**И. Е. Лозовая, Е. Ю. Шевчук: История русского церковного пения**

Церковное пение

**1. Византийское влияние на Руси**

Приняв христианство из Византии, Русь на протяжении семи веков находилась в сфере воздействия византийской и поствизантийской церковно-певческой традиции. Первый импульс византийского влияния, относящийся к XI в., был наиболее сильным и всеобъемлющим. Вместе с богослужебными уставами и предписываемой ими системой чинопоследований древнерусская церковная традиция усвоила: гимнографические типы, или жанры, со сложившимся корпусом литургических текстов; одноголосную форму развертывания мелоса (см. Монодия); принцип октоиха со свойственным ему взаимодействием ладово-звукорядного и формульного признаков гласа (см. Осмогласие); формульную технику составления песнопений (сходную с композицией центона), распев текстов (греч. prosomia) на основе известных моделей (рус. подобницы, или подобны, греч. automela - самоподобны) или на основе индивидуального соединения мелодических формул (рус. самогласны, греч. idiomela); в трансформированном виде - главные разновидности палеовизантийской нотации, т. н. шартрскую (Chartres) и куаленскую (Coislin). Сохранялись архаичные типы византийских певеских книг, содержащие однородные циклы песнопений: Кондакарь, триодный (постный, цветной) и минейный Стихирарь, Ирмологий, Параклитик (включает в древнерусском варианте только утренние каноны Октоиха на всю седмицу), Октоих "изборный" (в основе - собрания стихир воскресных и покаянных, седальнов и блаженн). Группу певческих книг, формируемых в значительной мере порядком богослужения и поэтому разножанровых, составляли Триодь постная и цветная, а также Минея (служебная, праздничная).

Начало второй волны византийского, или южнославянского, влияния относится к посл. четв. XIV в. и связано с литургической деятельностью свт. Алексия (1354-1378) и митр.Киприана (1381-1382,1389-1406), при которых были введены две редакции Иерусалимского богослужебного устава. В нач. XV в. появились первые полные русские Октоихи (типа греческих и южнославянских Параклитиков), в 1-й половине столетия - первые нотированные собрания стихир Октоиха. Неизменяемые песнопения литургии, вечерни и утрени, составившие книгу Обиход, были нотированы, как и в византийской традиции (кон. XIII-XIV вв.), лишь на позднем этапе: частично в кон. XV - нач. XVI в., в полном объеме - в посл. четв. XVI - нач. XVII в. Многочисленные заимствования из византийской музыкальной теории прослеживаются в области древнерусской певческой терминологии. В "Ключе знаменном" кирилло-белозерского старца Христофора (1604) греческое влияние проявилось в названиях некоторых мелодических формул ("кокиза", "хелеимеоса", "еухитиос", "кололоелеос", "кукиза сиос"), в распеве всего набора формул по типу "Большого исона" (То mega ison - "учебного песнопения"), приписываемого св. Иоанну Кукузелю.

Третий этап греческого влияния относится ко 2-й пол. XVII в. Он был связан с работой по исправлению певческих книг, начатой при Патриархах Филарете (1619-1633) и Иосифе (1642-1652), и с церковной реформой Патриарха Никона (1652-1666). Исправление книг проводилось отчасти по древнейшим русским спискам, но в значительной мере по юго-западнорусским изданиям, при свт. Петре (Могиле) частично сверенным с греческими книгами венецианской печати. В 1655 г. в Москву был приглашен к-польский иерод. Мелетий Грек для обучения русских певчих дьяков и подьяков греческому пению; предполагается, что уже в 1656 г. он открыл певческую школу при Успенском соборе. Возможно, с его педагогической деятельностью связано распространение особой разновидности певческих азбук с символическим толкованием знаков, типологическиродственной византийским трактатам по хирономии (heironomia). Со 2-й пол. XVII в. был широко развит новый певческий стиль, называемый в рукописях греческим. Однако даже на раннем этапе развития русской церковной музыки певческие книги свидетельствуют о сознательной адаптации византийской певческой традиии.

**2. Певческая культура Киевской, Новгородской и Владимиро-Суздальской Руси (XI - 1-я пол. XV в.)**

В XI в. на Руси сформировались центры развития певческой культуры и книгописания, крупнейшие скриптории возникли при кафедральных соборах Киева, Новгорода Великого и в мон-рях. Близ великокняжеского храма (Десятинной церкви) в Киеве находился двор доместика. Доместиками были св. Стефан (см. Стефан, свт., еп. Владимиро-Волынский), ставший в 1074 г., после прп. Феодосия, игуменом Киево-Печерского мон-ря, и диакон Антониева мон-ря в Новгороде Кирик, известный автор "Учения о числах" (1-я пол. XII в.). С киевским княжеским скрипторием связано Остромирово Евангелие (1056-1057), содержащее экфонетические знаки. Из Новгорода происходят древнейшие списки Миней - Путятина (XI в., РНБ. Соф. № 202), сентябрьская, октябрьская и ноябрьская Минеи (1095-1097 гг., РГАДА. Ф. 381. № 84, 89, 91), в которых знаки нотации встречаются лишь изредка. Из сохранившихся ок. 80 певческих книг XI-XIII вв. (не считая мелких фрагментов), нотированных и ненотированных, большая часть имеет северозападное (новгородско-псковское) происхождение. О высоком уровне развития певческой культуры в Сев.-Вост. Руси свидетельствуют Кондакари: Успенский (1207 г., ГИМ. Усп. № 9) и Троицкий (нач. XIII в., РГБ. Троиц. № 23), связанные с книгописанием Ростова Великого. Стержневой певческой традицией древнерусской церковной музыки был знаменный распев (от древнерус. "знамя" - знак), представленный в основных певческих книгах. Его нотация {знаменная, или крюковая), производная от ранней стадии развития куаленской нотации, сохраняла большую часть ее невм, но использовала также нехарактерные для палеовизантийской нотации комбинации знаков. В рукописях воспроизводился традиционный вид византийских буквенных гласовых мартирий, различных, однако, для всех восьми гласов: византийская нумерация гласов по четыре с дополнительным обозначением plagios, для группы четырех подчиненных в древнерусских рукописях заменяется сквозной нумерацией от 1-го до 8-го, где 5-8-й соответствуют 1-4-му плагальным (см. Автентический лад, Плагальный лад). Термин "искрь", являющийся переводом греческого plagios (родственный, близкий), в певческих книгах встречается редко, причем преимущественно в южнославянских; нечасто используется и определение "тяжек" для песнопений 7-го гласа, соответствующее греческому varus. В многострочных песнопениях применялись срединные гласовые мартирии. Практически неизменным этот тип нотации сохранялся на Руси до нач. XV в. Существующие способы реконструкции древнейшего слоя знаменных песнопений нельзя признать вполне удовлетворительными. Сложность решения этой проблемы обусловлена недостаточной разработкой как ранней стадии византийской нотации, так и эволюции самой знаменной нотации от ее архаичных форм к позднейшим.

Песнопения знаменного распева представлены тремя стилистическими разновидностями, аналогичными византийским силлабическому стилю, невматическому стилю и мелизматическому стилю пения: первый типичен для песнопений Ирмология, Параклитика и некоторых подобное, второй - для большей части стихир Минеи, Триоди и Стихираря, третий - для незначительного числа стихир преимущественно самогласных. Общей композиционной закономерностью являлось сплетение нормативных мелодических формул (начальных, срединных, конечных; см. Попевка, Лицо, Фита) в структурные единицы разного уровня - строки, колоны, разделы, соответствовавшие синтаксическому и риторическому построению словесного текста. Существенную роль в форме играли риторические фигуры повторения (epanafora, antistrofi) и параллелизма (omoiotelevton). Многочисленные и разнообразные фиты - пространные мелодические формулы мелизматического типа, записывавшиеся невмами с включением начертания буквы "фита", аналогичные греч. thematismoi или themata,- использовались в качестве фигур украшения и восклицания (ekfonisis). Характерная особенность древнерусских рукописей XII-XIII вв. состоит в простановке невм над большинством подобнов, что облегчало пение текста по образцу, не полностью с ним совпадавшему. Распев того или иного литургического текста мог сохраняться на протяжении XII-XIV вв. почти в неизменном виде, однако, некоторые тексты одновременно существовали в различных мелодических версиях.

Другую певческую традицию представляли Кондакари - собрания мелизматических кондаков, представляющих стиль "асмы" - соборного пения по чину песненного последования asmatiki akolouthia. Их двухъярусная нотация производна от архаичной формы византийской шартрской нотации, хотя между ними нет полного совпадения. Часть знаков верхнего ряда идентична большим ипостасям (megalai upostaseis) - византийским знакам-символам, обозначающим мелодический оборот, ритм или характер исполнения. Характер нотации Кондакарй и текстовая строка, содержащая глоссолалические вставки (аненайки, хабувы) и растяжение гласных, говорят о принадлежности песнопений развитому мелизматическому типу. Кондакари, отражавшие богослужение кафедральных соборов, соединили в своем составе византийские соборные певческие книги - Псалтикон (Psaltikon) и Асматикон (Asmatikon): кондаки на весь церковный год, из Триоди и Пентикостария, а также воскресные восьми гласов; тропари, катавасии, ипакои воскресные восьми гласов, киноники воскресные и отдельных праздников, некоторые неизменяемые песнопения обихода. О сольном исполнении кондаков свидетельствуют ремарки в рукописях: слово "певец" перед началом кондака в Типографском уставе с Кондакарем (ГТГ, К-5349), слово "людие" после икоса, относящееся к повторению последней строки кондака (во многих рукописях). В Благовещенском Кондакаре кон. XII - нач. XIII в. отражены некоторые особенности псалмопения в песненном последовании (асматик на восемь гласов). Кондаки и икосы имели свою систему самоподобнов, для пропевания текста по сложной мелизматической модели требовался высокий уровень профессионализма. Уже в XIV в. кондакарное пение постепенно исчезало из певческого репертуара, позднее сохранялась традиция нотировать отдельные кондаки с помощью знаменной нотации. Предпринятые реконструкции кондакарной нотации с использованием поздних рукописей Псалтикона и Асматикона, записанных медиовизантийской нотацией, пока не дали убедительного результата.

В древнейший период были созданы отдельные песнопения и службы русским святым, в некоторых из них в качестве образца применялись византийские литургические тек сты. Самый обширный цикл песнопений был посвящен святым князьям Борису и Глебу (23 стихиры, 3 кондака в рукописях XII-XIV вв.); обнаружены также стихиры и кондак прп. Феодосию Печерскому, стихиры на освящение храма св. Георгия в Киеве и прп. Евфросинии Полоцкой. От XIV - 1 -и пол. XV в. нотированных рукописей сохранилось мало, и они не дают полного представления о певческом искусстве. Большая часть рукописей этого времени фиксирует лишь текст песнопений (Октоих изборный, Параклитик, Шестоднев служебный, Минея служебная, Обиход и др.).

В XIV в. была проведена редакция литургических текстов, в результате которой возникло т. к. раздельноречие, или хомония (также "наонное" пение),- сохранение в пении архаичного книжного чтения "ъ" и "ь", как "о" и "е" (напр., слово "съгрЪшихъмъ" произносилось "согрЪшихомо", "дьньсь" - "денесе" и т. п.). Правка была связана с консервированием старых форм, с желанием удержать число слогов, присущее текстам до падения редуцированных, и тем самым неизменный напев. В 1-й иол. XV в. древнейшая певческая традиция претерпевала изменения, что привело к появлению первых руководств по знаменной нотации во 2-й четв. XV в. и отразилось в эволюции азбучных текстов (см. Азбука певческая) на протяжении этого столетия. В кон. XIV - 1-й пол. XV в. возникли новые мелодико-графические версии Ирмология - певческой книги, отличавшейся на Руси большой стабильностью уже в XII-XIII вв. и впосл., со 2-й пол. XV в. К 1-й пол. XV в. относятся самые ранние нотированные списки стихир Октоиха, знаменная редакция которых не совпадает со сравнительно устойчивой традиционной редакцией, известной по рукописям от посл. трети XV в.

**3. Певческая культура Московской Руси (2-я пол. XV - 1-я пол. XVII в.)**

Вторая традиция знаменного пения, сменившая древнейшую, была зафиксирована в рукописях преимущественно в посл, трети XV в. Она получила название "столповой" (напр., "Имена знамению столповому" в азбуках посл. четв. XV-XVII вв.) в связи с распространением нотированного в обновленной системе корпуса стихир Октоиха - книги, в которой содержался восьминедельный цикл песнопений - "столп". Производность столпового распева от древнейшего слоя знаменных песнопений проявляется в родстве нотации, в сходстве записи одних и тех же песнопений, особенно в каденционных оборотах. Столповым стилем были распеты все певческие книги. Мелодико-графические версии большинства песнопений в целом, однако, значительно отличаются от предшествовавшей первой знаменной традиции. Столповому распеву свойственны сокращение речитации, увеличение степени распевности во всех видах песнопений, развитая система мелодических формул (попевки, лица, фиты), ставшая основной характеристикой гласа и приведшая к жесткой кодификации распева. Стилевая однородность богатого словаря формул обеспечивалась господством в них единой мелодической модели - поступенных мелодических рисунков в пределах терции-кварты с постоянным опеванием опорных тонов. Тонкая игра подобными формами, сцепление попевок, основанных на сходных мелодических схемах, близки расцветшему в XV в. риторическому стилю "плетения словес". Одновременно со столповым распевом в рукописях появились два новых певческих стиля - путевой (путь) и демественный (демество) распевы. Стадии развития пути и демества в значительной мере совпадали. До посл. четв. XVI в. они записывались столповой нотацией (с посл. четв. XV в. содержали характерный признак - начертание "э" в текстовой строке, значение которого составляет предмет дискуссии); позднее песнопения фиксировались как столповой, так и собственной формой нотации - путевой нотацией, демественной нотацией (в XVIII в. путь опять записывался столповой нотацией). С XVII в. репертуар путевого расева дублировал столповой, появились рукописи, полностью написанные путевой нотацией.

Репертуар демества до XVIII в., когда распространилась старообрядческая книга Демественник, оставался ограниченным (преимущественно неизменяемые песнопения литургии, отдельные песнопения вечерни и утрени). Путь, подобно столповому распеву, сохранял принцип осмогласия; в обоих стилях вне гласовой системы оставалась лишь значительная часть песнопений Обихода. Демеством были распеты в основном песнопения, не имевшие гласовой принадлежности. Путевой стиль, культивировавшийся главным образом в крупных мон-рях (Троице-Сергиевом, Кирилло-Белозерском), отличался от столпового большей протяженностью внутрислогового распева, тяжеловесной торжественностью, длительным пребыванием в одной высотной области, несоблюдением просодии. "Красное" демество представляло другую разновидность торжественного пения, происходящую от византийского калофонического пения. Оно характеризовалось еще большей степенью распевности в сочетании с подвижностью, прихотливой изменчивостью мелодического рельефа, ритмической изощренностью - обилием скачков, сложными сочетаниями длительностей звуков, специфическими фигурами с пунктирным ритмом.

Почти одновременно с путем и демеством возникли ранние формы многоголосия, записывавшиеся безлинейной нотацией. В 1-й четв. XVI в. количество многоголосных песнопений было крайне ограниченным (многолетия, 136-й пс.), голоса записывались раздельно, но уже в нач. XVII в. существовал обширный многоголосный репертуар, развитие которого связано с появлением путевой, казанской (см. Казанское знамя) и демественной нотаций. В XVI - 1-й пол. XVII в. распространилось двух-и трехголосие, с 70-80-х гг. XVII в.- четырехголосие; голоса назывались верх, низ, путь, демество. Появились формы партитурной записи многоголосия - в виде т. н. деленной партитуры (напр., демество отдельно, а путь и низ в виде двухголосной партитуры) и в виде полной партитурной записи (трех- и четырехголосные партитуры). Путевой распев и его нотация стали основой строчного многоголосия, которым распеты все типы певческих книг (см. Строчное пение). Демественное многоголосие, базирующееся на монодийном деместве и его нотации, типично для неосмогласных песнопений Обихода. Обеим разновидностям раннего многоголосия свойственны полимелодичность, линеарность голосоведения, параллелизм интервалов (в т. ч. кварт, квинт), возникновение диссонирующих созвучий и их последовательностей.

Некоторые исследователи с помощью транспозиции отдельных фрагментов мелодии в дешифровках добиваются консонантности вертикали, однако большая доля произвольности, а также частое отсутствие в рукописях транспозиционных знаков заставляют сомневаться в правильности этого подхода. Со 2-й пол. XVI в. в знаменном пении, а с XVII в.- в пути и деместве распространились варианты распева одного и того же текста, связанные с перераспределением канонических формул, изменением уровня распевности или с местной певческой традицией. Они сопровождались терминами, отмечавшими отклонения от нормативного варианта: "ин роспев", "ин перевод", "ино знамя", большой распев и меньший распев, "путь троицкий", "псковский перевод демеством" и т. п. (см. Местные распевы). Одновременно творчество начинало утрачивать анонимность, в рукописях кон. XVI-XVII вв. появились имена распевщиков и теоретиков, учителей церковного пения (см. Авторские распевы). Многие из них связаны с певческой школой Новгорода Великого - Варлаам (Рогов), впосл. митр. Ростовский, младший брат возглавлявшего школу Саввы Рогова, игум. Маркелл (Безбородый), Стефан Голыш, Иван Шайдур. В новгородской школе обучались московские распевщики свящ. Федор Христианин и крестовый дьяк Иван Нос, глава усольской (строгановской) школы (см. Усольский распев) Исайя (Иван Лукошко) (впосл. архим. Рождественского мон-ря во Владимире) был учеником Стефана Голыша. Центральное положение в развитии новгородского певческого искусства занимал архиепископский (с 1589 г. митрополичий) хор Софийского собора. В сер. XVI в. он состоял из четырех групп певчих - большей и меньшей станиц дьяков и подьяков, в каждую из них входило 6-7 певцов. Такую же структуру имели государев и митрополичий (с 1589 г. Патриарший) хоры Москвы (см. Архиерейские певчие, Государевы певчие). Внутри станицы певчие, специализировавшиеся на исполнении того или иного голоса в многоголосии, назывались вершниками, путниками, нижниками, демественниками. С московской традицией связано творчество головщика Троице-Сергиева мон-ря Логгина Коровы (Шишелева) и диакона той же обители Ионы (Зуя).

В XVI-XVII вв. широко распространился паралитургический жанр покаянного стиха (покаянны, покаялны), зародившийся еще в сер. XV в. Подборки стихов записывались невмами на восемь гласов, текстами, наряду со вновь составленными, служили тропари и стихиры преимущественно покаянного содержания. К 40-м гг. XVI в. относится самое раннее упоминание о разыгрывании пещного действа в новгородском-Софийском соборе (в рукописях часто записывалось демеством), во многих документах XVII в. содержится описание хождения на осляти. Русская форма литургической драмы (см. Действа литургические), связанная с византийской традицией, имеет общие черты и с западноевропейскими sacre rappresentationi ("священными представлениями", итал.). В связи с бурным развитием певческого искусства в XVI-XVII вв. появились многочисленные теоретические руководства: помимо известных с XV в. азбук с перечнем основных столповых знамен в XVI в. распространились объясняющие способы их исполнения азбуки-толкования, а с нач. XVII в.- обширные собрния формул (попевок, строк, фит). В нач. XVII в. были созданы первые азбуки путевой нотации, затем близкой ей казанской нотации; известные демественные руководства относятся к XVIII в. Знаки новых видов нотации объяснялись с помощью сочетаний столповых знамен, соответствующих их значениям (т. н. грани), подобно руководству - двознаменнику по столповой нотации 2-й пол. XVII в., передававшему смысл знамен с помощью киевской нотации ("Сказание о нотном гласобежании" архим. Тихона Макаръевского). Исправление богослужебных киг, начатое при Патриархе Филарете, активизировалось в сер. XVII в. при Патриархах Иосифе и Никоне. Результатом работы специально собранной первой группы дидаскалов (знатоков древнерусских траиций церковного пения), исправлявших нотированные тексты (1652-1654), в которую входил Иван Шайдур, стала унификация киноварных помет, уточнявших высотное положение невм и детали их исполнения. Система "шайдуровых" помет регулярно применялась с сер. XVII в. во всех певческих стилях и многоголосии. Вторая группа дидаскалов работала в 1669-1670 гг. при Московском Печатном дворе. В нее входили представители разных певческих школ, в т. ч. старец Саввино-Сторожевского мон-ря Александр Мезенец (Стремоухов). Из текстов Ирмология, послужившего образцом для исправления других певческих книг, была изъята хомония; возникло т. н. новое истинноречие, или пение "на речь", соответствовавшее звучанию текстов при чтении. Для облегчения печати вместо киноварных помет была разработана система тушевых признаков, в 1671 г. был отлит набор невм с признаками и в заключение Александром Мезенцем написан трактат "Извещение о согласнейших пометах".

И. Е. Лозовая

**4. Церковное пение в Западнорусской митрополии (2-я пол. XV-XVII в.)**

Государственная принадлежность Юго-Зап. Руси в этот период неоднократно менялась: от Великого княжества Литовского она перешла к Речи Посполитой (1569), а в 1654 г. Левобережная Украина вошла в состав России. Наиболее тяжким положение православной Церкви было под властью Польской Короны. Стремясь сохранить веру в сложнейших условиях конфессионального и национального гнета, православные на украинско-белорусских землях особое внимание уделяли сбережению традиций богослужебного пения. В указанный период оно существовало в двух формах: 1) знаменный распев и 2) партесное пение (с кон. XVI в.). В юго-запанорусской традиции древнерусского певческого искусства было много общего с традицией российской, однако имелись и существенные отличия. В XV-XVII вв. (и позже) в православном богослужении Юго-Зап. Руси продолжал существовать девний знаменный распев, достигший в XVI - 1-й пол. XVII в. вершины своего развития, если судить по напевам ("напев" - укр. название мелодии богослужебного песнопения, соответствует рус. "распев"), записанным в Ирмологионах (Ирмолоях, Ермолоях, Ярмолоях) - особых украинскобелорусских певческих сборниках смешанного состава, где помимо ирмосов помещались и песнопения из других богослужебных книг - Октоиха, Триоди, Праздников, Обихода (ИР НБУВ. Ф. I. № 3367, 3867, 3868; Ф. VIII. №20; Ф. 177. № 70; Ф. КПЛ. 30 П; ЦГББ. № 10845, 10846; НБВ. Акс. 2529 и мн. др.). Сохранились единичные знаменные беспометные украинско-белорусские Ирмологионы сер.- кон. XVI в., называвшиеся (в Зап. Украине) "кулизмяными" (АрхЮЗР. Т. 12. Ч. 1. С. 21).

Мелодии богослужебных песнопений именовались в Ирмологионах исключительно "напелами". Термин "напел" относился к общему для всей территории "напелу киевскому", к местным редакциям традиционных песнопений (в этом случае он обозначал особый перевод), а также к греческим, болгарским, молдавским и другим редакциям. В Супрасльском Ирмологионе (1598-1601 гг., ИР НБУВ. Ф. 1. № 5391) применяется и более общее понятие - "пение" (здесь - демественное), обозначающее способ, стиль исполнения (в данном случае - с исоном).

В XVI в. певчие Зап. Украины и Зап. Белоруссии впервые в византийском ареале освоили европейскую систему пятилинейного письма, позволяющую точно "преводити в нотованое" (пояснение к чину всенощного бдения из Ирмологиона Супрасльского мон-ря 1598-1601 гг., л. 271) знаменные, а также греческие, болгарские, сербские и другие напевы того времени (и безошибочно реконструировать их сегодня). Нотолинейная система записи получила в XVII в. широкое распространение как в Юго-Зап. Руси, так и в Великороссии (с сер. XVII в.) и была названа "киевское знамя". Первые дошедшие до нас нотолинейные Ирмологионы кон. XVI - нач. XVII в.- Супрасльский, Львовский (Волынский), Долынянский и др.- содержат ранний, скорописный вид нотации, где тонко прочерченные ноты близки по рисунку к крюкам - статье, столице. Ближе к сер. XVII в. ноты приобрели вид квадратов (реже ромбов), что дало повод назвать нотацию квадратной.

Начиная с 20-х гг. XVII в. общераспространенные на Украине традиционные песнопения (при сопоставлении их с локальными или инонациональными разновидностями) назывались "киевскими", иногда - "по древнему преданию", "по преданию церковному", "старыми", "старожитными" и т. п. Киевскими в XVII-XVIII вв. чаще всего назывались службы (или Отдельные песнопения) всенощного бдения и литургии свт. Иоанна Златоуста, а в XVIII в.- и осмогласные песнопения вечерни, утрени, молебнов, панихиды. Наиболее оригинальной украинской редакцией киевского напева является напев Межигорского мон-ря (40-е гг. XVII в.), а его белорусской редакцией - древний напев Супраслъского мон-ря (кон. XVI в.), основанного в XV в. выходцами из Киево-Печерской лавры. Сходство или даже совпадение киевских и супрасльских обиходных напевов говорит об их появлении в XVI в., а также о единстве певческой традиции на всей территории Юго-Зап. Руси. Конфессиональная изоляция православия на территории Речи Посполитой, необходимость противостояния католичеству, униатству (с 1596), протестантизму привели к своеобразной консервации украинско-белорусской традиции знаменного распева, длительному сохранению им архаических черт, напр., элементы раздельноречия в западно-украинских Ирмологионах сохранялись до XVIII в. Характерно почти полное тождество напевов Вост. и Зап. Украины, незначительность изменений в вариантах. Ограниченно по сравнению с российской ветвью знаменного распева выявлена многораспевностъ, т. е. бытование местных редакций обиходных песнопений. Всего четыре песнопения (из Обихода простого и постного) имели в Зап. Украине особую редакцию - острожский напев, отличавшийся от киевского строгостью, меньшей развернутостью и рядом особенностей строения. Большинство как осмогласных, так и неосмогласных песнопений имело в украинско-белорусском регионе по одному - основному - напеву. Единичные песнопения Обихода известны в местных вариантах и назывались (в XVII-XIX вв.) львовским, волынским, новгородским (новгород-северским), харьковским и другими напевами. В кон. XVII в. в традиционных напевах происходили изменения, иногда они приобретали черты нескольких местных редакций (напр., киево-остожские напевы). Важнейшим проявлением архаичности украинско-белорусской ветви знаменного распева было сохранение в XVI-XVII вв. его основной - монодической - формы, отсутствие знаменного многоголосия, возникшего на основе традиционных напевов и бытовавшего в это время в Великороссии. Известен лишь один случай бытования демественного двухголосия (с исоном) в греко-балканском стиле, а также единичные примеры двухголосия народно-подголосочного плана (в Межигорском и западноукраинском Ирмологионах). Сохранность монодии в церковном пении Зап. Украины и Зап. Белоруссии в XVII-XVIII вв. (в отдельных рукописных сборниках она выписывается до сер. XIX в.) аналогична развитию народно-песенного многоголосия этих регионов, которое в своей основе и ныне остается архаично-унисонным (или т. н. гетерофонным - с небольшими кратковременными "разветвлениями" при унисонном исполнении). И в XVII, и в XVIII вв. монодическое пение продолжало оставаться основным, оно рекомендовалось духовной властью "для клиросного употребления в монастырях и приходских церквах" (Вознесенский. Церковное пение. С. 68). В нач. XVIII в. рукописная традиция методического пения была подкреплена появлением печатных Ирмологионов (Львов, 1700, 1709, 1757; Почаев, 1766) - первых нотных наборных изданий у восточных славян, восходящих к рукописным Ирмологионам XVII в.

В кон. XVII в. (и особенно в XVIII в.) стали заметными изменения, происшедшие в напевах. В обиходных песнопениях все чаще использовался принцип повтора отдельных слов и слогов, заимствованный в XV-XVI вв., по-видимому, из греко-балканского калофонического пения. Со 2-й пол. XVII в. его применение приобрело гипертрофированные формы, вследствие чего исчезла широкая распевность, уступив место дробным повторениям текста. В напевах установилась точная повторность попевок, сокращались мелодии: вместо "великих" исполнялись "малые", включавшие в себя только часть попевок "великих". В отличие от обиходного осмогласное пение в меньшей степени поддавалось изменениям. Существенное значение для развития церковного пения в XV-XVII вв. имели связи между греками и болгарами, с одной стороны, и украинцами и белорусами - с другой. Важнейшими очагами поствизантийской культуры стали молдавские мон-ри Сучавы, Путна, Драгомирна, Нямецкий - связующие звенья между Афоном, К-полем и восточнославянскими землями. Известно об обучении в сер. XVI в. дьячков-певчих из Львова и Перемышля сербскому и греческому пению в Молдавии (Арх ЮЗР. Т. 1. № 133. С. 142; Разумовский. Церковное пение в России. С. 176). Важнейшим центром духовной жизни православия оставался Афон. В XV-XVII вв. паломничество украинцев на Св. гору стало интенсивным, монахи, постригшиеся на Афоне, устраивали после возвращения на родину мон-ри по образцу афонских (львовский Онуфриевский, Креховский и др.). Огромное значение имела деятельность прп. Иова Княгиницкого. Возвратившись после 12-летнего пребывания на Афоне в Галицию, он завел афонские порядки в Уневском, Угорницком, Дерманском мон-рях, а в 1612 г. организовал близ галицкого городка Манява скит (см. Манявский скит), приобретший впосл. широкую известность и названный "Новым Ватопедом" Руси. Здесь с благословения К-польского Патриарха Тимофея II было заведено "болгарское пение".

Пристальное внимание к грекобалканскому богослужебному пению проявилось в записях греческих, болгарских, сербских, волошских, молдавских ("мултанских") распевов в западнорусских Ирмологионах сер. XVI - кон. XVIII в., в наибольшем количестве - в XVII в. Наибольшую известность получил греческий распев, бытовавший в основном в мон-рях. Кроме вышеперечисленных обителей он исполнялся в Супрасльском и Жировицком мон-рях в Зап. Белоруссии, Межигорском мон-ре на Киевщине, Лавровском - на Перемышлыцине и многих др. Самые распространенны песнопения с греческими распевами относились к литургии свт. Иоанна Златоуста, другие певческие тексты (кондаки, полиелей, песнопения Октоиха) представлены единичными примерами. Чрезвычайно многочисленны песнопения болгарского распева (до 300), отличающегося систематичностью осмогласия и разнообразием видов. Мелодика многих греческих и болгарских распевов, особенно мелизматических, стиль которых восходил к орнаментальным торжественным образцам "пападического" и "асматического" видов византийской калофонии, была сходной. Существовали связи также и между греко-балканскими и некоторыми киевскими распевами из всенощного бдения и литургии. Из греческой исполнительской традиции пришла в отдельные мон-ри манера пения с исоном ("супрасльское демественное пение").

Ревностными защитниками православия на украинско-белорусских землях были братства. Сопротивляясь переходу молодежи в католичество и протестантизм, происходившему благодаря активной деятельности иезуитских и протестантских учебных заведений, братства приступили к созданию системы православного образования, а также к обновлению традиции богослужебного пения. Эти две цели были взаимосвязаны. Начиная с 80-х гг. XVI в. стали открываться школы, коллегии, академии, называвшиеся греко-славянскими или греко-латино-славянскими (в Остроге, Львове, Луцке, Киеве и других городах). В состав преподавателей школ входили высокообразованные педагоги - украинцы, белорусы и греки. В учебные программы православных школ был введен предмет "мусикия", освещавший практические и теоретические основы нового партесного пения. Если в нач. XVII в. при обучении музыке использовались учебники европейских авторов (И. Шпанбенберга и др.), то в 70-х гг. XVII в. уже существовала отечественная теория многоголосного пения, изложенная композитором и педагогом Я. Дилецким в его фундаментальном труде "Идея граматики мусикийской" (1679), а также в трактатах других авторов. Деятельность братств способствовала повышению уровня грамотности, культуры церковного пения, о чем сохранились отзывы современников, посетивших Украину (напр., Павла Алеппского).

Церковное многоголосие было, по мнению братчиков, необходимым для своего времени новшеством, эффективно противостоявшим броскому великолепию католической службы. Однако, как отмечалось выше, в XVI-XVII вв. на Украине и в Белоруссии не существовало национальных форм церковного многоголосия (подобных строчному и демественному в России), поэтому и возникла необходимость разработки и введения в православное богослужение нового многоголосного пения. В партесных произведениях (на 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12 голосов) разрабатывались западноевропейские приемы полифонического изложения материала во взаимодействии с одно-, двух-, трехголосием народно-песенного плана (кант, псальма). Нацеленность авторов многоголосия на вокальную технику объясняется исполнением "партесов" без сопровождения - a cappella (инструменты в богослужение не допускались как признак "латинства"). Отличительная черта украинско-белорусских партесных композиций (особенно ранних) - отсутствие мелодической связи между ними и традиционным знаменным распевом, на основе которого созданы лишь единичные многоголосные произведения. Начиная с 50-х гг. XVII в. партесное пение было принесено украинскими певчими в Россию, где одним из способов создания многоголосия стали как раз обработки киевского, греческого, болгарского, знаменного и других распевов.

Монодия продолжала исполняться в мон-рях, как православных, так и вынужденно перешедших в унию (это видим по Супрасльскому и Жировицкому Ирмологионам 30-40-х гг. XVII в.). При православных мон-рях и приходских церквах действовали начальные школы, где дети обучались церковнославянской грамоте по Псалтири и Часослову и монодическому пению по Ирмологионам. В провинциальных братствах, организованных вокруг сельских приходских церквей в Зап. Украине ведущим, по-видимому, оставалось одноголосное "простопение", оно сохранилось в Закарпатье и поныне.

Две системы образования (и церковного пения) не противостояли друг другу. Взаимодействие обителей и братств в деле борьбы за православие приводило, вероятно, к постепенному проникновению партесного пения в мон-ри. Одновременно в крупнейших мон-рях постепенно формировались собственные традиции самобытного многоголосия, как это было в Киево-Печерской лавре. Подобное происходило и в приходских храмах. Так, в Зап. Украине на основе одноголосных напевов (из Ирмологиев) кое-где сложилось устное народное церковное пение на 2-3 голоса (непартесное). Точное время его возникновения (XVII или XVIII в.) пока не установлено.

Е. Ю. Шевчук

**5. Новое время: от концерта барокко к классицизму (2-я пол. XVII - 1-я пол. XVIII в.)**

В церковном пении 2-й пол. XVII в. параллельно существовали два направления - традиционное и новое, зависимое от западноевропейской культуры. Среди авторов монодийных композиций этого времени - цари Алексей Михайлович и Феодор Алексеевич, распевщик усольской школы Фаддей Субботин. В поздней знаменной монодии мелизматического типа (большой распев) зародились черты, близкие стилистике барокко,- отход от канонических формул и "изобретение" мелодического материала, риторичность мелоса, склонность к сквозному мотивному развитию, сменившему попевочную мозаичность традиционной версии столпового распева, ощущение единства композиции (см. Опекаловский распев).

Присоединение Украины к России в сер. XVII в. и переезд в Великороссию многих деятелей украинской культуры заметно повлияли на развитие русского церковно-певческого искусства. Мостом между старым и новым стали болгарский, киевский и греческий распевы; сохранившиеся как в украинских, так и в российских списках певческих книг, эти распевы отражают процесс взаимодействия родственных православных культур и стремление включить их в сферу литургической жизни России. Упрощение мелоса по сравнению с ранее существовавшими распевами, опора на кварто-квинтовые отношения тонов, метричность облегчали их вхождение в новый историко-культурный контекст, определявшийся сближением с западноевропейской музыкальной традицией.

Многоголосные обработки этих, а также знаменного распевов представляли ранний вид гармонческого партесного пения с постоянной плотностью многоголосной ткани, преобладанием аккордового полнозвучия; традиционная мелодия в качестве установленного традицией напева (cantus firmus) помещалась обычно в теноре.

Другой тип партесного многоголосия характерен для жанра хорового концерта a cappella (пелся после киноника на литургии, а также во время официальных торжественных церемоний), испытавшего влияние барочных хоровых концертов немецких, итальянских и польских композиторов XVII в. Зрелый период развития нового многоголосного стиля связан с концертами и "Службами Божиими" (неизменяемыми песнопениями литургии) Н. Дилецкого, предложившего систематический свод правил для создания многоголосной композиции партесного стиля в трактате "Идея грамматики мусикийской". Острой полемичностью в утверждении преимуществ партесного многоголосия отличается трактат И. Коренева "Мусикия" (1671). В эти годы складывались устойчивые признаки крупной составной композиции концертного стиля - переменная плотность многоголосия, контрасты звучания tutti и ансамблей, аккордового и имитационного изложения, дополняемые сменой метра, темпа, лада, динамики.

Ведущий мастер следующего, петровского этапа - государев певчий дьяк В. Титов, в творчестве которого проявились склонность к монументальности хорового звучания (преобладание 12-голосия после 4- и 8-голосия у Дилецкого; есть также 16- и 24-голосные композиции), главенство аккордовой вертикали, инструментальный характер мелодики с чертами военной духовой музыки, влияние культуры канта. Помимо "Служб Божиих", многохорных концертов (в т. ч. панегирического содержания, напр., "Концерт Полтавскому торжеству") Титову принадлежит музыка к "Псалтири рифмотворной" Симеона Полоцкого (2-я пол. 80-х гг. XVII в.), предназначенная для домашнего музицирования. Известными современниками Титова были композиторы Н. Бавыкин, С. Беляев, Н. Калашников, Ф. Редриков. В партесных концертах 30-60-х гг. XVIII в. складывались черты, приближавшие их к классицистическому мышлению, которое стало господствующим с сер. 60-х гг. XVIII в. (формирование гомофонно-гармонического склада с дифференциацией основных и сопровождающих голосов и функциональной гармонии, тембровое деление хора).

**6. Церковное пение 2-й пол. XVIII-XX в.**

В правление Екатерины II (1762-1796) контакты между русской и западноевропейской культурой стали еще более тесными. Работа в Петербурге Б. Галуппи и позднее Д. Сарти, писавших церковную музыку на православные тексты (наиболее известны "Отче наш" и "Херувимская" последнего), занятия в Италии М. С. Березовского (1745-1777), Д. С. Бортнянского (1751-1825) способствовали созданию нового, близкого западноевропейской традиции 2-й пол. XVII-XVIII в., стиля в русской церковной музыке, называемого обычно "итальянским" (с этого же времени в записи стала применяться итальянская круглая нотация). Центральным жанром творчества Березовского и Бортнянского оставался хоровой концерт, стилистика которого в 60-70-х гг. XVIII в. приближалась к итальянскому хоровому мотету a cappella на тексты псалмов. Интонационный строй сочинений указанных композиторов, выходцев с Украины, тонко связан с малороссийской песенной культурой.

Самой крупной фигурой классицистического направления был Бортнянский, автор более 100 сочинений в этой области (35 однохорных и 10 двухорных концертов, два цикла песнопений литургии, несколько "Херувимских", обработки старинных распевов и др.); кульминация его хорового творчества приходится на 90-е гг. XVIII в. Став в 1796 г. управляющим хором Придворной певческой капеллы (с 1763 г. название переведенного в С.-Петербург в 1703 г. хора государевых певчих дьяков), а в 1801 г. ее директором, Бортнянский полностью посвятил себя работе с певчими и созданию хоровой музыки; его деятельность привела к расцвету хора. Наряду с Бортнянским в кон. XVIII - нач. XIX в. в сфере церковной музыки работали крупные мастера - С. А. Дегтярев (1766-1813), Л. С. Гурилев (1770-1844), А. Л. Ведель (1772-1808; с яркой украинской окраской музыки, выдержанной в нормах классицизма), С. И.Давыдов (1777-1825). Несмотря на указ Святейшего Синода 1797 г., запрещавший исполнение хоровых концертов на литургии, Бортнянский и его младшие современники продолжили работать в этом жанре. В церковных сочинениях той поры возросло влияние оперной, инструментальной и романсовой музыки, проявилось стремление к целостности и разнообразию композиционных решений.

Издание в 1772 г. в Москве богослужебных певческих книг, содержащих знаменный и некоторые другие старинные распевы, изложенные квадратной нотацией, оказало скрытое воздействие на эволюцию русской церковной музыки в сторону более строгой церковности. Далеко ушедшее по пути секуляризации, певческое искусство с XVIII в. часто вступало в противоречие с традиционным православным представлением о смысле богослужения и неотъемлемой его части - пения. Разрыв между бурно развивавшейся светской музыкой и музыкой церковной быстро увеличивался, провоцируя профессиональных композиторов на попытки приближения богослужебного пения к новой музыкальной стилистике.

С нач. XIX в. новое направление деятельности в сфере церковной музыки развивалось преимущественно в Придворной певческой капелле, руководство которой обладало правом разрешения на публикацию и исполнение в церкви сочинений на литургические тексты. Попытки Ф. П. Львова (под его редакцией был издан двухголосный "Круг простого церковного пения", 1830) и его сына А. Ф. Львова (см. Львовы) совместно с Г. Я. Ломакиным и П. М. Воротниковым в 1846-1849 гг. создать современный эталон церковной музыки и, унифицировав ее, поднять уровень исполнения не дали художественно убедительного результата, хотя гармонизованные ими сокращенные версии осмогласия киевского и греческого распевов (т. н. придворный напев) получили широкое распространение, особенно в академичной редакции Н. И. Бахметева и его сотрудников (1869). Деятельность А. Ф. Львова и Н. И. Бахметева в качестве директоров Придворной певческой капеллы (первый в 1837-1861; второй в 1861-1883) на долгие годы затормозила развитие церковной музыки не только в Петербурге, но и во многих городах России. Приоритет немецкой хоральной фактуры, однообразие и тяжеловесность постоянного четырехголосия, примитивность гармонических схем чувствуются в церковных сочинениях большинства композиторов петербургской школы того времени (Воротникова, Ломакина, М. П. Строкина, позднее Е. С. Азеева). Безраздельное господство Капеллы и ее руководителей в сфере духовно-музыкальной цензуры закончилось после судебного процесса, выигранного московским издателем П. И. Юргенсоном, опубликовавшим без ее разрешения "Литургию" П. И. Чайковского (1878).

Атмосфера в Капелле изменилась с приходом М. А. Балакирева в качестве ее управляющего (1883-1895). Главной целью его деятельности было реформирование церковнопевческого образования, приближение его к профессиональному музыкальному. К работе в Капелле Балакирев привлек Н. А. Римского-Корсакова (помощник управляющего в 1883-1894) и С. М. Ляпунова (в той же должности в 1894-1902). Повышение уровня музыкального образования, особенно в инструментальных классах, сопровождалось, однако, резким ухудшением состояния регентских классов и дисциплины в Капелле, пришедшей в упадок при А. С. Аренском (управлящий в 1895-1901). Труды по возрождению высоких традиций церковного пения, начатые в 1901 г. управляющим Капеллой С. В. Смоленским, не встретили сочувствия высокопоставленных придворных чиновников, и Смоленский был незаслуженно смещен с должности (1903). В последние десятилетия XIX - 1-й четв. XX в. самым ярким композитором, утвердившим характерные черты петербургского стиля, стал А. А. Архангельский, одним из первых заменивший в хоре детские голоса женскими (с 80-х гг. XIX в.).

Русские композиторы-классики из-за значительного расхождения языка светской и церковной музыки и консерватизма цензуры Придворной певческой капеллы обращались к созданию литургических сочинений лишь эпизодически ("Херувимская", трио "Да исправится молитва моя", Великая ектения М. И. Глинки, отдельные сочинения Балакирева, Римского-Корсакова). "Литургия" и "Всенощное бдение" (1881) Чайковского были первым опытом создания выдержанного в одном стиле и композиционно выстроенного цикла церковных песнопений.

Особое направление в церковной музыке, исподволь готовившее достижения московской школы в нач. XX в., было связано с интересом к древним церковным распевам. В гармонизациях прот. П. И. Турчанинова, отличавшихся высокими художественными достоинствами, древняя основа заметно изменялась - в угоду гармонии редактировался напев, в него вносились альтерации, чуждая ему метричность. Бережнее, хотя и с ориентацией на западноевропейскую стилистику, подходил к распеву Г. Ф. Львовский, применявший в переложениях имитационную технику. Большое значение имели отличавшиеся высоким вкусом обработки Римского-Корсакова, использовавшего приемы русского народного многоголосия, и А. К. Лядова, стремившегося в сложной имитационной фактуре сохранить без изменения оригинальную мелодию. Московская школа церковной музыки по стилистике принципиально отличалась от петербургской. В древней столице сохранялись традиции уставного обиходного пения в Успенском соборе Кремля, монастырская традиция в ТСЛ и некоторых московских мон-рях. В приходских храмах песнопения нередко пелись по одноголосному нотолинейному кругу древних распевов. Для развития церковной музыки важным событием было учреждение в 1866 г. кафедры истории и теории русского церковного пения в открывшейся Московской консерватории, ее первым профессором стал прот. Д. Разумовский. С этого времени началось систематическое изучение древнерусской певческой культуры, получившее отражение в трудах Разумовского, Смоленского, прот. И. Вознесенского, прот. В. Метоллова, А. В. Преображенского и повлиявшее на характер развития церковной музыки. В 60-е гг. XIX в. начал возрождаться Синдальный хор (бывш. хор Патриарших дьяков и подьяков), находившийся в упадке с нач. XVIII в. Его расцвет связан с деятельностью регента В. С. Орлова (с 1886), а также с приходом Смоленского на пост директора хора и Синодального училища церковного пения при нем (1889). Хор постоянно пел в кремлевском Успенском соборе, в 1895 г. провел цикл исторических концертов в Москве, успешно выступал под управлением Орлова и Н. М. Данилина за пределами России (1899, 1911-1913). А. Д. Кастальский, бывший регентом Синодального хора ив 1910-1917 гг. директором Синодального училища, предложил новый подход к гармонизации древних распевов, утвердивший оригинальный национальный стиль в русской церковной музыке. Принципы его гармонизации, определившие стилистику московской школы, состояли в сохранении традиционного напева без мелодических и ритмических изменений, утверждении зависимости гармонической вертикали от мелодического развертывания, в линеарности голосоведения, постоянном употреблении побочных гармоний и плагальных оборотов, пустых квинт и унисонов, параллелизма совершенных консонансов. Расцвет хоровой исполнительской культуры и стилистические находки Кастальского повлияли на создание в нач. XX в. широкого круга произведений церковной музыки, в т. ч. полных циклов песнопений литургии, всенощного бдения, панихиды, Страстной седмицы. Наиболее крупными московскими композиторами нового направления были П. Г. Чесноков, А. В. Никольский, закончившие Петербургскую консерваторию А. Т. Гречанинов, М. М. Ипполитов-Иванов, Вик. Калинников, Н. Н.Черепнин. Новизна подхода к гармонизации древних распевов отличала сочинения Н. И. Компанейского, Д. Яичкова, К. Н. Шведова. Высшим достижением московской школы стало "Всенощное бдение" С. В. Рахманинова (1915), писавшееся для Синодального хора и рассчитанное на его неординарные художественно-технические возможности (ранее Рахманиновым была создана "Литургия", 1910). Большая часть песнопений этого цикла - высочайшего артистического уровня обработки знаменного, греческого и киевского распевов. Оригинальный напев вплетен композитором в блестяще разработанную, темброво дифференцированную многослойную хоровую фактуру, подчеркнувшую интонационноритмическое своеобразие древнерусского мелоса. В отличие от близких но стилю песнопений Кастальского "Всенощное бдение" Рахманинова явно не предполагало исполнения обычными приходскими и тем более монастырскими хорами и в этом смысле не могло решать задачи, стоявшие перед церковными композиторами.

Параллельно с развитием церковной музыки в православной Церкви существовало традиционное церковно-певческое направление, наиболее бескомпромиссно представленное старообрядчеством (см. Старообрядчество, певческая культура). В 1-й пол. 90-х гг. XVIII в. старообрядцы разделились на две крупные ветви - признающих священство поповцев и отвергающих его беспоповцев. Поповцы приняли литургические тексты в редакции времени Патриарха Иосифа, а беспоповцы сохранили хомонию. Утратив ранние формы линеарного многоголосия, старообрядцы наряду с консервацией знаменного и путевого распевов значительно развили певческий репертуар демественной монодии (книга Демественник) и устную культуру пения по напевке. До XX в. они сохранили, хотя и не повсеместно, пение по крюкам и культуру рукописной певческой книги с двумя основными стилями орнаментации - поморским и гуслицким.

Насильственное разрушение после 1917г. церковно-певческой культуры привело к кризису церковной музыки и связанного с ней направления в музыкознании. Часть русских композиторов продолжала писать церковные сочинения за рубежом (Гречанинов, Шведов, Л. Г. Чесноков), в эмиграции сохранялось направление, связанное с обработкой древних обиходных мелодий (отец и сын Кедровы, Ковалевские, Осоргины, И. фон Гарднер и др.). Не прекратилась работа в области церковной композиции оставшихся в России П. Г. Чеснокова, Н. С. Голованова, имевшая нелегальный характер. Духовно-музыкальное творчество советского периода представлено тремя основными направлениями: сочинения регентов и преимущественно церковных композиторов (гармонизации троицкого напева архим. Матфея (Мормыля) и диак. С. Трубачева, "Литургия" и "Всенощное бдение" прот. Я. Ведерникова); сочинения на канонические литургические тексты композиторов, больше работавших в области светской музыки (Г. В. Свиридова, Е. К. Голубева, Н. Н. Сидельникова, В. И. Мартынова, В. В. Рябова и др.); духовная музыка, не предназначенная для исполнения в церкви.

И. Е. Лозовая

**А. Каталоги рукописей и справочные издания:**

Собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. Архив Д. В. Разумовского: Описания. М., I960; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР, XI-XIII вв. М., 1984; Ранняя русская лирика: Реперт. справ, муз.-поэт, текстов XV-XVII вв. Л., 1988; Книжные центры Древней Руси: Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности. Л., 1991. С. 246-284; Левашев Е. М. Традиционные жанры певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова, 1825-1917: Ист. очерк, нотогр., библиогр. М., 1994; Рамазанова Н. В. Рукописные книги собрания Придворной певческой капеллы: Каталог. СПб., 1994;Ясиновський Ю. Украиньска та билоруськи нотолиниийни Ирмолой 16-18 стоить: Каталог i кодикол.-палеогр. дослидж. Львiв, 1996.

**Б. Факсимильные издания:**

Fragmenta Chiliandarica palaeoslavica. A. Stichcrarium. В. Hirmologium / Ed. R. Jakobson // MMB. Ser. princip. (Facs.). Copenh., 1957. Vol. 5; Contacarium palaeoslavicum mosquense / Ed. A. Bugge// MMB. Ser. princip. (Facs.). Copenh., 1960. Vol. 6; Федор Крестьянин. Стихиры / Публ., расшифр., исслед. и коммент. М. В. Бражникова // ПРМИ. М., 1974. Вып. 3; Dostal A., Rothe H. Der altrussische Kondakar: Auf der Grundlage des Blagovescenskij Nizegorodskij Kondakar // Bausteine z. Gcschichte d. Literatur bei den Slaven. Giessen, 1976. Bd. 8. TI. 2; Христофор. Ключ знаменной / Публ., пер. М. Бражникова; исслед. Г. Никишова// ПРМИ. М., 1983. Вып. 9; The Lavrsky Troitsky Kondakar/ Сотр. by G. Meyers// Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia. Sofia, 1994. Vol. 4 / Ivan Dujcev Centre for Slavo-Byzantine Studies; Gottesdienstmenaum fur den Monat Dezember: Nach den slav. Handschr. der Rus† des 12. und 13. Jh. Facs. d. Handschr. CGADA f. 381. Nr. 96 u. 97 / Hrsg. von H. Rothe u. Е. М. Verescagin. Koln; Weimar; W., 1993 [наборное изд.: Gottesdienstmenaum fur den Monat Dezember: Nach den slav. Handschr. der Rus† des 12. und 13. Jh. Tl. 1: 1. bis 8. Dezember / Besorgt und komment. von D. Christians, A. G. Kraveckij, L. P. Medvedeva, H. Rothe, N. Trunte und Е. М. Verescagin // Abhandl. der Nordrhein-West-fallischen Akad. der Wiss.; Bd. 98]; Patristica Slavica / Hrsg. von H. Rothe. Bd. 2. Opladen, 1996; то же, Tl. 2: 9. bis 19. Dezember // Abhandl.; Bd. 99; Patristica Slavica. Opladen, 1997. Bd. 3.

**В. Публикации певческих книг, транскрипций и азбук:**

Ирмологий нотного пения. М., 1772; Обиход церковного нотного пения. М., 1772; Октоих нотного пения. М., 1772; Праздники нотного пения. М., 1772; Триодь нотного пения, постная и цветная. М., 1772; Обиход нотного церковного пения при Высочайшем дворе употребляемый / [Ред. Н. Бахметев]: Ч. 1. Всенощное бдение. Ч. 2. Литургия, молебные пения, праздники, службы в неделю Ваий, в первую неделю Четыредесятницы, на Страстную седмицу. СПб., 1869; Собрание церковных песнопений напева московского большого Успенского собора. М., 1882; Круг церковного древнего знаменного пения: В 6 ч. СПб., 1884-1886; Ирмологий нотного пения Свято-Троицкия Сергиевы лавры / Сост. архим. Аарон. Серг. П., 1886; Вознесенский И., прот. Образцы осмогласных распевов: киевского, болгарского, греческого. Рига, 1893; Обиход одноголосный церковно-богослужебного пения по напеву Валаамского монастыря / Сост. игум. Гавриил. СПб., 1902. Ч. 1 -3; Октай и азбука церковного знаменного нения. К., 1908; Обедница знаменного и демественного роспева с архиерейским служением. К., 1909; Обиход церковного знаменного пения. К., 1909; Нотный обиход Киево-Печерския Успенския лавры. К., 1910. Ч. 1-4; Калашников А. Азбука демественного пения. К., 1911; Октай церковного знаменного пения. К., 1911; Обиход нотного пения по древнему распеву Соловецкого монастыря, содержащий церковные песнопения полного круга служб всего лета. М., 1912. Ч. 1-3; Koschmieder E. Die altesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente. Munch., 1952, 1955, 1958 / Abhandl. d. Bayer. Akad. d. Wiss. Phil. Hist. Klasse, N. F. Heft 35, 37, 45; Gardner J. von, Koschmieder E. Fin hand-schriftlicher Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. Tie 1-3. Munch., 1963, 1966,1972/ Bayer. Akad. d. Wiss.; Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; он же. Памятники знаменного распева. Л., 1974. Вып. 2; Успенский Я. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968,1971; Дилецький М. Граматика музикальна / Упор. О. Цалай-Якименко. К., 1970; Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // ПРМИ. М, 1979. Вып. 7; Дилецъкий М. Хоровi твори / Упор., ред., вступ. ст. та коммент. Н. О. Герасимовой-Персидской К., 1981; Болгарский распев / Съст., транскр. и ред. Е. Тончева. София, 1971; Музыка на Полтавскую победу / Сост., публ., исслед. и коммент. Вл. Протопопова // ПРМИ. М., 1973. Вып. 2; Матерiали з icтopii украiнськоi музики: Партесний концерт / Упор, i авт. вступ. ст. Н. О. Герасимова-Персидська. К., 1976; Русский хоровой концерт конца XVII - первой половины XVIII веков / Сост. и исслед. Н. Д. Успенского. Л., 1976; Владышевская Т. Традиции древнерусского пения у старообрядцев // Musica Antiqua. Bydgoszcz, 1986. Vol. 4: Folia musica. № 1; Певческие азбуки Древней Руси / Публ., пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово, 1991; Пожидаева Г. А. Избранныя стихиры из службы преподобному Сергию Радонежскому: Пер. крюкового письма. М., 1992; Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670 г.) / Введ., публ. и пер. памятника, ист. исслед.- Н. П. Парфентьев; коммент. и исслед. памятника, расшифр. знам. нотац.- 3. М. Гусейнова. Челябинск, 1996; Демественный распев XVI-XVIII вв. / Пер. крюкового письма Г. Пожидаевой. М., 1999. (Традиции рус. церк. пения; Вып. 1).

**Г. Исследования:**

Сахаров Н. П. Исследования о русском церковном песнопении // ЖМНП. 1849. Т. 61; Разумовский Д. В., свящ. Церковное пение в России. Вып. 1-3. М., 1867-1869; он же. Государевы певчие дьяки XVII в. М., 1881; Арнольд Ю. К. Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886; Целевич Ю. Iсторiя Скиту Манявського. Львiв, 1887; Вознесенский И. И., прот. Осмогласные распевы трех последних веков Православной Русской Церкви. К., 1888-1893. Вып. 1: Киевский распев и древние стихирные напевы на "Господи, воззвах" (техническое построение). 1888; вып. 2: Болгарский распев или напевы на "Бог Господь" Юго-Западной Православной Русской Церкви. 1891; вып. 3: Греческий распев в России: Ист.-техн. излож. 1893; он же. Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным Ирмологам XVII-XVIII веков. М.; Лиц., 1898-1899. Вып. 1-4; Смоленский С. В. Азбука знаменного нения старца Александра Мезенца. Каз., 1888; он же. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901; Бажанский П., свящ. История русского церковного пения. Львов, 1890; Богданов В. О. Сборник церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частию Волынских епархиях. Вильна, 1894; Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899; он же. Осмогласие знаменного распева. М., 1899; он же. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1900. Серг. П., 1995Р; он же. Русская симиография. М., 1912; Аллеманов Д. Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидаскалов восточного осмогласия. М., 1900; Бокшай И. В. Церковное простопение, сложенное на нотах. Ужгород, 1906; Преображенский А. Культовая музыка в России. Л., 1924; он же. Греко-русские певчие параллели XII-XIII веков // De Musica. Л., 1926. Вып. 2; Грiнченко М. Iсторiя укранськоi музики. К., 1922; Маценко П. Склад та техшiчна будова мелодii киiвського розспiву в Почаiвськом Iрмолоевi, вид. 1775 року: Дис. Вiдень, 1930-1932. Переизд. всб.:3бiрник на пошану 9О-лiття народин. Торонто, 1992; он же. Нариси до icтopii украiнськоi церковноi музики. Роблин; Вiннiпег, 1968; он же. Конспект icтopii украiнськоi церковноi музики. Вiннiпег, 1973; Бражников М. В. Многоголосие знаменных партитур: Канд. дис. Л., 1946; он же. Древнерусская теория музыки. Л., 1972; он же. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975; он же. Многоголосие знаменных партитур // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 7-61; он же. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984; Palikarova-Verdeil R. La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IX au XIV siecle) // MMB. Subsidia. Copenh., 1953. Vol. 3; Вщгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вiннiпег, 1954; Velimirovic M. Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Hirmologion// MMB. Subsidia. Copenh., 1960. Vol. 4; idem. The melodies of the Ninth-Century Kanon for St. Demetrius // Russian and Soviet music: Essays for B. Schwarz. Ann Arbor (Mich.), 1984. P. 9-34; Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; Floras С. Die Entzifferung der KondakarienNotation // Musik des Ostens. 1965-1967. № 3. S. 7-71; 4. S. 12-44; Idem. Universale Neumenkunde. Kassel, 1970. Bde 1-3; Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965,131 \2; Levy К. Die slavische Kondakarien-Notation // Anfange d. slavischen Musik. Brat., 1966. S. 77-92; Gardner], van. Das Problem des altrussischcn demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation// Slavist. Beitr. Munch., 1967. Bd. 25; Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 1-2. Jord. (N. Y.), 1978, 1982. Серг. П., 1999; Скребков С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века. М., 1969; Icaeвич. Я. Братства i укранська музична культура XVI-XVIII ст. // Укранське музикознавство. К., 1971. Вип. 6; он же. Джерела з icтopii укранскоi культури доби феодалiзму. К., 1972; он же. Братства та ix роль в розвитку украшскоi культури XVI-XVIII ст. К., 1996; Шевчук О. Ю. Музично-теоретична думка на Укранi та рацi М. Дилецького // Укранське музикознавство. К., 1971. Вип. 6: Укранська музична культура XVI-XVIII ст.: Мат-ли симпозiуму; она же. Киiвський наспiв у контекстi богатонаспiвностi (за матерiалами пiвчих книг XVI-XVIII ст.) // Зб1рник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографii. К., 1995; она же. Киiвський наспiв у контекстi церковно-монодичного спiву Украни та Билорусii XVII- XVIII ст.: (Джерела, жанри, риси стiлicтики): Канд. дис. К., 1999; Копотоп А. В. Супрасльский ирмологион // Сов. музыка. 1972. № 2; он же. Супрасльский Ирмологион 1598-1601 гг. и теория транспозиции знаменного распева (на материале певческих нотолипейных рукописей XVII в.): Канд. дис. М., 1974; Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие: Текстология. Стиль. Культурный контекст: Докт. дис. М 1996; Протопопов В. В. Творения Василия Титова - выдающегося русского композитора второй половины XVII - начала XVIII века // Musica Antiqua Europae Orientalis. III. Bydgoszcz, 1972. P. 847871; он же. Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989; Дещиця М. Невiдомiй рукопис партесних творiв I половини XVII ст. // Apxiвi Украiни. 1973. № 3; Цалай-Якименко О. Киiвська нотацiя як релятивна система // Украiнське музикознавство. К., 1974. Вип. 9; она же. Киiвська школа музики в ii мжслов†янських та загальноевропейських зв†язках XVII ст. // Роль Киево-Могилянськоi академii в культурному еднанii слов†янських народ}в. К., 1988; она же. Перекладна пiвча лiтература XVI-XVII стслiть в Украiншi та ii музично-вiршова форма // ЗНТШ. Т. 226 / Пращ Музикозн. комю. Льв1в, 1993; ЦалайЯкименко О., Ясиновсъкий Ю. Музичне мистецтво Давнього Острога // Острозька давoнина. Льв!в, 1995. Т. 1; Ясиновський Ю. П. Перш! схiднослов†янськi нотнi видання // Украiнське муpзикознавство. К., 1974. Вип. 9; Ясiноускi Ю. Беларускiя Iрмалои - помнiки музычнага мастацтва XVI-XVII стагоддзяу // Мастацтва Беларуси 1984. № 11; Владышевская Т. Ф. Типографский устав как источник для изучения древнейших форм русского певческого искусства // Musica Antiqua Europae Orientalis. IV Bydgoszcz, 1975. P. 607-620; она же. Ранние формы древнерусского певческого искусства: Докт. дис. М., 1976; Никишов Г. А. Двознаменники как особый вид певческих рукописей последней четверти XVII - начала XVIII вв.: Канд. дис. М., 1977; Кручинина А. Н. Поневка в русской музыкальной теории XVII века: Канд. дис. Л., . 1978; Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 124-147; он же. Эволюция древнерусского певческого искусства и его наивысший расцвет в XVI веке: Канд. дис. Л., 1979; он же. Многороспевность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам рус. хоровой литературы XII-XVIII вв.). Л., 1983. С. 12-47; Кораблева К. Ю. Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства: Канд. дис. М., 1979; Рыцарева М. Композитор Д. Бортняпский. Жизнь и творчество. Л., 1979; Кнстантинова Н. Болгарский распев в юго-западных русских нотолипейных Ирмологионах // Славянская палеография и дипломатика. София, 1980. С. 273-281; Морохова Л. Ф. Подобники как форма музыкально-теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси. Л,, 1980. С. 181-190; Кравченко С. П. Фиты знаменного роспва на материале певческой книги "Праздники": Канд. дис. М., 1981; Тончева Е. За Болгарский Роспев: Манастирьт Голям Скит - школа на "Болгарский Роспев": Скитски "болгарски" ирмолози от XVII- XVIII в.: В 2 ч. София, 1981. Ч. 1: За Болгарский Роспев. Ч. 2: Из Болгарский Роспев; Беэуглова И. Ф. Каноническое и индивидуальное в творчестве роспевщиков XVII века (Опекаловский роспев): Канд. дис. Л., 1982; Богомолова М. В. Путевой роспев и его место в древнерусском певческом искусстве: Канд. дис. М., 1982; она же. Азбуки путевой нотации // Musica Antiqua. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. P. 111-133; она же. Неизвестная крюковая нотация второй половины XVII века // Герменевтика древнерус. лит-ры. М., 1989. Сб. 2: XVI - нач. XVIII в. С. 423-446; она же. Моделирование древнерусских песнопений путевого роспева но принципу подобия (на примере стихир рукописи инока Христофора 1602 г.) // Древнерусская певческая культура и книжность. Л., 1990. С. 47-61. (Пробл. музыкознания; Вып. 4); она же. Рукописные источники безлинейного многоголосия в фондах ГИМ и ГБЛ // Музыкальная культура Средневековья. М., 1991. Вып. 2. С. 93-95; она же. О репертуаре греческого роспева запси "греческой" нотацией // Герменевтика древнерус. лит-ры. М., 1992. Сб. 4: XVII -начало XVIII вв. С. 256-285; Болгарский роспев: Бълг.-рус. муз. връзки пред XIV-XVIII вв.: Симпозиум. София, 1982; Лозовая И. Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки / Моск. гос. консерватория. М., 1982. С. 3-21; она же. Знаменный распев и русская народная песня // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков / Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Сб. тр. М., 1986. Вып. 83. С. 26-45; она же. Самобытные черты знаменного распева: Канд. дис. К., 1987; она же. Древнерусский йотированный Параклитик конца XII - начала XIII в. // Герменевтика древнерус, лит-ры. М., 1993. Сб. 6, ч. 2. С. 407-432; она же. Церковно-певческое искусство // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. М 1996. Кн. 1: XI-XVI вв. Гл. 10. С. 267-299; она же. Традиционное направление церковно-певческого искусства // Там же. Кн. 2: XVII в. Ч. 2. Гл. 7. С. 490-504; Пожидаева Г. А. Демественное пение в рукописной традиции конца XV-XIX века: Канд. дис. М., 1982; она же. Виды демественного многоголосия // Русская хоровая музыка XVI-XVIII веков / Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Сб. тр. М., 1986. Вып. 83. С. 58-81; она же. Демественное пение // Герменевтика древнерус, литературы. М., 1993. Сб. 6, ч. 2. С. 433-474; она же. Древнерусские распевы XV- XVII вв. // Герменевтика древнерус. лит-ры. Сб. 8. М" 1995. С. 260-275; Антонович М. Дещо про укранську церковну монодiю та про назви знаменний i киiвський розспiв // Simbolae in honorem Volodymyri Janiw. Munch., 1983. (Univ. Libera Ucrainensis. St.; T. 10); он же. Musica Sacra: 36. ст. з iCTOpi†i украшсько! церковно! музики / Ред. i упоряд. Ю. Ясиновський. Льв1в, 1997; Antonowych M. Ukrainische geistliche Musik. Munch., 1990; Белоненко А. С. Из истории русской музыкальной текстологии // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам рус. хоровой литературы XII-XVIII вв.). Л., 1983. С. 173-194; Герасимова-Персидская Н. А. Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVIII века // ТОДРЛ. Т. 32. Л., 1978; она же. Средневековые стихи в партесной интерпретации // ПКНО. 1978. Л., 1979; она же. Хоровий концерт на Украпп в XVII-XVIII ст. К., 1978; она же. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983; она же. Украинские партесные мотеты начала XVIII ст. из югославских собраний. К., 1991; Келдыш Г. В. Древняя Русь: XI-XVII века // История русской музыки: В 10 т. М., 1983. Т. 1; Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. Гл. первая: Ритмика знаменного распева. М., 1983. С. 18-88; Schidlovsky N. The notated Lenten prosomoia in the Byzantine and Slavic traditions. Princeton Univ., 1983; Копылова В. "Псалтырь рифмотворная" Симеона Полоцкого - Василия Титова в свете барочных тенденций в русской культуре последней четверти XVII века // Musica Antiqua Europae Orientalis: Dis. ad musicae historiam et theoriam spectantes. Bydgoszcz, 1985. Vol. 3, № 3; Серегина Н. С. Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнотворче ства // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 338-355; она же. Из истории русской гимнографии домонгольского периода (по материалам певческой книги Стихирарь минейный) // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. Л., 1988. С. 62-77. (Пробл. музыкознания; Вып. 1); она же. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI-XIX вв. "Стихирарь месячный". СПб., 1994; ШабалинД. С. Проблемы дешифровки беспометного знаменного роспева XV - середины XVII веков: Канд. дис. М., 1986; Гусейнова 3. М. Комбинаторный анализ знаменной нотации XI- XIV веков // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 27-49; она же. Принципы знаменного роспева: По материалам муз.-теорет. руководств XV - нач. XVII в. // Musica Antiqua. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. P. 427-439; она же. "Извещение" Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995; она же. Жанр блаженн в церковно-певческом искусстве // Рукописные памятники: Публикации и исследования. СПб., 1997. Вып. 4. С. 193-214; она же. Азбуки "казанского знамени" // Рукописные памятники. СПб., 1999. Вып. 5: Из истории музыкальной культуры. С. 11-30; она же. Русские музыкальные азбуки 15-16 веков. СПб., 1999; Зверева С. К проблеме расшифровки знаменной нотации конца XVII-XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 73-89; она же. Русские хоры и мастера нения конца XV - середины XVII века: (К проблеме организации певческого дела в средневековой России): Канд. дис. М., 1988; она же. Александр Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба. М., 1999; Холопов Ю. Н. "Странные бемоли" в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987. С. 106-129; Myers Gr. The Blagoveshchensky Kondakar: A Russian mus. manuscr. of the 12th cent. // Cyrillomethodianum. [Vol.] 9. Thessal., 1987. P. 103-127; ГрузинцеваН. В. Об одной особенности взаимодействия мелизматики и литературного текста в песнопениях знаменного распева // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. Л., 1988. С. 78-87. (Пробл. музыкознания; Вып. 1); она же. Стихиры-самогласны триодного Стихираря в древнерусской рукописной традиции XII-XVII веков: Канд. дис. Л., 1990; Карастоянов Б. О таблицах мелодических формул знаменного роспева // Musica Antiqua. VIII. Bydgoszcz, 1988. Vol. 1. P. 489-516; Ulff-Moller N. Transcription of the stichera idiomela for the month of April from Russian manuscripts from the 12th century. Munch., 1989 // Slavist. Beitr. Bd. 236; Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Л., 1990; Музыкальная культура Средневековья. М., 1990. Вып. 1: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры; Заболотна Н. В. 3 icтopii киево-печерського наспiву // 3 icтopii украшськоi музичноi культури. К., 1991; Заболотная Н. В. Барочные формы музыкальной культуры // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII вв. М., 1996. Кн. 2: XVII в. Ч. 2. Гл. 8. С. 505-517; Заболотная Н. В., Артамонова Ю. В. Историко-типологический подход к организации каталога древнерусских певческих книг // Келдышевский сборник: Муз.-ист. чтения памяти Ю.В. Келдыша. 1997. М., 1999. С. 57-61; Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI-XVII веков: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991; он же. Профессиональные музыканты Российского государства XVI-XVII веков: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991; он же. Традиции и памятники древнерусской музыкально-письменной культуры на Урале (XVI-XX вв.). Челябинск, 1994; Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (строгановская) школа в русской музыке XVI-XVII веков. Челябинск, 1993; Шиндин Б., Ефимова И. Демественный роспев: Монодия и многоголосие. Новосиб., 1991; Источниковедческое изучение памятников письменной культуры: Поэтика древнерус. певч. искусства. СПб., 1992; Крашенинникова О. А. Древнерусские Октоихи XIV века // Герменевтика древнерус. лит-ры. М., 1992. Сб. 5. С. 301-315; Alt-russische Musik: Einf. in ihre Geschichte und Probleme / Hrsg. von N. Gerasimova-Persidskaia. Graz, 1993 // Grazer Musikwissen-schaftl. Arbeiten; Bd. 10 / Hrsg. von R. Flotzinger; Василъченко-Михно Г. Греческий распев в украинской певческой практике конца XVI - первой половины XVII ст.: О преемственности с греко-визант. гимногр. традицией: Канд. дис. К., 1993; Лебедева-Емелина А. В. Русская хоровая культура второй половины XVIII века: Канд. дис. М., 1993; Безуглова И. Ф. Собрание йотированных книг библиотеки Соловецкого монастыря // Музыкальная культура православного мира: Традиции. Теория. Практика: Мат-лы междунар. науч. конф. 1991-1994 гг. М., 1994. С. 262-271; Компатець Т. I. Псалтир у традицii партесного спiву в Украiнi (за матерiалами партесного зiбрання бiблютек Софиiського собору та Киево-Печерськоi лаври): Канд. дис. К., 1994; Медведик Ю. "Богогласник" у контекстi украшськоi духовноi пiсенноi традицii XVII-XVIII ст.: Канд. дис. К., 1994; он же. Украшська духовна тснетворч!сть XVII-XVIII ст. // Укранське музикознавство. К., 1998. Вип. 28; Гуляницкая Я. С. Русское "гармоническое пение" (XIX век). М., 1995; Кудрик Б. Огляд icтopii укранськоi церковноi музики. Льв1в, 1995; Денисов Н. Г. Устные традиции пения у старообрядцев: пение по "напевке", вопросы интерпретации: Канд. дис. М., 1996; Корнт Л. 1стор1я украшсько! музики: У 3 ч. К.; X.; Н.-Й., 1996. Ч. 1: Вщ найдавшши чаив до середини XVIII ст.; Корнт Л. П., Дубровша Л. А. Болгарський напiв з рукописних нотолiнiiних 1рмолоiв Украiни кiнця XVI-XVII ст. К., 1998; Плотникова Н. Ю. Многоголосные формы обработки древних роспевов в русской духовной музыке XIX - начала XX веков: Канд. дис. М., 1996; Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного роспева XII-XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): Канд. дис. М., 1996; Парфентьева Н. В.Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI-XVII вв. Челябинск, 1997; Синодальный хо и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступ. ст. и коммент.: С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. М., 1998. (Рус. духовная музыка в документахтах и материалах; Т. 1).

Публикуется по изданию: Православная энциклопедия, Русская Православная Церковь, М. 2000, с. 599