**Христианское вероучение в русских музыкально-теоретических трактатах 17 века**

Гусейнова З. М.

"Правда и вера суть две сестры родные, дщери одного Всевышнего Родителя, и никогда между собою в распрю притти не могут, разве кто из некоторого тщеславия и показания своего мудрования на них вражду всклепнет".

М.В. Ломоносов

Профессиональное музыкальное искусство Древней Руси целиком связано с православным богослужением. Древнерусская музыка формировалась и развивалась как церковное пение, звучавшее в храмах на протяжении многих столетий. Система записи древних напевов, "озвучивающих" богослужебные тексты в период с 11 до конца 17 века, осуществлялась посредством специальных нотных певческих знаков – "знамен", или "крюков", в основе которых лежали невмы палеовизантийской куаленской нотации1 В течение первых же столетий христианства на Руси эти знаки были адаптированы к русским литургическим текстам. В дальнейшем развитие системы записи – знаменной нотации - осуществлялось уже самостоятельным путем, вырабатывая собственные, независимые от византийской музыки, закономерности и отражая особенности русского знаменного распева. Наиболее ранее научное осмысление знаменной нотации представлено для нас в теоретических документах 15 века – "азбуках-перечислениях", где впервые в письменной традиции оказались собранными основные знаки, показаны их начертания и приведены названия. Столетие спустя, уже в 16 веке, нотные знаки в теоретических руководствах – "азбуках-толкованиях" - были представлены в начертаниях и названиях и сопровождались к тому же текстовым объяснением их распевов2 Из этих объяснений впервые стало относительно ясно, какое мелодическое содержание имел каждый из знаков в 16 веке, исполнялся ли он в один звук, в два или в три, и как данные знаки были связаны друг с другом. Само объяснение отражало характер знамен и было определено особенностями их графики и исполнения, например: "Крюк простый возгласить мало выше строки <…>, стрела потянуть ни выше строки ни ниже"3и так далее. Но наряду с руководствами, содержащими подобную, исключительно музыкальную информацию, были созданы и те, в которых определялось духовное назначение каждого из знамен. Так, знак "параклит", указывающий распев в одну ноту, трактовался как "послание Духа Святаго от Отца на апостолы"4 что предполагало особую форму его исполнения. Подобное объяснение именно параклита имело к тому же и дополнительное значение: параклит в песнопениях был почти всегда первым знаком, открывающим распев, и приведенное толкование его смысла определяло последующее звучание всего песнопения5 Знак "стопица с очком" указывал распев в два кратких звука вниз, и характер его исполнения объяснялся как "сокрушение сердечное в покаяние о гресех пред Господом"6 Таким образом, уже в ранних музыкально-теоретических документах представление материала предполагало, с одной стороны, изложение теоретических сведений о музыкальном распеве каждого из знаков древнерусской нотации, с другой – присутствие в нем определенного духовного содержания, характеризующего его исполнение. Данный принцип обязательного совмещения в каждом из знаков двух начал – духовного и музыкального, заложенный в 16 веке, получил развитие в трудах музыкантов-мыслителей 17 века. Именно такой путь научного объяснения системы пения за богослужением оказался наиболее естественным, поскольку религия, наука и искусство были тогда и остаются сегодня основными формами духовной деятельности человека.

Среди самых значительных событий в церковном искусстве 17 века следует выделить появление музыкально-теоретического трактата "Указ о подметках"7 сохранившегося до наших дней в нескольких списках. Его задача ограничивается, на первый взгляд, тем, чтобы объяснить систему вводимых в знаменный распев дополнительных обозначений – киноварных помет ("подмет", "подметок"). Анонимный автор трактата излагает теорию, сформулированную известным мастеропевцем из Новгорода Иоанном Акимовичем Шайдуром8. Данная теория заключалась, главным образом, во введении в певческие книги рядом со знаменами букв, обозначающих звуковысотность каждого из этих знамен: буква "Н", поставленная рядом с нотным знаком, указывала на распев его "низко", буква "В" - "высоко", буква "П" - "повыше" и так далее9. Чтобы эти отдельные буквы-пометы не сливались с написанными чернилами знаменами и буквами текста, пометы должны были выписываться красным цветом – киноварью, что и определило их название. Эта достаточно простая по содержанию и незначительная по объему теоретическая информация была, однако, вписана анонимным автором "Указа о подметках" в рамки подробного, многосоставного текста, включающего характерные для средневековых трактатов догматические поучения. Уже в первых строках сама идея "научения" приравнивается к идее божественного прославления. Безвестный автор "Указа о подметках" пишет: "Аще кто от боголюбивых рачителей восхощет навыкнути божественного пения, и разумети в пении силу, истинно и твердо и непоколебимо, им же имя Божие славится во вся концы земли"10. Для автора важен именно вопрос научения, и он отмечает: "Аще ли кто ненаучася о себе мудрует, и <…> таковии яко во тме шатаются, не ведая истины, и <…> сеют яко плевелы посреде пшеницы"11.

Однако, вводя объяснения, автор "Указа о подметках" обосновывает научные позиции, существенные с точки зрения излагаемых им положений, и широко использует методы объяснения, необходимые, с одной стороны, для доказательства данной научной обоснованности позиций, с другой – для подтверждения совершенной богоугодности мыслей и действий, предпринимаемых в трактате. Автор текста абсолютно естественно переходит от объяснения музыкальной теории к богословским рассуждениям, нигде их не противопоставляя и рассматривая как закономерное проявление общей научной идеи. Три компонента - реальное музыкальное звучание, его научное осмысление и объяснение посредством сопоставления с христианскими догматами - оказываются представленными в неразрывном целом, благодаря той исходной позиции, что религия, наука и искусство сформировали как человеческую цивилизацию, так и обусловили место в ней человека. Автор пишет: "Не красоты бо ради пишутся, но указуют силу и крепость велию в согласие осмогласного пения. Искони убо преблагии Бог, промышляя о роде человечестем и подая комуждо благая на ползу, яже ко угождению своему, той и сие божественное дело в разумение истинное приведе <…>. Всякий бо разум от божественного откровения просвещается и от благоразумных дидаскал12 научается, потом же и в разсуждении божественных писании навыкновен является"13. При этом "божественные писания" являются мощным "оружием от Бога". Автор дает необычайно образную характеристику человека, недостойного данной науки: "аще кто неподобию возмет оружия, то ничто же ползуется14 и бронями нозе обвиет, шлем же на лице положит, щит же к ногама привесит, мечем же стреляти начнет, луком же свещи убо может…"15.

Автор "Указа о подметках" заведомо отказывается от изложения музыкально-теоретических положений посредством сухого их перечисления. Формулируя научные установки, он выдерживает строгую логическую последовательность, внося необходимый эмоциональный элемент, во-первых, благодаря, постоянным параллелям с событиями из Св. Писания, во-вторых, проявляя необходимый такт в изложении материала и одновременно обнаруживая нетерпимость к инакомыслящим. Написанный в форме последовательного монолога, трактат обнаруживает некоторые черты скрытого диалога, весьма часто использовавшегося в научных и религиозных трактатах16. Так, автор "Указа о подметках" сам формулирует вопрос, сразу же давая на него ответ: "Еже что ради в пении пишутся слова подметныя над знаменем? Не красоты бо ради пишутся, ни туне, ни безделие, но удобне и потребне сказуют бо силу в согласиях осмогласного пения"17. В результате рождается текст, открытый как для постижения истины, так и возможного диспута по различным вопросам, поскольку форма открытого диалога - издавна утвердивший себя прием, при котором истина устанавливается путем обмена информацией в последовательном изложении собеседников-противников18.

Одновременность присутствия уже отмеченных трех компонентов – музыки, ее научно-теоретического обобщения и религиозного объяснения - оказывается вполне закономерной, поскольку все они объединены общностью источника (духовное начало в человеке) и общностью метода. Данный метод заключается в описании действий до условия не просто их сближения, но "перетекания" одного в другое, благодаря чему образуется общее информативное поле, где все три компонента воспринимаются как явления одного порядка. Конечно, дифференциация, обусловленная исходными законами науки, опирающейся на формальную логику, и религии, апеллирующей к чувствам человека, неукоснительно сохраняется на протяжении всего текста. Но поскольку предмет исследования – музыка - сочетает в себе и научную строгость, и эмоциональную возвышенность, то это противоположение научного и религиозного оказывается соединенным в условиях именно искусства.

Форма изложения, предполагающая соединение музыкального звучания, научного осмысления и религиозного истолкования, неизбежно должна была выработать общий понятийный и терминологический аппарат. При его отсутствии текст производил бы впечатление фрагментарного изложения отдельных, разрозненных положений, каждое из которых наделено определенным смыслом, не рождающим, однако, смысла общего. Этого не происходит в трактате. Все три компонента вступают в качестве взаимно дополняемых и дополняющих, создавая текст, в котором, конечно, при необходимости можно вычленить три самостоятельных пласта: музыкальную информацию, научную смысловую конструкцию, богословский комментарий. Однако, их "созвучность" не вызывает сомнений: текст в любом случае сохраняет свою последовательность и цельность. Так, объясняя киноварные пометы (в цитируемом далее фрагменте текста трактата они названы "словами"), автор объясняет их музыкальный аспект (тип распева), формулирует структурную последовательность (поступенность), сопоставляет с определенными библейскими символами ("лествица", "мир долний" и "мир горний"). Автор пишет: "По сим убо словам, яко же по некоей высоковосходной лествице, по степенем от нижния первыя на вторую возступаем, тако же и по прочим до высоты достизаем. Сего бо ради от нижняго согласия начало положихом, яко долняго искати горняго, от божественного пения навыкохом"19.

Включение в текст "Указа о подметках" библейских свидетельств не обязательно предполагает использование их в качестве доказательств научных истин. Они необходимы, во-первых, для эмоциональной оценки теоретических сведений, что в условиях объяснения музыки весьма важно; во-вторых, для проведения необходимых этических и эстетических параллелей, так как сравнение, сопоставление с высшей истиной подтверждает значимость излагаемого материала. Добавим к этому и то, что, поскольку тексты Библии во многом символичны, а их информация многопланова и предполагает необходимость раскрытия глубинного смысла, то перенесение этих условий на музыкально-теоретический текст наделяет и последний аналогичными свойствами. В трактате отмечено: "В тех бо седми согласиях20 человеческий глас учрежается и, преходя из согласия в согласие, превивается. Не просто бо сия согласныя слова учинены, но по образу сего седморичьного века сотворены. В шестих бо днех составив и вообразив Бог мира сего, всякими виды украси, и в седмыи день от всех дел своих почи. И в нынешнем веце всему миру седмию днии повеле строитися, тако же и божественному пению достоит седмию подъметными словами утвержатися"21. И хотя совершенно очевидно, что знаменный звукоряд, состоящий, по теории Иоанна Шайдура, из семи ступеней, сформировался на основе акустических и физиологических законов22, его уподобление высшему божественному закону не только подтверждает истинность избранной музыкальной структуры, но и облегчает постижение ее закономерностей. Разные по сути явления – строение музыкального звукоряда и божественное сотворение мира – оказываются на уровне действия принципа: "создано по образцу".

Данный принцип продолжается в установлении последования информации. Сопоставление полярных ее, информации, видов – формирование звукоряда и сотворение мира – оказывается вовсе не случайным. За ним стоит принцип постижения, предполагающий движение от меньшего к большему. Человек, понявший действие малого (в данном случае - строение знаменного звукоряда), будет, с точки зрения автора трактата, способен понять значение высокого. Автор пишет: "разум имущему и с верою и крепце внимающему довлеют малая сия к разумению болших. Не имущему же муже твердо ума несть на ползу"23.

Принципы, заложенные анонимным автором трактата "Указ о подметках", были продолжены и расширены в другом авторитетном трактате 17 века, вошедшем в историю русской музыки как "Извещение" Александра Мезенца (1668-1670)24. Видный исследователь древнерусской музыки М.В. Бражников писал: "Присутствие в "Извещении" ценнейших исторических сведений, полемическая горячность изложения, яркость языка, глубокая убежденность в неоспоримых достоинствах знаменной нотации, знаменного распева в целом и, наконец, ярко выраженная общая патриотическая направленность труда – все это выдвигает "Извещение <…>" в ряд выдающихся памятников второй половины 17 века"25.

Если "Указ о подметках" ставил основной своей целью объяснение системы киноварных помет, то "Извещение" посвящено проблеме гораздо более сложной и многосоставной – корректированию знаменного распева с точки зрения как литературного (исправление раздельноречной редакции текста на новоистинноречную), так и музыкального текста (исправление распевов, доказательство их жизнеспособности перед лицом все более активно завоевывающего себе место "органогласовного, гласонотного пения"26, то есть партесного звучания). Решение подобной задачи могло быть осуществлено двумя способами. Первый, наиболее простой с точки зрения поставленной задачи, заключался в исправлении непосредственно музыкально-поэтических текстов каждой из певческих книг, использовавшихся в пении за богослужением (Октоиха, Ирмология, Праздников и других), с тем, чтобы потом осуществить ее, книги, печатное тиражирование27. Эти откорректированные книги – "правильные списки" - следовало затем ввести в практику богослужения во всех храмах и монастырях. Однако при выполнении этой работы оказалось бы "не у дел" все огромное количество певческих книг, в которых были представлены песнопения, созданные в России в течение нескольких столетий, и которые не только бережно сохранялись, но и использовались в повседневной певческой практике. Второй способ заключался в том, чтобы научить певчих самих исправлять уже существующие богослужебные нотированные книги, и этим решить проблему одновременно и введения правильного пения, и сохранения древних традиций. Комиссией был избран второй способ. Однако созданный в результате работы трактат менее всего предполагался ими как свод правил для исправления пения. Механическое применение таких правил не дало бы нужного эффекта, и авторы "Извещения" предпочли форму научного обоснования, как аспектов исправления, так и методов работы. Авторы трактата подвергли критике попытку осуществить и то и другое произвольно, по "недомыслию", и утверждали необходимость использования научно аргументированных доказательств. Данную позицию мы видим, в частности, в следующих высказываниях Александра Мезенца: "Вем по истине еже без науки превести и исправити никакоже возможно"28. И далее: "за благость и человеколюбие смыслодавца спасителя нашего Бога, употребляемся Святыя его Божия Церкви в пении и нашею обыкновенною славеностаророссийскаго знамени наукою, кроме всякаго сомнения и препятия властне и добре"29. Создание научного метода Александр Мезенец и его сподвижники видели, в первую очередь, в формулировании объяснения на основе общих принципов религиозного вероучения, в обобщении исторического опыта системы пения.

Конечно, сложную проблему исправления пения невозможно было решить посредством линейного, последовательного объяснения необходимых элементов, которое предполагает выведение каждого последующего рассуждения из формулирования предыдущего: действенное при объяснении сравнительно небольших теоретических положений, оно потребовало бы при раскрытии сложных, масштабных проблем такого длительного логического обоснования, которое перестало бы отвечать поставленным задачам где-то уже в середине объясняемого материала. Поэтому авторами "Извещения" была избрана иная система объяснений и доказательств, которая позволила им в условиях сравнительно небольшого объема текста создать исчерпывающее музыкально-теоретическое исследование и сформировать, тем самым, определенную научную модель.

В первую очередь авторами "Извещения" было предпринято историческое обоснование необходимости реформ в области церковного пения. Сделанный ими краткий экскурс в историю, ссылки на деятельность царя Алексея Михайловича, патриарха Иосафа и митрополита Сарского и Подонского Паула как инициаторов необходимых изменений, подготовили данное обоснование, которое уже одно убеждало в актуальности исправления богослужебных певческих книг. Таким образом, исправление было обусловлено не желанием отдельной группы мастеропевцев что-либо изменить, а определялось самим ходом развития знаменного пения и, следовательно, обретало особый смысл, становилось делом, весьма значимым с точки зрения церкви и государства. В трактате указывается: "благопрозрачный великий государь наш царь и великий князь Алексий Михайлович <…> полагает совет о Святем Дусе со отцем своим и богомолцем, со святейшим Иоасафом патриархом московским и всея России. И повелеша <…> Паулу, преосвященнейшему митрополиту Сарскому и Подонскому, паки мастеров собрати, добре ведущих знаменное пение и знающих того знамени лица и их розводы и попевки московскаго, что Христианинов, и усольских и иных мастеров в попевках преводы именуются"30. И даже изменения, необходимые с точки зрения пения, должны были совершаться по старинным образцам, "последуя прежним нашим, церковным иже по Бозе песнорачителям"31.

Вторым важным направлением, избранным авторами трактата, стало формирование уточненной системы записи напевов. Знаменная нотация за несколько столетий своего употребления, в результате использования их в различных тайнозамкненных оборотах – фитах, лицах, попевках32 - в большинстве случаев приобрела многозначность распева и, следовательно, во многом утратила точность интонационного обозначения. Поэтому комиссия сочла совершенно необходимым установить конкретное мелодическое содержание для каждого из знаков, который предстояло использовать при исправлении пения. Однако это установление точного значения не было изобретением сотрудников комиссии, свою задачу они видели в первую очередь в возвращении знакам их исходного значения: "Сие <…> знамя учинено и снискано и сими имены прозвано прежними славенороссийскими церковными песнорачители и знаменотворцы, до настоящего сего времени за четыреста лет и вящше"33. То есть, сотрудники комиссии предполагали воссоздание в знаках традиционных музыкальных значений, что и было осуществлено ими в разделе трактата, обозначенном как "Часть первая". Сопоставление "Извещения" с более ранними теоретическими документами, однако показывает, что при создании текста члены комиссии не ограничились повторением информации о древних распевах, но сочли необходимым систематизировать и дополнить ее, учитывая все изменения, происходившие в нотации в течение столетий.

Третьим направлением, наиболее трудным для обобщения, стало объяснение, как должны звучать в новых условиях знаменные песнопения. При этом важно учитывать, что "Извещение" - не учебник34, и объяснение предназначалось не для тех, кто начинал учиться петь, а главным образом для тех, кто уже пел на клиросе и хорошо знал весь певческий репертуар. В трактате использован метод совмещения теоретического и наглядного принципов объяснения, с этой целью в основном тексте (раздел "Ино сказание") авторами было представлено объяснение, сопровождаемое ссылками на конкретные певческие образцы, а в приложении (раздел "Строки из ирмосов"35) даны эти образцы, представляющие текст в объясняемом и объясненном вариантах.

Комиссия, в состав которой входил старец Александр Мезенец, отказалась от изучения всех существовавших в то время песнопений, сделав акцент на лучших, наиболее авторитетных в музыкальном мире и избрав именно их в качестве образцов. В результате им удалось обойтись без казавшегося неизбежным усложнения самой певческой модели, остановившись на принципе, всегда действовавшем в искусстве: правильным (каноническим) признается то, что создано наиболее выдающимися его представителями. В данном случае опора была сделана на распевы, связанные как с именем выдающегося мастера Федора Крестьянина (Христианина)36, так и представленные сочинениями знаменитой "усольской" певческой традиции37. Таким образом, бесконечная, сложная множественность распевов была сведена к конкретным музыкальным образцам, которые и определили направление работы. На уровне небольшого количества моделей, к тому же объединенных в строгую систему, стало возможным объяснение многих закономерностей в системе пения. Работа "по образцу", как и в "Указе о подметках", рассматривается как важнейший принцип творческой деятельности тех, для кого собственно предназначался трактат, поэтому его авторы указывают: "аще убо восхощеши употреблятися сим дробногласовным и тонким знаменем в пении, и ты разумевай, и разсуждай, и знамени38 по изъяснению сего ирмоса39 и прочее пение"40.

Ни одно из направлений научного объяснения не остается в трактате неучтенным. Александр Мезенец вместе с членами комиссии вводит в работу все аспекты, необходимые для понимания проблемы: подчеркивает историческую оправданность предпринимаемых действий; доказывает актуальность и эстетическую значимость преобразований, особенно перед лицом новой, европейской системы пения; включает достижения ученых-предшественников, приводя, в частности, систему киноварных помет, хотя и в уточненном ее виде. Даже отказывая в достоинствах новой пятилинейной нотной системе, Александр Мезенец, как профессиональный музыкант-теоретик, использует то рациональное, что в пятилинейной нотации заложено – ее ритмическую систему; заглядывая вперед и думая уже о возможном нотопечатании ("печатном тиснении"), он вводит необходимое для этого графическое дополнение – систему признáков41. В результате трактат, в котором истолкование основывается на очень многих составляющих, обретает объемную форму, где каждый элемент является оправданным, объясненным и функционально значимым.

Столь трудная научная задача, успешно решенная в трактате, однако менее всего представляется сугубо научной, лишенной характерных для средневековой традиции форм объяснения. Триада компонентов, отмеченная при представлении "Указа о подметках" (соединение богословия, музыки, научного метода) в последовательной форме проявляет себя и в "Извещении". В заключительном акростихе эта идея проводится совершенно отчетливо: "Церковь святая то пение получила / И нас того пения добре научила"42. Устойчивая традиция, представленная в музыкально-теоретических трактатах, совершать все деяния с именем Господа, не только сохраняется, конечно же, и здесь, но и впрямую связывается с методом работы: " за благость и человеколюбие смыслодавца Спасителя нашего Бога, употребляемся святыя Его божия церкви в пении и нашею обыкновенною славеностаророссийскаго знания наукою, кроме всякаго сомнения и препятия властне и добре"43. Например, приводя образец 12-ступенного знаменного звукоряда, который должен был определить всю систему распева в строгой структурной последовательности, Александр Мезенец представляет его музыкальное звучание на дважды повторенные слова молитвенного текста "Господи помилуй. Господи помилуй"44, к тому же показанные как в восходящем, так и нисходящем направлении. Также происходит представление материала и во всех остальных случаях, являясь совершенно естественным, поскольку все тексты в церковных певческих книгах целиком соответствуют данному содержанию.

Таким образом, в русских музыкально-теоретических трактатах 17 века богословская и научная мысль соединились на самой благодатной с этой точки зрения почве – искусстве, связанном с богослужением. Ценности христианского искусства и – шире – христианской культуры позволили в естественной, взаимодополняющей форме соединить формальную логику научного объяснения и функцию эмоциональной трансмиссии, выполняемую религией.

Изложение материала в музыкально-теоретических трактатах убедительно подтвердило естественность применения богословско-научного терминологического аппарата: лишенное научного аспекта, оно оказалось бы просто перечислением фактов, вне богословского толкования оно потеряло бы себя как искусство. Только представленное в совокупности, оно дало возможность выполнить важную функцию решения существенных проблем, возникших в системе знаменного пения.

Рассмотрение сложных музыкально-теоретических вопросов осуществляется в трактатах по аналогии с представлением основных направлений христианского вероучения: сохранение преемственности излагаемых фактов, введение в качестве доказательств авторитетных свидетельств, опора на реальную практику, представление образцов, которым надлежало следовать, чередование теоретического объяснения и конкретного примера, его подтверждающего. Эти и другие принципы формулирования научного знания сближали музыкально-теоретический текст с трактатами, созданными в других областях Древней и Средневековой Руси, и делали реальным применение сведений из таких трактатов в процессе изучения музыки на различных уровнях.

Значимым при изложении текста в трактате становится прием "разумного ограничения", в результате чего бесконечная множественность образцов оказывается сведенной к наиболее существенным положениям, на объяснении которых оказывается возможным раскрыть основополагающие принципы. При этом авторы отказываются от механического отбрасывания неудобных или ненужных с их точки зрения образцов, а идут по пути объединения сложных структур в логичные группы, становящиеся объектом рассмотрения и способные представить материал во всей его полноте.

Все это позволяет рассматривать русские музыкально-теоретические трактаты как выдающиеся образцы христианской научной мысли 17 века.

**Список литературы**

1. Подробнее об этом см.: Разумовский Д.В. Церковное пение в России (Опыт историко-технического изложения). Вып. I-III. М., 1867-1869; Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915; Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. М., 1928; Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971 и др.

2. Об азбуках 15-16 вв. см.: Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972; Гусейнова З.М. Русские музыкальные азбуки 15-16 веков. СПб., 1999.

3. Цитируется по рукописи: Российская национальная библиотека, собрание Соловецкого монастыря (далее – Сол.) № 277/283, 2 пол. 16 в. Л. 253.

4. Здесь и далее текст цитируется по рукописи: Российская национальная библиотека, собрание Кирилло-Белозерского монастыря (далее - Кир.-Бел.) № 568/825 (нач. 16 века). Л. 3.

5. Название знака сохранило византийские корни, где слово par+klhsi~ означает, среди прочего, "призыв", "приглашение".

6. Кир.-Бел. № 568/825. Л. 2 об.

7. Текст далее цитируется по одному из наиболее полно сохранившихся списков, хранящемуся в Российской национальной библиотеке, О-XVII № 19. Название трактата по данному списку – "Сказание о подметках".

8. Подробнее об этом см.: Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. С. 294-301.

9. То есть киноварная помета представляла собой сокращение до первой буквы слова, объясняющего звуковысотность.

10. О-XVII № 19. Л. 60.

11. О-XVII № 19. Л. 62–62 об.

12. Учитель – З.Г.

13. О-XVII № 19. Л. 69 об.–70 об.

14. Не сумеет использовать – З.Г.

15. О-XVII № 19. Л. 73–73 об. Автор приводит в качестве примера несуразные, с точки зрения воина, действия: расположение шлема на лице, щита на ногах, стрельбу мечом и проч.

16. Принцип диалога часто вводился, как и во многие другие средневековые труды по богословию, истории, философии, в руководства по теории музыки при объяснении тех или иных существенных ее положений. Например, в рукописи Российской национальной библиотеки Сол. № 621/666 (30-е гг. 17 в.), содержащей самое раннее объяснение киноварных помет, теоретический материал представлен следующим образом: "Вопрос. Что есть слова стоят над знаменем в певчей книге? Ответ. Противу рцы глаголет ровно…" и так далее. См.: Безуглова И.Ф. Музыкальная деятельность соловецких иноков (по певческим рукописям Соловецкого собрания) // Источниковедческое изучение памятников письменной культуры. Сб. научн. трудов. Сост. и научн. ред. Г.П. Енин. Л., 1990. С. 47.

17. О-XVII № 19. Л. 71–71 об.

18. В начале данной же рукописи О-XVII № 19, которую мы рассматриваем в связи с "Указом о подметках", находится документ, посвященный проблеме иконоборцев. В нем присутствуют те же элементы текста: форма диалога, исторические параллели, эпизоды Св. Писания и проч.

19. O-XVII № 19. Л. 76 – 76 об.

20. То есть семи музыкальных ступенях – З.Г.

21. О-XVII № 19. Л. 75 об.–76.

22. Семь ступеней – это средний певческий диапазон обычного человеческого голоса.

23. О-XVII № 19. Л. 83–83 об.

24. Данный трактат, хотя и вошел в историю отечественного музыкознания под именем старца Александра Мезенца, был создан трудами не одного человека - Александра Мезенца, но целой комиссии по исправлению певческих книг, где работали лучшие мастера пения 2-ой половины 17 века. "Извещение" связывают с именем Александра Мезенца потому, что оно оказалось единственным, зафиксированным в трактате в традиционном заключительном акростихе: "Трудился Александер Мезенец и прочии". Вероятно, Александру Мезенцу принадлежит создание именно текста трактата, обобщившего результаты работы всего коллектива. Подробнее об этом см.: Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань, 1888; Александр Мезенец и прочие. Извещение … желающим учиться пению. 1670 г. / Введение, публикация и перевод Памятника, историческое исследование – Н.П. Парфентьев; Комментарии и исследование Памятника, расшифровка знаменной нотации – З.М. Гусейнова. Челябинск, 1996. Различные названия трактата – "Извещение о согласнейших пометах", "Извещение…желающим учиться пению", "Извещение" возникли потому, что сам трактат заглавия не имеет, и приведенные названия сделаны исследователями на основе различных фрагментов его текста.

25. Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 365.

26. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 7.

27. Проблема нотопечатания была актуальной для того времени, она в числе других рассматривается и в трактате Александра Мезенца. Об этом см. далее.

28. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 7.

29. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года).

30. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 2.

31. Там же. С. 6-7.

32. Тайнозамкненные обороты, сформировавшиеся в системе знаменного пения – это устойчивые знаковые последования, в рамках которых распев каждого самостоятельного знака в большинстве случаев утрачивал свое исходное значение и становился лишь отдельным элементом в общем начертании и распеве данного оборота.

33. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 6.

34. Хотя, конечно же, оно выполняло и эту функцию.

35. Ирмосы – краткие будничные песнопения, объединенные в певческую книгу Ирмологий. Фрагменты этих песнопений часто использовались музыкантами-теоретиками в качестве примеров при объяснении каких-либо особенностей церковного пения. См., например: Христофор. Ключ знаменной. 1604. Публикация, перевод М.В. Бражникова и Г.А. Никишова. М., 1983.

36. Подробнее об этом выдающемся мастере-распевщике, трудившемся еще при дворе царя Ивана IV, см.: Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка и исследование М.В. Бражникова. М., 1974.

37. Подробнее об усольской традиции см.: Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке 16-17 веков. Челябинск. 1993.

38. То есть проставляй певческие знаки над текстом – З.Г.

39. Перед этим фрагментом в трактате приведен один из "образцовых" ирмосов.

40. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 11.

41. Невозможность двухцветной – черно-красной – печати крюков с пометами обусловила введение в начертания знаков дополнительных графических элементов для показа их звуковысотности – признакóв. Признаки, по Александру Мезенцу, добавлялись непосредственно к нотным знакам и выписывались тем же черным цветом, что снимало проблему двухцветной печати и позволяло в определенной мере отказаться от системы киноварных помет.

42. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 14.

43. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). С. 7.

44. 12 слогов текста соответствовали 12 ступеням звукоряда. Поскольку звукоряд состоял из 4-х трехзвучных фрагментов-согласий, то каждое слово ("Господи" или "помилуй") соответствовало распеву одного согласия.