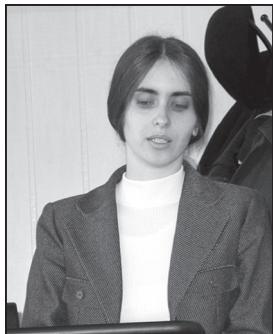

из Традиции (из художественного канона христианского творчества) и не сохраняется; во всяком случае не сохраняется как каноническое; а если сохраняется, то как правило в «превращенном» виде, то есть утратив свою самоидентичность. Например, «Моление Даниила Заточника» сохранялось и функционировало вовсе не как идентичное в жанровом и смысловом отношении собственно молению = молитве, но как «веселая имитация» моления или даже дерзкая пародия на него (в зависимости от характера восприятия).

При всей своей жесткости описанная система удивительна гибка как по отношению к адресату, чьи особенности восприятия учитываются во всех категориях поэтики, так и по отношению к автору, которому в рамках безусловной реалистичности описываемого предоставлена широкая свобода выбора выразительно-изобразительных средств.

M. B. Пожидаева (Москва)

РАСПЕВЫ СВЯТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ XVI–XVIII ВЕКОВ



Свято-Троицкая Сергиева Лавра обладает богатыми традициями песнотворчества. Одноголосные песнопения, созданные в этом духовном и культурном центре, опубликованы в «Ирмологии по напеву Троице-Сергиевой Лавры»¹, а также в работах ученых-медиевистов². Ирмосы знаменного распева фиксируют устную традицию середины XIX в., сохранившую черты более ранней; путевые песнопения разных жанров относятся ко времени XVI–XVII в. Изучение стилистики этих напевов, которые еще не были предметом специального исследования, является важной задачей, поскольку раскрывает своеобразие певческой традиции одного из крупнейших русских монастырей на протяжении длительного периода его истории. Таким образом, мы рассмотрим троицкие песнопения различных типов и видов: путевой (мелизматический; он будет проанализирован подробнее) и знаменный силлабический. К работе привлечены также источники, содержащие образцы разных стилей и периодов церковного пения, с XI по XIX в.

Методом, позволяющим раскрыть композиционную технику их создания и выявить их стилистические особенности, стал структурный анализ музыкальных и музыкально-речевых единиц песнопений. В системе анализа, предложенной Г. А. Пожидаевой³, подчеркивается определяющее значение структурных единиц текста и напева, отраженных в древнерусской безлинейной нотации. Метод использует некоторые понятия современной лингвистики, так как в музыкальной организации песнопений отразились разные уровни речи, от мелких до наиболее крупных единиц. Поэтому, избирая предложенный метод, мы рассмотрели как музыкальные единицы напева (тонемы⁴, кокизы), так и музыкально-речевые (просодемы⁵, попевки, лица, фиты), с их соответствующими характеристиками.

¹ Ирмологий по напеву Троице-Сергиевой Лавры. М., 1982. Т. II.

² Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971; Пожидаева Г. А. Монастырские напевы XVI–XVII веков. М., 2002.

³ Пожидаева Г. А. Принципы мелизматического распева в русской монодии XI–XVII веков. АДД. М., 2002.

⁴ Термин заимствован из лингвистики. Подробнее см.: Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. Яцевой В. Н. М., 1990. С. 515. В системе Г. А. Пожидаевой «тонема — наименьшая единица напева». Одна тонема соответствует одному знаку в крюковой нотации.

⁵ Термин заимствован из лингвистики (фонология). См. там же. С. 556. По методу Г. А. Пожидаевой «просодема — это единица распетого слога в песнопении».



На основе музыкально-речевых структур (попевок, лиц и фит) троицких путевых песнопений, а также попевок 1 гласа Троицкого ирмология, были составлены словари⁶, ставшие одним из важных результатов исследования. Необходимые для анализа, они наглядно демонстрируют структурный состав композиций, количество устойчивых мелодических оборотов (кокиз) и их всевозможные ритмо-мелодические варианты.

Среди структур некоторые являются наиболее показательными, демонстрирующими принципы композиционной системы троицких песнопений, а также создающими художественный образ знаменного и путевого троицкого пения одноголосной ветви. Рассмотрим более подробно тонемы, кокизы и просодемы троицкого пути, а также кокизы и попевки троицкого знаменного пения.

Обратимся к тонемам троицкого пути, так как они отражают степень разнообразия ритмических и ладоинтонационных микроконструкций, на основе которых развивается весь напев. Тонемы троицкого путевого распева отличаются множеством видов, что демонстрирует сложность и развитость музыкального мышления той эпохи. И это неудивительно, поскольку данные песнопения относятся к поздним образцам одноголосия (XVII в.). Высокая степень разнообразия тонем-ритмичек создает богатство ритма в троицких путевых напевах. Для сравнения, количество тонем в путевом распеве примерно в два раза превышает количество тонем в знаменном силлабическом распеве Троицкого ирмология. В тонемах путевого распева появляются «новые» ритмы. Наиболее распространенные тонемы, характеризующие распевы, — это тонемы «долгие» (двуухморные⁷), одно-, двух- и трехзвучные.

Следующие по уровню музыкальные единицы напева — кокизы (основные ритмо-интонационные модели, музыкальные «формулы», структуры). Они также характеризуются разнообразием видов в троицком путевом пении. Среди них есть, во-первых, модели разной продолжительности (от 4 до 17, 5 мор); наиболее масштабные из них — «двойные», состоящие из двух кокиз. При этом употребительными являются те из них, которые содержат от 6 до 8 мор; подобные ритмо-интонационные модели (шестиморные) наиболее распространены в знаменном пении, поэтому здесь прослеживается сохранение и продолжение этих традиций.

Во-вторых, употребление кокиз отличается в попевках, лицах и фитах (лишь небольшая часть кокиз является общей для всех структур). В попевочных формулах разнообразие интонационного рисунка и ритма сочетается с небольшим звукорядом (2–4 ступени). Попевочные кокизы почти не употребляются в разных согласиях. Причина заключается в том, что в напевах преобладают лица; попевок немного, и, следовательно, очень мало их звуковысотных и прочих вариантов.

Среди лицевых кокиз не менее одной четвертой части составляют «попевочные» кокизы. Этот факт, возможно, свидетельствует о формировании «лицевых» моделей на основе попевочных. По сравнению с попевочными кокизами, лицевые отличаются более широким диапазоном; в них применяются и ритмы, отсутствующие в попевках; они чаще употребляются в разных согласиях.

Среди кокиз, используемых в фитах, есть попевочные и лицевые (их немного), но большинство — свои собственные. Среди них, в отличие от лицевых и попевочных, есть модели с подвижным ритмическим рисунком, в которых применяется движение четвертными и восьмыми длительностями, а также использование пунктирного ритма. Вероятно, эти модели достаточно позднего происхождения. Часть фитных кокиз близка по ритму некоторым попевочным и лицевым, но имеет своеобразный мелодический рисунок.

Сложность комплекса кокиз троицкого пути и большое количество их видов показывают высокую степень развитости рассматриваемой композиционной системы.

⁶ Словарь троицкого путевого пения состоит из трех групп, включающих попевки, лица и фиты. В каждой группе содержится множество подгрупп; каждую из них составляют структуры, имеющие своей основой одну и ту же кокизу. Словарь попевок 1 гласа троицкого знаменного пения состоит из групп однотипных кокиз.

⁷ Мора — единица ритмической пульсации, в древнерусской музыке равная половинной длительности в линейной транскрипции. Термин заимствован из древнегреческой теории стихосложения.



Интонационный рисунок кокиз очень разнообразен. В троицком пути существуют кокизы с восходящим и нисходящим движением (*Пример 1*), интонационно-симметричным восходящим и нисходящим и нисходяще-восходящим движением (*Пример 2*). Есть более сложные интонационные рисунки на основе опеваний опорного тона вспомогательными звуками. Характерным для кокиз является поступенное движение мелодии, но изредка встречаются скачки на терцию. Среди лицевых кокиз пути нами выявлены мелодически зеркальные; зеркальность проявляется внутри и между ними (*Пример 3*). В подобных кокизах очевидна связь с силлабическим знаменным распевом, для которого зеркальность является одним из характерных признаков⁸. Среди путевых лицевых можно отметить примеры ритмической зеркальности (*Пример 4*).

Выявлены интонационно-ритмические варианты одних и тех же кокиз. При варьировании происходит, как правило, распевание отдельных тонем более мелкими длительностями, либо масштабное увеличение кокизы (вставляются дополнительные тонемы). Иногда ритм видоизменяется кардинально, и вариант кокизы узнается только по прежнему мелодическому рисунку. И в лицах, и в попевках содержится большое количество ритмо-интонационных вариантов одних и тех же формул. Исходя из этого, мы можем констатировать «размывание» самого понятия кокизы как неизменяемой части попевки и лица. Этот процесс отражает, вероятно, композиционные особенности мелизматического вида пения.

В путевых троицких песнопениях вариантность затрагивает не только кокизы, но и музыкально-речевые структуры (попевка, лицо), где она обусловлена текстовой необходимостью. Если вариантность существует и в формообразовании, то это может быть вариантный повтор одного музыкального оборота, соединяющего, например, две попевки (*Пример 5*); соединяющего фиту и лицо (*Пример 6*); образующего лицо или попевку (*Пример 7*).

В итоге, стилистическая особенность, которая отражается в большей или меньшей степени практически во всех структурах троицкого путевого пения, проявляется в наличии вариантности как вида развития музыкальной мысли внутри центонной⁹ композиции.

Важной структурой для характеристики троицких путевых песнопений является *просодема*, так как она обнаруживает некоторые интересные качества. Если в знаменном троицком пении характеристики просодем соответствуют традиционному силлабическому распеву, то просодемы троицкого путевого пения отличаются своеобразием. Здесь наблюдается широкое разнообразие масштабов этой единицы в различных музыкально-речевых структурах. Используются различные сочетания видов акцентов (высотный, долготный, эмфатический¹⁰) в ударных и безударных слогах; наиболее характерный вид акцентности — долготный. Несмотря на то что ударные слоги несколько чаще имеют большой внутрислоговой распев, это не влияет на восприятие просодии, близкой к эмфатически нейтральной.

Необычно звучащие просодические «синкопы», образующиеся при особом соединении текста и напева, создают своеобразный колорит. Это происходит, когда слог текста появляется на «слабой» доле напева.

Если в знаменном распеве всегда присутствует замедление просодии к концу фразы, то в троицком путевом пении такой закономерности не наблюдается, за исключением нескольких песнопений (с речитативными доступками).

В итоге, анализ путевых троицких песнопений показал, что сложность их организации проявляется на уровнях всех музыкальных и музыкально-речевых структур, включающих самые разнообразные виды, а также в самом сочетании множества этих композиционных единиц (в троицком пути были выявлены тонемы, кокизы, просодемы, попевки, лица и фиты).

⁸ Пожидаева Г. А. Принципы распева в русской монодии XI—XVII веков. Диссертация доктора искусствоведения. М., 2002. С. 78.

⁹ Принцип центон-композиции (от centon — «сшитый из лоскутов») разработан в западноевропейской медиевистике, напр., Wellesz E. Die Structur des serbischen Oktoechos, 1919. В отечественной науке принцип формульности обосновал В. Металлов (работы конца XIX — нач. XX в.) по отношению к древнерусской церковной музике.

¹⁰ Термины Холоповой В. Н. (см.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 27).



Структуры троицких путевых песнопений раскрывают их характерные стилистические свойства. Основные из них — следующие:

- поступенное движение мелодии в сочетании с ее ритмическим разнообразием;
- синкопы, образующиеся при соединении текста и напева, в сочетании с эмфатически нейтральной просодией;
- характерный вид тонем («долгие»);
- большое количество вариантов основных интонационных моделей (кокиз);
- постоянство лада и звуковысотная «прикрепленность» интонационных моделей, наличие комплекса употребительных кокиз в различных музыкально-речевых структурах (попевках, лицах, фитах), придающие мелодике путевого троицкого пения характерность и узнаваемость.

Обратимся теперь к музыкальным и музыкально-речевым структурам Троицкого ирмология.

Знаменные кокизы Троицкого ирмология достаточно разнообразны. Они содержат от 4 до 8 мор, но шестиморные, как и в путевом пении, наиболее употребительны. В попевках знаменного пения обычно различают три ладовых наклонения — «большое», «малое», «укосненное». Наличие этих «ладов» и преобладание шестиморных ритмо-интонационных моделей в данном мелодическом материале подтверждают сохранение знаменных традиций в троицких напевах.

В интонационном рисунке мелодических формул Ирмология, помимо восходящего, нисходящего, волнообразного и прочих интонационных рисунков напева, встречается и зеркальность (*Пример 8*).

В троицких знаменных песнопениях есть модели ритмически подобные и вариантные, а также модели в ритмическом увеличении (*Пример 9*).

Попевки Троицкого ирмология обладают чертами, характерными для силлабического типа знаменного пения. В них выявлены такие принципы, как речитативность, соответствие попевки и строки текста, совпадение музыкальной и текстовой цезур. Окончание попевки, как правило, более мелодизировано и отмечено ритмической остановкой; доступки занимают в песнопениях большее временное пространство; строки песнопений невелики по масштабу.

Итак, стилистику троицкого знаменного силлабического пения определяют качества музыкальных и музыкально-речевых структур,ственные, на первый взгляд, знаменному распеву этого типа:

- речитативный характер распева;
- типичная модель попевки;
- простота ритма;
- характерный вид тонем («краткие»).

На данном этапе анализа сходство знаменного и путевого троицких распевов проявляется, во-первых, в использовании общих принципов ритмо-интонационного построения кокиз. В обоих распевах есть кокизы ритмически подобные и вариантные, встречаются одинаковые типы интонационных рисунков, в том числе зеркальный. Во-вторых, отметим наибольшую употребительность музыкальных моделей одного вида — шестиморных.

Существуют ли особенности, выявляющие характерные черты одноголосного пения различных распевов, относящихся к лаврской традиции? Есть ли в путевом и знаменном троицком пении объединяющие признаки этой традиции?

Выявить особенности распева Лавры, определить его место в историческом процессе формирования церковной монодии позволило сравнение троицких ирмосов и путевых песнопений с образцами знаменного пения силлабического¹¹ и силлабо-мелизматического¹² типов, а также с путевой традицией других монастырей¹³.

¹¹ См.: Пожидаева Г. А. Принципы распева в русской монодии XI–XVII веков.

¹² См.: Металлов В. Азбука крюкового пения. М., 1899.

¹³ Пожидаева Г. А. Монастырские напевы XVI–XVII веков; Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства.



В результате сравнения троицких ирмосов и силлабического знаменного пения XI–XII и XVII в. обнаружились их общие и различные черты.

Знаменные «подобники» — песнопения древнейшей традиции из рукописи «Типографский устав и кондакарь», которая датируется концом XI — началом XII в. Песнопения из этой книги проанализированы Г. А. Пожидаевой¹⁴; как отмечает исследовательница, подобники служили образцами для создания певческого круга, поэтому по ним можно судить о традиции знаменного пения XI–XII в. в целом. С помощью сравнительного анализа, который продемонстрировал общность троицких кокиз и кокиз силлабических подобников XI–XII в., удалось установить сходство музыкальных структур и по ритмическому движению (половинными, целыми длительностями), и по отсутствию мелодической характеристичности. В троицких кокизах содержатся лишь элементы кокиз подобников XI–XII в. (найдены только две общие формулы). Основная часть кокиз троицкого напева имеет большую продолжительность, чем кокизы силлабических подобников. Как было отмечено, наиболее употребительными среди первых являются шестиморные, а не четырехморные, типичные для песнопений XI–XII в. (очевидно, в процессе исторического развития на троицкий распев повлияла традиция знаменного силлабо-мелизматического пения, где шестиморные модели являются основными).

По сравнению с кокизами силлабических подобников старшей редакции, в которых преобладает трехступенный звукоряд, троицкие кокизы воспринимаются как более развитые мелодически. Не типичны для старознаменного пения и такие качества, характерные для троицкого знаменного пения, как звуковысотная «прикрепленность» и формообразующая функциональность (в том виде, какой она приобрела к XVIII в.). Поэтому троицкие напевы Ирмология, на наш взгляд, были сочинены позднее.

К сравнительному анализу были привлечены подобники более позднего времени — XVII в.¹⁵ Общие качества и существенные отличия обнаружились при сравнении троицких кокиз с теми же структурами подобников XVII в.

Троицкие кокизы зачастую более просты ритмически по отношению к кокизам подобников младшей редакции. Но если в подобниках XVII в. эти структуры в основном трехступенны и не обладают звуковысотной «прикрепленностью», то троицкие — четырехступенны (т. е. более развиты мелодически), большинство из них характеризуются как «высотно-прикрепленные». Эти стилистические особенности, несомненно, указывают на более позднее происхождение троицких напевов.

Принципиально отличаются по музыкальному языку кокизы ирмосов и силлабо-мелизматического знаменного пения XVII в., показывая различные пути этих традиций. За исключением нескольких общих мелодических формул, в них используются совершенно различные ритмо- и ладоинтонационные модели.

Все эти признаки, определяющие важные стилистические особенности музыкальных структур, позволили сделать выводы о более позднем происхождении троицких знаменных напевов и отнести их создание ко времени XVIII — нач. XIX в. Таким образом, песнопения Троицкого ирмология представляют собой *поздний этап в развитии знаменного пения*, сохраняющего, однако, древние традиции. Вне сомнения, создатели напевов ставили своей целью сохранить черты древнейшего слоя знаменного распева.

Сравнение путевого троицкого пения со знаменным выявило их общие черты. На связь путевого и знаменного распевов указывал Н. Успенский: «Путевой распев как стиль одноголосного пения, в отличие от демественного, оставался связан с восьмигласием, и его мелодика создана на основе последнего»¹⁶. Ученый имел в виду близость путевого распева и знаменного силлабо-мелизматического. Проведенное нами исследование подтверждает эту важную идею на уровне структурного анализа. Однако гораздо более тесная связь обнаружилась между путевым распевом и знаменным другого типа — силлабическим.

Сравнение кокиз троицкого путевого пения с кокизами силлабических знаменных песнопений Троицкого ирмология показало несомненное сходство этих структур по различным признакам.

¹⁴ Пожидаева Г. А. Принципы распева в русской монодии XI–XVII веков. С. 63–74.

¹⁵ Анализ подобников XVII в. см.: Пожидаева Г. А. Принципы распева в русской монодии XI–XVII веков. С. 74–84.

¹⁶ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. С. 214.



ПРИМЕРЫ

The musical score consists of two staves of music, numbered 1 through 16. The first staff uses a soprano C-clef, and the second staff uses an alto F-clef. The music is in common time. The lyrics are written below the notes in measures 5 through 16.

Measures 5-8:

- Measure 5: Бла - жен ми - жъ. А - дли - лу - и - я.
- Measure 6: Бо - жий, жи - вот
- Measure 7: да яй
- Measure 8: па - дуй - ся, Бла - го да тна - я

Measures 10-13:

- Measure 10: путь троицкий Троицкий ирмологий
- Measure 11: путь троицкий Троицкий ирмологий
- Measure 12: путь троицкий Троицкий ирмологий
- Measure 13: путь троицкий Троицкий ирмологий

Measures 14-16:

- Measure 14: путь троицкий Троицкий ирмологий
- Measure 15: "Азбука" путь троицкий
- Measure 16: "Азбука" путь троицкий

The lyrics for measures 15 and 16 continue from measure 8: па - дуй - ся, Бла - го да - тна - я.



Только малая часть путевых кокиз не имеет никаких ярко выраженных общих черт со знаменными кокизами. Путевые и знаменные песнопения имеют ряд общих кокиз, в которых абсолютно совпадают ритм и интонационный рисунок. При этом ладовое наклонение может либо совпадать (*Пример 10*), либо не совпадать (*Пример 11*), либо иметь различные варианты. Большинство путевых кокиз имеет параллели со знаменными силлабическими в ритме или интонационном рисунке.

Ритм путевых и знаменных ритмо-интонационных формул может быть идентичным полностью или почти полностью (*Пример 12*). В ряде случаев обнаруживается общность ритмических окончаний этих структур, иногда — отдельные ритмоформулы, независимо от их местоположения в структуре. В нескольких путевых формулах проявляется ритмический рисунок знаменных,енный в двойном уменьшении. В них, в основном, и мелодический рисунок совпадает полностью или частично (*Пример 13*).

Общий интонационный рисунок характерен и для других примеров. В некоторых случаях он не совпадает точно, но прямая аналогия здесь несомненна, особенно при общем ритме. С некоторыми путевыми кокизами можно сопоставить знаменные в зеркальном отражении мелодии (*Пример 14*). Наличие таких кокиз, имеющих к тому же общий ритмический рисунок, — признак их раннего исторического формирования.

Итак, обнаружилось тесное «родство» троицкого путевого и силлабического знаменного распевов (на основе большого количества общих и похожих интонационно-ритмических моделей).

На основании такого сравнительного анализа мы можем выдвинуть следующую гипотезу. Поскольку троицкие силлабические песнопения из Ирмологии восходят по традиции к раннему периоду знаменного пения (до XV в.), то и путевые троицкие песнопения, являясь сходными по стилистическим признакам с песнопениями Троицкого ирмология, также развивались на основе знаменного пения старшей редакции.

Сравнение путевых троицких попевок, лиц и фит с теми же структурами силлабо-мелодического знаменного пения из «Азбуки крюкового пения» В. Металлова дало следующие результаты.

Во-первых, можно привести очень ограниченное количество сходных кокиз.

Во-вторых, основная часть кокиз, имеющих параллели в путевом пении, содержится в знаменных фитах, наиболее древних по происхождению структурах, что дает нам возможность увидеть общие истоки распевов, восходящие к раннему периоду церковного пения.

Помимо пяти общих формул, совпадающих ритмически, мелодически и находящихся в одной зуковысотной позиции, есть такие, сходство которых также не вызывает сомнения. В них выявляется общий ритмический и интонационный рисунок в условиях ладового варьирования, общие ритмоструктуры, сходные ритмо-интонационные модели. Интересен фрагмент фиты 8 гласа («преложительной»), отраженный в вариантном виде в путевом лице (*Пример 15*).

В знаменных лицах и попевках почти нет кокиз, общих с путевыми. За исключением попевки «хамила», часто встречающейся и в пути, сходство ритмо-интонационного рисунка выявляется только внутри двух пар структур. При этом путевые соотносятся со знаменными как модели в двойном ритмическом увеличении (*Пример 16*).

Таким образом, проявилось отдаленное «родство» путевого и силлабо-мелодического знаменного пения (на основе малого числа сходных интонационно-ритмических моделей) и их общие истоки на раннем этапе развития церковной монодии (так как сходные ритмо-интонационные модели содержатся, в основном, в фитах знаменного распева — наиболее древних по происхождению структурах).

На материале путевых песнопений монастырской традиции (соловецкой, тихвинской и кирилловской) был составлен словарь музыкально-речевых структур. При сравнении структур, составляющих троицкий путевой распев и другие монастырские распевы, обнаружились кокизы, общие для путевых песнопений различных монастырских школ и определяющие стиль путевого пения в целом. При этом выявились особенности общих путевых кокиз, включающих троицкие; в целом их стилистические черты соответствуют силлабическому знаменному пению раннего этапа церковного пения



(до XV в.). А поскольку в период домосковской Руси знаменный силлабический распев был основным видом пения¹⁷, очевидна его связь с путевым распевом, созданным позднее, и преемственность последнего. Это подтверждает, на уровне стилистического анализа, гипотезу И. Гарднера о происхождении названия распева. «К тому же слово «путь» в древности имело и другие значения, кроме «дороги», например: обычай, способ, направление, движение, правило. Из этих значений, кажется, «правило», «обычай» наиболее подходят для объяснения названия рода пения “путь”»¹⁸.

На фоне общепутевых выявились кокизы, специфические для каждой традиции, в том числе и для троицкой. Существование ритмо-интонационных моделей, встречающихся только в троицких редакциях путевого распева, подтверждает существование стилистических особенностей различных монастырских традиций.

В сравнении с оригинальными структурами путевых монастырских распевов, в числе которых троицкий путь, общие путевые кокизы отличаются простотой музыкального языка.

В результате сравнительного анализа, раскрывшего оригинальные стилистические черты троицкого напева, во-первых, подтвердилось своеобразие троицких монастырских традиций. Это выразилось, прежде всего, в существовании оригинальных ритмо-интонационных моделей (кокиз) троицкого путевого и знаменного силлабического пения. Также это своеобразие проявилось в сложности и разнообразии композиционных приемов троицкого пути в сравнении с путевым пением других монастырских школ.

Во-вторых, очевидно стремление песнотворцев Лавры к сохранению древних традиций церковного пения; это отразилось:

-в сходстве основных ритмо-интонационных моделей троицкого знаменного пения и знаменного пения старшей редакции;

-в связи троицкого пути и знаменного силлабического пения (периода до XV в.). Эта связь проявилась, с одной стороны, в сходстве интонационных формул троицкого пути и троицкого знаменного силлабического пения, восходящего к ранней традиции, и, с другой стороны, в стилистической близости общепутевых кокиз и тех же структур знаменного силлабического пения старшей редакции.

Троицкий путь XVI–XVII в. стал одним из этапов развития лаврской школы мастеропения. Использование троицких ирмосов в современной певческой практике отражает тенденцию к сохранению через века традиции древнейшего из распевов — знаменного силлабического.

Таким образом, троицкие песнопения одноголосной ветви отражают некоторые стилистические черты, характеризующие Студийскую эпоху (до XV в.), и восходящие, возможно, ко времени создания монастыря, основанного преп. Сергием Радонежским в 1337 году.

¹⁷ Пожидаева Г. А. Принципы распева в русской монодии XI–XVII веков. С. 63.

¹⁸ Гарднер И. А. Богослужебное пение русской православной церкви. М., 2004. Т. I. С. 386.