

И. В. ПОЛОЗОВА

Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова

УДК 781.6.046.3.072.2:783.6

ИРГИЗСКИЙ НАПЕВ И ПЕВЧЕСКОЕ
ТВОРЧЕСТВО СТАРООБРЯДЦЕВ
ИРГИЗСКИХ МОНАСТЫРЕЙ

В культурном пространстве России на протяжении всего периода ее христианской истории особую роль выполняли православные монастыри. Киево-Печерский, Троице-Сергиев, Ферапонтов, Кирилло-Белозерский, Соловецкий, Иосифо-Волоколамский и многие другие являлись духовными и культурными центрами страны, очагами развития богословия, письменности и искусства. Русские монахи своим подвижничеством не только способствовали укреплению и росту православия, но и несли населению России грамоту, идеалы христианства, формируя человека нравственно и духовно.

Со второй половины XVII в. — времени раскола русской церкви — старообрядческая традиция создает свою ветвь монастырей. Выговское общежитие, обители на Ветке, Керженце, в Стародубье, а также многие другие скиты, развивающие традиции монастырского уклада средневековой Руси, в разное время выполняли функцию духовных и культурных центров старообрядчества. Крупными монастырскими центрами обладала и Саратовская губерния. На ее территории располагались широко известные в старообрядческом мире Иргизские и Черемшанские монастыри, которые являлись базисом в развитии и бытовании саратовского старообрядчества.

История бытования Иргизских монастырей свидетельствует об активной творческой деятельности их насельников. Как и во многих других крупных монастырях, здесь переписывались рукописи, писались и поновлялись иконы, действовали певческие школы. С момента организации монастырей в них проводилась целенаправленная работа по созданию трудов, направленных на обоснование и пропаганду старообрядческого вероучения и т. п.

Немногие разрозненные архивные документы, высказывания очевидцев — гостей монастырей, отдельные певческие рукописи дают исследователю почву для попытки изучения собственно твор-

ческой деятельности монастырских клирошан и мотивов привнесения «новин» в их певческую практику.

Певческая культура старообрядцев не являлась чем-то застывшим и исключительно консервативным. Изучение наследия монастырских певчих Иргиза свидетельствует о том, что в старообрядческих обителях органично развивались традиции знаменного пения, создавались местные варианты напевов разных песнопений и даже сочинялись произведения в новых для старообрядцев певческих жанрах.

По сведениям первых исследователей истории и быта Иргизских монастырей, местные певчие в XIX в. «переложили на крюки большую часть церковных песнопений и очень много религиозных и нравственно-назидательных гимнов или псалм» [10, с. 249].

В научных публикациях, посвященных старообрядческой певческой культуре, неоднократно приводятся ссылки на присутствие в старообрядческих рукописях «иргизского напева»¹. Первой работой, затронувшей вопрос происхождения иргизского напева, стала статья Ефима Поспелова «О новых напевах», опубликованная в 1909 году в журнале «Церковное пение», где с позиций критики оценивалась практика привнесения новых мелодических вариантов песнопений в богослужение старообрядцев. До настоящего времени эта публикация остается единственной попыткой рассмотрения происхождения и бытования иргизского напева. Несмотря на то, что Е. Поспелов выдвигает спорные и часто противоречивые гипотезы о его генезисе², ценность данной статьи весьма значительна, так как здесь затрагивается актуальная для всей старообрядческой певческой культуры проблема — возможность применения в певческой практике старообрядцев новых вариантов распевов песнопений и степень допустимо-

сти обновления в рамках канонической певческой культуры.

Ареал бытования иргизского напева довольно широк и в начале XX в. охватывал значительную (прежде всего европейскую) часть России. По разным источникам удалось выявить географию его распространения в этот период: Москва, Санкт-Петербург, Рига, Одесса, Харьков, Урал, Владимирская, Калужская, Саратовская, Тверская губернии и др. Современное старообрядчество также хранит в своей памяти иргизский напев, которым в ряде певческих рукописей зафиксирована Херувимская песнь. По утверждению Н. Г. Денисова, иргизский напев обнаруживается в певческих книгах старообрядцев Калужской области, Одессы и других регионов [2, с. 20]. Староверы г. Новозыбкова Брянской области информируют о том, что в г. Боровцы Калужской области есть рукописная Обедница, в которой ряд песнопений Литургии изложен иргизским напевом. О местном варианте монастырского напева хорошо слышаны и современные саратовские старообрядцы: Херувимская песнь «иргизского распева» многократно переписывалась и исполнялась ими еще во второй половине XX в. Кроме того, Херувимская песнь «иргизского напева»³ присутствует в певческих книгах уральских собраний (Пермской картинной галереи, Уральского государственного университета), Украинской коллекции (МГУ)⁴, а также в собрании певческих книг и рукописей Саратовской общины белокрыницкого согласия.

Таким образом, факты, изложенные в научной литературе, и собственно старообрядческая певческая культура последнего столетия свидетельствуют о наличии местного иргизского варианта песнопения «Иже херувимы». Учитывая фактор конфессиональной замкнутости даже в рамках старообрядческой культуры, представляется вполне логичным, что сфера бытования иргизского напева распространяется только на общины старообрядцев поповского толка (о существовании этого напева свидетельствуют староверы белокрыницкого и беглопоповского согласий), тогда как в обиходе беспоповцев он не значится.

В настоящее время вряд ли возможно реконструировать полный репертуар песнопений, имеющих иргизскую редакцию. Косвенные данные о том, что в XIX в. круг иргизских монастырских напевов был довольно обширным, мы находим в публикации А. Лебедева. Историк указывает, что иргизские певчие в монастырях «сложили особые напевы, известные под именем иргизских» [3, с.

292]. К сожалению, автор так и не уточняет круг этих песнопений. В результате, пока достоверно известно только о множественных фактах фиксации иргизским напевом Херувимской песни.

Несмотря на то, что указания на иргизский напев встречаются неоднократно, ни в одной певческой рукописи саратовской региональной традиции такого самоназвания песнопений, в том числе и Херувимской песни как «иргизский напев», не обнаружено⁵. Один из факторов его отсутствия, на наш взгляд, заключен в утрате значительной части рукописей Иргизских монастырей. В настоящий момент иргизское собрание представляет собой меньшую часть рукописного наследия монастырей, поэтому восстановить полную картину существования и развития иргизского напева довольно сложно.

Обратимся к рассмотрению Херувимской песни иргизского напева. В монастырском рукописном собрании это песнопение выделяется из всего певческого репертуара. Как правило, Херувимская в иргизских рукописях выдержана в мелизматическом стиле и в максимальной степени отражает практику многораспевности. Как известно, это песнопение, открывая Литургию верных, служит подготовкой к самому важному, сакральному моменту богослужения — Пресуществления даров. Осознание исключительности данного раздела службы, символичность и поэтичность текста гимна привлекали внимание распевщиков и стимулировали их к созданию новых мелодических вариантов Херувимской песни. Поэтому обращение иргизских певчих к тексту песнопения «Иже херувимы» не случайно.

Мелодико-ритмическая основа Херувимской песни иргизского напева имеет явное сходство с песнопением «Милость мира» киевского распева, на подобен которого, вероятно, и опирались иргизские певчие. Оба эти песнопения принадлежат к числу текстов, употребляемых на Литургии, и характеризуются многораспевностью. Структура подобна типична для стилистики киевского распева и опирается на многократное повторение основного интонационно-ритмического блока, состоящего из трех строк. Границы строк — текстовых и музыкальных — всегда совпадают. Господствующим и конечным тоном является звук *c*¹. Текст песнопения «Милость мира» включает в себя семикратное последовательное проведение всех строк интонационно-ритмического блока. Исключение составляет пятый раздел, в котором дважды распевается слово «аминь» и структура раздела сокращена до двух строк. В процессе из-

ложения гимнографического текста принцип вариантного обновления (в мелодическом и ритмическом отношениях) применяется ограниченно. Незначительные изменения затрагивают область ритма, они вызваны «подгонкой» напева к текстовой строке. Другая сфера обновления исходного музыкального построения заключена в небольших вариантах мелодического развития, при этом протяженность строки по сумме длительностей не изменяется. Базируясь на принципе неизменяемого повтора, киевский распев был очень удобным для использования его в качестве подобна, так как в зависимости от объема гимнографического текста возможно многократное возвращение к воспроизведению исходного интонационно-ритмического блока.

Обратимся к рассмотрению вариантов фиксации Херувимской песни иргизского напева. Мы будем опираться на четыре варианта записи Херувимской песни: 1) запись Уральского государственного университета 266 (изложенную по книге Н. Парфентьева [7, с. 444]), список начала XX в.; 2) запись Е. Поспелова в журнале «Церковное пение» начала XX в.; 3) запись Саратовской белокрыницкой общины, датируемую 1974 годом; 4) запись Украинского собрания МГУ № 2222 (с. Великопоское), датируемую 1978 годом. Пример № 1 (в нотном приложении) дает сравнительное изложение подобна «Милость мира» киевского распева и Херувимской песни в уральской, «журнальной» («Церковное пение»), саратовской и украинской версиях фиксации песнопения.

Общность представленных вариантов проявляется на всех уровнях музыкальной организации песнопения. Композиция Херувимской песни традиционно делится на две части, каждая из которой членится на строки. Количество музыкально-текстовых строк в представленных вариантах различно. В уральской версии иргизского напева текстовые и музыкальные границы совпадают и включают в себя 13 строк. Мелодические связи между строками могут примыкать к разным текстовым строкам, например, подвод к началу II строки (голубчик тихий) завершает I текстовую строку, а аналогичное движение напева на слове «житейскую» относит текст не к VI, а к следующей, VII строке. В остальных примерах Херувимской песни (журнала «Церковное пение», Саратова и Украины) структура музыкального текста тождественна и включает в себя по 15 строк.

Границы текстовых и интонационно-ритмических строк не всегда совпадают. Так, в результате разделения IV и V строк дробится слово

«Тройце», в других случаях на две музыкальные строки приходится одна текстовая: II—III строки на слова «тайно образующе», XIV—XV — «аллилуйя».

В Херувимской песне иргизского напева, в отличие от подобна «Милость мира», в интонационном отношении выделяется начало второго раздела песнопения (со слов «Яко да царя»). Открывая новый раздел песнопения и отмечая его начало, во всех вариантах записи строка *A* предстает значительно преобразованной в интонационном плане. Начинаясь со звука f^1 , этот оборот расширяет границы диапазона строки и развивается по волновому принципу. Также индивидуальным интонационным оборотом завершается уральская версия песнопения. Если во всех остальных вариантах записи последняя строка Херувимской песни точно воспроизводит строку *C*, то в данном случае музыкальный материал завершения песнопения в значительной степени отличается от подобна и является краткой, а вместе с тем и более яркой в интонационном выражении вариантом строки *C*.

В композиции Херувимской песни иргизского напева наблюдается строгая периодичность последовательности музыкальных строк. В большинстве рассматриваемых версий изложения песнопения присутствует пятикратное повторение основного интонационно-ритмического блока композиции — первых трех строк песнопения («Церковное пение», Саратов, Украина). Однако повтор не является абсолютно полным, так как в пятом разделе (на слове «аллилуйя») опускается первая музыкальная строка (*A*). При этом композиция напева завершается весьма органично на заключительной строке раздела (строка *C*).

Композиция уральского варианта обладает большей самостоятельностью. Здесь не наблюдается схематичного следования структуре подобна как при экспонировании музыкального материала, так и в его заключении. При первом проведении интонационно-ритмического блока используются только музыкальные строки *A* и *B*, а строка *C* появляется после повторного проведения первых двух строк. В завершении песнопения, после третьего полного проведения интонационно-ритмического блока, появляется преобразованная в интонационном и структурном отношении строка *C*, как окончание песнопения. В то же время ее появление уравнивает структуру и образует полный четырехкратный цикл звучания интонационно-ритмического блока, хотя и в рассредоточенном виде. Кроме того, в данной версии записи

распевание слова «аминь», по сравнению с другими вариантами, представлено значительно более развитой ритмоинтонационной формулой, которая являет собой сокращение и преобразование строки *A*. При этом, в целом, в уральском варианте Херувимской песни сохраняется общая логика последовательного повторения строк интонационно-ритмического блока.

Очевидно, что такая четкая структурная организация композиции Херувимской песни на подобен песнопения киевского распева детерминирована иным отношением к развитию напева, которое опирается на принципы повторности в его строении. Еще раз отметим, что такое свойство было характерно для структуры новых видов знаменного пения, получивших свое распространение во второй половине XVII в. Соответственно, иргизский напев отражает певческую практику старообрядцев пореформенного периода, когда киевский, греческий и болгарский распевы входят в певческий обиход, а вместе с ними приобретает большое значение и принцип структурной периодичности.

Метод сравнения разных вариантов записи Херувимской песни иргизского напева показал, что эти варианты имеют общность и на уровне использования типизированных интонационно-ритмических моделей. Во всех анализируемых версиях можно выделить четыре общих группы попевок, каждая из которых имеет разное количество производных вариантов (пример № 2). Следует отметить, что ряд мелодических оборотов имеет значительное сходство с попевками киевского распева, как, например, попевки группы *B* и *A* (вариант *A*₄) [1, с. 106—146].

Наиболее многообразными, с точки зрения изменения архетипа попевки, оказались группы *A* и *C*, где присутствуют по пять основных видов, каждый из которых, в свою очередь, допускает некоторую вариантность при последующем изложении. Группа *D* также имеет значительное количество вариантов, из которых выделяются четыре основных. Попевки этого типа характеризуются волнообразным движением, основу которого составляет поступенный нисходящий ход от звука g^1 к звуку c^1 .

Пожалуй, самыми индивидуальными в интонационном и ритмическом отношении являются две попевки группы *B*, которые, собственно, во многом и составляют оригинальность звучания напева. Данная группа характеризуется мелодическим движением по типу «волны» с нисходящим секвенционным оборотом во второй части

попевки. Кроме элемента повторности, осуществляемого посредством секвенции, в этой попевке присутствует и яркий ритмический рисунок, который в варианте журнала «Церковное пение» максимально выделен с помощью сочетания контрастных длительностей: двух восьмых, четверти и целой. В остальных версиях записи эта ритмическая «острота» несколько сглажена и вместо сопоставления восьмых, четверти и целой встречаются четверти, половинные и целые. Однако, индивидуальность оборота и здесь не утрачивается, а сохраняет свою яркость. Наряду с интонационно-ритмической обособленностью, данная попевка характеризуется и максимальным диапазоном звучания. Если попевки остальных групп укладываются в диапазон 4—5 ступеней, то в группе *B* он охватывает 7—8 ступеней. Вероятно, монастырские распевщики хорошо осознавали индивидуальность данной ритмоинтонационной модели в контексте песнопения, поэтому данная попевка имеет наибольшее употребление. При этом следует отметить, что если все другие часто встречающиеся группы попевок представлены множественными вариантами, то эта группа характеризуется наличием одного варианта попевки для той или иной версии напева (в Херувимской украинской записи это вариант *B*₁, а в остальных — *B*₂). Более того, в качестве предварительного замечания следует отметить, что попевки, аналогичные группе *B*, в певческих рукописях Иргизских монастырей второй половины XIX в. встречаются стабильно и, вероятно, были широко распространены в местных вариантах изложения того или иного песнопения.

В стилевом отношении Херувимская песнь иргизского напева выдержана в невматическом стиле, с небольшими распевами мелизматического характера на ключевых словах песнопения. Сдержанное употребление мелизматики в анализируемых вариантах Херувимской песни, в целом, отражает типичную картину позднестарообрядческой традиции, когда наблюдается процесс некоторого упрощения стилистики песнопений мелизматического типа.

Все рассматриваемые варианты иргизского напева Херувимской песни имеют одинаковый регистр и диапазон звучания песнопения. Следует отметить, что в рукописях иргизского собрания подавляющая часть вариантов распевов Херувимской песни излагается в более высоком регистре и охватывает мрачное, светлое и тресветлое согласия, причем основное движение напева осуществляется на звуках светлого и тресветлого со-

гласий. И только версия иргизского напева характеризуется более низким регистром, который охватывает прежде всего звуки мрачного и светлого согласий.

Диапазон песнопения во всех вариантах унифицирован: в уральской, украинской и «журнальной» версиях он охватывает семь ступеней ($h - a^1$), а в саратовской записи — восемь ($a - a^1$). Расширение нижней части звукоряда в саратовской рукописи происходит в результате проставления дополнительной степенной пометы при знаке «крюк мрачный с подчашием», указывающей на нисходящий терцовый, а не секундовый ход, что незначительно увеличивает диапазон напева.

Мелодическая организация напева всех версий Херувимской песни также характеризуется общностью. Песнопение выдержано в большом обиходном ладу и базируется на одинаковых опорных тонах. Каденционный план песнопения основан на двух опорных ступенях, завершающих каждую музыкальную строку: e^1 (для строк типа A и B) и e^1 (для строки типа C). Господствующим устоем во всех версиях является звук e^1 — им завершается большая часть музыкальных строк. Конечный тон песнопения во всех версиях представлен звуком c^1 , завершающим проведение каждого интонационно-ритмического блока даже в том случае, когда он проводится не полностью (например, первый раздел в уральской версии).

Принадлежность разных версий Херувимской песни иргизского напева к одной типологической группе проявляется и в использовании общих знаков нотации и их комбинаций при письменной фиксации песнопения. Тип нотации во всех версиях одинаков: столбовая нотация с пометами и признаками, без фитных и лицевых начертаний, что, впрочем, является нормативным для изложения песнопений старообрядцами поповских согласий в XIX — XX вв.

Состав певческих знаков в анализируемых записях не тождественен, но очень близок (пример № 3). Его основу составляют одно-, двух- и трехстепенные знаки. В записи преобладают статьи, стрелы, часто используются голубчики. Несколько реже встречаются крюки и стопицы с очком, подчашия, запятые и палки. В конце музыкальных строк проставляются разные варианты статей, а в завершении обеих частей песнопения — рог или крыж. Знаками, сопровождающими мелодические связки, служат голубчик тихий, подчашия и стопица с очком.

Различия невменной графики проявляются в использовании вариантности знаков (например, стрела мрачная или стрела полукрыжевая, запятая или крюк и др.) либо в фиксации разной длительности звука (статья светлая или крюк светлый и т.п.). Кроме того, разница в фиксации напева проявляется и в применении указательных помет при сохранении принадлежности знака к своей группе (например, стрела с борзой пометой или стрела с тихой пометой, присутствие или отсутствие задержки и т.п.). При этом в анализируемых версиях записи в ядре попевки знаки нотации менее подвержены изменению, а в подводе, наоборот, степень их вариантности возрастает. Другой особенностью записи разных вариантов Херувимской песни является практически полное совпадение графики знаков в моменты произнесения слогов текста. Кроме того, стабильным с точки зрения графики выглядит и завершение строки C . Примером полной унификации знаков является фиксация второй строки (B), которая излагает яркий ритмоинтонационный оборот с секвенционным развитием. Различия в графике здесь крайне незначительны и распространяются на заключительный мелодический оборот строки. Вероятно, таким образом старообрядцы подчеркнули интонационно-ритмическую индивидуальность данного оборота.

Итак, версии иргизского напева Херувимской песни представляют собой варианты интонационно-ритмического изложения песнопения «Милость мира» киевского распева, принятого иргизскими певчими в качестве подобна. Общность изложенных версий записи проявляется на разных уровнях организации песнопения: на уровне ритмоинтонационных моделей и их комбинирования, регистра и диапазона напева, мелодической и ладовой организации, а также общности знаков нотации и их комбинации.

При этом очевидно, что четыре представленных варианта записи Херувимской песни являются собой редакции песнопения, в той или иной степени отступающие от подобна «Милость мира». Различия в вариантах напева проявляются в следующем: 1) незначительные расхождения в суммарной величине длительностей на один слог и в рамках одной попевки; 2) исключение в некоторых местах внутрислоговых распевов или, наоборот, их вставка, в результате чего не возникает параллелизма текстовых строк в соотношении разных вариантов записи; 3) некото-

рое варьирование ритма и звуковысотности в отдельных знаках посредством проставления (или исключения) указательных помет; 4) в саратовской рукописи голубчик предполагает не поступенное движение вверх, а восходящий ход на терцию. Аналогичный терцовый ход, но в нисходящем направлении, встречается при подчашиях (этот элемент носит системный характер и отражает местную исполнительскую традицию). Вариант, изложенный в уральском певческом памятнике, представляется более оригинальным, отличающимся от остальных записей прежде всего порядком чередования строк. Однако именно общность попевочной системы во всех записях Херувимской песни позволяет объединить их в единую типологическую группу.

Кроме того, следует отметить, что проанализированные варианты напева Херувимской песни по стилистике приближаются к традициям знаменного пения пореформенного периода. Во-первых, во многих фрагментах песнопения прослеживаются признаки централизации ладового мышления. Например, во всех версиях напева явно ощущается ладовая централизация вокруг конечного тона c^1 с обыгрыванием большетерцовой интонации, что придает ему черты мажорного наклона. В саратовской и, отчасти, в уральской записях неоднократно встречается движение напева по звукам мажорного или минорного трезвучий, что также создает ощущение ладового устоя. Во-вторых, признаком знаменного пения позднего периода может служить присутствие в напеве секвенционного развития. В-третьих, в ритмическом отношении напев характеризуется четкой бинарной организацией: ритмическая группировка практически никогда не выходит за рамки парного членения длительностей. И, наконец, в-четвертых, в композиции напева всех вариантов присутствует явно очерченная периодичность — повторы интонационно-ритмических блоков, которые создают ощущение симметричности и пропорциональности строения напева. Как известно, эти приемы музыкальной организации получили широкое распространение в церковно-певческой культуре с середины — второй половины XVII в. В певческих памятниках старообрядцев саратовской региональной традиции привнесение этих новых элементов произошло позднее и встречается в рукописях середины — второй половины XIX в. Появление новых видов распевов с их своеобразной стилистикой или элемен-

тов их музыкального языка в певческой культуре старообрядцев отражает адаптационные процессы к новым музыкально-историческим веяниям в рамках рассматриваемой культурной системы.

Тем не менее, стилистика средневекового знаменного пения в иргизском напеве не утрачивается. Мелодика песнопения очень гибкая, развивается по принципу «волны», кружась длительное время в ограниченном диапазоне вокруг опорного тона. Пожалуй, самой архаичной в стилевом отношении следует считать уральскую версию, датируемую началом XX в., где признаки поздней певческой культуры выражены более опосредованно. Остальные записи иргизского напева Херувимской песни содержат более явные признаки ладовой централизации и влияния стилистики новых распевов. Следовательно, можно предположить, что с течением времени стилистика иргизского напева также претерпела некоторые незначительные изменения, находясь в процессе развития и отражая, пусть и неосознанно, слуховой опыт современности.

Иргизский напев Херувимской песни, зародившийся в XIX веке, вошел в обиход и получил широкое распространение в старообрядческой певческой среде на рубеже XIX — XX столетий. Отметим, что именно в это время наблюдается процесс значительного развития и обновления стилистики знаменного пения в рамках старообрядческой культуры. Об этом свидетельствуют и сами носители традиции. По их утверждению, заметен «значительный интерес к новым напевам, которые своим характером подходят к мотивам современных никонианских композиторов» [9, с. 92]. По поводу допустимости введения в обиход новых напевов в старообрядческой среде шла острая полемика в разных конфессиональных изданиях (например, на страницах журнала «Церковное пение»). В этот же период в певческих рукописях саратовской региональной традиции стабильно встречаются новые варианты изложения Херувимской песни, такие, как болгарский или «ин распев», не известные по певческим памятникам предшествующего периода. Таким образом, появление и распространение иргизского варианта напева Херувимской песни явилось отражением общей тенденции развития старообрядческой певческой культуры на волне ее обновления.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

До - стой - но и пра - вед-но есть
И - же хе - ру - ви - ми
И - же хе - ру - ви - ми
И - же хе - ру - ви - ми
И - же хе - ру - ви - ми

по - кла - ня-ти - ся От - цу и Сы - ну
та - и - но об - ра - зу - ю - ще
та - и - но об - ра - зу -
та - и - но об - ра - зу -
та - и - но об - ра - зу -

и не раз - дель - ней и не раз - дель - ней.
три - свя - ту - ю песнь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь
й - це Три-свя-ту-ю пе - снь

Тро-и-це е ди - но - сущ - ней и не раз - дель - ней.
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше
при - но - ся - ше

и Свя-то-му Ду - ху и Свя - то - му Ду - ху
ю - ще
ю - ще
ю - ще

Тро - и - це е - ди - но - су - щней
и жи - во тво - ря-щей Тро - и - це
и жи - во тво - ря-щей Тро -
и жи - во тво - ря-щей Тро
и жи - во тво - ря-щей Тро

Пример № 2

A 1 2 3
4 5
B 1 2
C 1 2 3
4 5
D 1 2
3 4

Пример № 3

И - же хе - ру - ви - ми
ТА - И - но о - бра - зу - ю - ще

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2, с. 20; 4, с. 40; 5, с. 426; 6, с. 86; 7, с. 444; 8, с. 115; 9, с. 92].

² По мнению автора публикации, автором иргизского напева Херувимской песни следует считать не певчих Иргизских монастырей, а «служащего <...> балтийской эскадры г. В.», который переделал напев и, «чтобы скрыть следы происхождения, назвал его иргизским...» [9, с. 93, 98].

³ Херувимская песнь иргизской редакции в разных рукописных образцах обозначается как «иргизский распев» или «киргизский напев». В старообрядческой певческой традиции, собственно как и в древнерусских певческих памятниках, термины «распев» и «напев» не имеют четких дефиниций и часто употребляются в качестве синонимов.

⁴ Принятые сокращения: МГУ — Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова; ПКГ — Пермская картинная галерея; УрГУ — Уральский государственный университет.

⁵ В результате проделанной текстологической работы, которая была направлена на анализ всех вариантов Херувимской песни во всех певческих книгах поповского толка саратовского региона, иргизский напев был нами идентифицирован с вариантом Херувимской песни, обозначенной в певческой рукописи иргизского собрания как «благообразный распев». При этом в рукописях монастырского собрания не обнаруживаются другие родственные варианты напева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вознесенский И. И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. — Киев, 1888. — Вып. 1. Киевский распев и дневные стихирные напевы на «Господи воззвах» (техническое построение). — 146 с.

2. Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли: традиции старообрядческого церковного пения. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 480 с.

3. Лебедев А. Сведения о рукописях знаменного пения // Церковное пение: ежемесячный старообрядческий журнал. — Киев. — 1909. — № 11. — С. 292—296.

4. Парфентьев Н. П. Древнерусское музыкально-письменное искусство и его традиции в России XVI—XX вв.: дис. в виде научного доклада ... док. искусствоведения. — СПб., 1999. — 55 с.

5. Парфентьев Н. П. Крюковые рукописи в собраниях Свердловской области // Рукописное наследие Древней Руси: труды отдела древнерусской литературы. Т. 35. — Л.: Наука, 1980. — С. 425—429.

6. Парфентьев Н. П. Крюковые рукописи уральских собраний // Вопросы собирания, учета, хранения и использования документальных памятников истории и культуры. Ч. 2. Памятники старинной письменности. — М.: Наука, 1982. — С. 82—88.

7. Парфентьев Н. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI—XX вв.). — Челябинск, 1994.

8. Поздеева И. В. Территориальная книжная коллекция и задачи комплексных археографических исследований // Из истории фондов библиотеки Московского университета. — М.: Изд-во Московского гос. университета, 1978. — С. 111—119.

9. Поспелов Е. О новых напевах // Церковное пение: ежемесячный старообрядческий журнал. — Киев. — 1909. — № 4—5. — С. 92—102.

10. Соколов Н. С. Раскол в Саратовском крае. Т. I. Поповщина до 50-х гг. настоящего столетия. — Саратов, 1888. — 480 с.

Полозова Ирина Викторовна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

ABSTRACTS

KONDRATJEV M. G.

THE TWO KINDS OF ARCHAIC IN THE
MUSICAL CULTURE OF CHUVASH PEOPLE

The tradition of Chuvash culture has an ancient history. Its uniqueness is mainly due to the fact, that many archaic components are still preserved. Both the language (related to Turkic) and the folk art (mirroring the ancient mythological cosmology) bear an archaic hallmark. The author isolates two kinds of Archaic in regards to musical art: the early pre-civilized one and the later one, which bears an impress of creative musical art of ancient oriental civilizations. Music examples and instances of lyrical art of the Chuvash people are being analyzed in the article.

VISHNEVSKAYA L. A.

ACOUSTIC ELEMENT IN THE BOURDON
SINGING MODEL OF CIRCASSIANS AND
KARACHAYS

The article considers the questions of environmental and acoustic conditions of formation of singing styles in music of oral tradition. In terms of traditional songs of circassians and karachaeys acoustic elements of the bourdon singing model are being analyzed.

POLOZOVA I. V.

THE CHANTS OF IRGIS AND THE SINGING
ART OF OLD BELIEVERS IN THE IRGIS
MONASTERIES

This article discusses the singing culture of the Old Believers in the Irgis monasteries, which were situated in the Saratov government of the Russian Empire. The focus of attention is the singing art of Irgis brethren. Issues of genesis and ways of existence of Irgis chant, its range and style characteristics are being examined. This work reflects the development processes of the singing culture of the Old Believers, which could be ascribed to the adoption of new styles in church singing (*Znamennyi raspev*), that loomed in the middle and the second half of the 17th century.

