрических тактов: особенно часто в музыке классической традиции повторяются 5-й, 6-й, 7-й (реже) такты, что позволяет избежать механической «квадратности» и обогатить музыкальный состав второй половины формы.

В сознании академического музыканта понятие «такт», как правило, ассоциируется со стилем классической инструментальной композиции с ее преимущественно регулярным метром и частым совпадением метрического («истинного») такта с графическим. Но и в музыке иных стилей, в том числе фольклорной и церковной, где расстановка графических тактов имеет условный характер или вовсе отсутствует, феномен метрического такта (как расстояния от одной опоры до другой) имеет место, хотя и проявляется менее отчетливо [51, с. 314]. В музыке строгого метра, где метрические такты равны по протяженности, кристалл музыкальной формы абсолютно ясен. При свободном метре (какой присущ обиходным напевам) величина метрических тактов может колебаться, в частности, в зависимости от разных по величине строк словесного текста [52, с. 12]. В этом случае закон геометрической прогрессии (1–2–4–8 тактов) внутри формы действует сравнительно слабо, но гармоническое «качество» разных фрагментов формы все же ощутимо.

Базовым принципом формообразования в обиходных напевах является чередование строк-двухтактов, так же как это происходит, например, в хоралах, гармонизованных Бахом. Расчлененность формы в обоих случаях преобладает над слиянностью. Однако существуют музыкальные факторы, в некоторой мере цементирующие достаточно рыхлую структуру составленного из строк-двухтактов построения. Важнейший из этих факторов связан с *функциональным значением метрических тактов*.

Функции метрических тактов ярче всего проявлены опять же в музыке регулярного метра. Например, с 4-м тактом связано ожидание цезуры, с 6-м — скорое наступление каденции, в 8-м предполагается завершение построения. Одна фраза (такты 1–2) обозначает лишь эмбрион формы, сочетание двух фраз (такты 1–2–3–4) уже составляет предложение и может в отдельных случаях фигурировать как самостоятельная структура. Полный восьмитакт являет собой относительно развитую музыкальную форму. Знаменательно, что в музыке любого исторического стиля наиболее определенно выражены функции тонов и созвучий в кадансах, поэтому метрические такты 7–8 опознаются, как правило, без труда.

В напевах обиходного многоголосия представлены все виды структур, от отдельно взятого двухтакта до полного восьмитактного построения, слагаемого из двухтактов по принципу «2 2 2 2». Кроме того, система повторений, закрепленная в современном обиходе, демонстрирует немалое разнообразие в музыкальной логике строения разделов.

Обратимся к тропарным напевам, приведенным выше (см. рис. 8). Большинство собственно тропарных напевов, не заимствовавших стихирные модели, ограничиваются метрическим четырехтактом. Таковы распространенные в клиросной практике напевы 1-го («Спаси, Господи, люди Твоя...») и 4-го («Рождество Твое...») гласов. В обоих напевах присутствует вопросо-ответная структура, где на первый двухтакт, оканчивающийся на неустое, «отвечает» второй, содержащий интонационное нисхождение и разрешение. Аналогичное строение у тропарного напева 7-го гласа. Более замысловатое строение имеет напев 3-го гласа: начальные строки (они

маркированы как «1» и «3») экспонируют четырехтакт, а последующее изложение сводится к повторению начальной фразы (по принципу 1–2; 1а–2а) и дальнейшему завершению, в котором неявно выражены метрические такты 5-й и 6-й, но отсутствуют каденционные 7-й и 8-й.

Метрическое строение многоголосных стихирных напевов (см. рис. 6) значительно разнообразнее и сложнее. Почти все они заключают в себе восьмитактную структуру. В отличие от тропарей, стихиры имеют запевы, которые могут быть вовлечены в процесс образования единого восьмитакта, а могут фигурировать скорее как вступление. Кроме того, стихиры в большинстве своем имеют мелизматически распетые заключительные строки (метрические такты 7–8), появляющиеся лишь в конце всего песнопения и свидетельствующие о наступлении каденции.

Рассмотрим несколько примеров. Пожалуй, проще всего обстоит дело в тех напевах, которые составлены из четырех непохожих друг на друга строк. Таков напев 6-го гласа киевского распева (более всего известный по стихире Пасхи «Воскресение Твое, Христе Спасе...»). Здесь четыре строки, первая из которых (метрические такты 1–2) утверждает минорную гармоническую опору, вторая (метрические такты 3–4) готовит отклонение в параллельный мажор (то есть содержит импульс дальнейшего движения), третья (метрические такты 5–6) оканчивается на доминанте основной тональности и явно указывает на близость каденционного завершения, наступающего в четвертой, заключительной, строке (метрические такты 7–8). Напев предполагает возможное повторение строк 1, 2 и 3. Тем самым каденция может оттягиваться. С одной стороны, это способствует созданию напряжения, с другой — создает эффект постоянного дления распева, пребывания в одном, но внутреннее подвижном состоянии. Таким образом, форма приобретает неявный элемент динамичности, допустимый для богослужебного пения.

Контрастный пример обнаруживается в стихире четвертого гласа киевского распева. В этом напеве целых семь (включая заключительную) строк при неявном функциональном значении шести из них. Первые три строки не повторяются и чрезвычайно скромны по музыкальным средствам: практически они варьируют одну мелодико-гармоническую формулу метрических тактов 1–2 (1–2, 1а–2а и т. д.). Но и повторяемые строки 4–6 не вносят существенного обновления. Их можно расценивать и как дальнейшее повторение модели начальной строки (тактов 1–2), и как наступление метрических тактов 5–6, по составу родственных всему предшествующему. Каденция наступает не столько как музыкально обоснованный момент формы, сколько как «знак» окончания напева. Подобная структура ближе всего элементарному «тирадному» принципу построения формы типа «а, а1, а2, а3 и т. д.».

Характерная особенность наблюдается в напеве стихиры 8-го гласа киевского распева. Первая строка (метрические такты 1–2) здесь не повторяется. Думается, это связано с ее подчеркнутой завершенностью: в ней происходит быстрый уход из основной мажорной тональности в минорную параллель. Зато в повторяемых строках 2 и 3 делается окончание на аккордах D, что связано с эффектом дальнейшего музыкального движения. Строка 4 фактически варьирует первую и тем самым готовит (как это свойственно метрическим тактам 5 и 6) каденцию, в данном случае — с окончательным уходом в тональность минорной параллели.

Стихира 1-го гласа киевского распева относится к тем образцам, в которых запев представляет собой существенный фрагмент формы. Он экспонирует основ-

ную тональность и заканчивается на доминанте, указывая на продолжение череды метрических тактов. Дальнейшее изложение строк 1–2–3–4 разворачивает форму с троекратным повторением метрических тактов 5 и 6 (строки 2–3–4: такты 5–6, 5а–6а, 5б–6б). Созданное таким образом «напряжение» в течении формы убедительно разрешается долго ожидаемой каденцией.

Таким образом, из проведенного анализа строения многоголосных обиходных напевов мы можем заключить, что, несмотря на приоритетное значение словесного текста, в обиходной певческой традиции сложилась такая система тексто-музыкальных форм, в которой музыкальные компоненты выстраивают своего рода «форму второго плана», подчиняющуюся общим логическим принципам построения миниатюрной собственно музыкальной формы.

Проведенный нами обзор основных музыкально-теоретических проблем изучения русского обиходного многоголосия московской традиции позволяет сделать некоторые выводы.

1. Обиходное многоголосие — это самостоятельная ветвь духовно-музыкальной культуры, которая произросла в результате «скрещивания» различных историко-стадиальных явлений и потому включает в себе явные признаки многосоставности.
2. Модальная структура монодийных уставных напевов строго диатонична, звукоряды стихирных и тропарных гласовых напевов ограничены небольшими амбитусами, представляющими частицы обиходного звукоряда, явный приоритет имеют полихорды «минорного» наклонения.
3. Соотношение модальных опор вариативно. Наиболее стабильным показателем гласа является преобладающая звуковысотная область расположения напева, в соответствии с этим различаются более «высокие» и более «низкие» гласы. Определяющий показатель тесситурного уровня гласа — высотная позиция его тонов речитации.
4. Несмотря на тесситурные различия между гласами, модальная система в целом обладает единством: наиболее значимые в напевах иктовые и каденционные опоры располагаются в близком высотном пространстве: от *d* до *g* малой октавы, то есть в пределах высот, наиболее комфортных для хорового баса-баритона, при этом иктовые опоры в большинстве своем звучат выше и, соответственно, ярче каденционных и тем более конечных тонов.
5. В отличие от западноевропейской системы церковных тонов, система гласовых напевов русского обихода не имеет ни тяготения к октавному амбитусу (обиходный звукоряд имеет квартовое строение), ни к жесткому закреплению тонов повторения за конкретными ступенями. Вариативность тонов речитации и значимость тесситурного фактора свидетельствуют об укорененности обиходных уставных напевов в стихии устной формы сохранения и передачи традиции.
6. Построение на основе уставного напева многоголосной ткани — это, строго говоря, не «гармонизация», предполагающая подстановку аккордов под звуки напева, а сведение воедино нескольких линий. Регламентированность этого процесса (терцовая или секстовая дублировка уставного напева, преимущественное избрание трезвучных сочетаний, ходы баса в пределах обиходного звукоряда) существенно ограничивает свободу «гармонизатора»:

многоголосие, составленное таким образом, не сочиняется, а «получается». Таким образом, в обиходном многоголосии сохранился ренессансный принцип сведения голосов в консонантную ткань, наполненную не аккордами, а «конкордами» — созвучиями линейного, полифонического происхождения. Удивительным образом модальная система уставных напевов, неродственная в целом западноевропейской модальности, в процессе многоголосного «облачения» заимствовала композиционные принципы иной традиции.

7. Мелодические формулы церковно-певческой культуры — это специальная, глубоко изученная область. Однако и в сфере обиходной гармонии присутствует ряд стабильных формул. Так, к числу важных и распространенных формул стихирных напевов надо отнести формулу пассамеццо, прямо указывающую на точки соприкосновения обиходного стиля с западноевропейским музыкальным наследием. Статус характерной формулы обрело отклонение из мажора во II ступень, внедрившееся в синодальный напев тропаря 4-го гласа. Начальные и кадансовые гармонические формулы предопределены интонационной формой напева с его начальным подъемом к вершине и последующим ниспаданием к каденционному и конечному тонам.
8. Функцию генеральной опоры в обиходном многоголосии берет на себя трезвучие (не унисон). Целостную звуковысотную систему в таком случае следует относить к типу тональной организации. Однако эта тональность, возникшая путем сложения горизонтальных линий, закономерно отличается от классической функциональной тональности. Иерархия созвучий определяется не столько их позицией в составе тональных функций, сколько положением в модальном ладу той опоры, которую они окружают. Так, чаще всего весомой ладовой опорой бывает II ступень согласия, которая гармонизируется как квинтовый тон доминантсептаккорда без терции. В этом случае доминанта оказывается центральным элементом тональной системы, оттесняя тонику на второй план, а тональность приобретает инверсионное состояние. Аналогичным путем в обиходном многоголосии образуются и другие особые состояния тональности — многозначная, переменная, колеблющаяся. Всем им свойственны ослабленность тонического центра, эффект сплошной переменности и центробежности.
9. Уставные напевы обиходного многоголосия — это политекстовые напевы, на каждый из которых распевается огромное количество текстов. При этом число музыкальных счетных единиц может изменяться (главным образом за счет удлинения зоны речитации), но мелодический контур и гармоническая формула напева сохраняют стабильность и некоторым образом «подчиняют» себе структуру словесного текста. Кроме того, в диспозиции строк напева прослеживается действие общих логических принципов строения однотемной («простой») формы.

Из всего сказанного можно заключить, что русское обиходное многоголосие, несмотря на кажущуюся простоту, представляет собой уникальное явление, аккумулирующее в себе «памятные знаки» нескольких исторических пластов христианской певческой культуры.

Литература

1. Беляев, Виктор. *Древнерусская музыкальная письменность*. Общ. ред. Сергея Аксюка. М.: Советский композитор, 1962.
2. Успенский, Николай. *Древнерусское певческое искусство*. М.: Музыка, 1965.
3. Успенский, Николай. *Образцы древнерусского певческого искусства*. 2-е изд. М.: Музыка, 1971.
4. Бражников, Максим. *Древнерусская теория музыки*. Л.: Искусство, 1972.
5. Кандинский, Алексей. “‘Всенощное бдение’ Рахманинова и русское искусство рубежа веков”. *Советская музыка*, по. 5 (1991): 4–9; по. 7 (1991): 91–7.
6. Протопопов, Владимир. *Музыка русской литургии: проблема цикличности*. М.: Композитор, 1999.
7. Гуляницкая, Наталья. *Русское гармоническое пение*. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.
8. Гуляницкая, Наталья. *Поэтика музыкальной композиции. Теоретические проблемы русской духовной музыки XX века*. М.: Языки славянской культуры, 2002.
9. Лебедева-Емелина, Антонина. *Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825)*. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
10. Плотникова, Наталья. *Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории*. М., 2007.
11. Потемкина, Нора. “Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции”. Дис. канд. иск. Российская академия музыки им. Гнесиных, 1999.
12. Давыдова, Екатерина. “Тамбовская церковно-певческая традиция конца XIX — начала XX в.” Дис. канд. иск. Российская академия музыки им. Гнесиных, 2005.
13. Гиливеря, Виктория. “Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения”. Дис. канд. иск. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2008.
14. Хватова, Светлана. “Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий”. Дис. д-ра иск. Ростовская государственная консерватория, 2012.
15. Наумов, Александр, и Марина Рахманова, сост. *Русская духовная музыка в документах и материалах*. 9 томов. Вступит. ст. и коммент. Марина Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002, т. 3.
16. Заманская, Любовь, и Ольга Тартаковская, сост. *Азбука осмогласия*. 2 выпуска. М.: ПСТГУ, 2008, вып. 1.
17. Рахманова, Марина, ред.-сост. *Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения*. Вступит. ст. и коммент. Ольга Кузина и Марина Рахманова, науч. ред. Маргарита Есипова. М.: Дека-ВС, 2005.
18. Смоленский, Степан. “Значение XVII века, его кантов и псалмов в области современного церковного пения так называемого ‘простого напева’”. *Музыкальная старина*, по. V–VI (1911): 47–81.
19. Кастальский, Александр. *Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций*. 1909. Репринт. М.: Московские православные регентские курсы, 2005.
20. Чайковский Петр. “Краткий учебник гармонии [1874]”. В кн. Чайковский, Петр. *Полное собрание сочинений*, подгот. Владимир Протопопов, 164–216. 16 томов. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957, т. III-A.
21. Мясоедов, Андрей. *Гармония. Учебник для регентов*. М.: ПСТБИ, 2002.
22. Кустовский, Евгений, и Нора Потемкина. *Пособие по освоению осмогласия современной московской традиции*. 3-е изд. М.: Московские православные регентские курсы, 2014.
23. Абрамова, Анна. *Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви*. 8 тетрадей. М.: Московские православные регентские курсы, 2010–2015.
24. Четина, Ольга, сост. *Азбука осмогласия. Тропари. Ирмосы. Учебное пособие*. Ред. Любовь Заманская. М.: ПСТГУ, 2016, вып. 2.
25. *Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов*. Части 1 и 2. 3-е изд. М.: Синодальная типография, 1909.
26. Фролов, Сергей. “Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства”. В кн. *Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой музыки)*. М.: Музыка, 2005, с. 10–15.

- вой литературы XII–XVIII веков), отв. ред. Александр Белоненко, 12–47. Л.: ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1983.
27. Шиндин, Борис. “Жанровая типология в певческом искусстве Древней Руси”. *Журнал Общества теории музыки*, no. 2 (2013): 134–41.
 28. Киприан [Керн, Константин, архим.]. *Литургика: гимнография и эортология*. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002.
 29. Перелешина, Вероника. “Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура; на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря”. Дис. канд. иск. Государственный институт искусствознания, 2008.
 30. Холопов, Юрий. *Гармония. Теоретический курс*. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2003.
 31. Денисов, Николай. *Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения*. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
 32. Маркевич, Сергей [протоиерей]. *Осмогласие Киевского распева. История, современность, пути возрождения*. Киев: Издательский отдел Украинской Православной Церкви, 2010.
 33. Кудрявцев, Илья, ред. *Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. Описания*. М.: ГБИЛ, 1960.
 34. *Главнейшие песнопения божественной литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные С. В. Смоленским для мужского хора*. 3 выпуска. СПб.: Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893.
 35. Кастальский, Александр. *Обиход церковного пения Синодального хора*. 2 части. 1915. Репринт, М.: Живоносный источник, 1998.
 36. Старостина, Татьяна. “Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции)”. *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства*, no. 4/24 (2016): 135–65.
 37. Старостина, Татьяна. “Утренняя Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации”. В кн. *Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). Материалы. Воспоминания. Исследования*, сост. Николай Денисов и Николай Филагов, 205–336. СПб.: Пушкинский Дом, 2017.
 38. Старостина, Татьяна. “Об индивидуальном преломлении обиходной гармонизации в Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля)”. *Южно-Российский музыкальный альманах*, no. 1/30 (2018): 10–8.
 39. Зверева, Светлана. *Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба*. М.: Вузовская книга, 1999.
 40. Dahlhaus, Carl. “Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität”. In *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, begründet von Walter Wiora, fortgeführt von Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz. 19 Bänden. Kassel: Bärenreiter, 1968, Bd 2.
 41. Плотникова Наталья. *Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов: на материале стихир “Совет преевечный” из Службы Благовещения Пресвятой Богородице. Исследование и публикация*. М.: Композитор, 2005.
 42. Лыжов, Григорий. “Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum rusticum* Орландо ди Лассо)”. Дис. канд. иск. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2003.
 43. Пинчуков, Евгений. “Формула старинного пассамеццо. К предыстории тональной гармонии”. *Старинная музыка*, no. 1–2 (2011): 28–34.
 44. Карманов, Константин. “Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля)”. *Вестник Екатеринбургской духовной семинарии*, no. 1/3 (2012): 145–84.
 45. Артемова, Евгения. “Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX вв. Историко-стилевой аспект”. Дис. д-ра иск. Московский государственный педагогический институт, 2015.
 46. Каплун, Татьяна. “Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков”. Дис. канд. иск. Одесская государственная консерватория, 2005.
 47. Холопов, Юрий. “Странные бемоли” в связи с модальными функциями в русской монодии”. В кн. *Проблемы дешифровки древнерусских нотаций*, отв. ред. Сергей Кравченко и Альбина Кручинина, 106–28. Л.: ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1987.
 48. Лебедев, Сергей. “Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения”. В кн. *Ad Musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания*, сост. Валентина Холопова, 33–47. М.: МГК, 2008.

49. Рымко, Григорий. “Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы”. Дис. канд. иск. Московская государственная консерватория, 2014.
50. Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Ред. Елена Орлова. 2-е изд. 2 книги. Ленинград: Музыка, 1971.
51. Холопов, Юрий. “Метрическая структура периода и песенных форм”. В кн. Холопов, Юрий. *Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы*, ред.-сост. Татьяна Кюрегян, 266–323. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2012.
52. Фраёнов, Виктор. *Музыкальная форма. Курс лекций*. Ред.-сост. Ольга Фраёнова; коммент. Ольга Фраёнова, Татьяна Сорокина, Анна Иванова-Дятлова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003.

Статья поступила в редакцию 22 октября 2018 г.;
рекомендована в печать 29 ноября 2018 г.

Контактная информация:

Старостина Татьяна Алексеевна — канд. искусствоведения, доцент; i.starostin@gmail.com

Musical-theoretical problems of studying Russian obichod polyphony

T. A. Starostina

Moscow Conservatory,
13/6, Bolshaya Nikitskaya str., Moscow, 125009, Russian Federation

For citation: Starostina, Tatiana. “Musical-theoretical problems of studying Russian obichod polyphony”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 1 (2019): 46–78. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.103> (In Russian)

This article examines problems of the theoretical study of the pitch structure of the modern obichod polyphony of the Russian Orthodox Church: modal organization of various Ihos tunes, methods of harmonizing statutory melodies, peculiarities of tonality in liturgical chants, and characteristic harmonic formulas of obichod polyphony. The novelty of this article lies in the application of modern methods of musical-theoretical analysis to the Russian obichod polyphony and substantiation of the thesis about the Russian obichod singing as an individualized branch of the choral culture of the Christian world. The author uses methods of harmonic analysis developed by Yu. N. Kholopov at Moscow State Conservatory. The article also draws on an analytical methodology used by representatives of the structural-typological direction. In addition, the author takes into account the performing aspect of choral singing, which is typical of modern ethnomusicology. The article also uses the method of graphical display of the hierarchy of tones and consonances in obichod tunes. This paper performs a sequential analysis of the modal structure of the melodies of stichera and troparais of all 8 Ihos. The modal analysis of the monodia reveals the forms of modal factor influence on the final structure of the tonal polyphony. The tonality of polyphonic melodies has its own characteristics: a relatively weak tonic center and richness in rapid changes of tonal pillars. In addition, the obichod texture has a clear polyphonic origin. These properties bring together Russian church polyphony with the phenomena of Western European musical culture.

Keywords: modal monody, obichod harmonization, polyphonic hymn, diagram, modal functionality, harmonic formula, linear harmony.

References

1. Beliaev, Viktor. *Drevnerusskaia muzykal'naiia pis'mennost'*. Edited by Sergei Aksiuk. Moscow: Sovetskii kompozitor, 1962. (In Russian)

2. Uspenskii, Nikolai. *Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo*. Moscow: Muzyka, 1965. (In Russian)
3. Uspenskii, Nikolai. *Obraztsy drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva*. 2nd ed. Moscow: Muzyka, 1971. (In Russian)
4. Brazhnikov, Maksim. *Drevnerusskaia teoriia muzyki*. Leningrad: Iskusstvo, 1972. (In Russian)
5. Kandinskii, Aleksei. “Vsenoshchnoe bdenie’ Rakhmaninova i russkoe iskusstvo rubezha vekov”. *Sovetskaia muzyka*, no. 5 (1991): 4–9; no. 7 (1991): 91–7. (In Russian)
6. Protopopov, Vladimir. *Muzyka russkoi liturgii: problema tsiklichnosti*. Moscow: Kompozitor, 1999. (In Russian)
7. Gulianitskaia, Natal’ia. *Russkoe garmonicheskoe penie*. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1995. (In Russian)
8. Gulianitskaia, Natal’ia. *Poetika muzykal’noi kompozitsii. Teoreticheskie problemy russkoi dukhovnoi muzyki XX veka*. Moscow: Iazyki slavianskoi kul’tury, 2002. (In Russian)
9. Lebedeva-Emelina, Antonina. *Russkaia dukhovnaia muzyka epokhi klassitsizma (1765–1825)*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2004. (In Russian)
10. Plotnikova, Natal’ia. *Russkaia dukhovnaia muzyka XIX — nachala XX veka: stranitsy istorii*. Moscow, 2007. (In Russian)
11. Potemkina, Nora. “Problemy izucheniiia polnogo kruga pesnopenii sovremennogo tserkovnogo obikhoda na primere moskovskoi traditsii”. PhD diss. Rossiiskaia akademiia muzyki im. Gnesinykh, 1999. (In Russian)
12. Davydova, Ekaterina. “Tambovskaia tserkovno-pevcheskaia traditsiia kontsa XIX — nachala XX vv.” PhD diss. Rossiiskaia akademiia muzyki im. Gnesinykh, 2005. (In Russian)
13. Giliveria, Viktoriia. “Osmoglasie kak intonatsionnaia osnova sovremennogo pravoslavnogo bogoslu-zheniia”. PhD diss. Novosibirskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. M. I. Glinki, 2008. (In Russian)
14. Khvatova, Svetlana. “Pravoslavnaia pevcheskaia traditsiia na rubezhe XX–XXI stoletii”. PhD diss. Ros-tovskaia gosudarstvennaia konservatoriia, 2012. (In Russian)
15. Naumov, Aleksandr, and Marina Rakhmanova, comp. *Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh*. 9 vols. Introductory article and commentary of Marina Rakhmanova. Moscow: Iazyki slavianskoi kul’tury, 2002, vol. 3. (In Russian)
16. Zamanskaia, Liubov’, and Ol’ga Tartakovskaia, comp. *Azbuka osmoglasii*. 2 issues. Moscow: PSTGU, 2008, iss. 1. (In Russian)
17. Rakhmanova, Marina, ed. and comp. *Kniaz’ Vladimir Odoevskii. Dnevnik. Perepiska. Materialy. K 200-letiiu so dnia rozhdeniia*. Introductory article and commentary of Ol’ga Kuzina and Marina Rakhmanova, edited by Margarita Esipova. Moscow: Deko-VS, 2005. (In Russian)
18. Smolenskii, Stepan. “Znachenie XVII veka, ego kantov i psal’mov v oblasti sovremennogo tserkov-nogo peniia tak nazyvaemogo ‘prostogo napeva’”. *Muzykal’naia starina*, no. V–VI (1911): 47–81. (In Russian)
19. Kastal’skii, Aleksandr. *Prakticheskoe rukovodstvo k vyrazitel’nomu peniiu stikhir pri pomoshchi raz lichnykh garmonizatsii*. 1909. Reprint. Moscow: Moskovskie pravoslavnye regentskie kursy, 2005. (In Russian)
20. Chaikovskii Petr. “Kratkii uchebnik garmonii [1874]”. In Chaikovskii, Petr. *Polnoe sobranie sochine-nii*, prepared by Vladimir Protopopov, 164–216. 16 vols. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe iz-datel’stvo, 1957, vol. III-A. (In Russian)
21. Miasoedov, Andrei. *Garmoniia. Uchebnik dlia regentov*. Moscow: PSTBI, 2002. (In Russian)
22. Kustovskii, Evgenii, and Nora Potemkina. *Posobie po osvoeniiu osmoglasiiia sovremennoi moskovskoi traditsii*. 3rd ed. Moscow: Moskovskie pravoslavnye regentskie kursy, 2014. (In Russian)
23. Abramova, Anna. *Tolkovoe osmoglasie upotrebitel’nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi*. 8 books. Moscow: Moskovskie pravoslavnye regentskie kursy, 2010–2015. (In Russian)
24. Chetygina, Ol’ga, comp. *Azbuka osmoglasiiia. Tropari. Irmosy. Uchebnoe posobie*. Edited by Liubov’ Zamanskaia. Moscow: PSTGU, 2016, iss. 2. (In Russian)
25. *Obikhod notnogo peniia upotrebitel’nykh tserkovnykh rospevov*. Parts 1 and 2. Ed. 3. Moscow: Sinod-al’naia tipografiia, 1909. (In Russian)
26. Frolov, Sergei. “Mnogorospevnost’ kak tipologicheskoe svoistvo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva”. In *Problemy russkoi muzykal’noi tekstologii (po pamiatnikam russkoi khorovoi literatury XII–XVIII vekov)*, edited by Aleksandr Belonenko, 12–47. Leningrad: LGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1983. (In Russian)
27. Shindin, Boris. “Zhanrovaia tipologiia v pevcheskom iskusstve Drevnei Rusi”. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki*, no. 2 (2013): 134–41. (In Russian)

28. Kiprian [Kern, Konstantin, arkhim.]. *Liturgika: gimnografiia i eortologiya*. Moscow: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e, 2002. (In Russian)
29. Pereleshina, Veronika. "Drevnerusskie pesnopeniia knigi Obikhod v liturgicheskom kontekste: tipologiya i struktura; na materiale rukopisei Antonievo-Siiskogo monastyr'ia". PhD diss. Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia, 2008. (In Russian)
30. Kholopov, Iurii. *Garmoniia. Teoreticheskii kurs*. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan', 2003. (In Russian)
31. Denisov, Nikolai. *Strel'nikovskii khor Kostromskoi zemli. Traditsii staroobriadcheskogo tserkovnogo peniia*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2005. (In Russian)
32. Markevich, Sergii [protoierei]. *Osmoglasie Kievskogo raspeva. Istoriiia, sovremennost', puti vozrozhdeniia*. Kiev: Izdatel'skii otdel Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvi, 2010. (In Russian)
33. Kudriavtsev, Il'ia, ed. *Sobraniia D. V. Razumovskogo i V. F. Odoevskogo i arkhiv D. V. Razumovskogo. Opisaniiia*. Moscow: GBIL, 1960. (In Russian)
34. *Glavneishie pesnopeniia bozhestvennoi liturgii, molebnogo peniia, panikhidy i vsenoshchnogo bdeniia, pereložhennye S. V. Smolenskim dlia muzhskogo khora*. 3 issues. St. Petersburg: Parovaia skoropechatnia P. O. Iablonskogo, 1893. (In Russian)
35. Kastal'skii, Aleksandr. *Obikhod tserkovnogo peniia Sinodal'nogo khora*. 2 parts. 1915. Reprint, Moscow: Zhivonosnyi istochnik, 1998. (In Russian)
36. Starostina, Tat'iana. "Ob osobennostiakh obikhodnoi garmonii (na primere ctikhirnykh napevov moskovskoi traditsii)" ["About the Peculiarities of Obikhod Harmony (on the Material of Moscow Tradition Stikhera Tunes)"]. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriia 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, no. 4/24 (2016): 135–65. (In Russian)
37. Starostina, Tat'iana. "Utrenia Velikogo Piatka arkhimandrita Matfeia (Mormylia): tvorcheskoe prelomlenie printsipov obikhodnoi garmonizatsii". In *Rytsar' regentskogo sluzheniia otets Matfei (Mormyl')*. *Materialy. Vospominaniia. Issledovaniia*, compiled by Nikolai Denisov and Nikolai Filatov, 205–336. St. Petersburg: Pushkinskii Dom, 2017. (In Russian)
38. Starostina, Tat'iana. "Ob individual'nom prelomlenii obikhodnoi garmonizatsii v Utreni Velikogo Piatka arkhimandrita Matfeia (Mormylia)". *Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh*, no. 1/30 (2018): 10–8. (In Russian)
39. Zvereva, Svetlana. *Aleksandr Kastal'skii: idei, tvorchestvo, sud'ba*. Moscow: Vuzovskaia kniga, 1999. (In Russian)
40. Dahlhaus, Carl. "Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität". In *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, begründet von Walter Wiora, fortgeführt von Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz, diapazon stranits. 19 Bänden. Kassel: Bärenreiter, 1968, Bd 2.
41. Plotnikova Natal'ia. *Partesnye garmonizatsii znamennogo i grecheskogo rospevov: na materiale stikhiry "Sovet prevechnyi" iz Sluzhby Blagoveshcheniia Presviatoi Bogoroditse. Issledovanie i publikatsiia*. Moscow: Kompozitor, 2005. (In Russian)
42. Lyzhov, Grigorii. "Teoreticheskie problemy motetnoi kompozitsii vtoroi poloviny XVI veka (na materiale Magnumopusmusicum Orlando di Lasso)". PhD diss. Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. P. I. Chaikovskogo, 2003. (In Russian)
43. Pinchukov, Evgenii. "Formula starinnogo passametto. K predystorii tonal'noi garmonii" ["The formula of passamezzo antico"]. *Starinnaia muzyka*, no. 1–2 (2011): 28–34. (In Russian)
44. Karmanov, Konstantin. "Muzykal'noe tvorchestvo arkhimandrita Matfeia (Mormylia)" ["Musical Works of Archimandrite Matfey (Mormyl)"]. *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii*, no. 1/3 (2012): 145–84. (In Russian)
45. Artemova, Evgeniia. "Dukhovno-muzykal'naia kul'tura Peterburga kontsa XIX — nachala XX vv. Istoriko-stilevoi aspekt". DA diss. Moscow State Pedagogical Institute, 2015. (In Russian)
46. Kaplun, Tat'iana. "Grecheskii rospev v kontekste russkoi tserkovno-pevcheskoi praktiki serediny XVII–XVIII vekov". PhD diss. Odessaia gosudarstvennaia konservatoriia, 2005. (In Russian)
47. Kholopov, Iurii. "Strannye bemoli' v sviazi s modal'nymi funktsiiami v russkoi monodii". In *Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsii*, edited by Sergey Kravchenko and Al'bina Kruchinina, 106–28. LGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1987. (In Russian)
48. Lebedev, Sergei. "Prototonal'nost' v muzyke zapadnoevropeiskogo Srednevekov'ia i Vozrozhdeniia". In *Ad Musicum. K 75-letiiu so dnia rozhdeniia Iuriiia Nikolaevicha Kholopova. Stat'i i vospominaniia*, compiled by Valentina Kholopova, 33–47. Moscow: MGK, 2008. (In Russian)
49. Rymko, Grigorii. "Teoreticheskie problemy teksto-muzykal'noi formy". PhD diss. Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia, 2014. (In Russian)

50. Asaf'ev, Boris. *Muzykal'naiia forma kak protsess*. Edited by Elena Orlova. 2nd ed. 2 books. Leningrad: Muzyka, 1971.
51. Kholopov, Iurii. "Metricheskaia struktura perioda i pesennykh form". In Kholopov, Iurii. *Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii. Stat'i. Materialy*, edited and compiled by Tat'iana Kiuregian, 266–323. Moscow: MGK im. P.I. Chaikovskogo, 2012. (In Russian)
52. Fraenov, Viktor. *Muzykal'naiia forma. Kurs lektsii*. Edited and compiled by Ol'ga Fraenova; komment. Ol'ga Fraenova, Tat'iana Sorokina, Anna Ivanova-Diatlova. Moscow: MGK im. P.I. Chaikovskogo, 2003. (In Russian)

Received: October 22, 2018
Accepted: November 29, 2018

Author's information:

Tatiana A. Starostina — PhD, Associate Professor; i.starostin@gmail.com