

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

Вспомним, в связи со сказанным, малую изученность одногласного демества, тем более беспометного. Для того чтобы понять беспометные демественные попевки, а посредством двознаменника и прочесть казанское знамя, следует пройти такой путь (идя от известного к неизвестному): пометное демество (одноголосное) — беспометное демество — 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» («Идея 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 «Идея 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

та теория музыки, корни которой уходят в далекое прошлое древнерусского певческого искусства и его былых традиций.

Русские музыкально-теоретические руководства прошли долгий и трудный путь от первых перечислений знамен XV века,— путь постепенного усложнения, совершенствования и обогащения. Нельзя закрывать глаза на то, что в этих руководствах и заключенной в них музыкальной теории заметны следы заимствований и сторонних влияний. Пусть так, но все это не может ни умалить, ни, тем более, заслонить того очевидного положения, что русский народ, в далеком прошлом принявший греческое богослужбное пение, усилиями своих высокоодаренных певцов-исполнителей и музыкантов-теоретиков создал самостоятельную и самобытную теорию певческого искусства, достойную великого национального музыкального сокровища — знаменного распева.