

О ТИПОЛОГИЧЕСКОМ РАЗЛИЧИИ ВИЗАНТИЙСКОЙ И ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Г. А. Пожидаева

Основы сравнительного изучения византийской и древнерусской певческих традиций были заложены С. В. Смоленским и А. В. Преображенским на материале письменных источников Афонской экспедиции 1906 г.¹ Именно А. В. Преображенский поставил вопрос о степени заимствования на русской почве греческой системы напевов и музыкальной письменности². Этот вопрос до конца XX в. невозможно было изучать в России в силу сложившихся исторических условий, поэтому он разрабатывался только западными учёными.

Византистика первой половины XX в. развивала идеи, высказанные А. В. Преображенским, и утверждала безусловное заимствование византийской традиции и её перенесение на Русь из Византии³.

Свою позицию о возможной самостоятельности древнерусских напевов и музыкальной письменности на Руси впервые робко высказал датский учёный К. Хёг⁴. Голос его ещё долго оставался неслышанным.

И лишь к концу XX в. в исследовании Ю. В. Келдыша была дана глубокая оценка исследований русских учёных и византологов по проблемам происхождения знаменного пения и его нотации. Ю. В. Келдыш очень обоснованно высказал мысль о самостоятельности русского невменного письма, созданного в XI в. Он считал, что ни напевы, ни нотация не были механически перенесены, но были переосмыслены. «В результате был выработан свой тип нотации, производный от ранневизантийского невменного письма, но не тождественный ему»⁵. В отношении напевов произошло «глубокое, органичное овладение новыми для славянских народов художественными формами и традициями»⁶.

Учёный сравнивает создание русского музыкального письма на основе графики греческой нотации с созданием кириллицы на основе греческого уставного письма (унциала). В последующий период, когда византологи и западные слависты получили доступ к древнерусскому рукописному фонду, выводы Келдыша получили подтверждение в новейших исследованиях.

Более глубокое сравнительное изучение нотаций палеовизантийской и древнерусской показало, что графика древнерусской нотации действительно была частично заимствована из византийской — куаленской и шартрской, соответственно, для знаменного и кондакарного письма, однако степень заимствований была меньшей, чем можно было бы ожидать.

Что дают нам современные исследования по этой проблеме?

На уровне сравнительного изучения нотаций, византийской и древнерусской, был проведён ряд исследований; на материале знаменного распева это работы

таких учёных, как Р. Паликарова-Вердей, К. Хёг, О. Странк, К. Флорос, М. Велимирович, И. Гарднер, В. Холопова, Т. Владышевская, З. Гусейнова, Д. Стефанович, Н. Шидловский, Г. Алексеева, И. Лозовая, М. Школьник, С. Тутолмина; на материале кондакарной нотации — исследования К. Леви, К. Флороса, Г. Майерса и автора этих строк⁷. Остановимся на последних работах коллег, в которых дан более подробный сравнительный анализ музыкальной письменности, а также проведена текстологическая работа на большом массиве материала.

Результаты Р. Паликаровой-Вердей⁸ приведены в книге В. Н. Холоповой «Русская музыкальная ритмика»⁹: сравнительные таблицы показывают тождественность графики палеовизантийских знаков или их элементов и русских знамен и их элементов в *половине* приведённых начертаний, что составляет достаточно большую долю.

Более подробное сопоставление графики раннезнаменной нотации и палеовизантийской проведено Т. Ф. Владышевской. Ею составлен алфавит раннезнаменной нотации по двум рукописям: Воскресенскому Ирмологу XII в. и Типографскому кондакарию конца XI – начала XII в., содержащему разделы знаменной нотации¹⁰. В этом алфавите, соответственно, 91 и 121 знак, включая фиты. Сравнение алфавита знамен проведено с греческим Стихирарем того же времени (XII в.) — *Das Sticherarion Vindobonensis*¹¹. Несмотря на то что сравнение проводилось на разножанровых источниках, а греческий Стихирарь должен содержать напевы более развитые, чем Ирмологий, тем не менее весь алфавит греческого Стихираря (56 знаков), за исключением двух, повторяется в русских источниках — Ирмологии и «Подобьницах» Типографского кондакария, однако в них содержится ещё почти столько же других знаков: 37 в «Подобьницах» и 67 в Ирмологии. Сухая статистика показывает, что в столповой нотации использовалось знаков в два с лишним раза больше, чем в византийской (121 русский против 56 византийских). То есть уже на раннем этапе русского церковного пения к знакам византийской нотации было добавлено более половины новых знаков, которых не было в византийском алфавите. Это, несомненно, говорит о том, что для записи напевов было недостаточно знаков византийского письма, следовательно, напевы имели большие отличия от греческих, а нотация во многом обладала семантической самостоятельностью.

Как обстоит с нотацией пространного пения — византийской шартрской и русской кондакарной?

Подобно смысловой самостоятельности знаменной нотации и заимствованию лишь графической стороны греческого музыкального алфавита, кондакарная нотация также отличается весьма сильно от византийской шартрской. На Руси была сохранена двустрочная форма записи с использованием крупных знаков больших ипостаз в верхней строке и мелких, аналитических знаков в нижней строке. Было сохранено структурное разделение напева на осмысленные музыкальные ячейки, разделённые в записи высокими точками в строке текста. В поздней терминологии XVII в. они получают название кокиз; именно кокизы обозначались большими ипостазами¹². Однако количественно *общие знаки* кондакарной нотации и византийской шартрской, с которой обычно сопоставляют кондакарную нотацию, составляют

всего лишь *одну четвертую часть*¹³. Уже по этому показателю очевидны большие отличия напевов. Сравнение проводилось автором на основе Типографского устава и византийских азбук, материал которых обобщён в исследовании М. Александру¹⁴.

Учитывая небольшой процент графического совпадения знаков нотации (около 25%), раскрытие тайн кондакарного письма на основе только сравнительного изучения с византийским графическим прообразом представляется весьма проблематичным, поскольку неизбежно возникают лакуны в местах, не имеющих византийских аналогов.

Предпринятое автором пробное прочтение кондакарной нотации с позиций ретроспективных — более поздних русских нотаций — представляет кондакарный распев достаточно оригинальным по своему музыкальному языку, стилистически примыкающим к старшей редакции знаменного распева и, главное, имеющим связи с более поздними русскими распевами — демественным, путевым, большим¹⁵. Последнее обстоятельство обнадёживает в верности прочтения, тем более что стилистическая общность выявилась уже после того, как расшифровка была выполнена.

При том, что, безусловно, требуется ещё более глубокое изучение кондакарной нотации и расшифровка большого массива кондакарных песнопений, уже сейчас очевидно, что корни кондакарного распева уходят в глубь русской традиции, поскольку они находят явное продолжение в более поздних отечественных распевах.

Проводилось ли сравнение семантики знаков нотации византийской и древнерусской? Да. Такая попытка была предпринята в книге В. Н. Холоповой «Русская музыкальная ритмика». В. Н. Холопова составляет таблицу значений знамен византийских и русских, отталкиваясь от исследований Й.-Б. Тибо и Г. Тильярда по византийской нотации (их трактовка византийских знаков приведена Р. Паликаровой-Вердей¹⁶) и исследований Д. Разумовского, В. Металлова, М. В. Бражникова по русской нотации¹⁷.

Составленная таблица «поражает почти полным расхождением значений столь очевидно сходных знаков: у подобных по начертанию невм нет ни одного абсолютно тождественного значения. Расхождение это качественное и системное: палеовизантийские невмы в дошедшем до нас их понимании раскрывают в первую очередь звуковысотную сторону, русские, также в известном в настоящее время их значении, — в не меньшей степени *ритмическую*. Отсюда резкое несоответствие смысла таких древнейших и основных русских невм, как *паклит*, *статья*, *змища*, *стрела*, *голубчик*, *чашка*, *хамла* и др.». Автор справедливо замечает, что при всех оговорках, необходимых при сопоставлении нотаций разных исторических уровней, можно констатировать «*принципиальное, качественное расхождение византийской и русской невменных систем*, что не может не быть весомым аргументом в пользу их *взаимной автономии*»¹⁸. В чём же заключалось это «качественное расхождение»?

Можно предположить, что одинаковые напевы можно записать разными системами письменности, т. е. различная запись будет отображать одинаковые явления. Например, кириллическая транскрипция греческих певческих текстов в русских богослужебных книгах наблюдается вплоть до второй половины XVII в.

С нотацией напевов всё же обстоит по-другому. Если для их записи состав греческих знаков оказывался недостаточным, то его дополняли новыми, своими знаками. Поэтому в данном случае графическое совпадение нотаций только на 50% уже доказывает достаточно большую самобытность русской певческой традиции.

Более глубокое рассмотрение музыкальной письменности Византии и Древней Руси обнаруживает не только внешнее, графическое различие, но и различие нотаций по существу.

Музыкальная письменность, как и литературная, в своём развитии проходит определённые исторические этапы. В истории языка его развитие отображается в орфографии, лексике, грамматике, синтаксисе, орфоэпии. В истории музыкальной письменности есть аналоги, связанные с развитием музыкального мышления, последствия которого проецировались и на музыкальную лексику, музыкальную грамматику и синтаксис. Но при всех эволюционных изменениях литературного языка на протяжении огромного исторического периода не менялся сам тип его письменности, будь то алфавитное или иероглифическое письмо, руническое письмо или клинопись и пр.

Византийская музыкальная письменность до сих пор является нотацией интервальной (диастематической), т. е. она основана на записи интервалов между звуками напева. Современные византологи всячески подчёркивают, что современное пение греческой церкви передаёт единую с древней традицию. Так, один из ведущих современных греческих учёных Григорий Статис пишет: «Певческое искусство греческого православного богослужения формировалось вместе с текстом служб великими византийскими мелургами. <...> Благодаря усилиям поствизантийских учителей: музыкально образованных протопсалтов, лампадариев, доместиков, монахов, иеромонахов, учёных клириков, епископов и патриархов — оно дошло до нас в непрерываемой преемственности как часть неизменной литургической деятельности Церкви. <...> В сущности, певческое искусство — византийское, поствизантийское и современное — является единым»¹⁹.

Поздневизантийская нотация, в которой фиксируются интервалы между звуками напева, более ранняя её стадия — средневизантийская — также являются нотациями интервальными. Об этом пишут византологи, специалисты в области именно византийской нотации, И. Арванитис, Х. Троэльсгард, Й. Раастед, К. Ливи, К. Флорос и др. Эволюция нотаций от ранневизантийской к средневизантийской заключалась в том, что запись становилась всё более точной и детализированной именно в отношении интервальной фиксации напева²⁰. Средневизантийская нотация является нотацией интервальной (диастематической), знаки нотации фиксируют интервалы между звуками напева. При этом лад и начальный звук обозначаются особо: для этого служат мартирии — обозначения гласа и начального звука.

Мы видим, что византийская нотация, прошедшая определённую эволюцию в своей истории, в средний и поздний периоды (т. е. с середины XII в. до 1815 г.) была нотацией диастематической, т. е. интервальной.

Ранневизантийская нотация (так называемая палеовизантийская) предшествовала средневизантийской и ограничена периодом X – первой половины XII вв.

Нотацию этого периода, в которой различают две разновидности — куаленскую и шартрскую — считают адиастематической, т. е. неинтервальной, поскольку в ней не были точно определены интервалы, на которые указывали знаки нотации. Например, были известны знаки восходящего и нисходящего движения (оксия и вариа), знаки повтора звуков на одном уровне (исон) и т.д. Однако точный интервал интонационного восхождения или спуска знаки нотации, видимо, ещё не показывали. Это постепенно сложится к середине XII в., когда формируется нотация средневизантийская. Последняя является более поздним этапом в развитии византийской музыкальной письменности, но эволюционная природа развития, на наш взгляд, очевидна. Это подтверждается ретроспективным сопоставлением списков песнопений на один текст в средневизантийской, куаленской и шартрской нотациях²¹. Поэтому логично предположить, что принцип записи в ранневизантийской нотации был тот же — интервальный. Но сама запись была менее совершенной и менее точной по своей интервальной фиксации.

Косвенным подтверждением интервальной природы ранневизантийской нотации можно считать ранние коптские папирусы с записью христианской гимнографии, сравнительно недавно обнаруженные греческими учёными И. Папафанасиу и Н. Букасом. Папирусы датируются VII–IX вв. и включают фрагменты нотации, которую учёные трактуют как интервальную²².

Возникновение древнерусской нотации относится к XI в., т. е. периоду ранневизантийской нотации. Подобно тому, как в византийской нотации было две разновидности — куаленская и шартрская, — в ранней русской нотации тоже было две разновидности — знаменная и кондакарная. Знаменная нотация была абсолютно господствующей и существовала на Руси до конца XVII в., т. е. на протяжении около 700 лет. Нотация соответствовала меняющемуся музыкальному мышлению, она развивалась и проходила определённые этапы в своём развитии. Эволюционный характер в развитии музыкального мышления бесспорен, ему соответствовала эволюция музыкальной письменности. Русская безлинейная нотация, в графике своей достаточно много перенявшая от византийской нотации, тем не менее по существу имеет большие отличия, и эти отличия типологические, на которые уже было указано: в византийской нотации знаки нотации относились не к самим звукам напева, а к интервалам между ними. В русской нотации, во всех её разновидностях, знаки всегда относились к конкретным звукам или их сочетаниям (2, 3, 4 звука). То есть в основе русского музыкального письма лежит принцип, который ближе алфавитному письму, нежели интервальной письменности Византии. Заметим, что линейная письменность, принятая в Западной Европе в том же XI в., по сути ближе алфавитному языковому письму и вполне сопоставима с ним, поскольку каждый знак линейной нотации, применяемой по сей день, соответствует каждому музыкальному звуку. Следовательно, русское крюковое письмо изначально было ближе современному ему европейскому музыкальному письму. Вероятно, здесь сказались и высокая грамотность русского общества, о которой можно судить по найденным в новгородских раскопках берестяным грамотам. Эта общекультурная ситуация вполне могла сказаться и на создании музыкальной письменности.

Вероятно, что и ранняя нотация просодического чтения — нотация экфонетическая, известная на Руси уже по списку Остромирова евангелия (1056–1057 гг.), — также могла оказать влияние при создании музыкальной письменности, поскольку традиция раннего знаменного пения была очень близка распевному, торжественному чтению, для которого экфонетическая нотация и была предназначена.

Безусловно, есть элементы, общие для обеих нотаций: функциональность знаков для записи начальных, конечных, срединных звуков, акцентных и безакцентных слогов при распеве текста и пр. Но сам тип русской музыкальной письменности был другим, нежели византийский.

Это положение имеет принципиальное значение для методологии расшифровки песнопений раннего периода. Сравнительный метод, к которому прибегают византологи, сопоставляя славянские списки с греческими, вряд ли может дать убедительные результаты, поскольку сопоставляются списки внешне схожие, но имеющие глубокие принципиальные отличия в существе нотаций. То есть это — сравнение явлений разного порядка, они не могут быть сопоставлены, ибо нотации имеют коренные типологические отличия: одна нотация последовательно фиксирует интервалы между звуками напева, другая же — сами звуки с их высотой, ритмом, акцентностью. Уже по этой причине сравнительный метод в их изучении становится некорректным в научном отношении. Некорректность подхода объясняет, почему так неубедительны расшифровки знаменного и кондакарного пения, выполненные на основе метода византийско-славянской компаративистики. Это становится особенно очевидно на материале кондакарного пения.

Подход западных учёных к прочтению кондакарного знамени базируется на убеждении в общности нотаций русской и византийской, поэтому подыскиваются подстрочники из греческих источников, которые соответствуют русским кондакарным. Этот подход впервые применил К. Ливи, сравнивая нотацию русского Кондакаря и византийского Азматикона²³. Тем же путём шёл К. Флорос, сделавший пробные расшифровки кондакарного знамени на примере одного песнопения²⁴. Г. Майерс, написавший исследование о кондакарном пении, продолжает идею К. Ливи и К. Флороса, привлекая больший материал, допуская больше сопоставлений русских и греческих источников, используя в том числе и знаменитую греческую рукопись *Kastoria 8*. Г. Майерс пытается найти всё больше подстрочников из греческих источников, которые соответствуют русскому Кондакарю, тем самым подыскивая значения кондакарных знамен в греческих напевах²⁵.

Метод подстрочного перевода, широко применяемый в языках, хорош и для освоения и понимания музыкальной письменности. Так, например, при переходе от крюкового письма к линейному в Древней Руси использовали именно такой метод в так называемом двознаменном изложении. При этом известно, что линейный подстрочник точно фиксировал напевы, изложенные параллельно крюковым знаменем. Такие подстрочники составлялись знатоками церковного пения, овладевшими двумя формами музыкальной письменности.

В случае с кондакарным подстрочником дело обстоит иначе. Даже только сравнение графики кондакарной нотации и близкой ей по графике византийской

шартрской выявляет лишь одну четвёртую часть общих знаков. Уже одно это вызывает сомнение в том, что можно составить подстрочник, необходимый и достаточный для раскрытия значений кондакарного знамени. Более глубокие причины, которые также заставляют усомниться в самой возможности составить такой подстрочник для прочтения кондакарной традиции в целом, заключаются в типологических различиях византийской и русской нотаций, о чём уже шла речь.

Сравнительный же метод более уместен для типологически родственных нотаций, каковыми являются различные виды русских нотаций, в том числе и новые русские нотации — путевая, демественная и казанская. Прочтение же ранних пластов церковного пения, несомненно, должно быть основано на общих стилистических нормах эпохи: её характерных ритмах, интонациях, певческой просодии. Только такой подход может дать, на наш взгляд, объективность в расшифровке и реконструкции ранних форм церковного пения.

¹ Русская духовная музыка в документах и материалах. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. VII: Афонская экспедиция общества любителей древней письменности (1906). Кн. 1: Дневник С. В. Смоленского. Письма. Материалы; Кн. 2: Афонская коллекция / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. М. П. Рахмановой, Е. А. Борисовца. При участии И. П. Шеховцовой, С. Н. Тутолминой.

² *Преображенский А. В.* О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI–XII вв. // Русская музыкальная газета. М., 1909. № 8. Стб. 194–197. № 9. Стб. 229–233. № 10. Стб. 257–261; *Он же.* Греко-русские певчие параллели XII–XIII вв. // «De musica». Временник отдела истории и теории музыки, издаваемый Государственным институтом истории искусств в Ленинграде. Л., 1926. Вып. 2. С. 60–76.

³ *Velimirovič M.* Byzantines elements in early slavonic chant: The Hirmologion // MMB. Copenhagen, 1960. Subsidia IV; *Floros C.* Universale Neumenkunde. Kassel, 1970. Bd. I–III; *Ханник Х.* Развитие знаменной нотации в русском Ирмологии до XVII в. // Музыкальная культура Средневековья. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры: сб. науч. трудов. М.: ЦМДКИ им. А. Рублёва, МГК, 1990. Вып. 1 / отв. ред. Т. Ф. Владышевская. С. 143–144.

⁴ *Høeg C.* The oldest slavonic tradition of byzantine music // Proceedings of the British Academy. Oxford, 1953. V. 39.

⁵ *Келдыш Ю. В.* Древняя Русь XI–XVII века // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1. С. 91.

⁶ Там же. С. 99.

⁷ *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes // MMB. Copenhagen: Munksgaard, 1953. Subs. 3; *Strunk O.* Zwei Chilandari Chorbücher // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 65–76; *Velimirovič M.* Byzantines elements...; *Levy K.* The slavonic kontakia and their byzantine originale // Twenty fifth anniversary Festschrift of the City University. N. Y., 1964; *Ibid.* Die slavische Kondakarien-Notation // Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966. S. 77–92; *Ibid.* The earliest slavonic melismatic chants // Fundamental problems of early slavonic music and poetry / ed. Ch. Hannick / MMB. Copenhagen, 1978. Subs. 6. P. 197–210; *Floros C.* Universale Neumenkunde; *Гарднер И.* Богослужбное пение русской православной церкви. Сущность, система и история. 2-е изд. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский ин-т, 2004; *Гусейнова З. М.* Принципы систематизации древнерусской музыкальной письменности XI–XIV вв.: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982; *Холопова В. Н.* Рус-

ская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983; *Алексеева Г. В.* Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток: Дальнаука, 1996; *Она же.* Византийско-русская певческая палеография СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2007; *Школьник М. Г.* Проблемы реконструкции знаменного роспева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996; *Стефанович Д.* Церковно-славянская первооснова // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / Учёные записки Научного центра русской церковной музыки им. Протоиерея Димитрия Разумовского. М.: Композитор, 2000. Вып. 1, кн. 1 / отв. ред. И. Е. Лозовая. С. 138–145; *Шидловский Н.* Об источниках древнерусского Стихираря в связи с развитием византийской музыкальной культуры XI–XV вв. // Гимнология: Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) 3–8 сентября 1996 / Учёные записки Научного центра русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. М., 2000. Вып. 1 / отв. ред. И. Е. Лозовая. С. 153–161; *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы Древней Руси XI–XVII веков. М.: Изд-во МГУК, 1999; *Она же.* Традиция древнерусской монодии в песнопениях «Типографского устава» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2005. № 4. С. 80–102; 2006. № 1. С. 91–104; *Она же.* Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007; *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века / под ред. Б. А. Успенского. М.: Языки славянских культур, 2006. Т. 3; *Тутолмина С. Н.* Русско-греческие параллели в певческих Триодях / Греко-русские певческие параллели. К 100-летию афонской экспедиции С. В. Смоленского / сост. и науч. ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2008. С. 77–86; *Лозовая И. Е.* Модальный комплекс певческих текстов анафоры и система октоиха // Актуальные проблемы изучения древнерусского церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского): Материалы международной научной конференции 12–16 мая 2009 года: сб. ст. / сост., отв. ред. И. Е. Лозовая. М., 2011. Вып. 6: Гимнология. С. 330–343; *Myers Gr.* A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma. Sofia, 2009.

⁸ *Palikarova-Verdeil R.* La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes // MMB. Copenhagen: Munksgaard, 1953. Subs. 3.

⁹ *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 63–66, табл. 1, 2.

¹⁰ *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав... С. 165–170.

¹¹ *Sticherarium antiquum Vindobonense* // MMB. Serie principale. Copenhagen, 1987. Vol. 10 / ed. Gerda Wolfram.

¹² *Пожидаева Г. А.* Пространные распевы... С. 57.

¹³ *Пожидаева Г. А.* Традиция древнерусской монодии... С. 82.

¹⁴ *Alexandru Maria.* Studie über die «grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts. Kopenhagen, 2000.

¹⁵ *Пожидаева Г. А.* Традиция древнерусской монодии... С. 83; *Она же.* Певческие традиции... С. 158–167.

¹⁶ *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 128–130.

¹⁷ *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения. М.: Тип. Т. Рис, 1867–1869; *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного роспева периода

киноварных помет. М.: Синодальная тип., 1899; *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVII веков. Л.: Музыка, 1972.

¹⁸ *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. С. 66–67.

¹⁹ *Статис Г.* Искусство пения в православном богослужении. Сущность византийского и поствизантийского пения // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории). 3–8 сентября 1996. М., 2000. С. 75, 83.

²⁰ *Арванитис И.* Византийская нотация // Православная энциклопедия. М.: Православная энциклопедия, 2004. Т. VIII. С. 366.

²¹ Там же. С. 364.

²² *Papathanasiou I., Boukas N.* Early Diastematic Notation in Greek Christian Hymnographic Texts of Coptic Origin: A Reconsideration of the Source Material // Eastern Christian Studies 4 / Palaeobyzantine Notations III. Leuven – Paris – Dudley, 2004. P. 1–25.

²³ *Levy K.* The earliest slavic melismatic chants. P. 197–210.

²⁴ *Floros C.* Universale Neumenkunde.

²⁵ *Myers Gr.* A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie.