

Сорочан М. А.

Методика анализа традиционных осмогласных песнопений (на примере напевов монастыря Глинская пустынь)

Статья раскрывает комплексную методику современных способов анализа монодических распевов XVIII–XIX вв. на примере степенных Антифонов по напевам монастыря Глинская пустынь.

Ключевые слова: методика анализа, распевы, монастырь Глинская пустынь.

Актуальность исследования. Певческая культура Украины является неотъемлемой частью национального достояния нашего отечества. Глубина древних церковных песнопений сегодня стала всё больше привлекать к себе внимание как современных музыковедов, так и исполнителей. Исследователи выяснили, что существовала строго организованная система канонических установок, которые регулировали поэтическую и музыкальную форму, принципы соотношения текста с напевом, графическую структуру и ладовую организацию древнерусских песнопений. Каждой из этих характеристик сейчас посвящено немало исследований, предполагающих различные варианты аналитического подхода к песнопениям древнерусской традиции. Так, весомый вклад в выяснение структурной сути древнерусского осмогласия с точки зрения его центонного строения и ладового анализа внесли такие современные исследователи, как А. Кручинина [7], Г. Алексеева [1], Н. Захарьина [4], Н. Серёгина, Н. Рамазанова [3], Б. Шиндин

[14], О. Шевчук [13] и др. Ими были предложены различные подходы к анализу древнерусских песнопений. Таким образом, объективным фактом стало существование в наше время ряда «школ» и исследователей, опирающихся на определённые принципы методологического и музыковедческого анализа канонических церковных песнопений. Исходя из этого, актуальным будет сведение различных подходов к единому знаменателю и выработка общей методологии анализа.

Целью настоящей работы является: а) краткий обзор аналитических подходов к проблеме исследования древних церковных распевов и методов их музыкального анализа; б) на примере Степенных Антифонов монастыря Глинская пустынь, впервые привлекающихся к научному исследованию и являющимися ветвью Киевского распева, показать комплексную методологию применения указанных методов.

Изложение основного материала. Рассмотрим строение древних распевов с точ-

ки зрения его центонной формы. Музыкально-теоретической основой православного церковного пения является, как известно, осмогласие, рожденное в византийской церковной практике под названием «система ихосов» и наследованное молодой древнерусской церковью после принятия христианства в качестве системы восьми гласов. Определение сущности гласа, впервые указанное В. Металловым [9], представляло осмогласие - совокупность характерных для каждого гласа попевок в определённой звуковысотной организации. Строение каждого гласа в древнерусской мелодической системе, состоящего из определённого количества мелодических формул, вызвало к жизни особую форму построения мелодий, получившую название «центонной» формы (от лат. cento – лоскут). Сущность этой формы заключается в том, что мелодия строится из ряда уже готовых «лоскутов», из ранее существующих и канонизированных мелодических оборотов, что отдалённо роднит этот метод с методом создания мозаики. Возможности различных комбинаций, возникающих в результате соединения этих мелодических оборотов и попевок, обеспечивает огромное архитектурное разнообразие мелодий при их интонационном облике. В. Мартынов отмечает, что «эта центонная, или попевочная, техника построения мелодий представляет собой проявление творчества особого рода – церковного, соборного творчества» [8, с. 52]. Попевки являются основной строительной формообразующей единицей бо-

гослужебного мелодизма. Древнерусский распевщик мыслил именно попевками, и мелодия каждого песнопения представляла собой комбинацию различных элементов. Подобно тому, как попевка составляется из определенного сочетания знамен, так и все песнопение составляется из комбинации попевок, что и составляет сущность центонной техники. Каждый глас обладал своим собственным набором попевок. Именно конкретный набор попевок определял мелодическое лицо отдельно взятого гласа и способствовал различению одного от другого. Внутри гласа попевки (их количество в гласе достигало и семидесяти, и восьмидесяти) делились на начальные, серединные и конечные, т.е. предназначенные для начала, середины и окончания мелодии песнопения. Большое количество этих попевок позволяло распевщику осуществлять выбор, что и приводило к значительному архитектурному разнообразию мелодии в пределах интонационного единства гласа. Различные наборы гласовых попевок не только могли служить для различения гласов, но и являлись их объединяющим началом. Таким образом, попевка являлась душой, мерой и основой всего мелодического чина богослужебного пения [8, с.122].

Исследования Г. Алексеевой [1; 2] сосредоточены на попевке и её месте в структуре песнопений знаменного распева. Величина кадансирующей роли той или иной попевки опре-

деляется учёной в зависимости от того, насколько крупный параметр формы (строка, строчная группа, строфа) она завершает. Исходя из комплекса ритмико-интонационных условий, Г. Алексеева определяет высотный уровень (т.е. центральный тон) каждой попевки песнопения и рассматривает функционирование конечных и предконечных попевок на всех уровнях формы. Такой подход позволяет исследователю дифференцировать тона звукоряда каждого песнопения на устои – тоны, являющиеся высотными уровнями конечных попевок, и неустои – тоны, которые не являются высотным уровнем ни одной из попевок. При этом высотным уровнем попевки, согласно её исследованию, является выделенный, обладающий значительной протяжённостью тон, как правило, заключительный, который либо опеваётся в мелодии попевки, либо завершает нисходящее движение её напева. Алексеева выдвигает также идею о функциональной дифференциации высотных тонов. Она считает наиболее важными те высотные уровни, которые принадлежат конечным попевам, на втором месте – высотные уровни предконечных попевок и, наконец, наименее важными оказываются все остальные высотные уровни. При этом последний высотный уровень строфы значительно выше последнего высотного уровня строчной группы, а тот, в свою очередь, значительно выше последнего высотного уровня многопопевочной строки. Высотные уровни вводных строк являются в этой системе исключением, т. к. их значение в форме песнопений весьма велико.

Кроме этого, исследователь предлагает следующую терминологию для такой дифференциации: устой, ладовая антитеза к устою, побочная опора, неустой. Однако, как отмечает в своей статье М. Василик [3], такое противопоставление звуковысотных тонов не характерно для древних распевов. В рамках монодийной ладовой системы подобные соотношения тонов ещё не приобрели определённости и стабильности. «Монодические ладовые функции представляют собой мобильную, изменчивую систему, <...> их носители легко уступают свои привилегии друг другу» [3, с. 177]. Деление тонов на устойчивые и неустойчивые предполагают ярко выраженное тяготение последних в первые, что знаменной мелодии не свойственно. Как справедливо отмечает Н. Серёгина, «в песнопениях знаменного распева нет ещё той «перспективы», которая сходилась бы в одной точке «тонического центра», им более свойственны различные формы «тонической рассредоточенности» при централизованной смене локальных опорных тонов» [там же].

Н. Серёгина, минуя особенности структуры и графики знаменных песнопений, опирается на объективные, акустические закономерности восприятия любой монодийской системы, где всякий возврат к одной высоте, всякая повторность ведёт к формированию опорной функции. Согласно её исследованию, музыкальные формы знаменной монодии являются исторически переходными с точки зрения развития ладового мышления и потому

включают в себя ладовые структуры с весьма различной степенью централизации. Роль тонов в этой структуре знаменного песнопения и степень активности возникающих между ними ладовых соотношений Н. Серёгина связывает с тремя уровнями опорности – фонической, ладовой и тональной, - возникающими в знаменных песнопениях, а также с содержащимися в них моно-, двух- и трёхпорными ладовыми структурами [3, с.179].

Кроме того, для ладового мышления древних распевов характерны моноопорность и многоопорность. Эти понятия введены Н. Серёгиной, и их смысл заключается в следующем: «Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным». Принцип многоопорности, соответственно, заключает в себе «сочетание нескольких местных опор по принципу первичной переменности» [5, с. 163].

А. Кручинина, исследуя графическую сторону попевок знаменного распева, выявляет ряд общих, устойчивых особенностей: 1) обороты имеют обязательное указание на глас, в котором они исполняются; 2) оборотам свойственна тесная связь с распеваемым текстом. Окончание оборота совпадает с окончанием слова, каждому слогу соответствует один музыкальный знак; 3) количество музыкальных знаков этих оборотов не более семи, и не менее трех; 4) обороты обладают устойчивой графиче-

ской характеристикой; 5) каждый из них завершается устойчивым графическим кадансом; 6) обороты в ряде случаев служат основой своих вариантов; 7) при соединении друг с другом в более крупные построения (строки) каждый из оборотов сохраняет свою «автономность» в начертании, что позволяет называть их графическими формулами [6, с. 54]. Всё многообразие попевок исследователь представляет в виде 24-х архетипов и их производных. Логика графического изображения попевки позволила выявить две её части: стабильный Архетип и вариантно изменяемый Подвод (терминология А. Кручининой). Архетипы имеют в своём составе, как правило, три знака, из которых третий, последний, стабилен всегда, второй – в большинстве случаев, а первый является изменчивым знаком, допускающим наибольшее количество вариантов, которые вместе с Подводами и образуют семейства производных попевок на основе каждого из 24-х архетипов [6].

Н. Рамазанова разрабатывает систему повторов знаковых формул в знаменных песнопениях, образующих графическую «плетёнку» внутри песнопений и «художественные скрепы» между ними [3, с. 171]. Анализ системы повторяющихся знаковых формул позволяет, с одной стороны, судить о характере трактовки текста в данном песнопении, с другой стороны, расшифровывает особенности структуры песнопения, логику его формообразования. Соотнося-

щиеся друг с другом по принципу подобия попевки одного семейства, имеющие незначительные знаковые отличия, являются обязательным элементом графической «плетёнки» того или иного песнопения. При этом, различным вариантам попевки одного семейства на протяжении всего песнопения может соответствовать как повторяющееся, так и изменяющееся музыкальное содержание. Включение попевки одного семейства, имеющих различное звуковое наполнение, в группу повторяющихся элементов обусловлено особым отношением к зрительному восприятию знака, которое было свойственно средневековой культуре; графический образ певческого знамени не только несёт информацию о его напеве, способе исполнения, динамике, но и имел самостоятельную смысловую нагрузку, служа объектом размышления и созерцания [10, с. 127].

Рассмотрим теперь строение Степенных антифонов 1-го гласа Глинской традиции с точки зрения их центонной формы. В трёх антифонах этого гласа используется 18 попевки: 9 начальных, 3 срединных и 6 конечных (по классификации, предложенной прот. В. Металловым [9, с. 8]). Нами установлено, что некоторые из них являются знаменными попевками, другие же не имеют аналогов в своде, опубликованном В. Металловым [9, с. 57-62]. Из описанных знаменных попевки в антифонах 1-го гласа

применены следующие срединные попевки: «дербица большая» (7), «возносец» (30), «возмер» (40), «паук» (44), «ометка малая» (64), «рожек с хамилой» (67); конечной попевкой является «вознос последний» (5), который во 2-м антифоне применён квартой выше. Срединные попевки здесь трактуются как начальные, например, 2-й и 3-й антифоны начинаются попевкой «возносец». Б. Шиндин в связи с этим говорит о жанромаркирующей роли попевки, которая несёт одновременно и гласовую, и жанровую информацию [14, с. 266]. Вопрос о том, как идентифицировать мелодический материал, отличающийся по своей структуре от описанного российскими медиевистами попевочного фонда, остаётся пока открытым. Исследовательница О. Прилепа также отмечает отсутствие в украинской традиции разработанной системы названий отечественных попевки [11, с. 77]. Нужно отметить, что они не являются просто «межпопевочным материалом», так как проявляется их устойчивая повторяемость, свойственная нормативной композиции, а представляют собой оригинальный южно-русский мелодизм, описать который ещё предстоит украинским исследователям. Общее количество знаменных попевки в 1-м антифоне составляет более половины от всего объёма, их количество уменьшается во 2-м и 3-м антифонах. Наиболее употребительными являются 7 попевки, большая часть из которых составляет 1-ю строчную

группу 1-го антифона.

Пример 1

____ Попевка 1 ____ Попевка 2 ____
 Попевка 2* ____ Попевка 3 ____



____ Попевка 4 ____ Попевка 5 ____



____ Попевка 6 ____ Попевка 7 ____



Антифон 1-й 1-го гласа, строки 1, 2, 3, 8

Попевка 1-я повторяется в антифонах 1-го гласа 8 раз, попевка 2-я («рожек») – 7 раз, попевка 3-я («хамила») – 9 раз, попевка 4-я – 7 раз, попевка 5-я («вознос последний») – 6 раз, попевка 6-я – 9 раз, попевка 7-я – 8 раз. По сравнению со знаменными попевками русской традиции заметна определённая вариантность вышеприведённых образцов 2-й и 3-й попевок. Из-за недостаточной разработанности вопроса сложно идентифицировать 1, 4, 6, 7-ю попевки. Однако это не может помешать выяснить вопрос композиционного строения песнопений. По методу Н. Рамазановой [3, с. 171], суть которого заключается в исследовании повторов знаковых формул, рассмотрим «скрепы» этих попевок в музыкальной ткани песнопения, что позволит глубже проследить особен-

ности его структуры и логику формообразования.

Для примера возьмём 1-й антифон.

Пример 2

Строки	Попевки	
1		----- 1 - 2
2		2 - 3
3		4 - 5 -----
4		----- 1 - 8 - 9
5		10 - 7 -
6		4 - 5 -----
7		----- 1 - 2 - 11
8	7	6 - 12 -
9	10	2 - 3 - 1* -
10	5 -----	13 - 4* -

Как видно из примера 2, начало и конец раздела распеты одинаковыми попевками, определяющими мелодику и ладовую структуру гласа.

Обратимся к анализу ладообразования антифонов 1-го гласа. Выше уже указывалось на строение антифонов, которые содержат три строфы, состоящие из трёх строчных групп.

Проанализируем песнопения Глинской традиции, используя методику ладового анализа знаменных песнопений. Прежде всего необходимо определить высотные уровни попевок, составляющих в своей совокупности антифоны, поскольку именно они в условиях монодии являются кандасами, а значит и показателями ладового смысла песнопений.

Пример 3

Основной ладовой структуры антифонов 1-го гласа являются следующие тоны: «ля» (1-й октавы) появляется в антифонах 15 раз, «соль» (1-й октавы) – 9 раз, «ре» (1-й октавы) – 7 раз, «до» (1-й октавы) – 6 раз, «ре» (2-й октавы) – 3 раза, «до» (2-й октавы) – 1 раз, «фа» (1-й октавы) – 1 раз.

Чтобы выявить их функциональную дифференциацию, необходимо определить место каждого из них в форме песнопений. Очевидно, что наиболее важными являются те высотные уровни, которые принадлежат конечным попевкам, на втором месте по значимости находятся уровни предконечных попевок; наименее значимыми оказываются все остальные высотные уровни. Кроме этого, существует определённая «субординация» уровней: последний высотный уровень строфы значительно выше последнего высотного уровня строчной группы, который, в свою очередь, значительно выше последнего высотного уровня многопопевочной строки. Зависимость конечных высотных уровней от гласа песнопения была выработана ещё в византийской традиции, современные же исследования, например, Е. Шевчук [12, с. 43], гипотетически выявляют явную зависимость звуковысотности конечных тонов от жанра песнопения, а также наличие «тональной драматургии» внутри самого жанра песнопений Октоиха.

Соотнося выделенные нами высотные уровни антифонов с элементами её формы, получим следующую схему (см. пример 3):

К конечным попевкам в строчных группах, как видно из примера, относятся следующие высотные уровни: «до» (1-й октавы) – 6 раз, «соль» (1-й октавы) – 2 раза, «фа» (1-й октавы) – 1 раз. К предконечным попевкам относятся следующие высотные уровни: «ре» (1-й октавы) – 6 раз, «ля» (1-й октавы) – 2 раза, «соль» (1-й октавы) – 1 раз.

Теперь стало возможным провести дифференциацию функций тонов в ладовой системе антифонов. На основе исследования М. Василик, предложившей свою классификацию степеней опорности в монодических песнопениях [3, с. 177], очевидно, что функцию основной опоры в ладовой структуре исследованных антифонов однозначно исполняет тон «до» (1-й октавы) – высотный уровень большинства конечных попевок. Роль ладовой антитезы в 1-м и 2-м антифонах исполняет тон «ля» (1-й октавы), а роль побочной опоры – тон «ре» (1-й октавы), который постоянно играет роль предварения и, постоянно сопровождая тон «до», находится в полной структурной зависимости от основной опоры. Интересен и композиционный план чередования высотных уровней для всего

цикла. В 1-м разделе 1-го антифона даётся краткий план основных высотных уровней. Он закрепляется во втором разделе. В третьем разделе впервые проецируется тон «соль» - опора второго плана, которая будет играть всё большую роль в ладовом развитии мелодики рассматриваемых антифонов 1-го гласа. 1-й раздел 2-го антифона начинается прямо с этой побочной опоры, однако во 2-м и 3-м разделах снова преобладают вышеперечисленные высотные уровни, причём тон «до» единственный раз появляется во 2-й октаве, как бы закрепляя основной высотный уровень. Но уже в 3-м антифоне роль основной опоры смещается к тону «соль», роль побочной опоры переходит к тону «ля», а роль ладовой антитезы – к тону «ре» 2-й октавы.

В процессе изучения ладовой системы степенных антифонов нами был проведён сравнительный анализ песнопений Глинской традиции с аналогичными песнопениями из следующих источников: Синодальный Обиход (1889 г. изд.); Свод попевок прот. В. Металлова; Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской Лавры (1910 г. изд.); рукописные Ирмологионы XIX в. из фондов Музея Национального Искусства г. Киева; рукописный Ирмологий Межигорского монастыря. Результаты анализа изложены в Приложении (см. Таблицу 1). На примере 1-го гласа видно, что, несмотря на различие попевочного фонда, конечные опоры строчных групп во всех источниках отличаются лишь кварто-

вым соотношением; совпадает также и общий план смещения опор во 2-м и 3-м антифонах каждого гласа.

Говоря о временных пропорциях как основе формообразования древних распевов, нужно отметить, что в древних распевах мелодический материал попевок объединялся в музыкальную строку не хаотически, а по высшему принципу соотношения метра в строках. Согласно исследованиям О. Цалай-Якименко [15], в монодических напевах действует метрика специфической природы - времяизмерительная метрика, которая принципиально отличается от акцентной метрики, на которой воспитывается наш слух сегодня. Времяизмерительный количественный метр представляет собой крупные ритмические группы – «порции времени», которые обволакивают слоги — словесно-синтаксические цельности. Совсем по-другому разворачивается мелодика, которая базируется на акцентных, качественных метрах: она живёт за счёт пульсации своих акцентов, которые динамизируют музыкальный поток, но не имеют прямой связи с целостными фразами словесного текста.

Художественный эффект действия времяизмерительных метров-словов обусловлен присущими человеку эстетическими чувствами при восприятии соотношений временных пропорций. Именно такой является количественная времяизмерительная метрика, являющаяся

определяющей для древнего распева доминантой. Соответствующей комбинацией времяизмерительных метров-синтагм можно даже прозе придать качество гармонизированного во времени, метризованного стиха. При этом другие способы рифмования, такие как рифмы-кадансы, точность-акцентность, — имеют в древнерусском музыкальном рифмовании подчинённую роль. Этой возможностью мастерски владели творцы древних монодических мелодий, которые соответственными комбинациями метров-размеров, «сжимаемая» или «растягиваемая» во времени словесный текст, придавали прозаическому тексту качество метрически организованной стиховой структуры. Для этого они пользовались различными типами музыкально-текстовой фактуры — силлабической, невматической и мелизматической. Времяизмерительная метрика имеет некоторые особенности восприятия. Чаще всего гармонизация строфы в пространстве воспринимается слушателем подсознательно. Стройная структура формы древних монодических распевов обнаруживается только при сравнении метров-синтагм. В процессе такого рода сравнения проявляется функциональное взаимодействие соответственных «порций времени», подобных или неподобных.

Исследуем с этой точки зрения Степенные антифоны 1-го гласа Глинской традиции. В пределах одной строфы применяются двухстрочные, трёхстрочные и

четырёхстрочные группы, наиболее распространённой является трёхстрочная (5 случаев из 9-ти). Покажем на примере 2-ой строчной группы 2-го антифона, как с помощью невматической фактуры выравниваются во времени строки с различным числом слогов, и, наоборот, что строки с одинаковым числом слогов имеют различную протяжённость во времени.

По продолжительности в антифонах наблюдается заметное преобладание средних по величине 7-дольных (встречается 8 раз) и шестидольных (встречается 7 раз) строк. При этом нужно отметить использование такто-переменного ритма: появление непарной (третьей) доли перед ударным слогом (пример 4); использование тридольного прототакта для ритмического выделения смысловой синтагмы (пример 5); появление непарной доли в начале строки (пример 6).

Пример 4

_____ метр 7,5 о _____



_____ Синтагма 11 слогов _____

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 1-я строка

Пример 5

_____ метр 7,5 о _____



_____ Синтагма 10 слогов _____

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 2-я строка

Пример 6

_____ метр 9,5 о _____

_____ Синтагма 11 слогов _____

Антифон 2-й, 2-я строчная группа, 3-я строка

Рассмотрим теперь метрические пропорции построения строчных групп как в отдельности, так и с точки зрения антифонов как цикла. Оставляя в стороне проблему соотношения текста и временной протяжённости строк, обратимся к вопросу протяжённости.

Как видно из Примера 7, в формообразовании антифонов активно использованы следующие модели композиционного строения: а) первая и третья строки имеют один и тот же метр; средняя строка имеет меньший метр (антиф. 2, 3-я стр. группа); б) первая и вторая строки имеют одинаковый метр; третья строка имеет больший метр (антиф. 2, 2-я стр. группа); в) вторая и третья строки одинаково гармонизированы во времени; первая строка имеет меньший метр (антиф. 1, 1-я стр. группа) – для трёхстрочных строф. Для четырёхстрочных строф применены следующие структурные модели: а) объединяются по структуре первая и третья строки; им противопоставляются вторая и четвёртая, которые имеют меньший или больший, чем основной, метры (антиф. 3, 1-я стр. группа); б) подобным образом противопоставляются вторая

и третья строки с первой и третьей (антиф. 3, 3-я стр. группа).

Пример 7

Антифон 1

1-я строчная группа:	4,5 о
6 о 6 о	
2-я строчная группа:	6,5 о
7,5 о 7 о	
3-я строчная группа:	8 о
6,5 о 9 о 7 о	
Всего:	68 о

Антифон 2

1-я строчная группа:	8,5 о
7,5 о	
2-я строчная группа:	7,5 о
7,5 о 9,5 о	
3-я строчная группа:	10
7 о 10 о	
Всего:	67,5 о

Антифон 3

1-я строчная группа:	5 о
6,5 о 5 о 6 о	
2-я строчная группа:	8 о
7,5 о 10 о	
3-я строчная группа:	13 о
6,5 о 7 о 11,5 о	
Всего:	82 о

Обращая внимание на композиционное строение антифонов, отметим, что для них характерно постепенное расширение продолжительности разделов как внутри каждого отдельного антифона, так и для всего цикла в целом.

Данные примеры демонстрируют виртуозное владение времяизмерительной метрикой. Из проведённого анализа видно

суть древнемонодического типа композиции, которая состояла в мышлении переменными временными структурами, причём на всех трёх уровнях - на уровне долей, на уровне метров-синтагм и на уровне строф. Эти метрические выразительные средства свидетельствуют про высокую культуру слухового восприятия, ориентированного на систему дифференцированных временных пропорций, которая составляет одну из важных основ формообразования в древнецерковной музыкальной композиции.

Используя современные методики анализа древнецерковных монодических песнопений и рассмотрев с их помощью ладово-ритмическое и композиционное строение Степенных антифонов Глинской традиции, необходимо сделать следующие *выводы*:

— попевочный фонд антифонов имеет значительное родство с аналогичными песнопениями знаменного распева, сохраняя основные принципы композиционного формирования попевок в единое целое; имеется также значительная часть оригинальных попевок, не описанных пока исследователями;

— ладомелодический план антифонов не претерпел значительных изменений по сравнению с образцами знаменного распева, что связано с присущей данному жанру стабильностью музыкально-поэтической формы;


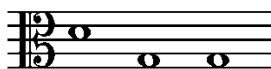
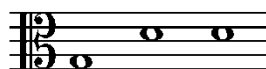
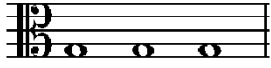
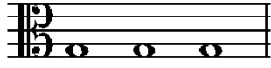
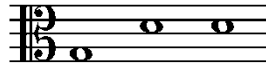
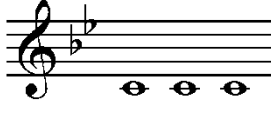
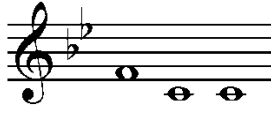
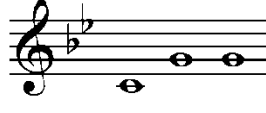
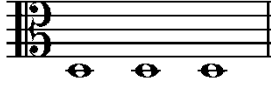


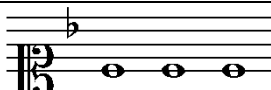


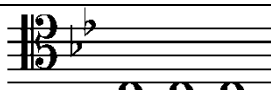

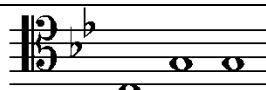
— в напевах антифонов претворены все принципы временной метрики как совершенной ритмической системы, позволяющей создавать стройные музыкально-временные структуры как на уровне одного антифона, так и на уровне всего цикла в целом.

Литература

1. Алексеева Г. В. Проблема адаптации византийского пения на Руси / Галина Викторовна Алексеева. – Владивосток : Дальнаука, 1996. – 380 с.
2. Алексеева Г. В. Уровни формообразования знаменного распева : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Галина Викторовна Алексеева. – М., 1980. – 314 с.
3. Василик М. В. О специфике ладообразования в песнопениях Знаменного распева / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – СПб. : УТ, 2002. – С. 164-184.
4. Захарьина Н. Б. Эволюция композиции древнерусских песнопений – осмогласников знаменного распева в XII-XVII вв. / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – СПб. : УТ, 2002. – С. 185-205.
5. Каплун Т. М. Греческий распев в контексте русской церковно-певческой практики середины XVII-XVIII веков : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03

- / Татьяна Михайловна Каплун. – Одеса, 2005. – 376 с.
6. Кручинина А. Н. Попевка Знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века / Н. Б. Захарьина, А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – СПб. : УТ, 2002. – С. 46–150.
 7. Кручинина А. Н. Композиция музыкально-поэтического текста в древнерусском чинопоследовании / А. Н. Кручинина // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: материалы международных научных конференций 1991-1994 гг. / М-во культуры Российской Федерации, Российская Академия музыки имени Гнесиных. – М., 1994. – С. 130-141.
 8. Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие / Владимир Иванович Мартынов. – М. : Рио ФА, 1994. – 240 с.
 9. Металлов В. М., священник. Осмогласие знаменного распева, Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам / В. М. Металлов. – М. : Синодальная типография, 1899. – 130 с.
 10. Николаев Б., священник. Знаменный распев и крюковая нотация как основы русского православного пения. Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной / Б. Николаев. – М. : Научная книга, 1995. – 300 с.
 11. Прилепа О. Семантичне поле „попівкового словника” Києво-Печерського ірмологіону / Олеся Прилепа // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [упор. О. Ю. Шевчук]. – К., 2008. – Вип. 73. – С. 175-180.
 12. Шевчук О. Ю. Спостереження над ритмічною організацією української церковної монодії 17 ст. / О. Ю. Шевчук. // Метроритм, [ред. І. М. Юджін]. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, 2003. – С. 35–40.
 13. Шевчук О. Ю. Структурні ознаки системи осмогласся (за нотолінійними Ірмологіонами кінця XVI – початку XVIII ст.) / О. Ю. Шевчук. // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2003. – Число 4. – С. 36-48.
 14. Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства / Борис Шиндин. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004. – 400 с.
 15. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI-XVII століть в Україні та її музично-віршова форма / О. Цалай-Якименко. // Записки НТШ. – Т. ССXXVI : Праці музикознавчої комісії – Л., 1993.

Конечные опоры строчных групп степенных Антифонов 1-го гласа

ГЛАС	1		
	Антифон 1	Антифон 2	Антифон 3
Синодальный обиход, изд. 1889 г.			
По протоиерею В. Металлову			
Распев Киево-Печерской Лавры, Изд. 1910 г.			
Рукописные Ирмологионы 19 в.			
Напев Межигорского монастыря			
Напев Глинской пустыни			

Стаття розкриває комплексну методику сучасних способів аналізу монодичних розспівів XVIII-XIX ст. на прикладі степенних Антифонів за наспівами монастиря Глинська пустинь.

Ключові слова: методика аналізу, розспіві, монастир Глинська пустинь.

The article uncovers the complex method of the modern methods of an analysis monodical choral songs XVIII-XIX ages for example the stepenye Antphones by the melody of the monastery Glinskaya pustyn.

Key words: method of analysis, raspevy, monastyr' "Glinskaya deserts".