

Теоретический кодекс середины XVII в. как феномен церковно-певческого искусства

З. М. Гусейнова

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Для цитирования: Гусейнова, Зивар. “Теоретический кодекс середины XVII в. как феномен церковно-певческого искусства”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 4 (2021): 589–606. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.402>

Первые музыкально-теоретические руководства Древней Руси появились в XV в. Они представляли собой небольшие по объему и содержащейся информации документы и носили преимущественно учебный характер. Изменения, отмечаемые учеными в системе пения на протяжении нескольких столетий, находили отражение в новых типах руководств, передающих особенности певческого искусства своего времени. К середине XVII столетия в рукописях, содержащих памятники русского богослужебного пения, значительное место стали занимать музыкально-теоретические кодексы — масштабные сводные документы, содержащие подборку относительно самостоятельных руководств, каждое из которых раскрывало отдельный аспект в теории знаменного пения, осуществлявшегося по особым нотным знакам (крюкам). Традиция рукописного копирования документов способствовала тому, что каждый тип теоретического руководства существовал одновременно во множестве списков, созданных разными авторами в многочисленных русских скрипториях. Списки любого типа руководства никогда не совпадали между собой по тексту с абсолютной точностью и всегда содержали разночтения. Рассматриваемый в настоящей статье кодекс в рукописи середины XVII в. собрания В. Ф. Одоевского № 1, хранящийся в Российской государственной библиотеке, представляет собой свод многочисленных списков разных типов теоретических руководств, сформировавшихся к этому времени. К ним относятся знаменные азбуки, объясняющие отдельные невмы; кокизники и фитники, излагающие принципы формульного пения; руководства, раскрывающие систему указания звуковысотности; а также содержательный пласт авторских комментариев, осмысливающих и обобщающих материал в учебных целях.

Ключевые слова: древнерусская теория музыки, знаменный распев, нотация, кодекс, теоретическое руководство, азбука, кокизник, фитник.

В смиренной мудрости утверди мя...

Теоретические проблемы русского церковного пения рассматривались отечественными учеными уже на раннем этапе становления науки. Среди исследователей особое место занимает князь Владимир Федорович Одоевский (1804–1869), труды которого неизменно возникают при обсуждении проблем богослужебного пения. Человек энциклопедических знаний, Одоевский сыграл важную роль в становлении и развитии науки о церковной музыке. В одной из работ о В. Ф. Одоевском отмечается: «...огромное значение для него имели изучение древнерусского певческого искусства и общественная деятельность, связанная с его популяриза-

цией. В. Ф. Одоевский — автор первых статей по теории церковного пения, без которой, по его мнению, не могло наступить возрождение русской духовной музыки» [1, с. 126]. Князь был активным собирателем древнерусских певческих рукописей, коллекция которых, наряду с другими материалами, была после его смерти в 1869 г. передана вдовой О. С. Одоевской в Московский публичный и Румянцевский музей [2, с. 64]. Ныне она хранится в Российской государственной библиотеке как фонд В. Ф. Одоевского (ф. 210) и включает небольшое количество рукописей — 38 единиц хранения, которые, однако, представляют значительную эстетическую и профессиональную ценность для исследователей. Особой значимостью обладают музыкально-теоретические руководства XVII в., отражающие уровень научного знания о принципах церковно-певческого искусства и о процессах, определивших особенности его развития. В названной коллекции манускриптов выделяется уникальный по составу музыкально-теоретический кодекс, представленный в рукописи середины XVII в. № 1 фонда В. Ф. Одоевского¹ [1], позволяющий обозначить наиболее актуальные аспекты музыкально-теоретической мысли той эпохи.

Ко времени создания кодекса русское богослужбное пение, сохранившееся в нотированных рукописях начиная с XI в., прошло длительный путь развития. Оно представляло собой живой, динамичный организм, свидетельствующий о творчестве мастеров пения на протяжении нескольких столетий. Гимнографические тексты сопровождалась знаменной (крюковой) нотацией², адаптированной древнерусскими мастерами невменной палеовизантийской нотации. В результате творчества многих распевщиков в истории отечественной музыки сформировался обширный корпус песнопений, составляющих значимую часть православного богослужения.

Гимнографические тексты, сохраняющиеся в целом неизменными на протяжении столетий, благодаря непрекращающейся деятельности мастеров пения на каждом историческом этапе получали новые певческие интерпретации, в большинстве случаев остающиеся в рамках традиционной знаменной монодии. Судить о бесконечно изменчивом музыкальном оформлении устойчивых текстов мы можем на основе нотации, которая отражает каждое новое их певческое воплощение в диахроническом и синхроническом аспектах. В подавляющем большинстве случаев «услышать» эти интерпретации XI–XVI вв. мы не можем (значение невм крюковой нотации остается пока неизвестным). Однако наблюдения за изменениями в слове знамен и в способах нотирования гимнографических текстов, за появлением новых знаковых образований дают возможность очертить процессы, происходившие в развитии церковных песнопений. Решать эти вопросы оказывается возможным, благодаря, с одной стороны, собственно певческим текстам, с другой — музыкально-теоретическим руководствам, отражающим и объясняющим процессы в системе пения.

Первые музыкально-теоретические документы, содержащие информацию о знаках нотации и ее принципах, появляются в Древней Руси в певческих рукописях XV в. Исследователь М. В. Бражников назвал такие ранние обучающие руководства «азбуками-перечислениями» [5, с. 27]. В их научном определении заложены задачи документов («азбуки») и тип изложения («перечисление»). Теоретические

¹ Описание рукописи см.: [3, с. 137–8]. Далее в статье — Од. 1.

² Другой вид русской нотации XI–XIV вв. — кондакарная — в настоящей статье не рассматривается. Подробнее о ней см.: [4].

руководства действительно отражали основные невмы крюковой нотации своего времени, показывая их начертание и название, а также давали первоначальную информацию о знаковой организации.

Преобразования, происходившие в течение XV столетия в системе пения, привели к формированию в первой половине XVI в. нового типа музыкально-теоретического руководства — «азбуки-толкования» по терминологии М. В. Бражникова [5, с. 68]. В многочисленных списках (т. е. копиях, содержащих структурные, текстовые и невменные разночтения) этой азбуки мастеропевцами уже предпринимались попытки дать наряду с графическим словесное объяснение распевам знаков. Документы раскрывали их интонационное, звуковысотное, ритмическое значение, хотя и терминами, не вполне понятными современным исследователям. Азбуки-толкования наряду с общей информацией относительно певческого содержания *отдельных знаков* свидетельствовали о возникновении еще одного принципа в распевах гимнографических текстов — пения по *знаковым формулам*³, складывающимся как устойчивая последовательность нескольких невм и получающим собственное название и самостоятельное мелодическое содержание⁴. Подобный разрыв между реальностью распева невменного последования по отдельным знакам и как формулы привел к возникновению понятия «тайнозамкненности», отделяющего реальное пение по знакам от пения по формулам, начертание которых уже содержало определенную «тайну».

Несомненно, исторически главенствующим в традиции знаменного распева оставалось пение по отдельным знакам, когда каждый из них сохранял в любом контексте и в любом сочетании индивидуальное значение. Но со временем начинали образовываться устойчивые знаковые группы — формулы. Входящие в них знаки утрачивали индивидуальное содержание, и складывался новый распев, который представлял собой во многом независимый музыкальный оборот. Данные формулы получили наименование «попевки» (или «кокизы» — по названию одной из подобных формул), любая из них имела наименование и множество распевов («разводов», «розводов») в каждом из восьми гласов⁵. Система формул предоставляла мастерам широкое поле деятельности. При относительной неизменности графики формулы ее распев мог варьироваться бесконечно. Для обучения попевкам и их осмыслению мастера создавали специальные теоретические руководства («кокизники», т. е. собрания попевок), задача которых заключалась в показе формул и методов их применения в конкретных песнопениях.

К пению по знакам и пению по попевкам, актуальным для XVII в., а также позднее, необходимо добавить еще один активный формульный компонент церковно-певческого искусства — пение по *фитам*⁶. Фитные формулы, предполагающие мелизматические вставки как украшения определенных фрагментов текста, встречались в нотированных рукописях с древнейших времен и сохраняли свою

³ Традиции формульного пения заложены в византийском пении. См.: [6].

⁴ Творческая работа отдельных мастеров, создание ими особых распевов позволило исследователям использовать понятие «певческая азбука» по отношению к известным мастерам Древней Руси. См., например: [7].

⁵ Подробнее о попевках см.: [8].

⁶ Наряду с фитами в распевах употребляется еще один вид тайнозамкненных формул — «лицо». По принципам применения и представления в певческих текстах и теоретических руководствах они примыкают к фитам, поэтому в статье рассматриваются в совокупности с ними. Подробнее о фитах и лицах см.: [9].

значимость на протяжении столетий. Их отличительным признаком было наличие в начертании формулы особого знака — буквы «фита» (Θ).

Таким образом, к середине XVII столетия в церковном пении использовались три тесно связанные системы пения — по знакам, по попевкам, по фитам. Каждая из них нуждалась в теоретическом осмыслении и в систематизированном изложении в учебных целях. Поэтому русские мастера создали многообразные теоретические руководства, в которых предпринималась попытка максимально обобщить многовековой певческий опыт и доступно объяснить способы применения всех элементов пения. Добавим к этому еще одну проблему, в полной мере обозначившуюся к середине XVII столетия и касающуюся способов указания звуковысотности знамен, утраченных к этому времени. Эта трудность была также преодолена благодаря теоретическому новшеству — системе киноварных помет новгородского мастера Иоанна Шайдур⁷.

Таким образом, ко времени создания теоретического свода — кодекса в Од. 1 — необходимость объяснения касалась уже не какого-то одного аспекта знаменного пения, а многих, причем с разных позиций. Руководства предполагали показ начертаний и названий знамен, введение распевов тайнозамкнутых формул во многих вариантах, представление их в разных гласах и пр. На протяжении первой половины XVII столетия формировался целый ряд музыкально-теоретических руководств. Каждый из его типов традиционно при переписывании другим мастером отличался от источника, поскольку творчески дополнялся сведениями о новых распевах, уточнениями способов исполнения, а подчас и просто ошибочно воспроизводил информацию⁸. В результате списки абсолютно всех типов теоретических руководств в большей или меньшей степени отличаются друг от друга. К середине XVII в., т. е. ко времени создания Од. 1, в библиотеках храмов и обителей находилось значительное количество подобных списков руководств, и вопрос создания *теоретических сводов — кодексов*⁹, максимально охватывающих существующую информацию, становился все более актуальным.

Работа по осуществлению этих задач могла проходить у древнерусских мастеров, предположительно, двумя основными методами:

- во-первых, как последовательное копирование в кодекс всех типов теоретических руководств из разных источников. При этом мастера могли два и более раза переписывать в кодекс однотипные руководства, поскольку в их списках обязательно были различающиеся позиции;
- во-вторых, как сведение воедино информации из однотипных руководств, т. е. создание текста, обобщающего информацию всех имеющихся в распоряжении мастера списков.

⁷ Подробнее об этом см.: [10, с. 47].

⁸ Д. С. Лихачев пишет о связи с древнерусскими текстами: «Всякий новый текст представляет собой сложнейшее соединение старого текста с изменениями бессознательными, ненамеренными (ошибками текста), к ним иногда прибавляются изменения сознательные, намеренные — идейные (стилистические и идеологические). Текстолог обязан по возможности “расслоить” текст: вскрыть в нем его старую основу и внесенные книжником изменения, строго различая изменения бессознательные (ошибки переписки) и изменения намеренные, в которых книжник выступает как соавтор текста или его редактор» [11, с. 66].

⁹ О певческих кодексах пишет также Н. Б. Захарьина. См.: [12, с. 397–8].

Как показывает анализ сохранившихся кодексов, в первую очередь Од. 1, работа мастеров проводилась преимущественно первым способом. Направленное применение второго способа требовало от мастеров масштабной редакторской работы по соединению в один текст разрозненной информации. Но и в этом случае результат не был полным и достоверным, поскольку круг источников все равно не мог претендовать на охват абсолютно всего сохранившегося материала. Поэтому «собрание» теоретических сведений в кодекс осуществлялось преимущественно первым способом, т. е. путем последовательного копирования разных списков руководств. Второй метод — редактирование излагаемого материала, обогащение его информацией из других источников — применялся преимущественно как частный случай, дополняющий первый.

Актуальными направлениями в теории первой половины XVII в., обозначенными выше (объяснение отдельных знаков, попевок, фит, указания звуковысотности), определяется содержательный ряд кодекса Од. 1. Множественность же сложившихся к этому времени форм раскрытия каждой из названных позиций обеспечило разнообразие включенных в кодекс руководств. Например, объяснение попевок в рамках кодекса осуществляется более чем в 20-ти самостоятельных его разделах¹⁰, и ни один из них не повторяет остальные. В подавляющем большинстве случаев основным структурирующим приемом формульного материала является принцип осмогласия: последовательность изложения строго оговаривает принадлежность формул к одному из восьми гласов. Такая закономерность не соблюдается только при раскрытии значений отдельных знаков, свидетельствуя тем самым об идентичном их употреблении во всех гласах.

Кодекс Од. 1. не первый в истории русской музыкально-теоретической мысли. Хроника подобных документов ведет свой отсчет от выдающегося манускрипта инок Христофора, памятника церковного пения 1604 г., выполненного в Кирилло-Белозерском монастыре¹¹. Огромная, более чем в 1000 листов, кирилло-белозерская рукопись может рассматриваться как певческая энциклопедия своего времени. Она включает все нотированные книги и подборки в том виде, как они сложились к началу XVII в. Венчает этот певческий мегацикл первый в отечественной истории музыкально-теоретический кодекс, символично озаглавленный его автором «Ключ знаменной»: он словно обобщает опыт, представленный в каждой из певческих книг, выступая как «ключ», раскрывающий особенности песнопений.

Кодекс Од. 1, в отличие от «Ключа знаменного» инок Христофора, не является дополнением к нотированной рукописи, включающей основные певческие книги. Од. 1 представлен как самостоятельный документ, занимающий в рукописи начальные листы 1–130 об. Уже после текста кодекса на листах 131–273 об. рукописи выписаны отдельные песнопения и циклы, не представляющие какой-нибудь полной певческой книги, но отчасти демонстрирующие авторитетные в церковно-певческой традиции напевы, в том числе авторские (например, «Лукошков»¹², которым отмечена певческая версия славника на Рождество Христово «Волсви персид-

¹⁰ Подробнее см.: [13].

¹¹ Российская национальная библиотека, собрание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря № 665/922. Кодекс опубликован: [14].

¹² О мастере Иване (Исайе) Лукошко см.: [15; 16].

стии» [I, л. 202 об.]¹³ и славника на Благовещение «Благовестит Гавриил» [I, л. 209]) и местные (например, «навгородцкой» того же славника «Благовестит Гавриил» [I, л. 208 об.]). Следовательно, ведущая задача автора рукописи Од. 1 заключалась именно в представлении кодекса, остальные певческие материалы рукописи дополняли основной теоретический текст. К тому же автор рукописи при формировании текста не только включал в кодекс отдельные руководства, но и обозначал свое присутствие и вводил собственные рассуждения («авторский комментарий»), хотя своего имени, в отличие от инока Христофора, так и не указал.

Выделим в Од. 1 типы руководств и их разновидности.

Азбука, т. е. руководство, где происходит показ отдельных знамен. Представлено типом «перечисление» и традиционно озаглавлено «Имена знамени столповому како которое знамя именем звати. Яко же се» [I, л. 28]. Состав знаков руководства отражает особенности нотации XVII в. Вторая азбука относится к типу богословско-философского «толкования» невм. Она озаглавлена «Толк сему знамению» [I, л. 87]. Объяснение в ней происходит с точки зрения духовного значения каждой невмы: «Параклит — послание Духа Святаго от Отца на апостолы. <...> Кулизма — ко всем человеком любовь нелицемерная» и т. д.¹⁴

Кокизник. Основное внимание автор кодекса уделяет, как отмечалось, объяснению самого «таинственного» способа пения — по попевкам. Впервые теоретически обозначившаяся в азбуках-толкованиях в первой половине XVI в. и представленная на том этапе лишь несколькими формулами, попевка предполагала следующие устойчивые позиции:

- переосмысление устойчивых знаковых оборотов, преимущественно конечных, в текстомузыкальных строках как знаковых формул, наделяемых новым музыкальным содержанием;
- возможность выявления в них приема «тайнозамкненности», возникающего как эффект противоречия между суммарным распевом каждого знака и распевом формулы. В этом случае формула обретает значение метазнака¹⁵;
- выработка для них устойчивых названий, допускающих варианты (например, «путик» и «мережа» для одной формулы) и комбинированность наименований (например, «шибок с возгласкою»);
- возможность создания в рамках знаковой формулы нерегламентируемого количества распевов, чем активно пользовались певчие; в результате возникло множество мелодических интерпретаций каждой формулы, находившее отражение в кокизниках (сборниках попевок);
- варьирование распевов в зависимости от принадлежности к одному из восьми гласов, поскольку каждый из них обладал характерным интонационным фондом.

¹³ При указании местоположения применяется традиционная форма сокращенных ссылок: «л.» (лист) и «об.» (оборот).

¹⁴ Подробнее о данном типе руководства см.: [17, с. 81–108].

¹⁵ Метазнак — «знак более высокого смыслового наполнения и более широкого предметного значения, чем обычные знаки» [18, с. 386].

Покажем эти особенности на примере одной из самых употребительных попевок — кулизмы. Входящие в ее состав знаки (последовательность: статья с подчашием (полкулизмы) — статья закрытая — статья простая) обычно подготавливаются двумя вводными знаками: голубчик борзый и палка. В приводимом нами примере (рис. 1) в верхней строке выписана крюковая строка, состоящая из отдельных знаков, где они сохраняют свой распев. В нижней строке примера приведены распевы каждого знака в изложении пятилинейной нотацией¹⁶.

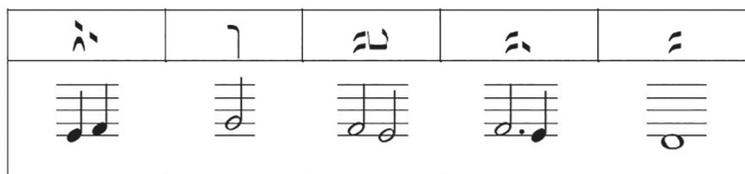


Рис. 1. Распев знаков по отдельности

При распеве кулизмы как формулы, например в первом гласе, одна из ее версий выглядит следующим образом (рис. 2).



Рис. 2. Распев знаков в формуле «кулизма»

Сравнение познакового и формульного распевов одного и того же невменного оборота показывает, что при разводе попевки изменился и объем, и интонационный строй мелодии. Такая ситуация наблюдается в очень многих формулах. В. М. Металлов в «Азбуке крюкового пения» приводит следующие распевы кулизмы в разных гласах (рис. 3), показывая ее в расшифровке квадратной (киевской) нотой [19, с. 42]¹⁷.

Представленными Металловым образцами распев формулы далеко не исчерпывается, и сохранившиеся кокизники показывают также другие варианты. Более того, формульность предполагает свободу интерпретации, давая возможность певцам вводить все новые распевы формулы без нарушения ее начертания. Сложившееся в результате отсутствие прямой связи формулы (метазнака) и однозначности ее распева привело, как отмечалось, к формированию понятия «тайнозамкненность формул». М. В. Бражников писал: «Слово “тайнозамкненный” складывается из двух слов: “тайно” и “замкнённый”, то есть замкнутый. <...> Тайнозамкненность есть графический прием зашифровки напева посредством такого условного сочетания знамен (“начертания”), которое не образует этого напева в случае исполнения знамен в этом же последовании, но согласно их обычному певческому значению» [5, с. 139].

¹⁶ Отсутствие ключа в нотной строке связано с тем, что звуковысотное расположение распева пока остается неизвестным.

¹⁷ Исследователь показывает распевы в ключе «до».

47. Кулизма ередняя съ предыдущимъ голубчикомъ и палкою

Въ 1-мъ и 5-мъ гласѣ. Во 2-мъ и 6-мъ гл., въ концѣ.

Въ 3-мъ и 4-мъ гласѣ. Въ 7-мъ гласѣ. Въ 8-мъ гласѣ.

Во 2-мъ и 6-мъ гласѣ въ ерединѣ. Въ 1 и 4 гласѣ послѣ сложити. Или же такъ:

Рис. 3. Распевы кулизмы в разных гласах в изложении квадратной нотацией

Гл. ѿ ; повелѣнная ;
 правительстве ; оуныса ;
 поимогосподели ; возвраще
 нной ; преслѣющеи грехи по
 презкноести ; во вѣ ; мо
 исенсисою ; кобдриннича ;

Рис. 4. Од. 1. Фрагмент текста кокизника со строками [I, л. 3 об.]

Сложность такого вида формул, двойственность знаковых оборотов (возможность исполнения их отдельно по знакам и как формул) спровоцировали необходимость формирования разных видов теоретических руководств по попевкам, которые оказались включенными в состав кодекса Од. 1, и каждый представлен даже в нескольких списках.

Кодекс включает четыре списка основной разновидности руководства по попевкам — **кокизник со строками**¹⁸. Он представляет собой показ формул (начертаний попевок) с названиями, вслед за которыми приводятся строки из песнопений, иллюстрирующие эти попевки (см., например: рис. 4).

¹⁸ Подробнее о классификации кокизников см.: [20, с. 14–95].

В приведенном примере показано начало попевок 2-го гласа в первом из списков кокизника в кодексе: в попевках название «Повелетная» предшествует нотированной строке «Грядите людие», название «Унылка» — нотированной строке «Поимо Господеви», название «Возраз подемной» — нотированной строке «Преспешуеи грехи потребило есте», название «Вывод» — нотированной строке «Моисеискою» и т. д. Такой принцип представления материала основывался на методе выучивания попевок по реальным примерам из певческой практики с предварительным запоминанием названия формулы. Напомним, что в подобном руководстве попевки представлены только как начертания, показ же их звучания, вероятно, предполагалось осуществлять устным способом. Выделенные четыре списка кокизника со строками различаются по содержанию, хотя между ними, безусловно, есть совпадения.

Другая разновидность руководства по попевкам — **кокизник-толкование**, представленный в Од. 1 в двух различных списках, ставит своей целью словесно объяснить распев определенной формулы (рис. 5).

Текст в приведенном примере изложен следующим образом: «В первом же и в пятом гласе еще в начале стиха и строки ис параклита или перед стопицею крюк светлой переломится светло яко же и скамейца еже есть сице. Веселитесь небеса. Неповинено держимымо» (В первом же и в пятом гласах если в начале стиха и строки после параклита или перед стопицею стоит крюк светлый, то он исполняется «ломкой» светло, наподобие скамейцы, как в строках «Веселитесь небеса», «Неповинено держимымо»)¹⁹. Здесь важно, что объяснение дается для группы знамен, объединенных в формулу, и показана их зависимость друг от друга. К тому же распев формулы, как и ключевые знаки (параклит и крюк светлый), иллюстрируется невменной строкой в качестве наглядного примера.

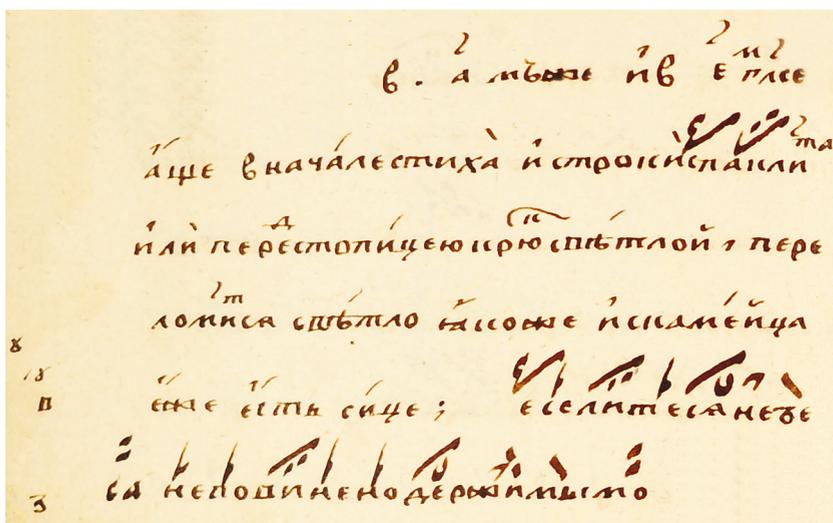


Рис. 5. Од. 1. Фрагмент текста кокизника-толкования [I, л. 34 об.]

¹⁹ Параклит, стопица, крюк светлый, скамейца — знаки нотации; исполнение «ломкой» — двухзвучный распев вверх через ступень.

Разумеется, терминология, которая применена при раскрытии распевов, во многом, как отмечалось, остается непонятной современным исследователям. Но важно, что она отражает характер объяснений мелодики той эпохи и способ передачи информации.

Фитники. Показ фит со времен «Ключа знаменного» инокa Христофора происходит как в специальных руководствах — фитниках, так и путем введения их в рамки кокизников²⁰, что подчеркивает взаимосвязь двух типов формульного распева. Отличие в показе фит от показа попевок заключается в том, что в теории музыки никогда не существовало разновидности «фитник-толкование». То есть если развод попевок можно было словесно объяснить через отдельные знаки, то развод фит раскрыть словами невозможно, настолько высок здесь «уровень тайнозамкненности». Поэтому данный тип руководства существовал или только как **фитник-перечисление** формул, или как **фитник с разводами**.

Кодекс Од. 1 включает несколько различающихся списков фитника с разводами — общих для песнопений разных жанров и отдельно по церковно-певческим книгам. Поскольку эти книги дифференцировались по службам и видам отмечаемых церковью событий, предполагая более простые распевы в будничных песнопениях и более сложные в торжественных праздничных, то в практике фитников они вводились дифференцированно. Фитник «Фиты и строки из ирмосов» [I, л. 111 об.] показывал фрагменты простых распевов книги Ирмологий, «Фиты и строки мудрыя. На Владычни праздники» [I, л. 126] — фрагменты распевов на двенадцатые праздники, в число которых входили такие события, как Рождество Христово, Благовещение Богородицы и др. Изложение материала происходило традиционно в следующей последовательности: начертание формулы с названием (или с подтекстовкой) и далее развод, сопровождающийся строкой песнопения. Практически во всех фитниках показаны варианты распевов, осуществляется выписывание начертаний и разводов на полях, а также, что весьма значимо, введение распевов, отмеченных ремарками «монастырский», «усольский», подчеркивающих авторитетность разводов. Материал в фитниках представлен следующим образом (рис. 6).

В приведенном примере излагается следующая информация: за формулой, подтекстованной названием «фита полуслезная», следует ее развод на строку «Глаголя како», где собственно фитный распев приходится на второе слово «Како»²¹ и передается 20-ю знаками. Далее формула «фита слезная» предшествует ее разводу на текстовую строку «Како», переданному последовательностью в 29 невм. Формула «фита зелная» предшествует ее разводу на текстовую строку «Любве Христовы».

На полях рассматриваемого л. 26 об. добавлены еще две невменные записи. Первая, приводя начертание формулы, очень близкое «фите слезной», уточняет данное совпадение ремаркой «Тож имя глубокая» (*Та же с названием «глубокая»*) и предшествует разводу «Како». Местоположение формулы «фита глубокая» обозначено красным крестиком. Таким образом, этот распев может принадлежать как фите слезной, так и фите глубокой.

Вторая невменная строка на полях с подтекстовкой «О чудеси» представляет собой вариант развода показанной ранее фиты зельной и демонстрирует уже дру-

²⁰ Распространена также противоположная ситуация, когда попевок включаются в состав фитников. См. далее.

²¹ Фитные формулы (и, соответственно, распевы), как правило, охватывают два слога стиха.

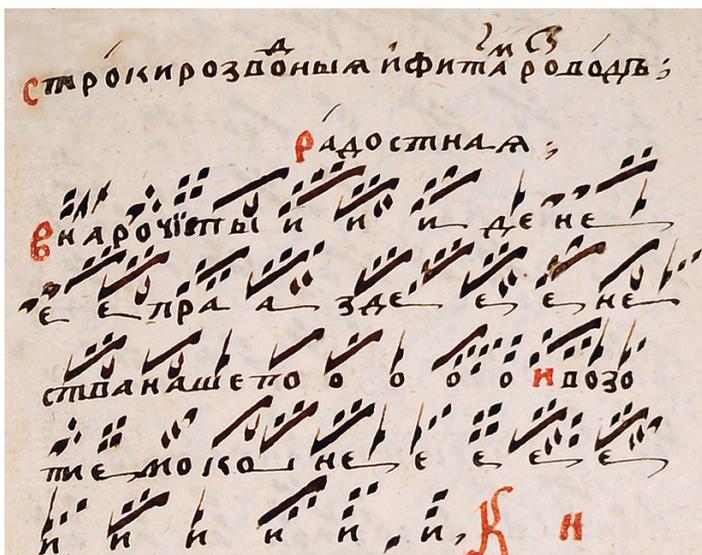


Рис. 7. Од. 1. Два развода фиты «радостная» [I, л. 72]

Особым разделом в кодексе Од. 1 выступает контаминированное²² руководство, условно называемое нами **фито-кокизник**, соединяющий в себе два типа документа²³. Это значительное по масштабам руководство выписано в Од. 1 на л. 38–75 и носит пространственный заголовок «Указ октайным строкам и попевки с ырмосными строками свожены и строкам октайным лица и розвод и фитам октайным лица и розвод» (*Указание строкам и попевкам Октоиха в их соединении («своде») со строками Ирмология. Строки Октоиха даны в начертании («лицо») и разводе, также фиты Октоиха даны в начертании и разводе*). Попытка обозначить в приведенном заголовке многоплановость содержания фито-кокизника все равно не охватывает всех смысловых пластов этого руководства, раскрывающих еще ряд позиций. К ним относятся формулы (попевки и фиты) из Праздников, Триоди, Стихираря минейного с разводами, где представлена вариативность всех информационных уровней, проявляющаяся в организации материала, в начертаниях, названиях, распевах, подтекстовках формул.

Фито-кокизник демонстрирует существенные приемы работы теоретика, который при формировании текста использовал несколько списков кокизников и фитников. Если традиционно работа мастера того времени при составлении кодекса складывалась как последовательное копирование разных или однотипных руководств с минимальной редакторской работой, то в контаминированном руководстве очевидно намеренное сведение информации разных типов руководств, для чего была необходима редакторская работа уже на более высоком уровне (ранее

²² От лат. *contaminatio* — «смешение».

²³ Еще раз подчеркнем: в фитниках всегда присутствует некоторое количество попевок, а в кокизниках — некоторое количество фит. Но привлечение иных формул не разрушает основного типа руководства, которое определяется по преобладающему количеству формул и приемам изложения материала. В руководстве же, условно называемом нами фито-кокизник, два типа теоретического документа сосуществуют на равных.

она была обозначена как «второй метод»). В фито-кокизнике не только соединена информация о распевах фит и попевок, но и включены комментарии к распевам, отмечается намерение представить строки в контексте песнопений, обозначить возможности распевов из разных книг и в разных гласах. Мастер по-своему обобщает материал, дополняя его сведениями других руководств или певческих текстов. И, как во всех случаях, между фито-кокизником и другими теоретическими руководствами в Од. 1 возникают связи, повторы, дублирования, но всегда в варьированном виде. Это еще раз свидетельствует о многообразии форм фиксации однотипной информации, обусловленной высокой степенью творческой самостоятельности мастеров-певцев и теоретиков.

Существенной частью кодекса Од. 1, как любого теоретического руководства, является введение «авторского комментария», касающегося разных аспектов изложения²⁴. Автор кодекса копирует комментарии разных списков и привносит свои, раскрывающие суть излагаемой информации. Выделим основные позиции «авторского комментария»:

1. Нравоучительные высказывания, повествующие о большом труде, вложенном автором (авторами) в текст, и необходимости тщательной проработки изложенного материала учениками. Эти позиции, представленные в предисловии к кодексу Од. 1, встречаются во многих сохранившихся теоретических документах XVII в.: «Велием любомудрием и крепким тщанием и зельным желанием сия вещь изложена подобна философстей неким премудрым мужем, паче достоит рещи вдохновением Св. Духа наставляему на дело сие, нежели объедающуся и упивающуся, сию вещь творящу, понеже в грешничу душу не внидет премудрость. Прочий же господне мои, отцы и братия, Господа ради не дерзайте сея вещи злословием понести или в презрение положить, не бездельна бо есть, но воистину, яко гобзующаяся нива насеяна пшенична класа, да всяк истерзаяй не может насытитися сладости ея, понеже мудрейшим медоточна, буим же, яко пелын<ь> вмняема реема же от них и посмеваема. Всем же дерзающим сию вещь охулити и хотящим, яко терние вмняюще подавити или огню предати, — сим убо мститель сам царь царем и владыка господь наш Исус Христос, творец всяческих. Аминь»²⁵. Доба-

²⁴ Позиции «авторского комментария» рассмотрены в работах В.С. Мыльникова. Исследователь, в частности, пишет: «Произведения, снабженные авторскими примечаниями или комментариями, обладают рядом особенностей, сущность которых может быть сведена к следующим положениям.

Во-первых, в текстах такого типа общее информационное пространство включает в себя не одну, а две единицы текста: первую — собственно текст, вторую — дополнение в виде apparatus criticus, причем их соотношение имеет полярно выраженную семантику и воспринимается читателем, как правило, в оппозиционных категориях, т. е. как художественное и нехудожественное.

Во-вторых, метатекстовые дополнения (как понимаются примечания и комментарии), расширяя рамки собственно текста, по существу, смещают границу собственно текста, переводя в новый контекст вопрос о завершенности произведения.

В-третьих, примечания или комментарии, нередко отсылая читателя к дополнительному информационному источнику, увеличивают объем контекста произведения, что влияет на восприятие текста.

В-четвертых, они подчеркивают особый смысловой статус комментируемого места» [21, с. 3].

Все указанные позиции в той или иной степени применимы к кодексу Од. 1, за исключением, разумеется, «художественности функции».

²⁵ *Великой любовью к мудрости, тщательным усердием и сильным желанием изложена эта вещь, подобная философии неких премудрых мужей; лучше даже сказать, по вдохновению Святого Духа, наставившего на это дело, а не сделана человеком, объедающимся и упивающимся, ибо премудрость не войдет в душу грешника. И остальные господа мои, отцы и братья, ради Господа не ста-*

вим к этому и устойчивые призывы к трудолюбию, вниманию, подчас с опорой на авторитеты. Введенный в качестве эпиграфа к настоящей статье фрагмент текста: «В смиренной мудрости утверди мя...» приведен в кодексе Од. 1 со ссылкой на автора Псалтыри царя Давида (л. 18 об.), он отсылает к 17 кафизме.

2. Введение в разделах кодекса пространных заголовков, являющихся одновременно и указанием содержания.

— *кокизник со строками*: «Имена строкамъ како которая зовется и како поется. Зри здесь» [I, л. 1]. Заголовок анонсирует информацию относительно названий формул и их распевов в рамках певческих строк.

3. Наставление учебного характера о необходимости твердо выучивать материал:

— *Кокизник с разводами*: «Дазде²⁶ <...> зри накрепко сказание известно и разсужение существенно фитам ирмосным и строкам» [I, л. 11].

— *Послесловие*: «Дозде именоване строкам по числу двемстом и четыре на десять. Прочии же оставлени коему любомудру мужу дарованием от Вышняго изложити...» [I, л. 18]. Это заключение к разделу, в котором обозначается количество представленных в нем формул, но также предусмотрено продолжение данной работы «коим любомудрым мужем».

— *Фитник*: «Каяждо фита именем зовется и како поется, сице имена им внимай и разумей» [I, л. 18 об.]. Заголовок оговаривает перечисление и развод фит и содержит призыв не только слушать, но и понимать их значение.

4. Структурирование материала в учебных целях по лекциям («беседам»): «Первую беседу отложихом, время уже настoit о второй» [I, л. 18]; «Хвалу воздадим Содетелю, введшему ны во вторую беседу. И наставльшему приложити к первой беседе совершеную красоту. Сии речь фиты» [I, л. 27 об.]. В первом заголовке говорится о завершении первой лекции, во втором — о начале второй. Важна и эстетическая оценка формульного пения — «совершенная красота».

Оценивая текст кодекса Од. 1, мы можем констатировать, что его материал представляет собой попытку осмысления и объяснения процессов, происходивших в знаменном распеве в первой половине XVII в. Автором преследовалась двоякая цель: сконцентрировать основные направления теоретической информации в максимально возможном ее обобщении и подчеркнуть значимость материала для учебных задач. В главном автор кодекса следовал традиции составления многоаспектных документов, последовательно копируя многочисленные музыкально-теоретические руководства, существующие в различных вариантах и отражающие индивидуальную творческую работу мастеров певцев. При этом автор расширил и собственно редакторскую работу с копируемыми текстами: он не только частично привносит в переписываемый материал сведения из других источников или руководствуется, возможно, собственным певческим опытом, но и создает «своды»,

райтесь злословием поносить эту вещь, ибо она воистину как плодоносная нива, усеянная пшеничными колосьями, и каждый поносящий ее не может насытиться ее сладостью. Ибо для мудрейших она источает мед, а для безумных подобна полыни, и они хулят ее и смеются над ней. И всем, кто дерзает эту вещь хулить и, набравшись терпения, раздавить и предать ее огню, да будет мстителем сам Царь Царей и Владыка Господь наш Иисус Христос, творец всего. Аминь. Опубликован по рукописи Од. 1: [22, с. 153–154].

²⁶ От др.-рус. «дазде», «дозде» — «до этого места».

соединяя сведения разных источников. Намерение максимально обобщить и концентрированно изложить информацию приводит к созданию в рамках кодекса контаминированных (смешанных) руководств, построенных на единстве соединяемого материала: формульности, принципа тайнозамкнутости, гласового единства и, главное, общности интонационного фонда. В соответствии с традицией создатель кодекса обозначает в формируемом тексте свое «присутствие»: цитируемые наставления и комментарии он дополняет собственными наблюдениями и ремарками, переводя абстрактную последовательность теоретических руководств в «авторский» материал. В результате создается феноменальный по охвату сведений и форме изложения текст, обозначивший масштабный круг проблем, которые были актуальны в рассматриваемый период для богослужебного певческого искусства.

Литература

1. Шевцова, Ольга. “Архивные материалы В.Ф.Одоевского. Общий обзор. Ф.210 и 380 РГБ”. *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*, вып. 31 (2018): 126–35.
2. Вишневецкая, Евгения. “Рукописное собрание В.Ф.Одоевского как источник по изучению теории древнерусского пения”. *Два века русской классики. Научный филологический журнал Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН* 1, no. 2 (2019): 62–77. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-2-62-77>.
3. Министерство культуры РСФСР, Государственная библиотека СССР им. В.И.Ленина, Отдел рукописей. *Собрания Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского; Архив Д.В.Разумовского: описания*. Ред. И.Кудрявцев. М.: Изд-во ГПБ, 1960.
4. Myers, Gregory. *A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie. The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma*. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre — BAS, 2009.
5. Бражников, Максим. *Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII вв.* Л.: Музыка, 1972.
6. Raasted, Joergen. *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1966. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia 7).
7. Плетнёва, Екатерина. “‘Певческая азбука’ инока Елисея Вологжанина и знаменная нотация XVI века”. В изд. *Древнерусское песнопение. Пути во времени. По материалам научных конференций “Бражниковские чтения” 2008–2009 годов*, сост. и науч. ред. Альбина Кручинина и Наталья Рамазанова, 29–52. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2011, вып. 4.
8. Кручинина, Альбина. “Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века”. В изд. *Певческое наследие Древней Руси: история, теория, эстетика*, сост. Нина Захарьина, Альбина Кручинина, науч. ред. Альбина Кручинина, Наталья Рамазанова и Татьяна Храмова, 46–150. СПб.: Ут, 2002.
9. Бражников, Максим. *Лица и фиты знаменного распева*. Общ. ред. Наталья Серегина и Андрей Крюков, предисл. Наталья Серегина. Л.: Музыка, 1984.
10. Смоленский, Степан. “Примечания к Азбуке Мезенца”. В изд. *Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца: (1668 года)*, примеч. Степан Смоленский, 44–96⁸. Казань: тип. Императорского университета; типолит. Н.Данилова, 1888.
11. Лихачёв, Дмитрий. *Текстология (на материале русской литературы X–XVII вв.)*. При участии Анатолия Алексеева и Александра Боброва. 3-е изд. СПб.: Алетейя, 2001. (Славянская библиотека = Bibliotheca Slavica).
12. Захарьина, Нина. “О составе певческих кодексов XI — начала XX века”. В изд. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: материалы Международной научной конференции*, ред. Юлия Артамонова и др., 397–402. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.
13. Гусейнова, Зивар. “Опыт систематизации попевок в кокизниках середины XVII века (по материалам рукописи РГБ. Ф.210. № 1)”. В изд. *Древнерусское песнопение. Пути во времени*, сост. и науч. ред. Марина Егорова и Альбина Кручинина, 7–13. СПб.: Скифия-принт, 2019, вып. 7.

14. Христофор. *Ключ знаменной, 1604*. Публ. и пер. Максима Бражникова и Георгия Никишова. М.: Музыка, 1983. (Памятники русского музыкального искусства, вып. 9).
15. Фролов, Сергей. “Иного переводу Лукошково: Опыт исследования”. В изд. Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). *Труды Отдела древнерусской литературы*, отв. ред. Дмитрий Лихачёв, 351–6. Л.: Наука, 1979, т. 34: Куликовская битва и подъем национального самосознания.
16. Парфентьев, Николай, и Наталья Парфентьева. *Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII вв.* Челябинск: Книга, 1993.
17. Владышевская, Татьяна. “Азбучные тексты знаменной нотации и их семиотические истоки”. В изд. *Музыкальная культура Средневековья*, отв. ред. Татьяна Владышевская, 81–108. М.: тип. Министерства культуры СССР, 1990, вып. 1: Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры.
18. Боров, Юрий. *Эстетика*. 2 тома. 5-е изд. Смоленск: Русич, 1997, т. 1.
19. Металлов, Василий. *Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет*. М.: Синодальная тип., 1899.
20. Гусейнова, Зивар. “Извещение” Александра Мезенца и теория музыки XVII века. 2-е изд. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2008.
21. Мыльников, Владимир. “Авторский комментарий и его художественная функция в произведениях русских писателей XVIII–XX веков”. Автореф. дис. канд. филол. наук, Волгоградский государственный педагогический ун-т, 1995.
22. Рогов, Александр, сост. *Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков*. М.: Музыка, 1973. (Памятники музыкально-эстетической мысли).

Источники

- I. РГБ. Ф. 210. № 1 [Россия. Москва. Российская государственная библиотека. Фонд 210. № 1].

Статья поступила в редакцию 4 апреля 2021 г.;
рекомендована в печать 26 августа 2021 г.

Контактная информация:

Гусейнова Зивар Махмудовна — д-р искусствоведения, проф.; zivar-g@mail.ru

The Theoretical Codex of the Mid-17th Century as a Phenomenon of Church-Singing Art

Z. M. Guseinova

The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory,
3, Teatralnaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

For citation: Guseinova, Zivar. “The Theoretical Codex of the Mid-17th Century as a Phenomenon of Church-Singing Art”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 4 (2021): 589–606.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.402> (In Russian)

The first musical-theoretical manuals of ancient Russia appeared in the 15th century. They were rather small in volume and contained information that was predominantly educational. The changes that were taking place in the singing system over several centuries were reflected in new types of manuals, conveying the peculiarities of the singing art (*znamenny chant*) of the time. By the middle of the 17th century, the codices began to occupy a significant place in manuscripts, which contained monuments of Russian liturgical singing. They were large-scale consolidated documents, including a selection of relatively independent

musical-theoretical manuals, each of which revealed a separate aspect in the theory of znamenny chant, carried out according to special musical signs — *kriuki* (hooks). The tradition of handwritten copying of documents contributed to the fact that each type of theoretical manual was simultaneously in many copies that never matched the text with absolute accuracy and always contained discrepancies. The codex, analysed in this article, in the mid-17th century manuscript of V.F. Odoevsky's Collection No. 1, which is kept in the Russian State Library, is a set of numerous copies of different theoretical manuals that were formatted by that time. These are the notable *azbuka* (ABC) that explain individual neums; *kokizniki* and *fitniki*, expounding upon the principles of formula singing; manuals that reveal the sound-naming system, as well as a meaningful layer of author's comments that interpret and generalizing material for educational purposes.

Keywords: ancient Russian musical theory, znamenny chant, notation, codex, theoretical guide, *azbuka* (ABC), *kokiznik*, *fitnik*.

References

1. Shevtsova, Ol'ga. "Archival Materials of V.F. Odoevsky: General Overview". *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva*, iss. 31 (2018): 126–35. (In Russian)
2. Vishnevskaiia, Evgeniia. "Handwritten Collection of V.F. Odoevsky as a Source for the Study of the Theory of Ancient Russian Singing". *Dva veka russkoi klassiki. Nauchnyi filologicheskii zhurnal Instituta mirovoi literatury im. A. M. Gor'kogo RAN* 1, no. 2 (2019): 62–77. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2019-1-2-62-77>. (In Russian)
3. Ministry of Culture of RSFSR, State Library of the USSR named after V.I. Lenin, Manuscripts Section. *Collections of D. V. Razumovsky and V. F. Odoevsky; Archive of D. V. Razumovsky: Descriptions*. Ed. by I. Kudriavtsev. Moscow: GPB Publ., 1960. (In Russian)
4. Myers, Gregory. *A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoe Penie. The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma*. Sofia: Cyrillo-Methodian Research Centre — BAS, 2009.
5. Brazhnikov, Maksim. *The Old Russian Theory of Music. Based on Handwritten Materials of the 15th–18th Centuries*. Leningrad: Muzyka Publ., 1972. (In Russian)
6. Raasted, Joergen. *Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1966. (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia 7).
7. Pletneva, Ekaterina. "The Singing Azbuka' of the Monk Elisey Vologzhanin and the Znamenny Notation of the 16th Century". In *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni. Po materialam nauchnykh konferentsii "Brazhnikovskie chteniia" 2008–2009 godov*, comp. and science ed. by Al'bina Kruchinina and Natal'ia Ramazanova, 29–52. St. Petersburg: Politekhniicheskii un-t Publ., 2011, iss. 4. (In Russian)
8. Kruchinina, Al'bina. "Znamenny Chanting in Russian Musical Theory of the 17th Century". In *Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: istoriia, teoriia, estetika*, comp. by Nina Zakhar'ina, Al'bina Kruchinina, science ed. Al'bina Kruchinina, Natal'ia Ramazanova and Tat'iana Khramtsova, 46–150. St. Petersburg: Ut Publ., 2002. (In Russian)
9. Brazhnikov, Maksim. *Litsa and Thetas in Znamenny Chanting*. General ed. by Natal'ia Seregina and Andrei Kriukov, foreword by Natal'ia Seregina. Leningrad: Muzyka Publ., 1984. (In Russian)
10. Smolenskii, Stepan. "Notes to Mezenets Azbuka". In *Azbuka znamennogo peniia (Izveshchenie o soglasneishikh pometakh) startsa Aleksandra Mezentsa: (1668 goda)*. Comment. by Stepan Smolenskii, 44–96⁸. Kazan': tip. Imperatorskogo universiteta Publ., tipolit. N. Danilova Publ., 1888. (In Russian)
11. Likhachev, Dmitrii. *Textual Criticism (Based on the Material of Russian Literature of the 10th–17th Centuries)*. With the participation of Anatolii Alekseev and Aleksandr Bobrov. 3rd ed. St. Petersburg: Aleteia Publ., 2001. (Slavianskaia biblioteka = Bibliotheca Slavica). (In Russian)
12. Zakhar'ina, Nina. "On the Composition of Singing Codex of the 11th — early 20th Century". In *Traditsionnye muzykal'nye kul'tury na rubezhe stoletii: problemy, metody, perspektivy issledovaniia: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*, ed. by Iuliia Artamonova, 397–402. Moscow: RAM im. Gnesinykh Publ., 2008. (In Russian)
13. Guseinova, Zivar. "The Experience of Systematization of Little Songs in Coquizniks of the Middle of 17th Century (Based on the Material of the Manuscript of Russian State Library. Stock 210. Record 1)". In *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni*, comp. and science ed. by Marina Egorova and Al'bina Kruchinina, 7–13. St. Petersburg: Skifia-Print, 2019, iss. 7. (In Russian)

14. Khristofor. *Key to Znamenny Chant, 1604*. Publ. and transl. by Maksim Brazhnikov and Georgii Nikishov. Moscow: Muzyka Publ., 1983. (Pamiatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva, iss. 9). (In Russian)
15. Frolov, Sergei. "The Another Transcription by Lukoshkov: The Experience of Research". In Akademiia nauk SSSR. Institut russkoi literatury (Pushkinskii Dom). *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, executive ed. Dmitrii Likhachev, 351–6. Leningrad: Nauka Publ., 1979, vol. 34: Kulikovskaia bitva i pod'em natsional'nogo samosoznaniia. (In Russian)
16. Parfent'ev, Nikolai, and Natal'ia Parfent'eva. *The Usolskaya (Stroganov) School in Russian Music of the 16th–17th Centuries*. Cheliabinsk: Kniga Publ., 1993. (In Russian)
17. Vladyshevskaiia, Tat'iana. "Azbuka Texts of Znamenny Notation and Their Semiotic Origins". In *Muzykal'naiia kul'tura Srednevekov'ia*, executive ed. Tat'iana Vladyshevskaiia, 81–108. Moscow: tip. Ministerstva kul'tury SSSR Publ., 1990, iss. 1: Problemy drevnerusskoi i armianskoi muzykal'noi pis'mennosti i kul'tury. (In Russian)
18. Borev, Iurii. *Esthetics*. 2 vols. 5th ed. Smolensk: Rusich Publ., 1997, vol. 1. (In Russian)
19. Metallov, Vasilii. *The Azbuka of Hook's Singing. The Experience of Systematic Guidance to the Reading of Hook's Semiography of Znamenny Chant at the Period of Red Marks*. Moscow: Sinodal'naia tip. Publ., 1899. (In Russian)
20. Guseinova, Zivar. *Alexander Mezenets' "Note" and the Theory of Music of 17th Century*. 2nd ed. St. Petersburg: Politekhn. un-t Publ., 2008. (In Russian)
21. Myl'nikov, Vladimir. "Author's Commentary and Its Artistic Function in the Works of Russian Writers of the 18th — 20th Centuries". Thesis of PhD diss., Volgogradskii gosudarstvennyi pedagogicheskii un-t Publ., 1995. (In Russian)
22. Rogov, Aleksandr, comp. *Musical Esthetics of Russia of 11th–18th Centuries*. Moscow: Muzyka Publ., 1973. (Pamiatniki muzykal'no-esteticheskoi mysli). (In Russian)

Sources

- I. *RGB. F. 210. No. 1 [Russia. Moscow. Russian State Library. Stock 210. Record 1]*. (In Russian)

Received: April 4, 2021
Accepted: August 26, 2021

Author's information:

Zivar M. Guseinova — Dr. Habil. in Arts, Professor; zivar-g@mail.ru