

**РАБОТА А.В.НИКОЛЬСКОГО
«ФОРМЫ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ»:**

методы анализа, терминология

Александр Васильевич Никольский (1874-1943) – композитор, дирижер, педагог, музыкальный деятель Нового направления рубежа XIX-XX веков. Воспитанник Синодального Училища, впоследствии ставший педагогом Училища, он был сотрудником С.В.Смоленского, А.Д.Кастальского, В.М.Металлова и творчески воспринял идеи этого направления о традиционности, самобытности русского церковного пения, о принципах гармонизации традиционных напевов, о связи современной певческой практики с древней традицией.

Никольский был одним из наиболее активных деятелей Нового направления. Он сознавал необходимость всестороннего и серьезного обучения певчих и регентов церковной традиции, теории и истории церковного пения.

Работа А.В.Никольского «Формы русского церковного пения» представляет собой одно из наиболее полных музыкально-теоретических руководств начала XX века в области анализа музыкальных форм церковных песнопений. Это не единственное исследование на эту тему в то время. Ранее структура церковных песнопений рассматривалась в работах прот.Д.В.Разумовского, прот.И.И.Вознесенского, прот.В.М.Металлова, прот.Д.В.Аллеманова¹. В этих работах также анализируется строение церковных песнопений разных распевов, составляются планы-схемы форм напевов, высказываются суждения о стройности и соразмерности композиции церковных песнопений, о соответствии их строения и содержания. Однако именно в работе Никольского впервые в русском

¹ См. Разумовский Д.В. Богослужбное пение православной греко-российской церкви. М., 1886; Вознесенский И.И. «Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви» Киев, 1888-1898; Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М., 1900. Аллеманов Д.В. Теория и практика осмогласия обычного напева. М., 1907.

музыковедении специально ставится вопрос о форме церковного песнопения. Автор впервые рассматривает форму песнопения в связи с общей теорией музыкальных форм и употребляет термин «форма»², употреблявшийся при анализе произведений «общей музыки», для анализа церковных песнопений.

«Теория музыки имеет особый, весьма обстоятельно и полно разработанный, отдел о формах музыкальных сочинений. Изучение этого отдела дает в итоге ясное понимание того, в чем состоит сила и красота мировых произведений звукового искусства, а также слабость и художественное несовершенство произведений, признаваемых критикой и неподкупным вкусом ценителей – неудачными. Таким образом, теория форм является очень важным фактором в деле художественного образования.

Не в ином положении должен находиться и вопрос о формах русского церковного пения. Для действительного знания этой отрасли искусства вопрос о формах его существенно важен, а изучение форм – обязательно и необходимо³».

При этом подчеркивается самобытность форм песнопений, необходимость найти особый подход к изучению церковных форм, что и пытается осуществить автор на обширном материале – в работе рассматриваются формы песнопений почти всего круга песнопений церковного осмогласия⁴.

«Формы русского церковного пения» были завершены 4 января 1915 года. В этот период Никольский вел активную просветительскую деятельность – преподавал на летних регентских курсах в разных городах России: Пензе, Саратове, Москве, Ржеве, Камышине, Наровчате. Лекции о формообразовании входили в обязательную программу курсов. Возможно,

² В работах других авторов в разделах о строении песнопений используются следующие обозначения: «техническое построение» (Вознесенский), «техническое устройство» (Разумовский), «гласовое устройство» (Металлов), «церковно-песенная форма» (Аллеманов).

³ Никольский А.В. Формы русского церковного пения. // Хоровое и регентское дело. Пг., 1915. № 1. С. 3.

⁴ Осмогласие – т.е. свод песнопений, поющихся на 8 гласов. Это песнопения, изменяемые в зависимости от тематики богослужения. Порядок богослужения таков, что песнопения одного гласа меняются на следующий глас каждую неделю церковного года. Корпус осмогласных песнопений зафиксирован в богослужебной книге Октоих (по-гречески – осмогласник). Принцип пения на глас с древних времен является основным в Православной церкви.

работа была задумана как учебное пособие для регентов церковных хоров – слушателей регентских курсов, а также для учащихся Синодального Училища – будущих регентов, певчих церковных хоров.

Некоторые части работы были опубликованы в журнале «Хоровое и регентское дело» в 1915-16 годах. Это были I-III главы и часть IV главы. Отдельным изданием главы I-IV были опубликованы в Петрограде в 1917 году.⁵ Возможно, публикация работы была прервана в связи с событиями 1917 года, поэтому вторая часть работы осталась неопубликованной. Подлинник ее хранится в РГИА, ф. 1109, оп. 1, дело 157. Копия есть в фонде ксерокопий ГЦММК им.Глинки и нотной библиотеке МРПС под № 6586. Полная копия работы хранится у внучки композитора Марины Львовны Медведевой.

В последние годы продолжается подготовка этой работы к публикации в серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» (том 8)⁶. Идея настоящей статьи возникла в процессе работы над комментариями к исследованию Никольского. Особо интересным представляется, по нашему мнению, становление и развитие музыковедческой терминологии в изучении русских церковных песнопений или русском «литургическом музыковедении»⁷, а также проблема классификации форм церковных песнопений.

В 2010 году «Формы русского церковного пения» были опубликованы Научно-издательским центром Московской консерватории с предисловием и

⁵ Никольский А.В. Формы русского церковного пения. Разбор форм напевов «Господи, воззвах...» и запевов перед стихирами знаменного распева //Хоровое и регентское дело. Пг.,1915. №1, с. 2-6; № 2. С. 32–36; № 3. С. 64–69; № 7–8. С. 146–150; № 9. С. 163–167; № 10. С. 180–184; № 11. С. 205–208; № 12. С. 222–225. 1916. № 2 с.39-43. №5-6. С.142-144. № 9-10. С. 192-196. № 11-12. С. 219-225. Отд. изд.: То же. Пг., 1917. Вып. 1–2. Работа цитируется по публикации в журнале «Хоровое и регентское дело» (главы I-IV), а далее (главы IV-VII) - по копии рукописи из личного архива А. В. Никольского, хранящейся у внучки композитора М. Л. Медведевой.

⁶ Том 8 серии «Русская духовная музыка в документах и материалах» посвящен полностью А.В.Никольскому. В нем представлены основные области его деятельности: композитор, музыковед, дирижер, педагог, критик, общественный деятель. Работа «Формы русского церковного пения» входит в раздел «А.В.Никольский о русской духовной музыке. Ч.2. История и теория церковного пения в трудах А.Никольского» Составители: М.П.Рахманова, С.Г.Зверева, Л.В.Малацай, Н.А.Потемкина, Ю.А.Ефимова, Н.Ю.Данченкова.

⁷ Термин И.А. Гарднера. См. И.А.Гарднер. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Т.1. Сергиев Посад, 1998. С. 88.

комментариями Ю.А.Ефимовой [12]. Однако труд Никольского, на наш взгляд, заслуживает более широкого распространения как среди церковных певчих и регентов, так и среди исследователей православной певческой традиции.

«Формы русского церковного пения» – объемное, фундаментальное, разностороннее исследование, в котором разработаны наиболее важные вопросы анализа форм церковных песнопений, а именно:

Форма церковного песнопения рассматривается во взаимосвязи со стилем пения (т.е. распевом), соотношением текста и напева в песнопении, жанром песнопения и его богослужебной функцией; т.е. анализ формы является у Никольского частью целостного подхода к анализу конкретного песнопения;

рассмотрен почти полный круг песнопений церковного осмогласия; найдены методы анализа и терминология, соответствующие материалу (церковным песнопениям);

выделена структурная единица (строка), общая для рассматриваемых песнопений;

построена классификация форм церковных песнопений – первая подробная классификация основных форм осмогласия.

Целостный анализ формы произведения с учетом всех факторов, влияющих на формообразование, и сейчас является основным методом анализа формы любого музыкального произведения. То, что А.В.Никольский применил такой подход к анализу церковных песнопений, несомненно, является новаторством для его времени.

Новаторским можно назвать поиск методов анализа и терминологии, соответствующих особенностям церковных песнопений. Выделение структурной единицы песнопения, ее характеристика, определение формы песнопения на основе структурной единицы, классификация форм от простых к сложным, – все это последовательно осуществляется автором в семи главах «Форм».

Объектом анализа в работе стали изменяемые (у Никольского – «осмогласные») церковные песнопения следующих жанров: стихир, тропарей, ирмосов, псалмов на вечерне «Господи возвах» и стихов псалма 117 «Бог Господь» на утрене; их напевы, употребительные в певческой практике во времена Никольского. Основным источником напевов, анализируемых Никольским, стал одноголосный Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов Синодального издания (в квадратной нотации)⁸. По традиции, одноголосные Синодальные издания певческих книг считались каноническими. Именно по ним предписывалось изучать и исполнять напевы. Возможно, поэтому Никольский воспользовался именно этим изданием. По этой же причине песнопения изложены в работе одноголосно, так же, как и в Обиходе Синодального издания, откуда автор берет образцы напевов. Одноголосное изложение мелодий он, видимо, посчитал и более удобным для своего исследования.

Выбор для анализа песнопений, поющихся на глас, не случаен. Принцип осмогласия изначально является основополагающим для русского церковного пения. К тому же напевы именно осмогласных песнопений остаются традиционными до настоящего времени, сохраняя принадлежность знаменному, киевскому, греческому, болгарскому распевам.

Здесь необходимо отметить, что музыкальное содержание гласов менялось с течением времени. В русском церковном обиходе до XIX века понятие «глас» означало группу мелодических формул-попевок, используемых для распевания богослужебных текстов разных жанров: псалмов, стихир, тропарей, ирмосов и тропарей канонов, прокимнов, седальнов, богородичнов (стихир и тропарей), и других. В современном

⁸ Синодальные певческие книги: Обиход, Октоих, Ирмологий, Праздники впервые были напечатаны в 1772 году в Московской синодальной типографии на линейных нотах. В 1778 году там же вышел Сокращенный Обиход нотного пения. Эти книги содержат полный круг напевов Русской православной церкви. Напевы впоследствии стали уставными, образцовыми для совершения богослужения. В течение всего последующего периода, вплоть до 1913 года, Синодальные книги многократно переиздавались с очень незначительными изменениями (См. И.А.Гарднер. Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. Т. 2. Сергиев Посад: МДА, 1998. С. 182-205). А.В.Никольский мог воспользоваться любым изданием Синодального Обихода, вероятнее всего, современного ему, т. е. начала XX века (1902 или 1909 г.).

певческом обиходе, как и во время создания этой работы, гласом называют группу мелодий для пения песнопений таких жанров как стихиры, тропари, ирмосы канонов, прокимны. Песнопения, поющиеся на глас, оказались наиболее устойчивыми к различным музыкальным влияниям и сохранили мелодии традиционных церковных распевов.

Никольский не написал о формах прокимнов (стихов из псалмов, предваряющих чтение священного Писания), также поющихся на глас. В классификации Никольского прокимны упоминаются в разделе однострочных и двухстрочных форм. Однако подробно они не разобраны. Возможно, автор не стал подробно останавливаться на формах прокимнов по причине их несложности (одно- или двухстрочное песнопение).

Работа состоит из следующих разделов:

Введение. Внутреннее содержание и форма художественных произведений. Значение вопроса о формах церковных песнопений.

Глава I. Распев и напев как общие формы русского церковного пения.

Глава II. Мелодическая строка как элементарная форма церковных песнопений.

Глава III. Осмогласие и его формы.

Глава IV. Формы догматиков большого знаменного распева.

Глава V. «Бог Господь» и тропари.

Глава VI. Ирмосы разных распевов и их формы.

Глава VII. Общее заключение о формах русского церковного пения.

Во введении Никольский обосновывает важность изучения форм церковных песнопений для лучшего понимания традиции: «Какова она? (форма – *Н.П.*) Соответствует ли она внутренней силе замысла? Способствует ли его выражению? А также т – в какой степени она изящна и разнообразна сама в себе?

Если ее органическая слитность с внутренним содержанием мелодий окажется вне сомнения, а собственное совершенство – доказанным, то

художественное значение русского церковного пения получит для себя лишнее подтверждение, притом подтверждение огромной силы и убедительности»⁹.

Первые две главы – вводные. В главе I автор вводит читателя в круг основных вопросов и понятий церковно-певческой культуры: распева, напева и их соотношения: распев отличается «типичными чертами известного и вполне определенного характера; его мелодии – самобытны; их общий дух своеобразен и весьма ярок»¹⁰. Напев, по Никольскому – «собрание обычных песнопений в данной местности» или «собрание вариантов на основные распевы, окрашенных в чисто местный колорит»¹¹. Подобное различие между терминами «распев» и «напев» к настоящему времени закрепилось в трудах о церковном пении, как в исследованиях, так и в учебных пособиях¹².

Вводя читателя «в курс дела», автор предварительно обозначает факторы, влияющие на форму песнопения, показывая тем самым, что анализ формы будет осуществляться в зависимости от конкретного распева, его мелодического строения; в зависимости от жанра и богослужебной функции.

Далее идет перечисление основных распевов Русской православной церкви: «большой знаменный (иначе именуемый столповым или крюковым), болгарский, сербский... киевский, греческий»¹³ и краткие сведения об их происхождении и разновидностях: малом знаменном, сокращенном знаменном, сокращенных греческом и киевском распевах¹⁴.

⁹Никольский А.В. Формы русского церковного пения. Хоровое и регентское дело (далее: ХРД), 1915, №1. С.2.

¹⁰ Там же. С.5.

¹¹ Там же. С.6.

¹² См. например, И.А.Гарднер. Богослужебное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. В 2-х томах. Сергиев Посад: МДА, 1998. В.И.Мартынов История богослужебного пения: учебное пособие. М., 1994.

¹³ А.В.Никольский. Формы... ХРД., 1915 № 1. С.4.

¹⁴ Обозначения «большой», «столповой» - здесь синонимы и относятся к знаменному распеву в целом. Обозначение «крюковой» указывает на способ записи распева с помощью безлинейной нотации: «знаменный или «крюков». Сведения о разновидностях и терминология, очевидно, взяты автором из трудов Д.В.Разумовского, И.И.Вознесенского, В.М.Металлова, а также из церковно-певческой практики. Например, в работе И.И.Вознесенского «Большой и малый знаменный распев» (Рига, 1890) выделены три разновидности знаменного распева по степени торжественности и по типу мелодики: «распространенный распев, отличающийся сложным мелодическим развитием, употребляемый ... в господские и богородичные праздники; менее протяжный и украшенный, который можно назвать средним или обычным большим; он

Никольский упоминает и о причинах возникновения разновидностей знаменного распева: «Роспевы знаменный, греческий и киевский издавна получили по несколько различных редакций, вследствие – частью сокращения, частью – варьирования»¹⁵.

В главе II определяется структурная единица – «элементарная форма церковных песнопений» – строка. Для сравнения Никольский приводит «элементарные формы» для анализа «общей музыки»¹⁶: – мотив, фраза, предложение (в описании примера из Первой сонаты Бетховена), –и строки различных церковных песнопений, где «присутствие текста весьма часто противится такому искусственному расчленению» песнопения на более мелкие элементы. Делается вывод, что в «своеобразии конструкции основного элемента церковных мелодий кроется залог того, что и форма в целом будет столь же оригинальна и несхожа с формами общей музыки»¹⁷.

Мысль о самобытности структуры церковного песнопения здесь соседствует с мыслью о том, что методы анализа музыкального материала должны соответствовать материалу, и методы анализа «общей музыки» здесь неприемлемы. Это заставляет вспомнить идею музыкантов Нового направления (А.Д.Кастальского, С.В.Смоленского) о гармонизации церковных напевов средствами, соответствующими ладовому строю церковного напева, а не правилам школьной гармонии.

У Никольского термин «строка» – «элементарная форма», т.е. наименьшая единица формы церковного песнопения. Он отождествляется и употребляется наряду с понятием «попевка». В работе понятия «строка» и «попевка» взаимозаменяемы, либо употребляются два обозначения вместе: «строка-попевка». Автор отмечает, что «мелодическая строка должна быть

употребляется в обыкновенные воскресные дни; наконец, малый знаменный распев, заключающий в себе краткие мелодии... и употребляемый ... вне случаев торжественного богослужения» (С.89).

Мелодии сербского распева в русской традиции встречаются весьма редко - известны лишь несколько песнопений с названием «сербское», среди них «Милость мира» и «Достойно есть».

¹⁵ А.В.Никольский. Формы... ХРД., 1915 № 1. С. 4.

¹⁶ А.В.Никольский. Формы... ХРД, 1915, № 2. С. 32-33.

¹⁷ А.В.Никольский. Формы... ХРД, 1915, № 2. С. 34.

признана основным элементом, а ее соединения с другими строками – дальнейшими производными формами церковных песнопений»¹⁸.

Глава III названа «Осмогласие и его формы». Она посвящена разбору форм на «Господи воззвах» – псалмов с припевом, чередующихся с пением стихир, и самих напевов стихир.

Начиная с этой главы, Никольский последовательно описывает свой метод анализа форм. Методика анализа песнопений зависит у Никольского от принадлежности мелодии песнопения определенному распеву: знаменному, киевскому, сокращенному киевскому. Для анализа форм распевов с силлабической¹⁹ структурой применяется следующая методика:

1) анализ состава строки: составные элементы строки – «главный», называемый «мелодия», и «второстепенный» или «речитатив». Их расположение внутри строки изображается в виде схемы: Г | В | Г или В | Г , где буквы «Г» и «В» обозначают «главные» и «второстепенные» участки строки. В зависимости от соотношения речитативных и мелодических частей в строке строки делятся на двух- и трехчастные.

2) На основании того, что в основе композиции поздних распевов лежит принцип чередования строк, определяется функция каждой строки: начальные строки, не участвующие в чередовании, чередующиеся строки в средней части формы, заключительная строка.

3) Выстраивается схема формы напева каждого гласа в виде рисунка.

Необходимо отметить, что при разборе форм осмогласия в жанре стихир внимание автора обращено, прежде всего, на напев, тогда как текст для всех напевов использован один и тот же – «Господи воззвах» – в качестве образца для пения разных напевов. Таким образом, подчеркивается

¹⁸ А.В.Никольский. Формы.... ХРД, 1915, № 2. С. 34.

¹⁹ В современном литургическом музыковедении (термин И.А.Гарднера) существует три основных типа мелодики церковных песнопений: силлабический (1 слог текста соответствует 1-2 звукам мелодии); невматический (1 слог- 2(редко 3)звукам); мелизматический (1 слог- 3 и более звука мелодии). [См.: 3. С. 122-123].

возможность соединения гласового (у Никольского – «осмогласного») напева подобной структуры с богослужебным текстом различного строения.

Автор упоминает о старинной традиции пения псалмов «Господи воззвах»: знаменный распев имеет для этих псалмов самостоятельные мелодии особого строения, не сходные с напевом стихир. В более поздних распевах (сокращенном знаменном, киевском, сокращенном киевском) таких мелодий для пения псалмов нет, а «Господи воззвах» поется на тот же напев, что и последующие стихиры.

Глава IV, наиболее объемная, посвящена анализу догматиков «большого знаменного распева»²⁰. Догматик – богородичная стихира, завершающая цикл стихир вечерни на «Господи воззвах». Во время пения этой стихирой происходит вход духовенства в алтарь, поэтому ее исполнение должно быть особенно торжественным. Никольский по этому поводу пишет: «Практика древней русской церкви создала для догматиков особо развитые мелодии по большому Знаменному распеву, сообщая тем самым чрезвычайную значительность заключительному песнопению. Эта манера имеет глубокий смысл и резоны большой силы, а потому заслуживает всяческого охранения»²¹.

Для анализа догматиков использована совершенно иная методика. Во-первых, принимается во внимание распевная мелодика каждого напева, во-вторых, ее соединение только с одним богослужебным текстом (соединение, называемое в церковном пении «самогласен»), в каждом догматике исследуется оригинальное соотношение текста и напева. Поэтому анализ начинается не со структуры отдельной строки, но с характеристики словесного текста, его риторической и поэтической организации. В частности, выделены начальный, средний и заключительный разделы текста, элементы поэтического параллелизма – сопоставление событий Ветхого и Нового Завета: «В краткой, но энергичной по тону, фразе высказывается

²⁰ Здесь обозначение «большой знаменный распев» употреблено в значении «мелодически развитый».

²¹ А.В.Никольский. *Формы...*, ХРД, 1915, № 12. С.225.

мысль о полном прекращении «времен сеней», т. е. прообразов с момента «пришествия Благодати», т. е. Христа Спасителя:

«Прейде сень законная Благодати пришедши»²².

Более подробно, впрочем, текст не рассматривается. Мелодия напева приводится с делением на строки (попевки), которые нумеруются по порядку. Деление напева на строки, а также на крупные разделы, по мнению автора, происходит в связи с текстом, а также в момент остановки мелодии на долгой ноте. За каждой попевкой сохраняется ее номер: если эта попевка в дальнейшем повторяется, то в схеме она будет обозначена этим же номером. Таким образом выстраивается схема формы.

Внутреннее строение каждой строки-попевки Никольский не анализирует. Он отмечает повторение отдельных строк и сходство некоторых мелодических формул, а также количество повторений попевки в композиции догматика: «Например, 5 – 4 попевки в 1 гласе повторены 4 раза; 4-я попевка в 3-м гл. – 3 раза; 2 – 3 попевка в 5 гл. – четыре раза; 3 – 4 попевки в 8 гл. – шесть раз; 1 – 5 попевки в 7 гл. – три раза; 2-я попевка в 4 гласе – девять раз (шесть – полностью и три раза – в виде отрывка; в соединении с другими попевками в одной строке»²³.

Автор отмечает различные функции попевок в форме мелодии знаменного распева: «Среди такой свободы чередования, однако, можно установить следующие характерные приемы: а) новые попевки всегда отмечают наличность особой части или отдела общей мелодии, что для выяснения формы мелодии и ее наилучшего восприятия имеет огромное значение; б) некоторым отдельным попевкам или комбинациям из 2-х них, придается значение кадансов для отделов и частей общей мелодии, что в свою очередь может способствовать тому же уяснению или восприятию мелодии в целом; в) есть попевки, которыми форма песнопения как бы

²² А.В.Никольский. Формы..., ХРД, 1916, № 9-10. С. 192.

²³ А.В.Никольский. Формы..., рукопись, л.68.

рассекается на две половины, и которые образуют собой центр всего песнопения²⁴.

Выстраивая композицию каждого догматика, Никольский показывает ее индивидуальность и самобытность, а также сложность организации, выделяя в построении несколько уровней. Особо сложным строением отличается средняя часть формы, состоящая из нескольких «отделов».

Семь из восьми богородичнов-догматиков, как считает автор, имеют трехчастную композицию со сложным строением средней части. Исключением является напев 4 гласа, имеющий двухчастную форму, где вторая часть также имеет несколько отделов, различных по структуре.

По сложности организации Никольский сопоставляет догматики со сложными музыкальными формами: «повторяемые фразы создают в общем впечатление главной темы, сообщающей мелодии единство и определенность характера. Окруженная попеvkами иного содержания, такая «тема» получает то же самое значение, как и главная партия в формах рондо или сонатной (высших среди форм общей музыки)»²⁵.

Таким образом, о главе IV можно сказать, что здесь происходит активный поиск методов анализа песнопений знаменного распева, однако он пока лишь начат, еще только «нащупываются» нужные средства. Блестящая интуиция музыканта и композитора подсказывает Никольскому индивидуальный подход к анализу каждого песнопения с использованием всех известных ему терминов, как музыковедения, так и церковной традиции.

Глава V – анализ стихов «Бог Господь» и тропарей знаменного, сокращенного киевского и сокращенного греческого распевов. Тропарь – песнопение, в котором кратко излагается смысл конкретного события церковного года. В главе проводится различие между песнопением «Бог «Господь» (Пс., 117; 26,27) и последующими за ним тропарями. Во времена Никольского, как и в настоящее время, оба песнопения исполнялись на один

²⁴ А.В.Никольский. *Формы...*, рукопись, л. 67.

²⁵ Там же, л.68.

и тот же напев тропаря. Автор указывает на мелодии знаменного распева, существовавшие ранее и зафиксированные в Синодальном Обиходе для пения «Бог Господь» восьми гласов. Эти мелодии обособлены от тропарного напева и гораздо ярче передают торжественность величального песнопения «Бог Господь»: «Широкая, протяжно-величаявая мелодия Большого знаменного распева, действительно, в силах и в должной мере продлить этот момент, и подчеркнуть его внутренний смысл, и выделить его значительность (самоценность) и, наконец, обособить от всего прочего.

Тропарь же, ввиду его вечно меняющегося содержания, может стоять не во внутренней связи с «Бог Господь», а лишь во внешней последовательности одного песнопения за другим»²⁶.

В разделе «Формы Бог Господь и тропарей в знаменном распеве» Никольский с сожалением говорит об утрате традиции пения «Бог Господь» напевом, обособленным от тропаря.

Напевы тропарей, имеющие строчную композицию, анализируются здесь так же, как и мелодии стихир силлабического склада в главе III, с той лишь разницей, что «стихирарные» напевы (обозначение Никольского – *Н.П.*) рассматриваются последовательно, с 1 по 8 глас. Анализ напевов тропарей происходит от простых к сложным: от однострочного тропаря 8 гласа, двухстрочной композиции 1 гласа до трех-пятистрочных форм напевов 7, 4 (полного и сокращенного греческого распевов), 3, 5 гласов.

Глава VI посвящена описанию анализа ирмосов канонов знаменного, сокращенного знаменного, греческого и сокращенного киевского распевов. Канон, одно из важнейших песнопений утрени, посвящен событию богослужебного дня. Он состоит из 9 песен, каждая из которых начинается с ирмоса и продолжается несколькими тропарями. В богослужебной практике последних столетий исполнение каждой песни канона начинается (и завершается) пением ирмоса и продолжается чтением тропарей. В этой главе снова упоминается о влиянии стиля песнопения на его форму:

²⁶ А.В.Никольский. Формы..., рукопись, л.80.

«Мелодии рассмотренных ирмосов принадлежат к разным распевам, вследствие чего и формы их, естественно, очень разнообразны. Это разнообразие форм происходит от того, что каждый распев имеет свою особую манеру касательно чередования строк-попевок»²⁷.

Методика анализа ирмосов различается в зависимости от распева. В мелодиях знаменного и сокращенного знаменного распева (гласы 1;2;5;6) с нерегулярным чередованием строк выстраивается схема формы каждого ирмоса, как при анализе догматиков, и отмечаются функции попевок в каждом, например, в гласе 6: «Каждая форма, слагаясь под влиянием текста и новых попевок, обнаруживает неизменное изящество вместе с неистощаемым разнообразием. Формы остальных ирмосов носят те же черты гармонии и своеобразности. Мелодия целого, распадаясь на законченные по своей форме отделы, принадлежит вообще к разряду наиболее содержательных и богатых»²⁸.

Весьма примечательно, что в мелодиях знаменного распева форма восьми (девяти) ирмосов канона рассматривается как единое построение, где новый музыкальный материал появляется постепенно, от песни к песни. При этом автор считает форму такого построения трехчастной: «Каноны, в которых мелодия раскрывается не сразу, а постепенно, песня за песней, расширяется посредством добавочных строк-попевок, служат примером той же трехчастной формы, ибо новые попевки образуют лишь новые же части одной общей мелодии, в которой есть свой начальный отдел, свой средний и свой заключительный»²⁹.

Мелодии ирмосов сокращенных знаменного, киевского, греческого распевов, где строки чередуются в строгом порядке, анализируются так же, как стихиры и тропари в главах III и V. Выстраивается одна схема для всех

²⁷ А.В.Никольский. Формы..., рукопись, л. 99.

²⁸ Там же, л.95.

²⁹ Там же, л.118. Весьма спорное утверждение. На наш взгляд, форму канона назвать трехчастной можно лишь в самом общем плане: начало-развитие-завершение (См. Б.В.Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л.,1971). В таком случае любая форма может считаться трехчастной. Постепенное добавление попевок в ирмосы следующих песен канона можно считать признаком динамичности формы.

ирмосов канона. В ней отмечаются речитативные и мелодические участки строки.

В главе VII сделаны выводы об основных свойствах форм церковных песнопений, а также приведена классификация форм церковных осмогласных песнопений, одна из первых в русской музыкальной медиевистике.

Выводы, сделанные в процессе работы, оказались весьма важными, оказавшими влияние на развитие представлений о структуре русских церковных песнопений, поэтому мы здесь приводим их в полном объеме:

1. а) Формы церковных песнопений разнообразны и связаны с особенностями каждого распева: «Разнообразие форм стоит в большой связи с распевом как таковым. Каждый распев имеет, во-первых, свое предельное количество попевок, во-вторых - свои правила относительно их чередования, и в-третьих – свои излюбленные - двух - или - трехстрочные построения»³⁰;

б) Формы песнопений связаны также с жанровыми особенностями песнопения: «Разнообразие форм находится в зависимости и от того, к какому циклу песнопений – стихирным, тропарным, ирмологийным и пр., – относится та или иная другая мелодия. В этом отношении имеются, например, свои формы для «Господи воззвах» знаменного распева, и совсем другие – для стихир того же распева»³¹;

в) «Формы мелодий одного и того же распева или одной и той же группы песнопений часто разнятся в зависимости от деталей построения своих составных частей. Например, при одинаковом количестве попевок, повторяемая часть – в одном песнопении двухстрочная, тогда как в другом она – трехстрочная, и это налагает свои черты на форму целого».

2. «Все формы русского церковного пения, стройны и гармоничны в своих отдельных частях, изящны в целом и в этом отношении вполне отвечают требованиям строго эстетического вкуса.

³⁰ А.В.Никольский. Формы...., рукопись, л.107.

³¹ Там же, л.108.

Основных форм – две: двухчастная и трехчастная. Крайние члены последней обыкновенно находятся в полном соответствии один к другому, не столько общностью содержания (таких случаев почти нет совсем), сколько одинаковостью построения. Средние части в свою очередь имеют обыкновенно очень симметричное построение.

Благодаря гармонии частей, общая форма получает вид правильного и стройного целого»³².

3. «Формы церковных песнопений самобытны и оригинальны в своих деталях». Никольский отмечает также самобытность церковных музыкальных форм в сравнении со светской музыкой: «2-х и 3-х частные формы церковных песнопений не аналогичны таковым же в общей музыке как со стороны мелодического содержания тех и других, так и по условиям касательно взаимного соотношения отделов»³³.

4. Формы песнопений «органически слиты с текстом и его содержанием», т.е. зависят от текста песнопения. «В догматиках, например, форма предreshается текстом, но она же и помогает выделению его частей, большей выпуклости его отдельных мыслей и выражений»³⁴.

А.В.Никольский предлагает подробную, научно обоснованную классификацию форм церковных осмогласных песнопений. Она включает формы, принадлежащие традиционным распевам русской православной церкви: знаменному (большому, малому, сокращенному), киевскому (включая сокращенный вариант), греческому (включая сокращенный вариант). Классификация Никольского по степени подробности и объему материала является наиболее удачной среди работ его времени, наиболее высоким достижением автора.

Мелодическая строка – единица формы, положенная в основу классификации.

³² А.В.Никольский. Формы..., рукопись л.109-110.

³³ Там же,, л.110.

³⁴ Там же, л.112.

Формы церковных песнопений А.В.Никольский делит на две большие группы. К первой относятся формы мелодий киевского, греческого (полная и сокращенная разновидности) распевов, а также мелодий сокращенного знаменного распевов:

«1) Формы элементарные – однострочные, двухстрочные «(иногда) трехстрочные (когда три строки служат единой повторяемой частью или отделом целой мелодии)»³⁵. Сюда включены прокимны, ектении, запевы к стихирам, напевы тропарей 1 и 8 гласа

2)Формы производные: 2-х и 3-х частные простые в качестве законченных форм небольших мелодий, составляющих данный род песнопения»³⁶. Это формы мелодий стихир, тропарей и ирмосов с четким чередованием строк.

Ко второй группе относятся формы мелодий знаменного распева, например, догматиков и канонов. Трактовка формы канона как постепенно расширяющейся, от песни к песни, подчеркивает элемент развития в формообразовании церковного песнопения:

«Формы 2-х и 3-х частные большие – для мелодий, вторые части которых или равны величине первой и заключительной частей (например, догматик 7-го гл.), или представляют собой соединение не более, как в два однородных по построению отдела (догматик 2 гл.).

3) Формы 2-х и 3-х частные сложные - в мелодиях, вторая часть которых включает в себе присутствие нескольких разновидных отделов (догматики 3, 4, 6, 8-го гл.).

NB. Форма 2-3-х частные большие и сложные свойственны песнопениям, части которых состоят сами из нескольких строк (3 - 6)»³⁷.

Классификация форм охватывает осмогласные песнопения, в ней не рассматриваются формы песнопений, не поющихся на глас. Тем не менее,

³⁵ А.В.Никольский. Формы..., рукопись л. 120.

³⁶ Там же л.121.

³⁷ Там же.

для осмогласных песнопений это весьма полная классификация, первая в отечественном литургическом музыковедении.

Итак, анализируя формы церковных осмогласных песнопений, А.В.Никольский следует принципам целостного анализа произведения, учитывая влияние ряда факторов: стилевой (связь с распевом), жанровой (богослужебная функция), взаимосвязь текста и напева.

Методика анализа песнопений меняется в работе в зависимости от типа мелодики напева (силлабическая, близкая речитативу или мелизматическая, развернутая), а также от порядка чередования строк в композиции песнопения. Необходимо заметить, что методика анализа церковных песнопений, особенно мелизматического склада (догматиков знаменного распева) находится в работе в стадии становления. Впоследствии анализ композиции песнопений знаменного распева интенсивно развивался в трудах целого ряда крупных ученых: М.В.Бражникова, Н.Д.Успенского, Б.П.Карастоянова, А.Н.Кручининой, И.Е.Лозовой, С.П.Кравченко, Г.В.Алексеевой и других.

Одновременно с поиском методов анализа гласовых песнопений в работе происходит и поиск соответствующей терминологии. Исследуемое явление рассматривается в двух аспектах: как явление церковной и музыкальной культуры. Поэтому при анализе форм используются как церковно-певческие термины (осмогласие, самогласен, строка, попевка, фита), так и принятая музыкальная терминология (тема, каданс, формы: периода, двойного периода; двухчастная, трехчастная формы).

При этом возникают неоднозначные употребления ряда терминов. Например, в начале главы III противопоставлены два термина: «осмогласные» и «самогласные» песнопения: «Все церковные мелодии, количество которых весьма велико, могут быть разделены на две главных группы: а) осмогласные, то есть подчиненные основному закону церковного пения – осмогласию, и б) самогласные, то есть построенные вне требований этого закона... Осмогласны – все стихиры, тропари, ирмосы и прокимны;

самогласны – все неизменяемые песнопения и часть стихир (в последнем случае прямо так и именуемых – «самогласны»³⁸ .

В богослужебных книгах термин «самогласны» употребляется почти только по отношению к стихирам, поющим на глас: «стихира самогласна, глас б» или «самогласен, глас 5»; этот термин совсем не употребителен по отношению к неизменяемым песнопениям.

В настоящее время уточнено, что термин «самогласны» или «стихира самогласна» означает песнопение, мелодически самостоятельное (т.е. не являющееся образцом и не распетое по образцу), но при этом принадлежащее определенному гласу, например: «самогласен, глас б». У И.А.Гарднера деление песнопений по принципу пения на глас обозначено как «осмогласные» песнопения, и песнопения, «стоящие вне законов осмогласия»³⁹. В Музыкальном энциклопедическом словаре 1990 года Т.Ф.Владышевская дает следующее определение термина «самогласен»: «В древнерусской музыке – песнопение, имеющее самостоятельный, оригинальный напев...Самогласны всегда связаны с системой осмогласия»⁴⁰ .

Ю.В.Артамонова, исследуя традицию пения по моделям, отмечает, что «в византийской гимнографии...песнопение-модель называется аутомелон, песнопение по модели – просомойон, полностью самостоятельное песнопение – идеомелон. При переводе была нивелирована терминологическая разница в обозначении аутомелона и идеомелона – они стали обозначаться словом самогласно»⁴¹ .

Таким образом, Никольский допустил смешение терминов, относящихся к разным явлениям. Термин «самогласен» обозначает способ соотношения текста и напева в песнопении, тогда как «осмогласен» означает, что песнопение поется на глас. «Самогласные» песнопения не противоположны «осмогласным» песнопениям, но входят в их состав. Так,

³⁸ А. В. Никольский. *Формы...*, ХРД 1915, № 2, с.35.

³⁹ Гарднер И.А. *Богослужебное пение русской православной церкви Т.1. Сергиев Посад, МДА, 1998. С.107.*

⁴⁰ Музыкальный энциклопедический словарь М., 1990.

⁴¹ Артамонова Ю.В. *Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI – XVIII веков. Авт. канд. дисс., М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С.6.*

догматики знаменного распева можно назвать и «самогласными», поскольку соотношение текста и напева здесь единично, и «осмогласными песнопениями» (по Никольскому), поскольку все они поются на глас.

Другой пример – неоднозначность употребления в работе терминов «строка» и «попевка». У Никольского термин «строка» – это «элементарная форма», т. е. наименьшая единица формы церковного песнопения. Оно отождествляется и употребляется наряду с понятием «попевка». В работе понятия «строка» и «попевка» взаимозаменяемы, синонимичны. Встречается и употребление двух обозначений вместе : «строка-попевка». При этом в начале главы IV автор дает следующее определение: «попевки» гласовые, т.е. строки, составляющие подлинное содержание данной мелодии, и вместе с тем характеризующие собою известный глас и в нем только употребляющиеся»⁴². Это определение созвучно тому, что дает В.М.Металлов в своей работе «Осмогласие знаменного распева»: «характерные, типичные для каждого гласа мелодические фигуры или попевки»⁴³.

В данном сочинении Никольский утверждает, что строка – общая единица формы для всех традиционных русских распевов, подчеркивая тем самым их общность: глава II работы названа «Мелодическая строка как элементарная форма церковных песнопений»; термин «строка» употребляется при разборе форм мелодий знаменного, киевского, сокращенного киевского, сокращенного знаменного, греческого, сокращенного греческого распевов.

В современной работе А.Н.Кручининой говорится о равнозначном употреблении терминов «строка» и «попевка» в древнерусских певческих рукописях, а также о многозначности их употреблений: «строки мудрая» – развод сложного оборота – фиты; «имена попевкам» и «имена строкам» – названия певческих азбук: «Привлекает к себе множественность

⁴² А. В. Никольский. Формы..., ХРД, 1916, №2. С. 39.

⁴³ Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия по гласовым попевкам. М., 1899. С.6.

значений, которые вкладываются теоретиками древнерусского искусства в каждый из терминов»⁴⁴.

Таким образом, равнозначное употребление Никольским терминов «строка» и «попевка» сходно с применением этих обозначений в древнерусских источниках. Тем не менее, в тексте работы мы можем наблюдать более частое употребление термина «попевка» по отношению к мелодиям знаменного распева, а термин «строка» чаще употребляется в связи с мелодиями киевского, греческого и сокращенного знаменного распевов. Автор осознает различия между строками-попевками знаменного распева, строение которых он не детализирует, и силлабическими строками более поздних распевов, где выделяются мелодические (главные) и речитативные (второстепенные) участки строки.

В современной медиевистике термины «строка» и «попевка» более детализированы. В статье А.Н.Кручининой и Б.А.Шиндина «Первое русское пособие по музыкальной композиции» о теоретическом руководстве (кокизнике) XVII века) введено понятие «нормативная строка»: «нормативными мы называем строки, в которых наблюдается следующее соотношение текста и музыки: 1) на один слог текста приходится один знак нотации; 2) одно слово текста распевается одной мелодико-графической формулой-попевкой (одно-двух-трех- и четырехпопевочные строки)» и далее: «В древнерусской музыкальной теории термин «строка» имеет два значения: 1) строка как показатель высотного уровня исполнения, в азбуках-перечислениях; 2) строка как муз. оборот, больший, чем попевка, распеваящий строку текста»⁴⁵.

Во 2-й половине XX века в песнопении выделяются мельчайшие структурные уровни, которые Никольский не стал выделять, чтобы не допустить «искусственного расчленения» строки. Тем не менее, в работе

⁴⁴ Кручинина А.Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века//Певческое наследие Древней Руси. СПб., 2002, с.49.

⁴⁵ Кручинина А.Н., Шиндин Б.А. Первое русское пособие по музыкальной композиции// Памятники культуры. Новые открытия. Л.: Наука. 1979. С..193,195.

Б.П.Карастоянова «О таблицах мелодических формул знаменного распева» (1988) выделены такие мелкие структурные единицы как «тонема» – «мелодический ход и знак нотации», «просодема» – тонема, озвучивающая слог текста». Несколько просодем составляют «просодическое звено»⁴⁶. Несколько таких звеньев и образуют попевку. Карастоянов считает попевку крупной структурной единицей: «...попевки и фиты, как правило, являются крупными мелодическими образованиями, которые в условиях небольших масштабов монодии должны оцениваться как явления более высокого структурного уровня, соответствующим образом сложенные из элементов более низкого порядка»⁴⁷.

Выделение мелких и более крупных структурных уровней Карастоянов связывает с формулами знаменной нотации. Основанием для такого выделения здесь являются устоявшиеся в древнерусской теории значения отдельных знамен и их групп. У Никольского же осмысление многоуровневой структуры песнопения находится на начальном этапе.

На уровне поиска существует осмысление в работе понятия «форма». В начале статьи уже было отмечено установление связи теории церковного пения и общей теории музыки с помощью термина «форма», что является одним из главных научных достижений Никольского. Таким образом, автор показывает возможность изучения церковных песнопений методами музыковедения, вводит этот музыкальный пласт в научный обиход.

Из названий глав видно, что Никольский использовал это понятие в трех значениях: «общая форма» или способ (тип) пения; «элементарная форма» или структурная единица; и формы песнопений: «Осмогласие и его формы», «Формы догматиков», «Ирмосы... и их формы».

Использование общемузыкальных терминов связано еще и с тем, что в то время еще не сформировалась терминология для анализа церковных песнопений. В разборе форм догматиков роль повторяемых строк напева

⁴⁶ Карастоянов Б.П. «О таблицах мелодических формул знаменного распева» /Musica antiqua , VIII. Vol.1 Acta musicologica. Bydgoszcz,1988. С.492-493.

⁴⁷Карастоянов Б.П. О таблицах мелодических формул знаменного распева..... С. 491.

сопоставляется с функцией музыкальной темы в музыкальном произведении. Ряд строк выполняет функцию кадансов – завершающих мелодических оборотов. В анализе форм псалмов «Господи воззвах» четырехстрочное построение (2+2 строки) названо «двойным периодом». Форма канона в мелодии знаменного распева определена как «трехчастная» только потому, что в ней есть начальный, средний и заключительный отделы.

Однако, при всех несовершенствах терминологии, с ее помощью автору во многом удастся осуществить главную цель – показать красоту и самобытность церковных песнопений, а также задать верное направление исследовательского поиска.

Одновременно с проблемами формообразования в исследовании Никольского затронуты и другие вопросы существования церковно-певческой традиции, например, отношение профессиональных музыкантов к церковному пению. В работе постоянно звучат высказывания о высокой художественности церковных песнопений. Для большей убедительности автор сопоставляет строение церковного напева со строением музыкальной темы из бетховенской сонаты и делает вывод о том, что и в том, и в другом случае содержание облекается в соответствующую форму. Все эти утверждения наводят на мысль о недооценке тогдашней музыкальной наукой содержания церковно-певческого искусства, и Никольский, следуя просветительским идеям Нового направления, созревшим в стенах московского Синодального училища, настойчиво проводит тезис о благоговейном отношении музыкантов и музыковедов к еще одной сокровищнице отечественной культуры – церковным песнопениям.

Кроме того, в работе затронут вопрос взаимосвязи знаменного и более поздних распевов: в главе III приведено сравнение напева стихир 1 гласа знаменного и киевского распевов и наглядно показано сходство обеих мелодий. Ставится проблема соблюдения уставных богослужебных норм (например, пение псалмов «Господи воззвах» на вечерне, которые ранее имели собственный напев, уже утраченный или вышедший из употребления

ко времени Никольского); соотношение песнопения «Бог Господь» и следующих за ним тропарей как песнопений, различных по смыслу и напеву, которое сохранилось лишь в знаменном распеве.

В ходе исследования Никольский, как регент, оставляет «заметки на полях» о современной ему певческой практике. Например, об употреблении напевов 2 гласа в различных регионах России: «В то время, как мелодия Киевского не сокращенного распева удержана почти неизменной в напеве некоторых восточных губерний (Тамбов, Пенза, Саратов, Самара, Симбирск и т. д.), а Киевский сокращенный распев целиком принят в так наз., Московском напеве»⁴⁸. Автор отмечает характер исполнения песнопения: «Являясь заключением всей мелодии в ее целом, к тому же обычно исполняемая с замедлением темпа, последняя строка получает особое значение «итога», стоящего как бы вне чередования остальных строк»⁴⁹. Эти замечания очень ценны, поскольку помогают создать представление о певческой традиции того времени.

Многие мысли Никольского о роли формы церковного песнопения остаются актуальными и сегодня, например, в конце V главы:

«Форма мелодии (находящаяся в зависимости от того, какого она распева), – то сближающая, то, наоборот, разделяющая одни песнопения от других, – вообще таит в себе силу обоюдоострую: ею может быть в одном случае объединено действие однородное, а в другом - по ошибке, или обезличено существенно важное или сближено внутренне различное. Вот почему, между прочим, интерес к формам песнопений в разных распевах не только важен теоретически, но может весьма часто приводить и к выводам, далеко не бесполезным в клиросной практике»⁵⁰.

Для современных практиков и теоретиков церковного пения эта работа ценна еще и тем, что она содержит практически все осмогласные напевы

⁴⁸ Никольский А.В. Формы..., ХРД, 1915, № 7-8. С. 149.

⁴⁹ Никольский А.В.Формы..., ХРД, № 3. С.67.

⁵⁰ Никольский А.В.Формы..., рукопись, л.83.

стихир, тропарей и ирмосов, что позволяет сравнить состояние напевов столетие назад с их современным звучанием.

Сравнение напевов из исследования Никольского с осмогласными напевами современного клироса показало, что ряд современных напевов оказался более схематизированным по структуре и сокращенным по мелодике: мелодии ирмосов 1, 2, 5, 8 гласов, тропарей 4 и 8 гласов, стихир 1, 2, 5 гласа и т.п. Однако, интересен тот факт, что корпус напевов осмогласия остался, в основном, без изменений, что говорит об устойчивости певческой традиции и делает данную работу актуальной для современных певчих и регентов.

Итак, в работе А.В. Никольского «Формы русского церковного пения» было сказано новое слово об изучении структуры церковных песнопений. Это изучение оказалось целостным: при анализе песнопения учитывался его богослужебный контекст, зависимость его структуры от жанра и принадлежности определенному распеву. Такой подход к анализу песнопений оказался плодотворным и позволил сделать ряд интересных выводов для более глубокого понимания церковно-певческой культуры. Целостность подхода и учет комплекса факторов, влияющих на структуру песнопений, являются в настоящее время основными методами анализа произведений церковно-певческой традиции.

Вместе с тем методы и терминология исследования Никольского соответствуют своему времени. Часть из них впоследствии была переосмыслена, изучена более глубоко, но в этой работе их применение позволяет достаточно точно осмыслить структуру песнопения, показать стройность, соразмерность, а также оригинальность, самобытность его формы.

При всех исторических различиях результаты данного исследования позволяют оценить его как важный этап в развитии аналитических представлений о церковно-певческой культуре.

Литература

1. Аллеманов Д.В. Теория и практика осмогласия обычного напева. М., 1907.
2. Артамонова Ю.В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI – XVIII веков. Авт. канд. дисс., М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Вознесенский И.И. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. Киев, 1888-1898.
5. Гарднер И.А. Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. В 2-х томах. Сергиев Посад: МДА, 1998.
6. Кастальский А.Д. Практическое руководство к выразительному пению стихир. М., 1909.
7. Карастоянов Б.П. «О таблицах мелодических формул знаменного роспева» /Musica antiqua , VIII. Vol.1 Acta musicologica. Bydgoszcz, 1988, с.489-516.
8. Кручинина А.Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века//Певческое наследие Древней Руси. СПб., 2002.
9. Кручинина А.Н., Шиндин Б.А. Первое русское пособие по музыкальной композиции// Памятники культуры. Новые открытия. Л.: Наука. 1979, с. 188-195.
10. Металлов В.М. Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия по гласовым попевкам. М., 1899.
11. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
12. Никольский А.В. Формы русского церковного пения. Разбор форм напевов «Господи, воззвах...» и запевоов перед стихирами знаменного роспева //Хоровое и регентское дело. 1915, №1. С.2-6. № 2. С. 32–36; № 3. С. 64–69; № 7–8. С. 146–150; № 9. С. 163–167; № 10. С. 180–184; № 11. С. 205–208; № 12. С. 222–225. 1916. № 2 с.39-43. №5-6, с.142-144. № 9-10, с. 192-196. № 11-12, с. 219-225. Рукопись: РГИА, ф. 1109, оп.1, д.157.
13. Никольский А.В. Формы русского церковного пения / А. В. Никольский; публикация, вступ.ст. и коммент. Ю. А. Ефимовой. М.: Научно-исслед. центр «Наследие» Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2010.
14. Одоевский В.Ф. Заметки о пении в приходских церквях.//Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861-1918). /Гос. Ин-т искусствознания, ГЦММК им. Глинки. Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова, С. Г. Зверева. М.: Языки славянской культуры, 2002, с. 61-65
15. Преображенский А. В. Культурная музыка в России. Л.: “Academia”, 1924.
16. Разумовский Д.В. Богослужбное пение православной греко-русской церкви. М., 1886.

17. *Шеховцова И.П.* Гимн и проповедь: две традиции в византийском гимнографическом искусстве/Музыкальная культура православного мира. Традиции, теория, практика: материалы научных конференций. М.:РАМ им. Гнесиных, 1994. С.8-27.