

Theorie und Geschichte der Monodie
Bericht der Internationalen Tagung 2018

MARIA PISCHLÖGER
МАРИЯ ПИШЛЁГЕР

**THEORIE UND GESCHICHTE DER
MONODIE**

Band 10

*

**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
МОНОДИИ**

Том 10

Brno 2020

MARIA PISCHLÖGER
МАРИЯ ПИШЛЁГЕР

THEORIE UND GESCHICHTE DER MONODIE

Bericht der Internationalen Tagung
Wien 2018

Band 10

*

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МОНОДИИ

Доклады международной конференции
Вена 2018

Том 10

Brno 2020

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Stadt Wien, Magistratsabteilung 7 –
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Maria Pischlöger: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 10. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2018, Brno 2020.

Мария Пишлëгер: *Теория и история монодии*, том 10. Доклады международной конференции Вена 2018, Брно 2020.

Redaktion

Maria Pischlöger

Übersetzungen / Korrekturen

Günter Hermentin, Oliver Gerlach, Lioudmila Jouliabina, Ekaterina Prokoshina,
Ekaterina Rabl u.a.

ISBN: 978-80-263-1566-7

Tribun EU, s.r.o., Brno, Czech Republic

Editor © Maria Pischlöger

First Edition, Brno 2020

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

INHALTSVERZEICHNIS / СОДЕРЖАНИЕ

Vorwort / Предисловие	5
-----------------------------	---

Inhaltsverzeichnis /Содержание	11
--------------------------------------	----

Gayane Amiraghyan / Гаяне Амирагян

Der Intervallsprung als Parameter der Komitas' Methode der Analyse des Armenischen System der Acht Modi	15
Интервальный скачок как параметр Комитасовского метода анализа Армянского Восьмигласия	27

Kristina Djablova/ Кристина Дяблова

Принципы функционирования фит в певческом цикле православного праздника Преображения	41
---	----

Predrag Djokovic / Предраг Воковић

О односу народне и црквене песме у контексту српске црквено-појачке праксе	55
О взаимодействию народных и церковных песнопений в контексте Сербской церковно-певческой практики	71

Irina Gerasimova / Ирина Герасимова

System der <i>Podobny</i> (Prosomoia) in der Heirmologia (Anhang der Theotokia Gottesdienst)	87
Система подобия в Ирмологионах (на примере Богородичных служб)	103

Oliver Gerlach / Оливер Герлах

„Ottoman corruptions of post-Byzantine chant!“About the long history of exchange between oktoechos and makam music and about a certain ideological discourse to talk about it	117
---	-----

Oliver Gerlach / Оливер Герлах

The Sources of the Kontakion as Evidence of a
Contradictory History of Reception 145

Evgenia Ignatenko / Евгения Игнатенко

Die byzantinischen Gesänge in den Ukrainischen und
Weißrussischen Handschriften des 16.–18. Jahrhunderts:
Identifizierung der Quellen 189
Творения византийских мелургов в украинских и
белорусских Ирмологиях конца XVI – XVIII веков 211

Inga Korolkova / Инга Королькова

Verfahren zur Analyse der Popevka-Strukturen in Volksliedern:
Erfahrung der russischen Musikethnologie 229
Методы анализа попевочного строения народных песен:
опыт российской этномузыкологии 243

Natasha Marjanovic / Наташа Марјановић

„Руски“ напев у српском и „српски“ у руском појању –
примери из црквено-појачке праксе 19. и 20. века..... 257
„Русский“ напев в сербском и „сербский“ в русском
пении. Примеры из практики церковного
пения XIX и XX веков 279

Astghik Muscheghyan / Астхик Мушегян

Das Gesangsbuch *Tagharan*
(die Harusbildung und Entwicklungsetappen) 301
Певческая книга *Тагаран*
(формирование и этапы развития) 331

Mher Nawoyan / Мгер Навоян

Das <i>Žamagirk</i> ‘ (Horologion) und einige Fragen der Bildung des Gattungssystems der Armenischen musikalisch-poetischen Kunst.....	361
<i>Жамагирк</i> (Часослов) и некоторые вопросы формирования жанровой системы армянского духовного музыкально-поэтического искусства	375

David Pancza / Давид Панца

Sinai-Parallelen	387
Синайские параллели	399

Natalia Parfentieva / Наталия Парфентьева

Nikolaj Parfentiev / Николай Парфентьев

Image of st. Peter, Metropolitan of all Russia in the Stichera of Metropolitan Cyprian and Tsar Ivan the Terrible	411
Образ святителя Петра, митрополита всея Руси, в стихирах митрополита Киприана и царя Ивана Грозного	421

Irina Popova / Ирина Попова

Notierung der Volksmusik: moderne wissenschaftliche Ansätze zur Notation und Notierungsverfahren der Traditionsträger	429
---	-----

Nadezhda Schtschepkina/ Надежда Щепкина

Der Oktoechos „Bogonačalnym manoveniem“ „anhand griechischer und russischer Sticheraria aus den 12. und 13. Jahrhunderten	443
Осмогласник „Богоначальным мановением“ (на материале греческих и русских Стихирарей XII-XIII вв.)	463

<i>Irina Shekhovtsova / Ирина Шеховцова</i>	
Griechische Handschriften mit ekphonetischer Notation	
in Russland	485
Греческие рукописи с экфонетической	
нотацией в России	503

<i>Katarzyna Szymańska-Stułka / Катаржина Шиманска-Стулька</i>	
<i>Bitter sorrows – in the „cluzches“ of monody</i>	<i>523</i>

<i>Anastaasia Tichomirova / Анастасия Тихомирова</i>	
Опыт составления словаря лиц и фит знаменного распева	
на материале Стихирая „Дячее Око“ из собрания	
Д.В. Разумовского (РГБ, ф. 379 № 63).....	541

<i>Irina Zhukovskaya / Ирина Жуковская</i>	
Надгробный славник Великой пятницы в	
нотированных списках конца XVI – XVIII века	557

VERFAHREN ZUR ANALYSE DER POPEVKA-STRUKTUREN IN VOLKS- LIEDERN: ERFAHRUNG DER RUSSISCHEN MUSIKETHNOLOGIE

Der Begriff *Popevka* sowie seine Herkunft und sein Verbrauch sind mit altrussischer Gesangkunst unmittelbar verbunden: einerseits mit Singpraxis, andererseits mit Theorie des *Znamennyj Rospevs*. Wie A.N. Kručinina hinweist, kommt dieser Begriff in musiktheoretischen Handbüchern schon im 16. Jahrhundert auf. Unter der *Popevka* versteht man „eine typische melodische Tonformel mit einer ständigen nur für diese *Popevka* eigenen graphischen Darstellung (Form), die aus zwei Elementen, nämlich den variablen Archetypus und *Podvod* besteht“¹. Ende des 19. Jahrhunderts wird das Wort *Popevka* jedoch auch in den Volksliedern gewidmeten Arbeiten ab und zu verwendet. Systematisch kommt es erst in den Werken des russischen Musikforschers B.W. Asafjev in den Gebrauch. In seiner 1925 geschriebenen Arbeit „*Речевая интонация*“ (*Sprachintonation*) bestimmt Asafjev die *Popevka* als wissenschaftliche Definition wie folgt:

„Die *Popevka* bildet als Intonations- und Strukturelement der Melodie eine Gruppe der vereinigten Töne, die eine melodische Wendung oder einen Relief zusammenstellen. Aus der Abwechslung dieser ständigen (oder teils variablen) Wendungen oder beliebter melodischer Kombinationen wird der Gesangsfaden gewoben; die Entfaltung des Liedes, sein Charakter und Typ sind von dem Zusammenwirken, der Vergleichung und vor allem von den Eigenschaften und Besonderheiten der es bildenden oder im Lied enthaltenden *Popevki* abhängig.“²

In seinen Arbeiten verwendete der Forscher diesen Begriff als Instrument für die musikalische Analyse von verschiedener Arten der Vo-

¹ А.Н. Кручинина, *Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века*, in: *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, с. 57.

² Б.В. АСАФЬЕВ, *Речевая интонация*, Москва- Ленинград 1965, с. 19-20.

kalmusik: Kirchenmusik, Volksmusik, Musik von Komponisten. Er betrachtete die *Popevka* als Element einer sinnvollen artikulierten musikalischen Aussage. In der Auffassung der *Popevka* nannte der Forscher zwei qualitative Hauptcharakteristika, die ihre Funktion in der Intonierung als Kommunikationsprozess bestimmen. Erstens sind die *Popevki* tatsächlich tönende melodisch-rhythmische Wendungen. Sie prägen den *Napev* und ordnen als syntaktische Elemente die Rede des Liedes ein. Zweitens besitzt die *Popevka* die Eigenschaft der Invarianz. Sie präsentiert sich durch die „Erkennbarkeit“ der *Popevka* als Bestandteil verschiedener musikalischer Texte. Die Möglichkeit solcher „Erkennbarkeit“ ist mit dem Status der *Popevka* als Musikformel, als Zeichen mit einem bestimmten Komplex der Bedeutungen verbunden.

Später wird der Begriff *Popevka* von den St. Petersburger Volksmusikforschern F.A. Rubtsov, I.I. Semtsovski, M.A. Lobanov und A.M. Mechnetsov aktiv gebraucht. In ihren Bestimmungen der *Popevka* betonen alle diese Forscher die beiden von B.W. Asafjev hervorgehobenen Aspekte. Hier die Aussagen dieser Forscher:

„Als Popevka bezeichnen wir die kleinste melodische Bildung in diesem Musikstück, die durch Techniken der korrektiven Varietät transformiert wird.“ (M.A. Lobanov)³.

Die Popevki sind „die kürzesten, logisch abgeschlossenen Musikphrasen“, die Rede-Intonationen wiedergeben und einen bestimmten Sinnauftrag haben (F.A. Rubtsov)⁴.

„Popevki“, „Intonationskomplexe“ <...> bestehen als sich nicht wiederholende verschiedene Versionen, Varianten eines Typs (I.I. Semtsovski)⁵.

„Popevki haben Bedeutung als konstruktive und sinngebende Einheiten eines Gesangsabschnittes, die als syntaktische Komplexe zum Aufbau der Rede des Gesangs hervortreten“ (A.M. Mechnetsov)⁶.

³ М.А. ЛОБАНОВ, Новое значение старого термина, in: Советская музыка, 1973, № 10. С. 100.

⁴ Ф.А. РУБЦОВ, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования, Москва 1962. С. 9.

⁵ И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ, Проблема варианта в свете музыкальной типологии, in: В.Е. ГУСЕВ (сост.), Актуальные проблемы современной фольклористики, 1980, с. 45.

Die genannten Eigenschaften der *Popevka* als Element der Kultur kanonischen Typs wurden in der Definition der Musikforscherin aus St. Petersburg E.A. Ruč'evskaya zusammengefasst: „*Die Popevka ist das kleinste syntaktische Element, dessen melodische invariable Formel außerhalb dieses Textes funktioniert*“⁷.

In der analytischen Praxis der ethnomusikologischen Schule der Moskauer Gnessin-Musikakademie (B.B. Jefimenkova, M.A. Jengovatova, E.A. Dorochova, O.A. Pašina) verwenden die Forscher lieber die Begriffe „melodisches Glied“ und „melodische Zelle“. Sie sind neutraler und lassen sich für die Analyse der vokalen sowie der instrumentalen Volksmusik gebrauchen. „*Melodisches Glied ist eine Einheit der melodischen Struktur, eine typisierte melodische Wendung, die in ihrer Umsetzung Vielheit und Varietät zulässt*“⁸. In der Bestimmung der Vertreter von Gnessin-Schule bleiben jedoch die beiden genannten analytischen Aspekte behalten, weil das melodische Glied sowohl als Element der Struktur, als auch als musikalische Formel aufgefasst wird:

Einer der Trends, der in Arbeiten von Ethnomusikologen zutage tritt, ist eine Zuordnung des Begriffs „Popevka“ dem Begriff „das Wort“. In der Linguistik wird das Wort als Komplex der Morpheme verstanden, die eine hart verbundene Struktur bilden. Diese Struktur bestimmt die Stabilität der Semantik eines Wortes und seine funktionellen Möglichkeiten, die Prinzipien seiner Einschließung in den Redeakt. Diese Tendenz liegt auf dem Gebiet der musikalisch-linguistischen Parallele, die uns über solche Erscheinungen wie musikalische Sprache und musikalische Rede sprechen lassen.

Ein eigenständiges Problem während der Analyse des folkloristischen Materials bildet die Feststellung der Grenze einer *Popevka*. Eines der wichtigsten Kriterien ist das Vorhandensein von Zäsuren zwischen und innerhalb den Versen sowie von musikalischen mit den Grenzen der

⁶ А.М. МЕХНЕЦОВ, Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры, in: Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция, Сб. науч. статей, Ленинград 1985, с. 11.

⁷ Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ, Классическая музыкальная форма, Санкт-Петербург 1998, с. 82.

⁸ Е.А. ДОРОХОВА – О.А. ПАШИНА, Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора, in: Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина, Санкт-Петербург 2005, с. 505.

Versstrukturen nicht gebundenen Zäsuren. Am deutlichsten können die Grenzen der *Popevki* anhand der frühesten Volksüberlieferung nachvollgezogen werden (Kalender-Brauchtslieder, rituelle Klagelieder, Heldengedichte), denn genau in diesen Gattungen ist die Musik mit dem Wort unmittelbar verbunden. Noch ein Problem in der Forschung der *Popevka* anhand der Volksüberlieferung ist ihre Dauer. Es ist daher möglich von kleinen und großen *Popevki* zu sprechen, die mit den in der musikalischen Analyse feststehenden Begriffen wie „das Motiv“ und „die Phrase“ verglichen werden können.

In der analytischen Praxis der russischen Volksmusikforscher haben sich drei Richtungen in der Forschung und Einteilung der *Popevki* herausgebildet:

- morphologische Richtung;
- semantische Richtung;
- syntaktische Richtung.

Der morphologische Aspekt lässt strukturelle Parameter der *Popevki* feststellen und sie aus der Sicht der formellen Kennwerte beschreiben. Erstens besitzt die *Popevka* eben deshalb eine relative Abgeschlossenheit, weil sie die Tonart-Funktionen eines Liedes aufdeckt - die Tonleiter betont, oder das Verhältnis zweier Stütztöne zeigt. Zweitens hat die *Popevka* ein bestimmtes Relief, dessen Umsetzung als Merkmal seines Abschlusses dient. Bei der Charakterisierung von melodischen Ket tengliedern in der russischen Folklore unterscheiden E.A. Dorohova und O.A. Pašina solche Arten des Reliefs wie absteigendes, aufsteigendes, schwingendes Relief, Relief mit konkaver oder konvexer Welle usw.⁹

Der semantische Aspekt in der Analyse ist mit der Einschätzung vom intonatorischem Inhalt der *Popevki* verbunden. Diese Richtung wurde in den Arbeiten von B.W. Assafjev etabliert, der den Zusammenhang zwischen der Redeintonation und der Musikintonation zeigte und die Aufgabe stellte, den musikalischen Inhalt durch den Intonierungsprozess aufzudecken. Was die Arbeiten zur Volkskunde selbst betrifft, so sind hier die Artikel von F.A. Rubtsov zu nennen, der eine Einord-

⁹ Е.А.ДОРОХОВА – О.А. ПАШИНА, *Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора*, in: *Народное музыкальное творчество: Учебник* / Отв. ред. О. А. Пашина, Санкт-Петербург 2005, с. 505.

nung der musikalischen Intonationen nach ihrer Semantik und Funktionen vorgeschlagen und Intonationen des Aufrufs, Intonationen der Klage und narrative Intonationen ausgesondert hat. Die von diesem Forscher angegebene Richtung entwickelt sich erfolgreich in den Arbeiten der Ethnomusikforscher aus dem Konservatorium St. Petersburg. Die Forscher versuchen, die *Popevki* nach ihrer Semantik einzuordnen und machen dies am Beispiel verschiedener Gattungen der Folklore und verschiedener Ortstraditionen.

Der syntaktische Aspekt ist auf die Untersuchung der formbildenden Rolle der *Popevka* gerichtet. Hier werden zwei Aufgaben gelöst. Eine davon ist, die Funktion einer konkreten *Popevka* abhängig von ihrem Platz in der Form des Napevs festzustellen. Somit ist es möglich, melodische Anfangs-, Mittel- und Kadenzkettenglieder auszusondern. Die zweite Aufgabe ist es, die Gesamtprinzipien in der Bildung der Volkslieder abhängig von ihrer Unterteilung in *Popevki* einzuschätzen. Auf diesem Niveau lassen sich feststellen:

- Lieder mit einer *Popevka*, wo das Prinzip der Wiederholung eines melodischen Kettengliedes vorkommt (das Prinzip der Gleichheit);
- Lieder, wo zwei (seltener drei) verschiedene melodische Kettenglieder zusammengestellt werden (das Prinzip des Kontrastes).

Die Wechselbeziehung der *Popevki* kann verschiedene Typformen haben, in denen sich die Universalgesetze der Symmetrie offenbaren. Stellen wir diese am Beispiel der Lieder vor, in denen zwei verschiedene *Popevki* zusammengestellt werden:

- ein Paar mit der Periodizität (*aa bb*);
- Frage-Antwort Prinzip (*ab*);
- Wiederholung des ersten oder des zweiten Elements (*abb*, *aab*);
- Komposition mit Umrahmung (*aba*);
- die Komposition mit einem Kontrast-Kettenglied im Punkt des goldenen Schnittes (*aa ba*).

Während der Untersuchung von lokalen Volkskunsttraditionen Russlands versuchen die Forscher, ein Verzeichnis der *Popevki* zusammen-

zustellen. Diese Richtung stammt aus der Idee von B.W. Assafjev über das Intonationswörterbuch als eine Gesamtheit von melodischen Elementen, die die Musik einer bestimmten Epoche bilden. Die Aufgabe russischer Ethnomusikforscher ist es, die Elemente der Volkslieder-Rede zu ordnen und ihre Attribute zusammenzufassen. Die Praktische Lösung dieser Aufgabe sieht sich in folgenden Etappen:

- Die Popevki innerhalb **der Ortstraditionen** zu systematisieren, wobei die Einigkeit der Popevka-Wörterbuch der Folklore in bestimmten Regionen gezeigt wird;
- die Popevki in den Liedern innerhalb einer **Gattungsgruppe** zu systematisieren;
- die Popevki in den Liedern zu systematisieren, die zu einer bestimmten **historisch-stilistischen Schicht** (archaische, traditionelle und spätere Schichten der Folklore) gehören.

Die Autorin des Artikels hat eine Systematisierung der *Popevki* in den Napevy russischer lyrischer Lieder unternommen. Dies war notwendig, um einen großen Umfang des musikalischen Materials zusammenzufassen – es wurden nämlich etwa 200 Muster im breiten Gebiet Nordwestens Russlands festgestellt (Gebiete Nowgorod, Pskow, Twer, Leningrad und Wologda)¹⁰. Dieses Gebiet stellt ein System von selbständigen Ortstraditionen dar, von denen in jeder sich ihre eigenen stilistischen Normen der Gesangsrede gebildet haben. Für die Forschung wurde eine historisch-stilistische Schicht der russischen Lyrik gewählt – Gesänge der Frauen-Gesangstradition der früheren Abstammung, die eine Nähe zum Kalender- und Hochzeitsfolklore aufweisen.

Während der Systematisierung der *Popevki* wurden alle oben genannten Aspekte berücksichtigt. Als leitend wurde das semantische Prinzip gewählt; weiter hat man die *Popevki* anhand ihrer Struktur eingeteilt. Der syntaktische Aspekt fand seinen Ausdruck in Kommentaren, die formbildende Funktionen dieser oder jener beständigen melodischen Glieder erläuterten.

Die erste große Gruppe bilden **die Ausruf-Popevki**. Ihnen liegen die Redeintonationen eines Rufes, Anrufes oder einer Anrede zu Grunde.

¹⁰ Основные результаты работы представлены в издании: И.В. КОРОЛЬКОВА, *Литературческие песни в традиционной культуре Северо-Запада России*, Москва 2010.

Ihre Hauptbesonderheit besteht in dem Griff der quantitativen Zusammenstellung zweier nach ihrer Tonhöhe kontrastiver Töne. Das Intervall zwischen den Tönen kann verschieden sein: Terz, Quart oder Quint. Die *Ausruf-Popevki* können drei Typen der Struktur haben:

- die *Popevki*, die mit dem höchsten Ton der Tonart-Zelle abschließen (Tabelle Nr. 1);
- die *Popevki*, die mit dem höchsten Ton der Tonart-Zelle beginnen und mit dem unteren Ton abschließen (Tabelle Nr. 2);
- die *Popevki*, die mit dem unteren Ton der Tonart-Zelle beginnen und abschließen (Tabelle Nr. 3).

№ 1
Да вдоль по у - лоч - ке...

№ 3
Не ли - цом...

№ 5
И ой, да у же - лан - но - го...

№ 2
...зна - - - ет...

№ 4
Ой, как...

Tabelle Nr. 1: die *Ausruf-Popevki*, die mit dem höchsten Ton der Tonart-Zelle abschließen

№ 1 № 3 № 5

...ой, дру - жба... ...ох, ды по - ли(м)-но - то, кро... Эй...

№ 2 № 4

Э - ой, (и)... И ра(и)... а рос - при - вол(ьнос)...

Табелле Nr. 2: die *Popevki*, die mit dem höchsten Ton der Tonart-Zelle beginnen und mit dem unteren Ton abschließen

№ 1 № 4 № 7

Дру - же - чка... Я не ви..., э - ой... А - ох...

№ 2 № 5 № 8

Ас горне - ма - ла - я... Эй, да в ве - че - ру... Ой, да рас - пре - кра - сень - коё...

№ 3 № 6

Эй, по - [ка]... ой, на белго - рюка - мь.

Табелле Nr. 3: die *Popevki*, die mit dem unteren Ton der Tonart-Zelle beginnen und abschließen

Die *Ausruf-Popevki* bilden den Grund für die meisten *Napevy* und bestimmen deshalb die Besonderheiten des Klangbildes von lyrischen Liedern in der Frauen-Gesangstradition im Nordwesten Russlands. Ihre Rolle in der Komposition des *Napevs* ist sehr wichtig: In der Regel markieren die *Ausruf-Popevki* die Grenzzone der musikalisch-poetischen Form – Anfangs-, Mittel- und Abschlusskadenzen. Sie dienen als grundsätzliche Gefühls- und Sinndominante, als „Kern“ des *Napevs* und setzen die kommunikativen Funktionen der lyrischen Gesänge um, nämlich den Verkehr innerhalb der Frauengemeinschaft, Kontakt zu der Natur, Anrufung an die Eltern, Vorfahren-Beschützer. Beim Vergleich der *Popevki* aus den lyrischen Liedern mit denen aus den *Napevy* von Kalender-Gesängen (Lieder zu Fastnacht, Frühlings-, Sommerlieder) ist es leicht, die Einigkeit des „lexikalischen“ Fonds verschiedener Gesangsgattungen zu sehen, die nach ihrer Funktion mit der Idee eines Rufes oder einer Anrede verbunden sind (Tabelle Nr. 4)

лирическая (зачин)

Я не ви., э - ой...

веснянка (начальный раздел)

Вес - на, крас - на...

лирическая (зачин)

Э - - ой (и)... Дру - жеч - ка...

припевки "на полевой голос" (начальный раздел)

Ой, к(а) - не - зёк ма - ло - динь - кай...

Tabelle Nr. 4: Die *Ausruf-Popevki* in lyrischen und Kalender-Lieder

Ein anderer Abschnitt des intonatorischen Wörterbuches von lyrischen *Napevy* bilden die *Popevki*, die sich während einer Verallgemeinerung von für die Redeintonationen der Klage und der Erzählung gemeinsamen Intonationseigenschaften gestaltet haben. Diese *Popevki* lassen eine unmittelbare Verwandtschaft von lyrischen Liedern und Jammern hören. Ihre Merkmale sind: fließender gleitender Charakter der Tonhöhen-Intonationslinie; absteigende Bewegung; Prinzip der sukzessiven

Ausfüllung von Intervallsprüngen. In lyrischen Liedern aus Nordwesten Russlands kommen zwei strukturelle Typen der *Gejammer-Popevki* vor:

- stufenweise absteigende Bewegung von der Höhe zum Grundton oder eine Vereinigung von einem aktiv aufsteigenden „Schritt“ mit dem nächsten sukzessiven Abstieg (Tabelle Nr. 5).
- melodische Glieder, die sich auf den Griff des Umsingens stützen. In den *Napevy* der lyrischen Lieder überwiegt das Umsingen des Grundstütztons oder eines der Nebentöne – Terz, Quart, Quint (Tabelle Nr. 6)

№ 1 № 3 № 5

...ой, да... Де-нёк ску - ка... Не ви-да - ла-то я...

№ 2 № 4 № 6

...го - рюш - ка... И до-ма-то хо-ро-шо... ...во - ля на - ша де[вичья]

Tabelle Nr. 5: Die *Popevki*, die sich auf der stufenweise absteigenden Bewegung zum Grundton stützen

№ 1 № 2

э - - - - - о - х(ы)... как се - вод - - - - ни

№ 3 № 4

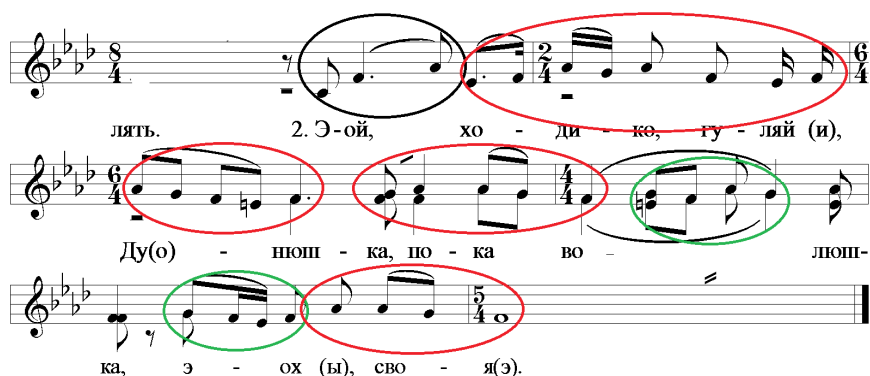
э - та - ю де - ре... да де - ре - вен - ку... Да нам - то чу-жа[я]...

Таблица Nr. 6: *Popevki*, denen der Griff des Umsingens zugrunde liegt

Die Prinzipien des Aufbaus der *Napevy* in lyrischen Liedern lassen verschiedene Funktionsweisen der *Popevki* beobachten. So z.B. gründet sich der *Napev* des Liedes „*Otdala menja matuschka sa mchi, sa bolota*“ aus dem Dorf Lissje Gebiet Pskow (Beispiel Nr. 1) auf der variablen Wiederholung einer *Popevka* (aufsteigender Quart-Sprung mit dem Rückkehr zum Grundton).

Die komplizierter gestalteten *Napevy* enthalten die *Popevki* verschiedener Typen. In Anfangsabschnitten überwiegen melodische Glieder des Ausrufes, in Kadenzabschnitten – des Klagetypes. Mittelabschnitte können verschieden sein und die *Popevki* beider Gruppen einschließen. Auf diese Weise ist der *Napev* des Liedes „*Poprosilas by Dunjuschka u batjuschki poguljat*“ aus dem Dorf Koslowo Gebiet Twer gestaltet. Im Beispiel Nr. 2 sind die *Popevki* mit verschiedener Semantik und Struktur mit verschiedenen Farben hervorgehoben.

Der Begriff „*Popevka*“ setzte sich somit in der russischen Musikethnologie in der Bedeutung des melodischen Gliedes fest und wird als Instrument der strukturellen, semantischen und syntaktischen Analyse von Volksliedern verwendet. Die Systematisierung der *Popevki* nach verschiedenen Prinzipien (nach Gattung, Zeit oder Ort) ist eine perspektivische Richtung, die es im Weiteren erlaubt, ein intonatorisches Wörterbuch der russischen Volksmusik zusammenzustellen und ihre melodische Eigenartigkeit herauszufinden. Das erhaltene Material kann eine wichtige Bedeutung für Vergleich der Volksmusik mit der kirchlichen Gesangsmelodik haben und hilft das Verhältnis zwischen Volksmusik und komponierter Musik in Russland tiefer zu untersuchen sowie einen Vergleich der russischen Musik mit Gesangskulturen anderer Völker zu ziehen.



Beispiel Nr. 1. Gebiet Pskow, Petschory, Dorf Lissje Archiv des Zentrums für Folklore und Ethnographie des Konservatoriums St. Petersburg, ОАФ 11870-37. Ausgeführt von P.A. Jermischova (1921), E.Ja. Oparina (1912), E.W. Balanina (1916), E.T. Gussewa (1912), A.I. Devonina (1914), A.I. Gussewa (1918). Aufgeschrieben von: I.B. Teplova 01.07.1981.

$\text{♩} = 60$

1. И от - да - ла - та мя - ня ма - туп - ка да за мхи мс - ня, за ба -

лю - ты, да лю - ли, да за мхи мс - ня, за ба - лю - ты.

Beispiel Nr. 2. Gebiet Twer, Beshetsk, Dorf Koslowo Archiv des Zentrum für Folklore und Ethnographie des Konservatoriums St. Petersburg, ОАФ 3001-08. Ausgeführt von: U.W. Gogolewa (1910), E.I. Jaitchkina (1916), Aufgeschrieben von: A.M. Mechnetsov 19.07.1990.

- Б.В. АСАФЬЕВ, *Речевая интонация*, Москва – Ленинград 1965
- Е.А. ДОРОХОВА – О.А. ПАШИНА, *Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора*, in: О.А. ПАШИНА (Отв. ред.), *Народное музыкальное творчество*, Учебник, Санкт-Петербург 2005
- И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ, *Проблема варианта в свете музыкальной типологии*, in: В.Е. ГУСЕВ (сост.), *Актуальные проблемы современной фольклористики*, Москва 1980
- И.В. КОРОЛЬКОВА, *Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России*, Москва 2010.
- А.Н. КРУЧЕНИНА, *Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века*, in: *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002
- М.А. ЛОБАНОВ, *Новое значение старого термина*, in: *Советская музыка*, Москва 1973, № 10
- А.М. МЕХНЕЦОВ, *Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры*, in: *Русская народная песня. Стил, жанр, традиция*, сб. научн. статей, Ленинград 1985
- Ф.А. РУБЦОВ, *Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования*, Москва 1962
- Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ, *Классическая музыкальная форма*, Санкт-Петербург 1998

**МЕТОДЫ АНАЛИЗА ПОПЕВОЧНОГО СТРОЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН:
ОПЫТ РОССИЙСКОЙ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ**

Термин „попевка“, его происхождение и использование непосредственно связаны с древнерусским певческим искусством – с одной стороны – с певческой практикой, а с другой стороны – с теорией знаменного роспева. Как указывает А.Н. Кручинина, данное понятие появляется в музыкально-теоретических руководствах уже в XVI веке. Под попевкой подразумевается „характерная мелодическая гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов – вариантно изменяемых архетипа и подвода“¹. Однако уже в конце XIX века слово „попевка“ эпизодически применяется и в работах, посвященных народным песням. Систематически оно начинает использоваться, начиная с работ русского музыковеда Б.В. Асафьева. В работе „Речевая интонация“, написанной в 1925 году, Асафьев дал определение попевки как научной дефиниции:

*„Попевка – интонационно-конструктивный элемент мелодии – образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф; из чередования таких неизменных (или несколько варьированных) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткется песенная нить; развертывание песни, ее характер, ее тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих ее или входящих в нее попевок“*².

¹ А.Н. КРУЧИНИНА, *Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века*, in: *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002, с. 57.

² Б.В. АСАФЬЕВ, *Речевая интонация*, Москва- Ленинград 1965, с. 19-20.

В своих работах исследователь использовал данный термин в качестве инструмента музыкального анализа вокальной музыки разного происхождения – церковного, народного, композиторского. Он рассматривал попевку как элемент осмысленного, членораздельного музыкального высказывания.

В понимании попевки исследователь выделил две основные качественные характеристики, определяющие ее функции в интонировании как коммуникативном процессе. Во-первых, попевки – это реально звучащие мелодико-ритмические образования. Они формируют напев и выступают в качестве синтаксических элементов, организующих песенную речь. Во-вторых, попевка обладает свойством инвариантности. Ее репрезентативные функции проявляются в „узнаваемости“ попевки как составного элемента различных музыкальных текстов. Возможность такого „узнавания“ связана со статусом попевки как музыкальной формулы, знака, кодирующего определенный комплекс значений.

В дальнейшем термин попевка активно применяется петербургскими этномузыкологами – Ф.А. Рубцовым, И.И. Земцовским, М.А. Лобановым, А.М. Мехнецовым. В своих определениях попевки все эти ученые подчеркивают оба аспекта, обозначенные Б.В. Асафьевым. Приведем высказывания этих ученых:

„Попевкой мы назовем мельчайшее в данном музыкальном произведении мелодическое построение, трансформирующееся посредством приемов поправочного варьирования“ (М.А. Лобанов)³.

Попевки – „кратчайшие, логически завершенные музыкальные фразы“, претворяющие речевые интонации и обладающие определенным смысловым назначением (Ф.А. Рубцов)⁴.

„Попевки“, „интонационные комплексы“ <...> существуют в виде неповторяющихся различных своих модификаций, вариантов одного типа“ (И.И. Земцовский)⁵.

³ М.А. ЛОБАНОВ, Новое значение старого термина, in: Советская музыка, 1973, № 10. С. 100.

⁴ Ф.А. РУБЦОВ, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования, Москва 1962. С. 9.

„Попевки – „конструктивно значимые и смыслообразующие единицы песенного периода“, выступающие „в роли синтаксических комплексов, организующих песенную речь“ (А.М. Мехнецов)⁶.

Отмеченные свойства попевки как элемента культуры канонического типа были обобщены в определении петербургского музыковеда Е.А. Ручьевской: *„Попевка – это мельчайший синтаксический элемент, мелодический инвариант-формула которого функционирует за пределами данного текста“⁷.*

В этномузыковедческой школе, сложившейся в Москве в Российской академии музыки им. Гнесиных (Б.Б. Ефименкова, М.А. Енговатова, Е.А. Дорохова, О.А. Пашина), в аналитической практике ученые предпочитают пользоваться терминами „мелодическое звено“ и „мелодическая ячейка“. Они – более нейтральные и допускают возможности применения к анализу как вокальной, так и инструментальной народной музыки. *„Мелодическое звено – единица мелодической структуры, типизированный мелодический оборот, допускающий множественность, вариантность своего воплощения“⁸.* Однако в определении, на которое опираются представители Гнесинской школы, сохранены оба выделенных аналитических ракурса, поскольку мелодическое звено трактуется и как структурный элемент, и как музыкальная формула:

Одна из тенденций, проявляющихся в трудах ученых-этномузыкологов, – соотнесение понятия „попевка“ с понятием „слово“. В лингвистике слово понимается как комплекс морфем, образующих жестко связанную структуру. Эта структура определяет устойчивость семантики слова и его функциональные возможности – прин-

⁵ И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ, Проблема варианта в свете музыкальной типологии, in: В.Е. Гусев (сост.), Актуальные проблемы современной фольклористики, Москва 1980, с. 45.

⁶ А.М. МЕХНЕЦОВ, Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры, in: Русская народная песня. Стил, жанр, традиция, Сб. науч. статей, Ленинград 1985, с. 11.

⁷ Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ, Классическая музыкальная форма, Санкт-Петербург 1998, с. 82.

⁸ Е.А. ДОРОХОВА – О.А. ПАШИНА, Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора, in: Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина, Санкт-Петербург 2005, с. 505.

ципы включения в речевой акт. Данная тенденция находится в русле музыкально-лингвистических параллелей, в результате которых оказывается возможным говорить о таких явлениях как музыкальный язык и музыкальная речь.

В ходе аналитической работы с фольклорным материалом самостоятельную проблему составляет определение границ попевки. Одним из важных критериев является наличие межстиховых и внутристриховых цезур, а также музыкальных цезур, не связанных с границами стиховых построений. Наиболее явно границы попевок прослеживаются в песнях древнего пласта фольклора (календарно-обрядовых песнях, ритуальных плачах, былинах), поскольку именно в этих жанрах музыка непосредственно связана со словом. Еще одна проблема изучения попевки на фольклорном материале – ее временная протяженность. Оказывается возможным говорить о малых и больших попевках, которые могут быть соотнесены с устойчивыми в практике музыкального анализа понятиями „мотив“ и „фраза“.

В аналитической практике российских этномузыкологов сложились три направления изучения попевок и их классификации:

- морфологическое;
- семантическое;
- синтаксическое.

Морфологический аспект позволяет выявить структурные параметры попевок и описать их с точки зрения формальных характеристик. Во-первых, попевка обладает свойствами относительной завершенности именно потому, что раскрывает ладовые функции напева – подчеркивает ладовую опору или демонстрирует соотношение двух опорных тонов. Во-вторых, попевка имеет определенный рельеф, реализация которого служит признаком его завершения. Так, характеризуя разновидности мелодических звеньев в русском фольклоре, Е.А. Дорохова и О.А. Пашина выделяют такие

разновидности мелодического рельефа как нисходящий, восходящий, колебательный, выпуклой и вогнутой волны и другие⁹.

Семантический аспект в попевоочном анализе связан с оценкой интонационного содержания попевок. Это направление было заложено в работах Б.В. Асафьева, который показал взаимосвязь речевой и музыкальной интонаций и поставил задачу выявления музыкального содержания через процесс интонирования. Что касается собственно фольклористических работ, то среди них должно быть названы статьи Ф.А. Рубцова, который предложил классификацию музыкальных интонаций по их семантике и функциям и выделил интонации возгласа, интонации плача и повествовательные интонации. Направление, указанное этим ученым успешно развивается в работах этномузыкологов Санкт-Петербургской консерватории. Исследователи предпринимают попытки систематизации попевок по их семантике и делают это на примере различных фольклорных жанров и региональных традиций.

Синтаксический аспект направлен на изучение формообразующей роли попевки. Здесь решаются две задачи. Одна из них – установление функций конкретной попевки исходя из ее места в форме напева. Таким образом, оказывается возможным выделить зачинные, серединные, кадансовые мелодические звенья. Вторая задача – оценка общих принципов сложения народных напевов с учетом их членения на попевки. На этом уровне обнаруживаются:

- однопопевочные напевы, реализующие принцип повторения одного мелодического звена (принцип тождества);
- напевы, в которых сопоставляется два (реже – три) различных мелодических звена (принцип контраста).

Соотношение попевок между собой может иметь различные типовые формы, в которых проявляются универсальные законы симметрии. Представим их на примере напевов, в составе которых сопоставлены две различные попевки:

⁹ Е.А.Дорохова – О.А. Пашина, *Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора*, in: *Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина*, Санкт-Петербург 2005, с. 505.

- пара периодичностей (*aa bb*);
- вопросо-ответный принцип (*ab*);
- повтор первого или второго элементов (*abb, aab*);
- композиция с обрамлением (*aba*);
- композиция с контрастным звеном в точке золотого течения (*aa ba*).

В ходе изучения локальных фольклорных традиций России ученые осуществляют попытки создания каталога попевок. Это направление восходит к идее Б.В. Асафьева об интонационном словаре как совокупности мелодических элементов, составляющих музыку той или иной эпохи. Задача, которую ставят российские этномузыкологи – систематизация элементов народно-песенной речи и обобщение ее свойств. Практическое решение этой задачи видится в следующих этапах:

- систематизация попевок внутри локальных традиций, в ходе чего демонстрируется единство попевочного словаря фольклора определенных регионов;
- систематизация попевок внутри песен одной жанровой группы;
- систематизация попевок внутри песен, принадлежащих определенному историко-стилевому слою (архаический, традиционный и поздний пласты фольклора).

Автором статьи была проведена работа по систематизации попевок, составляющих напевы русских лирических песен. Она была связана с необходимостью обобщения большого объема музыкального материала – около 200 образцов, зафиксированных на обширной территории Северо-Запада России (Новгородская, Псковская, Тверская, Ленинградская, Вологодская области)¹⁰. Данный регион представляет собой систему самостоятельных локальных традиций, в каждой из которых складывались свои стилистические нормы песенной речи. Для исследования был выбран один историко-стилевой слой русской лирики – песни женской певческой традиции

¹⁰ Основные результаты работы представлены в издании: И.В. КОРОЛЬКОВА, *Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России*, Москва 2010.

раннего происхождения, обнаруживающие близость к календарному и свадебному фольклору.

В ходе систематизации попевок были учтены все вышеназванные аспекты. Ведущим был выбран семантический принцип; внутри него попевки были распределены исходя из их структурного облика. Синтаксический аспект получил отражение в комментариях, поясняющих формообразующие функции тех или иных устойчивых мелодических звеньев.

Первую большую группу составили попевки возгласного типа. В их основе лежат речевые интонации клича, зова, обращения. Их главная особенность – прием долготного сопоставления двух контрастных в звуковысотном отношении тонов. Интервал между тонами может быть различным – терцовым, квартовым, квинтовым. Попевки возгласного типа могут иметь три типа структуры:

- попевки, завершающиеся на верхнем тоне ладовой ячейки (таблица № 1);
- попевки, начинающиеся с верхнего тона ладовой ячейки и завершающиеся на нижнем тоне (таблица № 2);
- попевки, начинающиеся и завершающиеся на нижнем тоне ладовой ячейки (таблица № 3).

№ 1 № 3 № 5

Да вдоль по у - лоч - ке... Не ли - цом... И ой, да у же-лан - но - го...

№ 2 № 4

...зна - - - ст... Ой, как...

Таблица № 1. Попевки возгласного типа, завершающиеся на верхнем тоне ладовой ячейки

№ 1

№ 3

№ 5

...ой, дру - жба...

...ох, ды по - ли(м)-но - то, кра... Эй...

№ 2

№ 4

Э - ой, (и)... И ра(и)... а рос - при - вол(ьное)...

Таблица № 2. Попевки, начинающиеся с верхнего тона ладовой ячейки и завершающиеся на нижнем тоне

№ 1

№ 4

№ 7

Дру - же - чка... Я не ви..., э - ой... А - ох...

№ 2

№ 5

№ 8

Ас горне - ма - ла-я... Эй, да в ве-че - ру... Ой, да рас-пре-кра-сень-коё...

№ 3

№ 6

Эй, по-[ка]... ой, на белго-рюка - мень.

Таблица № 3. Попевки, начинающиеся и завершающиеся на нижнем тоне ладовой ячейки

Попевки возгласного типа составляют основу большинства напевов и, соответственно, определяют специфику звучания лирических песен женской певческой традиции на Северо-Западе России. Их роль в композиции напева очень важна – как правило, попевки-возгласы маркируют пограничные зоны музыкально-поэтической формы – зачины, серединные и заключительные кадансы. Они являются основной эмоционально-смысловой доминантой, „ядром“ напева и реализуют коммуникативные функции лирических песен – общение внутри женского сообщества, контакт с миром природы, обращение к родителям, предкам-покровителям. Сопоставляя попевки, выявленные в лирических песнях с теми, которые встречаются в напевах календарных песен (масленичных, весенних, летних), легко убедиться в единстве „словарного“ фонда различных песенных жанров, функционально связанных с идеей клича, обращения (таблица № 4).

лирическая (зачин)

Я не ви., э - ой...

веснянка (начальный раздел)

Вес - на, крас - на...

лирическая (зачин) лирическая (зачин)

Э - - - ой (и)... Дру - жеч - ка...

припевки "на полевой голос" (начальный раздел)

Ой, к(а) - не - зёк ма - ло - динь - кай...

Таблица № 4. Попевки возгласного типа в лирических и календарных песнях

Другой раздел интонационного словаря лирических напевов составляют попевки, которые сформировались в результате музыкального обобщения интонационных свойств, общих для речевых интонаций плача и повествования. Данные попевки позволяют услышать непосредственное родство лирических песен и причитаний. Их признаки: плавный, скользящий характер звуковысотной линии интонирования; нисходящее движение; принцип поступенного заполнения интервальных скачков. В лирических песнях Северо-Запада России встречаются два структурных типа попевок плачового характера:

- поступенное нисходящее движение от вершины к основному тону или же сочетание активного восходящего „шага“ с последующим поступенным нисхождением (таблица № 5).
- мелодические звенья, опирающиеся на прием опеования. В напевах лирических песен преобладает опеование основного опорного либо побочных опорных тонов – тернового, квартового, квинтового (таблица № 6).

№ 1 № 3 № 5

...ой, да... Де-пёк ску - ка... Не ви-да - ла-то я...

№ 2 № 4 № 6

...го - рюш - ка... И до-ма-то хо-ро-шо... ...во - ля на - ша де[вичья]

Таблица № 5. Попевки, основанные на постепенном нисходящем движении к основному тону

№ 1
э - - - - о - х(ы)...

№ 2
как се - вод - - - - ни

№ 3
э - та - ю де - ре... да де - ре - вен - ку...

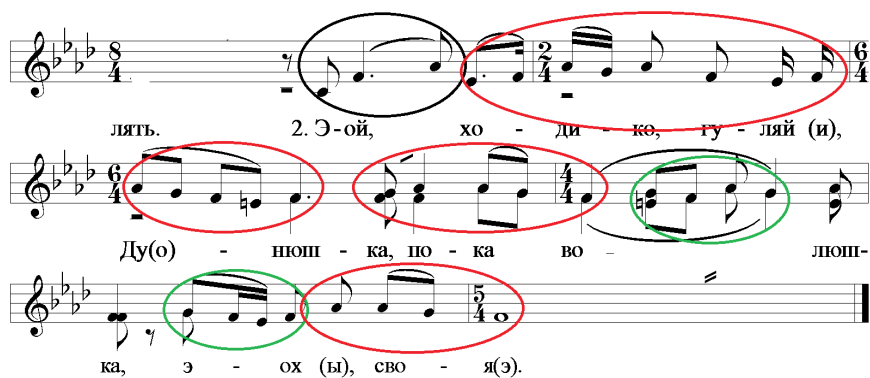
№ 4
Да нам - то чу - жа[я]...

Таблица № 6. Попевки, в основе которых лежит прием опеваания

Принципы построения напевов лирических песен позволяют увидеть различные способы функционирования попевок. Например, напев песни „Отдала меня матушка за мхи, за болота“ из деревни Лисье Псковской области (пример № 1) основан на вариативном повторении одной попевки (восходящий квартовый скачок с возвращением к основному тону).

Более сложно организованные напевы включают попевки различных типов. В зачинных разделах преобладают мелодические звенья возгласного типа, в кадансовых – плачeveго характера. Серединные разделы могут быть различными и включать попевки обеих групп. Таким образом организован напев песни „Попросилась бы Дунюшка у батюшки погулять“ из деревни Козлово Тверской области. В примере № 2 попевки с различной семантикой и структурой выделены различными цветами.

Итак, термин „попевка“ закрепился в российской этномузыкологии в значении мелодического звена и применяется как инструмент структурного, семантического и синтаксического анализа народных песен. Систематизация попевок по различным принципам (жанровому, историческому, локальному) – перспективное направление, которое в дальнейшем позволит составить интонационный словарь русской народной музыки, определить ее мелодическое своеобразие. Полученный материал может иметь важное значение для сравнения народной и церковно-певческой мелодики, более глубоко изучить соотношение народной и композиторской музыки в России, проводить сопоставление русской музыки с иноэтническими песенными культурами.



Пример № 1: Псковская область, Печорский район, д. Лисье. Архив Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории, ОАФ 11870-37. Исп: П.А. Ермишова (1921), Е.Я. Опарина (1912), Е.В. Баланина (1916), Е.Т. Гусева (1912), А.И. Девонина (1914), А.И. Гусева (1918). Запись: И.Б. Теплова, 01.07.1981.

♩=60

1. И от - да - ла - та мя-ня ма - туп - ка да за мхи мс-ня, за ба -

лю - ты, да лю - ли, да за мхи мс-ня, за ба - лю - ты.

Пример № 2: Тверская область, Бежецкий район, д. Козлово. Архив Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории, ОАФ 3001-08. Исп.: У.В. Гоголева (1910), Е.И. Яичкина (1916). Запись: А.М. Мехнецов, 19.07.1990.

ЛИТЕРАТУРА

- Б.В. АСАФЬЕВ, *Речевая интонация*, Москва- Ленинград 1965
- Е.А.ДОРОХОВА – О.А. ПАШИНА, *Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора*, in: *Народное музыкальное творчество: Учебник* / Отв. ред. О. А. Пашина, Санкт-Петербург 2005
- И.И. ЗЕМЦОВСКИЙ, *Проблема варианта в свете музыкальной типологии*, in: В.Е. ГУСЕВ (сост.), *Актуальные проблемы современной фольклористики*, Москва 1980
- И.В. КОРОЛЬКОВА, *Лирические песни в традиционной культуре Северо-Запада России*, Москва 2010.
- А.Н. КРУЧИНИНА, *Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века*, in: *Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика)*, Санкт-Петербург 2002
- М.А. ЛОБАНОВ, *Новое значение старого термина*, in: *Советская музыка*, 1973, № 10
- А.М. МЕХНЕЦОВ, *Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры*, in: *Русская народная песня. Стил, жанр, традиция*, Сб. научн. Статей, Ленинград 1985
- Ф.А. РУБЦОВ, *Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования*, Москва 1962
- Е.А. РУЧЬЕВСКАЯ, *Классическая музыкальная форма*, Санкт-Петербург 1998