

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### Глава 8

#### ПОЗДНИЕ АЗБУКИ

Как ни расплывчаты хронологические границы между отдельными явлениями в истории развития знаменного пения, как ни «накладываются» они одно на другое, существуя в течение более или менее долгого времени рядом друг с другом, и как ни подвергаются взаимным влияниям и заимствованиям,— все равно, каждое из них с течением времени вырабатывает свои, характерные черты. Наблюдать это можно и на примере певческих азбук. Как бы живуч ни был прием «перечисления знамен», во второй половине XVII века он становится иным. Азбуки-перечисления начинают пополняться всем тем, чем к концу XVII века обогатилось знаменное пение. Коль скоро, однако, появляется новый материал, то налагается известная печать и на формы изложения.

Разумеется, в поздние азбуки вводятся новые составные части, появление которых до того можно было только предполагать, ибо как самостоятельное явление они возникают в азбуках лишь тогда, когда уже достаточно «созрели» в певческой практике. Так, например, система попевок, о существовании которой можно было с достаточной уверенностью говорить на основании отдельных примеров и выражений азбук-перечислений (особенно же толкований) XV—XVI веков, в конечном счете находит выражение в форме кокизников. Система фитного пения, в азбуках того времени намеченная только в форме перечня фитных начертаний и наименований, принимает вид фитников с разводами, включающих также и лица. Поэтому, если теоретические руководства XV—XVI веков складывались из перечисления знамени (включая фиты) и толкования знамени, то в азбуках XVII века, кроме названных двух частей, появляются другие, содержащие:

- 1) собрания попевок;
- 2) толкования (разводы) лиц и фит (включая разводные строки);
- 3) изложение системы помет и признаков;
- 4) показ других видов безлинейных нотаций;
- 5) указания технических приемов пения;
- 6) объяснение западноевропейской музыкальной системы;
- 7) попытки создания новых видов нотаций;

## 8) некоторые смешанные виды.

Имеются, конечно, более мелкие пояснения, например уточнение абсолютной высоты звуков, их длительностей и другие данные, не для каждой азбуки обязательные.

Можно отчетливо проследить и общие черты в форме и приемах изложения музыкально-певческой теории, как и в построении самих руководств. Вполне понятно, что получать представление о развитии певческих руководств приходится не только по отдельным выдающимся памятникам, которые можно привязать к образцам изложения музыкально-теоретической мысли (типа азбук инока Христофора или Мезенца). Они были и останутся образцами. Кроме выдающихся знатоков теории знаменного распева, к делу составления теоретических руководств примкнули многочисленные рядовые труженики самого различного уровня знаний, как талантливые, так и бездарные. Наконец, рукописи часто содержат отрывки певческих руководств, даже отдельные замечания или выписки музыкально-теоретического содержания.<sup>1</sup> В таких случаях вряд ли было бы правильным предположить, что авторы этих теоретических «примечаний» ставили перед собой задачу составления теоретического руководства. Они просто вносили в рукопись, которой пользовались, наиболее необходимые им в практической работе сведения — и этого им было достаточно. В настоящее время, исследуя певческую рукопись, по характеру и приемам изложения теоретических сведений всегда можно отличить, что представляют они собой — случайные ли заметки, быть может только начатую или неоконченную азбуку. Даже самая небрежная заметка может в некоторых случаях представить интерес, как осколочек живой певческой практики, отражающей музыкально-теоретический «быт» и психологию русских распевщиков периода самой оживленной разработки теоретических основ знаменного распева.

Интересное наблюдение: в более древнее время — в XV—XVI веках — подобного рода «отрывков» или «примечаний» теоретического характера встречается очень мало. По существу, это исключения, объясняющиеся некоторыми причинами. Прежде всего было гораздо меньше специалистов по теории знаменного распева, точнее — эта теория была известна более ограниченному кругу лиц, в числе которых не все были специалистами в прямом значении этого слова. К тому же должен был быть и гораздо меньший спрос на теоретические руководства — культовое пение еще не распространилось широко по русской земле. Основное же заключается в том, что самая теория знаменного распева еще не получила столь многосторон-

<sup>1</sup> Тут и протянутые параллельно пять линеек, и отдельные пометы, и беспорядочно раскиданные начертания «квадратной ноты» и т. п. (как содержание, так и характер изложения музыкальной теории в певческих рукописях — все это материал для музыкальной палеографии).

ней разработки, как это можно видеть ко второй половине XVII века. Разводные фитники, кокизники и т. п.— все это поздние явления, несмотря на отдельные попытки их изложения, имевшие место и в более раннее время.

Даже самые выдающиеся теоретики позднего времени оказались бы не в состоянии выполнить свою задачу, если бы взялись за изложение всей суммы вопросов теории знаменного пения, уже «всплывших на поверхность» и известных в годы их жизни. Отсюда и очень важное следствие — появление во второй половине XVII века руководств, посвященных *отдельным* вопросам теории знаменного пения.

Надо отметить достаточно широкий общий кругозор теоретиков того времени. В то же время в музыкальных учебниках в ряде случаев еще дает себя чувствовать прием изложения памятогласий и приближающихся к ним песнопений, излагаемых на восемь гласов,— своего рода «подборок» теоретических сведений, которые не претендуют на исчерпывающую полноту, но дают представление, хотя и понемногу, о нескольких теоретических вопросах.

Одной из наиболее распространенных форм азбук XV—XVI веков было, как уже известно, перечисление и толкование знамени. Эти формы продолжали сохраняться в течение долгого времени, но все меньше могли удовлетворять возраставшие требования распевщиков и их учеников. К концу XVII века азбук-перечислений становится намного меньше, но полностью исчезают они лишь в своей «примитивной» форме сухого перечня. Как необходимый и неизбежный технический прием перечисление знамен, конечно, остается, но в корне изменяются его формы, изложение и в известной степени даже назначение. Теоретические руководства не отстают от певческой практики.

Можно перечислить несколько основных типов теоретических руководств, ясно определившихся к концу XVII века (несколько из них, как единичные явления, намечаются раньше). В основном эти виды сводятся к следующим:

1. Отдельные рукописи-книги, полностью занятые теоретическим руководством.
2. Сборники, содержащие несколько самостоятельных руководств.
3. Теоретические руководства компилятивного характера, входящие в состав рукописей общебогослужебного содержания и не имеющие значения самостоятельных трудов.
4. Отрывки азбук, выдержки и отдельные примечания или указания музыкально-теоретического порядка.<sup>1</sup>
5. Труды, не подходящие под определение «теоретического руководства» в прямом значении этого слова, но содержащие

<sup>1</sup> Из перечисленных видов могут образовываться смешанные виды с самым разнообразным построением и содержанием.

некоторое количество музыкально-теоретических или исторических сведений.

Отдельные учебники-книги следует рассматривать как форму, иногда зависящую от случайных причин. Любой владелец такого руководства мог по своему произволу сохранить его отдельной книгой или включить в общий переплёт с рукописью другого содержания. Тем не менее вид руководства, упомянутый в пункте 1, существует, что надо отметить. Авторы и содержание таких отдельных руководств нам уже известны.

Основные теоретические труды, объединенные в один переплёт, встречаются не часто. Этот вид также в значительной степени зависит от произвола владельцев, но все же свидетельствует об их отношении к вопросам теории музыки. Хронологически он является наиболее поздним.

Азбуки как части певческих сборников особенно распространены, что можно было наблюдать еще на примере азбучек-перечислений в рукописях XV—XVI веков. Такие теоретические отделы в певческих сборниках постепенно увеличиваются в объеме, не теряя при этом своего положения как части сборника.

Компилиативный характер многих руководств объясняется чисто «бытовыми» условиями — личной потребностью того, кто пользовался сборником и подбирал необходимые ему теоретические сведения по своему усмотрению, не предполагая оставить их в пользование обучающимся пению.

Сугубо практическое назначение имеют отрывки всевозможных руководств. Неполнота и случайность содержащихся в них сведений чаще всего указывают на не всегда высокую (теоретическую, а не певческую) квалификацию широкой массы певцов-исполнителей. Совсем не знать теории знаменного пения было нельзя, а овладеть ею основательно они не могли или не имели возможности за недостатком времени. Отрывки азбук компилиативного характера, при всей случайности содержащихся в них теоретических сведений, ценны тем, что богато отражают частности личной работы распевщиков, зачастую очень интересные.

К трудам, содержащим отдельные музыкально-теоретические сведения, но не предназначенным непосредственно для обучения музыке, относятся такие, как «Мусикия» Коренева, «Сказание» инока Евфросина и др. Наконец, в заголовках, на полях и, так сказать, «между строк» рядовых певческих рукописей рассеяно множество теоретических терминов. Эти термины, вырабатывавшиеся в практике, суммировались и вводились теоретиками в музыкальные руководства. Со своей стороны и азбуки служили источниками, из которых черпали сведения и терминологию все те, чьей задачей было только исполнение напевов.

Далеко не все азбуки «нового» типа равнозначны: среди них имеется много хороших, много посредственных и просто плохих,

но интересно их содержание, его направленность, а не точность и аккуратность выполнения. Последнее имело бы решающее значение лишь при разработке какого-либо частного, узко теоретического вопроса. Сказанное касается и упомянутых «подборок», представляющих собой собрания сведений разного порядка. Среди них по содержанию заслуживают внимания рукописи, включающие в одном переплете по нескольку отдельных самостоятельных азбук, чаще всего: «Извещение о согласнейших пометах» Александра Мезенца, «Ключ» Тихона Макарьевского и «Азбуку» Николая Дилецкого. Три названные работы наших ведущих музыкальных теоретиков начинают объединяться в один переплет, составляя как бы одно большое, «комплексное» музыкально-теоретическое руководство.

При переписке данных трудов во многих случаях сохраняются формы и приемы изложения оригиналов — азбук названных авторов. В преобладающем числе случаев можно, однако, лишь с большей или меньшей уверенностью догадываться о первоисточнике, лежащем в основе вновь составляемого руководства. Наконец, в некоторых случаях, по отдельным обмолвкам, фразам или выдержкам приходится прийти к заключению, что все три основных первоисточника просто смешались в сознании и под пером составителя руководства, а его труд представляет собой их соединение, не претендующее на самостоятельность, а иногда и выполненное недостаточно тщательно. Такому руководству может оказаться предпосланым вступление из «Ключа» Тихона Макарьевского, а завершается оно заключительным акrostихом из «Азбуки» Мезенца — и все это при том, что большая часть содержания обнаружит подражание «Грамматике» Николая Дилецкого. Заметим, однако, что такой труд, как азбука Христофора, не послужил источником для заимствований и подражаний, несмотря на свои выдающиеся достоинства. Объяснить это можно тем, что инок Христофор оказался слишком впереди своего времени и другие теоретики не были достаточно подготовлены, для того чтобы перенять и развить сделанное им. Возможно также, что труд Христофора не получил широкой известности, оказавшись отгороженным от мира стенами Кирилло-Белозерской обители. Кроме того, во времена инока Христофора еще не было и речи о прямом вторжении западноевропейской нотной системы, а именно это вторжение послужило сильным толчком к созданию в дальнейшем большого количества различных музыкально-теоретических руководств. Что же касается предисловий к азбукам, то часто они не заимствуют ничего от Мезенца, Макарьевского или Дилецкого и этим наталкивают на предположение о том, что в их основе лежит общий первоисточник, нам еще не известный или давно утраченный. Выяснение этого вопроса представляет по существу текстологическую задачу, тем более, что предисловия к поздним азбукам носят заметную пе-

чать стандартности и сохраняют близкую форму при неодинаковом содержании самих руководств.

Многообразие форм, азбук, в том числе и их объединение в сборники, свидетельствует о понимании нашими распевщиками-теоретиками необходимости педагогических руководств, суммирующих достижения русской музыкальной теории во всей их полноте. Все это совпадает с периодом «брожения умов» музыкантов-теоретиков, да и практиков. Многие представители музыкально-певческой среды колебались между старым и новым, между одноголосным знаменным распевом и западноевропейским многоголосием вместе с его пятилинейной нотацией. Сказанное говорит еще об одном важном явлении — о значительном расширении музыкального и, в частности, теоретического кругозора русских распевщиков, стремившихся охватить и передать учащимся пению возможно более обширный круг музыкально-теоретических сведений.

Трудно допустить, чтобы такие принципиально разные по своей направленности труды, как «Азбука» Мезенца и «Грамматика» Дилецкого попали в одно «сборное» музыкально-теоретическое руководство, так сказать, механически, без контроля со стороны составителя. Последний не мог допустить включения в свое руководство теоретических положений, с его точки зрения неверных или вредных. Путь знаменного распева «от Христофора до Дилецкого» не был отделен от жизни стеною; он подвергался воздействию со стороны, встречавшему иногда враждебный, а иногда — сочувственный отклик у музыкальных деятелей средневековой Руси. Это сочувствие, выразившееся в возникновении некоторых музыкально-теоретических новшеств и положений, отразившихся в певческих азбуках, и привело знаменный распев к кризису. Кризис этот обрушился на русское церковное пение не внезапно. Не вдруг, как некий меч, рассек он деятелей певческого искусства на два противоположных лагеря. Трещина в прежде едином теле знаменного пения появилась давно и, все время расширяясь, во второй половине XVII столетия привела к очень обостренному положению вещей. В свою очередь оно нашло отражение и в психологии такой личности, как Мезенец, и в деятельности многих безымянных теоретиков, составителей азбук, служивших проводниками новых идей, носившихся в то время в воздухе и усиливавших наступившую в церковном пении «смуту».

Авторы поздних азбук ориентировались на основные теоретические труды, созданные до и при них тройкой крупнейших мастеров, состоявшей из Мезенца, Макарьевского и Дилецкого, и, не всегда будучи способными глубоко разобраться в принципиальной стороне дела, излагали в своих азбуках не только старое и привычное, но и то новое, чего требовало от них время и натиск чего ощущался с каждым годом все сильнее. Следы такого натиска можно видеть не только в конце XVII века,

когда знаменный распев уже «сложил оружие», но и тогда, когда он находился еще в полном цвете сил — в XVI веке, при разработке системы помет — новой и смелой реформы в знаменном пении.

С пометами неразрывно связано разделение церковного звукоряда на согласия — простое, мрачное, светлое и тресветлое, первые (нижние) звуки которых (как, соответственно, и другие) отстояли друг от друга на интервал кварты и носили одинаковые названия — например «мыслете», «покой», «веди». Разве не перекликается это прямо с гексахордами, состоящими из двух трихордов (согласий) с повторяющимися в них и также отстоящими друг от друга на кварту *ут — ре — ми*, *ут — ре — ми*, закрепленными в певческой теории Николаем Дилецким? Не оттого ли «новшества» автора «Идеи грамматики мусикийской» были так сочувственно встречены в церковно-певческой среде и так быстро распространились, что они нашли отклик и понимание в душе даже сторонников старого знаменного распева, что они имели с ним точки соприкосновения? Видимо, Дилецкий хорошо это понимал и воспользовался системой сольмизации для изложения своих положений с целью приблизить их к привычному русскому музыкальному мировоззрению. Дилецкий прямо намекает на это, говоря, что он заимствовал основные свои теоретические положения «от многих искусственных художников, также церкви православные творцов пения, якоже и римская».

Обычная краткость азбук-перечислений, если даже при них были и толкования, не позволяла отвести вступлениям к ним много места. Только азбука Христофора — столь объемистая для своего времени — имеет обширное вступление, содержащее подробное оглавление, пояснения, касающиеся особенностей данной азбуки, и обращение к читателю (учащемуся). После труда инока Христофора большие по объему и подробные теоретические руководства надолго исчезают, как и обращения к читателю, с тем, чтобы появиться вновь уже ближе к концу XVII века, совпадая с расширением самих азбук и объемом излагаемых в них сведений.

Предисловия, как правило, содержат, помимо традиционных ссылок на церковные авторитеты, довольно долгие и однообразные нравоучения, обращенные собственно к читателю.<sup>1</sup>

Факт появления предисловий — какого бы то ни было содержания — многозначителен сам по себе. Его можно сравнить с добавлением к азбукам-перечислениям — первоначально самостоятельным — толкований «како поется» и «по гласам». Добавление их означало *качественное* изменение древнейших азбук. Совершился переход от простого показа суммы существующих нотных знаков к раскрытию их внутреннего содержания,

---

<sup>1</sup> Образец такого предисловия см. в Приложении III.

чем впервые перечислениям знамен было придано значение музыкально-теоретического учебного пособия. Однако такого рода руководства были все же, если можно так выразиться, «безличными». Они не имели *авторов*. Конечно, всякая рукопись, в том числе азбука, была кем-то написана, и в этом только смысле «автор» у нее был, но, возможно, его роль играл простой переписчик, занимавшийся размножением рукописей и отвечавший лишь за качество переписки, а не за содержание того, что он переписывал.

С появлением у певческих азбук предисловий дело меняется, при этом независимо от того, кто их писал. Азбуку мог выполнить под чьим-либо наблюдением простой переписчик, однако вероятнее, что составителем азбуки и предисловия к ней было одно и то же лицо. Самым своим присутствием предисловие сталкивает исследователя с новым явлением, состоящим не в формальном присоединении к азбуке какой-то новой части. Его появление говорит о том, что данное теоретическое руководство не только механически кем-то переписано, а имеет автора (в нашем понимании этого слова), который сознательно предпринял написание руководства и отвечает за него. Раскрывая в предисловии содержание своего труда, он обнаруживает себя и свое личное отношение к предмету, хотя и отдает еще большую дань литературным и стилевым традициям. Этим «традициям» отведено иной раз чуть ли не все предисловие, но и в этом случае автор не может не сказать о том предмете, который служит непосредственной задачей его повествования. В этом принципиальная новизна предисловий к азбукам как явления и как их части.

Главным образом из предисловия к азбуке, если не только из него, можно установить понимание автором предмета. Самое же важное состоит в том, что певческие азбуки, которым предписано предисловие, утверждают *существование и сознательное внедрение в русскую художественную жизнь музыкальной теории как предмета науки*. В древнейшее время этого не было потому, что сама музыкально-теоретическая наука находилась еще в стадии становления. Когда первоначальный этап становления завершился, наступила очередь обнародования накопленного, его критического изложения, исходя из установившихся общих норм и личного подхода к нему в каждом отдельном случае. Если при этом предисловия имеют характер «нравоучений», со ссылками на отцов церкви и цитатами из священного писания, то дело здесь не только в дани времени. Средствами определенного стиля изложения предисловия делаются более понятными, приближаются к читателю. Предисловия содержат, разумеется, не только «нравоучение», но одновременно настойчивый призыв к тому новому, о чем говорится в азбуке. В них подчеркивается важность предмета и необходимость его усвоения. Это своеобразный отзыв переживаемой исторической

эпохи и происходящих в сознании распевщиков музыкально-художественных сдвигов.

В первой же строке предисловия Певческого собрания № 58 точно определено, к кому обращает свои слова автор — «ко учащемуся божественного пения», направляя его к «совершенному учению». Тем самым устанавливается и цель написания всего труда: это работа, предпринятая *с заранее осознанной педагогической целью*. Сразу же начинается и назидательное обращение к «учащемуся» с просьбой, чтобы он учением не «поскорбел» и «потрудился со усердием и тщанием сию премудрость изобрести» (обычный и необходимый призыв почти всех сколько-нибудь полных азбук). Только в этом случае «премудрость» предстанет перед ищущим ее во всем своем великолепии — в ее «силе и величестве», она сама пойдет навстречу желающему ее познать, не «скрываясь» от него.

В предисловиях к азбукам в более расширенном виде определяется то, что сжато приходилось видеть в толковании фит: «Фита есть философия истинная». Понятно, что теория музыки в ее совокупности многое сложнее, соответственно в азбуке о ней говорится: «Аз есмь премудрость, пятая ступень философии, аз глава<sup>1</sup> есмь, что есть *всякого пения*. Аз владычествую во всяком *черного чернила знамени и в версех*<sup>2</sup> того знамени водружена». (Конечно, и здесь не обходится без гиперболизации: «подобна солнечному сиянию» и т. п.) В настоящем случае «философию» не следует понимать в ее прямом значении. Это слово применено для того, чтобы показать, насколько трудно, углубленно и мудро содержание музыкальной науки, что эта наука возглавляет, венчает «всякое пение».

Обращает на себя внимание выражение: «Аз владычествую во всяком черного чернила знамени и в версех того знамени водружена». Почему составитель азбуки и автор цитированного предисловия счел нужным подчеркнуть то, что он придает особое значение *черного чернила знамени*? Почему речь заходит о «версех» того знамени, то есть знамени именно черных чернил? Этими словами составитель выделяет *основную* форму и часть знаменной нотации, разграничивая ее и то, что было введено с течением времени, а именно — киноварные пометы и все связанное с пятилинейной нотацией.

Рассматриваемое предисловие местами напоминает «Извещение» Александра Мезенца: «А елицы же вси, иже мене не познавши, аще и зело по знамени пением мудри мнятся быти, на истинне вси ослепоша и во тме неведения шатаются». Мезенец также говорил о «круподушествующих и блазнящихся», уповающих на свое «суеумие», пытающихся без «науки» божественное пение «исправляти». Сказанное не надо рассматривать как

---

<sup>1</sup> То есть голова, верх.

<sup>2</sup> наверху, выше всего

прямое заимствование предисловием мыслей самого Мезенца: они могли даже и ему непосредственно не принадлежать, а только быть им наиболее ярко и авторитетно выражены. Это просто мысли, которые будоражили умы и, естественно, приходили в голову вся кому начинавшему работать над составлением теоретического руководства. Этим же объясняется и повторение отдельных выражений (сравнение с «философией», обращение к «рачителям», призывы к трудолюбию и др.).

Приведенные выражения, связанные с богослужебной практикой и общепринятыми уставными документами — «на истинне ви ослепоша и во тме неведения шатаются», и у Мезенца — «мнящиеся без науки божественное пение исправляти», содержат общую мысль: нельзя без «науки» ни петь, ни «исправляти» божественное пение. Необходимо, кстати, уточнить значение, а следовательно, и понимание слова «исправляти». Появление рассматриваемых певческих руководств и многочисленных рядовых рукописей совпадает с длительным периодом очищения от раздельноречия и замены его в певческих текстах истиинноречием. Одновременно происходило еще более мучительное исправление богослужебных книг, предпринятое патриархом Никоном, в силу чего слово «исправляти» было у каждого на языке, однако в жизни и в музыкально-теоретических руководствах оно применялось в разных смыслах, и на «исправляти» певческих азбук не следует переносить бытовое значение этого слова. Напрашивается в данной связи другой пример. У каждого вида богослужебных книг — Ирмология, Октоиха и других — имеется свой, для него показательный вид заголовка или титульного листа. Титульный лист Стихиарей обычно имеет следующую, довольно строго выдержанную форму: «Книга глаголемая стихиаръ, сии речь дьячье око, без него же мнящиеся пение исправляти яко во тьме шатаются». Здесь как раз и выступает с полной ясностью смысл слова «исправляти». Речь вовсе не заходит о внесении каких-либо улучшений с помощью Стихиаря, но говорится о *совершении богослужения*, об его исправлении — в том же смысле, в каком понимается выражение «исправлять свои обязанности». Присутствие этого выражения в певческом руководстве легко может натолкнуть на неверную мысль о том, что имеется в виду какое-либо изменение в системе пения или в распеве отдельных знамен. Правильному пониманию выражения «исправляти» до настоящего времени не придавалось значения.

Предисловия к азбукам, сохраняя свои общие отличительные черты, обнаруживают каждое и нечто самостоятельное. Между приемами построения предисловий XVII и XVIII (и даже XIX) веков много общего, и различия появляются не из каких-либо литературного порядка соображений, но преимущественно в зависимости от того нового, что привнес данный век в музыкально-теоретические вопросы.

Особо выделяется предисловие, предпосланное одной из азбук начала XVIII века.<sup>1</sup> Помимо выражения своей скромности, автор раскрывает мелкие черточки, характеризующие его труд. Сравнивая себя с псом, подбирающим «крупицы» под столом своих хозяев, автор тем самым указывает на то, что сведения сообщаемые им в азбуке, представляют собой не плод его личного воображения, но что он получал необходимые ему данные по «крупицам» от других людей. Пусть упомянутая образная форма — дань стилю и времени, но она не случайна и подтверждает мысль о том, что составители азбук начали постепенно «выдавать» приемы своей работы, основанные на накоплении нужных данных и педагогического опыта — собственного и чужого.

Руководство не имеет формального оглавления, но автор использует предисловие для ознакомления читателя (учащегося) с содержанием азбуки. Оно упомянуто «между строк»: «Сих божественных песней *знамена* и различно знаменные же *строки* и *фиты* в *розводах* с пометным изъяснением и *нотным*<sup>2</sup> гласобежанием... написах зде». (Любопытно, что данное предисловие, как и многие другие, не имеет определенного конца и переходит постепенно в собственно руководство.) Читающему предисловие становится ясным, что в руководстве речь пойдет о знаменах, строках, фитах в разводе, пометах и нотах. Упоминание пятилинейной нотации говорит о том, что содержание данного учебного пособия отдает должное освещению западноевропейской музыкальной системы, используя для этого знамена, строки и фиты. Небольшой участок азбуки можно рассматривать как «заключение», но свой труд автор подводит к нему очень постепенно, чередуя музыкальные участки и нравоучительные отклонения. После одного из них, изложенного в форме «осмогласника», следует (л. 10): «Внимай. Аще и мнози во училищи поучеваются, мали же от них навыковені обретаются, понеже леностни и нерадиви в деле том являются». Как заключение можно рассматривать текст (л. 30 об.): «Конец извещения знамени прочим же различным тайнозамкненным лицам и скрытым узлам, которые лица прийдут в коем любо гласе, тым<sup>3</sup> и розвод тамо и покажет под ним дробным и тонкостным знаменем».

Отдельные выражения, применяемые в предисловии, как и построение некоторых фраз, заставляют предположить, что автору руководства было хорошо знакомо «Извещение» Александра Мезенца. Останавливает на себе внимание еще одно из замечаний предисловия в уже рассмотренном тексте (л. 10): «Аще и мнози во училищи поучеваются...» и т. д. Упоминание «учи-

<sup>1</sup> БЛ, ф. 210, № 2 (выше мы уже касались этого предисловия).

<sup>2</sup> И ниже есть упоминание о «ноте».

<sup>3</sup> тем

лица» подтверждает существование на Руси XVII—XVIII веков особых школ церковного пения, а также указывает и на то, что данное музыкально-теоретическое руководство (а скорее всего и другие, ему подобные) было предназначено не только для самостоятельного обучения отдельных лиц, но и для совместного, в условиях *училища* пения. Из сказанного следует, что с конца XVII века намечаются постепенные изменения в назначении азбук: переставая быть относительной редкостью, певческие руководства становятся необходимой *принадлежностью общественного преподавания искусства культового пения в школах*. Последнее является значительным принципиальным сдвигом в истории знаменного пения и в сознании его преподавателей-распевщиков.

Прежде чем перейти к рассмотрению различных систем изложения теоретических сведений в поздних азбуках, следует представить себе наиболее часто встречающиеся их формы и круг тех вопросов, которые составляют содержание азбук.

Обратимся к одной рукописи-«подборке», достаточно показательной форме азбуки. Рукопись представляет собой сборник следующего содержания:<sup>1</sup>

1. «Азбука» Александра Мезенца.
2. «Извещение о согласнейших пометах, снесенных с нотами органопартиесными».
3. Таблицы, объясняющие исполнение знамен.
4. Фитник (начиная с гласа 6).
5. «Азбука знаменная. В сих двух таблицах, во всех осми гласех. Однако поется. И около таблиц тако ж».
6. «Фиты с розводами и строки осмогласного пения».
7. Заключительный акrostих «Ключа» Тихона Макарьевского.
8. Перечисление знамен.
9. «Подобны знаменные на 8 гласов».
10. «Первое учение мусикийских согласий, хотящим учиться...» и т. д.
11. «Начало с богом святым о мусикии».
12. Два памятогласия.
13. «Приидите ублажим...» и стихиры евангельские (нотолинейные, Большого распева).
14. Несколько различных песнопений (изложенных в крюках).
15. «Осмогласник» («Символ веры» на 8 гласов).
16. «Достойно осмогласное хабувное творение и распев Лвачаря Премудрого Деспота, Глас 6».
17. «Достойно» («опекаловское»).
18. «Тебе бога хвалим...» (четырехголосная знаменная партитура).

<sup>1</sup> ГПБ, Кирилло-Белозерское собр. № 677/934, лл. 23—39 (конец XVII в.).

19. Стихиры евангельские (в крюках, Большого распева).
20. Светильны (не закончены).

Как видим, из двадцати разделов сборника больше половины посвящено теоретическим вопросам. На различные знаменные песнопения в сборнике приходится лишь меньшая часть.

Самый сборник нельзя назвать образцовым по составу и качеству вошедших в него материалов — они случайны, частично не закончены, небрежного письма. Все же он может служить примером подхода к делу, круга тех вопросов, которые заинтересовали его составителя (в неполноте сборника составитель не повинен, так как в рукописи, в ряде мест, листы утрачены).

Азбука Мезенца, как классический труд, находится на первом месте. За ней (л. 26) следует обманчивое на первый взгляд название — «Извещение о согласнейших пометах», явно заимствованное у того же Мезенца. Последующий текст заголовка, однако, не оставляет сомнения в том, что содержание этого «Извещения» совершенно иное. Речь идет о пометах, «снесенных» (то есть сопоставленных) «с нотами органопартиесными» (в чем заключается сопоставление — неясно, так как таблица не завершена). С листа 27 следуют таблицы знамен. Таблицы явно неполны и начинаются сразу с показа стрел громных разных видов. Построены они довольно беспорядочно, но важен факт применения в азбуках формы *таблиц*. Даже самый термин — «таблица», не встречаемый в других азбуках, уже упоминается в азбуке в заголовке (л. 32): «Азбука знаменная. В сих двух<sup>1</sup> таблицах во всех осми гласах одинако поется. И около таблиц тако ж».

Таблицы данного сборника знакомят с некоторыми приемами изложения сведений, а именно:

- 1) построение таблиц (как прием);
- 2) показ певческого значения более сложных знамен посредством более простых;
- 3) выделение определенной группы знамен, не зависящих от гласов.

Применение таблиц как таковых с XVII века имеет в певческих азбуках самое широкое распространение. Основное их назначение понятно само собой: всякого рода ряды, столбики, линии, разделы и т. п. позволяют легко, наглядно расчленить материал, отделить объясняемое от объяснения. С таблицами — хотя и определенного типа — можно было уже встретиться при рассмотрении фитников, однако в последних они построены несколько иначе, что зависит от особенностей материала.

Объяснение одного знамени может потребовать двух-трех «пояснительных» знамен, поэтому показательно, как и какие знамена для этого используются. В данной рукописи первым

<sup>1</sup> двух

ставится подлежащее истолкованию знамя в его чистом виде, без помет, потом — с пометами и, наконец, оно показано уже разложенным на более простые знамена, в совокупности образующие его распев. Составитель руководства избрал данную форму потому, что она в его время была одной из наиболее распространенных. Предстоит установить, для чего применялись такого рода объяснения знамен и в чем заключается их связь с встречавшимися ранее формами азбук.

С внешней стороны азбуки-перечисления, действительно, мало похожи на таблицы XVII—XVIII веков. Тем не менее содержание таблиц знамен, находящихся в поздних азбуках, убеждает в том, что *внутренняя связь*, преемственность между древними и поздними азбуками отнюдь не прерывается. Перечисления знамени фактически не исчезли — они переродились, но перерождение произошло своеобразно.

Первая часть старых азбук — перечисление знамени — сохранилась в первых столбцах новых таблиц. Однако, в отличие от древнего прообраза, под начертаниями отсутствуют их наименования. Эти последние вносятся в таблицы в виде общего заголовка наверху столбца или же ставятся в середине его, если не весь столбец оказывается занятым одним и тем же знаменем. Нередки случаи вынесения наименований знамен на боковое поле листа, напротив начала объяснения данного знамени. Под каждым отдельным знаменем наименование не указывается. Существенное различие между новыми и старыми формами состоит в том, что, как правило, в новых азбуках каждое знамя помещается в нескольких видах. Правда, это частично имело место и раньше: крюк, например, в XV—XVI веках давался и в основном виде, и с облачком, и с подчашием, и т. п., но не всегда последовательно, полной группой. В новых азбуках система и последовательность выдерживаются гораздо строже. Кроме того, основные виды знамен, их разновидности и они же с добавочными знаками даются каждое в нескольких примерах. Общий подбор знамен становится значительно больше, но ни одна азбука по-прежнему *не охватывает всех, которые применяются в рядовых рукописях*. Известная неполнота в азбуках перечня практически применяющихся знамен отражает гибкость, импровизационность, постоянное биение творческой жизни знаменного распева.

Перед тем, как отметить другие различия между старыми и новыми азбуками, вспомним еще раз состав *вторых* частей первоначальных азбук (толкования распева знамени в зависимости от гласа). Может показаться, что эта, вторая часть азбук отпала, но по существу дело лишь в изменении формы.

О том, в чем стало выражаться собственно *толкование* знамени, будет сказано позже. Что же касается толкований «по гласам», то вместо постоянных упоминаний того, что «в первом гласе и в пятом» или «в шестом и осмом» знамена поются так-то

и так-то, гласовые обозначения приняли вид заголовков в столбцах или выносок на поля азбук, став более объемлющими, более широко охватывая знамена.

Главное же состоит в том, что в «молодых» азбуках XVII, XVIII и позднейших веков почти полностью исчезают всякие словесные объяснения. Образуется новое, не словесное, а нотно-певческое толкование знамени. Все переводится на язык нотных знаков. Это существеннейшее обстоятельство, которое объясняется не просто и не может быть понято лишь как одно из проявлений изменения формы певческих азбук.

Таблицы азбук содержат, следовательно, разнообразные сведения (несмотря на отсутствие единства в их построении).<sup>1</sup>

Стоит ли жалеть об исчезновении из теоретических руководств прежних форм толкований «како поется» и «по гласам»? Если принять во внимание содержание, направленность и назначение этих толкований, то, в известной мере, все же стоит. Пусть на малопонятном языке, но толкования XV—XVI веков позволяли нам составить представление о характере, приемах исполнения знамен, входящих в них длительностях, направлении движения напева и тем самым в какой-то степени о старых напевах. Отсутствие же в новых азбуках словесных объяснений значительно отдаляет от исследователя эстетическую сторону знаменного распева в том ее виде, в каком она представлялась нашим распевщикам. Мало того — оказывается более затруднительным выявить постепенное изменение их эстетических воззрений, а к XVII веку они не могли не стать отличными от тех, какими были за сто — двести лет перед тем. Немногочисленные поздние толкования только намекают на возможность таких изменений. В этой части, пожалуй, музыкально-теоретические руководства XVII века, как и более поздние, представляют собой некоторый шаг назад, в сравнении с более ранними. Причины этого вполне понятны и касаются не одних толкований, но и многого другого, только в исчезновении толкований они нашли одно из наиболее отчетливых выражений. Здесь с особенной силой сказалось вторжение западноевропейской музыкальной системы, с ее расстановкой звуков по высотным линейкам и длительностям по «клеткам» симметричного ритма. По существу все азбуки второй половины XVII века уже находятся под большим или меньшим воздействием западноевропейской музыкальной системы — даже «Извещение» Александра Мезенца. Разница только в том, что Мезенец был убежденным сторонником старой системы и боролся за нее, а распевщики и теоретики меньшего масштаба, так сказать, среднего и мелкого разбора, сразу же (порой — подсознательно) поплыли по течению. Произошло глубочайшее перерождение и общей, и музы-

<sup>1</sup> Случаи механического включения в новые азбуки старых перечислений и толкований не могут быть приняты во внимание.

кальной психологии певцов русского клироса — а отсюда и все последствия. В умах распевщиков невольно смешивались две системы, и образовалась неясность в представлении о том, которой же из двух систем следует придерживаться, а это, в свою очередь, сказалось на соединении в одном музыкально-теоретическом руководстве примеров, поясняющих обе системы одновременно.

Содержащиеся в рукописи 677/934 фитники в данной главе не рассматриваются, что же касается «Азбуки знаменной...», то она представляет собой те таблицы, о которых выше говорилось. Далее следует заключительный акrostих «Ключа» Тихона Макарьевского. Азбука-перечисление (л. 53) не содержит ничего нового. Характерно соседство перечисления знамени с азбукой «Первое учение мусикийских согласий» (л. 62) — распространенным типом руководств, о которых еще будет говориться, — но это заимствование не из Дилецкого, а из другого руководства, придерживающегося своей системы изложения.

Казалось бы, что «Подобны знаменные на осмь гласов» (лл. 54—61) не имеют прямого отношения к сборнику теоретического содержания, однако, если вспомнить рассмотренные в связи с системой осмогласия «подборки», нетрудно убедиться в том, что их появление здесь не случайно. В настоящем случае знаменные подобны изложены *на 8 гласов* и, следовательно, представляют собой небольшую дань теории осмогласия.

Дальнейшие материалы сборника (с л. 68) находятся под явным влиянием азбуки Дилецкого или просто заимствованы из нее, только выполнена работа беспорядочно и не всегда с достаточным знанием дела. Гораздо интереснее лист 91 (с оборотом), содержащий памятогласия, перекликающиеся с прокимнами на 8 гласов. Так, на нотном стане дан напев на тексты «Кто тя может убежати смертный час» и «Господи научи мя петь» (последний текст — дважды). Нотолинейное изложение этого текста для XVIII века не показательно — он еще встречается при рассмотрении крюковых азбук того же столетия. Упомянутые тексты в данном руководстве — маленький и случайный отрывок «проук» азбук XVIII века. После них следует нотолинейное изложение памятогласия «Быв бог и человек. Снide во лею на землю» и т. д. и памятогласие «О чернеце». Заканчивается сборник различными песнопениями (в нотолинейном и знаменном изложении), некоторые из них имеют отношение к системе осмогласия, а именно: «Осмогласник» (распетый крюками текст «Символа веры») и уже известное нам «Достойно осмогласное хабувное творение...», после которого находится еще «Достойно» «опекаловское».

В сравнении с более ранними «подборками» теоретических сведений в беспометных рукописях, настоящий сборник дополнен новыми материалами, находившимися тогда в обращении среди теоретиков-музыкантов. Нетрудно заметить, что стремле-

ние одновременно охватить и старое и новое, как в данной, так и во многих других рукописях, приводило к значительному беспорядку и отсутствию достаточной целенаправленности в теоретических руководствах. Принадлежа к периоду столкновения, борьбы и взаимного влияния двух музыкальных систем, эти руководства обнаруживают недостаток принципиальности у их составителей и не всегда позволяют установить, к какому же собственно лагерю они относятся. Таких руководств — большинство. Действительно, зачем приверженцам старины после перечислений знамен и их толкований давать выдержки из Тихона Макарьевского или Дилицкого, а сторонникам нотолинейной системы — возвращаться к толкованию знамени и выдержкам, заимствованным из того же «Извещения» Александра Мезенца? Таких теоретиков, как Христофор, Мезенец, Тихон Макарьевский и Дилицкий — единицы (даже если учесть, что отдельные имена теоретиков забыты). Это «столпы» древнерусской теории музыки. Остальные, рядовые теоретики-распевщики, или опираются на один из этих «столпов», или колеблются между ними.

Приемы объяснения распевов отдельных знамен заслуживают особого рассмотрения. Зависят они, конечно, не от того, как они излагаются в азбуках — в форме ли таблиц, отдельных строк или иначе. Важно, какие знамена подлежат объяснению и почему именно и какими средствами раскрывается их музыкальное содержание. К раскрытию мелодического содержания знамен в первую очередь и направлены в азбуках все объяснения. Все новое, пришедшее в русскую музыкальную теорию в XVI веке и позже, быстро наложило свою печать не только на понимание, но и на средства показа крюков. Поэтому в связи со знаменами приходится касаться многих *самостоятельных* вопросов русского культового пения.

В азбуках пометного периода объяснения исполнения и абсолютной высоты отдельных знамен почти полностью порывают с важнейшим понятием, занимавшим столь видное место в азбуках XV—XVI веков, — с понятием *строки*, прежде определявшим все. Стока сыграла свою роль, сделала свое дело, но совсем она не была забыта при переходе русского культового пения на новые, западноевропейские рельсы. Иначе каким мерилом могли бы руководствоваться наши певцы, излагая знаменные напевы параллельно с другими нотациями в виде двознаменников? Как могли бы составители азбук давать указания о том, каким пометам соответствуют названия нот *це, фа, ут* и другие? Это оказалось бы невозможным, если бы даже тогда понятию строки не соответствовал вполне ясный для наших распевщиков, хотя и колебавшийся в известных границах, высотный уровень. При всех условиях, после того как понятие строки потеряло прежнее значение, на первое место вышла система помет — опять-таки средство определения абсолютной высоты звуков. Последними вступили в борьбу — и победили —

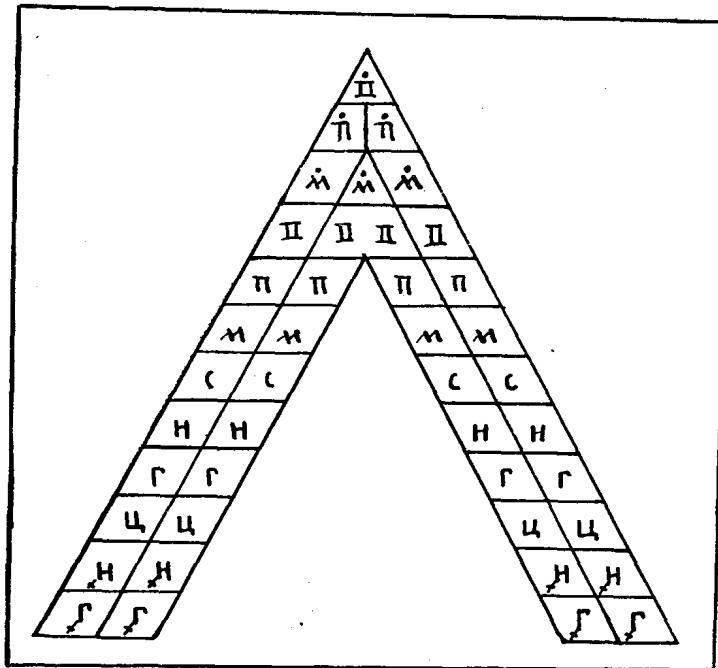
пятилинейные ноты. Таков ряд: строка — пометы — ноты. В силу этого и объяснения распевов знамен теснейшим образом связаны названными тремя опорными точками в развитии знаменного распева.

Сменив строку, пометы заняли такое место, что без них стала немыслима никакая певческая азбука вообще. Александр Мезенец, создавая свое «Извещение», задавался весьма широкими целями, ставил перед собой труднейшие задачи, однако его труд не занял бы в ряду других музыкально-теоретических руководств столь выдающегося положения, если бы в нем не был так основательно рассмотрен вопрос помет. Подробное рассмотрение помет не было придумано Мезенцем: сам знаменный распев принял те формы и достиг той степени развития, когда, пускай под влиянием толчка извне, установления точного высотного уровня знамен и тем самым их «окончательных» распевов уже нельзя было избежать. Эти вопросы выдвинула и потребовала их разрешения сама жизнь.

Не в каждой древней азбуке было толкование знамени и, в силу этого, не в каждой из них говорилось о строке. Тем не менее, коль скоро она была опорой исполнения знамен, не было и такой безлинейной азбуки, которая была бы построена на какой-либо иной основе, кроме строки. После небольшого промежуточного периода место этой опоры заняли пометы. Этим и объясняется то, что во всех более поздних азбуках изложение начинается с показа помет — хотя бы самого поверхностного. То обстоятельство, что свободные (чистые) листы множества певческих рукописей, как и их переплеты, носят на себе следы «проб пера» в виде отдельных помет (или наименований нот), свидетельствует о том, насколько глубоко проникли определенные музыкальные течения, вопросы и задачи в сознании древнерусских певцов и теоретиков, о том, как упорно они над этим размышляли и как много искали.

Сколько-нибудь полные певческие руководства конца XVII и XVIII веков в большинстве случаев начинаются изображением «горовосходного холма» (реже называемого «горовосходной лестницей»), следующим непосредственно за предисловием (если таковое имеется), а иногда и перед ним. Горовосходные холмы имеют самый разнообразный вид, однако *схема* их сводится к следующему графическому построению (см. рис. на стр. 270).

Форма, острота угла и другие части треугольника колеблются в зависимости от желания рисующего «холм», но прежде всего от того, что именно хочет автор руководства объяснить учащемуся посредством такой схемы. Следовательно, имеет значение время написания азбуки. Вообще изображение горовосходного холма в рукописи (азбуке) сразу же помогает исследователю разобраться в том, чего может он ожидать от нее. (В этом отношении значение горовосходного холма одинаково с тем, какое имеет рисунок «ключа разумения» в руководствах,



находящихся в зависимости от азбуки Тихона Макарьевского. Рисунок и содержание горовосходного холма сразу же дают рукописи, в которой он находится, палеографическую характеристику, и самое появление ключа является также палеографическим признаком.)

В рисунке «холма» важно то, что треугольник (или угол) направлен вверх и опирается на две «ноги» (стороны). Поэтому-то показанная схема и называется «горовосходным» холмом или «лестницей» (то есть лестницей), по которой можно «спускаться» и «подниматься». Стороны разделены продольными чертами на ряды, которых обычно бывает от двух до четырех. Короткие горизонтальные черты разбивают ряды, кроме того, на отдельные клетки, в каждой из которых помещается по одному какому-нибудь начертанию: знамени, помете, слову и т. п. Первая, нижняя клетка с каждой стороны (в наружном ряду) заключает в себе *самую низкую* из употребляющихся при знаменах помет, то есть «глаголь наш с крыжом» (или просто «глаголь с крыжом»). В самой верхней клетке, в вершине угла, помещается, наоборот, самая высокая из помет.

Из теории помет известно, что самой высокой пометой является «веди с хохлом» (или иногда «глаголь с ведями»). Свообразие построения горовосходных холмов состоит в том, что их верхняя клетка очень редко заключает в себе эту наивысшую помету, ограничиваясь пометой «покой с хохлом». Объясняется это известной неопределенностью верхней границы церковного звукоряда. Относительно нижней границы — «глаголя с крыжом» — азбуки не сообщают каких-либо сведений, которые позволили бы поставить нижнюю границу под сомнение. Она не нарушается ни в существующих двознаменных переводах знаменного распева, ни в позднейших печатных изданиях. Что ка-

сается верхней границы, то ее нельзя считать твердо установленной. Напомним, что даже Мезенец не определяет ее окончательно, говоря о пометах: «От нижайшая убо степени к высоте восходящих, даже до вторыя надесять степени, еще в прежнем пении писаны беша во знамени сицевы» (дается ряд помет от «глаголя с крыжом» до «покоя с хохлом») и далее: «Отселе снизходи воспятогласовне к нижайшему согласию до вторыя же надесять степени сице» (дается ряд помет от «покоя с хохлом» до «глаголя с крыжом»).<sup>1</sup> Это словесное выражение того, что в горовосходных холмах изображено графическими средствами.

«Восхождением» до «вторыя надесять степени», то есть до двенадцатого звука, и «снисхождением» в обратном направлении, «воспятогласовне», к нижайшему согласию, устанавливается количество звуков, составляющих церковный звукоряд — их двенадцать. Нигде мы не находим другого определения, кроме «дванадесять», однако важнейшее значение имеет сделанная Мезенцем оговорка: «...всякое пение возвышается и снижается треми естествогласии до вторыя надесять степени: *аще возможеши и вяще*».<sup>2</sup> Следовательно, в старину существовали какие-то средства, которые позволяли расширить доступный певцам объем звуков, и прежде всего в направлении вверх. Как сказано, подтверждений колебания нижней границы звукоряда азбуки вообще и горовосходные холмы, в частности, не дают, несмотря на оговорку Мезенца, позволяющую предположить возможное изменение одной из границ. Колебания верхней более вероятны. (Вспомним сказанное ранее о развитии в «верхнюю область» употребительных в знаменном пении начертаний и их связи со строкой. Подтверждением этого служат и горовосходные холмы.)

Понятия церковного звукоряда придется еще касаться в связи с системой помет, однако можно и теперь утверждать, что *горовосходные холмы являются графическим средством выражения церковного звукоряда*, вместе с рядами помет, приведенными в «Извещении» Александра Мезенца. Горовосходные холмы, однако, более наглядны и предназначены непосредственно для показа звукоряда, тогда как пометы только волей-неволей складываются в звукоряд и назначение их самодовлеющее для каждой в отдельности. Вообще же показательно, что из азбук можно почертнуть сведения о двенадцати (а может быть, и больше) «степенях», но самое понятие знаменного церковного звукоряда в них определяется не каким-либо прямым способом, а лишь косвенными средствами. Приходится еще раз отметить, что вторжение ясной и определенной западноевропейской музыкальной системы пресекло творческое развитие теории знамен-

<sup>1</sup> ГПБ, Q XII, № 1, л. 67.

<sup>2</sup> Л. 67 об. «Аще возможеши» — если сможешь.

ного пения, застав последнюю не окончательно выработанной не только в подробностях, но и в ряде основополагающих вопросов. Содержание поздних азбук XVIII—XIX веков показывает, что эти вопросы так и остановились в своем развитии. То новое, что дали азбуки этих веков, состоит преимущественно в технических подробностях и усовершенствовании приемов изложения, наряду с некоторыми особенностями, не имеющими принципиального значения.

Треугольник горовосходного холма, будучи изображен на листе рукописи (имеющем, естественно, форму четырехугольника), не занимает его полностью, оставляя свободные места справа и слева от вершины угла и между его сторонами (в середине треугольника). Эти свободные места используются по усмотрению составителя азбуки, отражая его музыкально-технический кругозор и «ориентацию». Применяемый иногда в качестве украшения горовосходного холма довольно сложный и красочный орнамент никогда не занимает всего свободного места. Орнаментирование «холмов» (особенно в поздних рукописях поморского письма), как и раскрашивание отдельных его частей различными красками (самая схема чаще всего вычерчивается киноварью) придает «холму» вид титульного листа — или единственного, или второго, после основного, относящегося ко всей певческой рукописи. Эффектное и красочное изображение «холма» выделяет его из среды других таблиц, применяемых в азбуках, придавая ему особое значение. Действительно, это значение очень велико, коль скоро горовосходным холмом определяются две важные вещи: звукоряд и высотное положение звуков.

Надписи, помещаемые по сторонам или внутри треугольника «холма», бывают различными, но они так или иначе связаны с содержанием следующего далее руководства. Так, например, в азбуке XVIII века имеется «Гора для учения церковного пения» — редкий случай наименования горовосходного холма<sup>1</sup> с прямым указанием на его учебное назначение. Внутри этой «горы» помещены указательные пометы обычного типа. Среди них имеются, однако, некоторые, не встречающиеся в перечислениях указательных помет. В другой рукописи вокруг «холма» помещены строки самых распространенных в азбуках «проук» на тексты: «Кто тя может убежати...» и «Утро рано солнце взойдет...». Встречаются в рукописях также: «Аще кто хочет пети крюки, воздевай к небу руки» (что в «проуках» обыкновенно имеет продолжением «возопи к творцу твоему, помози ми рабу своему»), «Братия моя и друзья, подвизайтесь о святем надлежащем сем пении...» и другие тексты, содержащие призывы к богу, божьей матери и святым о помощи в пении. Интересно, что над многими из этих текстов проставлены знамена.

<sup>1</sup> БЛ, ф. 98, № 423, л. 1 и об. (XVIII в.).

Внесение этих текстов вместе с напевами в горовосходный холм опять-таки понятно, ибо назначением «холма» является, как было видно, показ церковного звукоряда в его восходящем и нисходящем движении, а напевы на приведенные тексты как раз и содержат подъем и спуск звукоряда. Составители теоретических руководств прибегали к такому показу звукоряда вполне умышленно, что подтверждается хотя бы надписями по сторонам «холма»: «восходы горе» и, с другой стороны, соответственно, «нисходы низу».<sup>1</sup>

Последний «холм» примечателен тем, что относится к первой половине XVII века (до 1631 г.). В это время горовосходные холмы еще не часты в азбуках.

В «холме» прежде всего подчеркнуты границы и направление звукоряда. Здесь же даются и выразительные технические термины, определяющие направление движения напева — «горе» (вверх) и «низу» (вниз). Термин «горе» сохраняется и в дальнейшем, термин же «низу» заменяется нередко «долу». В «Азбуке» Мезенца, появившейся почти на шестьдесят лет позже, можно увидеть характеристики знамен, как «четверогласостепенные горе» и «четверогласостепенные долу». Термины же горовосходного холма азбуки № 211 впервые знакомят с действительно точным определением направления движения напева, вместо прежних «ступити вверх поддерживающи» или «опрокинути» и т. п.

В своем развитии горовосходные холмы следуют за азбуками. Первыми появляются «холмы» с рядами знамен, еще не имеющих помет. За ними следуют «холмы», отражающие появление в знаменном пении киноварных помет.<sup>2</sup> Наконец, представлен третий этап развития горовосходных холмов — наряду с пометами, в них проникают западноевропейские названия нот (*ут — ре — ми — фа — соль — ля*), также располагаясь в восходящем и нисходящем порядке, по клеточкам, образующим стороны горовосходного холма. Указанное совмещение в горовосходных холмах степенных помет и наименований западноевропейских нот представляет собой, если так можно выразиться, «графический двознаменник», в котором, без перевода знаменной нотации на нотный стан, также показано параллельно высотное значение крюков, определяемое киноварными пометами, и названия музыкальных звуков. Отдельные знамена в этих условиях имеют второстепенное значение и помещены лишь для

<sup>1</sup> ГИМ, Певческое собр. № 211, л. 371.

<sup>2</sup> Значительно усложнен горовосходный холм в рукописи Исторического музея (Певческое собр. № 58, лл. 258 об.—259). Здесь в клетки внесены, кроме обычных рядов знамен, многочисленные пометы (в том числе не упоминающиеся в других «холмах»), объяснения их значения и исполнения, указания на «приступы» и т. п. К сожалению, с ними невозможно вполне ознакомиться, так как у «холма» утрачена (или не дорисована) верхушка и часть его изображения сильно потерта.

того, чтобы при них можно было проставить пометы (а позднее — признаки). Певческое значение показываемых знамен не раскрывается, но этого «холмы» и не должны давать по самому своему назначению. Кстати сказать, совершенно безразлично, какие знамена показаны (чаще всего это крюки, статьи и стрелы).

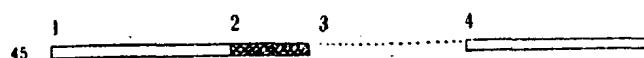
Для того чтобы распев знамен стал ясен, нужны были особые приемы его раскрытия и показа, более совершенные сравнительно с толкованиями «како поется». Эти приемы почти в каждой азбуке различны, но, вместе взятые, укладываются в определенные общие формы. Надо прямо сказать, что в отыскании разнообразных средств показа и истолкования распевов знамен авторы певческих азбук обнаруживают большую изобретательность.

Составители азбук обычно прибегают к двум приемам объяснения распева знамен — без показа каждого знака отдельно и, наоборот, с показом объясняемого знамени (вынесением его в отдельную графу, если применена форма таблицы), то есть:

- 1) указание гласа — строка напева;
- 2) изображение знамени («лицо») — строка напева («развод»).

Первая форма свойственна более старым руководствам, хотя различие в возрасте обеих форм незначительно.

В первом случае указание гласа дается, как и обычно, славянской буквой под титлом, причем не сопровождается никаким заголовком. Наоборот, во втором случае нередко имеется отдельный заголовок, но это скорее уже третья, особая форма расположения материала. Прием объяснения распевов в обоих случаях совпадает. Для объяснения распева знамени избирается хорошо известный, часто исполняемый текст с его напевом (важно объяснить исполнение знамен в наиболее употребительных случаях). В таком примере среди нотных знаков обязательно должно присутствовать также и толкуемое знамя, почему вся строка примера разбивается на четыре части: предшествующую (1), завершающуюся толкуемым знаменем (2), собственно «толкование» знамени (3) и окончание строки (4).<sup>1</sup> Толкуемое знамя обязательно должно находиться на конце «предшествующего» участка, иначе пропадет наглядность всего построения, схема которого такова:



При известных условиях, зависящих от мелодического рисунка, толкуемое знамя может занимать любое место, в силу чего иногда исчезает часть 1, если толкуемое знамя стоит первым.

<sup>1</sup> Термин «толкование» здесь приходится заключить в кавычки, коль скоро словесные объяснения заменены нотными знаками.

вым, или часть 4, если оно стоит последним. Многое зависит также от общей длины строки примера. Всегда сохраняются только части 2 и 3.

Что же представляет собой часть 3? Это не что иное, как развод более простыми средствами толкуемого знамени. Наглядность развода достигается тем, что участок 3 (развод) пишется другим цветом: «дробное знамя» — киноварью, а пометы при нем — чернилами. В некоторых случаях разводы пишутся более мелко. Нередко при «разводах» и над черными знаменами примеров помещаются еще мелко написанные киноварные знамена, служащие дополнительным объяснением исполнения знамен.

В качестве примера даем несколько образцов разводов знамен (из рукописи 677/934<sup>1</sup>). Отобраны лишь 10 строк, при этом для каждого из знамен взяты наиболее показательные строки.

Статья закрытая малая	Гласы
1 Христос снебес срѹши — тє.	1
2 отроцы неопалиша — — са.	2
3 бла — — — жє — — —	

Статья закрытая средняя	Гласы
1 и о — блатны — — — м	1
2 и мучашы а враги — — — — —	2, 6
3 оустроши с — — — — —	2
4 помилю вати на — — — — —	2
5 мытаря — — — — —	8

Воздернутая	Гласы
9 чє — — — рны — й по — нт	2
10 несть свят яко бо — гъ на — ш	6

<sup>1</sup> ГПБ, Кирилло-Белозерское собр.

В приведенных разводах знамен можно увидеть различия, что зависит от попевок и гласовой принадлежности. Так, например, статья закрытая средняя не всегда разводится одинаково. В строках 5 и 7 распевы статей закрытых средних таковы:

Напевы почти совпадают, различаясь лишь длительностью отдельных звуков и «поломанной», с ходом на терцию, концовкой в случае 7. Оба распева, однако, значительно отличаются от распевов знамени, приведенных в остальных случаях,— отличаются более развитыми оборотами, имеющими *фитные концовки*. Таким образом, имеются тайнозамкнутые статьи.

*Стрела громная* (л. 5 и об.) рассматривается в десяти примерах, из коих некоторые совпадают, причем только в двух случаях дается основной распев этого знамени. В одном из них показана стрела громная, находящаяся в начертании «долинки средней». Остальные распевы не имеют закрепленных за ними графических последований. В целом распевы стрелы громной таковы (некоторые из распевов повторяются на разных высотных уровнях):

Составителем руководства, видимо, был произведен какой-то отбор знамен, подлежащих объяснению, а это выделяет азбуку из общей среды певческих руководств и вместе с ей подобными заставляет отнести всю образованную группу азбук к типу особых, «усложненных». В подобных «толкованиях» знамени изменяется характер объяснения распевов знамен. На него влияет степень употребительности начертания, его сложность и, что главное,— его место в напеве.

Как мы видели, в строках почти не были приведены знамена в их простом, основном виде. Мезенец в «Азбуке» сам не ко всем знаменам относится одинаково. Так, в его «Извещении» говорится:<sup>1</sup>

«Статии закрытыя... с признаками или без признак, во всех гласех и лицах *не едину* розводную меру имеют».

<sup>1</sup> На участках многоточий в «Азбуке» Мезенца проставлены начертания знамен.

«Громная стрела... поется во всех осми гласах и лицах *различно*, понеже она в пении *многочастна* суть».

«Паук един малый... а другой больший... поются же во гласех *различно*».

«Трясогласная поётся в четыре степени и в пять *различно*: ово скоро, ово же тихо».

Если распев одного и того же знамени изменяется, несмотря на сохранение основного рисунка, то это может зависеть от других знамен, окружающих данное. Это «окружение», та строка, в которой оно находится, составляют типичный мелодический оборот напева. Отсюда следует, что поздние азбуки усложненного типа (XVII в. и позже) представляют собой такие формы музыкально-теоретических руководств, в которых толкование знамени преподносится в *условиях попевок* и в зависимости от *попевок* (в отдельных случаях принимающих форму лиц-попевок).<sup>1</sup> Сказанное имеет весьма важные последствия и объясняет некоторые побочные явления, в свою очередь повлиявшие на формы теоретических руководств.

Наряду с этим известно другое: более раннее появление в деле обучения знаменному пению особых сборников попевок — кокизников, сравнительно с поздними азбуками «усложненного» типа. На первый взгляд может вызвать недоумение, почему же руководства, как будто бы посвященные одному и тому же — попевкам, возникают в разное время, принимая при этом несходные формы? В поставленном вопросе заключён и ответ на него. Время появления памятника имеет огромное значение, в большой степени определяя и его форму. Кокизники появились во время наивысшего расцвета и отработки в подробностях *системы попевок*, для которых отдельные знамена служили лишь средством выражения свойственной попевкам импровизационной гибкости (откуда и различия в распевах знамен). Время же появления азбук «усложненного» типа — совсем другое. Отработка попевок уже совершилась, и потребовалось совершенствование средств их выражения — отдельных знамен, но не с графической стороны, а в отношении их мелодического содержания. Таким образом, в основе появления поздних музыкально-теоретических руководств «усложненного» типа лежит *музыкальное значение* знаменного распева (знамен). Для них, таким образом, принадлежность к попевке является *условием, определяющим их распев*.

Заметим, что значительное количество строк-примеров во многих азбуках зависит не от одного разнообразия попевок. Оно вызвано и чисто педагогической необходимостью, в силу того, что различные по своему распеву (в *условиях попевок*) знамена имеют одно начертание. Каждое данное

<sup>1</sup> Это еще раз подчеркивает огромное значение системы попевок в строении и развитии знаменного распева.

начертание знамени всякий раз наполняется иным музыкальным содержанием, в некоторых случаях настолько «переполняясь» им, что *приобретает тайнозамкнутость* (как это было видно на примере статей светлых и закрытых средних). После сказанного становится понятным, почему вышли из употребления и не получили дальнейшего развития кокизники как сборники попевок. Не забудем, что для кокизников, в их наиболее полных образцах, показательна количественная гипертрофия собранных в них попевок, которые, вместе с наименованиями, стало невозможным держать в памяти. Как следствие определились два явления: 1) «естественный отбор» попевок — сохранение только наиболее выразительных, ярких и употребительных и 2) отбрасывание их наименований. Последнее произошло оттого, что в характеристике попевки упор был постепенно перенесен с наименования на мелодическое содержание (напев). Название не смогло более характеризовать попевку так, чтобы стало сразу ясно, о каком мелодическом обороте идет речь. Когда же попевка, хотя бы имевшая ранее наименование, помещена без него в виде строки-примера, ее музыкальное значение становится понятным сразу. Таким образом, совершилось *сокращение общего количества попевок, уточнение их мелодического рисунка и «освобождение» попевок от их наименований*. Руководства «усложненного» типа являются иллюстрацией этого, в связи с чем приходится прийти к заключению, что кокизники как выразители системы знаменных попевок в действительности не вышли из употребления: они только изменили свои формы и приемы изложения попевок.

Образование азбук «усложненного» типа потребовало известного времени (не очень большого). Если их появление следует относить к концу XVII и началу XVIII веков, то «предвосхищение» их можно проследить более чем на столетие раньше. В некоторых азбуках XVI века, имеющих подразделы «како поется», уже можно видеть примеры, в которых данное знамя толкуется в окружении других знамен, причем приводится образец целой строки с указанием на исполнение «сице». В этих строках заключается простейшая форма поздних толкований.

Некоторые поздние азбуки ограничиваются вышеописанным приемом толкования знамени или же выделяют его в отдельную небольшую часть всего руководства. Учащийся мог в случае надобности обратиться к имеющемуся тут же, в азбуке, простейшему перечню распевов знамен (толкованию раннего, «упрощенного» типа). Для того чтобы приступить к занятиям пением, имея в руках только более трудную азбuku, он должен был обладать достаточными знаниями. Владение основными знаниями и сведениями по теории знаменного пения в таком случае сама собой предполагалось.

Азбуки «усложненного» типа оказывают исследователю большую услугу. Они прямо указывают на трудность перевода крю-

ков на современные пятилинейные ноты. С одной стороны, все попевки (их варианты и разночтения распевов составляющих их знамен) держать в памяти невозможно, с другой — нельзя при переводе механически подставлять под знамя его простейшее музыкальное значение (распев) без учета того, что в условиях той или иной попевки обычный распев знамени может оказаться неправильным. Значит, остается только быть чрезвычайно внимательным к тексту переводимого песнопения и, по возможности, отыскивать его среди примеров-строк певческих азбук, что позволит узнать наиболее точный распев данного знамени. Если такой возможности нет, то известная, иногда довольно большая опасность неточности перевода знаменной нотации на пятилинейную становится неизбежной.

Даже в поздних образцах древнерусские музыкально-теоретические руководства продолжают исходить из системы попевок до тех пор, пока, очень постепенно, под весь знаменный распев не оказываются подведенными основы западноевропейской музыкальной системы. Постепенность эта обуславливает появление «смешанных» форм теоретических руководств. Действительно, знаменно-нотолинейные теоретические руководства есть, и не в том дело — какая из двух составных частей в них перевешивает. Важнее, что они существуют и представлены значительным количеством письменных памятников. Большое количество памятников подчеркивает и подтверждает первостепенную важность происходившей борьбы, делая ее непреложным историческим фактом.

Большинство азбук «усложненного» типа относится к разряду «смешанных», уже содержащих в себе более или менее значительное количество сведений, относящихся к западноевропейской теории музыки. При всей «смешанности», одна из частей азбук не испытывает на себе воздействия новых музыкальных веяний — как раз та, которая посвящена толкованию знамени на основе попевок. В эту область знаменного пения элементы западноевропейской теории не могли проникнуть, не могли «разъедать» ее. Другое дело — нотные знаки (знамена). Это не столько сама система, сколько средство ее выражения, поэтому они и могут колебаться в своей устойчивости, подвергаясь различным влияниям. Что же касается системы попевок, она представляет собой то, на чем зиждется весь знаменный распев, и на эту основу основ знаменного распева никакие сторонние влияния не смогли оказать действия. Поэтому даже их одноголосная нотная передача, даже двознаменная форма изложения напевов не нарушили *системы* попевок, в каком бы виде последняя ни излагалась.

Как известно, для распространения христианского богослужения на Руси были приглашены греческие доместики и греческие же певцы. Невозможно допустить, чтобы они, тем более подчиненные высшей греческой же иерархии, могли пойти

на применение в греческом богослужебном христианском пении *не* греческих напевов, а русских, к тому же тогда еще полностью языческих. Русская музыкальная культура, однако, отнюдь не была вялой или пассивной. Она заключала большую внутреннюю силу, неся яркие элементы народности, вытравить которые и бороться с которыми было не так-то просто. Как это показывают древнерусские музыкально-теоретические руководства, русская музыкальная теория, оставаясь самостоятельной, формально все время перекликается с греческой. Наряду с этим в ней возникли явления вполне самобытные. Одним из таких самобытных явлений представляется *русская система попевок, не известная греческому богослужебному пению.*

Русские музыкально-теоретические руководства XV—XVI веков, особенно же сборники попевок (кокизники) и азбуки «усложненного» типа XVII века являются документальным свидетельством зарождения, развития и усовершенствования русской системы гласовых попевок. Те отдельные элементы греческой музыкальной системы, от которых в далеком прошлом косвенно могла «оттолкнуться» эта система, от нее существенно отличны, что лишний раз подчеркивает глубокую самобытность русской музыкально-теоретической мысли.

Памятники древнерусской музыкальной теории показывают, что наиболее важные и совершенные из них — кокизники (по ним можно судить о системе попевок) — относятся к первой половине — середине XVII века, в дальнейшем начиная проявлять признаки деградации. Из сказанного не следует делать заключение, что распадается и сама система. Наоборот. В итоге процессов многовековой продолжительности возникают сложнейшие явления, результаты которых сказывались на многих сторонах знаменного пения и теории знаменного распева. В конце XVII века это, в частности, привело к возникновению наиболее развитых, поздних форм музыкально-теоретических руководств. В них с огромной убедительностью проявилось обогащение чисто интонационных элементов знаменного распева. Как следствие этого, к концу XVII века система попевок не исчезает, но принимает *новые, ранее не известные формы*, находящие свое техническое выражение не в виде прежних кокизников, а в виде азбук-толкований знамен «усложненного» типа.

Возвратимся к приемам толкования знамени в поздних азбуках. Некоторые из них обнаруживают новые выдумки, другие — повторяют или усовершенствуют старое. Прием объяснения знамен посредством киноварного их развода, вводимого в середину текста, продолжает оставаться распространенным, находя частое применение потому, что может быть свободно употреблен в азбуке любого построения. Весьма часто он встречается в руководствах, построенных по определенной схеме (графику). Эта схема, нередко в мелочах изменяясь, состоит в основном из трех вертикальных граф.

В первой графе (не всегда встречающейся) проставляется обозначенный славянской цифрой порядковый номер объясняемого начертания. Во второй графе дается «лицо», то есть *начертание*.<sup>1</sup> В третьей — развод. По этому принципу, как мы знаем, строятся также сборники лиц и фит, но с той разницей, что для русских распевщиков-теоретиков они всегда представляли обособленную группу напевов, отчего в сборниках лиц и фит лишь в редких случаях попадаются знамена, не имеющие тайнозамкнутости. Наоборот, проникновение в перечни простых знамен (построенные по указанной форме) лиц и фит гораздо более часто.

С течением времени толкование знамени становится все более и более подробным. Первоначально в азбуках позднего времени толкованию подвергались знамена, в исполнении которых содержалась какая-то доля трудности,— знамена три-, четверо- и многогласостепенные. В позднейших азбуках обнаруживается склонность к постепенному снижению требовательности к учащемуся. Начинают истолковываться знамена, содержащие самый простой распев, даже двугласостепенные, и все это оказывается включенным в первую графу — «лица». Любая мелочь начинает подвергаться «разжевыванию», а это свидетельствует о желании все разъяснить и сделать проще для усвоения. Это желание можно заметить во всех азбуках, и без него не было бы движения вперед. Что же касается совсем поздних азбук — конца XVII века и, тем более, азбук XVIII и XIX веков, то в них все более сказывается упадок, в который начал приходить с конца XVII века знаменный распев. Поздние музыкально-теоретические руководства излагают и истолковывают уже расставшуюся музыкальную систему. Учащимся нужно было ее хоть как-нибудь усвоить, а теоретикам изложить так, чтобы она была без большого труда усвоена. Отсюда и возникла необходимость «разжевывания» самых простых вещей. Старые традиции все же были живучи, и составители руководств выделяли сложные знамена в особую группу, помещая ее в азбуках непосредственно после простых знамен.

Среди поздних азбук часто попадаются неполные или фрагменты. Пренебречь ими нельзя. Как бы плоха ни была азбука, даже отдельный лист ее может дать представление о новом приеме изложения или построения. Так, азбука из собрания А. Титова<sup>2</sup> неполна, однако имеет любопытные особенности. На листе 4 указано: «Главы переменного знамени. И како которое знамя в коем гласе поется». Заголовок напоминает то, что приходилось встречать еще в ранних азбуках, но все же отражает в известной мере смешение эпох. В указании

<sup>1</sup> В этом смысле древнерусские рукописи, имеющие картины-иллюстрации, принято называть «лицевыми».

<sup>2</sup> ГПБ, собр. А. Титова № 2629 (конец XVII — начало XVIII в.).

на «в коем гласе» чувствуется отголосок XVI века, тогда как «Главы переменного знамени» заставляют вспомнить Мезенца. Изложение открывается столбцом названий и начертаний знамен. По левой стороне столбца идет нумерация, а сами знамена подобраны в порядке возрастания их гласостепенности. Список содержит 38 названий. После этого отдельно рассмотрены гласостепенные группы опять-таки под влиянием Мезенца. Так (л. 5 об.), под заголовком «Имена единостепенному знамени» приведены параклит, стопица, а также разные крюки и статьи. Среди них следует отметить крюки тресветные и статьи светлые — те и другие с сорочьими ногами. Обращает внимание то (об этом можно было догадаться еще по толкованиям XVI в.), что они *не переходят* в разряд двугласостепенных, несмотря на присутствие у них сорочных ног. Здесь дело опять-таки в применении данных двух знамен в необычно высоком согласии. На листах 6—7 кратко перечисляются двоегласные и четверостепенные знамена «горé» и «долу», причем в заголовке вводится новое наименование (определение) гласостепенности знамен: «три степени горе — четвертое долу» (у Мезенца такого рода знамена определялись как «гласовоспятные»). Завершается перечисление объяснением нескольких указательных помет.

В середину азбуки вставлена небольшая повествовательно-нравоучительная часть, которой следовало бы по ее содержанию играть роль предисловия. Под заголовком «Зри прилежно» говорится (л. 7 об.—9): «Описание знамени переменного, что изменяются по гласом в разных попевках и в сокровеноразличных лицах, яже во всяком пении обретаемых, изъяснения ради желающим учитися и познать тонкость и меру, и всякую дробь, и лица тайносокровенных знамен. А фиты с розводами и со всею полною пометою против откровенного разума и дробного сего знамени. И тако вразумитися сими попевками, яже зде описуемыми, и во всяком божественном пении обретаемыми. Кои строки и попевки купно с коим знаменем пишутся и поются. И сия строки с прилежанием внимательно навыкать и памятно их иметь. А мера знамени против сего описания: две стопицы мерою против крюка единого, два же крюка мерою против единого крюка с оттяжкою, два же крюка с оттяжкою против статьи коей любо или стрелы. И тако сие многоличное и тайно-замкненное знамя разумно внимай и меру знамени навыкай, словестную же помету гласом разумно ступай».

Несмотря на отголоски многих других руководств, дающих себя чувствовать в приведенном отрывке, отдельные содержащиеся в нем мысли останавливают на себе внимание. Прежде всего, слова «...кои строки и попевки *купно с коим знаменем* пишутся и поются». Они прямо указывают на зависимость («купно») распева знамен и исполнения попевки.

Другие слова также многозначительны: «...сия строки с прилежанием внимательно навыкать и памятно их иметь». В главе

«Кокизники» говорилось о необходимости держать в памяти не только отдельные знамена, но прежде всего *мелодии самих попевок*. Попевки имели особо важное значение до тех пор, покуда их можно было *все* держать в памяти. Когда это стало невозможным, знаменный распев лишился того, что его скрепляло и делало внутренне единым. Попевки рассыпались на отдельные знамена, лишенные взаимной смысловой связи, а это, в свою очередь, нашло отражение в теоретических руководствах, начавших все больше сводить знаменный распев к простому последованию отдельных знамен, независимо от системы попевок.

Потребовалось не так уж много времени, для того чтобы певческие азбуки стали обнаруживать следы воздействия новых течений. Музыкально-теоретические руководства на первых порах сохраняют типично знаменную, «прежнюю» внешность, но она обманчива. Под «знаменной» внешностью начинает намечаться, а потом все более явно выступает далеко не знаменное содержание. С течением времени азбуки отходят от рассмотрения отдельного знамени в напеве; знамена начинают рассматриваться лишь как выраженная нотными знаками (начертаниями) определенная формальная совокупность звуков. Стока знаменной нотации до периода борьбы, стока напева — это не просто чередование знамен различных начертаний. Подобно тому, как в современной музыке существует закон взаимного тяготения звуков, определенные закономерности в чередовании и связи аккордов, свои — только другого рода и происхождения — закономерности и «тяготения» существовали и в знаменном распеве. Невидимыми нитями связаны знамена между собой. Как вводный тон «тянет» наверх, в тонику тональности, так и голубчик борзый должен подвести напев от низкого к более высокому уровню. Тем не менее, при одинаковом распеве голубчика борзого и переводки — это два разных знамени. Они встречаются в различном окружении, и внутренняя их зависимость от других знамен не одинакова.

Позднейшие азбуки как учебники не только не укрепляют устоев знаменного распева, но, наоборот, служат проводниками возникающих в нем недадов и недостатков. Одним из признаков этого служит свободно применяемое в азбуках раздельно-речие текстов со всеми его уродствами, другим — *раздробление* певческих строк на отдельные, потерявшие внутреннюю связь нотные знаки. От этого же происходит и применение в певческих азбуках позднего времени таких последований и такого подбора знамен, которые в хорошей, со знанием дела составленной знаменной рукописи никогда не могут встретиться. Облегчается возникновение подобных явлений и тем, что подавляющее большинство поздних рукописей (азбук) начинает преследовать чисто *практические, а не научно-теоретические цели*.

Очевидно, состояние знаменного распева отразилось на отношении к нему учащихся. Не оказывает должного воздействия

на учащихся и мораль, преподаваемая им в форме певческих упражнений и вокализов на нравоучительные тексты. Не помогают ни попытки поднять различного рода положенными на музыку «уговорами» авторитет учителя пения («мастера»), ни борьба за прилежание и «неленошное» обучение «божественному» пению. Нравоучительные тексты не имеют прямого отношения к музыкальной стороне певческих азбук, но всякое теоретическое руководство, всякая азбука, в том числе музыкальная,— это отражение своего времени, его достижений и трудностей. Призывы к добросовестному отношению к делу и к трудолюбию не повторялись бы в каждой азбуке, если бы в том не было необходимости и все было бы благополучно. Во всяком случае, наставительно-музыкальными примерами и упражнениями составитель азбуки достигает двух целей: преподает мораль и помогает певцу развивать голос посредством музыкальных упражнений. Последнее, конечно, стоит на главном месте.

Остается сказать несколько слов о самых поздних азбуках — XIX и XX веков. В XIX и особенно XX веках знаменный распев, как древняя национальная форма культовой музыки, остановился в своем развитии, начав в практическом, бытовом отношении вести жалкое существование в различных старообрядческих сектах. Тем более нельзя говорить о поступательном движении и улучшении его теоретической стороны. Азбуки XIX и XX веков в разработку теории знаменного распева не вносят ничего существенно нового. Наоборот — продолжается еще больший отход от старины, еще большее засорение знаменного пения неточностями и ошибками, проистекающими из забвения настоящих и строгих певческих традиций.

В XIX — XX веках появляется большее, чем до того, количество азбук как отдельных книг (вне певческих сборников). Их формат становится больше (часто — в лист). В них можно найти подробное изложение системы помет, горовоходные холмы, перечни и разводы знамен, лиц и фит, иногда перечисление попевок. Часто к таким азбукам начинают присоединяться демественные азбуки с переводом демества на столповое знамя (также в форме столбцов или клеток). Азбуки богато украшаются и орнаментируются. Их составители начинают любоваться азбуками-книгами как таковыми, предъявляя при этом к ним высокие требования и со стороны содержания. Обвинять авторов азбук в небрежном отношении к делу невозможно — их труды выполнены с возможной тщательностью. Авторы «виноваты» только в том, что они сами потеряли связь с настоящей, глубоко осознанной теoriей знаменного распева. В их азбуках, доживая свой век, продолжает еще тянуться, все время ослабевая, привычка к старому людей, начинающих мыслить по-новому.

Исторический процесс завершился, жизненный путь знаменного распева пройден. Он умер, и воскресить его нельзя было

ни исполнением знаменных песнопений в старообрядческих молитвенных домах, ни созданием пышных певческих азбук.<sup>1</sup>

При всех недостатках, музыкально-теоретические руководства XIX—XX веков все же нельзя считать не заслуживающими внимания. Они представляют определенный музыкально-теоретический интерес потому, что в различных формулировках и пояснениях позднего времени звучат отголоски более раннего музыкального мышления, по которым можно о многом догадываться. Иногда попадаются новые начертания и разводы лиц и фит, позволяющие судить о строении фитного пения в целом и некоторых распевов, а в иных случаях и знамен. Можно уяснить некоторые частности системы помет и попевок. При всем этом, имея в поле зрения поздние азбуки, следует помнить, что это только материал для справок и аналогий, который по своей научно-документальной ценности не может сравниться с рукописным теоретическим руководством до XVIII века включительно — еще заслуживающим доверия.

В поздних певческих азбуках, в основном, начиная с XVIII века и позже, обнаруживаются совершенно новые явления. Их возникновение имеет большое принципиальное значение, потому что они, при сохранении многих старых традиций, вводят в певческий педагогический обиход до тех пор не известные приемы преподавания пения. Среди других терминов в заголовках музыкально-теоретических руководств появляется название «проука».

Наименование «проуки» (или «проучки») происходит от слова «учить». В азбуках они представляют собой примеры для «проучивания», «уроки», точнее — упражнения для пения. Это назначение и определяет особенности их строения и отношения к традициям знаменного распева, а также и к западноевропейской музыке. По характеру напева и приемам его показа проуку всегда легко узнать, даже и в том случае, когда при ней нет обычного заголовка (это название закрепляется за музыкальными упражнениями в XVIII в., в конце же XVII в. оно еще только появляется).<sup>2</sup>

Широко распространена, например, «Молитва перед началом всякого дела»:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Как на образец распада теории знаменного распева укажем на отдельную азбуку первых лет XX в. (БЛ, ф. 199, № 15/16, 1903 г.), автор которой пытается уточнить длительности звуков по-новому, посредством вертикальных и горизонтальных черт, проставляемых при знаменах. Мало того, в заключительном примечании к своему труду составитель откровенно признается в том, что при составлении азбуки он использовал «Азбуку крюкового пения» В. Металлова (что, однако, не помешало самому Металлову использовать в своей «Азбуке» вышеназванную рукопись)! Совершенно очевидно, что обе стороны вводят в заблуждение тех, кто пользуется составленными ими руководствами.

<sup>2</sup> Из проук обычно заимствуются тексты, помещаемые иногда по сторонам горовосходных холмов.

<sup>3</sup> БЛ, ф. 199, № 278, л. 240. В рукописи пример изложен в крюках.



За этим примером следует еще один на тот же текст, но с более развитым напевом. Звукоряд использован неполный, без низкого «простого» согласия, но доведен до самого верха — *re* второй октавы, соответствующего помете «веди с хохлом».

Ряд проучек приведен в другой рукописи.<sup>1</sup> На первом листе ее имеется заголовок: «По сем знамя по согласию: проучка 1 по кокизам». Какое значение придает автор проучек словам «по согласию», в данном случае не совсем ясно, так как понимание этого термина может быть различным, в зависимости от условий. Скорее всего здесь это выражение следует понимать, как «по отдельным звукам». Что же касается «по кокизам», то установить значение, вложенное автором в термин «кокиза», не представляется возможным. Приведенные им примеры не имеют ничего общего с «кокизами» в значении попевок.

Проучка 1 состоит из следующего ряда знамен:



В этой проучке звукоряд сокращен еще более, так как не только не имеет низшего согласия, но и трех высших звуков, что объясняется тем, что показаны прежде всего статьи. Кроме того, пример приведен без текста, что весьма знаменательно, ибо только в проучках впервые приходится сталкиваться с *отрывом музыки от ее словесной основы*, ради подачи упражнения для голоса в его простейшем, чисто техническом виде. Подобный звукоряд становится обязательным почти для каждой азбуки и обычно дается на слова «Отец сыну тако наказывает» или «Учись мое мило чадо пению». Количество слогов текста в этих фразах и количество крюков в примере 50 совпадает, так что, очевидно, в данном случае подразумевается приведенный выше текст. Самый напев представлен звуками четырехчетвертной длительности, изображенными преимущественно посредством различных видов статей.

На том же листе рукописи даны еще две проучки. Так, проучка 2 представляет собой опять-таки последование четырехчетвертных звуков (но в объеме всего лишь от *до* первой до *си-бемоль* второй октавы), изображенное также и крюками, которых в проучке 1 нет. Сложнее других — проучка 3. В ней посредством тех же статей и крюков показан весь церковный звукоряд в полном объеме.

<sup>1</sup> БЛ, ф. 272, № 429.

Рассмотрение приведенных проучек, как и сходных с ними в других азбуках, заставляет прийти к заключению, что упражнения для голоса в азбуках начинаются с ознакомления учеников либо со всем объемом звуков, которым они могут и будут распоряжаться в своей певческой деятельности (то есть со знаменным звукорядом), либо с наиболее употребительными согласиями церковного звукоряда (согласия простое и тресветлое используются реже).

Дальнейшие проучки<sup>1</sup> той же рукописи имеют иной характер. Так, проучка 4 (л. 1 об.), за исключением последнего знамени (статьи светлой), излагается только стопицами и крюками (те и другие с отсеками), что лишний раз обращает внимание учащегося на соответствие знамен с отсеками четвертным длительностям.



Здесь уже чередуются восходящие ходы на кварту, представляющие собой «разбитый» звукоряд, опять-таки в его наиболее употребительной, средней части. Основное назначение этой проучки — исполнение коротких, быстро следующих одна за другой длительностей, в противоположность продолжительным звукам первых проучек.

Проучка 5 (там же) значительно сложнее и продолжительнее:



В ней звуки изображены различными знаменами с добавочными знаками, как-то: отсеками, оттяжками, сорочьими ногами и т. п., а также с «борзой» помётой. Каждому звуку соответствует только одно знамя, всегда единостепенное. Исполняя эту проучку, начинающий певец приучается быстро схватывать глазом самые начертания знамен (в силу их разнообразия) и все время изменяющиеся длительности отдельных звуков. Основная трудность проучки заключается в скачках, разделяющих отдельные звуки, затрудненных при этом различием длительностей. Поющий приучается свободно владеть голосом и усваивает различные интервальные последования.

<sup>1</sup> В дальнейшем проучки даются нами в переводе на ноты.

Некоторые особенности предыдущей заключает в себе и следующая, 6-я проучка (л. 2):



Скачков в ней нет, но даны плавные подъемы и спуски преимущественно на больших длительностях. Впервые появляется и самая малая из известных знаменному распеву длительностей — восьмая, изображенная крюком с отsekой и ударкой одновременно. Эти короткие длительности (в сопоставлении с четырехчетвертными звуками) и составляют в данной проучке главный предмет усвоения.

В поздних азбуках можно найти самые разнообразные проучки. Их содержание развивается в направлении постепенного усложнения напева, большей ритмической «капризности», неожиданных интервальных последований. Приведем еще несколько проучек той же рукописи:

A musical score page featuring four staves of music, labeled 1, 2, 3, and 4 from top to bottom. Each staff is in common time (C). Staff 1 starts with a clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of common time. Staff 2 starts with a clef and a key signature of one sharp (F#). Staff 3 starts with a clef and a key signature of one sharp (F#). Staff 4 starts with a clef and a key signature of one sharp (F#). All staves end with 'и т. д.' (and so on). The music consists of various note heads, including circles, diamonds, and triangles, representing different rhythmic values and patterns.

В проучке 7 (первая строка) сказанное только намечается. В проучке 8 (вторая строка) вновь повторен уже встречавшийся ранее отрезок звукоряда, но каждая из больших длительностей оказывается так или иначе «раздробленной» на две или три части короткими — четвертными и восьмыми — звуками той же высоты. Проучка 9 (строки 3—4) как бы сочетает в себе технические приемы и трудности предыдущих проучек.

На прием повторения отдельных звуков на одной и той же высоте, коротких в частности, следует обратить внимание. Это не просто средство тренировки голоса. Он вызван прямой необходимостью и сознательно внесен в проучки. Чтобы понять его значение, следует вспомнить некоторые особенности строения фитных распевов, требовавших только им присущей исполнительской техники. В фитных распевах, на разных высотах и в разных длительностях, встречаются такие обороты, как



Приемы, показанные в рассмотренных проучках, служат средством к усвоению фитных оборотов.

Уже был упомянут текст «Кто тя может убежати...», встречающийся в различных случаях и формах. В рукописи 429 (БЛ, ф. 272) имеются следующие тексты:

КТО ТА МО-ЖЕТ У - БЬ - ЖА - ТИ СИЕ РТНЫЙ ЧАС  
УТ-РЕ РА - НО ГО - ЛНЦЕ ВЗОЙ-ДЕТЬ ПО-У - ТРУ  
О-ТЕЦСЫ - НУ ТА - КО ПРИ - КА - ЗЫ ВА - ЕТ  
У -ЧИСЬМО - Е МИ - ЛО ЧА - ДО ПЕ - НИ - Ю

Для всех четырех строк этой прочки напев остается тем же, только изменяются знамена (на каждый слог по одному знамени). Этому и остальным примерам предпосылается заголовок (л. 12): «Требующим учитися святаго пения от нижайшия степени к высоте восходящим до вторыя на десять степени, каждо древле бысть в столпотворительном и столповом старороссийском знамени сицевыми пометы древними снискатели и песнорачители изложены суть сише». Хотя автор азбуки и начинает сразу с мелодических строк, первой целью его изложения являются киноварные пометы, но показываются они не отдельно, а сразу в их применении к знаменам. Такой метод избран потому, что последующие примеры изложены в форме *двознаменников*.

Использование в примерах двознаменной нотации прямо указывает на то, что составитель придерживается западноевропейского направления. Не оставляют в этом сомнения и примеры, в которых перечисляются западноевропейские названия нот. Так, помещен церковный звукоряд в его полном объеме (л. 14) с названиями *ут—ре—ми—ут—ре—ми—фа—соль—ля—фа—соль—ля* в восходящем и нисходящем направлениях.<sup>1</sup>

Все длительности приведенного выше примера равны целым нотам, но изображены не одинаковыми знаменами, тогда как во втором (и следующих примерах) они различны:



<sup>1</sup> Небезынтересно отметить совпадение текста одной из строк с названиями нот. Текст «Утре рано солнце взойдет поутру» во многих азбуках приводится в отдельности со звуками *ут* и *ре*, соответствующими первым двум знаменам.

Двознаменное изложение — нововведение, находящее применение преимущественно в руководствах XVIII века. Поэтому по содержанию и направленности двознаменные азбуки близки крюковым. Тем не менее, влияние западноевропейской системы в двознаменных азбуках сказывается еще сильнее.

Упражнения, показанные в следующем примере, окончательно лишены всякой связи со знаменным распевом.



Параллельное изложение крюками и нотами не спасает дела. Здесь появляются различные интервалы, что встречалось и раньше, в крюковых проуках, но вводилось не столь явно и целеустремленно. Так, разделы *a*, *в* и *д* служат упражнениями в интонировании интервалов кварты, квинты и сексты (с поступенным возвращением к исходному звуку), а *б* и *г* представляют собой «разбитые» трезвучия: в первом случае мажорное, во второе — минорное.<sup>1</sup> В разделах *е* и *ж* дается нисходящее движение звуков с совершенно неожиданной фитной концовкой в первом и конечным ходом наверх во втором случае. Наконец, последние три раздела содержат различные последования ходов на терцию. Явно выраженные интервалы и в особенности трезвучия, данные в примерах, совершенно уводят в сторону от знаменного распева и старых традиций.

После рассмотренных упражнений в азбуке следуют отдельные фразы из богослужебных текстов с более сложными оборотами напева, также в двознаменном изложении, и отдельные знамена. Далее (л. 18 об.— л. 30) помещены двознаменные таблицы, объясняющие исполнение знамени, построенные по «клеткам». В каждой клетке сверху находится нотный стан, под ним — знамя и внизу — словесное пояснение. Завершается азбука известным текстом: «Конец извещения знамени» и т. д. «Приложением» к руководству служат разводы лиц и фит, построенные по обычной форме вертикальных столбцов.

В азбуке, к рассмотрению которой мы переходим,<sup>2</sup> имеются и другие упражнения.

Теоретическое руководство занимает всю рукопись. Хотя изложение не двознаменное, но и эта азбука служит внедрению

<sup>1</sup> В рукописи в разделе *г* последний звук — до, что следует рассматривать как описку (так же, как и отсутствие этого звука в разделе *a*).

<sup>2</sup> БЛ, ф. 199, № 191/194 (XVIII в.).

западноевропейской системы и содержит более сложные упражнения. Например (л. 9 об.—10):



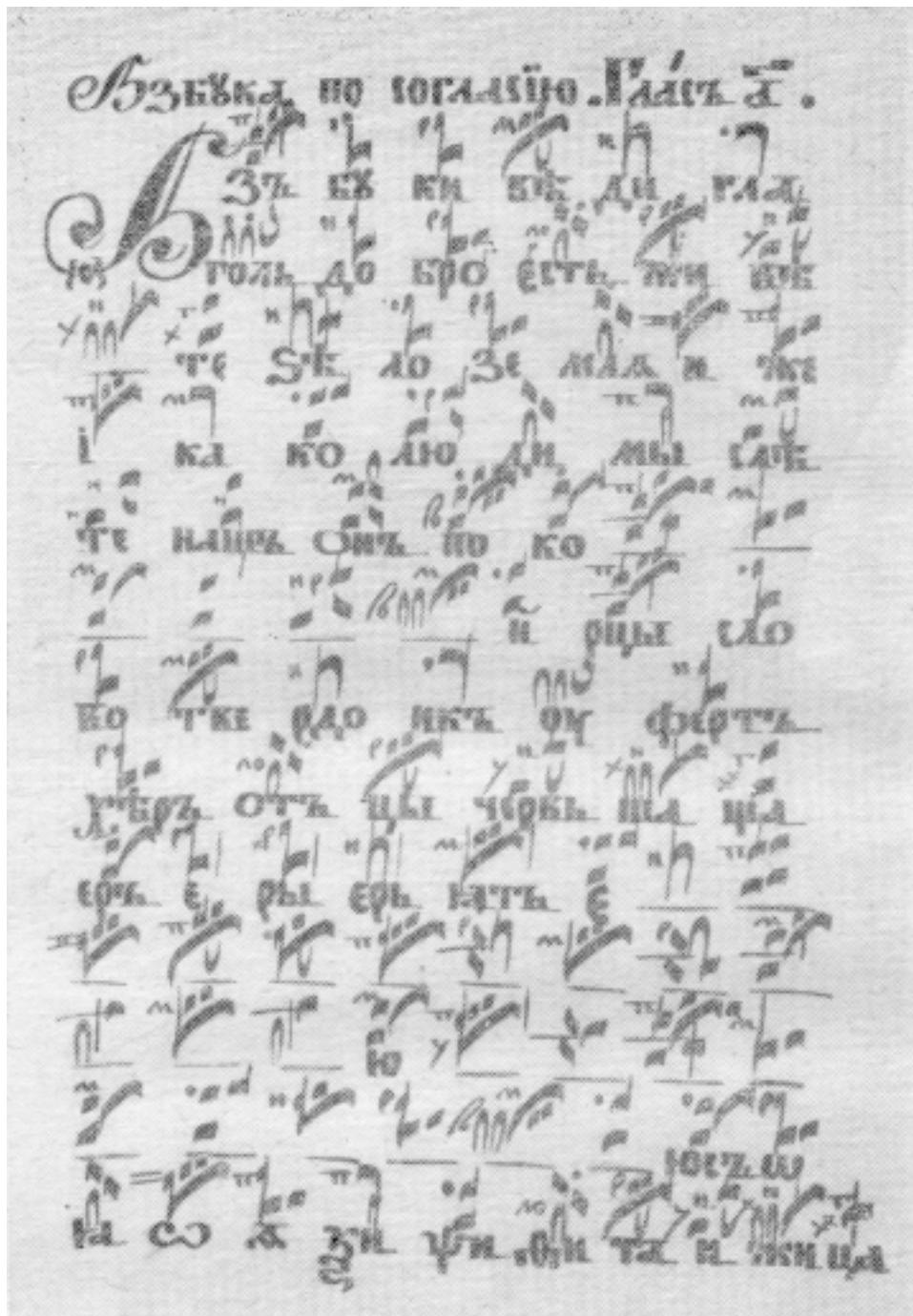
Обращает на себя внимание отличие заключительных фигур строк от других, что объясняется желанием придать цельную, закругленную форму упражнению. Все вышеприведенные упражнения убеждают в том, что проуки поздних азбук XVIII века представляют собой *элементарные образцы «вокализов»* для развития голосовой техники. Если отдельные тексты этих упражнений еще сохраняют некоторую связь со стариной, то причина того лежит отнюдь не в желании как-то спасти или укрепить эту старину. Просто новому напеву (упражнению) нужна какая-то словесная опора, и в этих целях используются какие угодно слова, начиная с «Утре рано...» или «Отец сыну...» и кончая названиями нот: *ут—ут—ут, фа—фа—фа* и т. п.

В рассматриваемых азбуках встречаются некоторые новые термины. Так, в азбуке № 191 при толковании знамен говорится о «поступках», под которыми следует понимать «поступь», то есть поступательное движение звуков.

Начальные листы этой азбуки, как и обычно, заняты вступительными обращениями нравоучительного содержания.

Наряду с упражнениями и примерами чисто западноевропейского типа, азбука отдает значительную дань старине в форме распространенного толкования знамени — более подробного, сравнительно со старыми толкованиями, и дающего возможность несколько уточнить содержание последних. Например: «Подчашие простое по два гласа<sup>1</sup> вниз борзо мерою с крюк» (л. 12); «Подчашие мрачное в них два гласа кайждо сверху вниз, аки прости» (л. 13); «Светлое подчашие ступается вниз борзо, едино за крюк с отсекою, два в крюк. Трет светлое подчашие книзу такожде, что светлое, точию померою разни» (л. 13 об.); «Стрела громовозводна просто и со оттяжкою, а в них по три глас(а) снизу вверх по согласиям. Громовозводна же ина и со отсекою снизу вверх в три поступки

<sup>1</sup> То есть звука.



мерою 1<sup>1</sup> со статью, а вторая в крюк» (л. 14); «Стрела тресветлая со облачко(м) и со отсечкой, а другую борзо пусти, мало нечто одержи» и т. п., и дальше: «Переводка с подверткой, да ключ и челюска, а в них всегда ступает *по пяти гласов* восходя и низходя по прилучаю их» (л. 16) и там же: «Переводка с подверткою, да ключ, да челюска *стоят лицем*, ступаются по пяти гласов, иде же *вси три купно*.<sup>2</sup> Осока же да рог в строчном гласоступании не поются. Точию *у фит в лицах*».

<sup>1</sup> В значении «первая».

2 вместе

Помимо большей подробности и ясности самих объяснений, в них оказываются введенными понятия, ранее не встречавшиеся в толкованиях знамени (мы выделили их курсивом).

Автору азбуки пришлось обратиться к приемам толкования знамени, хотя незадолго перед тем он объяснял значение знамен средствами пятилинейной системы потому, что нотами на пятилинейном стане он не мог выразить того, что под силу только терминологии толкований знамени.

В азбуке имеются также объяснения знамен в клетках и столбцах, при этом в два цвета: киноварью (в верхнем квадрате) — знамя и чернилами (в нижнем квадрате) — его развод. В конце азбуки — фитник со следующим вступлением: «Зри же напредь и обрящеши фиты, лица же реку и при них дробное знамя... фит и пометным яснением тым выше помянутым развод и сказание именем звание их коегождо гласа осмогласного пения и выборных с лицами строк и просто разводных». Здесь интересно разграничение понятий фит и «просто» разводных строк.

Для полноты обзора проук поздних азбук следует упомянуть о так называемых «Роспетых азбуках», или «Азбуках по согласию». Этот вид проук также преследует две цели (только без «морализации»): научить пению и одновременно помочь запоминанию самой обычной азбуки — славянского алфавита. Например (в переводе с крюков):<sup>1</sup>



«Роспетые азбуки» получают распространение начиная с XVIII века и встречаются нередко в еще более поздних руководствах.

«Азбуки по согласию» помещаются в певческих руководствах обычно с одним и тем же, типичным для гласа I напевом, содержащим распространенные попевки и украшенным фитными разводами.

<sup>1</sup> ГПБ, собр. Колобова, № 658, л. 2 об. (см. фото).