

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ  
П. И. ЧАЙКОВСКОГО»

*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»

Диссертация на соискание ученой степени доктора  
искусствоведения

Научный консультант —  
доктор искусствоведения,  
доцент Н. Г. Денисов

Москва, 2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>4</b>
<b>Глава I. К истории русской церковной музыки в советский период .....</b>	<b>18</b>
Русская Православная Церковь в СССР: краткий очерк .....	18
Русская церковно-певческая традиция в советский период .....	36
<i>Русская церковно-певческая традиция в период между Октябрьской революцией и Великой отечественной войной .....</i>	<i>39</i>
<i>Начальный этап восстановления церковно-певческой традиции при патриархах Сергии (Старогородском) и Алексии I (Симанском) .....</i>	<i>57</i>
<i>Некоторые тенденции духовно-музыкальной культуры при патриархе Пимене (Извекове) .....</i>	<i>63</i>
<i>Организация регентского образования .....</i>	<i>70</i>
<i>Основные духовно-музыкальные тенденции постсоветского периода .....</i>	<i>79</i>
Архимандрит Матфей (Мормыль): жизненный путь, этапы церковного служения, формы деятельности .....	81
<b>Глава II. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия .....</b>	<b>104</b>
<b>Глава III. Утреня Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации .....</b>	<b>143</b>
Типы гармонизации в песнопениях утрени Великого Пятка: общая характеристика .....	149
<i>Гармоническое варьирование: основные принципы .....</i>	<i>180</i>
<i>Мелодическое и ритмическое варьирование .....</i>	<i>186</i>
Особенности тональной организации песнопений утрени .....	196
Разновидности каденций в песнопениях утрени .....	218
Линейный фактор гармонии в песнопениях утрени .....	240
Высотная драматургия цикла утрени .....	265

Выводы .....	280
<b>Глава IV. О методах варьирования в гармонизациях архимандрита Матфея (Мормыля) на примерах неизменяемых песнопений — ектении и Херувимской песни.....</b>	<b>285</b>
<b>Глава V. Рождественский Праздничный Триптих: обобщение исторического опыта певческой традиции Русской Православной Церкви .....</b>	<b>317</b>
К проблеме мелодического единства Рождественского Праздничного Триптиха.....	322
Особенности тональной организации в песнопениях и авторских композициях Рождественского Праздничного Триптиха.....	382
Хроматизм в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха.....	432
<i>Отклонение из мажора в тональность II ступени .....</i>	<i>438</i>
<i>Формула пассамеццо.....</i>	<i>446</i>
<i>Отклонение из мажора и минора в тональность субдоминанты .....</i>	<i>456</i>
<i>Особенности хроматизмов в песнопении «С нами Бог» свящ. В. Зиновьева в переложении о. Матфея.....</i>	<i>460</i>
<i>Ладовая смена в заключительной каденции.....</i>	<i>464</i>
<i>Выводы .....</i>	<i>466</i>
Высотно-тембровая драматургия Триптиха.....	468
К проблеме адаптации заимствованного музыкального материала .....	489
Выводы .....	529
<b>Заключение.....</b>	<b>535</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>542</b>

## Введение

### 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*. Исключительно одаренный музыкант, он на протяжении всей жизни трудился над формированием репертуара для мужского хора Троице-Сергиевой Лавры. Итогом подвижнических трудов о. Матфея явились: собранная им обширнейшая нотная библиотека, значительный корпус аудиозаписей в виде пластинок и компакт-дисков, а также шесть томов богослужебных песнопений, издание которых завершилось уже после его кончины<sup>1</sup>.

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, начиная партитурами классика русской церковной музыки Д.С.Бортнянского и заканчивая композициями

---

<sup>1</sup> 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 / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). [Коломна] : Изд. Голутвина монастыря, 2010. 104 с.

нашего современника диакона Сергия Трубачева. Композиторские начинания о. Матфея, воплощенные в его переложениях, гармонизациях и обработках, представляют большой интерес и достойны подробного аналитического рассмотрения с позиций современного музыкознания.

Актуальность избранной темы определяется следующим:

- уникальностью личности архимандрита Матфея, сочетавшего в своей деятельности литургическое служение, богословие и музыкальное творчество;

- значительной ролью о. 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);

- 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 о. Матфея;

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

**Цели и задачи.** 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 необходимо решить следующие задачи:

- обозначить основные вехи истории Русской Православной Церкви в СССР;
- предпринять обзор важнейших явлений русской духовной-музыкальной культуры в советский период истории;
- проследить этапы возрождения русской церковно-певческой традиции во второй половине XX века;
- рассмотреть жизненный и творческий путь архимандрита Матфея (Мормыля) в контексте литургических, духовно-музыкальных и просветительских тенденций 1970-х — 1990-х годов;
- исследовать с музыкально-теоретических позиций современное обиходное многоголосие — основополагающий музыкальный язык наследия архимандрита Матфея;
- рассмотреть методы преломления архимандритом Матфеем принципов обиходной гармонизации в «Утрени Великого Пятка»;
- выявить приемы музыкального варьирования, применяемые архимандритом Матфеем в неизменяемых песнопениях;
- проследить пути адаптации архимандритом Матфеем музыкального материала, принадлежащего перу предшественников, 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.

**Материал исследования.** Материалом исследования является музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля): оригинальная рукопись и аудиозапись богослужебно-певческого цикла «Утреня 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 Утреня Великого Пятка и Рождественский Праздничный Триптих: службы Великой Пятницы и Рождества Христова, самые значимые в жизни Церкви, отмечены наиболее масштабными композициями в творчестве архимандрита Матфея.

**Научная новизна.** 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 о. Матфеем. 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 (этой школе принадлежат, в частности, В.М.Щуров, Н.М.Савельева, Н.Н.Гилярова).

В работе также 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.

**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 году<sup>2</sup>. В 2017 году вышла книга «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль)», составленная Н.Г.Денисовым и Н.А.Филатовым<sup>3</sup>. В этом издании собраны воспоминания клириков и мирян, соприкасавшихся с о. 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<sup>4</sup>, представлен богословский анализ Утрени Великого Пятка, выполненный выдающимся регентом

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) : Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н.Г.Денисов, Н.А.Филатов. СПб.: Изд. «Пушкинский Дом», 2017. С. 10–38.

<sup>4</sup> Дынникова И.В. Интерпретация песнопений Утрени Великого Пятка в регентской практике архимандрита Матфея (Мормыля) // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 337–495; Старостина Т.А. Утреня Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) <...>. С. 205–336.

протоиереем Михаилом Фортунато (в соавторстве с Н.В.Балуевой) с тонким пониманием взаимосвязи музыкальных и догматических компонентов Службы 12 Евангелий<sup>5</sup>. Большим подспорьем для исследователя творчества о. Матфея является недавно вышедшая книга А.А.Бетиной «Пою Богу моему, дондеже есмь. Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля)»<sup>6</sup>. 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), пока немного. Необходимо упомянуть монографию Н.С.Гуляницкой «Поэтика музыкальной композиции»<sup>7</sup>, в разных разделах которой о. Матфею уделяется значительное место. Отдельная работа, полностью сфокусированная на фигуре архимандрита Матфея, принадлежит К.Л.Карманову<sup>8</sup>. Автор предпринимает обзор всего наследия великого регента в контексте его литургического предназначения, что, несомненно, является достоинством работы. Однако аналитические ее фрагменты имеют эскизный характер. Обобщенный анализ нескольких обработок о. Матфея присутствует в книге М.В.Генченковой о певческой традиции Троице-Сергиевой Лавры<sup>9</sup>. Творчество архимандрита Матфея в самом общем плане рассматривается в работах, посвященных проблемам

---

<sup>5</sup> *Фортунато М., прот., Балуева Н.В.* Утренняя Великая Пятница – «Пасха Распятия» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) <...>. С. 496 – 502.

<sup>6</sup> *Бетина А.А.* «Пою Богу моему, дондеже есмь»: Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: изд. Московской духовной академии, 2019. 336 с.

<sup>7</sup> *Гуляницкая Н.С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

<sup>8</sup> *Карманов К.Л.* Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып. 1 (3). С. 145–184.

<sup>9</sup> *Генченкова М.В.* Певческое наследие Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М.: АХИ им. В.С.Попова, 2015. 301 с.

духовной музыки в советский и постсоветский периоды, в частности, диссертациях С.И.Хватовой<sup>10</sup> и игум. Силуана (Туманова)<sup>11</sup>.

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. Весьма обширен корпус источников, относящихся к истории Русской Православной Церкви в годы советской власти. Отметим труд прот. В.Цыпина «История Русской Православной Церкви, 1917 – 1990»<sup>12</sup>. Также необходимо упомянуть солидное исследование Д.В.Поспеловского «Русская православная церковь в XX веке»<sup>13</sup>, повествование в которой ведется с позиций представителя русской эмиграции. Становление религиозного образования в СССР в послевоенные годы описано в книге М.Х.Трофимчука «Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах»<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. Наиболее значим в связи с тематикой настоящей работы

---

<sup>10</sup> *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий : Дис. <...> д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 423 с.

<sup>11</sup> *Силуан (Туманов), игумен.* Развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции Русской православной церкви : Дис. <...>. канд. богословия. М., 2018. 439 с.

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

<sup>13</sup> *Поспеловский Д.В.* Русская православная церковь в XX веке. М.: Республика, 1995. 511 с.

<sup>14</sup> *Трофимчук М.Х.* Академия у Троицы : Воспоминания о Московских Духовных школах. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005. 640 с.

<sup>15</sup> Укажем издания, использованные в настоящей работе: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 26: Синодальный хор и училище церковного пения / Ред.-сост., С.Г.Зверева, А.А.Наумов, М.П.Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002. 683 с.; Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А.А.Наумов, М.П.Рахманова; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.П.Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. 904 с.; Русская духовная музыка в документах и материалах.

последний, IX том, посвященный русской богослужебно-певческой традиции первой половины XX века<sup>16</sup>. Специальный раздел, посвященный духовной музыке в XX веке, помещен в третьем выпуске «Истории современной отечественной музыки» под редакцией Е.Б.Долинской<sup>17</sup>.

Литература по медиевистике имеет для нашей темы второстепенное значение. Однако, нельзя не отметить научное наследие Н.Д.Успенского<sup>18</sup> и М.В.Бражникова<sup>19</sup>, заложивших основание этой ветви музыкальной науки, которая в советские годы вышла на приоритетные позиции несколько ранее других областей светского музыкознания, изучающего церковную музыку. Некоторые положения из области медиевистики нашли отражение в аналитических разделах настоящей работы. Изучение современной традиции церковного пения началось в 1990-х годах. За последние два десятилетия создан ряд масштабных работ, посвященных истории, теоретическому осмыслению и практическому освоению обиходного осмогласия разных роспевов и региональных традиций<sup>20</sup>. Многие положения, высказанные авторами, используются в настоящей работе.

---

Т. 5: Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред. С.Г.Зверева. М.: Изд-во «Знак», 2007. 1032 с.; Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 8: А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А. В. Никольского / Гос. ин-т искусствознания; науч. ред. С. Г. Зверева; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.В. Лебедевой-Емелиной, Н.А. Потемкиной; науч. консультант А.А. Наумов; лит. ред. М.П. Рахманова. 2-е изд. М.: Издат. дом «Языки славянской культуры», 2018. 960 с.

<sup>16</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9: 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; науч. консультант А. А. Наумов. М.: Языки рус. культуры, 2015. 472 с.

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

<sup>18</sup> Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 622 с.; Успенский, Н.Д. Образцы древнерусского певческого искусства. М.: Музыка, 1971. 356 с.

<sup>19</sup> Например: Бражников М.В. Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV-XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. 424 с.; Бражников М.В. Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975. 120 с.

<sup>20</sup> Потемкина Н.А. Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. 216 с.; Гиливеря В.Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. <...> канд. искусствоведения. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М.И.Глинки, 2008; Каплун Т.М.

Научное освоение проблем современного церковного многоголосия, долгое время существовавшего в условиях устной передачи традиции, методологически родственно исследованию фольклорной музыкальной культуры. Это определило необходимость обращения к трудам этномузыкологической проблематики, созданным представителями научной школы Квитки-Рудневой<sup>21</sup>.

Анализ хоровых партитур архимандрита Матфея потребовал обращения к большому ряду источников музыкально-теоретического профиля. Опора на аналитическую методику Ю.Н.Холопова предопределила обращение к трудам этого ученого<sup>22</sup>. В работе также привлекаются элементы аналитической методики Г.И.Лыжова<sup>23</sup>.

Рассмотрение наследия архимандрита Матфея в контексте церковной и музыкально-культурной жизни современной ему эпохи определило необходимость обращения к большому ряду разнородных публикаций,

---

Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков : Дис.<...> канд. искусствоведения. Одесса : Одесская гос. консерватория, 2005. 238 с.; *Давыдова Е.Г.* Тамбовская церковно-певческая традиция конца XIX – начала XX вв. : Дис.<...> канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 269 с.; *Артемова Е.Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект : Дис. <...> д-ра искусствоведения. М., 2015. 382 с.; *Рыбакова Н.Э.* Наследие В.Ф.Комарова в контексте русской духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. 199 с.

<sup>21</sup> *Щуров В.М.* Стилистические основы русской народной музыки. М.: МГК, 1998. 464 с.; *Савельева Н.М.* Народная песня: язык и структура: Учебное пособие. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2019. 248 с.; Сокровищница Русской Земли : Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края / Науч. ред. Н.Н.Гилярова. М.: Музыка, 2015. 400 с.

<sup>22</sup> *Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс : Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов. М.: Музыка, 1988. 2-е доп. изд. Спб.: Лань, 2003. 540 с.; *Холопов Ю.Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1: О русской музыке. М.: МГК, 1993. С. 40 — 51; *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Издат. Дом «Композитор», 2006. 632 с.

<sup>23</sup> *Лыжов Г.И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnit opus musicum* Орландо ди Лассо) : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2003. 375 с.

содержащихся в Журнале Московской Патриархии, Трудах московской регентско-певческой семинарии, Вестнике Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета и других периодических изданиях.

Тема исследования имеет свои *ограничения*. Так, в настоящей диссертации не затрагиваются такие хорошо изученные пласты церковно-певческой культуры как партесное пение и раннее русское многоголосие. Кроме того, нами не предпринимается сравнительный анализ хоровых партитур архимандрита Матфея и его предшественников — такое сравнение может стать предметом отдельного большого труда. В работе не рассматриваются вопросы жанровой типологии богослужебных песнопений, многороспевности, исторической эволюции и региональных особенностей гласовых напевов: весь этот комплекс проблем уже был предметом изучения в музыковедческих трудах, посвященных церковной музыке. Также мы не углубляемся в проблемы техники регентования архимандрита Матфея, частично освещенные в целом ряде ранее опубликованных воспоминаний.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Теоретическая значимость настоящей работы состоит в анализе современного церковного многоголосия с позиций музыкально-теоретической науки. Соответственно, 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 также 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 восстановил традицию монастырского пения и сформировал обширный репертуар для однородного мужского хора, основу которого 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 богослужебных песнопений: структуры, построенные по строчному

принципу, в его изложении включают обновляемые компоненты, придающие форме черты сквозного развития.

**Апробация.** 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 и Заключения.

Во Введении указывается актуальность избранной темы, формулируются цели, задачи исследования и его научная новизна, определяется степень научной разработанности проблематики, очерчивается методологическая база, характеризуются материал исследования и его теоретическая и практическая значимость, перечисляются положения, выносимые на защиту.

В первой главе предпринимается обзор исторического пути, пройденного Русской Православной Церковью и ее певческой культурой в советский период отечественной истории. Упомянуты нововведения в высшем музыкальном образовании, предусматривающие изучение памятников церковно-певческого искусства в светских учебных заведениях; затрагиваются издательская и музыкально-просветительская деятельность Московской Патриархии; даются сведения о выдающихся регентах, чье служение пришлось на десятилетия советской власти. Специальный раздел



главы посвящен архимандриту Матфею (Мормылю) — его жизненному пути, формам деятельности, методике работы с хором.

Вторая глава посвящена музыкально-теоретическим проблемам изучения русского обиходного многоголосия. В ней предпринимается анализ уставных напевов с точки зрения модального и тонального типов звуковысотной организации. Выявлены особые «состояния» тональности, характерные для обиходных напевов Московской традиции. С целью визуализации результатов анализа применяется метод графического отображения иерархии тонов и созвучий в обиходных напевах.

В третьей главе осуществляется подробный анализ Утрени Великого Пятка в гармонизации архимандрита Матфея (Мормыля). Рассматривается соотношение обиходных и авторских вариантов гармонизации уставных напевов (преимущественно Киевского распева), исследуются особенности тональной организации напевов Утрени; систематизируются их строчные каденции; прослеживаются методы индивидуализации фактуры в изложении гласовых напевов; анализируется музыкальная драматургия целостного цикла Утрени.

Четвертая глава посвящена рассмотрению методов варьирования архимандрита Матфея в неизменяемых песнопениях Божественной Литургии — ектениях и образцах Херувимской песни. Отмечается последовательность и взаимосвязанность вносимых изменений, придающих музыкальной форме, основной на принципах повторности, черты сквозного развития.

В пятой главе предпринимается последовательный анализ песнопений и композиций, включенных архимандритом Матфеем в «Рождественский Праздничный Триптих». Анализируется мелодическое строение напевов, специфика тональной организации, тембровая драматургия, характеризуются методы работы о. Матфея с музыкальным материалом других авторов. В результате анализа выявляются компоненты, придающие сборнику Триптиха черты цикла.

В Заключении суммируются результаты проведенного исследования.

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

### *Русская Православная Церковь в СССР: краткий очерк*

История Русской Православной Церкви (РПЦ) в СССР является важной и пока не до конца изученной страницей отечественной истории. История РПЦ в СССР активно изучается в постсоветский период. Литература, посвященная судьбам русской Церкви в XX веке, вышедшая за последние четверть века, чрезвычайно обширна и многообразна. Наибольшее внимание исследователи уделяют публикации источников, ранее недоступных<sup>24</sup>. Фундаментально разрабатываются наиболее важные проблемы этого периода: история Поместного Собора РПЦ 1917-1918<sup>25</sup>; гонения на РПЦ в советский период<sup>26</sup>, РПЦ во время Второй мировой

---

<sup>24</sup> Акты Святейшего Тихона, Патриарха Московского и всея России, позднейшие документы и переписка о каноническом преемстве высшей церковной власти. 1917–1943 / Сост. М.Е.Губонин. М., 1994. 1063 с.; Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью / Сост. Г. Штриккер. М.: Пропилеи, 1995. Т. 1, 2.; Русская Православная Церковь и коммунистическое государство, 1917–1941 / Сост. О. Ю. Васильева. М., 1996. 356 с.; Архивы Кремля: Политбюро и Церковь, 1922–1925 / Изд. Н. Н. Покровский, С.Г. Петров. М., 1997–1998. Т. 1, 2.

<sup>25</sup> Документы Священного Собора Православной Российской Церкви 1917-1918 гг. Изд-во Новоспасского монастыря. М., 2012–2019. Т.1–15; *Кравецкий А. Г.* Священный Собор Православной Российской Церкви : Из материалов Отдела о богослужении, проповедничестве и храме // Богословские труды. Сб. 34. М., 1998. С. 202–388;. *Schulz G., Schröder G.-A., Richter T.C. (eds).* Bolschewistische Herrschaft und orthodoxe Kirche in Russland : Das Landeskonzil 1917/1918: Quellen und Analysen. Münster, 2005; *Белякова Н.А.* Поместный Собор Российской православной церкви 1917–1918 гг.: опыт изучения в России и за рубежом // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2016. № 1(34). С.379-403; *Балашов Н.*, прот. На пути к литургическому возрождению. М., 2001. 507 с.; *Фирсов С. Л.* Русская Церковь накануне перемен: (конец 1890-х – 1918 гг.). М., 2002. 637 с.; *Белякова Е.В.* Церковный суд и проблемы церковной жизни. М., 2004. 820 с.; *Савва (Тутунов), игум.* Епархиальные реформы. М., 2011. 498 с.; *Кравецкий А.Г.* Церковная миссия в эпоху перемен (между проповедью и диалогом). М., 2012. 711 с.; *Дестивель Иакинф*, свящ. Поместный собор Российской Православной Церкви 1917–1918 гг. и принцип соборности. М.: Изд-во Крутицкого подворья, 2008; *Беглов А.Л.* Всероссийский Церковный собор 1917–1918 гг. как явление соборной практики Церкви // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2016. № 1 (34). С. 51–73.

<sup>26</sup> *Кашевараев А.Н.* Государство и церковь. Из истории взаимоотношений Советской власти и Русской православной церкви, 1917–1945 гг. СПб.: СПбГТУ, 1995; *Кривошеева*

войны<sup>27</sup>, церковно-государственные отношения в советский период<sup>28</sup>; церковные расколы<sup>29</sup>, история обновленчества<sup>30</sup>, история церковной эмиграции<sup>31</sup>. Появился и ряд обобщающих работ<sup>32</sup>.

Сколько-нибудь последовательное изложение истории Русской Православной Церкви в СССР не является целью настоящей,

*Н. А. Новомученики Русской Православной Церкви члены Поместного Собора 1917–1918 гг. // Почитание новомучеников XX столетия и восстановление национального исторического самосознания : Материалы V Всероссийской научно-богословской конференции «Наследие преподобного Серафима Саровского и судьбы России». 2008 г. Нижний Новгород, 2009. С. 277–287; «Приспело время подвига...» : Документы Священного Собора Православной Российской Церкви 1917–1918 гг. о начале гонений на Церковь / Сост., автор статьи Н.А.Кривошеева. М.: Православ. Свято-Тихонов. Гуманитарн. Ун-т (ПСТГУ), 2012. 522 с.; Шкаровский М.В. История изъятия церковных святынь и ценностей в Петрограде 1918-1922: Новые источники // Вспомогательные исторические дисциплины Сб. 25. СПб., 1994. С. 203-214; Шкаровский М.В. Советская власть и судьбы мощей православных святых // Вестник церковной истории. 2013. № 3/4. С.375–378.*

<sup>27</sup> *Шкаровский М.В. Нацистская Германия и Православная Церковь : Нацистская политика в отношении Православной церкви и религиозное возрождение на оккупированной территории СССР. М: Изд-во Крутицкого патриаршего подворья, 2002. 521 с.; Шкаровский М.В. Политика Третьего рейха по отношению к Русской православной церкви в свете архивных материалов : Сб. документов. М.: Изд-во Крутицкого патриаршего подворья, 2003. 366 с.; Шкаровский М.В. Псковская православная миссия и религиозное возрождение на Северо-Западе России в 1941–1944 гг. // Псков в российской и европейской истории : (Международная научная конференция : в 2 т.) Т.2. М., 2003. С.161-175; Шкаровский М.В. Крест и свастика: нацистская Германия и Православная Церковь. М.: Вече, 2007. 505 с.; Обозный К. Псковская православная миссия 1941-1944 // Церковь в истории России. Вып. 4 / Отв. ред Е.В. Белякова. М., 1997. С. 248-292.*

<sup>28</sup> *Шкаровский М.В. Русская православная церковь и советское государство в 1943 – 1964 годах : От «перемирия» к новой войне. СПб.: Изд. объединение «ДЕАН+АДИА-М», 1995. 216 с.; Шкаровский М.В. Русская православная церковь при Сталине и Хрущеве. М: Крутицкое патриаршее подворье, 1999. 399 с.; Чумаченко Т.А. Государство, православная церковь, верующие, 1941–1961. М., 1999. 248 с.; Курляндский И.А. Сталин, власть, религия. М.. 2011. 720 с.*

<sup>29</sup> *Мазырин А., прот. Высшие иерархи о преемстве власти в Русской Православной Церкви в 1920-х – 1930 –х годах. М., 2006. 444 с.; Шкаровский М. В. Судьбы иосифлянских пастырей : Иосифлянское движение Русской Православной Церкви в судьбах его участников : Архивные документы. СПб.: Сатис. 2006. 588 с.*

<sup>30</sup> *Лавринов В., прот. Очерки истории обновленческого раскола на Урале ( 1922–1945). М.: Изд-во Крутицкого подворья, М., 2007. 308 с.*

<sup>31</sup> *Косик В.И. Русское церковное зарубежье: XX век в биографиях духовенства от Америки до Японии : материалы к словарю-справочнику. М.: Изд-во Правосл. Свято-Тихоновского гуманитарного у-та, 2008. 400 с.; Косик В.И. Русская церковь в Югославии. (20–40 гг. XX в.). М.: Изд-во Правосл. Свято-Тихоновского гуманитарн. ун-та, 2000. 287 с.*

<sup>32</sup> *Православная Энциклопедия. Т.: Русская Православная Церковь. М., 2000; Васильева О.Ю., Журавский А.В. Русская православная церковь в СССР // Большая Российская Энциклопедия. Т.: Россия. М., 2004. С. 220-224.*

музыковедческой по профилю, работы. Но вкратце необходимо обозначить основные вехи и особенности истории РПЦ в советский период, чтобы полнее представить обстоятельства жизни, служения и творчества главного «героя» диссертации. Упомянем здесь лишь о тех событиях, тенденциях и именах, без знания которых невозможно представить себе исторический контекст бытования русской духовной музыки в период господства атеистической идеологии.

Важнейшим событием в истории РПЦ явился Поместный Собор 1917-1918 гг. Ему предшествовала длительная подготовка, получившая в исторической литературе название «предсоборный период». Большинство архиереев в 1905 г. поддерживали идею созыва Поместного Собора и проведения реформ в Церкви<sup>33</sup>. В 1906 г. В Санкт-Петербурге состоялось Предсоборное Присутствие, выработавшее положение о созыве Поместного Собора, о принципах его работы и о программе. На Предсоборном Присутствии была обоснована законность участия мирян в Поместном Соборе. Тематика Отделов Предсоборного Присутствия стала повесткой и для Поместного Собора. Были созданы Отделы 1) о Соборе, его статусе, его участниках, его месте в системе государственного управления; 2) о епархиальном управлении, митрополичьих округах; 3) о церковном суде; 4) о приходе и приходском уставе; 5) о религиозном образовании и духовных учебных заведениях; 6) о старообрядчестве; 7) об ограждении православной веры в условиях веротерпимости. Предсоборное Присутствие утвердило выборность епископов; участие мирян в епархиальном управлении; частично выборность судей; создало оригинальную модель собственности церковным имуществом, признав приходы юридическим лицом. Участие мирян и

---

<sup>33</sup> Отзывы епархиальных архиереев по вопросу о церковной реформе : В 4-х т. СПб., 1906 ( Переизд, М., 2004).

клириков в Соборе должно было дать ему легитимность, способствовать преодолению разрыва между верующими, духовенством и епископатом<sup>34</sup>.

Однако Собор так и не был созван. Отказ от проведения реформ в православной Церкви стал одной из причин усугубления кризиса в духовенстве и в обществе.

В 1912 г. начало работу Предсоборное Совещание, продолжавшее разработку церковных реформ.

Первая мировая война значительно ускорила кризис традиционной религиозности и усилила радикальные настроения в русском обществе. Февральская революция 1917 г. приветствовалась большинством и епископата, и духовенства<sup>35</sup>. Православный богослов Сергей Фудель<sup>36</sup> отмечал, что «начало революции — 1917–1919 годы — было временем удивительного духовного подъема»<sup>37</sup>.

Духовенство также оказалось подвержено революционным брожениям: в епархиях проходили съезды духовенства, приведшие к смещению неугодных епископов. Временное правительство ввело выборность епископата и стало готовить проведение Поместного Собора, стремясь отделить Церковь от государства и ускорить проведение церковных реформ. В июне 1917 г. в Москве прошел Всероссийский съезд духовенства и мирян, после него начал работу Предсоборный Совет.

---

<sup>34</sup> *Белякова Е.В.* Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917-1918 годов: слишком длинный путь к реформе и драма истории // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва. 2017. № 207 (1). С. 89–109.

<sup>35</sup> *Бабкин М.А.* Духовенство РПЦ и февральская революция 1917 г.: Документы и материалы Святейшего синода, епархиальных, городских, благочиннических съездов и собраний российского духовенства. М., 2002. 52 с.; *Бабкин М.А.* Российское духовенство и свержение монархии в 1917 году : Материалы и архивные документы по истории Русской православной церкви. М.: Индрик, 2006. 503 с.; *Рогозный П.Г.* Церковная революция 1917 г. : (Высшее духовенство Российской Церкви в борьбе за власть в епархиях после Февральской революции). СПб.: Лики России, 2008. 224 с.

<sup>36</sup> Сергей Иосифович Фудель (31 декабря 1900, Москва — 7 марта 1977, Покров, Владимирская область) — православный богослов, философ, духовный писатель, литературовед. Неоднократно репрессирован по политическим мотивам, был в лагерях и ссылках.

<sup>37</sup> *Фудель С.И.* У стен церкви // Фудель С.И. Собрание сочинений : В 3 т. М.: Русский путь, 2001. Т. 1. С. 152-153.

В августе 1917 г. в Москве в Храме Христа Спасителя торжественно открылся Поместный Собор, членами которого были 564 человека, из них 299 мирян, 72 архиерея, 192 клирика. 156 человек приняли участие в Соборе по должности, 434 были избраны. От каждой епархии было по 5 делегатов.

Наиболее важное решение Собора состояло в восстановлении института соборности в управлении Церковью, наделив Поместный Собор высшей законодательной, судебной, контролирующей властью. Было восстановлено патриаршество. 21 ноября 1917 года Патриархом Московским и всея России был избран митрополит московский Тихон (Беллавин)<sup>38</sup>.

Как показали выступления на Соборе, соборное большинство не было готово к отделению Церкви от государства. В постановлении Собора говорилось о том, что Церковь должна занять первенствующее публично-правовое положение среди других исповеданий.

Однако революционные события, приход к власти большевиков значительно изменили ситуацию в стране, что далеко не учитывалось членами Собора, воспринимавшими новую власть как временное явление.

Согласно Декрету о земле от 26 октября 1917 г. Церковь лишалась земельной собственности, включая монастырскую, которая становилась «всенародным достоянием».

23.01.1918 г. был опубликован декрет «Об отделении церкви от государства и школы от церкви»<sup>39</sup>, в котором вводился принцип свободы совести, что соответствовало нормам большинства европейских стран. Но религиозные организации были лишены права владеть собственностью и

---

<sup>38</sup> Святейший Патриарх Тихон (в миру — Василий Иванович Беллавин, 31 января 1865, погост Клин, Торопецкий уезд Псковской губ. — 7 апреля 1925, Москва), епископ Православной Церкви. С 1898 в сане епископа служил в США, с 1907 — в Ярославле, с 1913 — в Вильне, с 1917 — в Москве. Канонизирован в лике святителей Архиерейским Собором РПЦ 19 окт. 1981 г. Канонизирован РПЦ в 1989 г.

<sup>39</sup> Об отделении церкви от государства и школы от церкви // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. М.: Управление делами Совнаркома СССР, 1942. С. 286—287.

права юридического лица<sup>40</sup>. Здания и предметы для богослужения могли передаваться в пользования общин с разрешения властей. Церковь лишалась права преподавания в школах. Для проведения в жизнь декрета был создан VIII ликвидационный отдел Народного комиссариата юстиции.

Еще до обнародования названного декрета власть заявила о праве распоряжаться имуществом Церкви. Так, 13 января 1918 года большевистское руководство Петрограда приказало братии Александро-Невской Лавры освободить монастырь под нужды лазарета. Когда лаврское священноначалие, согласившись разместить раненых, отказалось покинуть обитель, красногвардейцы явились в Лавру с распоряжением комиссара А.М.Коллонтай о конфискации монастырского имущества. Противостояние закончилось стрельбой и человеческими жертвами.

25 января 1918 г. в Киеве был расстрелян митрополит Владимир (Богоявленский), председатель соборного Отдела о церковной дисциплине. Волна насилий по отношению к духовенству прокатилась по стране. 23 августа в Москве расстреляли известного церковного деятеля протоиерея Иоанна Восторгова. В этот же день в Петрограде был убит авторитетный проповедник и благотворитель протоиерей Философ Орнатский. Вскоре совершилась расправа над московским иереем Алексием Ставровским, взятым в заложники после убийства Урицкого. Патриарх Тихон в послании от 19 января 1918 г. осуждал насилие и убийство неповинных людей и анафематствовал тех, кто участвует в кровавых расправах<sup>41</sup>.

В 1919 г. в ходе гражданской войны Россию покинули многие иерархи. Митрополит Евлогий (Георгиевский) был назначен экзархом западноевропейских приходов. В 1921 г. в Сремских Карловцах собрался Собор русских эмигрантов, создавший Высшее

---

<sup>40</sup> Политбюро и Церковь, 1921–1925 гг. : Сб. документов. Ч. 1, 2. М.: Проспект, 1998. С. 305-576.

<sup>41</sup> Русская Православная Церковь и коммунистическое государство, 1917–1941: Документы и фотоматериалы / Сост. О.Ю.Васильева, отв. ред. Я.Н.Щапов. М.: ББИ, 1996. С.23-25.

церковное управление, а в 1922 г. – Синод, образовавший Русскую Православную Церковь Заграницей (РПЦЗ). Антибольшевистская позиция, занятая РПЦЗ, стала причиной давления властей на патриарха Тихона.

В 1919 г. началась кампания по вскрытию мощей. В 1919–1920- годах были вскрыты мощи более 60 русских святых. Не удалось предотвратить (несмотря на усилия патриарха Тихона) вскрытия мощей преподобного Сергия Радонежского, совершившегося 11 апреля 1919 года<sup>42</sup>, а в 1920 г. Троице-Сергиева лавра была закрыта. Кампания была направлена на подрыв веры у народа.

В целях антирелигиозной кампании был использован и голод в стране 1921-1922 гг., когда власти дали распоряжение об изъятии церковных ценностей. И хотя многие епископы и священники стремились оказывать помощь бедствующему населению, а патриарх возглавил Всероссийский церковный комитет помощи голодающим, власти сознательно стремились насильственными и кощунственными действиями по изъятию церковных предметов спровоцировать сопротивление верующих. Возникшее недовольство подавлялось милицией и войсками, становилось поводом для арестов священников и мирян<sup>43</sup>.

26 апреля 1922 года в Москве, в Политехническом музее, открылся процесс, на котором судили 20 московских священников и 34 мирянами, якобы за подстрекательство к беспорядкам при изъятии церковных ценностей. Суд вынес 11 смертных приговоров, однако 6 осужденных были помилованы в результате ходатайства патриарха Тихона<sup>44</sup>. Аналогичный процесс начался в Петрограде 29 мая. На нем судили 86 человек, в числе

---

<sup>42</sup> *Майорова Н.С.* Вскрытие мощей Сергия Радонежского и кампания по ликвидации мощей во всероссийском масштабе // Вестник Костромского государственного университета. 2016. № 2 (22). С. 52–56.

<sup>43</sup> *Говорова И.В.* Изъятие церковных ценностей в 1922 г. в контексте государственно-церковных отношений : Дис. <...> канд. ист. наук. М., 2006. 264 с.; *Кривова Н.А.* Власть и Русская православная церковь в 1922–1925 гг.: политика ЦК РКП(б) по отношению к религии и церкви и ее осуществление органами ГПУ–ОГПУ : Дис. <...> д-ра ист. наук. М., 1998. 419 с.

<sup>44</sup> *Сафонов Д.В.* Патриарх Тихон и советская власть: К проблеме государственно-церковных отношений в 1922–1925 гг. : Дис. <...> канд. ист. наук. М., 2004. 277 с.



которых был митрополит Петроградский Вениамин (Казанский)<sup>45</sup> — авторитетный церковный деятель, проявивший на суде исключительную стойкость. По решению суда владыка Вениамин и еще 10 человек были приговорены к расстрелу, большинство — к разным срокам тюремного заключения<sup>46</sup>.

Патриарх Тихон находился под домашним арестом с мая 1922 по июнь 1923 г. В это время при активной поддержке власти было создано обновленческое Высшее церковное управление (ВЦУ), стремившееся к полному союзу с властью и выступавшее против патриарха Тихона. В него вошли представители «Живой церкви», «Союза общин древлеапостольской церкви», «Церковного возрождения». Обновленческое ВЦУ отстраняло от власти не признавших его епископов. Многие противники обновленчества были отправлены в ссылки. В 1923 г. состоялся обновленческий собор, вынесший резолюцию об извержении из сана патриарха Тихона и лишении его монашества, а также о введении женатого епископата. После заявления о лояльности власти патриарх Тихон был освобожден 27 июня 1923 г. и запретил в служении обновленческих руководителей. В конце 1924 года на патриарха было совершено покушение, в результате которого погиб его келейник. Патриарх Тихон скончался в праздник Благовещения, 7 апреля 1925 года.

После кончины патриарха обновленцы пытались воссоединиться с патриаршей церковью и провели в Москве в октябре 1925 г. второй обновленческий Собор; на нем почетным председателем был избран Константинопольский патриарх Василий III.

В 1920-е годы велась активная антирелигиозная пропаганда. При ЦК РКП(б) была создана антирелигиозная комиссия под председательством

---

<sup>45</sup> Митрополит Вениамин (в миру Василий Павлович Казанский, 17 апреля 1873, Ниженский погост. Олонецкая губ. — 13 августа 1922, Петроград) — епископ Русской Православной Церкви, митрополит Петроградский и Гдовский. Прославлен в лике святых в 1992 г.

<sup>46</sup> *Авдиев И.* «Дело» митрополита Вениамина.  
[http://yakov.works/acts/20/1920/1922\\_veniamin1.htm](http://yakov.works/acts/20/1920/1922_veniamin1.htm)

Е.Ярославского<sup>47</sup>. В 1923 году началось издание журнала «Безбожник». Вошли в моду богохульные «комсомольские пасхи» и «рождества». Антирелигиозная агитация была постоянной составляющей деятельности комсомольцев<sup>48</sup>.

Авторитет патриарха Тихона был построен на его избрании Поместным Собором. После его кончины для патриаршей церкви, не имевшей официальной регистрации, наступил период расколов. Многие епископы, близкие к патриарху, оказались в заключении и в ссылке. 24 епископа были отправлены в лагерь особого назначения в Соловецком монастыре (СЛОН). Назначенные патриархом Тихоном местоблюстители митрополиты Кирилл (Смирнов), Агафангел (Преображенский) и Петр (Полянский)<sup>49</sup> были арестованы и не могли выполнять свои обязанности. Руководство взял на себя заместитель митрополита Петра (Полянского) Сергей (Страгородский). В 1927 г. митрополитом Сергием была составлена Декларация, в которой выражалась лояльность Советской власти. Позиция митрополита Сергия, высказанная в «Декларации», вызвала неоднозначную реакцию деятелей Церкви, как внутри страны, так и за рубежом. Многие иерархи (в том числе находившиеся в заключении или ссылке) усматривали в документе оттенок низкопоклонства и лицемерия. НКВД стало определять кадровый подбор епископов. Несогласия духовенства с положениями «Декларации» и политикой митрополита Сергия приводили к отказам клириков от назначения на митрополичьи кафедры и приходы. Возникло движение «не поминающих» митрополита Сергия. И хотя созданный эти иерархом

---

<sup>47</sup> В 1925 году образован «Союз воинствующих безбожников» (просуществовал до 1947) — добровольная общественная организация, во главе которой стоял Емельян Ярославский (Миней Израилевич Губельман, 1878–1943).

<sup>48</sup> *Аленов А.Н.* Власть и церковь : Тамбовская епархия в 1917-1927 гг. Тамбов: Юлис, 2005. С. 92–93.

<sup>49</sup> *Мазырин А.В., свящ.* Патриарший Местоблюститель митрополит Петр (Полянский) и высшее церковное управление в условиях гонений со стороны власти и борьбы за единство Церкви : Дис.<...> д-ра церковной истории. М.: ПСТГУ, 2012.

Сергием Синод был официально зарегистрирован, Декларация не повлияла на гонения против Церкви.

В 1928-1929 гг. в связи с процессом коллективизации началась новая волна репрессий против верующих, сопровождавшаяся массовым закрытием и сносом церквей. В феврале 1929 года было разослано Директивное письмо Председателя ЦК ВКП(б) Л.М.Кагановича «О мерах по усилению антирелигиозной работы»<sup>50</sup>. В апреле 1929 г. президиум ВЦИК принял постановление «О религиозных объединениях», которое действовало весь советский период<sup>51</sup>. Согласно этому документу, каждое религиозное общество имело право действовать только после регистрации в советских органах. Органы имели право отказать верующим в регистрации. Религиозным объединением запрещалось: «а) создавать кассы взаимопомощи, кооперативы, производственные объединения и вообще пользоваться находящимся в их распоряжении имуществом для каких-либо иных целей, кроме удовлетворения религиозных потребностей; б) оказывать материальную поддержку своим членам; в) организовывать детские, юношеские, женские молитвенные и другие собрания, так и общие библейские, литературные, рукодельческие, трудовые, по обучению религии и т.п. собрания, группы, кружки, отделы, а также устраивать экскурсии и детские площадки, открывать библиотеки и читальни, организовывать санатории и лечебную помощь»<sup>52</sup>. ( или это все цитата – я не понял) Если не находилось группы верующих, готовые взять на себя содержание культового здания, то его использовали под другие цели. В стране вводилась 5-дневная рабочая неделя в целях ликвидации статуса воскресенья как праздничного

---

<sup>50</sup> Циркулярное письмо ЦК ВКП(б) «О мерах по усилению антирелигиозной работы» (Утверждено ЦК ВКП(б) 24 января 1924 г.). См.: *Проскурина А.В.* Советское законодательство о религиозных культурах в 1920-е – 1930-е гг. [https://it.pskgu.ru/projects/pgu/storage/wt/wt101/wt101\\_29.pdf](https://it.pskgu.ru/projects/pgu/storage/wt/wt101/wt101_29.pdf).

<sup>51</sup> *Карманова Г.Н.* Государственная политика в отношении христианских конфессий в СССР в 1929 – первой половине 1931 гг. : Дис. <...> канд. ист. наук. М., 2009. 224 с.

<sup>52</sup> Хронологическое собрание законов, указов Президиума Верховного Совета и постановлений Правительства РСФСР. Т. 2: 1929-1939. М., 1959. С. 29–45.

выходного дня. Закрытие и разрушение церквей приняло массовый характер. На территории СССР к началу 1930-х годов осталось действующими менее 400 храмов. В московском Кремле были уничтожены Чудов и Вознесенский монастырь, церковь Спаса на Бору, в 1931 г. был взорван кафедральный храм Христа Спасителя. Те монастыри, которые сумели продолжить свою деятельность до этого времени, зарегистрировавшись как рабочие артели, были ликвидированы. К концу 1930-х годов на территории СССР не осталось действующих монастырей. Тем не менее, проведенная в 1937 г. перепись населения показала, что 42, 3% населения страны считали себя православными<sup>53</sup>.

В 1937-1938 гг. в годы «большого террора» большинство епископата и духовенства были вновь арестованы. Согласно данным НКВД только за август-ноябрь 1937 г. было арестовано 31359 «церковников и сектантов», из них 13671 были приговорены к расстрелу<sup>54</sup>. На свободе находилось всего 4 архиерея.

Новый курс советской власти по отношению к церкви был связан с началом второй мировой войны, когда после присоединения к СССР новых территорий, на которых было значительное количество монастырей и церквей, православную церковь стали использовать в государственных, прежде всего, международных целях. После нападения Германии на СССР патриотическая позиция, занятая патриархом Сергием, также способствовала изменению политики власти по отношению к церкви. Но особенное значение имело массовое открытие церквей на оккупированных Германией территориях. В открытии Церквей активную роль играла созданная из

---

<sup>53</sup> Курляндский И.А. Власть и религия в годы «Большого террора» (1937–1938 гг.) по новым документам // Труды Института Российской истории РАН. Вып. 9. 2010. С. 255–284; Жиромская В.Б. Демографическая история России в 1930-е годы : Взгляд в неизвестное. М., 2001. С. 185–217; Всесоюзная перепись населения 1937 года: общие итоги : Сб. документов и материалов. М., 2007. 320 с.

<sup>54</sup> Хаустов В.Н., Самуэльсон Л. Сталин, НКВД и репрессии 1936–1938 гг. М., 2009. С. 407–414.

священников-эмигрантов Псковская миссия<sup>55</sup>. Имели значение и выдвигаемые союзниками требования в связи с открытием II фронта. Поворот в политике был закреплен в 1943 г. встречей И.В. Сталина, В.М. Молотова, сотрудника НКВД Г.Г. Карпова (позже – председатель Совета по делам РПЦ) с митрополитами Сергием (Страгородским), Алексием (Симанским) и Николаем (Ярушевичем)<sup>56</sup>. На этой встрече власти обещали восстановить Патриархию, открыть некоторые храмы, монастыри, семинарии и возобновить деятельность официального журнала Московской Патриархии<sup>57</sup>.

На Архиерейском соборе, состоявшемся 8 сентября 1943 года (16 из 19 епископов были доставлены на собор из лагерей и ссылок) патриархом был избран митрополит Сергей (Страгородский). 8 октября был образован Совет по делам Русской Православной Церкви при Совнаркомех СССР (в 1965 году преобразован в Совет по делам религий). Его председателем был назначен Г.Г. Карпов<sup>58</sup>. Вновь созданная структура была призвана контролировать деятельность церкви и искоренять антисоветские тенденции. Большое значение придавалось международной деятельности церкви, на которую И.В. Сталин возлагал особые надежды как на инструмент влияния в странах социалистического лагеря. Обновленчество лишилось поддержки власти и

---

<sup>55</sup> *Обозный К.П.* Псковская православная миссия 1941–1944 // Церковь в истории России. Вып. 4. М., 1997. С. 248–292.

<sup>56</sup> Митрополит Николай (в миру Борис Дорофеевич Ярушевич, 12 января 1892, г. Ковно — 13 декабря 1961, Москва) — епископ Русской Православной Церкви, митрополит Крутицкий и Коломенский. С апреля 1946 — первый председатель новообразованного отдела внешних церковных сношений Московского Патриархата.

<sup>57</sup> Записка Г.Г. Карпова о приеме И.В. Сталиным иерархов Русской Православной Церкви. Сентябрь 1943 г. // Русские патриархи XX века : Судьбы Отечества и Церкви на страницах архивных документов / Сост. М.И. Одинцов. М.: Изд-во РАГС, 1999. С. 283–291). См. также: *Полат Салих.* Русская православная церковь и религиозная политика советского государства в условиях второй мировой войны и послевоенный период : Дис. <...> канд. полит. наук. М., 2001. 197 с.; Также: *Поспеловский, Д. В.* Сталин и Церковь: «конкордат» 1943 г. и жизнь Церкви [Электрон. ресурс]: <http://www.bogoslov.ru/biblio/text/255661/index.html>

<sup>58</sup> Карпов Георгий Григорьевич (1898–1967) — советский государственный деятель, генерал-майор НКГБ (1945), с 1943 по 1960 — председатель Совета по делам Русской Православной Церкви при Совете народных комиссаров (позже при Совете министров) СССР.

ряд обновленческих епископов перешел под омофор РПЦ. После кончины обновленческого митрополита Александра Введенского в 1946 г. обновленчество прекратило существование.

После смерти патриарха Сергия 15 мая 1944 г. новым патриархом был избран митрополит Алексей I (Симанский)<sup>59</sup>, занимавший патриарший престол до 1970 г. В 1945 году было принято решение о возвращении Троице-Сергиевой Лавры Церкви. На Пасху, в 1946 году, в Успенском соборе совершилось первое богослужение<sup>60</sup>. В 1945 г. патриарх совершил паломничество в Святую землю, посетил Александрийский, Иерусалимский и впервые послевоенные годы шла регистрация церковных общин и власть даже разрешала открывать отдельные церкви. Но после 1948 г. новые храмы уже не открывались, несмотря на многочисленные просьбы. В 1949 г. РПЦ имело 14477 церквей, 75 монастырей, 2 духовные академии и 8 семинарий. Епископов насчитывалось 73.

Церковная иерархия стала принимать активное участие в международной деятельности под бдительным контролем советской власти. Патриарх Алексей I стал членом созданного в 1949 году Советского комитета защиты мира. В Троице-Сергиевой Лавре стали проводиться конференции по миротворческой тематике<sup>61</sup>. После смерти И.В.Сталина многие священнослужители вернулись из лагерей. Но вопрос о кадрах для РПЦ стоял очень остро, потому что наиболее образованные священнослужители были уничтожены или оказались в эмиграции. Власти предпринимали большие усилия для перевода эмигрантских церковных структур под омофор РПЦ. В 1959 году Московская Патриархия получила

---

<sup>59</sup> Патриарх Алексей I (в миру Сергей Владимирович Симанский; 27 октября 1877, Москва, Российская Империя — 17 апреля 1970, Переделкино, Московская область, СССР) — епископ Русской православной церкви; Патриарх Московский и всея Руси с 1945 года. Богослов, педагог, кандидат юридических наук (1899), доктор богословия (1949). Занимал Московский Патриарший престол более 25 лет — дольше всех в истории Русской Церкви.

<sup>60</sup> *Зарочинцева О.В.* Место монастыря в структуре современного города: Троице-Сергиева лавра // Архитектон: известия ВУЗов. 2013. № 3 (43). [http://archvuz.ru/2013\\_3/12/](http://archvuz.ru/2013_3/12/).

<sup>61</sup> *Шкуратова И.В.* Советское государство и внешнеполитическая деятельность Русской православной церкви: 1945–1961 гг. : Дис. <...> канд. ист. наук. М., 2005. 188 с.

разрешение на издание сборника «Богословские труды». Необходимость подобной серии была обусловлена тем, что русская Церковь, получившая возможность общения с эмиграцией, должна была достойно ответить на богословские публикации, присылаемые из-за рубежа. Сборник стал выходить ежегодно. В нем помещались работы русских богословов разных исторических периодов, например, труды В.Н.Лосского (№ 8), неизданные ранее богословские лекции П.А.Флоренского (№№ 9, 17), «Исповедь» Блаженного Августина (№ 19), литургические труды Н.Д.Успенского, исторические и патрологические труды авторитетных современных священнослужителей<sup>62</sup>. Наряду с журналами несколько лет выходили такие календари, в которых на каждый расписывался устав службы. Это было нужно для священников и регентов, не знающих устава.

Предметом заботы Патриарха Алексия I и его окружения (помимо регулирования проблем государственно-церковных отношений) стала нормализация литургической стороны жизни Церкви. Велась борьба с искажениями чинопоследования, с противоречащими уставу сокращениями, уделялось внимание манере богослужебного чтения и пения. Продолжало расти число прихожан.

Антирелигиозная пропаганда, не прекращавшаяся в Советском Союзе, стала приобретать новый размах при Н.С.Хрущеве. 7 июня 1954 года вышло постановление «О крупных недостатках в научно-атеистической пропаганде и мерах ее улучшения»<sup>63</sup>. В 1958 году развернулась кампания по преследованию Церкви, названная впоследствии эпохой «хрущевских гонений». Повысились налоги на доходы монастырей и храмов, приходы лишились возможности оплачивать труд певчих, монастырям в пользование давали неудобные земли, к обработке которых нельзя было привлекать паломников, так как это расценивалось как форма эксплуатации. Огромный

---

<sup>62</sup> *Цыпин В.А., прот.* История Русской Православной Церкви, 191–1990 : Учебник для православных духовных семинарий. М.: Издат. дом «Хроника», 1994. С. 555.

<sup>63</sup> *Шкуратов С.А.* Взаимоотношения Советского государства и Русской православной церкви в 40-е–60-е гг. XX века : Дис. <...> канд. ист. наук. М., 2005. 173 с.

размах приобрело закрытие церквей (осталось к 1966 г. 7523 прихода, закрыта была Киево-Печерская лавра, число монашествующих по стране сократилось в 2 раза и осталось только 16 монастырей). В средствах массовой информации велась постоянная антирелигиозная пропаганда с привлечением ренегатов из числа бывших священнослужителей. В 1961 г. был изменен приходской устав: настоятели храмов исключались из приходского управления.

В это же время Церковь усиливала свои международные контакты: началось участие во Всеправославном совещании. Церковь вступила и во всемирный совет церквей, участвовала в экуменическом диалоге. Делегация РПЦ присутствовала и на II Ватиканском соборе. В 1963 г., при Священном Синоде была образована Комиссия по вопросам христианского единства, которую возглавил архиепископ Никодим (Ротов)<sup>64</sup>. Предпринятые им шаги в направлении сближения с инославными христианскими конфессиями и рост авторитета РПЦ на международной арене во многом способствовали сохранению РПЦ в годы «хрущевских гонений»<sup>65</sup>. Архиепископ Никодим осуществлял подбор претендентов на архиерейские кафедры, выявляя среди выпускников духовных академий (преимущественно Ленинградской) наиболее способных к церковному правлению.

В середине 1960-х годов прекратилось массовое закрытие приходов. В то же время открыть новые приходы в густонаселенных городах было практически невозможно. Не исчезала кадровая проблема. За недостатком кандидатов с семинарским образованием, иерархи рукополагали благочестивых мирян. Как и в послевоенные годы, основной приток кандидатов на рукоположение (как и на поступление в семинарии) шел из

---

<sup>64</sup> Митрополит Никодим (в миру Борис Георгиевич Ротов, 1929, Кораблинский район Рязанской обл. — 1978, Ватикан) — иерарх Русской Православной Церкви. С 1963 — митрополит Ленинградский и Ладожский. С 1960 по 1972 — председатель ОВЦС Московской Патриархии.

<sup>65</sup> *Филонов В.И.* Проблема экуменизма в контексте взаимоотношений Русской Православной и Римско-католической Церквей в конце 1950-х — начале 2000-х гг. : Дис. <...> канд. ист. наук. Орел, 2006. 187 с.



западных епархий, прежде всего — с западно-украинских земель, где население дольше сохраняло традиции религиозного семейного воспитания. Эта тенденция сохранялась до 1980-х годов.

После смерти патриарха Алексия I 17 апреля 1970 г. патриархом был избран митрополит Крутицкий и Коломенский Пимен (Извеков)<sup>66</sup>. Он вывел на первые позиции такие вопросы как благоговейное отношение к православному вероучению, верность каноническим основам церковного строя, богослужебным традициям Церкви<sup>67</sup>. По-прежнему болезненным для РПЦ оставался кадровый вопрос. Не хватало образованных священников<sup>68</sup>, власти не разрешали поступать в семинарии людям с высшим образованием.

Так, в 1974 году по данным Совета по делам религий в Церкви служило 18 % священников с высшим богословским образованием, около 40 % окончили средние духовые учебные заведения в объеме семинарии, почти половина священнослужителей имели лишь начальное общее образование. Немало клириков, уже находясь в священном сане, обучались заочно. Средний возраст духовенства составлял около 60 лет. Положение начало меняться к концу 1970-х годов, когда к священству, по инициативе правящих архиереев, привлекались молодые люди, получившие богословское самообразование.

С начала 1970-х годов в храмы потянулась молодежь, возросло число крещений взрослых людей. Наметился приток прихожан из числа образованной молодёжи, пришедших к вере путем раздумий и духовных поисков, а кроме того, и на почве диссидентства. Немалую роль в обращении части молодого поколения к вере сыграло знакомство с религиозно-философской литературой (главным образом «самиздатом»), с

---

<sup>66</sup> Патриарх Пимен (в миру Сергей Михайлович Извеков, 23 июля 1910, г. Богородск Московской губ. — 3 мая 1990, Москва) — епископ Русской Православной Церкви, с 3 июня 1971 — Патриарх Московский и всея Руси.

<sup>67</sup> *Никитин В.А.* Патриарх Пимен : Путь, устремленный ко Христу. М.: Изд. Московской Патриархии, 2011. 320 с.

<sup>68</sup> В 1970-е годы уходили из жизни последние пастыри, пережившие репрессии 1930-х годов. Безвременно скончавшегося в 1978 году экзарха Западной Европы Никодима (Ротова) сменил на этом посту митрополит Филарет (Вахромеев).

публикациями, попадавшими в СССР из-за рубежа. Среди интеллигенции были влиятельны такие яркие харизматичные деятели Церкви (как в пределах СССР, так и за рубежом) как митрополит Антоний (Блум), епископ Василий (Родзянко), протоиерей Александр Мень, протоиерей Всеволод Шпиллер, архимандрит Иоанн (Крестьянкин).

Тысячелетие крещения Руси (1988 г.) стало рубежом во взаимоотношениях Церкви и государства. Правительство оказало поддержку в организации торжеств, рассчитывая на международный резонанс. В связи с подготовкой к юбилею в 1983 году Московские власти передали Церкви Свято-Данилов монастырь. За пять лет монастырь был восстановлен, в нем началась литургическая жизнь, в его стенах расположился Отдел внешних церковных сношений, обустроилась Синодальная библиотека<sup>69</sup>, была построена официальная резиденция патриарха. С сентября 1987 года число приходов РПЦ начало расти. В 1987 году в ведение Церкви были переданы Киево-Печерская лавра, Оптина пустынь и Толгский женский монастырь.

В преддверии 1000-летия Крещения Руси внутри РПЦ прошли три конференции, посвященные вопросам богословия, литургики, церковного искусства и церковного права. Эти представительные форумы привлекли внимание как отечественной, так и зарубежной научной общественности. Стало очевидно, что, несмотря на понесенные потери, РПЦ сумела в тяжелых условиях вырастить достойные пастырские и научные кадры<sup>70</sup>. 6 июня 1988 года в Троице-Сергиевой Лавре открылся Поместный Собор, на котором был принят новый устав Русской Православной Церкви, а также обсуждены актуальные вопросы организации церковной жизни и совершена канонизация святых.

---

<sup>69</sup> В настоящее время она находится в Андреевском монастыре.

<sup>70</sup> *Еремин А.В.* Формирование социальной концепции Русской Православной Церкви в контексте государственно-церковных отношений: 1988–2000 гг. : Дис. <...> канд. ист. наук. Ярославль, 2004. 260 с.

3 мая 1990 г. скончался патриарх Пимен. Новым патриархом был избран митрополит Алексей (Ридигер)<sup>71</sup>, на долю которого выпало устройство жизни РПЦ в постсоветские времена. Начался массовый приход населения в Церковь. В 1990 г. вышел закон «О свободе вероисповеданий», по которому религиозные объединения получили статус юридического лица, право владеть собственностью, открывать учебные заведения, вести пропаганду своего учения.

Необходимо отметить, что выход Церкви на заметные позиции в жизни российского общества в 1990-х годах XX века был подготовлен многими процессами, происходившими в социо-культурной сфере на протяжении почти всей второй половины XX века. Тяготение к духовным проблемам усиливалось в литературе, кинематографе, живописи, светской музыке, в гуманитарных областях научного знания<sup>72</sup>. Для широкой аудитории стали доступны достижения церковной культуры — религиозно-философские и богослужебные тексты, иконопись, хоровая церковная классика, возрождаемая храмовая архитектура. Все это в немалой степени способствовало тому энтузиазму, с которым население постсоветской России восприняло возможность приобщения к церковной жизни. Наконец, в 2007 г. произошло воссоединение большей части Русской Православной Церкви Заграницей (РПЦЗ) с Московским патриархатом.

С 2009 г. патриарший престол занял патриарх Кирилл (Гундяев) и определились перспективные в настоящее время приоритеты в деятельности Церкви — это «прямое соположение церковной традиции с актуальной общенациональной и мировой проблематикой - нравственной, культурной, общественно-политической; возвращение в церковную среду высоких стандартов образованности, культурности, профессионализма, социальной

---

<sup>71</sup> Патриарх Алексей II (в миру Алексей Михайлович Ридигер, 23 февраля 1929, Таллин — 5 декабря 2008, Москва) — епископ Русской Православной Церкви, 1990–2008 — Патриарх Московский и всея Руси.

<sup>72</sup> Подробнее об этом см.: *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий : Дис. <...> д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. С. 21–45.

активности; обращение к мирянам и к молодежи, приоритетное внимание к работе со средствами массовой информации, включая телевидение, Интернет-ресурсы и пр.»<sup>73</sup>. За прошедшее десятилетие в богослужбном быту Русской Православной Церкви появились новые тенденции, связанные как с возрождением и приумножением старых традиций, так и внедрением новых идей.

### ***Русская церковно-певческая традиция в советский период***

Судьба церковной музыки в советский период отечественной истории связана с судьбой Русской Православной Церкви и потому полна сложностей и драматических коллизий. На протяжении 70 лет русская церковная музыка почти не исполнялась и была в значительной мере закрыта для светской науки. Возрождение этого пласта культуры началось после широкого празднования 1000-летия Крещения Руси в 1988 году. Церковная музыка зазвучала на концертных площадках, получила возможность распространения в виде аудиозаписей, начала издаваться. Интерес к отечественному духовно-музыкальному наследию возрастал и в среде научного сообщества: большинство трудов о русской церковной музыке было создано именно в последние 30 лет.

Существующая ныне литература о русской церковной музыкальной культуре весьма обширна. В силу исторических обстоятельств, отечественной музыкальной наукой более интенсивно осваивались такие компоненты духовной музыкальной культуры как памятники древнерусского певческого искусства<sup>74</sup>. Изучалось хоровое наследие выдающихся светских

---

<sup>73</sup> *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий : Дис. <...> д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. С. 57

<sup>74</sup> *Беляев В.М.* Древнерусская музыкальная письменность. М.: Советский композитор, 1962. 132 с.; *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 622 с.; *Успенский, Н.Д.* Образцы древнерусского певческого искусства. М.:

композиторов XVIII–XIX вв., обращавшихся к литургическим и духовно-концертным жанрам<sup>75</sup>. Документы, свидетельствующие о судьбах церковной музыки в советский период, стали доступны исследователям лишь начиная с 1990-х годов. Публикация этих материалов и документов чрезвычайно важна для изучения отечественного духовно-музыкального наследия. В первую очередь, необходимо упомянуть многотомное издание «Русская духовная музыка в документах и материалах», составленное М.П.Рахмановой в соавторстве с С.Г.Зверевой и А.А.Наумовым. Выпуск томов этой масштабной серии начался в 1998 году и продолжается по сей день. Последний, 9-й том посвящен судьбам русской церковно-певческой традиции в советский период (довоенные десятилетия)<sup>76</sup>.

Материалы, касающиеся русской церковно-певческой культуры советского периода, стали регулярно публиковаться в таких периодических научных изданиях духовно-образовательной направленности как «Труды Московской регентско-певческой семинарии», «Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства»<sup>77</sup>; единичные

---

Музыка, 1971. 356 с.; Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л.: Искусство, 1972. 422 с.

<sup>75</sup> *Кандинский А.И.* «"Всенощное бдение" Рахманинова и русское искусство рубежа веков» // Советская музыка. 1991. № 5. С. 4–9; № 7. С. 91–97; *Протопопов В.В.* Музыка русской литургии: проблема цикличности. М.: Композитор, 1999. 200 с.; *Гуляницкая Н.С.* Русское гармоническое пение. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 180 с.; *Гуляницкая Н.С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические проблемы русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.; *Лебедева-Емелина А.В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). М.: Прогресс-Традиция, 2004. 655 с.; *Плотникова Н.Ю.* Русская духовная музыка XIX – начала XX века: страницы истории. М.: б. и., 2007. 308 с.

<sup>76</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текста, вступ. статьи, коммент. М. П. Рахманова; науч. консультант А. А. Наумов. М.: Языки рус. культуры, 2015. 608 с.; Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текста, вступ. статьи, коммент. М. П. Рахманова; науч. консультант А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. 472 с. В настоящее время готовится к изданию следующий, 10-й том, посвященный православному пению в послевоенной истории советской России.

<sup>77</sup> Заметим, что в ПСТГУ ведется систематическая работа по изучению истории святости в советский период.

публикации встречаются в специализированных музыковедческих журналах «Музыкальная Академия», «Музыковедение», «Ученые записки РАМ им. Гнесиных», «Искусство музыки. Теория и история» (журнал Государственного Института Искусствознания), а также в региональных музыкально-научных периодических изданиях, епархиальных изданиях и интернет-сайтах. Вопросам церковного пения в советский период уделяется внимание на страницах журналов «Церковь и время», «Православие и современность». По ходу изложения мы будем обращаться к публикациям в названных изданиях. В последние десятилетия было написано немало диссертационных исследований, посвященных русской духовной музыке XX века, как созданной для Церкви, так и предназначенной для концертного исполнения<sup>78</sup>. Существует несколько десятков регентских сайтов (всероссийских и региональных), на которых идет интенсивный обмен нотными и музыкально-просветительскими материалами.

---

<sup>78</sup> В большинстве диссертаций привлекаются явления, относящиеся к постсоветскому периоду и потому не рассматриваемые в настоящей работе. Однако целесообразно назвать несколько современных исследований, чтобы представить себе общую картину интересов современных авторов: *Кушнин О.В.* Духовная музыка в творчестве Владимира Мартынова : Дис. <...> канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2006. 259 с.; *Комарова А.Н.* Русская духовная музыка как умозрение в звуках : Дис. <...> канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 179 с.; *Семенюк А.А.* Духовно-музыкальные сочинения в отечественном нотоиздании и библиографии конца XVIII – начала XXI в. : Дис. <...> канд. пед. наук. М.: РГБ, 2008. 277 с.; *Корнышева И.Р.* Музыкальная эстетика православного богослужения : Дис. <...> канд. филос. наук. Владимир: ВГГУ, 2008. 140 с.; *Урванцева О.А.* Стилиевой моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков : Дис. <...> канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 624 с.; *Попова Е.В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: конец XX – начало XXI вв. : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. 205 с. *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий : Дис. д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК, 2012. 423 с.; *Полторухин А.С.* Жанровый и стилевой аспекты духовной музыки Н.С.Голованова : Дис. <...> канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 184 с.; *Кинаш Л.А.* Философско-культурологические основания музыкального творчества Г.В.Свиридова : Дис.<...> канд. филос. наук. Белгород, 2015. 163 с.; *Зырянов М.Л.* Диаконское певческое искусство русской православной традиции XIX – XXI веков : Дис. <...> канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2016. 221 с.; *Ковалев А.Б.* Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология : Дис. <...> д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2018. 473 с.; *Силуан (Туманов Александр Александрович), игумен.* Развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции Русской православной церкви : Дис. <...> канд. богословия. М., 2018. 439 с.

В отличие от авторской духовной музыки XX века, звучащей или ждущей исполнения (в том числе создававшейся «в стол») и доступной для исследования, такой пласт церковно-певческой культуры, как обиходное пение, непосредственно связан с богослужением и вне его практически, нежизнеспособен. Будучи компонентом литургической жизни, долгое время закрытой для светской науки, эта форма пения до сих пор лишь отчасти исследована с музыкально-научной точки зрения<sup>79</sup>.

*Русская церковно-певческая традиция в период между Октябрьской революцией и Великой отечественной войной*

К моменту трагического перелома в судьбе Русской Православной Церкви, к 1917 году, церковно-певческая культура достигла расцвета. Был создан огромный массив высокохудожественной духовной хоровой музыки, выработаны разнообразные методы гармонизации обиходных гласовых напевов, сложились большие церковные хоры, состоящие из одаренных и искусных певчих, на клиросах крупных соборов звучали великолепные голоса выдающихся диаконов. Это был итог научных поисков и творческого опыта многих ученых и церковных музыкантов второй половины XIX века: князя В.Ф.Одоевского, прот. Димитрия Разумовского, прот. Василия Металлова, А.В.Преображенского, Г.Ф.Львовского, Е.С.Азеева, С.В.Смоленского, А.А.Архангельского и др.<sup>80</sup>.

Значительную роль в деле созидания и дальнейшего развития системы хорового дела (церковного, а затем и светского) в России сыграло Московское Синодальное училище. Ко времени революционных событий это учебное заведение имело блестящий преподавательский состав, в который

---

<sup>79</sup> Музыкально-теоретическому анализу обиходного многоголосия в его современной форме посвящена отдельная глава настоящей работы.

<sup>80</sup> *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2: История. М.: ПСТГУ, 2004. С. 385–404.

входили А.Д. Кастальский<sup>81</sup>, Н.С. Голованов<sup>82</sup>, Н.М. Данилин<sup>83</sup>, А.В. Никольский<sup>84</sup>, В.С. Калинин<sup>85</sup>, Н.Н. Толстяков<sup>86</sup>, Н.Р. Кочетов<sup>87</sup>, В.П. Степанов<sup>88</sup>) и не менее сильную когорту выпускников. М.П. Рахманова в 9-м томе серии «Русская духовная музыка <...>» подчеркивает, что «состав учащихся 8-го и 9-го классов соответствовал уровню педагогов: почти каждый из выпускников этих лет представлял собой личность»<sup>89</sup>. После расформирования Синодального училища и перипетий Первой мировой войны многие выпускники вернулись к профессиональной деятельности. Один из них (Александр Смирнов), в частности, вспоминал: «После закрытия училища и академии все бывшие певцы Синодального хора разбрелись кто куда. Когда я в 1919 году вернулся в Москву, то обнаружил сразу три государственных хора: одним управлял Н.М. Данилин, другим П.Г. Чесноков (помощником у него был А.В. Александров), третий – И.И. Юхов. Во всех этих хорах были наши певцы, особенно много у Данилина»<sup>90</sup>.

---

<sup>81</sup> Александр Дмитриевич Кастальский (16 ноября 1856, Москва — 17 декабря 1926, там же) — русский, советский композитор, хоровой дирижёр, фольклорист, музыковед.

<sup>82</sup> Николай Семёнович Голованов (9 января 1891, Москва — 28 августа 1953, там же) — русский и советский дирижёр, хормейстер, пианист, композитор, педагог. Народный артист СССР (1948).

<sup>83</sup> Николай Михайлович Данилин (21 ноября 1878, Москва — 6 февраля 1945, там же) — хоровой дирижёр, регент, педагог.

<sup>84</sup> Александр Васильевич Никольский (1874, с. Владыкино Пензенской губ. — 1943, Москва) — русский церковно-певческий деятель, писатель, духовный композитор и педагог.

<sup>85</sup> Василий Сергеевич Калинин (1 января 1866, село Воины, Орловская губерния — 29 декабря 1900, Ялта) — русский композитор

<sup>86</sup> Николай Нилович Толстяков (1883–1958) — композитор духовной музыки и светских хоров первой четверти XX века. Преподаватель Синодального училища.

<sup>87</sup> Николай Разумникович Кóчетов (26 июня 1864, Ораниенбаум — 3 января 1925, Москва) — русский композитор, дирижёр, музыкальный педагог, живописец, музыкальный и художественный критик.

<sup>88</sup> Владимир Павлович Степанов (1890—1954) — советский хоровой дирижёр и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1947). Лауреат Сталинской премии первой степени (1946)

<sup>89</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах.. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920 —1930-е годы. М., 2015. С. 419.

<sup>90</sup> Цит. по: Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920 —1930-е годы. М., 2015. С. 424.



Весьма интенсивной, вплоть до революционных событий, была церковно-певческая жизнь Петербурга. В этой связи Е.Г.Артемова, в частности, пишет: «В 1907 году для многочисленных желающих профессионально обучаться певческому и регентскому искусству, помимо регентских классов Придворной певческой капеллы, при прямом содействии С. В. Смоленского в Петербурге открылось Регентское певческое училище. В 1911 году при этом училище начали функционировать летние пятинедельные регентско-учительские курсы, собиравшие до 120 человек ежегодно <...> С 1900 по 1917 год возник целый ряд церковно-певческих организаций. В 1902 г. А. А. Архангельский инициировал образование Церковно-певческого благотворительного общества, бессменным председателем которого являлся вплоть до 1917 г. – окончания его существования»<sup>91</sup>. В Петербурге на рубеже XIX–XX веков славились своими коллективами как: митрополичий хор Александро-Невской Лавры под управлением И.Я.Тернова, хор Исаакиевского собора, хор Казанского собора, Вознесенский церковный народный хор, хор домового церкви Санкт-Петербургской консерватории под руководством Н.М.Сафонова, Троицкий народный хор Общества распространения религиозно-нравственного просвещения под управлением И.А.Смолина. Широкую известность приобрел хор Почтового департамента Министерства внутренних дел (в просторечии называемый «Почтамским хором») под руководством А.А.Архангельского<sup>92</sup>. Названные хоры, как и многие церковные хоры в Петербурге, сочетали пение на службах с просветительской и концертной деятельностью. Церковный репертуар петербургских хоров начала XX

---

<sup>91</sup> За организацию благотворительного общества император Николай II пожаловал А. А. Архангельскому орден святого Владимира IV степени. Регентско-певческие курсы в этот период открывались повсеместно в стране. В прессе имеются сведения о подобных курсах в многочисленных российских городах <...>. Петербургский журнал «Хоровое и регентское дело» с 1909 по 1917 годы даже вел регулярную хронику, подробно освещающую деятельность летних регентских курсов (Артемова Е.Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX века: историко-стилевой аспект : Дис. <...> д-ра искусствоведени. М.: МГПИ, 2015. С. 44–45, 46).

<sup>92</sup> Там же. С. 52–54.

столетия был весьма обширен. В нем, в равной мере, были представлены сочинения петербургских и московских композиторов. Наибольшей популярностью пользовались сочинения Г.Ф.Львовского, А.Л.Веделя, М.А.Виноградова, Н.И.Бахметева, С.А.Дегтярева, А.Д.Кастальского и П.Г.Чеснокова; несколько реже исполнялись М.С.Березовский, М.М.Ипполитов-Иванов, А.Т.Гречанинов, Н.А.Римский-Корсаков; среди менее популярных, но присутствующих в репертуаре, можно упомянуть композиции Е.С.Азеева, Д.В.Аллеманова, А.С.Аренского, Г.Я.Извекова, В.С.Калинникова, С.В.Смоленского<sup>93</sup>.

М.П. Рахманова, в одной из статей отмечает, что «несмотря на то что буквально с первых месяцев после октябрьского переворота Церковь начала испытывать жестокие гонения, множество людей было казнено, арестовано, сослано — “запрета на профессию” для регентов, певцов, композиторов тогда еще не было. Более того, в Москве, например, в 1920-е годы количество служб с участием лучших хоров, певцов, регентов, количество духовных концертов в храмах резко выросло»<sup>94</sup>.

В годы НЭПа в крупных городах России были очень популярны духовные концерты, которые посещал, поддерживал и благословлял сам Святейший Патриарх Тихон. В журнале «Революция и церковь» от 1919 года вышла статья, в которой автор с возмущением сообщал о том, что вся Москва обклеена афишами церковников, «аршинными буквами москвичи оповещаются, что в таком-то храме, при участии Неждановой, Смирнова и Петрова, состоится или лекция-концерт, или “вечер духовных песнопений”»<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Там же. С. 57. Автор ссылается на источник: Пащенко А. Ф. Петербургские церковные хоры // Хоровое и регентское дело. 1910. № 1. С. 8–13; № 2. С. 41–44; № 3. С. 70–72; № 4. С. 97–103.

<sup>94</sup> Рахманова М.П. Церковь жила, а значит — пела // Православие и современность : Журнал. 2010. № 14 (30), [https://eparhia-saratov.ru/Articles/article\\_old\\_10172](https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172) (дата обращения: 5.10.2017).

<sup>95</sup> Революция и церковь : Журнал. М., 1919. № 1. С. 22.

В «Дневнике москвича» Н.П. Окуньев<sup>96</sup> дает описание того, как в 1919 году проходила всенощная служба в церкви Гребневской Божией Матери на Лубянской площади<sup>97</sup>. Он рассказывает о пении Павла Чеснокова и «троих самых голосистых протодьяконов: Розова, Китаева и Солнцева. Они состязались друг с другом в силе и красоте голосов — точно “состязание певцов” из “Тангейзера”»<sup>98</sup>. На такие художественно-духовные мероприятия приглашались лучшие церковные хоры московских храмов и лучшие певцы из мира искусства Москвы, такие как: И.М. Москвин, Ф.И. Шаляпин, О.Л. Книппер-Чехова, А.В. Нежданова, протодиаконы К.В. Розов, М.К. Холмогоров<sup>99</sup>. Как правило, это были исключительно музыкальные концерты, на которых звучали редкие и сложные песнопения, но иногда музыкальные произведения исполнялись вперемежку с лекциями и докладами на церковно-исторические или богословские темы<sup>100</sup>. В репертуаре чаще всего встречались произведения П.Г. Чеснокова («Ангел вопияше», «Благослови душе моя Господа», «Разбойника благоразумного»), А.Д. Кастальского («Ныне отпускаеши», «Чертог Твой»), Н.С. Голованова («Тебе поем», «Плотию уснув»), Г.Ф. Львовского («Господи помилуй»), А.Т. Гречанинова («К Богородице прилежно»), С.В. Рахманинова («Тебе поем»), П.И. Чайковского («Херувимская песнь», Литургия), М.И. Глинки («Херувимская песнь») и т.д.

Выдающиеся церковные музыканты, лишенные возможности служить Церкви, плодотворно трудились в сфере светской музыкальной культуры. Примером может служить творческая судьба И.И.Юхова (1871-1943) и его хорового коллектива. Хор Юхова был образован в 1900 году и

<sup>96</sup> Никита Потапович Окуньев – москвич, выходец из крестьян. Начинает вести записки в пятидесятилетнем возрасте в первый день войны 1914 года, а заканчивает в 1924 году, после смерти Ленина, в разгар НЭПа.

<sup>97</sup> Храм Гребневской Иконы Божией Матери — православный храм, находившийся в Москве, в Белом городе, на Лубянской площади.

<sup>98</sup> Окунев Н.П. Дневник москвича 1917–1920. Т. 1. Париж, 1990. С. 307.

<sup>99</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920–1930-е годы. М., 2015. С. 577.

<sup>100</sup> Там же. С. 578.

просуществовал свыше 40 лет. Это один из знаменитейших московских хоров, который высоко ценили выдающиеся музыканты, такие как С.В. Рахманинов, П.Г. Чесноков, В.С. Калинин, А.Т. Гречанинов. Музыковед, композитор, дирижер А.Т. Тевосян пишет: «После революции хор почти лишился главного своего дела — церковного пения, был вынужденным менять имена и поприща. А ведь с ним были связаны не только постановки Вс. Мейерхольда и А. Дикого, первые звуковые фильмы (“Цирк”, “Веселые ребята”, “Волга-Волга”), но и записи московских протодиаконов А.И. Здиховского и К.В. Розова, симфонические концерты С.А. Кусевицкого, и духовные концерты в Соборной палате»<sup>101</sup>.

Хор Юхова, как отмечает М.П. Рахманова, «удивительным образом сохранял на протяжении 42 лет свою самостоятельность, не состоя в подчинении Филармонии или другой концертной организации. Хор — небольшой, около 30 человек, профессиональный, мобильный, быстро разучивавший произведения, — долго сохранял и постоянный состав исполнителей»<sup>102</sup>. Изначально хор выступал преимущественно на светских мероприятиях, но также участвовал и в церковных службах. «Обычно хор заключал годовой договор на обслуживание одной-двух церквей с пением по субботним, воскресным и праздничным дням. Пели в храмах Воскресения Словущего на Остоженке<sup>103</sup>, Успения на Могильцах<sup>104</sup> (с 1908 г.), св. Николая

<sup>101</sup> Тевосян А.Т. Московский регент Иван Юхов и его хор // Вестник ПСТГУ. Сер. 5: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып.1 (2). С. 153. <http://lib.knigi-x.ru/23raznoe/750981-1-moskovskiy-regent-ivan-yuhov-ego-hor1-udivitel'naya-sudba-vipaladolyu-talantlivogo-muzikanta-samorodka-ivan.php> (дата обращения: 19.10.2017).

<sup>102</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9: Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920—1930-е годы. Ч. 1 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступ. ст., коммент. М.П. Рахмановой; науч. консультант А.А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 509.

<sup>103</sup> Церковь Воскресения Словущего на Остоженке в Москве — приписной требный храм Зачатьевского женского монастыря (Зачатьевский монастырь — ставропигиальный женский монастырь Русской православной церкви в районе Хамовники, между улицей Остоженкой и рекой Москвой). Храм был закрыт в 1935 году.

<sup>104</sup> Храм Успения Пресвятой Богородицы на Могильцах — православный храм, принадлежащий к Центральному благочинию Московской городской епархии Русской Православной Церкви. Находится по адресу Большой Власьевский переулок, дом 2/2.

в Воробине<sup>105</sup>, Параскевы Пятницы в Охотном ряду<sup>106</sup>, Николая Чудотворца в Хлынову<sup>107</sup> (с 1925 г.); последним местом стала церковь Спаса Преображения в Пушкарях<sup>108</sup> (с 1926 г.)<sup>109</sup>. С 1928 года Юхов отказался от участия хора в службах, но сам продолжал писать духовную музыку «в стол». Собранной им библиотекой в дальнейшем пользовались регенты и певчие, пришедшие в церковные хоры после войны и затем обучавшие новые поколения церковных музыкантов.

В музыкальной жизни Москвы первой половины XX века выделяется несколько крупных фигур, связующих в своей деятельности духовную и светскую ветви хоровой культуры. Помимо И.И.Юхова, это А.Д.Кастальский, Н.М.Данилин, П.Г.Чесноков, А.В.Никольский, В.В.Локтев. В светской культурной жизни участвовал и Г.Я.Извеков — погибший в 1937 году регент, композитор (автор духовных сочинений), ныне причисленный к лику новомучеников<sup>110</sup>.

После 1917 года в судьбе Русской Православной Церкви произошло разделение на отечественную и зарубежную юрисдикции. По этому поводу И.А.Гарднер писал: «Большое значение в истории русского церковного пения

---

<sup>105</sup> Церковь Николая Чудотворца в Воробине «на Гостиной горке» — несохранившаяся православная церковь в Москве. Храм был закрыт в 1931 году, в 1932-м разрушен, а отдельно стоявшая колокольня снесена позднее.

На месте храма находится типовое школьное здание, в котором сначала располагалось медицинское училище № 7, а с 1980 г. находится Министерство юстиции СССР (РФ) по адресу: улица Воронцово поле, дом 4, корпус 1, угол Большого Николоворобинского переулка.

<sup>106</sup> Церковь святой великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном Ряду — несохранившийся храм в центре Москвы, на месте которого находится здание Государственной думы.

<sup>107</sup> Храм Николая Чудотворца в Хлынову был разрушен в 1936 г. находился по адресу: Москва, Хлыновский туп., 3.

<sup>108</sup> Церковь Преображения Господня, что в Пушкарях — находилась по адресу: Москва, ул. Сретенка, 20; Просвирин пер., 1. Была снесена в середине 1930-х годов.

<sup>109</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920–1930-е годы. М., 2015. С. 509.

<sup>110</sup> Рахманова М.П. Протоиерей Георгий Извеков: священномученик, композитор // Православие и современность : Информационно-аналитический портал Саратовской и Вольской епархии. <http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/protoiereji-georgiji-izvekov-cvyashhenomuchenik-kompozitor>.

получила русская эмиграция. Многочисленные русские приходы возникли после 1920 г. в странах Средней и Западной Европы и на Балканах <...>. А где возникал русский приход — так сейчас же возникал и церковный хор. <...> были хоры, большей частью квартеты, состоявшие из певчих, прошедших через Придворную певческую капеллу или московское Синодальное училище церковного пения, а в некоторых местах (например, в Париже), комплектовавшиеся певцами-иностранцами, что, конечно, отражалось на произношении церковно-славянского текста и на репертуаре. Все это создавало совершенно другие условия для развития русского церковно-певческого дела <...>»<sup>111</sup>. Богословское и культурное наследие Русской Православной Церкви за границей (РПЦЗ) ныне активно изучается российским и специалистами и не является предметом рассмотрения в настоящей работе<sup>112</sup>.

В когорте выдающихся церковных музыкантов, оставшихся в России, самым старшим был А.Д.Кастальский (1856–1926). Выпускник Московской консерватории, ученик П.И.Чайковского и С.И.Танеева, он с 1887 года преподавал в Синодальном училище, а с 1901 по 1910 гг. был регентом

<sup>111</sup> *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 2: История. Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. С. 518.

<sup>112</sup> В качестве примера назовем некоторые материалы, посвященные данной проблематике: *Поспеловский Д.В.* Из истории русского церковного зарубежья // Церковь и время. 1991. № 1. С. 19–62; № 2. С. 53–71; *Пантелеева Е.В.* Русская православная церковь в Западной Европе в 20–30-е гг. XX в.: Религиоведческий анализ : Дис.<...> канд. филос. наук. СПб, 2006. 152 с.; *Гуревич А.Л.* Культурно-религиозная деятельность русской эмиграции: по материалам истории Русской студенческого христианского движения : Дис.<...> канд. ист. наук. М., 2005. 266 с.; РПЦЗ: краткая историческая справка. <https://pravoslavie.ru/5701.html> ; Парижский богословский институт: <https://dvagrada.ru/>; *Корабельникова Л.З.* Судьбы русского музыкального Зарубежья // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М.Г.Арановский. М.: ГИИ, 1997. С. 801–818; Русское зарубежье: музыка и православие : Международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008 года / [Сост. С.Г.Зверевой; науч. ред. С.Г.Зверевой, М.А.Васильевой]. М.: Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына / Викмо-М, 2013. 616 с.; *Корабельникова Л.З.* Музыкальная культура русской эмиграции «первой волны». С. 156–178. <https://cyberleninka.ru/article/v/muzykalnaya-kultura-russkoy-emigratsii-pervoy-volny>; *Корабельникова Л.З.* Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная. [https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz\\_forum/KorabelnikovaMF12.pdf](https://gnedin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/KorabelnikovaMF12.pdf). *Садикова Е.Н.* Богослужбно-певческое искусство русского зарубежья (Германия 1940-х – 60-х годов) : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. 370 с.

Синодального хора. Таким образом, его регентская деятельность была непосредственно связана с преподавательской. С 1922 года — профессор Московской консерватории<sup>113</sup>.

Композиторское наследие А.Д.Кастальского огромно. Он автор около 200 духовных сочинений и переложений. Кроме того, он существенно обновил принципы гармонизации обиходных напевов. В частности, им был составлен и в 1912–1914 годах опубликован «Обиход»<sup>114</sup>, отражавший певческую практику Синодального хора, а также «Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций»<sup>115</sup>.

Принципиально важное творческое достижение А.Д.Кастальского связано с приоритетом линейно-мелодического начала в гармонизациях и обработках уставных напевов. По словам Б.В.Асафьева, «в своих обработках культовых мелодий Кастальский, сперва *инстинктивно* [курсив автора — Т.С.], а потом глубоко осознав сущность народного и культового «”роспевного” искусства, стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. <...> Функции мелодические, а не гармонические, представляют все голосоведение. Вокальная динамика управляет звучностью и приемами формирования»<sup>116</sup>. Стало хрестоматийным

---

<sup>113</sup> А.Д.Кастальскому посвящен отдельный том в серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» (Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский : Статьи, материалы, воспоминания, переписка / Ред. С.Г.Зверева. М.: Изд-во «Знак», 2007. 1032 с.). Также см.: *Зверева С.Г.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. М.: Вузовская книга, 1999. 240 с.; *Асафьев Б.В.* О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. 108 с.

<sup>114</sup> Обиход церковного пения Синодального хора. Ч. 2: Литургия, Архиерейское служение, молебны, панихида, отпевание, праздничные прокимны и антифоны / Под ред. А.Д.Кастальского. М.: Живоносный источник, 1998 [ориг. 1914]. 84 с.; Воскресная служба Октоиха. Гласы 1–8 : По обиходу Синодального хора / Гармонизация А.Д.Кастальского. М.: Живоносный источник, 2005. 96 с.

<sup>115</sup> *Кастальский А.Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: Православные регентские курсы, 2005 (ориг. 1909). 50 с. В 1997 и 1999 годах на средства прот. Михаила Фортунато в издательстве Троице-Сергиевой лавры опубликованы — соответственно — «Октоих» и «Триодь»: сборники многоголосных обработок А.Д.Кастальского, до того мало известные регентскому сообществу.

<sup>116</sup> *Асафьев Б.В.* О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. С. 25.

высказывание Н.А.Римского-Корсакова: «пока жив Кастаньский — жива русская музыка». Эту фразу приводит Б.В.Асафьев в написанной в военные годы работе «Через прошлое к будущему», подчеркивая исключительное значение этого композитора в деле воплощения национальной сущности русской музыки<sup>117</sup>. Новаторство А.Д.Кастаньского в области гармонии, фактуры и тембровой драматургии неоднократно отмечает Н.С.Гуляницкая<sup>118</sup>.

Духовно-музыкальное наследие А.Д.Кастаньского чрезвычайно высоко оценивает выдающийся регент русского Зарубежья прот. Михаил Фортунато. Он предпринял опыт исключительно тщательного и тонкого анализа 9-го ирмоса второго канона на Рождество Христово (знаменного распева в гармонизации А.Д.Кастаньского). О. Михаил последовательно рассматривает элементы гармонического «калейдоскопа» многоголосного напева, богословски истолковывая замысел каждого аккордового сочетания или отдельного созвучия: этот аналитический очерк, помещенный в неизданной пока статье, представляет собой уникальный образец *литургического музыковедения* в полном смысле слова<sup>119</sup>.

А.Д.Кастаньскому принадлежат перспективные начинания в области музыкальной «реконструкции». В частности, в основу его цикла фортепианных миниатюр «Из минувших веков» положены подлинные мелодии разных этносов. Помимо этого, значителен вклад А.Д.Кастаньского в музыкально-фольклористическую науку. Он разработал свою концепцию системы народного многоголосия, в первую очередь русского<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Асафьев Б.В. Через прошлое к будущему : Из устных преданий и личных моих встреч–бесед // Советская музыка. 1943. Сб. 1. Цит. по: Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5. С. 16.

<sup>118</sup> Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. <...>. М., 2002. С. 92, 95–96, 112–113, 117–118, 120–121 и т.д.

<sup>119</sup> Фортунато М., прот. 9-й ирмос из 2-го канона на Рождество Христово знаменного распева, в гармонизации А.Д.Кастаньского; Строение «лоскутной» аккордики в ирмосе. Рукопись. Текст готовящейся к публикации статьи был предоставлен автору Н.Г.Денисовым.

<sup>120</sup> Кастаньский А.Д. Основы народного многоголосия / Ред. и вступ. статья В.М. Беляева. М.; Л., 1948. 363 с.



В послереволюционные годы А.Д.Кастальский занимался, главным образом, музыкально-этнографической и научно-методической работой, создавал хоровые композиции светской направленности.

Младший современник А.Д.Кастальского П.Г.Чесноков (1877-1944) начиная с 1902 года, являлся, наряду с Н.М.Данилиным и А.Д.Кастальским, помощником регента Синодального хора В.С.Орлова. В период до Первой мировой войны им было написано 7 опусов духовной музыки — более 70 сочинений; наиболее плодотворными были 1907 и 1912 годы.

Долгое время П.Г.Чесноков руководил хором в церкви Троицы на Грязях (на Покровке)<sup>121</sup>, а с 1920 г., в течении 8 лет, регентовал в церкви св. Василия Кесарийского на Тверской-Ямской улице<sup>122</sup>. В этом храме также служил известный протодиакон М.Д.Михайлов<sup>123</sup>. Как протодиакон, так и хор П.Г. Чеснокова славились на всю Москву, поэтому их часто приглашали в другие храмы на престольные праздники. Также этот хор нередко участвовал в концертах духовной музыки. В конце ноября 1925 года в храме св. Василия Кесарийского состоялось торжественное богослужение, посвященное 30-летию регентской и композиторской деятельности Павла Григорьевича, на котором присутствовало множество его друзей, поклонников, коллег и учеников. А.Д. Кастальский специально для этого юбилея написал «Многолетие», которое было исполнено «22 протодьяконами в сопровождении хора певчих московских церквей в

---

<sup>121</sup> Храм Троицы Живоначальной на Грязях у Покровских ворот — Храм расположен в Белом городе, Центрального административного округа города Москвы по адресу ул. Покровка, 13. Центральный престол освящён в честь иконы Божией Матери «Три Радости»; главный (правый) престол — Святой Троицы; левый престол — свт.Николая.

<sup>122</sup> Церковь Василия Кесарийского — несохранившаяся приходская церковь в Тверской ямской слободе Москвы. Располагалась на пересечении 1-й Тверской-Ямской и Васильевской улиц (ныне 1-я Тверская-Ямская улица, дом 11). Один из крупнейших храмов дореволюционной Москвы.

<sup>123</sup> Максим Дормидонтович Михайлов (13 августа 1893 — 30 марта 1971) — русский, советский камерный и оперный певец (бас-профундо), актёр кино. Народный артист СССР (1940). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1942). Протодиакон Русской православной церкви.

количестве 150 человек»<sup>124</sup>. Свидетель торжества, Василий Алексеев<sup>125</sup> в своих воспоминаниях «Московские протодиаконы» писал: «Такого Москва еще и не видела. Пара за парой, сияя облачениями и широкими шитыми орарями, вышло одиннадцать пар, двадцать два лучших московских протодиакона!»<sup>126</sup>, другие вспоминали «Как было? Да думал, что на воздух поднимает, вот как было!»<sup>127</sup>

Некоторое время П.Г.Чесноков совмещал регентское служение с педагогической работой. В 1920 году его пригласили преподавать хоровое дирижирование в Московской консерватории, где он впоследствии работал до конца жизни. Прекратив в 1928 году регентскую деятельность, П.Г.Чесноков как хормейстер руководил хором Пролеткульта, работал в Большом театре и капелле Московской филармонии<sup>128</sup>. В 1940 году он обобщил свой регентский и хормейстерский опыт в книге «Хор и управление им»<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Сайт: Регенты Москвы - <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247#m60> (дата обращения 5.10.2017)

<sup>125</sup> Василий Иванович Алексеев — родился в 1906 году во Владимире. В 1930 году окончил исторический факультет Московского университета. Позже был арестован и приговорен к 5 годам лагерей. Во время войны город оккупировали немцы, и Алексеев был отправлен на работы в Германию. После войны сотрудничал в русских эмигрантских изданиях. Обстоятельства жизни Василия Алексеева в послереволюционной России вплоть до начала Великой Отечественной войны легли в основу двух больших повестей: «Невидимая Россия» (1952) и «Россия солдатская» (1954), опубликованных издательством имени Чехова (Нью-Йорк), которые чрезвычайно интересны как документ.

<sup>126</sup> Алексеев В.А. Из воспоминаний «Московские протодиаконы» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1974–1975. № 117–118. <http://deacon.ru/library/deacons-ocherki/20-memories.html> (25.10.2017)

<sup>127</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920–1930-е годы. М., 2015. С. 610, 488.

<sup>128</sup> Подробно о П.Г. Чеснокове см.: *Дмитревская К.Н.* Русская советская хоровая музыка. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1974. С. 44—69; *Кузина Н.* Павел Григорьевич Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877—1944) // Мир Православия : Газ. Таллинн, 2007. № 10 (115); *Борисова Е.Ю., Погорелова Н.Ю.* Духовно-музыкальное наследие представителя Нового направления русской духовной музыки П.Г.Чеснокова // Вестник КГУ им. Н.А.Некрасова. 2011. № 3. С. 95–99. <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-muzykalnoe-nasledie-predstavatelya-novogo-napravleniya-russkoy-duhovnoy-muzyki-p-g-chesnokova>.

<sup>129</sup> Чесноков П.Г. Хор и управление им. М., 1961. 200 с.

Н.М.Данилин (1878-1945) с 1910 года на протяжении 8 лет регентовал Синодальным хором. Под руководством Н.М. Данилина и Н.С. Голованова 21 ноября 1917 года хор пел на интронизации Патриарха Тихона в Большом Успенском соборе.

С осени 1915 года Н.М. Данилин занимался с частным хором А.П. Каютова<sup>130</sup>. В период с 1918 года – по 1924 год Н.М. Данилин со своим хором, состоящим из 20 человек, переходил из одного храма в другой. Они год пели в церкви Николая Чудотворца «Явленного» на Арбате<sup>131</sup>, потом в храме Параскевы Пятницы в Охотном ряду<sup>132</sup>, а затем в церкви великомученика Георгия в Грузинах<sup>133</sup>. Сохранились сведения, что в последнем храме хор исполнил Литургию С.В. Рахманинова<sup>134</sup>. М.П. Рахманова приводит воспоминание одной из участниц этого события, певчей хора Марии Тельтевской: «Никаких афиш, конечно, не было, но слушателей пришло так много, что церковь не могла всех вместить. По существу, это был концерт, хотя и при соблюдении всего служебно-церковного ритуала. (...) Слушатели долго не расходились после окончания, как бы с сожалением расставаясь с великолепной музыкой, прекрасно исполненной под управлением Данилина»<sup>135</sup>.

С 1919 по 1924 год Н.М.Данилин также работал хормейстером в Большом театре, а в 1930-е годы, вынужденно оставив регентование,

---

<sup>130</sup> Сайт: Регенты Москвы - <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247#m60> (5.10.2017)

<sup>131</sup> Церковь Николая Чудотворца Явленного на Арбате — утраченный православный храм, находившийся в Москве, в Серебряном переулке, на месте нынешнего здания Главного следственного управления СК РФ.

<sup>132</sup> Церковь святой великомученицы Параскевы Пятницы в Охотном Ряду — несохранившийся храм в центре Москвы, на месте которого находится здание Государственной думы.

<sup>133</sup> Храм Великомученика Георгия Победоносца в Грузинах — храм Московской городской епархии Русской православной церкви, духовный центр грузинской диаспоры в Москве. Расположен по адресу: улица Большая Грузинская, д. 13 (метро Баррикадная).

<sup>134</sup> Сайт: Регенты Москвы - <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247#m60> (5.10.2017)

<sup>135</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920 —1930-е годы. М., 2015. С. 445.

руководил разными хоровыми коллективами в Москве и Ленинграде<sup>136</sup>. С 1923 по 1934 гг. в должности профессора Московской консерватории он заведовал кафедрой хорового дирижирования, а в последние годы жизни полностью сосредоточился на преподавательской и композиторской деятельности.

Большой вклад в дело совершенствования регентского и, шире, хорового дела внес А.В.Никольский (1874-1943) — крупный церковно-певческий деятель, духовный композитор и педагог<sup>137</sup>. Никольский являлся организатором и участником всех шести регентских съездов (с 1908 по 1917 годы). В 1909 году он возглавил регентские курсы, открытые в Москве по предложению 1-го такого съезда<sup>138</sup>. Он также руководил курсами общества любителей церковного пения. На протяжении всей жизни А.В.Никольский вел активную преподавательскую деятельность, способствовал совершенствованию женского музыкального образования<sup>139</sup>; создал

---

<sup>136</sup> С 1936 по 1937 годы являлся руководителем и главным дирижером Ленинградской академической хоровой капеллы, а затем до 1939 года служил в Государственном хоре Союза ССР.

<sup>137</sup> Подробно см.: *Малацай Л.В.* Александр Никольский: творческая биография : Монография. М.: ООО «Дека ВС», 2010. 548 с.; *Малацай Л.В.* Песенно-хоровые шедевры А. В. Никольского // Дом Бурганова. 2010. № 2. С. 198–208; *Малацай Л.В.* Стилистические тенденции нового направления в духовно-музыкальных композициях А. В. Никольского // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2009. № 4. С. 302–306; *Ефимова Ю.А.* Александр Васильевич Никольский : Творческий портрет : Дис. <...> канд. искусствоведения. М., 2011. 281 с.; *Потемкина Н.А.* Работа А.В. Никольского «Формы русского церковного пения»: методы анализа, терминология // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 1; *Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 8: А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А. В. Никольского / Гос. ин-т искусствознания; науч. ред. С. Г. Зверева; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверевой, А.В. Лебедевой-Емелиной, Н.А. Потемкиной; науч. консультант А.А. Наумов; лит. ред. М.П. Рахманова. 2-е изд. М.: Языки славянской культуры, 2018. 960 с.*

<sup>138</sup> *Лебедева О.С.* А.В. Никольский // Всемирная история : Энциклопедия [http://w.histrf.ru/articles/article/show/nikolskii\\_alieksandr\\_vasilievich](http://w.histrf.ru/articles/article/show/nikolskii_alieksandr_vasilievich) (дата обращения: 11.11.2017).

<sup>139</sup> *Лебедева-Емелина А.В., Зверева С.Г.* Женское музыкальное образование в России в начале XX века и роль А.В.Никольского в его становлении // Искусство музыки. Теория и история. 2019. № 20. С. 125–161.

несколько весомых научно-методических работ<sup>140</sup>. После отказа в конце 1920-х годов от духовно-музыкальной деятельности он занялся проблемами музыкальной этнографии и преподаванием хорового дирижирования в Московской консерватории (с 1935 года в должности профессора)<sup>141</sup>.

А.В.Никольский оставил солидное композиторское наследие, в большой мере состоящее из духовных хоровых сочинений. Эти хоры, требующие от певцов значительного вокального мастерства, исполнялись, главным образом, профессиональными коллективами (в частности Синодальным хором) на торжественных мероприятиях.

В 1920-е годы в Москве служил и создавал духовные сочинения переехавший из Петербурга протоиерей Георгий Извеков (1874-1937)<sup>142</sup>. С 1921 по 1926 годы он служил в Церкви Донской иконы Божией матери<sup>143</sup>. Церковный историк игумен Дамаскин (Орловский)<sup>144</sup> пишет: «Обладая уникальными музыкальными способностями, он создал много церковной музыки и сделал обработки духовных песнопений для храмов и для Патриархии.

---

<sup>140</sup> В частности, вместе с критиком Н.Д. Кашкиным он составил учебник по теории пения (издан Юргенсоном в 1908 г.). Также написал пособия для регентов «Голос и слух певца» и «План практических занятий пением в школе и хоре». См.: *Лебедева О.С.* Никольский А.В. // *Всемирная история : Энциклопедия* - [http://w.histrf.ru/articles/article/show/nikolskii\\_alieksandr\\_vasilievich](http://w.histrf.ru/articles/article/show/nikolskii_alieksandr_vasilievich) (дата обращения: 11.11.2017).

<sup>141</sup> Знаменательно, что основу дирижерско-хорового образования в Московской консерватории создали выдающиеся регенты: А.Д.Кастальский, П.Г.Чесноков, Н.М.Данилин, А.В.Никольский.

<sup>142</sup> Подробно см.: *Дамаскин (Орловский), игум., Бычков О. А.* Георгий Яковлевич Извеков // *Православная энциклопедия*. 2009. Т. 11. С. 8–9; *Голубцов С., протод.* Протоиерей Георгий Яковлевич Извеков: жизнь и судьба // *Труды Московской регентско-певческой семинарии*. 2002–2003. М., 2005. С. 189–206; *Плотникова Н.Ю.* Полифонические формы в русской духовной музыке Нового направления конца XIX – начала XX века // *От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н.И. Тарасевич; сост. Т.Ф. Генова*. М., 2006, С.171-185.

<sup>143</sup> Храм Донской иконы Божией Матери — православный храм в городе Новочеркасске (микрорайон Хотунок, Ростовская область) Новочеркасского благочиния.

<sup>144</sup> Архимандрит Дамаскин (в миру Владимир Александрович Орловский; 26 декабря 1949, Москва) — советский и российский церковный историк, агиограф, доктор исторических наук (2017). Священнослужитель Русской православной церкви, архимандрит, клирик храма Покрова Пресвятой Богородицы на Лыщиковой горе в Москве.

<...> как выдающийся композитор был принят в Союз композиторов»<sup>145</sup>. Вплоть до своего первого ареста в 1931 году прот. Георгий совмещал церковное служение в нескольких московских храмах с работой в светских организациях; перед вторым, последним, арестом на некоторое время вернулся к композиторской деятельности. Выходец из Санкт-Петербурга, прот. Георгий, по свидетельству М.П.Рахмановой, был по манере музыкального высказывания близок московским композиторам Нового направления<sup>146</sup>.

После кульминационного подъема церковно-певческой культуры в 1920-е годы (вплоть до кардинальных изменений 1927-1928 годов), последующие два десятилетия были отмечены гонениями на Церковь, насаждением атеистической идеологии и почти полным уничтожением церковно-певческой культуры. Трагический для Церкви исторический этап массовых репрессий, продолжавшийся, в самом общем плане, с конца 1920-х до середины 1940-х годов, описан в предыдущем разделе настоящей работы и рассматривается во многих трудах по истории Русской Православной Церкви<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> *Дамаскин (Орловский), игумен (ныне архимандрит)*. Жития новомучеников и исповедников Российских XX века Московской епархии. Доп. т. 4. Тверь, 2006. С. 225–228. <https://azbyka.ru/days/sv-georgij-izvekov> (дата обращения: 3.11.2017)

<sup>146</sup> Сочинения Г.Извекова были опубликованы в изданиях Г.Шмидта в Петрограде (Свете тихий, Хвалите Имя Господне, О Тебе радуется, Милость мира (великопостное), Иже херувимы (обиходное) и др.). Под именем «Ю.Извеков» вышли «Мелодии знаменного, киевского, греческого и болгарского распева в систематике и обработке Ю.Извекова», а также ряд других духовных песнопений. Три сборника духовных сочинений Г.Извекова были репринтным способом выпущены издательством «Живоносный источник» в 2002–2005 гг.

<sup>147</sup> *Цыпин В.А., прот.* История Русской Православной Церкви, 1917 – 1990 : Учебник для православных духовных семинарий. М.: Издат. дом «Хроника», 1994. 958 с.; *Шкаровский М.В.* Русская Православная Церковь в XX веке. [http://sdsmp.ru/ns/item.php?ELEMENT\\_ID=7530](http://sdsmp.ru/ns/item.php?ELEMENT_ID=7530); *Шкаровский М.В.* Советское государство и «советская церковь» [статья 2016 г.]. [http://sdsmp.ru/ns/item.php?ELEMENT\\_ID=6795](http://sdsmp.ru/ns/item.php?ELEMENT_ID=6795). Публикация на сайте Московской Сретенской духовной семинарии; *Русская Православная Церковь и коммунистическое государство, 1917–1941 / Сост. О. Ю. Васильева.* М., 1996; *Дамаскин (Орловский), иеромонах (ныне архимандрит)*. Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской Православной Церкви XX столетия : Жизнеописания и материалы к ним (1992–1999) : В 3-х т.; Русская Православная Церковь в советское время (1917–1991). Материалы и документы по истории отношений между

В тяжелейших условиях выживания единичные храмовые хоровые коллективы продолжали существовать. В эти годы одним из лучших церковных хоров считался коллектив под руководством П.К. Нестерова<sup>148</sup>, который пел в Богоявленском соборе в Дорогомилове<sup>149</sup>. Когда в 1932 году храм закрыли, П.К. Нестеров стал регентовать в Елоховском соборе<sup>150</sup>, а также в храме Святой Троицы на Грязех у Покровских ворот<sup>151</sup>. В своей статье А.Ч.Козаржевский также упоминает имя регента Моисея Кононенко, который имел свой профессиональный хор. Его певчие пели в церкви Николы в Кузнецях<sup>152</sup> и в Преображенском митрополичьем храме<sup>153</sup>. Но этот

---

государством и Церковью. Сост. Герд Штриккер. Кн. 1 и 2. Изд. «Пропилеи»: Москва, 1995.; *Поспеловский Д. В.* Православная Церковь в истории Руси, России и СССР. М.: Библейско-Богословский институт святого апостола Андрея, 1996. 403 с.; *Голубцов С., протод.* Церковная Московия в 1935–1965 годах / Протод. С. Голубцов // Церковно-исторический вестник. 2004. № 11. С. 4–71; *Митрофанов Г., прот.* История Русской Православной Церкви XX века : Аудиокнига. <https://shop.grad-petrov.ru/product/istoriya-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi-hh-veka-mitrofanov/>.

<sup>148</sup> До революции был помощником регента Придворной Певческой Капеллы. По отзывам современников, в 30-е годы хор под управлением П.К. Нестерова был второй по красоте исполнения после хора Н.М. Данилина. Впоследствии был главным дирижером хора Дальневосточного флота. См.: Труды Московской регентско-певческой семинарии : Сб. материалов 1998-1999 г. М., 2000. 496 с.

<sup>149</sup> Богоявленский собор в Дорогомилове (Собор в честь Богоявления Господня в Дорогомилове) — разрушенный в 1938 году православный собор в Москве. С конца 1920-х до своего закрытия и разрушения был кафедральным собором Русской православной церкви.

<sup>150</sup> Богоявленский кафедральный собор в Елохове - православный храм, расположенный в Басманном районе Москвы. Был построен в 1845 году по проекту архитектора Евграфа Тюрина. В 1938—1991 годах был патриаршим собором Русской православной церкви. С 1991-го является кафедральным храмом Московской городской епархии.

<sup>151</sup> Храм Троицы Живоначальной на Грязех у Покровских ворот — православный храм Богоявленского благочиния Московской городской епархии. Храм расположен в Белом городе Центрального административного округа города Москвы по адресу ул. Покровка, 13.

<sup>152</sup> Храм святителя Николая в Кузнецкой слободе (также Храм Николы в Кузнецях или Николо-Кузнецкий храм) — православный храм Москворецкого благочиния Московской городской епархии. Храм расположен в районе Замоскворечье, Центрального административного округа города Москвы (Вишняковский переулок, д. 15). Храм Николы в Кузнецях является одной из немногих церквей на постсоветском пространстве, которые никогда не закрывались.

<sup>153</sup> Храм Преображения Господня в Преображенском — православный храм Московской городской епархии Русской православной церкви, разрушенный в 1964 году и восстановленный в 2015 году. Храм располагается на Преображенской площади в районе Преображенское, Восточного административного округа города Москвы.

хор звучал немного отстраненно от богослужения, «недаром на дверях храма вывешивалась своего рода музыкальная программа, например, “Благослови” Чеснокова, “Блажен муж” Кастильского...»<sup>154</sup>.

В 1930-е – 1940-е годы остались только смешанные церковные хоры (монастыри были закрыты, мужского пения практически не было), небольшие по составу (до 15 человек) и, как правило, профессиональные<sup>155</sup>. Часто на первый план выходило сольное пение (в «Величит душа моя», «Тебе поем» и т.д.), на определенные службы приглашали известных протодиаканов, в частности М.К. Холмогорова<sup>156</sup> и В.Д. Прокимнова<sup>157</sup>, которые исполняли «Блажен муж» Н.М.Любимова/П.Г.Чеснокова, «Ныне отпускаеши» М.П.Строкина, «Верую» А.А.Архангельского, «Спаси Боже» П.Г.Чеснокова. В эти годы перестали исполняться монастырские напевы (киево-печерский, валаамский, оптинский и т.д.), забылась традиция знаменного роспева<sup>158</sup>. Но некоторые регенты все же боролись с этим. Протоиерей Анатолий Правдолюбов<sup>159</sup> в письме (1972 г.) студенту Московской Духовной Академии Геннадию Нефёдову<sup>160</sup> рассказал о своей

<sup>154</sup> Козаржевский А.Ч. Церковно-приходская жизнь Москвы 1920-1930-х годов // Журнал Московской Патриархии (ЖМП). 1992. № 11. С. 21-28. См. также: Даниил (Сарычев), иером. О церковном пении в Москве (20–30-е годы) // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. М. : Святитель Киприан, 2000. С. 271–278.

<sup>155</sup> Сергеев Н. С. Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке: Дипломная работа. М. : ПСТГУ, 2010. [Электрон. ресурс]. Режим доступа : [http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriyakhristianstva/item/247-](http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriyakhristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.htm)

[%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.htm](http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriyakhristianstva/item/247-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0.htm)

<sup>156</sup> Протодиакон Михаил Кузьмич Холмогоров (1870–1951, Москва) – из семьи потомственного священника.

<sup>157</sup> Владимир Дмитриевич Прокимнов-Владимиров (1890–1973) – архидиакон Патриархов Московских и всея Руси Алексия I и Пимена. С 1921 по 1931 год служил в храмах Москвы; возведён в протодиаконы в 1922 году.

<sup>158</sup> Рахманова М.П. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9. Кн. 1: Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Ч. 1: 1920 —1930-е годы. М., 2015. С. 333.

<sup>159</sup> Протоиерей Анатолий Сергеевич Правдолюбов – (1914 – 1981) – протоиерей, духовный композитор и писатель. Происходит из потомственного священнического рода города Касимова Рязанской области.

<sup>160</sup> Протоиерей Геннадий Нефёдов (1942–2017) – митрофорный протоиерей, настоятель московских храмов: Богоявленского (б. Богоявленского монастыря) в Китай-городе, патриаршего подворья в Китай-городе с храмами святителя Николая



беседе (в 1933 году) с иеромонахом Пименом, будущим Патриархом (в то время регентом Богоявленского собора в Дорогомилове), что Пимен исключил из своего хора многих знаменитых певцов. На их место набрал простых певчих со стройными ровными голосами. «Подобраны были голоса строго по единству тембров, обеспечивающих чистое и совсем бесстрастное звучание. И на дикцию было обращено должное внимание. И вот получился хор, не мешающий молиться»<sup>161</sup>.

Знаменательным явлением культурной жизни военных лет явились съемки фильма «Иван Грозный», в озвучании которого принимал участие хор В.С.Комарова. 1-я серия фильма вышла на экраны в 1945 г., 2-я — в 1958. Роль протодиакона сыграл выдающийся оперный певец М.Д.Михайлов, до 1930 года служивший диаконом церкви св. Василия Кесарийского в Москве.

*Начальный этап восстановления церковно-певческой традиции при патриархах Сергии (Старогородском) и Алексии I (Симанском)*

Русская Православная Церковь после возобновления патриаршества (в 1943 году патриархом был избран Сергей (Старогородский) вступила в продолжительный период восстановления. Однако, в последние годы войны и сразу после ее окончания было преждевременно думать о возрождении полноценной церковно-певческой традиции. Предстояло, прежде всего, укрепить литургическую основу церковной жизни. Начался процесс упорядочивания богослужбной деятельности во вновь открываемых храмах. В 1946 году были открыты несколько семинарий и две духовные академии

---

Мирликийского – "Красный Звон" и святых бессребреников Космы и Дамиана в Старых Панех, и часовни в честь Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских ворот, что у Красной площади, благочинный Иверского церковного округа города Москвы, декан факультета церковного служения Российского православного университета.

<sup>161</sup> Труды Московской Регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002; Письмо протоиерея А.С. Правдолюбова к Г.Н. Нефедову – сайт Московской регентско-певческой семинарии [http://www.seminaria.ru/epistola/pap\\_letter09.htm](http://www.seminaria.ru/epistola/pap_letter09.htm) (12.11.2017).

— Московская и Ленинградская; многие священнослужители вернулись из мест заключения и приступили к преподаванию в духовных учебных заведениях, формировались епархии. Многие клирики, используя свой опыт дореволюционного служения, уделяли внимание пению в храмах. Среди них был, в частности, владыка Гурий (Егоров) — первый настоятель вновь открытой Троице-Сергиевой Лавры<sup>162</sup>. Патриарх Алексей I также был чрезвычайно внимателен к вопросам церковного пения, богослужебного хорового репертуара<sup>163</sup>. Церковные хоры в послевоенный период состояли исключительно из воцерковленных верующих певчих; регентовали только мужчины, в том числе представители далеких от музыки специальностей<sup>164</sup>. Чтец Матфей Переверзев<sup>165</sup> пишет, что, несмотря на незначительное число больших церковных хоров, те, которые были, являли «удивительные примеры художественного, выразительного и в то же время молитвенного пения. О преемстве дореволюционным традициям в разных областях церковной жизни в советские годы свидетельствуют многие очевидцы»<sup>166</sup>. М. Переверзев приводит слова регента Н.С. Георгиевского<sup>167</sup>: «Когда вспоминаю о том в общем-то тяжелом для Церкви времени, чувствую теперь, насколько оно было благодатным. А благодать эта была в людях, которые помнили еще все дореволюционные традиции и уклады. И таких людей тогда было большинство. Большинство русских людей в то время следовали православным традициям так, как это было принято исстари на Руси. И я,

---

<sup>162</sup> В 1945–1946 годах — наместник вновь открытой Троице-Сергиевой лавры. На этом посту активно восстанавливал монашеские традиции.

<sup>163</sup> *Алексий (Симанский), патр.* О церковном пении : Речь Святейшего патриарха Алексия I, произнесенная в Московской духовной академии 18 апреля 1948 года : [Электрон. ресурс] Режим доступа : <https://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=551>.

<sup>164</sup> Из беседы автора с Н.Г. Денисовым (24.03.17).

<sup>165</sup> Матфей Переверзев — старший регент хора ПСТГУ. Студент (магистр) 2011 — 2015.

<sup>166</sup> *Чтец Матфей Переверзев.* Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения. Магистрант II второго года обучения Науч. рук. д-р церк. истории Н.Ю. Сухова. 2015. Эл. ресурс: <http://pstgu.ru/download/1385630685.58-78.pdf> (дата обращения - 23.02.2018)

<sup>167</sup> *Георгиевский Н.С.* Великий пост с патриархом Алексием I. URL : <http://www.pravoslavie.ru/60478.html> (дата обращения - 10.04.2017)

конечно, счастливый человек: я смотрел на них, слушал их, воспитывался под их руководством и ощущал тот “аромат времени”, о котором мы сегодня много говорим, часто вспоминаем, но который уже, конечно, навсегда ушел...»<sup>168</sup>.

Старейший московский регент Л.Г. Стальская<sup>169</sup> вспоминала: «В конце 1940-х годов в храмах певцы были <...> те, которые начинали петь еще до войны. Тогда им всем уже было за 50, а я была самая молоденькая. Храмов в то время было мало, очень мало. Регентов женщин не признавали, регентовали только мужчины. Я была с образованием, а регентовал у нас [молодой человек], который окончил энергетический институт. Или регентовали те, которые пели до войны в хороших хорах — Агафонников, Копченков, Озеров (он из певцов). Они всю жизнь пели в церкви, репертуар они знали, все гласы пели по памяти»<sup>170</sup>. <...> «И все-таки, – признается Людмила Георгиевна, – мне посчастливилось стоять на клиросе рядом со старшим поколением – людьми, которые пережили репрессии. Конечно, вера их была искренней, крепкой. И это оказывало влияние на то, как они пели»<sup>171</sup>.

Эпоха патриаршества Алексия I длилась четверть века, с 1945-го по 1970-й годы. Известно, что патриарх Алексий I прекрасно разбирался в вопросах регентования и уставных норм церковного пения: зачастую именно он, а не тот или иной регент, определял репертуар богослужебного пения<sup>172</sup>.

1960-е годы, несмотря на притеснения Церкви со стороны советского и партийного руководства, в церковной музыкальной среде сформировалась целая плеяда выдающихся регентов. Так, были широко известны братья

---

<sup>168</sup> *Переверзев М.* Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения : Дипломная работа. М.: ПСТГУ, 2015. С. 1.

<sup>169</sup> Людмила Георгиевна Стальская (01.01.1936) – московский регент, певшая в свое время на клиросе вместе с певчими из разоренных во время гонений храмов.

<sup>170</sup> Из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Стальской Л.Г. (июнь 2016 г.)

<sup>171</sup> Регент Людмила Стальская (14.10.2016): «Храм для меня – это всё» /. Беседовала Антонина Мага, корреспондент ТАСС : Специально для портала «Приходы». URL : <http://prichod.ru/opinions/27086/> (дата обращения 8.03.17)

<sup>172</sup> Из беседы автора с Денисовым Н.Г. (24.03.17)

Агафонниковы (Владимир и Герман). Владимир (1904 – 1979) был регентом хора Троицкого собора г. Подольска<sup>173</sup> и руководил разными московскими церковными хорами. Герман (1901 – 1964) также регентовал в некоторых московских храмах. Сводный хор Германа и Владимира Агафонниковых многократно участвовал в торжественных богослужениях в соборах Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Братья Агафонниковы занимались композицией — создавали духовные хоровые сочинения<sup>174</sup>.

Старший современник братьев Агафонниковых — видный регент, церковный композитор и вокальный педагог — Николай Иванович Озеров (1892 – 1972). До революции он служил переписчиком нот в московском Синодальном хоре. В частности, он собственноручно переписал партии Всенощного бдения С.В. Рахманинова для первого исполнения в 1915 году. На протяжении ряда лет (с середины 60-х по 1971 год) Озеров регентовал левым клиросом в Богоявленском Кафедральном соборе и в храме Пимена Великого<sup>175</sup>.

В военные и послевоенные годы в московской церковной среде славился Патриарший хор в Елоховском соборе под управлением Виктора Степановича Комарова. «Личность регента Комарова оказывала огромное влияние на хор, его признавали все как регента с даром от Бога»<sup>176</sup>. Виктор Степанович не имел музыкального образования. Он окончил медицинский факультет Московского университета. «Обладея только практическим клиросным опытом [он] стал регентовать в возрасте 19 лет в храме в честь

---

<sup>173</sup> Троицкий собор — православный храм в Подольске на Соборной площади. Храм относится к Московской епархии Русской православной церкви, является центром Подольского благочиннического округа.

<sup>174</sup> Династия Агафонниковых : Статьи, воспоминания, дневники / Сост. Н. Ф. Ржевская; гл. ред. А. А. Агафонов. М. ; Подольск, 2005. 360 с.; *Садиков Н.Н.* Хормейстер И.Г. Агафонников : Черты к портрету // Вестник ПСТГУ. 2014. Вып. 2 (14). С. 173–179.

<sup>175</sup> Церковь Пимена Великого (Троицы Живоначальной) что в Новых Воротниках в Сущёве - храм расположен в историческом центре Москвы, в районе Тверской, Центрального административного округа (Нововоротниковский переулок, 3). Главный престол освящён в честь Святой Троицы; приделы в честь Владимирской иконы Божией Матери, в честь преподобного Пимена Великого.

<sup>176</sup> *Переверзев М.* Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения : Дипломная работа. М.: ПСТГУ, 2015. С.2

иконы Божией Матери «Взыскание погибших»<sup>177</sup>, находившемся при Коммерческом училище на Зацепе»<sup>178</sup>. Начиная с 1943 года, по приглашению настоятеля протопресвитера Николая Колчицкого<sup>179</sup>, Комаров служил регентом в Елоховском Богоявленском соборе<sup>180</sup>.

«Регентом Патриаршего хора Виктор Степанович оставался в течение 31 года, до самой своей смерти в 1974. <...> В памяти хора – интронизации трех патриархов: Патриарха Сергия (Страгородского) в 1943 г, Патриарха Алексия (Симанского) в 1945 г. и Патриарха Пимена в 1971 г. В.С. Комаров подготовил и провел концерты, посвященные 500-летию Автокефалии Русской Православной Церкви (1948 г.), 40-летию восстановления патриаршества (1957 г.) и концерты в честь патриарших интронизаций»<sup>181</sup>.

Хор Комарова также участвовал в светских концертах и других мероприятиях. Например, в 1946 году он выступал в публичном концерте (посвященном победе в Великой Отечественной Войне) в Большом зале Московской консерватории. В военные годы хор Комарова озвучивал фильм

---

<sup>177</sup> Храм иконы Божией Матери «Взыскание погибших» на Зацепе — домовый православный храм при Российском экономическом университете имени Г. В. Плеханова. Располагается по адресу: г. Москва, улица Зацепы, дом 41, корпус 4.

<sup>178</sup> *Переверзев М.* Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения : Дипломная работа. М.: ПСТГУ, 2015. С.2

<sup>179</sup> Николай Фёдорович Колчицкий (1890 — 1961) — протопресвитер Русской православной церкви, настоятель московского Богоявленского патриаршего собора в Елохове (с 27 декабря 1924 года); управляющий делами Московской патриархии (1941–1960).

<sup>180</sup> Богоявленский кафедральный собор в Елохове — православный храм, расположенный в Басманном районе Москвы. Был построен в 1845 году по проекту архитектора Евграфа Тюриня. На месте, где расположен собор, находилось село Елохово, вошедшее в состав города в XVIII веке. В 1938–1991 годах был патриаршим собором Русской православной церкви. С 1991-го является кафедральным храмом Московской городской епархии.

<sup>181</sup> *Переверзев М.* Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения : Дипломная работа. М.: ПСТГУ, 2015. С.4. См. также: *Ковская М. А., Журавлев Н. В.* «Пойте Богу разумно...» : Виктор Степанович Комаров в воспоминаниях современников (1893–1974) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 237–253. Знаменательно, что еще в советские годы о В.С.Комарове были публикации в Журнале Московской Патриархии (1962. № 12. С. 13-14; 1974. № 9. С. 21-23; 1975. № 3. С. 27 (Некр.)).

С. Эйзенштейна «Иван Грозный»<sup>182</sup>. В конце жизни (начиная с 1968 года) В.С. Комаров занялся преподаванием. Вместе с регентом Н.С. Даниловым он вел занятия регентского кружка в Московской духовной академии<sup>183</sup>.

В конце 1960-х годов, наряду с Комаровым, выделяется фигура Николая Васильевича Матвеева (1909 – 1992). В отличие от Комарова, он как профессионал пользовался авторитетом в кругах музыкальной общественности<sup>184</sup>. Уроженец Сергиева Посада (в советское время Загорска), он в начале своего творческого пути руководил хорами в Загорске и Тарасовке. Начиная с 1948 года Матвеев регентовал в Скорбященском храме на Ордынке<sup>185</sup>. Благодаря его трудам, Скорбященский храм в 1970-е годы стал своего рода очагом мастерского церковного пения<sup>186</sup>. В хоре храма на Ордынке пели даже солисты Большого театра<sup>187</sup>. Профессиональный уровень хора был исключительно высок, что давало возможность регенту осваивать масштабные и сложные сочинения. Например, в годовщину смерти П.И. Чайковского исполнялась «Литургия Иоанна Златоуста». В храме на Ордынке (в единственном месте в Москве) также звучало

---

<sup>182</sup> Сохранились видеозаписи выступлений хора под управлением В.С. Комарова. Например: А. Ведель, «На реках Вавилонских»: записи 1946 и 1948 гг.

<sup>183</sup> Отношение к Комарову в московской церковной среде было двоякое. Светские музыканты относились к нему настороженно (так как он не имел музыкального образования), а священноначалие считалось с ним, понимая, что это подлинный церковный регент.) Из беседы автора с Денисовым Н.Г. (24.03.17)

<sup>184</sup> В 1930 году окончил дирижёрско-хоровое отделение (вечернее) 1-го музыкального техникума. В дальнейшем учился на заочном отделении дирижёрского факультета Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

<sup>185</sup> Храм иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (Спаса Преображения) — православная церковь в Москве на Большой Ордынке, относится к Москворецкому благочинию Московской епархии Русской православной церкви. По главному престолу церковь носит название Преображенской, но из-за связанного с ней прославления иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость», в честь которой освящён один из приделов, известна под названием Скорбященской.

<sup>186</sup> Регент М. Василенко о московской традиции: Пасхальная радость на каждой службе. <https://prichod.ru/opinions/27520/>

<sup>187</sup> Однако, по словам Л.Г. Стальской, все певчие приходили на клирос с «риском для своей работы. Например, такой инцидент у Матвеева был — Мазурок учился в консерватории у Свешниковой Оксаны, был солистом, к нему пришли и сказали, чтобы он выбирал – или он в консерватории будет учиться или петь в храме. И ему пришлось уйти из храма» (из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Л.Г. Стальской (июнь 2016 г.)).

«Всенощное бдение» С.В. Рахманинова. В дни исполнения этих хоровых шедевров в Скорбященский храм стекалось множество светских музыкантов.

Н.В.Матвеев проявил себя и как незаурядный педагог. С 1969 года он возглавил Регентский класс в Московской духовной академии и приступил к чтению нового курса — «Истории церковного пения». В методических целях он составил «Обиход церковного пения» в 3-х частях (всенощная, Литургия, осмогласие)<sup>188</sup>.

В 1960-е годы, период «хрущевских гонений»<sup>189</sup>, число постоянных церковных хоров сократилось. В числе действующих остались, в частности, хоры Н.В.Матвеева, В.С.Комарова, В.А.Кондратьева (ученика Комарова, в храме в честь иконы Божией Матери «Знамение»), хор церкви Илии Обыденного под управлением В.А.Хлебникова. Постепенный рост церковных хоров начался в 1970-е годы, в том числе в связи с приходом в храм профессиональных музыкантов. Пение в церкви становилось одной из форм дополнительного заработка<sup>190</sup>.

### *Некоторые тенденции духовно-музыкальной культуры при патриархе Пимене (Извекове)*

После кончины в 1970 году патриарха Алексия I, наступила эпоха патриарха *Пимена* (Извекова)<sup>191</sup>. В первые годы его патриаршества регентом Елоховского собора еще был Комаров, глубоко уважаемый и ценимый

---

<sup>188</sup> В числе молодых музыкантов, вступивших на регентское поприще в 1980-х годах при наставническом содействии Н.В.Матвеева, был А.А. Пузаков, ныне известный московский регент, руководящий хором Скорбященского храма.

<sup>189</sup> *Марченко Алексей, свящ.* Религиозная политика советского государства в годы правления Н.С. Хрущева и ее влияние на церковную жизнь в СССР. М., 2010. 328 с.

<sup>190</sup> *Нефедова, В. Г.* Пение в церковных торжествах в 1970-х годах // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 421–423.

<sup>191</sup> Патриарх Пимен (в миру Сергей Михайлович Извеков; 10 июля 1910, село Кобылино, Малоярославецкий уезд, Калужская губерния, Российская империя — 3 мая 1990, Москва, СССР) — епископ Русской православной церкви. Патриарх Московский и всея Руси (3 июня 1971 — 3 мая 1990). Также: *Янгичер, В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент [Электронный ресурс]: [http://www.mpda.ru/site\\_pub/334521.html](http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html)

Патриархом. Знаменательно, что именно в пору его патриаршества Пимена, в начале 1970-х годов, ускорилось сближение литургической и научной форм деятельности в области церковного пения. Так, в Ленинградской духовной академии в эти годы преподавал выдающийся ученый (литургист и медиевист) Николай Дмитриевич Успенский<sup>192</sup>. Он был в числе выпускников Высших богословских курсов, работавших в Ленинграде с 1925 по 1928 гг.: именно это учебное заведение дало ему возможность закончить богословское образование. Успенский, известный музыкантам более как медиевист, не менее интенсивно работал как богослов и являлся самым выдающимся литургистом РПЦ в советские годы. Его работы издавались в Журнале Московской Патриархии<sup>193</sup> и серии «Богословские труды», выпускаемой издательским отделом Патриархии<sup>194</sup>. Но известность у светской аудитории ему принесла книга «Древнерусское певческое искусство», вышедшая в 1965 году и переизданная в 1971 г.

В Ленинградской консерватории сформировалась научная школа музыкальной медиевистики М.В.Бражникова. Курс по музыкальной палеографии, который стал вести М.В.Бражников, был открыт в 1967 г. В

---

<sup>192</sup> Николай Дмитриевич Успенский (1900 —1987) — российский специалист в области церковной истории, исторической и систематической литургики, древнерусского церковно-певческого искусства, восточно-христианской гимнографии, литургист и музыковед; преподаватель Ленинградской консерватории, профессор Ленинградской духовной академии.

<sup>193</sup> В ЖМП вышли работы: Святая Четыредесятница (1945. № 3. С. 33–38); Чин воздвиженья Креста (1954. № 9. С. 49–57); История и значение праздника Рождества Христова (1956. № 12. С. 38–47); Соборность Церкви [святоотеческое учение] (1959. № 7. С. 45–51) и др.

<sup>194</sup> В «Богословских трудах» опубликованы, в частности: Православная вечерня (историко-литургический очерк) (1960. № 1. С. 5–51); Молитвы Евхаристии св. Василия Великого и св. Иоанна Златоуста (1961. № 2. С. 63–76); Кондаки св. Романа Сладкопевца (1969. № 4. С. 191–195); Литургия Преждеосвященных даров (историко-литургический очерк) (1976. № 15. С. 146–184); Чин всеобщего бдения на православном Востоке и в Русской Церкви (1978. № 18. С. 5–117; № 19. С. 3–70); Византийская Литургия (историко-литургическое исследование): издавалось частями в 1980–1983 и 1985 гг. В 1975 году вышел специальный том «Богословских трудов», № 13, посвященный проф. Н.Д.Успенскому: [http://www.btrudy.ru/archive/bt\\_13.html](http://www.btrudy.ru/archive/bt_13.html).



1971 году его ввели в ГМПИ им. Гнесиных, а в 1974 г. — в Московской консерватории<sup>195</sup>.

**Постепенно, как в кругах светских музыкантов, так и в церковной среде, утверждалось представление о том, что духовная музыка, созданная композиторами для Церкви и раскрывающая свой потенциал в контексте богослужения, принадлежит не только Церкви, но и национальной культуре в целом, а потому может существовать в пространстве светской культуры как самодостаточное художественное явление.** Так, с конца 1960-х годов на концертную сцену постепенно начали возвращаться шедевры русской хоровой духовной музыки. В этом была немалая заслуга главного дирижёра Русской хоровой капеллы А.А.Юрлова. Под его руководством хор представлял широкой аудитории сочинения Д.С.Бортнянского, М.С.Березовского, А.Л.Веделя, В.П.Титова и др. Первое публичное выступление этого коллектива с духовной программой состоялось в 1967 году на Международном фестивале в польском городе Быдгоще<sup>196</sup>. В дальнейшем духовная русская хоровая классика зазвучала и на отечественной концертной эстраде. Начали издаваться пластинки с аудиозаписями русской духовной музыки<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> Этот курс на протяжении 20 лет вела доктор искусствоведения Т.Ф.Владышевская.

<sup>196</sup> Капелла России имени А.А.Юрлова. <http://choir-capella.ru/o-kapelle/istoriya-kapellyi>.

<sup>197</sup> Перечень всех пластинок духовной музыки, выпущенных фирмой «Мелодия», начиная с 1974 года, приведен в ранее упоминавшейся диссертации С.И.Хватовой (С. 377–421). Назовем некоторые из них, относящиеся к наиболее ранним образцам: Московский камерный хор. Худ.рук. Владимир Минин (1974): среди исполняемых произведений есть «Степenny», «Многолетствование», «Старинный распев»; Музыка эпохи Петра I. Государственная республиканская академическая хоровая капелла. Худ.рук. А.А.Юрлов (1974): в число записей включен концерт В.Титова; Московский камерный хор. Худ.рук. Владимир Минин (1978): Русский партесный концерт; Колокольные звоны (1980): звоны Троице-Сергиевой Лавры, Ново-Девичьего монастыря, Псково-Печерского монастыря. В начале 1970-х годов была осуществлена запись «Всаенощного бдения» С.В.Рахманинова хором под руководством А.В.Свешникова. Тираж пластинок, по распоряжению министра культуры Е.А.Фурцевой, предназначался для отправки за рубеж и для распространения среди партийного и советского руководства (*Вепринцев. И.П.* Он был не только великий регент, но и потрясающий музыкант-психолог // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...>. С. 59–60).

На годы патриаршества Пимена приходится период активной и плодотворной деятельности митрополита Питирима (Нечаева), который начиная с 1963 года, более тридцати лет (до 1994), возглавлял Издательский отдел Московской Патриархии. Этот видный церковный деятель проявлял постоянную заботу о развитии церковно-певческой культуры и о сохранении ее наследия. На протяжении многих лет он собирал нотные духовно-музыкальные издания, пластинки с записями церковной музыки. Благодаря его инициативе, в период подготовки к празднованию 1000-летия Крещения Руси, Издательским отделом Московской Патриархии совместно с фирмой «Мелодия» было выпущено 15 пластинок с записями духовной хоровой музыки<sup>198</sup>.

После кончины в 1975 году В.С.Комарова хор Богоявленского Патриаршего собора по благословению патриарха Пимена возглавил Геннадий Николаевич Харитонов<sup>199</sup>, который пробыл регентом в соборе с 1980 до 1991 года. По свидетельствам очевидцев, «песнопения в исполнении хора под руководством Харитонова отличались проникновенностью, большой молитвенной настроенностью. В выборе репертуара Г.Н. Харитонов отдавал предпочтение знаменному, киевскому, греческому, болгарскому расппевам, творческому наследию лучших русских композиторов. Исполнение духовных песнопений соборным хором под управлением

---

<sup>198</sup> Назовем некоторые из пластинок: 1000 ление Крещения Руси. Хвали, душе моя, Господа / Хоры Старообрядцев Поморского согласия. СССР. Мелодия. 1986 год; Тысячелетие Крещения Руси. Песнопения Русской Православной Церкви. Великий Пост-Св. Пасха / Хор под управлением Николая Матвеева. 2 пластинки. СССР. Мелодия. 1987 год; Вознесох Избранного от людей Моих / Хор Владимирского кафедрального собора г. Киева, регент М. Литвиненко. Мелодия. 1987 год; Воскресни Боже: 1000-летие крещения Руси, 988-1988 / Хор Корецкого ставропигиального Троицкого женского монастыря под управлением монахини Херувимы. Мелодия. 1987 г.; С. Рахманинов. Всенощное Бдение / Камерный хор, дир. Валерий Полянский. 2-ная пластинка Мелодия. 1987 год; Радуйся, Земли Российской Заступнице / Хор Троицкого Собора Александро-Невской лавры под управлением диакона Павла Герасимова, Хор Ленинградской Духовной Академии, Семинарии под управлением иеромонаха Ионафана. Мелодия. 1987 год.

<sup>199</sup> С 1980 по 1991 годы был регентом хора Елоховского Богоявленского Патриаршего собора. Затем эмигрировал в Германию.

Г.Н. Харитоновна было записано на грампластинке, выпущенной в 1987 году в честь 1000-летия Крещения Руси»<sup>200</sup>.

Л.Г. Стальская вспоминает: «Мы еще застали старое поколение регентов – “синодалов”. Славилась своими хорами храм святителя Николая в Кузнецях<sup>201</sup>, храм Преображения Господня в Богородском<sup>202</sup>, где был регентом Серафим Виноградов, Елоховский собор и его регенты Виктор Комаров, Геннадий Харитонов. Также известны были в Москве такие талантливые регенты, как Н.И. Озеров, В.А. Кондратьев<sup>203</sup>, священник Александр Машков<sup>204</sup>, Герман и Владимир Агафонниковы и другие»<sup>205</sup>.

Помимо избежавшего закрытия Елоховского собора с его Патриаршим хором, в Москве был еще один постоянно действовавший храм, который в 1960-х–1970-х годах славился своим хором — это храм Илии Пророка в

---

<sup>200</sup> Любартович В.А., Юхименко Е.М. Собор Богоявления в Елохове : История храма и прихода. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. С. 246.

<sup>201</sup> Упоминаемый нами ранее Храм святителя Николая в Кузнецкой слободе (также Храм Николы в Кузнецях или Николо-Кузнецкий храм) — православный храм Москворецкого благочиния Московской городской епархии. Храм расположен в районе Замоскворечье, Центрального административного округа города Москвы (Вишняковский переулок, д. 15). Храм Николы в Кузнецях является одной из немногих церквей на постсоветском пространстве, которые никогда не закрывались.

<sup>202</sup> Храм Преображения Господня в Богородском — православный храм Воскресенского благочиния Московской городской епархии. Это единственный оставшийся в Москве деревянный храм XIX века. Храм расположен в районе Богородское, Восточного административного округа города Москвы (Краснобогатырская улица, д. 17).

<sup>203</sup> Кондратьев Владимир Анатольевич пел в Патриаршем хоре под управлением В.С. Комарова. Некоторое время регентовал в Богоявленском Елоховском соборе на левом клиросе. С 1975 по 2011 год В. А. Кондратьев — регент храма иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе.

<sup>204</sup> Протоиерей Александр Степанович Машков (1884—1964) — регент, церковный композитор, священник. С 1904 года начинается его регентская деятельность. Сочинения прот. Александра Машкова: прокимны Божественной Литургии и аллилуиарии; песнопения двенадцатых праздников; песнопения Божественной литургии и др.

<sup>205</sup> Регент Людмила Стальская (14.10.2016): «Храм для меня – это всё». Беседовала Антонина Мага, корреспондент ТАСС. Специально для портала «Приходы». URL : <http://prichod.ru/opinions/27086/> (дата обращения 8.03.17). См. также: *Правдолюбов А., прот.* Из воспоминаний о регентах и церковных хорах // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. М., 2000. С. 136–143.

Обыденском переулке<sup>206</sup>. В этом хоре с 1958 по 1978 год пела Людмила Стальская. Она рассказывала, что регент, «Василий Афанасьевич Хлебников<sup>207</sup>, сохраняя тембровую яркость, всегда добивался идеального ансамбля <...>. Не разрешал прибавлять звук там, где не надо, была чисто «хоровая» настройка. Это особая культура звука. (...) Сам Василий Афанасьевич окончил знаменитое Синодальное училище и был музыкантом высочайшего класса, работал совместно с Чесноковым. Слух у него был абсолютный, так что камертоном он не пользовался, просто держал его в руках во время службы»<sup>208</sup>. Стальская неоднократно упоминала о том, как внимательно этот регент-синодал относился к богослужебной функции песнопений: «Хлебников шел от синодальной манеры пения, он начинал репетиции со стихир, говорил – концерты в сторону, им вас и в светских хорах обучат, а суть праздника – стихира. И мы прочитывали стихиру, пропевали ее четко, чтобы слышно было каждое слово. Стихирам придавалось большое значение»<sup>209</sup>.

Годы патриаршества Пимена совпали, применительно к социально-политической истории, с «эпохой Брежнева». Для этого периода характерен *приход в церковь светских музыкантов*, которые подрабатывали пением на службах. В это время церковь стала тем местом, где звучала церковная классика XIX века.

В брежневские годы, несмотря на формальное смягчение позиции светского руководства по отношению к Церкви<sup>210</sup>, число духовных учебных

---

<sup>206</sup> Храм Илии Пророка Обыденного — приходский православный храм в честь пророка Илии (главный престол) в Москве, расположенный по адресу: 2-й Обыденский переулок, 6. Построен в 1702–1706 на Остожье, близ Чертолья.

<sup>207</sup> Василий Афанасьевич Хлебников – регент в храме Илии Пророка в Обыденском переулке в 1960-х – 70-х годах.

<sup>208</sup> Регент Людмила Стальская (14.10.2016): «Храм для меня – это всё». Беседовала Антонина Мага, корреспондент ТАСС. Специально для портала «Приходы». URL : <http://prichod.ru/opinions/27086/> (дата обращения 8.03.17)

<sup>209</sup> Из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Л. Стальской (июнь 2016 г.).

<sup>210</sup> Маслобоев Н.К. Эволюция взаимоотношений Русской православной церкви и государства в СССР и в постсоветской России: Религиоведческий анализ : Дис. <...> канд. филос. наук. СПб., 2003. 160 с.

заведений было крайне малым. Оставались Московская духовная семинария и Академия, Ленинградская семинария и Академия и Одесская семинария. Число монастырей, как и прежде, было небольшим<sup>211</sup>. Это: Троице-Сергиева лавра, Одесский мужской монастырь, Свято-Вознесенский Флоровский женский монастырь в Киеве, Псково-Печорский мужской монастырь в Псковской области, Пюхтицкий женский монастырь в Эстонии, Жировицкий мужской монастырь в Белоруссии, Свято-Духов мужской монастырь в Вильнюсе, Спасо-Преображенская пустынь (женский монастырь) в Латвии, Горненский женский монастырь в Иерусалиме и Свято-Пантелеимонов мужской монастырь на горе Афон.

В 1970-е годы в церковно-певческой среде обозначилась новая тенденция — привлечение к регентской деятельности женщин<sup>212</sup>. По инициативе митрополита Питирима (Нечаева; 1926 – 2003)<sup>213</sup> в 1971 году к регентскому служению была допущена Ариадна Владимировна Рыбакова (1946 г.р., дочь Владимира Николаевича Агафонникова)<sup>214</sup>. В конце 1960-х годов началось регентское служение Елены Павловны Машкович (монахини

---

<sup>211</sup> М.В. Шкаровский приводит статистику, согласно которой с 1963 года до 1981 года число монастырей РПЦ не менялось: 6 мужских и 10 женских. См.: *Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь и государственная религиозная политика в 1977–1988 годах // Митрохин Н., Тимофеева С. Епископы и епархии Русской Православной Церкви. М., 1997. 452 с.*

<sup>212</sup> В клиросной практике женское регентование имело место и ранее, но преимущественно на периферии. В частности, в с. Котово Ярославской губернии регентом храма Успения Пресвятой Богородицы в 1920-х годах служила Ираида Осиповна Тихова, прославленная в 2001 г. как исповедница (*Резниченко Е.Б., Кренева И.А. Русское церковное пение советского периода, 1917-1945 : Учебное пособие. М.: ПСТГУ, 2019. С. 82–84.*)

<sup>213</sup> С 1963 года председатель Издательского отдела Московского Патриархата (оставался на этом посту более 30 лет). Митрополит Питирим был среди тех церковных иерархов, кто уделял большое внимание церковному пению (*Питирим (Нечаев), митр. В Церкви должна быть особая культура пения // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 13–23.*)

<sup>214</sup> С 1971 года по недавнее время регентовала в храме Воскресения Словоущего в Успенском вражке. На базе этого хора в 1983 году был создан хор «Воскресение» при Издательском отделе Московской Патриархии, художественным руководителем и дирижером которого являлась Ариадна Владимировна Рыбакова. Более десяти лет, с 1982 года, заведовала музыкальным отделом издательства Московской патриархии.

Иоанны; 1937 – 2012)<sup>215</sup>. Помимо регентования она проявила себя как аранжировщик и автор переложений. В условиях почти полного отсутствия доступных нотных изданий это была важная деятельность. В храме Святителя Николая в Кузнецях, а затем в других приходах регентовала Тамара Васильевна Семёнова<sup>216</sup>. Руководитель широко известного хорового коллектива «Благовест» Галина Васильевна Кольцова также начинала свой творческий путь с регентования<sup>217</sup>. Традиция привлечения женщин к регентской деятельности сохраняется до настоящего времени.

### *Организация регентского образования*

Совершившееся за четверть века упорядочение литургической стороны церковной жизни дало руководству РПЦ сосредоточиться на проблеме регентских кадров. Приблизительно в одно и то же время, в 1970-е годы, в Ленинграде и Москве открылись регентские школы. Однако для церковно-певческой традиции в целом более важное значение имело преподавание пения в семинариях. Преподаватель церковного пения в

---

<sup>215</sup> В 1969 году, после смерти Василия Александровича Зорина, Елену Павловну попросили регентовать на престольном празднике 12 августа. В этот день возглавлял богослужение митрополит Крутицкий и Коломенский Пимен (Извеков), который похвалил молодого регента. С этого времени Е.П. Машкович осталась в этом храме регентом и являлась им с 1969 по 1977 год и с 1982 по начало 90-х годов. С 1977 по 1982 год она руководила хором храма Успения Пресвятой Богородицы в Гончарах — Подворье Болгарской Церкви.

<sup>216</sup> Долгое время была регентом в храме святителя Николая в Кузнецях. Затем регентовала в церкви Ризоположения на Донской, а также в Никольском в Подмосковье. Вот что о ней рассказывает С. И. Беликов: «Тамара Васильевна была крепким регентом, хор пел стройно, богато. Она сама, как педагог, занималась с певцами вокалом, «выстраивала» их. В репертуаре ее хора в основном преобладали композиторы Новой Московской школы»: Источник: беседа с регентом С. И. Беликовым, беседа с регентом Е. П. Машкович. URL : <http://pravkrug.ru/o-tserkvi/istoriya-khristianstva/item/247#m49> (дата обращения 4.04.2017).

<sup>217</sup> В 1990-е годы регентовала в Николо-Архангельском храме подмосковного села Никольское. <http://www.russdom.ru/node/11219> (дата обращения 07.09.2019).

Московской семинарии М.Х. Трофимчук<sup>218</sup> пишет: «Возобновление Московских духовных школ, предпринятое на исходе Великой Отечественной войны, было сродни воскрешению евангельского Лазаря с той лишь разницей, что не четыре дня, а четверть века — с 1919 по 1944 они были обвиты пеленами и погребены, как казалось советским властям, на веки вечные»<sup>219</sup>.

1949 году в духовных Академиях был введен новый предмет – История церковного пения в России. В это же время в МДА начинается факультативное преподавание такой дисциплины как хоровое и регентское служение (под руководством И.Н.Аксенова). Эти занятия были дополнительными, и проводились в свободное от учебных дисциплин время. Параллельно в Академии был организован музыкальный кружок, в котором учащиеся приобретали навык игры на скрипке, виолончели и фортепиано (руководила им М.Н.Ильченко). С 1953 года в МДА появился кружок «по постановке певческого голоса во главе с В.И. Курочкиным, а с 1950-го — регентский во главе с И.Н. Аксеновым, которого в 1955 году сменил Н.С. Данилов»<sup>220</sup>.

Большое внимание к занятиям по церковному пению уделял сам ректор протоиерей Константин Ружицкий, который «был большим любителем пения и считал, что к управлению хором нужно привлекать как можно больше учащихся. Музыкально-певческая жизнь в Академии была довольно

---

<sup>218</sup> Марк Харитонович Трофимчук (1919–2005) долгие годы преподавал церковное пение и руководил хором в Московской Духовной семинарии, является автором книги «Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах» (Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005). В ней, в частности, рассказывается о том, как начиналось возрождение богословского образования в 1940-е гг. в стенах Новодевичьего монастыря.

<sup>219</sup> Трофимчук М.Х. Академия у Троицы. Воспоминания о Московских духовных школах. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. С. 7. См. также: Трофимчук М.Х. Московские духовные школы в Новодевичьем монастыре // Московские епархиальные ведомости. 2008. № 7–8. <https://mepar.ru/library/vedomosti/37/202/>. Ковская М. А. О церковном пении в Духовных школах 1940–1960-х годов // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 413–421.

<sup>220</sup> Трофимчук М.Х. Академия у Троицы. Воспоминания о Московских духовных школах. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. С. 191.

насыщенной и интересной. Наряду с Богослужениями и спевками велась подготовка к различным концертам»<sup>221</sup>.

Более 40 лет (с 1957 до 1999 гг.) в Московской семинарии церковное пение преподавал Марк Харитонович Трофимчук — опытный регент, приобщивший к церковному пению большой ряд будущих пастырей.

Назначенный в 1963 году новый ректор семинарии, епископ Филарет (Вахромеев), получивший светское образование как виолончелист, исключительно внимательно относился к вопросам музыкального образования и хорового дела<sup>222</sup>. Он «часто собирал музыкальную комиссию, в которую входили инспектор и все регенты как академических, так и лаврских хоров. Под руководством ректора были отредактированы все восемь гласов “Господи, воззвах...” и другие песнопения, для того чтобы установить единообразие исполнения в академии и храмах Лавры»<sup>223</sup>. Тех студентов, которые успешно занимались в регентском кружке, ректорат освобождал от зачетов или экзаменов.

Что касается Регентской школы при МДА, то процесс ее формирования состоял из нескольких этапов. Изначально был образован регентский кружок, на занятиях которого подготавливали хористов, поющих в Академическом храме. Затем был открыт регентский класс с трехлетним курсом обучения<sup>224</sup>. Епископ Филарет привлек к педагогической работе ведущих московских регентов. Так, во второй половине 1960-х годов регентский

---

<sup>221</sup> *Макарий (Веретенников), архимандрит.* Регентская школа при Московской духовной академии. Сергиев Посад, 2007. С. 5.

<sup>222</sup> *Филарет (Вахромеев), митр.* Богослужение — это славословие Богу... / Митр. Филарет (Вахромеев) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 23–31.

<sup>223</sup> Цитата по: *Трофимчук М.Х.* Академия у Троицы : Воспоминания о Московских духовных школах. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005. С. 304.

<sup>224</sup> По свидетельству архимандрита Макария (Веретенникова), «был проделан большой путь, начиная с 1950 года. Был решен вопрос об использовании итальянской нотации, были составлены некоторые учебные пособия для занятий по Церковному пению. В музыкальных кружках на протяжении 50-х, 60-х годов в качестве факультатива занимались учащиеся, которые затем трудились на поприще образования в Духовной школе. <...> [Со временем — Т.С.] контингент учащихся пополнился женским составом, который по числу стал превосходить мужской» (*Макарий (Веретенников), архимандрит.* Регентская школа при Московской духовной академии. Сергиев Посад, 2007. С. 16).



кружок вел В.С.Комаров. Начиная с 1969/70 учебного года вновь организованный регентский класс возглавил Н.В.Матвеев, проявивший себя на новом поприще как талантливый педагог и организатор учебного процесса<sup>225</sup>. С 1987 года, по благословению патриарха Пимена, Регентский класс был переформирован в Регентскую школу<sup>226</sup>.

1990-е и 2000-е годы отмечены в истории регентской школы неоднократной сменой руководства и пополнением преподавательского состава. На посту заведующего побывали за эти годы игумен Никон (Смирнов), священник Леонид Горячев, архимандрит Макарий (Веретенников), позже — о. Михаил Барей и Лазарь (Гнатив). В число преподавателей вошли несколько выпускниц школы. Количественный состав выпусков иногда насчитывал более 30 человек<sup>227</sup>.

В истории Регентской школы есть важный период сотрудничества с композитором — Сергеем Зосимовичем Трубачевым. Преподаватель

---

<sup>225</sup> По свидетельствам очевидцев, он «хранил традиции Московской синодальной школы, его отличал высокий профессиональный уровень исполнительства, сочетавшийся с глубоким пониманием церковной музыки. Пение хора под его управлением производило неизгладимое впечатление на молящихся в храме, создавая глубоко духовный настрой. Он обладал педагогическим чутьем, что сказывалось на уроках дирижирования и при работе с хором, он находил индивидуальный подход к каждому ученику. Будучи очень трудолюбивым, Николай Васильевич требовал этого от педагогов и от учащихся. Первые записи в советское время грампластинок с православными песнопениями связаны с именем Н.В. Матвеева. Его усилиями были объединены воедино музыкальные кружки Духовной школы и в результате реорганизации был сформирован Регентский класс, учебный процесс в котором стал трёхлетним». (*Макарий (Веретенников), архимандрит. Регентская школа при Московской духовной академии. Сергиев Посад, 2007. С.10.*)

<sup>226</sup> С 1988 года по завершению ремонта Покровского храма МДА лаврский Смоленский храм закрепили за Регентской школой. Там учащиеся несли клиросное послушание всю неделю и в праздничные дни. Постепенно шло становление храмовой певческой практики, сформировался Богослужебный смешанный хор (до этого хор был только концертный): *Трофимчук М.Х. Академия у Троицы : Воспоминания о Московских духовных школах. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2005. С. 197.* В Регентской школе обучались 4 года (с 1992 года — 3 года), женский состав преобладал над мужским. Все ученицы школы до 1992 года должны были совмещать учёбу с работой в МДА и семинарии. Для женского состава ввели такие богословские предметы как Церковный устав, Церковно-славянский язык, Библейская история и Церковная история. По окончанию курса по каждому предмету сдавали экзамены. Выпускной же экзамен по дирижированию проходил в виде концерта в малом Актовом зале МДА.

<sup>227</sup> *Макарий (Веретенников), архимандрит. Регентская школа при Московской духовной академии. Сергиев Посад, 2007. С. 21*

Л.В. Шишкина вспоминала: «Он приходил к нам на регентское отделение очень часто. В Духовной Академии ежегодно проходят знаменитые Филаретовские вечера, где ежегодно выступает наш регентский хор с экзаменом — концерт-экзамен. И мы каждый год (последние 7 — 8 лет) пели сочинения Сергея Зосимовича. Он всегда приходил к нам на репетиции. И студенты, которые дирижируют, волновались и ждали этого момента. Сергей Зосимович приходил, делал какие-то замечания, иногда пел. Когда он пел, то все просто замирали. Но вот, наступал момент, когда он начинал сам управлять. Тут происходило чудо какое-то, до этого студент искал фразировку, звук, еще что-то. А он, ничего не делая практически, без каких-либо дирижерских жестов, вдруг выстраивал песнопение так, что оно начинало звучать. Ну, просто живое интонирование, живая фраза, слово, простота, естественность, молитвенность начинались в звуке, которых мы сами не могли достичь. Это чудо было на глазах»<sup>228</sup>.

В регентских классах, а позже в регентской школе, в разное время преподавали высококвалифицированные специалисты, окончившие ведущие музыкальные ВУЗы России<sup>229</sup>. С 2010 по 2016 годы пост заведующего регентской школы при МДА занимал архимандрит Михаил (Барей), немало сделавший для совершенствования учебного процесса и профессионального углубления изучаемых дисциплин. В 2016 году руководителем школы был назначен кандидат богословия игумен Лазарь (Гнатив)<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> Шишкина Л.В. Воспоминания о С.З. Трубачеве и его церковной музыке // Ныне и присно : Русский журнал для чтения. 2006. № 3/4. С. 70.

<sup>229</sup> Г.П. Стулова (выпускница МГК им. П.И. Чайковского), А.А. Гребенькова (выпускница Горьковской консерватории), В.В. Кабанов (выпускник института им. Гнесиных), Л.В. Шишкина (окончила институт им. Гнесиных, кандидат педагогических наук, доцент Государственного музыкально-педагогического института), Л.Г. Стальская (выпускница Академического музыкального училища при МГК им. П.И. Чайковского), А.Н. Филатова (выпускница Ленинградской консерватории) и многие другие.

<sup>230</sup> В настоящее время учащиеся во время обучения несут послушание (поют) в семинарском храме преподобного Иоанна Лествичника. Со второго года они пробуют управлять небольшими певческими группами на будничных службах, а с третьего класса — регентуют «смешанными хорами на субботних, воскресных и праздничных богослужениях, а также на молебнах и панихидах» (Макарий (Веретенников), архимандрит. Регентская школа при Московской духовной академии. Сергиев Посад,

Параллельно и в рамках Ленинградской духовной академии действовала регентская школа, возглавляемая на протяжении многих лет М.И.Ващенко. В настоящее время ею руководит Е.М.Гундяева<sup>231</sup>.

В 1992 году открылся Православный Свято-Тихоновский богословский институт (ПСТБИ), получивший в 2004 году статус гуманитарного университета (ПСТГУ). В нем с самого начала действовал факультет церковного пения, в работе которого принимал активное участие профессор кафедры теории музыки Московской консерватории А.Н.Мясоедов.

Важным начинанием для всей РПЦ стали регентские семинары, организованные в годы патриаршества Алексия II в Троице-Сергиевой Лавре. Основная их цель состояла в совершенствовании преподавания церковного пения в семинариях и духовных училищах. Однако мероприятия, проводившиеся в рамках семинаров, привлекали и обширную музыкантскую аудиторию.

В 1994 году, по результатам первого семинара, была организована комиссия по вопросам церковного пения, в состав которой входили: архимандрит Матфей (Мормыль), протоиерей Михаил Фортунато, регент М.И. Ващенко, игумен Никифор, протоиерей Виктор Нецветаев, С.И. Романенко, Н.В. Балужева. Комиссия была утверждена Указом Патриарха Московского и всея Руси Алексия II от 23 марта 1995 года.

Все семинары планировались проводить в стенах Московской духовной Академии и семинарии. Они были связаны с подготовкой преподавателей церковного пения и музыкальных дисциплин духовных школ Русской Православной Церкви. Идея таких семинаров возникла в 1992 году, но развиваться она стала только спустя два года. В мае 1994 года, когда

---

2007. С. 27). Важной и интересной составляющей учебной жизни является проведение вечеров памяти и тематических общешкольных встреч, которые готовятся силами учащихся и педагогов. В последние годы стала выпускаться журнал-газета «У Троицы окрыленные», в которой помещены тексты, стихи, посвященные годам учебы в школе, написанные учащимися.

<sup>231</sup> См.: Санкт-Петербургская духовная академия Русской Православной Церкви. <https://spbda.ru/teachers/choir/>.

протоиерей Михаил Фортунато познакомился с епископом (ныне митрополитом) Евгением (Решетниковым), в ту пору ректором Московской духовной Академии и семинарии, он предложил ему обдумать идею церковно-певческих семинаров. Владыка Евгений с одобрением воспринял эту идею, и уже в сентябре были назначены конкретные сроки проведения первого съезда преподавателей семинарий и духовных училищ. В ноябре 1994 года в Московской духовной Академии состоялся первый «Съезд преподавателей церковного пения духовных заведений и регентских школ Русской Православной Церкви» — под этим названием были впоследствии изданы его материалы<sup>232</sup>.

Первый семинар носил установочный характер, он наметил злободневные темы, определил формы работы последующих семинаров. Приехало большое количество делегатов. Все выступления были посвящены различным сторонам церковно-певческой педагогики. Н.Г. Денисов вспоминает: «Центром внимания всех семинаров был отец Матфей (Мормыль), он комментировал каждое явление, каждую позицию — эрудиция у него [была] потрясающая. Все время все разговоры скатывались на тему о регентовании. Пытались, конечно, возвращаться к проблеме воспитания семинаристов, но не очень успешно»<sup>233</sup>.

В основе этих семинаров, носивших учебно-просветительский характер, лежали три главных направления: историко-литургическое, богословское и практическое. Всего состоялось 6 семинаров, которые проходили с 1994 по 2004 год. Кроме первого, все они уже были тематическими. Например, второй семинар, который прошел в 1998 году, был посвящен церковному распеву. Он неожиданно выявил внутренние противоречия в церковно-певческой среде, которые связаны со сложным,

---

<sup>232</sup> *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение : Протоиерей Михаил Фортунато. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 119

<sup>233</sup> Из беседы с Н.Г. Денисовым 24.03.2017.

неоднозначным отношением к древним монодическим формам церковного пения и к их месту в современной клиросной практике<sup>234</sup>.

Третий семинар прошел в 1999 году под названием «Воскресное Всенощное бдение». На его заседаниях говорили об истории формирования литургии, о ее богословском назначении и о музыкальной стороне этого богослужения. Следующий семинар, проходивший в 2000 году, был посвящен 2000-летию Рождества Христова. Его участники обсуждали значимость празднества и путей его воплощения его в службе.

В ноябре 2002 года состоялся 5-й семинар, который носил название «Синакис, или Литургическая подготовка к Божественной Литургии». А шестой, последний семинар (прошедший в 2004 году), был посвящен теме «Октоиха».

Каждый семинар продолжался пять дней. За это время была возможность узнать о каждой епархии. Представители семинарий – преподаватели музыкальных дисциплин — докладывали о практике преподавания церковного пения в конкретной епархии<sup>235</sup>. Поднимались вопросы и об учебных пособиях, программах. Была возможность познакомиться с новыми изданиями нотной, учебной и другой литературы. Тогда же отец Михаил изыскал возможности финансирования для переиздания таких необходимых для Церкви материалов как «История <...>» И.А. Гарднера, «Спутник Псаломщика», «Учебник по церковному пению» В.А. Вахромеева, «Октоих» Кастальского.

Обязательной частью семинаров была практическая сторона – это спевки всех участников семинаров, которые проводили архимандрит Матфей (Мормыль), или, протоиерей Михаил Фортунато. Эти спевки (фактически мастерклассы высочайшего уровня) привлекали многих церковных музыкантов.

---

<sup>234</sup> *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение : Протоиерей Михаил Фортунато. М.: Языки славянской культуры, 2012. С.120.

<sup>235</sup> Из беседы с Н.Г. Денисовым 24.03.2017.

Значение семинаров, с одной стороны, было большое, а с другой – менее значительное, чем хотелось бы, поскольку наблюдалась большая текучка слушателей из разных епархий. Мало было постоянных участников. Имела место хаотичность приездов и отъездов, нерегулярное посещение собраний. Не все участники доносили решения семинаров до своих духовных школ и правящих архиереев. Часто эта информация оказывалась не востребованной на местах. Поначалу все семинарии активно присылали своих представителей на эти семинары, но, когда усилилась инфляция, активность епархиального руководства в регионах уменьшилась из-за финансовых трудностей. По причине недостатка средств в семинариях постепенно стали закрывать регентские классы<sup>236</sup>.

Семинары закончились в 2004 году в силу стечения разных обстоятельств. Два могучих инициатора этого начинания о. Матфей и о. Михаил, лишились возможности заниматься активной организационной деятельностью: о. Матфей – по причине пошатнувшегося здоровья, а о. Михаил – в связи со своим уходом из юрисдикции Русской Православной Церкви после кончины правящего архиерея митрополита Антония Сурожского.

Следующими крупными событиями в жизни РПЦ стали Международные съезды регентов (в 2016 и в 2019 годах). Первый из них был приурочен к 100-летию съезда регентов 1916 года. Следующий съезд (2019 г.) был посвящен памяти П.Г.Чеснокова; кроме того, он хронологически совпал с 10-летней годовщиной со дня смерти архимандрита Матфея. Но результаты работы недавних съездов — это уже совсем другая страница истории, ждущая своего продолжения и осмысления.

---

<sup>236</sup> Из беседы с Н.Г. Денисовым– 24.03.2017. Архив материалов состоявшихся семинаров ныне хранится у прот. Михаила Фортунато.

## *Основные духовно-музыкальные тенденции постсоветского периода*

Постсоветский период в жизни Русской Православной Церкви (эпоха патриаршества Алексия II и Кирилла) ознаменовался целым рядом значительных начинаний в области церковно-певческой культуры. За прошедшие тридцать лет по всей России открылось большое количество регентских школ; хоровая духовная музыка заняла прочное положение на концертной эстраде; выпущено множество компакт-дисков духовной музыки, в том числе в исполнении монастырских хоров; вышла масса нотных изданий, востребованных на клиросе и в системе церковно-певческого образования; начиная со второй половины 2000-х годов постоянно растет число интернет-сайтов, посвященных церковному пению и регентованию; создается огромное количество авторских сочинений для клироса и духовно-концертных композиций<sup>237</sup>. Существенные изменения произошли в светской культуре, науке, образовании. Так, в светских музыкальных учебных заведениях в настоящее время введена регентская специализация; создаются монографии и диссертационные исследования исторического, теоретического, хороведческого, культурологического профиля, посвященные разным аспектам музыкальной культуры Русской Православной Церкви. В Московской консерватории, начиная с 1995 года, действует Научно-исследовательский центр церковной музыки им. прот. Димитрия Разумовского, которым более 20 лет руководила проф. И.Е.Лозовая; с 2005 года при Центре существует ансамбль древнерусского певческого искусства «Асматикон», исполняющий песнопения знаменной и византийской традиций. Надо, однако, иметь в виду, что достижения последних десятилетий подготавливались исподволь. Начиная со второй половины 1970-х годов в Московской консерватории работал Кабинет

---

<sup>237</sup> Наиболее полный обзор авторской духовной и духовно-концертной музыки рубежа XX–XXI веков предпринят в упоминаемой ранее диссертации С.И.Хватовой (*Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий : Дис. <...> д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону: РГК, 2012. С. 184–268).

древнерусской музыки, а в 1982 году была организована первая в истории СССР конференция по проблемам церковной музыки, что явилось исключительным событием в музыкально-научной жизни Советской страны. Регулярные конференции по проблемам церковной музыки организуются (по первоначальной инициативе И.Е.Лозовой), начиная с 1996 года.

Систематически проводятся фестивали духовной музыки, как в России, так и за рубежом. Традиция таких фестивалей зародилась в Польше, в г. Хайновка, где в 1982 году был проведен первый фестиваль, приуроченный к периоду святок, названный как «Дни православной музыки в Хайновке». Первым русским коллективом, выступившим в конце 1980-х годов в Хайновке, был хор под управлением И.Журавленко. Позднее, в 1995 году, по образцу хайновского фестиваля, был организован православный фестиваль в Минске. В Беларуси, помимо Минского, проходит фестиваль в г. Гродно под названием «Коложский благовест»<sup>238</sup>.

В настоящее время существуют фестивали самого разного масштаба: начиная, например, от многодневного и представительного «Пасхального фестиваля» или «Рождественского фестиваля духовной музыки» в Москве и заканчивая местными фестивалями, проходящими в рамках одного города или одного церковного благочиния. Вошли в практику региональные и детские православные музыкальные фестивали.

В последние десятилетия большое число наших соотечественников пришло в храмы, увеличилось число церковных хоров. Появилась необходимость восстановить в значительной мере утраченную традицию пения напевов осмогласия в соответствии с Уставом. В связи с этим, возросла потребность в практических пособиях. Такие пособия были созданы регентами-практиками, среди которых необходимо выделить Е.С.Кустовского – знатока и поборника регентского дела, музыканта с

---

<sup>238</sup> Денисов Н.Г. Фестивали православного музыкального искусства. <http://www.xn--b1aanbekbbpfqcbecaoyded7a1etm.xn--plai/sect-choir/04denisov.pdf>.



широким кругом художественных интересов<sup>239</sup>. В соавторстве с Н.А.Потемкиной он выпустил пособие по освоению современного осмогласия, востребованное в регентской среде<sup>240</sup>. При его содействии было выпущено 8 выпусков (по числу гласов) пособия А. Абрамовой<sup>241</sup>. Издательством «Живоносный источник» постоянно публикуются пособия по пению гласов и репертуарные сборники клиросного репертуара.

С 1996 года работают Московские Православные Регентские Курсы под руководством Е.С.Кустовского; ныне — Отделение Церковного пения и регентования Православного гуманитарного института «Со-действие». С 2001 по 2012 действовала Московская Регентско-певческая семинария при храме Богоявления.

Все это свидетельствует о признании церковной музыки как важной составляющей национальной культуры.

### ***Архимандрит Матфей (Мормыль): жизненный путь, этапы церковного служения, формы деятельности***

Архимандрит **Матфей (Мормыль)** принадлежал к той плеяде выдающихся регентов, трудами которых церковно-певческая культура Русской Православной Церкви не только возродилась, но и достигла высочайшего уровня. Начиная с 1960-х годов о. Матфей формировал свою

---

<sup>239</sup> Е.С.Кустовский окончил МГК им. П.И. Чайковского как дирижер академического хора, а затем, работая в Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР, совершенствовался в аспирантуре ГМПИ им. Гнесиных как фольклорист. Имеет многолетнюю практику полевой собирательской работы.

<sup>240</sup> *Кустовский Е.С., Потемкина Н.А.* Пособие по освоению осмогласия современной московской традиции. 3-е изд., испр. и доп. М.: Московские Православные регентские курсы, 2014. 76 с.

<sup>241</sup> *Абрамова А.* Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви : В 8 тетрадях. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010–2015.

традицию работы с хорами мужского и смешанного состава, и со временем приобрел в церковных кругах статус корифея церковного пения.

Фигура архимандрита Матфея чрезвычайно многогранна: монах – насельник Троице-Сергиевой Лавры, по сану — архимандрит, богослов, преподаватель богословских дисциплин, выдающийся регент, музыкант с большим композиторским дарованием (хотя не имел профессионального музыкального образования). В процессе многолетней работы с несколькими хорами о. Матфей воспитал и обучил множество будущих церковных иерархов, священников, диаконов, певчих из среды мирян.

Жизненный и творческий путь архимандрита Матфея в последние несколько лет неоднократно становились предметом исследования. С интервалом в 2 года, в 2017 и 2019 годах, вышли в свет два объемных издания: «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль): Материалы. Воспоминания. Исследования»<sup>242</sup> и «"Пою Богу моему, дондеже есмь" : Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля)»<sup>243</sup>. Эти труды гармонично дополняют друг друга. В первом издании собраны свидетельства о становлении и расцвете дарования о. Матфея, представлены исследования его творчества с богословских, музыкально-теоретических и хороведческих позиций. Второй труд включает в себя материалы, касающиеся, главным образом, позднего этапа его жизни. Неоспоримым достоинством книги А.А.Бетиной является тщательно собранная фактология: репертуарные списки праздничных служб (в том числе написанные рукой о. Матфея), количественные составы руководимых им хоров, дискография объединенного хора ТСЛ и МДАиС, документы из архива Московской духовной академии. Автором проведено более 30 бесед с клириками и мирянами, знавшими архимандрита Матфея, в том числе его

---

<sup>242</sup> Рыцарь регентского служения. отец Матфей (Мормыль). Материалы. Воспоминания. Исследования / Сост. Н.Г.Денисов, Н.А.Филатов. СПб: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. 544 с.

<sup>243</sup> Бетина А.А. «Пою Богу моему, дондеже есмь» : Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. 336 с.

родственниками; использованы материалы радиопередач и интернет-ресурсов. Поистине драгоценны фрагментарные высказывания архимандрита Матфея на регентских семинарах, переданные автору прот. Михаилом Фортунато и составившие отдельный, обособленный раздел книги<sup>244</sup>. Собрание названных материалов являет собой достойное приношение 10-летней годовщине кончины архимандрита Матфея<sup>245</sup>.

С одной стороны, регентское служение архимандрита Матфея осуществлялось в монастырских стенах и неизбежно по своей специфике отличалось от работы регентов в приходских храмах. С другой — музыкантское становление о. Матфея происходило в условиях тех же социокультурных реалий, что и у его современников. Поэтому кажется целесообразным указать основные вехи ныне известного в целом творческого пути архимандрита Матфея и очертить круг его музыкальных начинаний, чтобы отчетливо представить себе его наследие в контексте музыкальной культуры Русской Православной Церкви второй половины XX столетия.

Архимандрит Матфей (в миру Лев Васильевич Мормыль) родился 5 марта 1938 году в станице Архонская бывшей Терской области. Изучивший нотную грамоту в Ставропольской духовной семинарии и в дальнейшем постоянно работавший с нотными текстами он, тем не менее, более всего опирался на живой слуховой опыт хорового звучания. Знаменательно, что

<sup>244</sup> Там же. С. 273–291.

<sup>245</sup> Из работ, посвященных музыкальному творчеству о. Матфея, следует назвать следующие: *Карманов К.Л.* Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып. 1 (3). С. 145–184; *Силуан (Туманов), игумен.* Развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции Русской Православной Церкви : Дис. <...> канд. искусствоведения. М., 2018. 439 с. (архимандриту Матфею посвящен раздел 2.2. С. 188–212); *Никифорова А.Ю.* «Что Церковь, то и я» : Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) [Электрон. ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bogoslov.ru/text/406168.htm>; Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Это был голос Лавры, голос Церкви! [Электрон. ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/37805.html>; Памяти архимандрита Матфея (Мормыля). Интервью архиепископа Астраханского и Енотаевского Ионы [Карпухина]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://astrsobor.ru/pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-intervyuarkhiepiskopa-astrakhanskogo-i-enotaevskogo-iony/>.

детские и юношеские слуховые впечатления о Матфея были связаны с монастырскими певческими традициями. Он вспоминал: «...меня привлекала <...> необыкновенная церковная распевность. Более всего меня захватывал стиль монастырского пения — пение слепых певчих, в 20-е годы певших с монахинями бывшего Владикавказского монастыря, и отца Иоасафа (он был монахом). <...> В первый год [обучения в академии ТСЛ — Т.С.] мне удалось побывать в Почаеве, слушать монастырское пение, когда там было более 200 монахов, перед самым гонением; в Киево-Печерской лавре — перед самым ее закрытием. <...> Киевские монахи пели по монастырской традиции, руководимые владыкой Нестором. Вспоминаю, как почаевские монахи пели тропарь “Перед святою Твоею иконою, Владычице”... Неподражаемо! Для меня это было большим счастьем»<sup>246</sup>. Будучи учащимся Ставропольской семинарии, Лев Мормыль регентовал левым семинарским хором. В этот период он накопил значительный опыт по подготовке репертуара к каждой службе, приобрел навык переписывания хоровых партий и их пропевания. Многие из переписанных в семинарские годы песнопений о. Матфей помнил наизусть, что помогало ему в работе с хором МДАиС.

Важнейшие события в жизни о. Матфея произошли в 1961 году. С юности стремившийся к уходу в монастырь, Лев Мормыль 21 июня 1961 года стал послушником. В том же году, 1 августа, в праздник св. преподобного Серафима Саровского, послушник Лев приступил к своему регентскому служению в стенах Троице-Сергиевой Лавры: благочинный Феодорит благословил его «петь с народом»<sup>247</sup>.

С этого времени началась подвижническая деятельность о. Матфея по формированию богослужебного репертуара и собиранию нотной библиотеки.

---

<sup>246</sup> «На чужом основании я никогда ничего не строил» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. С. 13, 16–17.

<sup>247</sup> Там же. С. 18. Также: *Бетина А.А.* «Пою Богу моему, дондеже есмь»: Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. С. 31.

«Библиотеку для хора, — рассказывал о. Матфей, — пришлось собирать буквально по крупицам. Много мне удалось собрать уже к 1962 году. Мне нужно было хотя бы отчасти восстановить то, что имела Лавра. Многие распевы я отыскивал на чердаках, расспрашивал у людей. Удалось! У меня есть даже некоторые номера с автографами отца Нафанаила (Бачкало). <...> Многие распевы отдала Вера Васильевна Матвеева. У Николая Васильевича Матвеева немного взял. <...> Очень ценны были встречи с Николаем Дмитриевичем Успенским. Целые ночи проходили у нас за беседами, когда он сюда приезжал. Общался я и с Виктором Степановичем Комаровым, регентом патриаршего хора. Общение с ними давало мне возможность проверять себя, на верном ли пути или нет»<sup>248</sup>.

Приступив впервые к регентованию в пору обучения в Ставропольской духовной семинарии, о. Матфей с юности имел обыкновение готовить песнопения к службе, расписывать партии, пропевать их. Это требовалось, в частности, для того, чтобы при отсутствии постоянного хора иметь возможность пропеть весь круг положенных на службе песнопений с прихожанами. С тех пор у о. Матфея сохранилось обыкновение ежедневно переписывать для своего хора какое-либо новое песнопение. Таким образом, он собрал огромную библиотеку песнопений для мужского монастырского хора: «Поскольку для мужского хора почти не было репертуара <...>, мне пришлось, простите за выражение, перелопатить всех наших корифеев: А.Д.Кастальского, П.Г.Чеснокова, А.В.Никольского и других. Необходимость заставила»<sup>249</sup>. Однако путь адаптации мастерски написанной партитуры для смешанного хора применительно к мужскому составу иногда затруднителен. По свидетельству самого о. Матфея, «В отличие от смешанного [хора — Т.С.], в мужском хоре не все может так красиво звучать,

---

<sup>248</sup> Там же. С. 21.

<sup>249</sup> Там же. С. 22.

как того хотелось бы. К примеру, “Свете тихий” А.Кастальского. То есть возможности однородного мужского состава ограничены»<sup>250</sup>.

Приверженный распевности как идеалу монастырского пения, о. Матфей немало сил отдал делу собирания и освоения распевов разных русских монастырей: Троице-Сергиевой лавры, Киево-Печерской лавры, Александро-Невской лавры, Саровской пустыни, Ниловой пустыни, Валаамского монастыря, Зосимовой пустыни, Оптиной пустыни, Глинской пустыни, Софрониевой пустыни, Симонова монастыря, Афонского монастыря, Старо-Симоновского монастыря, Соловецкого монастыря, Гефсиманского скита, Покровского Владикавказского монастыря, Ипатьевского монастыря.

Подвизаясь в монастырских стенах, о. Матфей, тем не менее, не отрицал целесообразности концертного исполнения церковной хоровой музыки. В частности, в рамках культурных программ РПЦ хор МДАиС под управлением архимандрита Матфея совершал зарубежные поездки. Соображения догматического плана не исключали при этом заботы об акустике помещения, о его храмовом или светском убранстве. О. Матфей рассказывал: «Смотришь, избранные песнопения, с одной стороны, отвечают потребностям службы, а с другой — их можно включить в концерт. <...> Здесь очень важно, как преподнести материал, чтобы оцерковить слух и сердце слушающего, чтобы лицо Церкви показать в тех условиях, когда нет икон, когда интерьер совершенно другой»<sup>251</sup>.

Эрудиция о. Матфея в области церковного хорового репертуара была колоссальна. Знаменательно то, что хоровые партитуры предшественников получали новую жизнь в его изложениях и переложениях для мужского хора. Чрезвычайно любопытен тот факт, что о. Матфей, исходя из богословских и музыкантских соображений, поднимался над «противоречиями» московской и петербургской школ и вводил в богослужебный обиход своего хора

---

<sup>250</sup> Там же. С. 23.

<sup>251</sup> Там же. С. 22–23.

композиции как московских, так и петербургских авторов (хотя полагал, что «монастырский стиль ближе московской традиции»<sup>252</sup>). Круг композиторов, с сочинениями которых работал о. Матфей, очень широк. Во-первых, это признанные корифеи церковной музыки: представители петербургской школы Д.С.Бортнянский, Г.Ф.Львовский, Д.Н.Соловьев, А.А.Архангельский, Е.С.Азеев, Д.В.Аллеманов; мастера, принадлежащие московской традиции — С.В.Рахманинов, С.В.Смоленский, А.Д.Кастальский, А.В.Никольский, П.Г.Чесноков, иером. Нафанаил (Бачкало), Г.Я.Извеков, С.З.Трубачев. О. Матфея привлекали также сочинения церковных музыкантов из разных русских епархий: А.В.Касторского (воспитанника Придворной Певческой капеллы, служившего затем в Пензе, Д.М.Яичкова (начавшего свой творческий путь в Прибалтике), прот. М.А.Виноградова (служившего в Рязани), прот. В.Н.Зиновьева (служившего в Ярославле), Б.М.Ледковского (уроженца Области Войска Донского и затем служившего в Германии и США) и др.<sup>253</sup>.

Принципы изложения и переложения заимствованного материала в наследии о. Матфея — это особая проблема, рассмотрению которой будет посвящен один из дальнейших разделов настоящей работы. Здесь лишь

---

<sup>252</sup> Там же. С. 20. По поводу разделения церковно-певческой традиции на московскую и петербургскую школы крупный исследователь русской музыкальной культуры Е.М.Левашев пишет следующее: «Разделение на петербургскую и московскую композиторские школы, отчетливо наметившееся в светской музыке еще в шестидесятые годы, затем отразилось в музыке духовной. Чайковский, Танеев, Ипполитов-Иванов, Аренский, Гречанинов с одной стороны. Римский-Корсаков, Балакирев, Кюи, Мусоргский, Глазунов — с другой, обозначили своими произведениями на религиозные тексты две различные тенденции, хотя разграничить их приметы чрезвычайно трудно, и здесь не найдется правил без исключения. Композиторы обращались ко многим церковным жанрам, воплощали в них широчайший круг художественных образов и, вдобавок, своими находками порой воздействовали друг на друга» (*Левашев Е.М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825–1917 : Нотография. М.: Независимый Издат. Центр ТехноИнфо, 1994. С. 17.*

<sup>253</sup> Представление о составе авторов, привлекаемых о. Матфеем, можно получить, в частности, по ознакомлении с изданиями: 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.

отметим, что бережно относясь к тексту предшественника, о. Матфей считал нужным тем или иным образом подчеркивать или усиливать в заимствованном образце такое качество как «распевность», то есть, приоритетное значение линейно-мелодического фактора.

Помимо регентского послушания, о. Матфей проявил себя на поприще пастырского служения и преподавания богословских дисциплин. В декабре 1962 года Лев Мормыль был пострижен в монашество с именем Матфей в честь апостола и евангелиста Матфея. 30 марта 1963 года он был рукоположен во иеродиакона, а 29 марта 1964 года — во иеромонаха. С этого момента началось служение о. Матфея как представителя духовенства<sup>254</sup>. В 1968 году иеромонах Матфей был посвящен в сан игумена, а в 1971 — архимандрита.

По окончании своей учебы в Московской духовной академии иеродиакон Матфей успешно защитил кандидатскую работу на тему «Воскресение Христово в изложении русских богословов-апологетов».

С 1963 года о. Матфей начинает преподавать в Московских духовных школах такие дисциплины как «Церковный Устав», «Священное Писание Ветхого Завета» и «Литургика».

Период преподавания о. Матфеем музыкальных дисциплин был недолгим: с 1969 по 1974 год он вел хороведение и работу с хором в регентской школе при Московской духовной академии. В частности, в 1972 году Святейший Патриарх Пимен (Извеков) присутствовавший на выпускном экзамене первого выпуска регентского класса, отметил: «Мне было очень приятно слушать ваше пение, тем более что я знаю этот хор очень давно и вижу его весьма большой рост. Это, конечно, труды отца Матфея и Николая Васильевича Матвеева»<sup>255</sup>.

---

<sup>254</sup> Священническому служению о. Матфея посвящен один из очерков воспоминаний: *Лисовская М.В.* «Отец Матфей был не только хороший регент, но и хороший духовник» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 131–138.

<sup>255</sup> *Пимен, Патриарх Московский и всея Руси.* Слова, речи, послания, обращения, 1957–1977. М. : Изд. Московской Патриархии, 1977. С. 369



В 1974 – 1977 годы архимандрит Матфей занимал должность благочинного Троице-Сергиевой Лавры, в связи с чем ему пришлось приостановить педагогическую деятельность.

С 1983 года архимандрит Матфей, не оставляя своего регентского послушания, возвращается к педагогической работе и становится преподавателем литургики и Священного Писания Нового Завета в Московской духовной академии. В начале 1984 года архимандрит Матфей удостоен звания доцента, а уже в январе 1988 года утвержден в звании профессора кафедр литургического богословия и богослужебного пения.

Вторая половина 1980-х годов была ознаменована подготовкой к празднованию 1000-летия Крещения Руси. В связи с этим о. Матфея привлекли к работе в составе авторитетной комиссии по подготовке торжественных юбилейных богослужений. Исследователь наследия о. Матфея К.Л.Карманов пишет: «В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси была создана богослужебная группа из грамотнейших священнослужителей, которые занимались подготовкой богослужебных текстов и специального чинопоследования к самому празднику. В состав этой группы был приглашен и архимандрит Матфей. Позднее, с 1989 года, богослужебная группа была преобразована в Синодальную Богослужебную комиссию, в составе которой отец Матфей участвовал в составлении и редактировании новых богослужебных текстов, а также в решении других литургических вопросов»<sup>256</sup>.

В период празднования 1000-летия Крещения Руси хор под руководством архимандрита Матфея принимал участие во всех торжествах в стенах Троице-Сергиевой лавры, а также выступал с концертами во Франции, Германии, Греции, Израиле (эти поездки о. Матфей совершал по послушанию, в рамках духовных программ РПЦ).

---

<sup>256</sup> Карманов К. Музыкальная стилистика гармонизаций и обработок церковных распевов духовной музыки : Дипломная работа Ч. 1. [Электрон. ресурс]: <http://pejlyu.pf/regentskoe-masterstvo/velikie-uchitelya-peniya/343-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya.html> (дата обращения: 9.10.2018)

После 2000 года архимандрит Матфей, несмотря на активную регентскую деятельность и уже ослабленное здоровье, не оставлял своего педагогического и регентского служения<sup>257</sup>. Скончался отец Матфей в ночь на 15 сентября 2009 года, похоронен 18 сентября, за алтарем Церкви Св. Духа в Троице – Сергиевой лавре.

Достижения архимандрита Матфея как выдающегося регента доступны нам в сделанных его хором аудиозаписях. Это избранные пасхальные песнопения, собранные на пластинках «Пасха Христова» (1978), «Память их в род и род: памяти 600-летия победы на Куликовом поле» (1981), комплект из 3-х компакт-дисков «Рождественский Праздничный Триптих» (1999), выпущенный к празднованию 2000-летия Рождества Христова и целый ряд других аудиозаписей, в том числе сделанных во время концертных выступлений хора ТСЛ и МДАиС и на патриарших богослужениях<sup>258</sup>. Превосходна аудиозапись Великого Покаянного канона, читаемого патриархом Пименом в сопровождении хора о. Матфея (2001)<sup>259</sup>. Существуют и любительские аудиозаписи этого коллектива. И.П.Вепринцев — звукорежиссер с огромным опытом — вспоминал: «Это было совершенно исключительное качество звучания. Это были не только чистые ноты и

---

<sup>257</sup> В последние годы о. Матфей регентовал сидя; семинаристы поднимали его на хоры в коляске. С последней в его жизни Всенощной под праздник Успения, за две недели до кончины, его увезли в больницу.

<sup>258</sup> *Бетина А.А.* «Пою Богу моему, дондеже есмь»: Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. С. 304–306. В книге А.А.Бетиной на с. 304–306 приведена полная дискография хора Троице-Сергиевой лавры и МДАиС под управлением архимандрита Матфея (Мормыля). Помимо упомянутых в тексте, назовем и некоторые другие записи, относящиеся к 70-м — 80-м годам: 1968: Песнопения Русской Православной Церкви. Запись к 40-летию юбилею регентской деятельности н.в.Матвеева (комплект из 3-х пластинок; 2 пластинки и одна сторона 3-й заняты записями хора Н.В.Матвеева, одна сторона 3-й пластинки — записями хора архим. Матфея); 1971: Духовный концерт в честь Интронизации Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Пимена (1-я пластинка — хор Н.В.Матвеева, 2-я пластинка — хор архим. Матфея); 1980: — 70 лет Святейшему Патриарху Московскому и всея Руси Пимену; 1968—1985: «Тебе Бога хвалим» — CD, составленный в 2006 году из избранных песнопений записей разных лет.

<sup>259</sup> Эта запись доступна в электронной версии: <https://azbyka.ru/audio/velikij-pokayannyj-kanon-prp-andreya-kritskogo-chitaet-patriarx-pimen.html> (последнее обращение 24.03.2019).

четкий ритм, а именно глубокий смысл того, что они поют. <...> До первой записи я не знал, кто это такой — о. Матфей. Я его не видел даже во время записи, но мгновенно ощутил его колоссальную энергетику. Не знаю, удобно ли говорить о священнослужителе как о музыканте, но я почувствовал, что он полностью владеет ситуацией и делает с хором все, что считает необходимым. А требования его были очень высоки. Он оценивал качество пения по самым серьезным вокальным критериям. От него исходила невероятная доброта! Даже обсуждение того, что не получилось, было всегда позитивным, конструктивным»<sup>260</sup>.

Заметим, что знакомство с нотными текстами, изложенными о. Матфеем, дает несколько обедненное представление о его музыкальных замыслах. При прослушивании выясняется, что очень многое реализовалось в живом исполнении: акцентирование значимых моментов словесного текста, темповые колебания, мобильность и «отвердение» интервальных отношений, динамические нюансы и пр., — все это делалось о. Матфеем «вручную», при непосредственном контакте с хором.

Архимандрит Матфей принадлежал к тому роду мастеров, которые, даже не занимаясь непосредственным преподаванием, учили своих воспитанников очень многому. Певчие, прошедшие школу о. Матфея, оставили многочисленные воспоминания об основных принципах его работы с хором, о методах освоения песнопений, о его отношении к своим подопечным. Будучи, в первую очередь, монахом, священником и богословом, о. Матфей полагал главной обязанностью певчего верное понимание словесного текста и внятное его произнесение. Однако в то же время огромное внимание уделялось им технике подачи звука, характеру дыхания, тембровой окраске голосов.

Приведем здесь некоторые, наиболее яркие фрагменты воспоминаний. По утверждению бывшего участника хора о. Матфея, ныне протодиакона

---

<sup>260</sup> *Вепринцев И.П.* «Он был не только великий регент, но и потрясающий музыкант-психолог» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль).<...> С.61.

Храма Христа Спасителя Николая (Филатова), «о. Матфей, не имея специального музыкального образования, имел, скажем так, опыт церковный, опыт, в первую очередь, молитвенный; во вторую очередь – опыт церковной службы. Он ведь много ездил и слушал. У него всегда были, как говорят, «ушки на макушке»: как идёт служба там-там-там, кто как читает, поёт, задаёт тон, даёт возглас, просто даже идёт. <...> Это у него было всегда. Он, как губка, всё это впитывал»<sup>261</sup>.

Получивший в юности среднее специальное музыкальное образование, о. Николай (Филатов) подчеркивал сугубую индивидуальность методики о. Матфея: «У о. Матфея все было по-новому, по-другому. Было впечатление, что он регентует так, как будто тесто месит, начиналось такое движение руками. Он задавал ритм, рука была большая, как лапа. Первую службу я наблюдал издалека, и мне было странно, что движения рук начинались до того, как вступал хор. Понять, когда вступать, было очень сложно. По какому-то мановению певцы понимали... Он одновременно показывал характер песнопения, морщился как-то. И семинаристы, которыми он управлял, хоть и не профессиональные певцы, но вступали разом»<sup>262</sup>.

Воспоминания участниц смешанного хора наполнены впечатлениями о конкретных методических приемах и высказываниях великого регента. По свидетельству преподавателя ПСТГУ Е.Н.Садиковой, певшей у о. Матфея с 1995 года, «для него изначально музыка была служебным материалом, пластилином, который можно было использовать во славу Божию. <...> В перспективе о. Матфей шёл от сложного к простому, к разумной простоте. То есть, он шёл от авторского к распеву, к обиходу. Если смотреть репертуар

---

<sup>261</sup> *Погоров В.С.* Архимандрит Матфей (Мормыль) : Интерпретация песнопений знаменного распева : Дипломный реферат. М.: МГК, 2012. С. 70. Существует публикация того же автора: *Погоров В.С.* Архимандрит Матфей (Мормыль) : Интерпретация песнопений знаменного распева // Музыкальная Академия. 2014. № 1. С. 102–109. Но в опубликованную версию не вошли развернутые интервью с бывшими певчими хора о. Матфея, вследствие чего возникает необходимость обращаться к выпускной квалификационной работе.

<sup>262</sup> *Филатов Н., протодиакон.* «Он делал доступным богословие через музыку» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 164.

конца 1970-х годов, то там было очень много авторской музыки и очень много московской школы. <...> Меня всегда удивляла та разумная редактура, которую он не боялся вносить. И в данном случае его можно немножко сравнить с Н.Головановым: <...> сам подход взвешенный, мудрый, осторожный и уважительный к автору»<sup>263</sup>. В воспоминаниях Садиковой немало примеров удивительной педагогической находчивости о. Матфея, образной неординарности его наставлений. Например, вместо просьбы «плотнее произносить согласные» о. Матфей велел певчим «прокусывать текст»: Садикова вспоминала: «Я помню одну рекламу в метро – “Аргументы и факты”. Там собака сидит и держит газету в зубах. Но когда я услышала на спевке, как он взял какой-то листок в руки и сказал: “Аргументы и факты”. А он-то откуда это знает??? Так о. Матфей мог и вызвать кого-то, воткнуть ему этот листок в рот и сказать: “Давай, пой, прокусывай зубами”. Всё на таких приёмах и строилось. Конечно, очень кропотливая работа и очень много сил вложено в каждого человека!»<sup>264</sup>.

Еще один яркий образ — «накол» звука: «атакой он это не называл, а именно «накол», потому что слово «атака» слишком мощное. Как ниточка и иголочка – сначала звук надо наколоть, а потом уже пустить его в более свободный полёт. “Накол и пружина”. Это, наверное, во многом определяло ту особенную приподнятость в произнесении текста. Искалось гармоничное соединение legato и чёткой артикуляции».<sup>265</sup>

Развернутые и информативные воспоминания о работе о. Матфея с хором оставила Т.В.Пантелеева. По ее словам, этот выдающийся регент заботился «не только о сугубо музыкальной составляющей хорового

---

<sup>263</sup> *Погоров В.С.* Архимандрит Матфей (Мормыль) : Интерпретация песнопений знаменного распева : Дипломный реферат. М.: МГК, 2012. С. 51.

<sup>264</sup> Там же. С. 60.

<sup>265</sup> Там же. С. 63. В книге А.А.Бетиной также неоднократно встречаются высказывания Е.Н.Садиковой о методах работы о. Матфея, сделанные ею в авторской программе из цикла «Званный свыше» на радио «Радонеж» (*Бетина А.А.* «Пою Богу моему, дондеже есмь» : Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад : Изд-во Московской духовной академии, 2019. С. 71, 83, 86, 318).

звучания, но и о том, что принято называть “церковностью” звука. И если мы признаем, что молитва есть средоточие жизни христианина, а храмовая молитва, в свою очередь, — ее высшее проявление, то столь же очевидно было для прихожан и паломников, что лаврский хор — лучший “организатор” этой молитвы»<sup>266</sup>.

Приведем некоторые высказывания о. Матфея на репетициях, которые сохранились в дневниковых записях у Татьяны Владимировны Пантелеевой за разные годы и включенные ею в опубликованный текст воспоминаний:

— Потолок у нас не прямой. Ротовую полость как Господь устроил? Зубы — это апсида алтарная, прямо над альвеолами, там у нас местечко (спевка хора 1995 г.).

— Мы с вами в прошлый раз говорили, как нужно пройти между стулом и стеною, чтобы не зацепить ни стул и не стену. И тут себя подобрать и там. Так пройти, чтобы не коснуться ни стула, ни стены. Двухстороннее «сужение» должно быть своего корпуса (спевка хора 1995 г.).

— Звуковой <...> столб я держу, как ребеночка или куклу. И держать навесу. Вот это будет заслуга певчего (спевка хора 2004 г.).

— Немножко выше дышать корней зубов. К примеру, держишься на воде, берешь воздух и дышишь над поверхностью воды, как поплавочек (спевка хора 1995 г.).

— Тот будет правильно петь, кто будет ощущать холодок выше корней зубов (спевка хора 2004 г.).

— Когда вы поете, лицо ваше должно быть добрым (спевка хора 2004 г.).

— Ты вытолкнула просто, а если бы на себя взяла звучек? Поешь очень громко, а сделай так, как будто ты поешь для себя... Дави себе на грудинку, с болью... грудь разрывается от переживаний (спевка хора 1995 г.).

---

<sup>266</sup> *Пантелеева Т.В.* Архимандрит Матфей (Мормыль): опыт репетиционной работы с непрофессиональным хоровым коллективом // Церковь и время : Журнал. 2017. № 1(78). <http://stsl.ru/news/all/arkhimandrit-matfey-mormyl-opyt-repetitsionnoy-raboty-s-neprofessionalnym-khorovym-kollektivom>.

— У вас просачивается воздух, как у старых магнитофонов, когда плохо касается пленочка головки и свистит. На себя надо петь, к себе. «Х-га» — это явный признак, что вы царапаете слизистую оболочку (спевка хора 1995 г.).

— Подача — один звук из другого. Ты умеешь наматывать клубочек? Как ты ниточку тянешь? <...> Попробуй эту длинную мелодию ткать. Возьми руку, изобрази, как ты кушаешь, от тарелки ко рту несешь ложку. Даже у тарелки есть «ауф». Особенно, если любимое мороженное лежит, поглубже... По чесноковской манере углубить мне хочется, чтобы в каждой нотке ты эту процедуру проделывала. Вот ты ложку съела, а рука у тебя опять пошла в тарелку. В руках должно быть движение (спевка хора 1995 г.).

Но также многое регент показывал и без слов – «дирижерским жестом, корпусом, очень выразительной мимикой и, конечно, своим голосом. Он добивался от хора нужного ему звучания и просто своей личностью, своим присутствием»<sup>267</sup>. Как правило, певчие с очень скромными простыми голосами у отца Матфея распевали свой голосовой аппарат как профессиональные вокалисты.

Часто на репетициях о. Матфей мог большую часть посвятить одному певчему или небольшой группе, а все остальные наблюдали и получали большой урок и для себя. Отец Матфей в беседе рассказывал: «На каждой репетиции один поет, остальные слушают. Я требую, чтобы каждый у меня пел один. Вот они сидят все. Допустим, говорю: “Давай, спой”. Он поет. Что-то получилось, что-то не получилось. Все слушают. Я говорю другому: “Ты скажи, что тебе понравилось. Какие неполадки у него?” Бывает так, что ребята не хотят “шестерить”, как говорится. А иногда улавливают. Вот я направил певца и спрашиваю других: чего ему не хватает? И когда студент почувствовал, что что-то сдвинулось с места, хоть на одну ступень, я ему

---

<sup>267</sup> *Пантелеева Т.В.* Архимандрит Матфей (Мормыль): опыт репетиционной работы с непрофессиональным хоровым коллективом // Церковь и время : Журнал. 2017. № 1(78). С. 249-274. <http://stsl.ru/news/all/arkhimandrit-matfey-mormyl-opyt-repetitsionnoy-raboty-s-neprofessionalnym-khorovym-kollektivom>.

сразу: пожалуйста, сопоставь — что у тебя было и что теперь? Сравни. Получается — значит, навык будет. И так на каждой репетиции. Все вместе, всем хором анализируем, что получилось удачно, а что нет, и почему. Так от репетиции к репетиции, сравнивая, сопоставляя результаты, учась на ошибках своих и других, ступенька за ступенькой мы продвигаемся вперед»<sup>268</sup>. Т.В. Пантелеева пишет: «Вспоминается случай на репетиции, когда отец Матфей около получаса объяснял и показывал регенту левого клироса, имеющего хорошее музыкальное образование, как задать один единственный тон на одно только песнопение. Из “урока задавания тона” извлекли огромную пользу для себя и все сидящие на спевке, будучи невольно вовлеченными в увлекательную работу»<sup>269</sup>.

Архимандрит Матфей считал своим долгом делиться опытом с регентами из разных епархий православного мира. В связи с этим он принимал самое активное участие в подготовке и проведении регентских семинаров, проводимых с 1994 по 2004 годы. Об организационной стороне этих семинаров уже шла речь ранее. Здесь же кажется целесообразным привести некоторые высказывания о. Матфея, сделанные им в процессе общения с присутствовавшими на семинарах певчими и регентами.

«Что такое церковная манера пения? — рассуждал о. Матфей, — Как мы отличаемся от людей, которые поют для себя или для публики? Вы знаете, здесь, в Москве, каждый год проходят фестивали церковной и духовной музыки, и в программу фестивалей иногда входит фестиваль диаконского пения <...>. Однажды я на одном таком фестивале присутствовал. <...> Спросили меня: “А что бы вы пожелали дьяконам?” Я такую им рассказал историю. Однажды дьякон думал, как же ему предстать перед своей аудиторией. А ему сказали, что “у нас аудиторий нет, один

---

<sup>268</sup> *Матфей (Мормыль), архим.* «На чужом основании я никогда ничего не строил» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 24.

<sup>269</sup> *Пантелеева Т.В.* Архимандрит Матфей (Мормыль): опыт репетиционной работы с непрофессиональным хоровым коллективом. // Церковь и время : Журнал. 2017. № 1(78). С. 249-274. <http://stsl.ru/news/all/arkhimandrit-matfey-mormyl-opyt-repetitsionnoy-raboty-s-neprofessionalnym-khorovym-kollektivom>.



Господь Бог — аудитория”. Это очень серьезный вопрос, что мы поем не для аудитории, *мы поем одному Господу Богу* [курсив публикатора — Т.С.]. Вот в чем заключается манера церковного пения. Аудитория у нас совершенно другая — богочеловеческая аудитория»<sup>270</sup>.

Исключительно высоко оценивая певческую традицию Троице-Сергиевой Лавры, о. Матфей характеризовал ее таким образом: «В лаврском распеве отражена вся история духовного становления монастыря, история подвига, победы духа над плотью, света над тьмой, жизни над смертью. Богослужение здесь всегда было более празднично и торжественно, а песнопения создавались в состоянии молитвенного вдохновения. <...> В процессе противостояния [западным влияниям] и активного удержания святоотеческого предания произошло вычленение национального логоса в богослужебно-певческой культуре, так хорошо осязаемое ныне. В гармонизации они [авторы лаврского распева] восприняли инструментальный размах и масштабность мышления при сохранении древних принципов попевочной техники <...>»<sup>271</sup>.

Архимандрит Матфей, творчески преломивший множество напевов, относящихся к разным певческим традициям, подчеркивал жизнеспособность различных композиционных принципов, укорененных в Московской и Петербургской школах. Он, в частности, говорил: «Если изучать наш современный материал, даже послереволюционный, мы наблюдаем, что композиторы середины и второй половины XX века являются наследниками одной из этих школ. Взять хотя бы нашего отца дьякона Сергия (Сергея Зосимовича Трубачева): он больше тяготел к Московскому направлению. К.Пирогов в свое время гармонизовал «Обиход» по принципу Московской школы. <...>

---

<sup>270</sup> Бетина А.А. «Пою Богу моему, дондеже есмь» : Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. С. 280.

<sup>271</sup> Там же. С. 283.

Иеромонах Нафанаил — наш лаврский регент, но его творчество — нечто среднее между Московской школой и Петербургской. Это объясняется монастырским стилем и составом мужского хора. К примеру, догматик пятого гласа «Сый и прежде Сый» он излагает по-своему, но фиту дает, как у С.Смоленского в Стихирах Пасхи. <...> «Аллилуйя» излагает, как у Г.Львовского. Чувствуется, что он не просто заимствовал, а использовал самые лучшие, первые «достижения»<sup>272</sup>.

В годы проведения семинаров в русской Церкви уже прочно утвердилась традиция женского регентования. По этому поводу о. Матфей высказывался так: «Регентское дело — это не женская работа (простите меня, все женщины), потому что это хуже, чем шахтер, который в забое работает. Но раз берут на себя женщины подвиг, дай Бог им здоровья. Может быть, получается по митрополиту Филарету, что «мироносицы стали апостолами для апостолов»<sup>273</sup>.

Возвращаясь к уже неоднократно высказанной позиции о приоритетах в регентском служении архимандрита Матфея, подчеркнем, что во главу угла он неизменно клал значение молитвенного слова. Так, например, протоиерей Зотик Якимчук<sup>274</sup> рассказывал: «Он любил, иной раз даже сверх меры, вдумываться в смысл песнопений. Порой как придерется к какому-то слову, к какой-то тональности, к какому-то нюансу — часами весь хор (больше полусотни, а то и сотня человек) стоял и пел этот фрагмент. Иной раз забудет про музыку и целую лекцию прочитает по поводу какого-то одного слова. В частности, помню заминку на слове «Сый». В знаменном распеве есть так называемый фитник: на одной из фит распевается имя Бога. Этот «Сый» он анализировал полмесяца. <...> Это касалось содержания любого песнопения. Он пояснял, на чем акцентировать внимание, в чем смысл, — для него это

<sup>272</sup> Там же. С. 284–285.

<sup>273</sup> Там же. С. 283.

<sup>274</sup> Игорь Зотович Якимчук (род. 1971) — священнослужитель Русской православной церкви, протоиерей, настоятель храма Воскресения Словущего в Даниловской слободе.

было первично. Очень большое внимание уделял такой, казалось бы, второстепенной вещи, на которую сейчас московские хоры не обращают внимания, как ударению на словах. Вот, например, никто не придает значения разнице между “та́инственно” и “таИнственно”: “таИнственными” бывают сказки, а в богослужении должно звучать “та́инственно”!»<sup>275</sup>.

Отвечая на вопрос «какие ваши главные принципы», заданный Н.Г. Денисовым, отец Матфей сказал: «Провести службу так, чтобы не совестно было ни перед Богом и перед святыми, ни перед нашими распевщиками и музыкантами. Приблизить все, насколько можно, к идеалу»<sup>276</sup>.

«Я считаю, — утверждал о. Матфей, — что церковное пение — это богослужение. Роспев принадлежит Церкви (не отцу Матфею), икона принадлежит Церкви, композиция иконы принадлежит Церкви — если все это соответствует каноническим нормам. Поэтому и пение должно быть богослужением. Поя — служи! Служа — пой!»<sup>277</sup>

После смерти отца Матфея Н.Г. Денисов подытожил: «С уходом Мормыля закончилась эпоха церковной музыки, эпоха моления Богу, закончилось время, когда молитва была обличена в музыкальные звуки. А сейчас началась эпоха исполнения церковной музыки»<sup>278</sup>. А архиепископ Амвросий (Ермаков, с 2018 по 2019 гг. ректор МДА) в свою очередь, подчеркнул значение личности о. Матфея для Троице-Сергиевой Лавры: «Отец Матфей — это легенда. Он так же, как и отец Кирилл, был лицом Лавры, её сердцем. В первую очередь в Лавру ехали к преподобному Сергию, а во вторую очередь — послушать хор отца Матфея. Пение лаврского хора было эталоном. Его невозможно превзойти, несмотря на усилия многих

---

<sup>275</sup> Якимчук З., прот. «Отец Матфей здесь, в сердце. Он умел войти в сердце, в доверие, как родной. Я от него отросток» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 87.

<sup>276</sup> Матфей (Мормыль), архим. «На чужом основании я никогда ничего не строил» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 22.

<sup>277</sup> Там же. С. 38

<sup>278</sup> Из беседы с Н.Г. Денисовым (24.03.17)

людей, на талантливейшие подражания, несмотря на то, что многие сейчас пытаются воспользоваться методами отца Матфея»<sup>279</sup>.

Осознать в полной мере вклад архимандрита Матфея в музыкальную культуру Русской Православной Церкви возможно лишь после подробного анализа его музыкального наследия: этому будут посвящены последующие главы настоящей работы. Здесь же, по окончании компактного исторического экскурса, целесообразно прочертить наиболее значимые линии промыслительного совпадения начинаний о. Матфея и основных тенденций церковной жизни во второй половине XX века. Обозначим несколько принципиально важных позиций:

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). По признанию прот. Николая Соколова, «не каждый день эпоха рождает таких людей, как о. Матфей. <...> Отец Матфей был как метеорит, который ворвался в этот мир и светил ярким светом»<sup>280</sup>. Явление такой личности в церковно-певческой культуре было, несомненно, своевременным.

---

<sup>279</sup> Волкова Н. Епископ Гатчинский Амвросий: «В своей судьбе я вижу чудо» // Молодежный интернет-журнал МГУ «Татьянин день», Октябрь 2011. [Электрон. ресурс]: <http://www.taday.ru/text/1245341.html> (дата обращения - 12.04.19)

<sup>280</sup> Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 78.

2. Будучи монахом и священником, 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, о. 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 нотная библиотека, включавшая, наряду с огромным массивом авторской музыки, значительный ряд монастырских напевов, обработанных о. Матфеем и введенных им в певческую практику<sup>281</sup>.

4. Работая над созданием репертуара, архимандрит Матфей охватил практически *все стилистические слои певческой культуры*: авторскую музыку от Д.С.Бортнянского до диак. Сергия 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 начинании о. Матфея созвучны интенциям светских хормейстеров (А.А.Юрлова, А.В.Свешникова, В.А.Чернушенко и др.), исподволь

---

<sup>281</sup> В 1994 году Е.М.Левашев опубликовал упоминавшуюся нами ранее работу «Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825–1917 : 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.

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 большая доля музыкальной «информации» не фиксировалась, но передавалась устно — с помощью жеста, мимики. Так же, как мастер устной культуры, перекладывая чужие произведения для мужского хора, о. Матфей создавал на их основе свои варианты, не изменяя основных стилистических качеств первоисточника.

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

7. Архимандрит Матфей, как можно заключить из доступных нам сведений о его регентском служении, 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. Глубоко почитая знаменный распев и обиходное многоголосие, он считал нужным осваивать широчайший круг авторских хоровых сочинений, созданных в позднеромантической манере письма. Укорененный в монастырском жизнеустройстве, умело использовал в учебном процессе ассоциации из светского быта. Требовательный и порой суровый в методах воспитания хористов, проявлял отеческую заботу о своих подопечных.

Можно заключить, что архимандрит Матфей в своей многосторонней деятельности аккумулировал все основные тенденции, проявленные в более

чем полувековой период возрождения и развития церковно-певческой традиции. Более того, реконструируя, собирая и расширяя монастырский хоровой репертуар, изыскивая и расписывая огромный массив партитур, он в буквальном смысле «пропустил через себя» практически всю музыкальную историю Русской Православной Церкви. В итоге, овладев 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. Исследованию композиционных основ и характерных особенностей этой традиции посвящены последующие главы настоящей работы.

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

Обиходное многоголосие представляет собой существенный пласт русской духовно-музыкальной культуры. Сформировавшись сравнительно поздно, во второй половине XVIII века<sup>282</sup>, этот стиль пения в короткий срок распространился по российским епархиям, занял позицию главенствующего музыкального языка русской православной церкви и даже сохранялся в национальном музыкальном сознании в советский период. Празднование 1000-летия Крещения Руси, состоявшееся в 1988 году, способствовало оживлению литургической жизни и возрастанию интереса к разным видам церковного искусства, в том числе и к богослужебному пению. Для церковной музыки это имело особое значение: с нее был окончательно снят запрет, в результате чего из библиотечных хранилищ были подняты старые нотные издания богослужебных песнопений, возобновилось прерванное в советский период издание образцов духовной музыки, усилился приток музыкантов в хоры вновь открытых храмов, появилась необходимость быстрого освоения литургического репертуара. Современные музыканты, как церковные, так и светские, начали работать над практическим освоением полного круга обиходных песнопений, появилось стремление к научному осмыслению обиходного многоголосия в историко-культурном и литургическом контексте. Примером тому являются диссертационные исследования, созданные в последнее двадцатилетие – как в Москве, так и в других научных центрах России<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. <...> канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. С. 89–94.

<sup>283</sup> *Потемкина Н.А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции : Дис. <...> канд. искусствоведения. М., 1999; *Давыдова Е.Г.* Тамбовская церковно-певческая традиция конца XIX – начала XX вв. : Дис. <...> канд. искусствоведения. М., 2005; *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. <...> канд.



Обиходное многоголосие освещается в научной литературе как один из компонентов православной литургики. При этом музыкальный язык певческого обихода изучается в широком контексте истории и богослужебной практики Русской Православной Церкви<sup>284</sup>.

Рассмотрение обиходного многоголосия с музыкально-теоретических позиций происходило, как в дооктябрьский, так и в постсоветский периоды, в тесной связи с насущными вопросами образования и просвещения. Таковы концепции В.Ф.Одоевского<sup>285</sup>, Д.В.Разумовского<sup>286</sup>, С.В.Смоленского<sup>287</sup>, А.Д.Кастальского<sup>288</sup>, Н.И.Компанейского<sup>289</sup>. Для обучения регентов предназначены «Краткий учебник гармонии» П.И.Чайковского<sup>290</sup> и

искусствоведения. Новосибирск, 2008; *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий : Дис. д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012.

<sup>284</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах : В 9 т. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А.А.Наумов, М.П.Рахманова; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.П.Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002; *Гуливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. <...> канд. искусствоведения. Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М.И.Глинки, 2008; *Азбука осмогласия: В 2-х вып. Вып. 1: Стихиры* / Сост. Заманская Л.П., Тартаковская О.А. М.: ПСТГУ, 2008.

<sup>285</sup> Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы : К 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М.П. Рахманова; Авторы вступ. статей и коммент. О.П. Кузина, М.П.Рахманова; Науч. ред. М.В.Есипова. М.: Изд-во "Дека-ВС", 2005. (Труды Гос. центр. музея муз. культуры им. М.И. Глинки).

<sup>286</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах : В 9 т. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А.А.Наумов, М.П.Рахманова; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.П.Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 123–124.

<sup>287</sup> *Смоленский С.В.* Значение XVII века, его кантов и псалмов в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина. 1911. № 5/6. С. 47-102.

<sup>288</sup> *Кастальский А.Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М.: П.Юргенсон, 1909. Репр.: М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2005.

<sup>289</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах : В 9 т. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918). / Сост.: А.А.Наумов, М.П.Рахманова; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.П.Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 123–124.

<sup>290</sup> *Чайковский П.И.* Краткий учебник гармонии [1874] // *Чайковский П.И.* ПСС : В 16 т. Т. 3-А.: Литературные произведения и переписка / Том подгот. Протопоповым В.В. М.: Музгиз, 1957. С. 164–216.

созданный спустя столетие специализированный учебник гармонии для регентов А.Н.Мясоедова<sup>291</sup>.

Музыкальный язык русского обиходного многоголосия благозвучен и, на первый взгляд, сравнительно прост. Однако в почти сплошной консонантности обиходной гармонии таятся свои секреты, раскрыть которые возможно лишь с помощью аналитических методик, выработанных в последние десятилетия на основе исследования ренессансной хоровой полифонии, принципов композиции раннего барокко или сложных форм фольклорного многоголосия. В соответствии с этим, исследование обиходного многоголосия с позиции современной музыкально-теоретической науки представляется актуальным.

Цель настоящей главы — обозначить наиболее значимые *музыкально-теоретические проблемы* изучения обиходного многоголосия (на примере Московской традиции) и продемонстрировать использование современных аналитических методик применительно к конкретным примерам. При отборе напевов для анализа мы обращаемся к недавно изданным пособиям Е.С.Кустовского и Н.А.Потемкиной<sup>292</sup>, А.Абрамовой<sup>293</sup>, и специалистов из ПСТГУ<sup>294</sup>.

В рамках настоящей главы мы предполагаем обратиться к таким проблемам как:

– модальная структура уставных монодийных напевов, лежащих в основе обиходного многоголосия;

---

<sup>291</sup> Мясоедов А.Н. Гармония : Учебник для регентов. М.: ПСТБИ, 2002. В 1965 году для нужд Московской семинарии был создан Учебник церковного пения В.А.Вахромеева, изданный значительно позднее (Вахромеев В.А. Учебник церковного пения: В 2-х т. Минск: Изд. Белорусский Экзархат, 2013 [предыдущее изд. 2002]. 664 с.).

<sup>292</sup> Кустовский Е.С., Потемкина Н.А. Пособие по освоению осмогласия современной московской традиции. 3-е изд., испр. и доп. М.: Московские Православные регентские курсы, 2014.

<sup>293</sup> Абрамова А. Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви : В 8 тетрадях. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010–2015.

<sup>294</sup> Азбука осмогласия: Тропари. Ирмосы : учебное пособие. Вып. 2 / Сост.: Заманская Л.П., Четина О.А. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016.

- принципы гармонизации уставных мелодий;
- наиболее употребительные гармонические последования-формулы в многоголосных обиходных песнопениях;
- тип звуковысотной организации обиходного многоголосия;
- роль музыкального фактора формообразования в обиходных напевах.

Обиходное осмогласие ассоциируется в сознании современного музыканта исключительно с многоголосной фактурой, но характерность и «узнаваемость» церковного хорового пения определяется модальной природой его интонационной основы — уставной монодии<sup>295</sup>. Поэтому, изучение модальной структуры уставных напевов оправдано, несмотря на то, что одногласно эти мелодии не исполняются. *Подобный анализ тем более интересен, так как современный пласт русского богослужебного пения (в отличие от древнерусского наследия) менее всего исследован с точки зрения модальной организации.* Модальные свойства отдельно взятых уставных мелодий современного обихода пока не привлекали внимание исследователей. Значительно глубже изучена ладовая специфика древнерусских монодийных напевов. В трудах медиевистов лады древнерусской монодии неизменно рассматриваются в контексте широкого круга проблем, как то: взаимосвязь модальных и тематических (попевочных) моделей<sup>296</sup>; феномен многораспевности гласовой системы<sup>297</sup>; жанровая специфика тех или иных напевов<sup>298</sup>; богослужебная основа последования

---

<sup>295</sup>Собрания уставных напевов в квадратной нотации (т.н. «топорики») неоднократно издавались Синодальной типографией. В качестве примера укажем издание 1909 года.

<sup>296</sup>К этой проблематике обращались свящ. Д. Разумовский, свящ. В.Металлов, свящ. И.Вознесенский; многие исследователи, в частности, М.В.Бражников, Ю.Н.Холопов, Н.С.Серегина, Н.Г.Денисов, А.Н.Кручинина, И.Е.Лозовая, Г.С.Федорова и др.

<sup>297</sup>Фролов С.В. Многораспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков). Л.: Ленингр. гос. консерватория, 1983. С. 12–47.

<sup>298</sup>Шиндин Б.А. Жанровая типология в певческом искусстве Древней Руси // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 134–141.

гласовых и негласовых песнопений<sup>299</sup>; литургическая практика исполнения уставных мелодий<sup>300</sup>.

Анализ модальной структуры русских монодийных напевов требует от исследователя предварительного изыскания оптимальной аналитической методики. Представляется целесообразным использовать компоненты двух методик ладового анализа, принадлежащих Ю.Н.Холопову и Н.Г.Денисову. Холопов предлагает определять лад по конечному тону. В зависимости от местоположения конечного тона в обиходном звукоряде, лады русской монодии подразделяются им на «большой», «малый» и «укосненный» — так же, как их определял С.В.Смоленский<sup>301</sup>. Важную роль играет и «господствующий» тон (фактически «тон повторения», то есть, реперкусса), который, однако, в русской церковной монодии вариативен и потому не всегда однозначно ясен. По концепции Н.Денисова, приоритетными опорами лада являются звуки, на которые падают ударения словесного текста. В соответствии с этим, в каждой строке напева обнаруживаются две опоры — «иктовая» (совпадающая с первым текстовым ударением и/или выделенная долготой или акцентом) и «каденционная» (приходящаяся на последнее ударение)<sup>302</sup>. Следует упомянуть также индивидуализированную систему опор, которую предлагает новосибирская исследовательница В.Е.Гиливеря. Она классифицирует опоры как «инициальный тон», «первый акцентный» и «второй акцентный» тоны (возможен и «третий акцентный тон»), «тон речитации» и «финалис»<sup>303</sup>.

---

<sup>299</sup> *Киприан (Керн), архимандрит.* Литургика: гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002.

<sup>300</sup> *Перелешина В.Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура; на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря : Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.

<sup>301</sup> *Холопов Ю.Н.* Гармония : Теоретический курс. СПб.; М.; Краснодар : Лань, 2003. С. 198.

<sup>302</sup> *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли : Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 249.

<sup>303</sup> *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория им. М.И.Глинки, 2008. С. 73–74.

Материалом для анализа в настоящей статье являются стихирные и тропарные напевы, бытующие в современной московской литургической практике<sup>304</sup>. При этом стихирные напевы атрибутируются так называемому «сокращенному киевскому роспеву»<sup>305</sup>; тропарные — в большинстве своем, «сокращенному греческому» (гласы 1, 3, 4, 7, 8), а также «сокращенному киевскому» (гласы 2, 6) и болгарскому (гласы 6, 7)<sup>306</sup>.

В предпринимаемом анализе представляется необходимым сосредоточиться на двух основных проблемах, а именно:

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

Индивидуальный *сонантный* облик гласа определяется, прежде всего, высотной позицией тонов речитации. В рассмотренных нами стихирных напевах они располагаются следующим образом (*пример 1*)<sup>307</sup>.

---

<sup>304</sup> Стихира – от греч. *στιχῆρά* («многостишие») – богослужбное песнопение, раскрывающее смысл праздника и поющееся после кратких отрывков из псалмов. Тропарь – от греч. *τροπάριον* (тон, лад, мелодия) — краткое песнопение в честь какого-либо святого или праздника.

<sup>305</sup> *Маркевич С., протоиерей*. Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения. Киев: Издат. отдел Украинской Православной Церкви, 2010. С. 56–69.

<sup>306</sup> *Азбука осмогласия: Тропари. Ирмосы* : учебное пособие. Вып. 2. / Сост.: Л.П.Заманская, О.А.Четина. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. С. 89–115. «Киевский роспев» – это комплекс осмогласных богослужбных напевов, бытовавших в Киевской епархии и принесенных в литургический быт епархий Московской Руси во второй половине XVII века. «Греческий» и «болгарский» роспевы – это свод напевов, зафиксированный в украинско-белорусских рукописных книгах XVI–XVII вв. и в XVII–XVIII вв. получивший распространение в епархиях Руси (России). Упомянутые роспевы изначально были близки формам протяженного мелизматического пения. Т. н. «сокращенный греческий роспев» ныне, скорее, отличается лаконичностью мелодических моделей.

<sup>307</sup> Поясним приведенную схему. На верхней нотной строке обозначены сведенные в звукоряд тоны речитации всех восьми стихирных гласов. По две-три ноты под одним ребром объединены тоны речитации в одном гласе, что и помечено цифрами. На второй строке обозначены тоны речитации в автентических и соответствующих им плагальных гласах (те же тоны речитации, что и на первой строке, но систематизированные иным образом). На третьей строке помечены наиболее употребительные тоны речитации во всем комплексе стихирных напевов.

Пример 1. Схема тонов речитации стихирных напевов

Тоны речитации

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The first staff, titled "Тоны речитации", shows a sequence of notes with pitch contours. The notes are labeled with numbers 7, 8, 4, 3 above them and 2, 6, 5 below them. The second staff shows a similar sequence of notes with contours, labeled 5, 6, 7, 8 above and 1, 2, 3, 4 below. The third staff shows a scale of notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, with the notes 4, 5, 6, 7 circled.

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

Картина тонов речитации в тропарных напевах представлена в *примере 2* (принцип построения схемы тот же, что и в предыдущем случае).

Пример 2. Схема тонов речитации тропарных напевов

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The first staff shows a sequence of notes with pitch contours. The notes are labeled with numbers 6, 2, 1, 8 above them and 4, 7, 4 син., 5 below them. The second staff shows a similar sequence of notes with contours, labeled 1, 2, 3, 4 above and 5, 6, 7, 8 below. The third staff shows a scale of notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, with the notes 4, 5, 6, 7 circled.

Знаменательно, что и в жанре тропаря 3-й и 5-й гласы, безусловно высокие: в 3-м речитация осуществляется преимущественно на высоте «а» (на III ступени большого тетрахорда « $f-g-a$ »), в 5-м – на «g» и опять же «а». Низким является 6-й глас, в котором тропарный и стихирный напевы совпадают, а также 8-й (идентичность стихирных и тропарных напевов рассматриваются в работе В.Е. Гиливеря<sup>308</sup>). Напевы же остальных гласов имеют тоны речитации, расположенные в пределах трихорда « $e-f-g$ » – так же, как и в стихирных напевах.

Обратимся к сводной таблице высотных опор стихирных напевов всех гласов (*пример 3*). Таблицы сделаны с учетом двух ранее охарактеризованных аналитических методик – Ю.Н.Холопова и Н.Г.Денисова.

Общая картина расположения высотных опор свидетельствует о многообразии вариантов их соотношений. Однако, прослеживается стойкая тенденция: иктовые опоры, в большинстве своем, выше каденционных. Таким образом, тексто-музыкальные строки стихирных напевов воспроизводят формулу начального возгласа (на уровне высот « $e-f-g$ ») и дальнейшего ниспадания голоса к каденционной опоре (в пределах « $d-e-f$ »).

Приведем аналогичную таблицу для тропарных напевов (*пример 4*).

Любопытно, что общая картина звуковысотности тропарей выглядит, по сравнению со стихирами, несколько иначе. Конечные тоны тропарей значительно чаще указывают на приоритет «мажорного» наклонения: во 2-м, 3-м, 4-м, 5-м и 7-м гласах конечный тон в большинстве случаев приходится на I ступень большого («мажорного») тетрахорда. При этом соотношение звуковысотной области иктовых и каденционных тонов остается аналогичным стихирным напевам: икты в основном падают на тоны « $e-f-g$ », каденционные – на « $d-e-f$ ».

---

<sup>308</sup> Гиливеря В.Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. С. 105–106.

## Пример 3. Высотные опоры стихирных напевов

Глас

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

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

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

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

 и кд к и кд к  
F бол. d мал.

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

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

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

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

 и кд к  
и кд к



Пример 4. Высотные опоры тропарных напевов

Глас

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

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

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

 и кд к р [и] кд к  
F бол. a ук. пл.

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

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

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

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

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

8  [и] р кд к  
F бол.

 и кд к  
F бол.

Распространенные ныне тропарные напевы, как правило, структурно проще и гармонически «скромнее» стихирных. Знаменательно, однако, что тесситурный показатель в обоих жанрах идентичен. Это косвенно указывает на безусловную значимость данного компонента певческой культуры. С одной стороны, «рабочая область» нахождения голоса ни в одном из гласов не выходит за пределы тесситуры, максимально комфортной для хорового баса-баритона. С другой, индивидуальная тесситурная область постоянного пребывания голоса придает каждому гласу свой сонантный оттенок<sup>309</sup>.

Поиски оптимальных *правил гармонизации* уставных напевов велись, начиная с середины XIX века. Так, по мнению В.Ф.Одоевского, заимствованный напев непременно должен быть изложен в верхнем голосе, чтобы прихожане могли легко присоединиться к его исполнению. Дублировать же напев Одоевский предлагал в нижнюю терцию<sup>310</sup>. Идеи Одоевского на практике реализовал в 1864 году Н.М.Потулов. Его опыт был одобрен современниками, но не прижился в хоровой практике из-за чересчур низкой тесситуры песнопений. Заметим, что среди обработок Потулова были и такие, где напев излагался в партии альты, то есть, второго голоса<sup>311</sup>. Позже, придать уставному напеву статус мелодии стремились С.В.Смоленский и А.Д.Кастальский. В отличие от Потулова, они использовали более выигрышно звучащее широкое расположение с дублировкой напева в нижнюю сексту<sup>312</sup>. Такую же фактурную модель (с дублированием уставного

---

<sup>309</sup> Вопрос связи высотной организации уставных напевов с их богослужебным предназначением рассматривается протоиереем Сергием Маркевичем (*Маркевич С., протоиерей*. Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения. Киев: Издат. отдел Украинской Православной Церкви, 2010. С. 22–27).

<sup>310</sup> Русская духовная музыка в документах и материалах : В 9 т. Т. 3: Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А.А.Наумов, М.П.Рахманова; Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.П.Рахмановой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 81.

<sup>311</sup> Собрания Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского и архив Д.В.Разумовского. Описания / Под ред. И. Кудрявцева. М.: ГБЛ, 1960. С. 207.

<sup>312</sup> Главнейшие песнопения божественной литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные С.В.Смоленским для мужского хора : В 3-х вып. СПб.:

напева в нижнюю сексту) применил архимандрит Матфей (Мормыль) в Утрени Великого Пятка<sup>313</sup>.

В начале XX века С.В.Смоленский высказал идею о типологическом родстве обиходного (так называемого, «простого») пения с образцами внебогослужебной песенной культуры – кантами и псалмами<sup>314</sup>. Родственную идею в наши дни развивает протоиерей Сергей Маркевич<sup>315</sup>. По его убеждению, распространение многоголосия в церквах западно-русских земель стало важнейшей преградой на пути католической экспансии, поскольку белорусские и украинские распевщики, обученные в греко-славянских школах основам партесной композиции, в краткие сроки изыскали тип изложения, родственной партесной гармонизации, но при этом близкий формам народного многоголосия и доступный большинству певчих. С течением времени этот тип гармонизации стал называться «обиходным» или, реже, «монастырским»<sup>316</sup>.

Прот. Михаил Фортунато высказал тонкие и проникновенные суждения по поводу генезиса русского церковного многоголосия, представив его как ответ на тот вызов, который предъявила русской певческой традиции музыкальная культура католического мира. Приведем здесь ход размышлений о. Михаила полностью. Он пишет: «Многоголосие, рожденное западным Возрождением, есть тот естественный матерьял, который в XVI-

скоропеч. П. О. Яблонского, 1893; Обиход церковного пения Синодального хора (ред. А.Д.Кастальский) : В 2-х ч. М., 1915. Репр.: М.: Живоносный источник, 1998.

<sup>313</sup> *Старостина Т.А.* Об индивидуальном преломлении обиходной гармонизации в Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) // Южнороссийский музыкальный альманах. 2018. № 1 (30). С. 10–18.

<sup>314</sup> *Смоленский С.В.* Значение XVII века, его кантов и псалмов в области современного церковного пения так называемого «простого напева» // Музыкальная старина. СПб., 1911. № 5/6. С. 47–102.

<sup>315</sup> *Маркевич С., протоиерей.* Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения. Киев: Издат. отдел Украинской Православной Церкви, 2010. С. 110.

<sup>316</sup> «Обиходный» упоминается в упомянутом ранее Учебнике гармонии для регентов А.Н.Мясоедова (*Мясоедов А.Н.* Гармония: Учебник для регентов. 2-е изд. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. С. 219), «монастырский» – в книге С.Зверевой о Кастальском (*Зверева С.Г.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба. М.: Вузовская книга, 1999. С. 22).

XVII веках, может быть невзначай, а может быть и по Божьему провидению, предстал перед слухом русских творцов. Они подсознательно узнали, в чуждой им форме многоголосия — новый матерьял, который, если Святому Духу будет угодно, можно окрестить христианской молитвой и аскезой, на благо и служение человеку. Задействовал, в муках рождения, глубокий соборный инстинкт творчества, духовного и не столь духовного. Мы знаем, что именно так, в свое время, родилось древне-христианское искусство, на основе античного.

Одновременно рождалась в глубинах русского общества забота о человеке, наступала в России заря старчества, миссии и просвещения. Недалек был век свт. Тихона Задонского, век Серафима Саровского и Филарета московского, а вскоре — столетие гонений на веру и небывалых человеческих страданий. Многоголосие, в моем представлении, родилось ради современного человека. Оно есть и вызов и утешение.

◇ Многоголосие доступно всякому человеческому голосу, высокому и низкому, женскому, мужскому и детскому. Всякий найдет в многоголосной ткани свое место,

◇ Многоголосие продолжает непрерываемую традицию распева, как достойный к нему комментарий,

◇ Многоголосие способно утешать самые горькие раны души, и воскрешать в душах — равно и страх Божий и веру в воскресение. Вспомните — что значит окрыленность «ангельской весёлости»! Она нас приводит ко встрече с воскресшим Христом-Иисусом. Поистине - «Бог есть Господь, и — воскресший — Он явился нам, благословен грядущий во имя Господне!»<sup>317</sup>.

Обиходное многоголосие, какой бы «аккордовый» облик оно не приобретало, это, прежде всего явление линейной природы, а именно — соединение вокруг уставного напева нескольких подчиненных ему

---

<sup>317</sup> *Фортунато М., прот.* Наблюдения и мысли старого регента. Сообщение на Международной конференции «Русское Зарубежье: музыка и Православие», 17-19. 09. 2008.

мелодических линий. Косвенным доказательством этого может служить тот факт, что на маленьких провинциальных российских приходах по сей день бытует упрощенный вариант линейной «разработки» напева с терцовой дублировкой у женских голосов и его удвоением октавой ниже в партии мужского голоса<sup>318</sup>.

Поскольку «несущей конструкцией» обиходного многоголосия является не подлежащий изменению уставной напев, то есть, заимствованная мелодия, естественно предположить наличие типологического родства обиходной гармонизации и композиции на кантус фирмус эпохи позднего Ренессанса. Параллелизм прослеживается в самих принципах построения ткани: первоначальном дублировании мелодии несовершенными консонансами и последующем дополнении фактуры до полных трезвучий путем «подстановки» тонов баса<sup>319</sup>.

Упомянутая общность генерального композиционного принципа во многом знаменательна. Однако, уместно говорить не о прямой преемственности позднеренессансного письма и обиходной гармонии, но, скорее, об имеющих место «технологических» совпадениях<sup>320</sup>. Современные представители «литургического музыковедения» (термин И.А. Гарднера),

---

<sup>318</sup> Такой тип фактуры бытовал в конце XIX века в Киево-Печерской Лавре, что и было зафиксировано композитором Л.Д. Малашкиным, о чем говорится в упоминаемой выше книге прот. С.Маркевича (С. 112–11). О широком использовании такого же, и даже более упрощенного изложения в современной практике сообщала и Л.Г.Стальская (регент, помощница архимандрита Матфея (Мормыля)) в беседе с Н.Г. Денисовым и автором настоящей работы (июнь 2016).

<sup>319</sup> Последования терций и секст, сопровождаемые кварто-квинтовыми ходами баса, названы К.Дальхаузом «клише техники письма» (*satztechnische Topos: Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität // Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft / Begründet von W. Wiora, fortgeführt von W. Braun, H. Schneider und R. Kleinertz : In 19 Bänden. Bd. 2. Kassel, 1968. S. 68; Лыжов Г.И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо) : Дис.<...> канд. искусствоведения. М.: МГК, 2003. С. 261–280; Старостина Т.А. Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции) // Вестник ПСТГУ. Сер. 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. № 4 (24). С. 161).*

<sup>320</sup> Терминологические проблемы, возникающие в этой связи, рассматривались в докладе И.В.Дынниковой «Специфика понятийного аппарата при изучении русской богослужбно-певческой традиции» на Четвертом конгрессе общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыке», 2–5 октября 2019 г.

ссылаясь на упоминавшуюся выше концепцию С.В.Смоленского, подчеркивают общность многоголосного обихода с кантами и псалмами польско-украинского происхождения. Гипотетически можно предположить, что «и партесное, и кантовое, и обиходное многоголосие, развиваясь вне прямой зависимости друг от друга, произрастали изначально из одного корня – техники письма на кантус фирмус, известной широкому кругу музыкантов католического мира (в том числе и сопредельной Польши) и в редуцированном виде проникшей в пределы Руси (а затем России). Если историческая преемственность композиционных приемов в большой мере гипотетична, то их *типологическое родство* вполне осязаемо»<sup>321</sup>.

В русском обиходном многоголосии (как ранее в партесном стиле<sup>322</sup>) обнаруживаются и некоторые гармонические формулы, возникшие в недрах позднеренессансного письма, например, «модель пассамеццо» (также фолии), «пришедшая из сферы инструментальной танцевальной музыки и сыгравшая значительную роль в становлении мажорно-минорной тональности»<sup>323</sup>.

«Формула пассамеццо», построенная на чередовании пары «Т–D» в мажоре и параллельном миноре нередко используется в обиходных гармонизациях: она встречается «в гласах 5 (строки 2–3), 6 (строки 1–3), 8 (строка 1), частично 7 (конечная строка)»<sup>324</sup> (*пример 5*).

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

<sup>321</sup> Старостина Т.А. Об особенности обиходной гармонии <...> С. 161.

<sup>322</sup> Плотникова Н.Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов : Исследование и публикация. М.: Издат. Дом «Композитор», 2005.

<sup>323</sup> Старостина Т.А. Об особенности обиходной гармонии <...>С. 162; Лыжов Г.И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо) : Дис. <...> канд. искусствоведения. М., 2003. С. 276; Пинчуков Е.А. Формула старинного пассамеццо : К предистории тональной гармонии // Старинная музыка. 2011. № 1/2 . С. 28–34.

<sup>324</sup> Старостина Т.А. Об особенности обиходной гармонии <...> С. 162.

Пример 5. Формула пассамеццо в обиходных гармонизациях

Сла-вим Тя, Е - ди - но - род - ный

5й стихирный глас,  
заклучит. строка

... вос - кре - си - ши с Со - бо - ю

6й стихирный глас,  
3я строка

Сла - ва Те - бе

7й стихирный глас,  
заклучит. строка

... от ли - ца Тво - е - го

8й стихирный глас,  
строка 1а

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

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

В качестве особой, хорошо знакомой прихожанам формулы, выступает отклонение из мажора в тональность II ступени. Такое последование встречается в первой же тексто-музыкальной строке тропарного напева 4-го гласа – наиболее употребительного из всех тропарных напевов<sup>325</sup> (нотный текст этого напева, как и прочих, приводится ниже). Внедрение хроматизма (и связанного с ним отклонения) произошло, в частности, по инициативе музыкантов Придворной певческой капеллы (примером тому так называемый Обиход Бахметева) и породило ранний опыт распределения уставного напева между разными тембрами: альтерированный тон уводился из крайних голосов в толщу фактуры. В дальнейшем, передачу напева от одного тембра к другому постоянно использовал А.Д.Кастальский, а по его примеру – музыканты последующих поколений.

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

---

<sup>325</sup> *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : дис.... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. С. 107–108.



Исследователи русской церковной музыки сходятся во мнениях о предельной типизации гармонических оборотов обиходного многоголосия, об их ограничении кругом «школьных» аккордовых последований в рамках тонально-функциональной триады «Т–S–D»<sup>326</sup>. Отчасти, такая точка зрения обоснована. Однако надо иметь в виду, что в сознании академических музыкантов представления о церковном стиле композиции и в частности, о «церковной тональности» (термин Н.С. Гуляницкой) сложились под воздействием исторически поздней хоровой композиции представителей Нового направления, богатой в отношении характерной аккордовой, гармонической колористики. Обиходное же многоголосие, рожденное простым линейным «утолщением» немногозвучного напева и зачастую построенное на чередовании тоники и доминанты, производит, по сравнению с композиторскими клиросными сочинениями, весьма скромное впечатление и представляется неким «вспомогательным» компонентом богослужения.

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

В качестве примеров рассмотрим высотную организацию многоголосных стихирных напевов сокращенного киевского роспева (*пример б*)<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические проблемы русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 73; Потемкина Н.А. Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции : Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. С. 72; Гиливеря В.Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. С. 79; Артемова Е.Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX – начала XX вв. : Историко-стилевой аспект : дис. < ... > д-ра искусствоведения. М.: МГПИ, 2015. С. 307.

<sup>327</sup> Напомним, что сами монодийные уставные напевы были рассмотрены нами ранее с точки зрения модальной структуры.

## Пример 6. Многоголосные стихирные напевы

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

1 2 3

4 закл.

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

1 2 3

закл. V

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

Глас 4. Порядок строк: 1, 2, 3  $\parallel: 4, 5, 6: \parallel$  закл.

Глас 5. Порядок строк:  $\parallel: 1, 2, 3: \parallel$  закл.

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

3

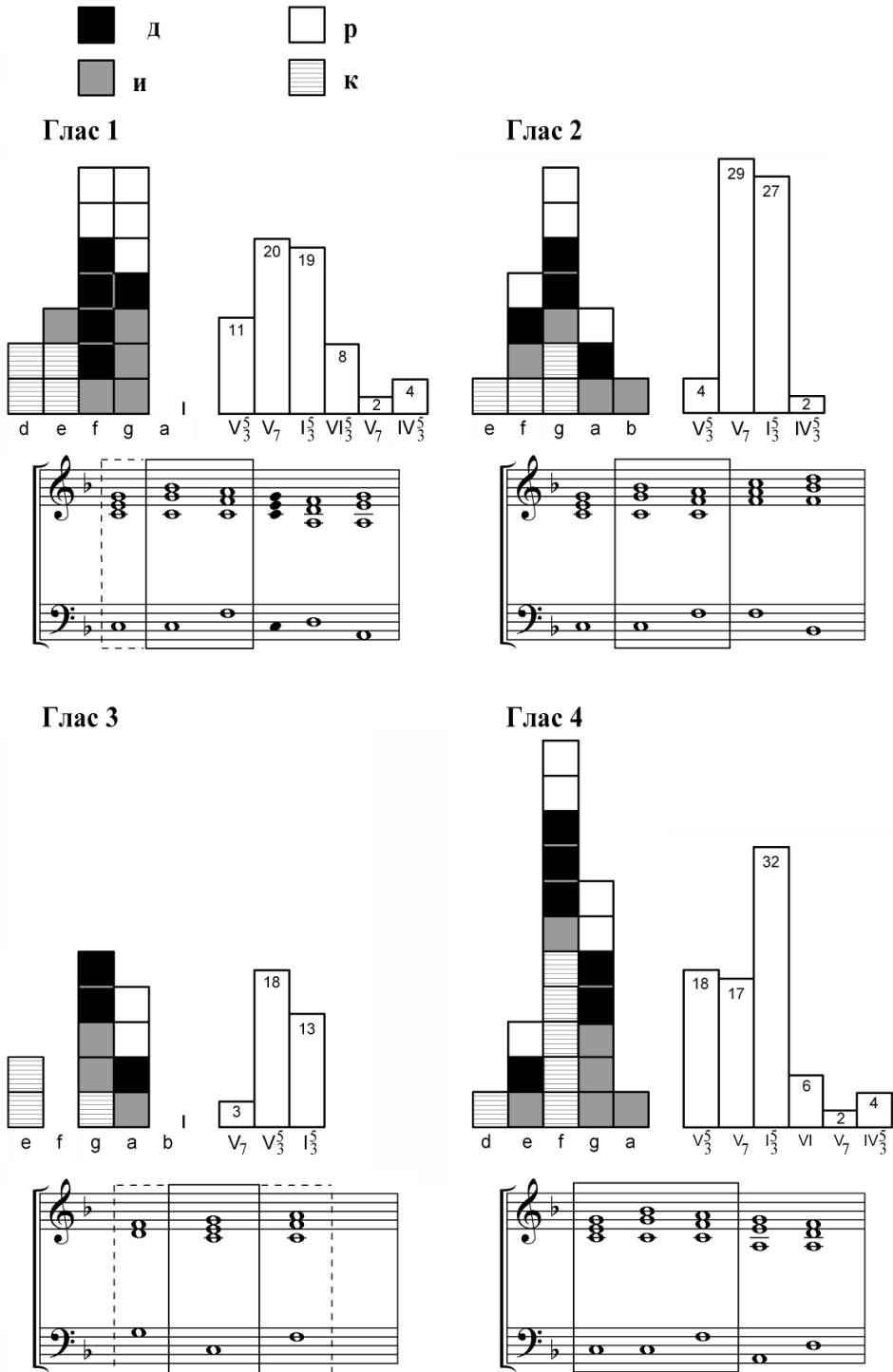
Глас 7. Порядок строк:  $\parallel$ : 1, 2 : $\parallel$  закл.

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

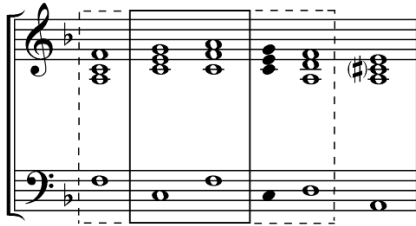
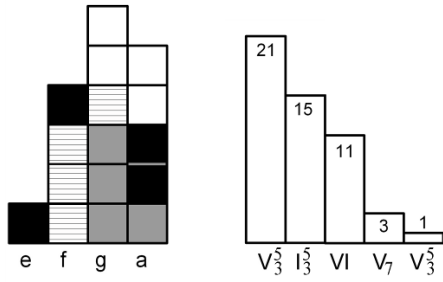
Для наглядности мы используем диаграммы, в которых графически отображается частота появления и длительность звучания тонов звукоряда и вертикальных созвучий в каждом гласе (цифры на столбцах означают

количество счетных единиц – четвертей – которые «заняты» звучанием того или иного созвучия). Под диаграммами расположены нотные примеры, где схематически отмечены (обведены рамками) важнейшие для данного многоголосного напева созвучия (*таблица диаграмм 1*).

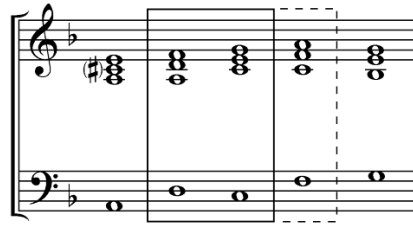
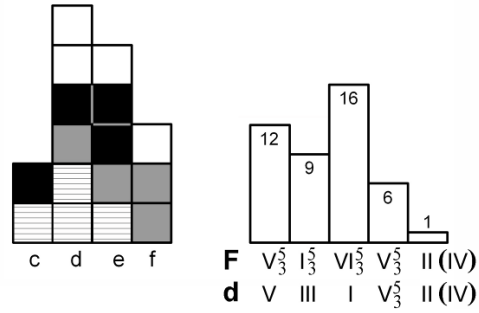
*Таблица диаграмм 1. Стихирные напевы*



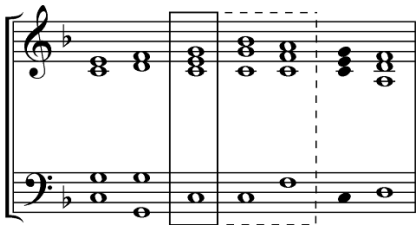
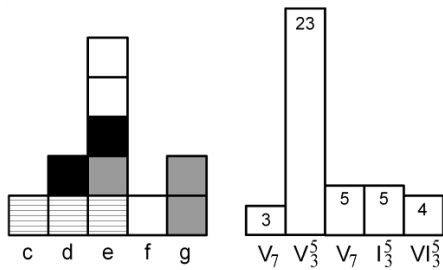
## Глас 5



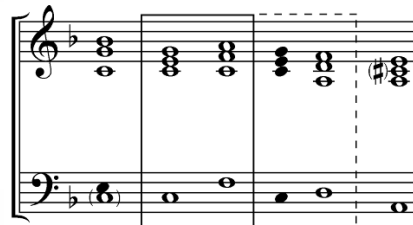
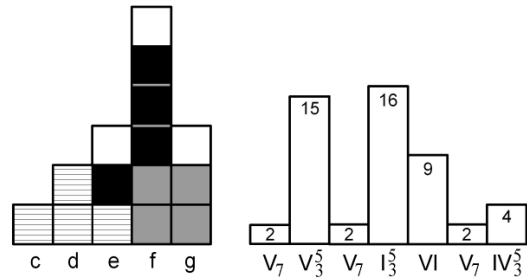
## Глас 6



## Глас 7



## Глас 8



И диаграммы, и нотные схемы указывают на то, что перед нами тип высотной организации, внешне схожий с классической тональностью, но по существу своему несколько отличный от нее. Главное отличие заключается в том, что тоника в обиходной тональности далеко не всегда занимает приоритетное функциональное положение — зачастую она оттесняется на второй план продолжительным звучанием и более частым появлением неустойчивых созвучий, прежде всего доминанты. Нередки случаи смены тонической опоры (чаще смена начального мажора на параллельный минор) в заключительной строке. В связи с аналогичными трансформациями

тонально-функциональной иерархии Ю.Н.Холопов разработал концепцию «особых состояний тональности»<sup>328</sup>.

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

Подробное рассмотрение тонального облика многоголосных стихирных напевов было предпринято нами ранее в отдельной работе<sup>329</sup>. Поэтому здесь целесообразно ограничиться констатацией нескольких приоритетных положений. Большинству стихирных напевов свойственна тональная *инверсионность* – перемещение смыслового центра высотной структуры на нетоническую гармонию. В обиходных гармонизацией таким «полюсом притяжения» становится доминантовое созвучие (трезвучие или септаккорд без терции). Это наблюдается в стихирных напевах в 1-ом, 2-ом, 7-ом гласах. Другим, постоянным свойством является *переменность*. Практически все гласы с 3-го по 8-й обнаруживают ту или иную ее форму. Это, либо *смена* мажора в заключительной строке на параллельный минор (4-

---

<sup>328</sup> Концепция особых состояний тональности была разработана Ю. Н. Холоповым на основе романтической гармонии, но может быть применена и для анализа обиходных гармонизаций (Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. С. 409–424). Всего Холопов насчитывает 10 состояний тональности, как-то: функциональная («классическая»), рыхлая (со слабо выявленной тональной функциональностью), переменная (со сменой тонального центра на протяжении композиции), диссонантная (с тоникой в виде диссонанса), парящая (с явным центром, но отсутствующей тоникой), инверсионная (стоящая не на тонике), колеблющаяся (с постоянно меняющимся центром), многозначная (объяснимая с точки зрения разных центров), снятая (со слабо выраженной функциональностью и господством диссонанса либо модального центрального элемента), политональность (соединение двух самостоятельных развитых тональных структур – явление чрезвычайно редкое). Среди перечисленных состояний тональности в церковной гармонизации вероятнее всего могут обнаружиться те, которые возникают на основе консонантной аккордовой вертикали.

<sup>329</sup> Старостина Т.А. Об особенностях обиходной гармонии <...> С. 135–165.

й глас), либо «многозначность», то есть, пребывание как бы в двух параллельных тональностях одновременно (3-й и 6-й гласы), либо постоянное «колебание» напева между двумя равнозначными тональными центрами (5-й и 8-й гласы)<sup>330</sup>. При этом первые четыре гласа, в целом, мажорны; в последующих четырех (с 5-го по 8-й) — усиливаются позиции минорного лада.

Обратимся к тропарным напевам (пример 7). (В гласах 2-м, 5-ом и 6-ом наиболее употребительные тропарные напевы совпадают со стихирными.)

*Пример 7. Многоголосные тропарные напевы*

Глас 1. Порядок строк: ||:1, 1а, 2:||

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

<sup>330</sup> Там же. С. 156–157.



Глас 4. Порядок строк:  $\parallel: 1, 2: \parallel$  закл.

1 V      2 Λ V      закл. V

1 (Λ) V      2 V      закл. (Λ) V

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

1 Λ V      2 Λ V      закл.

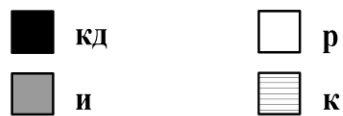
Глас 8. Порядок строк:  $\parallel: 1: \parallel$

1 V      закл.

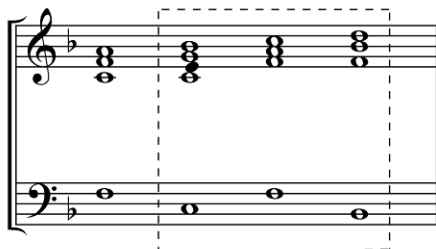
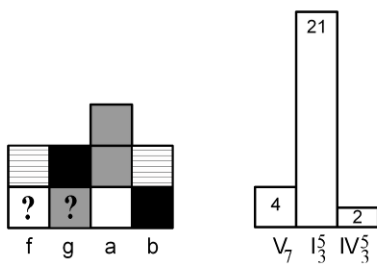
вариант:

Приведем таблицу диаграмм многоголосных тропарных напевов, также рассмотренных ранее в монодийной версии (*таблица диаграмм 2*).

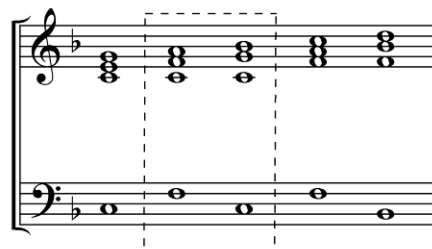
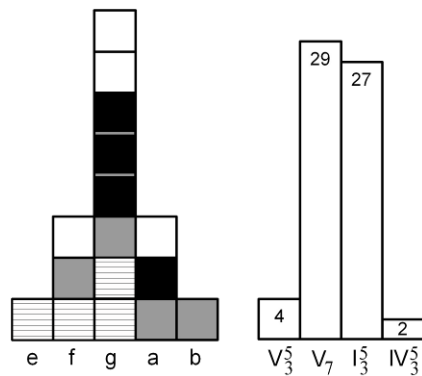
Таблица диаграмм 2. Тропарные напевы



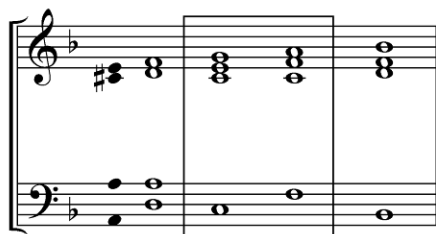
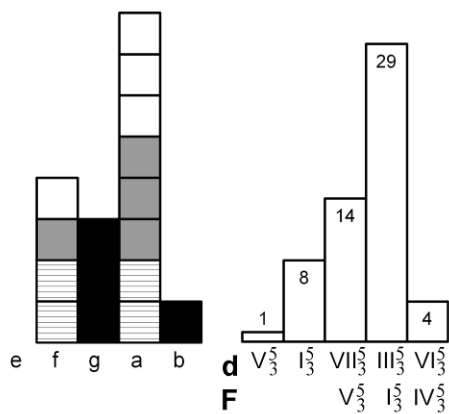
Глас 1



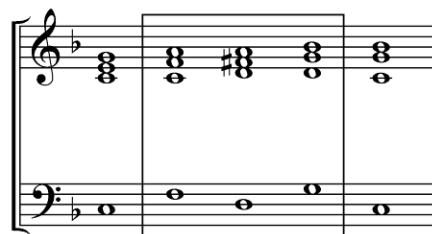
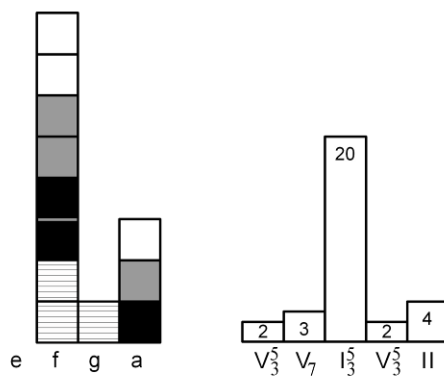
Глас 2

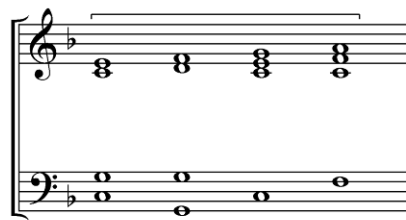
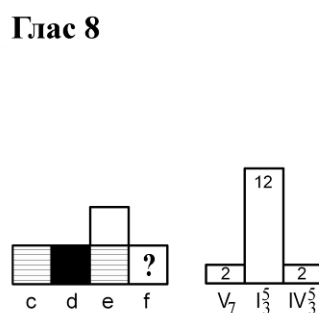
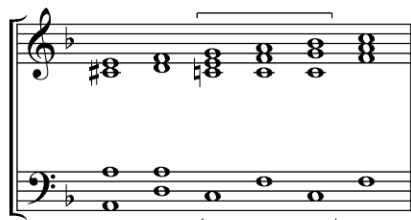
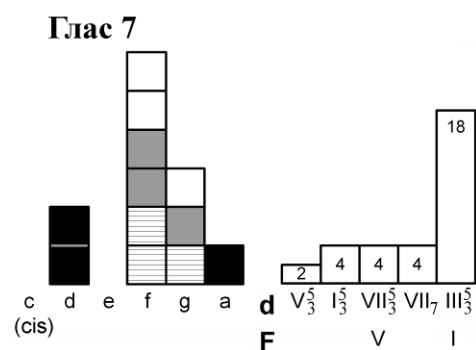
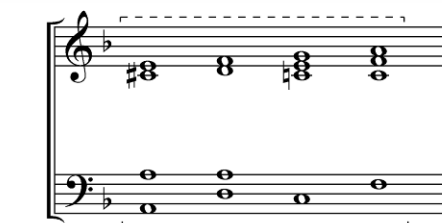
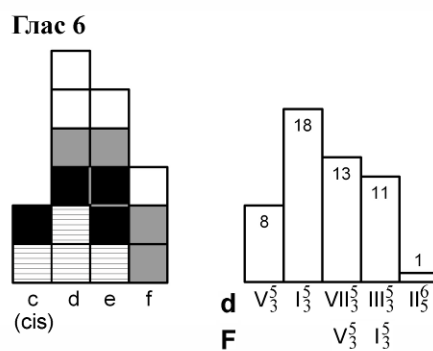
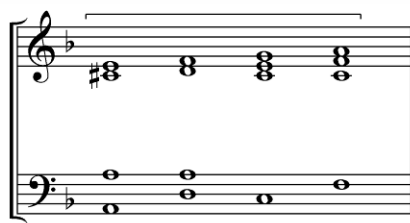
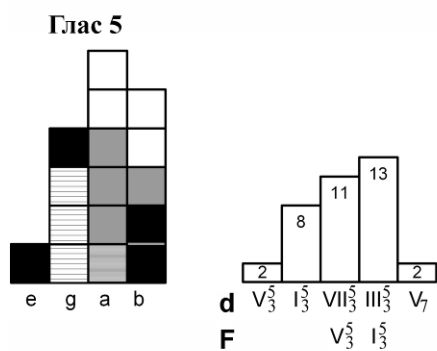


Глас 3



Глас 4





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

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

Более того, в тропарном многоголосии явственно слышны квартовые соотношения аккордов. Их можно трактовать как D–T–S или DD–D–T (гласы 1-й, 3-й, 7-й, 8-й). В связи с этим вспоминается вывод одесской исследовательницы Т.Каплун о важности квартовых интонационных моделей в мелодиях греческого роспева и, соответственно, их отражении в гармонической структуре многоголосия<sup>331</sup>.

*Особые состояния*, характерные для обиходной тональности в целом, опосредованы модальной структурой уставных напевов. Наиболее распространен «малый» лад, имеющий своей опорой II ступень согласия (тоны A, d, g)<sup>332</sup>. Эта ступень в мажорных обиходных напевах гармонизируется как квинта доминантового созвучия: соответственно, в центре высотной системы оказывается доминанта, слабо тяготеющая к тонике, и тональность становится инверсионной. Лишь в сравнительно редких случаях опорой становится нижняя ступень полихорда мажорного наклонения, что определяет тяготение многоголосия к классической тонально-функциональной модели (таков, например, стихирный 4-й глас). В тропарных гласах ведущие позиции занимают I и III ступени большого («мажорного»)

---

<sup>331</sup> Каплун Т.М. Греческий роспев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков : Дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2005. С. 164.

<sup>332</sup> Холопов Ю.Н. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л.: ЛГК, 1987. С. 106–128 [Статья написана в 1982 г.].

тетрахорда, что позволяет слышать и в многоголосии черты классической функциональной тональности.

По нашему глубокому убеждению, индивидуальность обиходного гармонического языка поистине удивительна. Единство метрически свободного богослужебного текста, модальной мелодики уставных напевов и линейно опосредованной гармонизации создали на основе элементарных тонико-доминантовых отношений неповторимую гармоническую картину. Производя впечатление тональной композиции (С.Н. Лебедев предлагает для подобных систем термин «прототональность»<sup>333</sup>), обиходное письмо в то же время сохранило в себе компоненты интервального, контрапунктического метода сочинения. Тональность обиходного многоголосия, в отличие от классической тональной организации, тяготеет к центробежности, широко понятой «созерцательности», что согласуется с контекстом богослужения и духовным предназначением церковного пения.

Рассмотрение музыкально-теоретических проблем, связанных с обиходным многоголосием, будет неполным, если не коснуться вопросов формообразования в современных обиходных напевах. Несомненна близость богослужебных песнопений, монодийных или многоголосных, к роду таких тексто-музыкальных форм, вербальная основа которых в богослужебном быту используется и как самостоятельный, не связанный с напевом текст<sup>334</sup>. В песнопении литургический текст взаимодействует с музыкальным фактором, в результате чего рождается новая «синтетическая» структура со своими индивидуальными свойствами. Во-первых, при распевании текста по уставным мелодическим моделям, его членение иногда меняется в целях удобства исполнения<sup>335</sup>. Во-вторых, роль словесного компонента,

---

<sup>333</sup> *Лебедев С.Н.* Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // *Ad Musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания* / Сост. Холопова В.Н. М.: МГК, 2008. С. 33–47.

<sup>334</sup> *Рымко Г.А.* Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2014.

<sup>335</sup> *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли : Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 319–320.

приоритетная в богословско-догматическом отношении, оказывается значительно скромнее в структурном плане. Это объясняется следующим: на один напев в богослужебном быту распевается огромное количество текстов. При этом, различные по количеству слогов строки «укладываются» в одни и те же мелодико-гармонические модели. Эти модели вариативны по числу счетных единиц (музыкальные строки «расширяются» или «сжимаются» в зависимости от величины словесной строки), но сохраняют свои мелодические и гармонические контуры. Иначе говоря, обиходные образцы – это «политекстовые» напевы или «напевы-формулы» (термин Б.В.Асафьева), имеющие ярко выраженные музыкальные характеристики.

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

Многоголосные напевы, рассмотренные нами, имеют индивидуальное строчное строение. Одни строки звучат в форме гласового образца единожды и не повторяются, другие, напротив, повторяются многократно. Самая простая возможность распевать текст любой протяженности на мотив одной

музыкальной строки (так организован напев тропарного 8-го гласа) расценивается церковными музыкантами как нежелательное обстоятельство<sup>336</sup>. Следовательно, музыкальная развитость формы, пусть и самой компактной, является неременным компонентом песнопения. Соответственно, необходимо охарактеризовать структуру обиходных напевов с точки зрения науки о музыкальной форме.

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

Аксиоматично то, что раздел песнопения, состоящий из нескольких строк-«двутаков», возможно уподобить лишь «песенным» или «простым» формам, не превышающим объема метрического восьмитакта. Не углубляясь в историю вопроса, разработанную в немецком классическом учении о форме и обстоятельно изложенную Ю.Н.Холоповым<sup>337</sup>, напомним, что метрический такт — это расстояние от одной сильной доли до другой (при этом возможно несовпадение метрических, «истинных», и графических тактов), а любая песенная форма строится по принципу геометрической прогрессии в пределах восьми метрических тактов (1 такт = мотив; 2 = фраза, 4 = предложение, 8 = период). Развитие в форме осуществляется, в частности, посредством повторения отдельных метрических тактов: особенно часто в музыке классической традиции повторяются 5-й, 6-й, 7-й (реже) такты, что

---

<sup>336</sup> Сообщено автору и Н.Г.Денисову старейшим регентом Свято-Троицкой Сергиевой лавры Л.Г.Стальской в личной беседе; июнь 2016.

<sup>337</sup> *Холопов Ю.Н.* Метрическая структура периода и песенных форм. // Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции : Статьи. Материалы / Ред.-сост. Кюрегян Т.С. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2012. С. 266–323.

позволяет избежать механической «квадратности» и обогатить музыкальный состав второй половины формы.

В сознании академического музыканта понятие «такта», как правило, ассоциируется со стилем классической инструментальной композиции с ее преимущественно регулярным метром и частым совпадением метрического («истинного») такта с графическим. Но и в музыке иных стилей, в том числе фольклорной и церковной, где расстановка графических тактов имеет условный характер, или вовсе отсутствует, феномен метрического такта (как расстояния от одной опоры до другой) имеет место, хотя и проявляется менее отчетливо<sup>338</sup>. В музыке строгого метра, где метрические такты равны по протяженности, кристалл музыкальной формы абсолютно ясен. При свободном метре (какой присущ обиходным напевам) величина метрических тактов может колебаться, в частности, в зависимости от разных по величине строк словесного текста. В этом случае закон геометрической прогрессии (1–2–4–8 тактов) внутри формы действует сравнительно слабо, но гармоническое «качество» разных фрагментов формы все же ощутимо.

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

Функции метрических тактов ярче всего проявлены, опять же, в музыке регулярного метра. Например, с 4-м тактом связано ожидание цезуры, с 6-м – скорое наступление каденции, в 8-м предполагается завершение построения. Одна фраза (двухтакт, такты 1-2) обозначает лишь эмбрион формы; сочетание двух фраз (четырёхтакт, такты 1-2–3-4) уже составляет предложение и может

---

<sup>338</sup> *Фраёнов В.П.* Музыкальная форма : Курс лекций / Ред.-сост. Фраёнова О.В.; коммент. Фраёнова О.В., Сорокина Т.И., Иванова-Дятлова А.В. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 24–28.



в отдельных случаях фигурировать как самостоятельная структура. Полный восьмитакт уже является собой относительно развитую музыкальную форму. Знаменательно, что в музыке любого исторического стиля наиболее определенно выражены функции тонов и созвучий в кадансах: поэтому метрические такты 7-8 опознаются, как правило, без труда.

В напевах обиходного многоголосия представлены все виды структур, от отдельно взятого двутакта до полного 8-митактного построения, слагаемого из двутактов по принципу «2 2 2 2». Кроме того, система повторений, закрепленная в современном обиходе, демонстрирует немалое разнообразие в музыкальной логике строения разделов.

Обратимся к тропарным напевам, приведенным выше (*пример 7*). Большинство собственно тропарных напевов, не заимствовавших стихирные модели, ограничиваются метрическим 4-хтактом. Таковы распространенные в клиросной практике напевы 1-го («Спаси, Господи, люди Твоя...») и 4-го («Рождество Твое...») гласов. В обоих напевах присутствует вопросо-ответная структура, где на первый двутакт, оканчивающийся на неустое, «отвечает» второй, содержащий интонационное нисхождение и разрешение. Аналогичное строение у тропарного напева 7-го гласа. Более замысловатое строение имеет напев 3-го гласа: начальные строки (они маркированы как «1» и «3») экспонируют 4-хтакт, а последующее изложение сводится к повторению начальной фразы (по принципу 1 – 2; 1а – 2а) и последующему завершению, в котором неявно выражены метрические такты 5-й и 6-й, но наличествуют каденционные 7-й и 8-й.

Метрическое строение многоголосных стихирных напевов (*нотный пример 6*) значительно разнообразнее и сложнее. Почти все они заключают в себе 8-митактную структуру. В отличие от тропарей стихирные имеют запевы, которые могут быть вовлечены в процесс образования единого 8-такта, а могут фигурировать, скорее, как вступление. Кроме того, стихирные, в большинстве своем, имеют мелизматически распетые заключительные

строки (метрические такты 7-й – 8-й), появляющиеся лишь в конце всего песнопения и свидетельствующие о наступлении каденции.

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

Контрастный пример обнаруживается в стихире четвертого гласа Киевского распева. В этом напеве целых семь (включая заключительную) строк при неявном функциональном значении шести из них. Первые три строки не повторяются и чрезвычайно скромны по музыкальным средствам: практически они варьировано повторяют одну мелодико-гармоническую формулу метрических тактов 1-го и 2-го (по формуле «1-2, 1а-2а» и т.д.). Но и последующие строки с 4-й по 6-ю не вносят существенного обновления. Их можно расценивать и как дальнейшее повторение модели начальной строки (метрических тактов «1-2»), и как наступление метрических тактов 5-го и 6-го, по тематическому и гармоническому составу родственных всему предшествующему. Каденция наступает не столько как музыкально обоснованный момент формы, сколько как «знак» окончания напева.

Подобная структура ближе всего элементарному «тирадному» принципу построения формы типа «а, а1, а2, а3 и т.д.».

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

Стихира 1-го гласа киевского распева относится к тем образцам, в которых запев представляет собой существенный фрагмент формы. Он экспонирует основную тональность и заканчивается на доминанте, как бы указывая, на продолжение череды метрических тактов. Дальнейшее изложение строк с 1-й по 4-ю разворачивает форму с троекратным повторением метрических тактов 5-го и 6-го (строки со 2-й по 4-ю соответствуют 5-му и 6-му метрическим тактам, варьирующим «предкаденционную» форму (метрические такты «5–6, 5а–6а, 5б–6б»). Созданное таким образом «напряжение» в течении формы убедительно разрешается долго ожидаемой каденцией.

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

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

1) Обиходное многоголосие – это самостоятельная ветвь духовно-музыкальной культуры, которая произросла в результате «скрещивания» различных историко-стадиальных явлений и потому заключает 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, строго говоря, не «гармонизация», предполагающая подстановку аккордов под звуки напева, а сведение воедино нескольких линий. Регламентированность этого процесса (терцовая или секстовая дублировка уставного напева, преимущественное избрание трезвучных сочетаний, ходы баса в пределах обиходного звукоряда) существенно ограничивает свободу «гармонизатора». Многоголосие, составленное таким образом, не сочиняется, а «получается». Таким образом, в обиходном многоголосии сохранился ренессансный принцип сведения голосов в консонантную ткань, наполненную не аккордами а «конкордами» – созвучиями линейного, полифонического происхождения. Удивительным образом модальная система уставных напевов, неродственная в целом западноевропейской модальности, в процессе многоголосного «облачения» заимствовала композиционные принципы инородной традиции.

7) Мелодические формулы церковно-певческой культуры – это специальная, глубоко изученная область. Однако и в сфере обиходной гармонии присутствует ряд стабильных формул. Так, к числу важных и распространенных формул стихирных напевов надо отнести формулу пассамеццо, прямо указывающую на точки соприкосновения обиходного стиля с западноевропейским музыкальным наследием. Статус характерной формулы обрело отклонение из мажора во II ступень, внедрившееся в синодальный напев тропаря 4-го гласа. Начальные и кадансовые гармонические формулы предопределены интонационной формой напева с его начальным подъемом к вершине и последующим ниспаданием к каденционному и конечному тону.

8) Функцию генеральной опоры в обиходном многоголосии берет на себя трезвучие (не унисон). Целостную звуковысотную систему в таком случае следует относить к типу тональной организации. Однако эта тональность, будучи «получена» путем сложения горизонтальных линий, закономерно отличается от классической функциональной тональности. Иерархия созвучий определяется не столько их позицией в составе тональных функций, сколько положением в модальном ладу той опоры, которую они окружают. Так, чаще всего, весомой ладовой опорой бывает II ступень согласия, которая гармонируется как квинтовый тон доминантсептаккорда без терции. В этом случае доминанта оказывается центральным элементом тональной системы, оттесняя тонику на второй план, а тональность приобретает инверсионное состояние. Аналогичным путем в обиходном многоголосии образуются и другие особые состояния тональности – многозначная, переменная, колеблющаяся. Всем им свойственны ослабленность тонического центра и эффект сплошной переменности.

9) Уставные напевы обиходного многоголосия – это политекстовые напевы, на каждый из которых распевается огромное количество текстов. При этом число музыкальных счетных единиц может изменяться (главным образом за счет удлинения зоны речитации), но мелодический контур и гармоническая формула напева сохраняют стабильность и некоторым образом «подчиняют» себе структуру словесного текста. Кроме того, в диспозиции строк напева прослеживается действие общих логических принципов строения однотемной («простой») формы.

**Из всего сказанного можно заключить, что русское обиходное многоголосие представляет собой уникальное явление, аккумулирующее в себе – несмотря на кажущуюся простоту – «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 выдающегося регента Русской Православной Церкви архимандрита Матфея (Мормыля)<sup>339</sup>. «Я с особым почтением отношусь к службе Великого Пятка, – признавался о. Матфей, – это как раз, можно сказать, все то, что можно вынести из мелодий и принести к Голгофе. Это я считаю святой обязанностью каждого регента. Тем более в этой службе осмогласие представлено во всей своей красоте»<sup>340</sup>. В создании монументального цикла Утрени о. Матфей проявил себя не только как исключительно одаренный церковный музыкант, но и как умудренный богослов, сумевший воплотить в хоровом звучании сокровенный смысл ключевых событий Евангельской истории.

Утренняя Великого пятка – самое продолжительное, величественное и сложное по структуре богослужение годового круга Русской Православной Церкви. На этой службе вспоминаются события от Тайной Вечери и до окончания земной жизни Спасителя<sup>341</sup>. Эта служба уникальна по своему литургическому строению. В просторечии она называется «служба 12

---

<sup>339</sup> Всенощное бдение : Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. 492 с.; Литургия : Нотный сборник. Неизменяемые песнопения для однородных хоров / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2007. 605 с.; Песнопения Страстной седмицы : Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. 431 с.

<sup>340</sup> *Матфей (Мормыль), архимандрит.* «На чужом основании я никогда ничего не строил» : Беседа архимандрита Матфея с Н.Г. Денисовым // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 29.

<sup>341</sup> Полный текст Утрени Великого Пятка, (как на церковнославянском, так и в русском переводе) ныне доступен и в печатных, и в электронных версиях (Богослужебные тексты. <http://www.typikon.ru/texts.htm>. Дата обращения: 11.08.17); Богослужения Великого поста. <http://orthlib.ru>. Дата обращения: 11.08.17; Триодь Постная на церковнославянском языке. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2015. 1008 с.

Евангелий». Действительно, основной текстовый массив составляют фрагменты евангельских чтений<sup>342</sup>. Приведем их последование:

1. (Ин. 13: 31—18: 1). Прощальная беседа Иисуса с учениками. Христос наставляет их, говорит о братской любви, предупреждает о ненависти мира, грядущих преследованиях, возвещает о печали, становящейся радостью.

2. (Ин. 18: 1—28). Арест Иисуса, Его ведут к Анне и Каиафе. Отречение и слезы Петра.

3. (Мф. 26: 57—75). Иисус предстает перед Синедрионом, возглавляемым Каиафой. Его осуждение. Раскаяние и конец Иуды.

4. (Ин. 18: 28—19: 16). Иисус перед Пилатом, римским губернатором. Насмешки солдат. Пилат предает Иисуса евреям.

5. (Мф. 27: 3—32). Раскаяние и конец Иуды. Иисус перед Пилатом, подтверждение смертной казни. Насмешки солдат.

6. (Мк. 15: 16—32). Насмешки солдат. Распятие Иисуса.

7. (Мф. 27: 33—54). Иисус распят.

8. (Лк. 23: 32—49). Иисус распят.

9. (Ин. 19: 25—37) Иисус распят, факт смерти установлен. Тело Христа положено во гроб.

10. (Мк. 15: 43—47) Тело Христа во гробе.

11. (Ин. 19: 38—42) Тело Христа во гробе.

12. (Мф. 27: 62—66) Установлена стража.

В качестве структурной первоосновы утрени заключает в себе компоненты постового суточного круга – шестопсалмие, Аллилуиа, ектении, трипеснец канона (песни 5-я, 8-я, 9-я), 50-й псалом, чтение молитв перед началом службы. Суточный богослужебный круг совмещается с кругом Постной триоди, к которому относятся антифоны и седальны<sup>343</sup>.

<sup>342</sup> Перечень тем евангельских чтений Утрени Великого Пятка воспроизводится (с сокращениями) по статье протоиерея Михаила Фортунато и Н.В.Балуевой (*Фортунато М., прот., Балуева Н.В.* Утренья Великой Пятницы – «Пасха Распятия» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 189–190).

<sup>343</sup> Богослужения Великого поста. <http://orthlib.ru>. (дата обращения: 11.08.17); Песнопения Постной Триоди : Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.:



О содержательной многослойности Утрени Великого пятка есть упоминания в разных источниках литургической тематики<sup>344</sup>. Выдающийся регент и священник Михаил Фортунато употребляет по отношению ко всем богослужениям Страстной седмицы, в частности к службе «12 евангелий», выражение «радостопечаль», почерпнутое у Григория Синаита<sup>345</sup>. Именно единовременное ощущение глубокой скорби страстных событий и великой радости грядущего Воскресения составляет духовную и эмоциональную суть Утрени.

В современной литургической практике Утреня Великого пятка совершается в четверг вечером. Между тем, изначально, по древней иерусалимской традиции, это была не утренняя, а «бдение», которое начиналось около 20 часов в четверг и заканчивалось под утро пятницы. В современном чине от «бдения» сохранилось различие тропарей по краям службы: утренняя начинается тропарем четверга («Егда славные ученицы на умовении вечера просвещахуся...»), а заканчивается тропарем пятницы («Искупил ны еси от клятвы законныя честною Твоею кровию...»). По сей день в литургии существует деление на «раннюю» и «позднюю» части утрени. Поздняя часть по уставу открывается пением (чтением) 50-го псалма («Помилуй мя, Боже, по великой милости Твоей...»). Приведем схему Утрени Великого пятка в том виде, как это богослужение было отражено в

---

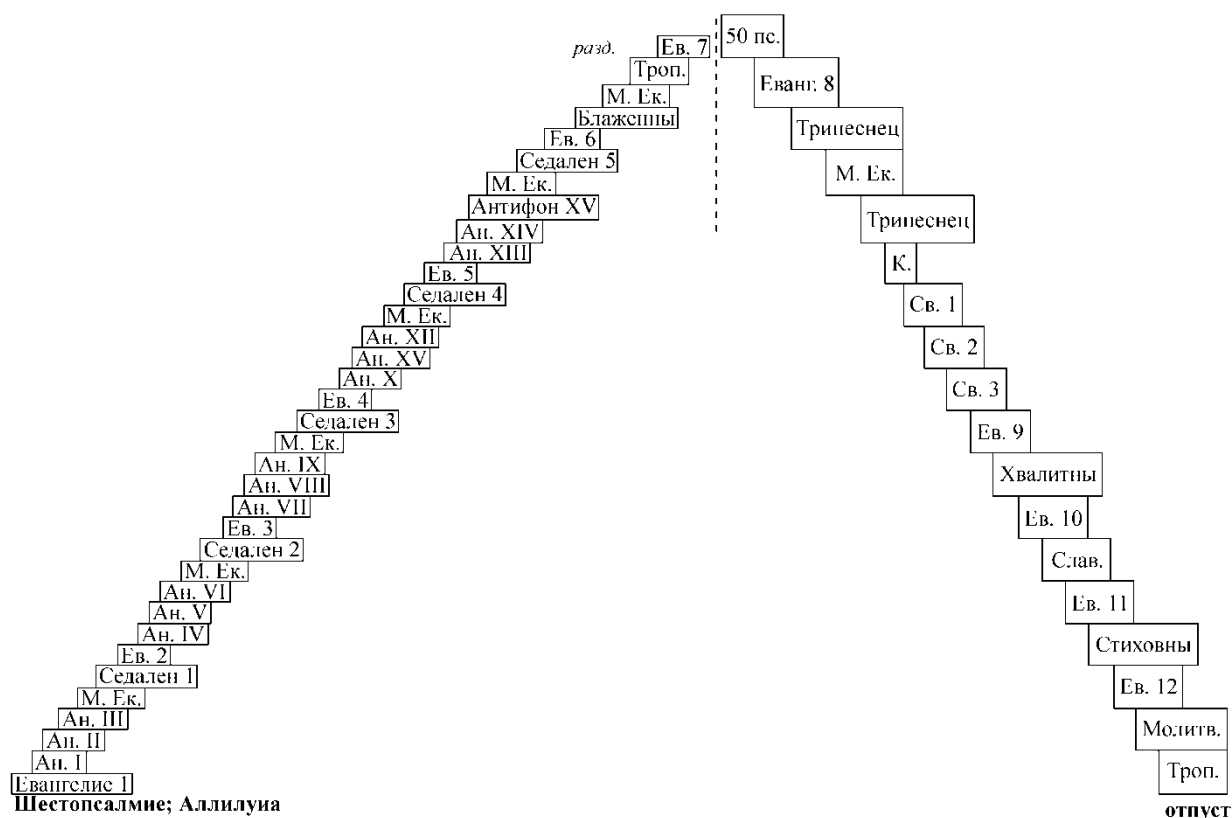
Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. 269 с.; Триодь Постная на церковно-славянском языке. М.: Изд-во Московской Патриархии, 2015. 1008 с.

<sup>344</sup> *Красовицкая М.С.* Литургика. М.: Правосл. Свято-Тихоновский гуманитар. ун-т, 2016. С. 66–72; *Желтов М., прот., Ткаченко А.А.* Великая Пятница // Православная энциклопедия. М., 2004. Т. 7. С. 416—430; *Фортунато М., прот., Балужева Н.В.* Утреня Великой Пятницы – «Пасха Распятия» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 177–204. Статья прот. М.Желтова и А.А.Ткаченко представляет собой развернутое историко-литургическое описание богослужений Великой Пятницы. Авторы рассматривают историю возникновения гимнографических текстов. Прот. М.Фортунато и Н.В.Балуева предпринимают детализированный богословский анализ Утрени Великого Пятка.

<sup>345</sup> Родственное понятие — «радостопечалие» — встречается у св. Григория Синаита в «Наставлении безмолвствующим» (Добротолюбие. Т. 5. 2-е изд. Paris: YMCA-press, 1988. С. 225. [Репр. изд. 1900 г.]). Это же выражение неоднократно использует М.М. Дунаев применительно к русской литературе (*Дунаев М.М.* Вера в горниле сомнений. М.: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 1998. 1056 с.).

аудиозаписи 1992 года, сделанной на службе в Трапезном храме Свято-Троицкой Сергиевой лавры (*схема 1*). На этой записи зафиксированы песнопения Утрени, гармонизованные архимандритом Матфеем (Мормылем) и исполненные лаврским хором под его руководством. Также мы опираемся на текст нотной рукописи о. Матфея, датированный 1981 годом<sup>346</sup>.

*Схема 1. Общая схема богослужения Утрени Великого пятка*



Первая часть утрени, изобилующая песнопениями, располагается между 1-м и 7-м евангельскими чтениями. Как пишет священник Михаил Желтов, «многие из Евангелий утрени Великой пятницы просто включены в общий порядок утрени в тот или иной момент обычного последования этой службы. Но Евангелия со 2-го по 6-е выбиваются из этой схемы. Они обрамлены совершенно уникальными песнопениями, аналогов которым нет

<sup>346</sup> По воспоминаниям главного редактора радио «Радонеж» Н. В. Бульчука, о. Матфей отрицательно относился к записи во время богослужения. Любительская аудиозапись службы Двенадцати Евангелий, послужившая источником для описания интерпретации, была осуществлена (тайно) И. В. Бульчуком. В наше распоряжение она передана вместе с рукописью протодиаконом Храма Христа Спасителя о. Николаем Филатовым.

ни в одном другом богослужебном последовании церковного года — антифонами Великой пятницы»<sup>347</sup>.

Антифоны изначально представлявшие собой припевы к псалмам, на данном богослужении занимают место кафизм (разделов псалтири) в структуре постовой утрени<sup>348</sup>. Таким образом, чтение псалмов замещается хоровым звучанием, что, в частности, вносит в службу 12 евангелий элемент праздничного чинопоследования.

15 антифонов и примыкающие к ним 5 седальнов (тропарей, во время исполнения которых разрешается сидеть) составляют основное музыкальное содержание Утрени. Они делятся на 5 циклов, в каждом из которых 3 антифона и один седален. Пять таких циклов звучат, соответственно, после первых пяти евангельских чтений. То есть, до повествования о распятии.

Все антифоны излагаются стихирными напевами восьми гласов<sup>349</sup>.

Какие бы композиционные аспекты творчества архимандрита Матфея мы не рассматривали, надо постоянно иметь в виду, что главенство молитвенного настроения было для о. Матфея непременным условием

---

<sup>347</sup> Желтов М., священник. Состав службы 12 Евангелий (утрени Великой пятницы); <http://www.bogoslov.ru/text/398799.html>. (дата обращения: 11.08.17).

<sup>348</sup> Прообразы этих антифонов описаны уже в армянском и грузинском переводах древнего иерусалимского Лекционария. В эпоху их создания та великая византийская гимнография Страстной седмицы, которая ныне составляет одну из вершин богослужебного наследия Православной Церкви, еще только начинала развиваться, и бдение Великой пятницы все еще было заполнено, в первую очередь, гимнографией ветхозаветной — псалмами. Дальнейшее развитие гимнографических припевов к псалмам бдения Великой пятницы, включение в их число песнопений из других источников — в частности, 12 тропарей древнего чина дневного стояния Великой пятницы (из них полностью составлен современной 12-й антифон; они включены также в 7-й и 15-й) — и прибавление к антифонам богородичнов привели к постепенному вытеснению оригинальной основы этих антифонов, то есть псалмов (Желтов М., священник. Состав службы 12 Евангелий (утрени Великой пятницы); <http://www.bogoslov.ru/text/398799.html>).

<sup>349</sup> Стихирные напевы восьми гласов изложены в ряде изданий: Азбука осмогласия. Вып. 1: Стихиры / Сост. Л.П.Заманская, О.А.Тартаковская. М.: ПСТГУ, 2008. 38 с.; Кустовский Е.С., Потемкина Н.А. Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. М.: Православные Московское регентские курсы. 59 с. ; 2-е изд. — 2014. 76 с.; Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви. 8 вып. [по числу гласов] / Сост. А. Абрамова. М.: Православные Московские регентские курсы, 2010–2015.

преуспевания в хоровом пении<sup>350</sup>. Кроме того, будучи не только регентом, но и монахом и священником, он тонко чувствовал тот баланс традиционности и новизны, который бы в максимальной степени соответствовал духовным потребностям собравшихся в храме верующих. С одной стороны, пение не должно отвлекать от молитвы, с другой — оно призвано усилить духовное и душевное воздействие евангельского слова. Всем этим условиям удовлетворяла опора на известный прихожанам круг гласовых напевов. Однако исключительное место утрени Великого Пятка в церковном календаре побудило о. Матфея к использованию особых приемов хорового письма, предложенных в свое время А. Д. Кастальским<sup>351</sup>. В результате в утрени постоянно взаимодействуют два рода звучания: один — канонический, хорошо знакомый, неотъемлемый от молитвенного настроя, и другой — более индивидуальный, призванный выделить наиболее значимые моменты текста.

Перед тем как приступить к рассмотрению гармонического стиля архимандрита Матфея в утрени Великого Пятка, целесообразно наметить последовательность аналитических разделов. Вначале необходимо в самом общем плане соотнести гармонизации о. Матфея с обиходным первоисточником и определить, какие гласы гармонизованы по обиходному образцу, а какие — в индивидуализированной манере. Подробный анализ гармонизаций предполагает исследование следующих аспектов:

---

<sup>350</sup> Звукорежиссер И. П. Вепринцев вспоминает: «Люди его хора, большинство из которых не имели музыкального образования, под его руководством не просто пели. Они творили молитвенное пение. И это было самым замечательным в его творчестве. О. Матфей был беспредельно требовательным, не пропускал никаких неточностей. Он просил меня следить за чистотой звучания. Помню такой случай. Писали одно песнопение. Долго возились, были интонационные проблемы. И вдруг я услышал: “О. Софроний! У тебя нет ангела в глазах. Сойди со сцены”» (*Вепринцев И.П.* «Он был не только великий регент, но и потрясающий музыкант-психолог» // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль).<...> С. 62).

<sup>351</sup> *Кастальский А.Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций. М., 2005 (впервые 1909). Заметим, что «темная» звучность в большинстве Антифонов Утрени образуется благодаря дублированию напева, порученного 1-му тенору, в нижнюю сексту в партии 1-х басов: о. Матфей использовал чуть бóльшую (по сравнению с терцией) жесткость звучания интервала сексты.

функционального состава тональности, методов выполнения каденций, линейного фактора гармонии, высотной драматургии всего цикла утрени.

### ***Типы гармонизации в песнопениях утрени Великого Пятка: общая характеристика***

Все напевы антифонов, седальнов и стихир утрени Великого Пятка взяты из гласового обихода московской традиции, который, в свою очередь, имеет в основе знаменный, киевский, греческий и болгарский распевы. Большинство напевов утрени относятся к киевскому распеву (гласы 1-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й, 7-й, 8-й). Большинство образцов 2-го и 8-го гласов даны в вариантах Зосимовой пустыни, которые, в свою очередь, почерпнуты о. Матфеем из рукописи иеромонаха Нафанаила<sup>352</sup>. В единичных песнопениях использованы другие распевы: болгарский (глас 6-й), знаменный (глас 4-й), малый знаменный (глас 6-й).

В крупном плане можно выделить *два типа гармонизаций: обиходные и авторские*. Обиходные<sup>353</sup> используются в гласах 2-м; 4-м, с отступлениями; 6-м — болгарского распева, 7-м (мажорный вариант) и 8-м — обоих вариантов: Зосимовой пустыни и киевского распева. Авторская гармонизация применяется в гласах 1-м, 3-м, в последней строке 4-го гласа, 5-м и 6-м — киевского распева. В авторских гармонизациях о. Матфей опирается главным образом на рекомендации Кастальского из упомянутого выше труда.

Отличительная черта гласовых распевов у о. Матфея такова: компоненты обиходной и авторской гармонизации сопоставляются индивидуально в самых разных пропорциях. А именно:

---

<sup>352</sup> Песнопения всенощного бдения для смешанного и однородных мужского и женского хоров / соч. и перелож. иеромон. Сергиевой лавры Нафанаила [Бачкало]. М., 1911; URL: nafanail\_vsen (PDF).

<sup>353</sup> О принципах обиходной гармонизации шла речь в предыдущей главе настоящей работы.

– в одних гласах преобладает обиходная гармонизация (гласы 2-й, 8-й), в других — авторская (гласы 1-й, 3-й, 5-й);

– в пределах одного гласа обиходные и авторские варианты могут чередоваться (гласы 4-й и 6-й киевского распева);

– в пределах одной строки в обиходную гармонизацию может вноситься новый авторский элемент (гласы 2-й, 6-й болгарского распева, 7-й (мажорный вариант), 8-й киевского распева);

– в авторскую гармонизацию, заимствованную из других источников, могут вноситься изменения разного масштаба: от формы одного созвучия до введения или изъятия целого мелодико-гармонического оборота (гласы 1-й, 5-й, 6-й киевского распева, 7-й (минорный вариант));

– на основе моделей обиходной гармонизации создается индивидуальная авторская версия (глас 3-й).

Таким образом, ни в одном из гласов о. Матфей буквально не воспроизводит ни обиходных, ни предшествующих авторских версий, но komponует собственные варианты — всецело традиционные, но при этом индивидуализированные. Подобное музыкальное решение утрени Великого Пятка — одно из весомых доказательств того, что о. Матфей «на чужом основании никогда ничего не строил». Его с полным правом можно сравнить с мастером устной традиции, искусство которого состоит во владении множеством вариантов и умелом их применении.

Рассмотрим соотношение обиходных и авторских компонентов последовательно во всех гласах. В ходе подробного анализа мы будем использовать термины «строка» и «колено» как *синонимы*, обозначающие наименьшую тексто-музыкальную единицу формы, замкнутую каденцией.

### **1-й глас**

Поскольку гармонизация 1-го гласа имеет очевидную ориентацию на 1-й глас, представленный в «Выразительном пении стихир» А.Д.Кастальского, то приведем их сравнение (*примеры 8, 9*).

## Пример 8. Гармонизация 1-го гласа О. Матфея

**3** Глас 1-й

Бра - то - лю - би - я стяжим яко во Хри - сте бра - ти - я,

а не немилостивное еже к ближ - ним на - шим; да не

я - ко раб осудим - ся не - ми - лос - ти - вый, пе - ня - зей ра - ди,

и яко Иуда раскаявшеся, пи - что - же поль - зу - ем - ся.

## Пример 9. Гармонизация 1-го гласа А.Д. Кастальского

Глас 1-й, moll

**1** Господи воззвах:

Гос - поди, воззвах к Те - бе, у - слы - ши мя,

у - слы - ши мя, Гос - по - ди, Гос - поди, воззвах к Те - бе, у - слы - ши мя.

вон - ми гла - су мо - ле - ни - я мо - е - го,

вне - гда, воз - зва - ти ми к Те - бе, у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

заклучит.



1-е колено полностью совпадает с гармонизацией Кастальского.

Во 2-м колене отличается заключительный распев. Возможно, это связано с тесситурными возможностями смешанного и мужского хоров: при исполнении 2-го колена по Кастальскому басам пришлось бы петь *e* большой октавы. Окончания 2-го колена также различны: полное трезвучие гармонической доминанты у Кастальского, а у о. Матфея — чистая квинта.

3-е колено выполнено по Кастальскому, за исключением последнего созвучия: вместо чистой квинты (у Кастальского) у о. Матфея звучит чистая октава.

В 4-м колене вместо конечного трезвучия (по Кастальскому) звучит чистая октава.

Заключительная строка отличается существенно: мелодия отходит от уставной, вместо конечной строки 1-го гласа звучит мелодия конечной строки 4-го гласа, причем нестандартный вариант<sup>354</sup>. Мелодико-гармонический оборот, который написан у о. Матфея, представлен у Кастальского в ранее упоминаемом пособии в конечной строке 4-го гласа (*пример 10*).

*Пример 10.* Заключительная каденция 1-го гласа

ти ми к Те-бе, у-слы-ши мя, Гос - по - ди.

заклучит.

Гармоническое решение у о. Матфея авторское, с чистой октавой в конце.

Можно упомянуть еще одно незначительное различие между о. Матфеем и Кастальским. В окончании 1-й строки у о. Матфея использовано неполное трезвучие, у Кастальского — полное.

<sup>354</sup> В распространенных сборниках гласового московского пения приведен другой образец.

## 2-й глас

2-й глас гармонизован по обиходной модели. При сравнении о. Матфея и современного пособия по стихирным гласам<sup>355</sup> обнаруживается практически полное совпадение: различие заключается лишь в ритмическом оформлении каданса заключительной строки (*примеры 11, 12*).

## 3-й глас

Гармонизация 3-го гласа авторская: она отличается от обиходной, но и аналогии с Кастальским в ней также не наблюдается (*примеры 13, 14*).

Интересный момент состоит в следующем. Уставная мелодия проводится в партии первого тенора, однако в окончаниях 1-й и 2-й строк переходит ко второму тенору — он «допевает» нисхождение на терцовый тон опорного трезвучия. Не исключено, что это сделано с целью сохранения мелодической вершины *d* у первого тенора (важнейшей высотной опоры в утрени о. Матфея).

1-я строка близка к обиходному варианту, но вместо более употребительных  $D_{56}$  или  $D_7$  на тоническом органном пункте о. Матфей пишет  $D_{34}$ , что дает плавный подвод к каденционному ударению колена. Окончание колена в обиходе —  $T_{35}$ , у о. Матфея два варианта: в печатной версии —  $T_{35}$  и чистая октава в рукописи.

Во 2-й строке в область первого ударения и читка о. Матфей вводит минорную гармонию вместо традиционной мажорной.

Заключительная строка близка обиходному варианту, однако в окончании вместо обиходного оборота:  $K_{46}-D_7-T_{35}$  — звучит  $T_6-S_{35}-T_{35}$ . Возможно, это сделано для того, чтобы смягчить явную «мажорность» окончания. Заметим, что кадансовый квартсекстаккорд о. Матфей употребляет весьма редко.

---

<sup>355</sup> Азбука осмогласия. Вып. 1. С. 11.

Пример 11. Гармонизация 2-го гласа О. Матфея<sup>356</sup>

## Антифон III

1 Глас 2-й *напев Зосимовой пустыни*

Ла - за - ре - ва ра - ди вос - та - ни - я Го - спо - ди, о - сан - на Те - бе

зва - ху де - ти ев - ре - й - с - кия, Че - лове - ко - лю - бче.

Без - за - кон - ный же Иу - да не вос - хоте - ра - зу - ме - ти.

2

На ве - че - ри Тво - ей Хри - сте Бо - же у - че - ни - ком Тво - им

пред - гла - го - лал е - си: е - дин от вас пре - даст Мя.

Без - за - кон - ный же Иу - да не вос - хоте - ра - зу - ме - ти.

<sup>356</sup> В печатной версии есть незначительные расхождения с рукописным оригиналом. В 1-й строке оригинала дается *divisi* басовой партии, при котором вторые басы поют ноту *g* большой октавы. Педальный звук *g* малой октавы также выдерживают вторые тенора. Образуется пятиголосная партитура, которая в печатной версии упрощена. Пятиголосие (вторые тенора дублируют основной тон аккорда *a*, исполняемый также первыми басами) выдерживается в оригинале и во 2-й строке.

## Пример 12. Гармонизация 2-го гласа. Обиход

1 ||: 2, 3: || К напев Зосимовой пустыни

**1** **2**

В мо - лит - вах неусыпающую Бо - го - ро - ди - цу и в пред - ста - тель - ствах

**3**

непреложное уно - ва - ни - е, гроб и умерщвление не у - дер - жа - ста,

**2** **3**

я - ко - же бо Жи - во - та Ма - терь, к жи - во - ту пре - ста - ви

**К**

во утробу Вселившийся При - сно - дев - ствен - ну - ю.

*Методический вариант второй строки при повторном появлении:*

И Во - крес из мерт - вых

Пример 13. Гармонизация 3-го гласа О. Матфея<sup>357</sup>

Антифон IX *киевского роспева*

1 Глас 3-й

По - ста - ви - ша тридeсять сребреников, це - ну Це - пен - па - го,  
Е - го - же оценипа от сы - нов Из - ра - и - ле - вых, Бди - те  
и мо - ли - те - ся, да не вни - ди - те во ис - ку - ше - ни - с,  
дух у - бо бодр, плоть же не - мощ - на;  
се - го ра - ди бли - те. Да - ша в снедь Мо - ю желчь,

<sup>357</sup> Имеются расхождения между оригиналом рукописи и печатным вариантом. В 1-й строке рукописи на каденционном ударении трезвучие сменяется секстаккордом — при выдержанном тоне в мелодии, а конечным созвучием является чистая октава, в то время как в издании секстаккорда нет, а окончание строки дано в виде полного трезвучия. Во 2-й строке существенное расхождение: перед каденционным ударением (на слове «Из-[раилевых]») в оригинале поставлен септаккорд без квинты с основным тоном *a*, дающий смягченное отклонение в *d-moll*. В печатном варианте этот аккорд заменен трезвучием. Кроме того, в начале 2-й строки оригинала дано трезвучие в теснейшем расположении, в то время как в издании бас удвоен в октаву.

## Пример 14. Гармонизация 3-го гласа. Обиход

Глас 3-й А. Стихирный

Запев к стихире:

**4-й глас**

Гармонизация обиходная, за исключением конечной строки (примеры 15, 16).

Уставной напев излагается в терцию в партиях второго тенора и баса, что нехарактерно для других гласов в изложении о. Матфея.

В конечной строке гармонизация не обиходная, причем изменена также и мелодия основного напева, что о. Матфей делает крайне редко: вместо нисходящего хода *c-h-a-g* звучит мелодический оборот *c-h-c-h*. В данном случае поводом к изменению могло послужить стремление сохранить звучание теноров в высокой тесситуре на словах «Спасе наш, слава Тебе».

## Пример 15. Гармонизация 4-го гласа О. Матфея

Глас 4-й

Седален по 5-ом Евангелии

Ис - купил ны сси от клятвы за - кон - ны - я

чест - ною Твое - ю кро - ви - ю, на кре - сте

при - гвоз - див - ся, и ко - пи - ем про - бод - ся

без - смертие источил еси че - ло - ве - ком.

Сла - се наш, сла - ва Те - бе.

Пример 16. Гармонизация 4-го гласа. Обиход

Глас 4-й А. Стихирный

Запев к стихире:

**5-й глас**

У о. Матфея встречаются три варианта гармонизации 5-го гласа (пример 17).

Первый вариант выполнен по образцу Кастальского (пример 18).



## Пример 17. Гармонизация 5-го гласа О. Матфея.

Антифон IV *киевского распева*

1 Глас 5-й



Днесь И-у-да остав-ля-ет У-чи-те-ля и при-ем-лет ди-а-во-ла.

ос-леп-ля-ет-ся стра-сти-ю сере-бро-лю-би-я.

от-па-да-ет Све-та ом-ра-чен-ный: ка-ко бо

мо-жа-ше зре-ти. Све-ти-ло про-да-вый на три-

де-ся-тих сре-бре-ни-цех? по-зам воз-си-я Стра-да-вый

за мир. К Не-му же во-зо-ни-им: по-стра-да-вый и

со-страда-вый че-ло-ве-ком. Го-спо-ди, сла-ва Те-бе.

2 Днесь И-уда притворя-ет бо-го-чес-ти-е. и от-чуж-да

## Пример 18. Гармонизация 5-го гласа А.Д. Кастальского

Глас 5-й, moll  
Господи воззвах:

Гос - поди, воззвах к Те - бе у слы - ши мя,  
у - слы - ши мя, Гос - по - ди, Гос - по - ди воззвах к Тебе  
у - слы - ши мя, воп - ми гла - су мо - ле - ни - я мо - е - го,  
внег - да воз - зва - ти ми к Те - бе, у - слы - ши мя, Гос - по - ди.  
Стих:  
Слава Отцу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху.

1-е колено («Днесь Иуда оставляет Учителя») совпадает у Кастальского и о. Матфея полностью.

2-е колено («и приемлет диавола») также совпадает полностью.

В 3-м колене различается аккорд, приходящийся на первый ударный слог. Различия можно объяснить тем, что Кастальский в этом фрагменте меняет уставную гласовую мелодию, а о. Матфей оставляет ее без изменений.

В заключительном колене совпадают первые два аккорда. Но далее о. Матфей, вероятно, предпочел не менять четырехголосный склад изложения на трехголосный, как это сделано у Кастальского. По гармоническому

звучанию заключительная строка звучит более наполненно, чем в обиходе и у Кастальского: помимо уже имеющихся в обоих вариантах устоев о. Матфей делает дополнительное отклонение в е-moll. Окончание многоголосного напева, как во многих других случаях, — на чистой октаве.

Второй вариант также выполнен в манере Кастальского — «с применением унисонов»<sup>358</sup>.

В 1-м («отпадает Света омраченный») и 3-м («Светило продавый на тридесятих сребреницах») коленах используется жесткое, несмотря на акустическое благозвучие, параллельное звучание голосов в октаву. Причем в 3-м колене изменена уставная мелодия — по примеру той же строки у Кастальского, о чем уже было сказано в связи с предыдущим вариантом гармонизации. Во 2-м колене («како бо можаше зрети») выдерживается преимущественно квинтовая звучность с чистой октавой в окончании.

Заключительное колено совпадает с первым вариантом гармонизации данного гласа.

Третий вариант по характеру звучания более мажорный, что соответствует обиходному ладовому наклонению гласа.

1-е колено («Но нам возсия Страдавый за мир») выполнено в обиходной гармонизации (она же представлена у Кастальского в разделе «образцы мажорной гармонизации гласов»). Необычно для обиходного стиля лишь последнее созвучие — чистая октава.

2-е колено («К Нему же возопиим») представляет собой некий вариант «на темы» обихода — мажорное наклонение, изменение мелодии на ударном слоге, окончание на чистой октаве.

3-е колено («пострадавый и сострадавый человеком»), в отличие от предыдущих, минорное, совпадает с минорным же вариантом гласа Кастальского.

Заключительное колено — минорное, совпадает с первым вариантом гармонизации о. Матфеем данного гласа.

---

<sup>358</sup> Кастальский А. Д. Практическое руководство <...>. С. 8.

### 6-й глас

Используются три вида роспева: киевский, болгарский и малый знаменный.

**6-й глас киевского роспева** имеет три варианта гармонизации. Первый вариант — минорный (*пример 19*), полностью совпадает с Кастальским (*пример 20*).

Второй вариант представляет собой авторскую гармонизацию о. Матфеем данного уставного напева. Здесь используется чередование минорных и мажорных созвучий, что приближает гармонизацию к обиходному звучанию. Просветление ладового колорита обосновано словесным текстом: «Милостию Богови послужим, якоже Мария на вечери, и не стяжим сребролюбия яко Иуда». В целом этот вариант гармонически более насыщен, нежели его обиходный прообраз. В рукописи добавлены модуляционные переходы между 1-й и 2-й строками (отклонение из d-moll в C-dur), а также между 2-й и 3-й строками (отклонение из C-dur в F-dur). Оба отклонения в рукописном варианте совершаются по схеме: II—V—I, то есть, дается функциональный оборот S—D—T, к которому о. Матфей прибегает сравнительно редко. Отклонение в C-dur приходится на слова «Милостию Богови послужим», а в F-dur — на «якоже Мария на вечери». В печатной версии утрени отклонение в F-dur делается смягченным — всего лишь через доминантовое трезвучие. Заметим, что в обиходе модуляционные связки между строками практически отсутствуют.

Заключительное колено отличается от обиходного варианта только последним аккордом: вместо возвращения в d-moll звучит мажорный аккорд *g-h-d*, ориентирующий слух на C-dur. Просветление ладового колорита приходится на слова «да всегда со Христом Богом будем».

Третий вариант выполнен в духе рекомендаций Кастальского по применению двухголосия или трехголосия, где два голоса дублируются (*пример 21*).

Пример 19. Гармонизация 6-го гласа О. Матфея<sup>359</sup>. Первый вариант

Антифон II

*киевского распева*

1 Глас 6-й

Те - че плаголя Иуда беззакон - ным книж - ни - ком:  
 что мне хоше - те да - ти и аз вам пре - дам Е - го?  
 Сре - ди же сове - ша - ва - ю - щих, Сам стоял еси не -  
 ви - димо сове - ша - ва - е - мый, Сер - дце - вед - че, по - ша - ди  
 ду - ши па - ша. Ми - лостию Бого - ви по слу - жим,

2

<sup>359</sup> Имеются расхождения рукописного оригинала и печатной версии. В оригинале 3-е колено («и аз вам предам Его») выдержано в аккордовой фактуре, по образцу, данному у Кастальского; в печатном издании — в изложении параллельными октавами. Во втором разделе сильно изменена гармонизация 2-й строки — «Яко Мария на вечери»: в рукописи дается отклонение в F-dur через S<sub>53</sub> — D<sub>56</sub>. В издании выдерживается трезвучие C-dur, которое также является доминантой к F-dur, но значительно менее яркой. В 3-й строке, напротив, в печатном варианте дано внутрифункциональное обострение: перед каденционным ударением («яко Иуда») введен аккорд П<sub>56</sub> вместо S<sub>35</sub> в рукописи. Наконец, мелодико-гармоническое решение последних двух строк Богородична («Его же родила еси, Дево, неизреченно...») в рукописи и в печатном варианте принципиально различны: в рукописи дано возвращение в начальный d-moll, в то время как в издании происходит уклонение в мажорную сферу и дается окончание на трезвучии G-dur.

я - ко - же Ма - рия на ве - че - ри, и не стяж - им сребро -

лю - би - я я - ко И - у - да, да все - гда со Хри - стом Бо - гом бу - дем.

**3** Слава и ныне... Богородичен.

Е - го - же ро - дила сси Де - во не - из - ре - чеп - но, вы - пу - я - ко

че - ло - ве - ко - люб - ца не пре - стай мо - ля - ши,

да от бед спасет все к'е - бе при - бе - га - ю - ши - я.

Пример 20. Гармонизация 6-го гласа А.Д. Кастальского<sup>360</sup>

Глас 6-й, moll

Стихира вечера Великого Пятка (на Господи воззвах: на «Слава»)

1 2

О, како беззаконно - е сон - ми - ше Царя твари осу - ди на смерть,

3 1

не устыдятся благо - де - я - ни - я, яже воспоминая предутвержда - ше

2 двухголосно\*

гла - го - ля к ним: людис Мои, что со - тво - рих вам?

3 1

Не чудес ли исполних Иу - де - ю? Не мерт - ве - цы ли

2

во - скре - сих с - ди - нем сло - вом? Не всякую ли болезнь

<sup>360</sup> «Двухголосно, хотя здесь можно воспользоваться и гармонией 2-й строки»  
(Кастальский А. Д. Практическое руководство <...>. С. 8).

## Пример 21. Гармонизация 6-го гласа О. Матфея. Третий вариант

Антифон V

*киевского роспева*

**1** Глас 6-й

У - че - ник У - чи - те - ля со - гла - ша - ше це - ну, и на три  
де - ся - тик сре - бре - ни - цех про - да - де Го - спо - да, лоб - зани - ем  
ль - стив - ным пре - да - я Е - го без - за - кон - ни - ком на смерть.  
Днесь глаголаше Зиждитель небесе и земли Сво - им у - че - ни - ком:

В 1-м и 2-м коленах о. Матфей «раскрашивает» речитатив дополнительной мелодией в партии баса («Ученик Учителя соглашаше цену») и второго тенора («и на тридесятих сребреницах продаде Господа»). Такой прием использует также Кастаньский (в стихире 6-го гласа киевского роспева, в строке «не мертвецы ли», дается дополнительная мелодическая линия у баса).

Заключительное колено близко к первому варианту, однако последнее слово «смерть» подчеркнуто форшлагом и вместо ранее звучавшей на этом месте доминанты (без терции) дано плагальное окончание:  $\text{II}_6\text{-I}^{-3,5}$ .



6-й глас болгарского роспева гармонизован в обиходном стиле<sup>361</sup>  
(пример 22).

Пример 22. Гармонизация 6-го гласа болгарского роспева О. Матфея

Антифон X

1 Глас 6-й болгарского роспева

О - дейся светом я - ко ри - зо - ю, наг на су - де сто - я - ше,  
и в ла - ни - ту у - да - ре - ни - е при - ят от рук их - же со - зда,  
без - за - кон - ни - н же лю - ди - е на кре - сте при - гво - здн -  
ша Го - спо - да сла - вы; го - да завеса церковна - я  
раз - дра - ся, сол - нце по - мер - че, не терпя зре - ти

<sup>361</sup> Имеются расхождения в рукописном и печатном вариантах. Во 2-й строке («наг на суде стояше») рукописи сохранена уставная мелодия у второго тенора; в печатном варианте она изменена (вместо хода *a-h-c-h-a* звучит *a-h-c-h-c-h-a*). Благодаря этому на слоге «-де» появляется диссонирующая доминанта с септимой вместо первоначального трезвучия. В последующем изложении наблюдаются существенные изменения текстомузыкальной формы. Так, текст «и в ланиту ударение прият / от рук, их же созда», членящийся на два музыкальных колена, в рукописи уложен в одно 1-е колено (с отклонением в *a-moll*). А текст «беззаконнии же людие / на Кресте пригвоздиша Господа Славы» аналогичным образом распевается на одно 2-е колено. Вероятнее всего, вариант более дробного членения оказался удобнее с точки зрения певческого дыхания и потому мог звучать чище. Возможность расчленения строк или, напротив, их слияния зависима также от предполагаемого темпа исполнения.

## Пример 23. Гармонизация 6-го гласа болгарского роспева. Обиход

2 3

пленил еси ад, не искусив - ся от не - го, встретил еси Деву, да - ру - яй жи - вот.

закл.

воскресый из мертвых. Гос - по - ди, спа - ва Те - бе.

## 2) сокращенного болгарского роспева

1 2

## Тропарь воскресный

1 2

Ангельския силы на гро - бе Тво - ем и стрегущии омерт - ве - ша.

1 2

и стояше Мария во гро - бе, ишуши Пречистаго Те - ла Твоего.

1 2

Пленил еси ад, не иску - сив - ся от него, встретил еси Деву, да - руяй живот.

**6-й глас малого знаменного роспева** представлен в гармонизации диакона С. Трубочева и потому здесь специально не рассматривается.

**7-й глас, мажорный вариант,** гармонизован в обиходной традиции (примеры 24, 25).

Пример 24. Гармонизация 7-го гласа О. Матфея

**Седален по 1-ом Евангелии**

Глас 7-й *киевского роспева*

На ве - че - ри у - че - ни - ки пи - та - я, и при - тво - ре - ни - е пре -

да - ни - я ве - дый, на ней И - у - ду об - ли - чил е - си, не ис - прав - ле - на

у - бо се - го ве - дый, поз - на - ти же всем хо - тя, я - ко

## Пример 25. Гармонизация 7-го гласа. Обиход

Глас 7-й А. Стихирный

Запев к стихире:

1 2 засл.

2

Запев: Господи, услыши глас мой.

## Стихира воскресная:

1

А - по - столи, видевше воскресение Со - де - те - ля

2

чу - дя - хуся, поюще хвалу Аи - гельску - ю:

1 2

си - я слава есть цер - ков - на - я, си - с богатство царст - ви - я.

При переложении обиходного четырехголосия для мужского хора о. Матфей поручает уставную мелодию первому тенору и первому басу, удваивая ее в сексту. Однако во 2-м и конечном коленах на первом ударном слоге интервал сексты меняется на октаву. Этим автентический оборот  $D_{56}$ — $T$  при отклонении в  $F$ -dur заменяется на плагальный:  $T_6$ — $S$ — $T$  основной тональности.

**7-й глас, минорный вариант** (пример 26). Основой для него является 7-й минорный глас Кастаньского (пример 27).

Пример 26. Гармонизация 7-го гласа О. Матфея

Антифон VI киевского роспева

Глас 7-й

1

Днесь бдит И - уда предати Господа Превечна - го

Спа - са ми - ра, И - же от пяти хлебо& в насытив - ша - го

мно - жес - тва. Днесь без - за - кон - ный отмета - ет - ся

У - чи - те - ля, у - че - ник быв, Вла - ды - ку пре - да - де;

сре - бром продаде, манною На - сы - тив - ша - го че - ло - ве - ка.

## Пример 27. Гармонизация 7-го гласа А.Д. Кастальского

Глас 7-й, moll  
Господи воззвах:

Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

у - слы - ши мя, Гос - по - ди, Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе,

у - слы - ши мя, воп - ми гла - су мо - ле - ши - я мо - с - го,

заклучит.

внег - да воз - зва - ти ми к Те - бе, у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Кий тя о - браз, И - у - до, пре - да - те - ля Спа - са со - де - ла?

В 1-й строке («Днесь бдит Иуда предати Господа пречнаго Спаса мира») отличается аккорд, приходящийся на конечный ударный слог. У Кастальского написан сектаккорд VI ступени, мажорный, который сопоставляется с последующим  $T_{35}$ . О. Матфей меняет его на более

напряженно звучащий  $\Pi_{56}$  и получает минорный плагальный оборот  $\Pi_{56}$ — $T_{35}$ .

2-я строка совпадает с гармонизацией Кастальского полностью.

В заключительной строке («Долготерпеливе, слава Тебе») о. Матфей, в отличие от Кастальского, вводит мажорные краски: благодаря этому происходит временное смещение тонального центра в  $C$ -dur. Связь гармонического решения и словесного текста просматривается достаточно определенно (*пример 28*).

*Пример 28. Гармонизация 7-го гласа О. Матфея*

У - мрети Ме - не ра - ди? по - нё И - у - ду зрите.

ка - ко не спит, но тщи - тя предати мя

без - за - кон - ным. Во - ста - ни - те, мо - ли - те - ся,

да не кто Ме - не отвержется, зря Ме - не па

кре - сте. Дол - го - тер - пе - ли - вс, сла - ва Те - бе.

## 8-й глас напева Зосимовой пустыни

Гармония во многом совпадает с обиходным гласом (примеры 29, 30).

Пример 29. Гармонизация 8-го гласа О. Матфея<sup>362</sup>

Глас 8-й Антифон I напев Зосимовой пустыни

Кня - зя люд - сти - и со - бра - ша - ся на Гос - по - да и на

Хри - ста Е - го, Сло - во за - ко - но - пре - ступ - но - с воз - ло - жи - ша

на Мя, Го - спо - ди. Го - спо - ди, не ос - та - ви Ме - не.

Чув - ствия наша чиста Христови пред - ста - вим.

и я - ко дру - зи Е - го, ду - ши наша по - жрем Е - го ра - ди

<sup>362</sup> Имеются расхождения между рукописным оригиналом и печатным вариантом. В 3-й строке («и на Христа Его») изменена подтекстовка: в рукописи внутрислоговой распев приходится на ударный слог «-та», в печатном варианте — на начальный слог «и». Аккордовый состав идентичен. В заключительной строке («не остави мене») снова изменена подтекстовка: вместо распевания ударного слога «-та-» в рукописи в печатном варианте дается силлабическое изложение типа «слог — аккорд» при неизменном составе аккордов.



## Пример 30. Гармонизация 8-го гласа. Обиход

1 2 *напев Зосимовой пустыни*

Го-спо-ди, вос-хо-дя-щу Ти на крест\*, страх и тпе-пет на-па-де на тварь.

3

и земли убо възбраял еси по-гло-ти-ти рас-пи-па-ю-щих Тя,

1 2

а-ду же повелевал еси испусти-ти ю-зни-ки, на об-нов-ле-ни-е

3

че-ло-ве-ков, су-ди-е жи-вых и мерт-вых,

1 К

жизнь при-шел е-си по-да-ти, а не смерть; Че-ло-ве-ко-люб-че, сла-ва Те-бе.

8-й глас киевского роспева гармонизован в обиходном стиле, с некоторыми незначительными отступлениями.

Пример 31. Гармонизация 8-го гласа киевского роспева О. Матфея

Аллилуия... Егда славнии...

Глас 8-й киевского роспева

Ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - и - а.

Ег - да слав - нии у - че - ни - цы на у - мо - ве -

ни - и ве&чери про - све - ша - ху - ся, то - гда И - у - да

зло - че - сти - вый среб - ро - лю - би - ем недуговав о - мра -

ча - ще - ся, и без - за - кон - ным судиям Тебе, Праведнаго

The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music. Each system contains a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are in Church Slavonic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The tempo and style are indicated as 'obychodnyy stil' (ordinary style).

Пример 32. Гармонизация 8-го гласа киевского роспева. Обиход

Глас 8-й

Запев к стихире:

Вариант запева:

1 2 3 1а

1 2

закл.

В заключительном колене о. Матфей добавляет мелодический распев в начале строки, в то время как в обиходном варианте заключительное колено начинается сразу с читка.

Минимальные отличия дают основание полагать, что о. Матфей обиходными средствами стремится разнообразить момент речитации.

Характерная особенность гармонизации 8-го гласа киевского роспева состоит в его богатой «всеступенности»<sup>363</sup>. Так, в одном 1-м колене разворачивается последование аккордов, каждый из которых стремится стать высотной опорой. Если рассматривать все построение в C-dur, то аккордовая цепочка будет такова: I—VI<sub>6</sub>—II—V—III—VI. В крупном плане образуется параллельная переменность C — a, а внутри — еще две миниатюрные подсистемы с опорными тонами *d* и *g* в басу. Заметим, что подобная широта аккордового спектра, как правило, не свойственна обиходным гармонизациям, и о. Матфей, скорее всего, привлек гармонически разнообразный киевский распев для начального песнопения, вместо более строгого напева Зосимовой пустыни, который затем звучит на протяжении всей службы.

### *Гармоническое варьирование: основные принципы*

Итак, мы видим, что о. Матфей гармонизовал определенные гласы в минорном ладу, согласно рекомендациям Кастальского, предназначенным для Страстной службы. В то же время другие гласы звучат целиком в мажоре, а некоторые — в разных вариантах, как мажорных, так и минорных. Разнообразие присутствует и в стиле гармонизации: спокойное обиходное мажорно-минорное четырехголосие в заметной степени контрастирует с индивидуализированной звучностью по образцу Кастальского, с введением пустотных октавных и квинтовых удвоений, с отдалением от ясно слышимой тональности.

Возникает вопрос: чем в первую очередь обоснованы вносимые о. Матфеем изменения? Опосредованы ли они содержанием словесного текста,

---

<sup>363</sup> Термин А. Н. Мясоедова.

богословскими аспектами, музыкальной драматургией утрени Великого Пятка или ее темброинтонационным замыслом? Выделить какую-либо одну причину не представляется возможным. Бесспорно то, что о. Матфей учитывал сразу несколько факторов.

Рассмотрим виды перегармонизации в порядке их весомости.

Самые значительные изменения касаются 7-го гласа, который *перегармонизован полностью*. Мажорный вариант распевает следующий текст:

«На вечери ученики питая, / и претворение предания ведьей, /  
на ней Иуду обличил еси, / не исправлена убо сего ведьей: /  
познати же всем хотя, / яко волею предался еси, /  
да мир исхитиши от чуждаго».

Минорный вариант — более протяженный, в его начальном фрагменте пропеваается следующий текст:

«Днесь бдит Иуда предати Господа превечнаго Спаса мира, / иже от  
пяти хлебов насытившаго множества. /

Днесь беззаконный отчается Учителя, / ученик быв, Владыку  
предаде! /

Сребром продаде, манною насытившаго человеки. /

Днесь кресту пригвоздиша иудее Господа / пресекшаго море жезлом, и  
проведшаго их в пустыню. /

Днесь копием ребра его прободоша, / язвами ранившаго их ради  
Египта: /

и желчию напоиша, / манну пищу им одождившаго. /

Господи, на страсть вольную прешед / вопиял еси учеником Твоим: /  
аще и единаго часа не возмогосте бдети со Мною, / како обещаетесь  
умрети Мене ради?».

Перегармонизация целого напева важна в *контексте всей службы*. Если мажорное звучание 7-го гласа, близкое обиходному, сопровождает повествование о Тайной Вечери, то его минорный вариант погружает душу

христианина в глубину скорби и горестного изумления, сколь чудовищно несоответствие великой Господней благодати и низости предающих и казнящих Его. Текст антифона VI трактует не только евангельские, но и ветхозаветные события. В нем повествуется и о предательстве Иуды, и о жестокосердии и неблагодарности выведенных Господом из рабства иудеев, и о немощи Христовых учеников.

Знаменательно, что окончание антифона (Богородичен) звучит в мажоре, что согласуется с текстом:

«Радуйся, Богородице, /  
Невместимаго в небесех вместившая во утробе Твой. /  
Радуйся, Дево, пророков проповедание...»

А следующий затем седален по 2-м Евангелии снова гармонизован в миноре, поскольку здесь повествование вновь возвращается к теме предательства Иуды, точнее, к последующему сокрушению о нем:

«Кий тя образ, Иудо, /  
предателя Спасу содела? /  
Еда от лика тя апостольска разлучи? /  
Еда дарования исцелений лиши? /  
Еда со онеми вечеряв, /  
тебе от трапезы отрину?»

Прослеживается явная закономерность: мажор олицетворяет Божию благодать, Его славу, милосердие, долготерпение; мажор также сопровождает слова, адресованные Богородице. Минор же сопровождает повествование о предательстве Иуды, злодеянии иудеев, отступничестве учеников. Минор в данном контексте истолкован о. Матфеем не столько как «печальная» звучность, сколько как музыкальное воплощение несовершенства, ущербности, богооставленности.

Таким образом, несомненна связь гармонического решения о. Матфея с содержательным фактором. Ладовая перекраска целостного напева воздействует на звуковой строй всей службы, поскольку в минор

переносится большое по масштабу песнопение, которое согласно обиходу должно звучать в мажоре. Тем самым важнейшее Страстное богослужение приобретает особую музыкальную характеристичность.

Непосредственная связь с содержанием текста обнаруживается и в тех случаях, когда перегармонизации подлежат *отдельные фрагменты (строки) песнопений*.

Так, яркие фактурные изменения в 5-м и 6-м гласах киевского распев, связанные с «разрушением» четырехголосного консонантного полнозвучия, по примеру Кастальского, применяются им в наиболее драматичных моментах повествования и призваны привлечь внимание молящихся к пропеваемому тексту. Например, 6-й глас в антифоне II выдержан в рукописи в аккордовой фактуре, хоть и с пустотными звучностями. А в антифоне V, в рассказе о предательстве Иуды, на словах «Ученик Учителя соглашаше цену, / и на тридесятих сребреницах продаде Господа» применяется контрастный прием — жестко звучащее линейное двух-трехголосие, отсылающее слух не к тональности d-moll, но к модальному *d* эолийско-дорийскому. Аналогичный эпизод есть и в антифоне IV, в 5-м гласе на словах «Отпадает Света омраченный /<...>/ Светило продавый на тридесятих сребреницах».

В стихире на стиховне 3-я строка 1-го гласа пропевадается монодийно в октавном удвоении. Как и в ранее описанных случаях, это продиктовано текстом: «солнце омрачашеся и земли основания сотрясахуся».

Заметим, что введение резко контрастного звучания используется о. Матфеем лишь в нескольких случаях и влияет, прежде всего, на тексто-музыкальный облик *конкретного песнопения*. Хотя столь яркие композиционные приемы, разумеется, вносят свои штрихи в драматургическую картину всей службы.

**Гармонические изменения местного масштаба, касающиеся отдельных оборотов или даже отдельных созвучий, могут быть продиктованы как богословскими, так и музыкальными факторами, во многих случаях — исполнительскими соображениями.**

Например, усиление мажорной сферы во 2-й строке 6-го гласа киевского роспева в антифоне II соответствует словам «Милостию Богови послужим, якоже Мария на вечери». В дальнейшем о. Матфей единожды возвращается к этой гармонической идее, с некоторыми изменениями, в антифоне V, на словах «Неизреченно в последняя заченшая и рождшая Создателя Твоего». Возникновение мажорной краски в обращении к Пресвятой Богородице в гармонизациях утрени, как уже было сказано ранее, не случайно.

Аналогичное объяснение имеет  $D_{35}$  к  $C$ -dur вместо трезвучия  $d$ -moll в окончании заключительной строки антифона VI (минорного 7-го гласа) — «Долготерпеливе, слава Тебе».

Однократно используется индивидуальный прием субстрагированного четырехголосного форшлага при плагальном разрешении  $\Pi_6$  в тонический октавный унисон на словах «беззаконникам на *смерть*».

Все названные варианты гармонизации, вне сомнений, обусловлены содержанием текста.

Некоторые изменения носят *преимущественно музыкальный характер*. Это относится к тем оборотам, которые повторяются многократно с разным текстом. Например, в минорном 7-м гласе о. Матфей в первой строке на последнем ударении меняет предложенный Кастальским мажорный аккорд VI ступени на  $\Pi_{56}$ . Решение о. Матфея подчеркивает напряженно-скорбный характер гармонии и создает необходимый контраст к гармонизации 6-го гласа киевского роспева, в которой трезвучие VI ступени звучит трижды в каденции 2-й строки и дважды — в 4-й, на обоих ударениях.

В гармонизации 3-го гласа о. Матфей несколько отступает от обиходных формул — видимо, с тем, чтобы вуалировать функциональную динамику тонико-доминантовых сочленений. Так, в 1-й строке при подходе к конечному ударению он заменяет  $D_{56}$  на  $D_{34}$ , который воспринимается как вспомогательное созвучие. Во 2-й строке звук  $e$  он гармонизирует не как терцию мажорного трезвучия, но как квинту минорного. При этом в



трезвучии — в противовес «школьным» правилам — удваивается квинта. В заключительной строке каданс существенно изменен: вместо K—D—T G-dur дается смягченный вариант, который можно услышать как в G-dur (T<sub>6</sub>—S<sub>35</sub>—T<sub>35</sub>), так и в C-dur (D<sub>6</sub>—T<sub>35</sub>—D<sub>35</sub>). В данном случае о. Матфеем, скорее всего, руководили музыкантская интуиция и собственный регентский опыт.

У о. Матфея есть целый ряд излюбленных созвучий, которые он употребляет вне прямой зависимости от текста. Так, он часто завершает строку на чистой октаве или, реже, на приме — но не на трезвучии, как в обиходе, и не на чистой квинте, как предлагает Кастальский. Причем октавные унисоны встречаются не только в выразительных авторских версиях гармонизации, но и в вариантах, близких обиходу. Можно предположить, что суровое унисонно-октавное звучание импонировало о. Матфею как соответствующее духу Страстной службы.

Из доминантовых созвучий о. Матфей предпочитает в миноре аккорды с септимой без терции либо минорный вариант D<sub>35</sub> — в 6-м гласе киевского роспева. В мажоре основной вид D<sub>7</sub>, как правило, избегается или же берется без терции: вместо него в каденции обычно звучит трезвучие, в середине построения — D<sub>34</sub> или D<sub>56</sub>.

О. Матфей охотно применяет созвучия субдоминантовой сферы. В мажоре — S<sub>35</sub>, S<sub>6</sub>, П<sub>7</sub> в неполном виде (например, без терции в напеве 3-го гласа в антифоне IX). В миноре — П<sub>6</sub>, П<sub>56</sub>, VI<sub>35</sub> (по функциональной системе — субдоминанта с секстой и тоника на сексте).

Весьма редко в гармонизациях о. Матфея встречается кадансовый квартсекстаккорд (K<sub>46</sub>). Практически отсутствуют обороты с проходящей доминантовой гармонией. В этом, очевидно, проявляется тяготение к нетривиальности гармонии, ее подчеркнутой несуетности.

В зависимости от структуры текста некоторые строки могут содержать вспомогательные аккорды при подходе к первому ударению или, напротив, утрачивать их, если подхода к ударению нет. Например, в 1-й строке 8-го гласа при тексте «**К**нязи людстии» вспомогательного аккорда нет и

последование сразу начинается с тонического трезвучия, а при тексте «Сия глаголет Господь иудеом» перед тоникой стоит вспомогательная доминантовая гармония. Более того, в дальнейшем вспомогательная поначалу доминанта вытесняет свою «материнскую» тонику и оказывается единственным созвучием, тянущимся вплоть до каденции в антифоне XII на словах «За еже любити Мя, ко кресту Мя пригвоздисте». Подобного рода изменения свидетельствуют о том, что о. Матфей стремится разнообразить зону речитации, что может и не иметь прямой связи с текстом.

### *Мелодическое и ритмическое варьирование*

Вариативность касается не только гармонизации, но также мелодии гласовых напевов и их ритма. Зачастую эти изменения (как правило мелкого масштаба) непосредственно связаны и с перегармонизацией. Упомянем здесь наиболее значимые случаи.

#### *Мелодические варианты*

**7-й глас.** Во 2-й строке после ударного слога может быть либо скачок  $g — e$ , либо заполнение:  $g—f—e$ . Варианты выбираются в песнопениях вне прямой зависимости от текста, поскольку эти мелодические модели звучат многократно. Заметим, что Кастальский в своем пособии также распевает 2-ю строку по-разному — с заполнением терцового хода или без него.

**8-й глас,** в антифоне I, в 3-й строке на словах «но в клетех наших возопиим», изменено мелодическое окончание строки: здесь вводится восходящий полутоновый ход и сопутствующий ему тонический аккорд, отсутствующий в прочих вариантах. Видимо, это сделано для подвода к следующей текстовой строке — прямой речи: «Отче наш, иже на небесех».

В том же 8-м гласе, в седальне по 3-м Евангелии, в 1-й строке («О како Иуда иногда Твой ученик»; «наветник и неправедник»), и в антифоне XII — на словах «Се храм, Егоже вы разористе» и «Не льститесь иудее» — мелодия

и аккорд на ударном слоге меняются. Вместо тонического трезвучия a-moll в мелодическом положении терции здесь звучит мажорное трезвучие тонической параллели, также в мелодическом положении терции. В последнем случае музыкальная задача разнообразить звучание совпала со стремлением о. Матфея усилить в данном эпизоде позиции мажорного лада, поскольку речь идет о грядущем Воскресении Христовом: «Се храм, Его же вы разористе, Се Агнец, Его же вы распясте и гробу предасте. Но властью Своею Воскресе». По этой же причине мелодически изменена последняя строка: на словах «Той есть живот, и свет, и мир миру» на первый план выходит C-dur. Он подчеркнут гармонией D<sub>7</sub> в основном виде, редкой у о. Матфея в мажоре. И лишь на последнем аккорде происходит возврат в значительно ослабленную тонику a-moll.

При заключительном появлении **6-го гласа** киевского роспева на словах «мене ради страждай Благий» добавлена мелодическая связка между предпоследней и последней строками. По-видимому, о. Матфей счел необходимым сделать интонационный подход от унисона *a* малой октавы к полному трезвучию VI ступени в начале следующей строки. Без дополнительного полного трезвучия d-moll крайним голосам при произнесении следующего ударного слога («Господи») пришлось бы делать скачки на сексту — первому тенору и на септиму — басу.

#### *Ритмические варианты*

**4-й глас:** В слове «распни» встречается намеренно сделанная о. Матфеем ритмическая остановка в зоне речитации для подчеркивания значимости данного слова.

В **8-м гласе** 4-я строка может иметь остановку в зоне речитации, а может не иметь, причем это не связано со смысловым содержанием. Еще одна остановка в зоне речитации, в том же гласе, находится в строке «Отче наш, иже на небесех» и образует более удобный вариант для пения.

#### *Особенности повторов (микровариантность)*

В песнопениях утрени многие гармонические последования

повторяются — это объясняется намерением о. Матфея придерживаться традиции обиходного осмогласного пения. Однако и в самом обиходе, и у о. Матфея буквальные повторы почти не встречаются, поскольку аккордовые формулы «подстраиваются» под разные по величине текстовые строки. Рассмотрим особенности повторяемых строк в разных гласовых напевах утрени.

В целом о. Матфей тяготеет к значительной стабильности начальных строк, которые во многом определяют музыкальный облик гласа и никогда не опускаются. Последующие же строки, особенно находящиеся в середине песнопения, могут — в соответствии с уставными нормами — изыматься или, наоборот, дополнительно повторяться, они же интенсивнее варьируются. В качестве примера можно указать на **2-й глас**, который гармонизован о. Матфеем в соответствии с обиходом и имеет весьма небольшую амплитуду вариативности.

1-я строка различается лишь количеством аккордов перед первым ударением и протяженностью зоны речитации. Эти варианты отражены в *таблице 1*.

Отличия во 2-й строке также связаны с текстовыми ударениями — от этого изменяются мелодическое положение и протяженность первого аккорда. Кроме того, поначалу 2-я строка гармонизуется вертикалями разной плотности — от трех до пяти звуков, а в дальнейшем преобладает четырехголосие, без октавной дублировки басового звука. Несколько разнится звучность в каденции строки. Если за последним ударением следует один слог, то гармония слышится как мягкое сочетание двух аккордов, из которых первый разработан вспомогательными звуками. Если же за ударением находятся целых три слога, из которых последний также относительно тяжелый, то все вспомогательные созвучия артикулируются и общее звучание становится более напряженным (*таблица 2*).

Таблица 1. Антифон III, колено 1

Индекс обновления строки	Строка текста и кол-во слогов	Аккорды (жирным отмечен читок)	Тональная опора	Каденция
1	2	3	4	5
1	Лазарева ради восстания, Господи (13)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1	На вѣчере Твоей, Христе Боже (10)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1'	Иоанну вопросы ему (9)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1''	На тридесятих сребреницах, Господи (12)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1'	На умовѣнии Твоем, Христе Боже (12)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1	Бдите и молитесь (7)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)
1	Спаси от бед рабы Твоя, Богородице (13)	<b>V<sup>5</sup>-I<sup>3</sup>-V<sup>5</sup></b> <sup>4-5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	C-dur	Половинная (I—V)

Таблица 2 Антифон III, колено 2

1	2	3	4	5
2	Осáнна Тебе зваху дети еврейские, Человеколюбче (19)	III <sup>1-3</sup> -II-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2'	Ученикóм Твоим предглагола еси (12)	III <sup>1-3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2a	Гóсподи, предай Тя кто есть (9)	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2'' (читка нет)	И на лобзáнии льстивном (8)	III <sup>1-3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2'''	Ученикóм Твоим повелел еси (11)	III <sup>1-3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2''''	Да не внидите в напáсть (7)	III <sup>1-3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)
2a	Яко вси по Бозе (6)	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> -IV	a-moll	Плагальная (I—IV)

Аналогичные изменения в повторах аккордов и их мелодических положениях наблюдаются и в 3-й строке 2-го гласа.

В качестве некоего припева каждый раз звучит 4-я строка: «Беззаконный же Иуда не восхоте разумети» — неизменная как по тексту, так и по гармонизации.

Для **8-го гласа** о. Матфей также избирает обиходную гармонизацию и умеренную степень вариативности. Однако на материале этого гласа можно проследить за некоторыми индивидуальными принципами варьирования, свойственными о. Матфею. Так, в антифоне VII в 1-ю строку вносится существенное изменение — купирование начального аккорда C-dur, с тем, чтобы начать пение сразу с речитации на доминантовой гармонии (*таблица 3*). Заметим, что количество слогов и размещение ударений не располагало к каким-либо изменениям. Следовательно, о. Матфей избирает обновленный вариант гармонизации исключительно из музыкантских соображений.

Принципиально важным представляется то, что введенное обновление включается в ряд используемых вариантов и становится основой для дальнейшего интонационного развития в рамках гласа. В теоретическом музыкознании этот метод определяется как «развивающая вариация»<sup>364</sup>.

По тому же принципу «развивающей вариации» вносятся более заметные обновления гармонии 8-го гласа в антифоне XII и седальне по 3-м Евангелии (замена минорного созвучия мажорным при неизменном тоне в мелодии), о чем шла речь выше.

В антифоне VII можно заметить и мелкие изменения фактурного плана. Так, последний аккорд a-moll в 1-й строке дается то с октавным удвоением басового тона (при этом аккорд получается пятизвучным), то без удвоения. Аналогичные расхождения изредка встречаются и во 2-й строке.

В антифоне XII 1-я строка 8-го гласа претерпевает небольшие, но ощутимые изменения: помимо появления мажорного трезвучия (вместо минорного) на ударный слог здесь обнаруживается разрастание зоны подхода к первому ударению. На словах «*Законоположницы Израилевы*» перед ударением помимо звучавшей ранее доминанты, появляется еще и трезвучие VI ступени, усиливающее позиции минорной тональной опоры с центром *a* (*таблица 4*).

---

<sup>364</sup> *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М., 1983. С. 159.

В антифоне XII явные изменения касаются и 3-й строки: на словах «лик апостольский вопиет к вам» господствует мажорная звучность и делается отсутствующее ранее отклонение в G-dur (таблица 5).

Таблица 3. Антифон VII, колено 1

1	2	3	4	5
1	Емшим Тя беззаконным (7)	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V- I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1a	И расточисте двенадесять овец ученики Моя (17)	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1a	Но долготерплю, да исполнятся (10)	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1	Трици отвергся Петр (6)	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V- I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1	Яко врата спасительная (9)	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V- I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1a	Сущую Святую Деву (8)	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)



Таблица 4. Антифон XII, колено 1а

1	2	3	4	5
1а'	Сея глаголет Господь иудеом	VII-III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Прерванная + Басовая полная (V—I)
1а	Слепцы ваша просветих	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Прерванная + Басовая полная (V—I)
1а	Людие мои, что сотворих вам?	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Прерванная + Басовая полная (V—I)
1а	За еже любити Мя, ко кресту Мя пригвоздисте	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Прерванная + Басовая полная (V—I)
1а	И тии Мя прославят со Отцом и Духом	VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Прерванная + Басовая полная (V—I)
1	Днесь церковная завеса	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C—a	Басовая полная (V—I)
1г	Законоположницы Израилевы	VI <sup>3</sup> -V <sup>5</sup> -I <sup>3</sup> -V-I-V-VI <sup>3</sup>	a—C	Прерванная (V—VI)
1б'	Се нам, его же вы разористе	I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup> -I-V-VI <sup>3</sup>	C	Прерванная (V—VI)
1б''	Не льститесь иудее	V-I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup> -I-V-VI <sup>3</sup>	C	Прерванная (V—VI)
1	Радуйся, врата Царя славы	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	C	Прерванная (V—VI)

Таблица 5. Антифон XII, колено 1.0

1	2	3	4	5
1.0 (отклон.!)	Лик апостольский вопиет к вам	IV <sup>3</sup> -I <sup>5-4-6</sup> -I <sub>6/4</sub> -V <sup>7</sup> -I <sup>3</sup>	C—G (dur)	Басовая полная (V—I)
1.0	Но властью Своею воскресе	IV <sup>3</sup> -I <sup>5-4-6</sup> -I <sub>6/4</sub> -V <sup>7</sup> -I <sup>3</sup>	C—G (dur)	Басовая полная (V—I)

Обновления, которые проникают в гармонизацию 8-го гласа, в целом направлены на «высветление» колорита, постепенного движения параллельно-переменной структуры в сторону мажора. Это, в свою очередь, обусловлено текстом: чем ближе к окончанию утрени Великого Пятка, тем более явственнее на первый план выступают мотивы Христова Воскресения.

Однако было бы неверно усматривать в гармонической драматургии утрени прямолинейное движение от одной ладовой сферы к другой или последовательное нарастание вариативности. В вариантных «узорах» гармонической ткани богослужения прослеживается своя, собственно музыкальная логика: вариативность нарастает примерно к третьей четверти формы, а затем идет на спад. Так, в той версии 8-го гласа, которая дана в XIV антифоне, гармонизация возвращается к первоначальным формулам. Вместе с тем после антифона XIV происходит существенное интонационное обновление. Надолго отходят на второй план интонации киевского распева 6-го гласа и напева Зосимовой пустыни 8-го гласа. Звучание обновляется благодаря появлению 6-го гласа малого знаменного распева и 4-го гласа киевского распева. Масштабные тексты поются на напевы 3-го гласа киевского распева.

Таким образом, в гармоническом строении утрени прослеживаются две основные тенденции: во-первых, ладовое преобразование основного звукового строя, его высветление; а во-вторых, момент «репризного» возврата к первоначальным гармоническим формулам после нескольких этапов их варьирования. В итоге возникает эффект «разрастания» гармонии изнутри, ее цветения, но в строгих рамках канонических уставных норм.

Рассмотрев гармонизации о. Матфея с точки зрения их соотношения с обиходом, можно сделать некоторые выводы.

1. Наиболее значительные изменения в гармонизациях гласовых напевов обусловлены уставными особенностями Страстной службы и направлены на устройство ее духовной полноты.

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. Как нам представляется, возможности гармонии рассматриваются о. Матфеем — не только как регентом, но и как священником — с точки зрения 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 фрагменты, подлежащие перегармонизации, определяют общий музыкальный строй богослужения с его многослойным содержанием — скорбью Страстных событий, величием искупительной жертвы Христа, предчувствием грядущего Воскресения.

5. Гармонические изменения более мелкого масштаба, в большинстве случаев, также опосредованы текстовым содержанием: мажорно-минорные замены отдельных вертикалей усиливают смысловые акценты текста, а также вносят в звуковую картину службы особые колористические нюансы.

6. Гармонизации утрени призваны придать всему богослужению несуетный, торжественный, хотя и скорбный, 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 таким образом, 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. Тщательная фиксация о. Матфеем своих музыкальных идей — вплоть до мельчайших подробностей — свидетельствует о том, что непрерывная вариативность была чрезвычайно важной частью его замысла. Есть основание предполагать, что подготовленные им участники лаврского хора знали музыкальный текст утрени так же подробно, как и сам регент. Иначе стиль о. Матфея упростился бы и во многом утратил свою индивидуальность.

9. Утренняя Великого Пятка в гармонизации о. Матфея, несомненно, представляет собой грандиозное, глубоко продуманное и тщательно выполненное текстомузыкальное целое. В нем органично соединяются богословская основа, молитвенный настрой, 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<sup>365</sup>. В основе этого многоголосного стиля лежит характерная звуковысотная организация,

---

<sup>365</sup> В качестве некоторых «справочных» изданий назовем следующие: Учебный обиход : Пособие по изучению осмогласия для I курса семинарии / Сост. игумен Никифор (Кирзин). М., 2006; *Кустовский Е. С., Потемкина Н. А.* Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. 3-е изд. М., 2016; *Маркелов С. Ю.* Современное осмогласие: Гласовые напевы московской традиции : Учебное пособие по дисциплине «Церковный обиход» для православных певческих учебных заведений. М., 2013; *Азбука осмогласия. Вып. 1; Обиход церковного пения / ред. Т. Е. Неберо.* М., 1997.

которую можно — в самом общем плане — назвать модально окрашенной тональностью<sup>366</sup>.

Однако констатации факта взаимодействия тонального и модального факторов явно недостаточно для понимания специфики данной звуковысотной системы. Суть проблемы заключается в том, что обиходные гармонизации создаются не просто как многоголосные композиции, но как обработки уставных напевов. При этом уставной напев, в соответствии с современной практикой, помещается — как правило — в партии альты (второго тенора), а не сопрано (первого тенора). Следовательно, он мыслится гармонизатором не как главный мелодический голос, но как некий интонационный стержень многоголосия. При этом верхний голос, дублирующий гласовый напев в терцию (и нередко более ярко звучащий), является лишь контрапунктом.

Акцентируем несколько позиций, ранее обозначенных в предыдущей главе настоящей диссертации. Есть основание полагать, что данный метод сочинения находится — как это ни удивительно — в отдаленном родстве с техникой сочинения на *cantus firmus*, в совершенстве разработанной мастерами ренессансной полифонии и хорошо известной широкому кругу музыкантов эпохи позднего Возрождения и барокко (об этом уже шла речь в предыдущей главе настоящей работы, в связи с композиционными особенностями обиходного многоголосия<sup>367</sup>). Наиболее распространенная из

---

<sup>366</sup> Данный феномен определяется Н. С. Гуляницкой как «церковная тональность» (*Гуляницкая Н. С.* Русское гармоническое пение (XIX век). М., 1995. С. 101). Н. А. Потемкина пишет о «церковной модальной тональности» (*Потемкина Н. А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: РАМ, 1999. С. 83). В. Е. Гиливеря классифицирует данную высотную систему как «смешанную тонально-модальную структуру», в которой приоритет принадлежит тональным принципам организации с косвенным воздействием модальности (*Гиливеря В. Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : Дис. 2008. С. 88—89). Представляется, что понятие «модально окрашенной тональности», которым, в частности, пользовался Ю. Н. Холопов, в наибольшей мере отражает специфику обиходных гармонизаций.

<sup>367</sup> Напомним: что в основе этого метода лежало создание двухголосной основы в виде дублирования заимствованного напева несовершенными консонансами.

фактурных моделей эпохи становления мажорно-минорной тональности определяется Г. И. Лыжовым, вслед за Дальхаузом, как «модель пассамеццо»<sup>368</sup> и многократно иллюстрируется им. В самом общем плане «модель пассамеццо» представляет собой гармонизацию тетрахорда  $d—c—b—a$  или его аналога на другой высоте с помощью секвенции, например:  $T_{35}—D_{35}$  (B-dur) —  $T_{35}—D_{35}$  (g-moll).

Принципы строения многоголосной ткани, основанные на составлении вертикали как комплекса интервалов линейного происхождения, ассоциируются (применительно к отечественной музыкальной истории) в научной литературе с партесным «постоянным многоголосием»<sup>369</sup>. Достаточно определенно просматривается и аналогия описанного метода сочинения с техникой обиходных гармонизаций. В литургическом музыковедении<sup>370</sup> бытует идея фактурного и гармонического родства обиходного осмогласия с образцами внебогослужебной кантовой традиции

Протяженные цепочки терций и секст в сочетании с «шагающим» басом составляли один из приемов, которые названы К. Дальхаузом «клише техники письма» (*satztechnische Topos*): *Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität // Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Kassel, 1968. Bd. 2. S. 68.*

<sup>368</sup> Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо) : Дис. <...> канд. искусствоведения / МГК. М., 2003. С. 276. См. также: Пинчуков Е. А. Формула старинного пассамеццо : К предыстории тональной гармонии // Старинная музыка. 2011. № 1/2. С. 28—34.

<sup>369</sup> Протопопов В. В. История полифонии. М., 1987. Т. 5: Полифония в русской музыке XVII — начала XX в. С. 12. Данный тип фактуры был впервые охарактеризован в связи с партесным стилем прот. Димитрием Разумовским в его труде «Церковное пение в России» (*Разумовский Д. В. Церковное пение в России : Опыт историко-технического изложения. М., 1867. С. 220*). Партесные гармонизации одноголосных напевов составляют самостоятельный пласт отечественной музыкальной культуры: к настоящему моменту он в большой мере исследован в музыкальной науке. Между партесной и обиходной гармонизациями имеются различия, состоящие в диспозиции тематических и контрапунктирующих голосов, развитости текстомузыкальных единиц формы, а также в степени мелодизированности басовой партии. Однако сам метод построения многоголосия на основе заимствованного напева в обоих типах гармонизации во многом родствен. По утверждению Н. Ю. Плотниковой, «фактура постоянного многоголосия, разработанная [в партесных гармонизациях], нашла свое развитие в условиях новых гармонических стилей XIX — XX веков, начиная с переложений Бортнянского и заканчивая обиходными песнопениями наших дней» (*Плотникова Н. Ю. Партесные гармонизации знаменного и греческого распевов : исследование и публикация. М., 2005. С. 86*).

<sup>370</sup> Термин И. А. Гарднера.

польско-украинского происхождения<sup>371</sup>. Не исключена вероятность того, что и кант, и обиходное многоголосие могли произрасти из одного корня — техники сочинения на *cantus firmus*, повсеместно распространенной в музыкальной композиции католико-протестантского мира и в редуцированном виде преломленной в различных позднейших стилях, в том числе в стиле обиходной гармонизации<sup>372</sup>.

Таким образом, гармонический облик обиходного многоголосия, в некотором смысле, обманчив: мы слышим сплошную аккордовую, преимущественно трезвучную, ткань, но, которая, аккордовой по сути своей не является. Она рождается как трех- или четырехголосный контрапункт гласового напева, его терцовой или секстовой дублировки и баса. Может добавляться четвертый голос, не меняющий структуру полученных созвучий. В соответствии с этим, столь часто появляющиеся в верхнем голосе обиходных песнопений восходящие септимы, свидетельствуют не о нарушении правил голосоведения, а лишь о линейно-мелодическом происхождении верхнего пласта многоголосия<sup>373</sup>. Таким образом, обиходное многоголосие не вполне правомерно относить к области гомофонной музыки: это тональная композиция, но относящаяся к генетически раннему, еще во многом полифоническому типу. Такая тональность уже имеет в качестве структурной основы консонирующее трезвучие, но ее внутренняя организация обусловлена линейными факторами.

---

<sup>371</sup> *Гиливеря В. Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. С. 136—140.

<sup>372</sup> Вполне закономерно и то, что в русских церковно-певческих руководствах XIX века гласовые напевы часто приведены в двухголосном, а не четырехголосном изложении. См.: Учебный обиход : пособие по изучению осмогласия для I курса семинарии. С. 56, 58—62, 76—77, 79, 92—94, 108—110, 114 и т. д. При составлении пособия были использованы следующие издания: Октоих нотного пения, сиречь Осмогласник. М., 1889; Спутник псаломщика. 3-е изд. Пг., 1916; Октоих (нотное приложение). М., 1881; Учебный обиход нотного церковного пения. М., 1913. Регенту или певчому оставалось лишь добавить бас, дополняя двухголосие до трезвучий в соответствии с отрезком обиходного звукоряда, заданным в двухголосии.

<sup>373</sup> См.: *Мясоедов А. Н.* Гармония : Учебник для регентов. М., 2002. С. 55.

Техника обиходной гармонизации, будучи строго соблюдена, оставляет гармонизатору весьма скромные возможности для варьирования. Умение использовать эти возможности, не нарушая стилистического единства и в то же время создавая эффект развития, свидетельствует о большом мастерстве автора гармонизации. Сказанное в полной мере относится к гармонизациям о. Матфея в цикле утрени Великого Пятка. Знаменательно, что о. Матфей во многих песнопениях утрени, вопреки современной приходской практике, поручает уставной напев верхнему голосу, дублируя его — по примеру Кастальского — в нижнюю сексту. Прием дублировки в нижнюю сексту обеспечивает множественный эффект. Во-первых, гласовый напев получает статус мелодии, во-вторых, дублирование его низкими тембрами затемняет колорит общей звучности, что в Страстной службе вполне оправданно. Кроме того, размещение дублирующего голоса в нижнем пласте четырехголосия дополнительно пронизывает всю ткань линейно-мелодическими токами. Наконец, вынося гласовый напев в самый слышимый регистр, о. Матфей выявляет его интонационный потенциал. Благодаря чему поющими и молящимися в храме как бы заново осознается и красота простых обиходных мелодий, и их гибкость в отношении ладовой, мажорно-минорной трансформации.

В результате, при всех особенностях рассматриваемой высотной системы, ее главным компонентом становится консонирующее трезвучие, в отличие от собственно модальных систем, в центре которых находится звукоряд. Тональная составляющая обиходной гармонии особенно усиливается благодаря частому появлению гармонической доминанты с высоким вводным тоном в миноре. Следовательно, такие понятия, как «аккорд», «тоника», «тональная функция», вполне применимы в анализе обиходных песнопений. Но нередко, более уместным оказывается понятие «тональной опоры» — не как новой тоники, но как местного центра миниатюрной и недолговечной subsystemы, поскольку модальная диатоническая природа напевов налагает свой отпечаток на тонально-



функциональный состав гармонизаций. В этой тональности иногда оказываются весомы трезвучия побочных ступеней (II, III, VI dur; III, VI, VII moll), которые в условиях классической тональности были вытеснены на периферию функциональной системы<sup>374</sup>. В то же время обиходная гармонизация не предполагает сплошных «модализмов»: слух постоянно ощущает ту или иную функционально обоснованную тональную опору.

Принципиально важной особенностью обиходных гармонизаций является *переменность тональных опор*. В разных гласах она проявляется с разной степенью интенсивности, но, как правило, установившийся тональный центр удерживается недолго и легко сменяется другим, сравнимым по весомости<sup>375</sup>. Данная закономерность объясняется, по меньшей мере, двумя обстоятельствами: модальной основой напевов и формообразующей функцией гармонии. Диатонические звукоряды напевов, становясь голосами аккордовой ткани, сохраняют свой интонационный приоритет и тем самым «противятся» подчинению унифицированной логике классической тональности. Что касается формообразующей функции гармонии, то в богослужебных песнопениях она — в отличие от автономно-музыкальных композиций — весьма незначительна: формообразующая роль отводится тексту, а гармония призвана, скорее, «подсветить» гласовый напев. Важное свойство гармонии обиходных песнопений — ее малая зависимость от законов метрической экстраполяции — соотношения легких и тяжелых тактов<sup>376</sup>. Поэтому малейшие изменения в структуре текста — его протяженности и расположении опорных ударных слогов — способны переместить функциональные акценты внутри аналогичных аккордовых последований.

---

<sup>374</sup> Значимость таких ступеней, как II, VI в мажоре, III, VII в миноре, по концепции А. Н. Мясоедова, коренится в интонационной природе священнических возгласов. См.: Мясоедов А. Н. Указ. соч. С. 180—182.

<sup>375</sup> Принцип «обхода» ступеней диатонического лада, присутствующий в обиходной гармонии, подобен аналогичному принципу тональности в музыке эпохи барокко. См.: Холопов Ю. Н. Гармония : Практический курс. М., 2003. Ч. 1. С. 20—23.

<sup>376</sup> Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы. М., 2006. С. 307—310.

Внутренние процессы, происходящие в аккордовых последованиях обиходных гармонизаций, допускают двойное толкование — ступенное и тонально-функциональное. Ступенное обозначение логично по двум причинам. Во-первых, в основе музыкального целого лежит диатонический звукоряд с преимущественно плавным перемещением по его ступеням. Во-вторых, смены тональных опор вводятся, в подавляющем большинстве случаев, не путем отклонения, а методом простого сопоставления консонирующих аккордов с последующим подтверждением новой местной тоники.

Но и функциональная трактовка также имеет смысл, поскольку она помогает яснее различить градации усиления и ослабления тонального фактора. В связи с этим к церковным гармонизациям вполне применима теория переменных функций Ю. Н. Тюлина<sup>377</sup>.

Тональность обиходных гармонизаций в большой мере индивидуализирована. Следовательно, помимо обычной констатации высоты и ладового наклонения (G-dur, a-moll и т. п.), как правило, бывает необходимо давать дополнительные характеристики конкретных тональных структур в конкретных песнопениях. Такие типичные компоненты церковного многоголосия, как сплошная переменность, продолжительное стояние на доминанте, обилие прерванных оборотов и т. п., позволяют говорить о «переменной», «многозначной», «колеблющейся», «инверсионной» тональности. Концепция особых состояний тональности была разработана Ю. Н. Холоповым на основе романтической гармонии, но может быть применена и для анализа обиходных гармонизаций<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966.

<sup>378</sup> Холопов Ю. Н. Гармония : Теоретический курс. М., 2003. С. 409—424. Напомним, что Холопов насчитывает 10 состояний тональности, как то: функциональная («классическая»), рыхлая (со слабо выявленной тональной функциональностью), переменная (со сменой тонального центра на протяжении композиции), диссонантная (с тоникой в виде диссонанса), парящая (с явным центром, но отсутствующей тоникой), инверсионная (стоящая не на тонике), колеблющаяся (с постоянно меняющимся центром), многозначная (объяснимая с точки зрения разных центров), снятая (со слабо выраженной функциональностью и господством диссонанса), политональность (соединение двух

При очевидном стилистическом единстве многоголосия каждый глас имеет свой гармонический облик, в том числе свою картину тональной организации. В соответствии с этим целесообразно дать характеристику тональности каждого гласа в утрени Великого Пятка в порядке их значимости.

На протяжении всего цикла гласы используются неоднократно. При этом каждое мелодическое колено имеет иногда десятки родственных версий<sup>379</sup>. Ведущую роль в утрени Великого Пятка — в соответствии с церковным уставом — играют 6-й и 8-й гласы. Для 6-го гласа о. Матфей избирает киевский распев в качестве основного и болгарский, который используется эпизодически. 8-й глас в большинстве песнопений представлен вариантом Зосимовой пустыни, и дважды — киевским распевом. Не исключено, что выбор именно этих напевов опосредован концепцией круга постовых песнопений как целостного интонационного комплекса. Наличие такой концепции у о. Матфея достаточно очевидно, поскольку в составленном им сборнике песнопений Постной Триоди преобладают именно эти напевы 6-го и 8-го гласов и именно в той гармонизации, которая применяется в утрени.

В процессе анализа тональной структуры осмогласных песнопений целесообразно сосредоточиться на их конкретном воплощении в рукописи о. Матфея. Однако в некоторых случаях характеристика гармонизации окажется общей для о. Матфея и для современного обихода. Анализ тонально-функциональной организации целесообразно предварять краткой характеристикой модальной структуры гласовых напевов. В этом случае

---

самостоятельных развитых тональных структур — явление чрезвычайно редкое). Среди перечисленных состояний тональности в церковной гармонизации могут обнаружиться те, которые возникают на основе консонантной аккордовой вертикали.

<sup>379</sup> Методы гармонического варьирования о. Матфея рассматривались в начальном разделе настоящей главы. Здесь же имеет смысл определить «магистральные» свойства тональной организации на основе типизированных последований каждого гласа — в тех версиях, которые предусмотрены о. Матфеем для данной службы.

становится яснее, какие свойства уставных напевов акцентирует о. Матфей и какие гармонические приемы для этого использует.

Учитывая ключевое значение названных выше напевов для всего музыкального облика утрени, начнем рассмотрение именно с них.

Уставной напев **киевского роспева 6-го гласа** существенно различается в зависимости от варианта вводной ступени — условно VII, хотя в самом напеве всего четыре звука. Если берется высокий вводный тон, то напев определенно указывает на гармонический минор с сильным устоем на I ступени. Если же вводная ступень низкая, то лад обретает сравнимые по весомости опоры на каждой из ступеней, наиболее значительные — на I (начальный и конечный тоны) и III (переменная опора). Многозначность модальных опор дает возможность гармонизовать напев как целиком в миноре, что выполнено о. Матфеем по образцу Кастальского, так и целиком в мажоре (что встречается у Кастальского). Обиходная гармонизация включает в себя как минорные, так и мажорные созвучия (по схеме: T—<sup>+</sup>D—D→Tr—T).

Приведем ступенную и тонально-функциональную схемы четырех колен 6-го гласа киевского роспева в том виде, в котором 6-й глас появляется в антифоне II (6-й глас звучит в цикле 10 раз). Жирным шрифтом отмечены созвучия, на которые приходится читок, — см. *пример 19, таблица 6*.

*Таблица 6. Гармоническая схема 6-го гласа киевского роспева*

d-moll	<b>I<sup>1</sup></b> -V <sub>46</sub> <sup>5</sup> -III <sup>5</sup> -I	<b>V<sup>-3</sup></b> -II <sub>6</sub> <sup>1</sup> -VI <sup>3</sup> -V <sup>-</sup> 3		I <sub>8-7</sub> -VI <sup>5</sup> -II <sub>6</sub> <sup>-</sup> -VI- V <sup>-3</sup> -I
a-moll			<b>IV<sup>3</sup></b> -II <sup>-5</sup> -I <sub>6</sub> -IV- I <sub>6</sub> -V <sub>4/3</sub> -I <sup>3</sup>	
d-moll	T <sup>1</sup> - <sup>o</sup> D <sub>56</sub> -T	D <sup>-3</sup> -S <sup>6</sup> - Sp(Tr?)-D <sup>-3</sup>	T <sup>3</sup> -..... <sup>o</sup> D	T <sub>8-7-6-5</sub> -S <sup>6</sup> - Sp(T <sub>6</sub> ?)-D <sup>-3</sup> -T
a-moll			S <sup>3</sup> -S <sub>6</sub> -T <sub>3</sub> -S- T <sub>3</sub> -D <sup>-3</sup> -T	

Характерная особенность гармонизации 6-го гласа у о. Матфея — *минорное трезвучие V ступени*, то есть, натуральная доминанта. Она берется здесь либо без терции, в виде пустотной квинты в октавном удвоении (в колене 2-м), либо в виде септаккорда (в коленах 3-м и 4-м). Отсутствие терции нейтрализует действенность доминантовой гармонии, но не подвергает сомнению определенность высотного центра *d*.

Характерно, что ступенная и функциональная схемы имеют некоторые отличия. Так, в 1-м колене каденция содержит мимолетное звучание трезвучия III ступени, которое имеет чисто линейное происхождение и возникает благодаря вспомогательному тону *f*; функционально же это продление гармонии минорной доминанты на басу сначала квинты, а затем сексты. Начальное последование аккордов в 3-м колене с функциональной точки зрения объясняется как один массив тонической гармонии, разработанный нисходящим ходом баса от прима к квинтовому тону. В 4-м колене трезвучие VI ступени, предваряющее доминанту без терции, имеет в мелодии устой *d* и может быть истолковано как тоника на сексте. Здесь нет противоречия, поскольку трезвучие VI ступени в данном контексте является слабым представителем тонической функциональной группы<sup>380</sup>.

Таким образом, тональность в напевах 6-го гласа имеет сильный тонический центр, почти равную ему по весомости минорную или лишенную терции доминанту и выявленную в виде аккордов II ступени субдоминантовую сферу (субдоминанта с секстой).

**8-й глас (вариант Зосимовой пустыни)**, звучащий на протяжении службы семь раз, представляет собой иной, более подвижный тип тональной системы. Он гармонизован в обиходном стиле. Уставной напев в соответствии с современной практикой о. Матфей поручает второму тенору. Данная мелодия — в отличие от напева 6-го гласа киевского роспева — имеет своим интонационным стержнем сочетание I и высокой вводной

---

<sup>380</sup> *Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии. М., 1924. Ч. 1. С. 15; *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 24.

ступени. Их сочленение имеется в каждом мелодическом колене. Наличие высокого вводного тона выделяет устой *a* в качестве основного; значительно слабее позиции второй опоры — *c*, — лежащей терцией выше. В гармонизациях — и в обиходе, и у о. Матфея — небольшой потенциал высотной опоры *c* все же реализуется. Именно с трезвучия C-dur — с подходом к нему или без подхода — начинается многоголосная версия данного напева. Однако целостная мелодико-гармоническая структура 8-го гласа в варианте Зосимовой пустыни утверждает господство минора — того a-moll, который, появившись в антифоне I, затем на протяжении всей службы будет соперничать с d-moll (в качестве его натуральной доминанты) в напевах 6-го гласа киевского роспева.

В таблице 6 приведем ступенную и функциональную схемы строк гласового напева по антифону I (вариант Зосимовой пустыни) — см. *пример 29, таблица 7*.

*Таблица 7. Гармоническая схема 8-го гласа напева Зосимовой пуст.*

C-dur	I-V-VI.....	V <sup>5-6-7</sup> -I <sup>3</sup> -V-I-V-VI....		
a-moll	III <sup>3</sup> -VII-I <sup>3</sup> - <sup>+</sup> V-I <sup>3</sup>	VII <sup>5-6-7</sup> -III <sup>3</sup> -VII- III-VII-I- <sup>+</sup> V <sup>5</sup>	I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup> -I-VII <sup>5</sup> -I- <sup>+</sup> V <sup>5</sup>	I <sup>5</sup> -II <sub>6</sub> -I <sub>46</sub> - V <sup>5</sup> -I <sup>3</sup>
C-dur	T←D-(T <sub>6</sub> )	D <sup>5-6-7-5</sup> -T-D-T←D- (Tp)		
a-moll	T- <sup>+</sup> D-T	T- <sup>+</sup> D	T- <sup>+</sup> D-Dp-T- <sup>+</sup> D	T-S <sup>6</sup> -D(K)- <sup>+</sup> D-T

Картина тональности в 8-м гласе непроста хотя бы потому, что ни ступенные, ни функциональные обозначения не отражают в полной мере всех особенностей трактовки тональности о. Матфеем.

Несомненно одно: происходит смена типа высотной структуры от первого колена к последнему. Если в первых двух коленах наблюдается некий паритет C-dur и его параллели — a-moll, то в коленах 3-м и 4-м воцаряется a-moll, подкрепленный к тому же вполне классической каденцией. Первоначально тональность можно охарактеризовать как «переменную» — с явной сменой центра. При окончательном уходе в a-moll тональность обретает классический функциональный облик. Особенность ее — почти сплошная консонантность.

Интересен способ перехода из одной тональности в другую, весьма типичный для обиходных гармонизаций. Так, в 1-м и 2-м коленах мы видим последование типа прерванного оборота в C-dur. Однако налицо его функциональная смягченность: трезвучие V ступени без септимы не обладает сильной динамикой, а VI ступень с удвоенным основным тоном, в свою очередь, вовсе не производит эффекта состоявшейся каденции с участием «тоники на сексте». В данном случае, как и во многих аналогичных, сопоставляются не соседние ступени (V—VI C-dur), а соседние тоники — C и a — каждая со своими доминантами. Таким образом, трезвучие V ступени (D) C-dur является не связующим аккордом, а «доминантой обратного действия», то есть, не предваряющей тонику, а появляющейся вслед за ней. Эта доминанта функционально достаточно легковесна. Ее значение сводится лишь к тому, чтобы поддерживать тонику. Такова же и мажорная доминанта a-moll, которая появляется после своей тоники и играет вспомогательную роль. Можно заключить, что о. Матфей мыслит здесь не связями конкретных аккордов, а «массивами» тональностей: он сопоставляет в целом C-dur и a-moll — каждый со своей доминантой.

Самые существенные гармонические преобразования касаются у о. Матфея **7-го гласа киевского роспева** — его напев полностью перегармонизовывается. О. Матфей гармонизует его один раз в мажоре, другой — в миноре, по Кастальскому.

Модальная структура напева 7-го гласа киевского роспева включает в себя пятизвучный звукоряд с устоем *c* внизу и несколькими лежащими выше опорами: тоном повторения *e* и переменными *f* и *g*. Обиходная гармонизация истолковывает напев как полностью мажорный, построенный на сочетаниях трезвучий T, S и D. Эти аккордовые сочетания использует и о. Матфей, с той лишь разницей, что уставной напев у него поручен первому тенору — в целях более явственного эффекта дальнейшей перегармонизации.

Мажорная версия представлена в седальне по 1-м Евангелии (см. пример 24, таблица 8).

Таблица 8. Гармоническая схема 7-го гласа киевского роспева (маж.)

C-dur	$I^1-I^{3-2-3-2-3}-IV^1-I^3$	$I^3-IV-I_6-IV-I^3-V^5-I^1$
C-dur	$T^{1-3-2-3-2-3}-S^1-T^3$	$T^3-S-T_3-S-T^3-D^5-T^1$

Минорная версия дана в антифоне VI (см. Пример 26, таблица 9).

Таблица 9. Гармоническая схема 7-го гласа киевского роспева (мин.)

a-moll	$I^{5-4-5-4-5}-II_{6/5}-I^5$	$[I^5]-III_6-I^5_{8-7}-IV_6-II_{6/5}-I^3$
a-moll	$T^{5-4-5-4-5}-S^6-T$	$[T]-Tp-T-S_3-S^6-T$

В обоих вариантах гармонизации — как мажорном, так и минорном — тональность проявляется совершенно отчетливо и обладает мощной, долго длящейся тоникой. Благодаря этому возникает яркий эффект перегармонизации: в одном случае это целостный массив мажорной звучности, в другом — столь же монолитный слой минорного звучания при тех же тонах в мелодии. Функциональный состав тональности несколько разнится: в мажоре тонику оттеняют мажорные созвучия — субдоминанта (в том числе в виде проходящего созвучия во 2-м колене) и пединожды звучащая доминанта. В миноре доминанта на V ступени отсутствует вовсе, но есть ее мажорный диатонический «представитель» — тоническая



параллель (трезвучие III ступени). Оба каданса плагальны — благодаря субдоминанте с секстой.

**5-й глас** излагается о. Матфеем киевским роспевом в антифоне IV, где речь идет о предательстве Иуды. Наряду с 6-м гласом киевского роспева и, частично, 8-м — Зосимовой пустыни, 5-й глас киевского роспева в авторской гармонизации о. Матфея пополняет сгущенно-минорную ладовую сферу. Между тем модальный состав самой мелодии, как и в гласах 6-м и 7-м (оба — киевского роспева), имеет несколько практически идентичных по весомости опор. Это: *c* — конечный тон начальной строки, *d* — начальный тон песнопения и конечный тон 2-й строки, *e* — переменный тон и *a* — конечный тон всего напева. Обиходная гармонизация использует возможности мажорной ладовой сферы: минорно звучит лишь трезвучие VI ступени в 3-м колене. О. Матфей — как и в 6-м гласе киевского роспева — дает несколько вариантов гармонизации. Наиболее индивидуальна авторская, целиком минорная, версия, выполненная по образцу Кастальского (см. *Пример 17, таблица 10*).

*Таблица 10.* Гармоническая схема 5-го гласа киевского роспева

d-moll	$I^{1-7-1} - V^{5-3}$	$V^{3-4-5} - I - V_6 - V_7^{-3} - I^1$	$I^{1-6} - V^{3-4-3-2-1}$	
a-moll	$IV^{1-7-1} - I^{5-3}$	$I^{3-4-5} - IV - I_6 - I_7^{-3} - IV^1$	$IV^{1-6} - I^{3-4-3-2-1}$	$III^3 - VII - I^3 - I^{+6} - V - I^{3,5}$
d-moll	$T^{1-7-1} - \textcircled{D}^{5-3}$ 3	$\textcircled{D}^{3-4-5} - T_3 - D_7^{7,3} - T^1$	$T^{1-6} - \textcircled{D}^{3-4-3-2-1}$	
a-moll	$S^{1-7-1} - T^{5-3}$	$T^{3-4-5} - S - T_3 - D_7^{-3} \rightarrow S^1$	$S^{1-6} - T^{3-4-3-2-1}$	$Tr^3 \leftarrow D - T^3 - T^{+6} - \textcircled{D} - T^{3,5}$
e-moll				$\dots S^6 - T - S$

И ступенная, и функциональная схемы свидетельствуют о значительной внутренней переменности, царящей в тональности этого антифона. Весомость высотных центров *d* и *a* сравнительно одинакова, а функциональные тяготения завуалированы. Поэтому аккордовые

последования первых трех строк можно трактовать как в d-moll с минорной доминантой, так и в a-moll с усиленной субдоминантовой стороной. Такое состояние тональности можно охарактеризовать как *многозначное*. Кроме того, в заключительном колене происходит мимолетное отклонение в e-moll через субдоминанту с секстой. Если в первых коленах более сильны позиции d-moll, то в заключении главенствует a-moll. Следовательно, тональность в данном случае не только *многозначная*, но еще и *переменная*.

Гармонизация **6-го гласа болгарского роспева** (антифон X) пополняет область преимущественно мажорной звучности. Уставной напев, расположенный о. Матфеем в партии второго тенора, имеет своим устоем звук *a*, что позволяет отнести лад напева к минорному наклонению (по Холопову, это «малый обиходный» тетраход с одной ступенью ниже устоя<sup>381</sup>). Вместе с тем опорную функцию тона *a* постоянно оспаривают *g* и *h*. В контексте тональной гармонизации тон *a* лишь однажды реализует свое главенство — в конце первой строки делается отклонение в a-moll. В других же случаях он становится квинтой доминанты G-dur. Это происходит как в обиходе, так и у о. Матфея (см. *Пример 22, таблица 11*).

*Таблица 11. Гармоническая схема 6-го гласа болгарского роспева*

G-dur	$I^{3-4-5} - VI^1 - II^3$ без 5	$V^1 - I_{46} - V^3 - I_{46} - V$
a-moll	$VII^{3-4-5} - V^1 - I^3$ без 5	
G-dur	$T^{3-4-5} - D \rightarrow Sp$	$D^1 - T_5 - D^3 - T_5 - D$

Тональная организация здесь во многом определяется голосоведением: напев отдан второму тенору, а прочие голоса, в том числе и верхний, оказываются, особенно во 2-м колене, весьма статичны. В 1-м колене встречается редкое для данного цикла отклонение через мажорную доминанту в тональность II ступени (Sp). 2-е колено фактически стоит на

<sup>381</sup> *Холопов Ю.Н.* Гармония : Теоретический курс. С. 196—198.

доминантовой гармонии, не считая двух вспомогательных тонических созвучий. Таким образом, мы слышим тональность, опирающуюся на нетоническое созвучие, и, соответственно, можем классифицировать такую тональность как *инверсионную*.

Преимущественно мажорной окраской отличается гармонизация **2-го гласа** (вариант Зосимовой пустыни), которая впервые представлена в антифоне III. Особенность мелодии в том, что конечный тон *d* располагается в середине звукоряда. Взятый в качестве монодии, этот напев может быть отнесен к «малому обиходному» в его плагальной форме, то есть, ниже устоя есть два звука или более. Налицо постоянное соперничество двух равновеликих опор — *d* и *C*. Этим, в конечном счете, и определяется использование тона *d* как преимущественно квинтового тона доминанты к *C-dur*.

Гармонизация уставного напева у о. Матфея близка обиходной (см. *Пример 11, таблица 12*).

*Таблица 12.* Гармоническая схема 2-го гласа напева Зосимовой пуст.

C-dur	V <sup>5</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>5-4-5</sup> - I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>	I <sup>1-3</sup> -V-VI <sup>3-2-3</sup> -II	II <sup>1-3-1-2-1-7-1</sup> - V-I <sup>1</sup>	I <sup>3-4-3</sup> -V-VI-V- I <sup>3</sup> -V <sub>56</sub> -I <sup>3</sup> -V <sup>5</sup>
a-moll		III <sup>1-3</sup> -VII-I <sup>3-2-3</sup> - IV		
d-moll		VII <sup>1-3</sup> -IV-V <sup>3</sup> - 2-3-I		
C-dur	D <sup>5</sup> -T <sup>3</sup> - D <sup>5-4-5</sup> -T <sup>3</sup> -D <sup>5</sup>	T←D-Tr - Sp ↓	Sp <sup>1-3-1-2-1-7-1</sup> - D-T	T <sup>3-4-3</sup> ←D-Tr- D-T <sup>3</sup> -D <sub>3</sub> -T <sup>3</sup> D <sup>5</sup>
a-moll		I <sup>3-2-3</sup> -S ↓	S <sup>1-3-1-2-1-7-1</sup> - D→Tr	
d-moll		D <sup>3-2-3</sup> -T		

Гармонизация 2-го гласа (роспев Зосимовой пустыни) у о. Матфея по свойствам тональной организации частично перекликается с гармоническим решением 5-го (киевского) и 8-го (Зосимовой пустыни) гласов: здесь также сильна тенденция переменности. Лидирующее положение занимает C-dur — по этой тональности объяснимы все аккордовые связи. Однако во 2-м и 3-м коленах высотный центр ощутимо смещается в сторону параллельного a-moll, а местами и d-moll. Таким образом, перед нами тональность с явными признаками *многозначности*. Надо особо отметить разную степень интенсивности центробежных тенденций. Так, в гармонизации 5-го гласа высотные опоры были практически равновелики, здесь же существует их иерархия: есть основной центр C, а остальные находятся как бы на втором плане.

Целая полоса мажорного звучания связана с обиходной гармонизацией **4-го гласа киевского роспева** — седален по 5-м Евангелии и Блаженны. Модальная основа пятизвучного напева имеет ярко выраженный устой *g*, расположенный в середине звукоряда и лишь в конце уходящий на терцию вниз — в конечный тон напева *e*. Интонационный смысл мелодических колен заключается главным образом в незначительном отдалении от устоя и возвращении к нему «с разных сторон». Весом тон повторения *a* и *h*, который выполняет функцию переменной опоры, сравнительно редко звучащей. Интересно, что о. Матфей поручает уставной напев басу; терцовая дублировка звучит у второго тенора. Подвижность нижнего пласта в сочетании с педальным тоном у первого тенора — индивидуальное решение о. Матфея. Создаваемое им таким образом «колеблющееся основание» готовит почву для самого яркого гармонического события данного напева — конечного ухода в параллельный минор (см. *пример 15, таблица 13*).

Таблица 13. Гармоническая схема 4-го гласа киевского роспева

G-dur	$V_6-I^5$	$V_{4/3}^{-3}-I^5$	$V_{34}^{-3}-I_6-V_{34}-$ $I^5-V_{34}-I^5$	$I^5-V_{34}^{-3}-$ $V_{3-2-3}-I^5$	$V_{34}^{-3}-I^5-V_{34}^{-3}$ $-I_6^{-1}-V_{34}^{-3}-$ $I^5-V_6-I^5$	
e-moll						IV-I <sub>6</sub> -IV- II <sub>56</sub> -I
G-dur	$D_6-T^5$	$D^7_5-T$	$D^7_5-T_3-D^7_5-$ $T^5-D^7_5-T^5$	$T^5-D_5^{-3}-$ $D_{3-2-3}-T^5$	$D^7_5-T^5-D^7_5-$ $T_3-D^7_5-T^5-$ $D_3-T$	Sp-Tr-Sp- Sp <sup>6</sup> -Tr
e-moll						S-T-S-S <sup>6</sup> -T

Нетрудно заметить, что гармонизация 4-го гласа вплоть до заключительного колена «отстраняется» от многоустойности и представляет собой подвижное переступание с тоники на доминанту в разных ее обращениях. При этом мелькают и созвучия без терции, и созвучия с терцией (VII ступенью) в басу.

В качестве знака окончания части песнопения о. Матфей — в соответствии с уставным напевом — методом сопоставления совершает уход в сферу параллельного e-moll, в котором кадансирует плагально — через субдоминанту с секстой. Аналогичное окончание присутствует в обиходных гармонизациях.

**3-й глас киевского роспева** имеет два близких варианта гармонизации — более индивидуализированный в отношении голосоведения (антифон IX), с применением октавных звучностей, и более нормативный, представленный в стихирах на «Хвалитех». Модальный состав уставного напева сразу заставляет вспомнить напев 6-го гласа киевского роспева — о. Матфей в окончаниях 1-й и 2-й строк передает напев второму тенору, чтобы оставить в мелодическом голосе ход  $d-c-d$ , интонационно родственной минорному

напеву 6-го гласа. В целом же звукоряд напева 3-го гласа киевского роспева представляет собой пентахорд с господствующим устоем  $d$ , уходящим в конечной строке терцией ниже — на  $h—h$ . Напев, в целом гармонизованный о. Матфеем в G-dur, в антифоне IX, благодаря фактурной индивидуализации, получает мощную переменную опору в виде октавного удвоения тона  $d$ . Представляя доминанту, этот единичный  $d$  в то же время как бы выводится из тонального контекста и перекидывает интонационную арку к киевскому роспеву 6-го гласа, с его модальной трактовкой и тоном  $d$  в качестве конечного устоя.

Аккордовые последования в авторской гармонизации 3-го гласа киевского роспева везде прослушиваются весьма определенно (см. пример 13, таблица 14).

Таблица 14. Гармоническая схема 3-го гласа киевского роспева

C-dur	$V^5-I^3-V_{34}-I_{1.3}-V-VI-II^{-3,5}$	$V^5-II^1-VI^5-VI_7-$ $II-II_7^{-3}-V$	$I^3-V^{5-6-3}-I_6-V_6-I^1-V^3$
C-dur	$D^5-T^3-D_5-T_{1.3}-D-T_6-D^{-3,5}$	$D^5-Sp^1-Tr^5-Tr_7-$ $Sp-S_6-D$	$T^3-D^{5-6-3}-T_3-D_3-T^1-D^3$
a-moll	$T-S$ (?), $D \rightarrow Tr$ (?)	$[Tr] \leftarrow D-S-T-T^7-$ $S-S^7-D \rightarrow Tr$	
d-moll		$[Dp] \leftarrow D-T-^oD-$ $^oD^7-T-T^7-D \rightarrow Dp$	

В данной гармонизации мы видим картину, родственную тем, которые выстраивались в 8-м и 2-м гласах: при очевидном доминировании одного тонального центра — C-dur — время от времени усиливаются позиции его ладовой периферии — параллельного a-moll и частично d-moll. Положение тона  $d$  в гармонии этого гласа намеренно неоднозначно. С одной стороны, это, как говорилось ранее, квинтовый тон доминанты C-dur. Но, с другой

стороны, в тех случаях, когда звук *d* дан в виде октавы и не поддержан никакой гармонией, возникает эффект потери тональной опоры и появления на ее месте опоры модальной — конечного тона *d*: общий звукоряд будет дорийским.

Учитывая частое балансирование высотных опор в данной гармонизации, общее состояние тональности можно определить как *колеблющееся*.

**1-й глас** используется в утрение Великого Пятка лишь дважды: в окончании антифона IV и в стихирах на стиховне. Оба раза о. Матфей избирает для 1-го гласа киевский распев и дает его авторскую гармонизацию. Сам напев мелодически разнообразен — в нем пять колен. Пятизвучный звукоряд изобилует переменностью тонов. В качестве конечного устоя выступает тон *a*, в функции переменных опор — *h*, *c*, *d*. Желая рельефно показать богатство многоустойного лада, о. Матфей поручает уставной напев первому тенору. Гармонизация напева авторская, с ориентацией на Кастальского, с явным преобладанием минорной ладовой сферы (см. *пример 8, таблица 15*).

*Таблица 15.* Гармоническая схема 1-го гласа киевского распева

a-moll	IV <sup>1</sup> -I <sup>3</sup> - IV <sup>1-6</sup> -I <sup>3-2-1</sup>	I <sup>3-2-3</sup> -IV <sup>1</sup> -V <sup>3</sup>	IV <sup>1-6</sup> -I <sup>3</sup> -V <sup>-1,3</sup>	I <sup>3</sup> -II <sub>56</sub> -I <sub>6</sub> - VII-I-V <sup>-1,3</sup>	IV <sup>1-6</sup> -I <sub>46</sub> -IV <sup>1</sup> -I <sub>46</sub> - II <sub>56</sub> - <sup>o</sup> V <sup>4-3</sup> -I <sup>-3,5</sup>
a-moll	S <sup>1</sup> -T <sup>3</sup> - S <sup>1-6</sup> -T <sup>3-2-1</sup>	T <sup>3-2-3</sup> -S <sup>1</sup> -D <sup>3</sup>	S <sup>1-6</sup> -T <sup>3</sup> -D <sup>-1,3</sup>	T <sup>3</sup> -S <sup>6</sup> -T <sub>3</sub> - Dp-T-D <sup>-1,3</sup>	S <sup>1-6</sup> -T <sub>5</sub> -S <sup>1</sup> -T <sub>5</sub> -S <sup>6</sup> - <sup>o</sup> D <sub>5</sub> -T <sup>3,5</sup>

Как и в предыдущем, 3-м гласе киевского распева, в гармоническом оформлении 1-го гласа мы сталкиваемся с характерными снятиями голосов, вследствие чего звук *h*, данный в виде октавы, можно толковать двояко — и как квинту подразумеваемой доминанты, и как модальный устой местного укосненного лада методом сопоставления — отрезок мелодии 3-го колена:

*h—c—d*. Однако то же *h* во 2-м колене включено в созвучие доминанты без терции, поэтому и в дальнейшем оно продолжает «представительствовать» от имени этой гармонии.

В целом гармонизация 1-го гласа полностью представляет тональность *a-moll* с развитой субдоминантовой сферой и минорной доминантой.

Подведем некоторые итоги.

1. Гармонизации гласовых напевов, осуществленные 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. Кроме того, размещение напева в верхнем голосе дает о. Матфею возможность продублировать его в сексту в нижнем пласте фактуры, что сообщает ткани дополнительную линейную текучесть. Характерно, что, трактуя напев как бы в гомофонном ключе в качестве «солирующей» мелодии, о. Матфей полифонизирует ткань.

3. В гармонизациях, выполненных по обиходному образцу, уставной напев может поручаться не только второму голосу (второму тенору), но и басу, что существенно освежает 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, с одной стороны, частым отсутствием терции или ее минорным вариантом, с другой — ее преимущественно вспомогательной ролью. Весьма типично использование «доминанты обратного действия», не предваряющей тонику, а появляющейся после нее.

7. Смена высотных опор происходит в подавляющем большинстве случаев не путем отклонения, а посредством плагальных оборотов или методом сопоставления аккордов с последующим утверждением новой тонической опоры.

8. Важнейшая черта тональности гласовых гармонизаций — переменность, как разновременная, так и одновременная. Поэтому необходимо использовать дополнительные характеристики состояний тональности — «переменная», «многозначная», «колеблющаяся».

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 лишь в отдельных случаях 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 роспева<sup>382</sup>. Во всех остальных случаях тональность лишена однозначного функционального притяжения: ее опоры как бы отрываются от земли и воплощают то неповторимое

---

<sup>382</sup> 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.

смешанное чувство нынешней скорби и грядущего ликования, которое присуще богослужениям Страстной седмицы и которое о. Михаил Фортунато охарактеризовал словом «радостопечаль»<sup>383</sup>.

### ***Разновидности каденций в песнопениях утрени***

Важнейшим компонентом любого гармонического стиля являются каденции — те фрагменты формы, в которых в первую очередь кристаллизуются соотношения устоя и неустоя в конкретной звуковысотой системе. Это в полной мере относится и к церковному многоголосию, в том числе к гармонизациям о. Матфея. В научной литературе неоднократно высказывалось небезосновательное мнение о том, что в каденциях гармония обиходных песнопений наименее индивидуальна и вполне объяснима с точки зрения функциональной триады венско-классического стиля: T, D, S. Например, по утверждению Н. С. Гуляницкой, «гармоническая тональность, привлекаемая как для гармонизации церковных мелодий, так и авторских сочинений, обладает сложившейся системой аккордового материала и звукоотношений. <...> последования аккордов — это TSDT-формула, дополненная употребительными церковными оборотами на основе параллельной переменности <...> Такого рода стилистика обнаруживается во множестве образцов духовной музыки, вошедшей в современный обиход»<sup>384</sup>.

---

<sup>383</sup> Подробнее см. об этом: *Балуева Н. В.* Регент: Судьба и служение: Протоиерей Михаил Фортунато. М., 2012. С. 238.

<sup>384</sup> *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. С. 73. Аналогичные, хотя и более осторожные суждения встречаются в диссертационных работах, посвященных обиходному пению. Так, например, в диссертации Н. А. Потемкиной читаем: «Функциональная тональность проявляется в применении типовых каденционных оборотов типа T-S-D-T, T-D<sub>7</sub>-T» (*Потемкина Н. А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции. С. 82). Аналогичное утверждение встречается в работе В. Е. Гиливери: «Конечные строки нередко оформлены с помощью последовательности, полностью совпадающей с заключительным кадансовым оборотом T-S-K<sub>46</sub>-D<sub>7</sub>-T». (*Гиливеря В. Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. С. 79). О гармонической тональности и мажоро-миноре

Утверждение о классической формульности каденций в церковном многоголосии верно, но лишь отчасти, — впрочем, так же, как в полифоническом письме позднего Возрождения и барокко. Когда С. И. Танеев, рассуждая о гармоническом стиле ренессансной полифонии, говорил о возрастании функциональной ясности в каденционных оборотах, он акцентировал внимание лишь на вертикальной составляющей музыкальной ткани<sup>385</sup>. Вместе с тем в условиях полифонического по своей природе письма каденция — не столько аккордовое последование, сколько типизированный способ стягивания всех голосов к устью<sup>386</sup>. Устой может быть унисонным или октавным, как в архаичном многоголосии гетерофонного типа, или может являть собой трезвучное сочетание тонов, как в полифонии ренессансных мастеров, но сама природа каданса как мелодического явления от этого не меняется.

Во многом аналогичным образом обстоит дело и 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-

---

упоминается и в статье К. Л. Карманова, специально посвященной музыкальному творчеству о. Матфея (*Карманов К. Л.* Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып 1 (3). С. 178—179). В диссертации Е. Г. Артемовой встречается замечание о том, что в том стиле церковного многоголосия, который предшествовал новому направлению, господствовала «гармония преимущественно западного типа (с характерной классической основой T-S-D-T)» (*Артемова Е. Г.* Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX в. : Историко-стилевой аспект. С. 307).

<sup>385</sup> *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.; Лейпциг, 1909. С. 4.

<sup>386</sup> Мелодическая концепция многоголосных каденций излагается в работе Б. Майера: *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Utrecht, 1974. Аккордовая концепция присутствует у Т. Н. Дубравской (*Дубравская Т. Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки. М., 1992. С. 66—87). С. Н. Лебедев считает оптимальным комплексный подход, учитывающий и линейно-мелодический, и вертикально-аккордовый факторы многоголосного кадансирования в полифоническом письме (*Лебедев С. Н.* Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // Ad Musicum: К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова : Статьи и воспоминания. М., 2008. С. 33—47).

мелодического движения голосов или — шире — пластов фактуры. В этом случае возникает несколько вопросов, подлежащих рассмотрению.

1. Конечный тон уставного напева или одного его колена и основной тон заключительного аккорда могут не совпадать. В этих случаях лад мелодии и тональность гармонизации будут различны: например, лад *e* «укосненный» будет гармонизован по *a-moll* или *C-dur*. Но если в музыкальной латинистике ставится вопрос о приоритете мелодической или аккордовой каденций, то в анализе обиходного многоголосия более целесообразно указывать, прежде всего, на аккордовый, тональный ориентир как более понятный широкому кругу музыкантов.

2. Если мелодический устой является одновременно основным тоном аккорда, то каденция в ее современном понимании определяется как «совершенная». Если мелодический устой не совпадает с основным тоном аккорда, то каденция приобретает оттенок «многоточия». Отметим, что примеров несовпадения мелодических устоев и аккордовых основных тонов в обиходном многоголосии много, что создает музыкальную атмосферу продления пропеваемого молитвословия, ощущение нескончаемости молитвенного предстояния.

3. При совпадении ладомелодического и тонального устоев мелодический устой — в каком бы голосе он ни находился — акустически усиливает основной тон аккорда, расположенный в басу, и тем самым способствует возрастанию роли тонального фактора в данной каденции.

4. В каденциях монодийных напевов присутствовали три компонента: ультима (конечный тон), пенульtima (предпоследний тон) и антепенульtima (предшествующий предпоследнему)<sup>387</sup>. К началу эпохи барокко категория антепенультимы уже постепенно утрачивала свое значение. Однако многоэлементность каденционных формул перешла в позднейшие гармонические стили. Обиходное многоголосие есть в этом отношении

---

<sup>387</sup> Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnus opus musicum* Орландо ди Лассо). С. 60.

явление своеобразное — благодаря особенностям текстомузыкальной организации строк. Если в классической гармонии целевым созвучием любого устойчивого построения является заключительная тоника, приходящаяся на сильную долю такта (многочисленные задержания не меняют самого принципа), то в обиходном многоголосии целевым моментом формы строки является последнее ударение и приходящееся на него созвучие. После него «допеваются» безударные слоги, также гармонизованные самостоятельными вертикалями. С некоторой долей условности можно высказать мысль об индивидуальном преломлении или даже трансформации категории антепенультивы: каденционное ударение нередко приходится именно на третий от конца слог и на третьем от конца созвучие. Если же последнее ударение падает на второй от конца слог, то он, как правило, распевается на две музыкальные единицы. Таким образом, каденция оказывается опять же составленной из трех созвучий.

5. Соотношение в напеве трех последних тонов может быть разным с точки зрения интервалики. Но есть устойчивые мелодические формулы, завершающие отдельные строки и целые песнопения. Прежде всего, это фигура достижения устоя и закрепления его с помощью вспомогательного тона. Называем высоту по утрене о. Матфея:  $d-e-d$ ,  $d-c-d$ ,  $a-g-a$ ,  $a-h-a$  и т. п. В данном случае антепенультива важна, поскольку она уже приводит напев к устою; и соединение двух последних созвучий имеет характер не столько заключительного, сколько дополнительного оборота<sup>388</sup>. Помимо названных формул закрепления достигнутого устоя весьма типичны плавные подходы к мелодическому устою сверху:  $c-h-a$ . В этих случаях созвучие перед предпоследним устоем может быть менее весомым.

6. В зависимости от интервальных ходов баса многоголосные каденции подразделяются на: басовые, с кварто-квинтовым ходом от V или IV ступени к I; теноровые, с ходом II—I; альтовые, V—III или IV—III; и дискантовые,

---

<sup>388</sup> См.: *Холопов Ю. Н.* Каденция // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 224.

VII—I<sup>389</sup>. В обиходном многоголосии приоритетное положение занимают басовые каденции. Все остальные встречаются значительно реже.

Приступая к анализу каденционных оборотов, необходимо уяснить, какой участок формы следует классифицировать как каденцию. Как правило, это фрагмент строки, начинающийся подходом к каденционному ударению и заканчивающийся последним созвучием в строке. Однако у о. Матфея нередки примеры непосредственного перехода зоны читка в каденцию. Тогда каденционный оборот начинается с последнего перед ударением слога и соответствующего ему созвучия.

Прежде чем перейти к последовательному анализу гармонического состава каденций во всех напевах утрени, рассмотрим несколько примеров, в которых индивидуальный стиль гармонизации о. Матфея выявляется наиболее ярко (примеры 33 А–Д).

*Пример 33. Каденции 6-го гласа киевского роспева*

1. *А*  
Беззаконным кнѣ-жни-кам

2. Богови по слу-жим

3. бу-дем

4. при-бе-га-ю-щи-е

5. це-пен-но-го

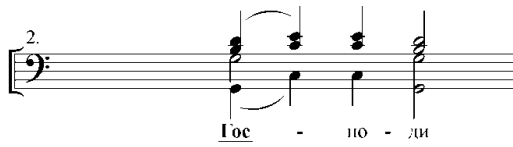
*d – c – d*  
Гл. 6-й киев. р.  
Гл. 3-й киев. р.

<sup>389</sup> Моделью служит соединение аккордов доминанты и тоники в широком расположении, например в C-dur это будет  $g-d-g-h$  и его разрешение в аккорд  $c-c-e-c$ .

**Б** *d - e - d*

1.  Гл. 6-й  
киев. р.

на - ша


2.  Гл. 2-й  
п. Зосим. п.

Гос - но - ди

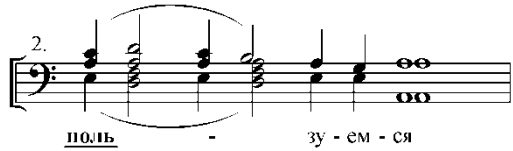
3.  Гл. 5-й  
киев. р.

спа - се - ни - с Хри - ста

**В** *a - g - a*


1.  Гл. 8-й  
п. Зосим. п.

люд - ски - е


2.  Гл. 1-й  
киев. р.

поль - зу - ем - ся


**Г** *e - d - e*

1.  Гл. 6-й  
киев. р.

Да - ти

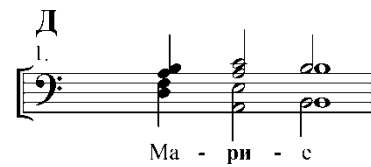
2.  Гл. 6-й  
киев. р.

ве - че - ри

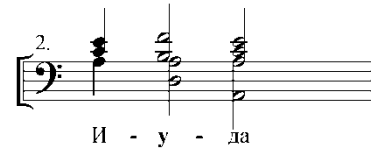
3.  Гл. 6-й  
киев. р.

мо - дя - щи

**Д** *К «на ті»*

1.  Гл. 1-й  
киев. р.

Ма - ри - с

2.  Гл. 7-й  
киев. р.

И - у - да

3.  Гл. 3-й  
киев. р.

ВОЗ - дам ИМ

В группе примеров под литерой А приведены каденции с мелодической формулой  $d-c-d$ . Эта формула присуща начальному и заключительному коленам 6-го гласа киевского распева. Мы видим, что неизменный мелодический оборот гармонизован все четыре раза по-разному. Однако аккорд *a-moll*, стоящий под тоном *c*, повторяется в трех случаях из четырех буквально. В то время как конечный тон *d* существенно перекрашивается: он то является основным тоном аккорда (в первом примере), то становится квинтой мажорного трезвучия, то предстает в виде чистой октавы. Любая многоголосная каденция, так или иначе, наследует от музыки прошлого линейные законы кадансирования: в частности, каденция полностью «обоснована», если секста, имеющаяся в составе неустойчивого созвучия, «*c*» и «*h*» разрешается в октаву заключительного устоя<sup>390</sup>. В первом примере из группы «А» такое разрешение происходит следующим образом: секста  $e-c$  плавно переходит в октаву  $d-d$  в составе полного трезвучия. Там, где *d* становится квинтовым тоном аккорда, оно не поддержано октавным удвоением и как бы «зависает», требуя дальнейшего гармонического движения. Появление пустотного интервала октавы в качестве заключительного созвучия оправдано изложенным выше правилом октавной диспозиции голосов мелодии и контрапункта, но составляет сильный перепад сонантности. Резкий переход от полнозвучного четырехголосия к унисону вносит элемент акустического «нестроения», что специально используется о. Матфеем для повествования о скорбных событиях евангельской истории. Аналогичную, с некоторыми отличиями, каденцию о. Матфей использует в 3-м гласе киевского распева (пример 5 под литерой А). В данном случае он даже передает два последних звука уставного напева от первого тенора ко второму (вместо должного  $d-c-h$  у первого тенора звучит оборот  $d-c-d$ ).

---

<sup>390</sup> В полифоническом ренессансном многоголосии секста, разрешающаяся в октаву, должна была быть большой. Подробнее об этом см.: Барский В. М. «Тайное хроматическое искусство» в музыке позднего Средневековья и Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 322–332.



В группе примеров под литерой Б приведены каденции с мелодической основой  $d—e—d$ , характерной для нескольких гласовых напевов. Эта формула гармонизируется о. Матфеем то в миноре, то в мажоре. Минорный вариант киевского распева 6-го гласа включает в себя три созвучия VI, V и I ступеней. Минорный вариант киевского распева 7-го гласа ограничивается сочетанием I—V—I. Мажорная же версия в напеве Зосимовой пустыни 2-го гласа представляет собой плагальный вспомогательный оборот типа I—IV—I.

Два образца под литерой В включают два способа гармонизации мелодического заключительного оборота  $a—g—a$ . В напеве Зосимовой пустыни 8-го гласа берется тон  $gis$ , что существенно усиливает гармонический, тональный колорит данной каденции. В авторской гармонизации киевского распева 1-го гласа (именно этот заключительный каданс заимствован о. Матфеем из киевского распева 4-го гласа у Кастальского), напротив, тон  $g$  берется в его натуральном виде, что вуалирует подразумеваемое типовое кадансирование по модели: K—D—T.

Под литерами Г и Д приводятся каденции, мелодические устои которых приходятся на  $e$  и  $h$ , то есть, на те звуки, выше которых в диатонической шкале расположены полутоны. Применительно к ренессансной музыке подобные каденции определялись как «каденции на “ $mi$ ”», что в современной терминологии обозначается как «фригийские каденции»<sup>391</sup>. Все примеры с мелодическим ходом  $e—d—e$  относятся к киевскому распеву 6-го гласа. В первом случае о. Матфей распевает данный оборот как последование II, VI и V ступеней d-moll. Во втором — как V—II—(III) —V F-dur. Третий вариант наиболее индивидуален. Он подразумевает возврат мелодии на  $e$ . Но о. Матфей «бросает» верхний голос

---

<sup>391</sup> Холопов Ю. Н. Церковные лады // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 613–614.

на кварту вниз, к основному тону доминантового аккорда, как бы предлагая слышащим и молящимся мысленно «допеть» недостающий тон  $e$ <sup>392</sup>.

Под литерой Д собраны каденции, имеющие в своей мелодии «фригийский» полутон  $e-f-e$  ( $h-c-h$ ). Наиболее необычна каденция в киевском распеве 1-го гласа с окончанием на октаве  $h$ . Здесь о. Матфей воспроизводит довольно архаичную для полифонической композиции заключительную формулу, в которой главные кадансирующие голоса — тематический и контрапунктирующий — не поддержаны басовым гармоническим основанием. В данном случае октава  $h-h$  является удвоенным квинтовым тоном доминантового аккорда. В контексте многоголосного целого это не вызывает сомнений. Однако сам момент подобного кадансирования резко переключает слух с аккордовой опоры на мелодическую, модалную, и потому производит впечатление некоего исключительного, тревожного гармонического события. В двух других случаях фригийская каденция выполнена с применением полного четырехголосия: как плагальное сочетание в  $a\text{-moll}$  — киевский распев 7-го гласа — либо как остановка на доминанте  $G\text{-dur}$  — киевский распев 3-го гласа.

Подобно тому, как каденционные обороты ярче всего представляют специфику высотной системы любого стиля, каденции гласовых напевов во многом определяют гармонический облик гласа. Глас воспринимается нами не только как напев, но и как конкретный каденционный план, неизменно узнаваемый при всех вариантных изменениях. Поэтому целесообразно рассмотреть каденционные планы всех гласовых напевов утрени, ориентируясь, прежде всего, на четырехголосные каденции, которых у о. Матфея большинство.

---

<sup>392</sup> Можно провести аналогию с той разновидностью ренессансных каденций, которая определялась как «ускользающая» (*cadentia fuggita*). Один из ее видов предполагал «паузирование одного или нескольких голосов в момент ультимы» (*Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо). С. 269).*

Представим самую общую систематику каденций, используемых в цикле утрени Великого Пятка. Каденции определяются в зависимости от нескольких факторов: места в форме, тонально-функционального состава, ведения баса и мелодического положения.

По месту в текстомузыкальной форме каденции делятся на строчные и строфные — замыкающие заключительные строки гласовых напевов. Наибольшее значение имеют строчные каденции. Они многократно повторяются и определяют гармонический строй каждого гласа.

По функциональному составу каденции делятся на полные (заканчивающиеся на местной тонической опоре) и половинные, в которых гармоническое движение останавливается на явно подчиненном аккорде, чаще всего на созвучии доминанты к местной тонике. К разряду половинных каденций относятся и те, которые построены по принципу прерванных.

По голосоведению, как уже упоминалось ранее, каденции подразделяются на: 1) басовые, с ходом баса от V ступени к I; 2) теноровые, с ходом баса II—I; 3) дискантовые, с ходом баса VII—I. Во всех этих каденциях заключительный аккорд дается в виде трезвучия. Альтовая каденция, с ходом баса IV—III или V—III, предполагающая остановку на секстаккорде, в гармонизациях о. Матфея не используется.

По мелодическому положению каденции могут быть совершенными, с примой заключительного аккорда в мелодии, и несовершенными, с терцовым или квинтовым тоном в мелодии. Несовершенные каденции занимают в гармонизациях о. Матфея приоритетное положение.

В утрени Великого Пятка в соответствии с уставом выделяются, как уже говорилось ранее, два приоритетных гласа — 6-й и 8-й. **6-й глас** в абсолютном большинстве случаев представлен киевским распевом, **8-й** — вариантом Зосимовой пустыни. Эти напевы звучат в утрени чаще других и определяют собой весь музыкальный строй службы. Приведем схемы каденций этих двух гласовых напевов (*пример 34*).

## Пример 34. Каденции 6-го и 8-го гласов

Глас 6-й

1 2 3 4

d:  $V_{6/4}$  I  $\Pi_6$  VI V a:  $V_{4/3}^3$  I VI  $V^3$  I

Глас 8-й

1 2 3 4

C: V VI I V VI a: VII I V I III VII I  $+V$  VII I  $+V$  I II K  $+V$  I

На верхней строке расположены звукоряды каждого мелодического колена. На нижних строках представлено схематическое обозначение строчных каденционных оборотов.

В 6-м гласе киевского роспева<sup>393</sup> в каждом из четырех колен дается своя каденция. Тональный ориентир здесь постоянен: d-moll с весомой минорной V ступенью, выступающей то в роли доминанты без терции, то в качестве местной тонической опоры. Наибольшее разнообразие наблюдается в голосоведении. Рассмотрим каждую каденцию подробно:

— колено 1-е. Каденция полная — на тонике, совершенная — заключительный аккорд в мелодическом положении примы, автентическая — соотношение основных тонов V—I, теноровая — с ходом баса II—I, осложненная вспомогательным звуком *f*, на мгновение образующим линейно опосредованное трезвучие III ступени;

<sup>393</sup> Напомним, что 6-й глас киевского роспева чаще всего звучит в утрени в той гармонизации, которую о. Матфей выполнил по рекомендациям Кастальского. Подробнее об этом говорится в первом разделе данной главы.

— колено 2-е. Каденция половинная — не на тонической опоре, автентическая — заключительное созвучие с основным тоном на V ступени, несовершенная — заключительный аккорд в мелодическом положении квинты, с последованием субдоминантовых гармоний в порядке их ослабления (II<sub>6</sub>—VI), с заключительным аккордом без терции и с утроенным основным тоном;

— колено 3-е. Каденция полная — на местной тонической опоре, автентическая, несовершенная — заключительный аккорд в мелодическом положении терции, теноровая — с доминантой в виде терцквартаккорда без терции;

— колено 4-е. Каденция полная, автентическая, совершенная, на основе формулы S—D—T (VI—V—I), басовая — с ходом баса V—I, с доминантой без терции.

Таким образом, выстраивается следующая логика каденционного плана. Вначале дается тоническая опора натурального d-moll, затем она «подтверждается» половинной каденцией на V ступени, после чего происходит отклонение в минорную доминанту и возврат в d-moll. Важно, что созвучие V ступени берется с квинтой или терцией наверху, а прима в мелодии соответствует только тоническому аккорду, придавая ему дополнительный вес.

Фактически весь каденционный план этого напева есть не что иное, как подчеркнуто минорная гармонизация мелодической модели I—II—VII—I (*d—e—c—d*).

**8-й глас** (напев Зосимовой пустыни) также имеет четыре колена и четыре каденции. Но его мелодическое и аккордовое содержание несколько иное по окраске: в 8-м гласе значительно сильнее выражена переменность как мелодических, так и гармонических опор. Однако каденции во многом аналогичны каденциям 6-го гласа:

— колено 1-е: каденцию можно трактовать двояко — как прерванную в условиях C-dur и автентическую в условиях a-moll. Формально мы видим

басовую автентическую каденцию в *a-moll* с участием мажорной (гармонической) доминанты. Аккорд *a—c—e*, звучащий перед доминантой, отсылает наш слух к ренессансным версиям заключительных каденций с формулой *I—V—I*. Однако данный аккорд при своем появлении не является опорным, а возникает в результате прерванного оборота как *VI* ступень до мажора. Таким образом создается эффект двух соседствующих и равно весомых каденций — прерванной первоначальной и автентической дополнительной. *C-dur* при этом уже утрачивает свое господство, а *a-moll* еще не завоевывает его в полной мере.

— колено 2-е: каденция половинная, автентическая (на гармонической доминанте *ля* минора), с воспроизведением последования *V—I* в *C-dur*, затем в *a-moll*, с участием того же прерванного оборота;

— колено 3-е: повторение предыдущей каденции колена 2-го, за исключением начального аккорда;

— колено 4-е — полная каденция в *a-moll* с развернутым оборотом *TSDT: I—II<sub>6</sub>—K<sub>46</sub>—V—I*.

Любопытно следующее обстоятельство. Позиции тональности *C-dur* в каденциях слабы, а значение звука *c* значительно: каденционный план демонстрирует гармонизацию оборота *I—VII—I* с мелодической вершиной *c* и модалным устоем *a*, завершающим уставной напев. Мерцание тональных опор и постоянство несовершенных каденций сообщают гармоническому облику восьмого гласа особую колористическую неоднозначность. Мелодическая логика каденционного плана данного уставного напева (*a—gis—gis—a*) сводится к установлению и дальнейшему подтверждению устоя *a*. Высокий вводный тон *gis* усиливает эффект монолитности аккорда *V* ступени и подчеркивает его доминантовую функцию.

Таким образом, и однозначно минорный 6-й глас киевского роспева, и богатый мажорными аккордами 8-й глас напева Зосимовой пустыни в своих каденционных планах ориентированы на «темный» минорный колорит. К тому же 8-й глас дает постоянное звучание низкой высотной опоры *a*

большой октавы. Все эти качества согласуются с уставной нормой использования данных гласов в песнопениях утрени Великого Пятка.

Особую проблему представляют собой каденции **7-го гласа**. О. Матфей дает два варианта его гармонизации — мажорный и минорный (*пример 35*).

*Пример 35. Каденции 7-го гласа киевского роспева*

Глас 7-й, Dur

1 2 конец

C: I IV I I V I I IV I II  
d: VII III VII I  
F: V I V VI

Глас 7-й, moll

1 2 3 (конец)

a: I IV I I IV I III VI III IV  
d: VII III VII I

Мелодическая логика каденций родственна 6-му гласу — это опевание устоя *d*. В мажорном варианте напев гармонизован в обиходной традиции, в тональности C-dur с тремя разными каденциями:

— колено 1-е: каденция полная (на тонике), басовая, плагальная (с ходом баса IV–I), несовершенная (с заключительным аккордом в мелодическом положении квинты);

— колено 2-е: каденция полная, автентическая, басовая, совершенная (с заключительным аккордом в мелодическом положении прима);

— колено 3-е: кадансирование в аккорд *d–f–a* происходит по принципу прерванного оборота — так, как будто намечается отклонение в F-dur. Однако по ассоциации с шестым гласом и его натурально-ладовой

спецификой можно усмотреть здесь типично модальную каденцию VII—I с соответствующим дискантовым ходом баса.

Минорный 7-й глас гармонизован в тональности a-moll с тонально определенными каденциями:

— колено 1-е: каденция полная (на тонике), басовая, плагальная (II<sub>56</sub>—I), несовершенная (заключительный аккорд дан в мелодическом положении квинты);

— колено 2-е: аналогичная каденция, но с заключительным аккордом в мелодическом положении терции;

— колено 3-е: буквальное повторение заключительной каденции в мажорном варианте.

С известной долей вероятности можно предположить, что минорная гармонизация 7-го гласа виделась о. Матфею органичной не только с точки зрения скорбного содержания словесного текста, но и с позиций собственно музыкального замысла. Так, 7-й минорный глас представляет еще один — в дополнение к 6-му гласу — «темный» по колориту вариант гармонизации мелодической модели *e—c—d* с опорой *d*.

Используемый однократно 5-й глас гармонизован по тональности a-moll и имеет «плагальное» соотношение каденций (*пример 36*).

*Пример 36.* Каденции 5-го гласа киевского распева

Глас 5-й

1 2 3 4

a: IV<sup>6</sup> I I IV IV I [IV] II I <sup>o</sup>V I  
(II)



— колено 1-е: каденция полная (на тонике), басовая, плагальная ( $\text{II}_6$ — $\text{I}$ ), несовершенная (тонический аккорд дан в мелодических положениях квинты и терции);

— колено 2-е: каденция полная (на местной тонике d-moll), басовая, автентическая, с участием доминанты без терции, совершенная (заклучительный аккорд в мелодическом положении примы);

— колено 3-е: каденция полная (на тонике a-moll), басовая, плагальная, с внутрифункциональным усилением ( $\text{IV}$ — $\text{II}_{56}$ );

— колено 4-е: каденция полная, басовая, автентическая, соединяющая минорную доминанту и тонику в виде октавы (без терции и квинты).

Таким образом, 5-й глас во многом дополняет предыдущие с точки зрения каденционного плана. Здесь господствует тональность a-moll с ослабленной доминантой и мощной субдоминантовой сферой — в некоторой мере это логическая «инверсия» 8-го гласа с его выраженным автентическим наклоном той же тональности. Заметим, что тесситурно 5-й глас оказывается самым низким. Звукоряды его мелодических колен опускаются до *a* малой октавы и не поднимаются выше *e* первой октавы (по реальному звучанию).

Особняком стоит каденционный план гармонизации болгарского роспева 6-го гласа (антифон X), *пример 37*.

*Пример 37. Каденция 6-го гласа болгарского роспева*

Глас 6-й болг. р.

1 2 3 (конец)

G:I V → II V - I - V V - I - V

Гласовый напев о. Матфей помещает в партии второго тенора и уходит в диззную сферу, в целом нетипичную для напевов утрени. Основная тональная опора гармонизации — G-dur. Каденции здесь таковы:

— колено 1-е: каденция полная (на местной тонической опоре), автентическая, басовая, с участием гармонической доминанты, несовершенная (заключительный аккорд в мелодическом положении терции);

— колено 2-е: каденция половинная (на доминанте главной тональности), совершенная, с внутрифункциональным ослаблением ( $V_7$ — $V_{35}$ );

— колено 3-е: каденция по аккордовому составу аналогична предыдущей.

Таким образом, 6-й глас болгарского роспева в гармонизации о. Матфея имеет достаточно светлый колорит. Наиболее любопытна каденция 1-го колена. Она делается как быстрое отклонение во II ступень основной тональности — a-moll, который в дальнейшем существенной роли в этом напеве не играет, но важен для общей высотной драматургии утрени. Затем гармоническое движение замирает на протянутой доминантовой гармонии, поначалу без терции, в основной тональности G-dur. Каденции дают достаточно резкое сопоставление внезапно возникающего a-moll и выдержанной доминанты к G-dur. Именно созвучие с основным тоном *d* становится конечным устойчивым гармонизации. В рассматриваемом случае снова необходимо отметить двойственный эффект: с одной стороны, этот комплекс слышится как стремящийся к разрешению в тонику G-dur, с другой — это самостоятельный устой в условиях инверсионной тональности, о чем уже говорилось в предыдущем разделе настоящей работы.

Сочетание опор *a—d* обосновано мелодически: все три колена напева, идущего у второго тенора, заканчиваются на тоне *a*, который гармонизуется как прима или как квинта аккорда.

Все прочие гласы вносят дополнительные мажорные штрихи в общую ладовую и тональную картину целого.

Так, 2-й глас варианта Зосимовой пустыни (антифон VIII) имеет каденции на тех же мелодических высотах  $d-c-d$ . Но тональность гармонизации здесь C-dur (пример 38).

Пример 38. Каденции 2-го гласа (напева Зосимовой пустыни)

Глас 2-й

1 2 3 4

C: V I V VI II II V I I V VI V I V  
 a: I [III] IV  
 d: V I I

— колено 1-е: каденция половинная, автентическая, басовая, несовершенная;

— колено 2-е: каденция может быть истолкована двояко. Та же мелодическая опора  $d$  гармонизована как прима аккорда  $d-f-a$ , слышимого либо как IV ступень a-moll — и тогда каденция половинная, либо как местная тоника с предшествующей минорной доминантой — и тогда каденция полная;

— колено 3-е: каденция полная, на тонике C-dur, басовая, автентическая, совершенная, имеющая подход со стороны II ступени;

— колено 4-е: каденция половинная, на доминанте основной тональности, несовершенная — заключительный аккорд в мелодическом положении квинты.

Как видим, каденционный план 2-го гласа (напев Зосимовой пустыни), с одной стороны, включает в себе компоненты, уже знакомые нам по гармонизациям 6-го и 8-го гласов. Так, переменность типа: C-dur со своей

доминантой — a-moll—d-moll со своей натуральной доминантой — многократно встречается в названных напевах. В то же время 2-й глас имеет характерный новый элемент в виде «фигурированного» каданса на V ступени мажорной тональности. Эта особенность сближает данный образец с гармонизацией 6-го гласа болгарского распева, о котором шла речь ранее.

Усиление мажорного колорита явно ощущается в напевах 4-го гласа киевского распева (седален по 5-м Евангелии, блаженны), гармонизованных в обиходном стиле в тональности G-dur и имеющих мелодию напева в партии баса с терцовым удвоением у второго тенора (*пример 39*).

*Пример 39.* Каденции 4-го гласа киевского распева

Глас 4-й

1 2 3 4 5 6 (конец)

G: V<sub>6</sub> I V<sub>4/3</sub><sup>3</sup> I V<sub>4/3</sub><sup>3</sup> I V<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> I VI<sub>6</sub> II e: I IV II<sub>6/5</sub> I

— колено 1-е: каденция полная (на тонике), автентическая (V<sub>6</sub>—I), дискантовая (с ходом баса VII—I), несовершенная (заключительный аккорд в мелодическом положении квинты);

— колено 2-е: каденция полная, автентическая (V<sub>34</sub><sup>3</sup>—I), теноровая (с ходом баса II—I), несовершенная;

— колено 3-е: по аккордовому составу каденция аналогична предыдущей, завершающей 2-е колено;

— колено 4-е: каденция полная, автентическая (V<sub>6</sub>—I), дискантовая, несовершенная, осложненная созвучием тоники на сексте (e—g—d) перед заключительной формулой V<sub>6</sub>—I;

— колено 5-е: каденция полная, автентическая (V<sub>6</sub>—I), дискантовая, несовершенная;

— колено б-е: совершается уход в параллельный e-moll. Каденция полная (на новой тонической опоре), басовая, плагальная (II<sub>56</sub>—I), совершенная.

Нетрудно убедиться, что каденционный план 4-го гласа отличен от тех, которые были присущи гласам минорного наклонения. Во-первых, плавное движение баса, ведущего уставной напев, определяет линейную природу всех каденций, за исключением последней, — подход к устою делается не кварто-квинтовыми, а исключительно секундовыми ходами. Во-вторых, несмотря на большое число колен, их гармоническое содержание и каденционные формулы очень схожи — фактически это сопряжения созвучий V и I ступеней, слышимых вполне определенно как доминанта и тоника. Две функции связаны общим педальным звуком у первых теноров. Знаком заключения очередного стиха служит изменение тональной и мелодической опоры: *d* в мелодии уходит вверх, в *e*, а нижний пласт фактуры, напротив, вниз — в тесситурную «глубину» большой октавы и затененный минорный колорит.

3-й глас киевского роспева также относится к числу преимущественно мажорных, хотя он имеет место в скорбном по содержанию антифоне IX (пример 40).

Пример 40. Каденции 3-го гласа киевского роспева

Глас 3-й

1 2 3

C: I<sub>5/3</sub><sup>6</sup> V VI V II II<sup>7</sup> V V<sub>6</sub> I V<sub>5/3</sub>

Все три мелодических колена гармонизованы в C-dur, в котором существенную роль помимо V ступени играют аккорды VI и II ступеней. Однако каденционный план ориентирован на созвучия мажорного

наклонения. Особенности текста дают основание о. Матфею существенно варьировать фактуру, снимать голоса. Здесь же рассмотрим каденции в их многоголосном виде:

— колено 1-е: каденция половинная, автентическая, несовершенная, осложненная вспомогательным созвучием VI ступени; полная формула каденции: I—I<sub>6</sub>—V—VI (вспом.)—V;

— колено 2-е: каденция половинная, басовая (с ходом баса II—V), с внутрифункциональным усилением (II—II<sup>7</sup>—V);

— колено 3-е: каденция половинная, несовершенная, по формуле: V<sub>6</sub>—I—V<sub>35</sub>.

Несмотря на многоступенность внутри самих колен, каденции демонстрируют единообразие: все они неизменно приходят к доминанте — V ступени C-dur.

Сделаем важную оговорку: теоретически возможно, учитывая значимость аккордов VI и II ступеней, истолковать данные каденции и в a-moll. Тогда каденционные остановки будут совершаться на VII ступени. Однако непосредственное слуховое восприятие охотнее принимает торможение на V ступени, функционально более яркой и определенной.

Наконец, 1-й глас киевского распева появляется единожды — в окончании антифона IV, — где сменяет 5-й глас. В тональном отношении гармонизации 5-го и 1-го гласов родственны — оба опираются на a-moll (пример 41)

Пример 41. Каженции 1-го гласа киевского распева

Глас 1-й

1 2 3 4

a: III<sub>6/5</sub> I II I IV V I V<sup>1,3</sup> II<sub>6/5</sub> K II [K] V<sup>5</sup> I

— колено 1-е: каденция неоднозначна — кадансирование как таковое происходит с созвучия  $\Pi_{56}$  на I, после чего следует мелодическая каденция, стоящая на одной тонической гармонии. Таким образом, каденция плагальная, басовая, несовершенная (с постепенным переходом тоники из мелодического положения терции в приму);

— колено 2-е: каденция половинная, представлена аккордами: IV—V;

— колено 3-е: снова каденция функционально неоднозначная — логически возможная V ступень представлена одним квинтовым тоном в виде октавы (подробнее эта индивидуализированная каденция была рассмотрена в начале настоящего раздела);

— колено 4-е: полная совершенная каденция в a-moll, построенная на обороте:  $\Pi_{56}$ — $K_{46}$ — $V^5$ —I.

Рассмотрев строчные каденции гласовых напевов, можно сделать некоторые предварительные выводы.

1. Каденции напевов утрени Великого Пятка весьма 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 и драматургически соответствуют ее эмоциональному строю. Каденции других гласов более однородны.

2. Каденции в разной степени интенсивности указывают на тональную опору — от этого зависит их аккордовый состав: он может включать в себя полный функциональный оборот S—D—T, 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 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. Разнообразие 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***

Утреня Великого Пятка — одно из тех важнейших богослужений годового круга, в которых, по выражению прот. Михаила Фортунато, «преподается Божие Откровение и на него отвечает человек»<sup>394</sup>. Антифоны и седальны утрени заключают в себе человеческий отклик на евангельские чтения. По сути, в этой службе противопоставление Божией любви и человеческого недостойнства достигает колоссальной глубины. Вследствие этого утреня Великого Пятка исполнена не только духовного, но и эмоционального напряжения, находящего отклик в душе современного христианина. В гармонизациях о. Матфея это воплощается в подвижном сочетании традиционно-обиходного — в некотором смысле эмоционально «отстраненного», и авторского — содержащего более явные эмоциональные акценты. Обоснованность внесения эмоционального элемента в песнопения Страстной седмицы отстаивает о. Михаил Фортунато — убежденный сторонник «выразительного пения» по Кастальскому. По его мнению, «наши распевы — это продукт Средневековья, а Средневековье характерно тем, что мир идей и эстетики достаточно отличен от нашего мира. Там можно было не

---

<sup>394</sup> Балуева Н. В. Регент: Судьба и служение: Протоиерей Михаил Фортунато. С. 238.



привносить никаких чувств. В наши же дни все определяющие моменты повернуты на человека. Это законно и потому, что Христос стал человеком»<sup>395</sup>.

Утренняя Великого Пятка в соответствии с уставом полностью построена на напевах осмогласия. По признанию о. Матфея, «в этой службе осмогласие представлено во всей своей красоте»<sup>396</sup>. В ряду осмогласных напевов, как уже говорилось выше, о. Матфей отдает предпочтение вариантам киевского роспева (1-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й гласы), а также напевам Зосимовой пустыни (2-й и 8-й гласы). Напомним также, что обиходные принципы гармонизации (2-й, 4-й, 7-й (мажорный вариант) и 8-й гласы) сочетаются у него с авторскими приемами, почерпнутыми у Кастальского (1-й, 5-й, 6-й и 7-й (минорный) гласы). Кроме того, в гармонизациях 3-го и 6-го гласов киевского роспева о. Матфей использует помимо собственных и мелодико-ритмические формулы из обихода.

Таким образом, можно предположить, что о. Матфей дорожил звуковой атмосферой обиходного многоголосия, которая в сознании воцерковленного человека неотделима от молитвенного настроения души и ума. В связи с этим интересно проследить, каковы конкретные приемы воссоздания обиходного звучания у о. Матфея, какова индивидуальная амплитуда отдалений от обиходной традиции в ее самой очевидной, представленной в руководствах форме.

Первоначально требуется найти метод анализа, соответствующий природе материала. Для этого необходимо вернуться к проблеме композиционной специфики обиходных гармонизаций, о чем уже упоминалось в разделе о тональности. Музыкальная ткань, слышимая нами как «насквозь аккордовая», преимущественно трезвучная, по сути своей таковой не является. Основные компоненты этой ткани — уставной напев и его терцовая или секстовая дублировка — имеют линейно-мелодическое

<sup>395</sup> Там же.

<sup>396</sup> *Матфей (Мормыль), архим.* «На чужом основании я никогда ничего не строил». С. 29.

происхождение. Эти компоненты не сочиняются, а заданы а priori: уставной напев, как не подлежащая изменению мелодия и ее дублировка, определяемая шкалой обиходного звукоряда. Ритмический параметр композиции обусловлен требованием одновременного произнесения слогов текста всеми голосами; некоторую вариантность допускают лишь каденционные зоны, где возможен более длительный внутрислоговой распев. Гармоническая вертикаль тоже не сочиняется, а «получается» в результате достраивания терцовых цепочек до трезвучных последований<sup>397</sup>. Помимо дублированного уставного напева и шагающего баса, создающего первичную форму гармонической основы, в обиходном четырехголосии часто возникает выдержанный тон, как правило, в партии тенора. Далеко не всегда это тщательно выдерживаемая «педаля», чаще — следствие связанности соседних трезвучий общим тоном.

Уяснив в самом общем плане закономерности строения фактуры обиходного многоголосия, рассмотрим, каким образом эти принципы воплощаются в гармонизациях о. Матфея в его утрени Великого Пятка.

Обратимся к гласовым напевам в их «номерном» порядке. При сравнении целесообразно редуцировать фактуру, изображая ее в виде максимально обобщенной и во многом условной схемы, в которой целыми нотами изложен уставной напев, а возможные дублировки и остальные голоса фиксируются черными нотными знаками (*пример 42*).

---

<sup>397</sup> Каждая эпоха порождает свою систему композиции, которая, подобно дереву, имеет свои корни, ствол и крону. Средневековое и ренессансное письмо имели своим корнем заимствованную мелодию (то, что дано а priori), стволом — ритм (то, над чем композитор сознательно работает) и кроной — гармонию (то, что образуется само и позже даст неведомый пока плод). Музыка Нового времени произрастает из корня мажорно-минорной тональности, т. е. из плодов той гармонии, которая созрела в кроне музыки предыдущих эпох и дала универсальную основу для музыки барокко, классицизма и романтизма. Заботой композитора Нового времени становится специально сочиняемая мелодия. Ритм составляет поверхностный слой (крону) композиции. В музыке XX века, при всей ее технологической вариативности, корневую систему образует ритм, гармонию же (точнее, высотную систему) композитор сочиняет как индивидуальный проект, а мелодия образуется как стихийный результат композиторской работы. Подробнее об этом см.: *Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 15.*

## Пример 42. 1-й глас киевского роспева

The image displays three systems of musical notation for the first voice of the Kyiv chant. The first system is a single staff with a treble clef, showing a melodic line with a final note marked 'b' (flat). The second system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The lyrics 'Обиход' are written vertically to the left of the staves. A label '[Модель мин.]' is placed above the upper staff. The third system also has two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The label 'уставн. напев' is above the upper staff, and 'дублир.' is above the lower staff. The label 'о.М.' is to the left of the lower staff. A dashed arrow points from the second system to the third system, indicating a comparison. A label 'вместо «а»' is at the bottom, pointing to a specific note in the lower staff of the third system.

**1-й глас** киевского роспева имеет в обиходе мажорное наклонение: в нотном примере он дан на верхней системе; уставной напев обозначен целыми нотами. Однако на основе секстовой дублировки можно составить минорную модель с обиходной фактурой — вторая система нотного примера. В гармонизации о. Матфея, изложенной на трех строках, нетрудно увидеть ясно выстроенную обиходную фактуру с уставным напевом у первого тенора, дублировкой у первого баса и педальным тоном у второго тенора. Отклонения от обиходной модели сосредоточены в дублирующем голосе: все они объяснимы с точки зрения гармонии. Так, в 1-м колене замена сексты  $g—e$  на октаву  $e—e$  дает возможность сохранить минорное звучание вертикали, а звук  $f$  позволяет обогатить субдоминантовую сферу аккордом II ступени. Окончания 2-го и 3-го колен выполнены по рекомендациям Кастальского, с применением пустотных квинты и октавы, что неизбежно нарушает принцип дублирования в несовершенный консонанс. Аналогичные

отклонения от последования параллельных секст присутствуют и в заключительном колоне, заимствованном, как было указано в начальной главе, из заключения напева 4-го гласа киевского роспева в гармонизации Кастальского.

2-й глас роспева Зосимовой пустыни гармонизован о. Матфеем в обиходной традиции, но в индивидуальном ее преломлении (пример 43).

Пример 43. 2-й глас напева Зосимовой пустыни

Глас 2-й п. Зосим. п.

Обиход

уставн. напев

педадь дублир. в нижн. терц.

в 3

педадь

в 6

в 6

в 3

Глас 3-й киев. р.

Обиход

уставн. напев

вместо «е»

1й тен.

2й тен.

педадь

2й тен.

3 3 3

3 3 4

3 3

3 3 6 3 6

6

С одной стороны, здесь сохранено в неизменности последование трезвучий обиходного варианта. Но выполнение дублирующего пласта весьма индивидуально. Во-первых, о. Матфей сначала дублирует уставной напев, порученный первому тенору, в нижнюю, а не в верхнюю терцию. Во-вторых, начиная со 2-го колена, дублирующая функция переходит от второго тенора к первому басу и обратно — соответственно, интервал дублировки неоднократно меняется с терции на сексту. Тем самым достигается тематизация фактуры — насыщение всей ткани интонационными элементами уставного напева. Что же касается передачи тематических фрагментов из голоса в голос, то этот прием свидетельствует о сознательной контрапунктической работе о. Матфея. Знаменательно однако, что общая картина обманчиво простого обиходного звучания полностью сохранена.

**3-й глас** киевского роспева в гармонизации о. Матфея представляет собой образец авторского решения при опоре на обиходную традицию (см. *Пример 43*).

В напеве 3-го гласа киевского роспева индивидуально преломлены практически все компоненты обиходной фактуры: уставной напев, дублировка, педаль и бас. Во-первых, в уставной напев вносится изменение в конце 1-го колена или его окончание передается в другой голос в конце 2-го колена. Заметим, что такого рода изменения о. Матфей вносит очень редко<sup>398</sup>. Во-вторых, дублировка как самостоятельный слой размывается: терции и сексты, дублирующие уставной напев, «разбросаны» по разным голосам. В свою очередь, бас берет на себя функцию не просто гармонической основы, но и контрапунктирующего голоса, поскольку он обогащается собственными мелодическими элементами. В процессе перемещений баса образуются новые, не заданные в обиходном варианте вертикальные созвучия. Например, секстаккорд I ступени и трезвучие VI ступени в 1-м колене или трезвучие II ступени во 2-м колене. Таким образом, можно констатировать интенсивную

---

<sup>398</sup> Напомним, что в данном случае изменения могли быть продиктованы желанием сохранить на вершине вертикали звук *d* первой октавы, важный для высотной драматургии всей утрени.

композиторскую работу о. Матфея при очевидной опоре на обиходный первоисточник.

В гармонизации киевского роспева 4-го гласа о. Матфей сохраняет целостность фактурных слоев ткани, но предлагает их индивидуальное регистровое соотношение (пример 44).

Пример 44. 4-й глас киевского роспева

Глас 4-й киев. р.

Обиход

о.М.

педаль  
дубл.  
уставн. напсв  
нст  
вместо «fis»

Глас 5-й киев. р.

Обиход

[Модель мин.]

уставн. напсв  
педаль  
дублир.  
вар.

Уставной напев поручен басу. Такое решение оказалось возможным потому, что каждое колено напева приходит к достаточно сильному устою *g*, что вполне согласуется с гармоническим строением обиходного варианта: обиходная гармонизация ограничивается созвучиями *T* и *D*. Дублировка выполнена последовательно и помещена в партию второго тенора. Первый тенор выдерживает педальный тон *d*. Отступление от обиходной модели сделано в заключительной строке, где бас вместо постепенного спуска к новому устою *e* большой октавы (*a—g—fis—e*) совершает скачок с IV ступени на I (*a—g—a—e*), в то время как предусмотренный уставным напевом *fis* перемещается на октаву вверх, в партию первого баса. Заметим, что при тесном соседстве голосов и фактическом трехголосии размещение уставного напева в басу не нарушает общего обиходного звучания.

**5-й глас** киевского роспева, подобно 1-му гласу, также киевского роспева, имеет ясно выстроенную фактуру (см. *Пример 44*).

В данной гармонизации мы встречаемся с теми же приемами рассредоточения дублирующего пласта, которые о. Матфей применяет и в ранее рассмотренных напевах. Наиболее важный момент — подключение баса к функции дублировки во 2-м колене. Укажем также на то, что второй выключается из процесса непрерывного «пристраивания» трезвучий и некоторое время функционирует как органнй пункт, как правило, непродолжительный. Подобное можно наблюдать в рассмотренных ранее напевах 1-го и 2-го гласов.

Гармонизация напева **6-го гласа** киевского роспева, несомненно, является предметом особой заботы о. Матфея. Здесь мы рассмотрим образец минорной гармонизации в его четырехголосной фактуре (*пример 45*).

Уставной напев не изменен, за исключением предпоследнего звука: вместо нижней вводной ступени *c* о. Матфей берет верхнюю — *e*. Функции дублирующего голоса и педали рассредоточены по разным голосам. Интересно следующее: в первых двух коленах дублировка намечена как бы «пунктиром» в средних голосах, а затем, в 3-м колене, явно подчеркнута в

партии второго баса. Это одно из веских доказательств индивидуальной трактовки о. Матфеем фактурных функций голосов. Воспроизводя общую картину обиходного голосоведения, он — по методу подвижного контрапункта — свободно меняет местами интонационные модели, относящиеся к разным фактурным функциям: дублировки, педальные тоны. При этом на первом плане у него всегда находится интонационный стержень песнопения — уставной напев.

Пример 45. 6-й глас киевского роспева

Глас 6-й киев. р.

О  
б  
и  
х  
о  
д

уставн. напев

1й бас

2й бас

дублир.

педали

6

3

6

дублир. в 3↓

Глас 6-й болг. р.

О  
б  
и  
х  
о  
д

уставн. напев

дублир.

2й тенор

1й тенор

педали

1й бас

педали

вместо «fis»



Болгарский распев 6-го гласа по стилю фактурного решения частично перекликается с киевским распевом 4-го гласа: оба они выдержаны в мажорном ладу, на основе последования Т—D. Уставной напев здесь переходит от второго тенора к первому басу и обратно. Регистровая близость дает возможность легко это сделать и тем самым существенно разнообразить колорит звучания. Соответственно, и дублирующий голос переходит от первого тенора ко второму. В свою очередь, и педальный тон успевает прозвучать в разных тембрах — у первого баса, второго баса и первого тенора.

Мажорный напев **7-го гласа** киевского распева весьма близок обиходному варианту (*пример 46*).

Небольшие изменения в линии дублирующего голоса связаны, по всей видимости, с желанием дать более нейтральную, трезвучную доминанту вместо D<sub>7</sub>, который бы образовался во 2-м и 3-м коленах при последовательной дублировке в сексту.

Минорный вариант 7-го гласа киевского распева фактурно организован почти столь же определенно. Исключение составляет распределение дублирующей функции между голосами во 2-м колене. В работе с данным напевом важнейшим фактором обновления была перегармонизация и ладовая перекраска всей мелодии. Однако между двумя вариантами, мажорным и минорным, сохраняется один общий элемент — созвучие C-dur под мелодической вершиной g, взятое в виде сектаккорда и потому линейно тесно связанное с последующей тоникой.

Наконец, **8-й глас** напева Зосимовой пустыни практически без изменений воспроизводит обиходный первоисточник (*пример 47*).

Пример 46. 7-й глас киевского роспева, мажорный вар.

Глас 7-й киев. р., Dur

О  
б  
и  
х  
о  
д

уставн. напев  
педаль  
дублир.

о.М.  
педаль  
дублир.

Глас 7-й киев. р., moll

О  
б  
и  
х  
о  
д

[Модель мин.]

уставн. напев  
педаль

о.М.  
дублир.

Пример 47. 8-й глас напева Зосимовой пустыни

Глас 8-й п. Зосим. п.

О  
б  
и  
х  
о  
д

уставн. напев  
педаль  
педальн. тоны

дублир. 1й тенор

Таким образом, совершенно очевидно, что о. Матфей в гармонизациях утрени находится в постоянном диалоге с обиходной традицией. При этом с определенной долей условности можно усмотреть 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 рассередоточенным дублирующим пластом и переосмыслением функции баса: выполняя роль гармонической опоры, он одновременно становится самостоятельным контрапунктом — 3-й и 6-й гласы киевского роспева.

Итак, анализ фактурного строения гармонизаций утрени убеждает нас в том, что о. Матфей, ориентируясь на обиходную манеру изложения, активно работает как композитор. **На основе уставного напева, который почти везде остается в неприкосновенности, и его обиходного гармонического каркаса о. Матфей существенно обновляет фактурную ткань, насыщая**

**всю ее тематическими элементами, усиливая интонационное родство между голосами, «распевая» каждое гласовое песнопение как индивидуальную контрапунктическую композицию.**

Рассмотрение фактуры дает немало поводов для восхищения мастерством гармонизации о. Матфея. Но не менее интересно проанализировать его гармоническое письмо в другой системе координат — как последование аккордов, скрепленное линейно-мелодическими связями.

Если учитывать только видимый («посткомпозиционный»<sup>399</sup>) результат работы о. Матфея, то очевидно, что стилистической нормой для его гармонизаций является опора на аккордовое четырехголосие с ясным звуковым составом каждой вертикали<sup>400</sup>. Линейный фактор проявляется в такой гармонии по-разному. Во-первых, линейно-мелодические связи неизменно присутствуют, а иногда и доминируют в соединениях аккордов. Во-вторых, о. Матфей в большинстве гармонизаций применяет неаккордовые звуки, хотя и весьма скупно. В-третьих, он постоянно заботится об интонационной целостности аккордовой ткани, поэтому тщательно выстраивает звуковысотную линию каждой партии. При этом образуются либо противодвижения этих линий, либо терцово-секстовые параллелизмы, нормативные для обиходного многоголосия, либо возникают свободные имитации отдельных интонационных микромоделей. Кроме того, ведущая роль текста и отсутствие регулярного музыкального метра способствуют особой тонкости во взаимоотношениях элементов гармонии: в зависимости от текстовых ударений одни и те же аккорды приобретают значение то опорных, то вспомогательных, то задержаний вспомогательного происхождения. Возникающая в результате этого неоднозначность функций

---

<sup>399</sup> Термин М. И. Катунян (*Катунян М. И.* Нотация басса континуо: текст и контекст // *Ars notandi*. М., 1997. С. 64). Посткомпозиционному этапу — итоговому результату композиционного процесса — предшествуют две логические стадии: прекомпозиционная — усвоение уже имеющегося материала и методов сочинения и композиционная — собственно сам процесс сочинения.

<sup>400</sup> Характерное для письма о. Матфея отступление от реального четырехголосия, включение трех- и двухголосных фрагментов не меняют самого принципа опоры на четырехголосный склад.

созвучий, постоянные колебания «первичного» и «вторичного» придают гармонии ту долю динамики, которая допустима в богослужебном пении и необходима для полностью консонантной гармонии.

Разные гласовые напевы в гармонизации о. Матфея заключают в себе различный линейный «потенциал»: в одних линейность определяет облик гармонии, в других отходит на второй план. Интенсивность линейного компонента как бы обратно пропорциональна аккордовому разнообразию: чем уже круг созвучий и яснее их функциональные соотношения, тем заметнее линейные процессы. И напротив, чем ярче аккордовые сопоставления и сильнее тональная переменность, тем скромнее роль линейности. Это закономерно, поскольку линейность — это один из методов разработки долго длящегося созвучия или же средство вуалирования аккордовых смен. Если же в центре внимания гармонизатора находятся, прежде всего, сами аккордовые смены, то необходимость в разработке каждого созвучия отпадает.

При рассмотрении проблемы линейности расхождения ступенного и тонально-функционального истолкования аккордов становятся очевидны. Так, в гармонизациях о. Матфея, как и в обиходных гармонизациях в целом, подавляющее большинство созвучий поддаются ступенной нотации. Многие сочетания линейного происхождения без труда фиксируются как аккорды тех или иных ступеней. При этом образуется длинная череда иерархически слабо дифференцированных аккордов. Функциональные обозначения позволяют в большей степени осмыслить соотношения опорных и неопорных созвучий. Эта нотация в некоторой мере скрадывает, по большей части зрительно, тонкости аккордовых сочетаний полной диатоники, но позволяет услышать базовые массивы гармонии. Важно и то, что явно линейные сочетания и при функциональной нотации уместно фиксировать с помощью ступенных обозначений.

Линейный фактор гармонии в одних гласах имеет стабильный уровень интенсивности, в других, напротив, может резко возрастать или убывать в

зависимости от индивидуального драматургического замысла песнопения. Последнее обстоятельство ярче всего заявляет о себе в антифонах **6-го гласа** киевского роспева (пример 48).

Пример 48. 6-й глас киевского роспева

Глас 6-й

Ан-ти-фон II

$d: I$   $V_{6/4}$  III I  $V^{-3}$  II<sub>6</sub> VI V  
 T D<sub>5-6</sub> T D S T<sub>6</sub> D

всп.

всп.

прох.

всп.

прох.

Ан-ти-фон I

$d: T_{1-2-1-3-2-1}$  D T D T  $D_5^{2-1-3-2-3-4-5}$  [T<sub>6</sub>] D<sub>5</sub>

Глас 6-й

Ан-ти-фон II

а: IV                    II I<sub>6</sub> IV I V I                    d: I I<sub>2</sub> VI I<sub>6/4</sub> II<sub>6</sub> VI V<sup>-3</sup> I  
а: S                        S T<sub>3-4-3</sub><sup>5-6-5</sup> D<sup>-3</sup> T                    T<sub>8-7-6-5</sub> T<sub>6</sub> D<sup>-3</sup> T

всп.                    прох.                    прох.

Ан-ти-фон I

всп.                    прох.                    прох.

T<sub>3</sub>                    D<sub>5</sub><sup>5-6-5-4-3</sup>                    T<sub>8-7-6-5</sub>                    S<sub>1-3</sub><sup>6</sup>                    T

В антифоне II при первоначальном звучании 6-го гласа линейная логика проявляется лишь в различных вариантах контрапунктического соотношения крайних голосов — контурного двухголосия. Здесь преобладает принцип зеркальной симметрии, а также используется параллелизм несовершенных консонансов (децим).

В последующих разделах, при отклонении в F-dur, выделяется плавный нисходящий ход баса: в условиях преимущественно трезвучной гармонии с кварто-квинтовыми скачками основных тонов мелодизация баса является особым композиционным приемом.

6-й глас в антифоне V представлен совершенно иначе. Текст, повествующий о предательстве Иуды, требовал эффекта резкости, в некотором смысле, «дисгармоничности» звучания. О. Матфей, вслед за Кастальским, идет по пути сохранения акустической консонантности, но намеренно обедняет вертикальную звучность. Так, в 1-м колене он заменяет аккордовую гармонизацию двухголосным контрапунктом интонационно статичного напева и подвижного баса. Начальная унисонная тоническая опора «расшатывается» преимущественно с помощью вспомогательных звуков, из которых наиболее жестко звучит брошенный вспомогательный квартовый тон. Во 2-м колене сходным образом разрабатывается неполная доминантовая гармония, стоящая к тому же на квинтовом тоне аккорда и потому заведомо неопределенная в тонально-функциональном отношении. Добавим, что здесь — как, впрочем, и во многих других местах — применяется движение в занятый тон.

В подобных эпизодах ступенная и тонально-функциональная трактовка уже не вполне актуальны, так как на первый план готовы выйти модальные функции отдельных тонов: начального, господствующего, конечного, переменного. Однако скорый возврат к нормативному четырехголосию не дает модальной функциональной системе обрести самостоятельность: отдельные высотные опоры в общем контексте слышатся как «представители» тональной системы. Кроме того, здесь очевидно сходство гармонизаций о. Матфея — как прежде Кастальского — с народным многоголосием, проявленное в нестабильном количестве голосов, схождении в каденционный унисон, гетерофонном расслоении хоровой фактуры, преобладании линейно-мелодического начала<sup>401</sup>.

**8-й глас** роспева Зосимовой пустыни, в отличие от шестого гласа, небогат линейными элементами (*пример 49*).

---

<sup>401</sup> Подробнее см. об этом: *Кастальский А. Д.* Особенности народно-русской музыкальной системы. М.; Пг., 1923.



## Пример 49. 8-й глас напева Зосимовой пустыни

Глас 8-й

C: T - D - T  
a: T<sup>3</sup> - 4 - 5 / 2 - 3 S<sup>6</sup> D<sub>4</sub><sup>6</sup> - 5 T

Гармонический смысл 8-го гласа сконцентрирован в постоянном колебании тональных опор *c* и *a*. Линейный компонент ограничивается двойными вспомогательными и проходящими. Напомним, что терцовые, реже секстовые, дублировки неаккордовых тонов являются типовыми для обиходного многоголосия. В 8-м гласе явственно проступает линейно-мелодическое значение формулы прерванного оборота: сочетание V—VI выигрышно именно с точки зрения плавного голосоведения. А эффект функционального «торможения», производимый прерванной каденцией, способствует умиротворенности общего настроения песнопения. Что касается прерванной каденции в начальном колене 8-го гласа, то, как уже говорилось в разделе о тональности, ее специфика состоит не столько в отсутствии ожидаемого разрешения в тонику *C*, сколько в сопоставлении двух тонических опор — *C* и *a* со своими относительно слабыми доминантами.

Заключительная каденция 1-го колена 8-го гласа выполнена по формуле T—D—T. В этом случае созвучие доминанты не столько тяготеет к тонике, сколько оттеняет ее, то есть, играет роль вспомогательного созвучия. Аналогичный случай есть и во 2-м колене, но он несколько сложнее: поначалу тоническое трезвучие располагается между двумя доминантами, а затем следует сочетание «обратного» вида T—D—T. В зависимости от

текстовых ударений соотношение двух аккордов постоянно колеблется: каждый из них оказывается то опорным, то вспомогательным.

**5-й и 1-й гласы** в гармоническом отношении родственны: в них наблюдается подвижное равновесие тональных минорных опор *d* и *a*.

Поскольку аккордовый состав ограничен, а функциональные связи между созвучиями сглажены, каждая из вертикалей воспринимается как местная опора, разработанная с помощью неаккордовых тонов, преимущественно в терцовом удвоении. При этом свободно используются октавные параллелизмы. Кроме того, в процессе линейного движения во 2-м колене 5-го гласа возникают характерные диссонантные созвучия — например доминанта с септимой без терции, в целом типичная для гармонизаций о. Матфея, или проходящая тоника на сексте.

1-й глас имеет более скромную линейную разработку, весьма сходную с 5-м гласом: перенесение центра тяжести с одной опоры на другую сопровождается некоторой активизацией линейного движения. В 1-м колене после плагального оборота ( $S^6—T$ ) тоника *a-moll* продлевается с помощью проходящих тонов, один из которых идет в занятый тон. В заключительной каденции 3-го колена 1-го гласа наблюдается та же картина, которая уже встречалась нам в 8-м гласе, — колебание опорности и подчиненности одного и того же созвучия. В данном случае целая аккордовая последовательность ( $T_{46}—S—T_{46}—S^6$ ) приходится на один слог («поль- [зуемся]»): опорным, по логике, является тот аккорд, на который этот слог берется, но вспомогательная субдоминанта звучит дольше. В итоге, оба созвучия могут рассматриваться и как опорные, и как линейно подчиненные друг другу.

При всем сходстве линейного решения названных гласов в них есть колористическое отличие: 5-й глас опирается на тонику *d-moll* с его натуральной доминантой, а 1-й глас — скорее на *a-moll* с мощной субдоминантой. Однако надо иметь в виду, что в обоих случаях тональность находится в особом состоянии — переменном и многозначном.

Пример 50. 5-й глас киевского роспева

Глас 5-й

Ан-ти-фон IV

всп.

всп.

d: T<sup>8-7-8</sup> oD<sup>5-3</sup> oD<sup>3-4-5</sup> T oD<sup>5-7</sup> T T

a: S S<sup>6</sup> T<sup>3-4-3-2-1</sup> T<sup>3-6-5-4-3</sup>

прох.

oD<sup>5-4-5</sup> [T<sup>6\_4</sup>] T

C: T - D<sub>3</sub>-T - D<sup>3</sup>

a: T<sub>3</sub>-D<sub>p</sub>-T - oD<sup>5-6-5</sup> - T

e: S S<sup>6</sup> T

Глас 1-й

Ан-ти-фон IV

всп.

d: T T<sup>6oD</sup>

a: S S<sup>6</sup> T<sup>3-2-1</sup> a: T<sup>3-2-3</sup> S D<sup>3</sup> S<sup>1-6</sup> D<sup>6-4-5-4-3</sup> T

IV V VI V

7-й глас киевского роспева, гармонизованный в двух версиях — мажорной и минорной, — интересен, прежде всего, возможностями ладового контраста (пример 51).

Пример 51. 7-й глас киевского роспева

Глас 7-й, Dur

Седален по 1-м Евангелии

проход. оборот

интонационные микромоделли

Глас 7-й, moll

Антифон VI

задерж.

всп.

проход. оборот

интонационные микромоделли

интонационные микромоделли

В соответствии с этим каждое созвучие имеет самостоятельную функциональную и колористическую нагрузку. По этой причине в гармонизациях 7-го гласа о. Матфей избирает совершенно новую трактовку линейности: обороты линейной природы он расписывает как последования самостоятельных вертикальных комплексов. Так, во 2-м колене мажорной версии возможный «школьный» оборот с проходящей гармонией: T—D<sub>34</sub>—T<sub>6</sub> — гармонизован как T—S—T<sub>6</sub>.

В гармонизациях 7-го гласа наиболее интересно следующее: главное ударение в текстовой строке выделено интонационным и гармоническим событием — мелодической вершиной и появлением яркого созвучия, не звучавшего ранее. В 1-м колене это метрически тяжелая из-за текстового ударения субдоминантовая гармония, которая соединяется с метрически слабой тоникой. В этом случае акцентированное из-за ударения, но функционально неустойчивое созвучие воспринимается как некое задержание, хотя в прямом смысле им не является.

В гармонизациях 7-го гласа выявлен еще один компонент линейного письма — пронизывание аккордовой ткани единообразными мелодическими микромоделями. Схожие интервальные группы размещаются во всех голосах и создают эффект скрытой имитационности, что способствует особой текучести голосов аккордовой фактуры.

Гласы мажорного наклонения, которым в утрени Великого Пятка отведена второстепенная роль, значительно обильнее насыщены линейной разработкой созвучий. Характерным признаком 2-го гласа в варианте Зосимовой пустыни является постоянное и многообразное применение вспомогательных созвучий на основе принципа постоянного колебания опорности и подчиненности, который уже знаком нам по ранее рассмотренным гласам (*пример 52*).



Мене» — он оказывается тяжелее своего разрешения и слышится как вспомогательное задержание.

Развернутый вспомогательный оборот располагается в заключительной каденции 4-го колена. Между двумя созвучиями доминанты размещается целое последование аккордов, включая VI ступень и тонику со вспомогательной доминантой в виде  $D_{34}$ . Во-первых, здесь появляется вспомогательное созвучие второго порядка («вспомогательный ко вспомогательному») — упомянутый аккорд  $D_{34}$ . Во-вторых, в соответствии с текстом метрически тяжелое созвучие — трезвучие VI ступени — в конечном итоге возвращается в метрически легкий заключительный аккорд D; следовательно, весь оборот имеет свойства как вспомогательного, так и задержания.

**3-й глас** интересен особой подвижностью баса (*пример 53*).

*Пример 53. 3-й глас киевского роспева*

Глас 3-й

Ан-ти-фон IX

C: D T  $D_5^7$  T<sub>1-3</sub>  $D_{V-VI-V}$  D | S → T<sub>p</sub> |  $D_3^7$  → S<sub>p</sub> S<sub>6</sub> D  
 а: S T<sup>5-37</sup> S

интонационные микромоделли

Здесь, как и в 7-м гласе, прослеживается забота об интонационном единообразии голосов гармонии. Однако подвижный бас отодвигает линейные процессы на второй план и подчеркивает интенсивность аккордовых смен.

Наиболее показательны с точки зрения линейной логики **6-й глас болгарского роспева** и **4-й глас киевского роспева** (см. *Пример 15, 54*).

*Пример 54. 4-й глас болгарского роспева*

Глас 6-й болг. р.

Ан-ти-фон Х

G: T  $\begin{matrix} 3-4-5 \\ 1-2-3 \end{matrix}$     +D    Sp    D  $\begin{matrix} 5-6-7-6-5 \\ 3-4-5-4-3 \end{matrix}$

Характерная особенность этих песнопений — расположение напева в партии второго тенора и баса и абсолютное преобладание тонико-доминантовых аккордовых соотношений. Гармония здесь выстроена как постоянное чередование тонических и доминантовых созвучий, не считая отклонения в a-moll в болгарском роспеве 6-го гласа. При этом степень их весомости находится в постоянной зависимости от словесных ударений. Соответственно, создается эффект волнообразного колебания то одного, то другого массива гармонии.

В 4-м гласе, в отличие от 7-го, о. Матфей использует типовой оборот с проходящей гармонией: T—D<sub>34</sub>—T<sub>6</sub>, но с «погрешностью», так как доминанта лишена терции.



В итоге можно сделать вывод, что о. Матфей весьма экономно пользуется линейными средствами гармонии, но делает это постоянно и изобретательно. Думается, стоит выделить «внешний» и «внутренний» уровни проявления линейного фактора в гармонизациях о. Матфея. Внешний уровень составляет разработка созвучий с помощью неаккордовых звуков — как правило, дублированных в терцию, сексту, дециму, вспомогательных и проходящих. Внутренний уровень представлен гибким соотношением опорных и линейно подчиненных созвучий, а также обогащением голосов гармонии едиными мелодическими моделями.

### ***Высотная драматургия цикла утрени***

В звуковысотной системе утрени Великого Пятка прослеживаются несколько масштабных уровней организации. В качестве самостоятельных структурных единиц выступают:

- одно мелодическое колено;
- часть (статья) одного песнопения;
- глас;
- весь цикл.

Знаменательно, что по мере масштабного возрастания уровня растет и значимость собственно музыкального, в частности гармонического, фактора. С большой долей уверенности можно предположить, что такая драматургия зависит от конкретных задач, которые ставит перед собой о. Матфей, распевая данную службу.

Регенту необходимо учитывать исключительную текстовую насыщенность и временную продолжительность утрени. Он стремится к интонационному, высотному и колористическому единству музыкального строя богослужения, но в то же время заинтересован в том, чтобы внутри созданного единства не образовалось монотонности, а структура целого была

бы музыкально осмыслена и в некотором смысле «направлена на слушателя» — в данном случае на молящихся в храме. Кроме того, весь корпус музыкальных фрагментов должен соответствовать возможностям непрофессионального семинарского хора, что также диктует свои условия.

Прежде чем подробно рассматривать композиционный замысел о. Матфея на каждом из структурных уровней, эскизно наметим основные контуры целостной картины.

В абсолютном большинстве песнопений преобладает силлабический принцип соотношения текста и напева типа «слог — нота», значительное место занимает читок, а вокализация отдельных слогов вводится практически только в каденциях. Соответственно, одни и те же *мелодические колена*, наполняемые разными строками текста, постоянно меняют протяженность и — в некотором смысле — гармонический облик. Это нижний уровень текстомузыкальной формы, на котором главенствует структура словесного текста.

Каждый *глас* является уже целостным интонационным комплексом со своими мелодическими моделями и принципами их гармонизации. Однако интонационное единство гласа не исключает варианты музыкального решения конкретных мелодических оборотов. Варианты могут быть как в форме (изменяется масштабное соотношение начальных, срединных и каденционных компонентов), так и в гармонии (добавление или изъятие аккордов, перегармонизация одного тона, разные версии удвоений), а кроме того в фактуре (снятие или добавление голосов). Кроме того, постоянное колебание числа слогов в словесном тексте дает нескончаемую череду вариантов — читок может разрастаться или исчезать совсем, что, в свою очередь, усиливает или разрыхляет аккордовые связи.

На уровне *всего цикла* — в оригинальной рукописной версии — явственно ощущается тесситурное единообразие; постоянно используется диапазон (по звучанию) от *g* большой октавы до *f* первой, то есть та высотная зона, которая доступна мужчинам-певчим без специальной вокальной

выучки. Звуки за пределами данного диапазона появляются, но нечасто, и расширяют амбитус на малую терцию вниз и вверх. Более того, звук *as* первой октавы, чрезвычайно высокий для хорового тенора, сам о. Матфей нигде не пишет. Эта высота встречается только в ирмосах канона, принадлежащих перу другого автора — свящ. П. Турчанинова.

Абсолютное большинство музыкальных номеров утрени относятся — в соответствии с уставными предписаниями — к 6-му и 8-му гласам. Оба эти гласа о. Матфей приводит в разных роспевах; 6-й — в четырех (как правило, киевский и по одному разу — болгарский, малый знаменный (по Трубачеву)), знаменный (по Турчанинову), а 8-й — в двух: дважды — киевский и в большинстве случаев — вариант Зосимовой пустыни (по Нафанаилу). Остальные гласы вводятся в единичных композициях. Они дополняют основную интонационную гласовую сферу или создают обновление, возможное в рамках уставного порядка данной службы. В каждом гласе можно выделить свою основополагающую гармоническую формулу. Чередование этих формул не случайно. Здесь о. Матфей выстраивает определенную систему, которая позволяет осмыслить утреню с точки зрения широко понятой музыкальной формы.

И наконец, вся утренняя построена как единое, даже монолитное целое с точки зрения тональной логики и аккордовых связей.

Теперь рассмотрим перечисленные закономерности более подробно.

Мелодическое колено в церковной традиции строится по принципу «ядро — развертывание — каданс», что в более общем плане соответствует универсальной асафьевской формуле:  $i - m - t$ . В мелодических коленах утрени зона каданса определяется более или менее четко. Что же касается начального ядра и дальнейшего развертывания, то они в большинстве случаев «спаяны» между собой настолько крепко, что не подлежат разделению. Одна из причин этого в том, что аккордовый состав абсолютного большинства колен невелик и не дает основания для развернутых срединных построений.

Из большого ряда родственных гармонических формул, пожалуй, только гармонизация 8-го гласа киевского роспева — первый музыкальный фрагмент службы, тропарь «Егда славнии ученицы» — отличается «всеступенностью» (см. *пример 31*).

Гармонический план первого колена в ступенном и тонально-функциональном выражении таков:

C-dur: I<sup>1-2-3</sup>—VI<sub>6</sub>—II—V—III—VI

a-moll: III—I—IV—VII—V—I

C-dur: T<sup>1-2-3</sup>—T<sup>6</sup>—S<sub>6</sub>—D—D<sub>6</sub>—T<sub>6</sub>=Tr

a-moll: Tr—T<sub>3</sub>—S—Dp—<sup>o</sup>D — T<sup>3-4-3-2-1</sup>

В музыкальном плане зачин или ядро представлен двумя первыми аккордами, сопровождающими мелодический подъем от *c* к *e*. В тексте эта модель соответствует распеву одного или двух слогов: «егда», «тогда», «виждь», «бежи». Исключение составляет первая строка, где слово «Аллилуия» связывает зачин и идущий далее читок. Сам по себе читок, как правило, не содержит гармонического развития, но в данном случае на него приходится яркое квартовое сопоставление аккордов, которое дает основание выделять «посредие» в некую миниатюрную развивающую часть формы.

Однако приведенный пример является исключением. В подавляющем большинстве случаев формы колена не содержат срединного развертывания, а состоят из зачина и каданса. Между ними часто возникает читок, который слышится как продление начального интонационного импульса. В качестве примеров можно привести 1-е колено 6-го и 8-го гласов, оба колена 7-го гласа, 1-е и 3-е колена 5-го гласа, все колена 1-го гласа, 1-е колено 2-го гласа (см. *примеры 8, 11, 17, 19, 24, 26, 29*).

В большинстве приведенных построений начальная мелодическая опора и сопровождающий ее аккорд сразу «уходят» в читок. Таким образом, форма колена редуцируется до модели типа «подход к каденции + каденция». В начальном колене 8-го гласа дается другая модель формы: «зачин — вычлняемый интонационный импульс + каденция», которая в дальнейшем

также сближается с более распространенной структурой: «подход к каденции + каденция».

При изменении длины строки и, соответственно, мелодического колена гармония формально не меняется, но варьируются взаимоотношения ее компонентов. Вернемся к примеру из антифона I 8-го гласа в варианте Зосимовой пустыни (*пример 29*). Первоначальный вариант 1-го колена распевает всего пять слогов: «Кня-зи люд-сти-и», которые ложатся на пять аккордов: III<sup>3</sup>—VII—I<sup>3</sup>—<sup>+</sup>V—I<sup>3</sup> — по закрепляемому в каденции a-moll. Обе тональные опоры — C-dur и a-moll — стоят близко друг к другу и оспаривают друг у друга функциональное первенство. Но уже при следующем проведении того же колена число слогов увеличивается: «**Чув-стви-я на-ша Хри-сто-ве** пред-ста-вим». Из 11 слогов семь (помечены жирным шрифтом) приходятся на читок, следовательно, аккорд читка — трезвучие G-dur — из слабой доминанты обратного действия к отзвучавшей тонике C-dur превращается в самостоятельный компонент гармонии, местную опору, оттесняя на второй план и предыдущую, и последующую тоники. Более того, чуть позже это же колено лишается своего первого аккорда, и читок на трезвучии *g—h—d* воцаряется с самого начала, излагая продолжительную строку величиной уже 16 слогов, из которых двенадцать пропеваются на этой местной опоре: «**и не по-пе-чень-ми жи-тей-ски-ми со-уг-не-та-ем-ся**». В данном случае «материнская» тоника C-dur отсутствует вовсе, а новая — a-moll — после выдержанного трезвучия G-dur производит эффект в буквальном смысле «прерванной», «ускользающей» каденции. Следовательно, тональность становится не только переменной, но и приобретает черты «парящей», то есть тональности с отсутствующей тоникой<sup>402</sup>.

Таким образом, основополагающий принцип формообразования на уровне мелодических колен — это вариативность соотношений компонентов гармонии в зависимости от слогоритмической структуры словесного текста.

<sup>402</sup> О состоянии тональности шла речь в предыдущих разделах настоящей работы.

Метод вариативности продолжает действовать и на уровне гласов. Так, за каждым коленом — в соответствии с практикой обиходного пения — закреплена определенная функция: оно может быть начальным, срединным, завершающим. Однако их чередование имеет некоторую вариативность, определяемую уставными нормами последования колен. Одно колено может повторяться чаще, а другое, напротив, опускаться (в зависимости от числа и соотношения строк словесного текста). Более жестко закреплено положение особой мелодико-гармонической формулы, отличной от всего предыдущего и выполняющей функцию заключительной мелодической строки.

Приведем схемы колен в нескольких антифонах 6-го гласа киевского роспева<sup>403</sup>:

Антифон II: 1 2 3  
                   1 2а 3' 4  
                   1а 2б 3а 4а  
                   1б 2в 4б

Антифон V: 1в 2г 3в 4в  
                   1 2 3  
                   1 2а 4  
                   1а 2 3а 4б

Антифон XI: 1 2 3  
                   1' 4''  
                   1г 2г' 3в  
                   1 2а 3  
                   1' 4''

---

<sup>403</sup> Арабские цифры обозначают номера колен в напевах, буквы (а, б, в...) — явные изменения внутри гармонии и фактуры, знаки «'» — незначительные изменения.

Нетрудно убедиться, что композиционное решение строчной формы каждого антифона всякий раз индивидуально.

Аналогичная картина в антифонах 8-го гласа (вариант Зосимовой пустыни):

Схема музыкальных строк антифона I:

1	2	4
1	2a	3 4'
1	2a'	3'
1a	2a'	3a
1''		4
1'	2	3'' 4'

Схема музыкальных строк антифона VII:

1	2	3'
1a	2a	3'
1a	2	3' 4'
1	2	3' 4'
1	2a	3'
1a	2	4

Учитывая, что одни и те же мелодико-гармонические формулы на протяжении утрени звучат десятки раз, именно вариативность на базовых уровнях организации (колени и глас) позволяет придать единообразному целому эффект внутренней жизни.

Нотный текст о. Матфея дает основание полагать, что забота о гармонической драматургии целого была для него чрезвычайно важна. Во-первых, надо отметить продуманную и практически апробированную систему амбитусов и мелодических опор. Приведем схемы звукорядов и опорных тонов в мелодическом голосе. В приведенных звукорядах жирным курсивом выделен звукоряд мелодии — в нем подчеркнута главная мелодическая опора. Подчеркивание букв обычного шрифта означает их

высотное преобладание в тех случаях, когда напев отдан не первому, а второму тенору или басу:

Звукоряд 6-го гласа киевского роспева:

[F] G A B H c d e f g a b  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 6-го гласа болгарского роспева:

d e *fis* g *gis* a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$

Звукоряд 6-го гласа малого знаменного роспева:

G A c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 6-го гласа знаменного роспева (по Турчанинову)

G A B H c d e f g a s b  $c^1$   $d^1$   $es^1$   $f^1$   $g^1$   $as^1$

Звукоряд 8-го гласа варианта Зосимовой пустыни:

G A c d e f g *gis* a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 8-го гласа киевского роспева:

E G A c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$

Звукоряд 7-го гласа киевского роспева (мажор):

F G c e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$   $g^1$

Звукоряд 7-го гласа киевского роспева (минор):

A c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$   $g^1$

Звукоряд 5-го гласа киевского роспева:

E G A H c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 2-го гласа варианта Зосимовой пустыни:

G A H c d g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 3-го гласа киевского роспева:

G A H c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 4-го гласа знаменного роспева:

G A c d e f g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$

Звукоряд 4-го гласа киевского роспева:

E G A e *fis* g a h  $c^1$   $d^1$   $e^1$   $f^1$



Нетрудно заметить, что абсолютное большинство напевов располагаются в высотном пространстве от  $a$  малой октавы до  $f$  первой с приоритетным значением зоны  $c^1 d^1 e^1 f^1$ . Причем главные мелодические опоры находятся на звуках  $c$  и  $d$  первой октавы. Если же напев проходит у второго тенора, то в партии первого звук  $d$  играет роль педального или, во всяком случае, часто повторяющегося тона. Таким образом, высотный строй службы определяется относительным единством принципов звукоизвлечения и, соответственно, колористическим единообразием. Господствуют диатонические звукоряды: либо «белоклавишные», либо с одним си-бемолем. В результате образуется единое интонационное пространство, выход из которого дает существенный контраст.

Такой контраст, согласно рукописи, возникает дважды — в антифоне V и седальне по 5-м Евангелии со следующим номером «Блаженны», со сменой звукоряда; отметим появление звука  $f$ is в сочетании с уходом напева в толщу фактуры. Несмотря на сохранение мелодической опоры  $a$ , часто повторяемой в цикле, изменяется интервальное соотношение вокруг него. В результате возникает новое интонационное поле со своей индивидуальной краской, отличной от преобладающего колорита.

Кроме того, высотный контраст создается и включением в утреню гармонизации несколько иного стиля. Так, ирмосы канона, являющие собой гармонизацию 6-го гласа знаменного роспева, выполненную прот. П. Турчаниновым, уводит слух в глубокую бемольную сферу ( $c$ -moll) и высокую тесситуру. К тому же здесь встречаются приемы, которые у о. Матфея ни разу не используются, например отклонения через уменьшенный септаккорд.

Гармонизация каждого гласа имеет свои ключевые аккордовые формулы. Нередко они у разных гласов оказываются весьма родственными. Любопытно проследить, каким образом чередуются гласовые гармонические формулы на протяжении всей утрени (*пример 55*).

Пример 55. Гласовые гармонические формулы Утрени

Гл. 8-й 6-й 2-й 7-й 5-й 1-й

Гл. 6-й 7-й 8-й 2-й 3-й

Гл. 8-й 6-й 6-й 8-й 6-й 8-й 6-й[?] 4-й 4-й 4-й

Гл. 5-й 8-й [?] 3-й 6-й 1-й 2-й 8-й 6-й

The image displays four musical staves in bass clef, each representing a different vocal harmonic formula. Above the notes, specific intervals are labeled: 'Гл. 8-й', '6-й', '2-й', '7-й', '5-й', '1-й' for the first staff; 'Гл. 6-й', '7-й', '8-й', '2-й', '3-й' for the second; 'Гл. 8-й', '6-й', '6-й', '8-й', '6-й', '8-й', '6-й[?]', '4-й', '4-й', '4-й' for the third; and 'Гл. 5-й', '8-й', '[?]', '3-й', '6-й', '1-й', '2-й', '8-й', '6-й' for the fourth. The notes are connected by horizontal lines, and some are grouped with brackets.

Гармоническая формула любого гласа заключает в себе главенствующее созвучие, преобладающее в каденциях и во многом определяющее ладовый и высотный облик гласа. Если обозначить каждое песнопение одним таким аккордом, то гармоническая логика всей утрени будет такой, как она представлена в *примере 56*.

Пример 56. Гармоническая логика Утрени

Высотный план целого

The image shows four musical staves in bass clef, illustrating the vertical plan of the whole. The top staff contains a sequence of chords. Arrows point from the final chord of the top staff to the first chord of the second staff, and from the final chord of the second staff to the first chord of the third staff. The third staff ends with a chord marked with a 'V' above it. The bottom staff contains another sequence of chords. This diagram illustrates the harmonic logic and relationships between different parts of the 'Утрени'.

Удивительным образом гармонический замысел всего цикла образует стройную пятисоставную структуру. Ведущая гармоническая сфера в виде господства d-moll и a-moll вводится трижды — в начале, середине и завершении службы. Между звучанием этого основного материала вкрапливаются эпизоды с другими звукорядами и мелодическими формулами. Они соответствуют некоему обновленному, контрастному звуковому образу. Если воспользоваться аналогиями из области музыкальной формы, то можно усмотреть в гармоническом плане утрени контуры структуры свободно трактованного трехтемного рондо<sup>404</sup>. Разумеется, подобный гармонический план выстроился у о. Матфея интуитивно, как у многоопытного практика. Но неоспоримо наличие продуманной и чутко услышанной высотной драматургии, придающей музыкальному строю службы логическую завершенность.

Если же посмотреть на тональный замысел утрени, то он также впечатляет своей цельностью (*пример 57*).

В центре системы располагаются три трезвучия: два минорных — d и a и одно мажорное — G. Они находятся в постоянном функционально-вариантном взаимодействии. Каждое из них имеет свою группу «сопутствующих» аккордов. Наиболее мощный центр — тоника d-moll. У нее есть развитая субдоминантовая сфера и область весомой натуральной доминанты — a-moll. На втором плане по значимости тоника a-moll. Она имеет сильную субдоминанту d и гармоническую, явно зависимую доминанту.

Что касается трезвучия G-dur, то оно не тонического, а доминантового происхождения. «Материнская» тоника C-dur занимает в тональном плане целого заметные, но не первостепенные позиции. Однако G-dur в небольшом ряде случаев сам становится тоникой — столь же колеблющейся, как и

---

<sup>404</sup> Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. СПб., 1893; Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. С. 75–81.

породивший его C-dur. Этот G-dur то представлен своей доминантой D, то стремится уйти в параллельный e-moll.

Пример 57. Тональный замысел Утрени

«Русская прагармония» по А. Н. Мясоедову:

a:	VII	V	I	V
C:	V	VI	I	II
d:		V	VII	I

Таким образом, иерархическая структура гармонического замысла утрени, имеющая в своей основе интервальное соотношение  $g—a—c—d$ , соответствует тому, что А. Н. Мясоедов называет «русской прагармонией»<sup>405</sup>.

<sup>405</sup> Мясоедов А. Н. Гармония : Учебник для регентов. С. 134—141. См. также: Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки: (Корни национальной специфики). М., 1998. С. 33—36.



Более темным тоном фона помечены те напевы, которые гармонизованы в соответствии с обиходными формулами. Масштаб изменений отражен в интенсивности цветового маркирования. Напевы, не изменяемые по сравнению с обиходной гармонизацией, не имеют цветовых помет. На схеме ясно прослеживаются некие четыре зоны, различные по степени ладового и, соответственно, эмоционального напряжения. Причем напряжение не возрастает постоянно, а сменяется полосами более спокойного и даже просветленного звучания.

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, который, к тому же, усугубляется минорной доминантой.

Третья зона (антифоны 7–9 и седален 3) возвращается к повествованию и относительно спокойному звучанию, близкому обиходной традиции.

Наконец, 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.

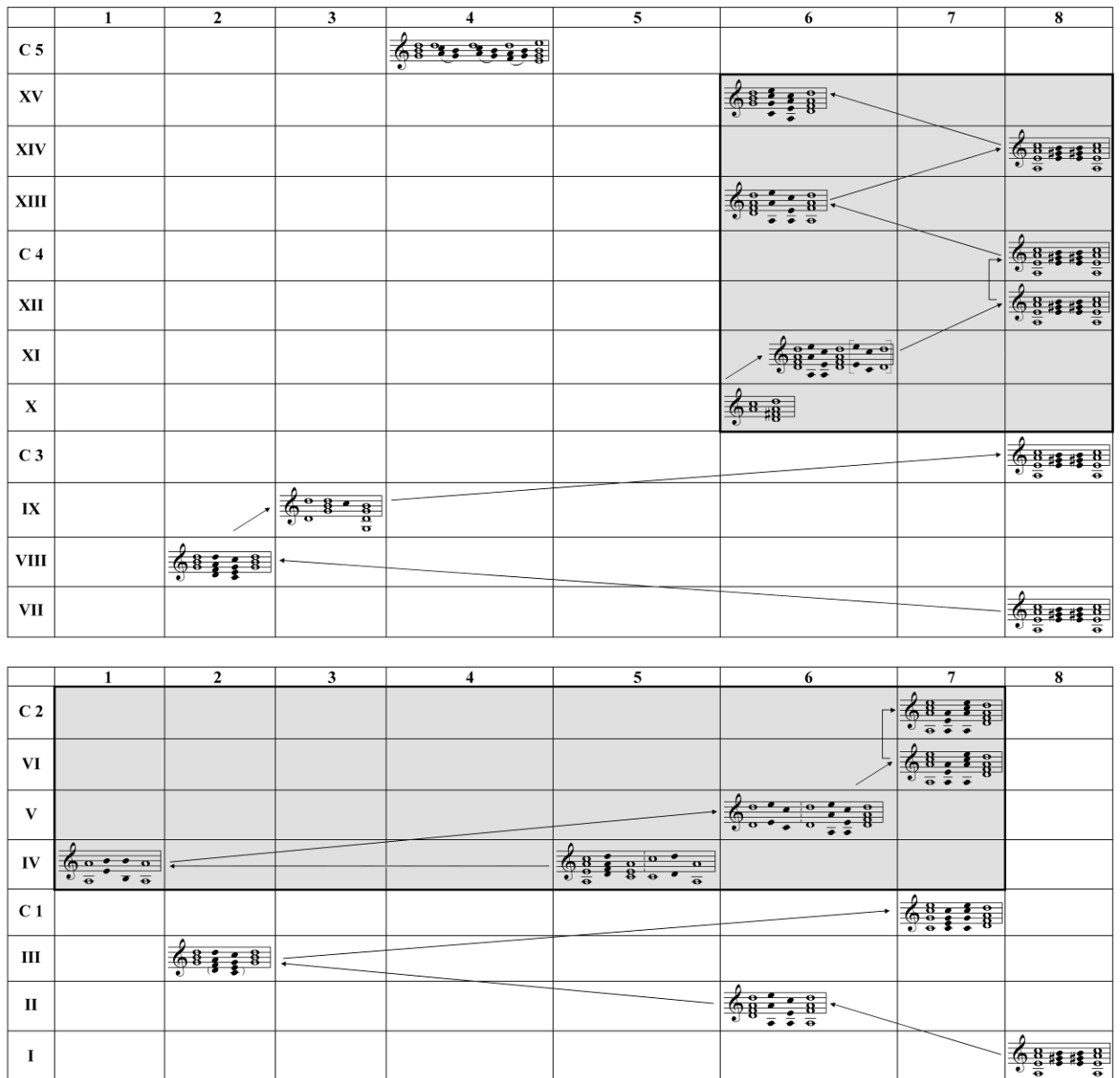
Кульминацией всего цикла антифонов является 15-й антифон. Здесь о. Матфей счел нужным ввести новый, не звучавший доселе напев. 15-й антифон дан в изложении о. Сергия Трубачева (Валаамский распев 6-го гласа). Это самый продолжительный антифон Утрени, он звучит более пяти минут и включает в себя тексты четырех тропарей. Приведем начальные строки первого тропаря в русском переводе: «В сей день повешен на Древе Повесивший на водах (над водами, над бездной) землю; венцом из терний венчается Царь Ангелов; в ложную багряницу облакается Покрывающий небо облаками».

В каноне и циклах стихир на «Хвалитех» и на стиховне происходит рассеивание царящего вначале 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 седальнов имеет свой каденционный план, составленный из конечных аккордов строк.

СХЕМА 3. Схема каденционных планов



Если проследить последовательность каденционных планов всех напевов в порядке их звучания в Утрени, выстроится предельно обобщенный

конспект музыкального замысла цикла антифонов Утрени Великого пятка. Начальные и конечные аккорды помечены на схеме более крупными длительностями (целыми); срединные – более мелкими (четвертными без штилей).

Поистине знаменательно, что не только в полных песнопениях, но и в звучании одного лишь каденционного плана явственно слышится и сдержанное повествование о начале страстных событий, и катастрофа предательства, и радостопечаль свидетельства Крестной Жертвы Христа и Его грядущего Воскресения.

Мы не знаем, были подобные прозрения о. Матфея интуитивны или осмыслены, но, несомненно то, что они явились плодом подвижнического молитвенного проживания Евангельской истории, помноженным на исключительную одаренность великого церковного музыканта.

### ***Выводы***

Подводя итоги анализа гармонизаций в утрени Великого Пятка, можно с большой долей уверенности утверждать, 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. Монашеское послушание, священническое и регентское служение о. Матфея совпало с периодом возрождения церковной жизни в послевоенной России и восстановлением молитвенной и богослужебной традиции Свято-Троицкой Сергиевой лавры. В регентской практике, в подвижнических трудах по собиранию певческого репертуара и гармонизациях о. Матфея в полной мере воплотилась сила вновь творимой соборной молитвы, нечаянная радость ее совместного вознесения, благоговейное отношение к богослужению как к утраченной и чудесным образом обретенной святыне.



2. Понимание хорового церковного пения как формы соборной молитвы воплотилось не только в практической работе с хором, но и в самих гармонизациях о. Матфея. Вся его кропотливая выработка ткани песнопений направлена, прежде всего, на то, чтобы уставной напев как интонационное средоточие молитвословия пронизал всю хоровую фактуру и каждый певчий в любой момент богослужения готов был продолжить линию главного напева.

3. О. Матфей распевает утреню в строгом соответствии с уставом — как круг песнопений обиходного осмогласия, отдавая предпочтение вариантам киевского распева и, частично, 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.

4. Обиходное многоголосие трактуется о. Матфеем как традиционный музыкальный язык православного богослужения, который подобен намоленной иконе — он неотделим в сознании верующих от молитвенного настроения ума и сердца. Уставной напев выполняет в гармонизациях о. Матфея функцию интонационного стержня песнопения, он всегда сохраняется в неизменности: кажущиеся редчайшие изменения на самом деле связаны с передачей отдельных звуков напева в другой голос. В большинстве случаев о. Матфей поручает гласовый напев первому тенору, вследствие чего напев приобретает значение ясно слышимой мелодии. Однако это не означает гомофонной трактовки многоголосия. Напротив, в гармонизациях о. Матфея скрыта тончайшая, поистине ювелирная контрапунктическая работа. Не нарушая самого принципа построения обиходного многоголосия: уставной напев + его терцовая или секстовая дублировка + бас, — о. Матфей в каждом песнопении дает индивидуальную фактурную версию этого принципа. Дублирующий голос у него часто рассредоточивается между разными тембрами, включая бас, меняет интервал — с терции на сексту или наоборот. Таким образом, интонации уставного напева прослаивают всю хоровую

ткань песнопения, придавая ей мелодическое единство, текучесть и полифоническое богатство. Тем самым о. Матфей раскрывает художественный потенциал, заключенный в обиходных напевах, кажущихся простыми, но на самом деле отшлифованных веками и молитвой паствы. Его труд гармонизатора в некоторой мере можно уподобить труду иконописца, который обновляет потемневшую от времени икону и являет миру ее первозданную красоту. При этом мастер, находясь в строгих рамках канона, непременно привносит в свой труд и молитвенное усердие, и художническое мастерство, и творческое дерзновение.

5. О. Матфей как одаренный Богом церковный музыкант суммировал в своем служении опыт нескольких поколений русских регентов и церковных композиторов — как предшественников, так и своих современников. Он с интересом и вниманием относился ко всем явлениям церковно-певческой культуры, изучал все доступные ему источники. Знаменательно, однако, другое — то, что в своих композиторских начинаниях (а в гармонизациях утрени он интенсивно работает как композитор) о. Матфей, как ни парадоксально, интуитивно прочерчивает линию преемственности от исторически и географически далекой традиции хоровой полифонии, сформированной в лоне католического богослужения. Обиходному многоголосию, уходящему корнями в слой композиционных формул позднего Возрождения, он возвращает его первоначальную контрапунктическую сущность.

6. В гармонизациях о. Матфея прослеживается и другая линия преемственности — от тех стилистических пластов православного богослужебного пения, которые ныне принадлежат истории или продолжают существовать в локальных певческих традициях. В первую очередь необходимо упомянуть знаменную монодию — и как основу для многоголосной гармонизации, и как форму исполнения уставного напева всем хором в один голос с октавным удвоением. Унисонно-октавное звучание используется о. Матфеем как особый фактурный прием,

призванный колористически выделить исключительный по значимости словесный текст. Вместе с тем, монодийное пропевание фрагментов уставного напева выводит на первый план более архаичную, модальную функциональную иерархию тонов, скрытую в толще многоголосия, но влияющую на высотную организацию целого. Кроме того, в утрени выделяются несколько двухголосных фрагментов, также связанных с распеванием наиболее скорбных строк текста. Думается, этот прием возник у о. Матфея не только благодаря рекомендациям А. Д. Кастальского, но и как собственная фактурная находка, свободно преломляющая композиционную идею пения с исоном.

7. Как опытный священник и регент, о. Матфей прекрасно знал духовные запросы современной паствы, ее эмоциональный и психический строй. В соответствии с этим он счел необходимым, по примеру Кастальского, придать некоторым песнопениям или их фрагментам подчеркнуто эмоциональное звучание и существенно расширить ладовую сферу минора в сравнении с обиходной традицией. Заметим, что минор — в виде как целых последований, так и 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. Таким образом, духовная составляющая соборной молитвы за утреней дополняется непосредственным душевным переживанием событий евангельской истории.

8. Столь масштабное богослужение, как утренняя Великого Пятка, может строиться по-разному — и как единый цикл, и как составная структура: многое зависит от возможностей хора, доступности репертуара, предпочтений регента и священника. О. Матфей трактует песнопения этой службы как целостный цикл, спаянный интонационной общностью и продуманной тональной драматургией, что, однако, не означает непременно воспроизведения из года в год всего комплекса песнопений в

неизменном виде. Тем не менее, наличие у о. Матфея тщательно продуманного замысла утрени как монолитного цикла, несомненно.

9. Анализируя гармонизации о. Матфея в утрени Великого Пятка, невозможно не восхищаться той творческой свободой, которую позволяет себе многоопытный мастер, максимально владеющий обиходной традицией, и тем благоговением, которое он одновременно к этой традиции испытывает. Однако никакая исследовательская мысль не способна доподлинно реконструировать ход творческого процесса о. Матфея. Мы можем лишь предполагать, что важнейшим для него композиционным импульсом было представление о песнопении как о плетении полимелодической ткани. Не исключено, что порой в его замыслах на первый план могла выступать и звучность хоровой вертикали. Безусловно, постоянной заботой о. Матфея было выстраивание тембровой драматургии. Но, какими бы ни были композиционные приоритеты, творческая воля о. Матфея неизменно подчинена воле Божией, евангельскому слову и молитвенному духу. Круг молитв, распетых на восемь гласов с любовью, благоговением и тщанием, — это тот дар, который гениально одаренный церковный музыкант смиренно приносит в Великую Пятницу к Голгофе.

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

Варьирование в сфере церковного многоголосия – совершенно особая проблема, обусловленная многими обстоятельствами внемзыкального плана. По концепции прот. Александра Шмемана, «литургическое понимание богослужебного пения не отменяет его принадлежности к музыкальному искусству, но предполагает зависимость, подчинение музыкально-эстетических законов требованиям Устава. Таким образом, богословие церковного пения определяется, в первую очередь, его литургической функцией»<sup>406</sup>. Церковное пение есть составная часть целого комплекса компонентов, призванных воплощать догматику Православия и формировать у паствы соответствующий духовный и душевный настрой. Так, по мнению выдающегося регента современности прот. Михаила Фортунато, «внешний, видимый храм, его архитектура, стиль, внутреннее устройство, наполнение играют немалую роль, во многом определяя наше самочувствие, формируя настрой»<sup>407</sup>.

Церковное пение, литургическая функция которого постоянна, в большей степени тяготеет к стабильности средств выражения, нежели к их обновлению. Так, еще в III в. по РХ Климент Александрийский истолковывал разнообразие как нечто несоответствующее церковному пению: «Должна быть отвергнута музыка чрезмерная, надламывающая душу, вдающаяся в

---

<sup>406</sup> *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 161. Автор комментирует позицию прот. А.Шмемана, изложенную в работе: *Шмеман А., прот.* Введение в литургическое богословие. М.: Крутицкое Патриаршее подворье, 1996.

<sup>407</sup> *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение.<...>. С. 167–168.

разнообразие...»<sup>408</sup>. Однако в живой практике изменения – произвольные или непроизвольные – имели место. В последующие столетия интенсивно формировались версии роспева во вновь создаваемых обителях. Так в практику осмогласия проникла многораспевность, породившая множество мелодических вариантов внутри каждого гласа<sup>409</sup>.

В эпоху господства многоголосия, в Синодальный период истории Русской Православной Церкви, возник целый пласт авторских богослужебных композиций. Индивидуальность музыкального материала и его постоянное обновление стало стилистической нормой. Однако при работе с уставными напевами перед музыкантами неизменно вставала проблема соотносимости мелодии и ее многоголосной обработки. Более того, возникал вопрос и о методах работы с самим обиходным напевом. Так, Н.С.Гуляницкая пишет об опыте А.Д.Кастальского: «Озвученная тембрами разных голосов, будучи помещено в разные партии, она [гласовая мелодия – Т.С.] производила впечатление необычности и новизны – вплоть до неузнаваемости <...>. Техника передачи “обиходной мелодии” из голоса в голос – блестящая находка Кастальского, имеющая впоследствии успех у Чеснокова, Никольского, Кедрова-сына и др. “Новая хоровая звучность”, поглощающая звуковысотную, тембровую и фактурную организацию, – несомненный художественный результат поисков композитора»<sup>410</sup>. Таким образом, целенаправленно моделируемый эффект обновления, не нарушающий духовного строя богослужебного текста, может рассматриваться и как достоинство церковного пения.

Можно провести вольную аналогию с текстами широко распространенных молитвословий. Один и тот же молитвенный текст в устах и сознании молящегося христианина всякий раз обретает разные оттенки в

---

<sup>408</sup>Скабалланович М.Н. Толковый Типикон. М.: Паломник, 1995. Вып. 1. (Репр. изд. 1910 г.). С. 113.

<sup>409</sup>Гуливеря В.Е. Осмогласие как интонационная система современного православного богослужения. С. 141–149.

<sup>410</sup>Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. <...> С. 55.

зависимости от душевного настроения, времени суток, расположения дня в церковном календаре и других факторов. Так, в учении святых отцов о молитве, изложенном в «Добротолубии», немало говорится о временн'ых и «пространственных» условиях молитвы, о сосредоточении в ней и душевных, и телесных сил<sup>411</sup>. Можно привести слова А.Ф.Лосева, который писал, опираясь на собственный субъективный опыт, следующее: «Кто молится, тот знает, что молитва зависит от тысячи внешних причин, – от того, стоит ли или сидит человек, <...> от времени года и т.д., не говоря уже о внутреннем внимании и покаянии и независимо от того, что настоящая молитва приходит сама собой, неизвестно откуда и как, иногда вопреки всему, насильственно отрывая от обстоятельств текущей жизни. С наступлением весны труднее сосредоточиться и труднее молиться. Легче – к осени или зимою»<sup>412</sup>. Примерно так же вариативность естественно «произрастает» в церковных песнопениях, по духу и стилю соответствующих традиции.

Разные формы обработки уставных мелодий уже свидетельствуют о принципиальной вариативности подходов к обиходным напевам. Гуляницкая выделяет четыре жанровых варианта преломления заимствованно материала: «изложение», «переложение», «гармонизация», «редакция»<sup>413</sup>. Изложение предполагает запись одноголосного или многоголосного напева, в частности, усвоенного изустным путем. Переложение означает «озвучивание» музыки другого автора для иного исполнительского состава. Гармонизация есть традиционное дополнение данной мелодии до четырехголосия (по принципу «нота против ноты»). И наконец, под «редакцией» понимается «вычитка» переложения чужой музыки<sup>414</sup>. Помимо этого, привлекается термин «обработка», который, с

---

<sup>411</sup> *Ворсонофий (Веревкин), игумен. Учение о молитве по «Добротолубию». Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2011. Электронная версия данного издания: [https://azbyka.ru/otechnik/Varsonofij\\_Verevkin/uchenie-o-molitve-po-dobrotoljubiju/3\\_5](https://azbyka.ru/otechnik/Varsonofij_Verevkin/uchenie-o-molitve-po-dobrotoljubiju/3_5).*

<sup>412</sup> *Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Изд-во «Мысль», 1994. С. 97–98.*

<sup>413</sup> *Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. <...> С. 225.*

<sup>414</sup> *Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. <...> С. 225–226.*

одной стороны, понимается как обобщающий (вбирающий в себя все перечисленные выше), с другой – означает изложение или гармонизацию, пополняемую индивидуализированными приемами голосоведения.

Доля участия самого о. Матфея в фиксации нотных текстов весьма индивидуальна для разных песнопений. Встречаются его собственные композиции, перед которыми указывается: «музыка архим. Матфея». Они достаточно малочисленны. Значительно обширнее пласт песнопений, которые озаглавлены как «гармонизации архим. Матфея». Еще больший массив образцов дан в «изложении архим. Матфея» (что по значению было близко «гармонизации»<sup>415</sup>). И наконец, о. Матфей включил в свое собрание немало авторских сочинений для церкви, переложив их для мужского хора. Круг привлекаемых им композиторов весьма широк. В нем значатся имена, как известные в отечественной музыкальной культуре, так и малознакомые светским музыкантам, но авторитетные в среде регентов<sup>416</sup>.

В наследии архимандрита Матфея представлен весь жанровый спектр разновидностей работы с музыкальным материалом. Великий регент был склонен, скорее, приуменьшать свою роль в создании того или иного песнопения, воспринимая его прежде всего как компонент богослужения.

---

<sup>415</sup>Е.Н.Садикова (участница хора ТСЛ) вспоминает: «О. Матфей не сразу занялся непосредственно гармонизацией, это была необходимость, вызванная жизнью. Прежде всего, он стал переключать песнопения на мужской состав. <...> он ко всему руку прикладывал, к тому, что другие создавали, тоже. Он творчески переосмысливал многое. <...> О. Матфей только к концу жизни стал более чётко помечать, например, “в редакции о. Матфея”. До этого он мог написать: “По Н. Голованову” – а там от Н.Голованова уже ничего не осталось. А мог написать: “В изложении о. Матфея”. А на самом деле это было гармонизация совсем другого автора, но в его (о. Матфея) изложении. Могло быть и так, что бралась гармонизация уже готовая, но переподтекстовывалась» (*Погоров В.С. Архимандрит Матфей (Мормыль). Интерпретация песнопений знаменного распева : Дипломный реферат. 2012. С. 55*). Одноименная статья В.С.Погорова опубликована в журнале «Музыкальная Академия», 2014. № 1. С. 102–109. Как уже ранее говорилось, обращение к дипломному реферату обосновано тем, что именно в реферате в качестве приложения даны интервью с бывшими певчими хора о. Матфея. В статью этот материал не вошел.

<sup>416</sup>С.В.Смоленский, А.Д.Кастальский, П.Г.Чесноков, диак. С.З.Трубачев, иером. Нафанаил (Бачкало), Д.Н.Соловьев, Е.С. Азеев, Г.Ф. Львовский, П.И.Турчанинов, А.Т. Гречанинов, А.Ф.Львов, священник В. Зиновьев, А.В. Касторский, А.А.Архангельский, Б.М. Ледковский, Д.С.Бортнянский, В.С. Калинин, П.И.Иванов-Радкевич, Д.М.Яичков, М.М. Ипполитов-Иванов, П.И. Чайковский и др.



Напомним, что он утверждал: «Роспев принадлежит Церкви (не отцу Матфею), икона принадлежит Церкви, композиция иконы принадлежит Церкви – если все это соответствует каноническим нормам. Поэтому и пение должно быть богослужением. <...> Поя – служи! Служа – пой!»<sup>417</sup>.

При первом знакомстве со стилем обработок архимандрита Матфея светский музыкант, скорее всего, испытает разочарование, усмотрев явное преобладание повторности над вариативностью. Однако при более пристальном рассмотрении становится очевидно, что эта повторность несет в себе мощный потенциал обновления, которое не привносится извне, но вызревает внутри музыкальной материи. Варьирование у о. Матфея, как и в церковно-певческом искусстве вообще, сродни стихии народного песнетворчества. В устной традиции песня, даже в устах одного и того же певца, никогда не повторяется буквально<sup>418</sup>. Если же соотносить вариативность церковного пения с вариационными процессами, свойственными композиторской музыке, то здесь наиболее родственными явлениями окажутся «вариантность» или «вариационность типа прорастания»<sup>419</sup>.

Будучи, прежде всего, служителем Церкви, о. Матфей в своем регентском служении в первую очередь заботился о ясном произнесении богослужебного текста<sup>420</sup>. Столь же важным для него был продуманный музыкальный строй службы – ее музыкально-стилистическая целостность, единый темп, органичность переходов от литургической речи к пению хора. Эти факторы оказывались чрезвычайно значимы для создания молитвенного настроения души и ума всех служащих, поющих и молящихся за богослужением.

---

<sup>417</sup> *Матфей (Мормыль), архимандрит.* «На чужом основании я никогда ничего не строил» // Рыцарь регентского служения архимандрит Матфей (Мормыль). <...> С. 38.

<sup>418</sup> Подробнее об этом см.: *Щуров В.М.* Стилистические основы русской народной музыки. М.: МГК, 1998. С. 12–15.

<sup>419</sup> *Протопопов В.В.* Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. С. 5–28.

<sup>420</sup> Е.Н.Садикова говорит о наставлении о. Матфея «прокусывать текст»: это образное определение помогало певчим достичь ясности в произнесении слов (*Погоров В.С.* Архимандрит Матфей (Мормыль). Интерпретация песнопений знаменного роспева : Дипломный реферат. 2012. С. 59).

Протодиакон Храма Христа Спасителя Николай (Филатов), певший в семинарском хоре Свято-Троицкой Сергиевой Лавры в 1990-е годы, в частности, вспоминает: «Он был мастером служения и у него никогда не было церковной «аритмии». Что такое «аритмия» – когда в одном темпе идёт «Благослови, душе моя, Господа», в другом – «Хвали» и ещё в третьем темпе «Единородный сыне». И между ними ещё прослойками вот эти ектеньи. В разных темпах. Это аритмия. Такого не было. Всё было в едином ритме. То есть человек стоит – и у него не было стресса. Я вот сейчас вижу и понимаю, что есть пожилые люди, они стоят, они молятся. Когда идет «аритмия» — это мешает молиться: разные ритмы, разные тональности, это, повторяю, мешает молиться. У о. Матфея не было пестроты, у него была гармоничность»<sup>421</sup>. Огромный корпус собранных о. Матфеем песнопений дает возможность регенту составлять музыкальный ряд службы из стилистически близких напевов<sup>422</sup>.

Сборник песнопений Всенощного бдения, составленный о. Матфеем, уже был предметом рассмотрения с точки зрения его музыкальной логики<sup>423</sup>. Не менее интересно обратиться к собранию песнопений Божественной Литургии. Каждое из песнопений Литургии представлено здесь в нескольких, иногда многих, вариантах. Так, например, Великая ектеня представлена в 29-ти вариантах, «Единородный Сыне» – в 16-ти, Херувимская песнь – в 30-ти.

При рассмотрении сборника песнопений Литургии возникает несколько проблем, как то:

---

<sup>421</sup> Там же. С. 77.

<sup>422</sup> Как утверждает протодиакон Николай (Филатов), о. Матфей всегда выстраивал службу в едином интонационном ключе: «Принцип один – он мыслил всегда блоками. На Всенощном бдении Предначинательный псалом, Мирная ектеня, «Блажен муж» должны сочетаться. <...> Если хор поёт Предначинательный псалом иеромонаха Нафанаила, то дальше и ектеня следует тоже Нафанаила. Закончилась Мирная ектеня, возглас – и «Блажен муж» тоже иеромонаха Нафанаила. <...>» (Там же. С. 76).

<sup>423</sup> Карманов К.Л. Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып. 1(3).. С. 167 – 171.

1) каков круг авторов, чьи сочинения, по мнению о. Матфея, соответствуют духу данного богослужения и по каким критериям велся отбор композиций;

2) каковы различия оригинальных музыкальных авторских текстов и их переложений (изложений) о. Матфеем;

3) каковы стилистические особенности гармонизаций и обработок (в некоторых случаях композиций) самого о. Матфея.

В настоящей небольшой работе целесообразно сосредоточиться на третьей из перечисленных проблем.

Сама по себе тема стиля гармонизаций архимандрита Матфея очень объемна. Его хоровое письмо можно и нужно рассматривать с разных позиций – с точки зрения трактовки богослужебного текста, соотношения уставного напева и его гармонизации, индивидуализации хоровой фактуры, конструктивных особенностей многоголосия и т.д. Эти компоненты музыкальной ткани уже рассматривались в их взаимосвязи на материале Утрени Великого Пятка.

Один из существенных вопросов связан с *методами варьирования* в гармонизациях о. Матфея. Будучи практиком, он постоянно пребывал в стихии вариативности, тем более, что его регентское мастерство возрастало в тот период, когда церковно-певческий репертуар сохранялся, прежде всего, в русле устной традиции.

Полное представление о принципах варьирования у о. Матфея можно получить только в том случае, если учитывать, помимо нотного текста, и его живое воплощение, которое отчасти доступно в отдельных любительских аудиозаписях<sup>424</sup>. Но кажется обоснованным для начала целенаправленно

---

<sup>424</sup> Так, например, запись Утрени Великого Пятка сделана в 1991 г. в трапезном храме И. В. Бульчуком. Предоставлена автору о. Николаем Филатовым, протодиаконом храма Христа Спасителя. Что касается студийных записей хора под управлением о. Матфея, то они отражают не вариативные, а откристаллизованные варианты песнопений.

рассмотреть те приемы варьирования, которые зафиксированы самим о. Матфеем в текстах опубликованных песнопений Литургии.

Факторы вариативности можно условно подразделить на объективные и субъективные. Важнейший объективный фактор опосредован спецификой соотношения текста и напева: различная протяженность строк словесного текста диктует постоянные (хотя и мелкие) изменения в строении напева – усечение или добавление звуков (и созвучий), колебания в их функциональных взаимоотношениях. Субъективный фактор определяется индивидуальным замыслом автора гармонизации/ обработки/ композиции.

В песнопениях Литургии, собранных архимандритом Матфеем, варьирование касается нескольких компонентов музыкальной ткани, таких как:

- склад многоголосия;
- аккордовые последования;
- фактурные функции голосов;
- тембровая окраска напева;
- мелодические модели;
- плотность многоголосной звучности.

В конкретных песнопениях соотношение вариативности разных компонентов различно. Чаще всего вариативность касается не одной, а нескольких составляющих многоголосного целого.

Интенсивность варьирования также может колебаться от отдельных нюансов звучания аккордового 4-хголосия до кардинального изменения характера звучности и даже типа высотной организации.

Интересно, прежде всего, проследить за логикой вариативности в тех песнопениях, где словесный текст от строки к строке остается неизменен: таковыми являются *ектении*.

Место хоровых ектений в богослужении, с одной стороны, сугубо вторично. Это лишь припевы к возгласам-прошениям диакона. В этом смысле ектении воспринимаются хористами как «прослойки» между

масштабными песнопениями литургии. С другой стороны, в ектениях сосредоточен предельно обобщенный смысл богослужения – соборное воззвание ко Господу с мольбой о прощении в надежде на Его милосердие. Так, в учебнике Закона Божия читаем: «Во время богослужения мы часто слышим ряд молитвенных прошений, произносимых протяжно, медленно, провозглашаемых диаконом или священником от лица всех молящихся. После каждого прошения хор поет: «Господи, помилуй» или «Поддай, Господи». Это так называемые «ектении». Ектения слово греческое и означает «прилежное моление»<sup>425</sup>. В своих «Размышлениях о Божественной литургии» Н.В.Гоголь дает поэтическое описание жанра ектении: «Стоя на амвоне, держа молитвенный орарь, изображающий поднятое крыло ангела, стремящего людей к молитве, призывает диакон молиться: о свышнем мире и спасении душ наших, о мире всего мира, благостоянии Святых Божиих Церквей и соединении всех <...>, о избавлении нас от всякие скорби, гнева и нужды. И, собирая все сею всеобъемляющею цепью молений, называемую великой ектенией, на всякое ее отдельное призыванье, собранье молящихся восклицает вместе с хором поющих: *Господи, помилуй!*

В знаменованье бессилья наших молений, которым недостает душевной чистоты и небесной жизни, призывает диакон, – вспомня о тех, которые умели лучше нашего молиться, – предать самих себя, и друг друга, и всю жизнь нашу Христу Богу»<sup>426</sup>.

По свидетельству помощника регента Троице-Сергиевой Лавры Е.Н.Садиковой, о. Матфей очень тщательно работал над интонированием текста ектений: «Иногда могли на одной ектении час сидеть на спевке. Не выходит – и всё. Именно не выходит по исполнению, чтобы слово звучало. Никакой, мне кажется, профессиональный дирижёр не будет этой работе

---

<sup>425</sup> Слободский С, протоиерей. Закон Божий. Lib.pravmir.ru./library/book/1984. (дата обращения: 13. 10. 2016).

<sup>426</sup> Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М.: Патриот, 1993. 396 с. Характерно, что у беспоповцев от ектений остались только «Господи, помилуй», так как возгласы имеют право произносить только священники (сообщено Н.Г.Денисовым).

уделять столько внимания, а именно она показывала, что для о. Матфея первостепенно. Или ещё он говорил: «У вас одно «помилуй», у вас нету «Господи». Где? Без адресата». Вот таких моментов было очень много в работе на спевках»<sup>427</sup>.

Подчеркнуто составной характер формы и единообразие текста ектении компенсируются у о. Матфея именно варианностью музыкального воплощения<sup>428</sup>.

Примером ограниченного (буквально «точечного») варьирования может служить Великая ектения № 2, изложенная в тональности Es-dur (пример 58).

Единственное заметное изменение в гармонии происходит в заключительной 6-й строке, начало которой ознаменовано появлением аккорда тонической параллели (с-moll).

Предшествующие пять строк базируются либо на одной тонике (1-я строка), либо на соотношении Т–D–Т. Однако внутри этой формулы есть варианты. Так, в третьей строке гармония D вступает не на ударный слог («[по]–МИ–[луй]»), как было во 2-й строке), а на предшествующий безударный («ПО–[ми-луй]»), образуя своего рода синкопу, нечто вроде «метрического диссонанса» при господствующей пока акустической консонантности.

Следующий этап – появление аккордового диссонанса: в 4-й строке перед кадансом звучит Т<sup>6</sup> (тоника с секстой: es–g–b–c), причем секста в составе данного аккорда имеет явно линейное, вспомогательное происхождение.

Возвращение сплошной консонантности (в 5-й строке) сопровождается, к тому же, дополнительным ослаблением сонантного напряжения: кадансу

---

<sup>427</sup> Погоров В.С. Архимандрит Матфей (Мормыль). Интерпретация песнопений знаменного роспева : Дипломный реферат. Рукопись. М.: МГК, 2012. С. 61.

<sup>428</sup> Разнообразие в интонировании строк ектении свойственно многим авторским образцам данного жанра; примерами могут служить ектении С.В.Смоленского, А.Д.Кастальского, иеромонаха Нафанаила (Бачкало).

предшествует неполный тонический аккорд без квинты, с утроенным основным тоном.

Таким образом, в данном песнопении варьирование состоит в чуть заметных колебаниях сонантности тонического аккорда и временного соотношения созвучий T и D. Появление минорного аккорда VI ступени в 6-й строке знаменует завершение всей формы.

*Пример 58. Великая ектения № 2*

The musical score consists of six systems, each with a numbered box (1-6) in the top left corner. Each system is written for three staves: a treble clef staff with a soprano line (marked with an 8), a bass clef staff with a tenor line, and a lower bass clef staff with a bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The music is primarily homophonic, with chords in the upper staves and a moving bass line. The systems are connected by arrows, indicating a sequence of measures. Below the bass line of each system, there is figured bass notation (numbers 1-6) and chord symbols (T, D, T<sup>3</sup>, T<sup>6</sup>). System 1 shows a T<sup>1</sup> chord. System 2 shows T, D, and T chords. System 3 shows T, D, and T chords. System 4 shows T<sup>1</sup>, T<sup>6</sup>, D, and T chords. System 5 shows T<sup>3</sup>, T, D, and T chords. System 6 shows T<sup>3</sup>, T, T<sup>2</sup>, T<sup>3</sup>, D, and T chords.

В Великой ектении № 1 (тональность С-dur) обновление аккордового состава используется более активно (*пример 59*).

*Пример 59. Великая ектения № 1*

The image displays five systems of musical notation (labeled 1 through 5) for the Great Canon No. 1 in C major. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). Chord symbols and fingerings are provided below the bass line of each system.

- System 1:** Chords: T<sup>3</sup>, 1, 2, 3, 1.
- System 2:** Chords: T<sup>3</sup>, 2, 1, S<sup>1</sup>, T<sup>3</sup>.
- System 3:** Chords: T<sup>5</sup>, 4, 3, S<sup>6</sup>, D<sup>5</sup>, T<sup>3</sup>.
- System 4:** Chords: S<sup>6</sup>, [T<sup>3</sup>], S<sup>6</sup>, [T<sup>3</sup>], D<sup>5</sup>, T.
- System 5:** Chords: S<sup>3</sup>, T<sup>5</sup><sub>3</sub>, 4/2, 3/1, D<sup>5</sup><sub>4</sub><sub>7</sub><sub>8</sub>, T.

Можно показать гармоническое варьирование в виде таблицы. Строки таблицы соответствуют тексто-музыкальным строкам, столбцы – аккордам, приходящимся на каждый из 6-ти слогов текста (*таблица 16*).



Таблица 16. Гармоническое варьирование в Великой ектении № 1

$I_{5/3}^3$	$I_{5/3}^3$	$I_{5/3}^{-5}$	$\Pi_2^{-5}$	$I_{5/3}^3$	$I_{5/3}^1$
$I_{5/3}^3$	$I_{5/3}^3$	$\Pi_2^{-5}$	$I_{5/3}^{-5}$	$IV_{5/3}^1$	$I_{5/3}^3$
$I_6^5$	$I_6^5$	$V_{4/3}^4$	$I_{5/3}^3$	$\Pi_{5/3}^1 - V_{5/3}^5$	$I_{5/3}^3$
$\Pi_{5/3}^3$	$VI_{6/4}^5$	$VII_{4/3}$	$VI_{6/4}^3$	$V_{6/4}^5$	$I_{5/3}^3$
$IV_{5/3}^3$	$I_6^5$	$V_{4/3}^4$	$I_{5/3}^3$	$\Pi_{6/5}^1 - V_{5/3}^5$	$I_{5/3}^3$

Общий замысел этой ектении состоит, таким образом, в пополнении аккордового состава сначала S, затем полным оборотом T–S–D–T, после которого тональность C-dur оказывается, представлена своей «периферией» – созвучиями II и VI ступеней (что можно истолковать и как подсистему тонической параллели – a-moll). Заключительная, 5-я строка утверждает основную тональность с весомыми S и D (их аккорды приходятся на ударные слоги текста).

Обновление функционального состава – наиболее заметный, но не единственный способ варьирования в данной ектении. Так, гармоническое содержание 1-й строки, стоящей на созвучии T, уже содержит в себе предпосылки вариантов в сфере голосоведения. Внутри целого ряда тонических аккордов встречается созвучие с побочными тонами – тоника с проходящими секундой и квартой. Идея поступенного хода внутри одной гармонии разрабатывается о. Матфеем на всем протяжении песнопения. Более того, поступенные мелодические модели разного звукового состава и разной протяженности переносятся из голоса в голос по принципу вертикальной перестановки. Например, заданный в 1-й строке ход «с–d–e» далее преломляется в «e–d–с» (2-я строка), «g–f–e–[d]» (3-я строка), «f–e–d–с» (4-я строка), «a–g–f–e–[d]» (5-я строка). В свою очередь, модели «e–d–с» и «f–e–d–с», прозвучавшие первоначально у сопрано, в последующих строках переносятся в басовую партию. Кроме того, можно отметить и обмен мелодическими моделями между тенором и сопрано (2-я и 3-я строки). Таким

образом, совершенно очевидно, что о. Матфей активно использует ресурсы контрапунктического письма. Это позволяет ему строить не просто аккордовую, но полимелодическую структуру (пусть и весьма миниатюрную), компоненты которой получают разную тембровую окраску в зависимости от своего регистрового местоположения.

Нельзя не заметить и высотной драматургии песнопения, которая направлена на постепенное достижение кульминации. Начальные тоны верхнего голоса, постепенно, но не гаммообразно, поднимаются от мягко звучащего «e<sup>2</sup>» до напряженного «a<sup>2</sup>» двумя терцовыми «уступами»: e–g, f–a.

Два рассмотренных примера были выдержаны в фактуре строгого 4-хголосия. Однако среди вариантов Великой ектении встречается и более развернутая форма с большой амплитудой вариантных преобразований разных компонентов хоровой ткани.

Обратимся к Великой ектении № 3 (*пример 60*).

Замысел о. Матфея, как нам представляется, состоит в достижении постоянного «роста формы» средствами преобразования всех компонентов ткани: разрастания фактуры, постепенного уплотнения хоровой звучности, расширения ее регистрового объема. Амплитуда изменений столь велика, что встает вопрос о трансформации типа высотной организации от начала к концу песнопения.

Одноголосное начало ектении ориентирует слух не на тональность G-dur, а на модальное образование с опорой «g» (G большой обиходный плагальный по классификации Ю.Н.Холопова)<sup>429</sup>. Во 2-й строке тот же лад уже предстает не в монодийном, но в гетерофонном облике – с фрагментарным расхождением голосов с последующим их слиянием в октавный устой. 3-я и 4-я строки сохраняют монодийно-гетерофонный тип изложения модального лада с той лишь разницей, что амбитус звукоряда разрастается до гексахорда e–fis–g–a–h–c.

---

<sup>429</sup> *Холопов Ю.Н.* Гармония : Теоретический курс. С. 192-203.

## Пример 60. Великая ектения № 3

I. Отход от унисона

II. Движение к полноте аккордов

III. Выдерж. тон «d»

Начиная с 5-й строки появляется трезвучная вертикаль – поначалу только в гармонии D, затем только Т (6-я строка), после чего, в 7-й строке, весь кадансовый оборот излагается трезвучиями.

Последующие строки (8–12) представляют собой индивидуальное сочетание гетерофонного и аккордового склада: господствует 3-х–4-хголосие, перемежаемое звучанием терцо-октавных вертикалей ( $h-h-d$ ,  $a-a-c$ ,  $c-c-e$ ). Однако линейность высотной логики превенствует и в этом, наиболее полнозвучном, разделе песнопения. Нетрудно заметить, что в

средних голосах повторяются мелодические строки, ранее изложенные гетерофонно. Соответствие мелодических строк таково:

$$8 = 6;$$

$$9 = 7;$$

$$10 \sim 3;$$

$$11 \sim 3 (10);$$

$$12 \sim 11.$$

Во всей структуре песнопения можно выделить 3 раздела разной протяженности, каждый со своей идеей высотой организации. А именно:

I раздел (строки 1–4): на протяжении начальных 4-х строк происходит отход от монодии к гетерофонной фактуре. При этом начальные тоны строк постепенно повышаются: *g–a–h–c*.

II раздел (строки 5–7) направлен на достижение полноты аккордовой звучности; линия начальных тонов строк образует последование «*a–h–c*».

III раздел (строки 8–12) построен по принципу «диафонии» бурдона *d* и нижнего пласта, вариантно воспроизводящего 2-х–3-хголосные мелодические модели предыдущих строк. Важно, что достигнутая мелодическая вершина *d* дополняет гармонию до полного 3-х–4-хголосия, которое строится на сочетаниях *T* и *D*. При этом и тоническая, и доминантовая гармонии имеют явное линейное происхождение.

Таким образом, в Великой ектении № 3 вариативность распространяется на тип высотной организации (от модальности к тональности), склад (от монодии к гетерофонии и затем к аккордовой фактуре) и плотность хоровой звучности. В данном случае о. Матфей уводит в тень такой фактор вариативности как обновление аккордовых последований. В рассмотренном примере изменения претерпевает не функциональный состав тональности (ограниченный *T* и *D*), а полнота звучания аналогичных аккордовых сочетаний.

Целесообразно обратиться к *Херувимской песне* как литургически значимому негласовому протяженному песнопению.

Рассмотрим значение этого песнопения в Богослужении. Есть блестящая работа архимандрита Кипраина (Керна) «Евхаристия», где дается подробное описание последования действий клира в алтаре во время пения Херувимской и приводится читаемая священником молитва, в которой он испрашивает у Господа милостивого приятия бескровной жертвы<sup>430</sup>. Архимандрит Киприан (Керн), в частности, пишет: «Составление этой молитвы приписывается святому Василию Великому. <...> Во время чтения этой молитвы и совершения каждения певцы поют Херувимскую песнь. Составлена она и введена в употребление, согласно свидетельству Георгия Кедрина, в VI веке; точнее, во время царствования Юстиниана II (565–578). Она является подготовкой всего молитвенного собрания к моменту великого входа, т.е. перенесения Даров с жертвенника на престол. <...> Для этого перенесения Даров и связанных с этим действий нужно достаточно времени, которое и заполняется для верных пением этой песни, в то время как священник читает молитву и совершает каждение. Херувимская по своему содержанию служит продолжением мысли молитв малого входа об уподоблении себя ангельским Силам, предстоящим окрест престола во время совершения страшного священнодействия»<sup>431</sup>. По концепции прот. Михаила Фортунато, «сердцевина первой части Литургии верных — это Великий вход под пение Херувимской песни. Регент обращает внимание на то, что находится вне видимости хора — на иконографическое расположение частиц на дискосе. В центре дискоса располагается частица «Агнец», слева от нее — Богородичная, справа — частица св.прор.Иоанна Предтечи и святых, внизу — частицы за живых и мертвых»<sup>432</sup>.

Некоторые моменты Херувимской песни, по мнению отца Михаила, предвосхищают дальнейшее развитие Литургии. Так, “всякое ныне житейское отложим попечение” перекликается с возгласом “Горе имеем

---

<sup>430</sup> Киприан (Керн), архимандрит. Евхаристия. Отдел 2. Нам доступна электронная версия данного труда: [https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian\\_Kern/evharistija/2](https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/evharistija/2).

<sup>431</sup> Там же.

<sup>432</sup> Балуева Н.В. Регент: судьба и служение.<...>. С. 179.

сердца”. “Трисвятую песнь припевающе” связано со “Свят, свят, свят, Господь Саваоф” Анафоры. “Яко да Царя всех подыдем” прообразует причастие Святых Христовых Таин»<sup>433</sup>.

В сборнике песнопений литургии, составленном о. Матфеем, содержатся 30 образцов Херувимской песни – для того, чтобы регенты, в зависимости от своих предпочтений и возможностей хора, могли включать в свой репертуар Херувимские, разные по стилистике и исполнительской сложности. Обратимся к некоторым образцам Херувимской песни, опубликованным в сборнике, выпущенном в 2007 году<sup>434</sup>. При отборе примеров для анализа нам показалось целесообразным остановиться на композициях, демонстрирующих различные формы работы с уставным напевом (*переложению, гармонизации, собственно обработке*), в которых были бы отчетливо представлены *разные принципы вариативности*. Мы остановились на трех многоголосных песнопениях, последнее из которых представлено у о. Матфея в 4-х вариантах. Таким образом, в настоящей статье рассмотрению подлежат шесть версий одного песнопения, изложенные о. Матфеем.

Прежде чем приступить к анализу избранного музыкального материала, кратко коснемся характерного для Херувимской соотношения словесного и мелодического компонентов. Словесный текст Херувимской в наше время распевается со многими слоговыми распевами и словесными повторами, обоснованными протяженностью молитв, возносимых в алтаре во время звучания этого песнопения. Словесные повторы появились лишь в Синодальный период истории Русской Православной Церкви, но

---

<sup>433</sup>Там же. Более подробно литургическое значение Херувимской песни рассматривается в упомянутом труде архимандрита Киприана Керна: *Киприан (Керн), архимандрит. Евхаристия* (из чтений в Православном Богословском институте в Париже). М.: Храм свв. Космы и Дамиана на Маросейке, 2006. С. 170–173.

<sup>434</sup>Литургия : Нотный сборник. Неизменяемые песнопения для однородных хоров. Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2009. 605 с. Компьютерный набор выполнен насельницами Свято-Троицкого Ново-Голутвина женского монастыря по благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II.

мелизматический стиль отличал напевы Херувимских. Например, если обратиться к Обиходу в квадратной нотации (издание 1909 г.)<sup>435</sup>, то можно увидеть несколько различное соотношение слогов и их мелодических распевов уже в начальных тексто-музыкальных строках. Одна Херувимская обозначена как принадлежащая знаменному роспеву. В ней, согласно разделительным чертам, тексто-музыкальные строки разграничены так:

Иже херувимы (6 слогов, 24 музыкальных счетных единицы),  
 Тайно образующее (7 слогов, более 30 музыкальных счетных единиц).  
 И животворящей Троице трисвятую песнь припевающее (18 слогов).  
 Всякое ныне житейское отложим попечение (17 слогов).

Подчеркнем, что указываемое нами деление на строки производится и по текстовому, и по музыкальному принципу.

В Херувимской *Киево-Печерского роспева*, представленном в том же издании, уже первая строка за счет повторений разрастается до 30 слогов:

Иже херувимы, херувимы; иже херувимы, херувимы, херувимы; иже херувимы.

Вторая строка («тайно образующе») вместо семи содержит, благодаря повторам, целых 50 слогов.

В *Софрониевской* Херувимской строки находятся между собой в относительном масштабном соответствии: 10 – 14-14 – 9 – 15-15 – 12 – 13 и т.д.

Таким образом, для Херувимской песни характерны два типа распева: внутрислоговой (мелизматический) и, если воспользоваться фольклористической терминологией, – «внутрстиховой», означающий вставки в словесный текст.

Рассмотрим воплощение о. Матфеем текста, в котором одни слоги распеты силлабически, а другие мелизматически. Для анализа нами избраны начальные тексто-музыкальные строки Херувимской, распетой на подобен

---

<sup>435</sup>Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. Ч. 2: Божественная Литургия. М.: Синодальная типография, 1909.

«Чашу спасения прииму» (причастен в четверг)<sup>436</sup>. Этот образец определяется в сборнике как «переложение [курсив мой – Т.С.] архимандрита Матфея» (пример 61).

Пример 61. Херувимская на подобен «Чашу спасения прииму»

1

И - же хе - ру - ви - - - - - мы.

[C]: T<sub>3</sub><sup>1</sup> : 2 : 3 : 4 : 5      2 : 1 : 3 Тр Т [D]→

2

И Жи - во - тво - ря - - - - - шей Тро - и - це.

[C]: T<sub>3</sub><sup>1</sup> : 2 : 3 : 4 : 5      1 : 3 Тр

[E<sub>5</sub>]: Т Тр D

3

Вся - - - - - ко - е ны - не

[C]: T<sub>3</sub><sup>1</sup> : 2 : 3 : 4 : 5      2 : 1 : 3 Тр Т [D]→

В нотном примере и его схематическом изложении представлены (как уже говорилось) начальные строки трех первых разделов песнопения. Нетрудно заметить, что звуковой состав этих строк неизменен. Но различны их слогоритмические модели, а именно:

<sup>436</sup>Нотному тексту в сборнике «Литургия» о. Матфея (с. 273) не предпослано никаких дополнительных указаний относительно напева подобна, но в «Спутнике псаломщика» данный напев помещен как названный подобен (Спутник псаломщика. 4-е изд. М.: Учебный Комитет Московской Патриархии, 1999. С. 159–160). На этот же подобен изложен данный напев Херувимской в издании Обихода 1909 г. (с. 249).



И-жехе-ру–**ВИ** –мы, хе-ру–**ВИ** –мы<sup>437</sup>,  
 И жи-во-тво–**РЯ** – щей **ТРО**-и-це;  
**ВСЯ** – ко-е **Ны** – не, **Ны** – не жи –**ТЕЙ** – ско-е...

Фактически музыка одна и та же, но соотношение силлабически пропеваемых и широко распетых слогов меняется, поскольку распеваются грамматические ударения, а их местоположение в разных строках различно. Изменения в слогоритмике неизбежно влекут за собой смещения функциональных акцентов внутри высотной структуры. Созвучия, на которые падают ударные слоги (они обозначены на нотной схеме целыми длительностями и обведены), становятся местными опорами и, соответственно, несколько корректируют общую картину тональной организации.

Так, определенной, хотя и слабой тоникой начального построения, является до-минорное трезвучие. Намечается и переменная опора – его параллель (ми-бемоль мажор), представленная, в том числе, своей весомой доминантой (си-бемоль). Как выделяет грамматические ударения. Во втором разделе [со слов «И Животворящей Троице»] зачин аналогичен, а продолжение выводит на первый план переменные опоры III, мажорной IV и минорной V ступеней. Фактически, заявленный до минор уступает место даже не своей параллели, а сравнимым по интенсивности побочным опорам обиходной диатоники (состоящей, как известно, из T, S, D и их параллелей).

Наконец, третий раздел (со слов «Всякое ныне житейское...»), начавшись с ударного слога, возвращается в лоно параллельно-переменного «до–ми-бемоль».

В данном примере именно неизменность звукового состава позволяет слуху погрузиться в атмосферу как бы парящей консонантной тональности.

Рассмотрим другой образец. Он представлен в сборнике как «гармонизация [курсив мой – Т.С.] архимандрита Матфея». Это многоголосный напев, не помеченной о. Матфеем как подобен, но

<sup>437</sup>Крупным шрифтом отмечены ударные слоги.

воспроизводящей мелодию, бытующую в регентской среде как «Скитская»<sup>438</sup>. Это пример того, что изменения звукового состава могут быть связаны с появлением новых контрапунктов. Заметим, что в функции контрапункта (то есть, голоса, не дублирующего основную мелодию, а скорее противоположаемого ей) здесь может выступать и один протянутый тон (примеры 62 А–Г).

*Пример 62. Херувимская «Скитская»*

А

И -

же хе - ру - ви - мы

Б

И жи - во - тво - ря

цей Тро - и - це

<sup>438</sup> Можно, в частности, сослаться на электронную версию нотного текста «Скитской» Херувимской: <http://notymus.narod.ru/heruvimskie/XeruvimsSkitskaia.pdf>. С. 270 сборника «Литургия» о. Матфея.

В:

Вся - ко - с ны

нс жи - тсй - ско - с

Г:

Я - ко да Ца - ря

всех по - ды - мсм,

Фрагменты основного напева, переходящие из одного регистра в другой, выделены в нашем примере скобками. Новые контрапункты и их дальнейшие перемещения помечены в тексте пунктирными скобками.

Заметим, что различия слогоритма в мелодически сходных строках не мешают о. Матфею тактировать напев преимущественно в соответствии с регулярным 4-хдольным метром. Основной его заботой становится *контрапунктическая разработка напева*. При этом используются приемы как вертикально-подвижного контрапункта, так и любимые о. Матфеем

мутации склада: от монодии к гетерофонии и далее к полному четырехголосию.

В подобных образцах проявляется характерная черта гармонизаций о. Матфея: с одной стороны, монодия у него всегда несет в себе гармонический потенциал и легко расцветает до многозвучной полноты; с другой – аккордовая ткань мыслится им как полимелодическое сплетение. Рассмотренный нами пример назван «гармонизацией», но очевидно, что на первом плане у о. Матфея стояла забота о линейно-мелодической структуре ткани, что несравненно сложнее простой гармонизации, понимаемой как «расстановка» аккордов под заимствованным напевом. Отсюда, в частности, прозрачность границ между гармонизацией и обработкой в наследии о. Матфея.

Перейдем к следующему образцу. В упомянутом сборнике есть четыре варианта Херувимской песни на подобен «Спасение соделал еси» (причастен в пятницу). Фактически это две версии гармонизации со своими более простыми и более сложными исполнительскими разновидностями (*примеры 63, 64*).

Наиболее интересны 3-й и 4-й варианты (термин о. Матфея), выполненные о. Матфеем в жанре *обработки* (по Гуляницкой). Здесь встречаются все характерные для письма о. Матфея приемы варьирования, а именно:

- вариантность конкордов (созвучий полифонического происхождения, см. в Примере 4 тт. 2 и 4 вариантов 3 и 4 на слог [херу]ВИ [мы]) и перегармонизация;

- вертикальный контрапункт интонационных моделей;

- тембровое варьирование тематических элементов;

- последовательное накопление вариативных изменений от начала к концу песнопения.

Пример 63<sup>439</sup>. Подобен «Спасение соделал еси», Обиход 1909

Г. ПОДОБНА: СПАСЕНІЕ СОДѢЛААХЪ ЕСИ:

И́-же хе-рѹ-вѣ-мы хе-рѹ-вѣ-мы, и́-же хе-рѹ-вѣ-мы, хе-рѹ-  
 вѣ-мы тѣи́ — нш\* ѿ — бра-зѹ-юще, ѿ — бра-зѹ-юще, и́ жи-  
 во-тво-рѣ-щей, и́ жи-во-тво-рѣ-щей тро́-и-цѣ, и́ жи-во-тво-рѣ-щей, и́  
 жи-во-тво-рѣ-щей тро́-и-цѣ три-сва-тѹ-пѣ-съ при-пѣ-ва-ю-ще,  
 пѣ-съ при-пѣ-ва-ю-ще, всѧ-ко-е ны́-нѣ, ны́-нѣ жи-тѣй-ско-е, всѧ-  
 ко-е ны́-нѣ, ны́-нѣ жи-тѣй-ско-е ѿ-ло-жимъ по-пе-чѣ-нї-е,  
 по-пе-чѣ-нї-е. А́-минь. Гѣ-кш да ца-рѧ-вѣ-хъ, ца-рѧ-вѣ-хъ под-  
 и́-мемъ, а́н-гель-ски-ми не-вѣ-димъ до-рѹ-но-сї-ма-чїи-ми,  
 но-сї-ма-чїи-ми. А́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-  
 лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а,  
 а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а, а́-ли-лѹ-ї-а,

<sup>439</sup> Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов. Часть вторая, Божественная Литургия. М.: Синодальная типография, 1909. С. 246–247.

Пример 64<sup>440</sup>. Херувимская на подобен «Спасение...», вар. 1–2

Вар. 1

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

5 - 4 - 5 - 6 - 5  
T 3 - 2 - 3 - 4 - 3  
5 - 6 - 5 - 4 - 1

Вар. 2

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

а: T 3 — 4 — 5  
1 — 2 — 3 T 5 - 4 - 5 - 6 - 5  
3 - 2 - 3 - 4 - 3 +D<sup>7</sup> — T  
5 - 6 - 5 - 4 - 5

Вар. 3

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

а мал. a-moll T 3 - 2 - 3 - 4 - 3  
5 - 4 - 5 - 6 - 5 S<sup>6</sup> T

Вар. 4 (оригинал в *b-moll*)

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

а: T 1 — 2 — 3  
3 — 4 — 5 +D<sup>4-3</sup> T

Изменений в уставной напев о. Матфей не вносит, но считает нужным иногда перенести небольшой его фрагмент в другой голос (пример 65).

<sup>440</sup> Литургия : Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2009. С. 302–304 (вар. 1), 304–307 (вар. 2), 308–310 (вар. 3), 310–314 (вар. 4).

Пример 65. Херувимская на подобен «Спасение...», вар. 1–2

*Вар. 1*

*Вар. 2*

T [DD] D<sup>4-3</sup> T D T [DD] D<sup>4-3</sup> T ←  
 I - II - I<sub>6</sub> 1 - 6 - 5

*Вар. 1*

*Вар. 2*

← D | a : T ← D<sup>4-3-2-3</sup> + D → T

*Вар. 3*

тай - но об - ра - зу - ю - ше,

□ C : T D T [Sp] D T  
I - II - I<sub>6</sub> II VI<sup>6</sup><sub>5</sub> II

*Вар. 4*

тай - но об - ра - зу - ю - ше,

тай - но

□ C : T D<sup>4-3</sup> T D<sup>5</sup> : 7 T D T  
I - II - I<sub>6</sub> V

*Вар. 3*

об - ра зу - ю - ше

D T T V VI  
□ a : S T D T

*Вар. 4*

об - ра зу - ю - ше

□ a : T ← D D → T



Таким образом, в ведении уставной мелодии участвуют все хоровые партии – равно как все поющие являются одновременно и молящимися за богослужением.

Перегаармонизация применяется о. Матфеем весьма умеренно. В большинстве случаев она опосредована введением новых элементов в контрапунктирующих голосах. Это можно проследить на примере 4-го варианта (*пример 66*).

*Пример 66. Херувимская на подобен «Спасение...», вар. 4*

1

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

$\square$ : T<sub>3</sub> : 2 : 3 : T<sub>5</sub> : 4 : 3 : D<sub>8</sub> : 3 : T

2

И Жи-во-тво-ря-щей, И Жи-во-тво-ря-щей Тро-и-це

$\square$ : T<sub>3-6</sub> : 5 : 4 : 3 : T<sub>5</sub> : 2 : 3 : 4 : 3 : I-VI : I : VI

В начальной, минорной строке 2-го раздела («И Животворящей...») в массив тоники вводится вспомогательная секста, которая затем, через 2 такта, «оседает» в виде уже самостоятельного созвучия VI ступени. Вводимые гармонические нюансы от строки к строке подсвечивают напев, не меняя его общей картины и эмоционального единства.

К концу песнопения варианты элементы могут в некоторой мере суммироваться в заключительных строках (*пример 67*). Это относится и к созвучию с основным тоном *ges*, и к усилению позиции плагальных аккордовых сочетаний к концу песнопения (отмечено квадратной рамкой), и к повторению кварто-секундовых мотивов (помечены пунктирными скобками).

## Пример 67. Херувимская на подобен «Спасение...», вар. 4

1

И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви - мы

Des :  $T_1^3 : \begin{matrix} 4 & 5 \\ 2 & 3 \end{matrix} \quad T_3^5 : \begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix} \quad D_5^7 : 2 - 3 \quad T$

2

И Жи - во - тво - и - це И - же хе - ру - ви - мы, хе - ру - ви

И Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це

Des :  $T_3^3 - 6 : \begin{matrix} 4 & 5 \\ 5 & 4 \\ 3 & 3 \end{matrix}$

3

Вся - ко - е ны - не, ны - не жи - тей - ско - е

жи - тей - ско - е

Des :  $T_{8-7} \quad Tr \quad S \quad T \quad Sp \quad Tr$   
 $D_7$   
**b** :  $Tr \quad S_{5-6}^{2-3} \quad T$

4

Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо

Des :  $T_1^3 : \begin{matrix} 4 & 5 \\ 2 & 3 \end{matrix} \quad T_{3-2-3-4-3}^{5-4-5-6-5} \quad D_7^1 : 1 - 2 - 3 \quad T$

5

Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я

На основании проведенных анализов можно сделать следующие выводы:

1. Главная задача архимандрита Матфея – сохранение полноты *молитвенного содержания*, заложенного в тексте. Песнопение, мастерски выстроенное по форме, насыщенное тщательно продуманной вариативностью, воплощает живое молитвенное чувство – несуетное, но подвижное, занимающее ум, сердце и уста верующего человека. **Варьирование у о. Матфея не перерастает в вариационность как метод композиции. Это варьирование существует как некая ипостась незыблемости, но незыблемости живой, всякий раз прочувствованной и интонированной чуть по-новому.**

2. Подход о. Матфея к гармонизации зиждется на его практическом регентском опыте и обуславливает строение многоголосного целого как *полимелодической структуры*, даже в тех случаях, когда фактура аналогична хоральной. Изменения, вносимые о. Матфеем, суть преимущественно мелкие или даже мельчайшие – те, которые естественны в церковнопевческой практике. Несомненно, что при работе с хором подобные изменения фигурировали в бóльшем количестве;

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

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

5. Принцип постоянного варьирования характерен и для фольклорной певческой культуры. Однако в народном песнетворчестве далеко не всегда соблюдается принцип постепенности изменений и их взаимосвязи. У о.

Матфея мы наблюдаем исключительно упорядоченную картину вариативности, которая напрямую связана с формообразованием. При отсутствии выраженной динамики (неуместной в богослужебном пении) 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 века<sup>441</sup>. Подобная параллель поистине парадоксальна, если учесть разительное несходство интонационных комплексов композиций I авангарда и русского церковного многоголосия. Нам, в данном случае, важно другое – то, что выдающийся церковный музыкант интуитивно находит те приемы письма, к которым светская композиторская мысль шла на протяжении нескольких столетий.

---

<sup>441</sup> Понятие «развивающей вариации» введено в научный обиход А.Шенбергом. 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 – обратная 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 Шенберга : автореф. дис. <...> докт. искусствоведения. М.: ГИИ, 2007. С. 15–16; Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга. М.: 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).

## **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 грандиозная юбилейная композиция — комплект из трех компакт-дисков, включающих фрагменты литургического чтения, богослужебного пения и колокольных звонов. Издание музыки в виде отдельного тома состоялось позже. Певческая часть Триптиха состоит из тридцати трех песнопений праздничных служб — главным образом Рождественских. Можно с уверенностью утверждать, что Рождественский Триптих — это не только величественный «венок» из праздничных молитвословий, но итог размышлений о. 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.

Чтобы понять замысел Рождественского Триптиха, нам, хотя бы в самом общем плане, необходимо обрисовать последование Рождественских богослужений.

Праздник Рождества имеет 5 дней *предпразднества* (начинается со 2-го января по н/ст.), в которые полагается служить *повечерие* с чтением особых канонов<sup>442</sup>. Последний день предпразднества, канун Рождества или Рождественский сочельник, называется в литургике «*навечерием*» и

---

<sup>442</sup>Заметим, что пение предпразднественных стихир начинается задолго до 2-го января. Пение рождественских ирмосов начинается со Всенощной под Введение, т.е. 3 декабря по новому стилю. И эти ирмосы поются в качестве катавасии вплоть до Рождества.

приходится на 6-е января (по н./ст.). «Если сочельник попадает на седмичный, то есть, будний день, то совершается служба Царских часов, вечерня с чтением паремий <...>»<sup>443</sup>. Затем идет всенощная, состоящая из повечерия и утрени. На повечерии уже поются праздничные стихиры. А если праздник приходится на воскресный день, то служится всенощное бдение из Великой вечерни и утрени. По окончании Литургии происходит праздничное славение. Обязательно в этот день читается патриаршее и архиерейское поздравление пастве. После ночного праздничного богослужения прихожане идут домой, разговляются и славят Рождество: поют тропарь, кондак, ирмосы. Таким образом, в пространстве богослужения, Рождество наступает ранее «астрономического» 7-го января (по н./ст.)<sup>444</sup>.

В Рождественском Триптихе содержится 33 музыкальных номера, зафиксированных в нотном тексте. Назовем некоторые из них. Это тропарь предпразднества «Написовашеся иногда», ирмос предпразднества «Волною морскою», стихира предпразднества «Доме Евфрафов», стихира навечерия «Августу единоначальствующу», стихира Службы Царских Часов «Днесь раждается от Девы», стихира Рождества «Слава в вышних Богу», тропарь Рождества «Рождество Твое, Христе Боже наш», кондак Рождества «Дева днесь Пресущественного раждает», ирмосы празднику Рождества, Величание Рождеству Христову, песнопения перед чтением и после Евангелия. Кроме того, о. Матфей ввел в свой Триптих и молитвословия, не относящиеся непосредственно к циклу Рождественских служб. Это гимн «Единородный Сыне» из Божественной литургии, полный Акафист Иисусу Сладчайшему и кондак на праздник Вознесения «Еже о нас исполнив смотрение»<sup>445</sup>.

В Рождественском Триптихе три части. Песнопения предпразднества (стихира «Доме Евфрафов», тропарь «Написовашеся иногда», ирмос

---

<sup>443</sup> Красовицкая М. С. Литургика; цит. по <https://predanie.ru/krasovickaya-mariya-sergeevna/book/70934-liturgika/#toc20>.

<sup>444</sup> Заметим, что поистине «вселенский» характер празднования Рождества связан с исключительным значением этого праздника во всех христианских конфессиях.

<sup>445</sup> О причине его появления в Триптихе будет сказано далее.

«Волною морскою»), навечерия (стихира «Августу единоначальствующу на земли», «С нами Бог»), а также тропарь и кондак Рождества составляют первую часть, озаглавленную о. Матфеем как как «*Пророков Слава*». Вторая часть, названная «*Нас ради родися Отроча Младо, Превечный Бог*», включает в себя: первые стихи псалмов шестопсалмия, стихиры с зачинами «Слава в вышних Богу» и «Бог Господь», антифон «От юности моя», полиелей «Хвалите имя Господне», прокимен «Из чрева прежде денницы» перед чтением Евангелия, чтение Евангелия от Матфея (1: 18–25), седален после полиелея, ирмосы канона Рождества и Величание. Здесь же повторно представлены Рождественские тропарь и кондак (в разных роспевах). В третью часть под названием «*Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас*» вынесены фрагменты богослужений, находящихся за пределами Рождественского цикла, но связанные с земным служением родившегося Иисуса вплоть до Его Вознесения. Это: «Единородный Сыне», полный акафист Иисусу Сладчайшему, фрагмент из 8-й главы послания Апостола Павла к Римлянам («Кто ны разлучит от любви Божия») и кондак на Вознесение («Еже о нас исполнив смотрение»).

Таким образом, как **богослов** о. Матфей представляет нам Рождество как длительный период Священной истории, заполненный ожиданием прихода в мир Спасителя, Его Воплощением, служением и восшествием к Отцу Небесному.

Как опытный **клирик**, о. Матфей учитывает, что Рождество Христово — это один из самых почитаемых простыми прихожанами двенадцатых праздников. Будучи связан с младенческим образом Христа и Его Пречистой Матери, праздник имеет светлый, умиротворенный характер<sup>446</sup>.

---

<sup>446</sup> Так, протопр. Александр Шмеман говорил о празднике Рождества: «Ребенок — Бог, Бог — ребенок... Почему даже у людей, теплохладных к вере, даже у неверующих, не перестает радостно сжиматься сердце при созерцании в эти рождественские дни единственного, несравненного видения: молодой Матери с Ребенком на руках и — вокруг них — волхвов с Востока, пастырей с ночного поля, животных, неба, звезды?» (*Протопр. Александр Шмеман. О Рождестве Христа.* <http://www.bram-feodosy.kiev.ua/article/4/29/288/1>).

И наконец, все вышеизложенное о. Матфей воплощает как **музыкант**. Он с исключительным тщанием подходит к тому, какими конкретными средствами объединить масштабное многочастное целое, какие избрать методы для его интонационного единства, какие хоровые приемы применить для создания наиболее полного музыкального «образа» праздника Рождества. Надо заметить, что эта служба в Троице-Сергиевой лавре, где подвизался о. Матфей, всегда служится в Трапезном – зимнем – храме. В архитектурном отношении он представляет собой нарышкинское барокко<sup>447</sup>.

Н.С.Гуляницкая подчеркивает синтезирующее значение Рождественского Праздничного Триптиха: по ее утверждению, «огромный интонационный материал, синтезирующий музыкально-певческий многовековой опыт, особенно монастырский, — значим сам по себе, по своей музыкальной сущности, а облеченный в темброво-специфическое многоголосие производит неизгладимое впечатление»<sup>448</sup>.

К.Л.Карманов характеризует Рождественский Праздничный Триптих как «отражение опыта современной монастырской практики»<sup>449</sup>. Можно согласиться с утверждением автора о том, что три части Триптиха (I. «Пророков Слава», II. «Нас ради родися Отроча Младо, Превечный Бог» и III. «Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас») представляют собой музыкальное воплощение мысли святого апостола Павла о том, что «Иисус Христос вчера, и сегодня, и во веки Тот же» (Евр. 13: 8)<sup>450</sup>. Первая часть посвящена предчувствию Пришествия в мир Спасителя, вторая — радостное прославление явившегося Младенца-Иисуса, а третья «раскрывает смысл

---

<sup>447</sup>Так, например, о. Матфей считал возможным исполнение знаменного распева в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры, но полагал неуместным звучание знаменной монодии в более нарядном Трапезном храме (сообщено Л. Г. Стальской на презентации книги «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль)» 24 апреля 2017 года).

<sup>448</sup> *Гуляницкая Н.С.* Поэтика музыкальной композиции. <...> С. 227–228.

<sup>449</sup> *Карманов К.Л.* Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2012. Вып. 1 (3). С. 174.

<sup>450</sup> Там же.



нашего отношения к Воплотившемуся Богу»<sup>451</sup>. В конце Триптиха помещен Кондак на Вознесение, «ставящий точку в догматическом повествовании о деле, совершенном Иисусом Христом ради спасения людей»<sup>452</sup>.

Отмечая свойственное Рождественскому Триптиху многообразие и обилие музыкального материала, широкую жанровую панораму включенных в него песнопений, Карманов завершает свой очерк весомым выводом: «Две тысячи лет прошло, сменялись эпохи, события, люди, но вечное остается неизменным. Песнопения, вошедшие в «Рождественский праздничный триптих», озвученные, записанные Лаврским хором и изданные на компакт-дисках, являются памятниками, позволяющими нам соприкоснуться с теми непреходящими духовными ценностями, которые сохранило для нас богослужение Православной Церкви»<sup>453</sup>.

В нашу задачу входит подробно остановиться на собственно *музыкальном замысле* Рождественского Праздничного Триптиха. Впечатление о нем можно вынести не только из нотного текста, но и из аудиозаписи, изданной о. Матфеем и составляющей три компакт-диска. При первом же прослушивании всего собрания пропеваемых и читаемых молитвословий (перемежаемых праздничным трезвоном) нельзя не обратить внимание на два его отличительных качества. С одной стороны, это множественность тематического материала, в некотором смысле его разнородность. С другой, это удивительная целостность всего цикла. Она создается несколькими факторами, наиболее явственным из которых является *тембровый колорит*: все песнопения переложены самим архимандритом Матфеем *для мужского хора*. Однако, это не единственное и даже не главное средство скрепления цикла. Целесообразно путем последовательного анализа выявить основания этого парадоксально многоликого единообразия.

---

<sup>451</sup> Там же. С. 175.

<sup>452</sup> Там же.

<sup>453</sup> Там же. С. 176.

## *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, вплетенных в музыкальную ткань большинства номеров.

Предпринимаемый в настоящей работе анализ мелодики песнопений Рождественского Триптиха нацелен на выявление основ интонационного единства этого монументального собрания песнопений. Для начала необходимо определить две позиции — во-первых, какие структурные уровни мелодической организации подлежат анализу и, во-вторых, какой терминологический аппарат целесообразно использовать. При анализе мелодики Триптиха мы планируем использовать термин «строка», ныне употребительный для обозначения наименьшей завершенной текстовой и музыкальной единицы как в медиевистике и этномузыкологии, так и в теории музыки. У Н.С.Гуляницкой, исследующей русскую духовную музыку XX века, читаем: «Музыкальная форма, изначально связанная со стихами (мерная проза), наглядно и слышимо проявляет себя в том, что называлось “музыкальными остановками” <...>. Так возникло понятие музыкальной строки, озвучивающей эти фрагменты, *строки как единицы музыкального текста песнопения* [курсив автора — Т.С.]»<sup>454</sup>. Автор подчеркивает здесь функцию «строки» как компонента музыкальной формы. Между тем, это —

---

<sup>454</sup> Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции.<...> С. 118.

лишь одно из значений этого термина, имевшего в прежних руководствах по меньшей мере три толкования. Под «строкой» подразумевались высотный уровень речитации в напеве, раздел песнопения (то есть, часть формы) и даже мелодический оборот<sup>455</sup>. Наиболее подробно разработана теория «строки» в науке о знаменном распеве. Значение строки как *высотного уровня* (литургического чтения), подчеркнутое в 1863 году прот. Дмитрием Разумовским, было скептически воспринято В.В.Стасовым<sup>456</sup>, но подтвердилось уже в XX веке в изысканиях М.В.Бражникова<sup>457</sup>.

Другое понятие «строки» (опять же применительно к знаменному распеву) связано с мелодикой. В руководствах начала XVII века встречается употребление терминов «попевка» и «строка» как синонимов. Как пишет А.Н.Кручинина, «выявляются три типа названий: «Имена попевкам», «Книга, глаголемая кокизы», «Имена строкам на осемь гласов». Иногда два термина строка и попевка в заголовке встречаются одновременно: «строки и попевки»<sup>458</sup>. Бывает, что они совпадают; но, бывает, что строка больше по

---

<sup>455</sup> Например, в азбуке-толковании из Кирилло-Белозерского собрания в первом разделе говорится: «Крюк простой — възгласит его мало повыше строкъ» (*Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 50 — 51*). Следовательно, «строка» здесь — это *показатель высоты*. А во втором разделе той же рукописи сказано: «<...> мнози крюки светлые поются за скамеицу — в начале стихов и строк. <...> А въ 2-м гласе сут нечие стрелы простые — промеж крюков светлых или в начале стихов и строк <...>» (Там же). Можно заключить, что в данном контексте «строка» — это *часть формы*. Обратившись еще к одной азбуке начала последней четверти 17 века (*Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991. С. 139 – 146*) можно в соседних абзацах увидеть слово «строка» в разных значениях: «Строкъ же начала и концы ищущим многотрудень имуть (Там же. С. 142); или же: «Строка ж ниска, или фита, или какой любо приступъ бывает <...>» (Там же. С. 34). Если речь идет о «началах и концах», то «строка» понимается как часть формы. Когда же говорится о «низкой строке», то возможно указание на низкий высотный уровень гласа. В то же время, соседство терминов «строка» и «фита» наводят на мысль о «строке» как *мелодической формуле*.

<sup>456</sup> О полемике в переписке прот. Разумовского и Стасова подробно пишет С.Фролов (*Фролов С.В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л.: Музыка, 1979. С.124.*

<sup>457</sup> *Белоненко А. М.В.Бражников — исследователь древнерусской профессиональной музыки // Проблемы истории и теории древнерусской музыки, Л., 1979. С.83.*

<sup>458</sup> *Кручинина А. О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки, Л., 1979. С.152.*

масштабу, в ней может быть не одна попевка. По концепции И.Е.Лозовой «попевка» есть перевод греческого «мелодема»= мелодическая формула<sup>459</sup>.

По утверждению А.Н. Кручининой, «в связи с различной длиной текстовой строки изменяется и продолжительность напева строки музыкальной. Музыкальная строка во втором значении — термин собирательный, определяющий не столько конкретную гласовую формулу, сколько *часть песнопения*, поэтому она может и совпадать с попевкой по величине, но, как правило, строка больше попевки»<sup>460</sup>.

Термином «строка» в значении наименьшего законченного фрагмента знаменного песнопения пользуется Н.Г.Денисов: «*строки* [шрифт автора — Т.С.] — завершённые музыкальные построения»<sup>461</sup>.

Применительно к многоголосным (в частности обиходным) напевам в регентской среде существует термин «колени» — фактически эквивалент «строки» как законченного построения в гласовых обиходных песнопениях<sup>462</sup>; в научном же тексте чаще упоминается «строка». В частности, И.В.Дынникова, основываясь на концепции Н.Г.Денисова, поясняет: «Песнопения делятся на завершённые музыкальные построения — *строки* [курсив автора — Т.С.]. Они “имеют определённую мелодико-ритмическую форму, складывающуюся из трёх зон — иктовой, срединной и каденционной”»<sup>463</sup>.

---

<sup>459</sup> Лозовая И.Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.). Формульная структура. М.: МГК, 2015. С. 5.

<sup>460</sup> Кручинина А. О семиографии попевок знаменного распева <...> С.152. Далее читаем: «Включение в руководства 17 века не только попевок, но и строк, объяснялось тем, что «составители стремились не только перечислить попевки, но и показать приемы расширения одной попевки до музыкальной строки, сцепления 2-х– 4-х попевок в одну строку, соединения в одной строке попевок и фит» (Там же. С 156).

<sup>461</sup> Денисов Н.Г. Стрельниковский хор Костромской земли : Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 249.

<sup>462</sup> Дынникова И.В. Интерпретация песнопений Утрени Великого Пятка в регентской практике архимандрита Матфея (Мормыль) // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 338.

<sup>463</sup> Там же. С. 339. Автор приводит цитату из ранее упомянутого труда Н.Г.Денисова «Стрельниковский хор <...>».

В теоретическом музыкознании термин «строка» активно употребляет Ю.Холопов в качестве *понятия из области формы*. Строка (без кавычек) понимается им «как основная структурная единица формы текста»<sup>464</sup>. Заметим, что данное толкование фактически идентично ранее приведенной трактовке Н.С.Гуляницкой.

Термином «строка» в значении единицы формы в вокальной музыке активно пользуется В.Н.Холопова<sup>465</sup>.

В диссертации Г.А.Рымко, посвященной теоретическим проблемам тексто-музыкальной формы термин «строка» применяется, прежде всего, к вербальному тексту, и имеет музыкальный аналог в виде «мотивной группы»<sup>466</sup>. Также автор пользуется термином «музыкальная строка», которая соответствует по масштабу вербальной (прозаической или поэтической) строке<sup>467</sup>.

Обзор употребительных значений термина «строка» в отечественной музыкальной фольклористике предпринят в докторской диссертации Н.М.Савельевой<sup>468</sup>.

Можно заключить, что в разных областях современной музыкальной науки понятие «строки» связано преимущественно с категорией формы. Настоящая работа не является исключением.

Основная сложность состоит в определении структурных единиц величиной *меньше строки*. В медиевистике мелодическое членение строк производится в соответствии с их попевочным строением. Помимо монументального труда прот. Василия Металлова<sup>469</sup>, можно указать на

---

<sup>464</sup> Холопов Ю.Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1: О русской музыке. М.: МГК, 1993. С. 40 — 51.

<sup>465</sup> Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. Изд. 2-е, испр. СПб.: Изд-во «Лань», 2001. С. 21–25.

<sup>466</sup> Рымко Г.А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: МГК, 2014. С. 160.

<sup>467</sup> Там же. С. 165.

<sup>468</sup> Савельева Н.М. Проблема формы в русской народной песне : Дис. <...> д-ра искусствоведения. М.: МГК, 2010. 370 с.

<sup>469</sup> Металлов В.М., прот. Осмогласие знаменного распева : Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1899.

значительный ряд работ (в первую очередь М.В.Бражникова), посвященных мелодическому строению знаменного распева и оперирующих термином «попевка»<sup>470</sup>.

Применительно к композиторской музыке употребление термина «попевка» спорно, о чем пишет А.В.Булычева: «В исторических работах о русской музыке XIX века термин ”попевка” встречается гораздо чаще, нежели в теоретических. Определения авторы не дают, а из контекста значение остается неясным. <...> Не вполне понятно, что есть ”попевка трихордного типа” — синтаксическая единица (как мотив или фраза), интонация, ладовая структура — и чем она отличается от «короткого

---

<sup>470</sup> *Бражников М.В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л.; М., 1949. *Бражников М.В.* Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVII вв. Л., 1972; *Бражников М.В.* Статьи о древнерусской музыке Л., 1975; *Бражников М.В.* Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Сб. статей / Под ред. А.С.Белоненко и А.Н.Кручининой Л., 1979. С. 7–61; *Бражников М.В.* Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984; *Бражников М.В.* Рвусская певческая палеография. СПб, 2002; *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. М.: Музыка, 1965. 2-е изд.: М.: Сов. композитор, 1971; *Серегина Н.* О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 65–77; *Серегина Н.* О некоторых принципах организации знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 164–186; *Кручинина А.* О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки, Л., 1979. С.148–159; *Кручинина А.Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в. : Дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1979; *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси. (История, теория, эстетика). СПб.: Ut, 2002. С. 46–150; *Бурилина Е.Л.* Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиходь»). Л., 1984. 195 с.; *Карастоянов Б.П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева // *Musica antique VIII. Acta musicologica*. Vol. 1. Wydgoszcz, 1988. P. 489-520; *Алексеева Г.* О генезисе системы осмогласия знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья: тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 2. М.: [б. и.], 1991 (1992). С. 60–63. *Карастоянов Б.* Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы. [http://znamen.ru/txt/k/p\\_f\\_cen.htm](http://znamen.ru/txt/k/p_f_cen.htm); *Гусейнова З.М.* Фитные названия в теоретических руководствах XVII века <https://www.portal-slovo.ru/art/38919.php>.; *Гусейнова З.М.* «Имена попевкам». <http://www.pravenc.ru/text/389485.html>; *Ефимова Н.И.* Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII–X столетий : (К проблеме эволюции модальной системы средневековья). М.: Изд-во МГУ, 2004. 284 с. Перечень можно продолжать.

мелодического оборота»<sup>471</sup>. Проанализировав историю проникновения термина «попевка» в область общего музыкознания и неоправданного расширения его значения, автор призывает к возвращению данному понятию его первоначального, определенного смысла как компонента формульного тематизма, закрепленного, в частности, в певческих азбуках<sup>472</sup>.

Термин «попевка» проник и в музыкальную фольклористику, прежде всего ее петербургскую ветвь<sup>473</sup>. А.В.Руднева, со своей стороны, пробовала ввести такой термин как «микрострока». В примечаниях к очеркам А.В.Рудневой редактор-составитель (Н.Н.Гилярова) дает уточнение: «В мелодическом отношении строка имеет относительно завершенную, закругленную форму, соответствует развитой попевке; микрострока по мелодии соответствует мотиву, требующему дальнейшего мелодического развития»<sup>474</sup>.

Ю.Н.Холопов для фрагмента формы менее строки предлагает термин «синтагма». Однако он сам почти не пользуется этим термином, предпочитая говорить о «музыкальном “словмотиве”» или «лексомотиве»<sup>475</sup>. Упомянутая статья о проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии относится к 1993 году<sup>476</sup>. Позже в ходе учебной практики Холопов

---

<sup>471</sup> Булычева А.В. Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени // Вестник МГК. 2015. № 1. С. 148. Термин «попевка» в его расширительном значении попал в музыковедение «со слов» В.В.Стасова.

<sup>472</sup> Там же. С. 151, 154–155. Не углубляясь в проблему медиевистической терминологии, укажем на толкование термина «попевка» Н.Г.Денисовым: «попевка— мелодико-ритмическая формула, имеющая свое графическое начертание, название, звуковысотное положение, место в форме напева и свой мелодико-ритмический рисунок» (Денисов Н.Г. Курс лекций по истории русской музыки. 2005/2006 учебный год).

<sup>473</sup> Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 94 с.

<sup>474</sup> Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Композитор, 1994. С. 69. Отметим, что термин «попевка» употребляется редактором в значении «мелодического оборота».

<sup>475</sup> Холопов Ю.Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1. М.: МГК, 1993. О русской музыке. С. 40 — 51.

<sup>476</sup> Доклад был сделан в декабре 1992.

нашел более гибкий термин «микромодель», применимый как к вокальной, так и к инструментальной музыке<sup>477</sup>.

Главное достоинство термина «микромодель» в том, что он, во-первых, не указывает на приоритет ни одного из параметров композиции (как то: словесного текста, метроритма, состава голосов, высотного рисунка и т.п.), во-вторых — не «привязан» (в отличие от мотива) к акценту, в-третьих — допускает произвольную протяженность вычленяемой единицы.

В некотором смысле понятие «микромодели» аналогично понятиям «сегмента» или «зоны», которые использует Н.Г.Денисов применительно к участкам строк знаменного напева, дифференцированным по слогоритмическим признакам<sup>478</sup>.

Поскольку в Рождественском Праздничном Триптихе собраны песнопения, разные по времени возникновения и стилистике (в том числе авторские сочинения), для их анализа наиболее удобным представляется такая пара терминов как «строка» (для замкнутых каденцией построений) и «микромодель» (для частиц строк)<sup>479</sup>. Ими мы и будем пользоваться в ходе анализа мелодики Триптиха.

Предварительно необходимо выяснить, каков ведущий принцип образования мелодических микромоделей. При анализе мелодического материала надо учитывать сразу несколько параметров, таких как 1)

---

<sup>477</sup> В частности, данный термин был им предложен для анализа мелодики Римского-Корсакова при обсуждении курсовых работ музыковедов 2 курса ИТФ в 1998 году. Термин «мелодия-модель» в значении обобщенной схематической формулы, свойственной модальному образцу, использовался им раньше (*Холопов Ю.Н.* Гармония. Теоретический курс. Изд. 2-е. СПб.: Изд-во «Лань», 2003. С. 182).

<sup>478</sup> *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли : Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. С. 255–256, 261. Термин «сегмент» использует Б.Б.Ефименкова применительно к народнопесенному стиху, называемому ею «сегментированным», т.е. имеющим вариативное членение, в зависимости от ударений поэтического текста (*Ефименкова Б.Б.* Ритмика русских традиционных песен : Учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. 154 с.). В научной школе Квитки–Рудневой такой стих называется «тоническим», т.е. неделимым и базирующимся на двух ударениях (на 3-м слоге от начала и 3-м от конца).

<sup>479</sup> При этом во избежание словесных повторов не исключена временная замена «микромодели» такими синонимически близкими словами как «частица» или «элемент».



соотношение мелодических (мелодико-ритмических) оборотов с текстом, 2) их интервальное строение, 3) связанность с ладовыми опорами, 4) ритмический рисунок. Представляется, что в нашем рассмотрении перечисленных показателей должна быть своя очередность. Мелодический облик всего Триптиха определяется, в первую очередь, комплексом элементов, родственных по своим интервальным и ладовым качествам (упомянутые нами параметры 2 и 3). При этом необходимо отметить высотные опоры, образуемые соотношением текста и напева (параметр 1). Ритмические рисунки (параметр 4), в которых воплощаются интервалика и ладовая структура, представляют собой, в достаточной мере, автономную систему, состоящую из многократно повторяемых единиц, не связанных напрямую с конкретными звуковыми отношениями. Поэтому ритмическую сторону мелодики Триптиха имеет смысл рассмотреть отдельно, после анализа звуковысотного контура мелодических единиц.

Целесообразно первоначально обратиться к *интервальному и ладовому строению* мелодики Триптиха, то есть, к «покровному» слою напевов. Для этого обратимся к тем номерам цикла, в которых архимандрит Матфей обращается непосредственно к уставным мелодиям. Затем, при необходимости, возможно рассмотрение с этой точки зрения и мелодики авторских сочинений, использованных в Триптихе.

В Рождественском Триптихе используются преимущественно принципы обиходной гармонизации с дублированием заимствованного напева в верхнюю терцию или, реже, в нижнюю сексту. Соответственно, нам для начала следует рассмотреть *одноголосную мелодическую линию напева*, с которым работает о. Матфей (или его предшественник, если уставной напев берется им в чужой гармонизации и перелагается для мужского хора).

Обратимся к самоподобну 6-го гласа «Ангельские предъидите силы» (№ 2 Триптиха), изложенному о. Матфеем в соответствии с напевом Троице-Сергиевой Лавры:

Пример 68. «Ангельские предвидите...», излож. О. Матфея

### "Ангельския предвидите силы"

Глас 6. Самоподобен

Напев Троице-Сергиевой Лавры  
в изложении архим. Матфея.

Ан - гель-ски - я предъи - ди - те си - лы,  
и - же в Ви-фле - е - ме, у - го - то - вай - те я -  
сли, Сло - во бо раж - да - ет - ся, Муд - рость про -  
ис - хо - дит, прием - лет це - ло - ва - ни - е Цер - ковь,  
на ра - дость Бо - го - ро - ди - цы. Лю - ди - е рцем:

№ 2 стр. 1

№ 2 стр. 5

№ 2 стр. 2

№ 2 стр. 3

№ 2 стр. 4

№ 2 стр. 6

В напеве 6 тексто-музыкальных строк, которые вариантно воспроизводят всего две мелодические формулы, заложенные в строках 1 и 2. Эти строчные мелодические формулы и их варианты приведены в верхнем фрагменте нотного примера. Здесь же (на четырех верхних нотных строках) предложены буквенные обозначения тех мелодических микромоделей, из которых сотканы целые строки.

Мелодическое содержание 1-й строки состоит в «опевании» I ступени (Соль) мажора (микромодели «а» и «а<sup>1</sup>») с дальнейшим плавным ниспаданием к устою (I ступени) параллельного минора в микромодели «б» (аналогичное высотное строение имеет 5-я строка). Вторая демонстрирует кружение вокруг другой опоры – III ступени (Соль) мажора с постепенным увеличением звукоярдной амплитуды этого кружения: поначалу (во 2-й строке) опевание ограничивается ближайшими вспомогательными звуками (*a-h-c-h*). В 3-й строке захватывается еще один тон сверху (*a-h-c-d-h*). Аналогичный отрезок звукояряда, разработанный интенсивным гаммообразным движением, присутствует и в 6-й строке. Несколько особняком стоит 4-я строка, мелодические обновления в которой наиболее заметны: начальная опора «*h*» имеет подход снизу (*g-a-h*), после чего спуск к «*g*» совершается неоднократно, а конец строки устанавливает новую переменную опору «*a*».

Таким образом, наиболее значимой мелодической опорой является «*h*» – III ступень мажорного лада (или «большого» согласия). Подходы к этой опоре осуществляются либо с верхнего полутона (*c-h*, *d-c-h*), либо с нижнего тона (*a-h*; *g-a-h*); чрезвычайно характерны оба приема «опевания» (*c-a-h*; *a-c-h*). Сочетание всех названных высотных сочетаний производит эффект постоянного кружения, блуждания в замкнутом мелодическом пространстве. Однако интонационная однородность вуалируется исключительным многообразием ритмического воплощения сходных или близко родственных высотных групп. Круг мелодико-ритмических элементов, образуемых опорой «*h*», представлен в среднем фрагменте приведенного выше нотного примера.

Подытожим сказанное. Все мелкие мелодические образования, как и составленные из них более крупные (в масштабе строки), строятся как «кружение» вокруг одной высотной опоры или переход от одной опоры к другой. Каков бы не был мелодический рисунок напева, базовый принцип построения мелодии основывается на фиксировании ладовых опор и их окружении вспомогательными звуками.

Необходимо рассмотреть мелодику двух важнейших для Рождественского цикла песнопений – тропаря («Рождество Твое, Христе Боже наш») и кондака («Дева днесь Пресущественного раждает») Рождества Христова. В Триптихе это №№ 12 и 13, заключающие I часть цикла, «Пророков Слава». Обратимся к Рождественскому тропарю (*пример 69*).

Тропарь Рождества напева Синодального хора, изложенный о. Матфеем, состоит из двух строк. Они компактны по мелодическому строению и в большой мере родственны: обе строки завершаются ниспаданием мелодически вершинного «*f*» в соседнюю опору «*e*». Однако внутренние соотношения тонов внутри сходных мелодических формул различны. В 1-й строке «*e*» сразу определяется как опора: этот тон предваряется мелодическим подъемом (*c-d-e*), приходится на иктовое и каденционное ударения, на нем же осуществляется речитация. Тон «*f*», несмотря на его сравнительно долгое звучание (половинную длительность), является всего лишь вспомогательным. 2-я строка выводит на передний план другую пару местных опор – *d* и *f*. На тоне «*d*» звучит речитация в начале строки, а тон «*f*», взятый после подъема по звукам *d-e-f*, к тому же падает на каденционное ударение и благодаря этому становится местной опорой, хотя и кратковременной.

## Пример 69. Тропарь Рождества, напев Синодального хора

Напев Синодального хора  
Излож. архим. Матфея

Рож - де - ство Тво - е, Хри - сте Бо - же наш, воз - си - я

ми - ро - ви свет ра - зу - ма. в нем бо звез - дам слу - жа - щи - и

зве - здо - ю у - ча - ху - ся Те - бе кла - нятися, Солн - цу прав - ды,

и Тебе вести с высо - ты Во - сто - ка. Го - спо - ди, сла - ва Те - бе!

№ 12  
стр. 1

а б

№ 12  
стр. 2

в г = в1

И P1 P2 Кд2  
И1 Кд1 И2

Кондак Рождества Христова болгарского роспева, гармонизованный Д.С.Бортнянским в переложении о. Матфея – песнопение, имеющее на первый взгляд, витиеватый мелодический облик (пример 70).

Пример 70. Кондак Рождества в гарм. Д.С.Бортнянского

№13 "Дева днесь"  
Кондак Рождества Христова

Болгарский распев в гармонизации  
Д.С.Бортнянского, переложение  
для муж. хора архим. Матфея

① Де - ва, Де - ва днесь Пре - су - щест -

② И зем - ля вер - теп Не - при - ступ -

вен - на - го ра - жда - ет, ра - жда - ет.

- но - му при - но - сит, при - но - сит.

А  
а б в

№ 13 стр. 1

Б  
a1 a2

№ 13 стр. 2

в б + в a1 a2

№ 13 стр. 3 1+2

б a4 а a1 a2 в1

б в

Н [П] И? [Р] Кд [Г]

Если рассмотреть собственно мелодические элементы напева, их интервальное строение и ладовые ориентиры, то становится очевидным интонационное единство мелодики всех трех тексто-музыкальных строк. Восприятие же мелодии как сложной, узорчатой, обосновано мелизматическим распевом нескольких слогов словесного текста, прежде всего первых («Де-ва»). Во всем напеве преобладает одна генеральная звуковысотная опора «с»: все мелодические микромоделю, помеченные на нашей схеме как «а», «а<sup>1</sup>», «а<sup>2</sup>», «а<sup>4</sup>», «в» и «в<sup>1</sup>» либо плавно подходят к опоре «с» (*g-a-h-c*), либо ограничиваются ее опеванием (*c-h-c*, *c-d-c-h-c*). Исключение составляет лишь микромодель «б», устремленная в обратном направлении (*c-h-a-g*), к побочной опоре «g». Ладовую особенность напева составляет двойственное положение тона «h»: он, то представляется относительно весомым (как в 1-й строке, где модель «h-c-h» (модель «b» в схеме) по значимости соперничает с «c-h-c»), то полностью подчинен соседнему «с». Однако в самом конце напева именно «h» оказывается каденционной опорой и конечным тоном. Это привносит в мелодику всего 1-го раздела песнопения, своего рода, ладовую «интригу», а в многоголосную версию – заключительное кадансирование в новой тональности G-dur (тон «h» гармонируется как терцовый тон новой тоники). Соответственно, возникает особое состояние тональности – переменное (C-dur – G-dur).

Рассмотрим еще один напев, который трижды звучит в Рождественском Триптихе. Это тропарь Предпразднества Рождества Христова «Написовашеся иногда со старцем Иосифом» греческого распева в гармонизации о. Матфея (первое его появление происходит в № 6 цикла). Затем тот же напев составляет основу двух стоящих рядом песнопений – «Бог Господь» 4-го гласа греческого распева в изложении о. Матфея (№ 15) и тропаре Рождества Христова 4-го гласа греческого распева в гармонизации диак. С.Трубачева и изложении о. Матфея (№ 16)<sup>480</sup>.

---

<sup>480</sup> Напомним, что это несколько иной, по сравнению с синодальным, напев Рождественского тропаря.



Обратимся к первому из названных образцов («Написовашеся иногда...»), тропарю Предпразднества Рождества Христова (№ 6), *пример 71.*

*Пример 71.* «Написовашеся иногда...», излож. О. Матфея

№ 6 стр. 1

№ 6 стр. 2

№ 6 стр. 3

№ 6 стр. 4

№ 6 стр. 5

№ 6 стр. 6

№ 6 стр. 7

К Р1к

Мелодика строк составлена из трех микромоделей: 1) утверждения опоры «*h*», как с подводом к нему (*g-a-h*), так и без него (модели «*a*», «*a*<sup>1</sup>», «*a*<sup>2</sup>»), 2) дальнейшего опевания достигнутой высотной опоры (модель «*б*», практически неизменяемая) и 3) кадансирования – как на том же «*h*», так и на лежащем терцией ниже «*g*» (модели «*в*» и «*в*<sup>1</sup>»). Несмотря на высотное и интервальное различие заключительных оборотов, они сходны ритмически.

Совершенно очевидно, что вариантность мелодических микромоделей в данном напеве ограничена: варьируется (или вовсе опускается) лишь модель «*a*». Изменения от строки к строке происходят, главным образом, благодаря дополнительным повторениям (как в строке 4) или купированием одного из повторений (строки 3, 5, 6) модели «*б*». Кроме того, перенесение заключительного оборота на новую высоту (на терцию выше), в свою очередь, существенно разнообразит мелодическую и ладовую картину напева.

Таким образом, мелодическая канва напева держится на «раскачивании» голоса между двумя высотными опорами (*g* и *h*) в пространстве тетрахорда (*g-a-h-c*), или пентахорда (*g-a-h-c-d*).

В Рождественском Триптихе о. Матфей охотно обращается к напевам Киево-Печерской Лавры. Рассмотрим три таких примера.

Первый образец Киево-Печерского распева – Самоподобен 2-го гласа «Доме Евфрафов» (№ 4 Триптиха), *пример 72*.

Три строки песнопения состоят из двух мелодических фраз, каждая из которых членится на микромодели (хотя и не явственно) и основана на переходе от опоры «*b*» (I ступени большого согласия обиходного звукоряда или, учитывая гармонизацию, мажора [B-dur]) к опоре «*c*» (II ступени мажора). Три строки напева размещены в примере на трех верхних нотоносцах. Учитывая наличие в напеве VII повышенной ступени гармонического минора, можно воспользоваться терминологией из области мажорно-минорной тональности.

## Пример 72. «Доме Евфрафов», излож. О. Матфея

Начальная опора «*b*» разработана сравнительно слабо – нижним вспомогательным «*a*» и частично верхней терцией «*d*», которая в той же мере представляется местным неустоем к более весомой опоре «*c*». Влияние опоры «*c*» более значительно: на ней заканчивается абсолютное большинство мелодических микромоделей. Помимо простого закрепления высоты с помощью одного вспомогательного звука (с-*h*-с: с-*d*-с), здесь встречаются образования типа «группетто» (*h*-с-*d*-*h*-с) и разрастания опоры с одного тона

до трихорда (c-d-es-d-c; c-es-d-c; c-d-es). Как и в рассмотренном ранее примере, все мелодические преобразования микромоделей отмечены разнообразием ритмики. Практически ни одна из фигур не повторяется буквально – при повторении интервальной структуры изменяется ритмика, а при повторении ритмической фигуры меняется высотная составляющая.

Отметим важную особенность: обновление мелодических микромоделей, в большинстве случаев, подчиняется принципу образования терцовых «ячеек». Это касается как сочленения опор, так и слияния неустоев (таковы упомянутые выше микромодели *h-c-d-h-c*, *c-d-es-d-c*; *c-es-d-c*; *c-d-es*). Более того, при сопоставлении вариантов строк выясняется, что *тоны, отстоящие друг от друга на терцию, функционально родственны*: они могут в аналогичных местах напева заменять друг друга. Это можно проследить на примере соотношения начальных тонов «*b – d*», или моделей «А» и «А1» с заменой речитации на «с» трихордной попевкой «*c-d-es-d-c*». **Подобные явления во многом свидетельствуют о зарождении в недрах уставной монодии «предтональных» интервальных отношений. Заметим, что родственные процессы характерны для народной песенности<sup>481</sup>.**

---

<sup>481</sup> И.А.Истомин на основе народно-песенного материала в 1970-х годах разработал метод т.н. «матричного анализа», суть которого состоит в получении гипотетического (или реального, но нестабильного) многоголосия путем «напластования» одноголосных вариантов одного и того же песенного фрагмента. В результате исследователь пришел к выводу о приоритете терцового принципа в народном многоголосии. Позже им было составлено руководство по матричному анализу в общем курсе гармонии (*Истомин И.А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. М.: Советский композитор 1985. 183 с. (матричному анализу посвящена 2-я глава книги, с. 41–59); Истомин И.А. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 70 с. Ранее сходный опыт составления многоголосия предпринял И.И. Земцовский в книге «Мелодика календарных песен» (Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1975. 223 с.). Круг вариантов одного и того же оборота автор называет «интонационным полем», образование которого опосредовано приоритетом терцовости (С. 43–44). Земцовский также ссылается на концепцию «терцового параллелизма» М.Г.Харлапа (*Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 241–274*). Концепция М.Харлапа заслуживает внимания, поскольку в практической работе с фольклорным материалом нам неоднократно приходилось встречаться с явлениями сходного порядка. Харлап пишет о том, что «параллельные» звуки «могут замещать друг друга в различных фразах напева, в повторениях напева*

Мелодически разнообразно протяженное песнопение «Вертепе благоукасиа <...>» 6-го гласа роспева Киево-Печерской Лавры (№ 5 Триптиха), *пример 73.*

*Пример 73.* «Вертепе благоукасиа», излож. О. Матфея

Вер-те-пе бла-го-у-кра-си-ся. Аг-ни-ца бо-гря-дет,  
чре-во-но-ся-щи Хри-ста: яс-ли-же по-ды-ми-те.  
сло-вом раз-ре-шив-ша-го от без-сло-вес-на-го де-я-ни-я  
нас зем-но-род-ных. Па-стыре свиряюще, свидетельствуй-те  
чу-де-си стра-шно-му: и вол-сви от Пер-си-ды.

<...>, а так как народное многоголосие возникает из одновременного сочетания вариантов, то из параллельных звуков образуются основные созвучия. Последовательность параллельных звуков можно рассматривать как замену повторения звука и, таким образом, ход на малую терцию, в отличие от секундового и квартового ходов, не приводит к смене ладовых моментов <...>» (Там же. С. 256).

№ 5 стр. 1 А Б

№ 5 стр. 2

№ 5 стр. 4

№ 5 стр. 5

№ 5 стр. 7

№ 5 стр. 8

№ 5 стр. 9

№ 5 стр. 3 Б

№ 5 стр. 4

№ 5 стр. 7

№ 5 стр. 9

№ 5 стр. 11

№ 5 стр. 12

№ 5 стр. 13

Н П2 П1 Р П3 К

В приведенном песнопении 13 строк. Сочленение их мелодических компонентов, отображенное на общей схеме, явно свидетельствует о приоритетной роли микромоделей в мелодике напева. Поначалу, в пределах строк 1–4, целые тексто-музыкальные строки дифференцируются по мелодическому материалу, но затем, на первый план выходит принцип составления мелодии строки из мелких элементов, изначально принадлежащих разным строкам. Это проявляется уже в 4-й строке (она начинается подобно 2-й [модель Б] и продолжается по модели 3-й [модель В]). Аналогичное начало 7-й строки [модель Б] «уходит» в обороты 1-й [модель А]. Своеобразно строение 12-й и 13-й строк: 12-я строится по принципу «В – Б», а 13-я – как «А – В».

Отметим важную архитектурную особенность мелодики песнопения. «Удельный вес» составных формул А, Б и В распределяется по всему песнопению таким образом, что ближе к началу преобладает формула А, экспонирующая отклонение из мажора (В-dur) в параллельный минор (строки 1, 4, 5, 7 [частично], 9). В развивающем разделе разрабатывается идея речитации на мелодической вершине «*d*» (строки 2, 6 [частично], 7 [частично], 8). Заключительный раздел (строки 10, 11, 13) направлен на усиление высотной опоры «*c*» и кадансирование на ней. Заметим, что ни одна из мелодических формул, названных нами как А, Б и В, не повторяется, но неизменно появляется в варьированном виде.

Рассмотрим подробнее мелодическое строение каждой из упомянутых строчных мелодических формул (их состав размечен в приведенной выше схеме).

Формула А состоит из тоекратного опевания высотной опоры «*b*» (*b-c-b*, *b-a-b*, *b-c-b*) и ниспадания к новой опоре «*g*» (*b-a-g*). На схеме эти микромодели помечены кириллическими буквами «а», «б» и «в».

Подчеркнем, что «опевание» («а», «б» и частично «в») представляет собой не собственно опевание как окружение опорной высоты вспомогательными звуками, но, скорее, ритмически вариативное кружение вокруг мелодического и ладового стержня «*b*», в процессе чего трехзвучные микромоделю, чуть разнящиеся по ритму, сцепляются друг с другом общими тонами. Заметим, что лежащий выше опоры тон «*c*», будучи местной мелодической вершиной, сам оспаривает опорную функцию, как бы предваряя ладовую мутацию (и соответственно, тональную смену с *B-dur* на *c-moll*) в заключении последующих строк и окончании всего напева.

Формула Б изначально представляет собой подход к тону речитации «*d*» (*b-c-d*, помечен буквой «г») с последующим его опеванием (*c-d-es-d*, помечено буквой «д»). Вокруг новой опоры «*d*» вырастают два трихорда – один опять же типа «опевания» (*c-d-es-d*), другой – как терцовое образование, возникающее над самим «*d*» и укрепляющее его временное опорное положение (*d-es-f-es-d*). Таким образом, на протяжении строчных мелодических формул А и Б обрисовывается картина параллельной переменности *B – g*, с постепенным захватом все новых опорных тонов (*b – g – d – [f]*).

Строчная мелодическая формула В непосредственно связана с предыдущей: она открывается речитацией на звуке «*d*» (микромодель «д<sup>1</sup>») и лишь затем обретает мелодическое обновление в подготовке каданса на «*c*» (микромодель «е»).

Отметим особую тонкость в мелодическом воплощении ладовой идеи всего напева: строка 8, начавшись с подъема к «*d*», далее не развивает опорный потенциал этого тона, но сразу уходит в сферу «*c*», причем усиленного высоким вводным тоном (фактически *c-moll*). В этом контексте 9-я строка, начавшись с ранее неустойчивого «*c*» и уклоняющаяся в *g[moll]*, представляет собой не что иное, как фрагмент дорийского «*c*», трансформирующегося в следующих – 10-й, а затем и 11-



й – строках в *c-moll* гармонический. Более того, квартовая переменность *g* – *c*, генетически связанная с логикой обиходного звукоряда, затем явственно показывается в заключительной, 13-й строке, построенной из вариантов элементов «в», «г» и «е».

В нижнем отделе схемы отображены тоны, выполняющие функции местных опор, и порождаемые ими мелодические микромоделей. Нетрудно заметить, что опоры «*g*» и «*c*» имеют наиболее обширные мелодические «поля» в объеме тетрахорда, в то время как представители «мажорной сферы» (*b, d. es*) поддержаны лишь дихордами и трихордами.

Кратко суммируем результаты проделанного анализа. Рассмотрев песнопение «Вертепе благоукрасися» напева Киево-Печерской Лавры, можно выделить несколько основополагающих особенностей в его мелодическом строении:

- 1) постоянную ритмическую вариантность высотно идентичных мелодических микромоделей;
- 2) цепное соединение мелодических элементов;
- 3) составной характер мелодики внутри строк, базовое значение кратчайших мелодических образований – микромоделей;
- 4) полифункциональность (реальную или потенциальную) абсолютного большинства тонов напева;
- 5) образование вокруг мелодической опоры «интонационного поля» в объеме от дихорда до тетрахорда;
- 6) мелодические опоры суть также ладовые опоры.

Обратимся к еще одному песнопению, изложенному о. Матфеем в соответствии с напевом Киево-Печерской Лавры – Седадьну после полиелея («Придите видим» <...>, № 19 Триптиха), *пример 74*.

Пример 74. «Приидите видим», излож. О. Матфея

Напев Киево-Печерской Лавры  
Излож. архим. Матфея

а)

При - и - ди - те, ви - дим вер - ни - и, где ро - ди - ся Хри - стос

б)

по - сле - ду - ем про - че - е, а - мо - же и - дет звез - да с волх - вы, вос-

точ - ны - ми ца - ри.

в)

Е - го - же ан - ге - ли по - ют

№ 19 стр. 1

№ 19 стр. 2

И И1 Кд1 И2 П К  
Кд2

По ладовому «рисунку» он схож с рассмотренным нами ранее песнопением «Вертепе благоукасия». Начальное кратковременное равновесие опор «*g*» и «*B*» сменяется определенным кадансом в «*c*» [mol], но с неожиданным завершением на опоре «*b*». Однако мелодическое содержание данного напева намного компактнее: весь мелодический материал сводится к сплетению всего двух видов микромоделей –

поступенного и «опевающего» типа. Расчленив эти образования на еще более мелкие частицы не представляется возможным. Едва начавшаяся «гамма» тут же закругляется фигурой «опевания» (таковы отмеченные на схеме микромоделей «а», «б», «г»).

На схеме видно графическое соотношение мелодических микромоделей двух строк. В первой строке имеется восходящий «зачин» от VI ступени к I (помечен как «а») и каданс с подходом снизу ко II ступени («г» и «г<sup>1</sup>»), а также срединные микромоделей, кружащиеся в пределах тетра хорда «a-b-c-d» (помечены как «а<sup>1</sup>», «б<sup>1</sup>»). Как и в ранее рассмотренных примерах, все микромоделей сцепляются между собой общими тонами.

Вторая строка песнопения выписана в нашем схематизированном изложении так, чтобы сходство микромоделей было наглядно отражено. При этом выясняется, что поначалу мелодика 2-й строки активно разрабатывает срединные элементы 1-й (варианты а<sup>1</sup>, б<sup>1</sup>, а'), затем наступает черед преобразований элементов «б» (б<sup>2</sup>, б<sup>3</sup>, б<sup>4</sup>, б<sup>2'</sup>) и «г» (г<sup>2</sup> – каденционное окончание на мажорной опоре «В», выполненное аналогично кадансу на «с» в 1-й строке).

Подытоживая сказанное, можно подчеркнуть, что обновление микромоделей происходит несколькими путями:

- 1) усечением звукового состава элемента (например, дихорд вместо трихорда);
- 2) расширением звукового состава элемента;
- 3) варьированием ритмического рисунка аналогичных высотных групп;
- 4) частичным изменением интервалики (например, терцовый скачок вместо плавного движения).

На основе проделанного анализа мелодики *нескольких заимствованных* о. Матфеем *напевов* целесообразно составить сводную таблицу зафиксированных нами мелодических микромоделей (*пример 75*).

## Пример 75. Свод мелодических микромоделей

[G] Dur: VI I II III IV V

Example 75, Part 1: A collection of 15 staves of musical notation in G major. The first staff indicates the chord sequence: VI (F#), I (G), II (A), III (B), IV (C), V (D). The following staves show various melodic micro-models, including eighth and sixteenth note patterns, and chordal textures.

[G] Dur: VI I II III IV V

Example 75, Part 2: A collection of three staves of musical notation in G major. The first staff indicates the chord sequence: VI (F#), I (G), II (A), III (B), IV (C), V (D). The second and third staves show melodic patterns and chordal textures.

Для большей наглядности все микромодели приведены в пределах одного звукоряда – двух «малых» согласий (*e-fis-g-a* и *a-h-c-d*). В ладовом отношении такой отрезок обиходного звукоряда олицетворяет собой сочленение малообъемного лада мажорного наклонения (в нашей таблице с опорным звуком (условно «тониной») *G*) и его параллели (*e*). В соответствии с явным преобладанием в напевах Триптиха мажорного наклонения, в таблице помечены ступени: за I ступень принимается *G*, за VI – *e*.

Знаменательно, однако, что абсолютное большинство мелодических микромоделей своим высотным «стержнем» имеют не I ступень большого («мажорного») согласия, а III ступень, выше которой расположен полутон. То есть, очень весомы позиции «укосненного» плагального лада, который при гармонизации погружается в стихию мажорной диатоники. На втором месте по частоте появления оказываются мелодические образования, возникающие вокруг II ступени. При гармонизации они в большинстве случаев истолковываются как повод для отклонения в минорную тональность субдоминантовой параллели (II ступени) мажора. Собственно же I ступень большого согласия является «центром притяжения» для значительного, но не максимального числа мелодических микромоделей. Еще скромнее круг моделей, нацеленных на высотную опору VI ступени.

Многие из собранных в таблице мелодических элементов имеют по две ладовых опоры – одну главную и одну побочную. Эти опорные тоны отстоят друг от друга на терцию (*g-h*, *e-g*, *a-c*). Характерно, что и неопорные тоны также склонны «скручиваться» в терцовые опевающие модели (*a-c-h*, *c-a-h*, *c-h-a-c-h* и т.п. при опоре *h*). Таким образом, базовые ладовые идеи, «распетые» мелодическими микромоделями, сводятся, в целом, к двум типам звукоотношений: 1) терцовое опевание + одна опора и 2) терция «неустоев» + терция опор. Названные звукоотношения схематически изображены в конце таблицы (обведены в рамки).

Нетрудно заметить, что абсолютное большинство мелодических микромоделей сосредоточено в пределах терцового трихорда и лишь небольшая часть моделей достигает тетрахорда в объеме кварты (крайне редко – квинты).

Рассмотрев интервальную и ладовую специфику частиц мелодики, затронем вопрос *соотношения мелодики с текстом* в тех же, ранее рассмотренных с точки зрения высотности, песнопениях. Для этого придется учитывать не микромоделю, но их соединения, то есть, *мелодические формулы целых строк*, так как только в объеме целостной текстовой строки прослеживается соотношение ударных и безударных слогов.

В самоподобие 6-го гласа напева Троице-Сергиевой Лавры «Ангельские предъидите силы» (см. *Пример 68*) приоритетной высотной опорой, как мы выяснили ранее, является «*h*», второй по значению – «*g*». Также есть переменные опоры «*e*» и «*a*». Однако формы проявления их функциональности в напевах строк неоднозначны. Так, если учитывать функцию тона в форме собственно музыкальной строки, то «*h*» оказывается и начальным (во 2-й, 3-й строках), и конечным (во 2-й, 3-й, 6-й строках), и господствующим («тоном повторения») – во 2-й, 3-й и 4-й строках. Вместе с тем, если посмотреть на соотношение высотных опор с текстовыми акцентами – иктовым и каденционным ударениями – вырисовывается несколько иная картина. Тон «*h*» совпадает с иктовым ударением во 2-й, 3-й, 4-й строках; с каденционным – практически ни разу; тоном речитации становится (что уже было отмечено ранее) во 2-й и 3-й строках.

Возникает вопрос: как мелодически и высотно отмечается каденционное ударение? В случаях силлабического или невматического распевания окончания строки функция каденционного тона выражена ясно. Это бывает «*g*» (в 4-й и 5-й строках), «*d*» (в 3-й строке). В случаях же мелизматического (иногда даже невматического) распевания функция

каденционного тона также оказывается «распетой» – поделенной между двумя тонами. Так, во 2-й строке на последний ударный слог («си-[лы]») приходится упоминаемое ранее «опевание»: таким образом, функцию каденционного тона оспаривают «а» и «с». **В данном случае имеет место явление уже описанного выше «функционального дублирования», характерного для романтической гармонии<sup>482</sup>, но также свойственного ладовой и мелодической стихии русской народной песенности<sup>483</sup>.** Аналогичная ситуация в 4-й строке: каденционное ударение «я-[сли]» распевается на протяжении восьми четвертей, преимущественно, восьмыми длительностями. Сам слог «я...» приходится на мелодическую вершину «с», которая тут же покидается. Весь мелодический распев слога ведет к обретению новой конечной опоры «а» (усиленной высоким вводным тоном гармонического минора). Однако попутно терцовое соотношение тонов «а–с», как бы вспоминая о своей исходной неустойчивости, образует «опевание» звука «h», в свою очередь ставшего неустойчивым и подчиненным в данный момент новому центру притяжения «а». Редуцируя распев («снимая» явные неопорные звуки), можно заключить, что каденционным здесь является мелодически вершинный тон «с», а путь к конечной опоре («а») идет от него через проходящий (но сравнительно весомый) «h».

Таким образом, во всем песнопении **идет непрерывный процесс функционального перевоплощения небольшого числа тонов в зависимости от их положения в форме музыкальной строки и, в особенности, от их соотношения с ударениями словесного текста.**

<sup>482</sup> Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. С. 388–398.

<sup>483</sup> Данное явление было описано М.Г.Харлапом и И.А.Истоминим в упомянутых ранее а данном разделе источниках. Проблема функционального дублирования также затрагивается в публикациях автора настоящей работы, в частности: *Старостина Т.А. Русские народнопесенные лады как модальная система : Проблемы классификации // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2016. С. 324–334.*



В Рождественском тропаре напева Синодального хора (см. *Пример 69*) соотношение музыкальной и текстовой структур, с одной стороны, более прозрачно, а с другой – обременено тональными ассоциациями, прочно связанными с этим напевом. Мелодика двух строк тропаря сводится к установлению безусловной, центральной по значению опоры «e» (в 1-й строке он является и иктовым, и каденционным тоном, и тоном речитации), дальнейшему ее окружению соседними местными опорами «d» (иктовый тон и речитация 2-й строки) и «f» (каденционный тон 2-й строки) и возвращению к ней как к конечному тону. Однако данный напев не является монодийным первоисточником. Он возник по инициативе музыкантов Придворной певческой капеллы как контрапункт к чересчур аскетичному тропарному напеву 4-го гласа греческого роспева<sup>484</sup>. Закономерно поэтому, что распространенная ныне мелодия порождена тональной гармонизацией и воспринимается в ее контексте. При такой трактовке тон «e» мыслится не как опора малообъемного укосненного плагального лада (*c-d-e-f*), а как терцовый тон мажорной тоники, которая временно покидается ради краткого отклонения в тональность II ступени

---

<sup>484</sup> Пути образования версий тропарного напева 4-го гласа греческого роспева подробно рассмотрены в ранее упоминаемой диссертации В.Е. Гиливеря. Автор, в частности, пишет: «Решающую роль в формировании тропарного напева сыграла деятельность Придворной певческой капеллы. В 1869 г. был издан Придворный Обиход под редакцией директора Капеллы Н.И. Бахметьева — нотное издание, включающее упрощенные и гармонизованные напевы осмогласия. Изменения, внесенные в «придворный» вариант тропарного напева 4-го гласа, во многом были обусловлены особенностями его многоголосной обработки. Учебное пособие «Гласы Придворного Обихода» содержит следующее примечание: «При гармонизации этого напева <...> мелодия первой строки помещена в басовой партии». Это объясняет замену звука «e» на «с» в первой строке напева. Кроме того, «придворный» вариант приобрел полутоновое повышение конечного тона этой строки, так как на данный звук при гармонизации приходится доминантовое трезвучие ко II ступени, отклонение в тональность которой происходит во 2-й строке. В конечной строке опорный долгий звук «e» заменен на «с», очевидно, по аналогии с изменениями 1-й строки. В результате всех модификаций мелодика тропаря оказалась сведена к чередованию двух звуков секундого соотношения: «с» и «d». В таком виде тропарный напев 4-го гласа вошел в современную певческую практику, вытеснив варианты, представленные в сборниках 1899 и 1901 г.» (Гиливеря В.Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. С. 111).

(d-moll), а затем возвращается, предваренная доминантой в мелодическом положении септимы (*f*).

Рождественский кондак («Дева днесь») болгарского роспева в гармонизации Д.С.Бортнянского (см. *Пример 70*) включает в себя мелизматические фрагменты, следовательно, может быть богат функциональной неоднозначностью тонов. Текст 1-й строки «Дева днесь» не имеет нормативно проявленных иктового и каденционного ударений: их функцию выполняют два крайних слога, оба озвученные опорным тоном «*c*». Во 2-й строке («Пресущественнаго раждает») происходит перераспределение высотных опор относительно текстовых акцентов. Во-первых, несмотря на постоянное мелодическое кружение вокруг «*c*», каденционная опора смещается на полтона ниже – на «*h*», что предвосхищается выполнением икта («[Пре]-су-[щественнаго]»): ударный слог распевается полутоновым подъемом «*h-c*», где «*h*» можно трактовать и как задержание к установленной ранее опоре «*c*», и как самостоятельный местный опорный тон. Однако Д.С.Бортнянский (в отличие от монодийного оригинала) дважды повторяет слово «раждает», что дает ему возможность снова вернуться к опоре «*c*» (основному тону тоники C-dur), и лишь затем (при повторении слова «раждает»), уйти на новую ладовую и мелодическую опору и гармонизовать ее как терцию доминанты.

Если бы композитор не позволил себе повторить последнее слово в строке, то порядок функциональных смен тонов был бы несколько иной: слоги «ра-жда-[ет]» были бы оба распеты мелизматически (что и есть в оригинале) и составляли бы линию «*h* (ра-)-*c* (жда-)-*h* (ет)». Таким образом, изначальная мелодическая и ладовая структура напева реализовалась в пределах укосненного плагального «*h*» с функциональным «паритетом» двух соседних опор (*c* и *h*), но в соответствии с музыкальными представлениями своего времени,

композитор усилил позицию верхней высотной опоры «с» как тонической примы тональности C-dur.

Комплекс уже знакомых нам проблем связан с напевами Киево-Печерской Лавры. Их мелизматические фрагменты существенно затрудняют определение каденционных тонов или, по крайней мере, свидетельствуют об их функциональной неоднозначности. Рассмотрим с точки зрения соотношения текстовой и музыкальной структур два из трех проанализированных нами напевов.

В самоподобие 2-го гласа Киево-Печерского распева «Доме Евфрафов» (см. *Пример 72*) мелодические микромоделли указывали на опорное положение тона «с» (истолкованного в многоголосии как прима местной тоники c-moll при основной тональности B-dur). В соотношении с ударными слогами текста функциональность тонов такова: на позиции иктовой опоры встречаются «d» (во 2-й, 3-й строках), в функции тона речитации – «с» (в 1-й, 3-й строках), «b» (в 4-й, заключительной строке).

С определением каденционных опор возникает затруднение. Заключительная каденция мелизматически распета в трех случаях из четырех (фактически из пяти, учитывая разделение 3-й строки на два музыкально законченных фрагмента). В 1-й и 2-й строках каденции схожи: она состоит из распева и последующего оборота «с–h–с» (составляющего аналогию каденционным формулам западноевропейской ренессансной композиции). Это позволяет предположительно наделить тон «с» функцией каденционной опоры, тем более, что в 1-й строке на него и падает каденционное текстовое ударение «[Ев-]фра[-фов]». После этого распев слога можно классифицировать как разработку каденционной опоры вспомогательными звуками (правда, с попутным захватом переменной опоры «b»). Во 2-й строке каденционное ударение («[свя-]тый») попадает на мелодическую вершину «es» – терцовый «функциональный дубль» опоры «с». В 3-й строке (в ее начальном фрагменте) те же звукосочетания складываются несколько иначе.

Каденционное ударение («сла-[во]») совпадает с мелодической вершиной «es», после чего распев слога, если его представить в редуцированном виде, опирается на соотношение опор «es-c-b-c», но дополненное мелизматической «надстройкой» над каждой из них: ES – C[-es-d-c] – B[-a-b-c-d-h] – C. Заключительный же оборот 3-й строки выполнен как простое дополнение с ясным каденционным тоном «с». Отличается, однако, гармонизация. «С» уже истолковано здесь как квинта доминанты основной тональности В-dur, в которой заканчивается все песнопение.

Любопытно, что этот богатый мелизматическими фрагментами напев в ладовом отношении организован проще рассмотренных ранее. В нем просматриваются «прототональные»<sup>485</sup> методы выполнения каденций и заметное устремление к утверждению одной приоритетной звуковысотной опоры, что не исключает формирования в итоге особого, переменного состояния тональности (с-moll – В-dur).

Седален после полиелея («Приидите видим верни...», см. *Пример 74*) отличается от рассмотренного ранее самоподобна преобладанием не мелизматического, а силлабического распева, где слог распевается преимущественно всего на один или два мелодических тона. В этих условиях определение иктовых и каденционных опор не представляет особых затруднений. Проведенный нами ранее интервальный и ладовый анализ мелодики данного песнопения показал относительную развитость в нем звуковысотных отношений в условиях ограниченного числа мелодических микромоделей: в качестве местных опор нами были отмечены звуки «b», «g», «с». Они, в свою очередь, были окружены сетью подчиненных им неустоев. В итоге, образовывалась подвижная переменная мелодико-ладовая структура в пределах квинты «f-c».

---

<sup>485</sup> Определение, производное от термина «прототональность», предложенного С.Н.Лебедевым для характеристики тональных элементов в модальной музыке добарочной эпохи (*Лебедев С.Н. Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения // Ad Musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова : Статьи и воспоминания / Сост. В.Н.Холопова. М.: МГК, 2008. С. 33–47*).

Соотношение текстовых ударений и высотных опор осложняется пространностью обеих словесных строк. В каждой из них наличествуют промежуточные ударения. Так, в 1-й строке («Приидите видим вёрнии где родися Христос») три ударения озвучены тонами «*b*», «*a*» и «*c*». Во 2-й строке («последуем прочее аможе идет звезда с волхвы восточными цари») находятся также, по крайней мере, три значимых, отмеченных нами ударения, на которые попадают звуки «*c*», «*d*» (мелодическая вершина) и «*b*».

Таким образом, текстовые ударения выдвигают на роль местной опоры еще и тон «*a*», а роль мелодически и ладово значимого «*g*», напротив, приуменьшают.

Из проделанного нами анализа мелодического состава строк уставных напевов и соотнесения ладо-мелодического фактора с вербальным можно заключить, что в сфере мелодики происходит *сплетение микромоделей, не связанное напрямую со структурой словесного текста*. Здесь выявляется своя система высотных опор и выстраивается цепочка из вариантно повторяемых или обновляемых мелодических «микроэлементов». Это – самый низший (хотя не самый элементарный) уровень звуковой организации напева. **Координация же мелодики с текстом осуществляется на более высоком структурном уровне – в масштабе целой строки, где тоны, падающие на текстовые иктовые и каденционные ударения, образуют свою систему опор, порой несколько отличную от той, которая сложилась в гуще сплетенных мелодических микромоделей.**

Рассмотрим вопросы **ритмического строения** анализируемых нами напевов. В самом общем плане она производит впечатление постоянного плавного движения смежными длительностями (главным образом восьмыми и четвертями), без прямых повторений и существенного обновления ритмических фигур. Учитывая, что мелодика приведенных

выше песнопений составлена как цепь микромоделей, можно предположить, что и ритмика напевов подчиняется подобному принципу.

Предварительно вспомним, какие элементы составляли основной корпус *мелодических микромоделей*. Перечислим наиболее характерные:

1) плавный подъем или спуск в амбигусе терции (как большой, так и малой), как мелкими (восьмыми), так и более крупными длительностями;

2) плавный подъем в амбигусе кварты, преимущественно восьмыми;

3) фигуры со вспомогательным звуком, верхним и нижним, в объеме секунды, равными длительностями, с продлением последнего опорного тона;

4) фигуры опевания в амбигусе терции, равными длительностями, с продлением последнего опорного тона;

5) фрагменты речитации равными длительностями;

6) плавное нисходящее или восходящее движение крупными длительностями между соседними тонами;

7) неполная фигура «волны» – плавное восходящее движение в объеме терции или кварты с последующим частичным возвращением; как правило, мелкими длительностями;

8) двойное опевание типа «группетто», равными длительностями с продлением последней опоры;

9) плавный подъем в амбигусе терции (мелкими длительностями) с последующим терцовым скачком вниз к начальному тону (более крупными длительностями).

В свою очередь, не встречаются (в каком бы то ни было ритме) ходы по звукам трезвучия, гаммообразные «пассажи» в амбигусе свыше квинты, скачки более чем на кварту и прочие компоненты мелодики инструментального происхождения.

**Даже одно перечисление характерных мелодических микромоделей уже дает общее представление и о типичных**

**ритмических фигурах – столь же миниатюрных, как мелодические частицы.**

Представляется закономерным то, что монастырские напевы (с которыми работали о. Матфей и его предшественники) унаследовали от знаменного роспева принцип составности в построении мелодики и ритма. Не стремясь к нахождению прямых соответствий, мы, однако, считаем целесообразным указать на проникновение некоторых мелодико-ритмических фигур знаменного словаря в проанализированные выше напевы<sup>486</sup>.

Так, нисходящее плавное движение в объеме терции (пункт 1 в приведенном выше перечне типов мелодических микромоделей), начинающееся восьмыми и завершенное четвертью, сопоставимо со «сложитием с борзой пометой». Та же мелодическая модель в увеличении родственно «сложитию с тихой пометой». Плавный подъем по звукам тетрахорда (пункт 2) сопоставим со «стрелами с сорочьей ножкой». Подъем по звукам трихорда с поворотом вниз на одну ступень (пункт 7) – со «стрелой поездной». Подъем по звукам трихорда с остановкой на верхнем тоне – со «стрелой светлой с борзой пометой». Модели со вспомогательными звуками (условно – типа мордента, пункт 3) могут ассоциироваться со знаменем «два в челну». Модели опевания (пункт 4) частично наследуют знамени «статья со змейцей». Плавный спуск в объеме терции с остановкой на нижнем тоне (разновидность в пределах пункта 1) сопоставим со «стрелой трясогласной»<sup>487</sup>.

Разумеется, обнаружение подобных совпадений носит эскизный характер, так как вопросы преемственности попевочного словаря между

---

<sup>486</sup> <http://dyak-oko.mrezha.ru/bukvar/lesson1.html>. Также: *Металлов В., прот.* Азбука крюкового пения. М.: Синодальная тип., 1899. 144 с. О проникновении элементов знаменной мелодики в корпус обиходных напевов пишет в упомянутой ранее диссертации В.Е.Гилицы.

<sup>487</sup> Все рассмотренные нами ритмические модели В.Н.Холопова определяет как «простые» (*Холопова В.Н.* Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. С. 35–36).

разными роспевами изучается медиевистикой и не входит в круг проблем настоящей работы. Знаменательно, однако, что **в напевах исторически позднего формирования, в которых уже зарождаются тональные принципы ладообразования, сохраняется архаичный принцип сплетения мелодики из мельчайших звуковысотных и ритмических элементов**<sup>488</sup>.

Подведем предварительные итоги проведенного анализа мелодики нескольких уставных напевов, использованных в Рождественском Праздничном Триптихе.

1. В процессе развертывания мелодики напевов действуют три основных фактора:

- строение мелодии тексто-музыкальных строк посредством сцепления мелодических микромоделей – звуковысотных групп величиной от 2-х до 5-ти звуков;

- соотнесение звуковысотного контура микромоделей с краткими ритмическими фигурами, родственными элементам из области знаменного роспева;

- выявление ладо-мелодических опор, попадающих на ударные слоги текста: прежде всего иктовое и каденционное ударения.

2. Мелодические микромодели построены по нескольким основным принципам, а именно:

- подход к высотой опоре, отмеченной более крупной длительностью;

- опевание высотной опоры одним или двумя вспомогательными звуками;

- «разработка» высотной опоры расширенным опеванием, с захватом верхней терции (типа *c-es-d-f*, *c-d-es-c*);

---

<sup>488</sup> Это свойство мелодики относится к области *тематизма* и не оказывает решающего влияния на характер гармонизации, однако связь «центонного» строения мелодики с ее модальным генезисом может косвенно отражаться на свойствах тональной организации.



– плавное движение от одной высотной опоры к другой.

3. В напевах преобладает мажорное ладовое наклонение. При этом в качестве опор чаще всего выступает III ступень большого («мажорного») тетра хорда, несколько реже — его I ступень. Еще реже опорную функцию берет на себя VI ступень – I ступень начального тетра хорда параллельного минора. IV ступень в некоторых случаях оказывается значимой, но не формирует самостоятельных ладообразований. В то же время соседняя с приоритетными устоями II ступень нередко оказывается местной опорой и центром ладовой субсистемы.

4. Сочетание полной составной мелодической формулы строки со словесным текстом, в некоторых случаях, дополняет ряд высотных опор теми тонами, которые еще не проявлялись как опоры в микромоделях.

5. Мелизматический распев каденций затрудняет определение каденционной высотной опоры. В этих случаях возможно несколько решений:

– представить себе напев в «редуцированном» виде («сняв» вспомогательные и проходящие звуки) и вычленить его явные опорные высоты;

– исходить из имманентно музыкального фактора и вычленить опорные тоны «пенультивы» (предпоследний) и «антепенультивы» (предпредпоследний) по аналогии с каденциями в ренессансной хоровой композиции;

– допустить «раздвоение» функции каденционной опоры между двумя тонами, отстоящими на терцию и в равной мере претендующими на эту функцию (в соответствие с принципом «функционального дублирования», о котором неоднократно шла речь ранее).

6. В имманентно музыкальных качествах мелодики сравнительно сильно проявлен принцип «центрирования»: высотные опоры многократно повторяются, опеваются, обнаруживают тяготение к терцовой

координации. Все это можно отнести к «предтональным» тенденциям в ладомелодическом строении напевов. **Однако сам принцип составности, безакцентности, постоянной вариантности, предельной компактности мелодических (точнее мелодико-ритмических) элементов указывает на наличие преемственных связей использованных о. Матфеем напевов с древним пластом монодийной певческой культуры.**

Представление о мелодике Рождественского Праздничного Триптиха будет неполным, если ограничиться лишь анализом монодийного компонента музыкальной ткани. Значительное единство мелодического облика всего цикла обосновано не только родством микромоделей, но и их фактурным воплощением в многоголосии. Весь Триптих будто словно «унизан гирляндами» из параллельных терций (реже секст), звучащих в партиях 1-х и 2-х теноров. Эти терцовые цепи строятся, в большинстве своем, по тем же принципам, что и сами напевы. В их основе лежит сплетение миниатюрных мелодических элементов, которые, в свою очередь, будучи соединены в одну строчную мелодическую формулу и продублированы в терцию, образуют некое новое музыкальное качество – новую устойчивую группу ладо-мелодических «образов». Знаменательно, что в эту единую звуковую сферу терцовых «цепей» попадают и многоголосные версии уставных напевов, и авторские сочинения, отобранные о. Матфеем для Триптиха. Рассмотрим мелодику цикла с учетом преобладающего терцового соотношения двух мелодических голосов (за редким исключением верхних).

Прежде чем привести нотные материалы, прокомментируем их структуру.

В теноровых «дуэтах», наполняющих Триптих, можно выявить несколько ведущих формул, которые, в отличие от прежде охарактеризованных «микромоделей», целесообразно называть «*моделями*». Дифференциация моделей основывается на функциональном

главенстве какой-либо пары тонов, либо переменности этих пар. Графический рисунок терцово-мелодических моделей выполнен нами схематически, не фиксирует всех изгибов мелодии, но отражает обобщенную ладо-мелодическую идею модели. Конкретная «материализация» каждой модели индивидуализирована, но генеральный принцип абсолютного большинства из них сводится к образованию мелодической волны, представленной в более или менее рассредоточенных вариантах. Масштаб выявленной нами модели – это чаще всего тексто-музыкальная строка либо ее фрагмент (в случае больших размеров строки).

Всего нами выявлено два рода приоритетных, наиболее часто встречающихся моделей – 1) полностью мажорные и 2) уклоняющиеся из мажора в минор. Внутри каждого рода существуют разновидности. Так, среди полностью мажорных моделей выделяются следующие: с опорой на тоническую терцию на I ступени (Модель 1); с опорой на терцию и квинту тоники (Модель 1А); с переменностью опор на I и III ступенях (Модель 1Б). В особую подгруппу можно выделить модели с опорой на I ступень, но с секстовым соотношением мелодических голосов (Модель 1'). Среди моделей с мажорно-минорной переменностью различаются следующие: с уклонением из мажора в параллельный минор (Модель 2); с уклонением из мажора в субдоминантовую параллель – тональность II ступени (Модель 2А). К переменным видам примыкает модель с обратным движением – от минора к параллельному мажору (Модель 2Б).

Для большей наглядности и удобства сопоставления все модели приведены в тональности G-dur (тональности начального песнопения Триптиха) и ее параллели, e-moll. Слева от нотного фрагмента указан номер песнопения (композиции) в цикле и помечена тональность оригинала.

Остановимся на каждой из перечисленных моделей более подробно.

Модель 1, звуковысотной опорой которой является *большая терция на I ступени мажора*, представлена в Триптихе наиболее разнообразно и обильно (пример 76).

Пример 76. Модель 1

I. Пророков Слава:

I-III

№ 1  
По - се - тил ны есть Свы - ше Спас наш. Во - сток Во - сто - ков,

№ 11  
Я - ко с на - ми Бог, я - ко с на - ми Бог.

№ 12  
Рож - де - ство Тво - е. Хри - сте Бо - же наш. возсия миру свет ра - зу - ма

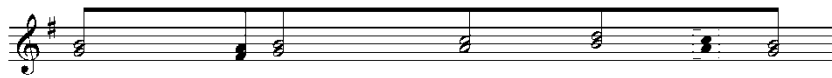
№ 13  
Пре - су - щест - вен - на - го раж - да - ст

## II. Нас ради Родися

№ 14



Сла - ва в выш - ших Бо - гу. и на зем - ле мир



№ 15



Бог Го-спод и я - ви - ся нам, бла - го - сло - вен гряд - дый во И - мя Го - спод - не



№ 16



воз - си - я ми - ро - ви свет ра - зу - ма



№ 18



Ве - ли - ча - ем, ве - ли - ча - ем Тя



№ 19



с востх - ны вос - точ - ны - с ца - ри.



№ 23



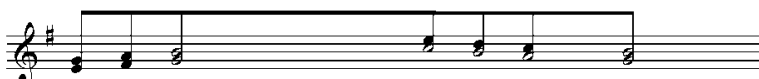
Преж - де век от От - ца рож - ден - но - му не - тлен - но Сы - ну



№ 25



да о И - ме - ни И - и - су - со - ве



### III. Единородный Сыне:

№ 26

Смер - ти - ю смерть по - пра - вый

№ 28

И - н - сусе <...> из - бав - ле - ши - е

The image shows two musical staves for each number. The top staff is the vocal line with lyrics, and the bottom staff is the accompaniment. Both are in G major (one sharp). The first staff (№ 26) has lyrics 'Смер - ти - ю смерть по - пра - вый'. The second staff (№ 28) has lyrics 'И - н - сусе <...> из - бав - ле - ши - е'.

Сам по себе принцип волнообразного построения мелодической фигуры допускает самые разные масштабные воплощения: «волна» в пределах трихорда (тетрахорда) может составлять содержание «микромодели», а затем вариантно повторяться: так происходит в № 1 Триптиха (Светилен на Рождество Христово, принадлежащий перу диак. С.Трубачева).

Рисунок модели может прослеживаться «пунктирно», и даже существенно вуалироваться, как это происходит в сочинении прот. В. Зиновьева «Яко с нами Бог» (№ 11), насыщенном квартовыми скачками и написанного в регулярном метре (в отличие от большинства номеров цикла).

Рисунок «волны» может сжиматься до пары опорного и вспомогательного созвучий. Так, редуцированная модель 1 проявляется в рассмотренном нами ранее Рождественском тропаре напева Синодального хора (№ 12). Или же модель, прозвучав в начале, затем сжимается до пары терций, как это происходит в Величании Рождеству Христову (№ 18, муз. Б.С.Додонова, переложение архим. Матфея)

Контур «волны» также может изменяться за счет расширения нижнего отрезка звукоряда и частичного сокращения верхнего, как это происходит в Рождественском кондаке болгарского роспева, гармонизованного Бортнянским (№ 13). Аналогичная картина наблюдается в Седальне после полиелея напева Киево-Печерской Лавры (№ 19). Пользуясь терминологией,

принятой в общем музыкознании и частично этномузыкологии, можно усмотреть в подобных случаях образования «обращенной волны», но с той же звуковысотной опорой.

Модель 1 в виде последования мелодических волн ярко выявлена в Стихире Рождества Христова монастырского распева в изложении А.М.Косолапова (№ 10). Явственно озвученная модель расширена внедрением вводного тона, укрепляющего позиции опорной I ступени. Однако здесь имеет место не терцовая, а секстовая дублировка: соответственно, этот образец правильнее отнести к разновидности «1'».

Внедрение вводного тона вводит вспомогательную терцию снизу от опоры, но не меняет ладового существа модели. Примером тому фрагмент песнопения «Единородный Сыне» (№ 26, музыка иером. Нафанаила (Бочкало)).

Иногда, встречается фактурное и, соответственно, колористическое изменение фрагмента модели при смене терцовой дублировки на секстовую. Так происходит в № 14 Триптиха, названном как «Слава в вышних Богу...»; Стихи Шестопсалмия (музыка А.Д.Кастальского, переложение архим. Матфея). Аналогичный прием присутствует в № 25 («Братие, да мудрствует в вас...» из послания к Филиппинцам (Фил. 2, 5–11), музыка диак. С.Трубачева)<sup>489</sup>.

Модель 1, первоначально прозвучав в компактном варианте, при повторении может «размываться» прерыванием терцовой цепи, как это происходит в песнопении «Бог Господь» греческого распева в изложении архим. Матфея (№ 15) или в Рождественском тропаре 4-го гласа греческого распева в гармонизации диак. С.Трубачева (№ 16).

Амбитус напева может расширяться вверх: тогда над основной «волной» надстраивается другая, имеющая местной опорой тон IV ступени, и происходит отклонение в тональность субдоминанты, как это случается в

---

<sup>489</sup> В тексте печатного издания указано: «последнее произведение автора написано 23 сентября 1999 г.».

ирмосе 3-й песни Рождественского канона (№ 23, музыка Д.В.Аллеманова, переложение архим. Матфея).

Наконец, в припевах Икосов Акафиста (полностью читаемый и пропеваемый Акафист Иисусу Сладчайшему занимает обширное пространство в III части Триптиха, «Единородный Сыне») волнообразные мелодические формулы с опорой на тонические примы и терции, как в мажоре, так и в параллельном миноре, являются «несущей конструкцией» ладо-мелодической ткани.

Модель 1' производна от только что рассмотренной базовой разновидности (Модели 1): количественно она представлена значительно скромнее (пример 77).

### Пример 77. Модель 1'

#### II. Нас ради Родися:

№ 21  
Сла - ва Те - бе

№ 22  
и на зем - ли мир

№ 24  
Де - ва днесь <...> раж - да - ет

№ 25  
е - же па - че вся - ка - го и - ме - не

№ 17  
Ал - ли - луй - я

The musical score consists of two systems. The first system includes vocal lines numbered 21, 22, 24, and 25, and a piano accompaniment line. The second system includes a vocal line numbered 17 and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal lines are in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are in Russian and describe the birth of Christ.



### III. Единородный Сыне...:

№ 31  
Воз - браи - ный Во - е - во - до и Гос - по - ди

№ 33  
Аз есмь сва - ми, и ни - кто - же на вы

Наиболее определенно модель 1' выражена в 1-м Кондаке Акафиста напева Троице-Сергиевой Лавры в изложении иером. Нафанаила (№ 31).

Все остальные образцы в рамках модели «1'» индивидуализированы. Так, трижды встречается модель, ограниченная лишь нисходящей фазой. Подобное находится в Прокимне Рождества Христова напева Валаамского монастыря (№ 21), Стихире после Евангелия 6-го гласа знаменного роспева в гармонизации Г.Ф.Львовского и изложении архим. Матфея (№ 22) и Кондаке на Вознесение напева Троице-Сергиевой Лавры в переложении архим. Матфея (№ 33). Два другие образца заключают в себе подход к опоре снизу – с VI ступени (то есть, с опорных звуков параллельного минора) – и потому представляют собой некое промежуточное явление между моделью 1 и моделью 2Б, которая отмечена «паритетной» значимостью мажорной и минорной опор.

Модель 1А родственна первой, рассмотренной ранее, разновидности, но имеет целый ряд своих особенностей (*пример 78*).

## Пример 78. Модель 1А

## I. Пророков Слава:

III-V

№ 2  
и - жс в Ви - флс - с - ме

№ 3  
Мно - го - на - ча - ли - е че - ло - ве - ков пре - ста

№ 5  
Аг - ница <...> ...ся - ши Хри - ста

№ 6  
че - во - но - ся - ши без - се - мсн - но - с Рож - де - ни - с

№ 9  
Вол - по - то мор - ско - то <...> в яс - лех со - кры - ва - е - ма - го

№ 11  
Ра - зу - мей - те, я - зы - цы, и по - ка - рай - те - ся

## II. Нас ради Родися:

№ 16

с вы - со - ты Во - сто - ка

№ 23

Хри - тос раж - да - ет - ся, сла - ви - те! Хри - стос с не - бес, сря - ши - те!

№ 23

От - ро - ду бла - го - чес - ти - ю

Модель 1А имеет своей опорой верхнюю терцию мажорной тоники – «созвучание» III и V ступеней. Даже по графическому рисунку приводимых примеров нетрудно заключить, что амплитуда мелодического движения вокруг этой опоры значительно уже, чем вокруг опоры на I ступени мажора. В большинстве приведенных фрагментов заметны длительные «зависания» как на самой опоре (*h-d*), так и на прилегающих к ней вспомогательных терциях.

Рассмотрим пути варьирования модели 1А несколько подробнее.

Любопытно, что идея «волнообразности» в этом виде модели выражена сравнительно слабо: в «чистом виде» такая дуэтная мелодическая волна встречается крайне редко. Не случайно, на верхней строке нашего нотного примера обобщенная формула в качестве «обязательных» компонентов имеет лишь опору и вспомогательное созвучие.

Обратим внимание на те случаи, когда волнообразная «надстройка» над опорой *h-d* все-таки образуется. Первый такой оборот находится в

самоподобие 6-го гласа напева Троице-Сергиевой Лавры «Ангельские предъидите силы» (№ 2). Более развернутое построение подобного типа обнаруживается в Тропаре Предпразднества Рождества Христова греческого роспева («Написовашеся иногда...», № 6). Мажорная тоническая сфера представлена здесь полно: поступенным движением терций от нижней опоры (на I ступени) к преобладающей, верхней (на III ступени), после чего мелодические голоса выводят «украшающую» волнообразную дугу в следующем по высоте тетра хорде. Любопытно, что при опоре на звуки I и III ступеней уход в зону следующего по высоте тетра хорда (по аналогии с более высоким «согласием») порождает эффект отклонения в субдоминанту. Если же опорной терцией является сочетание III и V ступеней, то дальнейшее продвижение вверх по звукам обиходного звукоряда не вносит весомого модуляционного элемента. Вероятно, причиной тому – недостаточная тоникальность опоры, ее укорененность в стихии модальной функциональности, а потому появление низкой VII ступени представляет собой обоснованное интерваликой обиходного звукоряда движение в одном ладовом пространстве. Это касается даже такого сочинения как «С нами Бог» прот. В.Н.Зиновьева (№ 11), созданного в полном соответствии с нормами тонального письма.

Как и в случаях с Моделью 1, в разновидностях модели 1А также иногда имеет место «размывание» терцовой цепи: быстрая смена терцовой дублировки на секстовую и наоборот. Этот прием характерен для письма А.Д.Кастальского (№ 3, «Августу единоначальствующу», стихира на навечерии Рождества Христова по напеву Глинской пустыни в гармонизации А.Д.Кастальского). Тот же колористический эффект терцово-секстовой смены использует диак. С.Трубачев в гармонизации греческого роспева Рождественского тропаря (№ 16).

Опорная терция на III ступени в тональном отношении менее «заземлена» (нежели на I ступени), склонна к укреплению методом многократного повторения и потому более «монолитна». Но и эта опора

может колебаться в своей функции, если модель начинается с повторения неустойчивой пары звуков, как это происходит в Ирмосе предпразднества Рождества Христова 6-го гласа по напеву Глинской пустыни в гармонизации архим. Матфея (№ 9).

Так же, как и в моделях с нижней тонической опорой, в моделях в опорной верхней терцией мажорной тоники возможна стойкая замена терцовой пары мелодических голосов на секстовую. Это происходит, главным образом, в песнопениях и композициях второй части Триптиха. Думается, что это может находиться в связи с содержательной драматургией цикла: в первой части («Пророков Слава») господствует просветленный, умильный тон высказывания, связанный с предчувствием прихода в мир Спасителя-Младенца, с прославлением Пресвятой Богородицы. Эти мотивы воплощаются в терцовом созвучии теноров. Во второй части («Нас ради родися...») преобладает мотив славления явившегося Спасителя, что требует более «земного», полнозвучного пения с участием в ведении мелодии также и низких тембров, что обеспечивается секстовым дублированием тенорового напева 1-ми басами (баритонами).

Модель 1Б – своего рода симбиоз рассмотренных выше моделей (*пример 79*).

Принципиально новой формулы модель 1Б не представляет, но служит для акцентирования тех случаев, когда обе опорные терции, относящиеся к тонической гармонии, претендуют на лидирующую роль. Например, если явное функциональное первенство верхней терции в начале строки сменяется столь же очевидным устойчивым положением нижней опоры к концу строки. Образец этого есть в № 6 («Написовашеся иногда...»). Возможно и обратное сочетание. Начавшись с утверждения нижней опоры, мелодия затем плавно «раскачивается» между двумя тоническими терциями (с верхними и нижними вспомогательными звуками) и, в конце концов, останавливается на верхней опоре. Такое наблюдается в № 17 («Хвалите Имя Господне» напева

Валаамского монастыря в гармонизации прот. Г.Я.Извекова и переложении архим. Матфея).

Пример 79. Модель 1Б

I. Пророков Слава

№ 6 На - пи - со - ва - ше - ся и - но - гда со стар - цем И - о - си - фом

II. Нас ради родися

№ 17 Хва - ли - те И - мя Го - спод - не. Ал - ли - луй - я

III. Единородный Сыне

№ 30 Воз - бран - ный <...> Гос - по - ди, а - да по - бе - ди - те - лю

Также функциональный паритет нижней и верхней тонических терций очевиден тогда, когда ни одна из них не повторяется многократно, но обе они служат завершающими созвучиями строки или фразы (№ 30, 1-й Кондак в конце Акафиста напева Киево-Печерской Лавры в изложении архим. Матфея).

Модели второго рода, содержащие уклонения из мажора в минор со сменой мажорной опоры на минорную, составляют сравнительно немногочисленные группы<sup>490</sup>.

Наиболее характерны варианты ухода из мажора в параллельный минор и охарактеризованные в нашей систематике как Модель 2 (*пример 80*).

Среди мелодических фигур, посредством которых осуществляется уход из мажора в параллельный минор, выделяются две разновидности: 1) с полным показом мажорной сферы и кратким нисхождением к малой терции на VI ступени (она же – терция на I ступени параллельного минора) и 2) с сокращением мажорной части модели фактически до одного созвучия – большой терции на I ступени с дальнейшим возможным истолкованием нисходящих терций, уже, по параллельному минору.

К первой разновидности можно отнести уже неоднократно упоминавшиеся песнопение «Ангельские предъидите силы» (№ 2), точнее, самое его начало. В еще большей мере к подобному типу мелодий относится фрагмент Величания Рождеству Христову (музыка Б.С.Додонова, № 18). Частично, сюда же относится начало песнопения «Вертепе благоукрасися» 6-го гласа напева Киево-Печерской Лавры в изложении архим. Матфея (№ 5). Заметим, однако, что это некий «пограничный» случай: вспомогательная терция *a-c* относится как к нижней опоре мажора, так и к верхней опоре минора – созвучие *g-h* может истолковываться двояко, и, лишь по воле гармонизатора, поначалу, преобладает мажор.

Ко второй разновидности относится самое начало Кондака «Дева днесь» (№ 13), где полноправным представителем мажора является только начальная терция, а дальнейшее нисхождение голосов быстро достигает новой, минорной опоры, которая и утверждается с помощью высокого вводного тона. В данном случае перед нами – снова, сравнительно редкий пример образования «обращенной» мелодической волны.

---

<sup>490</sup> В данном случае мы не принимаем во внимание кратких отклонений в параллельный минор в серединах строк, когда генеральная мажорная ладовая опора остается неизменной.

## Пример 80. Модель 2

I. Пророков Слава

Музыкальный пример 80, Модель 2, I. Пророков Слава. Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем. Каждая система включает нотный стан с мелодией и аккомпанементом. В некоторых местах мелодия вынесена на отдельный нотный стан.

Ан - гель - ски - я...

Вср - те - пе бла - го - у - кра - си - ся

Гос - по - де - де - по - им, слав - но бо про - сла - ви - ся

Де - ва. Де - ва днесь

II. Нас ради родися

Музыкальный пример 80, Модель 2, II. Нас ради родися. Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем. Каждая система включает нотный стан с мелодией и аккомпанементом. В некоторых местах мелодия вынесена на отдельный нотный стан.

Нас ра - ди ны - не <...> Пре - чи - сты - я Де - вы Ма - ри - и

и земля <...> при - но - сит



В некоторой степени, аналогичное явление наблюдается в том же Кандаке, но греческого роспева в гармонизации Ф.Е.Степанова (№ 24). Ряд терций может быть услышан и в мажоре, и в миноре. Но гармонизатор до самого последнего момента предпочитает придерживаться мажорного наклонения и вводит минор только в подобию «прерванной каденции», чтобы тут же закрепить его вспомогательной гармонической доминантой.

Модель 2А предполагает отклонение из мажора в тональность II ступени (*пример 81*).

Отклонение во II ступень при мажорной гармонизации мелодии, принадлежащей обиходному звукоряду, может совершаться так же мягко, как и в VI ступень – посредством перехода опорной функции от одного тона или созвучия к другому, соседнему. В Триптихе подобным образом, хотя и с введением соответствующей доминанты (пусть без высокого вводного тона) делается такое отклонение в начальной строке стихире «Августу единоначальствующу...» по напеву Глинской пустыни в гармонизации А.Д.Кастальского (№ 3). В большинстве же случаев, отклонение в тональность II ступени сопровождается появлением нижней вспомогательной терции с высоким вводным тоном, как, например, в начале самоподобна 2-го гласа напева Киево-Печерской Лавры «Доме Евфрафов» (№ 4).

Самый известный случай отклонения в тональность II ступени – Рождественский тропарь по напеву Синодального хора (№ 12)<sup>491</sup>.

Особый случай – отклонение во II ступень через VI как побочную доминанту. Такое изысканное звуковысотное сочетание встречается в самом начале Стихире после Евангелия в гармонизации Г.Ф.Львовского (№ 22).

Есть и иное прочтение взаимоотношений сочетания «VI–II»: II ступень появляется как субдоминанта к минорной параллели основной тональности. Такое встречается в упоминаемом выше Седалне после полиелея напева Киево-Печерской Лавры (№ 19).

---

<sup>491</sup>Хроматизм, заключенный в этом многоголосном напеве, становится, своего рода, «дополнительным конструктивным элементом» (термин Ю.Н.Холопова) всего звуковысотного замысла Триптиха, чему посвящен специальный отдел работы.

## Пример 81. Модель 2А

I. Пророков Слава

№ 3  
Ав - гу - сту с - ди - но - на - чаль - ству - ю - шу на зем - ли

№ 4  
До - ме Ев - фра - фов

№ 12  
Рож - де - ство Твое. Христе Бо - же наш, возсия

II. Нас ради родися

№ 19  
вер - ни - и. где ро - ди - ся Хри - стос

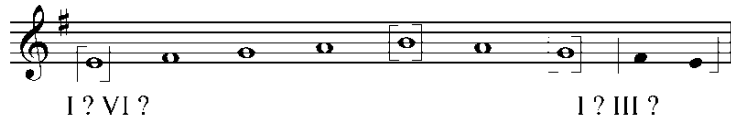
№ 22  
Сла - ва

№ 23  
Из уг - ро - бы И - о - ну мла - ден - ца из - бие - ва мор - ский зверь

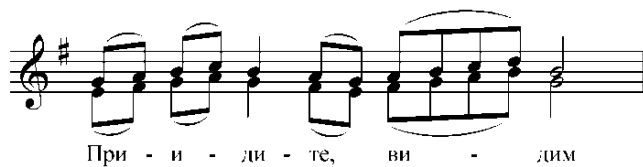
Модель 2Б отражает движение от минора к параллельному мажору  
(пример 82).

Пример 82.

I. Пророков Слава



II. Нас ради родися



Подобные перемещения опорной функции происходят крайне гибко, в пределах одного звукоряда, и отличаются от всех предыдущих разновидностей сравнительной слабостью позиции мажора.

Подытожим результаты рассмотренных двухголосных мелодических моделей.

1. Сцепление одноголосных микромоделей, утолщенных терцовой дублировкой, включает в себе причудливый симбиоз модальных и тональных качеств. С одной стороны, расширение амбитуса этих дуэтных мелодий происходит в соответствии с интерваликой обиходного звукоряда, благодаря чему переход опорной функции от одного созвучия к другому происходит очень мягко. В этом проявляется модальный фактор ладо-мелодической организации. С другой стороны, движение параллельными терциями ориентирует слух уже не на монодийные опоры, а на своего рода, 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. В частности, самую многочисленную группу составляют двухголосные мелодические модели с опорой в виде большой терции на I ступени мажора. Модели с этой опорой многообразны и подвижны в отношении амбитуса и звукового состава. Основой подобных мелодических образований является движение параллельных терций по звукам примерно полуторых больших (мажорного наклонения) согласий в объеме гексахорда (принимая во внимание опору «G», это звукоряд *g-a-h-g-d-e*). Однако, опора на I ступени «большого» тетра хорда, подобно тональному центру, способна притягивать к себе более далекие фрагменты обиходного звукоряда: ниже лежащий тетра хорд (*d-e-fis-g*), а также весь верхний (*c-d-e-f*), уход в область которого порождает более или менее проявленный эффект отклонения в субдоминанту. 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 значительно 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. Однако верхняя опора имеет более глубинное укоренение в модальной стихии, поэтому движение вокруг нее по обиходному звукоряду не образует модуляционных эффектов: 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, различны по мелодическому рисунку, но неизменно тяготеют к нисходящему движению. Несмотря на потенциальную возможность практически всего «центрального» согласия (*g-a-h-c*) представлять от имени параллельного минора (условно *e-moll*), авторы (аранжировщики, гармонизаторы) неизменно предпочитают всю терцовую цепь, вплоть до самой последней терции (*e-g*), трактовать по основной мажорной тональности, оставляя параллельному минору лишь второстепенную роль. Однако в качестве местной кратковременно действующей тоники параллельный минор, как правило, поддерживается своей гармонической доминантой (чаще всего доминантой обратного действия).

5. Модели с уклонением из мажора в тональность II ступени по своему звуковому воплощению родственны предыдущим, с той лишь разницей, что установление в качестве опоры малой терции на II ступени мажора легче происходит в процессе мелодического кружения в пределах рабочей зоны

амбитуса (ранее упоминаемый гексахорд *g-a-h-c-d-e*), с добавлением гармонического вводного тона (*gis*) к уже появившейся новой местной опоре.

6. Фактурное и мелодическое выполнение большинства номеров Триптиха направлены на создание одновременно нескольких эффектов. Во-первых, поручение двух мелодических линий тенорам придает всей ткани легкость, кажущуюся независимость утолщенной мелодической линии от сопровождающих голосов, отданных низким тембрам. Во-вторых, мелодия, существующая в виде непрерывного движения параллельными терциями, представляет собой самостоятельный, достаточно объемный и темброво светлый пласт фактуры, сообщающий всей музыкальной ткани оттенок торжественности, праздничности и потому подобный орнаментальному убранству храмов стиля русского барокко. 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 неповторимый – 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, от классика русского церковного многоголосия Д.С.Бортнянского до нашего современника — диакона Сергия Трубачева.

Перечислим виды песнопений и авторских композиций, представленных в Триптихе:

– древние монодийные напевы (стихира 9-го часа из Службы Царских Часов «Днесь раждается от Девы» напева Валаамского монастыря; стихира Рождества Христова 5-го гласа знаменного роспева «Волсви, Персидские цари»);

– распространенный в настоящее время многоголосный напев Саровской пустыни, на который расппеваются припевные строки икосов Акафиста<sup>492</sup>;

– гармонизации уставных напевов, выполненные музыкантами разных исторических периодов (например, стихира навечерия Рождества Христова по напеву Глинской пустыни «Августу единоначальствующу на земли» в гармонизации А.Д.Кастальского, кондак Рождества Христова «Дева днесь» болгарского роспева в гармонизации Д.С.Бортнянского, стихира после Евангелия 6-го гласа знаменного роспева «Слава в вышних Богу» в гармонизации Г.Ф.Львовского и др.);

– гармонизации и, чаще, многоголосные «изложения» уставных напевов, сделанные самим архимандритом Матфеем (например, самоподобен 6-го гласа роспева Троице-Сергиевой Лавры «Ангельские предъидите силы», стихира предпразднества Рождества Христова 2-го гласа роспева Киево-Печерской Лавры «Доме Евфрафов», тропарь предпразднества Рождества Христова греческого роспева «Написовашеся иногда со старцем Иосифом» (и многие другие хоровые номера Триптиха);

– авторские сочинения («С нами Бог» свящ. В.Зиновьева, «Величание Рождеству Христову» Б.С.Додонова, «Братие, да мудрствует в вас» (из послания к Филиппийцам) диак. С. Трубачева и др.).

Среди богослужебных мелодий, представленных в многоголосной обработке, встречаются образцы греческого, болгарского, «синодального» роспевов, а также напевы Троице-Сергиевой Лавры, Киево-Печерской Лавры, Валаамского монастыря, Глинской пустыни, Зосимовой пустыни.

---

<sup>492</sup> Соколова А.В. Акафистные напевы в традиции храмов и монастырей Центральной России // Вестник ПСТГУ. 2013. Вып. 2 (11). С. 131.

Многообразие музыкального материала Триптиха обуславливают необходимость подробного рассмотрения практически всех номеров цикла. В отличие от Утрени Великого Пятка, где преобладал тип *модально окрашенной тональности*, явленный в гармонизациях гласовых обиходных мелодий, в Рождественском Триптихе наблюдается значительное разнообразие типов высотной организации<sup>493</sup>. Так, в монодийных стихирах (знаменного роспева и напева Валаамского монастыря) представлен модальный тип организации. В гармонизациях мастеров XIX века определенно выявлены нормы классической мажорно-минорной тональности; гармонизации и композиции церковных музыкантов XX века (в том числе о. Матфея) представляют широкий спектр индивидуальных преломлений модальных и тональных элементов<sup>494</sup>. В самом общем плане укажем, что 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.

Поскольку общие теоретические вопросы, касающиеся тональности как типа звуковысотной организации, неоднократно затрагивались в предыдущих разделах настоящей работы, сосредоточимся здесь на проблемах,

---

<sup>493</sup> О концепции модально окрашенной тональности (Ю.Н.Холопова), а также других истолкованиях особенностей гармонии церковного многоголосия подробно говорилось в предыдущих главах настоящей работы.

<sup>494</sup> Со своей стороны заметим, что предпринимаемое Н.С.Гуляницкой разделение высотной организации в церковной музыке на «гармоническую тональность» и «модальную тональность» представляется спорным. В первом случае определение «гармоническая» должно указывать на приоритет тональной функциональности и аккордовой структуры функций: иначе говоря, речь идет о мажорно-минорной тональности. Во втором случае определение «модальная» предполагает первенство звукоряда как центрального элемента системы; но тогда это, фактически, «модальное многоголосие». Если же все-таки наличествует тональность как система функций, выраженных многоголосными комплексами (при важности модального, звукорядного компонента), то точнее было бы назвать такую высотную организацию «модально окрашенной тональностью» (Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: <...> С. 71–86).



непосредственно относящихся к специфическим особенностям тональности в песнопениях и композициях Рождественского Триптиха.

Как и при анализе мелодики, при рассмотрении тональной организации песнопений и авторских композиций Триптиха важно обратить особое внимание на мелкие детали в построении гармонического целого. Именно на этом, «низшем» (с точки зрения масштабов целого) уровне выявляются формы взаимодействия модальных и тональных принципов; проясняется логика смен гармонических опор в зависимости от структуры словесного текста, становятся очевидными индивидуальные особенности тональности в каждом номере и — вместе с тем — высвечиваются компоненты, общие для больших групп номеров Триптиха.

Приступая к рассмотрению особенностей тональной организации Триптиха, необходимо уяснить масштаб и очередность стоящих перед нами вопросов.

Во-первых, важно выяснить, каковы свойства тональности в гармонизациях и многоголосных изложениях *уставных напевов, выполненных архимандритом Матфеем.*

Во-вторых, интересно проследить, каков облик тональности в *гармонизациях, принадлежащих перу других авторов;*

В-третьих, необходимо проанализировать тональную организацию в *авторских сочинениях, в небольшом количестве имеющих в составе Триптиха.*

На основе проведенных анализов представляется целесообразным уяснить приоритет единства или многообразия в тональной организации цикла. По возможности, желательно сформулировать общую тональную «драматургию» Триптиха.

Предварительно кратко оговорим методику предстоящих аналитических изысканий. Необходимо учитывать ранее упоминаемую концепцию «церковной тональности» Н.С.Гуляницкой а также близкие

понятия «модальной тональности», «модально окрашенной тональности»<sup>495</sup>. При этом, наиболее теоретически разработанной и в большой мере универсальной является концепция «особых состояний тональности», принадлежащая Ю.Н.Холопову<sup>496</sup>. Эта теория, уже использованная нами при анализе напевов Утрени, взята на вооружение в качестве основной. Воздействие модального первоисточника на гармонический строй церковного многоголосия порождает те отклонения от тональности венско-классического типа, которые и составляют суть «особых тональных состояний».

Обратимся к гармонизациям и многоголосным изложениям уставных напевов, выполненных архимандритом Матфеем. Большинство из них относится к I части Триптиха, «Пророков Слава», посвященной подготовительному периоду, предшествующему празднованию Рождества Христова. В эту группу песнопений, изложенных о. Матфеем, входят 6 образцов: Самоподобен 6-го гласа роспева Троице-Сергиевой Лавры «Ангельские предъидите силы» (№ 2 Триптиха); Самоподобен 2-го гласа роспева Киево-Печерской Лавры – стихира предпразднества Рождества Христова «Доме Евфрафов» [поется, если сочельник совпадает с воскресным днем] (№ 4); стихира предпразднества 6-го гласа роспева Киево-Печерской Лавры «Вертепе благоукрасися» (№ 5); Тропарь предпразднества Рождества Христова греческого роспева «Написовашесе иногда со старцем Иосифом» (№ 6); Ирмос предпразднества 6-го гласа напева Глинской пустыни «Волною морскою» (№ 9); Тропарь Рождества Христова 4-го гласа напева Синодального хора «Рождество Твое, Христе Боже наш».

---

<sup>495</sup> В.Е.Гиливеря опирается на концепцию Т.Б.Барановой и приводит в качестве обоснованных называемые ею «модально-тональные» и «тонально-модальные» структуры (Гиливеря В.Е. Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения. С. 83–84).

<sup>496</sup> Теория особых состояний тональности применена к анализу русского обиходного многоголосия в публикации автора: Старостина Т.А. Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия // Вестник СПбГУ. 2019. Т.9. Вып. 1. С. 46–78.

Во II части Триптиха, «Нас ради родися Отроча Младо, Превечный Бог», в изложении о. Матфея звучат 4 песнопения, непосредственно относящиеся к праздничным службам Рождества Христова: «Бог Господь» 4-го гласа греческого роспева; Седален после полиелея напева Киево-Печерской Лавры «Приидите видим вернии» (№ 19); Степенна 4-го гласа Московского напева «От юности мояя» (№ 20); Прокимен Рождества Христова напева Валаамского монастыря «Из чрева прежде денницы...» (№ 21).

В III части, «Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас», в изложении о. Матфея представлены: 1-й Кондак Акафиста напева Зосимовой пустыни (№ 28); Икосы Акафиста Саровского напева (на авторство изложения никаких указаний к печатной версии нет); 1-й Кондак в конце Акафиста напева Киево-Печерской Лавры (№ 30) и Кондак на Вознесение напева Троице-Сергиевой Лавры «Еже о нас исполнив смотрение...».

Таким образом, в начале Триптиха, в его I части, композиционные принципы о. Матфея в построении хоровой партитуры на основе уставного напева проявляются наиболее ощутимо. Соответственно, его индивидуальное слышание и воплощение тональности в существенной мере «задает тон» тональной концепции всего цикла.

Сосредоточимся на конкретных, ранее названных, примерах.

Напев стихир «Ангельские предъидите силы» представляет собой типично многоустойную модальную структуру с несколькими весомыми опорами: *h*, *e*, *a*, *c*. Соответственно, ладовое наклонение (внутри общего обиходного звукоряда) меняется в каждой строке: друг друга сменяют малый обиходный (с опорами «*e*» и «*a*»), укосненный (с опорой «*h*») и большой (с опорой «*c*»), *пример 83*.



Знаменательно, что опорное положение аккорда C-dur (субдоминанты основной тональности) готовится исподволь. Именно это созвучие приходится на каденционное ударение в 4-й и 6-й строках, а во 2-й и 3-й оно становится целью его мелодического распевания («Вифлеёме», «'я-сли»). В то же время как первое грамматическое ударение 5 раз на протяжении 7 строк озвучивается тоническим аккордом. Следовательно, мутация опоры от G к C оказывается не только обусловленной заимствованным напевом, но и логически обоснованной.

Рассмотрим стихиру предпразднества «Доме Евфрафов», самоподобен 2-гласа напева Киево-Печерской Лавры (пример 84).

Пример 84. «Доме Евфрафов», излож. О. Матфея

①

B: T    D<sup>7</sup>    T    Sp    ← D →    Sp(II)  
 c:    T    +D    T

②

T    S    T    Sp    ← D ->    Sp  
 D    → Tr ←    D    T    +D    T

③    ③a    ④

D->    S    [Tr]    °D    +D    T    D    T    D  
 D->    Tr

Напев стихиры во всех строках заканчивается на «с». Этот же тон является каденционной опорой в 1-й строке. В функции каденционных опор выступают «es» и «d» (последняя также в функции иктовой опоры). В мелизматических распевах последних ударных слогов можно выделить также

местную «микроопору» «*b*». Таким образом, мелодия ориентирована на приоритет опоры «*c*».

Напев гармонизован по тональности В-dur. Тоника при этом всегда появляется в начале строк, закрепляется вспомогательным оборотом с D (в 1-й строке) или с S (в строках 2 и 3), чтобы затем методом сопоставления смениться новой опорой с-moll, которая закрепляется опять же вспомогательным оборотом с гармонической доминантой.

В заключительной каденции происходит перегармонизация: финальный «*c*» здесь становится не основным тоном минорной тональности, а квинтой доминанты, F-dur. Это не новая тоника, а именно доминанта, разрешение которой (в тонику В-dur) происходит в первом же аккорде следующего песнопения. Следовательно, тональность стихир «Доме Евфрафов» можно определить как «*инверсионную*». Однако постоянное балансирование опор В-dur и с-moll на протяжении всего песнопения дает возможность классифицировать ее в то же время как «*колеблющуюся*». Кроме того, весомость субдоминанты (трезвучия Es-dur) укрепляет и без того сильные позиции тональности с-moll, и позволяет истолковать большую часть последований одновременной в двух тональностях – В-dur и с-moll. Соответственно, тональность обладает также свойствами «*многозначной*».

Обратимся к еще одной стихире предпразднества Рождества Христова – «Вертепе благоукарасия» напева Киево-Печерской Лавры.

В напеве данной многострочной стихире, в отличие от двух рассмотренных ранее, большое место занимает «читок», который пропевадается преимущественно на высотах «*d*» и «*c*». Эти тоны гармонизованы аккордами тоники («*d*» как ее терцовый тон) и доминанты («*c*» как квинта доминанты без терции). В ряде случаев (в строках 5, 11, 12) «*c*» в функции тона речитации гармонизован как основной тон трезвучия II ступени (с-moll). Заключительное закрепление тона «*c*» в качестве основы минорной тоники происходит в последней, 14-й строке (*пример 85*).

## Пример 85. «Вертепе благоукрасися», излож. О. Матфея

①,⑤,⑥-вар,⑩-вар      ②,③,⑬-вар      ④,⑦-вар,⑨-вар,⑪-вар,⑭-вар

B: T D T D→ Tr      T S T      T S T Sp ← D→ Sp  
 c: D → Sp ← D T ← D→ T

⑧      ⑫

T S T D T +D→ Tr      S T Sp ← +D→ Sp T  
 T ← D Tr ← +D→ Tr D

Общий кд. план

строки: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Напев гармонизован по тональности В-dur. Окончание стихире в с-moll свидетельствует о «переменном» состоянии тональности в целом. Но тяготение к переменности проявляются и раньше: уже в 1-й строке («Вертепе благоукрасися») тональность сменяется с В-dur на параллельный g-moll. Также построены строки 5, 6, 10. Другая группа строк (4, 7, 9, 11, 14) представляет иной вариант переменности: В-dur–с-moll. Следовательно, принцип ладовой и тональной переменности действует как на уровне одной строки, так и на уровне целого песнопения.

В звуковысотном облике стихире «Вертепе благоукрасися», несмотря на модальный мелодический первоисточник, первенство тонального принципа организации проявлено весьма сильно. Во-первых, оба отклонения из первоначального мажора в минор (как g-moll, так и с-moll)

сопровождаются появлением высокого (гармонического) вводного тона. Во-вторых, позиции В-dur как влиятельной тоники подкрепляются ее постоянным появлением в окружении тяготеющей к ней доминанты с септимой (*f-c-es*) и оттеняющей субдоминанты (трезвучие Es-dur). Более того, в 8-й строке происходит отклонение в субдоминанту (появляющийся при этом *as* предусмотрен обиходным звукорядом) с последующим возвращением к начальной тонике В-dur.

Помимо переменности как стойкого качества, тональность здесь имеет и признаки *многозначности*: строки, заканчивающиеся на местной (также и окончательной) тонике с-moll, можно истолковать с позиции двух тональностей: первоначальной и конечной. Продолжительное звучание диссонирующего аккорда доминанты во фрагментах «читка» можно охарактеризовать как элемент «*инверсионной*» тональности.

Подытожим результаты анализа тональности трех стихир предпразднества Рождества Христова, изложенных о. Матфеем.

1. Все рассмотренные образцы выполнены в тональностях, богатых признаками особых состояний<sup>497</sup>. Приоритетное положение среди этих признаков занимает тональная *переменность*, обоснованная ладовой многоопорностью заимствованных уставных напевов.

2. Принцип ладовой и, соответственно, тональной переменности «работает» на *разных структурных уровнях*: от одной строки до целого песнопения.

3. Смены тональных опор осуществляются, главным образом, путем их *сопоставления с последующим закреплением* с участием вспомогательной побочной доминанты, в случае отклонения в минор – гармонической.

4. Помимо переменности, многоголосная звуковысотная организация рассмотренных стихир обладает свойствами «*многозначности*»: в условиях

---

<sup>497</sup> О критериях особых состояний тональности и их проявлении как в обиходном многоголосии, так и в гармонизациях о. Матфея, шла речь в предыдущих разделах работы.



преобладающей диатоники аккордовые последования, зачастую, можно одновременно трактовать в двух или даже более тональностях.

5. Смена тональных опор от строки к строке позволяет усматривать в тональности признаки «колеблющегося» состояния.

Таким образом, тональная организация рассмотренных стихир исключительно богата признаками особых тональных состояний. Такие качества тональности как постоянно действующая переменность, неоднозначность высотного центра, его множественные и гибкие смены, мерцания мажорного и минорного наклонений способствуют созданию звуковой атмосферы ожидания, предчувствия грядущего начала Евангельской Истории.

Значительно более аскетичный музыкальный облик имеют тропари в изложении о. Матфея. В I части Триптиха их два – тропарь предпразднества Рождества Христова греческого роспева «Написовашеся иногда со старцем Иосифом» (№ 6) и широко известный Рождественский тропарь «Рождество Твое, Христе Боже наш» Синодального напева (№ 12).

В основе тропаря «Написовашеся иногда <...>» лежит напев, построенный на материале одной вариантно повторяемой мелодической строки (пример 86).

Пример 86. Тропарь «Написовашеся...», излож. О. Матфея

G: T S T D<sup>3</sup> T T S T T S T D T

Большинство (4 из 7) строк-вариантов заканчиваются на опоре «g», две строки – на опоре «h». На том же тоне «h» пропеваются фрагменты речитации. В функции иктовой опоры в большинстве случаев выступает «с», в функции каденционной – «а».

Напев гармонизован по модально окрашенной тональности G-dur: в ее составе, в соответствии с обиходным звукорядом, есть тон низкой VII ступени «f», появляющийся, впрочем, лишь в двух строках из семи. Конечные тоны мелодических строк «g» и «h» представляют приму и терцию тоники, иктовая опора «с» – приму субдоминанты, каденционная опора «а» – квинту  $D^7$  без терции. Аккордовый состав тональности ограничен классической функциональной триадой T–S–D, причем именно в такой нормативной последовательности. Продолжительные фрагменты «читка» и доминанта без терции в каденциях (за исключением финальной строки, в которой доминанта дана с терцией, то есть, с вводным тоном) придают облику тональности типично «церковное» звучание, однако по своему функциональному составу тональность данного тропаря соответствует типу «классической функциональной тональности».

Тропарь Рождества Христова 4-го гласа напева Синодального хора изложен о. Матфеем в соответствии со сложившейся практикой его исполнения – в хоральном 4-хголосном складе, в мажоре с отклонением в тональность II ступени. В тексте Триптиха это C-dur (*пример 87*).

*Пример 87. Тропарь Рождества, глас 4, напев Синодального хора*

C: T — Sp(II) ←+ D → Sp(II) T D<sup>7</sup> T T — D T

Функциональный состав тональности, по сравнению с предыдущим случаем, расширен введением трезвучия II ступени и побочной гармонической доминанты к нему. Образованная таким образом подсистема с местной тоникой d-moll дополнительно укрепляет позиции *функциональной тональности классического типа*. Доминанта всякий раз берется с вводным тоном (терцией). Стоит, однако, заметить, что отклонение в тональность II ступени, как и возвращение в C-dur, делается путем сопоставления тоник с последующим появлением доминант обратного действия: доминанты оказываются в положении вспомогательных аккордов, что существенно ослабляет динамику каденций. Кроме того, здесь отсутствует такой важный атрибут классической тональности как субдоминанта в виде трезвучия IV ступени. В данном случае субдоминанта представлена функционально более слабым созвучием, трезвучием II ступени. Все это свидетельствует о скрытом действии модального фактора, изнутри управляющего процессами, происходящими в тональной структуре.

Ирмос предпразднетва Рождества Христова 6-го гласа напева Глинской пустыни «Волною морскою» в гармонизации о. Матфея (№ 9) по тональному облику, в некоторой степени, родствен рассмотренным ранее стихирам (пример 88).

Пример 88. «Волною морскою» в гарм. О. Матфея

① ② ③  
 d: T      D→[Tp]      D→[Tp] T D T      S      Tp      ← D  
 ④ ⑤ ⑥ F: Sp      T      ← D  
 [Tp]-<- D      T      T      S      Tp      ← D      [Tp]-<- D      T      °D      T  
                 D      Tp      Sp      T      D

Напев ирмоса представляет собой многоустойную структуру, где каждая строка обретает круг своих местных опор. Приведем последования опор в строках песнопений (иктовый, речитация, каденционный, конечный):

- 1) f–f–f–g;
- 2) g–g–f–f;
- 3) b–a–a–g;
- 4) g–g–f–f;
- 5) b–a–a–g;
- 6) g–g–d?–d.

Итак, 5 из 7 тонов общего звукоряда успевают побывать в какой-либо опорной функции. При этом тон «g» постоянно гармонизируется как квинта трезвучия C-dur; «b» – как терция неполного трезвучия g-moll; «f» появляется то как терция неполной тоники d-moll, то как прима трезвучия F-dur; «d» в качестве тональной опоры выступает лишь однажды, в самом конце песнопения, и представлено пустотным созвучием – чистой октавой. До этого, пустотное сочетание «квинтоктавы» (термин Ю.Н.Холопова) встречается в каденции 2-й строки и, возможно, призвано подчеркнуть, условно говоря, «омрачение» образов текста («...[гонителя] мучителя»).

Напев записан без указания ключевых знаков, но в достаточной мере очевидно, что первенство оспаривают тональности d-moll и F-dur. Большинство последований характеризуются по обоим названным тональностям. Соответственно, ее состояние «многозначное». Учитывая сплошную консонантность аккордовой ткани весомость нескольких трезвучий (полных или неполных) с основными тонами «d», «c», «g», «f», можно усмотреть в высотной организации ирмоса свойства «рыхлой» тональности, в которой слабо проявлена функциональность созвучий и любое из них легко становится опорным.

Чтобы составить более полное представление о тональной организации в I части Триптиха, обратимся к напевам, приведенным о. Матфеем в гармонизации или изложении других авторов. Их сравнительно немного.

Это: стихира на навечерии Рождества Христова напева Глинской пустыни «Августу единоначальствующу на земли» в гармонизации А.Д.Кастальского, стихира Рождества Христова «Слава в вышних Богу» монастырского роспева в изложении А.М.Косолапова и Кондак Рождества Христова «Дева днесь» болгарского роспева в гармонизации Д.С.Бортнянского.

Рассмотрим свойства тональности в стихире «Августу единоначальствующу <...>» в гармонизации А.Д.Кастальского (№ 3), *пример 89*.

*Пример 89.* «Августу...» в гарм. А.Д.Кастальского

①,③,⑩-вар.

②,④

⑤,⑥

A: D T S Sp T S D T T S D T  
h: Tp K D T T Dp

⑦,⑧-вар, ⑨-вар.

D T S <sup>o</sup>D→ Sp T S T S T<sub>6</sub> D T  
h: Tp <sup>o</sup>D→ T D→ Tp  
D: D T D→ Tp D T - D - T - D...

⑪

Tp D Tp Sp T S T Sp D T  
fis: T S<sup>o</sup> T S D→ Sp Dp S

Первое, что обращает на себя внимание – это фактурное решение гармонизации. Она выдержана преимущественно в 4-хголосном складе, исключительно «плотно». Почти на каждый звук мелодии приходится полное вертикальное созвучие. Нет выдержанных pedalных тонов; все повторяющиеся звуки принадлежат определенным аккордам.

Функциональный состав тональности A-dur, в которой выполнена гармонизация, сравнительно ограничен. В нем сочетаются полновесная тоника, не менее весомые субдоминанта (в виде трезвучия на IV ступени) и доминанта – чаще консонантная или с проходящей септимой. Также тональность представлена созвучиями II ступени: это трезвучие как слабая

субдоминанта или субсистемная тоника, а также обращения  $\Pi^7$  ( $S^6$ ) как созвучия линейного происхождения (вспомогательные или задержания). В заключительной, 11-й строке происходит обновление аккордового состава тональности. Здесь заметное место занимает трезвучие VI ступени (Tr, fis-moll). Таким образом, основу гармонизации составляет *функциональная тональность*.

Почти сплошная консонантность дает возможность истолковать некоторые фрагменты с позиции сразу нескольких тональностей. Таковы строки 7, 8, 9, которые допускают три разных версии функциональной нотации: по A-dur, h-moll и D-dur. Заключительная строка читается как по основной тональности A-dur, так и по параллельному fis-moll. Следовательно, тональность стихире является одновременно *«многозначной»*. Многозначное состояние тональности типологически близко *«рыхлому»*, которое в данном случае лишь намечено, но полностью не проявлено. Кроме того, в строках 1, 3 и 10 тональность *«переменная»*: с окончанием в новой тональности h-moll.

Итак, перед нами уникальный образец тональности, в которой сочетаются признаки *классической функциональной, многозначной, переменной* и, частично, *рыхлой*.

Приоритет функциональной тональности классического типа в сочетании с элементами особых состояний наблюдается и в Кондаке Рождества Христова болгарского роспева в гармонизации Бортнянского «Дева днесь <...>» (№ 13), *пример 90*.

*Пример 90. Кондак Рождества в гарм. Д.С.Бортнянского*

Functional harmonic analysis for Example 90:

C: T-D Tr ← D-Tr D T T-D-T-D-T-D-T D-T-D T Tr D D G: S S(II) D-T D T S<sup>6</sup> D T

Основная тональность – C-dur. В конце 1-й и 2-й строк происходит отклонение в тональность доминанты, G-dur. В заключение же кондака основная тональность сохраняется. В этом, парадоксальным образом просматривается связь с тональной логикой малых форм классической традиции: заглавная часть формы в условиях мажора кадансирует в тональности доминанты, а следующая затем развивающая часть приводит к заключительному кадансу в основной тональности.

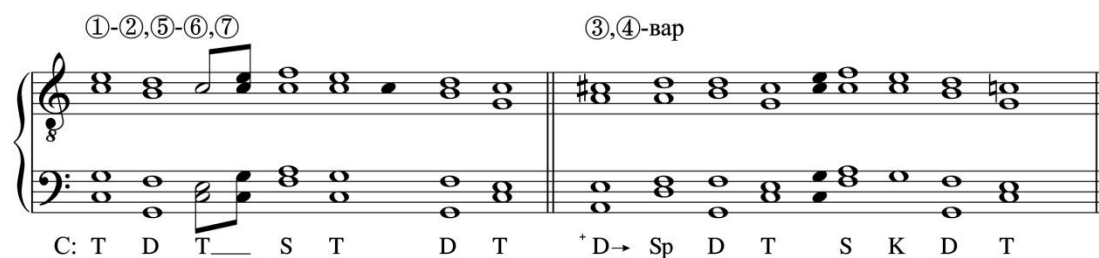
Функциональный состав тональности в гармонизации Бортнянского ограничивается тоникой и доминантой основной тональности C-dur и параллельной, a-moll. Причем в миноре берется гармоническая доминанта. В заключительном кадансе состав аккордов пополняется тем же соотношением D–Т в новой тональности G-dur. Таким образом, перед нами *функциональная тональность классического типа* с явным преобладанием автентических оборотов. Учитывая малую (совершаемую внутри малой формы) модуляцию в конце 1-й и 2-й строки, можно усмотреть в данной тональности и свойства «переменной», проявленные в масштабе строки.

В этой ясной функциональной тональности есть свои тонкости, продиктованные модальным первоисточником. Например, в 1-й тексто-музыкальной строке («Дева, Дева днесь») происходит отклонение в параллельный минор методом первоначального сопоставления тонических трезвучий C-dur и a-moll с последующим закреплением субсистемной тоники a-moll. Гармоническая доминанта появляется после новой тоники (доминанта «обратного действия») и лишь поддерживает ее. Таким образом, собственно перемена тональной опоры осуществляется в пределах одного звукоряда и имеет модальное происхождение. Кроме того, при подходе к заключительной каденции в строках 1 и 2 несколько последних аккордов можно трактовать как по C-dur, так и по конечной тональности G-dur. Соответственно, такая тональность не лишена и элемента «многозначности».

В I части Триптиха есть еще одно песнопение, данное о. Матфеем в изложении малоизвестного светской аудитории церковного музыканта – это

стихира Рождества Христова монастырского роспева «Слава в вышних Богу» в изложении А.М.Косолапова (№ 10), *пример 91*.

*Пример 91. «Слава в вышних...», излож. А.М.Косолапова*



The musical score consists of two systems. The first system has two staves (treble and bass) and is marked with circled numbers 1-2, 5-6, and 7 above it. The second system also has two staves and is marked with circled numbers 3, 4 and 'вар' (variant) above it. Below the staves, chord symbols are written: C: T D T S T D T for the first system, and \*D→ Sp D T S K D T for the second system.

Гармонизация выполнена в тональности C-dur, в почти постоянном 4-голосном складе, с привлечением основного круга аккордов классической тональности. Функциональный состав тональности охватывает функциональную триаду T–S–D, доминанта представлена преимущественно в диссонантном виде, с септимой; субдоминанта – своей основной формой, трезвучием IV ступени. 7 строк стихир – это варианты фактически двух музыкальных строк, вторая из которых содержит отклонение в тональность II ступени (d-moll). Интересно, при этом, что в данном случае отклонение выполняется через *доминанту прямого действия*, что в Триптихе встречается нечасто. Представляется, что стихира в изложении Косолапова (№ 10 Триптиха), с ее ориентацией на классическую функциональную тональность, была специально вставлена о. Матфеем как некая подготовка к следующему номеру – монументальному хору прот. Василия Зиновьева «С нами Бог», полностью выдержанному в духе функциональной тональности.

Торжественное и протяженное песнопение «С нами Бог» прот. В. Зиновьева написано в традициях классического тонального письма (*пример 92*).



Пример 92. Прот. В.Зиновьев, «С нами Бог»

G: T - S - T T Tp Sp S T  
 C: D - T - D D III II T D D T S 'D - II(Sp) D T<sub>6</sub>

T D II(Sp) S<sup>6</sup>  
 d: T T T 'D T

d: T D T D -> Tp Tp<sup>6</sup> 'D T 'D<sup>7</sup> T

C: S T S T Sp D T 'D -> Tp  
 d: Tp a: T D<sub>2</sub> -> S K 'D T

a: T D T Sp S D<sup>b</sup> 'D<sup>7</sup> T 'D -> S K 'D<sup>7</sup> T

C: Tp T S T S K D<sup>7</sup> T

a: T 'D T S D<sup>b</sup> D [K] D<sup>7</sup> T 'D 'T A: T D<sup>7</sup> T S K D<sup>7</sup> T

A: T S K D<sup>7</sup> T 'D -> Sp(II) D<sup>7</sup> T S K D<sup>7</sup> T

T S K D 'D -> [III]  
 h: D - T  
 C: D - T всп. - D

Но при ярком «классическом» облике хора вопросы тональной организации здесь отнюдь не просты. С одной стороны, в хоре присутствуют все атрибуты развитой классической тональности: действенные компоненты функциональной триады T–S–D, DD, множественные отклонения в тональности диатонического родства с участием доминант прямого действия. Так, на протяжении всего хора композитор «обходит» тональности C-dur, d-moll, a-moll, A-dur, h-moll. Вне модуляционного процесса затрагивается F-dur. С другой стороны, не вполне ясен вопрос: *какую тональность считать главной* – G-dur, в котором звучат самое начало и окончание сочинения? Или C-dur, который является «объединяющей тональностью» (термин С.И.Танеева) для всего тонального круга? Или a-moll, который начиная с 9-й строки меняется на одноименный мажор?

Думается, поначалу приоритетное значение C-dur очевидно, и в таком случае тональность a *rigori* следует охарактеризовать как «*инверсионную*», в которой тоника часто скрыта или находится на втором плане. Начиная с 5-й строки («Страха же вашего не убоимся») первенство переходит к параллельной тональности a-moll, относительное постоянство которой готовит дальнейшее появление одноименного мажора. «По пути» от C-dur к a-moll композитор уклоняется в d-moll, в котором звучит целая 4-я строка («и иже аще совет совещаваете...»). Иначе говоря, тональность находится в постоянном движении разнотональных фрагментов и должна быть определена как «*колеблющаяся*». Все это, впрочем, не исключает одновременного действия принципов классической функциональной тональности. Отметим, что функциональность классического типа в этом сочинении ярко проявлена на малых отрезках формы – в масштабе отдельных оборотов внутри строк. На уровне целостных строк иногда явственнее проступает тенденция переменности (как в строках 3, 5, 11).

Следует упомянуть и еще одно авторское сочинение, включенное о. Матфеем в I часть Триптиха – Светилен на Рождество Христово «Посетил ны

есть свыше» диак. Сергия Трубачева. Этим сочинением открывается хоровая часть Триптиха (на аудиозаписи, сделанной под руководством о. Матфея, хоровым номерам предшествует колокольный звон), *пример 93*.

*Пример 93.* Диак. С.Трубачев, Светилен на Рождество

**І. Пророков Глава.**  
**Светилен на Рождество Христово**

Муз.диакона С.Трубачева  
(+ 25 октября 1995 г.)

По-се-тил ны есть свы - ше Спас наш, Во-сток Во-сто - ков,  
и су-щи-и во тьме и се - ши о-бре-то-хом ис-ти-ну:  
и - бо от Де - вы ро - ди - ся Го - сподь.

По-се-тил ны есть свы - ше Спас наш, Во-сток Во-сто - ков,  
и су-щи-и во тьме и се - ни о - бре-то-хом ис-ти - ну:  
и - бо от Де - вы ро - ди - ся Го - сподь.

Композиторская партитура диак. С. Трубачева в большой мере приближена по стилю к гармонизациям уставных напевов: мелодика построена по методу сцепления трех-четырёхзвучных микромоделей, два

мелодических голоса представляют собой последование параллельных терций, выдержана строгая диатоника. Хоровую ткань украшает педальный тон «g<sup>1</sup>», исполняемый высокими тенорами. Таким образом, вся ткань оказывается трехголосной с добавленным высоким звуковым «нимбом».

Функциональный состав тональности (G-dur) тяготеет к «всеступенности»: несмотря на преобладающее по времени звучания аккордов триады T–S–D и их попадание на текстовые ударения, в ткань вкраплены трезвучия (и их обращения) побочных ступеней – VI, II. Таким образом, в функциональной тональности предугадываются черты переменности, многозначности – всего, что постепенно будет проявляться в песнопениях всей I части Триптиха.

Итак, в I части Рождественского Праздничного Триптиха, посвященной приуготовлению к празднованию Рождества, представлен значительный спектр тональностей, отмеченных тем или иным особым состоянием. В песнопениях, изложенных самим архимандритом Матфеем, преобладают свойства переменной, многозначной, колеблющейся тональности. В гармонизациях его предшественников ощущается опора на принципы *функциональной тональности классического типа, но со многими элементами модального происхождения*, в том числе отклонениями методом сопоставления тонических аккордов, легкостью смен тональных опор, сравнительной краткостью каждой «площадки» тональной устойчивости. Эти качества проявляются и в наиболее масштабном и «концертном» номере I части – хоре «С нами Бог». Названные качества создают гармоническую атмосферу зыбкости, мерцания, переливов света и тени, – всего того, что в полной мере воплощает состояние ожидания прихода в мир Спасителя.

Во II части Триптиха, посвященной, главным образом, песнопениям Утрени, напевов, изложенных о. Матфеем меньше – всего четыре, и они построены на весьма компактном музыкальном материале. Рассмотрим, каковы свойства тональности в изложенных о. Матфеем песнопениях во II части цикла.

В песнопении утрени «Бог Господь» 4-го гласа Греческого роспева (№ 15) хоровая часть образует всего две музыкальные строки (*пример 94*).

*Пример 94.* «Бог Господь», глас 4, излож. О. Матфея

①, ② и т.д.

8

В: Т S Т Т S Т D<sup>3</sup> Т

Тональность песнопения – В-dur, ее функциональный состав ограничен: это тоника, субдоминанта как в виде трезвучия IV ступени, так и в виде септаккорда линейного происхождения. Доминанта скорее угадывается, чем присутствует: в заключительных каденциях строк она появляется в виде квартоктавного созвучия «с-f-c<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>». Таким образом, тональность в основе своей функциональная, но сильно редуцированная.

Тональность сходного типа обнаруживается и в Степенне 4-го гласа Московского напева «От юности моя» (№ 20), *пример 95*.

*Пример 95.* Степенна [антифон], глас 4, излож. О. Матфея

8

F: S Sp ----- D Т D<sup>7</sup> → S

В отличие от предыдущего примера, тональность не определяется здесь однозначно. С одной стороны, знаки, выставленные при ключе, указывают на F-dur, и в нем же кадансирует 1-я строка (из двух имеющихся). С другой стороны, все гармонические процессы указывают на тоническое положение

тональности В-dur. Если же аккордовые последования нотировать по F-dur, то тональность приобретает все признаки «инверсионной». Если представить тоникой трезвучие В-dur, то тональность оказывается функциональной, со скромным функциональным составом: тоника, доминанта (в том числе с септимой) и субдоминанта в виде трезвучия II ступени.

Примерно в той же манере тонального письма выдержан прокимен Рождества Христова напева Валаамского монастыря «Из чрева прежде денницы» (№ 21), *пример 96*.

*Пример 96. Прокимен Рождества, излож. О. Матфея*

C: T    S    T    [S<sup>6</sup>] T ..... S<sup>6</sup> (II)    D    T    T    S<sup>6</sup> ..... S<sup>8-6</sup>    T

Функциональный состав тональности С-dur, как и в предыдущих примерах, невелик. Это тоника, которая выполняет все функции: и иктовой, и каденционной опор, и тона речитации, и конечного тона; доминанта (без септимы) и субдоминанта как на IV, так и на II ступени – в виде трезвучий. Вспомогательное созвучие II ступени содержит в своем составе септиму. Тональность определяется как функциональная классического типа, опять же, редуцированная вследствие больших фрагментов, занятых «читком».

Седален после полиелея напева Киево-Печерской Лавры «Приидите видим верни» (№ 19) интересен своей узорчатой мелодикой и необыкновенно подвижной линией баса. Это имеет отношение и к тональности, облик которой отличается от ранее рассмотренных большей «нарядностью» (*пример 97*).

## Пример 97. Седален «Приидите видим», излож. О. Матфея

a)

B: T D → Tp D → Tp D → [Tp] T ←<sup>+</sup>D→ Tp D <sup>+</sup>D→ II(Sp)

g: T D → Tp D → [Tp] T <sup>+</sup>D→ T D → [Tp] <sup>+</sup>D→ S

D T D T D T D T D<sup>7</sup> T D T  
(VI)

О. Матфей, учитывая множественные изгибы мелодии, не усложняет аккордовый состав тональности. Какая бы тональная опора в конкретный момент не первенствовала, функциональные сочетания ограничиваются формулой «D–T». В более крупном плане, в масштабе целый строк, проявлен принцип *переменности*. Так, 1-я строка, начавшись в B-dur, кадансирует в тональности II ступени, успевая при этом «завернуть» в g-moll (параллель основной тональности). Недостаток тоникальности восполняет 2-я строка, вся выдержанная на гармониях T и D, что, впрочем, вуалируется невматическими мелодическими украшениями.

В 1-й строке седальна тональная переменность дает возможность истолковать все построение и в B-dur, и в параллельном g-moll. Следовательно, лежащая в основе функциональная тональность также имеет свойства не только «переменной», но и «многозначной».

Остальные номера II части Триптиха (их 8, включая ирмосы Рождественского канона) содержат песнопения, изложенные и сочиненные другими музыкантами. Скромный вклад о. Матфея в звуковысотное устройство второй части Триптиха (как затем и третьей) объясняется, возможно, тем, что напевы, звучащие на самих праздничных Рождественских службах, гармонизовались и обрабатывались многими церковными

композиторами, в то время как песнопения подготовительных дней привлекали предшественников в меньшей степени. О. Матфей существенно дополнил музыкальную картину подготовительного периода, а затем как бы дает возможность более полно высказаться своим предшественникам, оставившим выдающиеся примеры музыкального прославления праздника Рождества Христова.

Песнопения в гармонизации других музыкантов во II части Триптиха суть следующие: Тропарь Рождества Христова 4-го гласа греческого распева «Рождество Твое, Христе Боже наш» в гармонизации диак. С.Трубачева; полиелей «Хвалите Имя Господне» напева Валаамского монастыря в гармонизации прот. Георгия Извекова; стихира после Евангелия 6-го гласа знаменного распева в гармонизации Г.Ф.Львовского и кондак Рождества Христова греческого распева «Дева днесь» в гармонизации Ф.Е.Степанова.

Обратимся к Рождественскому тропарю в гармонизации диак. С.Трубачева (*пример 98*).

*Пример 98. Тропарь Рождества в гарм. диак. С.Трубачева*

①, ②-вар.

В: Т Т<sub>6</sub> [S<sup>6</sup>]Т<sub>6</sub> S Т Т S Т D<sup>5</sup> Т

③

Т - Т<sub>6</sub> S Т S Т<sub>5</sub> всп. S Т Т<sub>6-7</sub> Т<sub>8</sub> S Т S Т S "К" S Т

Данный напев нам уже встречался в изложении самого о. Матфея, в песнопении «Бог Господь», и давал основу для функциональной тональности ограниченного аккордового состава. Гармонизация диак. С.Трубачева в



целом демонстрирует аналогичный тип тональности. Песнопение строго однотонально — движение не выходит за пределы основного В-dur. Однако функциональный состав представляет тональность сравнительно полно: превалирует тоника, являющаяся иктовой опорой, аккордом «читка» и неизменной конечной опорой всех строк. Полно представлена субдоминанта, которая в большинстве строк является каденционной опорой. Доминанта, как и в изложении о. Матфея, обозначена пустотным созвучием кварты «с-f».

Внутренняя жизнь тональности заключена, в том числе, в фактурных нюансах. Так, во 2-й строке появляется тонический органнй пункт в басу; в 3-й и 6-й строках фактура обретает дополнительную легкость благодаря пению басов в унисон в относительно высоком регистре (*g-f-b* малой октавы). Присутствует фрагментарная перегармонизация: многоголосный напев 1-й строки начинается в 3-й строке с другой гармонии. Вместо тоники звучит — формально — терция на VI ступени, которая, исходя из контекста, должна классифицироваться как «тоника на сексте». Форма всего песнопения имеет яркую кульминацию. В предпоследней строке «и Тебе вести с высоты Востока» первые тенора должна подняться на почти недостижимую для хоровых певчих высоту — «b» первой октавы (по звучанию), что, по-видимому, связано с образами словесного текста.

Итак, в Рождественском тропаре греческого распева в гармонизации представлена функциональная тональность классического типа с тенденцией к статике, обусловленной строением уставного напева.

Чтение Евангелия (во время исполнения Триптиха прочитывается Евангелие от Матфея, 1, 18–25) предваряется, помимо прокимна, двумя масштабными хорами: «Хвалите Имя Господне» (первая часть полиелея) в гармонизации прот. Г.Извекова и Величанием Рождеству Христову (вторая часть полиелея; сочинение Б.С.Додонова).

«Хвалите Имя Господне» в гармонизации прот. Г.Я.Извекова относится к тому роду песнопений, в которых определение основной тональности вызывает затруднение (*пример 99*).

## Пример 99. «Хвалите имя Господне» в гарм. прот. Г.Извекова

①,②,(③a?)

Es: D - - ♯ D ♯ D - - - ♯

Припев:

Es: D D<sup>7</sup> T T T T D T

повтор Т с фигур.

повтор Т с фигур.

③,④

c: T D<sup>7</sup> T D<sup>7</sup> T T D ♯ D T

Припевы «Аллилуиа», прочно стоящие в тональности Es-dur, к тому же почти сплошь на тоническом органном пункте, свидетельствуют о приоритете этой тональности. В то же время обновляемые текстовые строки явно принадлежат сфере доминантовой тональности, B-dur, кадансирующей на собственной доминанте F. Думается, первый раздел песнопения (до припева) можно определить как звучащий в «инверсионной» тональности. В некоторой мере курьезно то, что тональность оказывается как бы «дважды инверсионной». Её становление идет от доминанты к двойной доминанте, а затем путем краткой доминантовой связки (на первом возгласе «Аллилуиа») приходит к тонике.

Третий и четвертый разделы хора идут в тональности c-moll (параллели основного Es-dur). Функциональный состав этих строк вполне классичен: T–D<sup>7</sup>–T–DD–D–T. Однако и здесь есть свои отступления от классического тонального прототипа. Например, каденционное разрешение доминанты в тонику осуществляется не утверждением тоники на сильном времени (пусть даже завуалированном в условиях свободного метра), а скорее, формулой

«задержание – разрешение», где в метрически сильной позиции задержания оказывается доминанта, а тоника появляется как метрически слабое окончание слогового распева.

Хоровая ткань богата внутрислоговыми распевами, особенно в припевах. Внутри этих распевов образуются созвучия линейного происхождения. Именно в этом качестве появляются созвучия субдоминанты (например II<sub>6</sub>, бывающий как проходящим, так и задержанием), которая в своем основном виде (трезвучия IV ступени) ни разу не представлена.

Таким образом, весь полиелей выполнен в функциональной и инверсионной тональности. Заметим, что облик тональности здесь безукоризненно «автентичен», что может быть связано с характером песнопения и его богослужебным предназначением: определенность, динамичность тонико-доминантовых оборотов соответствует восторгу славления явившегося Спасителя.

После Евангелия звучит одно из самых ярких по звуковысотному решению песнопений – стихира 6-го гласа Знаменного распева «Слава в вышних Богу <...>. Днесь восприемлет Вифлеем <...>» в гармонизации Г.Ф.Львовского (согласно уставу, стихира по 50-м псалме), *пример 100*.

Даже беглого взгляды на гармоническую схему стихире достаточно, чтобы увидеть насыщенность гармонизации существенными элементами тонального письма. Это частые отклонения с обилием побочных доминант как обратного, так и прямого действия; интенсивность функциональных смен; полновесные кадансы в окончаниях тексто-музыкальных строк.

Тональная организация этой многоголосной стихире в полной мере соответствует типу *классической функциональной тональности*. Однако гармонизатор в некоторых случаях избегает простых, казалось бы, очевидных, решений. Примером может служить уже 1-я строка «Слава в вышних Богу и на земле мир». В начале 2-й музыкальной фразы (2-й такт в печатном тексте) ход 1-го тенора «*dis-e*» вполне мог быть гармонизован как D–T в тональности e-moll, с последующим возвращением в основной D-dur.

Однако гармонизация сделана более изысканно: доминанта к e-moll путем хроматического прерванного оборота переходит в  $D_{6/5}$  к D-dur. В том же такте, в его окончании, на звуках мелодии «*dis-e-fis*» стоит неординарный проходящий оборот:  $D^7-T_{6/4}-D \rightarrow Tr$  по тональности e-moll. Хотя можно было бы гармонизовать тот же мелодический ход более прямолинейно, дав сначала разрешение гармонической доминанты в e-moll, а затем через побочную доминанту отклониться в G-dur. Любопытно функциональное решение заключительной каденции всей 1-й тексто-музыкальной строки: устанавливается местная тональная опора G-dur, относительно которой аккорд основной тоники (D-dur) звучит как доминанта. После этого распев слога «зем-[ли]» приводит к  $T_{6/4}$ , который по своему положению в форме должен был бы быть кадансовым, то есть, метрически сильным и весомым созвучием. Здесь же он незаметно «проскальзывает», уступая место доминанте в ее полном виде (с задержанием у 2-го тенора). Можно заключить, что автор гармонизации, используя средства функциональной тональности, стремится изыскать гибкие формы ее проявления.

Пример 100. Г.Ф.Львовский, «Слава в вышних...»

①,④-вар.; есть прерв. в e-moll

D: T D T  $\overset{+}{D} \rightarrow [III] D T \overset{+}{D} \rightarrow II \leftarrow D D \rightarrow S \leftarrow D = T D T$   
 e:  $\overset{\#}{D} \overset{\#}{D} T \overset{\#}{D}$  (K)

②

D: T  $\underset{\#}{S} D T D \rightarrow II \overset{+}{D} \rightarrow II \overset{+}{D} \rightarrow II \leftarrow S T II D T$   
 e: T S (K)

③

D: D T S Sp S  $\leftarrow D S \leftarrow D S Sp \overset{\#}{D} - \overset{+}{D} \rightarrow Sp ST Sp \overset{+}{D} \rightarrow Sp D \dots$

Особенность данной функциональной тональности заключается (как и в ряде ранее рассмотренных примеров) в *недолговечности каждой новой тональной подсистемы*. Как правило, «площадка устойчивости» при любой достигнутой опоре ограничивается оборотами типа «D→T», «D→T←D», «T←D→T». Крайне редко формула расширяется до вида «T–S–D–T». Такое последование присутствует в окончании 2-й тексто-музыкальной строки (на словах «присно со Отцем»). Наконец, внедрение в оборот двойной доминанты – это некое особое гармоническое событие: в 3-й строке (на словах «рожденного боголепно») в тональности e-moll звучит развернутое последование «Tr–T–DD–<sup>+</sup>D–T», причем не в заключительном кадансе, а в середине построения.

Можно заключить, что функциональная тональность в гармонизованной Львовским стихире носит подчеркнуто богатый, праздничный характер. Это соответствует и содержанию текста, и месту песнопения в богослужении – после чтения Евангелия.

После Ирмосов Рождественского канона, принадлежащих перу Д.В.Аллеманова и написанных в традициях классического тонального письма (об авторских сочинениях II части Триптиха будет сказано далее) следует контрастное по тональному облику песнопение – Кондак Рождества Христова «Дева днесь...» греческого роспева в гармонизации Ф.Е.Степанова<sup>498</sup> (*пример 101*).

После продолжительно звучания функциональной тональности кондак в гармонизации Степанова демонстрирует тональность почти сплошь диатоническую, модально окрашенную (с опорой на параллельный Es-dur–c-moll). Данную тональность можно в равной мере охарактеризовать и как «переменную», и как «многозначную». Переменность действует более ощутимо на уровне строк, а многозначность – на уровне всего песнопения.

---

<sup>498</sup> В каноне он звучит после 6-й песни. Здесь же, в индивидуальном проекте о. Матфея, этот кондак вынесен за пределы канона.

Функциональный состав тональности ограничен: абсолютное большинство оборотов строятся на тонико-доминантовых сочетаниях, субдоминанта появляется поначалу лишь в проходящем созвучии, и лишь в 3-й строке (на словах «волсви же со звездю путешествуют») заявляет о себе как самостоятельная тональная функция.

*Пример 101. Ф.Е.Степанов, кондак Рождества*

Es: Тр    D Т    Т ← D    Тр ← D → Тр    Тр    S Т    S Тр    Тр D Т  
с: Т    D→Тр    Тр ← D    Т    D Т    Т    ф Тр    S Т

Во II части Триптиха есть несколько авторских композиций, в том числе весьма масштабных. Это: «Слава в вышних Богу <...>. Господи, уста мои отверзеши <...>. Стихи Шестопсалмия» А.Д.Кастальского (№ 14); Величание Рождеству Христову Б.С.Додонова (№ 18); Ирмосы Рождества Христова Д.В.Аллеманова (№ 23) и фрагмент Послания к Филиппийцам «Братие, сие да мудрствует в вас...» диак. С.Трубачева – № 25 (последнее его сочинение, написанное 23 сентября 1999 года). Все перечисленные сочинения, за исключением глубоко индивидуальной композиции Трубачева, выполнены в традициях тонального письма, с различными особенностями.

Рассмотрим тональность в сочинении А.Д.Кастальского (*пример 102*).

Стихи Шестопсалмия «распеты» А.Д.Кастальским в модально окрашенной тональности Es-dur. Начальные строки славословия «Слава в вышних Богу...» исключительно диатоничны и имеют весьма сильную и часто повторяемую тонику, в то время как собственно псалмовые стихи составляют своего рода «развивающий» раздел песнопения с довольно интенсивным модуляционным движением, вначале уводящим от основной

тональности, а затем возвращаемся к ней. Любопытно, что есть даже доминантовый предыкт к завершающей строке репризного характера (на повторении слов «и уста моя...»).

Пример 102. А.Д.Кастальский, «Слава в вышних...»

Es: T<sup>5-6</sup> D - T<sub>6</sub> - D<sup>6</sup> - T D<sub>5</sub>

Es: T<sub>8-6-3</sub> D T T<sup>6-5-1</sup> D<sub>8-5-6</sub> T<sup>6</sup> S<sub>6-5</sub> T D

Es: T D<sup>9</sup> T D T<sup>7-8-6-7-8-7</sup> S K D<sup>9</sup> T<sup>5,6-3</sup> T<sub>8-7-6</sub> D T

c: T<sub>[Dp]</sub> D<sup>5,6</sup> \*D T T<sup>6</sup> As: T T<sup>6</sup> T S<sup>6</sup> S T S S N T \*S \*T °D Es: D - T

Es: D<sup>6</sup> D<sub>6-7</sub> [T]

Высотная структура в данном сочинении А.Д.Кастальского, при всей скромности функциональных средств, буквально «изукрашена» различными формами воплощения каждой тональной функции. Так, уже в 1-й строке «Слава в вышних Богу и на земли мир» (тт. 1-5 нотного текста) можно усмотреть намек на «всеступенность». Кажется, что здесь представлены не только тоника и доминанта, попадающие на сильные доли тактов, но и побочные созвучия VI (*es-g-c*), II (*f-as-c*), III (*d-g-b*) ступеней. Между тем, богатство гармонии в данном случае состоит не в «инкрустировании» в ткань побочных трезвучий и их обращений, а в разнообразии мнимо консонантных форм основных функций. Так, в 1-м такте Кастальский показывает тонику сразу в трех видах: 1) как трезвучие, 2) как верхнюю терцию без основного

тона и 3) с секстой – именно этот скрытый диссонанс можно формально принять за VI<sub>6</sub>. Во втором такте доминанта получает две формы: 1) как трезвучие и 2) как нонааккорд без основного тона и терции (которые только что прозвучали). Еще одну нетривиальную пару тоники и доминанты композитор включает в момент протяженного распевания слова «мир»: после доминанты в виде трезвучия дается тоника на сексте (*c-es-b*), а затем – доминанта секстой (*d-f-b*), которая на следующих словах («в человецех») разрешается в мягко диссонирующую тонику с секстой и квинтой одновременно. То же созвучие в несколько ином расположении звучит и в самом начале второй строки.

А.Д.Кастальский охотно прибегает к функционально непроясненным гармоническим сочетаниям. Например, во 2-й строке при распеве слова «Богу» звучат, формально, три созвучия V, II и III ступеней. Однако, учитывая то обстоятельство, что пульс гармонических смен равен в основном 4/4 (то есть, такту), можно истолковать весь такт как «переливы» одной доминантовой функции: ее основного вида (без квинты), нонааккорда без примы и терции и созвучия с секстой без терции. Такая неоднозначная доминанта обоснованно разрешается в следующем такте в столь же неоднозначную тонику с секстой.

Заметим, однако, что созвучие, акустически равное трезвучию *c-moll* или его обращению, до сих пор представлявшее тонику с секстой (или на сексте), может претендовать на статус функционально самостоятельного созвучия. Так, в 3-й строке состав созвучий несколько обновляется – во 2-м такте (распев слова «Богу»), конечно, же, господствует доминанта (к тому же, держится педаль «*b*» у первого баса). Однако, сочетание «*f-c-as*» на фоне педали как бы «эмансипируется» от породившей его функции, как и трезвучие *c-moll*, находящееся пока в сфере тоники на сексте («и на земли»). Функциональная двойственность отличает и трезвучие *g-moll*, звучащее на слове «[благово]ление»: Попадая на ударный слог, оно уже не может однозначно считаться лишь версией доминанты, но составляет новую краску



– самостоятельное трезвучие III ступени (Dp). В 3-й же строке появляется не звучавшая до сих пор субдоминанта в виде  $\Pi^7$  (субдоминанта на сексте) перед каденционным оборотом («в человецех»). На слове же «благоволение» композитор дает целый ряд созвучий линейного происхождения, которые, однако, в свою очередь служат «всеступенному» облику тональности. Здесь выстраиваются консонансы с основными тонами *es, g, f, c, b*.

4-я строка, гармонически выполненная наподобие «развивающего» раздела, содержит причудливую для церковной музыки цепь отклонений из *c-moll* через *As-dur* в *Des-dur* с заходом в ее субдоминанту *Ges-dur*. В 4-й строке композитор дважды использует краску мелодического минора: первый раз на словах «отверзеши», где ход «D–T–D» отмечен появлением тоники с мелодической секстой (*c-es-a-c*), а второй раз – в *g-moll* (снова на словах «устне мои отверзеши»), в котором наступлению местной тоники предшествуют двойная субдоминанта (аккорд *F-dur*) и мелодическая субдоминанта (*C-dur*). С другой стороны, рассматриваемое сопоставление можно истолковать как быстрое переключение из одной тональной области в другую. Первая часть последования идет – по отношению к основному *Es-dur* – в одноименной параллели (*c-moll/C-dur*), а сектаккорд *g-moll* означает доминанту с секстой и начало доминантового преддыкта к «репризе» (5-я строка) уже в основной тональности.

**Таким образом, тональность в «Стихах Шестопсалмия», будучи функциональной, не вполне «классична». Множественные структурные варианты каждой функции (индивидуально преломленная романтическая техника «разработки созвучия») и постепенное «произрастание» из них автономных аккордов создают необычное, исключительно богатое, многокрасочное гармоническое целое.**

Величание Рождеству Христову Б.С.Додонова представляет собой подобие концертного сочинения для солиста с хором: в печатном тексте указан солист-баритон, но в аудиозаписи сольную партию исполняет тенор (пример 103).

## Пример 103. Б.С.Додонов, Величание Рождеству

G: T      D<sup>7</sup> T D T      <sup>+</sup>D → II(Sp) ← <sup>+</sup>D → Sp D<sup>7</sup>      T      S T D T<sub>6</sub>  
 e: T ← <sup>+</sup>D → T

D      T      D<sub>7</sub>      T<sub>8-7</sub>      T<sub>6</sub>      D<sub>7</sub>      D      T      S      K      D      T

В Величании основное внимание отдано ансамблевому соотношению солиста с хором. Хоровая ткань в большой мере является фоном для солиста и не содержит особых гармонических тонкостей. Основная тональность G-dur имеет облик *классической функциональной тональности*, с полно представленной функциональной триадой, с появляющейся изредка двойной доминантой, а также с отклонениями в тональности II (a-moll) и VI (e-moll) ступеней. Отклонения выполняются, в том числе, через доминанты прямого действия.

Функциональная тональность продолжает господствовать и далее – в Ирмосах Рождественского канона Д.В.Аллеманова (*пример 104*).

Опорная позиция основной тональности F-dur не вызывает сомнений, однако в ее разворачивании есть свои особенности. Так, уже в ирмосе 1-й песни ощущается тенденция к усилению в качестве местной опоры субдоминанты, B-dur. Ее появление и постоянное подтверждение с участием доминанты (*f-a-c-es*) можно было бы обосновать логикой обиходного звукоряда, однако, звук «es» встречается не только в верхнем пласте гармонии, но и в басу. Следовательно, образование весомой subsystemы B-dur – это замысел композитора, независимый от модального фактора.

## Пример 104. Д.В.Аллеманов, ирмосы Рождественского канона

1. 3.

F: T D<sup>7</sup>→ S D T T D→ S T - II ← S D→ S T D T  
g: T - S S<sup>6</sup>K D T D→ Tr

4.

F: T D→ S D→ Sp D T S T D T  
B: D→ T

5.

F: S ← S<sup>6</sup> T D→ Tr D T D→ II T... D T  
B: T S<sup>6</sup> D D→ Dp D D...

В ирмосах 3-й и 4-й песней круг тональностей расширяется отклонением в g-moll: путь к нему идет через уже утвердившийся в составе тональности B-dur (субдоминанту основной тональности); в ирмосе 5-й песни появляется d-moll – параллель к основному F-dur (путь к «d», лежит, в свою очередь, через «g»). В ирмосе 7-й песни происходит два гармонических «события». Во-первых, этот ирмос начинается с опоры B-dur как с полноправной тоники, хотя заканчивается в основной тональности (следовательно, тональность данного ирмоса «переменная»). А во-вторых, в круг тональностей включается еще один минор – c-moll. Он вводится сопоставлением с тоникой B-dur, а затем закрепляется несколькими оборотами с участием побочной гармонической доминанты.

Справедливости ради надо отметить, что функциональная тональность в Ирмосах Д.В.Аллеманова не столь «одноцветна», как может показаться. Во множественных оборотах линейного происхождения вкраплены элементы, которые существенно разнообразят гармонию: это мягкие диссонансы субдоминанты с секстой (обращения  $\Pi^7$ ), проходящие созвучия типа  $\text{III}_{5/3}$ , иногда даже вспомогательные сочетания из двух больших секунд (как например, в ирмосе 6-й песни на словах «Его же бо [не пострада]»).

Таким образом, во II части Триптиха между яркой гармонией стихир в гармонизации Г.Ф.Львовского и сугубо индивидуальным звуковысотным решением сочинения диак. С.Трубачева, оказывается, помещен протяженный фрагмент хоровой музыки Д.В.Аллеманова, написанной в классической функциональной тональности.

Жанр сочинения диак. С.Трубачева «Братие, сие да мудрствует в вас» трудно определить однозначно. Это поистине индивидуальный жанровый «проект», который вернее всего было бы уподобить «хоровому монологу»: монологичный текст Послания святого апостола Павла к Филиппийцам (2, 5–11) поручается мужскому хору, поначалу поющему монодию в октавном удвоении (пример 105).

Пример 105. Диак. С.Трубачев, «Братие, сие да мудрствует...»

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system has two measures, and the second system has two measures. Below the notation, functional harmony labels are provided for each measure.

System 1 labels: c: T, S, °D T, S, N, T, S, Es: S<sup>6</sup>, D, T

System 2 labels: c: Tp, T °D, °Dp, °D<sup>7</sup>, T, °D<sup>6</sup> → °D, Es: T, D<sup>6</sup>

Тип высотной организации, избранный автором, также индивидуален, хотя в основе своей опирается на компоненты письма, характерные для церковно-певческого искусства разных исторических периодов – от эпохи древнерусской монодии до нашего времени. Современность композиторского почерка диакона Сергия заключается именно в свободе сопоставления стилистических элементов разного исторического возраста. Определить данное сочинение как исключительно тональное – нельзя, как написанное в модально окрашенной тональности – тоже не совсем верно. Можно предложить следующую характеристику: это *модальное письмо с вкраплением в него приемов тональной композиции*. В данном хоре объединяются аллюзии на знаменную монодию, принципы гетерофонного голосоведения как «промежуточного» явления между монодией и консонантным многоголосием; полимелодический контрапункт, элементы имитации и, наконец, полнозвучное 4-хголосие с отчетливыми сменами тональных функций.

В ладовом отношении в сочинении диак. С.Трубачева преобладает минорное наклонение: *c* эолийский, *g* эолийский, *Es* ионийский. Есть единичный момент возникновения *c* фригийского: на слове «непщева...» встречается вспомогательный тон «*des*», вносящий фригийский оттенок.

Возникает вопрос: как с точки зрения тональности классифицировать фрагменты многоголосия, поначалу перемежающиеся с «октавной монодией», а затем и вытесняющие ее? Думается, композитор, как бы заявляя вначале о приоритете модальности, в дальнейшем не отказывается от принципов тонального мышления, но показывает тональность как «произрастающую» внутри модальной стихии. Так, тон «*c*» – это не только генеральная ладовая опора, но и прима тоники: с появлением квинтовой и терцовой вертикалей (на словах «еже и во Христе Иисусе») центр «*c*» ощущается и как тональная опора. Тем более, что тут же возникает

завуалированный линейным движением вспомогательный оборот T–S–T, после чего субдоминанта надолго сохраняет опорную функцию. В тональной области субдоминанты (f-moll) появляется и гармония «*as–des–f*», неаполитанская (с основным тоном *des*) для основного c-moll (натурального).

Число ладовых и тональных опор в сочинении невелико и расставляются они любопытным образом. Отклонение происходит путем смены модальной опоры при монодийном пении и лишь затем вновь установленная опора «аргументируется» многоголосно. Так, происходящая на словах «бытии равен Богу» остановка на тоне «*es*» затем (на словах «но Себе умалил») подтверждается кратковременной тональной площадкой Es-dur.

Хор делится на два крупных раздела. Первый раздел — с попеременно сменяющимися друг друга монодийными и многоголосными фрагментами, заканчивается словами «смерти же крестныя» и продолжительной остановкой на квинтоктаве «*c–g–c*». Второй раздел, включающий оставшиеся строки Послания, полностью многоголосен и имеет своей тональной опорой Es-dur.

Постепенно, по мере приближения к концу, на поверхность выходят осязаемые компоненты мажорно-минорной функциональной тональности — например, формульные каденционные обороты. Так, в строке «и дарова Ему Имя, еже паче всякаго имене» звучат два оборота S–D–T. Такой же оборот в более монументальной фактуре используется и в заключительной каденции всего хора.

Дело, однако, не в том, что тональность, как бы созревая внутри модальной ткани, становится более явной. Важно, какие конкретные структурные элементы привлекает композитор для создания своей индивидуальной модально-тональной композиции. В частности, автор во многих случаях избегает трезвучных форм вертикали. Одной из характерных форм вертикального сочетания здесь является консонанс кварты — и как самостоятельное созвучие, и как линейное сочетание, и как основа

квартоктавы, и как составная часть квартсекстаккорда. Заметим, что свободное взятие кварты, запрещенное в полифонии строгого (и частично свободного) письма свидетельствует, в частности, о том, что получившаяся структура является не аккордом, а конкордом – созвучием линейного происхождения. Действительно, у диак. С.Трубачева в данном сочинении зачастую кварта является результатом консонантного заполнения октавного контурного двухголосия. Это можно наблюдать, например, в распеве слов «не восхищением», «зрак раба приим», «непщева», «[поклонит]ся». Не менее любимы композитором и пустотные квитовые, квиноктавные сочетания, не говоря уже о параллельных октавных дублировках. Знаменательно, однако, что принцип октавной дублировки и дублировки вообще не является для композитора незыблемым. Октавная дублировка легко сменяется на секстовую (как в 3-м графическом такте) или терцовую («и образом обретесе...»), или исчезает вовсе, чтобы вскоре вновь восстановиться (как в строке «но Себе умалил...»). Абсолютно свободно сменяют друг друга одно-, двух-, трех- и четырехголосные вертикальные структуры. В подобных случаях хоровое письмо организовано по индивидуально преломленным принципам свободного контрапункта.

Второй раздел хора опирается на полнозвучную терцовую аккордику. Но и здесь есть свои отступления от классических норм кадансирования и голосоведения, вносящие особый сонантный колорит в гармонию. Например, в подобии каденции на словах «Имени Иисусове» тоническое трезвучие Es-dur предваряется аккордом субдоминанты с секстой на органном пункте тоники. Аналогично, с субдоминанты осуществляется каденция на словах «в славу Бога Отца» (пропеваемых первый раз). Любопытным образом заканчивается первый раздел хора: на словах «смерти же крестныя» между субдоминантой и тоникой *c-moll* стоит своего рода доминанта с неразрешенным задержанием, вертикаль «*g-c-d-f*» – конкорд, состоящий из доминантового баса, выдержанной примы тоники вверху и терции «*d-f*», готовой разрешиться в квинту «*c-g*».

Тональность (которая все же присутствует) хора «Братие, сие да мудрствует в вас...» можно определить как 1) *переменную* (начавшись с опоры «с», хор заканчивается в Es-dur), 2) *многозначную* (большинство фрагментов этой консонантной ткани можно истолковать одновременно в разных тональностях), 3) с некоторой условностью – *рыхлую* (поскольку функции сравнительно слабо указывают на каждый из тональных центров).

Итак, во II части Рождественского Праздничного Триптиха значительное временное пространство отдано функциональной тональности. Однако она чрезвычайно многолика. Во-первых, звучит крайне аскетичная тональность многоголосных уставных напевов в изложении о. Матфея. Во-вторых, солидное место занимает функциональная тональность классического типа в сочинениях Б.С.Додонова и Д.В.Аллеманова. В-третьих, заметные позиции у компонентов переменной и многозначной, а также частично инверсионной, тональности, что проявляется в контексте базовых функциональных тональных структур в гармонизациях Г.Я.Извекова, Ф.Е.Степанова, диак. С.Трубачева (гармонизация Рождественского тропаря). В гармонизации Г.Ф.Львовского средства классической мажорно-минорной тональности привлекаются наиболее полно и разнообразно. Наконец, в авторских сочинениях А.Д.Кастальского и диак. С.Трубачева, обрамляющих II часть Триптиха, возможности модально окрашенного тонального письма выявлены необычайно изобретательно и изысканно: при целенаправленной ограниченности круга тональных функций и тональных опор, названные композиторы достигают исключительного многообразия форм созвучий (преимущественно консонантных) и богатства колористических нюансов звучности. Можно предположить, что **о. Матфей во II части цикла стремился объединить разных, но равно почитаемых им церковных музыкантов для совместного прославления Рождества Христова.**



III часть, «Единородный Сыне и Слове Божий, спаси нас», переводит тон как словесного, так и музыкального высказывания в иную плоскость. Третья, заключительная часть Триптиха почти полностью посвящена песнопениям, звучащим за разными, праздничными и вседневными, богослужениями. Соответственно, наибольшее место отведено типам высотной организации, характерным для современного церковного музыкального быта. Перечислим песнопения, включенные в III часть: прежде всего это песнопение, исполняемое после 2-го антифона на Божественной Литургии «Единородный Сыне», положенное на музыку иеромонахом Нафанаилом (Бочкало) и представляющее модально окрашенную тональность, и Акафист Иисусу Сладчайшему, икосы которого распеваются на распространенный Саровский напев и основаны на принципах переменной мажорно-минорной тональности. После окончания Акафиста о. Матфей считает нужным ввести еще один личностный монолог – «Кто ны разлучит от любви Божия» (отрывок из 3 главы Послания св. апостола Павла к Римлянам) прот. Иоанна Соломина.

Заканчивает III часть и весь Триптих Кондак на Вознесенье «Еже о нас исполнив смотрение» напева Троице-Сергиевой Лавры в изложении архим. Матфея.

Доля участия самого о. Матфея в музыкальном преломлении номеров III части цикла сравнительно невелика. Помимо последнего кондака, ему принадлежит изложение первого кондака, пропеваемого в начале и в конце Акафиста.

Рассмотрим кратко тональное строение этих песнопений. Первый кондак, исполняемый в начале Акафиста, дан о. Матфеем в напеве Зосимовой пустыни (*пример 106*).

## Пример 106. 1-й кондак в начале Акафиста

1й кондак                      Икосы                      1й кондак в конце, КПЛ

g: ^D T D->Tp S<sup>6</sup>T ^D T      B-g                      B: T S T S<sup>6</sup>T [S<sup>6</sup>] T

В данном случае о. Матфей излагает многоголосный напев Кондака в традиционной 4-хголосной фактуре, с преимущественным основным положением аккордов, с постоянно внедряемым высоким вводным тоном гармонического минора (g-moll). Индивидуальные решения о. Матфея касаются мельчайших деталей, например, редких включений *divisi* партии 2-го баса или «зависания» на доминантовом органном пункте при распеве слога «Го[споди]». Фактура выдержана в обиходном ключе. Два мелодических голоса движутся параллельными терциями. Первый бас малоподвижен, а 2-й бас совершает преимущественно квартовые и квинтовые шаги, фиксируя гармонические опоры.

Припевы Икосов Акафиста написаны в функциональной тональности B-dur с большой долей *переменности*. Аналогичные гармонические формулы повторяются попеременно в мажоре и параллельном миноре с неперменной гармонической VII ступенью.

1-й Кондак в конце Акафиста напева Киево-Печерской Лавры в звуковысотном отношении соответствует тональности, которую с наибольшим основанием можно определить как «рыхлую» (со слабо выявленной тональной функциональностью).

Функциональный состав этой тональности характеризуется преобладанием консонантных созвучий субдоминантовой группы и полным отсутствием доминанты. Каденции всех тексто-музыкальных строк плагальные, с той лишь разницей, что субдоминанта может быть представлена трезвучием IV степени (строки 1,4, 6), а может – трезвучием II

ступени (строки 2, 3, 5). Оба созвучия соединяются непосредственно с тоникой.

Многоголосный напев 1-го Кондака в конце Акафиста напева Троице-Сергиевой Лавры в изложении иером. Нафанаила значительно разнообразнее по аккордовому составу (см. *Пример 106*).

Тональность данного песнопения – *функциональная*, строго ограниченная одной тональной опорой (C-dur) и кругом важнейших функций: S (в виде трезвучий IV и II ступеней или линейного созвучия, структурно совпадающего с обращениями П<sup>7</sup>); D в виде трезвучия, спектаккорда или септаккорда без терции; трезвучие VI ступени как самостоятельная гармония (Tr) в составе C-dur (чаще VI ступень образует свою субсистему, чего в данном случае не происходит).

Между Акафистом и заключительным песнопением Триптиха о. Матфей помещает последний в этом цикле «монолог»: «Кто ны разлучит от любви Божия» (отрывок из 8 главы Послания св. апостола Павла к Римлянам положенный на музыку прот. Иоанном Соломиным (*пример 107*)).

*Пример 107.* Прот. И.Соломин, «Кто ны разлучит...»

Тональность сочинения – «функциональная» (a-moll гармонический), но с некоторыми признаками «колеблющейся». Начиная с первых строк функцию тональной опоры постоянно оспаривает параллельный C-dur. Структура всего сочинения близка простой 2-хчастной форме. Ее начальный раздел состоит из 2-х фрагментов, кадансирующих в основной тональности на словах «от любви Божия» (в тт. 17 и 42), и развивающим построением (с

дробной фразировкой и рядом отклонений), содержащим кульминацию и каданс в основной тональности на тех же словах (т. 73). Композитор использует разнообразный арсенал гармонических средств для создания эмоционально насыщенной атмосферы. Именно: частое появление гармонической доминанты в миноре, отклонения из мажора в тональность VI или IV ступени с последованием в мелодии двух полутонов подряд (*g-gis-a* при отклонении из C-dur в a-moll, *c-cis-d* при отклонении из a-moll в d-moll), использование доминант прямого действия; преимущественные остановки на созвучиях в мелодических положениях терции и квинты (что усиливает эффект «вопрошания», восклицания). Конец сочинения выполнен композитором в подражание доклассическим минорным композициям — с мажорной терцией финального тонического трезвучия.

Весь цикл Рождественского Праздничного Триптиха заканчивается напевом в изложении о. Матфея – Кондаком на Вознесение «Еже о нас исполнив смотрение» напева Троице-Сергиевой Лавры (*пример 108*).

*Пример 108. Кондак на Вознесение*

①,④-вар.      ②,⑤      ③,⑥      ⑦

d: T Tr ← D T †D T †D T D → Tr      F: T D T T D ♯ D  
C: S T D - T

Тональность кондака, прежде всего, «переменная». Начавшись в d-moll, песнопение заканчивается в C-dur. Путь от начальной тональности к конечной идет через близко родственную для обеих F-dur. Функциональный состав тональности ориентирован на ясное ощущение тонального центра (в том числе местного). Приоритетное положение занимают автентические

тоники-доминантовые сочетания, в том числе с участием гармонической доминанты в миноре.

Можно заключить, что в III части Триптиха о. Матфей погружается в стихию музыкального языка, типичного для современного приходского быта Русской Православной Церкви. Тональность предстает здесь в своем привычном для слуха прихожан облике: с обилием оборотов гармонического минора, с преобладанием параллельной переменности, с благозвучием полного 4-хголосия, терцовым и секстовым параллельным движением мелодических голосов. С некоторой долей условности можно усмотреть в этом отражение общей концепции Триптиха. Так, в I части внимание было приковано к началу Евангельской истории: ангельским силам, Рождеству Младенца Иисуса от Девы Марии в Вифлееме, поклонению волхвов. II часть Триптиха знаменует вселенское ликование о Рождестве Спасителя, явившегося в мир «нас ради человек». В III части тон молитвенного высказывания меняется: на смену праздничному ликованию приходит строгая сосредоточенность.

Последовательный анализ звуковысотной организации всего Рождественского Праздничного Триптиха дает возможность сделать следующие выводы:

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

2. Многообразие воплощений тональной организации, представленное в Триптихе, дает основание полагать, что о. 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 в своей основе: их *тонально-*

*функциональный состав невелик*, и индивидуализация тональности идет не по «экстенсивному», а по «интенсивному» пути. Методами развития становятся: 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*. Однако 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 во многом 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». Знаменательно, что большинство хоров Триптиха содержит признаки сразу нескольких тональных состояний.

6. Тональность хоров Триптиха (будь то функциональная классическая система или модально окрашенная тональность в каком-либо особом состоянии), имеет стойкую особенность — относительную слабость функциональных опор. Такие местные центры устойчивости нуждаются в постоянном подтверждении и легко уступают свою опорную функцию друг другу. Соответственно, самыми частыми сочетаниями в такой тональности являются тонико-доминантовые обороты — как в каденциях, так и в прочих фрагментах тексто-музыкальных строк. Автентические сопряжения аккордов наиболее явственно указывают на приоритетную в каждый конкретный момент тональную опору. Одна тональная опора может господствовать на

протяжении целой строки, но зачастую уже внутри нее тоника успевает смениться.

7. Тональность как тип высотной организации, тесно связана с формой. В нашем случае *состояние тональности определяется на двух масштабных уровнях*: на уровне текст-музыкальной строки и на уровне всего песнопения/сочинения. Так, например, переменность может распространяться на высотную организацию внутри строк, но все многострочное целое будет, в крупном плане, однотональным. Возможно и 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 линейными токами голосов.

9. Весь цикл Рождественского Триптиха имеет свою *логику смен типов тональности*. Так I часть Триптиха более всего выявляет модальный генезис звуковысотной организации богослужебных песнопений и изобилует примерами тональности в различных особых состояниях. 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 бывает «персонифицирована». Особенно это ощущается в авторских сочинениях, но проявляется также в гармонизациях и изложениях. Например, тональность в гармонизациях Д.С.Бортнянского и Г.Ф.Львовского – это высказывания художников XIX века с их мастерским владением ресурсами классической тональности. Тональность в гармонизации А.Д.Кастальского свидетельствует о тонком слышании потенциала «всеступенной» диатоники московским

мастером 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. 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 вполне соответствует его изначальному значению «краски» (от греческого χρώμα, букв. – «окраска», «краска», «цвет») <sup>499</sup>. На фоне абсолютного преимущества консонантной диатоники, типичной для церковного многоголосия и для данного цикла в том числе, хроматические звуковые сочетания играют роль блёсток, сравнимых с украшениями на Рождественской елке или, глубже, с мерцанием Вифлеемской звезды, приведшей волхвов к месту рождения Спасителя.

Знаменательно, что хроматизмы в русской церковной музыке встречаются, главным образом, в авторских композициях и обработках. То же наблюдается и в Рождественском Триптихе. Здесь хроматика появляется в партитурах Д.С.Бортнянского, прот. В.Зиновьева, Г.Ф.Львовского, Б.С.Додонова, Ф.Е.Степанова и др.

---

<sup>499</sup> 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.



Со временем, хроматизм также укоренился в некоторых многоголосных уставных напевах, которые даны в Триптихе в переложении самого архимандрита Матфея. Примером тому — Рождественский тропарь 4-го гласа напева Синодального хора и некоторые песнопения роспева Киево-Печерской Лавры.

Гармонические последования с участием хроматизма, имеющие место в Рождественском Триптихе, во многом родственны аналогичным построениям в светской композиторской музыке классического и раннего романтического периодов. Это, в большинстве случаев, отклонения в тональности первой степени родства и, значительно реже — внутрिलाдовая альтерация. Важно определить, в каком контексте появляются хроматические элементы гармонии в хоровой текстомузыкальной композиции; в каких метро-ритмических условиях появляется хроматизм; приходится он на слоговой распев или сопряжен с силлабическим распеванием слогов; каковы тембровые и регистровые условия его звучания? Наконец, имеет место простая переменность звуковысотных опор со вспомогательными доминантами, или совершается ощутимый, пусть и краткий, уход за пределы основной тональности. Все эти обстоятельства имеют значение как в светской, так и в церковной музыке. Однако в церковном пении, при характерной для него свободной метрике, они особенно важны.

В самом общем плане можно было бы ограничиться констатацией того, что в Рождественском Триптихе преобладает хроматизм модуляционного типа, связанный с отходом от основной тональной опоры. Однако это не даст возможности увидеть все разнообразие похожих друг на друга хроматических сочетаний в этом цикле.

Для того, чтобы уловить все тонкости работы о. Матфея с хроматическими элементами гармонии Рождественского Триптиха, необходимо иметь в виду современную классификацию разновидностей хроматики. Для этого обратимся к некоторым позициям теории хроматики, разработанной в музыкально-теоретической науке.

Хроматика как метод музыкального мышления имеет многовековую историю, описанную, как целиком, так и по этапам, в целом ряде источников, в том числе отечественных<sup>500</sup>. В данном случае нас больше интересует подробная классификация хроматики, предложенная в конце 1980-х годов В.М.Барским – московским исследователем, представителем научной школы Ю.Н.Холопова. Он, в частности, пишет: «Для разработки теории хроматики важное значение имеет разграничение некоторых понятий, утративших независимость в процессе эволюции. Хроматика – понятие интервально-звукорядное, то есть скорее модально-ладовое, в то время как мажор, минор, альтерация и т.д. – понятия тонально-ладовые. Неразличение категорий модальных и тональных зачастую скрывает подлинную суть хроматических явлений, тем более, что в XVII–XIX веках под хроматикой понимаются феномены, не связанные с прямым последованием полутонов: побочные доминанты, субдоминанты, отклонения и модуляции, мажоро-минорные системы, то есть преимущественно хроматические по положению, а не по существу. В этом нет противоречия: исторически хроматизация осуществлялась двумя путями – посредством а) видоизменения начальной диатонической основы, «изнутри» (альтерация, вводнотонность); б) проникновения элементов других тональностей, «извне» (микстовая хроматика, представленная как полидиатоника, фиксирующая процесс

---

<sup>500</sup> Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986; Герцман Е., Музыкальная Бозциана, Спб, 1995; Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988; Барский В.М. Хроматика как принцип звуковысотной организации. Дисс. <...> кандидата искусствоведения. М.: МГК, 1988; Барский В.М. Хроматика как категория музыкального мышления //Laudamus. М.: Издательское объединение «Композитор», 1992. С. 114–120. Барский В.М. Тайное хроматическое искусство в музыке позднего средневековья и Возрождения // Старинная музыка в контексте современной культуры. М., 1989. С. 322-329; Лебедев С.Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западно-европейской музыки (XII-XVII вв.) / Сб. трудов ГМПИ. Вып. 65. М., 1983. С. 34-59; Назайкинский Е. Микротоны: русско-австрийские переключки // Эстетика. Информационный подход. Вып.5, М., 1997; Клишин А.Г. Энармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации // Музыка и время. 2006. № 4. С. 26-43; Григорьева М.А. Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо. Диссер. <...> канд. искусствоведения. М.: МГК, 2010; Lindley M. Stimmung und Temperatur // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. Darmstadt. 1987. Palisca C. V. Humanism in Italian Renaissance musical thought, New Haven, Lnd, 1985; Ruhnke M. Chromatik und die Orgelbestimmung, Berlin, 1974.

развития тональности от двуладовой системы к полиладовому хроматическому универсуму)»<sup>501</sup>.

Подчеркнем взаимосвязанность описанных Барским явлений: «внутренние» процессы прорастания хроматики (например, вводнотонность), будучи перенесены на другую высоту, становятся не просто «транспозиционными» (такой термин широко применяется к ренессансной композиции<sup>502</sup>), но субсистемными (если новая опора действует кратковременно) или даже модуляционными, если речь идет о возникновении на базе новой тональности новой темы.

Что касается субсистемы (термин И.В.Способина, означающий кратковременное «делегирование» тонической функции нетоническому аккорду и образование вокруг него собственной системы тональных функций), то в их качествах существуют тонкие градации. По мнению Барского, «Понятие субсистемы нуждается в дифференциации. <...> следует различать субсистемы, образующиеся в результате отклонения в другой лад той же тоники (центростремительные) и субсистемы, образующиеся в результате отклонения в другую тонику (центробежные), то есть субсистемы модальные и тональные.

Чрезвычайно важным представляется разграничение ступеней тональности, использующихся в отклонении (субсистемная трактовка ступени) и функционирующих в качестве основных ступеней лада. Критерием, очевидно, будет характер связи ступени с тоникой (прямое отношение с тоническим аккордом – отношение через посредство другого аккорда.)»<sup>503</sup>.

В результате своих изысканий Барский выстраивает такую схему:

---

<sup>501</sup> Барский В.М. Хроматика как категория музыкального мышления // *Laudamus*. М.: Издат. объединение «Композитор», 1992. С. 119.

<sup>502</sup> Григорьева М.А. Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо. Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: МГК, 2010. Глава 4.

<sup>503</sup> Барский В.М. Хроматика как принцип звуковысотной организации :. Дис. <...> канд. искусствоведения. М.: МГК, 1988. С. 77.

– «внешние» формы проявления хроматики суть: модуляционная (при смене тональности и появлении новой темы), субсистемная (при отклонении), микстовая (при соединении элементов нескольких разных диатонических ладов);

– «внутренние» формы суть: вводнотоновая альтерационная.

– Результатом слияния внутренней и внешней является собственно 12-тоновая хроматика или «гемитоника» как самостоятельный род интервальной системы<sup>504</sup>.

В приведенных выше рассуждениях для нас важно следующее: наблюдается сущностное различие в самих процессах образования субсистем. Это может быть простое сопоставление аккорда побочной ступени с тоникой с последующим подтверждением ее статуса новой опоры (чаще всего с помощью «доминанты обратного действия» [термин Холопова]), а может быть собственно отклонение через побочную доминанту (реже субдоминанту). *Именно это разграничение будет наиболее актуально для гармонии Рождественского Триптиха.*

Заметим, что отклонение в другой лад при той же тонике, образующее, по терминологии Барского, «модальную субсистему» (например, смена эолийского лада на гармонический и наоборот, что иногда используется в стихирном/тропарном напеве 6-го гласа Киевского роспева) в Триптихе встречается, но значительно реже и бывает сопряжено с гармоническими замыслами авторов, чьи композиции привлекает о. Матфей.

Уяснив, в общем плане, систему разновидностей хроматики, обратимся непосредственно к рассмотрению хроматических элементов в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха. Для хорового письма в этом цикле наиболее характерна *субсистемная* хроматика. Интерес же состоит в том, чтобы выявить различные композиционные нюансы в ее выполнении.

---

<sup>504</sup> Барский В.М. Хроматика как категория музыкального мышления // Laudamus. М.: Издат. объединение «Композитор», 1992. С. 120.

Произведя анализ гармонии всего Триптиха, мы сочли целесообразным подробно рассмотреть здесь наиболее показательные случаи использования хроматизма в данном цикле. Поскольку большинство хроматических сочетаний в партитуре о. Матфея отмечено своими индивидуальными особенностями, ряд примеров, требующих внимания, оказывается довольно значительным.

Прежде чем приступить к анализу музыкальных фрагментов, очертим круг параметров, которые необходимо принять во внимание. Появление хроматизма в Рождественском триптихе различается по ряду условий, как то:

– гармонические условия (в пределах какого лада, в контексте какого тонально-функционального последования появляется хроматизм);

– линейно-мелодические условия (в одном голосе или в разных звучат тоны хроматического сочетания, если в разных, то в соседних или нет, в мелодическом голосе или средних слоях фактуры);

– метроритмические условия (совпадают ли грамматические текстовые ударения с тонально-функциональными опорами; в контексте каких «стоп» и на каких по весомости слогах появляется хроматизм);

– фактурно-тембровые условия (каково фактурное решение последования с участием хроматизма: количество голосов, рисунок баса [всегда ли в басу основные тоны]);

– «микротематические» условия (появляется ли гемигруппа (сочетание из нескольких полутонов подряд) из Рождественского тропаря в исходном соотношении тонов или в какой-либо модификации).

Внутри каждого названного «параметра» наблюдается сравнительно небольшое число вариантов. Однако их сочетания между собой исключительно многообразны. Практически невозможно найти у о. Матфея двух композиционно идентичных случаев оформления хроматического сочетания. Повторение одного фактора (например, гармонических условий) непременно сопровождается пусть незначительными, но различиями в других параметрах (например, в линейно-мелодическом или

метроритмическом решении). В результате образуется обширный круг родственных, но не одинаковых гармонических эффектов.

Приведем несколько примеров. Возьмем за основу единообразие *гармонических условий*: рассмотрим, как оформляется *отклонение в тональность II ступени*.

### *Отклонение из мажора в тональность II ступени*

Первоначально проанализируем начальный фрагмент тропаря Рождеству Христову 4-го гласа напева Синодального хора – своего рода интонационный первоисточник всех хроматических звуко сочетаний триптиха (*пример 109*).

*Пример 109.* Тропарь Рождеству, напев Синодального хора

C: T<sub>3</sub> Sp(II) ← <sup>+</sup>D → Sp(II)

В Рождественском тропаре (№ 12) хроматизм появляется:

— в условиях мажорного лада, при отклонении в тональность II ступени (субдоминантовой параллели –Sp). Новая опора (трезвучие II ступени) вводится непосредственным сопоставлением с мажорной тоникой, а доминанта к этой новой опоре появляется позже и является, таким образом, доминантой «обратного действия» (Sp←D). Таким образом, в данном напеве представлена ярко выраженная *субсистемная форма* внедрения хроматизма, генетически связанная с переменностью соседних ступеней ионийского (в гармонизации мажорного) лада. В некотором отношении это

родственно проявлению особого тонального состояния – «колеблющейся» тональности.

— Хроматическое последование излагается у *одного голоса* — 2-го тенора, и представляет собой соотношение восходящего тона и следующего затем нисходящего полутона (ступенное сочетание: I–II←v.VII).

— Грамматическое ударение в слоговой группе «Бó-же наш» совпадает с тоническим аккордом основной тональности.

— Фактура полностью четырехголосна, с элементами мелодизации баса (он распевает новую опору d-moll и как трезвучие, и как секстаккорд).

В Величании Рождеству Христову (№ 18, муз. Б.С.Додонова) то же отклонение в тональность II ступени из мажора делается немного иначе (*пример 110*).

*Пример 110. Б.С.Додонов, Величание Рождеству*

The musical score for Example 110 consists of three staves. The top staff is for Tenor 2, the middle for Bass, and the bottom for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: 'Тя, Жи - во - дав - че Хрис - те'. The bass line shows a chromatic descent from G to F# to F, representing the new tonic D minor. The piano accompaniment shows a similar chromatic descent from G to F# to F. The notation includes a 'G: T' label and a '+D → Sp(II)' label indicating the modulation.

— новая опора (трезвучие II ступени) предваряется доминантой «прямого действия» (D→Sp, как это типично для отклонений в светской музыке). Следовательно, *субсистемная форма* хроматизма наделена несколько более сильным *модуляционным потенциалом*.

— Звуки хроматической гемигруппы распределены между *разными, соседними голосами* (1-й бас и 2-й тенор), но в одной октаве, что не создает эффекта переченья.

— Грамматическое ударение («Жи-во-да́в-че...») совпадает с новой тонально-функциональной опорой, что сочетается с ярко выраженным отклонением через обычную доминанту, предшествующую новой местной тонике.

— Фактура четырехголосна. Все аккорды имеют в басу основной тон.

— Гемигруппа из двух полутонов изложена иначе, нежели в Рождественском тропаре: в Величании она дана как поступенное хроматическое движение «*g-gis-a*», то есть, порядок тонов по отношению к «оригиналу» изменился и принял вид «1-3-2» (относительно модели «*g-a-gis*» = «1-2-3»).

Еще одна версия отклонения из мажора в тональность II ступени представлена в самом начале Стихиры после чтения Евангелия, «Слава в вышних Богу» (№ 22; знаменный распев в гармонизации Г.Ф.Львовского и переложении архим. Матфея), *пример 111*.

*Пример 111. «Слава в вышних...» в гарм. Г.Ф.Львовского*

The musical score consists of two systems. The first system shows a four-part setting of the text "Слава в вышних Богу" in D major. The bass line features a chromatic semitone movement: D (root) - C# (third) - C (second) - B (first). The chords are labeled as follows: D: T<sup>1-7-1</sup> (D major triad), Sp<sup>6</sup> (D major second inversion), D<sup>8-7</sup> T (D major seventh chord resolving to D major triad), and <sup>+</sup>D → Sp (augmented D major chord resolving to D major second inversion). The second system shows a continuation of the bass line with a chromatic semitone movement: C# (third) - C (second) - B (first) - A (second degree).

— новая опора (трезвучие II ступени) предваряется своей доминантой прямого действия. Однако перед побочной доминантой (D→Sp) звучит не тоника основной тональности, а неполная доминанта к ней (без основного тона, фактически уменьшенный сектаккорд VII ступени). Таким образом,



выстраивается эллиптическое последование из двух доминант, в котором еще нет линейного хроматизма. Собственно хроматизм «*dis-e-d*» возникает в следующем, 2-м такте, и тоже в условиях эллипсиса. Гармоническая формула такова:  $Sp \leftarrow D - D \rightarrow T - T$ . Изысканность последования в том, что соседствующие доминанты различаются по направленности: первая из них направлена к уже прозвучавшей опоре *e-moll*, а следующая – к тонике *D-dur*. Соответственно, перед нами не эллиптическое последование в строгом смысле этого термина, а сопоставление двух высотных опор, каждая из которых поддержана своей сравнительно слабой доминантой. Во второй половине объемного 2-го такта стихир (и вышеприведенного примера соответственно) встречается еще одно хроматическое последование, теперь уже с участием побочной доминанты прямого действия ( $T - D \rightarrow Sp - Sp$ ). В итоге, несложная по функциональной структуре формула образования субсистемы обогащается непосредственным соседством двух неустойчивых гармоний, что образует миниатюрный «гармонический лабиринт».

— Два хроматических последования размещены на одних и тех же звуках (*d-dis-e*), но в разных голосах. Сначала у первого тенора, затем у второго баса. В первом случае, хроматический тон «*dis*» попадает на ударный слог («в выш-них») и, благодаря этому, может восприниматься как своего рода «задержание» к следующему за ним *e* – квинтовому тону доминанты *D-dur*.

— Метро-ритмическая идея данного фрагмента весьма любопытна. С одной стороны, хроматические сочетания «тонут» в протяженном распеве одного слога «выш-[них]», с другой – в соотнесении созвучий и слогов выявляется некий второй, более высокий уровень организации. Если проследить, на какие созвучия приходятся слоги словосочетания «в вышних Богу», мы получим схему: « $D - D - T - D$ » в *e-moll*, тональности II ступени относительно основного *D-dur*. Сама же основная тональность, хоть и появляется (без ее тоники не возник бы интересующий нас хроматизм), но находится как бы в тени своей побочной опоры. В данном случае

слогоритмическая идея оказывает влияние и на структуру тональности. В приведенном фрагменте явно соперничают две тональные опоры примерно равные по весомости (*D-dur* и *e-moll*). Следовательно, тональность можно охарактеризовать как «колеблющуюся». В метроритмике заметна еще одна тенденция: в музыке присутствует явная четырехдольная пульсация (по четыре целых длительности), имеющая имманентно музыкальную природу и не связанная непосредственно со структурой словесного текста.

— Фактура организована на основе полного четырехголосия с мелодизацией всех голосов. Мелодический голос (1-й тенор) дублируется в нижнюю сексту. Бас сочетает в себе качества гармонической опоры (большинство созвучий имеет внизу акустически основной тон) и мелодически самостоятельного контрапункта. Во 2-м такте у него звучит протяженный ход «*h-cis-d-dis-e*», вследствие чего доминанты и в основной тональности, и в тональности II ступени оказываются не в виде  $D_7$ , а в обращении ( $D_{6/5}$ ).

— У 1-го тенора хроматическое последование в «ракоходе» (*dis-e-d = 3-2-1*), у баса – в сочетании 1-3-2 (*d-dis-e*).

В рассмотренных ранее образцах хроматизм звучал в одном регистре. Но имеются и случаи регистрового «разрыва» хроматической интонационной модели. Так происходит, в частности, в тт. 1–2 песнопения «Доме Евфрафов» (№ 4), самоподобна 2-го гласа роспева Киево-Печерской Лавры в изложении архим. Матфея.

Пример 112. «Доме Евфрафов», глас 2, излож. О. Матфея

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with notes and rests, with lyrics "...фра" and "фов" written below it. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Below the bass staff, there is a harmonic analysis: "B: T" under the first measure, and "Sp ← D → Sp" under the second measure, with a Roman numeral "II" below the "D".

— Отклонение в тональность II ступени происходит, как и в Рождественском тропаре, путем непосредственного сопоставления мажорной тоники с минорным трезвучием II ступени, которое затем утверждает себя как местная опора, поддерживаемая доминантой обратного действия.

— Хроматическая последовательность «*b-c-h*» завуалирована: тон «*h*» (вводный тон в доминанте *c-moll*) появляется уже «внутри» новой тональности. Тем не менее, сочетание «*b-c-h*» присутствует, хотя оно и сглажено разнесением тонов по разным тембрам и регистрам — «*b-c*» звучат у басов, «*h*» — у 2-го тенора. Учитывая удвоения звуков «*b-c*» в октаву у двух басов, хроматизм распределяется не только между разными тембрами, также и между разными октавами.

— Все последование приходится на один распетый ударный слог («Еф-фра-фов»). Метрически тяжелее звуки «*b*» и «*c*», в то время как «*h*» выполняет функцию хроматического вспомогательного.

— Господствует четырехголосие. Все созвучия даны с основными тонами в басу.

— Гемигруппа дается в своем исходном виде: 1–2–3 (*b-c-h*).

Изложим сделанные наблюдения в виде таблицы. Цветовые оттенки указывают на интенсивность изменений (или повторяемость) условий появления хроматизма (*таблица 17*).

*Таблица 17*

Часть триптиха, раздел песнопения	Гармонические условия появления хроматизма	Линейно-мелодические условия	Метроритмические условия	Фактурно-тембровые условия	«микротематические» условия
<b>№ 12, тропарь РХ. Гл. 4. Напев Синодального хора.</b> Строка 1, окончание	Мажор (C-dur); <b>отклонение в тональность II ступени</b>	<b>Хроматизм в одном голосе (у 2-го тенора)</b> , при дублировке 1-м тенором в	Слоговая группа «дактиль» (Бóже наш) при весомости каждого слога. <b>Тонально-функциональная</b>	<b>Полное 4-хголосие с элементами мелодизации и баса.</b> Фигура с	Излагается «прямой», т.е. изначальным, заложенный

<p>(«[Христе] Боже наш»)</p>	<p>(Sp). D вводится как функция и обратного, и прямого действия.</p>	<p>верхнюю терцию.</p>	<p>опорность совпадает с грамматическим ударением.</p>	<p>хроматизм м начинается с секстаккорда ради попевки «e–d–a» в басу.</p>	<p>в тропаре РХ порядок гемигруппы : «c–d–cis» (1–2–3).</p>
<p>№ 18, Величание РХ. Муз. Б.С.Додонова, перелож. О. Матфея. Повтор слов «Величаем Тя» (с. 36, тт.3–4)</p>	<p>Мажор (G-dur); отклонение в тон-сть II ступени (Sp). Доминанта к d-moll – прямого действия</p>	<p>Хроматизм распределен между разными, соседними голосами (1-й бас – 2-й тенор), в одной октаве</p>	<p>Слоговая группа распадается на окончание синтагмы («Тя») и дактилическое начало следующей синтагмы «Живодáв[че]». Тон.-функциональная опорность совпадает с грамматическими ударениями.</p>	<p>Полное 4-хголосие (с фрагментарным 5-тигол.). Все созвучия с основным тоном в басу.</p>	<p>Порядок тонов гемигруппы 1–3–2 (т.е. восходящий хроматический ход).</p>
<p>№ 22, Слава в вышних Богу (стихира после Евангелия). Знаменный распев, гарм. Г.Львовского. Строка 1 (тт. 1–2).</p>	<p>Мажор (D-dur). Отклонение в тон-сть II ступени (Sp). В условиях эллипсиса. Соседство D к e-moll (обратного действия) и D к D-dur. Сразу второй случай:</p>	<p>«Переключка» хроматически х моделей: сначала у 1-х теноров (т.е. в одном мелодическом голосе), затем у 2-х басов. Интересно, что хроматизм на одних звуках (d–dis–e), но по-разному</p>	<p>Первое хроматическое последование – на одном ударном распете слоге («вЫш [них]»). Словесное ударение на тон.-функциональных неустоях. Второе последование направлено от безударного слога к ударному («...них Бó[гу]») и от функционального</p>	<p>Полное 4-хголосие. Вводятся доминанты в виде 5/6-аккордов ради параллелизма децим в крайних голосах. Собственно хроматизм в обоих случаях в одном</p>	<p>У 1-х теноров гемигруппа 3-2-1. У басов – 1х-3-2.</p>

	отклонение во II ступень, но через доминанту прямого действия.	организованн ый. D→Sp подобна долгому «задержанию» к последующей D→T, а та – как «задержание» к T. Логика: от метрически тяжелого ко все более легкому.	неустоя к устою (D→Sp [местная опора]). Явно музыкальная пульсация автономна от структуры словесного текста. При условном «хорее» в тексте («Слава в вЫшних Бóгу») в музыке – мерная 4-хдольность.	голосе.	
№ 4, Думе Евфрафов. Гл.2, напев КПЛ, перелож. О. Матфея, тт. 1–2.	Мажор (B-dur). Сопоставление I – II (T – Sp) с последующим появлением D→Tr обратного действия (Tr←D).	Хроматизм в разных голосах, учитывая удвоение у басов – в разных октавах.	Все последование с хроматизмом приходится на распетый ударный слог «[Ев]фра[фов]». Метрически весомее звуки «b» и «с». Хроматический «h» выполняет функцию вспомогательного.	Полное 4-х–5-тиголосие, все созвучия с основными тонами в басу.	Гемигруппа 1-2-3

Суммируем сделанные наблюдения. Один и тот же гармонический оборот – отклонение в тональность II ступени – в разных песнопениях звучит по-разному:

— в привычном «обиходном» варианте, где появление хроматизма лишь слегка подчеркивает значимость кратковременной новой опоры, а сама хроматическая интонация располагается в толще полного четырехголосия;

— в виде явного перехода из мажора в минор, подчеркнутого постепенным хроматическим ходом (внутри четырехголосной ткани) и совпадением грамматического ударения с появлением новой тональной опоры;

— в контексте гармонии, усложненной элементами эллипсиса, внутри протяженного слогового распева появление новой опоры создает особый колористический эффект мерцания, переливчатости.

**Во всех случаях имеет место *субсистемная форма* проявления хроматики, но с разной амплитудой тоникальности новой опоры: от слабой (при сопоставлении II–I) до значительной (T–D→II – II), в том числе усложненной элементами эллипсиса.**

### *Формула пассамеццо*

Целый ряд фрагментов музыки Триптиха с участием хроматической модели обнаруживается в контексте гармонической «формулы пассамеццо», состоящей из последования двух звеньев типа T – D в мажоре и затем, в параллельном миноре, при плавном нисходящем движении мелодического голоса.

Пример использования формулы пассамеццо с заключенным в ней хроматизмом находится, в частности, в начале Кондака Рождества Христова «Дева днесь» (№ 13, болгарский распев в гармонизации Д.С.Бортнянского и переложении архим. Матфея), *пример 113*.

*Пример 113. Кондак Рождества в гарм. Д.С.Бортнянского*

Музыкальный пример 113. Кондак Рождества в гармонизации Д.С.Бортнянского. Видна гармоническая формула пассамеццо: C: T D T D Tr ← +D.

— Гармония формулы пассамеццо дополнена лишь повторением первого звена (Т – D в *C-dur*).

— Хроматизм распределен между двумя соседними голосами (1-й и 2-й басы). Тонический аккорд в т. 2 приходится на слабую краткую долю и фактически может быть истолкован как вспомогательный. Это воздействует на гармоническую картину фрагмента: опорным становится трезвучие доминанты. Тогда функциональная логика преобразуется. На первом плане оказывается не сопоставление (типичное для формулы пассамеццо) двух параллельных тональностей (в данном примере *C-dur* и *a-moll*), а последование типа Т – II (Sp) – Sp←D, где в качестве местной тоники выступает аккорд *G-dur*, сопоставляемый со своей «II ступенью» *a-moll*. Иными словами, внутри одной распространенной гармонической формулы скрыта другая, характерная именно для Триптиха. Таким образом, перед нами – соединение двух *субсистемных* моделей: одна на основе сочетания Т–Tr, другая – на основе пары «I–II».

— Все последование приходится на один распетый ударный слог «Дё-[во]»; музыкальная 4-хдольная пульсация независима от структуры словесного текста.

— Фактура облегчена: при длительном движении басов в унисон (в высокой тесситуре) господствует 3-хголосие. Возникающий 5-тиголосный аккорд в действительности 4-хголосен (1-й бас и 2-й тенор поют в унисон).

— Гемигруппа дана в том же виде, как и в Рождественском тропаре (1–2–3 [*g–a–gis*]).

Формула пассамеццо весьма сходным образом преломляется в другом варианте Кондака Рождества Христова «Дева днесь» (№ 24) греческого роспева в гармонизации Ф.Е.Степанова и переложении архим. Матфея (пример 114).

Пример 114. Кондак Рождества в гарм. Ф.Е.Степанова

и земля <...> при - но - сит

Es:  $T_1^3 = \frac{1}{6}$  D T D Tr  $D^+$  — Tr  
[ $T_6$ ]

— Гармоническая формула пассамеццо имеет здесь ту же особенность, что и в предыдущем рассмотренном нами образце. Попадающее на грамматическое ударение трезвучие доминанты (обратного действия) на короткое время становится местной опорой, оттесняя на второй план «материнскую» тонику. Соответственно, сочетание созвучий с участием хроматизма, опять же, скорее соответствует формуле отклонения из мажора в тональность II ступени, нежели секвенции звена T–D в мажоре и параллельном миноре. Такая функциональная трансформация возникает благодаря специфике доминанты обратного действия: будучи лишена предшествующей тоники, такая доминанта, тем более, неоднократно повторенная, легко берет на себя роль местной опоры.

— Хроматическое последование тонов распределено между разными, не соседними голосами (2-й бас и 2-й тенор) и между разными регистрами (звук «b» звучит в большой октаве, звуки «с–h» на границе малой и первой октав).

— Фактура 4-хголосна, созвучия с основными тонами в басу. Однако партия 1-го баса обособлена. Этот голос сосредоточен на исполнении педальных тонов, общих для соседних трезвучий.



— Гемигруппа излагается в первоначальном виде 1-2-3. Напомним, что первоначальная форма хроматической микромодели (или гемигруппы) соответствует последованию восходящего целого тона и нисходящего полутона: в примере из № 24 Триптиха это группа «b–с–h».

Формула пассажецо может несколько изменяться в отношении голосоведения, если доминанты даются не в форме трезвучий, а в форме септаккордов. Такое наблюдается в песнопении «Вертепе благоукрасия» (№ 5) напева Киево-Печерской Лавры в изложении архим. Матфея (*пример 115*).

*Пример 115.* «Вертепе благоукрасия», излож. О. Матфея

— В отличие от двух предыдущих образцов, и мажорная тоника, и ее минорная параллель предваряются доминантами прямого действия, в виде полных септаккордов в основном виде и мелодическом положении септимы. Секвенция приобретает такой вид: (D→T, D→Tr).

— Хроматизм возникает между двумя соседними голосами (1-й бас – 2-й тенор) в одной октаве.

— Хроматическое последование приходится на хореическое сочетание слогов: «[у-кра]-сú-ся». Соответственно, весомее оказываются тоны «f» и «g», на которые падают произносимые слоги. Тон «fis» имеет функцию хроматического проходящего. Безударные слоги соответствуют аккордам неустойчивой функции (доминантам).

— Господствует полное 4-хголосие, все аккорды берутся в основном виде.

— Гемигруппа изложена в форме «1-3-2» (f–fis–g).

Заметим, что в том же песнопении, на словах «...ливан, и смиру...» формула пассамеццо представлена в своем основном виде, как секвенцирование трезвучий тоники с доминантой (обратного действия) и тонической параллели со своей доминантой (также обратного действия), *пример 116*.

*Пример 116.* «Вертепе благоукрасися», излож. О. Матфея

ли - ван, и сми - ру...

Es: T D Tr  $+D \rightarrow Tr$

Гармоническая формула секвенцирования звена «Т–D» в мажоре и его параллели может иметь и другое направление — от минора к мажору, при восходящем движении мелодического голоса. Такое решение встречается, в частности, в заключительном песнопении Триптиха (№ 33) – Кондаке на Вознесение напева Троице-Сергиевой Лавры в переложении архим. Матфея (*пример 117*).

*Пример 117.* Кондак на Вознесение, перелож. О. Матфея

и яже [...] не - бѣс - ным

d: T  $+D$  T  $D \rightarrow Tr$

3 1 2

Фактически, это буквальный «ракоход» основной формулы пассамеццо, вплоть до того, что доминанты обратного действия, свойственные основной формуле, обращаются при обратном движении в доминанты прямого действия. В свою очередь, хроматическая гемигруппа также излагается в «ракоходном» порядке: 3–2–1 («*cis-d-c*»).

Изложение формулы пассамеццо от минора к мажору при восходящем движении терцовой цепочки мелодических голосов встречается в № 27, 1-м Кондаке Акафиста (напев Зосимовой пустыни)

Индивидуализированная версия соединения параллельной переменности, отклонения из мажора в тональность II ступени и эллипсиса обнаруживается в № 19 – Седалне («Приидите видим, вернии, где родися Христос») после полиелея напева Киево-Печерской Лавры в изложении архим. Матфея.

Пример 118. Седален «Приидите видим...», изл. О. Матфея

вер - ни - и, где ро - ди - ся Хри - стос

B: D T D Tr D Tr D T D<sup>7</sup> D<sub>2-3</sub><sup>4-5</sup> → Sp

— Сопоставление параллельных тональностей дается в порядке «от минора к мажору» при восходящем движении терцовой цепи мелодических голосов. Формула «D – T moll, D – T dur» завуалирована, во-первых, быстрой сменой мелких длительностей, во-вторых – появлением мажорной тоники в виде секстаккорда и доминанты к ней также поначалу в виде обращения (D<sub>4/3</sub>). В результате поступенного движения баса доминанта на одну восьмую оказывается в своем основном виде (D<sub>7</sub>), после чего сразу следует

*хроматический прерванный оборот*, ведущий из одной доминанты (в В-dur) в другую (с-moll). В итоге образуются две гемигруппы: поначалу на звуках «*fis-g-f*» (при сопоставлении двух параллельных тональностей), и тут же – на звуках «*b-c-h*».

— Первая гемигруппа распределена между соседними голосами (2-й тенор – 1-й бас); вторая целиком проходит у второго тенора. В первой гемигруппе тон «*fis*» явно вспомогательный: он появляется между двумя опорными звуками («*g*»). В свою очередь, и вторая гемигруппа начинается с метрически слабого звука «*b*», чье линейное положение сходно с проходящим. Между тем, это основной тон быстро «проскакивающей» тоники В-dur.

— Гармоническая пульсация исключительно интенсивная – преимущественно четвертями и восьмыми. В словесном тексте прослеживаются, условно, «анапестические» стопы: «...где ро-дú-ся Хри-стóс». Первое грамматическое ударение попадает на доминанту В-dur, второе – на местную тоническую опору с-moll. Мелькание хроматических сочетаний в данном случае не фиксируется слухом как нечто особенное, но вписывается в общий витиеватый стиль песнопения.

— Полное 4-хголосие с мелодизированным басом. Между тем в разнообразной линии 2-го баса преобладают быстро сменяющие друг друга основные тоны аккордов; исключение составляет фрагмент распева ударного слога «...[ро]-ди-[ся]...», на котором бас практически солирует. «Пробег» голоса по гамме «*c-d-es-f*» способствует переокраске единого доминантового созвучия: оно мелькает то в виде  $D_{4/3}$ , то  $D_2$ , пока наконец, не приходит к основному виду  $D_7$ , быстро сменяемому другой доминантой – уже к новой тональности.

— первая гемигруппа представлена в «ракоходе» (3–2–1 [*fis-g-f*]), вторая – в прямом движении (1–2–3 [*b-c-h*]).

Для большей наглядности, как и в предыдущем фрагменте анализа, суммируем наши наблюдения в виде *таблицы 18*.

Таблица 18

Часть	Гарм	Линеа	Метроритми	Факт	«ми
триптиха, раздел песнопения	онические условия появления хроматизма	рно- мелодические условия	ческие условия	урно- тембровые условия	кротематич еские» условия
<b>№ 13.</b> Дева днесь. Болгарский роспев, гарм. Д.Бортнянск ого, перелож. О. Матфея, 1- я строка.	Маж ор (C-dur), формула пассамеццо нисходящая от мажора к минору.	Тонич еский аккорд на слабую долю – фактически вспомогатель ный. Остальные равно- опорные. Хроматизм в одном голосе (в басу).	Все последование, кроме последнего аккорда, приходится на распетый ударный слог «Де[ва]». Музыкальна я 4-хдольная пульсация автономна от структуры текста. Метрические (музыкально) опоры приходятся на тон.- функциональные неустой.	3-х – 4-хголосие при долгом движении басов в унисон.	Гем игруппа 1– 2–3.
<b>№ 5</b> Вертепе...Гл. 6, напев КПЛ, обр. о. Матфея	Маж ор (B-dur). Нисходящая формула «пассамеццо » от мажора к минору с доминантам и прямого действия	Хрома тизм в разных соседних голосах (1-й бас – 2-й тенор). Голосоведени е аналогично формуле пассамеццо с	Хроматизм приходится на стопу типа 3-го пеона («у-кра-сú- ся»). Безударность слов соотнесится с функциональной неопорностью созвучий. За исключением	Пол ное 4- хголосие. Все аккорды в основном виде.	Гем игруппа 1– 3–2

	( D→Т, D→Тр).	терцовой дублировкой у двух верхних голосов. Звук «fis» подобен хроматическому проходящему, разрешается в опорный «g».	последнего безударного, но музыкально продленного слога.		
<b>№ 5,</b> <b>Вертепе...Стр.</b> 10, строка 1.	Маж ор (В-dur). <b>Формула</b> <b>пассамеццо</b> <b>нисходящая.</b> Доминанты <b>обратного</b> <b>действия.</b>	<b>Хрома</b> тизм в разных, соседних голосах (1-й бас – 2-й тенор). Звук «h» (от D→Тр) занимает позицию вспомогатель ного между двумя «с».	<b>Тон.-</b> функциональные неустой приходится на безударные слоги. Соответственно, функциональные опоры – на ударные. Равномерное чередование сильных и слабых времен («ли-в́ан, и смí-рну»).	<b>Пол</b> ное 4- хголосие, все созвучия с основными тонами в басу.	<b>Гем</b> игруппа 1- 2-3
<b>№ 33.</b> <b>Кондак на</b> <b>Вознесение,</b> «Еже о нас исполни...», начало.	Маж ор (F-dur); <b>Формула</b> <b>пассамеццо</b> <b>нисходящая.</b> Доминанты <b>обратного</b> <b>действия.</b>	<b>Хрома</b> тизм в разных, соседних голосах (2-й и 1-й тенора).	<b>Грамматиче</b> ское ударение приходится на тон.- функциональный неустой. [смо-ТРЕ (D→Т)-ни-Е (продление, D→Тр)].	<b>Пол</b> ное 4- хголосие, все созвучия с основными тонами в басу .	1) гемигруппа 3-2-1. 2) гемигруппа 1-2-3
<b>№ 19.</b> <b>Седален после</b> <b>полиелея.</b> <b>Напев КПЛ,</b>	Маж ор (В-dur). Два случая, изложенные	1) в разных, соседних голосах (2-й	Интенсивно е гармоническое движение (гармоническая	<b>Пол</b> ное 4- хголосие с мелодизиро	<b>Гем</b> игруппа 1- 2-3

<p>изл. <b>О</b> <b>Матфея,</b> строка 1</p>	<p>практически «стреттно». 1) <b>движение от минора к мажору с опорой на Т в миноре и D в мажоре;</b> 2) <b>в условиях эллипсиса (D-T-D; D→Tr).</b></p>	<p>тенор – 1-й бас); fis = «вспом.» 2) <b>в одном голосе</b> (у 2-го тенора). В = «прох.», «h»= задерж.</p>	<p>пульсация четвертями и даже восьмыми). «Стопы» типа анапеста («Где роду-ся Хри-стос»). <b>Первое грамматическое ударение</b> приходится на <b>D→Tr (g-moll)</b>, второе – на Sp (c-moll)–местный устой в результате о тклонения.</p>	<p><b>ванными басом.</b> Вследствие этого в басу оказываются не только основные тоны (но преимущественно они).</p>	
--	---	---	---	--	--

Хроматизм в условиях «формулы пассамеццо» в основе своей демонстрирует самую элементарную субсистемную идею – сопоставление тоники и ее параллели со своими доминантами. Здесь речь даже не идет о каких-либо отклонениях. Но в зависимости от формы аккордов D, от подвижности голосов (особенно баса), от вкрапления эллиптических сочетаний гармоническое движение в хоровой ткани о. Матфея приобретает **эффект оживленного модуляционного процесса, каковым на самом деле не является. Однако этот эффект вполне согласуется с общим праздничным настроением песнопений и с их узорчатой мелодикой.**

Итак, «формула пассамеццо» и производные от нее последования, чаще всего, излагаются в полной четырехголосной фактуре и получают самое разнообразное ритмическое воплощение: от сочетаний типа «слог – нота» (как в №№ 5 «Вертепе...», 26 «Единородный Сыне», 27 «Возбранный Воеводо», 33 «Еже о нас...») до богатых мелизматических (№№ 13 «Дева

днесь», 22 «Слава в вышних Богу [Стихира после Евангелия]») и невматических роспевов (№ 19 Седален после полиелея).

Многообразно и сочетание опорных и неопорных элементов. В рассмотренных построениях грамматические ударения зачастую совпадают с тонально-функциональными неустоями, что создает дополнительный эффект нескончаемого плавного движения.

При формуле пассамеццо, изложенной в исходной фактурной версии, при соблюдении исключительно основного вида аккордов, хроматизм распределен между голосами. Немногие случаи появления гемигруппы в одном голосе свидетельствуют о стремлении о. Матфея мелодизировать ткань и вводить, помимо основного вида, также обращения аккордов.

Формула пассамеццо (если понимать ее «расширительно») используется о. Матфеем и в полностью консонантном виде, и с участием септаккордов. В последнем случае доминантовые аккорды приобретают некоторую долю сонантной напряженности и функциональной динамичности, более характерных для гармонии светской музыки.

### *Отклонение из мажора и минора в тональность субдоминанты*

Хроматическое восхождение по полутонам неизбежно возникает, в одном из голосов, при отклонении из минора в тональность субдоминанты. С точки зрения голосоведения, это наиболее «комфортный» тип отклонения, с точки зрения выразительности – яркий, но несколько прямолинейный. Он не дает того многопланового эффекта, когда отклонение, как бы произрастает из простой переменности (как это было свойственно рассмотренным ранее субсистемам с центром на II ступени мажора). Примером хроматизма при отклонении в S из минора является фрагмент песнопения прот. И.Соломина «Кто ны разлучит...» (№ 32 Триптиха), *пример 119*.



## Пример 119. Прот. И.Соломин, «Кто ны разлучит»

ни вы - со - та, ни глу

ни вы - со - та, ни глу - би - на

a: T<sub>1</sub><sup>3</sup> - 4 - 5  
 d: +D T D T

1 3 2

3 2 1  
 1 2 3

— Во всех трех случаях хроматизм излагается в одном голосе, в теноровом тембре.

— Грамматические ударения приходятся на созвучия новой опоры — цель отклонения. Это усиливает «модуляционное» качество возникшей подсистемы. В первом из приведенных фрагментов, на словах «...возможет нас...» применяется разрешение  $D_2$  в тонику с квартовым скачком мелодического голоса, при хроматическом восхождении ( $c-cis-d$ ) у 2-го тенора, производящее эффект риторической фигуры восклицания. Думается, выбор подобной гармонии был обусловлен содержанием текста,

пронизанного сокрушением о скорбях земного бытия и надеждой на заступничество ныне рожденного Спасителя.

— Представляется, что о. Матфея привлекла возможность «распеть» сплетение восходящих и нисходящих хроматических интонаций у разных групп теноров. Подобная переключка как бы умножает, «сгущает» полутоновую интонацию, первоначально укорененную в ткани Рождественского тропаря.

— Фактурное решение 4-хголосно, с большим регистровым охватом в три октавы.

Интересный пример «оттянутого» по времени отклонения из мажора в тональность субдоминанты содержится песнопении «От юности моя» (степенна [антифон] 4-го гласа Московского напева в изложении о. Матфея), *пример 120*.

*Пример 120. Антифон «От юности моя», глас 4, изл. О. Матфея*

стра - сти, но Сам мя заступи

F: D<sub>5</sub> 2-3 T D → S

— В данном примере гемигруппа образована при участии одного неаккордового (проходящего) звука *e*, при сочетании его с весомыми аккордовыми *f* и *es*. Поэтому более заметным оказывается сочетание II–I в основной тональности *F-dur*. Дальнейшая речитация на доминанте к тональности *S (B-dur)* образует субсистему (с доминантой прямого действия) явно подчиненную более сильной основной тонике.

— Гемигруппа изложена в «ракоходном» виде: как ряд 3-2-1.

— В гармонии данного последования есть два плана организации. С одной стороны, в мелодическом голосе проходит хроматическая модель и во всей ткани намечается отклонение в тональность субдоминанты. С другой – у того же мелодического голоса прочерчивается *ряд линейных опор (g–f–es)*, что также неслучайно и в целом существенно для хорового письма о. Матфея.

Еще один любопытный пример «сплетения» хроматических интонационных моделей при отклонении при отклонении в субдоминанту находим в ирмосе Восьмой песни Рождественского канона Д.В.Аллеманова (*пример 121*).

Пример 121. Д.В.Аллеманов, ирмос 8-й песни, перелож. О. Матфея

The image shows a musical score for Example 121. It consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line in G-clef and a piano accompaniment in F-clef. The vocal line has the lyrics: "Гос - по - да и пре - воз - но - сит во...". Below the piano accompaniment, there is a harmonic analysis: F: S T S ← D → S D<sub>3</sub> T. The second system shows a piano accompaniment in G-clef and F-clef. It features a chromatic line in the bass clef with fingerings 2, 3, and 1. Below this system, there are two chords labeled [B] and [F].

— Это пример субсистемной хроматики при типичном произрастании субсистемы из сопоставления аккордов одного лада (в данном случае I и IV ступеней). Думается, о. Матфея привлекала *возможность распределения хроматизма между разными тембрами*. К тому же, в данном конкретном случае перечень «e–es» вписывается в структуру обиходного звукоряда и потому собственно перечнем не является. Зато образуются переключки полутонов между 1-м тенором и 2-м басом: *es–d — e–f*.

Рассмотренные случаи появления хроматизма, при отклонении из мажора и минора в тональность субдоминанты, позволяют предположить, что эти обороты не несли в замысле о. Матфея важной семантической нагрузки (в отличие от отклонения во II ступень), но выполняли роль обновленного вспомогательного варианта распевания искомой хроматической интонации.

*Особенности хроматизмов в песнопении «С нами Бог» свящ. В. Зиновьева в переложении о. Матфея*

Целый «веночек» гармонических последований с участием хроматизма сосредоточен в песнопении «С нами Бог» священника Василия Зиновьева (№ 11), примеры 122 А–Д.

*Примеры 122 А–Д. прот. В.Зиновьев, «С нами Бог»*

**А:**

я - ко сна - ми Бог

C: T S  $\overset{+}{D}_5 \rightarrow Sp$

**Б:**

я - ко сна - ми Бог

a:  $\overset{+}{D} \rightarrow T \quad \overset{+}{D} \rightarrow S$

**В:**

Той бу - дет нам в страх

a: Sp S DD D

**Г:**

Бог

A: T D -> Sp(II)

**Д:**

(Бог)

A: D -> Sp D T

Особенность хора «С нами Бог» в том, что ликование о Рождестве Христовом воплощено в исключительно яркой и подвижной гармонии, изобилующей быстрыми отклонениями и активными подъемами то одного, то другого голоса по хроматическим полутонам. Заметим, что имеющиеся гармонические особенности данного песнопения – результат работы не о.

Матфея, а другого композитора. Но их следует подробно рассмотреть, поскольку в контексте Триптиха они имеют важное значение.

— В приведенных примерах все случаи использования трехзвучной гемигруппы индивидуальны, хотя гемигруппа, изложенная как поступенный восходящий ход (*c-cis-d* и т.п.) постоянно повторяется. Так, в примере «А» присутствует отклонение из мажора в тональность II ступени, но делается оно не прямо от тонической опоры, а более «нормативно» – через «общий аккорд», субдоминантовое трезвучие и последующую затем побочную доминанту. Схема отклонения имеет вполне «школьный» вид: T – S – D → Sp – Sp. Заметим, что функциональная динамичность такой формулы очевидна: ведь тоника по отношению к субдоминанте сама обладает доминантовым потенциалом.

— В примере «Б» тот же хроматический ход в мелодии гармонизован как отклонение из минора в тональность S (из *a-moll* в *d-moll*) /

— Пример «В» интересен тем, что хроматизм здесь не модуляционный, как в абсолютном большинстве случаев, а **альтерационный** – он означает появление двойной доминанты (гармонии весьма редко встречающейся в Триптихе) в основной тональности. В тональности *a-moll* образуется последование «VI (Sp) – S<sub>6</sub> – DD<sub>4/3</sub><sup>-1</sup> – D». Не исключено, что нетипичная для консонантного церковно-хорового письма гармония была «подсказана» автору текстом: «Той будет нам в страх». Альтерация усиливает эмоциональное звучание данной фразы.

— примеры «Г» и «Д» содержат отклонения через доминанту: из I во II ступень («Г») и обратно («Д»).

— Заметим, что слово «Бог» приходится, как правило, на мелодическую вершину, к которой и устремлен хроматический подъем. Подобное решение, безусловно, связано с содержанием словесного текста.

Приведем таблицу некоторых (содержащих интересующий нас хроматизм) фрагментов данного масштабного песнопения (*таблица 19*).

Таблица 19

Часть	Гарм	Линей	Метроритми	Факт	«ми
триптиха, раздел песнопения	онические условия появления хроматизма	рно- мелодические условия	ческие условия	урно- тембровые условия	кротематич еские» условия
<b>№ 11.</b> <b>С нами Бог.</b> <b>Свящ. В.</b> <b>Зиновьев,</b> <b>перелож. О.</b> <b>Матфея.</b> Стр. 18, строка 1. (приме р «А»)	Маж ор (C-dur). <b>Отклонение</b> <b>в II (Sp)</b> <b>через</b> <b>аккорд S.</b> Последован ие: T-S- D <sub>3/4</sub> →Tr.	<b>Хрома</b> <b>тизм в одном</b> <b>мелодическо</b> <b>м голосе (1-й</b> тенор). Восходящий хроматически й ход из сферы классической гармонии («школьной»)	«Стопы» в тексте условно хореические. Но тексто-музыкальное целое устремлено к слову «Бог» – это мелодическая вершина и достигнутая новая «тоническая» опора.	<b>Пол</b> <b>ное 4-</b> <b>хголосие с</b> <b>симметричны</b> <b>м</b> <b>противовдв</b> <b>жением</b> <b>крайних</b> <b>голосов.</b>	Гем игруппа 1- 3-2
<b>!! №</b> <b>11. С нами</b> <b>Бог.</b> Стр. 19, строка 3, «Той будет нам в страх» (приме р «В»)	Маж ор (C-dur). <b>Последован</b> <b>ие S-Sp-</b> <b>DD-D→Tr.</b> Хроматизм в условиях <b>АЛЬТЕРАЦ</b> <b>ИИ</b> (во всех прочих случаях – в условиях отклонения)	<b>Хрома</b> <b>тизм в одном,</b> <b>мелодическо</b> <b>м голосе.</b>	<b>Грамматиче</b> <b>ские ударения не</b> <b>выделены</b> <b>музыкально.</b> Гармоническая пульсация червертями («хорал»).	<b>3-х-</b> <b>4-хголосие с</b> <b>противовдв</b> <b>жением</b> <b>грайных</b> <b>голосов.</b> Аккорды и на основных тонах, и на терции (в интересах плавности голосоведен ия).	Гем игруппа 1- 3-2
<b>№ 11.</b> <b>С нами Бог.</b> Стр. 20 (конец).	Маж ор (A-dur). <b>Отклонение</b> <b>во II</b>	<b>Хрома</b> <b>тизм в одном</b> <b>голосе (у 2-го</b> тенора).	<b>Последован</b> <b>ие с хроматизмом</b> <b>приходится на один</b> <b>слог («Бог»).</b>	<b>Пол</b> <b>ное 4-</b> <b>хголосие,</b> <b>все созвучия</b>	Гем игруппа 1- 3-2

(приме р «Г»)	<b>ступень (Sp)</b> через доминанту <b>прямого</b> <b>действия.</b>	Восхо дящий хроматически й ход из сферы классической гармонии («школьной»)		<b>с</b> <b>ОСНОВНЫМИ</b> <b>ТОНАМИ</b> <b>в</b> <b>басу.</b>	
------------------	---	---	--	--	--

### *Ладовая смена в заключительной каденции*

Единичный пример «модальной subsystemы» (то есть, смены звукоряда при сохранении высотного центра) представлен в заключительной каденции песнопения «Кто ны разлучит от любве Божия» (№ 32, из 8-й главы послания Апостола Павла к Римлянам; муз. Прот. И.Соломина).

*Пример 123.* Прот. И. Соломин, «Кто ны разлучит...»

Гó - спо - де па́ - шем.

d: DD °D DD +D  
a: +D °T +D T

— Гемигруппа «*c-d-cis*» возникает здесь в результате смены минорной тонической терции (тональность a-moll) на мажорную в последнем аккорде



песнопения<sup>505</sup>. Не исключено, что автор (прот. И.Соломин), оперирующий гармоническими формулами из области светской музыки, ориентировался на ренессансную и барочную традицию мажорных окончаний минорных композиций. Но, думается, что о. Матфей, услышал в этом инородном гармоническом обороте неожиданное сходство с интонационным «символом» Триптиха – хроматизмом из Рождественского тропаря, причем на тех же высотах *c-d-cis*, что и в тропаре (№ 12 Триптиха). Это единственный случай во всем цикле, когда данный хроматизм возникает *вне отклонений, в пределах единой тональности*. Тонально-функциональная формула такова:  $D_{6/5}^{-\circ}T-D_{4/3}^{-+}T$ .

— Гемигруппа проходит в одном мелодическом голосе (у 1-го тенора).

— В тексте финального фрагмента есть два ударения: «Гó-спо-де нáшем». На них приходятся две аккорда:  $D_{6/5}$  в мелодическом положении септимы (*d*) и заключительная мажорная тоника в мелодическом положении терции (*cis*). Находящаяся между двумя доминантами минорная тоника кратка по времени, приходится на безударный слог и играет, скорее, роль вспомогательного созвучия. Как и в некоторых ранее рассмотренных случаях, образуется «второй план» всего построения. Метрически сильная доминанта «через голову» минорной тоники разрешается в столь же метрически сильную ладово обновленную мажорную тонику.

— Фактура полностью 4-хголосна, с мелодизированным басом, который «опевает» финальный основной тон тонического аккорда.

— Гемигруппа дана в исходном виде 1-2-3 (*c-d-cis*).

Приведем схему, отражающую особенности данного образца (*таблица 20*).

---

<sup>505</sup> М.А.Григорьева в связи с аналогичными каденциями в ренессансном многоголосии говорит о хроматике ортофонической (артикуляционной) по значению и альтерационной по выполнению (*Григорьева М.А. Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо. Диссер. <...> кандидата искусствоведения. М.: МГК, 2010*).

Таблица 20

Часть	Гарм	Линей	Метроритми	Факт	«ми
триптиха, раздел песнопения	онические условия появления хроматизма	рно- мелодические условия	ческие условия	урно- тембровые условия	кротематич еские» условия
№ 32. «Кто ны разлучит...» Из 8 гл. Пав.:Рим. Муз. Прот. И.Соломина; заключительн ый каданс.	Мин ор (a-moll); в каденции заклучитель ная тоника с пикардийск ой терцией (единственн ый случай в Триптихе). Вне отклонений. Явление из области мажоро- минора (остаток ранней барочной традиции).	Хрома тизм в одном мелодическо м голосе.	Гон.- функциональная опора приходится на грамматическое ударение («на[шем]»).	Пол ное 4- хголосие, не все созвучия с основными тонами в басу	Гем игруппа 1- 2-3

### Выводы

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»...). Архимандрит Матфей делает свое переложение этих песнопений для мужского хора, оставляя в неприкосновенности хроматизм, привнесенный в многоголосную обработку уставных напевов музыкантами XIX века. Думается, допущение хроматизмов в гармонию Рождественского Триптиха было 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 с обилием 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. Преобладают отклонения из мажора в тональность II ступени, так или иначе преломляющие гармоническую формулу «Т–II←D→II» из Рождественского тропаря. К субсистемной хроматике относятся и полутоновые сочетания, возникающие в гармонии «формулы пассамеццо» при близком соседстве двух доминантовых созвучий в параллельных тональностях: «Т←D; Тр←D». Знаменательно, что в обоих названных случаях отклонение означает не столько временную смену тональности, сколько проявление переменности, то есть, возрастание весомости одной из ступеней диатоники, подчеркнутое последующим добавлением побочной доминанты к новой опоре. Несколько бóльшая яркость отклонений из минора в тональность субдоминанты лишь оттеняет господствующую смягченную форму отклонений и периодически придает дополнительную эмоциональную полноту хоровому многоголосию.

3. Хроматические элементы гармонии Триптиха, даже аналогичные с точки зрения гармонии, имеют *чуть заметные отличия* в метроритмическом, тембровом, мелодическом решении. В зависимости от словесных ударений и длительности звучания более весомыми оказываются то тоническое созвучие основной тональности, то новая опора, то побочная доминанта к ней. В зависимости от фактурного и тембрового распределения компоненты хроматической мелодической микромоделли то выходят на первый план, то вплетаются в толщу хоровой ткани, то «распыляются» в разных тембрах и октавах.

4. В итоге можно заключить, что мастерство о. Матфея состоит, прежде всего, 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».

### ***Высотно-тембровая драматургия Триптиха***

Такие аспекты композиции как темп, динамика и тембр в наследии архимандрита Матфея укоренены в устной традиции: никаких ремарок относительно этих параметров в партитурах нет. Знакомство с аудиозаписью Рождественского Праздничного Триптиха убеждает нас в том, что эта сфера являлась для о. Матфея исключительно важной. Исполнение изобилует мельчайшими темповыми колебаниями (применительно к академическому исполнительству называемому *rubato*), нарастаниями и угасаниями силы звучания, прихотливой «вязью» выделяемых разнотембровых интонаций внутри плотной хоровой ткани.

Приведем наиболее значимые для нашей проблематики суждения музыковеда и хормейстера И.В.Дынниковой об индивидуальной специфике работы о. Матфея с тембровой палитрой однородного мужского хора<sup>506</sup>. Наблюдения, сделанные ею на основе анализа Утрени Великого Пятка, во многом актуальны и для Рождественского Праздничного Триптиха. Она, в частности, пишет: «С тембровыми характеристиками связан баланс хоровых партий. <...> Голоса звучат в удобной тесситуре, у всех партий, кроме басов, плавное голосоведение. В тех фрагментах, где в партии басов используются крайние низкие звуки диапазона, применяется *divisi*. ...в аудиозаписи слышно, как из общей хоровой ткани выделяется то одна, то другая партия — чаще всего первые тенора и вторые басы. <...> В песнопениях, где необходимо суровое звучание, преобладают басы <...>. Там, где требуется светлый, открытый тембр, — главенствуют первые тенора. Если нужно добиться наполненного, торжественного звучания, одинаково насыщенно поют все партии хора, но ведущая роль принадлежит первым тенорам»<sup>507</sup>.

Тембровая драматургия архимандрита Матфея, воплощаемая в исполнении песнопений знаменного роспева, проанализирована В.С.Погоровым. Автор подчеркивает особую тембровую колористику тех фрагментов песнопений, где о. Матфей «выключает» партию первых теноров<sup>508</sup>.

Единство звуковой атмосферы Рождественского Праздничного Триптиха в немалой степени определяется тембровым решением всего цикла. Протяженные «дуэты» теноров, поющих в терцию, составляют один из стабильных компонентов тембровой драматургии Триптиха.

---

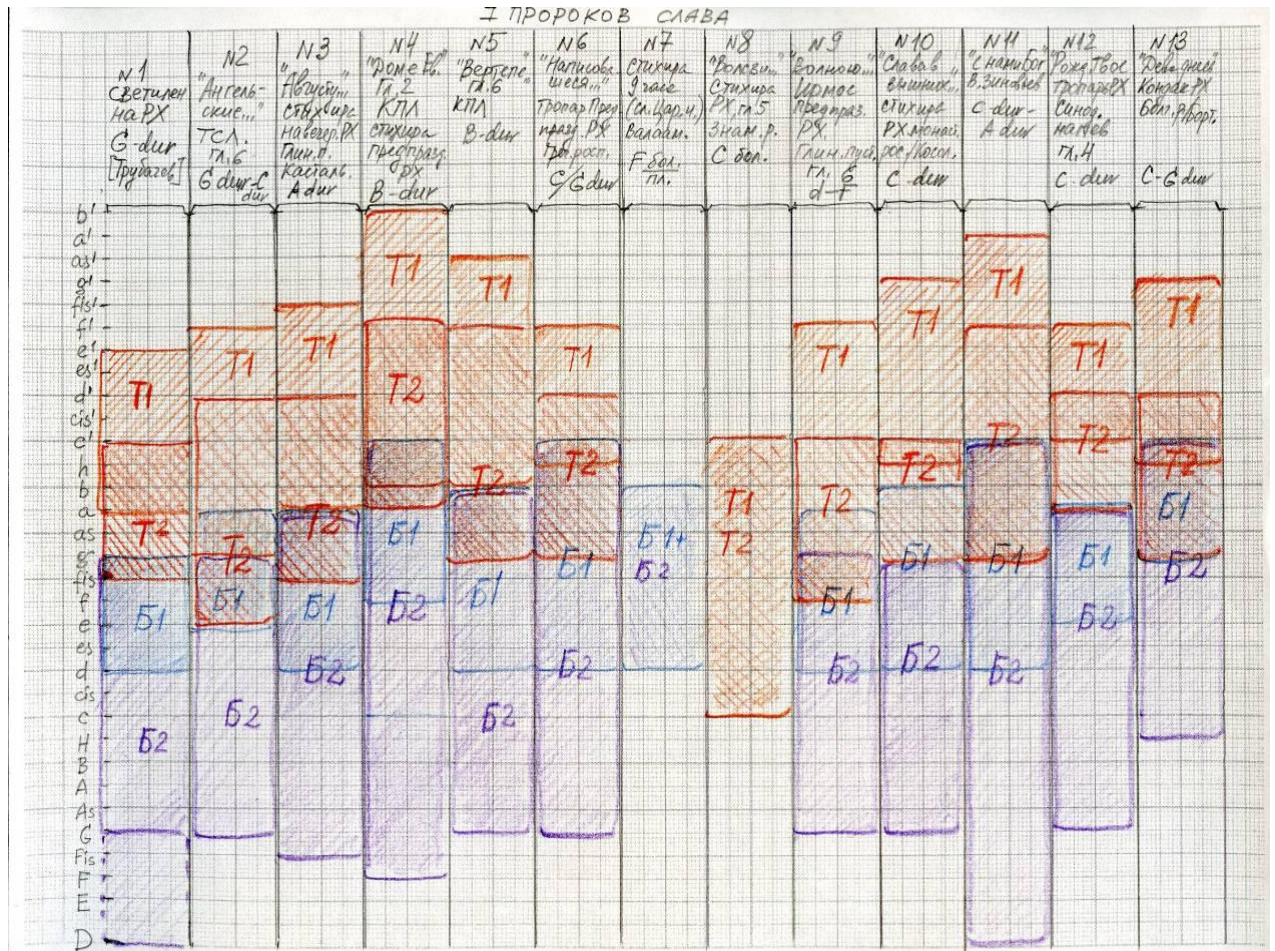
<sup>506</sup> Дынникова И.В. Интерпретация песнопений Утрени Великого Пятка в регентской практике архимандрита Матфея (Мормыля) // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). <...> С. 337–495.

<sup>507</sup> Там же. С. 415.

<sup>508</sup> Погоров В.С. Архимандрит Матфей (Мормыль). Интерпретация песнопений знаменного роспева // Музыкальная Академия. 2014. № 1. С. 102–109.

Обратимся к схематическому изображению диапазонов голосов в песнопениях и авторских сочинениях I части цикла (схема 4).

Схема 4. I часть Рождественского Триптиха



Нетрудно заметить, что диапазон теноров сравнительно невелик: у 1-го тенора он, в среднем, чаще всего занимает пространство в пределах октавы. Это может быть кварта (в Рождественском тропаре Синодального напева (№ 12)), квинта (в Светильне на Рождество Христово (№ 1)), тритон (в тропаре предпразднования «Написовашеся иногда» (№ 6)), секста (в стихире навечерия «Августу единоначальствующу» (№ 3), в стихире Рождества Христова «Слава в вышних Богу» (№ 10)), кондаке «Дева днесь (№ 13)». Реже встречается диапазон септимы (в стихире «Вертепе благоукарасия» (№ 5)) или октава (в стихире предпразднования «Доме Евфрафов» (№ 4)). Нона встречается единожды – в хоре «С нами Бог» (№ 11).

Весьма похожая картина у 2-го тенора – с той лишь разницей, что его диапазон расположен на терцию ниже.

Весьма скромное интервальное пространство занимает 1-й бас. Область этого голоса чаще всего сконцентрирована в объеме квинты или даже кварты.

Наибольшая амплитуда крайних высот наблюдается у 2-го баса. Этот голос охватывает звуковой объем не меньше октавы. Так, это может быть октава (в первых двух номерах, также в ирмосе «Волною морскою» (№ 9)), нона (Рождественский тропарь Синодального напева (№ 12), кондак «Дева днесь» (№ 13)), децима (в стихирах «Августу <...>» (№ 3) и «Вертепе <...>» (№ 5)), дуодецима («Доме Евфрафов» (№ 4)), квартдецима (в хоре «С нами Бог» (№ 11)). Заметим, что огромные диапазоны 2-го баса связаны с октавным удвоением тонов при *divisi* этой партии.

Определим высотные зоны разных голосов. 1-й тенор редко опускается ниже «*a*» малой октавы (по звучанию), и может подниматься до «*a*» и «*b*» первой октавы. Однако его «рабочая зона» несколько уже: она располагается примерно (в зависимости от тональности) между «*c*<sup>1</sup>» и *f*<sup>1</sup>», то есть, в средне-высокой тесситуре.

Соответственно, высотная область 2-го тенора аналогична (но не идентична) по объему и находится терцией ниже: от «*fis*» малой октавы до «*f*<sup>1</sup>», с рабочей зоной от «*a*» до «*d*<sup>1</sup>». Соответственно, 2-й тенор также постоянно находится в пределах своей средне-высокой тесситуры.

Нижняя граница диапазона 1-го баса (по академической классификации баритона) располагается на высоте «*d*» малой октавы, а верхняя — чаще всего секстой выше, на «*b*». Его наиболее «востребованная» рабочая зона простирается от «*f*» до «*b*» (при диэзных тональностях от «*e*» до «*a*»). В отличие от теноров, 1-й бас использует не высокую, а среднюю («средне-высокую») тесситуру.

Звуковой охват партии 2-го баса очень велик. Нижние его ноты приходятся на «*D*», «*F*», «*Fis*» большой октавы, а верхние – на «*c*<sup>1</sup>», что для

хорового баса очень высоко. Его рабочая зона, разумеется, более компактна: она располагается на высоте от «*B*» большой октавы до «*f*» малой. То есть, 2-й бас, с одной стороны, должен обладать большими вокальными возможностями для освоения краев диапазона, с другой – бóльшая часть порученного ему материала находится в пределах комфортной средне-низкой тесситуры.

Рассмотрим соотношение высотных диапазонов и «рабочих зон» разных голосов. Тенора пребывают в постоянной близости друг к другу. Их суммарная рабочая зона составляет примерно сексту (условно «*a – f<sup>1</sup>*»). 1-й бас практически постоянно захватывает высотную область 2-го тенора, либо тесно соседствует с ней. В свою очередь, 2-й бас зачастую «перекрывает» не только зону 1-го баса, но вторгается и в высотную сферу 2-го тенора. В целом же суммарное высотное пространство басов составляет примерно октаву (условно «*B – b*»). Заметим, что при этом 1-й бас вплотную смыкается с высотной областью теноров, в то время как 2-й бас заметно отстоит от массива трех верхних голосов.

В самом общем плане, два тенора и 1-й бас постоянно охватывают звуковое пространство в пределах октавы «*f – f<sup>1</sup>*», то есть, звучат в своем относительно высоком регистре, в условиях тесного расположения созвучий. 2-й же бас, в соответствии со своей функцией, отстоит от основного звукового массива на квинту и лишь в отдельных случаях опускается в нижние пределы своего диапазона. Иными словами, весь музыкальный материал I части Триптиха предполагает «работу» всех хоровых голосов преимущественно в верхнем и средне-верхнем отрезке своего диапазона. Учитывая плотность верхнего слоя фактуры, суммарная звучность получается достаточно легкой, светлой. Добавим, что звучание хора удивительно единое. 1-й тенор нигде не выделяется из общей звуковой массы. Помимо регентского мастерства архимандрита Матфея (которого мы здесь не касаемся), такой сонантный эффект создается и благодаря выверенной логике тембрового и высотного соотношения хоровых партий.



Приведенная ранее схема позволяет также заключить, что в I части Триптиха присутствует определенный звучностный, сонантный замысел. Так, вся I часть разделана на две сходные по общему тембровому рисунку «фазы». Они разделены двумя монодийными стихирами (стихира 9-го часа из Службы Царских Часов «Днесь раздается от Девы» 5-го гласа напева Валаамского монастыря (№ 7) и стихира Рождества Христова «Волсви персидские цари» 5-го гласа знаменного роспева). Первая фаза многоголосных номеров относится к периоду подготовки к Рождеству Христову, вторая – к самому Рождеству.

И первая, и вторая группа многоголосных напевов построены по принципу «волны»: от сравнительно скромного звукового объема (в № 1 и, соответственно, № 9) – к максимальному его охвату в № 4 («Доме Евфрафов») и № 11 – хоре «С нами Бог» свящ. В. Зиновьева. Затем звуковой поток входит в обычное русло, с той, однако, разницей, что вторая фаза темброво-регистрового развития заканчивается на песнопении, звучащем – по колориту – несколько выше всего предыдущего (это кондак «Дева днесь» болгарского роспева в гармонизации Д.С.Бортнянского), поскольку 2-й бас здесь не опускается ниже «Н», а вверху достигает «с<sup>1</sup>». Таким образом, совершается некий переход ко II части Триптиха, где господствуют большие объемы хорового звучания и часто затрагиваются крайние точки голосовых диапазонов.

II часть Триптиха, посвященная прославлению явившегося в мир Спасителя, наполнена разнообразными по фактурному и тембровому решению номерами. Однако почти все они тяготеют к охвату больших звуковых массивов (схема 5).

Схема ясно дает понять, что сонантное богатство является главной идеей II части Триптиха. Разумеется, и здесь есть песнопения, отличающиеся относительной сдержанностью в использовании крайних регистров. Это касается, прежде всего, напевов, изложенных о. Матфеем («Бог Господь» 4-го гласа греческого роспева (№ 15), Седален после полиелея напева Киево-

Печерской Лавры (№ 19), прокимен Валаамского напева «Из чрева прежде денницы» (№ 21)).

Схема 5. II часть Рождественского Триптиха

	№ 14	№ 15	№ 16	№ 17	№ 18	№ 19	№ 20	№ 21	№ 22	№ 23	№ 24	№ 25
	Слава б. велич. Огнь Шестог. Кагальса.	Бог Господи гл. 4 в. чрез росл.	Рожд. Твое Троп. РХ. Грех. Труб. Варн. Г.	Хвалите Изг. Господ. Валаам. Г. Небесных.	Величание РХ. иуд. Логотоба.	Придите Вирин. Сер. моею. ИСА.	От юности. Степени. 4 гл. Мог. росл.	Изъява. пророк. Станис. Прокимен РХ. Валаам.	Слава б. велич. Станис. Исуса. Ев. Знам. В. сиб. Ddur.	Иноссы. Рожд. кан. Алелуиас.	Дева днес. Кондак РХ. Трех. Св. Св. / Св. Св.	Бражен. Из поля. Фил. Псалм. 66.
	Es-dur	B-dur	B-dur	Es-dur	G-dur	B-dur	B-dur	C-dur	F-dur	F-dur	Es-dur	Es-dur
h									T1			
bt												
at												
ast												
fst	T1	T1	T1	T1	T1		T1	T1		T1	T1	T1
ft												
est												
at												
dst	T2	T2	T2	T2	T2		T2	T2		T2	T2	T2
ct												
h												
b												
a												
as												
fs	B1	B1	B1	B1	B1		B1	B1		B1	B1	B1
f												
e	B2	B2	B2	B2	B2		B2	B2		B2	B2	B2
d												
ds		B2										
c												
H												
B												
A												
As												
G												
Fs												
F												
E												
Es												
D												

Выделяется несколько хоров, общий звуковой объем которых не слишком велик, но общая их тесситура выше, чем в большинстве номеров I части. Например, в Рождественском тропаре 4-го гласа греческого роспева в гармонизации диак. С.Трубачева (№ 16) общий диапазон равен двум октавам. При этом 2-й бас охватывает средне-высокую область «B – b», а тенора звучат очень высоко – вплоть до «b<sup>1</sup>» (2-й тенор – от «b» до «es<sup>1</sup>»). Аналогичная картина наблюдается в кондаке «Дева днесь» греческого роспева в гармонизации Степанова (№ 24): при тесном расположении трех верхних голосов, заполняющих нижний тетракорд первой октавы, 2-й бас тоже поднимается на уровень «c<sup>1</sup>».

Выделяются две сонантные кульминации. Это стихира после Евангелия «Слава в вышних Богу» знаменного роспева в гармонизации Г.Ф.Львовского (№ 22) и сочинение диак. С.Трубачева «Братие, сие да мудрствует в вас» (№ 25). В первом случае хоровая звучность буквально «выплескивается из берегов». Её объем достигает неполных трех октав (по звучанию от «D» большой октавы до «h<sup>1</sup>»). Высотная амплитуда вкупе с подчеркнuto ярким гармоническим обликом воплощает торжественность момента богослужения (после чтения Евангелия). Во втором случае (в сочинении Трубачева) имеют место принципы композиции, характерные для духовно-концертного жанра: построение масштабной формы с заметной динамикой развития, индивидуальный гармонический замысел, основанный на контрастах монодийного и многоголосного изложения. Все это предполагает наличие у хоровых певцов значительных вокальных возможностей, в том числе владения всеми участками диапазона. Звучность в хоре диак. С.Трубачева охватывает более двух с половиной октав: «Es – b<sup>1</sup>» (по звучанию).

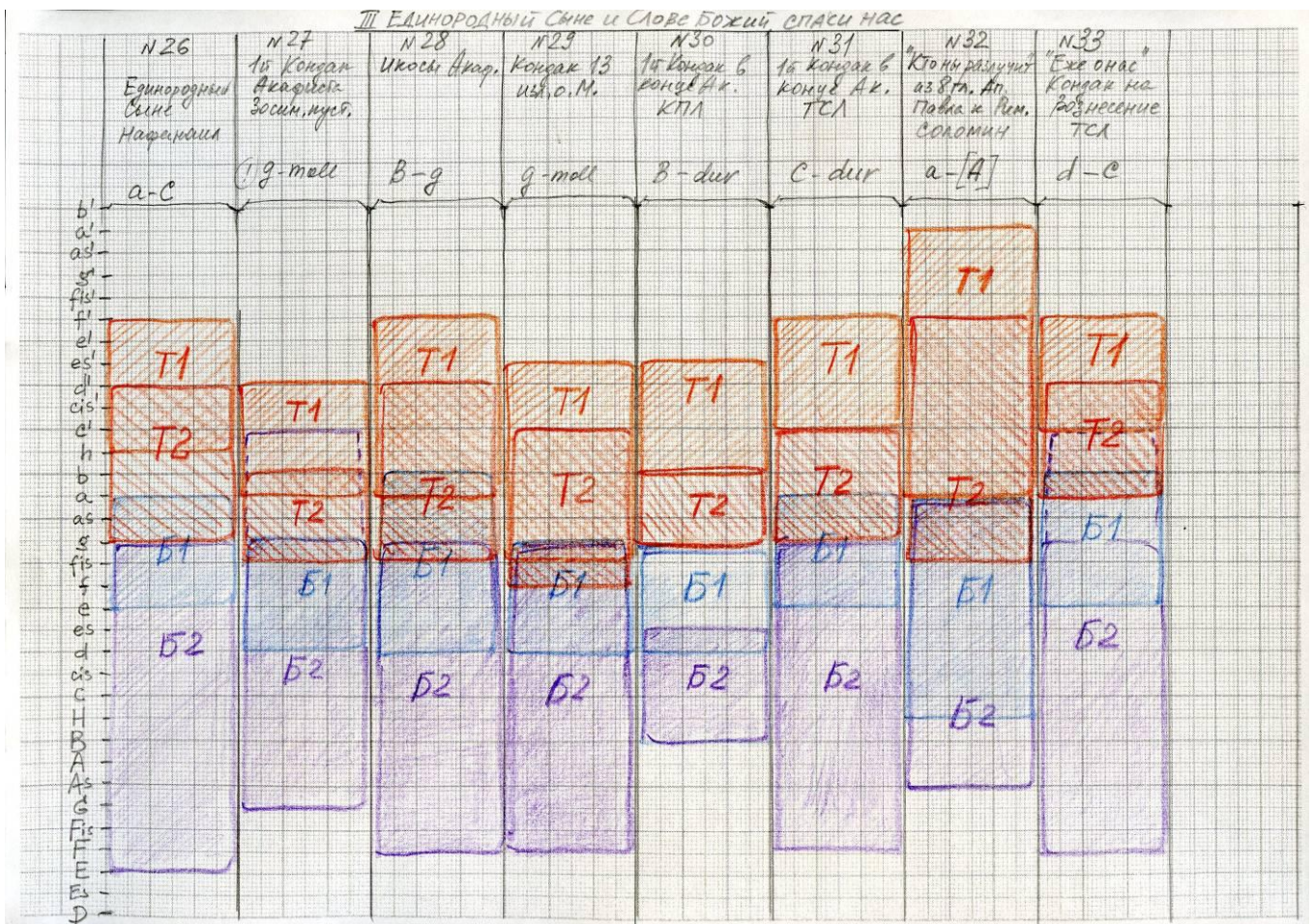
Во II части выделяются два номера, где общая тесситура в целом ниже за счет захвата крайне низких высот в партии 2-го баса. Это полиелей «Хвалите Имя Господне» Валаамского напева в гармонизации прот. Г.Извекова (№ 17), и следующее за ним «Величание Рождеству Христову» Додонова (№ 18). Однако реальное звучание этих номеров, в соответствии с общим замыслом II части, довольно высокое: три верхних голоса, включая 1-й бас, располагаются в пределах «g – as<sup>1</sup>».

Что касается рабочих зон голосов, то они, по сравнению с I частью Триптиха, не меняются кардинально. Тенора пребывают преимущественно в обычной для себя области «a – f<sup>1</sup>(g<sup>1</sup>)», хотя чаще выходят за ее верхние пределы (в 4-х случаях из 12-ти). Область постоянного нахождения 2-го баса также сохраняется за тетрахордом «f – b» с выходами за его пределы как вверх, так и вниз. 2-й бас используется весьма разнообразно; однако можно заключить, что тесситурный «центр» его партии, опять же, сосредоточен в области «B – f».

Иначе говоря, генеральная тенденция обращения с голосами во II части остается прежняя, но в песнопениях/сочинениях этой части значительно интенсивнее используются фрагментарные выходы голосов за пределы своей рабочей зоны, что объясняется максимально праздничным содержанием абсолютного большинства номеров.

III часть Триптиха в отношении тембрового решения контрастна двум предыдущим (схема б).

Схема б. III часть Рождественского Триптиха



Даже беглого взгляда на схему достаточно, чтобы заметить следующее. Диапазоны голосов здесь значительно уже. Между номерами отсутствует сколько-нибудь значительное тембровое различие. Во многом это объясняется тем, что большое временное пространство занято Акафистом. Припевы его Икосов располагаются в высотной зоне «F – f<sup>1</sup>», то есть, в средне-низкой тесситуре всех голосов. Кондаки занимают звуковое поле

всего в полторы октавы: 1-й тенор не поднимается здесь выше « $d^1$ ». Несколько светлее по колориту хор прот. И. Соломина «Кто ны разлучит...»: его звуковой объем тоже равен двум октавам, но их граница лежит выше — « $As - as^1$ ».

Представляется, что тембровое выполнение III части непосредственно связано с гармоническим замыслом и с богословской концепцией цикла. В III части и текст, и гармонический облик, и жанровая специфика номеров, — все указывает на уход тексто-музыкального высказывания в сферу повседневного языка современного богослужения. Не удивительно, что тембровое решение соответствует возможностям обычного церковного хора, наиболее выигрышное звучание которого достигается при расположении всех голосов в максимально удобной средней тесситуре.

Рассмотрим разные типы голосоведения в Триптихе. Возьмем для примера те образцы, которые представляются наиболее показательными для Триптиха.

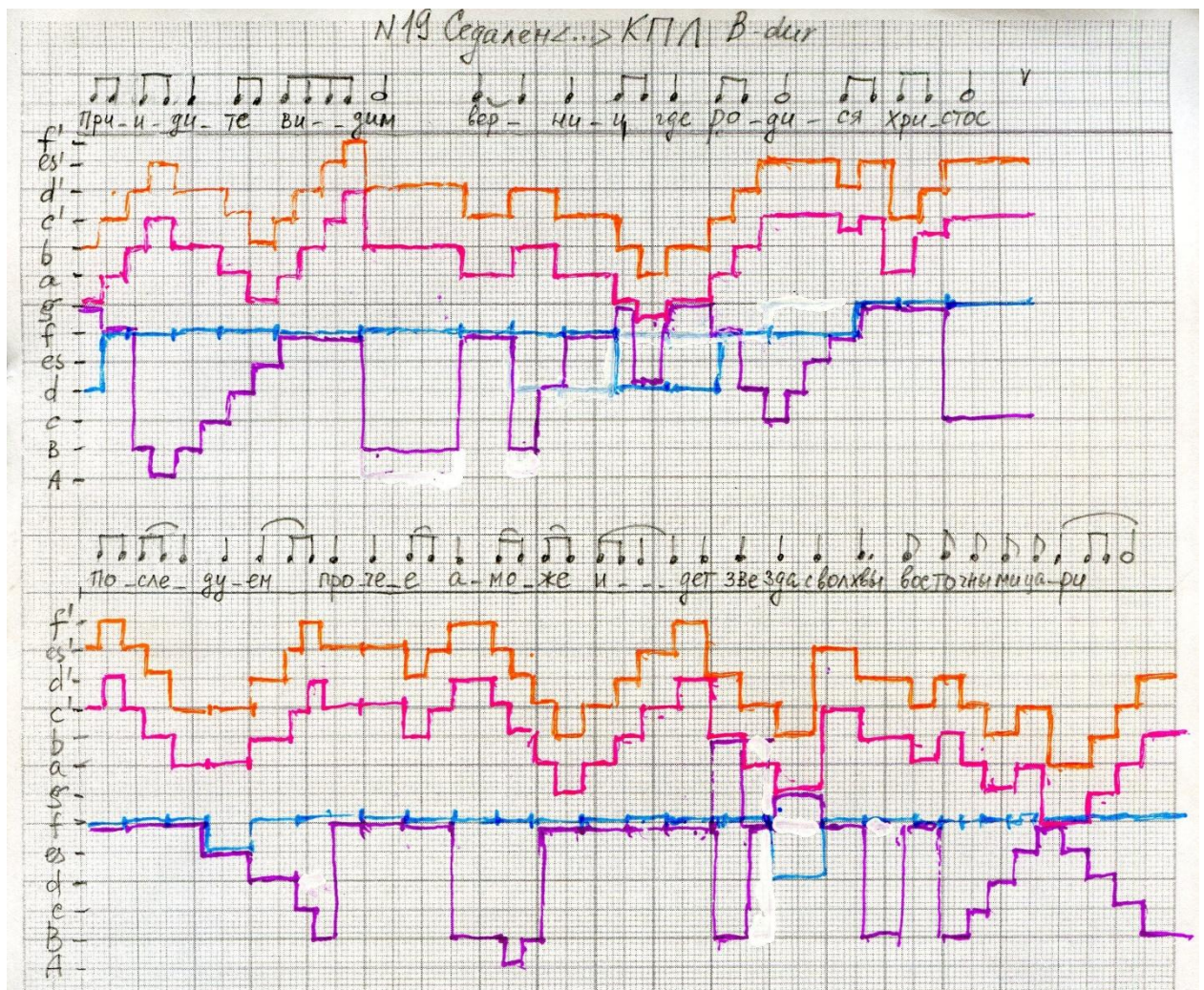
Обратимся к нескольким фрагментам песнопений, изложенных о. Матфеем.

Седален после полиелея «Приидите видим верни...» (№ 19) отличается удивительной подвижностью голосов (*график 1*).

В основе своей, этот образец изложен в соответствии с традициями обиходного многоголосия. Уставной напев поручен второму голосу (в данном случае 2-му тенору) и дублирован в верхнюю терцию (эту партию исполняет 1-й тенор). 3-му голосу (1-му басу) поручены звуки, связующие между собой соседние созвучия. Он продолжительное время стоит на высоте « $f$ », общей для тоники и доминанты В-dur. Несколько отлично от обиходной схемы выстроена партия 2-го баса. Его линия то заметно мелодизирована, то заполнена кварто-квинтовыми ходами, фиксирующими гармонические опоры. В этом нет противоречия. Гаммообразные подвижные ходы баса либо полностью вписываются в чередование «правильных» 4-хголосных аккордов, либо сглаживают переход от одного основного тона к другому. В последнем

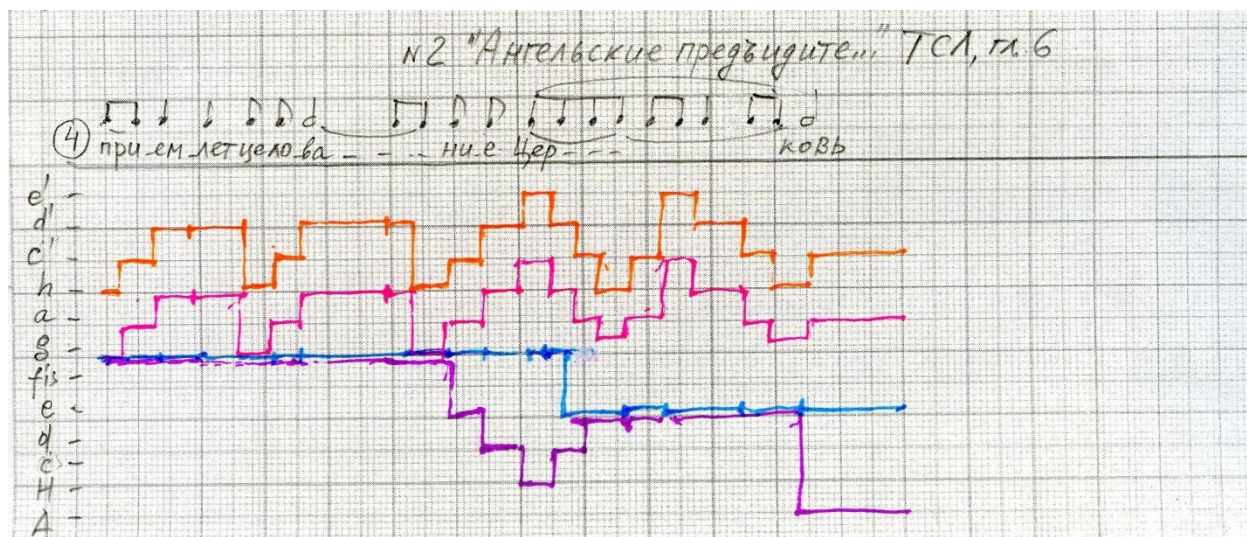
случае возникают диссонансы линейного происхождения, но это случается крайне редко. Обращает на себя внимание симметричный рисунок ведения крайних голосов в начальном фрагменте (на слове «Приидите») и еще более тонкая выработка зеркального отражения крайних голосов в конце второй строки («восточные цари»). В итоге, создается «узорчатая» многоголосная фактура, вполне соответствующая мелодическому характеру самого напева и праздничному характеру песнопения.

График 1. Седален «Приидите видим ...»



Похожая картина наблюдается в стихире «Ангельские предъидите силы», 4-я строка которой изображена на *графике 2*.

*График 2.* Стихира «Ангельские...», глас 6



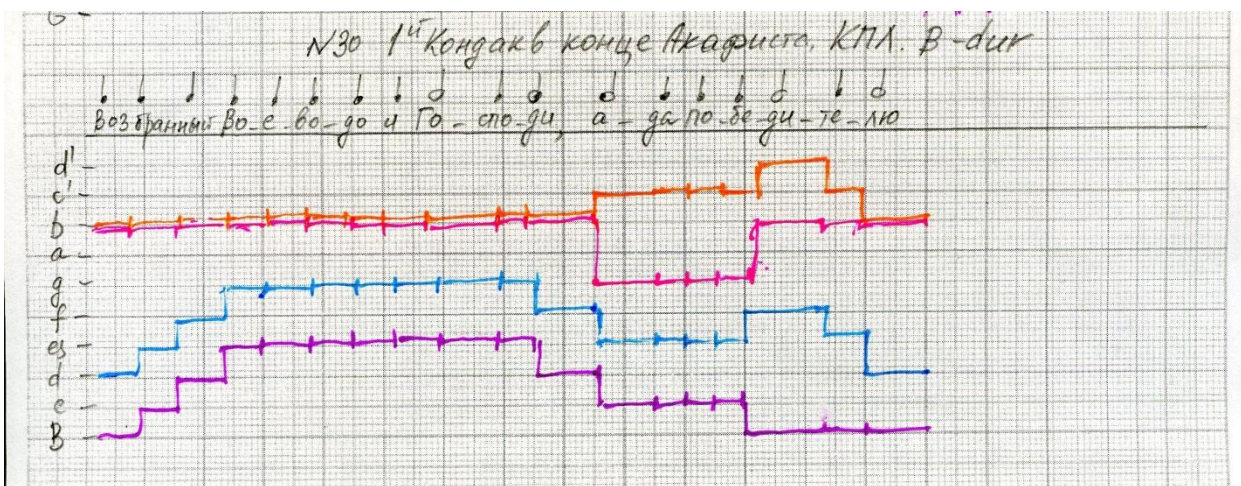
Нетрудно заметить, что принцип противопоставления пары мелодических и пары «гармонических голосов» выдержан и здесь. Приведенная строка отличается от прочих бóльшим разнообразием басовой линии. Вместо «обиходного» перемещения по основным тонам, на слогах «[цело]вание Цер[ковь]» о. Матфей поручает басу плавный мелодический ход, зеркально отражающий движение верхнего голоса. Фактура, в данном образце, построена более прозрачно, нежели в ранее рассмотренном седальне: 2-й тенор и 1-й бас трижды сходятся в унисон (на тоне «g»), долгий протянутый унисон есть и в партиях обоих басов (он «e» при отклонении в *a-moll*). На фоне малоподвижных, в целом, низких тембров «парút» теноровый дуэт со своими мелизматическими распевами.

Типологически родственная, но индивидуализированная фактурная картина отличает стихире «Доме Евфрафов» (см. график 1). С одной стороны, здесь присутствует сопоставление двух тембровых пластов: верхнего и нижнего. С другой, организация нижнего, басового пласта имеет

свою собственную логику. Два баса образуют друг с другом, своего рода, «дуэт» с зеркально симметричным соотношением голосов. Таким образом, в данном случае о. Матфей, находясь в русле обиходных принципов голосоведения, применяет изысканный метод интонационного наполнения фактуры. Вся ткань оказывается построена как ансамбль двух пар голосов – мелодической (тенора) и гармонической (басы).

Наконец, необходимо сопоставить приведенные примеры с образцом целенаправленно выполненной аскетичной фактуры — акафистом. Примером может служить 1-й кондак в конце Акафиста напева Киево-Печерской Лавры (*график 3*).

*График 3. 1-й кондак в конце Акафиста*



Терцовый дуэт мелодических голосов отдан в данном случае низким тембрам. Тенорам отводится роль сонантного «фона» (педальный тон «b» на протяжении всей первой фразы), а также – дополнения гармонии до полного 4-хголосия. Лишь в заключительной строке кондака (что на графике не отражено) напев переносится в партию 1-го тенора, с секстовым удвоением в партии 1-го баса.

Таким образом, о. Матфей, ориентируясь в целом, на принципы голосоведения обиходного многоголосия, свободно отступает от 4-хголосной



фактурной «схемы». Это отступление связано, главным образом, с двумя обстоятельствами: 1) — с выведением на первый план линейного принципа голосоведения и 2) — со стремлением «расслоить» многоголосный массив на свободно вьющуюся ленту мелодических голосов и нижний пласт, постоянно меняющий свою функцию. В басовом слое сменяют друг друга функции гармонической опоры, колористического фона (выдержанные звуки), свободного контрапункта (фрагментарные мелодические образования).

Обратимся к некоторым образцам, гармонизованным или сочиненным другими музыкантами. Фактурный облик авторских сочинений вносит дополнительные колористически штрихи в общую сонантную картину Триптиха. Наиболее интересными представляются две партитуры, выполненные А.Д.Кастальским и одна гармонизация Г.Ф.Львовского.

Рассмотрим фрагмент стихиры «Августу единоначальствующу <...>» напева Глинской пустыни в гармонизации А.Д.Кастальского (*график 4*).

*График 4. А.Д.Кастальский—о. Матфей, «Августу...»*

Handwritten musical score for the hymn "Августу единоначальствующу" (Glin. p. / Kast. A. dur.). The score shows a vocal line with lyrics and a multi-voice harmonic setting on a grid. The lyrics are: "На-пи-са-ша-ся лю-ди-е по-ве-ле-ни-ем ке-са-ре-вым". The musical notation includes notes, rests, and a complex multi-voice arrangement with various colored lines (orange, pink, blue, purple) representing different voices. The staff labels on the left are: fis', e', d', cis, h, a, gis, fis, e, d, cis, H, A.

Представленная на графике строка в музыкальном отношении представляет собой мелодически наиболее развитый вариант первой тексто-

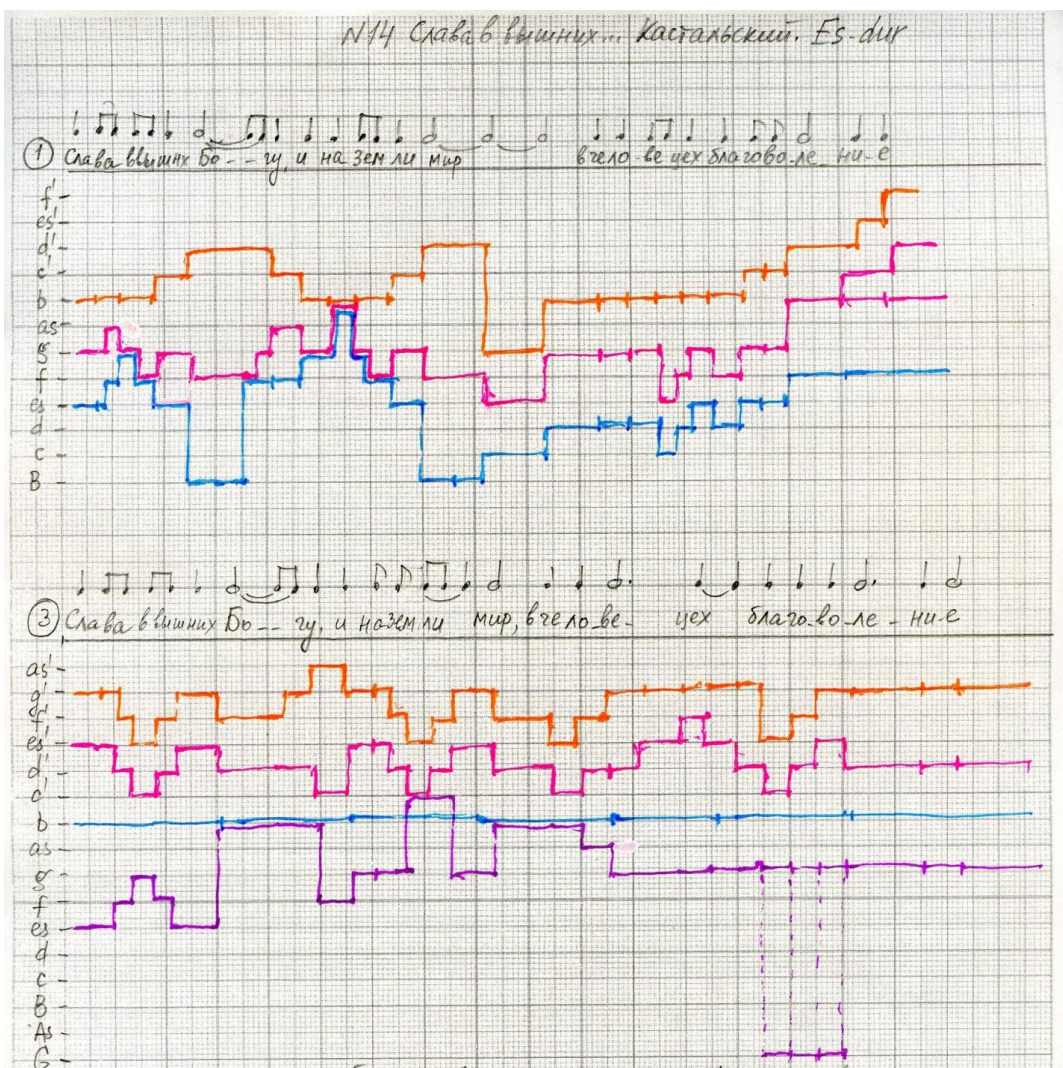
музыкальной строки «Августу единоначальствующу на земли». Обозначив традиционное начало строки с миниатюрного фрагмента терцовой дублировки, Кастальский далее избирает иной путь строения ткани. Напев, порученный 1-му тенору, лишь на протяжении первых 4-х долей (гармоническая пульсация идет половинными длительностями) продублирован, и то не постоянно, 2-м тенором в терцию. Дублирование в нижнюю сексту (более удобное при ведении мелодии верхним голосом) в партии то 1-го, то 2-го баса возникает «пунктирно». Иначе говоря, Кастальский не стремится к постоянному «ленточному» голосоведению. 2-й тенор почти всю строку находится на одной высоте «а»: этот тон выполняет функцию «педали». Пара басов исключительно активна. Они, одновременно составляют и полимелодический дуэт друг с другом, и выступают как свободные контрапункты по отношению к 1-му тенору. Особая изысканность заключена в том, что фрагменты дублировки напева «инкрустированы» в контрапунктирующие голоса таким образом, что становятся уже самостоятельными элементами новых мелодий, исполняемых басами. В итоге, выстраивается *трехголосный полимелодический контрапункт* с добавленным педальным тоном.

Несколько иное фактурное решение А.Д.Кастальский избирает для песнопения «Слава в вышних Богу. Господи, устне мои отверзеши». Отразим графически фактурный рисунок первой и третьей строк песнопения, наиболее показательных в отношении голосоведения (*график 5*).

Первая строка выдержана в трехголосной гетерофонно-контрапунктической фактуре с периодическим схождением голосов (всех трех или, чаще, двух) к унисону и последующим образованием полного трех- и в одном случае четырехголосия. Подобный тип фактуры, генетически связанный с гетерофонией, типологически близок и полимелодическому контрапункту. Так, на графике хорошо видно, что помимо гетерофонно изложенного подвижного напева в партиях 2-го тенора и 1-го баса, есть интонационно самостоятельная партия 1-го тенора, трижды пропевающего

мелодическую микромодель «*b-c-d*» более крупными длительностями и каждый раз в несколько ином ритме. Более того, на фоне протянутого слога «мир» у двух верхних голосов бас пропеваёт тот же ход «*b-c-d*» крупными длительностями, с обновлением ритмической фигуры. Следовательно, внутри фактуры смешанного типа (назовем его «гетерофонно-поли melodическим» контрапунктом) возникает и элемент контрапункта имитационного. Поистине удивительно, что используемый А.Д.Кастальским и излагаемый о. Матфеем тип фактуры вбирает в себя качества, свойственные как архаичному виду многоголосия (гетерофонии), так и одному из исторически поздних и сложных видов многоголосной композиции (поли melodическому контрапункту).

График 5. А.Д.Кастальский—о. Матфей, «Слава в вышних...»

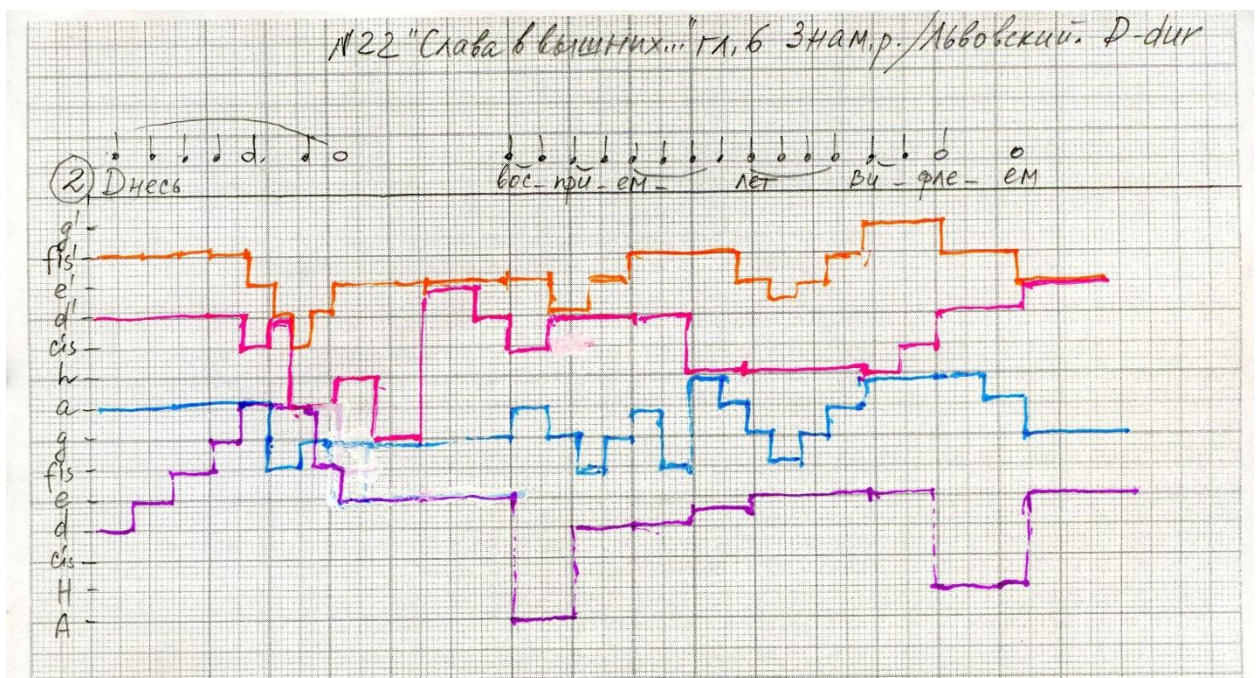


Третья строка, отраженная на графике, является собой несколько иную фактурную модель. Знаменательно, что два тенора то и дело соединяются в параллельном движении терциями, что напоминает об обиходном ведении двух мелодических голосов. Между тем, это ленточное движение у Кастальского не постоянное. Оно перемежается иными интервальными соотношениями между тенорами, — точно так же, как в первой строке перемежалось унисонное, параллельное и противоположное движение двух нижних голосов, излагающих основную мелодическую идею.

2-й бас лишь частично мелодизирован. Он, преимущественно, движется скачками, отмечая гармонические опоры. 1-й бас на протяжении всего приведенного фрагмента тянет педальный тон «b». Можно заключить, что Кастальский не воспроизводит буквально обиходную фактуру, но создает ткань, очень близкую ей по внешнему облику.

Еще один пример индивидуального решения хоровой фактуры — стихира после Евангелия «Слава в вышних Богу» в гармонизации Г.Ф.Львовского и переложении для мужского хора о. Матфея (график 6).

График 6. Г.Ф.Львовский—о. Матфей, «Слава в вышних...»



В данном случае перед нами – законченный образец полимелодической фактуры с самостоятельным рисунком каждого голоса. Можно указать на воплощение идеи дублировки мелодии в нижнюю сексту. Заметны фрагменты параллельного движения 1-го тенора и 1-го баса. Существенно мелодизирована линия 2-го баса. Следует заметить отсутствие педалей: 2-й тенор, которому можно было бы в данном случае поручить эту функцию, ведет свою самостоятельную мелодическую линию.

Возникает вопрос: какой тип фактуры лежал в подоснове гармонизации Г.Ф.Львовского? Надо иметь в виду, что Г.Ф.Львовский как петербургский музыкант второй половины XIX века, представлял в качестве «звукоидеала» полное, гармонически правильное многоголосие. И действительно, при значительной подвижности каждого голоса, каждое из вертикальных созвучий (4-х или, реже, 3-хголосных) гармонически осмыслено и полно по составу. Крайне редки сочетания линейного происхождения. Таким образом, с большой долей вероятности можно предположить, что в основе гармонизации Г.Ф.Львовского лежит не обиходная фактурная модель и тем более не гетерофонная ткань, а хоральное 4-хголосие, в котором сочетаются гармоническая насыщенность вертикали и мелодическая развитость голосоведения. Эллипсис, отклонения через доминанты прямого действия, кадансы с задержанием к терцовому тону доминанты — весь этот арсенал средств классической гармонии соотнобразуется с хоральным 4-хголосием как фактурной нормой. А мелодическая развитость голосов, объяснимая свойствами заимствованного напева, дополнительно свидетельствует о мастерстве гармонизатора.

Суммируем наши наблюдения.

Фактурное оформление номеров Триптиха — это целый комплекс приемов хорового письма, примененных разными церковными музыкантами. Укажем некоторые черты фактуры, которые постоянно в том или ином виде присутствуют в хоровых номерах Триптиха.

Во многих песнопениях/сочинениях цикла используются выдержанные тоны: преимущественно в партиях теноров или 1-го баса. Басовые органые пункты, напротив, крайне редки и непродолжительны.

Отметим характерные, колористически важные педальные тоны в I части Триптиха. Это:

— « $g^1$ » у 1-го тенора в самом начале Триптиха – Светильне на Рождество Христово, написанном диак. С.Трубачевым. В данном случае высокий выдержанный тон ассоциируется со звуковым подобием иконографического нимба;

— « $g$ » у басов во 2-й и 3-й строках стихире предпразднества «Доме Евфрафов»; этот педальный тон (в данном случае он же – органый пункт) означает временное «выключение» нижнего пласта ткани в целях более легкого «парения» теноровых распевов;

— « $g^1$ » в партии 1-го тенора во 2-м разделе кондака «Дева днесь» болгарского распева в гармонизации Бортнянского и переложении о. Матфея, который и привнес фактурные изменения (по сравнению с Д.С.Бортнянским) в 3-й и 4-й разделы песнопения. Думается, выдержанный тон, сопровождающий повествование о славословии ангелов, так же, как и в ранее упомянутом Светильне, означает звуковую аналогию нимба.

Во II части Триптиха отметим следующие случаи применения выдержанных тонов:

— « $b$ » в партии 1-го баса в 3-й строке песнопения «Слава в вышних Богу. Стихи Шестопсалмия» Кастальского: в данном случае педальный тон «выключает» один из низких тембров, чем достигается бóльшая легкость звучания. Кроме того, педальный тон у высокого баса – это одно из средств украшения хоровой ткани;

— « $Es$ » в партии 2-го баса в припеве «Аллилуиа» полиелея Валаамского напева в гармонизации прот. Г.Я.Извекова. Это один из редких случаев *органного пункта*. Автор гармонизации таким образом закрепляет

основную тональность Es-dur после тональной неопределенности начального раздела;

— «f» во 2-й строке (в издании помечена как строка «б») в партии 1-го баса в Седальне после полиелея. Однако это не специальный колористический прием, поскольку этот тон является общим для созвучий Т и D основной тональности B-dur;

— «f» в партии 1-го тенора в ирмосах разных песней Рождественского канона Д.В.Аллеманова: добавление высоких выдержанных тонов. Это инициатива о. Матфея. Выдержанный тон в его переложениях привносит в подчеркнута «вертикальную» гармонию сочинения Аллеманова элемент дополнительной линейной связанности созвучий;

— «с» – унисон теноров во 2-м разделе кондака «Дева днесь» греческого роспева в гармонизации Ф.Е.Степанова. Поскольку этот прием сопровождает повествование об ангелах и волхвах, можно допустить, что автор гармонизации предполагал воплотить эффект некоего звукового «свечения» над парой низких мелодических голосов;

— «С» – октава у басов, связующая два контрастных раздела монолога «Братие, сие да мудрствует в вас» диак. С.Трубачева. Формально «с» является органичным пунктом, знаменующим заключение первой части повествования («...смерти крестныя») и начало следующей (со слов «Тем же и Бог Его превознесе»). Однако выдержанный тон у басов можно истолковать и как колористический прием, поскольку после долгой остановки 2-й бас вступает с «микротемой» для дальнейшей имитации.

В III части Триптиха выдержанные тоны как специальный прием не используются. Повторение тонов и созвучий обильно представлено в многочисленных фрагментах «читка».

Выстраивается любопытная картина. В I части Триптиха выдержанные тоны появляются нечасто, но они несут содержательную нагрузку, символизируя отсвет Горнего мира. Во II части выдержанные тоны применяются более активно, они появляются в разных голосах и имеют,

главным образом, некое вспомогательное значение – структурное, колористическое, формообразующее. Наконец, в III части, где музыкальный язык максимально приближен к стилю обиходного многоголосия, выдержанные тоны как самостоятельный прием хорового письма исчезают вовсе.

Рассмотрев основные особенности фактуры и голосоведения на примере наиболее характерных фрагментов музыки Триптиха, можно сделать следующие выводы:

1. Формируя свой цикл из разнообразного по исторической стилистике материала, о. Матфей все же 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. Чрезвычайно любопытна еще одна разновидность линейно построенной ткани — *полимелодический контрапункт*. Формально он соответствует распространенному в светской музыке свободному контрапункту, подразумевающему сочетание темы с контрапунктирующими мелодическими образованиями неимитационного порядка. Некоторая разница заключена в том, что в церковно-хоровой композиции функция мелодического голоса не всегда четко выявлена и разделение на «тему» и «контрапункты» оказывается весьма условным. 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, также представляет собой линейное в своей основе явление, но явно опосредованное сложившимися в практике осмогласия многоголосными гармоническими формулами.

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

6. Представляется, что формируя Триптих, о. Матфей отдавал предпочтение тем гармонизациям и сочинениям, в которых мелодически и, соответственно, тематически насыщены все голоса гармонии. Вместе с тем, в данном цикле, особенно в I его 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.

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

### ***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

прот. Георгием Извековым, диак. Сергием Трубачевым, композиторами Д.С.Бортнянским, Г.Ф.Львовским, А.Д.Кастальским, Б.С.Додоновым. В частности, целый ряд авторских сочинений принадлежит перу лиц духовного звания (прот. Василия Зиновьева, прот. Димитрия Аллеманова, прот. Иоанна Соломина, иером. Нафанаила (Бочкало), диак. Сергия Трубачева).

Учитывая во многом устное состояние церковно-певческой традиции в пору регентского становления и служения архимандрита Матфея, естественно предположить, что изложения и переложения им чужого материала заключают в себе какие-то следы его индивидуального преломления — подобно тому, как мастер устной песенной традиции при каждом исполнении одной и той же песни творит обновленный её вариант. На нескольких примерах постараемся уяснить, в чем заключаются основные принципы адаптации о. Матфеем гармонизаций и сочинений предшественников.

Вместе с тем, приступая к переложению музыки предшественников, церковный музыкант, в идеале, должен отчетливо представлять себе исторический стиль первоисточника. По этому поводу известный московский регент Е.С.Кустовский говорит: «...когда композитор прикасается к музыке, сочиненной до него, к музыке и текстам, это обязывает его знать законы, по которым эта музыка создавалась. <...> Можно, скажем, говорить о том, что Бортнянский — это «итальянщина», и Ведель тоже — а у нас там, на пианино, сейчас лежит двухголосная Литургия под редакцией Бортнянского. Бортнянский, написавший более тридцати концертов, позаботился и о том, чтобы отредактировать и выпустить обиходнейшую двухголосную Литургию. Говоря о Бортнянском, мы вспоминаем его концертные итальянские интонации и совершенно забываем ирмосы Великого

покаянного канона и «Под Твою милость», о которой многие, наверное, даже не знают, что это Бортнянский, во всяком случае, его редакция»<sup>509</sup>.

Архимандрит Матфей исключительно внимательно подходил к вопросам индивидуального стиля своих предшественников и высоко оценивал заслуги Д.С.Бортнянского. На одном из регентских семинаров о. Матфей он заметил: «Обзор направлений гармонизаций XVIII–XIX веков для нас очень важен, потому что это ”лицо” того, как воспринимали гармонизацию наши предки, у которых было еще свежо звучание традиционного знаменного наследия — у тех же П.Турчанинова или Г.Львовского. О Турчанинова часто говорят, что он является пионером в ”возвращении к истокам”, но нам известно, что все начинается, все-таки, с Бортнянского. Это он подал в синод свои записки о необходимости возвращения к истокам церковного пения. Известны его работы: кондак Рождества болгарского распева, седален третьего гласа ”Христос от мертвых восстал”, также болгарского распева (конечно, у Бортнянского было стремление иначе преподнести мелодию болгарского распева <...>»<sup>510</sup>.

Обратимся к упомянутому о. Матфеем **Рождественскому кондаку** болгарского распева в гармонизации Д.С.Бортнянского<sup>511</sup>. Напев, гармонизованный Бортнянским для смешанного хора, переложен архимандритом Матфеем для мужского хорового состава.

Для начала имеет смысл уяснить, как преломлен уставной напев кондака у Д.С.Бортнянского. Сопоставим мелодию болгарского распева, изложенную в «Спутнике псаломщика», с ее композиторской обработкой (*примеры 124, 125*).

---

<sup>509</sup> Арзуманов Д., прот. Музыкальные стили и богослужбное пение // Материалы регентского съезда 2002 года [Электронный ресурс] / Д. Арзуманов, прот. // - Режим доступа: <http://kliros.org/content/view/83/8/>.

<sup>510</sup> Бетина А.А. «Пою Богу моему, дондеже есмь»: Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. С. 283.

<sup>511</sup>

Пример 124. Спутник псаломщика, кондак Рождества болг. роспева

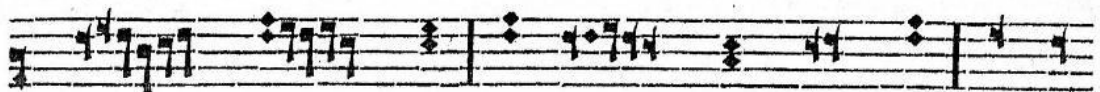
## Кондакъ, гласъ Г.

Свѣтаго ршмана сладкопѣвца (V в.).

Българскаго роспѣва:



Дѣ — ва днѣсь пре — сѣ — ще — ствен — на — го



ра — ждѣ — стъ, ѣ же — мѣ вѣр — тѣтъ не при



стѣп — но — мѣ при — но — стѣ, ѣн — ге — ли



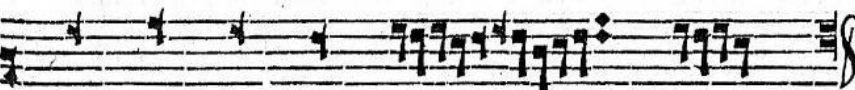
ѣ па — стырь — ми сла — во — сло — вѣтъ,



во — свѣ — же со свѣз — до — ю пѣ — те — шѣ.



стѣ — ютъ: насъ во ра — ди ро — ди — са от — ро —



ча мѣ — до пре — вѣч — ный вѣтъ.

## Пример 125. Д.С.Бортнянский, кондак Рождества

## Дева днесъ

Кондак Рождеству Христову

Д. Бортнянского

Де - ва, Де - ва

днесъ Пре - су - щест - вен - на - го

раж - да - ет, раж - да - ет

и зем - ля вер -

Как нетрудно заметить уже на примере первой строки песнопения («Дева днесь»), Бортнянский помещает напев в партии альты и вносит некоторые незначительные изменения как в координацию мелодии с текстом, так и в изложение самой мелодии. Во-первых, он добавляет повтор слова «Дева». В уставной мелодии оба слога в этом слове распеты: начальный слог «Де...» распет мелизматически, а второй («...ва») – невматически, всего на два звука. Лишь последнее односложное слово первой строки – «днесь», приходящееся на долгую длительность – остается нераспетым и тем самым замыкает тексто-музыкальную строку. Бортнянский же сохраняет мелизматический распев только начального слога «Де...», а затем избирает силлабический принцип пропевания еще четырех слогов (учитывая упомянутый выше повтор): «[Де]-ва, Де-ва днесь».

Протяженная вторая строка «Пресущественнаго раждает» в первом своем фрагменте («Пресущественнаго») излагается Бортнянским почти в полном соответствии с оригиналом. Исключение составляют введение пунктирного ритма вместо ровных половин на распеве слогов «[Пресущест-]вен-на...» и купирование распева заключительного слога «...го». В заключительном же фрагменте, на слове «раждает» изменения более ощутимы. В уставном напеве распеты два слога «ра-жда-[ет]», у Бортнянского же распевается (по той же мелодической формуле, что и в первоисточнике) только первый слог. Распев же второго слога купируется. Однако композитор как бы «восполняет» усечение распева повторением всего слова «раждает» на мелодическом материале собственного сочинения. Характерно, что при повторении слова повторяется (с некоторыми изменениями) и музыкально-ритмический рисунок повторяемого фрагмента:

— — — — — — — — / — — — — — — — — .

Раж----- да—ет, раж-----да----ет.

Наиболее любопытно следующее. Фрагмент распева, сокращенный Бортнянским на слоге «[ра]-жда-[ет]», преломляется им в звуковом составе гармонизации при повторном пропевании слова «раждает». В соответствии с

монодийным оригиналом, это должна быть мелодическая модель «с–h–с–а», подводящая к заключительному тону строки «h». И это последование звуков в несколько прикровенном виде представлено у Бортнянского: альт (либо нижняя партия 1-го сопрано *divisi*) поёт оборот «с–h–с», а звук «а» тянется у соседнего голоса.

Таким образом, Бортнянский осуществил не столько гармонизацию, сколько *обработку* мелодии Рождественского кондака болгарского распева. О. Матфей делает переложение этой гармонизации-обработки Рождественского кондака, внося, в свою очередь, некоторые изменения в музыкальный текст Бортнянского (*пример 126*).

Пример 126. Д.С.Бортнянский–о. Матфей, кондак Рождества

#13 "Дева днесь"  
Кондак Рождества Христова

Болгарский распев в гармонизации  
Д.С.Бортнянского, переложение  
для муж. хора архим. Матфей

Де - ва, Де - ва днесь Пре - су - щест -  
И зем - ля вер - теп Не - при - ступ -  
вен - на - го ра - жда - ет, ра - жда - ет.  
- но - му при - но - сит, при - но - сит.

Подчеркнем, что о. Матфей работает именно с хорovým многоголосием Бортнянского, сохраняя допущенные им отступления от тексто-мелодической структуры уставного напева. В то же время, архимандрит Матфей со своей стороны вносит «поправки» в слогоритмику

своего перелагаемого песнопения. Так, в начале второй строки, на слове «Пресущественного» о. Матфей вместо синкопы Бортнянского (у которого продлен слог «[Пресущест]-вен-[ного]»), музыкально продлевает, распевая на два звука, другой слог – «[Пре]-су-[щественного]», то есть, предлагает свой вариант слогоритма, которого нет в монодийном оригинале. Думается, это изменение способствовало при исполнении более явственному слышанию ударного слога «Пре-су-щественного».

При сопоставлении хоровых партитур Бортнянского и архимандрита Матфея становится очевидным различие их фактурных замыслов. У Бортнянского представлено мощное 5-ти- и 6-тиголосие с *divisi* сопрано и теноров, с преимущественно низким звучанием басовой партии. Пять тексто-музыкальных разделов песнопения все выдержаны в единообразном ярком, торжественном характере звучания.

У о. Матфея прочитывается собственный замысел распевания Рождественского кондака. По-видимому, он непосредственно связан с образами словесного текста. Так, первые два раздела, где повествуется о рождении Спасителя и о Его Пречистой Матери, исполняются всеми голосами в прозрачной 2-х – 3-хголосной фактуре, с унисонным пением басов поначалу в высоком регистре. Звучание хора слышится не столько как торжественное, сколько умиленное.

Затем, в соответствии с сюжетными мотивами словесного текста, третий раздел кондака («Ангелы с пастырями славословят») исполняется одними тенорами (*пример 127*).

Знаменательно, однако, что при этом о. Матфей всюду выдерживает постоянное 3-хголосие: тенора, поделенные не на две, а на три партии, призваны воплотить неслышимое миру ангельское пение – полнозвучное, но при этом «бесплотное». Эффект «воздушности» звучания дополняет прибавленный сверху педальный квинтовый тон (*g*). Заметим также, что значительная доля созвучий – это секстаккорды, звучащие изящнее и акустически легче, чем трезвучия с основным тоном в басу.



В следующем, 4-м разделе, повествующем о путешествующих волхвах («Волсви же со звездою...»), тенора замолкают, уступая место группе из трех басовых партий: различие персонажей (ангелов и волхвов), их принадлежность к разным мирам, невидимому и видимому, подчеркивается тембровым и регистровым контрастом. Уставная мелодия помещается о. Матфеем в верхней басовой партии и впервые в данном песнопении приобретает статус мелодии.

Пример 127. Д.С.Бортнянский—о.Матфей, кондак Рождества

3

Ан - ге - ли, Ан - ге - ли с пас - тырь -

ми сла - - во - сло - вят, сла - - во - сло - вят,

4

сла - во - сло - вят. Вол - сви же,

вол - сви же со зве - здо - ю пу - те - шес - тву - ют, пу - те -

Рассмотрим мельчайшие изменения, касающиеся напева. Например, строка «волсви же» в начале раздела, в соответствии с первоисточником, должна была бы закончиться на звуке «g» или, по Борнянскому, «gis», а вместо этого мелодия возвращается к звуку «h». При этом образуется «пустотное» созвучие квинты «e–h». Выскажем предположение, что о. Матфей мог преследовать при этом две цели. С одной стороны, внести в звучание элемент «архаики», компонент «ветхого» мира, к которому принадлежат волхвы, а с другой — сохранить волнообразность напева, возможно – как символ холмистого пути путешествующих волхвов<sup>512</sup>.

Заключительный, 5-й раздел кондака изложен в той же фактуре, что и начальные разделы. Таким образом, логически замыкается не только словесное повествование, но и его музыкальное воплощение. Проведя вольную аналогию, можно уподобить Рождественский кондак в переложении архимандрита Матфея иконе Рождества Христова или Рождественскому вертепу, где нашему взору предстают все участники этого важнейшего момента Евангельской истории. Мы же, в свою очередь, сосредоточиваем свое внимание то на одной, то на другой группе ликов (или фигур вертепа).

Исходя из сопоставления песнопения Борнянского и его переложения о. Матфеем, можно сделать следующие заключения:

1. О. Матфей целенаправленно *работает именно с текстом своего предшественника*, сохраняя при этом все допущенные им отступления от монодийного первоисточника. Музыка Д.С.Борнянского в переложении о. Матфея хорошо узнаваема, вносимые им изменения можно с некоторой долей условности уподобить индивидуальной исполнительской трактовке известного сочинения.

2. Находки о. Матфея в области *тембризации* свидетельствуют о желании воплотить в хоровой звучности *образы словесного текста* и,

---

<sup>512</sup> По свидетельству Н.Г.Денисова, именно такая ассоциация возникала у о. Матфея, о чем он говорил своим певчим.

одновременно, темброво разнообразить строчную тексто-музыкальную композицию.

3. Отступления от слогоритмики Бортнянского можно трактовать как стремление к более рельефному ритмическому и мелодическому выявлению *ударных слогов словесного текста*.

**Итак, в переложении о. Матфеем песнопения Д.С.Бортнянского прочитывается исключительно тщательная забота архимандрита Матфея об осмыслении поющими и молящимися словесного текста Рождественского кондака.**

Еще один вариант **Рождественского кондака** представлен во второй части Триптиха – это № 24, «Дева днесь Пресушественнаго раждает» **греческого роспева** в гармонизации Ф.Е.Степанова и переложении для мужского хора архимандрита Матфея.

Рождественский кондак греческого роспева основывается на силлабическом соотношении текста и напева по принципу «слог – нота». Он непродолжителен по времени звучания и гармонично вписывается в объемную по числу песнопений вторую часть Триптиха (называемую «Нас ради родися Отроча младо, Превечный Бог»).

Любопытно сопоставить напев кондака «Дева днесь» греческого роспева, представленный в «Спутнике псаломщика», с гармонизацией Ф.Е.Степанова. Данную гармонизацию было бы вернее назвать «обработкой», поскольку уставной напев воспроизводится буквально лишь в первой строке, а затем уступает место авторской композиции. Можно обнаружить отдельные фрагменты заимствованной мелодии, время от времени вплетаемые в многоголосную ткань. Но, будучи разрозненными, они теряют свое тематическое значение и становятся компонентами вновь созданного сочинения (*примеры 128, 129*).

Наиболее заметное изменение, привнесенное о. Матфеем в многоголосие, составленное Степановым, касается слогоритмики роспева

слова «[волсви же со звездою] *путешествуют*». У Степанова глагол «путешествуют» повторен дважды в разном ритме:

— — — — — / — — — — — .

Пу-те-шест-ву-ют, пу-те-шест-ву-ют .

У о. Матфея словесного повтора нет, а распев слова отмечен мелизматическим фрагментом:

— — — — — — — — — — — .

Пу-те-шест-—————ву-ют (*пример 130*).

*Пример 128.* Спутник псаломщика, кондак Рождества греч. распева

Кондакъ:

Дѣ-ва днѣсь пре-сѣ-ствен-на-го ра-жда-етъ,  
и зем-лѣ вер-тѣтъ не-при-стѣп-но-мѣ при-но-сѣтъ:  
ан-гел-и съ пѣ-стырь-ми сла-во-сло-ва-тъ, волсви же  
со свѣз-до-ю пу-те-ше-ствѣ-ютъ: насъ во ра-ди ро-  
дѣ-са от-ро-чѣ млá-до пре-вѣч-ный бѣгъ.

## Пример 129. Ф. Степанов, кондак Рождества

## Кондак Рождества Христова

Ф. Е. Степанов

S Де-ва днесь пре-сущест-вен-на-го раж - да - ет, и земля вертеп неприступно-му при-но

A Де-ва днесь пре-сущест-вен-на-го раж - да - ет, и земля вертеп неприступно-му при-но

T Де-ва днесь пре-сущест-вен-на-го раж - да - ет, и земля вертеп неприступно-му при-но

B Де-ва днесь пре-сущест-вен-на-го раж - да - ет, и земля вертеп неприступно-му при-но

S сит.

A сит. Ан-ге-ли спас-тырь-ми сла - восло-вят, волсви же со звез-до - ю пу-те - шест-вуют,

T сит.

B сит. Ан-ге-ли спас-тырь-ми сла - восло-вят, волсви же со звез-до - ю пу-те - шест-вуют,

S Нас бо ра-ди, ро-ди - ся от-ро-ча мла - до, пре - веч-ный Бог.

A пу - те - шест-вуют. Нас бо ра-ди, ро-ди - ся от-ро-ча мла - до, пре - веч-ный Бог.

T Нас бо ра-ди, ро-ди - ся от-ро-ча мла - до, пре - веч-ный Бог.

B пу - те - шест-вуют. Нас бо ра-ди, ро-ди - ся от-ро-ча мла - до, пре - веч-ный Бог.

## Пример 130. Ф.Степанов–О.Матфей, кондак Рождества

№24

**"Дева днесь..."**  
**Кондак Рождества Христова**

Греческий распев в гарм.Ф.Е.Степанова  
 переложение для муж. хора архим.Матфея

Де - ва днесь Пре - су - щест - вен - на - го раж - да - ет,  
 и зем - ля вер - теп Не - при - ступ - но - му при - но - сит,  
 ан - ге - ли с пас - тыр - ми сла - во - сло - вят вол - сви же со звез - дою пу - те -  
 ше ству - ют. Нас бо ра - ди ро - ди - ся  
 От - ро - ча мла - до, Пре - веч - ный Бог!

51

Внесенное о. Матфеем изменение имеет два следствия: 1) оно снимает единственный словесный повтор и тем самым способствует слитности словесного текста кондака, а также — 2) вносит в напев элемент праздничного мелизматического распевания с интонационным «покачиванием», характерным для многих других песнопений цикла.

При переложении для однородного хорового состава о. Матфей транспонирует напев на сексту вниз и вносит изменения в соотношение голосов. Так, в первой строке («Дева днесь Пресущественнаго раждает») у Степанова мелодия, порученная сопрано, дублируется альтом в нижнюю сексту. О. Матфей сохраняет принцип дублирования в сексту, но усиливает тембровый контраст: напев исполняется первым тенором, а дублируется первым басом. Тем самым фактура «прослаивается» интонациями главного напева. Во второй же строке о. Матфей, вслед за Степановым, дает дублировку в терцию и поручает «утолщенную» таким образом мелодию 1-м и 2-м тенорам.

Строки, повествующие о славословии пастухов и поклонении волхвов, решены у о. Матфея и его предшественника сходно, но не идентично. Степанов проводит напев в басу, а дублировку в дециму отдает альтам, в то время как у о. Матфея звучит монолитный терцовый массив у 1-х и 2-х басов. По-разному подан и педальный тон. У Степанова это октава (сопрано и тенора), а у о. Матфея – унисон теноров.

И наконец, заключительный фрагмент кондака («Нас бо ради родися Отроча младо, превечный Бог») у обоих авторов воплощает полноту ликования. Здесь вся хоровая ткань изложена плотно (у Степанова – б-тиголосие с *divisi* сопрано и теноров, у о. Матфея – полное 4-хголосие), преимущественно в высокой тесситуре теноров и басов. Степанов утолщает напев терцовой дублировкой и у сопрано, и у теноров. Решение о. Матфея несколько отличается. В первой строке данного раздела («Нас бо ради родися») напев, исполняемый тенорами, дублируется в нижнюю дециму у 2-х басов, но уже в следующей строке («Отроча младо») первенство в ведении обоих мелодических голосов возвращается к тенорам (как это уже было в строке «и земля вертеп...»). На последних же словах («Превечный Бог») о. Матфей расширяет диапазон хорового звучания до трех октав (Степанов при смешанном составе ограничивается двумя) и поручает первым тенорам квартовый скачок на предельно высокий звук «*b*» второй октавы.

Сопоставив переложение о. Матфея с оригиналом Ф.Е.Степанова, можно подчеркнуть следующие моменты:

1) При переложении чужого песнопения о. Матфей бережно относится к тексту своего предшественника: он сохраняет и его мелодику (отличную от уставного первоисточника), и его гармонизацию (включая гармоническую доминанту в миноре).

2) Изменения касаются фактуры и – шире – «тембризации» фрагментов песнопения. Имея в своем распоряжении однородный состав, о. Матфей изыскивает возможности разнообразия тембрового колорита. В масштабе небольшого песнопения он применяет четыре варианта тембровой окраски пар мелодических голосов (1-й тенор – 1-й бас; 1-й и 2-й тенора; 1-й и 2-й басы; 1-й тенор – 2-й бас) (в отличие от Степанова, у которого лишь три варианта сочетаний).

3) Возможно, опыт изобретательной «тембризации» о. Матфея коренился в его регентской практике и был связан с исполнительскими задачами. Однако заметим, что тембровый контраст разделов кондака наверняка имел и семантическую, даже богословскую основу. Так, строки о пастухах и волхвах пропеваются басами, над которыми парит теноровый выдержанный тон: повествование о человеческом поклонении будто освещается нетварным «звуко-светом». В то время как в заключительном разделе («Нас бо ради родися...») господствует всеобщее торжество о Рождестве Спасителя.

Создавая переложение **Ирмосов Рождественского канона**, созданных Д.В.Аллемановым, архимандрит Матфей вносит в нотный текст своего предшественника множество мелких и мельчайших изменений, касающихся, главным образом, голосоведения. В свою очередь, вариантность в соотношении голосов и их движении зачастую приводит к изменениям в структуре многоголосной вертикали. Не меняя гармонизации Аллеманова, о. Матфей вносит дополнительное разнообразие в расположение аккордов, их мелодическое положение и виды обращений.



Рассмотрим работу о. Матфея с текстом Аллеманова более подробно на примере ирмосов первой и третьей песней канона.

Обратимся к ирмосу первой песни (*примеры 131, 132*).

*Пример 131.* Д.В.Аллеманов, ирмос 1-й песни

**Ирмосы первого канона**

**Песнь 1** муз. Д. В. Аллеманова

Хрис - тос раж - да - ет - ся, сла - ви - те, Хрис - тос с не - бес,  
сря - щи - те; Хрис - тос на зем - ли, воз - но - си - те - ся;  
пой - те Гос - по - де - ви вся зем -  
ля, и ве - се - ли - ем вос - пой - те -  
лю - ди - е, я - ко про - сла - ви - ся.

## Пример 132. Д.В.Аллеманов–О.Матфей, ирмос 1-й песни

№23 "Христос рождается..."  
Ирмосы Рождества Христова Муз.прот. Д.Аллеманова  
переложение для муж. хора архим. Матфея

**Песнь 1**

*mf* Христос ра - жда-ет-ся - сла-ви-те! Хрис-тос с не-бес сря-щи-те! Хрис-  
тос на зем - ли - воз-но - си - те-ся! Пой - те Го - спо-де-  
ви вся зем-ля, и ве - се-ли-ем вос-пой - те, лю - ди-е,  
**Песнь 3**  
я - ко про-сла-ви - ся. *p* Преж-де век от От - ца рож-  
ден - но-му не - тлен - но *p* Сы - ну и в пос-лед - ня - я от Де -

44

Уже начальная строка ирмоса («Христос рождается, славите») показывает, что о. Матфей, по сравнению в Аллемановым, избирает иную «тембризацию» ткани. У Аллеманова используется секстовая политембровая дублировка напева (напев в партии сопрано дублируется в сексту тенорами), у о. Матфея – терцовая, где оба мелодических голоса поручены тенорам, а напев проходит в партии второго голоса (что соответствует современной обиходной практике). Басы, при этом, долгое время поют в унисон в относительно высоком регистре. В результате общее звучание мужского хора оказывается помещено в средне-высокую тесситуру и, тем самым, «высветляется». К тому же теноровая

дублировка в терцию – это фактурный прием, характерный для Рождественского Триптиха в целом. Заметим также, что первый тенор, дублирующий напев в верхнюю терцию, способствует рельефному прочерчиванию обиходного звукоряда:  $f-(g)-a-b-c-d-es-f$ . В варианте Аллеманова, при том же звуковом составе, последовательность согласий завуалирована.

Вторая строка («Христос с небес, срящите») содержит целый ряд мелких изменений. Так, на ударном слоге имени «ХриСТОС» у Аллеманова дано тоническое трезвучие с удвоенной квинтой. О. Матфей, в свою очередь, сохраняя квинтовый тон в верхнем голосе, предельно «истончает» звучность, сводя всю ткань к одной терции « $a-c$ » (функционально – это тоника без основного тона). Тем самым он решает несколько задач. Во-первых, звучание становится предельно прозрачным и при этом колористически обогащенным: оставшись без основного тона, тонический аккорд приобретает оттенок минорной III ступени. Во-вторых, далее, на словах «с небес» бас подключается к терцовому дублированию напева, а первый тенор освобождается для исполнения педального тона « $c$ » – квинтового тона тоники. Наличие квинтовой педали вносит дополнительный эффект «вознесения» всей звучности, ее воздушности. В-третьих, в момент пропевания слов «с небес» у Аллеманова звучит полное 4-хголосное сочетание  $D_{6/5} - T$ , с доминантовым басом на VII ступени, а у о. Матфея берется трехголосное последование  $D_{4/3} - T$ , где бас идет в тонику сверху, со II ступени. На слове «срящите» у обоих авторов стоит оборот  $D_7 - T$ , с той разницей, что на сей раз у Аллеманова применена терцовая дублировка верхних голосов, а о. Матфей, стремясь сохранить педальный тон у первых теноров, поручает дублирование в нижнюю терцию первому басу.

В начале третьей строки («Христос на земли, возноситея») в обоих вариантах содержится интонационное «восклицание», выраженное восходящим квартовым скачком у мелодического голоса. Но у Аллеманова восклицание приходится на слово «возноситея», а у о. Матфея раньше – на слово «Христос». Квартовый скачок в его переложении знаменует и смещение педального тона у

первого тенора на кварту вверх – с «с» на «f». Каденция данной строки на слове «возноситеся» выполнена авторами немного по-разному. У Аллеманова это формула «Т – Т<sub>6</sub> – К – D», а у о. Матфея – «Т – Т<sub>6</sub> – всп. – Т<sub>6</sub> – D». Скорее всего, у о. Матфея это продиктовано стремлением уйти от полной каденционной формулы в конце строки, чтобы сохранилось ощущение продолжения музыкальной мысли: заключительный же каданс будет выполнен о. Матфеем в участии оборота К – D – Т.

Четвертая строка («Пойте Господеви вся земля») содержит в себе те же фактурные различия, которые были отмечены нами в начальной, первой строке: секстовую политембровую дублировку Аллеманова о. Матфей заменяет на терцовую однотембровую. Кроме того, на словах «вся земля» дублировка снимается вовсе ради плавного противодвижения крайних голосов (восходящее *b-c-d-es-d* у 1-го тенора и нисходящее *f-es-d-c-b* у 2-го баса). Средние же голоса при этом статичны. Получается эффект расширения звучности, постепенного симметричного охвата звукового пространства («всей земли»).

В заключительном разделе ирмоса (строки «и веселием воспойте, людие, яко прославися») имеющиеся отличия касаются, опять же, фактуры. Так, гармоническая идея строки «и веселием воспойте, людие» заключается (как у Аллеманова, так и у о. Матфея) в отклонении в тональность субдоминанты. Большой массив новой тональности – это заметное гармоническое событие, местная музыкальная кульминация. Возврат к основной тонике знаменует собой спад напряжения, а также логичное для окончания песнопения замедление гармонических процессов. У Аллеманова кульминационное значение данной строки подчеркивается подъемом тесситуры всех голосов и усилением динамики (ремарка «f»). О. Матфей предлагает несколько иное решение: pedalный тон «f» (квинту новой тональности *B-dur*), стоявший у Аллеманова в басу, он перемещает наверх, в партию первого тенора. Все остальные голоса, расходясь, плавно движутся к созвучию доминанты – причем не D<sub>7</sub>, как у Аллеманова, а более остро звучащему D<sub>6/5</sub>, стоящему на самом низком во всем песнопении звуке «a» большой октавы. Низкая позиция 2-го баса сохраняется и

далее, при утверждении субдоминантовой опоры, на словах «воспойте, людие». Таким образом, призыв к всеобщему ликованию воплощается о. Матфеем в расширении высотного объема хоровой звучности. Поворот же к основной тональности в конце ирмоса («яко прославися») знаменуется у о. Матфея «сужением» общего диапазона и возвратом к тесно изложенному трехголосию.

На основании анализа ирмоса первой песни Рождественского канона мы видим, что главный параметр, подлежащий переработке о. Матфея – это фактура. Вносимые фактурные изменения служат мелодизации баса, линейной логике построения ткани, колористическому разнообразию звучности, тщательно продуманному музыкальному воплощению отдельных фрагментов словесного текста.

Рассмотрим действие названных принципов на материале ирмоса третьей песни Рождественского канона (*примеры 133, 134*).

Самое начало ирмоса, распев слов «Прежде век от Отца [рожденному]» указывает на то, что о. Матфей постоянен в своих принципах переработки материала предшественника. Сохраняя гармонизацию Аллеманова, он дает собственные варианты ее фактурного воплощения. У Аллеманова ирмос третьей песни начинается с утверждения полновесной 4-хголосной тоники (F-dur) с основным тоном в басу и терцовым параллелизмом у пары верхних голосов. У о. Матфея та же гармония дана в 3-хголосии (басы поют в унисон в высокой тесситуре) и с опорой не на  $T_{5/3}$ , а на  $T_6$ , получаемый благодаря подвижной линии у басов. Мелодическими голосами в данном случае являются вторые тенора и басы, в то время как первый тенор занят исполнением высокого педального тона «*f*». Фактически о. Матфей делает «обращение» фактурной формулы Аллеманова – он переносит на октаву вверх тон *f*, превращая его из органного пункта, «заземляющего» звучание, в парящий выдержанный тон, как бы тянущий всю ткань ввысь.

## Пример 133. Д.В.Аллеманов, ирмос 3-й песни

## Песнь 3

Преж - де век от От - ца рож - ден - но - му без -  
лет - но Сы - ну, и в пос - лед - ня - я от Де -  
вы во - пло - щен - но - му без - се - мен -  
но Хрис - ту Бо - гу во - зо - пи - им: воз - не - сый  
рог наш, Свят е - си Гос - по - ди.

## Пример 134. Д.В.Аллеманов, ирмос 3-й песни

-вы во-пло-щен-но-м без-се-мен-но, Хри-сту Бо-гу во -

зо-пи-им: воз-не-сый рог наш Свят е-си, Го-спо-ди.

На словах «от Отца рожденному нетленно...» хоровая ткань у Аллеманова остается стабильно 4-хголосной. В то время как о. Матфей считает нужным сделать фактурное «crescendo»: быстрый рост от 2-х – 3-хголосия к 4-х и 5-тиголосной ткани. Знаменательно, что динамическое усиление звучности, отмеченное у Аллеманова знаком *f*, у о. Матфея заменяется расширением состава голосов и общим диапазоном.

Фрагмент текста, в котором упоминается Пресвятая Богородица («И в последняя от Девы воплощенному безсеменно») у о. Матфея почти полностью изложен в 3-хголосии, то есть, более прозрачно, нежели у Аллеманова (впрочем, у того значится динамическая пометка «*p*»).

В заключительном разделе ирмоса, на словах «Христу Богу возопиим» о. Матфей в очередной раз применяет перестановку (сравнительно с Аллемановым) голосов ткани: мелодия 1-го тенора переходит ко 2-му тенору, выдержанный «*f*» 2-го тенора – к 1-му басу и т.д. Смысл этих перемещений

состоит, в частности, в том, чтобы поднять общую тесситуру и поручить 1-му тенору выразительный долгий подъем по звукам обиходного звукоряда — «*b-c-d-es*» и далее до *g* 2-й (по написанию) октавы. Заметим, что в заключительном кадансе о. Матфей (как это уже однажды было) не берет  $K_{6/4}$ , а заменяет его тоническим секстаккордом, предпочитая уклониться от стандартной кадансовой гармонической формулы.

Можно упомянуть еще о некоторых наблюдениях над фактурной переработкой текста Аллеманова в версии о. Матфея. Так, в подробно рассмотренных нами ирмосах у о. Матфея ни разу не встретилось басовых органичных пунктов. Он предпочитает высокие педальные тоны, «высветляющие» общее звучание. Однако в ирмосе пятой песни на начальных словах «Бог сый мира...» о. Матфей выдерживает в басу тонический органичный пункт на протяжении семи четвертей, а затем снимает его — на одну долю раньше, чем у Аллеманова. По-видимому, упоминанию Бога-Отца приличествует полновесное «солидное» звучание вертикали.

В свою очередь, слова «Ангела, мир подавающа послал еси нам», распетые у Аллеманова преимущественно 4-хголосно, у о. Матфея воплощены в «дышащей» фактуре с непостоянным числом голосов: от унисона всего хора (после паузы, на слове «мир») и «пустотной» квинтооктавы («ПОСЛАЛ») до консонантного 3-х и 4-хголосия. Как мы уже могли убедиться, это — не единственный случай музыкального подчеркивания отдельных деталей словесного текста у о. Матфея.

К числу постоянных приемов переработки текста Аллеманова о. Матфеем можно отнести изменение фактурных функций голосов, их частую перестановку. С одной стороны, это продиктовано спецификой мужского состава и характером звучания тех или иных фрагментов в одготембровом хоре. С другой — это явно осязаемое стремление о. Матфея пронизать всю гармоническую ткань линейными токами, в том числе, мелодическими компонентами обиходного звукоряда. Так, на протяжении всех ирмосов



первому тенору неизменно поручается тетрахорд «*b-c-d-es*», в то время как у Аллеманова эти тоны заключены в толще аккордовой ткани.

Что же касается связи фактурных форм гармонии и деталей словесного текста, то было бы неверно указывать на существующую их связь как на некую генеральную тенденцию. Например, в ирмосе восьмой песни слова «яко ниже огонь Божества Девы» распеваются у о. Матфея в средне-низкой тесситуре, с очень глубоким 2-м басом, затрагивающем «*f*» большой октавы, у Аллеманова же этот фрагмент изложен в среднем регистре.

**Величание Рождеству Христову** (№ 18 Рождественского Праздничного Триптиха) — переложение о. Матфеем композиции Б.С.Додонова. Музыкальный текст Б.С.Додонова нам доступен, помимо версии о. Матфея, также в изложении для мужского хора игумена Никифора<sup>513</sup>. Сопоставим названные варианты.

Музыкальные (и словесные) тексты Додонова/иг. Никифора и Додонова/арх. Матфея поначалу совпадают. Первая строка «Величаем Тя, жизнодавче Христе» с троекратным повторением «Величаем, величаем Тя, величаем Тя» обнаруживает лишь минимальные расхождения, касающиеся тесситуры отдельных басовых нот (*примеры 135, 136*).

Начиная со второй строки («Нас ради ныне...») словесный текст в обоих вариантах идентичен, а музыкальный несколько различается.

Наиболее заметное изменение касается *слогоритма*. Приведем слогоритмические схемы второй тексто-музыкальной строки<sup>514</sup>:

Додонов/ иг. Никифор: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —  
Нас ра-ди ны-не    пло-ти-ю рождшаго-ся...

Додонов/ о. Матфей: — | — — — | — — — — — | — — — — —  
Нас ра – ди ны----не    плотию рождшегося...

<sup>513</sup> <http://bogoglasnik.ru/bd/11/1147.pdf>

<sup>514</sup> Знаком большого тире обозначены четверти, среднего тире — восьмые.

Пример 135. Б.С.Додонов–иг.Никифор, Величание

Нотная библиотека "Ноты для мужского хора"

## Величание Рождеству Христову (со́ло бас-баритон)

Мужской хор

Додонов Б. С.

в изложении игумена Никифора

*mf*

Basso-  
Baritono

Tenor

Bass

*p* Ве - ли - ча - ем,

Ве - ли - ча - ем, ве - ли - ча - ем

4

Тя, ве - ли - ча - ем Тя, Жи - во - дав - че Хрис -

Тя, ве - ли - ча - ем Тя, Жи - во - дав - че Хрис -

9

те, нас ра - ди ны - не пло - ти - ю рожд - ша - го -

те, нас ра - ди ны - не рожд - ша - го -

12 2

ся от Без-не-вест-ны-я и Пре-чис-ты-я Де-вы Ма-ри -  
 ся от Де - вы Ма-ри -

15

и.  
 и, ны-не пло - ти - ю рожд-ша-го-ся от Без-не-вест-ны-я и Пре-

19

чис - ты - я Де - вы Ма - ри - и.

*p*

## Пример 136. Б.С.Додонов—о. Матфей, Величание

№18 Величание Рождеству Христову  
Муз. Б. С. Додонова  
переложение для муж. хора  
архим. Матфея

Соло

Вели - ча - ем Тя, вели -  
Вели - ча - ем, ве - ли - ча - ем Тя, велича -  
35

ча - ем Тя, Жи - во - дав - че Хрис - те нас  
- ем Тя, Жи - во - дав - че Хрис - те нас

ра - ди ны - не пло - ти - ю рождшагося от Безне - вест - ны - я и Пре -  
ра - ди ны - не рожд - ша - го - ся от Пре -

чис - ты - я Де - вы Ма - ри - и.  
чис - ты - я Де - вы Ма - ри - и, ны - не пло - ти - ю рождшаго

ся от Безне - вест - ны - я и Пре - чисты - я Де - вы Ма - ри - и.

Слогоритмическое решение о. Матфея способствует более явственному музыкальному продлению ударных слогов, что ощущается и в следующей строке:

Додонов/иг. Никифор: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —  
 От Безне- вестны ---я и Пре-чи-стыя Де-вы Ма-ри-----и.

Додонов/о. Матфей: — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —  
 От Безне- вест-ныя и Пре---чи---сты-я Де---вы Ма---ри-----и.

Нетрудно заметить, что в версии Додонова/ иг. Никифора музыкально продлеваются как ударные, так и безударные слоги словесного текста. У о. Матфея же соответствие музыкальной долготы и грамматической ударности выдержано более последовательно.

Обновления, вносимые о. Матфеем, касаются и мелодической линии солирующего баса, и гармонического сопровождения. **Знаменательно, что о. Матфей не изменяет гармонических последований в композиции своего предшественника, но позволяет себе индивидуально «распоряжаться» ритмом гармонических смен.** Дело в том, что обновив слогоритмическое решение приведенного выше большого фрагмента текста, он продлил его на 6/4. Соответственно, одна из гармоний (и именно тоническое трезвучие на словах «...рождшагося от Безневестныя и Пречистыя...») оказалось «растянута» не на 4/4, как у Додонова/иг. Никифора, а на 10/4. Такое решение нарушило регулярность смен гармонии (по 4/4) и способствовало эффектному учащению гармонического пульса в самый момент каданса, при отклонении в параллельный минор на словах «...Девы Марии» (аккордовое последование: T (G-dur) ← D; T (e-moll) ← D → T (e-moll)).

Знаменательно, что о. Матфей, нечасто прибегающий к несинхронному произнесению слогов текста, в самом начале рассматриваемого фрагмента

(на слове «нас [ради]») считает нужным оттянуть вступление солиста и дать его как бы «имитационно», тем самым, подъем солирующего голоса к местной мелодической вершине становится более динамичным.

Рассмотрев две версии Величания Рождеству Христову, можно сделать следующие заключения:

1. О. Матфей стремится сохранить в неизменности звуковысотную структуру заимствованного материала, но считает возможным существенно изменять слогоритмическое соотношение словесного текста и напева. Представляется вероятным, что он избирал тот вариант подтекстовки, который казался ему наиболее соответствующим форме текстовой строки с ее системой ударений. **Заметно, что во главу угла о. Матфей ставит принцип музыкального продления грамматического ударения.**

2. Принцип работы о. Матфея с заимствованной мелодией заслуживает особого внимания. Изменение подтекстовки заставляет его, таким образом, компоновать частицы чужой мелодии, чтобы при минимальных изменениях получить существенно обновленное мелодическое целое. При этом о. Матфей работает с несколькими параметрами мелодических моделей, с их высотной линией, ритмом, протяженностью, местоположением акцента (словесного ударения). Мелодия, оставаясь фактически «той же», получает совершенно иную внутреннюю жизнь.

3. Знаменательно, что изменение координации словесного текста и напева у о. Матфея нельзя уподобить тому, что в этномузыкологии называется «политекстовым» или «формульным» напевом. Формульный напев имеет собственную, в достаточной мере стабильную, ритмическую и временную (а иногда и мелодическую) структуру, которая подчиняет себе распеваемый текст. В рассмотренном примере у о. Матфея наблюдается нечто принципиально иное. Ни словесный текст, ни напев, созданный предшественником, не являются для него регламентирующими «формулами» — имеющиеся мелодические частицы могут соединяться со слогами текста

так, как автор переложения считает более уместным для убедительной подачи словесного текста.

Самоподобен 6-го гласа «Ангельские предъидите силы» заимствован архимандритом Матфеем из корпуса напевов Троице-Сергиевой Лавры. Помимо изложения о. Матфея, нам доступна современная версия гармонизации данного песнопения, размещенная в сети Интернет, где ее автор не указан<sup>515</sup>. Предпринимаемое нами сравнение, таким образом, является сравнительной характеристикой двух версий изложения одного напева (*примеры 137–138*).

Наиболее заметное отличие касается слогоритмического воплощения четвертой мелодической строки, распевающей текст «приемлет целование Церковь». В анонимной версии начальные шесть слогов («при-ем-лет це-ло ва...[ние]») изложены ровными четвертями, с пятикратным повторением одного аккорда, что напоминает звучание «читка». У о. Матфея слогоритм более разнообразен. Он построен на контрасте быстрого пропевания безударных слогов и заметного продления ударных:

-- -- -- - - ----- - - ----- ----  
 При-ем-лет це-ло-ва́ ни-е Цёр - ковь

В третьей тексто-музыкальной строке («иже в Вифлееме»), напротив, о. Матфей на одну четверть сокращает объем строки, опять же, ограничивая зону «читка». В анонимной версии ударный слог выделен длительным распевом, но мелодическая вершина как бы теряет свою кульминационную роль, не будучи подчеркнута произнесением самого ударного слога. У о. Матфея же мелодическая вершина «f» совпадает с произнесением ударного слога («в Виф-ле-е-ме»), что логически обосновано.

<sup>515</sup> Глас 6. Подобен «Ангельские предъидите Силы» напева Троице-Сергиевой лавры.

<https://vk.com/feed?q=%23%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%8F%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%8A%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D1%82%D0%B5&section=search>

Пример 137. Самоподобен «Ангельские...», глас 6

**Глас 6. Самоподобен: "Ангельския предъидите силы"**  
(Мелодия из старых рукописных нот Троице-Сергиевой Лавры)

1  
Ан - гелъ - ски - я

2  
предъ - и - ди - те си - лы,

3  
и - же в Виф - ли - е - ме

4  
у - го - то - вай - те яс -

5  
ли: Сло - во бо раж - да - ет - ся, муд - рость про - ис -

4  
хо - дит, при - ем - лет це - ло - ва - ни - е Цер - ковь



## Пример 138. О. Матфей, самоподобен «Ангельские...», глас 6

№2 "Ангельския предъидите силы"  
Глас 6. Самоподобен

Напев Троице-Сергиевой Лавры  
в изложении архим. Матфея.

Ан - гель-ски -я предъи - ди - те си - лы,  
и - же в Ви-фле - е - ме, у - го-то - вай-те я -  
сли, Сло - во бо раж-да-ет - ся, Муд - рость про-  
ис - хо - дит, прием-лет це-ло-ва - ни - е Цер - ковь,  
на ра - дость Бо-го-ро - ди-цы. Лю - ди - е рцем:

4

Целый ряд небольших, но важных различий заключается в нюансах гармонизации. Так, в первой же строке («Ангельския») по-разному

выполнены каденции. В анонимной версии это отклонение в параллельный минор, подчеркнутое гармонической доминантой. У о. Матфея то же смещение тональной опоры представлено иначе – не как отклонение, но как перемена высотного центра внутри одного диатонического звукоряда. Таким образом, о. Матфей выявляет переменность опор, заключенную в модальной природе заимствованного напева.

Пятая тексто-музыкальная строка («Слово бо рождается»), также содержащая в себе отклонение из мажора в параллельный минор, заполнена у неизвестного гармонизатора целым рядом полных четырехголосных аккордов: T – D<sup>7</sup> – III – Tr – <sup>+</sup>D к Tr – Tr. О. Матфей предлагает иное решение: вместо полного трезвучия III ступени (*h-d-fis*) он дает терцию *h-d* с ее октавным удвоением. Это неполное созвучие не вносит новой краски, но продлевает господство основной тональности G-dur. В результате выстраивается такое последование: T – D<sup>7</sup> – T<sub>6</sub><sup>-1</sup> – Tr<sup>5-4-3</sup>. Таким образом, как и в начальной строке песнопения, о. Матфей предпочитает отклонению использование потенциала модальной переменности. Он сопоставляет массивы двух опорных гармоний (G-dur и e-moll), принадлежащих одному звукоряду.

Ощутимые различия наблюдаются в шестой тексто-музыкальной строке («Людие рцем») – они касаются и слогоритма, и гармонизации. Слогоритмическая схема анонимного образца такова:

---- -- -- -----

Лю- ди- е рцем.

У о. Матфея слогоритмическая формула укорочена:

---- -- -- -----

Лю- ди- е рцем.

Однако важно не временное сокращение музыкальной строки само по себе, но соотношение слогов текста, мелодических оборотов и тональных функций созвучий.

Анонимный вариант представляет следующее сочетание:

S - S - S-T - S[K?] - T - II - T -S - II<sub>6/5</sub> - T.

Лю –ди – е рцем\_\_\_\_\_.

Очевидно, что на один слог («рцем») приходится целых пять гармоний с неясно выявленным местным тональным центром «С». Можно истолковать всю цепочку созвучий, приходящихся на слово «рцем» как продолжительное фигурированное задержание к заключительной тонике (она же – доминанта к субдоминанте основной тональности). Видимо, цепочка трезвучий в слоговом распеве возникла как гармоническое украшение.

У о. Матфея последование гармоний и их координация со слогами текста несколько иные:

G-dur: S - S<sup>1-2</sup> - S←D<sub>6/5</sub> - S<sup>3-2-1-2-3-1</sup> T

C-dur: T - T<sup>1-2</sup> - T- D<sub>6/5</sub> - T<sup>3-2-1-2-3-1</sup><sub>1-2-3-2-1</sub>-T<sup>6</sup><sub>3</sub> - D.

Лю- ди- - е рцем.

В решении о. Матфея проявляется тяготение к оперированию крупными, «внятыми» массивами опорных гармоний. В данном случае он придерживается местного тонального центра C-dur. При этом тоническое трезвучие приходится, прежде всего, на ударные слоги текста. Заметим, что у о. Матфея все созвучия обоснованы. Например, нет свободно взятых квартсекстаккордов (для появления этих структур необходимы особые временные или голосоведенческие условия) или «случайно» возникающих трезвучий побочных ступеней. Иначе говоря, о. Матфей стремится не к «гармонизации» мелкого плана, а к распеванию объемного гармонического пространства, к его внутренней подвижности.

Некоторые отличия представленных вариантов касаются хоровой фактуры. В партитуре о. Матфея 2-й бас чаще опускается до *G* большой октавы, расширяя и «углубляя» звучность консонантной (в первую очередь тонической) гармонии. В то же время, иногда о. Матфей жертвует подвижностью партии баса ради укрупнения фрагментов одной гармонии. Так, в рассмотренных примерах сопоставления тоники и ее параллели бас останавливается на новой опоре (*e*), не делая вспомогательных квартовых скачков на тон доминанты (*e-h-e*).

В результате сравнения двух версий изложения самоподобна «Ангельские предъидите силы» 6-го гласа роспева Троице-Сергиевой Лавры можно убедиться в том, что архимандрит Матфей последовательно стремится к логической обоснованности и «внятности» всех параметров тексто-музыкальной композиции:

1) ударные слоги текста в его изложении не просто музыкально продлеваются, но акцентируются средствами тонально-функциональной опорности и мелодической рельефности;

2) слогоритмическая структура выстраивается так, чтобы между ударными и безударными слогами, опорными и неопорными созвучиями соблюдалось некое пропорциональное соответствие: распетые ударные слоги продлены, но не растянуты, что позволяет воспринимать текст строки как единое целое;

3) изложение многоголосного напева не равно «гармонизации» как подстановки аккордов под звуки мелодии; господствует принцип сопоставления больших массивов гармонии (одной тональности, одного опорного созвучия – не обязательно тонического). При этом сам избранный гармонический элемент насыщен внутренним движением голосов.

Подобен «Доме Евфрафов» (исполняемый в Рождественский сочельник в случае его совпадения с воскресным днем) в Рождественском Триптихе представлен о. Матфеем как многоголосный напев 2-го гласа в оспева Киево-Печерской Лавры. В качестве образца для сравнения берется

этот же напев из современного пособия, составленного А.Абрамовой<sup>516</sup>  
(примеры 139, 140).

Пример 139. А.Абрамова, подобен «Доме Евфрафов», глас 2

Глас 2

**Подобен «Доме Евфрафов»**  
(Киево-Печерского распева)

Порядок строк: 1,2,3,4 закл.

<sup>516</sup> Абрамова А. Толковое осмогласие употребительных распевов Русской Православной Церкви. В 8 тетрадах. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010–2015. Тетрадь 2. М.: МПРК, 2011. С. 55.

## Пример 140. О. Матфей, подобен «Доме Евфрафов», глас 2

**"Доме Евфрафов"\***  
Глас 2. Самоподобен.\*\*

Напев  
Киево-Печерской Лавры  
в излож. архим. Матфея.

До - ме Ев - фра - фов, гра - де свя - тый,  
про - ро - ков сла - во,  
у - кра - си дом, в нем же Божествен - ный раж - да - ет - ся.

\* Евфрафа - древнее название Вифлеса, тоже, что Вифлесем (дом хлеба), родина св. царя Давида.

\*\* Стихира предраздвства, на стиховне. Поется 24 декабря, в сочельник Рождества Христова, если таковой совпадет с воскресным днем.

В изложении этого небольшого песнопения о. Матфей неоднократно прибегает к индивидуальному преломлению мелких и мельчайших элементов гармонии и слогоритма. Транспозиция (у Абрамовой F-dur, у о. Матфея – В-dur) в данном случае нами не рассматривается в качестве обновляемого компонента, поскольку она продиктована переложением для конкретного хорового состава.

В начальной строке («Доме Евфрафов») несколько изменен слогоритм распева слова «Доме». В пособии оказывается продлен безударный слог:

-- ----- -- ----- ----

До- ме...Ев-фра- - - фов

У о. Матфея распевается ударный слог «До...»:

----- -- -- ----- ----

До - ме Ев – фра- - - фов.

В связи с распевом первого слога чуть заметно меняется и соотношение созвучий. Если в пособии А.Абрамовой первые три четверти тянется тоническое трезвучие, то у о. Матфея уже в начальном распеве происходит отход от заявленной краткой тоники к протяннутому звучанию доминанты. По временному соотношению тоника в данном контексте уподобляется некоему «задержанию» к опорной доминантовой гармонии. Благодаря этому доминанта сразу придает звучанию некоторую напряженность, после которой заключенное в долгом распеве (слога «...фра...») разрешение в тонику, а затем уклонение в местную опору *c-moll* (тональность II ступени) представляет собой плавное «торможение» гармонической динамики.

Гармония второй текст-музыкальной строки («граде святой») отмечена внедрением вспомогательного трезвучия *c-moll* (II ступень), которое появляется как предшественник скорого отклонения в эту тональность в конце строки. Кроме того, отклонение выполняется о. Матфеем как закрепление уже заявленной новой переменной опоры: им используется исключительно доминанта обратного действия. Заметим, что о. Матфей излагает гармонию более крупными единицами, нежели в примере у Абрамовой. Например мелодический оборот «*c-h-c*», предполагающий гармонизацию типа «Т-D-Т», у о. Матфея предстает в виде формулы:  $D^{5-6-7-8-6-5}$  - Т. По всей вероятности мастеру хотелось избежать монотонного повторения автентического оборота (Т-D, Т-D-Т), которое бы образовалось при «школьной» гармонизации напева.

Существенно индивидуализирована гармония третьей строки («пророков славо»). Помимо ранее примененного беглого внедрения

резвучия II ступени (с-moll) в качестве вспомогательного, о. Матфей заметно обновляет звучание всего распева слога «сла...[во]». Например, у А.Абрамовой весь распев выдержан на гармонии доминанты к тональности II ступени. То же делает и о. Матфей, однако с той разницей, что ткань истончается до трехголосия (басы поют в унисон). Кроме того, доминанта к новой опоре (тональности II ступени) представлена сначала в натуральном, минорном виде, а затем – в гармоническом. Тем самым о. Матфей подчеркивает рассредоточенный хроматизм «*b-h-c*» или «*b-a-h*», принципиально важный в интонационном комплексе всего цикла Триптиха.

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

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

2. Изменения, вносимые в чужой текст, практически не касаются «несущей конструкции» композиций – их мелодических, гармонических и структурных замыслов. О. Матфей работает именно с тем материалом, который принадлежит перу других музыкантов, и переносит этот материал в Триптих со всеми присущими ему узнаваемыми стилистическими особенностями — погрешностями против уставного первоисточника, гармоническим минором и т.п. Автор переложения, таким образом, дает высказаться широкому кругу авторов, «приглашенных» им в свой цикл.

3. Наиболее активно о. Матфей работает с *фактурой*. Сам жанр переложения допускает и предполагает свободное проникновение именно в этот параметр заимствованной композиции. Фактурные, тембровые преобразования о. Матфея направлены, главным образом, на усиление линейного фактора в строении ткани. Кроме того, добавленные им (точнее, извлеченные из толщи фактуры на «поверхность») высокие pedalные тоны высветляют колорит общего звучания и в некоторых случаях обоснованы



содержанием словесного текста. Важная предпосылка перестановки голосов (по сравнению с чужим текстом) заключается и в стремлении к мелодической самостоятельности разных голосовых линий.

4. Вторжение в область *гармонии* совершается значительно реже. Разночтения в гармонизации позволяют уяснить, что в полном многоголосии приоритетом для о. Матфея является неспешное чередование крупных массивов весомых гармоний, каждая из которых разработана неаккордовыми звуками: тяжеловесные вереницы часто сменяющихся аккордов заменяются им на функционально более прозрачные, линейно развитые гармонические формулы.

5. Заметное место занимают варианты *слогоритма*. Стремясь к *логически оправданному совпадению ударных слогов с опорными тонами* или протяженными распевами, о. Матфей иногда меняет, по сравнению с заимствованным образцом, слогоритм большого фрагмента тексто-музыкальной строки или даже всей строки целиком. Изменения в области слогоритма неизбежно корректируют и общую мелодико-гармоническую картину. В результате может меняться ритм гармонических смен, скорость пропевания мелодических микромоделей.

6. Изменения *мелодики* крайне редки. Они возникают лишь как следствие слогоритмических или гармонических изменений.

**В итоге можно прийти к выводу, что, адаптируя партитуры других авторов, архимандрит Матфей уподобляется мастеру устной певческой традиции, способному в процессе исполнения создавать все новые и новые варианты одного напева, оставляя его узнаваемым.**

### ***Выводы***

Рождественский Праздничный Триптих представляет собой *исключительно масштабный проект, певческая часть которого сочетает в*

*себе свойства сборника и цикла.* Он составлен, главным образом, 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 события Евангельской истории, так и их преломление в литургической 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..

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.** Фактурное и

мелодическое выполнение большинства номеров Триптиха направлены на создание одновременно нескольких эффектов. Во-первых, поручение двух мелодических линий тенорам придает всей ткани легкость, кажущуюся независимость утолщенной мелодической линии от сопровождающих голосов, отданных низким тембрам. Во-вторых, мелодия, существующая в виде непрерывного движения параллельными терциями, представляет собой самостоятельный, достаточно объемный и тембово светлый пласт фактуры, сообщающий всей музыкальной ткани оттенок торжественности, праздничности и потому подобный орнаментальному убранству храмов стиля русского барокко. 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 неповторимый – единый и в то же время многообразный – звуковой колорит великого праздника Рождества Христова.

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. Богословское основание замысла Триптиха воплощается в его музыкальной организации. 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 неизреченную милость Божию.

7. Насыщая свой цикл богослужебными текстами, знакомыми служащим и молящимся, о. Матфей и в построении музыкального облика Триптиха ориентируется, в первую очередь, 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 (будь то функциональная классическая система или модально окрашенная тональность в каком-либо особом состоянии), имеет стойкую особенность — *относительную слабость функциональных опор*. Местные центры устойчивости нуждаются в постоянном подтверждении и легко уступают свою опорную функцию друг другу. Соответственно, самыми частыми сочетаниями в такой тональности являются тонико-доминантовые обороты – как в каденциях, так и в прочих фрагментах тексто-музыкальных строк. Автентические сопряжения аккордов наиболее явственно указывают на приоритетную, в каждый конкретный момент, тональную опору. Одна тональная 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. Например, тональность в гармонизациях Бортнянского и Львовского характеризует их как художников XIX века, мастерским владеющих ресурсами классической тональности. Тональность в гармонизации Кастаньского свидетельствует о тонком 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. 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.

9. Хроматические компоненты в гармонии Рождественского Праздничного Триптиха обязаны своим появлением двум общеизвестным песнопениям Рождественского богослужения – тропарю 4-го гласа «Синодального» распева («Рождество Твое, Христе Боже наш»...) и кондаку болгарского распева в обработке Д.Бортнянского («Дева днесь Пресущественного раждает»...). Архимандрит Матфей делает свое переложение этих песнопений для мужского хора, оставляя в неприкосновенности хроматизм, привнесенный в многоголосную обработку уставных напевов музыкантами XIX века. Думается, допущение хроматизмов в гармонию Рождественского Триптиха было напрямую связано с характером великого праздника, с *текстовым содержанием песнопений*, наполненных ликованием и умилением. **Элементы хроматики вносят в гармонию оттенок красочности, рождественской «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.**

10. Представляется, что формируя Триптих, о. Матфей отдавал предпочтение тем гармонизациям и сочинениям, в которых мелодически и, соответственно, тематически насыщены все голоса гармонии. В данном цикле, особенно в I его 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. В итоге

можно заключить, что тембровая драматургия Рождественского Праздничного Триптиха находится в тесной связи с его гармоническим замыслом: от легких, тонально колеблющихся «неотмирных» 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.* О. Матфей работает именно с тем материалом, который принадлежит перу других музыкантов, и переносит этот материал в Триптих со всеми присущими ему узнаваемыми стилистическими особенностями. Автор переложения, таким образом, *дает высказаться широкому кругу авторов, «приглашенных» им в свой многочастный проект.*

12. Рождественский Праздничный Триптих — это не только грандиозное приношение великого регента 2000-летию Рождества Христова, но еще и *акт подвижнического апостольского служения великого регента.* Надо иметь в виду, что 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.**

## Заключение

Исключительно важное место архимандрита Матфей (Мормыля) в музыкальной культуре Русской Православной Церкви второй половины XX века определяется несколькими факторами.

1. Архимандрит Матфей восстановил, а точнее, заново воссоздал традицию *монастырского мужского пения*. С самого начала своего регентского служения в стенах Троице-Сергиевой Лавры о. Матфей вел поистине 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.

2. 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 (воспитанника Придворной Певческой капеллы, работавшего затем в Пензе), прот. М.А.Виноградова (служившего в Рязани), прот. В.Н.Зиновьева (служившего в Ярославле), Б.М.Ледковского (уроженца Области Войска Донского, служившего затем в Германии и США). 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.

3. 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. В частности, при ограниченном круге гармонических и фактурных средств, обиход включает в себе немалое *разнообразие воплощений мажорно-минорной тональности*, обусловленных воздействием на тональную структуру модальной 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.

4. 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 Кастальского, но не следует им полностью. На основе идей чтимого им предшественника, и, в зависимости от богословского содержания текстов песнопений, он создает собственные варианты гармонизации гласовых напевов, подчас существенно отличающиеся как от обиходного первоисточника, так и от образцов Кастальского, в чем проявляется его богословское и композиторское творчество.

5. 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.

6. 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. О. Матфей широко пользуется простыми автентическими оборотами из обиходного «арсенала», но акцентирует выразительные возможности ладовой окраски синхронной вертикали — *сообразуясь с содержанием песнопения, он может перегармонизовать единичные звуки, краткие обороты, или напев целиком.*

8. Архимандрит Матфей исключительно чутко относится к *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, просветленная звучность, определяемая терцовым дуэтом теноров и пением басов в их высокой тесситуре. Нельзя не упомянуть и о педальных тонах в верхнем регистре: с одной стороны, это распространенный эффектный прием хорового письма, с другой — в литургическом контексте высокий выдержанный звук может быть уподоблен нимбу в иконописи.

9. В наследии архимандрита Матфея присутствуют «изложения», «переложения», «гармонизации», «обработки» уставных напевов, «редакции» переложений, выполненных другими музыкантами. Встречаются, хотя и нечасто, и его собственные композиции. Несомненно, что о. Матфей был наделен значительным 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 какое-то фрагментарное изменение, которое затем становится основой для следующего варианта. В результате нарастания вариативности *музыкальная форма, основанная на повторении одного напева, приобретает черты сквозного развития.*

10. Архимандрит Матфей проявил себя как *мастер построения формы крупного многочастного целого.* Это ярко проявляется как в Утрени, так и в Рождественском Триптихе. В Утрени свойства цикла явлены совершенно определенно благодаря опоре на широко 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. В ее основе лежит движение 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). Далее следует высветление ладового облика многоголосия, знаменующее 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. Вместе с тем, о.

Матфей подчеркивает музыкальные компоненты, общие для многих номеров Триптиха, и тем самым, *наделяет сборник чертами цикла*. Прежде всего, это характерный хроматизм, укорененный в широко распространенном многоголосном напеве Рождественского тропаря 4-го гласа напева Синодального хора. Хроматизмы заключены 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 перечисленное 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 о. Матфея устной стихии сказывается в его адаптации музыки других композиторов. В своих переложениях он сохраняет авторскую гармонизацию, но может изменить слогоритмическую структуру (ради музыкального продления словесных ударений) или фактурный рисунок хоровой партитуры. Иными словами, 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*, знающих певческий репертуар и имеющих представление об органичном музыкальном строе церковной службы. В свою очередь, от регентов о.

Матфей ожидал глубокого 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-практик — он выстраивал *службу как единый звуковой комплекс*, в котором чтение, возгласы духовенства и пение органично сочетались по высоте, темпу и динамике. В процессе службы о. Матфей непрерывно контролировал состояние хора — настраивал на высоту следующего по порядку песнопения, «подтягивал» строй, координировал высотный и динамический уровень чтения, возгласения и пения. Таким образом, им целенаправленно 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 — был причастен всем названным методам композиции и тем самым аккумулировал в своем творчестве «памятные знаки» разных тектонических пластов музыкальной культуры христианского мира.

## Список литературы

1. *Абрамова А.* Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви: В 8 тетрадях / А. Абрамова. — М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010–2015.
2. *Авдиев И.* «Дело» митрополита Вениамина [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://yakov.works/acts/20/1920/1922\\_veniamin1.htm](http://yakov.works/acts/20/1920/1922_veniamin1.htm)
3. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с.
4. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца / с объясн. и примеч. С. В. Смоленского. — Казань: Тип. Имп. ун-та и типо-литогр. Н. Данилова, 1888. — С. 4, 24, 132, 14 л. табл., нот.
5. Азбука Осмогласия. Стихиры: учебное пособие. Вып. 1 / сост. Заманская Л. П., Четина О. А. — М.: ПСТГУ, 2017. — 56 с.
6. Азбука Осмогласия. Тропари. Ирмосы: учебное пособие. Вып. 2 / сост. Заманская Л. П., Четина О. А. — М.: ПСТГУ, 2017. — 64 с.
7. Азбука Осмогласия. Подобны: учебное пособие. Вып. 3 / сост. Заманская Л. П. — М.: ПСТГУ, 2018. — 72 с.
8. Акты Святейшего Тихона, Патриарха Московского и всея России, позднейшие документы и переписка о каноническом преемстве высшей церковной власти. 1917–1943. — М.: ПСТБИ, 1994. — 1084 с.
9. *Алексеев В. А.* Из воспоминаний «Московские протодиаконь» / В. А. Алексеев // Новый журнал. Нью-Йорк, 1974–1975. № 117–118. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://deacon.ru/library/deacons-ocherki/20-memories.html>.
10. *Алексеева Г. В.* О генезисе системы осмогласия знаменного распева / Г. В. Алексеева // Музыкальная культура Средневековья : тезисы и доклады конференций / Центр. музей древнерус. культуры и иск-ва, МГК им. П. И. Чайковского. Вып. 2. — М.: [б. и.], 1991(1992). — С. 60–63.
11. *Алексеева И. А.* Всемирное христианское молодежное движение в России в конце XIX — начале XX вв. : Дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Алексеева Ирина Алексеевна. — М.: Мос. гуманитар. ун-т, 2006. — 156 с.
12. *Аленов А. Н.* Власть и церковь. Тамбовская епархия в 1917–1927 гг. — Тамбов: Юлис, 2005. 287 с.
13. *Алехина Е. В.* Концепция смысла жизни в русской религиозной философии (конец XIX — первая половина XX века) : Дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.03 / Алехина Евгения Викторовна. — М., 2012. — 356 с.
14. *Амерханов А. А.* Современные музыкальные композиции. Путь на клирос. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных роспевов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.churchcomposer.ru/articles.html>.

15. Антонов Н. Р., священник. Небесное и земное в символике православного храма [Электронный ресурс] / Н. Р. Антонов, священник // Литургия. ру. Статьи. — Режим доступа: <http://www.liturgy.ru/content/simvolika-pravoslavnogokhrama>.
16. Арзуманов Д., прот. Музыкальные стили и богослужбное пение // Материалы регентского съезда 2002 года [Электронный ресурс] / Прот. Д. Арзуманов // Режим доступа: <http://kliros.org/content/view/83/8/>.
16. Артемова Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга конца XIX — начала XX века: историко-стилевой аспект: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Артемова Евгения Георгиевна. — М., 2015. — 382 с.
17. Архангельский А. А. Воспоминания современников. Избранные духовные концерты [Ноты]: для хора a cappella / ред.-сост. О. А. Бычков. — М.: Живоносный Источник, 1999. — 135 с.
18. Архангельский А. А. Хоровые концерты / А. А. Архангельский. — СПб.: Композитор, 2011. — 156 с.
19. Архивы Кремля: Политбюро и Церковь, 1922–1925 / Изд. Н. Н. Покровский, С. Г. Петров. — М., 1997–1998. — 2 кн.
20. Архиерейское богослужение: указания регенту. — М.: ПСТГУ, 2000. — 132 с.
21. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1980. — 108 с.
22. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. — Л., 1970. — 264 с.
23. Асмус В. О. О современном состоянии церковного пения [Электронный ресурс] / В. О. Асмус // Режим доступа: <http://kiev-orthodox.org/site/cult>.
24. Асмус М., диакон. Язык богослужения: «Житейское море» // Нескучный сад. — 2008. — № 6(35).
25. Бабинов Ю. А. Государственно-церковные отношения в СССР: история и современность / Ю. А. Бабинов. — Симферополь: Таврия, 1991. — 123 с.
26. Бабкин М. А. Духовенство РПЦ и февральская революция 1917 г.: документы и материалы Святейшего синода, епархиальных, городских, благочиннических съездов и собраний российского духовенства / М. А. Бабкин. — М., 2002. — 52 с.
27. Бабкин М. А. Российское духовенство и свержение монархии в 1917 году: материалы и архивные документы по истории Русской православной церкви / М. А. Бабкин. — М.: Индрик, 2006. — 503 с.
28. Баландин Е., Ясиновский А. Духовные сочинения Н. А. Римского-Корсакова / Е. Баландин, А. Ясиновский // Открытая межрегиональная очно-заочная научно-практическая конференция — «православие и современность». — Саратов, 2017.
29. Балашов Н., прот. На пути к литургическому возрождению / Прот. Н. Балашов. — М., 2001. — 509 с.
30. Балуева Н. В. Регент РПЦ прот. Михаил Фортунато: жизнь и литургическое творчество : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02

- / Балуева Наталья Вениаминовна. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — 28 с.
31. *Балуева Н. В.* Регент: судьба и служение : Протоиерей Михаил Фортунато / Н. В. Балуева. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — 430 с.
  32. *Барский В. М.* «Тайное хроматическое искусство» в музыке позднего Средневековья и Возрождения / В. М. Барский // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. — М., 1989. — С. 322–332.
  33. *Барский В. М.* Хроматика как категория музыкального мышления / В. М. Барский // *Laudamus*. — М.: Композитор, 1992. — С. 114–120.
  34. *Барский В. М.* Хроматика как принцип звуковысотной организации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Барский Владимир Маркович. — М.: Моск. гос. консерватория, 1988. — 246 с.
  35. *Бачинин В. А.* Введение в христианскую эстетику / В. А. Бачинин. — СПб.: Библия для всех, 2005. — 376 с.
  36. *Беглов А. Л.* Всероссийский Церковный собор 1917–1918 гг. как явление соборной практики Церкви / А. Л. Беглов // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2016. — № 1(34). — С. 51–73.
  37. Безбожная пятилетка // Православная энциклопедия. Т. 4. — М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002. — Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/77796.html>
  38. *Безбородов М. И.* Русская православная церковь как независимый институт гражданского общества в современной России [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://petrsu.karelia.rubez>.
  39. *Белоненко А.С. М. В.* Бражников — исследователь древнерусской профессиональной музыки / А.С. Белоненко // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979. — С. 73–98.
  40. *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность / В. М. Беляев. — М.: Сов. композитор, 1962. — 132 с.
  41. *Белякова Е. В.* Поместный Собор Русской Православной Церкви 1917–1918 годов: слишком длинный путь к реформе и драма истории / Е. В. Белякова // Вестник русского христианского движения. Париж—Нью-Йорк; Москва. — 2017 (1) . — № 207. — С. 89–109.
  42. *Белякова Е. В.* Поместный Собор Российской Православной Церкви 1917–1918 гг.: опыт изучения в России и за рубежом / Е. В. Белякова // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. — 2016 . — № 1(34). — С. 379–403.
  43. *Белякова Е. В.* Церковный суд и проблемы церковной жизни / Е. В. Белякова. — М.: Духовное познание, 2004. — 664 с.
  44. *Бердяев Н. А.* Новое средневековье. Размышления о судьбе России и Европы / Н. А. Бердяев. — М., 1991. — 84 с.
  45. *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства / Н. А. Бердяев. — Т. 1 и 2 — М.: Искусство; «Лига», 1994. — 1052 с.



46. Бетина А. А. «Пою Богу моему, дондеже есмь» : Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля) / А. А. Бетина. — Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. — 336 с.
47. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. — М.: Музыка, 1978. — 189 с.
48. Богослужебные тексты: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.typikon.ru/texts.htm>.
49. Богослужения Великого поста: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://orthlib.ru>.
50. Болгарский Д., прот. Значение церковного пения в православном богослужении // Пресс-служба Украинской Православной Церкви [Электронный ресурс] / Прот. Дмитрий Болгарский. — Режим доступа: <http://dyakoko.mregha.ru>.
51. Бондаренко С. В. Русское церковное пение 1917–1990-е гг. в воспоминаниях современников / С. В. Бондаренко. — М.: Моск. Регентско-певческая семинария, 2007. — 220 с.
52. Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. Духовно-музыкальное наследие представителя Нового направления русской духовной музыки П. Г. Чеснокова / Е. Ю. Борисова, Н. Ю. Погорелова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2011. — № 3. — С. 95–99. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-muzykalnoe-nasledie-predstavatelya-novogo-napravleniya-russkoy-duhovnoy-muzyki-p-g-chesnokova>.
53. Борисовец Е. А. Научная деятельность Степана Васильевича Смоленского в Обществе любителей древней письменности / Е. А. Борисовец. — СПб., 2008. — 298 с.
54. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. В. Бражников. — Л.: Музыка, 1972. — 424 с.
55. Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур / М. В. Бражников // Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей / Под ред. А. С. Белоненко и А. Н. Кручининой. — Л.: Музыка, 1979. — С. 7–61.
56. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева / М. В. Бражников. — Л.: Музыка, 1984. — 302 с.
57. Бражников М. В. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений / М. В. Бражников. — Л., М.: Музгиз, 1949. — 104 с.
58. Бражников М. В. Русская певческая палеография / М. В. Бражников. — СПб., 2002. — 296 с.
59. Бражников М. В. Статьи о древнерусской музыке / М. В. Бражников. — Л.: Музыка, 1975. — 120 с.
60. Бровина И. В. Традиции древнерусского певческого искусства в творчестве современных композиторов (произведения для хора a cappella) : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бровина Ирина Валентиновна. — СПб.: РПУ им. Герцена, 2005. — 24 с.

61. Булгаков С. Н. Религия и мораль // С. Н. Булгаков. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. — М.: Республика, 1994. — С. 45–50.
62. Булгаков С. Н. Церковь и культура // С. Н. Булгаков. Христианский социализм. — Новосибирск: Наука, 1991. — С. 68–79.
63. Булычева А. В. Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени / А. В. Булычева // Вестник МГК. — 2015. — № 1. — С. 146–157.
64. Бурдин М., свящ. Батя: Памяти отца Матфея (Мормыля) // Сайт «Православие и мир»: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : URL: <http://www.pravmir.ru/baty-a-pamyati-otca-matfeya-mormulya/>.
65. Бурилина Е. Л. Взаимодействие слова и напева в древнерусской монодии XVI–XVII веков (на материале певческой рукописной книги «Обиходъ»). Дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бурилина Евгения Леонидовна. — Л., 1984. — 195 с.
66. Бурлака Д. К. Опыт систематизации идей русских религиозных мыслителей : дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Бурлака Дмитрий Кириллович. — СПб., 2008. — 445 с.
67. Валькова В. Б. Религиозное сознание и музыкальный тематизм / В. Б. Валькова // Отечественная культура XX века и духовная музыка. — Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1990. — С. 47–49.
68. Василенко Л. И. Введение в русскую религиозную философию: Курс лекций / Л. И. Василенко. — М.: ПСТГУ, 2004. — 298 с.
69. Василий Великий, свт. О Святом Духе к св. Амфилохию, епископу Иконийскому. Гл. 29: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.odinblago.ru/vas\\_vel\\_o\\_svatom\\_duhe#29](http://www.odinblago.ru/vas_vel_o_svatom_duhe#29).
70. Васильева О. Ю., Журавский А. В. Русская православная церковь в СССР / О. Ю. Васильева, А. В. Журавский // БРЭ. — Т.: Россия. — М., 2004. — С. 220–224.
71. Вепринцев И. П. «Он был не только великий регент, но и потрясающий музыкант-психолог» / И. П. Вепринцев // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 57–68.
72. Верстюк А. А. Церковное пение. Обзор основных проблем / А. А. Верстюк // Регентское дело. — 2007. — № 11(47). — С. 22–24.
73. Вишневский А. К. Источники и историография Первосвятительского служения Святейшего Патриарха Пимена / А.К.Вишневский // Церковь и общество в России на переломных этапах истории: сб. тезисов Всероссийской научной исторической конференции Московской Духовной Академии. — Сергиев Посад, 2012. — С. 216–224.
74. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. — М.: Знак, 2006. — 472 с.
75. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга : Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Власова Наталья Олеговна. — М.: ГИИ, 2007. — 50 с.

76. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шенберга / Н. О. Власова. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007. — 528 с.
77. *Волкова Н.* Епископ Гатчинский Амвросий: В своей судьбе я вижу чудо / Н. Волкова // Молодежный интернет-журнал МГУ «Татьянин день». — Октябрь 2011. — Электронный ресурс: <http://www.taday.ru/text/1245341.html>.
78. *Волковинский С. А.* Жизненный путь и творческое наследие иеромонаха Троице-Сергиевой Лавры Нафанаила (Бачкало) / С. А. Волковинский // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Музыкальное искусство христианского мира. — 2008. — Вып. 2(3). — С. 139–146.
79. *Володина Е. Е.* Совершенствование учебно-воспитательного процесса в православных учебных заведениях (на материале преподавания музыкально-теоретических дисциплин) : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 — теория и методика обучения муз. искусству / Володина Елена Евгеньевна. — М., 2000. — 171 с.
80. *Воробьев Н., прот.* Регенту патриаршего хора Виктору Степановичу Комарову 80 лет / Прот. Н. Воробьев // ЖМП. — 1974. — № 9. — С. 21–23.
81. *Ворсонофий (Веревкин), игумен.* Учение о молитве по «Добротолюбию». — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2011. — Электронная версия данного издания: [https://azbyka.ru/otechnik/Varsonofij\\_Verevkin/uchenie-o-molitve-po-dobrotoljubiju/3\\_5](https://azbyka.ru/otechnik/Varsonofij_Verevkin/uchenie-o-molitve-po-dobrotoljubiju/3_5).
82. Воскресная служба Октоиха. Гласы 1–8: По обиходу Синодального хора / Гармонизация А. Д. Кастальского. — М.: Живоносный источник, 2005.
83. Всенощное бдение : Нотный сб. / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. — 492 с.
84. *Гайденко П. П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века / П. П. Гайденко. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 468 с.
85. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской православной церкви: В 2 т. / И. А. Гарднер. — Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. — Т. 2. — 640 с.
86. *Гарднер И. А.* Собрание духовных песнопений: для хора без сопровождения / Предисл. С. Г. Зверевой / И. А. Гарднер. — М.: Живоносный Источник; Сан-Франциско: Русский пастырь, 2008. — 228 с.
87. *Генченкова М. В.* Певческое наследие Свято-Троицкой Сергиевой лавры / М. В. Генченкова. — М.: АХИ им. В. С. Попова, 2015. — 301 с.
88. *Георгиевская О. В.* Полифония С. В. Рахманинова как звуковой феномен : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Георгиевская Ольга Владимировна. — М., 2004. — 204 с.
89. *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление / Е. В. Герцман. — Л., 1986. — 224 с.
90. *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана / Е. В. Герцман. — СПб.: Глаголь, 1995. — 480 с.
91. *Гиливеря В. Е.* Осмогласие как интонационная основа современного православного богослужения : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 /

- Гиливеря Виктория Евгеньевна.— Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2008. — 322 с.
92. *Гилярова Н. Н.* Музыкально-этнографическая традиция : Стабильное и мобильное / Н. Н. Гилярова // Фольклор: современность и традиция. — М.: Московская консерватория, 2004. — С. 24–39.
93. Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и Всенощного бдения, переложенные С. В. Смоленским для муж. хора: В 3 вып. — СПб.: паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — 145 с.
94. *Глухов Л. В.* Московское синодальное училище: Дирижерско-хоровое образование России и пед. деятельность В. С. Орлова (конец XIX — начало XX столетия) : Ист.-пед. очерк / Л. В. Глухов; М-во образования Рос. Федерации. — Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2001. — 81 с.
95. *Глушкова О. Р.* Московское синодальное училище в 1880–1890-е годы: Вопросы музыкального образования / О. Р. Глушкова // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2016. — Вып. 2(22). — С. 105–114.
96. *Говорова И. В.* Изъятие церковных ценностей в 1922 г. в контексте государственно-церковных отношений : дис. ... канд. ист. наук: 09.00.13 / И. В. Говорова. — М., 2006. — 264 с.
97. *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. — М.: Патриот, 1993. — 396 с.
98. *Голубцов С., протодиак.* Протоиерей Георгий Яковлевич Извеков: жизнь и судьба / Протодиакон Сергей Голубцов // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. — М., 2005. — 432 с.
99. *Голубцов С., протодиак.* Церковная Московия в 1935–1965 годах / Протодиакон Сергей Голубцов // Церковно-исторический вестник. — 2004. — № 11. — С. 4–71.
100. *Гордун С., свящ.* Русская Православная Церковь при святейших патриархах Сергии и Алексии / Свящ. Сергей Гордун // Вестник РХД. — 1990. — № 158. — С. 82–142.
101. *Горина Т. И.* К проблеме «церковности» богослужебного пения Русской Православной Церкви / Т. И. Горина. — Петрозаводск: Библиотека ПГК, 2005. — Рукопись. — 40 с.
102. *Гречанинов А. Т.* Где и как пробивать брешь? / А. Т. Гречанинов // Хоровое и регентское дело. — 1909. — № 1. — С. 3–8.
103. *Григорьева А. В.* Отзвуки «Русского духовного ренессанса» или активное созидание нового? / А. В. Григорьева // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. — М., 2002. — С. 345–364.
104. *Григорьева М. А.* Проблема гармонии в поздних сочинениях Карло Джезуальдо : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Григорьева Маргарита Александровна. — М.: Моск. гос. консерватория, 2010. — 250 с.
105. *Гриненко Е. А.* «Вкусное» сольфеджио: из воспоминаний студентов-дирижеров / Е. А. Гриненко // Мастер русской гармонии: К 80-летию Андрея

- Николаевича Мясоедова : Сб. статей и материалов / сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — С. 39–46.
106. *Гуляницкая Н. С.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н. С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. — М., 1999. — С. 117–149.
107. *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
108. *Гуляницкая Н. С.* Русское «гармоническое пение» (XIX век) / Н. С. Гуляницкая. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. — 180 с.
109. *Гуревич А. Л.* Культурно-религиозная деятельность русской эмиграции: по материалам истории Русской студенческого христианского движения : дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Гуревич Александр Львович. — М., 2005. — 266 с.
110. *Гусейнова З. М.* «Имена попевкам» / З. М. Гусейнова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/389485.html>.
111. *Гусейнова З. М.* Фитные названия в теоретических руководствах XVII века / З. М. Гусейнова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.portal-slovo.ru/art/38919.php>.
112. *Давыдова Е. Г.* Тамбовская церковно-певческая традиция конца XIX — начала XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения / Давыдова Екатерина Геннадьевна. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. — 269 с.
113. *Дамаскин (Орловский), архимандрит.* Избранные жития мучеников и исповедников Русской православной церкви / Архимандрит Дамаскин (Орловский). — [Козельск]: Введенский ставропигиальный муж. монастырь Оптиная пустынь, 2015. — 648 с.
114. *Дамаскин (Орловский), игумен.* Жития новомучеников и исповедников Российских XX века Московской епархии / Игумен Дамаскин (Орловский). Доп. т. 4. — Тверь, 2006. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/days/sv-georgij-izvekov> (3.11.2017)
115. *Дамаскин (Орловский), игумен, Бычков О. А.* Георгий Яковлевич Извеков / Игумен Дамаскин (Орловский), О. А. Бычков // Православная энциклопедия. — М., 2006. — Т. 11. — С. 8–9.
116. *Даниил (Сарычев), иером.* О церковном пении в Москве (20–30-е годы) / Иеромонах Даниил (Сарычев) // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. — М.: Святитель Киприан, 2000. — С. 271–278.
117. *Девуцкий О. В.* Теоретические аспекты искусства хоровой аранжировки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Девуцкий Олег Владиславович. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — 168 с.
118. Декрет о свободе совести, церковных и религиозных обществах // Декреты советской власти: Сб. док. — М.: Политиздат, 1957–1997. — Т. 1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/DEKRET/religion.htm>

119. Демидова Е. А. Н. А. Римский-Корсаков и придворная певческая капелла / Е. А. Демидова. — Режим доступа: [http://dargomizhskiy.arts.mos.ru/upload/medialibrary/7a6/demidova\\_pevcheskaya\\_kapella\\_r.pdf](http://dargomizhskiy.arts.mos.ru/upload/medialibrary/7a6/demidova_pevcheskaya_kapella_r.pdf).
120. Денисов Н. Г. Наш формат — знакомить мир с современной духовной музыкой : Интервью с Николаем Бушко / Н. Г. Денисов. — Режим доступа: [https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/E8DZnadtY2W9CK264eCvQ\\_Q33d8Hw8jHemUXt58Ad.pdf](https://mus.academy/storage/magazine/articles/pdfs/compressed/E8DZnadtY2W9CK264eCvQ_Q33d8Hw8jHemUXt58Ad.pdf).
121. Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли : Традиции старообрядческого церковного пения / Н. Г. Денисов. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 479 с.
122. Денисов Н. Г. Традиционное пение в православном храме // Труды Московской регентско-певческой семинарии / Н. Г. Денисов. 2002–2003. — М., 2005. — С. 61–78.
123. Денисов Н. Г. Фестивали православного музыкального искусства. — Режим доступа: <http://www.xn--b1aanbebkbbpfqcbecaoyded7a1etm.xn--p1ai/sect-choir/04denisov.pdf>
124. Денисов Н. Г., Филатов Н. Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) : Материалы. Воспоминания. Исследования / Сост. Н. Г. Денисов, диакон Н. Филатов. — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — 544 с.
125. Дестивель Иакинф, свящ. Поместный собор Российской Православной Церкви 1917–1918 гг. и принцип соборности / Священник Иакинф Дестивель. — М.: Изд-во Крутицкого подворья, 2008. — 312 с.
126. Деяния Сопещения глав и представителей автокефальных Православных Церквей в связи с празднованием 500-летия автокефалии Русской Православной Церкви. 8–18 июля 1948 г. : В 2 т. — М., 1948–1949.
127. Династия Агафонниковых : Статьи, воспоминания, дневники / Сост. Н. Ф. Ржевская; гл. ред. А. А. Агафонов. — М.; Подольск, 2005. — 360 с.
128. Дмитриевская К. Н. Русская советская хоровая музыка. Вып. 1 / К. Н. Дмитриевская. — М.: Советский композитор, 1974. — 128 с.
129. Дубравская Т. Н. Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века / Т. Н. Дубравская // Методы изучения старинной музыки. — М.: МГК, 1992. — С. 66–87.
130. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений / М. М. Дунаев. — М.: Издат. Совет Русской Православной Церкви, 1998. — 1056 с.
131. Дурылин С. Н. Олонецкие записки / С. Н. Дурылин // Наше наследие. — М., 2011. — № 100. — С. 133–155.
132. Дынникова И. В. Интерпретация песнопений Утрени Великого Пятка в регентской практике архимандрита Матфея (Мормыля) // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) : Материалы. Воспоминания. Исследования / Сост. Н. Г. Денисов, Н. А. Филатов. — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 337–502.
133. Ежегодное епархиальное собрание города Москвы // ЖМП. — 2007. — № 1.

134. *Еремин А. В.* Формирование социальной концепции Русской Православной Церкви в контексте государственно-церковных отношений: 1988–2000 гг. : дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Еремин Александр Владимирович. — Ярославль, 2004. — 260 с.
135. *Ермакова С. С.* Журнал «Хоровое и регентское дело» о русском церковно-певческом искусстве / С. С. Ермакова // Наука вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по мат-лам XIV междунар. науч.-практ. конф. № 4(38). — Новосибирск: СибАК, 2017. — С. 11–16. — Режим доступа: (<https://sibac.info/conf/science/xlv/70292>).
136. *Ефименкова Б. Б.* Ритмика русских традиционных песен: Учебное пособие / Б. Б. Ефименкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. — 154 с.
137. *Ефимова Н. И.* Ранне-христианское пение в Западной Европе VIII–X столетий: (К проблеме эволюции модальной системы средневековья) / Н. И. Ефимова. — М.: Изд-во МГУ, 2004. — 284 с.
138. *Ефимова Ю. А.* Александр Васильевич Никольский: Творческий портрет: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ефимова Юлия Алексеевна. — М., 2011. — 269 с.
139. *Желтов М., прот., Ткаченко А. А.* Великая Пятница / Прот. М. Желтов, А. А. Ткаченко // Православная энциклопедия. — М., 2004. — Т. 7. — С. 416–430.
140. *Желтов М., священник.* Состав службы 12 Евангелий (утрени Великой пятницы) / Свящ. М. Желтов. — Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/398799.html>.
141. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: теория, методика, практика / В. Л. Живов. — М.: Владос, 2003. — 272 с.
142. *Жуков Г. К.* Воспоминания и размышления. Т. 1 / Г. К. Жуков. — М.: Изд-во «Новости» (АПН), 1990. — 384 с.
143. *Заболотная Н. В.* Русского хоровое многоголосие XVII–XVIII веков : Хрестоматия по курсу «История русской музыки» / Н. В. Заболотная. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1993. — 105 с.
144. Записка Г. Г. Карпова о приеме И. В. Сталиным иерархов Русской Православной Церкви. Сентябрь 1943 г. // Русские патриархи XX века : Судьбы Отечества и Церкви на страницах архивных документов / сост. М. И. Одинцов. — М.: Изд-во РАГС, 1999. — С. 283–291.
145. Записки петербургских религиозно-философских собраний (1902–1903). — М.: Республика, 2005. — 543 с.
146. *Зверева С. Г.* Александр Кастальский: идеи, творчество, судьба / С. Г. Зверева. — М.: Вузовская книга, 1999. — 240 с.
147. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен / И. И. Земцовский. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. — 223 с.
148. *Зенкин К. В.* Музыка. Эйдос. Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К. В. Зенкин. — М.: Памятники исторической мысли, 2015. — 464 с.
149. *Золотов А.* Архимандрит Матфей — целая эпоха в истории русской церковной музыки / А. Золотов // Сайт «Православие и мир». [Электронный

- ресурс]. — Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/arximandrit-matfej-celaya-epoxa-v-istorii-russkoj-cerkovnoj-muzyki/>
150. *Зырянов М. Л.* Диаконское певческое искусство русской православной традиции XIX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Зырянов Михаил Львович. — Магнитогорск, 2016. — 221 с.
151. *Ивакин М. Н.* Хоровая аранжировка: Учебное пособие / М. Н. Ивакин. — М.: Музыка, 1980. — 216 с.
152. Избранные песнопения Рождественской службы / Ред. Кустовский Е. С. — М.: Живоносный источник, 2017. — 48 с.
153. *Иона (Карпухин), архиеп. Астраханский и Енотаевский.* Памяти архимандрита Матфея (Мормыля) : интервью / Архиепископ Иона Карпухин // Официальный сайт Московского Патриархата.
154. *Истомин И. А.* Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии / И. А. Истомин. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — 70 с.
155. *Истомин И. А.* Мелодико-гармоническое строение русской народной песни / И. А. Истомин. — М.: Советский композитор, 1985. — 183 с.
156. История русской музыки / Под. ред. Ю. Келдыша. — М., 1994. — Т. 9. — 451 с.
157. История русской музыки / Под. ред. Ю. Келдыша. — М., 1997. — Т. 10 А. — 540 с.
158. История современной отечественной музыки: 1960–1990. — Вып. 3. / Ред—сост. Е. Б. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — 656 с.
159. *Кандинский А. И.* «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков / А. И. Кандинский // Советская музыка. — 1991. — № 5. — С. 4–9; № 7. — С. 91–97.
160. Капелла России имени А. А. Юрлова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://choir-capella.ru/o-kapelle/istoriya-kapellyi>.
161. *Каплун Т. М.* Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII–XVIII веков : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Каплун Татьяна Михайловна. — Одесса: Одесская гос. консерватория, 2005. — 238 с.
162. *Карасева М. В.* Сольфеджио «мясное» и «рыбное» — специфика жанра / М. В. Карасева // Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова : Сб. статей и материалов / сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — С. 279–298.
163. *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева / Б. П. Карастоянов // Musica antique, VIII. Acta musicologica. Vol. 1. — Bydgoszcz, 1988. — P. 489–520.
164. *Карастоянов Б. П.* Попевки и фиты в центонах знаменного распева и их основные формулы / Б. П. Карастоянов // Българско музикознание. — София, 1991. — Кн. 1. — С. 27–70; см. также: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://znamen.ru/txt/k/p\\_f\\_cen.htm](http://znamen.ru/txt/k/p_f_cen.htm).
165. *Карманов К. Л.* Музыкальная стилистика гармонизаций и обработок церковных распевов духовной музыки : Дипломная работа. — Ч. 1. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://режду.рф/regentskoe->



[masterstvo/velikie-uchitelya-peniya/343-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya.html](http://masterstvo/velikie-uchitelya-peniya/343-pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya.html).

166. *Карманов К. Л.* Музыкальное творчество архимандрита Матфея (Мормыля) / К. Л. Карманов // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. — 2012. — Вып. 1(3). — С. 145–184.
167. *Карманова Г. Н.* Государственная политика в отношении христианских конфессий в СССР в 1929 — первой половине 1931 гг. : дис. ... канд. ист. наук / Г. Н. Карманова. — М., 2009. — 224 с.
168. *Карпов Ю. С.* Современная регентская практика: хормейстерский аспект: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Карпов Юрий Семенович. — Казань, 2006. — 196 с.
169. *Кастальский А. Д.* Октоих: (Круг песнопений Русской Православной Церкви) / А. Д. Кастальский / Сост. протоиерей М. Фортунато. — [Сергиев Посад]: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1997. — 173 с.
170. *Кастальский А. Д.* Основы народного многоголосия / А. Д. Кастальский; Ред. и вступ. ст. В. М. Беляева. — М.; Л.: Музгиз, 1948. — 363 с.
171. *Кастальский А. Д.* Практическое руководство к выразительному пению стихир при помощи различных гармонизаций / А. Д. Кастальский. — М.: Живоносный источник, 2005. — 60 с.
172. *Кастальский А. Д.* Триодь / А. Д. Кастальский / Сост. прот. Михаил Фортунато. — Сергиев Посад: Изд. Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 1999. — 71 с.
173. *Касторский А. В.* Церковные хоры. Ч. 2: Песнопения Божественной литургии / сост. А. В. Касторский. — 4-е изд. — Пг: нотопеч. Н. Г. Уль, 1915. — 96 с.
174. *Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии / Г. Л. Катуар. — М., 1924. — Ч. 1. — 101 с.
175. *Катунян М. И.* Нотация бассо континуо: текст и контекст / М. И. Катунян // Ars notandi: Науч. тр. МГК. — М., 1997. — С. 63–80.
176. *Кашпуш А. Ф., Шебуренков С.* Русские композиторы и их музыка / А. Ф. Кашпуш, С. Шебуренков. — Минск: Белорусский Экзархат Московского Патриархата, 2008. — 448 с.
177. *Кинаш Л. А.* Философско-культурологические основания музыкального творчества Г. В. Свиридова : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Кинаш Лариса Александровна. — Белгород, 2015. — 163 с.
178. *Кирилл, Патриарх Московский и всея Руси.* Диалог с историей / Патриарх Кирилл. — М.: Изд. Абрис/ОЛМА, 2019. — 256 с.
179. *Кириллова В. А.* Гармонический анализ в курсе сольфеджио. Диатоника / В. А. Кириллова. — М.: Изд-во «Государственное музыкальное училище имени Гнесиных», 2001. — 116 с.
180. *Кириллова В. А.* Задачи по гармонии (с гармонизацией мелодий) : Пособие для преподавателей / В. А. Кириллова. — М.: Изд-во «Государственный музыкальный колледж имени Гнесиных», 2010. — 150 с.

181. *Кириллова В. А., Попов В. С.* Сольфеджио : Учебник для дирижерско-хоровых факультетов муз. вузов. Ч. 1 / В. А. Кириллова, В. С. Попов. — М.: Музыка, 1986. — 286 с.
182. *Киприан (Керн), архим.* Литургика: гимнография и эортология / Архимандрит Киприан. — М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. — 152 с.
183. *Киприан (Керн), архим.* Евхаристия. Отдел 2 / Архимандрит Киприан (Керн). [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian\\_Kern/evharistija/2](https://azbyka.ru/otechnik/Kiprian_Kern/evharistija/2).
184. *Клишин А. Г.* Энармонические мадригалы Вичентино. Вопросы строя и высотной организации / А. Г. Клишин // Музыка и время. — 2006. — № 4. — С. 26–43.
185. *Князь Владимир Одоевский: Дневник. Переписка. Материалы. К 200-летию со дня рождения / Ред.-сост. М. П. Рахманова; Авторы вступ. ст. и коммент. О. П. Кузина, М. П. Рахманова; Науч. ред. М. В. Есипова // Труды Гос. центр. музея музы. культуры им. М. И. Глинки.— М.: Изд-во «Дека-ВС», 2005. — 524 с.*
186. *Ковалев А. Б.* Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX — начала XXI века: жанровая типология : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Ковалев Алексей Борисович. — Ростов-на-Дону : Ростовская гос. консерватория, 2018. — 473 с.
187. *Ковская М. А.* О церковном пении в Духовных школах 1940–1960-х годов / М. А. Ковская // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. — М., 2005. — С. 413–421.
188. *Ковская М. А., Журавлев Н. В.* «Пойте Богу разумно» : Виктор Степанович Комаров в воспоминаниях современников / М. А. Ковская, Н. В. Журавлев // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. — М., 2002. — С. 237–253.
189. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века: Пер. с чеш.; коммент. Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова / Ц. Когоутек. — М.: Музыка, 1976. — 368 с.
190. *Козаржевский А. Ч.* Церковно-приходская жизнь Москвы 1920–1930-х годов / А. Ч. Козаржевский // ЖМП. — 1992. — № 11. — С. 21–28.
191. *Комарова А. Н.* Русская духовная музыка как умозрение в звуках : дис. ... канд. философских наук: 24.00.01 / Комарова Анна Николаевна. — Нижний Новгород, 2008. — 179 с.
192. *Компанейский Н. И.* Стихиры Пасхи / Н. И. Компанейский // РМГ. — 1902. — № 20–21. — Стлб. 554.
193. *Корабельникова Л. З.* Музыкальная культура русской эмиграции «первой волны» / Л. З. Корабельникова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/muzykalnaya-kultura-russkoy-emigratsii-pervoy-volny>.
194. *Корабельникова Л. З.* Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная / Л. З. Корабельникова. — [Электронный

- ресурс]. Режим доступа : [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz\\_forum/KorabelnikovaMF12.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/KorabelnikovaMF12.pdf).
195. *Корабельникова Л. З.* Судьбы русского музыкального Зарубежья / Л. З. Корабельникова // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — С. 801–818.
196. *Корнышева И. Р.* Музыкальная эстетика православного богослужения : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Корнышева Ирэн Робертовна. — Владимир: ВГГУ, 2008. — 140 с.
197. *Косик В. И.* Русская церковь в Югославии (20–40 гг. XX в.) / В. И. Косик. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2000. — 287 с.
198. *Косик В. И.* Русское церковное зарубежье: XX век в Биографиях духовенства от Америки до Японии : Материалы к словарю-справочнику / В. И. Косик. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2008. — 400 с.
199. *Кравецкий А. Г.* Священный Собор Православной Российской Церкви : Из материалов Отдела о богослужении, проповедничестве и храме / А. Г. Кравецкий // Богословские труды. — Сб. 34. — М., 1998. — С. 202–388.
200. *Кравецкий А. Г.* Церковная миссия в эпоху перемен (между проповедью и диалогом) / А. Г. Кравецкий. — М.: Культурный центр «Духовная б-ка», 2012. — 712 с.
201. *Красовицкая М. С.* Литургика / М. С. Красовицкая. — М.: ПСТГУ, 2018. — 307 с.
202. *Кривова Н. А.* Власть и русская православная церковь в 1922–1925 гг.: политика ЦК РКП(б) по отношению к религии и церкви и ее осуществление органами ГПУ-ОГПУ : дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / Кривова Наталья Александровна. — М., 1998. — 419 с.
203. *Кривошеева Н. А.* Новомученики Русской Православной Церкви члены Поместного Собора 1917–1918 гг. / Н. А. Кривошеева // Почитание новомучеников XX столетия и восстановление национального исторического самосознания : Материалы V Всерос. науч.-богосл. конф. «Наследие преподобного Серафима Саровского и судьбы России». 2008 г. — Нижний Новгород, 2009. — С. 277–287.
204. *Кручинина А. Н.* О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века / А. Н. Кручинина // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л., 1979. — С. 148–159.
205. *Кручинина А. Н.* Попевка в русской музыкальной теории XVII в. : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кручинина Альбина Никандровна. — Л., 1979. — 19 с.
206. *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века / А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси : (История, теория, эстетика). — СПб.: Ut, 2002. — С. 46–150.
207. *Кувакин В. А.* Религиозная философия в России: Начало XX века / В. А. Кувакин. — М.: Мысль, 1980. — 309 с.

208. Кузина Н. П. Г. Чесноков — регент, дирижёр, композитор, учёный XX века (1877–1944) / Н. Кузина // Мир Православия. — Таллинн, 2007. — № 10(115).
209. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1. — М.: ДЕКА-ВС, 2012. — 421 с.
210. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. — М.: НТИЦ «Консерватория», 1994. — 285 с.
211. Куреляк А. А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко : Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Куреляк Анна Александровна. — М., 2006. — 461 с.
212. Курляндский И. А. Власть и религия в годы «Большого террора» (1937–1938 гг.) по новым документам / И. А. Курляндский // Труды Института Российской истории РАН. — Вып. 9. — 2010. — С. 255–284.
213. Курляндский И. А. Сталин, власть, религия / И. А. Курляндский. — М.: Кучково поле, 2011. — 720 с.
214. Кустовский Е. С. Дирижерская техника на клиросе. Пособие для начинающих регентов / Е. С. Кустовский. — М.: Живоносный источник, 2003. — 86 с.
215. Кустовский Е. С., Потемкина Н. А. Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции / Е. С. Кустовский. — М.: Моск. Православные Регентские Курсы, 2006. — 77 с.
216. Кустовский Е. С., Потемкина Н. А. Пособие по освоению осмогласия современной московской традиции. — 3-е изд., испр. и доп. / Е. С. Кустовский, Н. А. Потемкина. — М.: Моск. Православные регентские курсы, 2014. — 76 с.
217. Кушнир О. В. Духовная музыка в творчестве Владимира Мартынова : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Кушнир Ольга Владимировна. — Ростов-на-Дону : Ростовская гос. консерватория, 2006. — 256 с.
218. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
219. Лавринов В., прот. Очерки истории обновленческого раскола на Урале (1922–1945) / Прот. В. Лавринов. — М.: Изд-во Крутицкого подворья, 2007. — 308 с.
220. Лебедев С. Н. Прототональность в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения / С. Н. Лебедев // Ad Musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова : Статьи и воспоминания / Сост. Холопова В. Н. — М.: Моск. гос. консерватория, 2008. — С. 33–47.
221. Лебедев С. Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи / С. Н. Лебедев // Проблемы теории западно-европейской музыки (XII–XVII вв.) : Сб. трудов / ГМПИ. — Вып. 65. — М., 1983. — С. 34–59.
222. Лебедев С. Н. Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Н. Лебедев, Р. Л. Пospelова. — СПб.: Композитор, 2000. — 255 с.
223. Лебедева О. С. А. В. Никольский / О. С. Лебедева // Всемирная история : Энциклопедия. — Режим доступа: [http://w.histf.ru/articles/article/show/nikolskii\\_aliexsandr\\_vasilievich](http://w.histf.ru/articles/article/show/nikolskii_aliexsandr_vasilievich).

224. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825) / А. В. Лебедева-Емелина. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — 655 с.
225. *Лебедева-Емелина А. В., Зверева С. Г.* Женское музыкальное образование в России в начале XX века и роль А. В. Никольского в его становлении / А. В. Лебедева-Емелина, С. Г. Зверева // Искусство музыки. Теория и история. — 2019. — № 20. — С. 125–161.
226. *Левашиёв Е. М.* Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825–1917 : Ист. очерк, нотогр., библиогр. / Е. М. Левашов. — М.: Независимый Издат. Центр ТехноИнфо. — 1994. — 105 с.
227. *Ленский А. С.* Искусство хоровой аранжировки / А. С. Ленский. — М.: Музыка, 1980. — 344 с.
228. *Леонов С. В.* Российская революция 1905–1907 гг. в сравнительно-историческом контексте / С. В. Леонов // Вестник ПСТГУ. Сер. 2: История. История Русской Православной Церкви. — 2012. — Вып. 1(44). — С. 75–87.
229. *Лещинский А. Н.* Лавра преподобного Сергия и академия в ней / А. Н. Лещинский. — Сергиев Посад, 1993. — 158 с.
230. *Лисовская М. В.* Отец Матфей был не только хороший регент, но и хороший духовник / М. В. Лисовская // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 131–138.
231. *Литургия : Нотный сборник. Неизменяемые песнопения для монастырских хоров / Сост. Архимандрит Матфей (Мормыль).* — Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2009. — 605 с.
232. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — Изд. 2-е. — Л. : Художественная литература, Лен. отделение, 1971. — 376 с.
233. *Лобыкин Л. Л.* На Божественной литургии: для небольшого смешанного хора / Сост. Л. Л. Лобыкин. — М.: Композитор, 1992. 63 с.
234. *Лозовая И. Е.* О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии / И. Е. Лозовая // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства. (Гимнология; Вып. 6). — С. 344–359.
235. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во «Мысль», 1994. — С. 5–216.
236. *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. — М., 1995. — 944 с.
237. *Лосский Н. О.* История русской философии / Н. О. Лосский. — М.: Издат. группа «Прогресс», 1994. — 460 с.
238. *Лыжов Г. И.* Воспитатель музыкального слуха / Г. И. Лыжов // Мастер русской гармонии : К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова : Сб. статей и материалов / сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — С. 122–132.
239. *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале *Magnus opus musicum* Орландо ди Лассо) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Лыжов Григорий Иванович. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. — 416 с.

240. *Любартович В. А., Юхименко Е. М.* Собор Богоявления в Елохове. История храма и прихода / В. А. Любартович, Е. М. Юхименко // Православная энциклопедия. — М., 2004. — 246 с.
241. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. — М. Музыка, 1972. — 616 с.
242. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.
243. *Мазырин А., прот.* Высшие иерархи о преемстве власти в Русской Православной Церкви в 1920–30-х годах / Протоиерей А. Мазырин. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://yakov.works/history/20/1920/mazyrin\\_01.htm](http://yakov.works/history/20/1920/mazyrin_01.htm)
244. *Мазырин А. В., свящ.* Патриарший Местоблюститель митрополит Петр (Полянский) и высшее церковное управление в условиях гонений со стороны власти и борьбы за единство Церкви : дис. ... д-ра церковной истории: 26.00.01 / Священник Александр Владимирович Мазырин. — М.: ПСТГУ, 2012. — 952 с.
245. *Майорова Н. С.* Вскрытие мощей Сергия Радонежского и кампания по ликвидации мощей во всероссийском масштабе // Вестник Костромского гос. ун-та / Н. С. Майорова. — 2016. — № 2(22). — С. 52–56.
246. *Макарий (Веретенников), архим.* Как в древности измеряли время / Древние традиции: уставной церковный час / Архимандрит Макарий (Веретенников) // Регентское дело. — 2010. — № 3(75). — С. 76–80.
247. *Макарий (Веретенников), архим.* Лаврский духовник архимандрит Кирилл // Альфа и Омега : Альманах / Архимандрит Макарий (Веретенников). — 2010. — № 58. — [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.pravmir.ru/alfa-i-omega/issue/aio-issue-58/>.
248. *Макаров Д. В., Казюханов А. В.* Великий Архидиакон Константин Васильевич Розов / Д. В. Макаров, А. В. Казюханов // Симбирский центр православной культуры. Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://svp73.cerkov.ru/main-page/arxiv-istoricheskogo-otdela-eparxii/>.
249. *Маклыгин А. Л. С. В.* Смоленский — музыкальный миссионер / А. Л. Маклыгин // Вестник СПбГУ. — Сер. 15. Искусствоведение. — 2012. — Вып. 1. — С. 249–254.
250. *Маклыгин А. Л.* Смоленский как идеолог церковно-певческого миссионерства / А. Л. Маклыгин // Чтения памяти С. В. Смоленского : Хоровое искусство в XIX–XXI вв.: Тенденции и перспективы : Материалы Междунар. науч. конф. (Казань, 23–25 октября 2012 г.). — Казань, 2013. — С. 14–20.
251. *Маклыгин А. Л.* Церковно-певческая практика в аспекте становления пентатонного могоголосия / А. Л. Маклыгин // Из истории духовной музыки. — Ростов-на-Дону, 1992. — С. 73–87.
252. *Малацай Л. В.* Александр Никольский: творческая биография: монография / Л. В. Малацай. — М.: ООО «Дека ВС», 2010. — 548 с.

253. Малацай Л. В. Стилистические тенденции нового направления в духовно-музыкальных композициях А. В. Никольского / Л. В. Малацай // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. — 2009. — № 4.
254. Малацай Л. В. Творческое наследие А. В. Никольского в контексте русской хоровой культуры первой половины XX века : Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Малацай Людмила Викторовна. — М., 2011. — Электронный ресурс.— Режим доступа: <http://disus.ru/r-iskusstvovedenie/397318-1-tvorcheskoe-nasledie-v-nikolskogo-kontekste-russkoy-horovoy-kulturi-pervoy-polovini-veka.php> .
255. Манифест о веротерпимости 17 апреля 1905 г. // Полное собрание законов Российской империи: Собр. 3-е. Т. 25: 1905. — СПб., 1908.
256. Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства: Традиции и современность : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Манько Татьяна Владимировна. — Ростов-на-Дону, 2006. — 203 с.
257. Маркевич С., прот. Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения / Протоиерей Стефан Маркевич. — Киев: Издат. отдел Украинской Православной Церкви, 2010. — 150 с.
258. Маркелов С. Ю. Современное осмогласие: Гласовые напевы московской традиции: учебное пособие по дисциплине «Церковный обиход» для православных певческих учебных заведений / С. Ю. Маркелов. — М., 2013. — 128 с.
259. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки / А. Б. Маркс / Пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. — СПб., 1893. — 428 с.
260. Мартынов В. И. История богослужебного пения / В. И. Мартынов. — М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. — 240 с.
261. Марченко Алексей, свящ. Религиозная политика советского государства в годы правления Н. С. Хрущева и ее влияние на церковную жизнь в СССР / Священник Алексей Марченко. — М., 2010. — 328 с.
262. Масленкова Л. М. Интенсивный курс сольфеджио / Л. М. Масленкова. — СПб.: Союз художников, 2003. — 174 с.
263. Маслобоев Н. К. Эволюция взаимоотношений Русской православной церкви и государства в СССР и в постсоветской России: Религиоведческий анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Маслобоев Николай Константинович. — СПб., 2003. — 160 с.
264. Маслова И. И. Эволюция вероисповедной политики советского государства и Русской Православной церкви: дис....доктора истор. наук: 07.00.02 / Маслова Ирина Ивановна. — М., 2005. — 547 с.
265. Материалы и документы по истории отношений между государством и Церковью / Сост. Г. Штриккер. — М., 1995. — 2 т.
266. Матфей (Мормыль), архим. «На чужом основании я никогда ничего не строил» / Архимандрит Матфей (Мормыль) // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) / Сост. Н. Г. Денисов, Н. А. Филатов. — СПб.: Пушкинский Дом, 2017 — С. 10–38.

267. *Медушевский В. В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 5–17.
268. *Медушевский В. В.* Духовно-нравственный анализ музыки : В 2 ч. / В. В. Медушевский. — М.: Композитор, 2016. — 630 с.
269. *Металлов В., прот.* Азбука крюкового пения / Протоиерей Василий Металлов. — М.: Синодальная тип., 1899. — 144 с.
270. *Металлов В. М., прот.* Осмогласие знаменного роспева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам / Протоиерей Василий Металлов. — М., 1899.
271. *Металлов В. М., прот.* Очерк истории православного церковного пения в России / Протоиерей Василий Металлов. — 4-е изд. — М., 1915; Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. — 176 с.
272. *Металлов В. М.* Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. XXV / Сост. протоиерей Василий Металлов. — М.: тип. т/д. Н. Бердоносков, Ф. Пригорин, 1911. — 149 с.
273. *Металлов В., прот.* Строгий стиль гармонии : опыт изложения строгого и строго-церковного стиля гармонии / Протоиерей Василий Металлов. — М., 1898.
274. *Митрофанов Г., прот.* История Русской Православной Церкви XX века / Протоиерей Георгий Митрофанов. Аудиокнига. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://shop.grad-petrov.ru/product/istoriya-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi-hh-veka-mitrofanov/>.
275. *Митрохин Н., Тимофеева С.* Епископы и епархии Русской Православной Церкви / Н. Митрохин, С. Тимофеева. — М., 1997. — 443 с.
276. *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры : Избранные статьи / А. В. Михайлов. — М. : Изд-во Московская консерватория, 1998. — 264 с.
277. *Московская регентско-певческая семинария : Сб. материалов 1998–1999 г.* — М., 2000. — 368 с.
278. *Музыкальная культура христианского мира.* — Ростов-на-Дону: РГК, 2001.
279. *Музыкальная фактура в аспекте стиля и формообразования : Межвуз. сб. науч. трудов.* — Воронеж, 1992.
280. *Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции : Труды МГДОЛК им. Чайковского.* — М., 1992. — 208 с.
281. *Мясоедов А. Н.* Гармония / А. Н. Мясоедов. — М.: Изд-во Музыка, 1980. — 319 с.
282. *Мясоедов А. Н.* Гармония: Учебник для регентов. — 2-е изд. / А. Н. Мясоедов. — М.: ПСТГУ, 2009. — 240 с.
283. *Мясоедов А. Н.* Многоголосные диктанты / А. Н. Мясоедов. — М.: Музыка, 2007. — 61 с.
284. *Мясоедов А. Н.* О гармонии русской музыки : Корни национальной специфики. — 2-е изд. / А. Н. Мясоедов. — М.: ПСТГУ, 2012. — 97 с.



285. *Мясоедов А. Н., Мясоедова Н. С.* Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии / А. Н. Мясоедов, Н. С. Мясоедова. — М.: Музыка, 1986. — 128 с.
286. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
287. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. — М.: Изд-во Владос, 2003. — 248 с.
288. *Назайкинский Е. В.* Микротоны: русско-австрийские переключки / Е. В. Назайкинский // Эстетика : Информационный подход. — Вып. 5. — М.: Смысл, 1997. — С. 67–69.
289. *Назаров А. В.* Хоровая аранжировка : учебное пособие для муз.-пед. фак-тов пед. ин-тов / А. В. Назаров. — Казань, 1974. — 247 с.
290. *Наумов А. А.* Памяти Н. М. Данилина : Письма, воспоминания, документы: / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; [Сост.-ред., авт. коммент. А. Наумов]. — М.: Сов. композитор, 1987. — 311 с.
291. *Неклюдова М. Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века / М. Г. Неклюдова. — М., 1991. — 396 с.
292. *Немнонов М., диакон.* Поместный Собор 1917–1918 гг. и его предыстория / Диакон М. Немнонов // Благодатный огонь : журнал. — 1998. — № 1. (Электронный ресурс). — Режим доступа: <http://www.blagogon.ru/articles/1/>.
293. *Нефедова В. Г.* Пение в церковных торжествах в 1970-х годах / В. Г. Нефедова // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. — М., 2005. — С. 421–423.
294. *Никитин В. А.* Патриарх Пимен: путь, устремленный ко Христу / В. А. Никитин. — М.: Эксмо, 2011. — 320 с.
295. *Никишин Ф. Ф. А. А.* Архангельский и А. Д. Кастальский в русской церковной музыке / Ф. Ф. Никишин // А. А. Архангельский : Воспоминания современников. Избранные духовные концерты для хора a cappella. — М.: Живоносный источник, 1999. — С. 48–50.
296. *Никифорова А. Ю.* «Что Церковь, то и я» : Беседа с архимандритом Матфеем (Мормылем) / А. Никифорова. — [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/406168.htm>.
297. *Никольский А. В.* Голос и слух хорового певца: Метод. руководство по школьно-хоровому пению для учител. ин-тов и семинарий, духов. семинарий и епарх. жен. уч-щ... и учителей хорового пения / А. В. Никольский. — Пг.: Товарищ. хоровое изд-во, 1916. — 58 с.
298. *Никольский А. В.* Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. — М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2010. — 92 с.
299. Новые документы к жизнеописанию архиепископа Сергия (Ларина). Воспоминания епископа Василия (Родзянко) и М. Е. Губонина / Публ. и примеч. Н. А. Кривошеевой // Вестник ПСТГУ. Серия 1.— М., 2009. — Вып. 1. — С. 123–150.

300. Об отделении церкви от государства и школы от церкви // Собрание узаконений и распоряжений правительства за 1917–1918 гг. — М.: Упределами Совнаркома СССР, 1942. — С. 286–287.
301. Обиход церковного пения Синодального хора. Часть II. Литургия, Архиерейское служение, молебны, панихида, отпевание, праздничные прокимны и антифоны. Под ред. А. Д. Кастальского. — М.: Живоносный источник, 1998 [ориг. 1914]. — 84 с.
302. *Обозный К.П.* Псковская православная миссия 1941–1944 / К. Обозный // Церковь в истории России. Вып. 4 / Отв. ред. Белякова Е. В. — М., 1997. — С. 248–292.
303. *Одинцов М. И.* Государство и Церковь в России: XX век / М. И. Одинцов. — М.: Луч, 1994. — 174 с.
304. *Одинцов М. И.* Записка Г. Г. Карпова о приеме И. В. Сталиным иерархов Русской Православной Церкви. Сентябрь 1943 г. / М. И. Одинцов // Русские патриархи XX века: Судьбы Отечества и Церкви на страницах архивных документов. — М.: Изд-во РАГС, 1999. — С. 283–291.
305. *Одинцов М. И.* Как будто листаешь жизни мгновенья : По страницам личного дела Патриарха Московского и всея Руси Пимена (Извекова) 1953–1988 гг. / М. И. Одинцов: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rusoir.ru/president/works/249/>.
306. *Одинцов М. И.* На переломе эпох: государство и религиозные объединения в СССР. 1985–1990 / М. И. Одинцов: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rusoir.ru/president/works/246/>.
307. *Одинцов М. И.* Пимен (Извеков) — последний «советский» патриарх / М. И. Одинцов // Отечественные архивы. — 1995. — № 1. — С. 27–66.
308. *Окунев Н. П.* Дневник москвича, 1917–1920 / Н. П. Окунев. — Париж: YMCA-PRESS, 1990. — Т. 1. — 307 с.
309. *Онищенко А. Б.* О роли и значении Совета по делам Русской Православной Церкви в 1943–1953 годах / А. Б. Онищенко // Церковь и время. — 2011. — № 2(55). — С. 133–158.
310. *Осипович А.* Выпускной экзамен регентского класса в МДА / А. Осипович // ЖМП. — 1973. — № 3.
311. Отзывы епархиальных архиереев по вопросу о церковной реформе: В 4 т. — СПб., 1906. — (Переизд. М., 2004).
312. *Паисов Ю. И.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России / Ю. И. Паисов // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. — М.: Композитор, 1999. — С. 150–189.
313. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля) : «Это был голос Лавры, голос Церкви!» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/37805.html>.
314. Памяти архимандрита Матфея (Мормыля) : Интервью архиепископа Астраханского и Енотаевского Ионы [Карпухина] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://astrsobor.ru/pamyati-arkhimandrita-matfeya-mormylya-intervyuarkhiepiskopa-astrakhanskogo-i-enotaevskogo-iony/>.

315. Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3: Федор-крестьянин: Стихиры / Публ., расшифровка и исслед. М. В. Бражникова; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Музыка, 1974. — 246 с.
316. *Пантелеева Т. В.* Архимандрит Матфей (Мормыль): опыт репетиционной работы с непрофессиональным хоровым коллективом / Т. В. Пантелеева // Церковь и время : журнал. — Т. LXXVIII. — 2017. — С. 249–270. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://stsl.ru/news/all/arkhimandrit-matfey-mormyl-opyt-repetitsionnoy-raboty-s-neprofessionalnym-khorovym-kollektivom>.
317. *Пантелеева Е. В.* Русская православная церковь в Западной Европе в 20–30-е гг. XX в.: Религиоведческий анализ : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Пантелеева Екатерина Валерьевна. — СПб., 2006. — 152 с.
318. Парижский богословский институт: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://dvagrada.ru/>.
319. *Переверзев М.* Патриарший хор В. С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения : дипломная работа / Чтец Матфей Переверзев. — М.: ПСТГУ. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [https://docviewer.yandex.ru/view/0/?\\*](https://docviewer.yandex.ru/view/0/?*)
320. *Перелешина В. Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура; на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. Ю. Перелешина. — М., 2008. — 284 с.
321. Песнопения Божественной Литургии для однородного хора / сост. Архимандрит Матфей (Мормыль), игумен Никифор (Кирзин). — Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра; Московская Духовная Академия, 2008. — 151 с.
322. Песнопения Постной Триоди : Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). — М.; Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2010. — 269 с.
323. Песнопения Страстной седмицы. Нотный сборник / Сост. архимандрит Матфей (Мормыль). — Сергиев Посад : Свято-Троицкая-Сергиева лавра, 2010. — 431 с.
324. *Пигров К. К.* Руководство хором / К. К. Пигров; Под ред. К. Б. Птицы. — М. : Музыка, 1964. — 220 с.
325. *Пимен, Патриарх Московский и всея Руси.* Слова, речи, послания, обращения: 1957–1977 / Патриарх Пимен. — М. : Издат. Отдел Московской Патриархии, 1977. — 369 с.
326. *Пимен, Патриарх Московский и всея Руси.* Ответы Святейшего Патриарха ... на вопросы редактора пражской газеты «Лидова демократии» г-на Иржи Сура / Патриарх Пимен // ЖМП. — 1971. — № 12.
327. *Пинчуков Е. А.* Формула старинного пассажеца: К предыстории тональной гармонии / Е. А. Пинчуков // Старинная музыка. — 2011. — № 1/2. — С. 28–34.

328. *Питирим (Нечаев), митр.* «В церкви должна быть особая культура пения» / Митрополит Питирим (Нечаев) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. — М., 2005. — С. 13–23.
329. *Плотникова Н. Ю.* Духовная музыка Римского-Корсакова // Собрание духовно-музыкальных сочинений: для смешанного хора без сопровождения / Н. Ю. Плотникова. — М.: Издат. Совет Русской Православной церкви, 2001. — Электронный ресурс. — Режим доступа: <http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html>.
330. *Плотникова Н. Ю.* Многоголосные формы обработки древних распевов в русской духовной музыке XIX — начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Плотникова Наталья Юрьевна. — М., 1996. — 2 т. — 166 с.
331. *Плотникова Н. Ю.* Партесные гармонизации знаменного и греческого роспевов : Исследование и публикация / Н. Ю. Плотникова. — М.: Издат. Дом «Композитор», 2005. — 200 с.
332. *Плотникова Н. Ю.* Полифонические формы в русской духовной музыке Нового направления конца XIX — начала XX века / Н. Ю. Плотникова // От Гвидо до Кейджа : Полифонические чтения / Ред.-сост. Тарачевич Н. И.; сост. Генова Т. Ф. — М., 2006. — С. 171–185.
333. *Плотникова Н. Ю.* Римский-Корсаков : Жизнь и творчество русского композитора. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова / Н. Ю. Плотникова: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html>.
334. *Плотникова Н. Ю.* Русская духовная музыка XIX — начала XX века: страницы истории / Н. Ю. Плотникова. — М.: Тип. Россельхозакадемии, 2007. — 308 с.
335. *Погоров В. С.* Архимандрит Матфей (Мормыль) : Интерпретация песнопений знаменного роспева / В. С. Погоров // Музыкальная Академия. — 2014. — № 1. — С. 102–109.
336. *Покровский Н. Н., Петров С. Г.* Архивы Кремля: В 2 кн. / Кн. 1. Политбюро и церковь, 1922–1925 гг. / Н. Н. Покровский, С. Г. Петров. — М.: РОССПЭН; Новосибирск : «Сибирский хронограф», 1997. — 594 с.
337. *Полат Салих.* Русская православная церковь и религиозная политика советского государства в условиях второй мировой войны и послевоенный период : дис. ... канд. полит. наук: 23.00.01 / Салих Полат. — М., 2001. — 197 с.
338. Политбюро и Церковь 1921–1925 гг. : Сб. документов. — М.: Проспект, 1998. — Ч. 1–2. — С. 305–576: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://krotov.info/acts/20/1920/1922\\_1.html#Точ491501082](http://krotov.info/acts/20/1920/1922_1.html#Точ491501082).
339. *Полторухин А. С.* Жанровый и стилиевой аспекты духовной музыки Н. С. Голованова : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Полторухин Андрей Сергеевич. — Ростов-на-Дону, 2012. — 184 с.
340. *Польский М., протопресв.* Новые мученики российские. Джорданвилль, 1949–1957 / Протопресвитер Михаил Польский. — М., 1994. — Вып. 1–2. — 174 с.

341. Поместный Собор Русской Православной Церкви, 6–9 июня 1988 г. : Материалы. — М. : Издат. Отдел Московской Патриархии, 1990.
342. *Попова Е. В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»: конец XX — начало XXI вв. : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Попова Елена Виакторовна. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. — 205 с.
343. *Поспеловский Д. В.* Из истории русского церковного зарубежья / Д. В. Поспеловский // Церковь и время. — 1991. — № 1. — С. 19–62; № 2. — С. 53–71.
344. *Поспеловский Д. В.* Православная Церковь в истории Руси, России и СССР / Д. В. Поспеловский. — М.: Библейско-Богословский институт св. Апостола Андрея, 1996. — 403 с.
345. *Поспеловский Д. В.* Русская православная церковь в XX веке / Д. В. Поспеловский. — М.: Республика, 1995. — 511 с.
346. *Поспеловский Д. В.* Сталин и Церковь: «конкордат» 1943 г. и жизнь Церкви / Д. В. Поспеловский: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/biblio/text/255661/index.html>.
347. *Потемкина Н. А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода на примере московской традиции : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Потемкина Нора Александровна. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. — 216 с.
348. *Потемкина Н. А.* Работа А. В. Никольского : Формы русского церковного пения : методы анализа, терминология / Н. А. Потемкина // Вестник РАМ им. Гнесиных. — 2011. — № 1.
349. *Правдолюбов А., прот.* Жизненные правила для регента-любителя / протоиерей Анатолий Правдолюбов // Муз. академия. — 1999. — № 2. — С. 55–57.
350. *Правдолюбов А., прот.* Из воспоминаний о регентах и церковных хорах / Прот. А. Правдолюбов // Московская регентско-певческая семинария. 1998–1999. — М., 2000. — С. 136–143.
351. *Православный [псевдоним].* Архангельский как духовный композитор / Православный // А. А. Архангельский. Воспоминания современников. Избранные духовные концерты для хора а capella. — М.: Живоносный источник, 1999. — 38 с.
352. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. — М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2001. — Т. 3.— 751 с.
353. «Приспело время подвига...» : Документы Священного Собора Православной Российской Церкви 1917–1918 гг. о начале гонений на Церковь / сост., авт. вступ. статьи Н. А. Кривошеева. — М.: ПСТГУ, 2012. — 522 с.
354. Проблемы музыкальной фактуры.— М., 1982. — (Труды ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 59). — 120 с.

355. *Проскурина А. В.* Советское законодательство о религиозных культах в 1920–30-е гг. / А. В. Проскурина : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://it.pskgu.ru/projects/pgu/storage/wt/wt101/wt101\\_29.pdf](https://it.pskgu.ru/projects/pgu/storage/wt/wt101/wt101_29.pdf).
356. *Протопопов В. В.* Вариационные процессы в музыкальной форме / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1967.
357. *Протопопов В. В.* Музыка русской литургии. Проблема цикличности / В. В. Протопопов — М.: Композитор, 1999. — 200 с.
358. *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке начала XVII — начала XX веков / История полифонии / В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1987. — Т. 5. — 316 с.
359. *Протопопов В. В.* Музыка русской литургии: проблема цикличности / В. В. Протопопов. — М.: «Композитор», 1999. — 200 с.
360. *Пылаев М. Е.* Вопросы музыкальной логики в работах Карла Дальхауза / М. Е. Пылаев // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. — 2014. — № 3. — С. 244–247.
361. *Пяртлас Ж.* Гетерофонное многоголосие русской народной песни: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пяртлас Жанна. — СПб., 1992. — 16 с.
362. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России: Опыт историко-технического изложения / Д. В. Разумовский. — М., 1867. — 300 с.
363. *Рахманова М. П.* Архиерей советской эпохи : певческие репертуары владыки Сергия (Ларина) / М. П. Рахманова // Искусство музыки. Теория и история. — 2016. — № 14. — С. 184–214.
364. *Рахманова М. П.* «Огромное и еще едва тронутое поле деятельности» / М. П. Рахманова // Советская музыка. — 1990. — № 6. — С. 67–74.
365. *Рахманова М. П.* Протоиерей Георгий Извеков: священномученик, композитор / М. П. Рахманова // Православие и современность. Информационно-аналитический портал Саратовской и Вольской епархии: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/protoierejj-georgijj-izvekov-cvyashhennomuchenik-kompozitor>.
366. *Рахманова М. П.* Русская духовная музыка в XX веке / М. П. Рахманова // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в контексте художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — С. 371–405.
367. *Рахманова М. П.* Страстная седмица в духовном творчестве Гречанинова / М. П. Рахманова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1. — 1999. — С. 41–65.
368. *Рахманова М. П.* Церковь жила, а значит — пела / М. П. Рахманова // Православие и современность: журнал. — 2010. — № 14(30) : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://eparhia-saratov.ru/Articles/article\\_old\\_10172](https://eparhia-saratov.ru/Articles/article_old_10172).
369. *Рахманова М. П.* Церковь пела, а значит, сопротивлялась / М. П. Рахманова // Православие и современность : журнал. — 2010. — № 15(31) : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ruskline.ru/monitoring\\_smi/2010/09/28/cerkov\\_pela\\_a\\_znachit\\_soprotivlyalas](http://ruskline.ru/monitoring_smi/2010/09/28/cerkov_pela_a_znachit_soprotivlyalas).

370. *Рахманова М. П.* «...я не служитель религиозного культа, а член профсоюза» (Дело Драмсоюза) / М. П. Рахманова // Искусство музыки. Теория и история. — 2013. — № 7. — С. 23–46.
371. *Регельсон Л.* Трагедия Русской Церкви / Л. Регельсон. — Париж, 1977; М., 1996. — 415 с.
372. Регент М. Василенко о московской традиции: Пасхальная радость на каждой службе: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://prichod.ru/opinions/27520/>.
373. Регент Людмила Стальская (14.10.2016): «Храм для меня — это все». Беседовала Антонина Мага. Специально для портала «Приходы»: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://prichod.ru/opinions/27086/>.
374. *Резниченко Е. Б.* Гармония для будущих регентов. А. Н. Мясоедов в Свято-Тихоновском университете / Е. Б. Резниченко // Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова: сб. статей и материалов / сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — С. 117–121.
375. *Резниченко Е.Б., Кренева И.А.* Русское церковное пение советского периода : 1917–1945. Учебное пособие. / Е.Б.Резниченко, И.А.Кренева. — М.: ПСТГУ, 2019. — 84 с.
376. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 5 / Подгот. А. С. Ляпуновой. — М.: Музгиз, 1963. — 519 с.
377. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8-а / Н. А. Римский-Корсаков. — М., Музыка, 1981. — 178 с.
378. *Рогозный П. Г.* Церковная революция 1917 г. : (Высшее духовенство Российской Церкви в борьбе за власть в епархиях после Февральской революции) / П. Г. Рогозный. — СПб.: Лики России, 2008. — 224 с.
379. *Розова Л. К.* Великий Архидиакон / Л. К. Розова. — М.: Издат. отдел Московского Патриархата, 1994. — 80 с.
380. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен / Ф. А. Рубцов. — Л.: Музыка, 1964. — 94 с.
381. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество / А. В. Руднева. — М.: Композитор, 1994. — 224 с.
382. РПЦЗ: краткая историческая справка: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://pravoslavie.ru/5701.html>.
383. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. II. Синодальный хор и училище церковного пения. Ред.-сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. — М.: Языки Славянской Культуры, 2002. — 683 с.
384. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Сост.: А. А. Наумов, М. П. Рахманова. Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 1032 с.

385. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. V. Александр Кастальский. Статьи, материалы, воспоминания, переписка. Ред. С. Г. Зверева. — М.: Изд-во «Знак», 2007. — 1032 с.
386. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 8: А. В. Никольский и хоровое движение в России в начале XX века. Кн. 1: Литературно-музыкальное наследие А. В. Никольского / Гос. ин-т искусствознания; науч. ред. С. Г. Зверева; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой, А. В. Лебедевой-Емелиной, Н. А. Потемкиной; науч. консультант А. А. Наумов; лит. ред. М. П. Рахманова. — 2-е изд. — М.: Языки славянской культуры, 2018. — 960 с.
387. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 9: Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 1 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступ. статьи, коммент. М. П. Рахмановой; научный консультант А. А. Наумов. — М.: Языки рус. культуры, 2015. — 608 с.
388. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920–1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текста, вступ. статьи, коммент. М. П. Рахманова; научный консультант А. А. Наумов. — М.: Языки рус. культуры, 2015. — 472 с.
389. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Арановский. — М.: Гос. Институт искусствознания, 1997. — 874 с.
390. Русская Православная Церковь и коммунистическое государства 1917–1941. Документы и фотоматериалы / Сост. О. Ю. Васильева, отв. ред. Я. Н. Щапов. — М.: ББИ, 1996. — С. 23–25.
391. Русская Православная Церковь. 1917–1988 : (сборник очерков). — Вып. 1–2.—М.: Изд. Московской Патриархии, 1988.
392. Русское зарубежье: музыка и православие. Международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008 года / [Сост. С. Г. Зверева; науч. ред. С. Г. Зверева, М. А. Васильева]. — М.: Дом русского зарубежья им. Александра Солженицына / Викмо-М, 2013. — 616 с.
393. Русское хоровое многоголосие XVII–XVIII веков : Хрестоматия по курсу «История русской музыки» для муз. училищ и вузов / сост. Н. В. Заболотная — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1993. — 105 с.
394. Рыбакова Н. Э. К вопросу формирования русского стиля в духовной музыке конца XIX — начала XX в. / Н. Э. Рыбакова // Вестник ПСТГУ. — 2014. — № 4(16). — С. 171–181.
395. Рыбакова Н. Э. Наследие В. Ф. Комарова в контексте русской духовно-музыкальной культуры второй половины XIX века : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рыбакова Надежда Эдуардовна. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. — 199 с.
396. Рымко Г. А. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рымко Григорий Александрович. — М., 2014. — 375 с.



397. *Савва (Тутунов), игум.* Епархиальные реформы / Игумен Савва (Тутунов). — М. : Духовная библиотека, 2011. — 495 с.
398. *Савельева Н. М.* Народная песня: язык и структура: Учебное пособие / Н. М. Савельева. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. — 248 с.
399. *Савельева Н. М.* Проблема формы в русской народной песне : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Савельева Нина Михайловна. — М.: Моск. гос. консерватория, 2010. — 370 с.
400. *Садиков Н. Н.* Хормейстер И. Г. Агафонников. Черты к портрету / Н. Н. Садиков // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. — 2014. — Вып. 2(14). — С. 173–179.
401. *Садикова Е. Н.* Богослужебно-певческое искусство русского зарубежья (Германия 1940–60-х годов) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Садикова Екатерина Николаевна. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. — 370 с.
402. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка / В. А. Самарин. — М., 2002. — 182 с.
403. *Сафонов Д. В.* Патриарх Тихон и советская власть : К проблеме государственно-церковных отношений в 1922–1925 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 09.00.13 / Сафонов Дмитрий Владимирович. — М., 2004. — 277 с.
404. *Свенцицкий А. Б.* Невидимые нити: Церковь, события, люди / А. Б. Свенцицкий. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 2009. — 430 с.
405. *Светозарова Е.Д.* Темброво-регистровые особенности хорового письма а саррелла русских композиторов XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Светозарова Елена Дмитриевна. — Л., 1986. — 17 с.
406. *Семенюк А. А.* Духовно-музыкальные сочинения в отечественном нотоиздании и библиографии конца XVIII — начала XXI в.: дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03 / Семенюк Алла Алексеевна. — М., 2008. — 277 с.
407. *Семенюк В.* Заметки о хоровой фактуре / В. Семенюк. — М.: МГИМ им. Шнитке, 2000. — 176 с.
408. *Сергеев Н. С.* Регенты Москвы в период гонения на Церковь в XX веке : Дипломная работа. — М.: ПСТГУ, 2010 / Н. С. Сергеев: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://pravkrug.ru/otserkvi/istoriyakhristianstva/item/247>.
409. *Серегина Н. С.* О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева / Н. С. Серегина // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. — Л.: Музыка, 1975. — С. 65–77.
410. *Серегина Н. С.* О некоторых принципах организации знаменного распева / Н. С. Серегина // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. — М.: Сов. композитор, 1979. — С. 164–186.
411. *Силуан (Туманов), игумен.* Развитие богослужебного пения в XX–XXI вв. в контексте литургической традиции Русской православной церкви : дис. ... канд. богословия: 26.00.01 / Игумен Силуан (Туманов). — М., 2018. — 439 с.
412. *Слободский С., прот.* Закон Божий: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [Lib. pravmir. ru. /library/book/1984](http://lib.pravmir.ru/library/book/1984).

413. Скабалланович М. Н. Толковый Типикон [1912] / М. Н. Скабалланович. — М.: Сретенский монастырь, 2004. — 814 с.
414. Скабалланович М. Н. Практическая осуществимость всего устава Всенощной / М. Н. Скабалланович (глава из книги «Толковый Типикон». — 2004. С. 730–735) : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://plasmaden.livejournal.com/43359.html>.
415. Смоленский С. В. Значение XVII века, его кантов и псалмов в области современного церковного пения так называемого «простого напева» / С. В. Смоленский // Музыкальная старина. — 1911. — № 5/6. — С. 47–102.
416. Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского :. Описания / Под ред. Ильи Кудрявцева. — М.: ГБИЛ, 1960. — 257 с.
417. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества / А. С. Соколов. — М. : Издательский Дом «Композитор», 1992. — 227 с.
418. Соколова А. В. Акафистные напевы в традиции храмов и монастырей Центральной России / А. В. Соколова // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. — 2013. — Вып. 2(11). — С. 128–189.
419. Соколова Н. Н. Под кровом Всевышнего / Н. Н. Соколова. — М.: Православное братство св. апостола Иоанна Богослова, 2001. — 393 с.
420. Сокровищница Русской Земли : Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края. Науч. ред. Н. Н. Гилярова. — М.: Музыка, 2015. — 400 с.
421. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии / И. В. Способин. — М., 1969. — 244 с.
422. Спутник псаломщика. — 4-е изд. — М.: Учебный Комитет Московской Патриархии, 1999. — 616 с.
423. Степанова И. В. Слово и музыка : Диалектика семантических связей / И. В. Степанова. — М.: Моск. гос. консерватория, 1999. — 288 с.
424. Старостина Т. А. Заметки об учебнике гармонии для регентов А. Н. Мясоедова / Т. А. Старостина // Мастер русской гармонии : К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова : сб. статей и материалов / Сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — С. 111–116.
425. Старостина Т. А. Западноевропейский трактат и русская азбука (к проблеме различия принципов музыкальной композиции) / Т. А. Старостина // XVI Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. Т. 2. — М.: ПСТГУ, 2006. — С. 150–155.
426. Старостина Т. А. Звуковая картина русского троестрочия (в соавторстве с А. Клишиным) / Т. А. Старостина // Музыкальная Академия. — 2005. — № 4. — С. 30–39.
427. Старостина Т. А. Звукоощущение как сущностная основа русской музыки / Т. А. Старостина // XV Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. Т. 2. — М.: ПСТГУ, 2005. — С. 112–117.
428. Старостина Т. А. К проблеме духовно-концертного жанра в современной русской музыке / Т. А. Старостина // Ежегодная богословская

- конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Т. 2. — № 20. — 2010. — С. 74–76.
429. *Старостина Т.А.* К проблеме методики анализа мелодического строения уставных напевов в Рождественском Праздничном Триптихе архимандрита Матфей (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](https://e-notabene.ru/phil/article_32028.html).
430. *Старостина Т. А.* (в соавторстве с А. Б. Охлобыстиной). К проблеме методики звуковысотного анализа южнорусской протяжной песни (на примере песен Усёрдской стороны) / Т. А. Старостина (В соавторстве с А. Б. Охлобыстиной) // Традиционная культура : Альманах. Т. 20. — № 1. — 2019. — С. 103–126.
431. *Старостина Т. А.* Мастер русской гармонии. К 80-летию Андрея Николаевича Мясоедова: сб. статей и материалов / сост. Т. А. Старостина. — М.: ПСТГУ, 2009. — 336 с.
432. *Старостина Т. А.* Музыкально-теоретические проблемы изучения русского обиходного многоголосия / Т. А. Старостина // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. — 2019. — Т. 9. — Вып. 1. — С. 46–78.
433. *Старостина Т. А.* О методах варьирования в гармонизациях архимандрита Матфея (Мормыля) (на примере жанра ектении) / Т. А. Старостина // Вестник музыкальной науки. — Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2018. — № 2(20). — С. 33–43.
434. *Старостина Т. А.* О модальной организации гласовых напевов Русской Православной Церкви / Т. А. Старостина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. — 2018. — № 4(27). — С. 4–15.
435. *Старостина Т. А.* О музыкальной логике Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) / Т. А. Старостина // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. — 2019. — № 1. — С. 134–144.
436. *Старостина Т. А.* О музыкальном замысле Рождественского Праздничного Триптиха архимандрита Матфея (Мормыля) / Т. А. Старостина // Художественное образование и наука. — 2019. — № 1(18). — С. 22–28.
437. *Старостина Т. А.* О принципах варьирования в обработках архимандрита Матфея (Мормыля) (на примере Херувимской песни) / Т. А. Старостина // Вестник ПСТГУ. Сер. 5. — 2018. — № 1. — С. 138–154.
438. *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](https://e-notabene.ru/phil/article_32034.html).
439. *Старостина Т. А.* Об индивидуальном преломлении обиходной гармонизации в Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) / Т. А. Старостина // Южнороссийский музыкальный альманах. — 2018. — № 1(30). — С. 10–18.
440. *Старостина Т. А.* Об особенностях обиходной гармонии (на примере стихирных напевов московской традиции) / Т. А. Старостина // Вестник

- ПСТГУ. Сер. 5: Вопросы теории и истории христианского искусства. — 2016. — Вып. 4(24). — С. 135–165.
441. *Старостина Т. А.* Особенности тональной организации песнопений Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) / Т. А. Старостина // Музыкальная Академия. — 2018. — № 1(8). — С. 188–197.
442. *Старостина Т. А.* Особенности фактуры в песнопениях Утрени Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля) / Т. А. Старостина // Музыковедение. — 2017. — № 1. — С. 32–44.
443. *Старостина Т. А.* «Помышление о свете незаходимом» : о творчестве Ю. Буцко / Т. А. Старостина // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. / Ред.-сост. В. С. Ценова. — М.: «Композитор», 1996. — С. 8–40.
444. *Старостина Т. А.* Представление о певческом звуке в русской народно-песенной культуре / Т. А. Старостина // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. — 2013. — № 23. — С. 404–405.
445. *Старостина Т. А.* Русские народнопесенные лады как модальная система : Проблемы классификации / Т. А. Старостина // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова. — М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. — С. 324–334.
446. *Старостина Т. А.* Утренняя Великого Пятка архимандрита Матфея (Мормыля): творческое преломление принципов обиходной гармонизации / Т. А. Старостина // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль) : Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н. Г. Денисов, Н. А. Филатов. Коллективная монография. — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 205–336.
447. *Старостина Т. А.* Церковно-певческая традиция и принципы музыкальной формы. Предварительные соображения / Т. А. Старостина // XVII Ежегодная богословская конференция ПСТГУ. Материалы. Т. 2. — М.: ПСТГУ, 2007. — С. 12–16.
448. *Степанов А. С.* Обновленческий раскол как средство антицерковной политики советской власти в 1922–1923 гг. : дис. .... канд. ист. наук: 09.00.13 / Степанов Александр Сергеевич. — М., 2005. — 241 с.
449. *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся / Ф. А. Степун. — Т. 2. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова. 1956. — 429 с.
450. *Стефанович Д. В.* Композиторская школа Н. А. Римского-Корсакова в контексте развития русской духовной музыки : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Стефанович Дмитрий Владимирович. — СПб., 2017. — 328 с.
451. *Струве Н. А.* «Христиане в СССР» («Les chrétiens en URSS») / Н. А. Струве. — Париж: Editions du Seuil, 1963. — 373 с.
452. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма / С. И. Танеев. — М.; Лейпциг, 1909. — 454 с.
453. *Танеев С. И.* Материалы и документы / С. И. Танеев. — М., 1952. — Т. 1. — 355 с.

454. *Тевосян А. Т.* Московский регент Иван Юхов и его хор / А. Т. Тевосян // Вестник ПСТГУ. Сер. 5: Музыкальное искусство христианского мира.— 2008. — Вып. 1(2). С. 153–162.
455. *Тевосян А. Т.* Современные проблемы хорового искусства, 1965–1995 : дис. ... канд. искусствоведения в виде научного доклада: 17.00.02 / Тевосян Александр Татевосович. — М., 1995. — 50 с.
456. Теория современной композиции. — М., 2005. — 624 с.
457. *Тихомирова Ю. Б.* Духовно-музыкальное наследие А. А. Архангельского. Влияние романтизма на духовные сочинения композитора (из цикла лекций по истории хорового пения) / Ю. Б. Тихомирова. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://prokofievcollege.ru/upload/files/metodicheskie-raboty/tikhomirova/Arhangelsky.pdf>.
458. Триодъ Постная на церковно-славянском языке. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 2015. — 1008 с.
459. *Трофимчук М. Х.* Академия у Троицы. Воспоминания о Московских Духовных школах / М. Х. Трофимчук. — Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2005. — 640 с.
460. *Трофимчук М. Х.* Московские Духовные школы в Новодевичьем монастыре / М. Х. Трофимчук // Московские епархиальные ведомости. — 2008. — № 7–8: [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/37/202/>.
461. *Трубачев С., диакон.* Избранное. Статьи и исследования / Сост. Игумен Андроник (Трубачев), М. С. Трубачева, О. С. Никитина. — М., 2005. — 720 с.
462. Труды Московской регентско-певческой семинарии : Наука. История. Образование. Практика муз. оформления Богослужения : Сб. ст., воспоминаний, арх. док. — М. : Моск. регент.-певч. семинария : Паломник, 2006 по Р. Х. (обл. 2005) (М.: Московская типография). 2002–2003. — 2006. — 444 с.
463. *Трубенко Е. А.* Те Deum: основные жанровые модели : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Трубенко Елена Александровна. — М., 2015. — 373 с.
464. *Трушин А. А.* В. Никольский. Становление Александра Васильевича как церковного композитора / А. А. Трушин // Московские Епархиальные Ведомости. 2015. — № 2. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/80/1847/>.
465. *Тугаринов Е. В.* Русские регенты / Е. В. Тугаринов. — М.: «Паломник», 2014. — 524 с.
466. *Тюлин Ю. Н.* Музыкальная фактура и мелодическая фигурация: практический курс / Ю. Н. Тюлин. — В 2 т. — М., 1980. Т. 1 — 311 с.; Т. 2 — 160 с.
467. *Умнов А. Ю.* Из истории мужского хорового исполнительства в России / А. Ю. Умнов // Карельская гос. пед. академия: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://revolution.allbest.ru/culture/00486498\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/00486498_0.html).

468. *Урванцева О. А.* Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Урванцева Ольга Александровна. — Магнитогорск, 2011. — 624 с.
469. *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — М.: Музыка, 1965. — 216 с.
470. *Успенский Н. Д.* Образцы древнерусского певческого искусства / Н. Д. Успенский. — М.: Музыка, 1971. — 669 с.
471. Учебный обиход : Пособие по изучению осмогласия для I курса семинарии / сост. Игумен Никифор (Кирзин). — Сергиев Посад : Свято-Троицкая Сергиева лавра, 2006. — 140 с.
472. *Федор Крестьянин.* Стихирь / Публикация, расшифровка и исследования М. В. Бражникова / Федор Крестьянин // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. — М.: Музыка, 1974. — 249 с.
473. *Федорова Г. С.* Ладовая система русской монодии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Федорова Галина Сергеевна. — М. : МГК, 1988. — 22 с.
474. *Филарет (Вахромеев), митр.* «Богослужение — это славословие Богу...» / Митрополит Филарет (Вахромеев) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. — М., 2005. — С. 23–31.
475. *Филатов Н., протодиакон.* Он делал доступным богословие через музыку / Протодиакон Николай Филатов // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 151–174
476. *Филипп, иером.* Памятный день / Иеромонах Филипп // Журнал Московской Патриархии. 1994. № 4. — С. 34–37.
477. *Филонов В. И.* Проблема экуменизма в контексте взаимоотношений Русской Православной и Римско-католической Церквей в конце 1950-х — начале 2000-х гг. : дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / В. И. Филонов. — Орел, 2006. — 187 с.
478. *Фирсов С. Л.* Была ли безбожная пятилетка? / С. Л. Фирсов // Независимая газета: НГ-религии. — 2002. — 30 октября: [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.ng.ru/ng\\_religii/2002-10-30/7\\_ussr.html](http://www.ng.ru/ng_religii/2002-10-30/7_ussr.html).
479. *Фирсов С. Л.* Русская Церковь накануне перемен: (конец 1890-х — 1918 гг.) / С. Л. Фирсов. М., 2002. — 637 с.
480. *Флоренский П. А., свящ.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Священник Павел Александрович Флоренский. — М.: Мысль, 2000. — 446 с.
481. *Фортунато М., прот., Балужева Н. В.* Утренняя Великой Пятницы — «Пасха Распятия» / Протоиерей Михаил Фортунато, Н. В. Балужева // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 496–502.
482. *Фраёнов В. П.* Музыкальная форма. Курс лекций / В. П. Фраёнов / Ред.-сост. Фраёнова О. В.; коммент. Фраёнова О. В., Сорокина Т. И., Иванова-Дятлова А. В. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. — 192 с.

483. *Фролов С. В.* К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации / С. В. Фролов // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. — Л.: Музыка, 1979. — С. 124–147.
484. *Фролов С. В.* Многогоспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства / С. В. Фролов // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков). — Л.: Ленингр. гос. консерватория, 1983. С. 12–47.
485. *Фудель С. И.* Собрание сочинений: В 3 т. — Т. 1. Воспоминания. У стен Церкви. Воспоминания об отце Николае Голубцове. Моим детям и друзьям. Письма / С. И. Фудель / Сост. и коммент. прот. Н. В. Балашова, Л. И. Сараскиной; предисл. прот. В. Н. Воробьева. — М.: Русский путь, 2001. — 648 с.
486. *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М. Г. Харлап // Ранние формы искусства. — М.: Искусство, 1972. — С. 241–274.
487. *Хаустов В., Самуэльсон Л.* Сталин, НКВД и репрессии 1936–1938 гг. / В. Хаустов, Л. Самуэльсон. — М., 2009. — 432 с.
488. *Хватова С. И.* Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Хватова Светлана Ивановна. — Ростов-на-Дону: РГК, 2012. — 423 с.
489. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. Под ред. Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой. — М.: Моск. консерватория им. Чайковского, 2008. — 431 с.
490. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1988; 2-е доп. изд. — СПб.: Изд-во «Лань», 2003. — 540 с.
491. *Холопов Ю. Н.* Гекзаих: ладовая система древнерусской монодии / Ю. Н. Холопов // Musica Theorica-4 : Сб. статей. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. — С. 4–8.
492. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии / Ю. Н. Холопов. — М., 1983. — 287 с.
493. *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982. — С. 52–104.
494. *Холопов Ю. Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии / Ю. Н. Холопов // Сергиевские чтения-1: О русской музыке. — М.: Моск. гос. консерватория, 1993. — С. 40–51.
495. *Холопов Ю. Н.* Каденция / Ю. Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 224.
496. *Холопов Ю. Н.* «Камо грядеши?» Размышления о судьбах русской культуры / Ю. Н. Холопов // Musica Theorica-8. Сб. статей. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 4–8.
497. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм / Ю. Н. Холопов // Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции.

- Статьи. Материалы / Ред.-сост. Кюрегян Т. С. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2012. — С. 266–323.
498. *Холопов Ю. Н.* Модальная гармония. Модальность как тип гармонической структуры / Ю. Н. Холопов // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. — Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982. — С. 16–31 [статья написана в 1975 г.].
499. *Холопов Ю. Н.* Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность. Вып. 8. — 1974. — С. 229–277.
500. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. — М., 1974. — 287 с.
501. *Холопов Ю. Н.* «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии / Ю. Н. Холопов // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. — Л.: ЛГК, 1987. — С. 106–128 [Статья написана в 1982 г.].
502. *Холопов Ю. Н.* Функциональные методы анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М., 1978. — С. 169–199.
503. *Холопов Ю. Н.* Церковные лады / Ю. Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 613–614.
504. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян, Г. И. Лыжов, Р. Л. Поспелова, В. С. Ценова. — М.: Издат. Дом «Композитор», 2006. — 632 с.
505. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. — М., 1971. — 304 с.
506. *Холопова В. Н.* Мелодика: Научно-методический очерк // Вопросы истории, теории, методики / В. Н. Холопова. — М., 1984. — 86 с.
507. *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. — М., 1983. — 280 с.
508. *Холопова В. Н.* Фактура / В. Н. Холопова. Очерк. — М., 1979. — 87 с.
509. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. — СПб.: Изд-во «Лань», 2001. — 496 с.
510. *Ценова В. С.* Числовые тайны музыки Софии Губайдуллиной / В. С. Ценова. — М., 2000. — 2000 с.
511. *Цыпин В. А., прот.* История Русской Православной Церкви, 1917–1990: Учебник для православных духовных семинарий / Протоиерей Владислав Александрович Цыпин. — М.: Издательский дом «Хроника», 1994. — 958 с.
512. *Чайковский П. И.* Краткий учебник гармонии [1875] / П. И. Чайковский. — СПб.: Лань, 2016. — 96 с.
513. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им / П. Г. Чесноков. — М., 1961. — 200 с.
514. *Четверухин С. [Серафим] И.* Воспоминания об отце / Доп. и ред. Сергея Четверухина. — М.: Музей Библии, 1992. — 83 с.



515. Чумаченко Т. А. Русская Православная Церковь и Советское государство: История взаимоотношений / Т. А. Чумаченко. 1941–1961 гг. / Т.А.Чумаченко // Религиоведение. Научно-теоретический журнал. — 2002. — № 1. — С. 14–38.
516. Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси / Д. Шабалин. — Кемерово, 1991. — 407 с.
517. Шацилло А. С. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии / А. С. Шацилло. — М.: Музыка, 1982. — 108 с.
518. Шевчук Е. Ю. Греческий распев / Е. Ю. Шевчук // Православная энциклопедия. — 2007. Т. 12. — С. 430–436 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.pravenc.ru/text/166465.html>.
519. Шиндин Б. А. Жанровая типология в певческом искусстве Древней Руси / Б. А. Шиндин // Журнал общества теории музыки. 2013. — № 1. — С. 134–141.
520. Шиповальников А., Левинтов А. Гармонии небесных сфер из преисподней / А. Шиповальников, А. Левитинов : [Электронный ресурс]. URL: <http://lebed.com/1999/art1040.htm>.
521. Шишкина Л. В. Воспоминания о С. З. Трубачеве и его церковной музыке / Л. В. Шишкина // Ныне и присно : Русский журнал для чтения. — 2006. — № 3–4.
522. Шкаровский М. В. Иосифлянство: Течение в Русской Православной Церкви / М. В. Шкаровский. — СПб., 1999. — 399 с.
523. Шкаровский М. В. Крест и свастика: нацистская Германия и Православная Церковь / М. В. Шкаровский. — М.: Вече, 2007. — 505 с.
524. Шкаровский М. В. Нацистская Германия и Православная Церковь: Нацистская политика в отношении Православной церкви и религиозное возрождение на оккупированной территории СССР / М. В. Шкаровский. — М.: Изд-во Крутицкого патриаршего подворья, 2002. — 521 с.
525. Шкаровский М. В. Политика Третьего рейха по отношению к Русской православной церкви в свете архивных материалов : Сб. документов / М. В. Шкаровский. — М.: Изд-во Крутицкого патриаршего подворья, 2003. — 366 с.
526. Шкаровский М. В. Псковская православная миссия и религиозное возрождение на Северо-Западе России в 1941–1944 гг. / М. В. Шкаровский // Псков в российской и европейской истории : Междунар. науч. конф.: в 2 т. — М., 2003. — Т. 2. — С. 161–175.
527. Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь и Советское государство в 1943–1964 годах / М. В. Шкаровский. — СПб., 1995. — 216 с.
528. Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь и государственная религиозная политика в 1977–1988 годах / М. В. Шкаровский // Митрохин Н., Тимофеева С. Епископы и епархии Русской Православной Церкви. — М., 1997. — 443 с.
529. Шкаровский М. В. Русская Православная Церковь при Сталине и Хрущеве: Государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 гг. / М. В. Шкаровский — М., 1999. — 399 с.

530. *Шкаровский М. В.* Судьбы иосифлянских пастырей: Иосифлянское движение Русской Православной Церкви в судьбах его участников. Архивные документы / М. В. Шкаровский. — СПб.: Сатис, 2006. — 588 с.
531. *Шкуратов С. А.* Взаимоотношения Советского государства и Русской православной церкви в 40–60-е гг. XX века: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Шкуратов Сергей Александрович. — М., 2005. — 173 с.
532. *Шкуратова И. В.* Советское государство и внешнеполитическая деятельность Русской православной церкви: 1945–1961 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Шкуратова Ирина Викторовна. — М., 2005. — 188 с.
533. *Шмеман Александр, прот.* Введение в литургическое богословие / Протоиерей Александр Шмеман. — М.: Крутицкое Патриаршее подворье, 1996. — 247 с.
534. *Щуров В. М.* Стилистические основы русской народной музыки / В. М. Щуров. — М.: Моск. гос. консерватория, 1998. — 464 с.
535. *Якимчук З., прот.* «Отец Матфей здесь, в сердце. Он умел войти в сердце, в доверие, как родной. Я от него отросток» / Прот. Зотик Якимчук // Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль). — СПб.: Пушкинский Дом, 2017. — С. 83–92.
536. *Якунин В. Н.* Духовное образование в России в годы Великой Отечественной войны / В. Н. Якунин // Педагогика. — 2003. — № 1.
537. *Янгичер В., прот.* Святейший Патриарх Пимен как регент / Протоиерей Владимир Янгичер : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.mpda.ru/site\\_pub/334521.html](http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html).
538. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 2: 1898–1908 / В. В. Ястребцев. — Л.: Музгиз, 1960. — 634 с.
539. *Curtiss I.* The Russian Church and the Soviet State. 1917–1950 / I. Curtiss. — Boston, 1953. — 387 p.
540. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität // Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Begründet von Walter Wiora, fortgeführt von Werner Braun, Herbert Schneider und Rainer Kleinertz : In 19 Bänden / Carl Dahlhaus. — Kassel, 1968. — Bd. 2.— 298 S.
541. *Döpmann D.* Die Russische Orthodoxe Kirche in Geschichte und Gegenwart Bänden / Dietrich Döpmann. — B., 1977. — 375 S.
542. *Lindley M.* Stimmung und Temperatur // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit / M. Lindley. — Darmstadt, 1987. — S. 127–331.
543. *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie / B. Meier. — Utrecht, 1974. — 478 S.
544. *Palisca C. V.* Humanism in Italian Renaissance musical thought / C. V. Palisca. — New Haven, Lnd, 1985. — 471 p.
545. *Ruhnke M.* Chromatik und die Orgelbestimmung, Berlin, 1974.
546. *Schulz G., Schröder G.-A., Richter T. C. (eds).* Bolschewistische Herrschaft und orthodoxe Kirche in Russland. Das Landeskonzil 1917/1918. Quellen und Analysen / G. Schulz, G.-A. Schröder, T. C. Richter (eds). — Münster, 2005.