

Искусствоведение и культурология

УДК 781
ББК 85.313 (2)

ПУТЕВОЙ РАСПЕВ В ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВСКОМ МОНАСТЫРЕ XVI—XVII вв.: ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРУКТУР В ПЕСНОПЕНИИ

М. В. Генченкова

На примере песнопений путевого распева певческих сборников XVI—XVII вв. преимущественно из Троице-Сергиева монастыря анализируется функциональность музыкальных структур в древнерусской монодии. Автор рассматривает структуры: «тонема», «кокиза», «просодема», «попевка», «лицо», «фита». Анализ показал, что между этими структурами существуют разнообразные функциональные связи, а в каждой структуре, состоящей из более мелких единиц, возникают функциональные отношения между ее частями. Для всех структур характерны общелогические функции — начальная, срединная и конечная. Исследованы также и другие формообразующие и выразительные функции. При этом установлено, что простые структуры (тонема, просодема) имеют ограниченное количество функций по сравнению с более сложными. Присутствие функциональных связей свидетельствует о композиционной логике в путевом пении.

Ключевые слова: путевой распев, функциональность музыкально-речевых структур, структура песнопения, Троице-Сергиев монастырь.

Изучение функциональных отношений музыкальных структур в церковном песнопении необходимо для понимания композиционной техники, выяснения уровня ее системности и развитости. Впервые формообразующие функции попевок определил В. М. Металлов: «Попевки по своему употреблению в начале, середине или на конце разделяются на *начальные, срединные и конечные, на начальные и срединные, и на срединные и конечные*» [5, с. 8]. А. В. Никольский на примере знаменного силлабического и силлабо-мелизматического пения показал смысловые функции ритмо-интонационных формул внутри строки. Он выделил «главные» и «второстепенные элементы» строки-попевки, соответствующие мелодизированному мотиву и речитативу [7, с. 12]. М. В. Бражников внес свое толкование: «главные» и «второстепенные» элементы, обозначив их как «ядро» и «доступку» (последний термин заимствован из древнерусских певческих азбук) [1, с. 185—196]. В фитах ученый выделил три фазы развития мелодии: начальный («приступ»), срединный («ядро») и заключительный («конечный оборот») [2, с. 60—63].

В новейшей медиэвистике вопрос функциональности затронут в работах Г. А. Пожидаевой. Ею отмечены функции отдельных музыкальных и музыкально-речевых структур: кокизы различаются как начальные, срединные и конечные, а также как «однослогные» и «переводные» [13, с. 36, 89]; «главная» и «второстепенная» части попевки определены как «кокиза» и «доступка» в соответствии с понятиями крюковых певческих книг [13, с. 42]. Формообразующие функции фит и лиц рассматривались современными учеными литургического музыковедения, например: И. Е. Лозовой [4, с. 403], Н. В. Парфентьевой [8—11], Н. В. Рамазановой [14, с. 128, 131, 146—150].

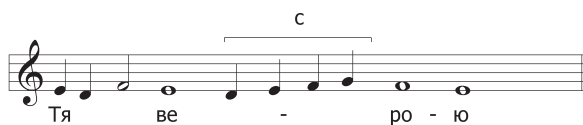
Таким образом, в русской музыкальной медиэвистике уже высказаны важнейшие идеи относительно функциональности, действующей внутри древнерусских песнопений. Это, во-первых, наличие логических принципов — начала, развития и замыкания; во-вторых, принцип смысловой иерархичности элементов, подразделяющихся на главные и второстепенные. Эти идеи, несомненно, оказали влияние на последующее развитие музыкально-ведческой мысли.

Если ранее объектом изучения функциональных отношений была попевка, то на более позднем этапе изучения церковной музыки ученые рассматривают и другие элементы целого — кокизы, лица и фиты. В них обнаружили те же функциональные закономерности, которые были замечены в отношении попевок. В связи с повышением интереса к проблеме соединения в церковном пении слова и мелодии, современные ученые рассматривают выразительные функции таких ярких «фигур украшения», как фиты. Как отмечает И. Е. Лозовая, фиты «выполняли важные функции и чисто выразительного порядка — подчеркивали самые существенные слова и устойчивые словосочетания символического характера, выделяли возгласы, становясь в этом случае фигурами восклицания» [4, с. 403]. Н. В. Грузинцева, рассматривая фиты знаменного распева, указывает на их соотнесенность со звательными и императивными формами языка, что подчеркивает торжественный характер книжно-литературного стиля [3, с. 78—88].

Продолжить изучение функциональных связей в церковной музыке необходимо, поскольку это позволит глубже раскрыть закономерности, заложенные в принципах композиции того или иного распева. Попытаемся проследить функции музыкальных и музыкально-речевых структур на примере путевых

песнопений [6, с. 13—19, 40—41, 56—65, 77—79, 81, 84—96, 100—101, 110—112, 116—134]. Эти песнопения преимущественно из троицких рукописей и звучавшие в Троице-Сергиевом монастыре, опубликованы в расшифровке по спискам конца XVII в. из фондов РГБ и ГИМ¹.

Определить границы музыкально-речевых структур (попевок, лиц, фит) мы можем ориентируясь на словесный текст, а именно определить обособленность мелодических линий, соответствующих тем или иным составляющим элементам. Каждое такое мелодическое образование обладает определенными интонационно-ритмическими свойствами, характеризующими ее начало, середину и окончание. Эти фазы показаны с помощью *тонем* — наименьших единиц напева, каждая из которых соответствует одному знаку крюковой нотации (Г. А. Пожидаева), поэтому здесь уместно, на наш взгляд, поставить вопрос о функциональном значении этих микро-структур. Каждая тонема в путевых песнопениях индивидуальна в своей функции. Анализ показал, что одни тоны (в условиях данной стилистики) выполняют *начальную* функцию (н), другие — *срединную* (с), *конечную* (к), *связующую* (св), *предконечную* (пк), третьи обладают различными сочетаниями этих функций. Например:



При этом определяющее значение для функции той или иной тоны имеет ее ритм, а не интонационное движение. В одноголосной музыке именно ритмический рисунок способен оттенить фазы мелодического развития. Для конечных тоном характерны ритмоструктуры, состоящие из одного долгого звука и подчеркивающие ритмическую остановку. Связующие тоны отличаются более дробным, но крайне простым ритмом, что, в ряде случаев, оттеняет разнообразие и усложненность ритма начальных и срединных тоном. В предконечных тонах значение ритма может трактоваться двояко: в одних случаях это ярко выраженное замедление к концу мелодического образования, в других — наоборот, последнее ритмическое дробление перед конечной остановкой.

Кроме того, наибольшим разнообразием звукового состава и интонационно-ритмического рисунка отличаются срединные тоны. Конечные и связующие, обладая небольшим, но запоминающимся на-

бором моделей, четко разграничивают музыкально-речевые структуры между собой. Некоторые тоны являются характерными для доступок и окончаний (две четверти; две половинных; четыре четверти; две четверти и половинная). Встречаясь в началах и концах попевок, лиц и фит, они помогают отличить главные элементы (кокизы) от второстепенных (доступок и окончаний), т. е. характеризуют *главную* и *второстепенную* функции. Таким образом, *начальные*, *срединные* и *конечные* функции, выявленные учеными в кокизах, попевках и фитах, существуют и на уровне мельчайших интонационно-ритмических единиц — тоном, которые, как мы выяснили, обладают индивидуальным набором таких функций. Помимо вышеперечисленных, отметим также *связующую* и *предконечную* функции тоном.

Функции *кокиз* могут быть рассмотрены с разных позиций и поэтому требуют дифференциации. Кокиза, или «ядро» (М.В. Бражников), понимается как «устойчивый, относительно завершённый музыкальный оборот, объединяющий несколько тоном, обладающий своеобразным ритмическим рисунком и ладоинтонационной характерностью» [12, с. 57].

Среди рассматриваемых кокиз существуют такие, которые являются наиболее употребительными в путевой монодии в целом (при этом они не содержатся одновременно во всех структурах: попевках, лицах и фитах.) Функцию этих кокиз можно определить как *главную* и *интонационно-объединяющую* по отношению ко всему мелосу путевого пения изучаемых рукописей. Остальные кокизы будут менее употребительными и выполнять *второстепенную* и *интонационно-вариантную* функцию. Их можно обозначить соответственно как функции *рельефа* и *фона*.

Другой комплекс кокиз содержится во всех музыкально-речевых структурах — попевках, лицах и фитах. Поскольку эти мелодические образования мы обнаружили не только в попевках и лицах, но и в фитах (наиболее древних структурах), можно сделать вывод о данном комплексе кокиз как наиболее древнем по происхождению. Эти кокизы выполняют, как думается, функцию *основных*, *интонационно-объединяющих элементов* по отношению к музыкально-речевым структурам данной стилистики. Они не являются, на наш взгляд, главными: среди этих формул есть как употребительные, так и малоупотребительные. Остальные кокизы, образующие обширный комплекс мелодических формул, имеют функцию *надстроечных*, *интонационно-вариантных элементов*.

Так как существуют кокизы, которые находятся в одной и той же звуковосотной позиции (их большинство), и другие, не имеющие этого качества, их функции различны. В данном случае возможно обозначение *высотно-прикрепленной* функции кокизы и *высотно-подвижной*.

Кокизы в попевках, лицах и фитах, представляя собой формулы, в которых собраны наиболее существенные интонации напева, являются средоточием интонационного смысла и эмоционального напряжения мелодии. Внутри попевки и лица кокиза образует смысловой центр музыкально-речевой

¹ Подробнее об этом, напр., см.: [6, с. 3—9, 135—145; 12, с. 264—313, 825—826].

структуры (функция *смыслового ядра*; *главная функция*). В этом случае доступка, не обладающая какой-либо яркостью, функционирует как *второстепенная*. Постепенно и плавно подводящая мелодическую линию к кокизе, она выполняет *подводящую* функцию [2]. Идущее после кокизы дополнение, часто повторяющееся в варьированном виде часть предыдущей смысловой интонации, может выполнять функцию *промежуточную* (между кокизами), *второстепенную*, а дополнение-связка (между структурами) — еще и *связующую*.

Начальная, срединная и конечная функции кокиз выражены по-разному в путевых песнопениях. Наиболее ярко начальная функция представлена там, где первая формула встречается только в начале всей композиции. Это тропари «Днесь вод», «Яко человек», стихиры «Ко гласу вопиющего», «Иже по образу», задостойник Великой субботы, песнопение вечерни «Свете тихий». Начальную и срединную функцию кокиз можно отметить в тропаре «Глас Господень», стихирах «Мирский мятеж», «Инок множества наставника», задостойнике Великого четверга, неизменяемого песнопения «Достойно есть». Конечная функция очень рельефно отражается в тех песнопениях, где заключительный музыкальный оборот не появляется ранее в каком-либо другом месте композиции. Это тропари «Глас Господень», «Днесь вод», «Яко человек», стихиры «Воспоим, вернии», «Мирский мятеж», задостойники Рождества Богородицы, Великого четверга, песнопение «Свете тихий». Конечными кокизами отмечены разделы стихиры «Ко гласу вопиющего». Конечная и срединная функция кокиз есть в задостойнике Великой субботы, неизменяемом песнопении «Достойно есть», пасхальном «И нам дарова». В некоторых композициях более отчетливо выражены кокизы срединной функции (задостойник Сретения, субботы Лазаревой, Вознесения); начальная и конечная функция представлены в них одной и той же мелодической формулой. В песнопениях «Владычице, приими» и «Да молчит» одна ритмо-интонационная модель и ее варианты характеризуют разные функции: начальную, срединную и конечную. При этом срединная функция включает и некоторые другие формулы.

Подытоживая «роли» кокиз в путевом распеве, отметим, что они могут выполнять формообразующие функции: начальную, срединную, конечную; начальную и конечную; начальную и срединную; срединную и конечную.

Способы характеристики функций кокиз в указанных путевых песнопениях, отличаются широким спектром возможностей. Вероятно, это связано с различным временем создания той или иной композиции. Большая мелодико-ритмическая индивидуальность моделей каждой функции характеризует более развитый поздний исторический период; наоборот, одна формула с вариантами, применяющимися в условиях разных функций, свидетельствует о более древнем происхождении композиции.

По отношению к мелодике путевого пения функции кокиз следующие: *главная, интонационно-объединяющая, рельефная; второстепенная, интонационно-вариантная, фоновая*. В музыкально-

речевых структурах следует отметить такие функции, как *основную, интонационно-объединяющую*, а также *надстроечную, интонационно-вариантную*. В отношении звуковысотности отметим *высотноприкрепленную* и *высотноподвижную* функции кокиз. По отношению к доступке и дополнению кокиза выполняет функцию *смыслового ядра*, то есть — *главную* функцию.

Следующая структура — *просодема* как единица распетого слога [13]. В попевках, лицах и фитах почти всегда наблюдается несколько слогов в составе слова или группы слов, входящих в конкретную структуру. Так как эти слоги являются начальными, конечными или срединными, то, соответственно, и «распетые слоги», то есть просодемы, имеют те же функции. Следовательно, просодемы могут различаться как *начальные, срединные, предконечные* и *конечные* в более крупных музыкально-речевых структурах, а именно в попевках, лицах и фитах (за исключением единиц, состоящих из одного слова-просодемы). Попевочные просодемы всех этих функций характеризуются соответствующими им тонемами с теми же функциями. Тонемы, обладая изложенными выше формообразующими свойствами, способствуют более яркой очерченности попевок. Лицевые и фитные просодемы разных функций, более распевные, включающие большее количество мельчайших интонационно-смысловых единиц, часто характеризуются более разнообразным спектром тоном. Например, лицевая конечная просодема может соответствовать предконечной и конечной тонемам, предконечная лицевая — срединной, и т.д. Таким образом, функции просодем могут быть также сведены к общелогическим и различаться как *начальные, срединные, предконечные* и *конечные*.

В связи с музыкальными и просодическими принципами формообразования возможно проследить функции музыкально-речевых структур: попевок, лиц и фит.

Проанализируем *функции попевки* как музыкально-речевой структуры, имеющих с текстом общую цезуру и возникающую «в результате распева одной или несколькими кокизами интонационно-смысловой единицы текста песнопения — слова, синтагмы или строки» [13, с. 41].

Попевки содержатся в путевых песнопениях изучаемых сборников в небольшом количестве, и только в исключительных случаях они составляют основу песнопения. Поэтому их функцию среди музыкально-речевых структур можно определить как *второстепенную (фоновую)*.

Попевка используется в различных частях формы и может быть либо одной из музыкально-речевых структур в строке, либо (реже) составлять целую строку, выполняя различные *формообразующие* функции. Если строка представляет собой структуру: попевка + лицо, — то попевка выполняет функцию, подобную доступке в знаменном распеве, как менее мелодизированной части строки. Можно определить эту функцию как *«подводящую»* [2]. В других вариантах строки — лицо + попевка (попевки), фита + попевка (попевки) — проявляется тенденция к ускорению просодического ритма в конце строки (это явление не характерно для зна-

менного распева). Здесь попевка как бы «дополняет» предыдущее, более развитое мелодическое образование. Такой технический прием, во-первых, способствует временному сжатию строки в мелизматическом пении и, как следствие, ее большему единству. Во-вторых, если используется последование нескольких строк с подобной структурой, этот прием способствует более яркой очерченности строк. Здесь, в мелизматическом пении, тенденция к сжатию строки происходит и во всех остальных случаях использования попевки в сочетании с лицами (лицо + попевка + лицо, попевка + лицо, лицо + попевка), что особенно наглядно проявляется в соседстве строк, содержащих группы лиц.

В ряде случаев попевки (одна или две-три) являются основой строки. Если после лиц появляются попевки, они могут оттенить начало следующего раздела формы (например, «Достойно есть»). Иногда, наоборот, попевки являются основой какой-либо части внутри формы, и тогда смена этих структур другими означает наступление нового раздела (например, стихира преподобному Сергию «Иже по образу соблюди невредимо»). В этих случаях попевка выполняет *разделяющую* функцию.

Помимо формообразующих функций, связанных с особенностями музыкально-речевых структур, функции попевок связаны с входящими в их состав кокизами. Таким образом, попевка выполняет *начальную, срединную или конечную* функцию в зависимости от кокизы, ей соответствующей.

В итоге, в путевых песнопениях из троицких рукописей наблюдаются начальная, срединная, конечная функции попевок. Среди других музыкально-речевых структур в мелизматическом пении они выполняют второстепенную, фоновую роль. По отношению к последующим более распевным структурам строки попевки выполняют подводящую функцию, а с предыдущими, более распевными структурами строки, соотносятся как дополняющие. Внутри формы попевки могут выполнять *разделяющую* функцию.

Лица являются функционально *главными (рельефными)* структурами, что и позволяет определить тип распева как мелизматический *лицевой* (Г. А. Пожидаева). Они применяются в различных частях формы; лицо может быть основой целой строки или одной из структур в ней [см.: 12, с. 69]. Отметим *формообразующие* функции лиц. В ряде случаев в конце песнопения усиливается внутрислоговой распев; лица преобладают над малораспевными попевками. Подобное замедление просодии к концу песнопения выражает завершающий этап развития формы (например, стихиры «Преподобне отче, кто исповесть», «Богомудре Сергие»). Если внутри строки попевка сменяется лицом, происходит замедление просодии. Лицо в этом случае выполняет функцию мелодизированной части попевки в знаменном распеве (например, такие строки встречаются в стихирах преподобному Сергию «Иже по образу соблюди невредимо», «Богомудре Сергие», в стихире на Великое водоосвящение «Воспоим, вернии» и псалме «Блажен муж»).

Лица как музыкально-речевые структуры могут служить обрамлением песнопения, придавая ком-

позиции черты «трехчастности». Так, например, в песнопениях «Глас господень» (тропарь на Великое водоосвящение) и «Достойно есть» группы лиц сменяются группами попевок, а затем вновь появляются первоначальные структуры — лица.

Следует отметить *выразительную* функцию лиц, которые подчеркивают, акцентируют слова, имеющие большое значение для конкретного текста. Например, в стихире «Мирский мятеж», посвященной Сергию Радонежскому, слово «преподобне» имеет *лицевой внутрислоговой распев* и потому выделяется среди остальных слов и синтагм, соответствующих попевкам.

Функция лиц в путевом распеве — *главная, рельефная* (по отношению к другим музыкально-речевым структурам). В форме песнопения они выполняют *конечную, завершающую* функцию, а также *арочную (обрамляющую)*. По отношению предыдущей, менее распевной структуре внутри строки, лица играют роль *смыслового ядра*. *Акцентирующая* функция лиц проявляется по отношению к наиболее важным словам текста.

Фиты встречаются в путевых песнопениях в небольшом количестве и выполняют поэтому *второстепенную* функцию в количественном отношении к другим структурам. Однако фита — это яркое выразительное «средство» подчеркивания слов. Слово, распетое фитой, обращает на себя внимание в ряду других слов. В рассматриваемых песнопениях фиты используются в различных частях формы, а именно: в началах или концах поэтических строк; в середине песнопения; в точке «третьей четверти» или в конце формы. Они также могут обрамлять композицию.

Отметим некоторые *формообразующие* функции фит.

Арочный принцип, замеченный и в лицах, используется также и по отношению к фитам. Есть песнопения, в которых фиты либо обрамляют композицию, либо отмечают начало разделов формы (например, «Блажен муж», величания).

В парных строках используется принцип «рифмования» фит. Замедление просодического ритма в этих строках контрастирует с ритмом промежуточных строк (например, тропари «Днесь вод освящается естество», «Яко человек»). В песнопениях «Иже по образу соблюди невредимо», «Свете тихий» с помощью фит показано начало нового раздела внутри формы. Фиты появляются в конце композиций, подчеркивая заключительный этап развития формы, в песнопении «Свете тихий», величаниях Григорию Богослову и на праздник Одигитрии.

Интересное использование фит наблюдается в песнопении «Да молчит всякая плоть». В нем фиты используются в середине формы и придают композиции черты симметричности; при этом в фитах есть варианты начальных ритмо-интонационных моделей композиции. Следовательно, фиты здесь выполняют необычную для мелодий функцию: они применяются как срединные структуры, в которых музыкальный материал развивается.

Фиты, так же как и лица, используются для «усиления» речевой интонации внутри фразы. В этом случае распев фиты «акцентирует», подчеркивает определенное слово (например, «Иже по образу

соблюд невредимо»). В ряде случаев эти слова имеют особый сакральный смысл (например, стихира «Ко гласу вопиющего во пустыни»).

Можно отметить и такую функцию фит, как *второстепенную* (по количественному отношению к другим музыкально-речевым структурам). Обрамляя песнопение, связывая начала разделов формы или парные строки, фиты выполняют *арочную* функцию. В некоторых случаях фита способствует разделению частей формы, то есть играет *разделяющую* роль. *Конечная, завершающая* функция фит проявляется внутри конкретной композиции. Иногда в композиции фиты выполняют *срединную* функцию. *Акцентирующая* функция фит отмечена по отношению к наиболее важным словам текста.

Итак, в путевом пении, нашедшем отражение в троицких певческих сборниках, для структур существуют функциональные связи, и они разнообразны. Для всех их характерно наличие начальной, срединной и конечной функций. При этом наименьшее количество функциональных связей типично для тонем (мельчайших смысловых единиц мелодии) и просодем (наименьших музыкально-речевых единиц). Остальные, более сложные структуры, имеют дифференцированные функциональные связи, что вполне закономерно. В каждой структуре, состоящей из более мелких единиц, возникают функциональные отношения между ее частями; прослеживаются функциональные связи в структурах одного вида, а также менее крупных в составе более масштабных. Присутствие этих функциональных связей свидетельствует о композиционной логике в песнопениях путевом распеве, звучавших в Троице-Сергиевом монастыре.

Литература

1. Бражников, М. В. Древнерусская теория музыки / М. В. Бражников. — Л. : Музыка, 1972. — 423 с.
2. Бражников, М. В. Лица и фиты знаменного распева / М. В. Бражников. — Л. : Музыка, 1984. — 304 с.
3. Грузинцева, Н. В. Об одной особенности взаимодействия мелизматики и литературного текста в пес-

нопениях знаменного распева / Н. В. Грузинцева // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. — Л. : ЛГИТМиК, 1988. — С. 78—87.

4. Лозовая, И. Е. «Слово от словес плетущие сладкопения» / И. Е. Лозовая // Герменевтика древнерусской литературы — Сб. 2. — М. : ИМЛИ, 1989. — С. 383—422.

5. Металлов, В. М. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного пения по гласовым попевам / В. М. Металлов. — М. : Синод. тип., 1899. — 92 с.

6. Монастырские напевы XVI—XVII вв.: Традиции русского церковного пения / перев. крюкового письма Г. А. Пожсидаевой. — Вып. 2. — М. : Композитор, 2002. — 148 с.

7. Никольский, А. В. Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. — Петроград: хоровое и регентское дело, 1915. — 32 с.

8. Парфентьева, Н. В. О некоторых особенностях авторских разводов фит (По певческим рукописям XVII в.) // Музыкальная культура Средневековья : сб. науч. тр. — М., 1990. — С. 133—140.

9. Парфентьева, Н. В. Освоение репертуара мастерами певческой школы Федора Крестьянина на рубеже XVI—XVII вв. / Н. В. Парфентьева, Н. П. Парфентьев // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2012. — Вып. 19. — С. 83—90.

10. Парфентьева, Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI—XVII вв. (на примере произведений выдающихся распевщиков) / Н. В. Парфентьева. — Челябинск : ЧелГУ, 1997. — 338 с.

11. Парфентьева, Н. В. Формульно-интонационная азбука московского распевщика XVI в. Федора Крестьянина / Н. В. Парфентьева // Культура и искусство в памятниках и исследованиях : сб. науч. тр. ; науч. ред. Н. П. Парфентьев. — Вып. 4. — Челябинск : ЮУрГУ, 2006. — С. 186—197.

12. Пожсидаева, Г. А. Певческие традиции Древней Руси: Очерки теории и стиля / Г. А. Пожсидаева. — М. : Знак, 2007. — 880 с.

13. Пожсидаева, Г. А. Пространные распевы Древней Руси XI—XVII веков / Г. А. Пожсидаева. — М. : МГУК, 1999. — 208 с.

14. Рамазанова, Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве / Н. В. Рамазанова. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 468 с.

Поступила в редакцию 25 мая 2015 г.

ГЕНЧЕНКОВА Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано», Академия хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия). Автор работ по теории русской церковной музыки. E-mail: bibliophone@mail.ru

*Bulletin of the South Ural State University
Series «Social Sciences and the Humanities»
2015, vol. 15, no. 3, pp. 78—83*

«PUTEVOY STYLE» CHANTING IN THE TRINITY-SERGIUS MONASTERY IN THE 16TH — 17TH CENTURIES: FUNCTIONS OF STRUCTURES IN THE HYMN

M. V. Genchenkova, Academy of Choral Art by V. S. Popov, Moscow, Russian Federation, bibliophone@mail.ru

The author analyzes the functional structure in old Russian monody on the example of «putevoy style» chanting mainly from the Trinity-Sergius Monastery chant collections of XVI—XVII centuries. She considers the structure: «tonema», «kokiza», «prosodema», «popovka», «litzo», «fita». The

analysis showed that there are various functional connections. In each structure consisting of smaller units there are functional relationships between its parts. General logical functions — initial, middle and end are common to all structures. Investigated and other formative and expressive function. It was found that the simple structure («tonema», «prosodema») have limited functionality compared to the more complex. The presence of functional links indicates the compositional logic of the Trinity «putevoy» chant.

Keywords: «putevoy» chant, function, structure of chant, the Trinity-Sergius monastery.

References

1. Brazhnikov M.V. Drevnerusskaya teoriya muzyki [Theory of Old Russian music]. Leningrad, 1972. 423 p.
2. Brazhnikov M.V. Litza i fity znamennoogo raspeva [«Litza» and «fity» of znamenny chant]. Leningrad, 1984. 304 p.
3. Gruzintzeva N.V. Ob odnoy osobennosti vzaimodeystviya melizmatiki i literaturnogo teksta v pesnopeniyakh znamennoogo raspeva [About one of the peculiarity of melizmatika and literary text in znamenny chant hymns]. Muzykalnaya kultura Srednevekovyya. Toeriya. Practica. Traditziya [Music culture of Meddle Ages. Theory. Practice. Tradition]. Leningrad, 1988. pp. 78—87.
4. Lozovaya I.E. «Slovo ot sloves pletusche sladkopeniya». Germenevtika drevnerusskoy literatury [Hermeneutics of Old Russian literature]. Moscow, 1989. Col.2, pp. 383—422
5. Metallov V.M. Osmoglasie znamennoogo raspeva. Opyt rukovodstva k izucheniyu osmoglasie znamennoogo peniya po glasovym popevкам [Osmoglasie of znamenny chant. Experience of direction to study the osmoglasie of znamenny chant on the «popevki»]. Moscow, 1899. 92 p.
6. Monastyrskie napevy XVI—XVII vekov. Traditziy russkogo tzerkovnogo peniya [Monastery chants of XVI—XVII centuries. Traditions of Russian church music]. Per. G. Pozhidaevoy. Moscow, 2002. Is. 2. 32 p.
7. Nikolskiy A.V. Formy russkogo tzerkovnogo peniya [Forms of Russian church music]. Petrograd, 1915. 148 p.
8. Parfentieva N.V. O nekotorykh osobennostyakh avtorskikh razvodov fit (po pevcheskim rukopisyam XVII v.) [On some peculiarities of author “fitas”chanting (by chant manuscripts of the XVII century). Muzikalnaya kultura Srednevekovya [The musical culture of the Middle Ages: the Collection of scientific works]. Moscow, 1990, issue 1, pp. 133—140.
9. Parfentieva N.V., Parfentiev N.P. Osvoenie repertuara masterami pevcheskoy shkoly Fedora Krestjyanina na rubezhe XVI—XVII vv. [Mastering the repertoire by chanting masters of Feodor Krestjanin’s church singing school at the turn of XVI—XVII centuries]. Vestnik Uzhno-Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial’no-gumanitarnye nauki [Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and the Humanities]. 2014, issue 19, pp. 83—90.
10. Parfentieva N.V. Tvorchestvo masterov drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [The creative works of the old Russian chanting art]. Chelyabinsk. 1997, 338 p.
11. Parfentieva N.V. Formul’no-intonatsionnaya azbuka moskovskogo raspevschika XVI v. Fedora Krestjyanina [Moscow raspevschik (chanter) of the XVI century Feodor Krestjanin’s formula-intonation ABC]. Kul’tura i iskusstvo v pamyatnikakh i issledovaniyakh: Sbornik nauchnykh trudov [Culture and art in monuments and research: Collection of proceedings]. Chelyabinsk, 2006, issue 4, pp. 186—197.
12. Pozhidaeva G.A. Pevcheskiye traditziy Drevney Rusi: Ocherki teorii i stilya [Singing traditions of ancient Russia: Essays on the theory and style]. Moscow, 2007. 880 p.
13. Pozhidaeva G.A. Prostrannyye raspevy Drevney Rusi XI—XVII vekov. [«Prostrannyye» chants of ancient Rus of XI—XVII centuries]. Moscow, 1999. 208 p.
14. Ramazanova N.V. Moskovskoye tzarstvo v tzerkovno-pevcheskom iskusstve [Muscovy in church-chanting art]. S. Petersburg, 2004. 468 p.

Received May 25, 2015