

## О МОДАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ГЛАСОВЫХ НАПЕВОВ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Современное русское осмогласие бытует, как правило, в многоголосном изложении, которое представляет собой гармонизацию изначально монодийного уставного напева<sup>1</sup>. Именно эти мелодии, составившие интонационную основу обиходного осмогласия, интересно рассмотреть с точки зрения их ладовой специфики. Тем более что современный пласт русского богослужебного пения (в отличие от древнерусского наследия) менее всего исследован с точки зрения модальной организации. Акцентируем этот момент: в настоящей статье рассматривается с позиций теории модальности отдельно взятый одноголосный уставной напев, своего рода *cantus firmus*, а не вся многоголосная ткань, возникшая на его основе.

Проблема специфики модальной системы уставных гласовых напевов Русской Православной Церкви связана с целым комплексом смежных вопросов. Назовем некоторые из аспектов, изученных в средневековой музыковедческой литературе: связь ладовых формул с попевочным, т.е. тематическим, материалом<sup>2</sup>; многораспевность русского осмогласия (при которой каждый глас представлен несколькими, иногда несхожими распевками) [17; 15, 111–138; 6, 131–140; 1]; жанровая атрибуция осмогласных напевов [19]; богослужебный аспект соотношения изменяемых и неизменяемых песнопений [3]; литургический контекст бытования уставных мелодий [13]; пути образования употребительных ныне гласовых мелодических формул [6, 89–133]. Это далеко не полный перечень важных позиций.

В последние десятилетия был выпущен целый ряд нотных изданий, представляющих русское осмогласие в широкой жанровой и стилистической перспективе<sup>3</sup>. Вследствие

этого встает вопрос отбора материала для исследования. Очевидно, что достоверное представление о ладовом облике гласа можно получить лишь на основе анализа песнопений *всех жанров* данного гласа. Однако для настоящего краткого обзора избираются лишь *стихирные напевы* так называемого «сокращенного киевского распева», самого распространенного ныне в Русской Православной Церкви.

Генетически киевский распев восходит к версиям знаменного распева, бытовавшим на территории Киевской митрополии и принесенным на Русь в XVII веке. Поэтому нами для сравнения привлекаются «предшественники» современных напевов, которые приведены в недавно вышедшей хрестоматии Анны Абрамовой под названием «Толковое осмогласие употребительных распевов Русской Православной Церкви» [1, 2, 3]. Там представлены стихирные знаменного распева (из Синодального Обихода<sup>4</sup>), самогласные стихирные (из Рукописного крюкового Обихода<sup>5</sup>) и мелодии «сокращенного киевского распева». Напевы самогласных, по утверждению составителя, — это его непосредственные предшественники. По этому поводу священник Сергей Маркевич пишет: «Особое место в современной церковной практике занимают напевы стихир самогласных (выделено автором — Т.С.). Самогласен, по определению, имеет свой, исключительно ему свойственный напев (на основе особого соединения мелодических формул) и не служит образцом для других песнопений. <...> В настоящее время сокращенными напевами самогласных воскресных стихир — всех восьми гласов Киевского распева — не только исполняются песнопения»

ния той же текстовой группы (стихиры), но и обслуживаются многие другие гимнографические жанры: псалмы, степенные антифоны, тропари, кондаки, икосы, ирмосы канонов, хвалебные песни, ектении и даже тексты молитв» [10, 56]. О. Сергий излагает в данном случае скорее греческое значение термина. В русском богослужебном быту содержание понятий мутировало: образцом стал «самогласен» (что и подтверждает современная практика), а «подобен» подразумевает оригинальную конструкцию<sup>6</sup>.

Приступая к анализу модальной системы гласовых напевов, мы сталкиваемся с двумя сложностями технологического порядка. Первая — это координация высотного положения разных роспевов одного гласа. Если знаменная и самогласная версии были рассчитаны на мужской хор и изложены в привлекаемом нами издании как в нотной, так и в пометной крюковой нотации, то мелодии сокращенного киевского роспева ныне чаще всего излагаются на высоте, удобной для среднего женского голоса (альта или 2-го сопрано) и в обиходной практике легко транспонируются<sup>7</sup>. В наших приводимых ниже примерах современные напевы даны на тон ниже их обычной фиксации: тем самым они перемещаются в то же согласие обиходного звукоряда, в которых располагаются опомеченные самогласны.

Вторая сложность состоит в выборе аналитической методики. Методика, предложенная Ю.Н. Холоповым, основана на расположении высотных опор в форме: тут выделяются «начальный», «господствующий» и «конечный» тоны, а также «переменные» — один или более. В зависимости от конечного тона лады в пределах обиходного звукоряда подразделяются на «большой», «малый» и «укосненный». Эту классификацию Ю.Н. заимствовал у С.В. Смоленского [18, 198]<sup>8</sup>. Данная методика исключительно ясна и во многом универсальна. Однако с определением «господствующего» тона нередко возникают затруднения: тон речитации, который призван играть роль «господст-

вующего», от строки к строке нередко меняется; кроме того, не всегда удается точно разграничить функции «господствующего» и «переменного».

Несколько по-иному истолковывает модальную функциональность церковных напевов Н.Г. Денисов. Он выделяет в каждой тексто-музыкальной строке две ключевых высотных опоры — «иктовую», приходящуюся на первое словесное ударение, и «каденционную», соответствующую последнему (реже предпоследнему) ударному слогу. Тон речитации («уровень строки») представляет собой автономную функцию [7, 249–266]. В модальности русского осмогласия именно опоры, маркирующие ударения, определяют высотный облик мелодии.

Представляется, что при анализе стоит учитывать обе названные методики. Заметим, что при работе с фольклорным материалом больше оправдывает себя методика Ю.Н. Холопова. В наибольшей мере это относится к анализу протяжной лирической песни, в которой роль музыкального компонента значительно важнее, нежели текстового. Напротив, в церковных напевах ладообразующее значение текста весьма велико, и в связи с этим методика Н.Г. Денисова оказывается хорошим подспорьем для исследователя. Однако в рамках данной методики пока не разработана система определений ладов: по-видимому, эта задача еще предстоит решить.

В настоящей статье представляется необходимым затронуть три проблемы:

1) что изменилось и что сохранилось в модальной структуре гласовых стихирных напевов с течением времени;

2) какова индивидуальная специфика модальной организации каждого гласа;

3) каковы основополагающие качества единой модальной системы всего круга осмогласных стихирных напевов.

Начальный этап работы состоял в сведении подлежащих анализу гласовых мелодий в единую таблицу. Рассмотрим для примера наиболее компактные и наглядные таблицы напевов 3-го и 7-го гласов.

Пример 1

Глас 3 (стихирный)

**1** знаменного роспева Синодальный Обиход



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

знаменного роспева Рукописный крюковой Обиход



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2** Синодальный Обиход



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Рукописный крюковой Обиход



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

**1** Стихира самогласна Синодальный Обиход



Тво - им Кре - стом, Хри - сте Спа - се,

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход



Тво - им Кре - стом, Хри - сте Спа - се [...]

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2** Стихира самогласна Синодальный Обиход



смер - ти дер - жа - ва раз - ру - ши - ся [...]

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход



род же че - ло - ве - че - ский ве - ро - ю спа - са - е - мый,

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

**3** Стихира самогласна Синодальный Обиход




Песнь Те - бе всег - да при - но - сит

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход



песнь Те - бе всег - да при - но - сят.

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие



У - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Пример 2

Глас 7 (стихирный)

**1** знаменного роспева Синодальный Обиход



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

знаменного роспева Рукописный крюковой Обиход



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2=1а** Синодальный Обиход



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Рукописный крюковой Обиход



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

**1** Стихира самогласна Синодальный Обиход



При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся Гос - по - де - ви,

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход



При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся Гос - по - де - ви,

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие



Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2** Стихира самогласна Синодальный Обиход



Со - кру - шив - ше - му смер - ти дер - жа - ву.

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход



Со - кру - шив - ше - му смер - ти дер - жа - ву.

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие



у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Затем модальная структура напевов каждого гласа была схематизирована нами в виде построчного последования высотных

опор — иктовых, каденционных, конечных, а также тонов речитации.

Обратимся к схемам 3-го гласа:

Пример 3

**Глас 3 стихирный**

The image displays musical notation for the 3rd tone (Глас 3 стихирный) in three systems: знаменный (znamenny), самогласен (samoglasen), and киевский (kyevskiy). The notation is presented for two different melodic lines: по НД (top) and по ЮХ (bottom). Each system consists of three staves: the top staff is the sign system (знаменный), the middle is the vowel system (самогласен), and the bottom is the Kiev system (киевский). The notes are written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The text below the notes indicates the syllables: 'и р кд и кд' for the top line and 'и р кд и р кд и р кд' for the bottom line. A small inset shows a detail of the notation for the sign system, with the syllables 'и р кд' below it.

Верхняя система из трех нотоносцев дает представление об иктовых и каденционных опорах мелодий знаменного, самогласного и сокращенного киевского распевов. Нетрудно заметить, что выписанные слева звукоряды всех трех распевов идентичны (заметим, что амбигус звукоряда в разных песнопениях одного гласа может различаться: в настоящий момент рассматриваются конкретные образцы). Картина соотношения иктовых и каденционных опор дает представление о 3-м гласе как тесситурно высоком, расположенном преимущественно

в светлом согласии и имеющем своим стержневым или «центральным» тоном звук *g* (малой октавы). Конечный тон *e* в данном случае истолковывается как «сброс» голоса с каденционной опоры.

Анализ тех же напевов по методике Холопова свидетельствует о том, что они принадлежат ладу *e* укосненному автентическому с паритетным соотношением «господствующего» и «переменного» тонов, расположенных соответственно на высотах *a* и *g*.

Рассмотрим схемы 7-го гласа:



Пример 4

**Глас 7 стихирный**

знаменный  
и р кд и р кд

самогласен  
и р кд и р кд и р кд н р кд

киевский  
и р кд и р кд и р кд

знаменный  
н г п к н г (п)

самогласен  
н г к н г (п) н г п¹ п² к н г п

киевский  
н г к н г п н г п к

**d мал.**  
г п¹ п² к п³

Звукоряды напевов близки по составу. Картина же модальной функциональности непростая. С одной стороны, явственно ощущается центральное, «стержневое» положение в напевах тона «е». С другой — присутствует высотная множественность функции каденционной опоры: в самогласном и киевском роспевах она представлена тремя тонами — «е», «d» и «f». Вырисовывается тесситурно средне-низкая система, расположенная преимущественно в мрачном согласии с центром «е» и периферией из менее весомых опор «d», «g» и «f».

Согласно другой методике мы получаем лад *d* малый (автентический) с конкурирующими между собой четырьмя опорами: «g», «е», «f» и «с». Наиболее вероятная высота «господствующего» — «g», тогда все остальные местные опоры следует толковать как переменные разной степени весомости.

Однако значимость тона «е» во всех напевах 7-го гласа заставляет и его рассматривать как вероятный господствующий тон.

Подобные же схемы сделаны и для *стихирных напевов* всех остальных гласов. На основании всей совокупности полученных данных можно ориентировочно указать на более стабильные и более мобильные качества модальной организации уставных напевов.

*Изменения* в ходе эволюции претерпевают конкретные компоненты, такие как:

- функциональные соотношения ступеней звукоряда;
- высотное положение конечных тонов;
- позиции начальных опор;
- тематическое (попевочное) воплощение ладов (оно редуцируется);
- формы полихордов относительно конечных тонов (миграции малого в укосненный и наоборот).

К стабильности тяготеют не конкретные показатели, а, скорее, *тенденции ладообразования*, такие как:

- амбитус (во всяком случае его «рабочая» область);
- значимость терцовых «функциональных дублей»;
- некоторые заключительные мелодические формулы;
- подвижность интервальных соотношений высотных опор;
- зона пребывания голоса в каждом из гласов.

Последнее обстоятельство наиболее интересно. Зона пребывания голоса в наибольшей степени маркируется высотным уровнем речитации (генетически восходящим к «строке» как высоте литургического речитатива). В свою очередь, тоны речитации в рассмотренных нами *стихирных напевах* либо дублируют одну из опор, либо находятся с ней в линейной связи. Как правило, зона постоянного звучания голоса в каждом гласе не превышает объема двух-трех смежных звуков. На этом основании можно различить «высокие» и «низкие» по тесситуре гласы.

Пример 5 (схема тонов речитации)



К числу «высоких» относятся 3-й и 5-й гласы, к числу «низких» — 2-й и 7-й. Большинство же гласовых напевов имеют тоны речитации и высотные опоры в пределах тетраорда от «d» до «g» малой октавы.

Обратимся к сводной таблице высотных опор всех гласов. Таблицы сделаны в двух аналитических системах — Ю.Н. Холопова и Н.Г. Денисова.

Пример 6

Сводная таблица (по ЮНХ)

Гл.	знаменный	самогласен	киевский
1	н г п к a мал.	н г п п к d мал.	н г <sup>1</sup> г <sup>2</sup> п к d мал.
2	н г п к d мал.	н г п к c бол.	н г п <sup>1</sup> п <sup>2</sup> к h ук.
3	н г п к g мал. пл.	н г п к e ук.	н г п к e ук.

О модальной организации гласных напевов Русской Православной Церкви

4  $d^{мал.}$  н г п к н г п<sup>1</sup> п<sup>2</sup> к н г п к  $d^{мал.}$   $d^{мал.}$

5  $e^{ук.}$  н г п к н г п к н г п к  $d^{мал.}$   $F^{бол.}$

6  $d^{мал. пл.}$  н г п к н г п к н г п к  $d^{мал.}$   $d^{мал.}$

7  $d^{мал.}$  н г п к н г п к н г п к  $d^{мал.}$   $d^{мал.}$

8  $d^{мал.}$  н г к н г п к н г п<sup>1</sup> п<sup>2</sup> к  $d^{мал.}$   $d^{мал.}$

16 из 24 =  $d^{мал.}$  наиб. комф. зона голоса

н г п к

н г к н г к н г к

2 1 4 1 2 2 4 1 5 1 1 3 2 2 1 1 3 4 1 6 1 2 2 2 3 1 2 4 1 1 5 1 1

н г к н г к н г к



## Пример 7

## Сводная таблица (по НГД)

Гл.	знаменный	самогласен	киевский
1			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
2			
	и кд к	и р кд к	и р кд к
3			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
4			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
5			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
6			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
7			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
8			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к

Таблица, сделанная по методике Холопова, наглядно демонстрирует господство вариативности в расположении функционально значимых тонов: ни одна из формул не повторяется. Однако нетрудно убедиться в приоритете лада «*d* малого» с конечным тоном «*d*», господствующим — «*g*» и переменным, как правило, «*f*». Идея такого лада заключается в поступенном нисхождении от господствующего тона к лежащему квинтой ниже конечному.

Сводная таблица, выполненная в соответствии с методикой Денисова, также показывает картину сплошной вариативности. Поясним: в виде кластеров выписаны соответствующие опоры строк напева. Более крупными нотами — те, что повторяются. Варьируются как иктовые, так

и каденционные опоры; конечные тоны столь же мобильны; чуть менее высотный «разброс» у тонов речитации.

Если учесть повторяемость всех звуков, приходящихся на иктовые и каденционные ударения, можно заметить, что при всем разнообразии, генеральная идея модальной структуры напевов состоит в соотношении начального возгласа (иктовой опоры) и каденционной опоры, часто лежащей ступенью ниже. Если иктовые опоры по большей части располагаются в пределах трихорда «*e-f-g*», то каденционные — в рамках трихорда «*d-e-f*». Заметим, что «рабочая область» нахождения голоса не выходит за пределы tessitura, максимально комфортной для хорового баса-баритона. Соответственно,

любое возглашение при этом звучит мягко, не нарушая благоговейного духа пропеваемого молитвословия.

К аналогичным выводам приходит и Н.Г. Денисов на основании анализа ирмосов знаменного роспева; он пишет: «В конечном итоге звуковысотный контур строки <...> имеет свои закономерности; иктовая зона устанавливает мелодическую вершину в строке <...>. Срединная зона выдерживает звуковысотный уровень строки. Каденционная зона <...> либо завершает строку на ее звуковысотном уровне, либо основана на нисходящем движении, симметричном восходящему движению иктовой зоны» [7, 265].

Иными словами, мы получаем картину того же «*d* малого», в качестве несущей конструкции которого выступают

опоры, предшествующие конечному тону. Сама же идея реализации лада в виде начального интонационного импульса с последующим его затуханием чрезвычайно характерна и для русской протяжной песни, укорененной в мужской певческой традиции.

На примере жанра стихир мы убеждаемся в том, что на разных исторических этапах модальная структура напевов каждого гласа сопрягалась с несколько различным тематическим (попевочным) материалом и базировалась на варианности соотношений высотных опор. При этом константой гласа оставалась тесситурная область постоянного пребывания певческого голоса, что сообщало каждому гласу свой колорит, а всему осмогласному кругу — свою сонантную, колористическую логику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви. Глас 1. Предисловие. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010. С. 7–12.
2. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви. Глас 3. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2011. 50 с.
3. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви. Глас 7. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2014. 41 с.
4. *Артамонова Ю.В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков. Дисс. ... кандидата ист.-наук. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 149 с.
5. *Всенощное бдение.* Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 492 с.
6. *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная система русского православного богослужения. Дисс. ... кандидата ист.-наук. Новосибирск: НГК, 2008. 322 с.
7. *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 479 с.
8. *Киприан (Керн),* архимандрит. Литургика: гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. Электронная версия: [http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika\\_gimnografia\\_k\\_kern.ht](http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika_gimnografia_k_kern.ht).
9. *Кустовский Е.С., Потемкина Н.А.* Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. М.: Православные Московские регентские курсы, Изд. 3-е. 2014. 46 с.
10. *Маркевич С., протоиерей.* Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения. Киев: Издательский отдел Украинской Православной Церкви, 2010. 147 с.
11. *Маркелов С.Ю.* Современное осмогласие. Гласовые напевы московской традиции. Учебное пособие по дисциплине «Церковный обиход» для православных певческих учебных заведений. М.: Издательство ДАРЪ, 2013. 128 с.
12. *Обиход нотного пения употребительных церковных роспевов.* М.: Синодальная типография, 1909. 205 с.
13. *Перелешина В.Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура; на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря. Дисс. ... кандидата ист.-наук. М., 2008. 284 с.

14. Песнопения Постной триоды. Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 269 с.
15. Потемкина Н.А. Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода (на примере московской традиции). Дисс. ...кандидата иск-ния. М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. 216 с.
16. Учебный обиход. Пособие по изучению осмогласия для I курса семинарии / Сост. игумен Никифор. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 140 с.
17. Фролов С.В. Многогласность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков) / Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 12–47.
18. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб: Лань, 2003. 541 с.
19. Шиндин Б.А. Жанровая типология в певческом искусстве Древней Руси // Журнал общественной теории музыки № 1. 2013. С. 134–141.

#### REFERENCES

1. Abramova A.A. Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 1. Predislovie. [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 1. Preface]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2010. P. 7–12.
2. Abramova A.A. Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 3 [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 3]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2011. 50 p.
3. Abramova A.A. Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 7 [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 7]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [Preface. M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2014. 41 p.
4. Artamonova Iu.V. Pesnopeniia-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII vekov [Hymns-models in the ancient Russian singing art of the 11th-18th centuries]. Diss. ... kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. M.: RAM im. Gnesinykh, 1998. 149 p.
5. Vsenoshchnoe bdenie. Notnyi sbornik /Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl') [Vsenoshchnoe bdenie. Music collection /Comp. Archias. Matthew (Mormyl)]. M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius], 2010. 492 p.
6. Giliveria V.E. Osmoglasie kak intonatsionnaia sistema russkogo pravoslavnogo bogoslužheniia [Osmoglasie as the intonation basis of modern Orthodox worship]. Diss. ...kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. Novosibirsk: NGK, 2008. 322 p.
7. Denisov N.G. Strel'nikovskii khor Kostromskoi zemli: Traditsii staroobriadcheskogo tserkovnogo peniia [Strel'nikovsky Choir of the Kostroma land: traditions of the Old Believers' church singing]. M.: Progress-Traditsiia [M.: Progress-Tradition], 2005. 479 p.
8. Kiprian (Kern), arhimandrit. Liturgika: gimnografiia i eortologiia [Liturgics: Hymnography and Aortology]. M.: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e [M.: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e], 2002. Elektronnaia versiia [Electronic version]: [http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika\\_gimnografia\\_k\\_kern.htm](http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika_gimnografia_k_kern.htm).
9. Kustovskii E.S., Potemkina N.A. Posobie po izucheniiu osmoglasiia sovremennoi moskovskoi traditsii [Handbook for the Study of Osmoglasie in the modern Moscow tradition]. M.: Pravoslavnye Moskovskie regentskie kursy, Izd. 3-e [M.: Moscow Orthodox Regent Courses, third ed.], 2014. 46 p.
10. Markevich S., protoierei. Osmoglasie Kievskogo raspeva: istoriia, sovremennost', puti vrozhdeniia [Osmoglasie of the Kiev chant: history, modernity, ways of revival]. Kiev: Izdatel'skii otdel Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvi [Kyiv: Publishing Department of the Ukrainian Orthodox Church], 2010. 147 p.
11. Markelov S.Iu. Sovremennoe osmoglasie. Glasovye napevy moskovskoi traditsii [Modern osmoglasie. Glasovye tunes of Moscow tradition]. Uchebnoe posobie po distsipline «Tserkovnyi obikhod» dlia pravoslavnykh pevcheskikh uchebnykh zavedenii [Textbook on the subject «Church obikhod» for Orthodox singing schools]. M.: Izdatel'stvo DAR [M.: Publishing house of DAR], 2013. 128 p.
12. Obikhod notnogo peniia upotrebitel'nykh tserkovnykh rospevov. M.: Sinodal'naia tipografiia [M.: Synodal printing house], 1909. 205 p.

13. *Pereleshina V.Iu.* Drevnerusskie pesnopeniia knigi Obikhod v liturgicheskom kontekste: tipologiia i struktura; na materiale rukopisei Antonievo-Siiskogo monastyria [Old Russian chants of the book Obihod in the liturgical context: typology and structure]. Diss. ... kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. M., 2008. 284 p.

14. Pesnopeniia Postnoi triodi. Notnyi sbornik / Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl'). M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius], 2010. 269 p.

15. *Potemkina N.A.* Problemy izucheniia polnogo kruga pesnopenii sovremennogo tserkovnogo obikhoda (na primere moskovskoi traditsii) [Problems of studying the full range of modern ecclesiastical chants on the examples of the Moscow tradition]. Diss. ...kaendidata isk-niiaiu [Dissertation of the candidate of art criticism]. M.: RAM im. Gnesinykh [Russian Gnesins Acadymy of Music], 1999. 216 p.

16. Uchebnyi obikhod. Posobie po izucheniiu osmoglasiiia dlia I kursa seminarii. [Educational obihod. Study guide for the 1st year of the Seminary] /Sost. igumen Nikifor [compiled by igumen Nikifor]. M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius ], 2006. 140 p.

17. *Frolov S.V.* Mnogorospevnost' kak tipologicheskoe svoistvo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Mnogorospevnost as a typological property of old Russian singing art] // Problemy russkoi muzykal'noi tekstologii (po pamiatnikam russkoi khorovoi literatury XII–XVIII vekov) / Sbornik nauchnykh trudov [Problems of Russian musical textology (on the monuments of Russian choral literature of the XII-XVIII centuries) / Collection of scientific works]. L., 1983. P. 12–47.

18. *Kholopov Iu.N.* Garmoniiia. Teoreticheskii kurs. 2-e izd. [Harmony. Theoretical course. 2-nd ed.]. SPb: Lan', 2003. 541 p.

19. *Shindin B.A.* Zhanrovaia tipologiia v pevcheskom iskusstve Drevnei Rusi // Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Genre typology in the singing art of Ancient Russia // Journal of the society of music theory]. № 1. 2013. P. 134–141.

