

На правах рукописи

Старостина Татьяна Алексеевна

**Архимандрит Матфей (Мормыль) и его место в
музыкальной культуре Русской Православной
Церкви второй половины XX века**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора
искусствоведения

Москва, 2020

Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

Научный консультант: **Денисов Николай Григорьевич**
доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Левашёв Евгений Михайлович**,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБНИУ
«Государственный институт искусствознания»,
заведующий Сектором академических музыкальных
изданий

Маклыгин Александр Львович,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Казанская государственная
консерватория имени Н.Г.Жиганова», заведующий
кафедрой теории музыки и композиции

Хватова Светлана Ивановна,
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Краснодарский государственный институт
культуры», профессор кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального
образования

Ведущая организация: ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»

Защита состоится 17 декабря 2020 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского и на сайте
http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=158949

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Моисеев
Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Настоящее исследование посвящено творчеству архимандрита Матфея (Мормыля) — исключительно значимой фигуре в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века. Монах (насельник Троице-Сергиевой Лавры), священнослужитель в сане архимандрита, богослов (преподаватель Московской духовной семинарии и Академии) отец Матфей вошел в историю как великий церковный регент, возродивший *традицию монастырского мужского пения*. Он на протяжении всей жизни трудился над формированием репертуара для мужского хора Троице-Сергиевой Лавры, собрал обширнейшую нотную библиотеку, оставил значительный корпус аудиозаписей в виде пластинок и компакт-дисков, а также шесть томов богослужебных песнопений, издание которых завершилось уже после его кончины¹. Наследие архимандрита Матфея стало достоянием всей отечественной музыкальной культуры.

Архимандрит Матфей освоил со своим хором огромный массив богослужебных песнопений. Приоритетное место в его наследии занимают осмогласные напевы, изложенные им многоголосно, в соответствие с клиросной практикой. В репертуар монастырского хора о. Матфея также ввел свои переложения авторских произведений, созданных для Церкви композиторами XIX и XX вв. Композиторские принципы арх. Матфея, воплощенные в его переложениях, гармонизациях и обработках, представляют большой интерес и достойны подробного аналитического рассмотрения с позиций современного музыкознания.

Актуальность избранной темы определяется следующими факторами:

- уникальностью личности архимандрита Матфея, сочетавшего в своей деятельности литургическое служение, богословие и музыкальное творчество;
- значительной ролью архимандрита Матфея в деле возрождения русской церковно-певческой традиции во второй половине XX века, в том числе в сложные времена атеистических гонений на Церковь;
- отсутствием специальных научных исследований, посвященных музыкальному наследию архимандрита Матфея (Мормыля);

¹ Подобны старинных монастырских напевов. Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). М.: Живоносный источник, 1999. 36 с.; Литургия. Нотный сборник. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров. Сост. Архимандрит Матфей (Мормыль). Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2009. 605 с.; Всенощное бдение. Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 2010. 492 с.; Песнопения Постной Триоди. Нотный сборник. / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 269 с.; Песнопения Страстной седмицы. Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). Троице-Сергиева Лавра, 2010. 431 с. Рождественский Праздничный Триптих. Нотный сборник. Голутвин монастырь, 2010. 104 с.

— недостаточной изученностью композиционных основ обиходного многоголосия — основополагающего музыкального языка архимандрита Матфея;

— отсутствием работ, посвященных музыкально-аналитическому сопоставлению обиходных гармонизаций, распространенных в клиросной практике, с версиями тех же напевов в преломлении арх. Матфея;

— отсутствием специализированных музыкально-теоретических исследований, в которых на основе подробного анализа выявлялись бы принципы уникального музыкального мышления архимандрита Матфея.

Цели и задачи исследования. Цель исследования — на основе музыкально-теоретического анализа наследия архимандрита Матфея (Мормыля) систематизировать методы его работы с уставными напевами и авторскими композициями, выявить новаторские аспекты преломления им церковно-певческой традиции и определить место о. Матфея в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века и русской духовной музыкальной культуре в целом.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи:

— охарактеризован советский период истории Русской Православной Церкви;

— зафиксированы важнейшие явления в истории русской духовно-музыкальной культуры, имевшие место в советский период истории — вопреки господству атеистической идеологии;

— обозначены этапы возрождения русской церковно-певческой традиции во второй половине XX века;

— рассмотрен жизненный и творческий путь архимандрита Матфея (Мормыля) в контексте литургических, духовно-музыкальных и просветительских тенденций 1970-х — 1990-х годов (периода патриаршества Пимена (Извекова));

— исследовано, с музыкально-теоретических позиций, современное обиходное многоголосие — основополагающий музыкальный язык архимандрита Матфея;

— рассмотрены методы преломления архимандритом Матфеем принципов обиходной гармонизации в «Утрени Великого Пятка»;

— выявлены приемы музыкального варьирования, применяемые архимандритом Матфеем в неизменяемых песнопениях;

— прослежены пути адаптации архимандритом Матфеем музыкального материала, принадлежащего перу других авторов, на примере «Рождественского Праздничного Триптиха».

Объект исследования. Объектом исследования являются композиционные принципы архимандрита Матфея (Мормыля) в области гармонии, фактуры, формообразования и тембровой драматургии, воплощенные в его переложениях, гармонизациях и обработках уставных напевов и авторских богослужебных песнопений.

Предмет исследования. Предметом исследования является музыкальное наследие архимандрита Матфея (Мормыля) и его место в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века и отечественной музыкальной культуры в целом.

Материал исследования. В качестве материала исследования привлекается музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля): оригинальная рукопись и аудиозапись богослужебно-певческого цикла «Утренняя Великого Пятка»; изданный нотный текст и аудиозапись (в виде трех компакт-дисков) «Рождественского Праздничного Триптиха», включающего в себя компоненты, атрибутированные циклу Рождественских богослужений (песнопения, авторские композиции, фрагменты чтения и колокольные звоны); нотные сборники песнопений Всенощного бдения, Божественной Литургии, Постной Триоди и Страстной седмицы, составленные о. Матфеем. В качестве материала исследования также используются практические руководства по изучению современного осмогласия московской традиции.

Для последовательного и наиболее подробного анализа избираются Утренняя Великого Пятка и Рождественский Праздничный Триптих: службы Великой Пятницы и Рождества Христова — самые значимые в жизни Церкви, которые отмечены наиболее масштабными композициями в творчестве архимандрита Матфея.

Научная новизна исследования. Автором настоящей работы впервые в отечественном музыкознании:

- проведен последовательный анализ обиходного многоголосия (московской традиции) с современных музыкально-теоретических позиций;

- на материале Утрени Великого Пятка осуществлено сопоставление гармонизаций гласовых мелодий архимандритом Матфеем и обиходных версий тех же напевов;

- выявлены богословские основания вносимых архимандритом Матфеем изменений в гармонизацию повторяющихся напевов;

- проанализированы принципы фактурного оформления гармонизаций архимандрита Матфея; определены индивидуальные особенности построения им многоголосной ткани гласовых напевов;

- рассмотрены методы варьирования, применяемые архимандритом Матфеем в неизменяемых песнопениях; выделены приемы, обеспечивающие сквозное развитие внутри строчной формы, основанной на принципах повторности;

- последовательно проанализированы песнопения и авторские композиции, собранные архимандритом Матфеем в «Рождественском Праздничном Триптихе»: предпринят анализ тональной организации, мелодического строения и тембровой драматургии номеров Триптиха; определены компоненты, обеспечивающие единство этой многочастной составной структуры.

Методологические основы исследования. В настоящем исследовании основополагающее место отводится *функциональному методу*, преломленному в трудах представителей научной школы Московской консерватории — Г.Л.Катуара, И.В.Способина, Ю.Н.Холопова, В.Н.Холоповой, В.П.Бобровского, Т.С.Кюрегян, Г.И.Лыжова. Функциональный подход используется в данной работе применительно к модалным и тональным высотным структурам, к компонентам хоровой фактуры, а также к метрической структуре строк обиходных песнопений.

Функциональный метод применяется, в первую очередь, к анализу тональной организации: функциональный состав тональности и его конкретные проявления позволяют дифференцировать различные качества тональности в обиходном многоголосии и в его преломлении арх. Матфея. При анализе тональных структур используется *метод редукции* Х.Шенкера, привнесенный в отечественную музыкальную науку Ю.Н.Холоповым.

В работе привлекается метод *комплексного рассмотрения соотношений вербального и музыкального компонентов напева*, развитый этномузыкологической научной школой К.В.Квитки—А.В.Рудневой в стенах Московской консерватории (в трудах В.М.Щурова, Н.М.Савельевой, Н.Н.Гиляровой). При анализе фактуры и голосоведения в хоровых партитурах используется метод *графического отображения* соотношений голосов, введенный в научную практику Е.Э.Линевой.

Частично применяется *структурно-типологический метод*, разработанный научной школой Е.В.Гиппиуса, в частности, Б.Б.Ефименковой и Н.Г.Денисовым. Обращение к данному методу целесообразно при рассмотрении слогоритмической структуры тексто-музыкальных строк и выявлении их звуковысотных опор.

При исследовании природы вариативности в песнопениях архимандрита Матфея, обоснованной содержанием словесных текстов, привлекаются элементы методики *целостного анализа*, введенной в научный обиход Л.А.Мазелем и В.А.Цуккерманом.

В работе фрагментарно используется *статистический метод*, визуально воплощенный в виде диаграмм и апробированный Г.И.Лыжовым.

Степень изученности проблемы. Основополагающим материалом, дающим наиболее достоверное представление о деятельности архимандрита Матфея, является его собственное повествование о своих жизненных и музыкантских принципах. Этому была посвящена продолжительная беседа о Матфея с Н.Г.Денисовым, текст которой впервые был опубликован в 1999 году². В 2017 году вышла книга «Рыцарь регентского служения отец Матфей

² Интервью публиковалось в изданиях: Музыкальная Академия. 1999. № 1. С. 11–21; Московская регентско-певческая семинария: Труды 1998 – 1999. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: сб. статей, воспоминаний, архивных документов. М, 2000. С. 66 – 91.

(Мормыль)», составленная Н.Г.Денисовым и Н.А.Филатовым³. В этом издании собраны воспоминания клириков и мирян, соприкасавшихся с арх. Матфеем в пору подъема его творческой активности — в период патриаршества Пимена (Извекова), знатока и ценителя церковно-певческой культуры. Кроме того, книга включает в себя исследовательскую часть, в которой, помимо двух музыковедческих работ (Т.А.Старостиной и И.В.Дынниковой), представлен богословский анализ Утрени Великого Пятка, выполненный выдающимся регентом протоиереем Михаилом Фортунато (в соавторстве с Н.В.Балуевой). Большим подспорьем для исследователя творчества арх. Матфея является недавно вышедшая книга А.А.Бетиной «Пою Богу моему, дондеже есмь. Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля)»⁴. Неоспоримая ценность этого издания состоит в обилии фактического материала — репертуарных списков, перечня аудиозаписей, точных данных о хоровых составах и т.п. В книге также собраны воспоминания многих священнослужителей, регентов и певчих, знавших о Матфея в поздний период его служения.

Работ музыковедческого профиля, посвященных творчеству архимандрита Матфея (Мормыля), немного. Необходимо упомянуть монографию Н.С.Гуляницкой⁵, в разных разделах которой арх. Матфею уделяется значительное место. Отдельная небольшая работа об арх. Матфее принадлежит К.Л.Карманову⁶. Обобщенный анализ нескольких обработок арх. Матфея присутствует в книге М.В.Генченковой о певческой традиции Троице-Сергиевой Лавры⁷. Методы работы арх. Матфея с хором рассматриваются в статьях С.В.Погорова⁸ и Т.В.Пантелеевой⁹. Творчество арх. Матфея в самом общем плане характеризуется в работах, посвященных проблемам духовной музыки в советский и постсоветский периоды, в частности, диссертациях С.И.Хватовой¹⁰ и игум. Силуана (Туманова)¹¹.

³ Рыцарь регетского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н.Г.Денисов, Н.А.Филатов. СПб., Издательство «Пушкинский Дом», 2017. 544 с.

⁴ Бетина А.А. «Пою Богу моему, дондеже есмь». Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Издательство Московской духовной академии, 2019. 336 с.

⁵ Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — М., 2002. 432 с.

⁶ Карманов К.Л. Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып. 1 (3). С. 145–184.

⁷ Генченкова М.В. Певческое наследие Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М.: АХИ им. В.С.Попова, 2015. 301 с.

⁸ Погоров В.С. Архимандрит Матфей (Мормыль). Интерпретация песнопений знаменного распева // Музыкальная Академия. 2014. № 1. С. 102–109.

⁹ Пантелеева Т.В. Архимандрит Матфей (Мормыль): опыт репетиционной работы с непрофессиональным хоровым коллективом. // Журнал "Церковь и время", январь-март 2017, С. 249-270.

¹⁰ Хватова С.И. Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий: дис.... доктора ист.-наук. Ростов-на-Дону: РГК, 2012. 423 с.

¹¹ Силуан (Туманов), игумен. Развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. В контексте литургической традиции русской православной церкви: дис.... канд. богословия. М., 2018. 439 с.

В деле изучения жизненного и творческого пути архимандрита Матфея большое значение имеют труды исторического и текстологического плана, характеризующие политические, идеологические и социокультурные реалии существования Церкви и ее певческой традиции в советский период. Корпус источников, относящихся к истории Русской Православной Церкви в годы советской власти, обширен. Помимо многочисленных изданных документов, необходимо упомянуть масштабные исследования прот. В.Цыпина¹², Д.В.Поспеловского¹³, архимандрита Дамаскина (Орловского)¹⁴, публикации М.И.Одинцова, М.В.Шкаровского, А.Б.Онищенко, А.Б.Козаржевского; многочисленные диссертации исторического профиля (прот. А.В.Мазырина, И.А.Алексеевой, Н.С.Майоровой, А.С.Степанова, А.А.Кострюкова, И.В.Говоровой, С.П.Шестакова, Г.Н.Кармановой, С.А.Шкуратова и др.). Становление религиозного образования в СССР в послевоенные годы описано в книге М.Х.Трофимчука¹⁵.

Всесторонне изучена духовно-музыкальная культура конца XIX — начала XX века. Во многом это стало возможно благодаря серии «Русская духовная музыка в документах и материалах», издание которой осуществляется М.П.Рахмановой совместно с А.А.Наумовым и С.Г.Зверевой, начиная с 1998 года. Наиболее значим, в связи с тематикой настоящей работы, последний, IX том, посвященный русской богослужебно-певческой традиции первой половины XX века¹⁶. Специальный раздел о духовной музыке в XX веке, помещен в третьем выпуске «Истории современной отечественной музыки» под редакцией Е.Б.Долинской¹⁷. Весомы статьи по разным вопросам истории русской духовной музыки М.П.Рахмановой, Н.Ю.Плотниковой, А.В.Лебедевой-Емелиной, Ю.И.Паисова, Л.З.Корабельниковой, а также диссертационные исследования игум. Силуана (Туманова), С.И.Хватовой, Е.Г.Артемовой, А.Б.Ковалева, Н.Э.Рыбаковой, Е.Н.Садиковой,

Литература по медиевистике имеет для темы настоящей работы второстепенное значение. Однако, нельзя не отметить научное наследие Н.Д.Успенского и М.В.Бражникова, заложивших основание этой ветви музыкальной науки. Изучение современной традиции церковного пения началось в 1990-х годах. За последние два десятилетия создан ряд

¹² Цыпин В.А., прот. История Русской Православной Церкви, 1917–1990: Учебник для православных духовных семинарий. М.: Издательский дом «Хроника», 1994. 958 с.

¹³ Поспеловский Д.В. Русская православная церковь в XX веке. — М.: «Республика», 1995. 511 с.

¹⁴ Дамаскин (Орловский), архимандрит. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX столетия: Жизнеописания и материалы к ним (1992–н/вр. 8 тт.).

¹⁵ Трофимчук М.Х. Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. 640 с.

¹⁶ Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. XI. Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. 1: 1920 - 1930-е годы. / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текста, вступ. статьи, коммент. М. П. Рахманова; научный консультант А. А. Наумов. М.: Языки слав. культуры, 2015. 472 с.

¹⁷ История современной отечественной музыки. Вып. 3. Ред.-сост. Е.Б.Долинская. М.: Музыка, 2001. С. 398–451.

диссертационных работ, посвященных истории, теоретическому осмыслению и практическому освоению обиходного осмогласия разных роспевов и региональных традиций (Н.А.Потемкиной, В.Е.Гилицера, Т.М.Куплун, Е.Г.Давыдовой, Н.Э.Рыбаковой).

Научное освоение проблем современного церковного многоголосия, долгое время существовавшего в условиях устной передачи традиции, что определяет необходимость обращения к трудам этномузыкологической проблематики, созданным представителями научной школы К.В.Квитки-А.В.Рудневой (А.В.Рудневой, В.М.Щуровым, Н.М.Савельевой, Н.Н.Гиляровой).

Анализ хоровых партитур архимандрита Матфея предполагает обращение к большому ряду источников музыкально-теоретического профиля: это, в частности, труды Ю.Н.Холопова, В.В.Протопопова, А.Н.Мясоедова, В.Н.Холоповой, В.П.Фраёнова, Г.И.Лыжова.

Рассмотрение наследия архимандрита Матфея в контексте церковной и музыкально-культурной жизни современной ему эпохи определило необходимость обращения к большому ряду разнородных публикаций, содержащихся в Журнале Московской Патриархии, Трудах московской регентско-певческой семинарии, Вестнике Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета и других периодических изданиях.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Теоретическая значимость настоящей работы состоит в анализе обиходного церковного многоголосия с позиций современной музыкально-теоретической и музыкально-исторической науки. Материалы и результаты исследования могут быть введены в вузовские учебные курсы гармонии, музыкальной формы и истории русской музыки для студентов музыковедческой и композиторской специальностей. Работа может быть использована в курсах хороведения, хоровой аранжировки, гармонии и регентования на отделении хорового дирижирования дирижерского факультета. Кроме того, настоящую работу целесообразно предложить для ознакомления студентам и аспирантам музыкальных отделений духовных ВУЗов, а также — учащимся духовных семинарий в рамках дисциплины «Церковное пение».

Положения, выносимые на защиту.

— архимандрит Матфей — самородок, *не имевший профессионального музыкального образования* — внес весомый вклад в дело возрождения певческой культуры Русской Православной Церкви во второй половине XX века. Он собрал огромный массив нотных и музыкально-научных источников, составил сборники песнопений и аудиозаписи, создал свою традицию церковного хорового пения, непревзойденную по духовной полноте и исполнительскому мастерству;

— архимандрит Матфей восстановил традицию монастырского пения и сформировал обширный репертуар для однородного мужского хора: его

основу составили напевы Троице-Сергиевой Лавры и других русских монастырей;

— в репертуар монастырских хоров, собранный архимандритом Матфеем, вошли произведения, созданные русскими церковными музыкантами разных исторических периодов (с первой четверти XIX и до конца XX вв.) и композиторских школ;

— в основу певческого и регентского мастерства архимандрит Матфей полагал богословские основания и рассматривал регентование как форму литургического служения, требующего от священника музыкантской культуры, а от регента — осведомленности в догматическом богословии и литургике;

— основополагающим музыкальным языком архимандрита Матфея было обиходное многоголосие: в соответствии с содержанием словесного текста гласовые напевы воплощались им в разных гармонизациях и фактурных формах;

— архимандрит Матфей проявил себя как новатор в области хоровой фактуры церковного многоголосия: в его партитурах сочетаются и могут сменять друг друга компоненты гетерофонного, аккордового и полимелодического склада;

— в песнопениях, построенных архимандритом Матфеем на основе уставных напевов, преобладает модально окрашенная тональность, как правило, отмеченная особенностями функциональной системы; аналогичные качества тональной организации свойственны и напевам обиходного многоголосия;

— архимандрит Матфей явился мастером музыкальной формы богослужбных песнопений: структуры, построенные по строчному принципу, в его изложении включают обновляемые компоненты, придающие форме черты сквозного развития.

Апробация диссертации состоялась 18 декабря 2019 года на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Кроме того, материалы диссертации были представлены в докладах автора на Ежегодных богословских конференциях Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (2005, 2006, 2010, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020), на Рождественских чтениях в МГК им. П.И.Чайковского (2017), на конференции, посвященной 80-летию кафедры истории русской музыки МГК им. П.И.Чайковского (2017), на «Смоленских чтениях» в Казанской государственной консерватории (2014), на II Международном съезде певчих и регентов в Москве (2019).

Структура работы. Работа состоит из Введения, пяти глав, Заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* аргументируется актуальность избранной темы, определяемая масштабом личности архимандрита Матфея (Мормыля), его уникальными достижениями в области восстановления традиции монастырского мужского пения, формирования репертуара, воспитания музыкально грамотных священников, композиционными новациями в области гармонизаций, переложений и обработок богослужебных песнопений. Излагаются цели и задачи работы, констатируется его научная новизна. Очерчивается методологическая база работы, включающая в себя методы разных смежных дисциплин (история музыки, теория музыки, история Церкви музыкальная медиэвистика, этномузыкология), что характеризует настоящую диссертацию как многоаспектное исследование. Рассматривается степень разработанности проблем, затрагиваемых в связи с наследием архимандрита Матфея (Мормыля). Определяется теоретическая и практическая значимость работы, возможности ее использования в курсах музыкальных и духовных учебных заведений. Формулируются положения, выносимые на защиту. Излагаются сведения о структуре диссертации, формах апробации ее результатов и публикациях.

Глава I. К истории русской церковной музыки в советский период.

Русская Православная Церковь в СССР: краткий очерк. В данном разделе кратко изложены основные события в истории Русской Православной Церкви (сокращенно РПЦ) в советский период (1917–1990 гг.) — исключительно тяжелые десятилетия выживания в условиях постоянного противодействия законодательно закрепленной атеистической идеологии. Первые двадцать лет советского строя были отмечены несколькими «волнами» гонений на церковь, наиболее масштабной из которых была «безбожная пятилетка», объявленная в 1934 году. Изменения в отношениях Церкви и государства, начавшиеся в годы войны (1943г.), несколько расширили права Церкви в области литургической деятельности, печати, образования. Однако вплоть до распада СССР взаимоотношения РПЦ и советских государственных институтов были сложными (особенно в период «хрущевских гонений» в 1958–1964 гг.), что сказывалось и на организации литургической жизни, и на богословском образовании, и на развитии всех видов церковных художеств, в том числе и духовного пения. Существенные изменения в отношениях государственных институтов и Церкви наметились в последние годы патриаршества Пимена (Извекова), в период подготовки к празднованию 1000-летия Крещения Руси (1988 г.). В постсоветское время, в годы пребывания на патриаршем престоле Алексия II (Ридигера), а затем Кирилла (Гундяева) началось и ныне продолжается масштабное возрождение Русской Православной Церкви (сокращенно РПЦ) и ее культуры.

Русская церковно-музыкальная культура в советский период. Русская церковно-музыкальная культура в советский период истории во многом

разделила судьбу Церкви. Вплоть до празднования 1000-летия Крещения Руси музыка, созданная для Церкви, не издавалась, практически не исполнялась, была закрыта для исследования с позиций светской науки. Лишь после распада СССР появился доступ к дореволюционным нотным изданиям и архивным документам, что способствовало росту интереса музыковедов к истории русской церковной музыки. Главным объектом изучения стал слой авторских сочинений для клироса: хоровая музыка зазвучала не только в стенах храмов, но и на концертной эстраде, начала переиздаваться. Пласт же обиходных песнопений, непосредственно связанных с литургическим бытом, оставался на периферии исследовательского внимания вплоть до конца XX века.

Русская церковно-музыкальная культура в период между Октябрьской революцией и Великой отечественной войной. К моменту кардинальных социальных изменений, связанных с революцией 1917 года, музыкальная культура Русской Церкви достигла расцвета. Воспитанники Синодального училища и Придворной певческой создавали значимые по художественным достоинствам, исполнительски сложные хоровые песнопения, предназначенные для клироса. Церковные хоры имели численно большие составы; певчие обладали богатыми вокальными возможностями.

Притеснения Церкви, усилившиеся в конце 1920-х годов, коснулись и церковной музыки. Лишенные возможности церковного служения, такие выдающиеся регенты как А.Д.Кастальский, П.Г.Чесноков, Н.М.Данилин, А.В.Никольский, И.И.Юхов и др. работали светскими хормейстерами и педагогами, в том числе, в стенах Московской консерватории. В 1930-е годы наибольшие потери понесла традиция монастырского пения: она была практически уничтожена. Оставшиеся приходские хоры были невелики по составу и ориентированы на исполнение ограниченного репертуара.

Начальный этап восстановления церковно-музыкальной культуры при патриархах Сергии (Старгородском) и Алексии I (Симанском). Возрождению певческой культуры Церкви в послевоенный период предшествовало начальное упорядочение литургической жизни Церкви. Однако уже во время войны получил известность хор Богоявленского Елоховского собора под руководством В.С.Комарова. Этот коллектив, высоко ценимый патриархом Алексием I, также участвовал в торжественных светских концертах, в озвучании кинофильмов. К началу 1950-х годов высоким мастерством отличался хор церкви св. Илии Обыденного (регент В.А.Хлебников), позже выявились фигуры Н.В.Матвеева (регента хора Скорбященского храма), братьев В.Н. и Г.Н. Агафонниковых, Н.И.Озерова.

Некоторые тенденции духовно-музыкальной культуры при патриархе Пимене (Извекове). Патриарх Пимен ставил своей главной задачей сохранение традиций православного богослужения, бережное отношение к уставным нормам литургического чтения и церковного пения. В соответствии с этим, он поддерживал инициативы арх. Матфея по совершенствованию певческого

мастерства хора Московской духовной семинарии и академии (МДАиС), расширению его репертуара, духовно-музыкальному просвещению семинаристов. Годы патриаршества Пимена (1970–1990 гг.) совпали с «эпохой Л.И.Брежнева». В этот период, при всех сложностях отношений Церкви и государства, на концертной эстраде, по инициативе А.А.Юрлова, стали исполняться шедевры русской хоровой церковной классики, начался выпуск пластинок с записями духовной музыки, обозначилась тенденция научного исследования духовно-музыкальной культуры. Были опубликованы труды Н.Д.Успенского и М.В.Бражникова, организованы первые в советской истории конференции по проблемам церковной музыки, разработаны и введены учебные курсы музыкальной палеографии в столичных музыкальных вузах.

Организация регентского образования. Организация регентского образования проходила в несколько этапов, со сменой которых возростал статус учебной структуры: регентский кружок (1953г.) — регентский класс (1969 г.) — Регентская школа при МДА (1987 г.). На совершенствование регентского дела были направлены регентские семинары в Троице-Сергиевой Лавре (1994–2004 гг.), инициаторами которых выступили видный священник и регент РПЦ, регент Лондонского кафедрального собора прот. Михаил Фортунато и арх. Матфей (Мормыль).

Основные духовно-музыкальные тенденции постсоветского периода. В постсоветский период (годы патриаршества Алексия II (Ридигера) и нынешнего Предстоятеля РПЦ патриарха Кирилла (Гундяева)) обозначилось несколько духовно-музыкальных тенденций. Упомянем наиболее существенные, такие как: приход в Церковь светских музыкантов, проведение фестивалей духовной хоровой музыки, тиражирование аудиозаписей церковных и монастырских хоровых коллективов, издание композиторских сочинений для клироса, выпуск практических пособий по церковному пению, организация сети регентских интернет-сайтов. В 2016 и 2019 гг. состоялись Международные съезды регентов и певчих, собравшие большое число участников и вызвавшие значительный интерес у представителей разных епархий России и Зарубежья.

Архимандрит Матфей (Мормыль): жизненный путь, этапы церковного служения, формы деятельности. Архимандрит Матфей (1938–2009 гг.) принадлежал к числу тех церковных деятелей, трудами которых певческая культура Русской Православной Церкви не только возродилась, но и достигла высочайшего уровня. Не имея профессионального музыкального образования, он, за годы своего регентского служения приобрел колоссальный музыкантский опыт не только в области церковного пения, но и в сфере всей русской музыкальной культуры. Создавая репертуар для хора МДАиС, арх. Матфей переложил и обработал огромный массив хоровой церковной литературы, начиная от партитур Д.С.Бортнянского и заканчивая сочинениями своего современника диак. С.З.Трубачева. Стремясь воссоздать

традицию монастырского пения, арх. Матфей собрал и гармонизовал множество напевов разных русских монастырей. Расцвет творческой деятельности арх. Матфея пришелся на период патриаршества Пимена (Извекова). Это двадцатилетие (1970–1990гг.) ознаменовалось в деятельности арх. Матфея активным регентским служением, созданием цикла монументальной службы Утрени Великого Пятка, подготовкой пластинок с записями хора МДАиС, участием в Международных проектах РПЦ, связанных с зарубежными поездками. В последний период своей жизни арх. Матфей осуществил масштабный замысел Рождественского Праздничного Триптиха — приношения 2000-летию Рождества Христова.

Выводы к первой главе. Экскурс в историю Русской Православной Церкви и ее музыкальной культуры в советский период и прослеживание творческого пути архимандрита Матфея приводят к следующим выводам:

1. Архимандрит Матфей приступил к своему монашескому, священническому и регентскому служению в тот период истории Русской Православной Церкви, когда возникла острая необходимость в могучих, богато одаренных и широко мыслящих церковных деятелях, способных воссоединить духовную полноту богослужения с совершенством певческого воплощения молитвенного слова. В пору восстановления и развития литургической жизни в Русской Церкви второй половины XX века явился целый ряд выдающихся, влиятельных и авторитетных фигур, придававших певческому наполнению службы исключительное значение. Среди них были Святейший Патриарх Пимен, митрополит Питирим (Нечаев), митрополит Филарет (Вахромеев), мастера регентского дела (прежде всего В.С.Комаров и Н.В.Матвеев). К этой плеяде церковных деятелей принадлежал и архимандрит Матфей (Мормыль). Появление такой личности в церковно-певческой культуре было, несомненно, своевременным.

2. Архимандрит Матфей видел основную задачу своего регентского служения в ясности и осознанности богослужебного слова. Забота о стройности хорового пения, о его тембровом и динамическом решении неизменно была подчинена главной цели — благоукрашению службы. Охотно осваивая с лаврским хором авторские сочинения, арх. Матфей, по его собственному выражению, «воцерковлял» их, как бы переводя из сферы художественной культуры в область литургического служения.

3. Огромной заслугой архимандрита Матфея явилось воссоздание традиции монастырского мужского хорового пения. Его подвижническими трудами в Троице-Сергиевой Лавре была сформирована богатая, уникальная для того времени нотная библиотека, включавшая, наряду с огромным массивом авторской музыки, значительный ряд монастырских напевов, обработанных арх. Матфеем и введенных им в певческую практику¹⁸.

¹⁸ В 1994 году Е.М.Левашёв опубликовал упоминавшуюся нами ранее работу «Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова 1825–

4. Работая над созданием репертуара, архимандрит Матфей охватил практически *все стилистические слои певческой культуры*: авторскую музыку от Д.С.Бортнянского до диак. С.Трубачева, обиходное многоголосие в его множественных общераспространенных и региональных версиях, знаменный распев. Полагая приоритетной литургическую функцию церковного пения, о. Матфей со своим хором участвовал и в концертной жизни, стремясь приобщить широкий круг слушателей к церковно-певческой культуре, «оцерковить» (по его собственному признанию) их слух. В этом начинания о. Матфея созвучны интенциям светских хормейстеров (А.А.Юрлова, А.В.Свешникова, В.А.Чернушенко и др.), продвигавших на концертную эстраду шедевры русской церковной хоровой музыки.

5. Архимандрит Матфей, заставший после войны церковно-певческую традицию в ее «полуустном» состоянии, сформировался не только как знаток письменной хоровой культуры, но и как *мастер устной традиции*: в процессе работы с непрофессиональным хором часть музыкальной «информации» не фиксировалась, но передавалась с помощью жеста, мимики. Подобно мастеру устной культуры, перекладывая чужие произведения для мужского хора, о. Матфей, на их основе, создавал свои варианты, не изменяя основных стилистических качеств первоисточника.

6. Чрезвычайно важной явилась работа о. Матфея *в стенах Московской семинарии в 1960-е–1980-е годы*. Будущие священники, благодаря его наставлениям, приступали к служению, будучи профессионально подготовленными в области церковного пения. Велик вклад архимандрита Матфея и в дело *воспитания и обучения регентов*. Став одним из инициаторов регентских семинаров в середине 1990-х годов, он, в первую очередь, заботился о богословском просвещении церковных музыкантов.

7. Архимандрит Матфей во всех формах деятельности *умел избирать наиболее мудрый, «средний» путь*, сторонясь каких-либо крайностей. Он превосходно чувствовал меру обновлений, вносимых при переложении в хорошо известное сочинение. Почитая знаменный распев и обиходное многоголосие, он считал нужным осваивать широчайший круг авторских хоровых сочинений, созданных в романтической манере письма.

8. Архимандрит Матфей в своей многосторонней деятельности *аккумулировал все основные тенденции, проявленные в более чем полувековой период возрождения и развития церковно-певческой традиции*. Реконструируя, собирая и расширяя монастырский хоровой репертуар, изыскивая и расписывая огромный массив партитур, он «пропустил через себя» практически всю музыкальную историю Русской Православной

1917. Нотография» (М.: Независимый Издательский Центр ТехноИнфо, 1994. 105 с.). В этом справочном издании собраны сведения не только о сочинениях светских композиторов для церкви, но и о сборниках церковных песнопений; творчестве композиторов, писавших исключительно для клироса, а также о теоретических работах, посвященных церковному пению. Большая часть сочинений, включенных в данный перечень, была предоставлена автору архимандритом Матфеем из его личного собрания.

Церкви. В итоге, через овладение основными историческими стилями церковного пения, о. Матфей, отмеченный незаурядным композиторским дарованием, в своих изложениях, переложениях, гармонизациях и обработках творчески преломил наследие предшественников и — «ничего не строя на чужом основании» (как он сам говорил) — создал свою традицию церковного хорового пения.

Глава II. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия.

Обиходное многоголосие представляет собой существенный пласт русской духовно-музыкальной культуры. Оно является неотъемлемым компонентом литургической практики Русской Православной Церкви.

Рассмотрение обиходного многоголосия с музыкально-теоретических позиций происходило в тесной связи с насущными вопросами образования и просвещения. Таковы концепции В.Ф.Одоевского, Д.В.Разумовского, С.В.Смоленского, А.Д. Кастальского, Н.И.Компанейского. Для обучения регентов предназначены «Краткий учебник гармонии» П.И.Чайковского и созданный спустя столетие специализированный учебник гармонии для регентов А.Н.Мясоедова.

Настоящая глава посвящена рассмотрению наиболее значимых *музыкально-теоретические проблем* изучения обиходного многоголосия (на примере стихирных и тропарных напевов московской традиции).

Произведенный во второй главе обзор основных музыкально-теоретических проблем изучения русского обиходного многоголосия московской традиции позволяет сделать следующие **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. Определяющим показателем тесситурного уровня гласа является 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 свидетельствует об укорененности обиходных уставных напевов в стихии устной формы сохранения и передачи традиции.

6. Построение на основе уставного напева многоголосной ткани – это не «гармонизация», предполагающая подстановку аккордов под звуки напева, а сведение воедино нескольких линий. Регламентированность построения многоголосия (терцовая или секстовая дублировка уставного напева, преимущественное использование трезвучных сочетаний, ходы баса в пределах обиходного звукоряда) существенно ограничивает свободу гармонизатора. 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 воплощения заимствовала композиционные принципы инородной традиции.

7. В сфере обиходной гармонии присутствует ряд стабильных мелодико-гармонических формул. К числу распространенных формул стихирных напевов относится формула пассамеццо, прямо указывающая на типологическое родство обиходного стиля с компонентами западноевропейской добарочной композиции. 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 тону.

8. Функцию генеральной опоры в обиходном многоголосии берет на себя трезвучие. Целостную звуковысотную систему в таком случае следует относить к типу тональной организации. Однако эта тональность, полученная 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. 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 свойственна 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.

Все сказанное свидетельствует о том, что русское обиходное многоголосие представляет собой уникальное явление, аккумулирующее в себе «памятные знаки» нескольких исторических пластов христианской певческой культуры.

Глава III. Утренняя Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации.

«Утренняя Великого Пятка» – масштабный богослужебно-певческий цикл, представляющий одну из вершин в обширном наследии архимандрита Матфея (Мормыля). Это самое значимое, наиболее продолжительное, величественное и сложное по структуре богослужение годового круга Русской Православной Церкви. На этой службе, уникальной по своему литургическому строению, вспоминаются события от Тайной Вечери и до окончания земной жизни Спасителя. В просторечии она называется «служба 12 Евангелий», поскольку ее основной текстовый массив составляют фрагменты евангельских чтений.

Типы гармонизации в песнопениях утрени Великого Пятка: общая характеристика. В ходе рассмотрения гармонизации арх. Матфея с точки зрения их соотношения с обиходом, выясняется следующее:

1. Наиболее значительные изменения в гармонизациях гласовых напевов обусловлены уставными особенностями Страстной службы и направлены на музыкальное воплощение ее богословского содержания.

2. В качестве интонационной основы о. Матфей (в соответствии с уставными требованиями) использует напевы восьми гласов, преимущественно 6-го и 8-го. Он чаще всего избирает киевский распев и напевы Зосимовой пустыни. Этот основной корпус мелодий дополняют другие варианты — болгарский, знаменный, малый знаменный распевы.

3. Возможности гармонии рассматриваются о. Матфеем — не только как регентом, но и как священником — с позиций их символического значения. Мажор и минор представляют собой не просто «веселое» или

«жалостное» звучание, но фигурируют как «твердое» и «рыхлое» в их духовном воплощении. Мажор соответствует помышлению о Господней милости и благодати, минор — повествованию о людских грехах и немощах.

4. Крупные разделы формы, подлежащие перегармонизации, определяют общий музыкальный строй богослужения с его многослойным содержанием — скорбью Страстных событий, величием искупительной жертвы Христа, предчувствием грядущего Воскресения.

5. Гармонические изменения единичных аккордов в большинстве случаев также опосредованы текстовым содержанием: мажорно-минорные замены отдельных вертикалей усиливают смысловые акценты текста и вносят в звуковую картину службы особые колористические нюансы.

6. Гармонизации утрени призваны придать всему богослужению хотя и скорбный, но торжественный характер. Это достигается с помощью конкретных композиционно-технических приемов: обилия аскетически жестковатых пустотных звучностей, преобладания функционально сглаженных аккордовых соединений, отказа от «чувствительных» созвучий типа уменьшенного септаккорда.

7. Гармонизации утрени выполнены так, чтобы единообразная и узнаваемая звуковая стихия обиходного пения пребывала в состоянии постоянного вариантного изменения. В результате возникает эффект живой, дышащей музыкальной ткани и атмосфера непосредственного, «сиюминутного» духовного и душевного проживания евангельских событий Великой Пятницы.

8. Утренняя Великого Пятка в гармонизации о. Матфея представляет собой грандиозное, глубоко продуманное и тщательно выполненное текстомузыкальное целое. В нем органично соединяются богословская основа, практика обиходного осмогласия, искусство хорового интонирования, укорененное в православной традиции осознание сути богослужебного пения, виртуозное владение вариантами гармонизации и их индивидуальное преломление, тонкое понимание возможностей гармонии — символических, колористических, композиционных.

Особенности тональной организации песнопений утрени. Гармонизации напевов утрени Великого Пятка выполнены о. Матфеем в соответствии с нормами московской обиходной традиции. В основе этого многоголосного стиля лежит модально окрашенная тональность (термин Ю.Н.Холопова). Арх. Матфей во многих песнопениях утрени, вопреки современной приходской практике, поручает уставной напев верхнему голосу, дублируя его (по примеру А.Д.Кастальского) в нижнюю сексту. При этом гласовый напев получает статус мелодии, а его дублирование низкими тембрами затемняет колорит общей звучности, что в Страстной службе оправданно. Размещение дублирующего голоса в нижнем пласте четырехголосия дополнительно пронизывает всю ткань линейно-мелодическими токами.

Итоги анализа тональной организации напевов Утрени таковы:

1. Гармонизации гласовых напевов, сделанные о. Матфеем в рамках церковно-певческого канона, представляют собой индивидуализированные гармонические решения. Несомненна их тональная конструктивная основа, хотя модальная, звукорядная природа напевов налагает на тональность свой отпечаток. Модальная основа напева является той канвой, на которую о. Матфей накладывает характерный гармонический рисунок — авторский или выдержанный в обиходном ключе.

2. В авторских гармонизациях о. Матфей, как правило, поручает уставной напев верхнему голосу, трактуя его не только как интонационный стержень всей ткани, но и как мелодию, которая по-разному «подсвечивается» вертикальными созвучиями. Размещение напева в верхнем голосе дает о. Матфею возможность продублировать его в сексту в нижнем пласте фактуры, что сообщает ткани дополнительную линейную текучесть.

3. В гармонизациях, выполненных по обиходному образцу, уставной напев может поручаться не только второму голосу (второму тенору), но и басу, что существенно разнообразит общую картину звучания знакомого многоголосного напева.

4. Тональность гармонизаций отмечена господством консонантности: основные формы всех тональных функций ограничиваются трезвучиями. Диссонансы появляются, главным образом, в результате линейного движения голосов, чаще всего — в зонах каденций, где возникают внутрислоговые распевы.

5. Диссонирующие созвучия — субдоминанта с секстой и доминанта с септимой — нужны для подтверждения тонального центра — основного или местного.

6. В гармонизациях постоянно используется доминанта, но ее динамические возможности ограничены частым отсутствием терции или ее низким (минорным) вариантом, а также ее преимущественно вспомогательной ролью. Показательно использование «доминанты обратного действия», не предваряющей тонику, а появляющейся после нее.

7. Смена высотных опор происходит чаще всего не путем отклонения, а методом сопоставления аккордов с последующим утверждением их нового опорного статуса.

8. Важнейшая черта тональности гласовых гармонизаций — переменность, как разновременная, так и одновременная. В результате тональность индивидуализируется и реализуется в виде «переменной», «многозначной», «колеблющейся» тональных структур.

9. Перенесение центра функциональной тяжести на нетонические аккорды ведет к появлению «инверсионной» тональности, имеющей в качестве важнейшей опоры доминантовую гармонию.

10. Знаменательно, что о. Матфей редко выстраивает тональность как сплошной массив минорного звучания на основе единой весомой тоники.

Таковы напевы 6-го гласа киевского роспева и минорная версия 7-го гласа киевского роспева¹⁹. Во всех остальных случаях тональность лишена однозначного функционального притяжения: ее опоры как бы «отрываются от земли» и воплощают то неповторимое смешанное чувство нынешней скорби и грядущего ликования, которое присуще богослужениям Страстной седмицы и которое о. Михаил Фортунато охарактеризовал словом «радостопечаль»²⁰.

Разновидности каденций в песнопениях утрени. Важнейшим компонентом любого гармонического стиля являются каденции — фрагменты формы, в которых, в первую очередь, кристаллизуются соотношения устоя и неустоя в конкретной звуковысотой системе. В научной литературе неоднократно высказывалось мнение о том, что в каденциях гармония обиходных песнопений наименее индивидуальна и объяснима с точки зрения функциональной триады венско-классического стиля: T, D, S.

В условиях полифонического по природе письма каденция — это не столько аккордовое последование, сколько типизированный способ стягивания всех голосов к устью (унисонному или многоголосному). Аналогичным образом обстоит дело с техникой выполнения каденций в обиходном многоголосии, в частности, в гармонизациях о. Матфея. Каденцию следует рассматривать не только как логически оправданное аккордовое сочетание, но и как результат линейно-мелодического движения голосов.

Анализ строчных каденций гласовых напевов Утрени приводит к следующим **выводам**:

1. Каденции напевов утрени Великого Пятка разнообразны. Наибольшим многообразием отличаются каденции 6-го, 7-го гласов киевского роспева, 8-го гласа (вариант Зосимовой пустыни) — тех, которые согласно уставу преобладают в данной службе. Выделяются каденции напевов 6-го гласа киевского роспева, завершающиеся чистой октавой и нивелирующие ощущение тонального лада. Каденции других гласов более однородны.

2. Каденции в разной степени интенсивности указывают на тональную опору: аккордовый состав может включать в себя полный функциональный оборот S—D—T, а может ограничиваться сопряжением слабо тяготеющих друг к другу созвучий, например I и минорной V ступеней.

3. Приоритетное в количественном отношении место занимают басовые каденции, с кварто-квинтовым ходом баса, но немалая роль

¹⁹ Фактор переменности в целом характерен для обиходных гармонизаций. В этом устремления о. Матфея находились в русле устоявшейся традиции. Знаменательно, что он лишь в отдельных гармонизациях последовал за Кастальским, применив опыт минорной гармонизации напевов 1-го, 5-го, 6-го и 7-го гласов, но не использовал многих других его советов по обновлению ладового облика гласов.

²⁰ Подробнее см. об этом: *Балуева Н. В.* Регент: Судьба и служение: Протоиерей Михаил Фортунато. М., 2012. С. 238.

отводится линейно-мелодическому фактору, который обуславливает появление теноровых и дискантовых каденций.

4. Значимость полных и половинных каденций приблизительно одинакова: половинные каденции, особенно в гармонизациях мажорного наклонения, исключительно важны — они создают эффект продления молитвенного предстояния.

5. Разнообразии функционального состава каденций свидетельствует о значительной степени индивидуализации тональности в гармонизациях о. Матфея — как авторских, так и выполненных в обиходной традиции.

Линейный фактор гармонии в песнопениях утрени. В Утрени Великого Пятка, согласно богословскому толкованию, противопоставление Божией любви и человеческой немощи достигает колоссальной глубины. В гармонизациях арх. Матфея это воплощается в подвижном сочетании традиционно-обиходного (в некотором смысле эмоционально «отстраненного»), и авторского, содержащего более явные эмоциональные акценты.

Арх. Матфей в своих гармонизациях находится в постоянном диалоге с обиходной традицией. Выявляются различные формы такого диалога, а именно:

1. Воспроизведение обиходного многоголосия в его распространенной фактурной форме — 8-й глас, напев Зосимовой пустыни;

2. Воспроизведение обиходной модели с незначительными изменениями в дублирующем голосе — 7-й глас киевского роспева, мажорный вариант;

3. Перегармонизация уставного напева со сменой лада и незначительными изменениями в дублирующем голосе — 1-й глас киевского роспева, 5-й глас киевского роспева, 7-й глас киевского роспева (минорный вариант);

4. Регистровое перемещение целостных слоев обиходной фактуры — 4-й глас киевского роспева с уставным напевом в басу;

5. Воспроизведение обиходной модели с контрапунктическими перестановками голосов в дублирующем слое фактуры — 2-й глас, напев Зосимовой пустыни;

6. Воспроизведение обиходной модели с передачей фрагментов уставного напева, а также дублировок из одного голоса в другой — 6-й глас болгарского роспева;

7. Воссоздание общей картины обиходного звучания, но с рассредоточенным дублирующим пластом и переосмыслением функции баса: выполняя роль гармонической опоры, он, одновременно, становится самостоятельным контрапунктом — 3-й и 6-й гласы киевского роспева.

На основе уставного напева (который почти везде остается в неприкосновенности) и его обиходного гармонического каркаса арх. Матфей существенно обновляет фактурную ткань, насыщая всю ее тематическими

элементами и «распевая» каждое гласовое песнопение как индивидуальную контрапунктическую композицию.

Высотная драматургия цикла утрени. Иерархическая структура гармонического замысла утрени имеет в своей основе интервальное соотношение $g—a—с—d$ («русскую прагармонию» по А.Н.Мясоедову). Ключевое сочетание ее аккордов может рассматриваться одновременно с точки зрения нескольких тонических опор.

Арх. Матфей далек от светского, «аффектного» подхода к гармонии. Очевидно, что целостная гармоническая система Утрени имеет богословскую основу.

Приведем схему гласовых напевов Антифонов Утрени (*схема 1*). Более темным тоном фона помечены напевы, отличающиеся авторской гармонизацией; масштаб изменений отражен в интенсивности цветового маркирования. Напевы, не изменяемые по сравнению с обиходной гармонизацией, цветом не выделены. На схеме прослеживаются четыре зоны, различные по степени ладового и, соответственно, эмоционального напряжения. Повествовательное умиротворение преобладает в первом цикле антифонов. Второй цикл, посвященный теме предательства Иуды, не имеет ни одного мажорного напева. Традиционно мажорные (в обиходе) 1-й, 5-й и 7-й гласы звучат здесь в миноре. Третья зона (антифоны 7–9 и седален 3) возвращается к относительно спокойному звучанию, близкому обиходной традиции. Четвертая и самая обширная зона объемлет семь хоровых песнопений, посвященных теме страданий Христа. Здесь совершается поворот от описания и переживания земных событий к помышлению о непостижимой тайне Воскресения Христова.

В каноне и циклах стихир на «Хвалитех» и на стиховне происходит рассеивание скорбного и единообразного колорита — прежде всего потому, что значительно чаще происходит смена гласов. С точки зрения содержания это может быть истолковано как предчувствие Воскресения, как музыкальное воплощение предпасхальной атмосферы богослужений Страстной седмицы.

Каждый из антифонов и седалнов имеет свой каденционный план, составленный из конечных аккордов строк, что отражено на *схеме 2*.

Если проследить последовательность каденционных планов всех напевов в порядке их звучания в Утрени (порядок дополнительно помечен стрелками), выстроится предельно обобщенный конспект музыкального замысла цикла антифонов Утрени Великого пятка²¹.

Таким образом, в звучании одного лишь каденционного плана воплощается повествование о страстных событиях и «радостопечаль» грядущего Воскресения.

²¹ Начальные и конечные аккорды обозначены на схеме более крупными длительностями; срединные — более мелкими.

СХЕМА 1 (схема гласовых напевов)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------|-------|-----------|-------|-------|-------|--------------|-------------------|-----------|
| С 5 | | | | Киев. | | | | |
| XV | | | | | | Зн. Валаам | | |
| XIV | | | | | | | | Зосим. п. |
| XIII | | | | | | Киев. | | |
| С 4 | | | | | | | | Зосим. п. |
| XII | | | | | | | | Зосим. п. |
| XI | | | | | | Киев. | | |
| X | | | | | | Болг. | | |
| С 3 | | | | | | | | Зосим. п. |
| IX | | | Киев. | | | | | |
| VIII | | Зосим. п. | | | | | | |
| VII | | | | | | | | Зосим. п. |
| С 2 | | | | | | | Киев. moll | |
| VI | | | | | | | Киев. moll dur | |
| V | | | | | | Киев. | | |
| IV | Киев. | | | | Киев. | | | |
| С 1 | | | | | | | Киев. dur | |
| III | | Зосим. п. | | | | | | |
| II | | | | | | Киев. | | |
| I | | | | | | | | Зосим. п. |

Выводы к третьей главе. Анализ гармонизаций в утрени Великого Пятка показывает, что архимандрит Матфей (Мормыль) относился к числу тех подвижников Русской Православной Церкви, в наследии которых аккумулировался духовный, интеллектуальный и художественный опыт целых этапов отечественной истории.

1. Арх. Матфей распевает утрению в соответствии с уставом — как круг песнопений обиходного осмогласия — отдавая предпочтение вариантам киевского распева и Зосимовой пустыни. Эти же напевы он избирает для песнопений Постной Триоди. Таким образом, весь период Великого поста и Страстной седмицы составляет у о. Матфея единое интонационное пространство.

2. В большинстве случаев арх. Матфей поручает гласовый напев первому тенору, вследствие чего напев приобретает значение ясно слышимой мелодии. В каждом песнопении арх. Матфей дает индивидуальную фактурную версию обиходного принципа гармонизации. Дублирующий голос у него часто рассредоточивается между разными тембрами, включая бас, меняет интервал — с терции на сексту или наоборот. Таким образом, интонации уставного напева прославляют всю хоровую ткань песнопения.

3. Арх. Матфей суммирует в своем служении опыт нескольких поколений русских регентов и церковных композиторов, а также интуитивно

прочерчивает линию преемственности от исторически и географически далекой традиции хоровой полифонии, сформированной в лоне католического богослужения. Обиходному многоголосию, уходящему корнями в слои композиционных формул позднего Возрождения, он возвращает его первоначальную контрапунктическую сущность.

СХЕМА 2 (схема каденционных планов)

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C 5 | | | | | | | | |
| XV | | | | | | | | |
| XIV | | | | | | | | |
| XIII | | | | | | | | |
| C 4 | | | | | | | | |
| XII | | | | | | | | |
| XI | | | | | | | | |
| X | | | | | | | | |
| C 3 | | | | | | | | |
| IX | | | | | | | | |
| VIII | | | | | | | | |
| VII | | | | | | | | |
| C 2 | | | | | | | | |
| VI | | | | | | | | |
| V | | | | | | | | |
| IV | | | | | | | | |
| C 1 | | | | | | | | |
| III | | | | | | | | |
| II | | | | | | | | |
| I | | | | | | | | |

4. В гармонизациях арх. Матфея прослеживается линия преемственности от знаменной монодии. Унисонно-октавное звучание используется о. Матфеем как фактурный прием, призванный колористически выделить наиболее значимый словесный текст. Монодийное пропевание фрагментов уставного напева выводит на первый план более архаичную — не тональную, а модальную функциональную иерархию тонов

5. Арх. Матфей счел необходимым, по примеру А.Д.Кастальского, придать некоторым песнопениям (или их фрагментам) подчеркнuto эмоциональное звучание и существенно расширить ладовую сферу минора в сравнении с обиходной традицией. Минор — в виде целых последований или отдельных аккордов — сопровождает у о. Матфея повествование о человеческих деяниях, в то время как помышление о Божией любви или прославление Господа и Пресвятой Богородицы связывается с мажорным звучанием.

6. Арх. Матфей трактует песнопения Утрени как целостный цикл, спаянный интонационной общностью и продуманной тональной драматургией.

7. Анализ песнопений Утрени показывает, что важнейшим композиционным импульсом было представление арх. Матфея о песнопении как об интонированном молитвословии, воплощенном в плетении полимелодической ткани. Круг молитв, благоговейно распетых на восемь гласов — это дар, который выдающийся церковный музыкант приносит в Великую Пятницу к Голгофе.

Глава IV. О методах варьирования в гармонизациях архимандрита Матфея (Мормыля) на примерах неизменяемых песнопений — ектении и Херувимской песни.

Четвертая глава посвящена проблеме вариативности в церковной музыке и её трактовке арх. Матфеем. В богослужебных песнопениях, изложенных или гармонизованных арх. Матфеем, повторность преобладает над вариативностью, но эта повторность несет в себе мощный потенциал обновления, которое вызревает внутри музыкальной материи. Варьирование у арх. Матфея, как и в церковно-певческом искусстве вообще, сродни стихии народного песнетворчества, для которого буквальные повторения нетипичны.

На основании проведенных в четвертой главе анализов многоголосных напевов нескольких вариантов неизменяемых песнопений, ектении и Херувимской песни, мы приходим к следующим **выводам**:

1. Варьирование у арх. Матфея не перерастает в вариационность как метод композиции. Это варьирование существует как некая ипостась незыблемости, но живой, всякий раз прочувствованной и интонированной чуть по-новому.

2. Подход арх. Матфея к гармонизации зиждется на его практическом регентском опыте и обуславливает строение многоголосного целого как *полимелодической структуры* (даже тогда, когда фактура аналогична хоральной). Изменения, вносимые о. Матфеем, преимущественно мелкие или даже мельчайшие — те, которые естественны в церковнопевческой практике.

3. Вариативность может касаться разных параметров ткани, но в каждом конкретном случае наиболее ярко бывает выражено обновление какого-то одного из аспектов композиции.

4. Главный принцип варьирования арх. Матфея состоит в исключительной *постепенности* изменений и их *последовательности*: начальные варианты становятся «отправными точками» для последующих изменений. Таким образом, происходит «накопление» новизны, которое придает необходимый элемент развития форме песнопения, но оставляет в неприкосновенности его интонационный и эмоциональный строй.

5. Принцип постоянного варьирования характерен и для фольклорной певческой культуры, но там он имеет стихийный характер. У арх. Матфея наблюдается исключительно упорядоченная картина вариативности, напрямую связанная с формообразованием. При отсутствии выраженной динамики поэтапное обновление ткани обеспечивает жизнеспособность формы, ее естественное дыхание. С некоторой условностью можно сравнить метод варьирования в гармонизациях о. Матфея с принципом «развивающей вариации» в новой музыке XX века²². Подобная параллель парадоксальна, если учесть разительное несходство интонационных комплексов композиций I авангарда и русского церковного многоголосия. Важно то, что *выдающийся церковный музыкант интуитивно находит те приемы письма, к которым светская композиторская мысль шла на протяжении нескольких столетий.*

Глава V. Рождественский Праздничный Триптих: обобщение исторического опыта певческой традиции Русской Православной Церкви.

Рождественский Праздничный Триптих — это воплощение масштабного, уникального в жанровом отношении *индивидуального замысла* архимандрита Матфея. Триптих создавался в 1999 году как грандиозный юбилейный проект — комплект из трех компакт-дисков, включающих фрагменты литургического чтения, богослужебного пения и колокольных звонов. Музыкальная часть Триптиха состоит из тридцати трех песнопений

²² Понятие «развивающей вариации» введено в научный обиход А.Шёнбергом. Как пишет Н.О.Власова, «Средством избежать буквальных повторений и вместе с тем обеспечить необходимое тематическое единство становится для Шёнберга «развивающая вариация». Варьирование композитор понимает очень широко, и в том числе – как способ получения нового материала при сохранении тесной связи с исходным. По существу, трактовка Шёнбергом этого понятия – оборотная сторона представления о всеприсутствии музыкальной мысли: если музыкальное сочинение – не что иное, как представление лежащей в его основе музыкальной мысли, то все происходящее в нем – не что иное, как вариации («развивающие вариации») этой мысли, имеющие целью наиболее полное ее раскрытие. Варьирование как способ обеспечения взаимосвязи является основополагающей характеристикой метода композиции Шёнберга» (Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. Автореферат дис.... доктора искусствоведения. М.: ГИИ, 2007. С. 15–16; Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. Изд-во ЛКИ, 2010. С. 65–68; Пылаев М.Е. Вопросы музыкальной логики в работах Карла Дальхауза // Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова. 2014, № 3. С. 244–247).

праздничных, в основном Рождественских, служб. Рождественский Триптих – это и «венок» из праздничных молитвословий, и итог размышлений арх. Матфея о значении Рождества Христова в Священной Истории, судьбах человечества и многовековой русской православной традиции. В этом, уникальном по замыслу и жанру сочинении, сфокусировались богословские, пастырские и художественные аспекты дарования выдающегося церковного музыканта.

К проблеме мелодического единства Рождественского Праздничного Триптиха. Мелодика Рождественского Праздничного Триптиха архимандрита Матфея представляет собой масштабный комплекс мелодических образований, возникших в разные исторические эпохи в условиях различных певческих традиций. При этом музыкальный облик Триптиха отмечен явным интонационным единством. Характерно, что это единство определяется не прямым тематическим сходством групп песнопений (как это было в Утрени Великого Пятка, Антифоны и седальны которой суть гласовые обиходные напевы преимущественно киевского роспева), но родством мельчайших мелодических оборотов — «микромоделей» (термин Ю.Н.Холопова), вплетенных в музыкальную ткань многих номеров.

Большинство мелодических образований в песнопениях Триптиха (как микромоделей, так и целых мелодических формул строк) дублированы в верхнюю терцию и исполняются тенорами. В результате рассмотрения двухголосных мелодики Рождественского Триптиха выясняется следующее:

1. Сцепление одноголосных микромоделей, утолщенных терцовой дублировкой, включает в себе симбиоз модальных и тональных качеств. Расширение амбитуса дуэтных мелодий происходит в соответствии с интерваликой обиходного звукоряда, благодаря чему переходы опорной функции от одного созвучия к другому сглажены. В этом проявляется модальный фактор ладо-мелодической организации. Но движение параллельными терциями ориентирует слух на тонально окрашенные «полиустои» (термин Ю.Н.Холопова). Все это указывает на «предтональную» тенденцию формирования консонантной хоровой ткани, в которой действуют и горизонтальная, и вертикальная звуковысотная координация.

2. В песнопениях/композициях, использованных в Триптихе, преобладает мажорное ладовое наклонение. Самую многочисленную группу составляют двухголосные мелодические модели с опорой в виде большой терции на I ступени мажора. Основой подобных мелодических образований является движение параллельных терций в объеме гексахорда. При опоре на I ступень в полной мере расцветает орнаментальное богатство утолщенных терциями мелодических микромоделей: *вариантно повторяясь и сцепляясь друг с другом общими звуками, они образуют протяженные «гирлянды» в*

виде кратких двухголосных «трелей», фигур опевания, украшающих «завитков» из нескольких вспомогательных терций.

3. Значительное место в Триптихе занимают мелодические модели с опорной на верхней терции мажорной тоники (III–V ступени). В тональном отношении эта опора слабее и нуждается в постоянном подтверждении своей функции. Мелодика этих моделей уже по амбитусу и скромнее по звуковому составу. В основе моделей с верхней опорой лежит идея окружения ее вспомогательными терциями: верхняя опора будто парит в звуковом пространстве и даже в цезурах создает атмосферу непрерывности мелодического движения.

4. Модели, основанные на уклонении из мажора в параллельный минор, тяготеют к нисходящему движению. В качестве местной кратковременно действующей тоники параллельный минор, как правило, поддерживается своей гармонической доминантой (чаще доминантой обратного действия).

5. Модели с уклонением из мажора в тональность II ступени по своему звуковому воплощению родственны моделям с уклонением в минорную параллель. Установление в качестве опоры малой терции на II ступени мажора происходит в процессе мелодического кружения, с добавлением гармонического вводного тона к уже появившейся новой местной опоре.

6. Фактурное выполнение номеров Триптиха направлено на создание нескольких эффектов. Во-первых, поручение двух мелодических линий тенорам придает эффект независимость утолщенной мелодической линии от сопровождающих голосов, отданных низким тембрам. Во-вторых, мелодия, существующая в виде непрерывного движения параллельными терциями, представляет собой темброво светлый пласт фактуры, сообщающий музыкальной ткани оттенок торжественности, праздничности. В-третьих, мелодика Триптиха, генетически связанная с принципами мелодического строения монодийных распевов, дополненная терцовым ленточным («обиходным») голосоведением и погруженная в стихию модально окрашенной тональности создает в результате единый и в то же время многообразный звуковой колорит великого праздника Рождества Христова.

Особенности тональной организации в песнопениях и авторских композициях Рождественского Праздничного Триптиха. Тональная организация Рождественского Праздничного Триптиха многолика. Это обусловлено тем, что в цикл включены разные жанры духовной хоровой музыки, воплощенные музыкантами разных исторических периодов.

В отличие от Утрени Великого Пятка, где преобладал тип *модально окрашенной тональности*, в Рождественском Триптихе наблюдается значительное разнообразие типов высотной организации. В монодийных стихирах (знаменного распева и напева Валаамского монастыря) представлен модальный тип организации. В сочинениях мастеров XIX века выявлены нормы классической мажорно-минорной тональности; гармонизации и

композиции церковных музыкантов XX века (в том числе арх. Матфея) представляют широкий спектр индивидуальных преломлений модальных и тональных элементов. По сравнению с Утреней Великого Пятка, в многоголосные напевы которой сравнительно редко проникали обороты гармонического минора, в Рождественском Триптихе они встречаются постоянно, создавая, в совокупности с часто звучащим мажором, интонационное поле, как бы «приоткрытое» для проникновения элементов светской композиции.

Последовательный анализ звуковысотной организации всего Рождественского Праздничного Триптиха дает основания для следующих заключений:

1. Насыщая свой цикл богослужебными текстами, знакомыми служащим и молящимся, арх. Матфей и в построении музыкального облика Триптиха ориентируется на *гармонический язык современного богослужения Русской Православной Церкви* – тонально-функциональное многоголосие.

2. Многообразие воплощений тональной организации, представленное в Триптихе, свидетельствует о том, что арх. Матфей целенаправленно выстраивает целую *историко-стилистическую панораму видов тонального письма*, актуальную для современного клиросного быта.

3. При всем разнообразии представленных в Триптихе видов тональности, все они родственны. Их *тонально-функциональный состав невелик*, и индивидуализация тональности идет не по «экстенсивному», а по «интенсивному» пути. Методами развития являются: вариантное повторение аналогичных последований; разработка одной функции неаккордовыми звуками и созвучиями линейного происхождения; изыскание разных интервальных и аккордовых структур внутри одной тональной функции.

4. Абсолютное большинство песнопений и авторских композиций Триптиха написано в *функциональной тональности классического типа*. Среди этого большого ряда нет двух одинаковых тональных структур. Отличия могут состоять в разном «удельном весе» отдельных функций, во временном соотношении опорных и неопорных компонентов системы, в тональной замкнутости системы или внедрении в нее местных субсистем, в интервально-аккордовых формах «материализации» тональных функций.

5. Значительную роль в Триптихе играют *особые состояния тональности*. Этому способствует *господство диатоники или обиходной миксодиатоники как модального первоисточника церковного многоголосия*. Приоритетное положение занимают такие состояния тональности как «переменная» и «многозначная». Несколько реже возникают «колеблющееся» и «инверсионная». Большинство хоров Триптиха содержит признаки сразу нескольких тональных состояний.

6. Тональность хоров Триптиха имеет характерную особенность — относительную слабость функциональных опор. Местные центры устойчивости нуждаются в постоянном подтверждении и легко уступают

свою опорную функцию друг другу. Самыми частыми сочетаниями при этом являются тонико-доминантовые обороты – как в каденциях, так и в прочих фрагментах строк. Одна тональная опора может господствовать на протяжении целой строки, но зачастую уже внутри строки успевает смениться.

7. Тональность как тип высотной организации, тесно связана с формой. *Состояние тональности определяется на двух масштабных уровнях: на уровне тексто-музыкальной строки и на уровне всего песнопения/сочинения.* Переменность может распространяться на высотную организацию строк, но все многострочное целое при этом однотонально. Возможно обратное: отдельные строки тяготеют к устойчивости тонального центра, а заключительная строка поворачивает тональное движение к новой опоре, что в итоге делает тональность всего номера «переменной».

8. Тональность песнопений и авторских композиций Триптиха всегда *«распета»*. В цикле нет ни одного хора, перегруженного красочной гармонизацией каждого звука мелодии. В большинстве хоровых партитур наблюдается обратное: массив одной гармонии бывает подвижен и наполнен линейным движением голосов.

9. Весь цикл Рождественского Триптиха имеет свою *логику смен типов тональности*. I часть Триптиха более всего укоренена в модалном генезисе тональности и изобилует особыми тональными состояниями. II часть представляет целую «галерею» образцов классической функциональной тональности, а III часть ограничивается теми тональными формулами, которые распространены в современном клиросном быту.

10. Тональность в разных номерах Триптиха *«персонифицирована»*. Это ощущается в авторских сочинениях, но проявляется также в гармонизациях и изложениях. Тональность в гармонизациях Д.С.Бортнянского и Г.Ф.Львовского – это композиторское письмо XIX века с опорой на ресурсы классической тональности. Тональность в гармонизации А.Д.Кастальского свидетельствует о потенциале «всеступенной» диатоники в трактовке московского мастера хорового письма начала XX столетия. Тональность у нашего современника диакона Сергия Трубачева – это индивидуальный проект, основанный на выборе любых методов письма из тех, что накопила за тысячелетие церковная хоровая культура Православного мира. Наконец, тональность в образцах, изложенных о. Матфеем – *это монашески строгое следование тем ладовым законам, которые диктует музыканту уставной напев, и мастерство максимально точного «перевода» древнего источника на многоголосный язык современного богослужения.*

Хроматизм в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха.

Гармонический язык Рождественского Праздничного Триптиха отмечен такой особенностью как сравнительное частое появление хроматизма. В данном случае понятие хроматизма соответствует его изначальному значению «краски» (от греческого χρώμα, букв. – «окраска», «краска»,

«цвет»)²³. На фоне абсолютного преимущества консонантной диатоники, типичной для церковного многоголосия и для данного цикла в том числе, хроматические звуковые сочетания играют роль, своего рода, блёсток, сравнимых с украшениями на Рождественской ёлке или, глубже, с мерцанием Вифлеемской звезды, приведшей волхвов к месту рождения Спасителя.

В использовании хроматизмов арх. Матфеем прослеживаются следующие закономерности:

1. Хроматические компоненты в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха обязаны своим появлением двум общеизвестным песнопениям Рождественского богослужения – тропарю 4-го гласа напева Синодального хора («Рождество Твое, Христе Боже наш»...) и кондаку болгарского роспева в обработке Д.С.Бортнянского («Дева днесь Пресущественного раждает»...). Допущение хроматизмов в гармонию Рождественского Триптиха напрямую связано с характером великого праздника, с *текстовым содержанием песнопений*, наполненных ликованием и умилением. Элементы хроматики вносят в гармонию оттенок красочности, «разукрашенности», что в полной мере сочетается в обилии в песнопениях цикла внутрислоговых распевов, с большой подвижностью всех хоровых голосов, с преобладанием высокой тесситуры звучания хора.

2. Использование хроматики в гармонии Триптиха в значительной мере *единообразно*. Хроматизмы на протяжении всего цикла в подавляющем большинстве относятся к роду *субсистемной хроматики*, возникающей при отклонениях в тональности диатонического родства.

3. Хроматические элементы гармонии Триптиха, аналогичные с точки зрения гармонии, имеют *отличия* в метроритмическом, тембровом, мелодическом решении. В зависимости от словесных ударений, а также фактурного оформления, более весомыми оказываются то тоническое созвучие основной тональности, то новая опора, то побочная доминанта к ней.

4. Мастерство о. Матфея состоит в выстраивании интонационного единства цикла Рождественского Триптиха, при котором хроматические элементы служат стилистической целостности гармонии монументального целого и в то же время расцвечивают его родственными, но неодинаковыми хроматическими «бликами».

Выотно-тембровая драматургия Триптиха. Единство звуковой атмосферы Рождественского Праздничного Триптиха усиливается благодаря тембровому решению всего цикла. Протяженные «дуэты» теноров, поющих в терцию, составляют один из стабильных компонентов тембровой драматургии Триптиха.

²³ Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С. Музыкально-теоретические системы. М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. С. 70.

Анализ основных особенностей фактуры и голосоведения на примере наиболее характерных фрагментов музыки Триптиха приводит к следующим заключениям:

1. Формируя свой цикл из разнообразного по исторической стилистике материала, о. Матфей придерживается определенных, свойственных ему приоритетов в области фактурных принципов хорового письма. Так, большинство песнопений/сочинений Триптиха, отобранных составителем, в большей или меньшей степени ориентированы на значимость *линейно-мелодического фактора* строения многоголосной ткани.

2. Линейно-мелодический фактор может проявляться в нескольких формах. Одна из них, наиболее часто используемая, это *гетерофонно-контрапунктический* тип многоголосия с возможностью периодического схождения голосов к унисону и свободного разрастания ткани до 4-х – 5-тиголосия.

3. Важна такая разновидность линейно построенной ткани как *полимелодический контрапункт*. Генетически полимелодический контрапункт связан с развитыми формами гетерофонного многоголосия, в которых вся ткань представляет собой единую «многоголосную мелодию».

4. *Обиходная фактура* со свойственными ей принципами дублирования мелодического голоса, представляет собой линейное в своей основе явление, опосредованное сложившимися в практике осмогласия многоголосными гармоническими формулами.

5. Линейный фактор может проявляться в отдельных номерах Триптиха в разных формах. Например, в форме *4-голосного* (хорального по происхождению) *склада с развитым голосоведением*; или в форме хорального *4-голосия с выдержанным тоном в верхнем пласте гармонии*.

6. В Триптихе, особенно в его I части, ощутима тенденция к «высветлению» колорита, к повышению тесситуры всех голосов. Поэтому основная тематическая нагрузка ложится на теноровые партии. К исполнению интонационно значимого материала иногда привлекается 1-й бас (в основном в высокой области своего диапазона) и крайне редко – 2-й бас.

Тембровая драматургия Рождественского Праздничного Триптиха находится в тесной связи с его гармоническим замыслом: от легких, тонально колеблющихся «неотмирных» звучностей I-й части – к полнокровному, можно сказать, вселенскому ликованию во II-й и к строгости молитвенного пения в III-й.

К проблеме адаптации заимствованного музыкального материала. В Рождественский Праздничный Триптих архимандрит Матфей включает большое число хоровых партитур, принадлежащий другим авторам. Здесь представлены гармонизации уставных напевов, выполненные духовными лицами — прот. Василием Зиновьевым, прот. Димитрием Аллемановым, прот. Иоанном Соломиным, иером. Нафанаилом (Бочкало), прот. Георгием

Извековым, диак. Сергием Трубачевым, а также композиторами Д.С.Бортнянским, Г.Ф.Львовским, А.Д.Кастальским.

Рассмотрев несколько образцов преломления о. Матфеем хоровых партитур других авторов, мы выявили ведущие тенденции его подхода к чужому материалу. Важнейшие из них таковы:

1. Изложение или переложение архимандритом Матфеем словесно-музыкального текста предшественника почти всегда включает в себе изменения – минимальные или явственно ощутимые.

2. Изменения, вносимые в заимствованный текст, практически не касаются «несущей конструкции» композиций – их мелодических, гармонических и структурных замыслов. Арх. Матфей работает именно с тем материалом, который принадлежит перу других музыкантов, и переносит его в Триптих со всеми узнаваемыми стилистическими особенностями.

3. Наиболее активно арх. Матфей работает *с фактурой*. Жанр переложения допускает и предполагает свободное проникновение именно в этот параметр заимствованной композиции. Фактурные, тембровые преобразования арх. Матфея направлены, главным образом, на усиление линейного фактора в строении ткани. Кроме того, добавленные им (точнее, извлеченные из толщи фактуры на «поверхность») высокие педальные тоны высветляют колорит общего звучания. Важная предпосылка перестановки голосов (по сравнению с чужим текстом) заключается и в стремлении к мелодической самостоятельности разных голосовых линий.

4. Изменения в области *гармонии* встречаются редко. Разночтения в гармонизации позволяют уяснить, что в полном многоголосии приоритетом для арх. Матфея является неспешное чередование крупных массивов весомых гармоний, каждая из которых разработана неаккордовыми звуками. Вереницы часто сменяющихся аккордов заменяются им на функционально более прозрачные, линейно развитые гармонические формулы.

5. Заметное место занимают варианты *слогоритма*. Арх. Матфей в целях более ощутимого музыкального подчеркивания словесного ударения иногда меняет слогоритм большого фрагмента тексто-музыкальной строки или даже всей строки целиком. Варианты в области слогоритма неизбежно корректируют и общую мелодико-гармоническую картину. В результате может меняться ритм гармонических смен, скорость пропевания мелодических микромоделей.

Адаптируя чужие партитуры, архимандрит Матфей уподобляется мастеру устной певческой традиции, способному в процессе исполнения создавать новые варианты одного напева, оставляя его узнаваемым.

Выводы к пятой главе.

1. Рождественский Праздничный Триптих представляет собой исключительно масштабный проект, певческая часть которого сочетает в себе свойства сборника и цикла. Он составлен, из песнопений, относящихся к богослужениям Рождественского цикла (включая службы подготовительных

недель, дней предпразднества и самого Рождества Христова). Архимандрит Матфей вкладывает в свой Рождественский Триптих глубокий богословский смысл — в нем воплощены как этапы Евангельской истории, так и ее преломление в жизни Православной Церкви.

2. Рождественский Праздничный Триптих — это *средоточие всех основных сторон звукового мира православного богослужения*. Здесь сопоставляются моноподийное и хоровое пение, чтение и колокольные звоны. В отличие от Утрени Великого Пятка, замысел Триптиха объемлет не одну, пусть и важнейшую по значению, службу, но целую историю христианства протяженностью в 2000 лет и 1000-летнюю историю русской православной традиции богослужебного пения — *начиная от знаменного распева и заканчивая клиросными композициями наших современников*.

3. В Рождественском Праздничном Триптихе воплотилась вновь возрожденная *традиция русского монастырского мужского хорового пения*. Основу песнопений, включенных в Триптих, составляют монастырские напевы, изложенные и гармонизованные русскими церковными музыкантами разных исторических периодов.

4. В Рождественском Триптихе наиболее полно отразилась история *богослужебного пения Русской Православной Церкви синодального периода*: здесь собраны гармонизации мастеров русского церковного многоголосия, принадлежащих Московской и Петербургской школам XIX–начала XX вв., а также авторам из других епархий.

5. Для придания Рождественскому Триптиху циклического единства архимандрит Матфей привлекает различные аспекты музыкальной композиции — особенности мелодики, звуковысотной организации и тембровой драматургии. Наиболее значимыми представляются *фактурные и мелодические факторы объединения многочастного целого*.

6. В Рождественском Триптихе архимандритом Матфеем заключено *богословское осмысление Рождества Христова* как величайшего чуда Боговоплощения, как краеугольного события в истории христианской цивилизации и в истории Церкви. Повествование о явлении в мир Спасителя имеет три этапа: первый, наполненный светлым и легким звучанием, посвящен предчувствию грядущего Рождества, второй, яркий и торжественный — прославлению Младенца Иисуса и Его Пречистой Матери, третий, строгий и сосредоточенный — упованию на милость Божию.

7. насыщая свой цикл богослужебными текстами, знакомыми пастве, арх. Матфей и в построении музыкального облика Триптиха ориентируется на *гармонический язык современного богослужения Русской Православной Церкви* — тонально-функциональное многоголосие. Многообразие воплощений тональной организации, представленное в Триптихе, дает основание полагать, что о. Матфей целенаправленно выстраивает целостную *историко-стилистическую панораму видов тонального письма, актуальную для современного клиросного быта*.

8. Тональность хоров Триптиха имеет *относительно слабые тонально-функциональные опоры*. Местные центры устойчивости нуждаются в постоянном подтверждении и легко уступают свою опорную функцию друг другу. Самыми частыми сочетаниями в такой тональности являются тонико-доминантовые обороты, которые наиболее явственно указывают на приоритетную, в каждый конкретный момент, тональную опору. Одна опора может господствовать на протяжении целой строки, но, зачастую, уже внутри строки она успевает смениться. Отсутствие ярко выраженной функциональной динамики роднит тональность в песнопениях и композициях Рождественского Праздничного Триптиха с пластом обиходного многоголосия. Удивительным образом именно *центробежные качества тональности органично сочетаются с литургическим контекстом и создают ощущение «нескончаемости» молитвенного пения*.

8. Тональность в разных номерах Триптиха бывает *«персонифицирована»*. Особенно это ощущается в авторских сочинениях, но проявляется также в гармонизациях и изложениях. Тональность в гармонизациях Д.С.Бортнянского и Г.Ф.Львовского характеризует их как художников XIX века, располагающих ресурсами классической тональности. Тональность в гармонизации А.Д. Кастальского свидетельствует о слышании потенциала «всеступенной» диатоники московским корифеем хорового письма в начале XX столетия. Тональность диакона Сергия Трубачева – это индивидуальный проект, принадлежащий перу нашего современника, который волен выбирать любые методы письма из тех, что накопила за тысячелетие церковная хоровая культура Православного мира. Тональность в образцах, изложенных арх. Матфеем – это *монашески строгое следование тем ладовым законам, которые диктует музыканту уставной напев, и мастерство максимально точного «перевода» древнего источника на многоголосный язык современного богослужения*.

9. Хроматические компоненты в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха обязаны своим появлением двум общеизвестным песнопениям Рождественского богослужения – тропарю 4-го гласа «Синодального» роспева («Рождество Твое, Христе Боже наш...») и кондаку болгарского роспева в обработке Д.С.Бортнянского («Дева днесь Пресущественного раждает...»). *Элементы хроматики вносят в гармонию оттенок красочности, рождественской «разукрашенности», что в полной мере сочетается в обилие в песнопениях цикла внутрислоговых распевов, с большой подвижностью всех хоровых голосов, с преобладанием высокой тесситуры звучания хора*.

10. В Рождественском Триптихе ощутима тенденция к «высветлению» колорита, к повышению тесситуры всех голосов. Очевидно, что *тембровая драматургия Рождественского Праздничного Триптиха находится в тесной связи с его гармоническим замыслом: от тесситурно высоких и тонально*

колеблющихся светлых звучностей I части – к полнокровному вселенскому ликованию во II части и к строгости молитвенного пения в III.

11. В Рождественском Праздничном Триптихе архимандрит Матфей интенсивно работает с заимствованным музыкальным материалом. *Изменения, вносимые им в чужой текст, практически не касаются «несущей конструкции» композиций – их мелодических, гармонических и структурных замыслов.* Автор переложений «приглашает» в свой многочастный проект церковных композиторов разных исторических периодов для совместного прославления Рождества Христова.

12. Рождественский Праздничный Триптих — это грандиозное приношение 2000-летию Рождества Христова, но также и *акт подвижнического апостольского служения великого регента.* Главным компонентом Триптиха является его аудиозапись на трех компакт-дисках, а фиксированный и изданный отдельно нотный текст возник как приложение к комплекту CD. Следовательно, архимандрит Матфей представлял свой замысел как возможность «оцерковления» слуха соотечественников, как *воплощенное в звуках пастырское слово о духовных и художественных сокровищах, заключенных в певческой традиции Русской Православной Церкви.*

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования. Исключительно важное место архимандрита Матфей (Мормыля) в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века определяется несколькими факторами.

1. Архимандрит Матфей (Мормыль) — уникальная фигура в русской культуре второй половины XX столетия). Не имевший музыкального образования — он явился в жизни Русской Православной Церкви в тот момент истории, когда она, можно сказать, выживала, и остро нуждалась в могучих, харизматичных личностях. Арх. Матфей, наряду с патриархом Пименом (Извековым), митрополитом Питиримом (Нечаевым), митрополитом Филаретом (Вахромеевым) был одним из подвижников возрождения литургической жизни и церковно-певческой традиции во второй половине XX века.

2. Архимандрит Матфей заново воссоздал традицию *монастырского мужского пения.* С самого начала своего регентского служения в стенах Троице-Сергиевой Лавры о. Матфей вел подвижническую работу по разысканию образцов монастырских певческих традиций. В результате в репертуар его хора вошли напевы Троице-Сергиевой Лавры, Киево-Печерской Лавры, Валаамского, Соловецкого, Симонова монастырей, Зосимовой пустыни и многих других обителей. Работа с мужским составом позволила о. Матфею обратиться к древнему слою русской церковно-певческой культуры — знаменному роспеву.

3. Создавая репертуар для хора Троице-Сергиевой Лавры, о. Матфей изучил и переложил для мужского состава огромный массив *авторской*

музыки, разной по времени создания и стилистическим характеристикам. В составленных им циклах и сборниках присутствуют сочинения признанных корифеев петербургской школы — Д.С.Бортнянского, Г.Ф.Львовского, Д.Н.Соловьева, А.А.Архангельского, Е.С.Азеева, Д.В.Аллеманова. Обширен круг композиторов, принадлежавших московской школе. Это: С.В.Смоленский, А.Д.Кастальский, А.В.Никольский, П.Г.Чесноков С.В.Рахманинов. Московской школе принадлежат и церковные композиторы XX века, почитаемые о. Матфеем — иеромонах Нафанаил (Бачкало), священник Георгий Извеков, диакон Сергей Трубачев. О. Матфей нередко обращался к творчеству представителей других епархий: А.В.Касторского, прот. М.А.Виноградова, прот. В.Н.Зиновьева, Б.М.Ледковского. Таким образом, богослужебный репертуар монастырского хора Троице-Сергиевой Лавры под руководством о. Матфея обогатился за годы его служения многими, в том числе выдающимися образцами авторской музыки.

4. Основу музыкального языка архимандрита Матфея составляли композиционные нормы современного *обиходного многоголосия*. Русское обиходное многоголосие обладает целым рядом характерных особенностей, присущих только этому слою музыкальной культуры. При ограниченном круге гармонических и фактурных средств, обиход включает в себе немалое *разнообразие воплощений мажорно-минорной тональности*, обусловленных воздействием на тональную структуру модалной ладовой основы уставного гласового напева. Многообразие особых состояний тональности, отмеченных центробежными тенденциями, свойственное обиходному многоголосию, составляет его неоспоримое гармоническое богатство и органично согласуется с богослужебным предназначением.

5. Архимандрит Матфей постоянно работал с гласовыми обиходными напевами и высоко оценивал их значение в церковно-певческой практике. При этом он *свободно оперировал как устоявшимися приемами их многоголосного изложения, так и индивидуализированными методами гармонизации*. Наиболее ярко это проявилось в Утрени Великого Пятка, где о. Матфей в равной мере использует и обиходные, и авторские версии напевов. В авторских гармонизациях он руководствуется рекомендациями А.Д.Кастальского, но не следует им полностью. На основе идей предшественника и в зависимости от богословского содержания текстов песнопений, он создает собственные варианты гармонизации гласовых напевов, отличные как от обиходного первоисточника, так и от образцов Кастальского.

6. Предметом особой заботы архимандрита Матфея является *фактура*. В его переложениях, гармонизациях и обработках сформировался уникальный тип фактуры, основанный на сосуществовании и взаимозаменяемости *гетерофонных, аккордовых и полимелодических* принципов построения музыкальной ткани. Как правило, в пределах одного песнопения обнаруживают себя, по меньшей мере, два из названных

принципов: аккордовая фактура либо может «истончаться» до двухголосного или унисонного изложения, либо «расцветать» в полимелодическом разветвлении.

7. Максимально свободное оперирование линейно-мелодическими и аккордовыми компонентами ткани отличает *гармонию* в хоровых партитурах архимандрита Матфея. При опоре на принципы обиходной гармонизации, он на протяжении напева может менять функции голосов, благодаря чему в пропевании интонаций уставной мелодии участвуют попеременно разные тембры. Арх. Матфей широко пользуется простыми автентическими оборотами из обиходного «арсенала», но акцентирует выразительные возможности ладовой окраски синхронной вертикали: *сообразуясь с содержанием песнопения, он перегармонизовывает единичные звуки, краткие обороты, или напев целиком.*

8. Архимандрит Матфей уделяет большое внимание *звучности*. *Сонантность становится у него важным средством воплощения образов словесного текста.* Так, в Утрени Великого Пятка при повествовании о предательстве Иуды о. Матфей строит ткань как последование преимущественно жестких «пустотных» звучностей унисонов, кварт и квинт, лишь частично добавляя к ним терцовые сочетания. Напротив, в Рождественском Праздничном Триптихе в большинстве песнопений преобладает мягкая звучность, определяемая терцовым дуэтом теноров и пением басов в их высокой тесситуре.

9. В наследии архимандрита Матфея присутствуют «изложения», «переложения», «гармонизации», «обработки» уставных напевов, «редакции» переложений, выполненных другими музыкантами; встречаются и его собственные композиции. Несомненно, что арх. Матфей был наделен композиторским даром: *в большинстве хоровых партитур, составленных им на основе уставных напевов, ощущается его авторский почерк. Это проявляется в индивидуальном подходе к хоровой фактуре, к мелодическому содержанию отдельных голосов, к интервальному составу аккордовых вертикалей.* Повторения в музыкальных текстах о. Матфея практически никогда не бывают буквальными: он непременно вносит в них фрагментарные изменения, которые затем становится основой для следующего варианта. В результате нарастания вариативности *музыкальная форма, основанная на повторении одного напева, приобретает черты сквозного развития.*

10. Архимандрит Матфей проявляет себя как *мастер построения формы крупного многочастного целого.* Это проявляется как в Утрени, так и в Рождественском Триптихе. В Утрени свойства цикла явлены благодаря опоре на распространенные гласовые напевы Московской традиции (преимущественно Киевского роспева). Изменения в гармонизации повторяющихся уставных мелодий не только сопровождают повествование о страстных событиях, но и способствуют выстраиванию цельной

«драматургии» Утрени — от спокойного обиходного звучания (8-й и 2-й гласы роспева Зосимовой пустыни) к средоточию темного колорита (в полностью минорных версиях 1-го, 5-го и 6-го гласов Киевского роспева) и далее, к высветлению ладового облика многоголосия, знаменующего атмосферу «радостопечали» последних дней Страстной седмицы. В Рождественском Триптихе сильнее ощущаются черты сборника, а не цикла. Здесь о. Матфеем собраны песнопения и композиции, связанные принадлежностью к Рождественским службам, но относящиеся к разным историческим периодам и стилистическим пластам. При этом арх. Матфей подчеркивает музыкальные компоненты, общие для многих номеров Триптиха, и тем самым, *наделяет сборник чертами цикла*. Прежде всего, это хроматизм, укорененный в широко распространенном многоголосном напеве Рождественского тропаря 4-го гласа напева Синодального хора. Аналогичные хроматизмы коренятся и в ткани других частей Триптиха. Кроме того, весь Триптих украшен «гирляндами» параллельных терций теноров. Мелодика большинства номеров соткана из мелодических «микромоделей», обнаруживающих явное интонационное и ритмическое родство. Все это способствует тому, чтобы сборник приобрел свойства цикла.

11. Наследие архимандрита Матфея представляет собой *сплав принципов устной и письменной традиций*. Он собрал огромную музыкальную библиотеку, постоянно работал с нотными текстами и составил несколько томов богослужебных песнопений, что дает основание считать его *представителем письменной традиции*. Близость арх. Матфея устной стихии сказывается в его адаптации музыки других композиторов. В своих переложениях о. Матфей сохраняет авторскую гармонизацию, но может изменить слогоритмическую структуру (ради музыкального продления словесных ударений) или фактурный рисунок хоровой партитуры. Он действует как *мастер устной традиции*, создающий собственный вариант известного песнопения — хорошо узнаваемый и в то же время индивидуализированный.

12. Архимандрит Матфей понимал церковное пение и регентование как *форму литургического служения*. Будучи монахом и священником, он в первую очередь добивался от певчих проникновения в богословский смысл пропеваемого текста и внятного его произнесения. Свою наставническую задачу о. Матфей видел в воспитании *музыкально грамотных священников*, а от регентов ожидал понимания литургического контекста богослужебного пения.

13. В наследии архимандрита Матфея музыкально воплощена *вся история Нового Завета и ее преломление в жизни Церкви*. В составленных им богослужебных циклах и сборниках нашли отражение: ожидание прихода в мир Спасителя, прославление Рождества Христова и упование на милосердие явленного Сына Божия (Рождественский Праздничный

Триптих); благоговейное приготовление к периоду Великого Поста и строгая сосредоточенность Святой Четыредесятницы (Постная Триодь); скорбь и «радостопечаль» Страстной седмицы (Песнопения Страстной седмицы, включая Утреню Великого Пятка); еженедельное проживание радости Светлого Христова Воскресения (собрания песнопений Всенощного бдения и Божественной Литургии).

14. Богослужение архимандрит Матфей понимал не только как священнослужитель, но и как музыкант. Он выстраивал *службу как единый звуковой комплекс*, в котором чтение, возгласы духовенства и пение органично сочетались по высоте, темпу и динамике. Таким образом, усиливалась *музыкальная цикличность* богослужения.

15. Музыкальное наследие архимандрита Матфея представляет собой *уникальное явление, связанное нитями преемственности или типологического сходства со многими разностадиальными тенденциями в духовной и светской музыке*. Так, знаменный распев являет собой базовую основу православной певческой культуры. Обиходное многоголосие, составляющее приоритетный слой современной церковно-певческой практики, обнаруживает отдаленное генетическое родство и явное типологическое сходство с добарочной композицией и внебогослужебной песенной традицией западноевропейского происхождения. Свободная функциональная переменность голосов хоровой ткани восходит к принципам русского народного песнетворчества и в большой степени — к методам хорового письма композиторов Нового направления. Особые состояния тональности показательны для романтической музыки, преломляющей компоненты модальных звуковысотных систем. Тщательная работа с параметром сонантности характерна для композиторов XX века. Архимандрит Матфей — великий регент Русской Православной Церкви и выдающийся деятель отечественной музыкальной культуры — был причастен всем названным методам композиции и тем самым аккумулировал в своем творчестве «памятные знаки» разных тектонических пластов музыкальной культуры христианского мира.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и науки Российской Федерации:

1. *Старостина Т.А., Клишин А.Г.* Звуковая картина русского троестрочия [Текст] / Т.А.Старостина, А.Г.Клишин // Музыкальная Академия.— 2005. — №4. — С. 30–39. — [0,8 п.л.]

2. *Старостина Т.А.* Некоторые проблемы изучения русских народно-песенных ладов [Текст] / Т.А.Старостина // Традиционная культура. — 2015. — №4(60). — С. 99-108. — [0,8 п.л.]

3. *Старостина Т.А.* Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции) [Текст] / Т.А.Старостина // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2016. — № 4. — С. 135-164. — [1, 1 п.л.].

4. *Старостина Т.А.* Особенности фактуры в песнопениях Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А.Старостина // Музыкаведение. — 2017. — №1. — С. 32–44. — [0, 8 п.л.]

5. *Старостина Т.А.* О принципах варьирования в обработках архимандрита Матфея (Мормыля) (на примере Херувимской песни) [Текст] / Т.А.Старостина // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2018. — №1. — С. 138–154. — [0, 7 п.л.].

6. *Старостина Т.А.* Об индивидуальном преломлении обиходной гармонизации в Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А.Старостина // Южнороссийский музыкальный Альманах. — 2018. — № 1. — С 10–17. — [0, 5 п.л.].

7. *Старостина Т.А.* Особенности тональной организации песнопений Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А.Старостина // Музыкальная Академия. — 2018. — № 1 (8). — С. 188–197. — [0, 75 п.л.].

8. *Старостина Т.А.* О методах варьирования в гармонизациях архимандрита Матфея (Мормыля) (на примере жанра ектении) [Текст] / Т.А.Старостина // Вестник музыкальной науки. — 2018. — № 2 (20). — С. 33–43. — [0, 65 п.л.].

9. *Старостина Т.А.* Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия [Текст] / Т.А.Старостина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2019. — Т.9. — Вып. 1. — С. 46–78. — [1, 3 п.л.].

10. *Старостина Т.А.* О музыкальной логике Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А.Старостина // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2019. — № 1. — С. 134–144. — [0, 5 п.л.].

11. *Старостина Т.А.* О модальной организации гласовых напевов Русской Православной Церкви [Текст] / Т.А.Старостина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 4 (27). — С. 4–15. — [0, 7 п.л.].

12. *Старостина Т.А.* О музыкальном замысле Рождественского Праздничного Триптиха архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А.Старостина // Художественное образование и наука. — 2019. — № 1 (18). — С. 22–28. — [0, 45 п.л.].

13. *Охлобыстина А.Б., Старостина Т.А.* К проблеме методики звуковысотного анализа южнорусской протяжной песни (на примере песен Усёрдской стороны) [Текст] / А.Б. Охлобыстина, Т.А. Старостина // Традиционная культура. — 2019. — Т. 20. № 1. — С. 103–126. — [1, 3 п.л.].

14. *Старостина Т.А.* К проблеме методики анализа мелодического строения уставных напевов в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфея (Мормыля) // PHILARMONICA. International Music Journal. — 2020. — № 1. — С. 1–18. — DOI: 10.7256/2453-613X.2020.1.32028 URL: https://e-notabene.ru/phil/article_32028.html.

15. *Старостина Т.А.* О структуре и драматургии Рождественского Праздничного Триптиха архимандрита Матфея (Мормыля) // PHILARMONICA. International Music Journal. — 2020. — № 2. — С. 1–10. — DOI: 10.7256/2453-613X.2020.2.32034. URL: https://e-notabene.ru/phil/article_32034.html.

16. *Старостина Т.А.* Особенности тональной организации в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфея (Мормыля) [Текст] / Т.А. Старостина // Временник Зубовского института. — 2020. — Вып. 1 (28). — С. 107–121. — [0, 6 п.л.].

Другие публикации:

17. *Старостина Т.А.* Заметки об учебнике гармонии для регентов А.Н.Мясоедова [Текст] / Т.А. Старостина // Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова: сб. статей и материалов / сост. Т.А. Старостина. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. — С. 111–116.

18. *Старостина Т.А.* Западноевропейский трактат и русская азбука (к проблеме различия принципов музыкальной композиции) [Текст] / Т.А. Старостина // XVI Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. — Т. 2. — М., ПСТГУ, 2006. — С. 150–155.

19. *Старостина Т.А.* Звукоощущение как сущностная основа русской музыки [Текст] / Т.А. Старостина // XV Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. — Т. 2. — М.: ПСТГУ, 2005. — С. 112–117.

20. *Старостина Т.А.* К проблеме духовно-концертного жанра в современной русской музыке [Текст] / Т.А. Старостина // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — № 20. — Т. 2. — 2010. — С. 74–76.

21. *Старостина Т.А.* Помышление о свете незаходимом: о творчестве Ю.Буцко [Текст] / Т.А. Старостина // Музыка из бывшего СССР / Ред.-сост. В.С.Ценова. — Вып. 2. — М.: «Композитор», 1996. — С. 8–40.

22. *Старостина Т.А.* Представление о певческом звуке в русской народно-песенной культуре [Текст] / Т.А. Старостина // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — № 23. — 2013. — С. 404–405.

23. *Старостина Т.А.* Утренняя Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации [Текст] / Т.А.Старостина // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н.Г.Денисов, Н.А.Филатов. Коллективная монография. — СПб., Издательство «Пушкинский Дом», 2017. — С. 205 – 336.

24. *Старостина Т.А.* Церковно-певческая традиция и принципы музыкальной формы. Предварительные соображения [Текст]/ Т.А.Старостина // XVII Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. — Т. 2.— М.: ПСТГУ, 2007. — С. 12–16.