

## Г л а в а 12

### ДВОЗНАМЕННИКИ И «КЛЮЧ» ТИХОНА МАКАРЬЕВСКОГО

Воздействие пятилинейной нотации на знаменную систему выражалось различно. Так, по «Извещению» Александра Мезенца мы можем только догадываться о нем (по отдельным высказываниям его автора в защиту знаменной нотации и ее преимуществ, сравнительно с «органогласовым» пением). Доводы Мезенца являются следствием убеждения в совершенстве знаменной нотации и глубокого знания дела. Его высказывания можно найти и во многих других азбуках, повторяющих или передающих содержание слов Мезенца. Просматривая такие азбуки, трудно сказать, каких взглядов придерживались их составители, коль скоро они часто просто переписывали азбуку Мезенца, опуская при этом строки, имеющие принципиальное значение, и ограничиваясь только изложением системы знаменной нотации, помет и признаков.

В других азбуках, хотя и посвященных еще знаменной нотации, уже заметен прием объяснения крюков при помощи сольмизационной системы, но без показа пятилинейного нотного письма как такового. В ряде азбук, наконец, уже появляется самый убедительный и наглядный внешний признак пятилинейной нотной системы — *нотный стан*, на котором при помощи квадратной ноты объясняется музыкальное значение крюков. Завершающим и наиболее убедительным способом использования в этих целях нотной системы являются *двознаменные азбуки*.

Западноевропейское многоголосное культовое пение, пение гармоническое (в противоположность русскому знаменному одноголосию), получившее название «партиесного»,<sup>1</sup> было заманчивым для русских людей, и, имея в виду поддержку, которую оно встретило со стороны царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, не приходится удивляться его быстрому распространению. Культовое русское пение оказалось переставленным (при этом в течение очень короткого времени) на совершенно новые рельсы, на новую дорогу, а к каким высотам в дальнейшем пришло оно по этой новой дороге — известно всякому, кто знаком с историей русской музыки в целом и культовой — в частности.

<sup>1</sup> Мы не касаемся здесь многоголосных песнопений, изложенных без линейными нотациями — знаменных и демественных «партитур».

Новая западная система, вторгнувшись на Русь, предъявила свои требования, вызвав глубокие сдвиги в формах исполнения богослужебных песнопений и, неизбежно, в формах их записи.

Нельзя говорить о пятилинейной нотации, забывая при этом, что любая система нотной записи может существовать только в том случае, если она выражает и передает полностью *музыкальную систему*, ее породившую, вместе с ее теоретическим содержанием. Поскольку за пятилинейной нотацией стояла западноевропейская музыкальная система, то пятилинейная нотация должна была и могла выражать только эту систему. Значит, можно говорить о пользе или вреде для русской культовой музыки не того или иного вида нотации, а *музыкальной системы*.

Знаменный распев тоже породил свою, *знаменную* нотацию и мог быть изложен и выражен только средствами этой нотации — крюками. Если некоторые русские мастера, писавшие певческие рукописи, действительно хотели послужить делу совершенствования и закрепления старого знаменного распева, то они, обратившись к пятилинейной системе, избрали для этого неподходящее средство. Знаменные напевы заключают в себе такие особенности, которым соответствует только знаменная нотация и которые ни при каких условиях не могут быть выражены пятилинейными нотами.

Знающие и многоопытные русские распевщики не могли не понимать несовместимости русской и западной систем и в своем отношении к ней, естественно, разделились на два противоположных лагеря. Мезенец в «Извещении» указывает на то, что певцы, «добре ведущие» знаменное пение и распоряжающиеся им «властне и добре», в полной мере довольствуются родными крюками, не испытывая нужды в каком-либо ином способе изложения напевов.

Таким образом, если можно говорить о том времени, когда на Русь пришла западноевропейская музыка, то следует признать, что это годы рождения *новой* русской культовой (как и светской) музыки в широком смысле и одновременно — начало умирания знаменного распева. Нельзя же говорить о «жизни» знаменного распева в узкой и замкнутой среде сохранивших его старообрядцев, при том условии, что они (а вместе с ними — их пение) не только потеряли поддержку светских и церковных властей, но даже начали подвергаться с их стороны преследованию. Да и в самую старообрядческую среду проникли «нити» западноевропейской музыкальной системы, что без труда можно проследить на терминологии и способах изложения поздних старообрядческих певческих рукописей и азбук. Это чувствуется в «седьмой повышенной ступени» и в «автентических» кадансах, которые достаточно часто звучат в современном старообрядческом богослужебном пении.

Не приходится удивляться тому, что пятилинейная нотация вместе с собой могла внести в певческий обиход только то, что

показательно и характерно для западной музыкальной системы, поэтому не только двознаменные азбуки, но и двознаменники практического назначения явились сильным средством пропаганды новой музыкальной системы и воздействия на музыкальное мышление русских певцов. Вторые, может быть, воздействовали еще сильнее, как применявшееся повседневно.

Главная особенность пятилинейного изложения знаменных напевов состоит в том, что при этом способе записи они волей-неволей оказываются в зависимости от *темперированного строя*, хотя, быть может, певцы — исполнители по пятилинейным нотам не всегда точно его придерживались. В изложении крюками знаменные напевы темперированному строю не подчиняются, но с появлением пятилинейной нотации должны были с ним столкнуться и ему подчиниться. В силу одного этого темперированный строй на Руси сразу же после своего появления стал причиной внутреннего разлада между музыкальным существом знаменного распева и способом его записи — пятилинейной нотацией.

Каким был строй древнерусских распевов с древнейших времен и до его столкновения с западноевропейской системой? Ответ может быть только один: конечно, натуральным, тем же самым, на основе которого создавалась и существовала русская народная песня. И если бы в XVII веке оказалось возможным исполнить какой-нибудь отрывок знаменного распева на темперированном рояле, то русские распевщики не узнали бы его так же, как не узнавали русские народные исполнители родных песен, когда (в XIX в.) им проигрывали их на темперированном инструменте.

Надо оговориться. Сопоставляя знаменный распев и пятилинейную систему, последнюю необходимо рассматривать и оценивать в том виде и на том ее техническом уровне, *на котором она находилась в конце XVII века*. С тех пор пятилинейная система тоже претерпела изменения и значительно усовершенствовалась. Появились разнообразные средства выражения и оттенки исполнения, совершенно не известные первоначально, как-то: ноты с точками, увеличивающими их длительность, лиги (связки), наконец паузы и обозначения динамических оттенков, терминология, определяющая скорость движения и характер исполнения музыки. Все это так, и в настоящее время точность передачи знаменного распева средствами пятилинейной системы может быть значительно большей, нежели раньше, но это — особый вопрос, ибо речь идет не о наших днях, а о XVII веке. Если же подходить к переводам с мерилом музыкально-технических средств XVII века, то сказанное относительно пятилинейной системы как средства «перевода» знаменной нотации полностью останется в силе. Вследствие этого двознаменники — памятники XVII века и документы периода борьбы двух систем — приобретают чрезвычайно важное значение, но оценивать их нужно,

позабыв о достижениях пятилинейного письма позднейшего времени.

Вернемся теперь к двознаменным азбукам, о которых судить следует, конечно, по их лучшим образцам. В них самый прием параллельного знаменно-нотолинейного изложения напевов и примеров показывает, что предметом и назначением двознаменных азбук является разъяснение *западной* нотно-музыкальной системы, ее распространение и внедрение в музыкальное сознание учащихся. При этом родилось неизбежное противоречие: исполняли напевы одним способом, записывали иначе. Приходилось все время как бы «перестраивать» сознание, переключаться с одного на другое. Для Южной Руси переход на пятилинейную систему был менее болезненным; слух южнорусских певцов был раньше и больше приучен к западноевропейскому гармоническому пению.

Как бы то ни было, а переход на западноевропейскую систему не мог не сказаться отрицательно на творчестве тех, кто хотел в рамках новой системы продолжать развивать знаменный распев. Знаменное творчество оказалось скованным по рукам и ногам. «Неопределенные» длительности знаменного распева и его мелодическая и ритмическая импровизационность — две его важнейшие особенности — по существу были парализованы. Пресеклась самая возможность дальнейшего творчества распевщиков, если только они хотели по-прежнему опираться в нем на древние традиции. Действительно, было ли после XVII века создано что-либо новое в области *одноголосного* знаменного распева? Нет. Начиная с XVIII века в области знаменного распева старообрядцы, по существу, только перепевают старое и давно известное, все время «скрещивая» его с западноевропейским звучанием. По-настоящему новым в русском церковном пении стало гармоническое многоголосие, и «старое» занимает в нем разве только скромное и подчиненное место знаменного *cantus firmus'a*.

Есть еще один очень существенный вопрос, связанный с двознаменными азбуками. При исполнении знаменных песнопений хором певчих дьяков установление абсолютной высоты звуков, из которых складывался напев, зависело от головщика. Это он «задавал тон», определяя высотный уровень строки, ибо последняя могла находиться на разной высоте, в зависимости от голосов певцов, составляющих хор, и от местных традиций пения. Понятно, что головщик должен был определить строку того согласия, с которого начиналось песнопение. Тем самым ставились на свои места и строки всех других согласий знаменного звукоряда. Двознаменное изложение азбук закрепило не только определенную и неизменную длительность (продолжительность) звучания за отдельными ступенями звукоряда, но и неизменную абсолютную высоту за строкой, сделав невозможными ее колебания по усмотрению головщика (независимо от того, одна или

несколько строк предусматриваются системой<sup>4</sup> знаменного распева). Знаменный распев как бы замер на месте, потеряв гибкость.

Почему же все-таки в двознаменных азбуках избрана для изложения знамен (их «перевода» на пятилинейные ноты) именно та абсолютная высота, которую мы находим, а не другая? Можно только предположить, что колебания высоты строки (по указанию головщика) не могли быть очень значительными, и двознаменные азбуки отображали ту высоту, которая была наиболее употребительна и в наибольшей степени оказывалась необходимой для хоров смешанного мужского состава.<sup>1</sup> Кроме того, естественно, исполнение песнопений по нотолинейным рукописям нисколько не отнимало у головщиков право задавать тон (строку) на той высоте, которую они считали нужной, не исходя из абсолютной высоты звуков, указанной на нотном стане. Помешать такому приему не могло даже строчное многоgłosие. Непреодолимым препятствием послужило бы только понятие тональности, но такового в знаменном пении периода двознаменников еще нет. Окончательное решение вопроса о роли строки в условиях пятилинейного изложения знаменных напевов требует, однако, особого исследования.

Ни двознаменные азбуки, ни двознаменное изложение напевов вообще не выходят за пределы обычного церковного звукоряда. Если некоторые особенности крюкового написания знаменных напевов позволяют предположить возможность нарушения этих границ хорами XVII века, то двознаменные азбуки оснований для этого не дают.

Что бы мы ни говорили о той роли, какую сыграла западноевропейская музыкальная система в развитии русского церковного пения, и как бы ни расценивали назначение двознаменного изложения древних распевов — ему надо отдать должное. Несмотря на то, что двознаменников вообще и двознаменных азбук сохранилось очень немного, их следует поставить на один уровень с самыми выдающимися памятниками русской музыкальной письменности.

Сопоставление начертаний знаменной нотации с основами западноевропейской системы имеет место не только в них. Кроме двознаменников постоянно встречается оно и в крюковых певческих азбуках второй половины XVII века. Так, например, в горовосходных холмах, в различных таблицах и в иной форме приводится перечень помет, против которых соответственно приводятся названия нот (*ут—ре—ми* и т. д.). Этот вид сопоставления также ясно говорит о том, какова абсолютная высота звука, определяемого пометой. Однако такой способ объяснения становится непригодным в тех случаях, когда знаменный напев состоит из многостепенных знамен, в которых надо определить не один, а несколько звуков, и тем более, если речь идет о пере-

<sup>1</sup> В древней Руси женщины не допускались на клиросы.

воде продолжительного лицевого или фитного распева. В последнем случае в особенности двознаменное изложение оказывается незаменимым. Из сказанного следует первый основополагающий вывод: *главным видом руководств, преследующих цели изложения и пропаганды западноевропейской музыкальной системы и пятилинейной нотации, являются двознаменные музыкально-теоретические руководства.*

Как палеографическое явление возникновение двознаменного способа изложения представляется очень существенным. Двознаменники в теоретических руководствах и в рядовом изложении появились не в одно время. То же можно сказать и об азбуках в двознаменном изложении: раньше возникают двознаменно-безлинейные, затем безлинейно-нотолинейные азбуки. Почти одновременно с последними возникают и рядовые двознаменники.

Двознаменные азбуки, разумеется, очень важны, но рядовые двознаменные рукописи, содержащие песнопения знаменного распева и предназначенные для непосредственных практически-исполнительских целей, имеют свою, особую ценность. Рядовые двознаменники, несомненно, в свое время также сыграли роль своеобразных теоретических руководств, в известной степени — наглядных пособий по пятилинейной нотной системе. С появлением такого двознаменного пособия участие преподавателя пения не потеряло своего значения при занятиях с учеником, но оно стало меньшим. Часть «практических занятий», работы ученика над освоением напевов могла уже в течение более продолжительного времени протекать в отсутствии педагога.

Если теперь известна абсолютная высота звуков, изображаемых крюками, то двознаменники имеют в этом отношении двоякое значение — прямое и косвенное. Прямое — тогда, когда дается непосредственный перевод какого-либо знамени с той или иной пометой на нотный стан. Косвенное — когда нотного стана нет, но ранее определенное с его помощью значение пометы позволяет установить абсолютную высоту знамени. Если бы не было двознаменников, то абсолютная высота звуков, заключенных в знаменах, *так и не была бы установлена*. Теоретические пособия, посвященные специально теории помет или частично ее касающиеся, могли бы только осветить отношения этих помет между собой и определить звукоряд, который они, вместе взятые, составляют. Абсолютная высота звуков по-прежнему осталась бы неизвестной, продолжая зависеть от неопределенного понятия строки. В особенности неясными остались бы распевы многогласостепенных знамен в тех случаях, когда при них представлена только *одна* помета, о лицах же и фитах и говорить не приходится. Об их мелодическом содержании можно судить лишь по разводам тех и других, двознаменный же развод, взятый отдельно, в принципе ничем не отличается от рядового двознаменного изложения.

Объединяя сказанное о значении двознаменников, приходим к заключению, что они определяют:

- 1) абсолютную высоту звуков, составляющих знамена;
- 2) высотное значение киноварных помет;
- 3) количество звуков, входящих в многогласостепенные знамена;
- 4) знамена, в основе своей единогласостепенные, но изменяемые применением к ним добавочных знаков;
- 5) ритмические особенности напевов знаменного распева;
- 6) длительность отдельных звуков;
- 7) возникновение рукописи с хронологической стороны.

Остается сделать второй, также основополагающий вывод: *только благодаря приему двознаменного изложения древнерусских культовых напевов оказалось возможным прочесть безлинейную знаменную нотацию*, а вместе с нею и другие виды безлинейных нотаций. Двознаменники — это своего рода «розетский камень» в области древнерусской музыки.

Если сравнивать двознаменное изложение древних распевов с их безлинейным изложением в певческих рукописях, то двознаменная форма изложения представляется обедненной. Проистекает это из назначения двознаменников как таковых — прежде всего практического. Пользовался ими тот, кто хотел перейти с крюков на ноты. Для такого певца крюки отходили в прошлое, становясь только воспоминанием, и пел он уже по нотной строке, иногда лишь заглядывая в крюки и припоминая то, что когда-то было для него единственной формой музыкальной грамоты. Вместе с этой грамотой были, конечно, преданы забвению и все внутренние особенности знаменной системы. В сказанном заключается главная причина «обедненности» нотолинейного изложения знаменного и вообще древних распевов. Это станет еще более ясным, если на время позабыть о появлении киноварных помет в знаменной нотации. В беспометное время каждое начертание знаменной нотации только одним своим внешним видом определяло: 1) количество звуков, содержащихся в знамени, 2) длительность или длительности этих звуков, 3) их высоту, хотя бы и не абсолютную, а лишь относительную, в зависимости от строки, 4) быстроту их движения и 5) характер (выразительность) исполнения. Если пятилинейное нотное письмо передает абсолютную высоту и длительность звуков, то передача всего остального, что было возможно в знаменном изложении, пятилинейной нотации оказывается не под силу.

Есть еще одна важнейшая особенность знаменного пения и знаменной нотации. Если исходить из предположения, что двознаменники писались людьми, знающими дело, такими, которые передавали напев точно, ничего при этом не добавляя и не убавляя, то можно убедиться в том, что знаменной системой нотописания не предусмотрено обозначение пауз. Поскольку, однако, пауза не только необходима для смены дыхания во

время пения, но и является одним из важнейших выразительных и художественных средств, то немыслимо допустить, чтобы в древнем знаменном пении пауза как таковая не была известна. Коль скоро выразительные средства знаменного пения не являются предметом нашего рассмотрения, приходится лишь отметить отсутствие в знаменной нотации и в двознаменниках пауз.

Среди двознаменников наиболее распространены двознаменники знаменно-нотолинейные. Само понятие распространенности, однако, вообще к двознаменникам мало применимо. Двознаменных рукописей насчитывается в лучшем случае несколько десятков, но точное их количество не имеет значения: о других видах двознаменников почти не приходится говорить, поскольку они представлены единичными экземплярами.

Двознаменники известны следующих видов:

- 1) знаменно-нотолинейные;
- 2) знаменно-демественные;
- 3) казанско-демественные.

Как на единственное известное пока исключение следует указать на рукопись, представляющую собой, если можно так выражаться, «трезнаменник».<sup>1</sup> В этой рукописи над текстом расположены три строки: крюковые знамена, над ними — пятилинейный нотный стан и наверху — второй пятилинейный стан. От средней строки он отличается тем, что изложение на нем ведется не квадратными нотами, а круглыми, итальянскими. Такое расположение строк еще больше подчеркивает значение двознаменников как средства внедрения западноевропейской нотной системы, коль скоро оказывается представленной ее позднейшая форма — круглая нота. Рукопись такого рода — единственная, и никаких выводов относительно путей и форм проникновения в русскую музыкальную письменность круглой ноты сделать не позволяет. Употребляющаяся в русских певческих двознаменных рукописях квадратная нота появляется в Северной Руси примерно в одно время с началом ее применения там же для изложения одноголосных напевов (в конце XVII века). Если же принять во внимание, что в Южной Руси квадратная нота стала известна раньше, то хронологически одноголосные нотолинейные рукописи украинского происхождения оказываются более древними, сравнительно с двознаменниками.

В двознаменниках важна самая одновременность применения двух различных нотаций, а не то, как расположены нотированные строки одна в отношении другой. Можно встретить двознаменники, в которых нотолинейная строка находится над знаменой и наоборот — под ней. Оба положения строк встречаются примерно одинаково часто. Текст подписывается только один раз, под строкой, расположенной снизу. Западноевропей-

<sup>1</sup> ГПБ, Соловецкое собр. № 647/619.

ской музикальной системе известно применение ключевых знаков; они выставляются и на нотном стане двознаменников. В подавляющем большинстве случаев применяется ключ «цефаутный», реже он заменяется басовым ключом.

Ранее уже упоминалось об азбуках, использующих на отдельных участках прием двознаменного изложения. Сейчас мы переходим к рассмотрению азбуки, которая полностью является двознаменной. Известно только одно полностью двознаменное музыкально-теоретическое руководство — «Ключ» Тихона Макарьевского.

О составителе «Ключа» известно очень немного. Металлов, говоря о завершении «Грамматики» Дилецкого акrostихом Тихона Макарьевского, сообщает, что акrostих «был на «Ключе» (толкование крюков нотами) этого Тихона, бывшего монахом Макарьевского Желтоводского монастыря, а затем около 10 лет келарем патриарха всероссийского Адриана — до 1691 года. «Ключ» же Тихона появился, очевидно, до его келарства или одновременно с «Идеею»,<sup>1</sup> или, вернее всего, раньше».<sup>2</sup>

Из слов Металлова нельзя вывести определенного заключения о времени написания «Ключа» Тихона Макарьевского, но «Ключ» целиком и отрывки из него начинают появляться в певческих рукописях в последней четверти — ближе к концу XVII века. Их первая отличительная особенность — двознаменное письмо. Кроме того, конечно, они имеют свойственное только им строение, приемы изложения и состав.

«Ключ» — не полное название труда Тихона Макарьевского. Иногда его называют «Ключ разумения», но ни одно из приведенных названий не является подлинным и не принадлежит самому его составителю. Азбука Тихона Макарьевского вообще не имеет самостоятельного, данного ему автором названия. «Ключ» — это скорее «прозвище», данное руководству исследователями древнерусского культового пения, происходящее оттого, что на титульном листе руководства изображен самый обыкновенный ключ с ушком и бородкой и соответствующей надписью. «Ключ» — это руководство, которое, как и многие другие, не всегда представляет собой отдельную книгу. Оно часто входит в состав рукописных певческих сборников, встречается в сокращенном виде, в отрывках, а иной раз и с добавлениями, заимствованными из других азбук.

Если изложение «Извещения» Александра Мезенца легко обнаружить по тексту его вступительной части («Всесилнаго, всепреблагого и всеизначалнейшаго бога отца благопроизволением...» и т. д.), то и в «Ключе» Тихона Макарьевского на

<sup>1</sup> Имеется в виду «Идея грамматики мусикийской» Дилецкого.

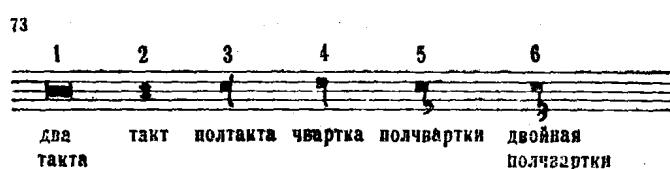
<sup>2</sup> В. Металлов. Старинный трактат по теории музыки 1679 года, составленный киевлянином Николаем Дилецким. (Отдельный оттиск из декабряской книжки «Русской музикальной газеты» за 1897 г.). СПб, 1898, стр. 2.

одном из первых листов имеется характерный заголовок. Этот заголовок обычно пишется киноварью после краткого вступления молитвенно-просительного содержания. Самый рисунок «ключа», как уже замечено, имеет значение своего рода титульного листа ко всему руководству.

Изображения (рисунки) «ключа разумения» столь же разнообразны и имеют такое же множество вариантов, как и горовосходные холмы. Самое важное в любом изображении «ключа» то, что это ключ с бородкой, имеющей три зубца и два промежутка между ними:  $3+2=5$ . Таким образом, бородка является своего рода символом пятилинейного нотного стана. Столь же символической является и надпись на стержне ключа: «Ключ разумения отверзает дверь божественного пения».<sup>1</sup> На зубцах бородки написано: «ут—ре—ми» и рядом с этим: «Сими три естествогласии составляется все святое пение». Названия *ут—ре—ми* проставлены на зубцах не случайно. Они не только подчеркивают сольмизационный принцип гексахордов — *ут, ре, ми, фа, соль, ля* и т. д., — но и сближают систему сольмизации с привычными для русских певцов и традиционными понятиями согласия, ибо и *ут—ми*, и *фа—ля* представляют собой не что иное, как согласия мрачное и светлое, то есть наиболее «ходкие» согласия. Возможно, что в этом заключается одна из причин понятности «Ключа» для русских распевщиков, сделавшая его более близким и доходчивым для русского музыкального мышления, определившая его распространение.

В ушке ключа обычно проводятся параллельные линейки, числом не соответствующие принятому ныне нотному стану. Их бывает разное количество. Они не изображают в точности нотный стан и обычно используются для показа самого вида параллельных линеек и промежутков между ними. На линейках и между ними помещаются опять-таки наименования нот (количество линеек, а следовательно и названий, колеблется в зависимости от размеров ушка). Тут же над линейкой надписано «линии» и в промежутке — «испации».<sup>2</sup> Кроме того, на отдельных линейках изображены квадратные ноты, дабы можно было усвоить их написание и соответствующие длительности (изображения нот помещены и в начале перечисления знамен, на л. 5 той же рукописи).

Общий ряд представляется в следующем виде:



<sup>1</sup> ГПБ, Q XII, № 1, л. 4 (конец XVII в.).

<sup>2</sup> пространства, промежутки.

«Ключ» Тихона Макарьевского знакомит нас, таким образом, с «набором» квадратной ноты, пришедшей на смену знаменным безлинейным знакам. В «Ключе» этот набор дан не весь, и к нему приходится добавлять нотные длительности из обычных двознаменников, нотного изложения знаменных песнопений и «Грамматики» Николая Дилецкого. Последняя — наиболее поздний источник. «Ключ» Тихона Макарьевского, таким образом, раньше других (быть может, одновременно с двознаменниками) познакомил русских певцов с системой изложения напевов на пятилинейном стане средствами квадратной ноты.

В примере 73 первым показано начертание, проставляемое как заключительное, в конце песнопения или отдельной его части, и в середине изложения напева не применяемое. В равной степени ограничено используется и последнее начертание. Наиболее частыми являются остальные (2—5). Тихон Макарьевский использует эти знаки и излагает западноевропейскую нотацию в том объеме и в тех рамках, которые определялись практическими потребностями *перевода* крюков на другую нотацию. Вернемся, однако, к изображению «ключа разумения».

Для азбук, ставящих целью распространение пятилинейной системы, изображение «ключа разумения» столь же необходимо и так же показательно, как горовосходный холм для более ранних знаменных руководств. Некоторые, если можно так выразиться, «стилевые» особенности сближают те и другие. Культивая музыка остается культовой, и «ключи разумения» на титульных листах, так же как и «холмы», окружены всевозможными цитатами из Писания и т. п. Так, например, по сторонам «ключа» в рассматриваемой рукописи стоит: «Начало премудрости — страх господень. Пойте богу нашему, пойте, пойте цареви нашему, пойте, яко царь всеа земли бог, пойте разумно». Значительно меньше места «божественным» цитатам и изречениям уделяет «Ключ» другой рукописи.<sup>1</sup> Надписи на бородке остаются теми же, но по сторонам стержня значится:

Ключ сей разумнопения  
Отъемлет дверь затмения,  
Отверзает смысл ищущим,  
Утверждает ум пишущим,  
Явно творит закрытая,  
Вси черпите об фйтая.

Приведенные строки, представляя собой краткое виршевое «вступление» к «Ключу», в основном повторяют уже известные по вступлениям к знаменным азбукам призывы сознательно относиться к изучению церковного пения. В последних двух строках не только указывается, что «Ключ» делает явным «закрытое», но и предлагается «Вси черпите об фйтая». Здесь автор виршей оказался в затруднительном положении: ему явно не

<sup>1</sup> БЛ, ф. 379, № 3, л. 47 (конец XVII в.).

удалось одновременно подыскать рифму к слову «закрытая» и указать на необходимость изучения фит. Слово «фитая» есть не что иное, как искаженный в угоду рифме термин «фиты». Для указания на фиты у Тихона Макарьевского были все основания, но об этом позже. Под рисунком ключа имеются еще два небольших участка нотных станов с показанными на них восьмыми нотами, объединенными вязками — наглядное изображение новых нот.

В рукописи Q XII 1 первый (начальный) лист утрачен, но на листе 2 можно видеть конечные строки обычного для азбуки обращения к читателю. За ним следует заголовок основной части, по которому «Ключ» Тихона Макарьевского легко отыскивается среди других руководств, особенно в случаях, когда он дан в отрывках в сборниках или в смешанных руководствах.

Заголовок (выписываемый обычно киноварью) таков (л. 2): «Сказание о нотном гласобежании и о литерных знаменных пометах, и о знамени нотном, яже в сем ключе разумения написано по линиям и испациам простаго клявеса». За этим следует собственно «Сказание». Понимание многих выражений в «Сказании» может оказаться спорным, но самый термин не нов: напоминает «Сказание знамению» более старых безлинейных азбук. Далее, однако, сразу же определяется отрыв от старого. Становится ясно, что «сказание» пойдет о «нотном гласобежании» и о «знамени нотном». Упоминание о «литерных знаменных пометах» не меняет дела. Понятно, что автор «Ключа», переводя крюки на квадратную ноту, не может обойти пометы молчанием, однако существование системы помет его ни к чему не обязывает, и особо она им не рассматривается. Нет даже краткого перечня помет, объяснения соответствующей им высоты звуков или показа их на нотном стане. Последнее чрезвычайно многозначительно и еще более повышает роль двознаменников как средства расшифровки безлинейной знаменной нотации. В «Ключе», таким образом, пометы «истолковываются» лишь косвенным образом, не в их прямом значении, но в разнообразных формах их применения при исполнении знаменных песнопений.

Далее «Сказание» сообщает сведения о наименованиях нот (*ут—ре—ми...* и т. д.), что также имеется в более поздних «смешанных» азбуках, однако наименования сопровождаются своеобразными характеристиками высоты звуков: «Починает первый голос ут дебелонизким гласом от нижния степени первыя испации, а оттуду над первою линею и тако восходит горе по линиям и испациам трети естествогласии...»

Здесь опять-таки встает вопрос о знаменном звукоряде и его объеме. Тихон Макарьевский начинает его «от нижния степени», то есть от нижнего звука, находящегося в первой «испации», иначе — между первой и второй линиями, что в цефаутном ключе соответствует звуку *соль малой октавы*. Далее по суще-

ству речь идет о звукоряде, для получения которого надо «восходить горе» от соль малой октавы «трёми естествогласии», что обнаруживает разделение звукоряда на согласия, а не тетрахорды. Последнего скорее можно было бы ожидать от сторонника западноевропейской нотной системы, но Тихон Макарьевский, хоть и пропагандирует новую систему, мыслить подолжает все еще в какой-то мере по-русски. В известной степени, бесспорно, он не только сам хотел, но и вынужден был придерживаться такой ориентации, имея в виду будущих читателей своего руководства. Таковыми были в основном рядовые певцы — исполнители знаменных песнопений, находившиеся значительно ниже по музыкальному развитию, нежели Тихон Макарьевский, и еще «пропитанные» старыми знаменными традициями. Определяя точно нижнюю границу церковного звукоряда, Тихон Макарьевский повторяет известный еще по Мезенцу прием постепенного восхождения «даже до вторыя надесять степени».

Некоторые выражения, употребляемые в «Сказании», применялись и ранее, но в «Ключе» они приобретают новый характер и смысл. Что же до неясностей начала «Сказания», то они частично разъясняются в дальнейшем его изложении (л. 2 об.): «А что написано в сем ключе седмь линий и промежду ими будет седмь испаций. И того ради написано седмь линий, понеже сия триестествогласная нота коловратится по линиям и испациам горé до вторыя надесять степéни четырежды». Важнейшее замечание! Оно подтверждает предположение о том, что Тихон Макарьевский представлял себе церковный звукоряд в полном его объеме: «триестествогласная» нота «коловратится» четырежды, то есть звукоряд состоит из двенадцати нот.

Тихон Макарьевский упоминает о возможности применения добавочных линеек под и над нотным станом. О последних читаем (лл. 2 об.—3) :«Тако же и выше пятая линии приписывается чертица вместо шестыя линии, тогда же восходит голос двема же степенми, тож прописывается чертица с бемулом выше седьмая линии и тако исполняются<sup>1</sup> в пении вся сия седмь линий». Здесь важно, кроме всего прочего, отметить указание на присутствие у верхнего *си* звукоряда «бемула» (бемоля). Присутствие этого бемоля — пониженного *си* первой октавы — отмечается и определяется только в «Ключе» Тихона Макарьевского. Знаменные звукоряды, излагаемые в певческих азбуках средствами степенных помет, не имеют такого графического обозначения или технического термина, который определял бы понятие бемоля вообще или бемоля при верхнем *си*, в частности. Остается предположить, что русские распевщики-теоретики и исполнители-практики внутренне объединяли представление о согласии (основном, состоящем из последования двух целых тонов и полутона наверху) с ощущением «бемоля», то есть ма-

<sup>1</sup> наполняются, набираются

лой секунды, завершающей согласие. (Только такие согласия и имеют в теории знаменного пения самостоятельные названия — «простое», «мрачное», «светлое» и «тресветлое».)

Остающийся участок «Сказания» посвящен выяснению длительностей знамен и некоторым частностям, в которых можно почувствовать попытку более основательно осветить понятие бемоля и альтерации звуков, если даже не хроматизма вообще.

«Сказание» очень невелико по объему и напоминает скорее введение к руководству, только намекая на отдельные частные вопросы западноевропейской теории музыки, затрагивая их, но не раскрывая ни одного из них до конца. Теоретические вопросы гораздо полнее изложены у Дилецкого. Основной научный интерес «Ключа» Тихона Макарьевского состоит в его двознаменности, ибо эта двознаменность позволяет судить одновременно о двух системах нотации — безлинейной знаменной и западноевропейской пятилинейной, а также о взаимоотношении и взаимном влиянии обеих систем: одна раскрывается посредством другой. Эта причина и вынуждает составителя «Ключа» давать в своем руководстве перечень («перечисление») знамен и построенные в обычной форме столбцов толкования (разводы) сложных знамен, попевок и лиц. Упоминание в начале «Сказания» о пометах — не более чем поздняя дань уважения к ним. О разделении знамен по гласостепенности не говорится, коль скоро имеется нотный подстрочник, раскрывающий количество звуков в знамени; для получения звукового «решения» знамени достаточно просто сопоставить его начертание с переводом.

Если вспомнить, что говорится о киноварных пометах в «Извещении» Александра Мезенца, то станет ясно, что абсолютной их высоты — в нашем, современном ее понимании — Мезенец не устанавливает, еще находясь (что вполне естественно) во власти строки, от которой отталкивается, да и в отношении к ней у него определены только отдельные знамена, наиболее показательные (как и в более старых перечислениях знамени). Тихон Макарьевский о строке совсем не вспоминает, потому что исходит из точного соответствия звука определенной высоты его местоположению на нотном стане. Стока с ее высотной неопределенностью ему не нужна. Лучше всего понять сказанное можно, обратившись непосредственно к одному из двознаменников.<sup>1</sup>

74

Рас - па - ти - си - смерть при - ят - за - род - наш.

В примере показан краткий отрывок двознаменной рукописи, по которому, конечно, нельзя представить себе всех частностей

<sup>1</sup> ГПБ, Q 1, № 188, л. 43 (конец XVII — начало XVIII в.).

двознаменного изложения и показа значения степенных помет в целом. Одно очевидно — двознаменник раскрывает не только количество звуков, входящих в состав знамен, но также их длительность. Мы видим, что голубчик борзый состоит из двух четвертных звуков движением вверх; крюк светлый соответствует одной половинной длительности; стопица с очком — двум четвертям движением вниз; скамеица — двум четвертям вверх; стрела светлотихая (с тихой пометой) — двум половинным и одной целой ноте и т. д. При всех условиях, «Ключ» существенно уточняет то, что некогда выражалось в расплывчатых определениях «ступити», «постояти» и др.

Особенно должно быть подчеркнуто то обстоятельство, что знаменно-нотолинейные двознаменники (как относящиеся к концу XVII в., так и «Ключ» Тихона Макарьевского) дают возможность представить в настоящее время понимание музыкального значения знамен таким, каким оно было в XVII веке.

Вернемся теперь к вопросу о пометах. Рассматривая их в двознаменниках, можно сделать заключения относительно абсолютной высоты звука, определяемого пометой, и способах применения помет. «Смешанные» азбуки XVII века не дают полного представления о первом вопросе и не касаются второго. На основании же двознаменников последовательный ряд помет-звуков выясняется окончательно. Он таков:



Нельзя не отметить совпадения данных Мезенца и двознаменников. Двознаменники не были теоретическими руководствами и не предназначались для выполнения педагогической роли, но на деле явились единственным источником, действительно позволяющим установить абсолютную высоту, на которой должны распеваться знамена.

Намного сложнее приложение помет к знаменам. Обратимся к примеру 74, заимствовав из него только стрелу светлотихую и кулизму. Распев стрелы состоит из трех звуков — фа—соль—ля, пометой же («веди») определен только звук ля. В кулизме звуков еще больше — их девять, однако помета («мыслете с хохлом») определяет только один звук — си-бемоль. Из этого следует важнейший вывод: *пометой, проставленной при знаменах, определяется высотное значение только одного и при этом самого высокого из звуков, составляющих распев знамины.* (Само собой разумеется, что в единогласостепенных знаменах пометой определяется единственный звук их распева.) С течением времени оно претерпело ряд изменений, которые в наибольшей степени сказываются на применении киноварных помет не в двознаменниках, а в обычновенных, рядовых певческих рукописях.

В последних, особенно относящихся к самому концу XVII века и более поздних, можно часто видеть при знаменах не по одной, а по нескольку помет (включая и определяющую наивысший звук). Сказанное выдвигает способы простановки помет (их количество) при знаменах в ряд палеографических особенностей пометных рукописей, так как определение пометами *всех* составляющих знамя звуков, а не одного наивысшего, уточняет хронологическую оценку рукописи. По понятным причинам наиболее ярко такой (поздний) прием простановки помет проявляется при многогласостепенных знаменах, а также в случаях изменения распева единогласостепенного знамени на двугласостепенное (например, распевание в определенных попевках крюка светлого «ломкою», с подверткой, сорочьей ногой и т. п.).

Если бы не было двознаменников, то система киноварных помет также осталась бы нераскрытым, ибо проникнуть в ее сущность на основании сведений, сообщаемых безлинейными руководствами, оказалось бы невозможным. Пришлось бы снова обращаться к понятию строки.

Если распевщики, авторы двознаменников, делали свои переводы, придавая знаменам именно такое, а не иное высотное значение, так это лишь потому, что оно соответствовало их тогдашнему представлению о высотном уровне строки, в настоящее время забытом. Современный исследователь не исказит напев, если придаст своему переводу другой *исходный высотный уровень*, сохранив при этом в точности интервальные соотношения и ритмическое строение знамен.

Двознаменники можно считать в какой-то степени «официальной» версией перевода знамени на ноты, к которой приближается и «Ключ разумения» Тихона Макарьевского. Много внесло бы в науку обнаружение (а оно не невозможно) двознаменных переводов других видов безлинейных нотаций — пути и демства.

Тихон Макарьевский использует прием двознаменности несколько шире, чем это можно видеть в простых двознаменниках. Для него важно не столько параллельное изложение напевов двумя видами нотаций, сколько сопоставление этих видов. По существу в «Ключе» параллелизма в прямом смысле слова нет. В одной из рукописей «Ключа»<sup>1</sup> перечисление знамен оформлено таким образом: на оборотах листов в «столбцах» помещаются перечень знамен и их объяснения в условиях попевки (с толкованием киноварным дробным знаменем), а напротив, на лицевых сторонах следующих листов излагаются те же строки на нотном стане. При перечне знамен на поле обозначено (л. 49 об.): «Имена единостепенному знамени: статии единостепенны ж. Двогласное знамя горе, трегласное знамя горе же, четверостепенное горе же...» и т. д. Имеются указания на

<sup>1</sup> БЛ, ф. 379, № 3 (конец XVII в.).

гласовую принадлежность знамен и строк (л. 50): «Сия численные слова<sup>1</sup> черные на полях писаны гласы, в коем гласе строка коя (и) знамя как поется». Такой прием изложения (но без применения нотного стана) известен уже по азбукам «усложненного типа». Среди перечисляемых знамен (а также среди лиц и фит, излагаемых позже) можно встретить все начертания и наименования, находившиеся в певческом обиходе ко времени появления «Ключа». По схеме построения всего «Ключа» выполнен в нем и фитник (л. 71 об.): «Фиты с разводами и строки осмогласного пения».

Можно заключить, что Тихон Макарьевский был хорошо осведомлен в вопросах теории музыки как старой, так и новой. Фитник — важный раздел известных списков «Ключа», помещаемый в конце этого руководства. Способ построения фитника в рассматриваемой рукописи остается прежним: на оборотах листов даны начертания фит и их разводы крюками, на лицевых сторонах — нотный перевод, отличающийся от обычного двознаменного изложения тем, что сделан не в цефаутном (как обычно), а в басовом ключе. Расположен фитник по порядку гласов. Начертания даются без названий, на слова текстов и части слов.

То обстоятельство, что фитник составляет отдельную часть «Ключа», показывает, что, несмотря на двознаменное изложение, его автор продолжал смотреть на фитное пение как на особую систему внутри знаменного распева. Он даже соблюдает старые традиции, считая нужным упомянуть о вариантах фит («та ж фита ин приступ» и т. п.), но это его мало к чему обязывает. Фиты изложены только потому, что они существуют, а форма изложения еще не окончательно оторвалась от старой.

Завершается «Ключ» небольшой концовкой, напоминающей многие азбуки и рукописи: «Конец знаменным осмогласного пения тайнозамкнутым лицам и фитам, и разводным строкам, яже зде написанным и пометою изъясненным, хотящим учиться пения и познати разумно три естество гласия: тонкое, среднее и дебелое гласоступание, восходительное и нисходительное, по степенем линий и (и)спаций, а на знамени литерных помет» (л. 106 об.).

В «Ключе» рукописи Q XII 1 после приведенной концовки имеется еще обращение к богу с благодарностью за помощь в труде, за которым следует акrostих (л. 63 и об.):

Трудолюбивый о бозе песнорачителю,  
Разума же того добрый снискателю.  
Усердно о божественном пении приложи,  
Добродетельное же житие пред богом покажи.  
Имейай к нему веру свою без сомнения,  
Любезно той научит тя без закоснения.  
Сон многий и леность от себя отложи,

<sup>1</sup> То есть числа.

Язык же свой от всякого зла удержи.  
О сем пении упование свое на бога возложи,  
Смерти же час во ум свой крепко положи.  
Елико ты тщание о сем делании покажешь,  
Многий разум от сего дела себя стяжешь.  
Молитвами о пении к вышнему простирайся,  
О получении же сего таланта не сумневайся.  
Не лишишься того, его же <sup>1</sup> себе желаешь,  
Аще ли, веруя, во всем на бога уповаешь.  
Храни от всяких страстей свое тело,  
Твердо будет твое все благое дело.  
Иного себе веселия, кроме пения, не желай,  
Христа же, вразумившего тя, пением прославляй.  
О данном ти таланте добре веселися,  
Ненавистныя же богом гордыни зело блюдися.  
Многохотящым нети разум свой открывай,  
А тъмою зависти <sup>2</sup> таланта своего не покрывай.  
Кто бо не желает славити святое божие имя,  
Ангелы его славословят на всякое время.  
Разумно о бозе пети всегда тщися,  
И умом своим внимати пению не ленися.  
Егда же достигнешь внимати пению ясно,  
Велми храни чистоту свою опасно.  
Совершенно же пети аще мы навыкнем,  
Крепким гласом к богу сице вси воскликом:  
Иисусе сладчайший, учителю наш благий, спаси нас,  
И от всех страстей и вечных мук свободи нас.

Прочтение акrostиха дает текст: «Трудился о сем монах Тихон Макарievский». Акростих показывает, что составление «Ключа» является единоличным трудом Тихона Макарьевского, в противоположность «Извещению о согласнейших пометах» Александра Мезенца, упоминающего в заключительном акростихе к своему труду также и о «прочих».

Рассмотрев двознаменники и «Ключ» как применение двознаменного изложения в музыкально-теоретическом руководстве, подведем некоторые итоги тому значению, которое имеет «Ключ» в древнерусской теории музыки, определив его место среди других руководств.

«Ключ разумения» Тихона Макарьевского является самостоятельным руководством. Вносит ли оно в древнерусскую теорию музыки что-либо заметно новое? Ответ может быть дан не в пользу «Ключа». Действительно нова в нем (что очень существенно) форма изложения — в виде двознаменника (хотя бы и данного на «развороте» листов), применение этой формы в теоретическом руководстве. Собственно содержание «Ключа» уже не раз встречалось в других азбуках и руководствах. Чувствуется, что автор «Ключа» очень хорошо разбирается в современной ему музыкальной теории, его труд отнюдь не компиляция, но новых теоретических положений он сообщает очень немного, предоставляемая учащемуся самому постигать нотную

<sup>1</sup> чего

<sup>2</sup> В рукописи это слово приписано другим почерком.

систему непосредственно по ее двознаменному изложению. При этом в «Ключе» наиболее основательное значение имеет фитник. Таким образом, Тихон Макарьевский молча отсылает учащегося к изучению нотолинейной системы по обычным двознаменникам богослужебного содержания и назначения. Этим и определяется небольшое количество теоретических сведений, сообщаемых в «Ключе». Поэтому так невелик в этом руководстве объем напевов (главное место занимают, как сказано, фитные разводы).

Узко практическое назначение «Ключа» позволяет даже задуматься над тем, применимо ли к нему вообще в полной мере понятие руководства. Всякий учебник должен содержать определенные теоретические сведения, имеющие самостоятельную ценность. В «Ключе» теоретические положения изложены с недостаточной полнотой. Каждое рассматривается лишь в том объеме, который достаточен для дальнейшего перехода непосредственно к пению по квадратным нотам. В силу этого, для ознакомления, например, с теорией помет, признаков и т.п. целесообразнее обратиться хотя бы к современным «Ключу» знаменным азбукам. То, что содержится в «Ключе», учащемуся остается просто заучить и применять на практике, может быть даже недопоняв существа дела. Такие вопросы, как зависимость распевов знамен от гласовой принадлежности, их гласостепенность, наконец важнейшее понятие попевки, в «Ключе» остаются недостаточно освещенными.

Тихон Макарьевский предназначал свой труд, без всякого сомнения, для широкого круга учащихся, а не для немногих особо одаренных лиц, которые сами смогли бы вывести теоретические положения знаменного пения, основываясь на двознаменном изложении распевов знамен и фит и постигая их мелодическое содержание. Также не может учащийся узнать из «Ключа» о том, почему в одном случае надо распевать знамя одним способом, в другом же случае — иначе. Не выяснено в достаточной степени понятие распева сложных знамен. Остается заключить, таким образом, что «Ключ разумения» Тихона Макарьевского как музыкально-теоретическое руководство по культовому пению уступает другим крупнейшим руководствам-азбукам. Это — сборник некоторых теоретических сведений, уже «оторвавшийся» в значительной степени от старого, но не окончательно еще вставший на почву нового музыкального искусства. В «Ключе» Тихона Макарьевского не чувствуется принципиальности, которая так выгодно отличает Александра Мезенца и Николая Дилицкого, в особенности первого, чьи взгляды прямо изложены в его труде.

О форме и содержании того или иного из выдающихся музыкально-теоретических руководств следует говорить, всегда имея в виду существование их вариантов. Эти варианты образуются двояким путем: изменением в отдельных частях памятника,

с примерным сохранением их прежнего порядка, основного содержания и состава, или же посредством внесения в них отдельных новых частей, заимствованных из других памятников. В последнем случае руководства начинают приближаться к типу «смешанных». Другое дело, когда какой-либо памятник дополняется частью или отделом, выходящим за рамки обычной формы данного памятника и не известным другим выдающимся руководствам.

К числу такого рода руководств относится один из известных «Ключей разумения».<sup>1</sup> «Ключ», о котором идет речь, составляет часть певческого сборника, титульного листа не имеет и начинается чернильным рисунком ключа (л. 61), окруженному надписями обычного содержания. Далее следует также обычный перечень названий знамен и, после пропуска, несколько более подробное, чем обычно, перечисление знамен с указанием их гласостепенности. Замечательной особенностью данного «Ключа» является необычное изложение теории помет (л. 65), не известное не только «Ключам» вообще, но и никакому другому теоретическому руководству, в том числе и специально посвященным пометам.<sup>2</sup> После этого раздела в «Ключе» № 649 следует обычное содержание, но изложение его отличается чрезвычайной подробностью и тщательностью, как, впрочем, и вся азбука целиком.

До сих пор лишь поверхностно была затронута ритмическая сторона как знамен, так и квадратных нот в их взаимоотношении. (Вопросы длительности звуков вообще слабо освещены в теории древнерусского знаменного пения.) Нет необходимости возвращаться к определениям длительностей в старых азбуках-перечислениях. Совершенно очевидно, что с течением времени понятие о длительности звуков стало все более и более уточняться, однако полной определенности выражения оно так и не получило, а говорить о длительностях звуков приходится вновь в связи с двознаменниками и именно с ними, потому что, независимо от высотного значения звуков, пятилинейная система точно определяет эти длительности посредством их начертания. Колебания длительностей могут зависеть от желания исполнителя и выражаться в определенных терминах или обозначениях. Крюковая нотация, в противоположность нотолинейной, представляла исполнителю при исполнении песнопений значительную свободу в области ритма, которой он переставал располагать, имея в руках нотолинейную рукопись.

В более поздних певческих рукописях видны попытки точнее закрепить за отдельными начертаниями сколько-нибудь

---

<sup>1</sup> ГПБ, ОЛДП, Q 649 (конец XVII в.).

<sup>2</sup> Упомянутый раздел «Ключа» № 649, как выходящий за рамки руководства Тихона Макарьевского, но представляющий выдающийся интерес, рассматривался в главе 9.

определенную длительность. Распевщики и теоретики придавали этому большое значение, о чем можно заключить хотя бы из того, что нет такого «толкования знамени», в котором бы этот вопрос не затрагивался. Трудно найти и среди более поздних руководств такое, в котором бы не содержался маленький отдел, обычно определяемый заголовком «Мера знамени». Этот раздел в изложении Тихона Макарьевского совпадает с таковым у Мезенца, обнаруживая очень незначительные различия с ним; близость понимания «меры» в трудах двух теоретиков показывает, что оба изложили ее такой, какой она была принята в те дни, но приемы объяснения в обеих азбуках различны. Разнотечения достаточны для того, чтобы можно было с уверенностью предполагать, что ни один из названных авторов ничего не заимствовал у другого и каждый был самостоятелен. Сопоставим теперь «меру знамени» в рассматриваемых руководствах с теми данными, которые можно найти в двознаменниках.

В руководствах Мезенца и Тихона Макарьевского даны длительности лишь нескольких знамен: стопицы (запятой), крюка, крюка с оттяжкою, статьи и стрелы. Последние два знамени следует принять за равные, коль скоро дается указание: «статьи или стрелы». Наиболее существенно отличается в части «меры знамени» «Извещение» от «Ключа» тем, что Мезенец лишь глухо упоминает о «нотном знамени», тогда как Тихон Макарьевский обращается к вопросу длительностей знамен дважды. Последний, второй случай выше уже цитировался. В первом же случае (л. 3 и об.) имеется прямое противопоставление безлинейных начертаний нотному знамени. Здесь же делается попытка словесного описания различных длительностей. Так, на листе 3 читаем: «Знамена же нотные меряются в пении сице: такт, егда же стоит на коей линии или испации, и на нем стоять умеренно гласом недвижимо с единые степени. Полтакта ж вполы того гласомерит(ъ) на единой же степени. А два полутакта, аще разно по степеням стоят, горе или долу, и по них умеренно ступить гласом, против всего такта. Чвартки две гласобежат(ъ) за полтакта, четыре же чвартки мерить гласобежанием за весь такт. Получвартки ж связные или разно писанные по степенем их борзобежно гласомерить две за чвартку, четыре за полтакта, а осмь борзо бежать за весь такт». Дальше (л. 3 и об.) идет прямое противопоставление: «По сему же нотному знамени и осмогласного пения знамена гласомерить сице: противу такта...<sup>1</sup> статьи все... Противу ж полутакта... крюки все со оттяжкою..., чвартки... стопица... или запятая...».

Сводя воедино данные разных источников, получим следующее:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Даются начертания квадратных нот и знамен.

<sup>2</sup> Хранилища двух первых источников уже сообщались; двознаменник хранится в ГПБ (Q 1, № 188).

„Азбука“ Мезенца	„Ключ“ Макарьевского	Двознаменник
$\text{L L} = \text{V}$	$\text{L}, \text{O} = \text{♪}$	$\text{L}_1 = \text{♪}$
$\text{L V} = \text{V'}$	$\text{V}' = \downarrow$	$\text{L}, \text{O} = \downarrow$
$\text{L' V} = \text{V''}$	$\text{V}'' = \downarrow$	$\text{V}' = \circ$
$\text{L' V' e}$	<i>статьи</i>	$\text{E} = \circ$
$\text{E E}$ и $\text{E E}$	<i>бес</i> = $\circ$	$\text{E}' = \circ$

Как видим, единства в показателях всех трех групп нет. На что же в таком случае должен был опираться певец-исполнитель? Подвергать сомнению авторитетность данных Мезенца нет оснований. Как же тогда «помирить» графы между собой?

В решении этого вопроса имеет значение время написания руководств. Хотя и незначительно, но «Извещение» Мезенца старше других, возможно, еще не отражает большей подвижности напевов, образовавшейся к концу XVII века, и, кроме того, сильнее подвержено традициям старого. Из примера 76 видно, что у Мезенца (графа 1) нет длительности одной восьмой и отсутствует длительность, равная *одной* стопице. Означает ли это, что в представлении Мезенца такие длительности не существовали, несмотря на то, что одна стопица как самостоятельная длительность в певческих рукописях его времени применяется на каждом шагу? Нисколько, потому что существует знамя стопица с отсекой, длительность которой вдвое меньше, сравнительно с простой стопицей. Следовательно, давая свои правила «меры знамени», Мезенец установил только самые основные длительности, соответствующие главнейшим единогласостепенным знаменам, предоставив распевщикам самостоятельно допускать в необходимых случаях отклонения от них. Недаром в азбуках-перечислениях и в толкованиях знамени в том же «Извещении» имеются ссылки на исполнение «по обычай».

В отдельных традиционных случаях (например, в «разбегах» стопиц перед фитными распевами) стопицы — с отсеками или без них — исполнялись одинаково.

Если сравнить длительности знамен, которые даны во второй графе, с практическим их применением в двознаменном изложении — хотя бы с фитами в «Ключе» самого Тихона Макарьевского,— то окажется, что правила не выдерживаются им самим. У него можно видеть крюки с оттяжками, распетые как целые ноты, запятые — как половинные и, наконец, стопицы с отсеками (отсутствующие в графике 2), распетые как четвертные длительности. Из сказанного следует: действительно *отчетливо выработанного понятия длительностей, строго закрепленных за*

*каждым отдельным знамёнем*, в знаменном распеве *не существовало*. Можно говорить только об *относительных длительностях*, определяющих ритмические зависимости между отдельными знаменами. Даже введение в практику нотолинейной системы с ее ясным обозначением длительностей звуков (тоже при условии кратности двум) не внесло соответствующего уточнения в безлинейную нотацию. Двознаменники с очевидностью показывают это, как и двознаменная азбука Тихона Макарьевского. Знаменный распев характеризуется, хотя относительно и «двукратными», но все же *неопределенными* длительностями.

В азбуках длительности указаны лишь для нескольких знамен. А как же быть со всеми остальными знаменами, которых несколько десятков, а не пять-шесть, длительности которых должны служить своего рода «эталоном»? В связи с этим следует особо внимательно отнестись к следующему указанию Тихона Макарьевского (л. 3 и об.): «По сему же нотному знамени и осмогласного пения знамена гласомерить сице... Протчее же степенное знамя, в коликое кое поется степеней и в кую меру, горе или долу, и о том напреди написан *обоими знамены* лист, и во всем пении сем двознаменном разумно внимай». Таким образом, «правила» даны для нескольких основных знамен, а для всего разнообразия знаменных начертаний таких правил нет и дать их нельзя. «Ключ» советует певцам просто руководствоваться двознаменным изложением напевов, посредством которого показано все, что нужно: и количество звуков, и их относительная длительность, и направление движения напева.

Еще раз остается задуматься над тем, в какой степени способна пятилинейная нотная система передать ритмические особенности знаменной нотации. Значительная особенность знаменного безлинейного нотописания в том и состоит, что каждое знамя заключает в себе и одним своим начертанием определяет *все*, что необходимо для его исполнения, в том числе и длительности, и ритмические зависимости звуков. Столповое знамя дает такую форму записи мелодии, при которой в самом процессе написания напева уже содержится зерно творческой мысли. Благодаря этой записи во время исполнения песнопения, изложенного крюками, процесс творчества возникает вновь, но выражается уже иначе, полностью становясь в зависимость от степени одаренности исполнителя. Добавочные исполнительские термины, вроде «тихогласно», «голосно», «тихо», «велегласно», «тихим гласом» и тому подобных, очень немногочисленны, применяются редко, да и попадаются не столько среди строк напева, сколько в заголовках песнопений в качестве указания на характер исполнения начала данного песнопения. В противоположность этому — хотя исполнительское дарование необходимо всегда — пятилинейное нотописание представляется более сухим и формальным. Если отбросить дополнительные обозначения, вроде *crescendo*, *diminuendo*, *con moto*, *espressivo* и многих других, то

окажется, что пятилинейная нотация как таковая своим внешним видом ничего не может «подсказать» исполнителю. Надо учесть также и то, что всякого рода дополнительные термины вошли в употребление позже и еще не были известны певцам, пользовавшимся рукописями, изложенными квадратной нотой.

Бессспорно, указание на то, что две стопицы соответствуют одному крюку и т. д.— о чем уже известно — это более точное определение, нежели «постоять», «ступить» и др., но главное затруднение начинается там, где приходится сталкиваться со знаменами, не указанными в примере 76 и многогласостепенными. Певческое значение последних определяется только двознаменниками.

Практическое назначение двознаменников если не оправдывает, то, во всяком случае, объясняет отдельные недостатки и рядовых двознаменников, и двознаменных руководств. Основным недостатком является неясность того, в каких случаях и как следует применять различные варианты распевов отдельных знамен и целых попевок. Эти варианты преподносятся обязательными к исполнению, сразу в готовом виде, но (хотя термин «попевка» сохраняется в употреблении) не истолковываются. Самое понятие попевки отступает на второе место, и доказывается это тем, что в двознаменниках и двознаменных руководствах почти полностью отсутствуют наименования попевок. Будучи раз и навсегда переведенными на пятилинейную нотацию, попевки теряют свое знаменное лицо и их названия перестают служить для них отличительным признаком. Певцам было необходимо точно исполнять то, что написано нотами, а какие при этом употреблялись попевки — стало уже безразлично.

Для того чтобы сделать на основе двознаменников какие-либо выводы о многогласостепенных знаменах и попевках, их следует отдельно выписать и изучить. То же можно сказать о системе помет. Двознаменники дают лишь образцы их практического применения и при этом отнюдь не в наиболее развитых формах. Отмеченные особенности в известной мере снижают научное значение двознаменников, не позволяя смотреть на них как на очень большой шаг вперед, даже при том условии, что они помогают усвоению передовой по тому времени западноевропейской музыкальной системы.

Еще одна рукопись<sup>1</sup> представляет существенный интерес. Рукопись эта в свое время обратила на себя внимание исследователей и была издана с возможной тщательностью литографическим способом. В предисловии (П. Вяземского) к изданию<sup>2</sup> говорится: «Издавая ныне Знамения осмогласного пения с литературными пометами и линейными нотами, надеемся сделать более доступным сравнительное изучение нашей древней музыки».

<sup>1</sup> ГПБ, Собр. П. П. Вяземского ССХV (конец XVII в.).

<sup>2</sup> «Знамения осмогласного пения с литературными пометами и линейными нотами». СПб, 1880.

В рукописи заголовка «Знамения осмогласного пения...» нет. Он введен на титульном листе издания. Каких-либо комментариев, так или иначе объясняющих содержание памятника, нет. Во всяком случае факт опубликования этой рукописи и мнение Вяземского свидетельствуют о том, что издатели придавали ему самостоятельное и большое научно-познавательное значение. «Сравнительное изучение нашей древней музыки», очевидно, должно быть облегчено тем, что большая часть рукописи изложена как двознаменник. Поскольку вся рукопись представляет собой теоретическое руководство, ее, в годы опубликования, рассматривали как нечто самостоятельное, единое и ценное. Обратимся к самому памятнику.

Прежде всего бросается в глаза то обстоятельство, что в рассматриваемой рукописи не только отсутствуют начало и конец (как и титульный лист), но утрачены, а также переставлены листы в середине. Первые листы (1—6 об.) заняты изображениями «гвидовых рук», что ни для двознаменников вообще, ни для «Ключа» Тихона Макарьевского не показательно. На нижней части оборота листа 6 начертаны нотные станы квадратными нотами с их названиями. Далее (лл. 7—8 об.) находится несколько любопытно построенных таблиц, долженствующих служить иллюстрацией к изложению системы киноварных помет, которое, как и какой-либо объяснительный текст, отсутствует. Внизу листа 7 киноварная надпись: «Рождение русских согласий». О назначении первой таблицы можно догадываться по наличию под пометами черных букв — Л, Ф, С, М, Ут, что означает *ля, фа, соль, ми, ут*. Следует предположить, что таблицы не закончены, так как обнаружить в их построении определенную систему нельзя.

После листа с изображением пятилинейных нот (и одного чистого листа), на листе 11 дан перечень наименований безлинейных нотных знаков, в точности совпадающий с перечнем знамен («главы пременного знамени») на обороте листа 4 рукописи Q XII 1. Это не случайное совпадение, ибо за перечнем знамен (л. 11 об.) в рукописи Вяземского читаем давно знакомый текст: «Описание знамени пременного, что изменяются по гласом...» и т. д. После этого помещены двознаменные толкования знамен, в зависимости от попевок, с указанием названий знамен на полях, и, наконец, «Фиты с розводами и строки осмогласного пения» — до оборота листа 42, внизу которого также известный уже текст: «Конец знаменем осмогласного пения...» и т. д. О чем это говорит? Только о том, что, начиная с листа 11, рукопись собрания Вяземского является не чем иным, как трудом Тихона Макарьевского «Ключ разумения». Начальная часть рукописи случайно присоединена к «Ключу» и представляет собой отдельные листы из других музыкально-теоретических руководств. Остается заключить, что рукописи, о которой идет речь, было придано произвольное название «Знамения осмогласного

пения с литерными пометами и линейными нотами», является же она не каким-то особо важным и уникальным музыкально-теоретическим руководством, а довольно дефектным экземпляром «Ключа» Тихона Макарьевского со случайно приплетенными к нему вначале посторонними листками.

Мы видим, что форма параллельного изложения напевов посредством крюков и линейных нот относится к концу XVII века, но следует, однако, отличать время появления знаменно-нотолинейных двознаменников от возникновения самого приема одновременного применения для записи напевов двух различных видов нотации. Можно установить, что двознаменное изложение как прием возникает несколько ранее соединения в двознаменных рукописях нотаций крюковой и нотолинейной. Вообще можно себе представить соединение в форме двознаменника любых двух видов нотаций, сочетание как безлинейных нотаций с пятилинейной, так и безлинейных между собой. Тем не менее, как ни малочисленны двознаменники, все же можно без труда заметить, что знаменно-нотолинейная форма наиболее распространена и является при этом самой поздней по времени — раз в ней используется пятилинейная нотация.

Из безлинейных нотаций чаще всего появляются в двознаменном сопоставлении нотации знаменная и демественная. Встречаются также двознаменники знаменно-путевые (например, в азбуке инока Христофора). Такие двознаменники представлены единицами. (Не следует их смешивать с теми руководствами, где дается обыкновенное разъяснение, «перевод» отдельных нотных знаков одной нотации посредством другой. Все значение двознаменников состоит именно в *параллельности* изложения *целых песнопений* или хотя бы их частей.)

Важно сопоставить безлинейные двознаменники с теми, в которых использована пятилинейная нотация. Цели создания любых двознаменников одни и те же: раскрытие одной нотации, а тем самым и вида пения, музыкальной системы, посредством другой. Любой двознаменник представляет собой детище своего времени и отражает те течения, которые возникали в жизни русского певческого искусства, то новое, что в нем появлялось.

Для каждого периода русской культовой музыки показательно что-то свое. Древнейший период характеризуется отсутствием двознаменников. Это и понятно, потому что в течение нескольких веков русские распевщики и рядовые певцы были заняты сперва усвоением, а затем расширением только одноголосного знаменного распева. Со временем в русском певческом искусстве нашли свое отражение другие системы культовой музыки. Необходимость объяснить их и явилась причиной возникновения двознаменников.

Много предположений высказано по поводу появления на Руси демества, пути и казанского знамени (особенно демества). Этих вопросов мы не касаемся в настоящем исследовании,

затрагивая демество, путь и казанское знамя лишь в том объеме, в каком соответствующие распевы и нотации представлены музыкально-теоретическими руководствами. Эти руководства отражают степень развития и распространенности каждого из названных распевов, о чем можно судить также и по двознаменной форме изложения, хотя она является частной и наименее показательной.

Знаменно-нотолинейная форма двознаменников должна быть поставлена особняком, как свидетельство разрушения старых устоев русского певческого искусства. В ином положении находятся памятники безлинейных нотаций. Знаменно-нотолинейные двознаменники являются средством насаждения *чужого*, заимствованного извне певческого искусства, тогда как двознаменники безлинейные свидетельствуют о расширении *своего*, национального культового пения, о появлении новых его видов.

Если говорить о теоретических руководствах и двознаменниках, посвященных разным распевам (кроме знаменного), то первенство какого-либо вида установить трудно. Хотя в форме одноголосных напевов путь и демество получили известное развитие, но для двознаменного их изложения еще не подошло время и на их основе нельзя, как в знаменно-пятилинейных двознаменниках, сопоставлять целые системы музыкального мышления.

Знаменно-демественный двознаменник известен только один — он подробно рассмотрен в главе «Кокизники». Позволим себе сделать о нем еще несколько дополнительных замечаний. Имеет значение то, что рассматриваемая рукопись является двознаменной от начала до конца. Автор ее избрал такой способ, чтобы изложить употреблявшиеся в его время попевки в возможно более полном объеме и одновременно дать их перевод на демество; знаменная нотация служит лишь средством его раскрытия. Говоря о старом одноголосном деместве, придется признать, что в этом вопросе трудно идти дальше догадок. Отсутствие демественных рукописей ранее XVI века заставляет задуматься над тем, было ли вообще распространено демество в древней Руси. Рассматриваемая рукопись позволяет заключить, что уровень разработанности демественного пения и демественной нотации (при Михаиле Федоровиче, к царствованию которого относится рукопись № 752/690) был достаточно высок, для того чтобы оно уже могло быть выражено средствами столь богатой развитой системы как знаменная. Не менее значительно и то, что кокизник представляет собой сборник попевок — основы, на которой зиждется знаменный распев, следовательно демеством в данной рукописи излагается наиболее ценное мелодическое начало знаменного распева.

До расшифровки беспометного демества рукопись № 752/690 не может «зазвучать», а без этого нельзя с уверенностью решить, представляют ли демественные строки кокизника также и

демественные попевки. Если это так, то рассматриваемый кокизник станет одним из самых ценных источников для понимания демественного пения, а рукопись в целом встанет в один ряд с важнейшими музыкально-теоретическими руководствами.

На несохранившихся листах кокизника могли находиться теоретические объяснения. На это намекают и записи на последнем листе рукописи. Так, на листе 107 значится: «Согласник иже указует всех осми гласов все различные гласы всего пения осмогласного и триличного (?), и демественного пения, аще кто умныма очима и неблазненным смыслом возрит в сия избранныя строки». (Следует восемь отдельных строк, по одной на каждый глас.) Затем (л. 107 об.): «К тому же согласнику прибавочные строки для отличных своегласных строк» (еще восемь добавочных строк), и под конец: «Известно же буди и о сем. Егда бывает возвышение гласом, тогда первая степень возходит в третию, вторая же в пятую, пятая в осмую, третия в шестую, четвертая в седьмую». Приведенные тексты производят впечатление добавления к двознаменнику или отрывка утерянной азбуки, тем более что напевы над строками текста написаны только знаменной нотацией и второй, демественной строки не имеют.

Известен интересный пример особого применения двознаменника, представляющего собой «расширение» двознаменной азбуки.<sup>1</sup> Азбука, изложенная крюками и квадратными нотами, имеет заголовок (л. 171): «Указание Российскому столповому знамени, како против киевских ноты в Российском пении во 8 гласах поется». Собственно азбука ничем особо не замечательна и напоминает двознаменное толкование знамен «Ключа» Тихона Макарьевского; следующий раздел, однако, выделяется тем, что двумя нотациями излагается *кокизник*. Самый кокизник незначителен по размерам и не отличается полнотой, хотя содержит некоторые редко встречающиеся наименования попевок (как-то: «колода с кулизмою», «тряска светлая с печегою», «чашка осмого гласа», «ключ полный» и др.). Наряду со знаменно-демественным кокизником № 752/690, рассматриваемое руководство следует признать чрезвычайно редким случаем применения в кокизнике двознаменного (знаменно-нотолинейного) письма.

Для завершения обзора двознаменников следует упомянуть еще одну редчайшую, по существу уникальную рукопись, также содержащую двознаменное изложение попевок.<sup>2</sup> Замечательная особенность этой рукописи состоит в том, что изложение ведется параллельно демественным знаменем и *казанским*. Автору настоящих строк, к сожалению, не удалось разыскать эту рукопись, в силу чего он позволяет себе сослаться на мнение, высказанное ему А. В. Преображенским, который считал, что назван-

<sup>1</sup> БЛ, ф. 379, № 20 (конец XVII — начало XVIII в.; 1700?).

<sup>2</sup> Сведения об этой рукописи получены от А. В. Преображенского.

ный двознаменник представляет собой перевод на казанское знамя демественных попевок, изложенных беспометным демеством.

Вспомним, в связи со сказанным, малую изученность одноголосного демства, тем более беспометного. Для того чтобы понять беспометные демественные попевки, а посредством двознаменника и прочитать казанское знамя, следует пройти такой путь (иля от известного к неизвестному): пометное демество (одноголосное) — беспометное демство — демественные попевки (по двознаменнику) и, наконец, казанское знамя. Путь долгий и чрезвычайно тяжелый. При всех условиях, в деле изучения древнерусских нотаций и распевов существующие двознаменники призваны сыграть выдающуюся роль.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во многих местах настоящего исследования была упомянута «Грамматика» («Идеа грамматики мусикийской») Николая Дилецкого. В истории развития древнерусского певческого искусства — его позднего периода — этот труд имел очень большое значение и оставил глубокий след в ряде теоретических руководств второй половины XVII века. Без всякого сомнения, названный труд был хорошо известен певцам и теоретикам того времени.

«Мусикийская грамматика» была написана человеком, получившим музыкальное образование, основанное на западноевропейской системе. Дилецкий был учеником польских композиторов и теоретиков — он упоминает контрапунктиста Замаревича и приводит в своей работе примеры из сочинений Мильчевского, Зюсеки, Иоанна Коленды.

Содержание и направленность «Грамматики» таковы, что она уже не может рассматриваться вместе с руководствами и азбуками, предназначенными для обучения теории знаменного пения, и стоять в одной плоскости с ними. Этот труд, по существу, подводит черту под теорией знаменного распева и свидетельствует об окончательном переходе русского певческого искусства в новый мир гармонического многоголосия.

Автор «Грамматики» пропагандировал западноевропейскую сольмизационную систему, но, конечно, хорошо знал еще живой тогда знаменный распев. Говоря о гексахордах, он чувствовал их близость построенному по согласиям старому церковному звукоряду. Этим во многом и объясняется то широкое распространение и признание, которое получила на Руси «Идеа грамматики мусикийской». «Грамматику» нельзя считать *последним* русским музыкально-теоретическим руководством. Таковым, в действительности, явился «Ключ» Тихона Макарьевского; «Грамматика» же имела значение границы; на ней закончилась