

ТЕОРІЯ

ДРЕВНО-РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО И НАРОДНАГО

ПѢНІЯ

НА ОСНОВАНІИ

АВТЕНТИЧЕСКИХЪ ТРАКТАТОВЪ

И

АКУСТИЧЕСКАГО АНАЛИЗА.

СОЧИНЕНІЕ

ЮРІЯ АРНОЛЬДА.

ВЫПУСКЪ ПЕРВЫЙ:

ТЕОРІЯ ПРАВОСЛАВНАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ ВООБЩЕ,

ПО УЧЕНІЮ ЭЛЛИНСКИХЪ И ВИЗАНТИЙСКИХЪ ПИСАТЕЛЕЙ



МОСКВА.

Издание Редакціи Журнала „Православное Обозрѣніе“.
1880.



Типографія Э. Лиснеръ и Ю. Романъ, на Арбатѣ, въ домѣ Каринской.

ПОСВЯЩАЕТСЯ

ДОРОГО́Й РО́ДИНѢ.

Не отрѣнь, ма́ти, сына твоего́!

Родословная подлежащей книги.

(Вмѣсто предисловія.)

«Habent sua fata libelli».

(Имѣють свою судьбу и книжки.)

Все, что отзывается обвѣтшалою рутиною, мнѣ — откровенно сказать — не по праву. Въ томъ числѣ и *форменныя* предисловія.

И впрямь, что содержатъ бѣльшую частію такъ называемыя предисловія? Въ сущности, право, ничто иное какъ только *петиціонный адресъ* на имя «*благосклоннаго*» читателя и «*снисходительнаго*» критика, съ прибавкою развѣ еще весьма пространнаго объясненія; почему *все то*, что о томъ же предметѣ сказано было до выхода трудовъ автора, — *никуда не годно*; а что книга *его-то* (автора) *ultima ratio summi ingenii*¹⁾ и что, слѣдовательно, возставать противъ *этой* книги-то, находить *ее-то* въ чемъ либо погрѣшившею, будетъ прямое, «*crimen laesae majestatis*»²⁾. За примѣрами дѣло не станетъ!

Въ *серьезно-научныхъ* вопросахъ ни *благосклонности читателя*, ни *снисхожденію критики мѣста* быть не должно, а потому просить о томъ либо о другомъ, автору научной книги не прилично. Если авторъ увѣренъ, что его твореніе исполнило свою задачу, — такъ къ чему же эта притворная скромность? Такое уничиженіе вѣдь паче гордости. А коль скоро онъ самъ чувствуетъ, что, при всемъ горячемъ желаніи и добросовѣстномъ стараніи его, все-таки трудно не бывать пробѣламъ да недоразумѣніямъ въ рѣшеніяхъ вопросовъ, такъ, въ интересѣ самой науки-то, онъ напротивъ долженъ желать, чтобы компетентная критика по тщательнѣе разобрала его книгу, съ яснымъ указаніемъ на то, что еще слѣдуетъ добавить, и что исправить. Вѣдь справедливо гласитъ французская пословица: «*du choc des opinions jaillit la vérité*»³⁾.

1) т. е. послѣднее слово высшей геніальности.

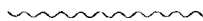
2) г. е. преступное оскорбленіе величества.

3) т. е. отъ столкновенія мнѣній воспрянетъ истина.

Совершенно *негоднымъ* я также *никогда* никакого добросовѣстнаго труда не находилъ. Что взглядъ *самостоятельнаго* писателя на иные предметы не можетъ не расходиться со взглядами какого либо одного, или даже нѣсколькихъ другихъ писателей, никого удивить не должно. Разсудить же окончательно, кто изъ нихъ правъ, и кто не правъ, уже прямое дѣло читателя; но особенно петиціонировать о безпристрастїи и справедливости читателя, значить, какъ бы сомнѣваться въ существованїи этого безпристрастїя и этой справедливости, что, конечно, несогласно съ достоинствомъ ни читателя, ни самаго автора.

Книга моя, какъ *первый опытъ строго-научнаго т. е. исторически и акустически разработаннаго изложенїя мелодическихъ и гармоническихъ основъ древле-русскаго церковнаго и народнаго пнїя*, — какъ само собою разумѣется — никакъ не должна почитаться члмъ-то вполне уже совершеннымъ, т. е. *безспорнымъ, послѣднимъ словомъ по этому вопросу*; и это столь естественно, что подобнаго совершенства, подобной идеальной полноты никто не въ правѣ даже потребовать отъ моего труда. Вся задача этого перваго опыта вѣдь и могла только клониться лишь къ тому, чтобы доказать: *что какъ церковное, такъ и народное наше пнїе въ сущности зиждется на древле-эллинскомъ ученїи, и что самый предметъ-то ей ей! стоитъ того, чтобы серьезно и съ любовїю его разрабатывать!*

На этомъ я могъ бы покончить свое объясненїе; но мнѣ пришла мысль что нѣкоторымъ изъ будущихъ моихъ читателей (а какая книга не имѣетъ ихъ?), быть можетъ, покажется не совсѣмъ безинтереснымъ, прослѣдить отъ начала до конца весь, такъ сказать: закулисный, процессъ *зарожденя и постепеннаго развитїя этого труда*. Вѣдь не только дѣти телеса, но и дѣти также *духа* нашего *имѣютъ свою судьбу*, повѣсть которой иногда довольно даже занимательна, потому что (не хуже иного романа) сопряжена съ разсказами *объ интригахъ и похищенїяхъ*.



Когда какое нибудь научное сочинение является какъ бы *послѣднимъ и окончательнымъ выводомъ* изъ цѣлаго ряда другихъ сочиненій, которыя, хотя каждое изъ нихъ само по себѣ и составляетъ нѣчто самостоятельное, сомкнутое въ отдѣльную рамку, все-таки тѣсно межъ собою связаны одною и тою же общею основною мыслию, тогда, кажется, очень кстати употребленіе слова «*родословная*» для обозначенія прелиминарныхъ трудовъ. И впрямь: первую и главную цѣлію моею, — когда въ 1842-мъ году, по совѣту покойнаго *Князя Влад. Θεод. Одоевскаго*, — я сталъ серьезно заниматься научными изслѣдованіями по части музыкальной теоріи и исторіи, было: добиться со временемъ *вполнѣ ясной и вполнѣ удовлетворительной теоріи древле-русскаго и народнаго пѣнія*.

Но вмѣстѣ съ тѣмъ я сознавалъ всю огромность задачи своей, сознавалъ, что въ то время я далеко еще не доросъ до силъ, нужныхъ для достойнаго рѣшенія этой задачи. Что церковныя и народныя пѣнья нашей Россіи по типу своему не подходятъ подъ ученіе западной музыки, въ томъ никакого сомнѣнія и быть не могло; что пѣніе это должно было происходить отъ древле-греческой музыки, не смотря на типическое же различіе его отъ пѣнія нынѣшнихъ Неогрековъ, этого я предчувствовалъ въ глубинѣ души. Но, чтобы *отыскать сперва вообще какое нибудь дѣйствительное теорическое основаніе* въ нашемъ русскомъ пѣніи, а за тѣмъ открыть неоспориваемую *научную связь* между этимъ основаніемъ и эллинскою музыкальною теорію, да наконецъ, чтобы быть въ состояніи *излагать все это методически и общепонятно*, — для того требовалось не только многихъ приготовительныхъ трудовъ, но также и огромной со стороны молодаго музыканта жертвы, а именно: требовалось, въ бѣльшей или мѣньшей мѣрѣ, *самоотрѣченія отъ болѣе блестящаго поприща композитора*¹⁾. Ибо бороться о томъ

¹⁾ Позволяю себѣ замѣтить въ видѣ объясненія, что это было не далѣе какъ 2½ года послѣ *увѣнчанія* музыки моея къ балладѣ: «Святлана» въ *Первый въ Россіи музыкальный конкурсъ*, увѣнчанія по *единодушному* присужденію *всѣхъ* пяти судей: *М. И. Глинки, Графа Мих. Юр. Вельгорскаго, Князя Вл. Θε. Одоевскаго, А. Θε. Львова и Л. И. Фукса*. Къ тому же полагаю себя въ правѣ прибавить, что въ 1842-мъ г. уже изданы были (у Гольца въ Спб.) до 40 романсовъ, изъ которыхъ многіе въ то время были что называется: *довольно въ ходу*, что могутъ подѣвердить всѣ помняще еще то время Гг. владѣльцы музыкальных магазиновъ.

чтобы проложить себѣ дорогу *разомъ на двухъ поляхъ* умственной дѣятельности, свѣше человѣческихъ силъ.

Съ тѣхъ поръ направилъ я главную свою дѣятельность на *теорію и исторію музыки*, что одновременно (какъ это почти всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ) привело меня также и на поприще музыкальнаго фелъетониста. И такъ съ 1842-го года сталъ я серьезно изучать древніе, т. е. античные и средневѣковые трактаты, какіе только были изданы. Кромѣ *Императорской Публичной Библиотеки* и *Румянцовскаго Музея* (находившагося тогда еще въ С.-Петербургѣ), я могъ еще пользоваться *частными Библиотеками Князя Одоевскаго* и *Графа Віельморскаго*.

Вслѣдствіе какъ ознакомленія съ античною теоріею и съ ученіемъ о Церковномъ пѣніи, такъ и съ анализомъ твореній великихъ школъ: Нидерландской, Венеціанской и Римской, предо мною открылся совершенно невѣдомый до толѣ, обширный и богатый міръ звуковъ, который поразилъ меня въ особенности грандіозной своею простотою. Невольно я долженъ былъ сознавать всю бѣдность (а оттого и стѣснительность), всю несостоятельность и шаткость *рутинной* только музыкальной теоріи нашихъ дней¹⁾, которая весьма часто оставляетъ насъ или вовсе безъ отвѣта, или въ полномъ недоразумѣваніи относительно многихъ, въ сущности даже очень простыхъ вопросовъ.

Понятно и естественно, что мало по малу я долженъ былъ терять всякое довѣріе къ существующей теоріи, и наконецъ дѣйствительно выбросилъ ее за бортъ, какъ бесполезно тяготящую балласть.

Извѣстно, что античное ученіе о музыкѣ всецѣло основано на *акустическомъ разчетѣ взаимныхъ межъ собою отношеній звуковъ*. Да и можетъ ли оно быть иначе? Развѣ звуки не просто-за-просто лишь *естественныя* явленія, которыя подлежатъ разсмотрѣнію и обсужденію на основаніи весьма *положительныхъ, да неизмѣнныхъ* физическихъ законовъ? И не должны ли эти законы имѣть *равную силу* какъ для *античной*, такъ и для *новѣйшей* музыки? Что красиво для нашего слуха, то непременно и согласно съ физическими законами звуковаго міра, а что противорѣчитъ послѣднимъ, то конечно должно быть неестественнымъ, уродливымъ: слѣдовательно и некрасивымъ. И вотъ, въ чемъ рутинная теорія весьма не рѣдко сама себѣ противорѣчитъ, когда вынуждена сознаться: — «Это мѣсто, хотя и *противъ моихъ правилъ*, но *великолѣпно*; — а это *некуда не годно*, — хотя оно *совершенно согласно съ моими рецептами!*»

1) Основанной только на *нотахъ*, т. е. на *изображеніяхъ* звуковъ, а не на *абсолютныхъ звукахъ*, по природѣ своей не всегда и тождественныхъ, хотя бы даже писались одною и тою нотою, какъ видно будетъ изъ акустическаго отдѣла сего сочиненія.

Съ удвоеннымъ усиленіемъ бросился ¹⁾ я въ акустическій анализъ и почти судорожно изучалъ всѣ существовавшія до 40-хъ годовъ сочиненія по этой части, какъ древнѣйшихъ математиковъ: *Евклида* и *Птолемаія*, такъ и новѣйшихъ: *Лейбница*, *Эйлера*, *братъевъ Берноулли*, *Хладни* и др. до *Шейблера* и *Дробиша* включительно ²⁾. Но я не могъ довольствоваться одними лишь законами для возрожденія звукорядовъ и для мелодическихъ отношеній, или много, коль для гармоническихъ сочетаній въ трезвучія, въ Доминантсептаккорды, да въ обычные Нонакорды. Меня тянула тайная сила къ изслѣдованію *тѣхъ* законовъ, на которыхъ зиждутся какъ всѣ *другія* еще *диссонирующія* сочетанія, такъ въ особенности же правильныя *очередованія* всѣхъ *этихъ* аккордовъ.

Первымъ плодомъ моихъ изслѣдованій былъ трактатъ на французскомъ языкѣ, написанный въ 1852-мъ году: «Analyse acoustique des combinaisons des sons et des progressions harmoniques». Это былъ *чисто математическій* анализъ всѣхъ, природою допускаемыхъ, сочетаній звуковъ и гармоническихъ послѣдованій. Сочиненіе это такъ и осталось въ рукописи; но сообщено оно было многимъ изъ тогдашнихъ музыкальныхъ дѣятелей, между прочими также и *Князю Одоевскому*, *Теофилу Матвѣвичу Толстому* (извѣстному феллетонисту «Ростиславу» и композитору), и *Иос. Карл. Гунке* (ученому теоретику-ветерану) ³⁾.

1) Среди вовсе не-аргистическихъ, служебныхъ занятій ради содержанія довольно многочисленнаго семейства.

2) Должно помить, что это было въ 40-ковыхъ годахъ. Самыя *новѣйшія* сочиненія по этой части явились *гораздо позже*, а именно: въ 1845 г. *Морица Гауптманнъ*: Гармонія и Метрика (*die Harmonik und Metrik*); въ 1863 г. *Проф. Гельмгольцъ*: Ученіе о звуковыхъ ощущеніяхъ (*die Lehre von den Tonempfindungen*); въ 1866 г. *Проф. Артюра Фоль-Эттингенъ*: Система гармоніи въ двойномъ развитіи, Этюды для музыкальной теории (*Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik*); а также и *А. Эбрардъ*: Система музыкальной акустики (*System der musikalischen Akustik*).

Указавъ на появленіе этихъ сочиненій (въ подобномъ же, какъ подлежащее, предисловіи къ моей книгѣ): „Наука о музыкѣ на основаніи эстетическихъ и физиологическихъ законовъ. (I. Гармонія. Выпускъ 1-й, лекціи I—VI, Москва. Изданіе Грейнера и Бауера. 1875 г. стр. VIII.), я продолжаю такъ: „*Уже болѣе тридцати лѣтъ тому назадъ*, какъ впервые явилось во мнѣ желаніе отыскать для себя *такую новую основу* возрѣнія на музыкальную теорію, которая могла бы удовлетворить меня хоть лично. *Само это желаніе, однако, никакъ не могло бы явиться, еслибъ оно — такъ сказать — не носилось уже въ общемъ духѣ нашего времени!*“ — Смѣлъ бы я указать на *тѣ* сочиненія, и въ тоже время на *самостоятельность* моего собственнаго труда, *если послѣдняя не выказывалась бы и раньше еще, да къ тому же въ совершенно различной формѣ выводовъ изъ основныхъ* (всѣмъ общихъ) началъ акустики? Или же *древле-Эллинское* ученіе и акустика были тогда доступны *всему міру*, а только мнѣ одному недоступны?

3) Есть люди, которые *рукописныя* творенія считаютъ какъ бы *вовсе не существующими*. *Непечатаніе* какого-нибудь сочиненія, по моему мнѣнію, можетъ быть только доказательствомъ тому, что у автора *не было матеріальныхъ средствъ*

Въ этомъ уже акустическомъ анализѣ, который былъ выработанъ только какъ *матеріалъ для будущей рациональной теоріи*, изложены самыя идеи:

- 1) о двухъ *основныхъ* и двухъ *производныхъ* звукорядахъ, изъ коихъ одни получаются вслѣдствіе построения *отъ тоникки кверху*, а другія *отъ квинты (тонической) книзу*, съ основаніемъ самого строя, въ первомъ случаѣ *на сокращеніи*, въ другомъ случаѣ *на увеличиваніи звукорождающей струны*;
 - 2) о раздѣленіи этихъ звукорядовъ по названіямъ: на *чисто-мажорный, чисто-минорный, полумажорный и полуминорный*;
 - 3) о томъ, что звукоряды *мажорнаго рода* и звукоряды *минорнаго рода* относятся (одинъ родъ къ другому) какъ *обращенія*;
- и 4) о примѣняемости этой *системы обращаемыхъ законовъ строя* также и къ *строю гармоническихъ сочетаній*, вслѣдствіе чего является *совершенно новое ученіе* объ аккордахъ *нижней Доминанты (безъ диссонансовъ и съ диссонансами)*, и о законахъ *правильнаго распрѣшенія ихъ*.

Эти послѣднія гармоніи играютъ весьма важную роль какъ въ *античной музыкѣ*, такъ въ *особенности въ нашей народной пѣснь*, потому что онѣ служатъ *основаніемъ и поводомъ для многихъ мелодическихъ оборотовъ и каденцъ*, объясненія которыхъ мы *напрасно стали бы искать въ западной теоріи*.

Разработавъ въ теченіе 1858-го и 1859-го годовъ еще пространнѣе свою теорію, я впервые *публично* съ нею выступилъ въ *лекціяхъ*, которыя въ зиму 1860/61 гг. мнѣ разрѣшено было читать въ *аудиторіи Императорскаго Московскаго Университета*. *Печатная (подробная) Программа* издана была на 18-ти страницахъ. На заглавномъ листѣ значится: «*Программа отдѣльныхъ чтеній о теоріи музыкальныхъ звуковъ на основаніи акустическихъ началъ. Москва, въ Университетской типографіи, 1860*»; а на внутренней сторонѣ: «*Печатать позволяется. Декабря 14-го дня, 1860 года. Цензоръ И. Росковшенко*».

Итакъ самыя главнѣйшія основанія *моей теоріи*, т. е. во 1-хъ *четыре*, а не *два* только. звукоряда (какъ принято *западнымъ уче-*

для изданія; но отрицаніе самого существованія труда, когда рукопись ходила по чужимъ рукамъ, едва ли допуская логикою. Выше упомянутые, уваженія достойные и извѣстные дѣятели нисколько не пользовались моимъ трудомъ, и все-таки я вполне увѣренъ, что оставшіеся еще (благодаря Бога) въ живыхъ, всегда готовы подтвердить тогдашнее существованіе названнаго сочиненія моего. Что же однакоже скажетъ свѣтъ объ ученикѣ, который, пользовавшись разными рукописями учителя (чему свидѣтели есть) и выписавшій многое изъ нихъ, станетъ публично увѣрять, что эти сочиненія не существуютъ?

ніемъ) и во 2-хъ принципъ обращенія построеній звукорядовъ и сочетаній были *плодомъ изученія античной музыки и акустическаго анализа* ¹⁾. На этомъ же фундаментѣ продолжалъ я и дальнѣйшія, уже *критическія*, изслѣдованія древнихъ и средневѣковыхъ трактатовъ, не переставая какъ собирать все новыя, да новыя матеріалы по этой части, такъ и знакомиться со всѣми новѣйшими сочиненіями по части античной музыки и акустики.

Въ особенности посвящать послѣдней цѣли свои труды сталъ я во время проживанія въ Германіи (съ Іюня 1863-го по Ноябрь 1868-го года въ Лейцигѣ, а за тѣмъ по Августъ 1870-го года въ Грацѣ въ Сиріи), при чемъ впервые познакомилъ Нѣмецкій музыкальный міръ съ исторіею *Русской музыкальной дѣятельностию*, написавъ *два большія статьи*, появившіяся: 1-я «Die National-Oper in Rußland» ²⁾ въ издаваемой тогда *Д-ромъ Бренделемъ* музыкальной газетѣ («Neue Zeitschrift für Musik») въ сентябрьскихъ, октябрьскихъ и ноябрьскихъ нумерахъ 1863-го года, и 2-я Die Tonkunst in Rußland bis zur Einführung des abendländischen Systems» ³⁾ въ апрѣлѣ 1867-го года въ издаваемой книгопродавцемъ *Роде и мною* «всеобщей театальной и музыкальной газетѣ» («Allgemeine Zeitschrift für Theater und Musik»). Въ первой статьѣ я описывалъ борьбу національнаго нашего музыкальнаго элемента съ октроированными нашей оперѣ нѣмецкимъ, италіянскимъ и французскимъ элементами, начиная съ оперетки: «Мѣльникъ-льгунъ-сватъ и колдунъ», до твореній *Глинки* и *Даргомыжскаго*, съ упоминаніемъ также не только и другихъ появившихся уже въ началѣ 60-тыхъ годовъ русскихъ композиторовъ, но и всѣхъ выдававшихся пѣвцовъ и пѣвицъ. Между прочимъ, коснувшись типичной самостоятельности русскаго народнаго пѣнія, я изложилъ нарочно въ примѣрахъ *характеристическіе этого пѣнія обороты, какъ въ мелодическомъ такъ и въ гармоническомъ отношеніи*. Другая же книжечка содержитъ только краткую исторію возрожденія и развитія нашего церковнаго пѣнія и порчи его, первоначально въ XVII вѣкѣ чрезъ введеніе въ него (Кіевскими пѣвчими) григоріянскихъ элементовъ (вслѣдствіе выдуманной польскими Іезуитами, такъ называемой «Уніи»), а затѣмъ окончательно Италіянцами-Директорами Императорской придворной Капеллы ⁴⁾.

¹⁾ Стоитъ только сравнить появившіяся (позже) въ печати, отрывки изъ моей теоріи (о чемъ упомянуто далѣе) съ толкованіями другихъ авторовъ, чтобы убѣдиться въ томъ, что хотя результаты тѣже (ибо они существуютъ *въ природѣ*), но *методы примѣненія физическихъ законовъ къ практикѣ* — совершенно различные.

²⁾ Т. е. «Национальная Опера въ Россіи».

³⁾ Т. е. «Музыкальное искусство въ Россіи до введенія западной системы».

⁴⁾ Сочиненія эти были написаны на Нѣмецкомъ языкѣ и специально для Нѣмцевъ, чтобъ познакомить ихъ съ нашей музыкальной дѣятельностію, о которой

Въ концѣ 1866 года читалъ я въ аудиторіи Лейпцигской консерваторіи курсъ о томъ же предметѣ, о которомъ читалъ въ 1860 году въ залѣ Московскаго Университета («Die Lehre von den musikalischen Tönen auf Grundlage akustischer Elemente; sechs und zwanzig Vorträge. Programm. Leipzig. Druck von A. Th. Engelhart. 1866»). Дозволеніе читать именно въ Консерваторіи мнѣ было дано Дирекціею, вслѣдствіе рекомендаціи и ходатайства знаменитыхъ Профессоровъ: Д-ра *Морица Гауптманна* и *Игн. Мошелеса*. Въ началѣ 1867 г. извѣстный виртуозъ и Профессоръ скрипичной игры *Ферд. Давидъ* передалъ мнѣ (выше уже упомянутое) акустическое сочиненіе Ординарнаго Профессора Дерптскаго Университета, *Артура Фонъ-Эттингена*: «*Harmoniesystem*» и пр., для написанія научнаго разбора этой книги въ издаваемой мною газетѣ, а около того же времени, для той же цѣли, была отъ самаго издателя, *Г. Дейхерта* въ Эрлангенѣ, доставлена мнѣ (также уже упомянутая) брошюра Д-ра *А. Эбрард'а* «*System der musik. Akustik*». — О томъ и о другомъ сочиненіи появились, *весною того же 1867 года, въ моей газетѣ* подробныя рецензіи. Отдавая, по всей справедливости, дань высокаго уваженія этимъ весьма положительнымъ и глубоко обдуманымъ, истинно-ученымъ трудамъ (въ особенности сочиненію Фонъ-Эттингена), я позволилъ себѣ, однакоже, по нѣкоторымъ вопросамъ противопоставить *мое мнѣніе и мой методъ*, сколько съ точки зрѣнія *практическаго* музыканта и теоретика, столько же и на основаніи *собственныхъ* акустическихъ выводовъ.

Изъ этого же истекаетъ ясно, что методъ *русскаго* музыкальнаго теоретика *никакъ не могъ* быть заимствованнымъ изъ *иностранныхъ* сочиненій 2-й половины 60-хъ годовъ, такъ какъ методъ этотъ былъ послѣдствіемъ совершенно *самостоятельныхъ* трудовъ, выказавшихся горяздо ранѣе, хотя и не купно еще въ одной цѣльной и спеціальной книгѣ, но въ нѣсколькихъ *публичныхъ* лекціяхъ и во многихъ отдѣльныхъ напечатанныхъ статьяхъ какъ *до* появленія, такъ равно и *по поводу* появленія этихъ новѣйшихъ сочиненій о физическихъ законахъ звуковаго міра.

Вернувшись осенью 1870 г. въ Москву, я приступилъ къ работкѣ собранныхъ матеріаловъ, при чемъ начертилъ себѣ строго

они почти никакого до толѣ не имѣли понятія. Въ Россіи же нѣмецкія книги весьма не многіе только читаютъ, а такъ какъ я конечно, очень хорошо это зналъ, то предоставляю читателю судить: съ эгоистическимъ ли расчетомъ мелаго самолюбія, или изъ другаго ли внутренняго побужденія я въ этихъ двухъ сочиненіяхъ какъ бы возсталъ (и довольно смѣлымъ языкомъ) противъ arrogantности нѣмецкихъ музыкологовъ? По этому и былъ я (пріятно, конечно) удивленъ, получивши въ маѣ 1864-го года письмо отъ *А. Н. Стрובה* (изъ Вѣны), въ которомъ онъ сообщаетъ, что статья моя о русской оперы ему до того понравилась, что онъ намѣренъ ею руководиться въ будущихъ своихъ чтеніяхъ о томъ же предметѣ.

*последовательный планъ для своихъ работъ. Прежде всего спѣшилъ я окончить начатое еще въ Грацѣ сочиненіе о гармоніи (Harmonif). Основывая свою теорію на акустическомъ анализѣ естественныхъ звуковыхъ явленій, я старался доказать, что собственно-то законы музыкальные не многочисленны и весьма просты, но вмѣстѣ съ тѣмъ неизмѣнны до того, что никакихъ не допускаютъ исключеній. За то однако же они всегда дѣвствуютъ въ двухъ направленіяхъ, какъ плюсъ и минусъ въ электричествѣ или въ магнитѣ. Къ тому же я проникся убѣжденіемъ, что эти акустическіе законы должны быть одинаково дѣйствительными какъ для античной, такъ и для самой новѣйшей, и даже для всякой будущей практики музыкальнаго искусства. Последнюю часть я окончилъ въ декабрѣ 1873 года. Написалъ же я свою книгу на нѣмецкомъ языкѣ по той причинѣ, что все таки имѣется болѣе вѣроятности найти для столь серьезнаго и столь пространнаго сочиненія (около 1000 страницъ мѣлкаго почерка) какого нибудь издателя въ Германіи, нежели у насъ въ Россіи. Взятая, правда, (въ 1874 г.) одинъ любитель, С. С. Юрьевъ, перевести это сочиненіе (такъ какъ у меня досужнаго времени не было), но изъ всѣхъ 54-хъ главъ книги имъ окончены были только шесть *). Жалѣю о прекращеніи этого перевода, ибо онъ былъ очень не дурной; — однако, не ропщу: видно, уже судьба моя такова. Но по рукописи моей я сталъ обучать, между прочими также и пианистовъ Г. Мельмунова и С. П. Казанскаго въ 1875/76 г. Преимущественно обращалъ я вниманіе своихъ учениковъ (что подкрѣпить безсомнѣнно не откажутся тѣ, которые не разнакомилось съ долгомъ чести) на то, что теорія эта (какъ уже было выше сказано) въ особенности-то примѣнима къ древнему нашему Церковному и народному пѣнію, а въ доказательство я разработывалъ нѣсколько, не только переложеній древнихъ мелодій на 4 голоса, но и нѣсколько собственныхъ мотивовъ въ томъ же духѣ (или стилѣ). Изъ этихъ самыхъ примѣровъ нѣкоторые прилагаются къ подлежащему 1-му выпуску моей книги.*

Кромѣ учениковъ и ученицъ моихъ, полное существованіе этого трехтомнаго труда извѣстно и другимъ лицамъ, да къ тому же, между прочими, столь вполне компетентнымъ знатокамъ какъ Николай Григорьевичъ Рубинштейнъ и Іосифъ Карловичъ Гунке, которые (это вѣрно) съ удовольствіемъ подтвердятъ мое показаніе.

Въ самомъ концѣ 1872 г. и въ самомъ началѣ 1873 года, я, въ двухъ публичныхъ лекціяхъ (читанныхъ въ аудиторіи Московской Духовной Семинаріи), впервые изложилъ свой взглядъ на теоретическія основанія нашего древле-русскаго Церковнаго и народнаго

*) Объ этомъ 1-мъ выпускѣ моей книгѣ упомянуто уже выше.

пнія, и на подходящій къ нимъ методъ типичной ихъ гармонизаціи. Объ этихъ чтеніяхъ имѣется рефератъ въ Апрельской книжкѣ Журнала «Православное обозрѣніе» за 1873 годъ.

Осенью того же 1873 года мною написана была статья (на русскомъ языкѣ) «о значеніи и характерѣ» *Русскаго Демествейнаго пнія*, которая была также сообщена многимъ лицамъ, и между прочими, Г. Секретарю Общества Древне-Русскаго искусства при Московскомъ Публичномъ Музеѣ, *Юрію Дмитріевичу Филлимонову*, да извѣстному музыкальному фельетонисту въ С.-Петербур. *Константину Петровичу Галлеру*, а въ 1876 году и ученику моему, *Г. Мельцуну*.

Въ концѣ 1877 года вышла въ Лейпцигѣ у *Ф. Хр. Каантѣ* (на нѣмецкомъ языкѣ) книга «о древнихъ гласахъ (западной) Церкви (*Die alten Kirchenmodi*) въ историческомъ и акустическомъ изложеніи». Хотя канонъ четырехъ главныхъ (или автентическихъ) гласовъ и достался въ 4-мъ вѣкѣ *западному* Христіанству отъ *восточной* Церкви, однако же въ 9-мъ уже вѣкѣ (къ которому времени относятся древнѣйшіе трактаты западныхъ музыкальных авторовъ) Григоріанское осмогласіе является въ столь самостоятельно-развившемся видѣ, въ столь различной отъ Византійскаго ученія формѣ, что оба рода пнія, окромѣ однихъ только главныхъ началъ теоріи, ничего уже общаго не выказываютъ. И вотъ почему, трактую о гласахъ *Григоріанскаго* только пнія, я счелъ себя въ правѣ не коснуться твореній Византійскихъ музыкологовъ.

Въ томъ же 1877 году появилось также, въ «Новой музыкальной Газетѣ» («*Neue Zeitschrift für Musik*») въ №№ 28/31, краткое изложеніе содержанія 3-го Отдѣла моей (выше упомянутой) теоріи подъ заглавіемъ: «о естественной сути и настоящей формѣ диссонансовъ» (*Ueber das naturgemäße Wesen und die wahre Form der Dissonanzen*), а въ 1878 г. въ №№ 10 и 11 послѣдовали нѣкоторыя еще болѣе подробныя разъясненія. Рѣчь тутъ собственно о построеніяхъ аккордовъ *либо снизу кверху* (автентическій строй), *либо сверху внизъ* (плагальный строй), и о значеніи каждаго изъ таковыхъ аккордовъ въ данной какой нибудь тональности. По отзывамъ въ той же газетѣ, и по полученнымъ мною письмамъ отъ нѣкоторыхъ теоретиковъ (напр. отъ *Луи Келера*) моя теорія была принята какъ *впервые высказанное и нѣсколько озадачивающее* нѣмецкихъ музыкантовъ *нововведеніе*; но опроверженій пока не послѣдовало, а въ *плагиатъ* и того менѣе кто либо вздумалъ обвинить меня.

За то явился въ Россіи *плагиаторъ*, какъ *моей теоріи о построеніи звукорядовъ и аккордовъ по однимъ и тѣмъ же все акустическимъ законамъ, но въ противоположныхъ направленіяхъ*, такъ равно и права моего на первобытность метода примѣненія *не включен-*

ныхъ еще и понынь въ кругъ западной теоріи, звукорядовъ и аккордовъ именно-то къ русскому Церковному и народному пѣнію ¹⁾). Отрицая фактъ, что онъ, будучи моимъ ученикомъ и проживая въ теченіе цѣлаго года у меня, не только пользовался моимъ руководствомъ и всеми моими рукописными сочиненіями и примѣрами, но и получилъ еще отъ меня полнѣйшую, мною собственноручно для него спеціально изготовленную таблицу акустическихъ пропорцій всѣхъ возможныхъ интерваловъ и аккордовъ съ нотными примѣрами, этотъ господинъ лѣтомъ прошлаго года, за границею, выдавалъ себя за изобрѣтателя этого метода. А когда я протестовалъ публично въ Московскихъ вѣдомостяхъ, тогда послѣдовала, — не опроверженіе фактовъ (чему и возможности нѣтъ) — но попытка въ кляузномъ очерненіи личнаго моего характера. Однако, и это не удалось; тогда этотъ «благообразный» мой ученикъ началъ подтверждать, что тѣ принципы, которымъ онъ слѣдуетъ въ своей обработкѣ русскихъ пѣсенъ, онъ самъ заимствовалъ отчасти у Эллиновъ, отчасти же прямо изъ тѣхъ акустическихъ сочиненій 1866 года о которыхъ выше упомянуто было; а за тѣмъ онъ же самъ уже и далѣе развилъ и самъ примѣнилъ эти принципы къ русскимъ народнымъ пѣснямъ!! Моя же печатная книга «о Церковныхъ (западныхъ) гласахъ» (а про существованіе другихъ моихъ сочиненій, по которымъ я его же училъ, хитрый дипломатъ à la Биконсфильдъ таки и умалчиваетъ), — та печатная книга (говоритъ онъ) вышла только въ 1878 году, а слѣдовательно этотъ трудъ — изволите видѣть, — явился позже трудовъ другихъ, почему — все по той же биконсфильдской логикѣ, — конечно онъ мнѣ ничѣмъ не обязанъ!? Выходитъ даже нѣкоторымъ образомъ, будто тутъ **воромъ чужихъ идей-то состою уже — Я!!??** Ловко!

И такъ я былъ правъ, когда сказалъ: что въ повѣсти о судьбахъ также и книгъ могутъ являться эпизоды *въ родъ приключеній среди Аbruцкихъ горъ* ²⁾. — Ну, да Богъ съ нимъ, съ этимъ господиномъ! вѣдь никто изъ понимающихъ дѣло не повѣритъ его «дипломатически-тонкимъ» намекамъ, и тѣмъ менѣе, что противорѣчія, какія выказываются между толкованіями *его* и толкованіями *тѣхъ авторовъ*, которые онъ выставляетъ своими источниками, слишкомъ явны, да что, вслѣдствіе натяженнаго старанія маскировать плагиатъ метода, не рѣдко являются въ гармонизаціи и въ голосоведеніи такіе промахи, какіе пристойны развѣ только *недоучившемуся школьнику*.

¹⁾ Не занялъ ли я и этого у чужихъ? Напр. у *Нѣмецкихъ* теоретиковъ или у моего же *ученика*?

²⁾ Аbruцкія горы (часть Аппенинскаго хребта) лежатъ къ юго-востоку отъ Рима и простираются до границъ Неаполитанской территоріи. Онѣ искони славятся тѣмъ, что служатъ областію «рыцарской дѣятельности» самыхъ дерзкихъ бандитовъ.

Однако же, вернемся опять къ дальнѣйшему ходу моей повѣсти.

Готовясь приступить наконецъ къ завѣтной задачѣ моей, т. е. къ *методическому изложенію теории русской музыки*, я долженъ былъ конечно основать ее на *византійскомъ ученіи объ осмогласіи*, какъ оно состояло въ X, и въ XI вѣкѣ, т. е. въ тѣ эпохи, когда Церковное пѣніе въ Россіи получило свое начало и первое правильное развитіе. Но чтобы представить византійское ученіе о восьми гласахъ въ наяснѣйшемъ видѣ, надобно, какъ то дѣлаютъ и самые авторы византійскихъ трактатовъ, упираться на теорію древнихъ Эллиновъ, которую по этому требуется знать до того твердо и тонко, чтобы быть въ состояніи прослѣдить даже всѣ могущіе встрѣчаться въ позднѣйшихъ писателяхъ случайные изгибы и разнообразные виды основныхъ элементовъ.

А потому я взялся за самое вѣрное средство вполне укрѣпиться въ этомъ знаніи, а именно: я написалъ (опять таки самостоятельную) книгу, содержащую: «Абсолютное ученіе о музыкѣ и о семеіографіи древнихъ Эллиновъ, критически освѣщенное и, специально для любознательныхъ музыкантовъ, популярно изложенное» ¹⁾.

Этой рукописью я, по совѣсти, могъ считать всѣ прелиминарныя мои работы вполне поконченными, вслѣдствіе чего и началъ первую главу подлежащаго творенія въ самое 1-ое ноября прошлаго года, какъ разъ въ день наступленія 68 года моеи жизни.

Богъ вѣсть, однако же, приходилось ли бы мнѣ такъ охотно и успѣшно трудиться надъ этой работою, если бы не встрѣтилъ я теплаго сочувствія и ласковаго поощренія со стороны нѣкоторыхъ выдающихся извѣстною своею дѣятельностію *русскихъ* ученыхъ.

Прежде всего слѣдуетъ назвать Редактора Журнала: «Православное Обозрѣніе», священника *Петра Алексѣевича Преображенскаго*, который, услышавъ отъ меня про только что еще начатый трудъ, тотчасъ же вызвался, принять на себя издержки по изданію этой книги. Столь горячо откликнулась безкорыстная любовь истаго *русскаго священника* къ дѣлу *возстановленія древняго типа русскаго церковнаго пѣнія!* А вмѣстѣ съ тѣмъ, какое лестное для меня одобреніе заключалось въ этомъ *великомъ довѣрїи* къ способности моей исполнить ожидаемое дѣло! Это дѣйствительно много подкрѣпило духъ многолѣтняго труженника, и воскресило прежнее рвеніе и прежнюю силу!

Не могу и не долженъ я умолчать также и о томъ, что благодаря только любезному и дружескому содѣйствію маститаго и славнаго

¹⁾ И эта рукопись также не мѣлъ, и была сообщена многимъ лицамъ. Впрочемъ я полагаю, что она выйдетъ за границу или одновременно съ этою книгою, или спустя непродолжительное время послѣ нея.

дѣятеля по части общественнаго Просвѣщенія, всѣми высокоуважаемаго заслуженнаго профессора *Григорія Ефимовича Щуровскаго*, я могъ пользоваться у себя на дому необходимыми древними кодексами Библиотеки Московскаго Университета. Подобное же любезное снисхожденіе мнѣ было оказано также и со стороны другаго извѣстнаго и всѣми уважаемаго литератора: *Евгенія Теодоровича Корша*, Библиотекаря Московскаго Публичнаго Музея, по ходатайству помощника его, почтеннаго моего друга *Рафаила Михайловича Павлова*. Считаю святымъ своимъ долгомъ, высказать здѣсь самую чувствительнѣйшую имъ признательность мою, потому что ихъ любезность чрезвычайно облегчила мою работу. давь ей возможность сдѣлаться *регулярною* и *безпрерывною*, что въ трудахъ по части наукъ или искусствъ необычайно важно.

Съ особенною, сердечною благодарностію обращаюсь я за тѣмъ къ Протоіерею *О. Дмитрію Васильевичу Разумовскому*, Профессору Московской Консерваторіи. — Первый специалистъ въ Россіи по части какъ исторіи Церковнаго пѣнія, такъ и по части знанія древняго склада мелодій и древнихъ знаменій, онъ не только показывалъ мнѣ лично теплѣйшее сочувствіе свое къ труду моему, но даже прямо и ясно высказалъ его въ публичномъ Засѣданіи Общества Любителей Древне-Русскаго Искусства отъ 22 Апрѣля сего года. Не довольствуясь за тѣмъ и этимъ, *О. Дмитрій Васильевичъ* снабжалъ меня принадлежащими ему *копіями съ рѣдчайшихъ древнихъ рукописей* (напр. съ трактатовъ *Святоградца*, *Мануила Хрсафа* и др.), облегчалъ даже не разъ и самый трудъ мой разъясненіями на счетъ труднопонятныхъ Церковно-византійскихъ терминовъ, и вообще при свиданіяхъ всегда дружескими своими бѣсѣдами старался поддерживать и оживлять мою энергію. И тѣмъ выше слѣдуетъ цѣнить (какъ я отъ всей души и цѣню) эти дѣйствія *О. Разумовскаго*, что онъ и по сіе время *самъ-то* трудится надъ тѣмъ же предметомъ. Да, по истинѣ! Русскаго *музыканта* въ этомъ дѣлѣ *Русской музыки*, поддерживали не *собратья спеціалисты по музыкѣ*, но Русскіе священники и Русскіе ученые.

Наконецъ пріятно мнѣ, выразить теплую признательность также извѣстному русскому филологу, *Теодору Евгеніевичу Коршу*, за всегдашнюю любезную готовность, съ которою онъ иногда помогалъ мнѣ добиться точнаго смысла въ особенно затруднительныхъ мѣстахъ среди лабиринта обычной Византійской витіеватости.

Ибо, никогда не имѣя привычки казаться лучше, или умнѣе, или ученѣе, чѣмъ я на самомъ дѣлѣ, я ни малѣйше не стыжусь сознаться, что мнѣ (какъ довольно слабому знатоку греческаго языка) *дѣйствительно* стоило иногда непомѣрныхъ усилій совладѣть своею задачею. Впрочемъ, не все равно ли наконецъ читателю. въ состояніи ли я былъ переводить по шести страницъ въ одинъ день, или

же въ шесть дней одну только страницу? Главное условіе вѣдь, конечно, въ томъ, чтобы *былъ* переводъ съ подлинника, да переводъ *вѣрный!*

И такъ, да возбудить примѣръ старца въ младшихъ братьяхъ по искусству рвеніе къ дальнѣйшему воздѣльванію этого богатаго, почти новаго еще поля отечественнаго искусства, и пускай другіе, *болѣе талантливые и болѣе филологически подготовленные, чѣмъ я, музыкальные теоретики со славою довершатъ начатое мною дѣло возстановленія первобытной теоріи древле-русскаго и народнаго пѣнія.*

Юрій Арнольдъ.

Москва.

15-го Іюля 1879 года.

П о п р а в к и :

Читателя покорнѣйше просятъ, поправить слѣдующія *четыре* опечатки:

На стр. 37 въ 24-й строкѣ сверху, вмѣсто: «*правую* сторону» — слѣдуетъ: «*лѣвую* сторону»; а въ 25-й строкѣ, вмѣсто: «*по лѣвую* сторону» — «*по правую* сторону».

На стр. 89 въ рубрикѣ по правую сторону, въ 3-й строкѣ: вмѣсто: „*К. Гуподорійскій*“ — надо читать: „*К. Гуполидійскій*“.

И на стр. 105, въ 17-й строкѣ снизу: вмѣсто: „(стр. 62)“ — надо читать: „(стр. 69)“.

ВВЕДЕНІЕ.

О матеріалахъ, служившихъ основаніемъ подлежащаго трактата.

Первое историческое преданіе о проявленіи, на Руси, правильно устроеннаго церковнаго пѣнія сообщаетъ намъ, что послѣ покоренія г. Корсуна прибылъ въ Кіевъ-градъ митрополитъ *Михаилъ* «мужъ вельми ученъ, Болгаринъ сущъ», а съ нимъ же прибыли, кромѣ четырехъ епископовъ и многихъ іеревъ да діяконовъ, также еще и «*демественники*», т. е. церковные пѣвчіе ¹⁾).

Затѣмъ мы находимъ въ другомъ историческомъ документѣ слѣдующее сказаніе о фактѣ, случившемся при сынѣ *Св. Владиміра*, при великомъ Князѣ *Ярославѣ I*, около половины XI столѣтія:

«Придоша.... богоподвигаеми тріе пѣвца *гречестіе* съ роды своими; *отъ нихъ начатъ бысть въ рускѣй землѣ* ангелоподобное пѣніе, *изрядное осмогласіе*, *наипаче же и трисоставное сладкогласованіе и самое красное демественное пѣніе въ похвалу и славу Бога....*» ²⁾).

Слѣдовательно *первыми* наставниками Русо-Славянъ въ *изрядномъ*, т. е. *правильномъ, систематическомъ, по осмогласію*, и въ *красивомъ демественномъ пѣніи* были *Греки*, конечно: тогдашніе Греки, т. е. не Эллины, а *Византійцы*.

По этому слѣдуетъ знать: *на какихъ же теоретическихъ началахъ* зиждалось *тогдашнее* пѣніе христіанъ, обитающихъ земли Восточно-Римской Имперіи.

Весьма можетъ быть, мнѣ возразятъ: что надлежало бы изслѣдовать прямо древнія *мелодіи* Византійскаго храмопѣнія, и изъ нихъ

¹⁾ См. Густинс. или Іоаким. лѣтопись.

²⁾ См. Степенную Книгу Митропол. *Крнріана*.

уже добываться ихъ *теоретическаго основанія*, потому что, дескать, *практика-то всякаго искусства всегда предшествовала теоріи*.

На это я позволяю себѣ отвѣтить:

во всѣхъ *новыхъ изобрѣтеніяхъ* человѣка, точно, *практика* постоянно являлась *ранѣе теоріи*. Послѣдняя устанавливала свои правила изъ логическаго разбора фактовъ, найденныхъ эмпирическимъ путемъ. Такимъ образомъ на пр., безсомнѣнно установлены были *первыя грамматическія правила рѣчи* на основаніи слагавшихся напередъ (какъ знаемъ: въ теченіе многихъ десятковъ столѣтій даже) и наконецъ *общепринятыхъ формъ и оборотовъ живаго слова*. Но коль скоро были установлены уже, разъ на всегда, и всѣми признаны эти, собранныя изъ общественной *образцовой рѣчи, правила*, хотя бы пока еще способомъ изустной только традиціи, то *всякая рѣчь*, а тѣмъ болѣе притязующая на названіе *образцовой рѣчи*, неминуемо уже обязана была *слагаться сообразно съ традиціонными правилами*.

Ясно, однакоже, что въ такомъ случаѣ гораздо удобнѣе, вѣрнѣе и положительнѣе можно изучать самое *суть, основу и форму* обязательнаго уже сложенія рѣчи изъ хорошаго, достовѣрнаго сборника *установившихся уже окончательно теоретическихъ правилъ*, чѣмъ самому еще изыскивать ихъ посредствомъ разбора и сравненія межъ собою безчисленныхъ твореній, въ числѣ которыхъ, къ тому же, могутъ встрѣчаться и *неправильно сложенные, т. е. необразцовыя*.

Слѣдовательно весь вопросъ, по моему мнѣнію, состоитъ тутъ въ томъ только:

существовала ли, — не существовала ли у самихъ-то Византійцевъ положительно уже установившаяся музыкальная теорія въ то самое время, когда практика этого искусства впервые была введена въ Россію Византійскими же дидаскалами?

Извѣстно и признано, безъ всякаго противорѣчія, что въ христіанскомъ Богослуженіи *тѣніе гимновъ* было въ употребленіи съ самого уже момента возрожденія нашей Вѣры ¹⁾. Мы знаемъ

См. *Еванг. отъ Св. Матвѣя* XXVI, 30. — *Дѣянля Свв. апост.* XVI, 25. — *Посл. къ Эфес.* V. 19. — *къ Колофон.* III. 17. — *къ Св. Іакову* V. 13. — *Plinii Epist.* X. 93. — *Tertull. Apol* 39. — *Св. Клим. Алекс. Paedag.* II. 4. и др.

также, что послѣ воцаренія христіанства, какъ господствующей религіи, по всей Римской Имперіи, Свв. пастыри заботились объ улучшеніи храмоваго пѣснопѣнія ¹⁾, и объ установленіи для него общихъ и точныхъ правилъ посредствомъ *опредѣленія извѣстныхъ формъ и звукокруговъ*, въ которыхъ имѣютъ вращаться мелодіи церковнаго пѣнія ²⁾.

Извѣстно также, что Свв. ревнители христіанскаго храмопѣнія въ юности своей получили философское, тогдашней эпохи, образованіе, въ кругъ котораго безысключительно входила наука о музыкѣ на основаніи древле-эллинской теоріи. Наконецъ существуютъ и дѣйствительные трактаты о пѣвческой теоріи (о гармоніи и мелопойѣ), сочиненные *христіанскими* уже пѣснерачителями, жившими непосредственно предъ эпохою введенія въ Россію правильнаго осмогласія, изъ которыхъ видно, что основанія христіанской мелопойи не были вновь создаваемы Свв. учредителями христіанскаго храмопѣнія, а заимствованы изъ существовавшаго давнымъ давно уже у Эллиновъ и *правильною, полнѣйшею теоріею* развитаго музыкальнаго искусства, — что и подтверждается всѣми Византійскими авторами сочиненій о томъ же предметѣ до XIV вѣка включительно.

И такъ сомнѣнію подлежать даже никакъ не можетъ, что въ X и въ XI вѣкѣ *Церковное пѣніе по осмогласію* далеко уже не было (и быть не могло) *эмпирическимъ только еще нововведеніемъ*, а впрямь исполнялось и слагалось все вновь и вновь *по весьма положительнымъ правиламъ давно уже выработавшейся теоріи*. На то, чтобы христіанская мелопойа (т. е. *музыка*, а не текстъ пѣснопѣнія) возродилась отъ *Еврейскаго пѣнія* же, нѣтъ ни единнаго

¹⁾ Примѣромъ служатъ извѣстные труды *Св. Ефрема Сирина, Св. Василія Великаго, Св. Иоанна Златоуста, Св. Амвросія Медол., Св. Августина* и многихъ другихъ.

²⁾ Свв. Отцы взирали на пѣніе съ той же высшей точки философскаго воззрѣнія, какъ нѣкогда *Платонъ* и *Аристотель*, т. е. видали въ немъ *педагогическое средство* для образованія юношества и для очищенія души; см. *Св. Клим. Алекс. Гл. XI. Св. Вас. Вел. Пропов. II, Бесѣду о Псалмѣ ѿ., слово о чтеніи язык. книгъ. Св. Григ. Наз. Пропов. IV. и др. — Св. Василій Великій*, ради усердныхъ стараній своихъ установить правильное храмовое пѣніе, подпалъ даже нарѣканіямъ въ неподобающихъ будто нововведеніяхъ (*κλινοτομαὶ καὶ νεοτταρισμοί*), см. Посланія его ССVII и второе къ Св Григор. Наз.

указанія, — слѣдовательно всѣ гипотезы этого рода ошибочны. Напротивъ того, существуютъ неоспариваемыя, автентическія доказательства тому, что теорія христіанской музыки въ полномъ и все цѣломъ своемъ составѣ тождественна съ теоріею древле-эллинической музыки.

Одинъ изъ древнѣйшихъ трактатовъ Византійскаго происхожденія, т. е. разсуждающій собственно-то ужè о христіанскомъ пѣніи, обрѣтается въ Парижской библіотекѣ и носитъ названіе: «Книга Святоградаецъ, составленная изъ нѣкоторыхъ музыкально-научныхъ разсужденій (Βιβλίον Ἀγιαπολίτης συγκραμμενόν ἐκ τινῶν μουσικῶν μεθόδων). Въ родѣ разьясненія сначала сказано: «Святоградцемъ названа книга потому, что содержитъ творенія нѣкоторыхъ святыхъ и строгой жизни достославныхъ [отцевъ въ] святомъ градѣ, въ Іерусалимахъ», («Ἀγιαπολίτης λέγεται τό βιβλίον, ἐπειδὴ περιέχει ἀγίων τινῶν καὶ ἀσκητῶν βιω, διαλαμψάντων [πατέρων ἐν] τῇ ἀγία πόλει τῶν Ἱεροσολύμων συγ [γραμματα]»¹⁾).

¹⁾ *Дю-Фрэнъ-дю-Канжъ* (Carolus Du Frèsne Dominus Du Cange) въ знаменитомъ словарѣ: «Толковникъ къ греческимъ писателямъ среднихъ и послѣднихъ эпохъ» (въ Лионѣ 1688 года), (Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis), къ слову: «Ἀγιαπολίτης» примѣчаетъ: «Единажды названный *Андрей*, по рожденію *Іерусалимецъ*, Архіепископъ Критскій, многопрославившійся между пѣснопѣвцами; ибо святымъ градомъ (ἀγία πόλις) называются Іерусалимы». — Въ прибавленной же къ толковнику «росписи авторовъ не изданныхъ еще рукописей» (Index auctorum. Auctores graeci inediti) къ слову: «Hagiapolites», послѣ примѣчанія, что рукопись находится (т. е. находилась въ то время) въ Парижской Библіотекѣ между кодексамъ собранія Кольбер' а (Colbert) подъ № 4276 — значится еще: «Умеръ нѣкій *Іоаннъ Аіаполитъ*, Начальникъ публичныхъ путей (Λογοθέτης τῶν δρόμων δημοσίων) въ царствованіе *Льва Мудраго*, и про котораго *Левъ Грамматикъ* и *Григорій Монахъ* пишутъ, что былъ «ученѣйшій» (σοφώτατος)». — [Левъ Мудрый или Великій царствовалъ съ 457-го по 474-й годъ. — Левъ Грамматикъ написалъ свою «Книгу Исторій отъ временъ Льва Армянина до Константина Порфироднаго» въ 1013 году]. —

Фабрицій [Fabricius], ученый филологъ (XVIII вѣка), упоминая объ этой рукописи (Ed Harles. Tom. III. p. 654), также называетъ *Андрея Критскаго* авторомъ ея.

Венсанъ (Vincent), издавшій въ исправленномъ видѣ и съ учеными примѣчаніями нѣсколько, касающихся музыки, древнихъ греческихъ рукописей, между прочимъ и нѣсколько листовъ (19, 20 и 21) «Святоградца» («notices et extraits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques, publiés par l'Institut R-le de

За тѣмъ весьма важны для изслѣдователя *Византійской*, а потому и для изслѣдователя *Русской*, церковной музыки, слѣдующія еще творенія:

1. *Св. Иоанна Дамаскина*: «Ритмо-пѣвческое искусство» (*Ῥυθμητικὴ τέχνη*); ¹⁾.

Въ сей рукописѣ преимущественно вниманіе автора обращено на толковое исполненіе священныхъ пѣснопѣній, согласно съ требованіями со стороны ритмики музыкальной, т. е. фразировки *по такту* (*ῥυθμος*) и по содержанию текста.

France». Paris 1847. Tome XVI, pag. 259), опровергая это мнѣніе, говоритъ; что имя «Агіапольте» носили еще и многіе другіе византійскіе пѣснераватели, а потому, изъ-за одного таковаго имени нельзя приписывать авторство этой рукописи *Св. Андрею Критскому*, и тѣмъ менѣе что этотъ Святитель умеръ въ началѣ VIII вѣка, а слѣдовательно и не могъ знать про пѣснопѣнія *Св. Иоанна Дамаскина*, о которыхъ упоминается однакоже въ самомъ началѣ рукописи въ слѣдующихъ строкахъ (по исправленію Венсана):» Παρά τε [τοῦ ὁσίου Κοσμᾶ] καὶ τοῦ χοροῦ Ἰωάννου τοῦ δαμασκηνοῦ τῶν ποιητῶν, ἴχους δὲ [δεικται μόνους] ὀκτῶ ψάλλεσθαι· ἔστι δὲ τοῦτο ὅπ [ὀβλήτων καὶ] ψευδές». (Также пѣснопѣвцами (св. Космою) и *Господиномъ* (**Κύρ**) Иоанномъ Дамаскиномъ, гласовъ [указывается только] восемь распѣвать; есть же сіе [поддѣльно и] неправильно). — Для насъ важно тутъ только упоминаніе вообще о Св. Иоаннѣ Дамаскинѣ, *безъ* эпитета «ὁσιος» (святой), называя его просто «κύρ» (Господиномъ), какимъ титуломъ пользовались тогда всѣ мужи выдающіеся чѣмъ либо по гражданскому ихъ положенію (архіереи, сановники, ученые, художники, поэты). По этой причинѣ должно полагать, или: что вся книга, «Святоградецъ» составлена въ самую эпоху дѣяній Св. Иоанна Дамаскина (т. е. въ IX вѣкѣ), или: что одна только фраза, въ которой упоминается о немъ, *приписана* была въ его время, а самая книга-то, быть можетъ, древнѣе еще. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ, однакоже, книга Святоградецъ *древнѣе эпохи введенія христіанства въ Россію*, а этотъ фактъ для насъ важнѣе всего.

Одинъ изъ новѣйшихъ писателей, наконецъ, объ этомъ предметѣ, *Грекъ* родомъ (хотя издалъ свою книгу на *Нѣмецкомъ* языкѣ) — *Д-ръ Иоаннъ Тцетцесъ* („Ueber die altgriechische Musik in der griechischen Kirche“, München, 1874), называетъ мнѣнія какъ Фабриція (слѣд. и Дю-Фрэна, или вообще Филологовъ XVII вѣка), такъ и Венсана ошибочными. Онъ придерживается, видно, фразы: «творенія отцевъ въ *Иерусалимахъ*», и говоритъ, что книга «Святоградецъ» была «сборникомъ пѣснопѣній (Gesangbuch) Иерусалимской Общины». — Это очень вѣроятно, но *вовсе не противорѣчитъ* другимъ мнѣніямъ объ «авторствѣ», сирѣчь: о «трудѣ собранія» пѣснопѣній, и составленія теоретическихъ изложеній въ этой книгѣ.

¹⁾ Находится въ Греческ. кодексѣ собр. Кларк' а (Clark) подъ № 36, въ Оксфордской Библіотекѣ, (второй трактатъ).

2. «О гармоніи, сирѣчь: музыкѣ ученѣйшей и многославный *Георгій Пахмеръ*, изъ многихъ старыхъ и новыхъ дидакаловъ многимъ стараніемъ собравъ, акуратно составилъ и даровалъ прекраснѣйшій разборъ музыкальныхъ дѣлъ» (Περὶ ἀρμονικῆς, ἡγούν μουσικῆς ἦν ὁ σοφώτατος τε καὶ λογιώτατος Γεώργιος ὁ Παχυμέρης ἐκ πολλῶν παλαιῶν τε καὶ νέων διδασκάλων ἐν ἀκριβείᾳ πολλῇ ἐκλεξάμενος, ξυνεταξάτο κάλιστα τῶν τοῖς τὰ μουσικὰ ἐξακῶσιν ὄντως χαριζόμενος) ¹⁾.

3. «*Мануила Врениа* три книги гармоніи» (Μανουήλου τοῦ Βρεννίου Ἀρμονικῶν βιβλία Γ΄.) ²⁾.

4. «Основаніе вопросовъ пѣвческаго искусства» (Ἀρχὴ τῶν ἐρωτημάτων τῆς ψαλτικῆς τεχνῆς), *Мануила Хрсафа*, Лампадарія ³⁾.

5. «Наказъ священникамъ» писанный, *Мануиломъ Калосомъ*. («Paradise» 1695, de la main d'Emmanuel Kalos, 29 octobre) ⁴⁾.

Что же касается болѣе или менѣе извѣстныхъ сочиненій нѣкоторыхъ западныхъ писателей, въ которыхъ содержатся извѣстія о Византійской музыкѣ (*Алація, Патера Курхера, Бюрнея, Сульцера, Фетиса, Кизеветтера, Вестфала*), то сообщенныя въ нихъ свѣдѣнія слишкомъ бѣдны и къ тому же основаны или на ошибочныхъ традиціяхъ, или на довольно своевольныхъ гипотезахъ. Существуютъ еще и труды *Членовъ Коммисіи, состоявшейся въ Аѳинахъ*

¹⁾ Находится въ изд. Vincent (Not. et extr. XVI p. 401 — 553), безъ перевода. *Пахмеръ* умеръ въ 1340 г.

²⁾ Имѣется въ томѣ III изд. Уаллис'а (Iohannis Wallis) «Opera mathematica» ff. 361/496. Печ. въ Оксфордѣ въ 1499 г. Съ латинск. переводомъ и съ примѣчаніями Уаллис'а. *Врений* же жилъ во второй половинѣ XIII вѣка.

³⁾ Первый трактатъ Греч. Код. Оксфордс. Библ. № 36. *Хрсафъ* писалъ въ XIV вѣкѣ.

⁴⁾ Имѣется (только въ французскомъ переводѣ) въ сочиненіи знаменитаго *Виллото* (Villoteau): «De l'état actuel de l'art musical en Égypte etc» въ изданіи *Панкук'а*: «Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches, qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française» Seconde édit. 1826. pag. 380 ff. Очень жаль что Виллото не сообщилъ *подлинниковъ* (онъ говоритъ всегда: *les traités, que nous en avons apportés*), чтобы не оставлять читателей въ сомнѣніи относительно точности передачи нѣкоторыхъ мѣстъ, не сходныхъ съ ученіемъ въ выше указанныхъ подлинныхъ документахъ. По этому, хотя и изслѣдовалъ я изложенныя въ этой книгѣ правила, но принять за *положительныя* доказательства не рѣшился.

въ 1818 г. для исправленія греческаго церковнаго пѣнія, между прочими три книжки сочиненія Дуррахійскаго Епископа *Хрсанѳа*, въ которыхъ излагается вновь созданная система *новогреческой* музыкальной теоріи и семантики. Но, къ сожалѣнію, встрѣчается въ нихъ рутинное только изложеніе нынѣшней, *испорченной* уже практики пѣнія, съ примѣсью какихъ-то (акустическимъ законамъ противорѣчащихъ) *арифметическихъ* дѣленій струнъ и численныхъ отношеній между ступенями гаммъ. Слѣдовательно, такъ какъ объ основаніяхъ *древле-церковнаго* пѣнія въ этихъ сочиненіяхъ ничего *документальнаго* не содержится, то я и оставилъ ихъ въ сторонѣ при нынѣшнемъ трудѣ. Многое, напротивъ, весьма логичнаго и музыкально толковаго нашелъ я въ трудахъ *Венсана* (Vincent), изданныхъ въ XVI-мъ Томѣ Собранія «Notes et extraits» и въ книжкѣ *Тцетцеса*, сочиненія которыхъ уже выше упомянуты въ примѣчаніи къ показанію о книгѣ «Святоградецъ». — Но, конечно, въ нѣкоторыхъ воззрѣніяхъ приходилось мнѣ и съ ними также нѣсколько расходиться.

Вообще, однако же, предпочелъ я основать свою теорію *на однихъ лишь оригинальныхъ* трактатахъ, не довѣряя слѣпо чужимъ переводамъ.

Настоящій же ключъ къ знакомству съ теоріею *Византійской* Церковной музыки слѣдуетъ отыскивать въ сочиненіяхъ *древле-эллинскихъ* музыкальныхъ теоретиковъ.

Изъ нихъ въ особенности представляютъ ясное изложеніе:

Знаменитаго Математика *Евклида*: «Дѣленіе канѳна» (*Κατάτομῆ Κανόνος*);

Псевдо-Евклида: «Введеніе въ гармонію» (*Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ*); ¹⁾

Аристиды Квинтиліана: «О музыкѣ» (*Περὶ Μουσικῆς*); ²⁾

и *Клавдія Птолемея*: «Три книги гармоніи» (*Ἁρμονικῶν βιβλῖα Γ'.*) ¹⁾.

¹⁾ Настоящее имя этого автора: *Панпъ*; жилъ же онъ въ Александріи, вѣроятно въ концѣ I вѣка по Р. Х.

²⁾ Всѣ три трактата въ изд. *Мейбомя*: «Antiquae musicae auctores septem». Amstelod. 1652.

³⁾ Имѣется въ двухъ изданіяхъ *Уаллис'а*: въ особомъ изданіи 1682 г. и въ упомянутомъ уже томѣ III. Opera mathematica 1699 г. (Первый изъ трактатовъ).

Но чтобы вполне постигнуть это тождество учений древних и средневековых Греков не должно упустить из виду, что у последних некоторые техническия выражения служили для обозначения различных понятій, и что кроме того въ трактатахъ ихъ являются не мало еще и новыхъ терминовъ, не встречаемыхъ въ болѣе древнихъ толкованіяхъ о музыкѣ.

Напр. слово «*τόνος*», уже во время первыхъ римскихъ императоровъ начало употребляться въ смыслѣ *четырёхъ* различныхъ понятій: какъ *звукъ* (*φώνη*), какъ *интервалъ* (*διάστημα*), какъ *ладъ* или *строй октавный* (*τρόπος*) и какъ *транспозиціонная гамма* (напр. *τόνος Λύδιος*). Въ Византійскихъ трактатахъ послѣднія два понятія безпрестанно перепутываются, иногда даже въ одномъ и томъ же параграфѣ, и это тѣмъ скорѣе, что и *тропы* и *тѣны* (т. е. транспозиціонныя гаммы) именуются тѣми же прилагательными, напр.: дорійскій ладъ, фригійскій ладъ, и т. д., а также дорійскій тонъ, фригійскій тонъ и т. д.

Изъ новыхъ же выраженій, слово: *ἦχος* (*гласъ*) употребляется вмѣсто слова *τόνος*, но иногда и вмѣсто слова: *τρόπος* или *εἶδος τοῦ δια πάσων* (т. е. ладъ); да и отличительныя порядковыя прилагательныя: *πρῶτος*, *δεύτερος*, *τρίτος*, *τέταρτος* (первый, второй, третій, четвертый) и т. д. заступающія мѣсто названій: дорійскій, фригійскій, лидійскій и т. д. даются въ *обоихъ* случаяхъ. Совѣтъ новое, и въ древле-эллиническихъ трактатахъ не являющееся еще выражение есть слово: *φθορά* (варіанта, измѣненіе); а также новое употребленіе слова: *φώνη* (голосъ) въ смыслѣ: *ступени* въ гаммѣ, и *трасъ* (*τρόχος*), т. е. круговращеніе гласовъ.

При таковой запутанности въ изложеніяхъ Византійскихъ писателей мнѣ казалось самымъ рациональнымъ средствомъ для того, чтобы добыться ясныхъ понятій о *сущи* предмета, непоколебимо придерживаться толкованій *древле-эллиническихъ* теоретиковъ, и тѣмъ болѣе, что лучшіе трактаты Византійской эпохи сами безпрестанно указываютъ на дѣленія *Пυθαγορoвa канона*, и на творенія *Клавдія Птолемея*.

На этихъ основаніяхъ-то и составлена мною *Теорія Церковнаго Пѣнія*, въ которой пропущены единственно только толкованія о *хроматическомъ* и *энгармоническомъ* родахъ, потому что въ *русскомъ* пѣснопѣніи, видимо, употреблялся *всегда* и *исключительно одинъ* только, — *естественный*, — *діатоническій* родъ музыки.

Что наше *знаменное* или *столповое* пѣніе, какъ *древнѣйшее* и, по свидѣтельству самихъ лѣтописцевъ *впрямъ* основанное на «*изрядномъ осмогласіи*», *иному* устройству, кромѣ указанному *Византійской* теоріею, подлежать *не* можетъ, это, кажется, не требуетъ дальнѣйшихъ доказательствъ. *Мелодіи* его, въ теченіе восьми вѣковъ, конечно, *не могли не быть*, хотя бы частями только, иногда *ошибочно* передаваемы *пѣвчими*, обученными лишь *изустно* и *рутинно*, и не вѣдавшихъ никакого положительнаго теорическаго основанія, а потому и существующее нынѣ исполненіе не изъято отъ сомнѣнія въ вѣрности передачи. Но *характеръ мелодій* каждаго гласа никакъ не зависитъ отъ *частнаго* различенія одной или другой отдѣльной фигурной группы между «переводомъ» (т. е. исполненіемъ) того, либо другаго «мастера роспѣвовъ».

Другое, напротивъ, дѣло относительно *демественнаго* пѣнія, начатки котораго *равномѣрно* занесены въ Россію *византійскими* же *дидасками*. Оно тогда уже отличалось отъ *строгаго церковнаго «стиля* (какъ мы въ правѣ назвать) *по осмогласію*», и имѣло, слѣдовательно, *свой собственный стиль* или свою *характеристику*.

Изъ этого же *демественнаго* пѣнія, по убѣжденію моему (логичность котораго я намѣреваюсь доказать *научнымъ* также путемъ) *возродилось* наконецъ и *народная наша пѣснь*.

Соображаясь со всѣми изложенными выше данными я почелъ удобнѣйшимъ раздѣлить книгу мою на *пять отдѣловъ*, въ которыхъ имѣютъ быть разсматриваемы:

- I. *Теорія древняго Церковнаго Пѣнія вообще* по ученію *Византійскихъ дидасковъ*.
- II. *Гармоническія начала Церковныхъ гласовъ*, на основаніи *эллинской теоріи* и *акустическаго анализа*.
- III. *Примѣненіе древней Теоріи къ нашему знаменному или столповому пѣнію*.
- IV. *Характеръ и особое теоретическое устройство Демественнаго пѣнія* въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніи.
- V. *Русскія народныя пѣсни*.

Изъ этихъ *отдѣловъ*, хотя два первые и послужатъ *общимъ основаніемъ* для остальныхъ, но все-таки каждый имѣетъ, по возможности, составлять какъ бы *цѣлое* и само по себѣ *замкнутое ученіе*.

Справедливость и совѣсть, наконецъ, требуютъ сочувственнаго признанія трудовъ двухъ прежнихъ уже изслѣдователей на этомъ же поприщѣ, въ сочиненіяхъ которыхъ я находилъ многія указанія на богатые матеріалы къ разработкѣ предмета. Эти сочиненія *единственные* доселѣ у насъ на Руси *не поверхностно, а на основаніяхъ дѣйствительно методически-научнаго разбора* написанныя, *не дилеттантически только компилированныя* — суть:

«Замѣчанія для исторіи Церковнаго пѣнія въ Россіи» *В. Ундольскаго* (Москва, 26-го мая 1846),

и «Церковное Пѣніе въ Россіи» Профессора Московской Консерваторіи *Дим. Разумовскаго*. Москва, 1867.

Въ особенности послѣдняя книга заслуживала бы непомерно бѣльшаго вниманія и изученія со стороны нашихъ гг. музыкологовъ, такъ какъ она оказывается вѣрнѣйшимъ путеводителемъ въ лабиринтѣ нашей крюковой семантики, и едва ли, безъ нея, кому либо удастся скоро понимать довольно туманныя толкованія старинныхъ грамматикъ знаменнаго пѣнія хотя бы и лучшихъ составителей (напр. *Александра Мезенца* и *Тихона Макаріевскаго*), не смотря даже на облегчительныя *Шайдуровскія* «помѣты». — Но, конечно, наши гг. теоретики (бѣльшею частію изъ иностранцевъ) не находятъ никакого интереса въ изученіи *нашей древней русской музыки* ¹⁾ («вѣдь это стоитъ труда, а чѣмъ-то хорошимъ быть не можетъ, яко не отъ запада исходившее»). Наши гг. композиторы же очень довольны какимъ-то загадочнымъ, ими (изъ какихъ-же источниковъ? не изъ *Глареана* ли?) открытымъ: «*славянскимъ*» родомъ музыки; такъ для чего имъ еще голову ломать надъ книгами о *древле-русскомъ*, и къ тому же только *церковномъ* пѣніи. — Это у нихъ считается «мертвою буквою».

¹⁾ Единственное, уваженія достойное исключеніе составляетъ *ветеранъ* всѣхъ теоретиковъ (78 лѣтній): извѣстный писатель *Іосифъ Карловичъ Гунке*, горячо всегда слѣдившій и по нынѣ еще слѣдящій за развитіемъ *истинно-русскаго* элемента въ музыкѣ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

ТЕОРІЯ ПРАВОСЛАВНАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ ВООБЩЕ

по ученію Эллинскихъ и Византійскихъ писателей.

1. Объ интервалахъ.

Звуки ¹⁾ составляютъ между собою поступенно — или *восходящій* или *нисходящій рядъ* (гамму) и бываютъ:

или *равнозвучные, изофоны,*

или *сходнозвучные, гомофоны,*

или вообще *согласные, стмфоны* (консонирующіе),

или же *разладные* (диссонирующіе), *диафоны.*

Звуки *согласные* всегда также и *мелодичны, эммелесь*, т. е. удобноисполняемы въ послѣдованіи другъ за другомъ. Изъ *разладныхъ* же звуковъ не всѣ другъ за другомъ удобноисполняемы, и не могутъ находиться совмѣстно въ одномъ и томъ же звукорядѣ. Таковыя въ отношеніи другъ къ другу называются *не мелодичными, экмелесь.*

Въ поступенныхъ рядахъ различные звуки составляютъ между собою весьма точно опредѣляемые *разности* (діафоры), какъ по мѣсту своему въ звукорядѣ, такъ и вообще по относительной высотѣ своей. Эти разности называются *интервалами* или *разстояніями: діастематами.*

¹⁾ *Святогр.* (лист. 2-й) *Звукъ* есть то, что поемъ, и чѣмъ содѣлываемъ голосъ сладкотекущимъ; звуки же возрождаются изъ струнъ *музыки.* (Τόνος ἐστὶ πρὸς ὃν ἄδονται καὶ τῆν φωνὴν εὐρυτέραν ποιούμεν. οἱ δὲ τόνοι εὐρέθησαν ἐκ τῶν τῆς μουσικῆς χορδῶν). Въ какомъ же смыслѣ тутъ употребляется слово «музыка» явствуетъ изъ другаго мѣста [на листѣ 21], гдѣ сказано, что для опредѣленія точности звуковъ Пифагоръ изобрѣлъ «Инструментъ (ὄργανον), которъ имъ названъ музыкою;» слѣд. музыка означаетъ тутъ Пифагоровъ *Канонъ.*

По мѣрѣ того, на какое разстояніе по высотѣ, или по мѣстоположенію въ звукорядѣ находятся другъ отъ друга два звука, интервалъ между ними бываетъ то *большимъ*, то *меньшимъ*.

Изъ употребляемыхъ въ Русскомъ Церковномъ пѣніи интерваловъ, наименьшій называется *полутономъ* ¹⁾, *гемитоніемъ*, или *полуступенью*. Существуетъ, однакоже, два рода полутоновъ: *большой* или *диатоническій*: *Леймма* ²⁾, и *малый*: *Аптома* ³⁾.

Диатоническій полутонъ съ малымъ полутономъ составляютъ *цѣлый тонъ*. Но такъ какъ и не всѣ тоны равной величины, а раздѣляются на *большіе* и *малые* ⁴⁾, и такъ какъ *Леймма* въ величинѣ своей *всегда неизмѣнна*, то изъ этого слѣдуетъ, что бываютъ *Аптомы* двухъ родовъ: *большая* и *меньшая*. Последняя въ новѣйшей теоріи называется просто *малымъ полутономъ* ⁵⁾, а большая *Аптома чрезмѣрнымъ малымъ полутономъ* ⁶⁾.

И такъ: *Леймма* съ *большою Аптомою* составляетъ *большой тонъ* ⁷⁾, а съ *малою Аптомою*: *малый тонъ* ⁸⁾.

Разность между *большимъ* и *малымъ тономъ* равняется слѣдовательно разности между *большою* и *малою аптомою* ⁹⁾. Эта разность называется *чрезмѣрностію* или *гиперохвою*, какое имя дается также разностямъ между *лейммою* и *двумя аптомами*. *Меньшая* изъ таковыхъ гиперохвъ существуетъ между *большою аптомою* и *большимъ полутономъ* и называется *Кѳмматомъ* ¹⁰⁾, *большая* разность имѣется между *двумя тонами* или между *двумя аптомами* ¹¹⁾, *средняя* между *малою аптомою* и *большимъ полутономъ* ¹²⁾.

1) Слово: Тонъ, τόνος (отъ глагола: τείνω, натягиваю) означаетъ: *натяженіе*.

2) Леймма, τὸλεῖμμα, значить: *остатокъ*.

3) Аптома, ἀπτομή, значить: *отрѣзокъ*.

4) Разность *натяженія* между двумя струнами, звуки которыхъ различествуютъ интерваломъ *большаго тона*, равняется пропорціи $8:9 = 1:9/8$, что называется *раціею большаго тона*. Рація *малаго тона* = $10/9$.

5) Рація *большаго полутона* = $16/13$. Рація *малою Аптомы* = $25/24$.

6) Рація *большой Аптомы* = $135/128$.

7) $16/15 \times 135/128 = 9/8$.

8) $16/15 \times 25/24 = 10/9$.

9) $10/9:9/8 = 1:81/80 = 25/24:135/128$.

10) $135/128:16/15 = 2048/2025$.

11) $81/80 > 2048/2025$.

12) $25/24:16/15 = 128/125; 81/80 > 128/125 > 2048/2025$.

Каждая гүнероха считается со стороны *бóльшаго* интервала: *превышеніемъ*, *экволюю* (ἐκβολή), а со стороны *мéньшаго* интервала: *недостаткомъ* или *ослабленіемъ*, *эклизисомъ* (ἐκλύσις) *высоты*, *нормальной* по исходу гаммы. Отъ таковыхъ превышеній и ослабленій возрождаются характеристическіе *оттѣнки* или *хрѳи* (χρῶσι) различныхъ звукорядовъ ¹⁾.

Большой тонъ и діатоническій полутонъ составляютъ *малую терцію* или *триполутоніе*, *триемитоній*.

Большой и малый тонъ составляютъ *большую терцію* или *Двутоніе*, *Дітонъ*.

Отъ Дітона увеличеннаго на діатоническій полутонъ, получается *Кварта*, *Діатессаронъ*; а Діатессаронъ съ большимъ тономъ равняются *Квинтъ*, *Діапентъ*.

Діатессаронъ съ Діапентою, или же два Діатессарона съ прибавленіемъ къ нимъ большаго цѣлаго тона (либо снизу, либо въ срединѣ, либо сверху) составляютъ *Октаву*, *Діапазонъ*.

Два *діапазона*, когда конецъ одного съ началомъ другаго совпадаютъ на одномъ и томъ же звукѣ, образуютъ *двойную Октаву*, *Дисдіапазонъ*; такимъ же манеромъ соединенныя *Октава съ Квартою* составляютъ *Ундециму*, *Діапазонъ-кай-діатессаронъ*; а *Октава съ Квинтою* — *Дуодециму*. *Діапазонъ-кай-диапенте*.

Примѣры:

Леймма. Аптома. Большой тонъ. Триемитоній.

Дітонъ. Діатессароны.

Діапенты. Діапента.

¹⁾ См. *Ptolemaii Harmon.* II, 15 (Ἐκθεσις τῶν ποιούντων ἀριθμῶν τὰς ἐν τοῖς ἐπτὰτόνοις τῶν συγῆθων γενῶν κατατομὰς) и *Theonis Smyrnaei Comment.* in Plat. De musica ed. *Bullialdi* (Bouillaud) (собств. «Th. Sm. Platonici, eorum, quae in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt, expositio»). Parisiis, 1644.

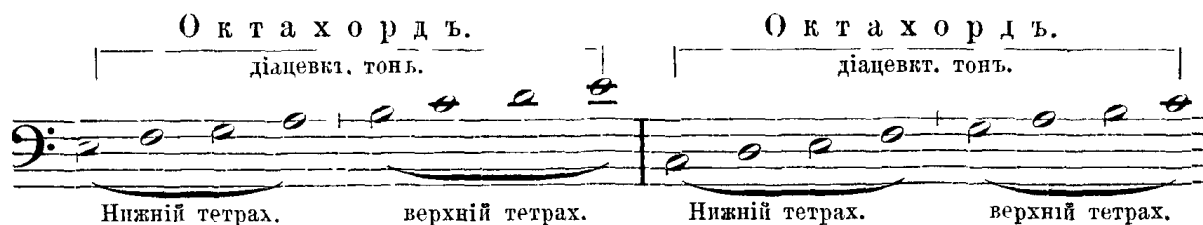
мы далѣе увидимъ. Когда же приходится придавать этотъ интервалъ *снизу* или *сверху*, и тѣмъ къ звукоряду *дѣйствительно* прибавляется также еще и *звукъ, не причитаемый ни къ какому либо* изъ тетрахордовъ, тогда это считается настоящимъ прибавленіемъ, а самый *звукъ* придаваемый снизу или сверху, именуется *Прослампваноменою*, т. е. *прибавленною нотою*.

Если же между двумя тетрахордами вставленъ еще интервалъ *большаго тона*, такъ что изъ непосредственно раздѣляемыхъ имъ двухъ звуковъ ни одинъ не представляетъ собою *отдѣльной части*, а напротивъ того каждый изъ нихъ входитъ въ составъ соответствующаго, т. е. или *ниже*, или *выше* лежащаго тетрахорда, тогда этотъ, между ними находящійся поступенный интервалъ именуется *діацевктическимъ*, т. е. *разъединяющимъ тономъ*.

Отъ прибавленія *Прослампваномены* къ тетрахорду — сверху или снизу, — возрождаются *пятиструнныя группы* или *Пентахорды*, два *внѣшнихъ* звука которыхъ составляютъ межъ собою интервалъ *Квинты*.



Отъ двухъ тетрахордовъ, съ *вставкою* межъ ними *діацевктическаго тона*, получаются ряды въ *восемь поступенныхъ звуковъ*, т. е. *Октахорды* или *осмиструнныя группы*, расположенныя въ *промежуткѣ* *Октавы* или *Діапазона*.



Этого рода діапазонныя ряды называются также *системою разъединенныхъ тетрахордовъ* (тетр. діацевгменонъ) или *октахордами по діацевктису* т. е. по разъединенію.

Но для произведенія октахордовъ или діапазонныхъ рядовъ не всегда требуется, чтобы діацевктическій интервалъ находился именно

между двумя тетрахордами. Могутъ также слѣдовать другъ за другомъ два тетрахорда и такимъ даже образомъ, что *последній* кверху звукъ *нижняго* тетрахорда служитъ въ тоже время и *первымъ*, снизу звукомъ *вышняго* тетрахорда:

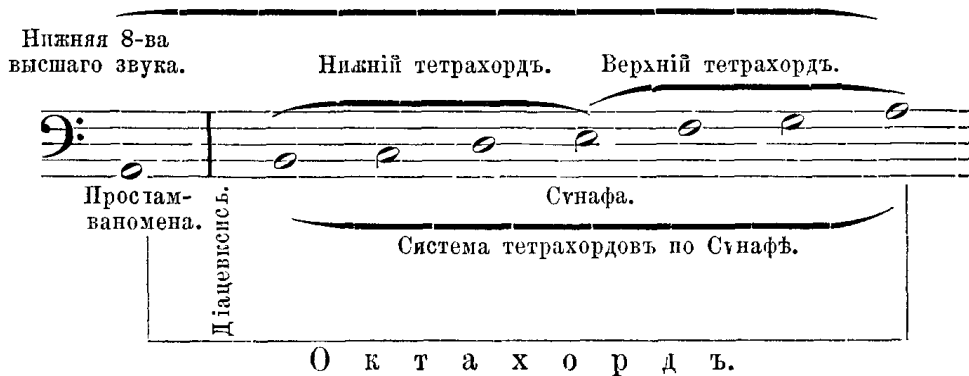
Звуки:



Тутъ, слѣдовательно, идетъ *высній* тетрахордъ нераздельно или *связно* за *нижнимъ* тетрахордомъ, почему таковыя звукоряды и называются *системами* тетрахордовъ *связныхъ* (свнемменонъ) и системами по *сзнафъ* (по связи).

Но очевидно, что отъ таковаго построения получаются только *семь*, а не *восемь* звуковъ, не *октавордннй* или *диапазонннй*, а только *семиструнннй* рядъ, или *теттахордъ*. А потому, для пополненія *октавнаго* объема, прибавляется:

или *снизу*, *нижняя* *Октава* *последняго* (*вышняго*) звука *верхняго* *тетрахорда*:



или *сверху*, *верхняя* *Октава* *перваго* (*нижняго*) звука *нижняго* *тетрахорда*:



1) Очень подробно о разныхъ положеніяхъ *Діацезиса* и *Сзнафы* толкуетъ *Пашмеръ* Гл. III (Vincent Not. et extr. pag. 414), гдѣ приложены даже особые чертежи для узнанія всѣхъ мѣстоположеній *Діацезиса* и *Сзнафы*.

3. 0 неизмѣнномъ или образцовомъ звукорядѣ.

Образцовые звукоряды у Грековъ, а слѣдовательно и у Византійцевъ, и въ теоріи Церковнаго пѣнія — основываются на *образцовыхъ же, первобытныхъ тетрахордахъ*, которые, по указаніямъ въ трактатахъ, строятся такъ: (словами Вруеннія выражаясь): «туже сумфонію (т. е. упомянутый предъ тѣмъ Тетрахордъ) пѣть, *кверху* чрезъ *большой полутонъ*, да *тонъ*, да *тонъ*; *книзу* же на оборотъ, чрезъ *тонъ*, да *тонъ*, да *большой полутонъ* ¹⁾).

Напр. а) кверху:



б) книзу:

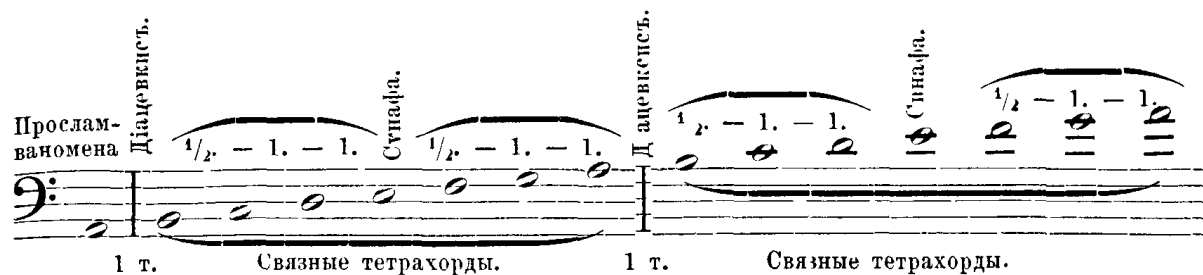


Если мы два *Тетрахорда* подобныхъ построимъ *по сгнафѣ*, т. е. *связно*, и *снизу* придадимъ *Просламаномену*, то, какъ и выше уже видѣли, мы получимъ *Октахордъ*:



1) Вруенниου Ἀρμον. βιβλ. α'. κ. ζ'. ρ. 396. «ὥστε μελωθεῖσθαι τὴν τοιαύτην συμφωνίαν (ἤγ. τὸ τετραχορδόν), ἐπὶ μὲν τὸ ὀξύ κατὰ λειμματιᾶιον καὶ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον λόγον· ἐπὶ δὲ τὸ βαρὺ ἐναντίως κατὰ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον καὶ λειμματιᾶιον». — (См. также *Кн. I. отд. 1. стр. 362.* «Σύστημα τοίνυν ἐκεῖνογε и т. д.» *Отд. 6. стр. 386.* «Σύστημα μὲν ἀπλῶς κατὰ Πτολεμαῖον...» *Кн. II. отд. 1. стр. 394.* «Καὶ μετὰ ταῦτα...»).

Теперь прибавимъ сверху *антифонію* (т. е. высшую октаву) *обоихъ связанныхъ Тетрахордовъ*:



Въ такомъ ряду мы замѣчаемъ:

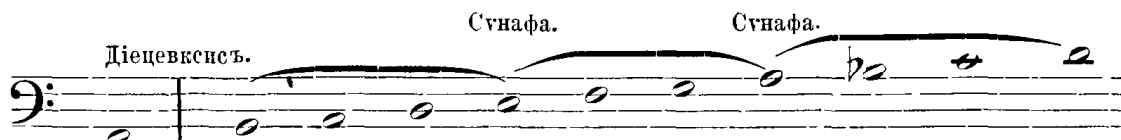
- 1) что онъ состоитъ, за исключеніемъ Прославаномены, изъ *двухъ группъ*, изъ которыхъ каждая содержитъ два *связныхъ Тетрахорда*;
 - 2) что обѣ группы эти *раздѣлены одна отъ другой диатезисическимъ* интерваломъ (между *la* и *si*); точно также какъ и *нижняя* группа *связныхъ Тетрахордовъ* отдѣлена отъ Прославаномены подобнымъ же интерваломъ (между *LA* и *SI*);
 - 3) что рядъ этотъ содержитъ *пятнадцать* звуковъ, составляющихъ *Дисдиазонъ* или *двойной октавный рядъ*.
- и 4) что звуки, подымаясь *снизу кверху*, составляютъ межъ собою (по два смежно) слѣдующія интервалы:

диатезкт. $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. || *диатезкт.* $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т.

Расположенный въ такомъ порядкѣ, *дисдиазонный* звукорядъ называется *неизмѣнною* или *совершенною образцовою системою* (*Σύστημα ἀμεταβολὸν ἢ Σύστημα τέλειον ἤρμωσμένον*), и на этой *системѣ* — *то зиждется и вертится вся теорія музыки, какъ у древле-эллиническихъ, такъ и у византийскихъ дидаскаловъ* ¹⁾.

¹⁾ *Пахмѣръ*. Гл. 19. (См. *Vincent, notices et. extr.* Tom. XVI. p. 486). — *Временій*. Кн. I. гл. 6. ст. 386.

Нѣкоторые изъ *древле-эллиническихъ* теоретиковъ выводятъ еще и другую, такъ называемую *малую совершенную систему*, составляя ее изъ *трехъ сряду связанныхъ Тетрахордовъ*, съ придачею снизу Прославаномены:



Но уже знаменитѣйшій изъ всѣхъ эллиническихъ музыкальныхъ писателей, *Клавдій*

4. О названіяхъ постепенныхъ величинъ¹⁾.

Какъ для Эллиновъ, такъ и для Византійцевъ звуки *постоянной, абсолютной высоты*, въ сравненіи ихъ съ *какимъ нибудь звукомъ, общепринятымъ за постоянную Единицу высоты*²⁾, вовсе не существовали.

Для нихъ *мѣрою* высоты служили или *средній* (приблизительно) *объемъ высокихъ и низкихъ вообще голосовъ* (преимущественно мужскихъ)³⁾, или *индивидуальный голосовой объемъ* *каждаго пѣвца*⁴⁾.

Но всякій *основной звукорядъ*, какой бы ни былъ *интонаціи, относительной* къ тому либо къ другому способу установленія мѣры для высоты, считался въ *двѣ октавы объема*, а по строю улаженнымъ на манеръ *образцовой совершенной системы*. По этой причинѣ даны *постоянные и неизмѣнная названія* не абсолютнымъ звукамъ, а *однимъ только постепеннымъ величинамъ образцоваго звукоряда*.

Птолемей (Кн. II. гл. 6) не признаетъ этого ряда *образцовой* системою, а называетъ его „*измѣненнымъ*“ (*μεταβολικόν*), т. е. *производнымъ, не самобытнымъ* (какъ за нимъ же и *Пахгмѣръ* см. *Vincent. Not. et extr. pag. 411—416.*) Также не нашелъ я ни у *единнаго* изъ *византійскихъ писателей*, чтобы кто либо *масы* (*ἤχος*) прямо основалъ на этой *малой системѣ*. Вездѣ, гдѣ говорится о системѣ по *сигнафѣ* (*κατὰ συναφῆν*), уразумѣвается только или *верхняя* или *нижняя октавная система* *полной образцовой системы*. *Вргеній* (Кн. II. гл. 4) говорить: «И такъ *образцовая неизмѣнная система* состоитъ изъ *двухъ антифонныхъ октавныхъ системъ*, *вышей* и *нишей* по разъединенію — — — да пополняется однимъ *тономъ*». (*Καὶ ἐπεὶ τὸ τοῦ ἡρμωσμένου ἀμετάβολου σύστημα ἐκ δυῶν κατ' ἀντίφωνον διὰ πασῶν συστημάτων ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου κατὰ διάξενξι συνίστηκε---- καὶ ἑνὸς τόνου συμπεπλήρωται*). См. *βιβλ. β'. τμήμα δ'.* «Περὶ τοῦ πόσῳ διαστήματι τῆς φωνῆς ἐστὶν ἕκαστος τῶν ὀκτῶ τόνων ἕκαστου ὀξυτέρος ἢ βαρύτερος».

1) Μεγεθῶς г. е. *относительныя величины звуковъ образцовой гаммы, мѣняющіяся по высотѣ тональностей*.

2) Съ *каммертономъ*, какъ нынѣ выражаются.

3) О чемъ будетъ сказано далѣе въ гл. 7.

4) См. тракт. *Арист. Квинтиліана* (изд. Мейбомія) стр. 24.

Въ двухъоктавной гаммѣ этой совершенной системы прежде всего были различены особыми названіями четыре тетракордные группы:

низшій тетракордъ именуется тетракордомъ *гнпато̄нь*, т. е. *начальныхъ* звуковъ;
 второй *кверху* (связный съ предъидущимъ) — тетракордомъ *мезо̄нь*, т. е. *среднихъ* звуковъ;
 третій, *далѣе кверху* (отдѣленный отъ предъидущаго диатезическимъ интерваломъ) — названъ тетракордомъ *дieceвгменю̄нь*, т. е. *отдѣленныхъ* звуковъ;
 а четвертый, высшій (и связный съ предъидущимъ) — тетракордомъ *гнперболаю̄нь* т. е. *чрезвычайныхъ* звуковъ.



За тѣмъ было дано каждой поступенной величинѣ *отдѣльное* наименованіе.

Что приданный гаммѣ снизу звукъ, не причисляемый ни къ какому либо тетракорду, называется *Просламваноменою*, было уже выше сказано. *Средній* изъ всѣхъ 15-ти звуковъ *всего Дисдиапозона*, т. е. высшая октава отъ *Просламваномены*, — именовалась *Мезою*, т. е. *средней* струною.

Три звука, непосредственно ниже *Мезы*, принадлежащія къ тому же тетракорду *мезо̄нь*, и *три звука* далѣе книзу, принадлежащія къ тетракорду *гнпато̄нь*, получили *сходныя* именования, а именно:

низшій звукъ каждой группы названъ *Гнпатою*. т. е. *начальной* (струною);
средній звукъ — *Паргпатою*, т. е. *приначальной*;
 а *высшій* звукъ — *Лиханосъ*, т. е. *указательною*.

Для отличія же прибавляется къ собственному имени каждой поступенной величины еще названіе того тетракорда, къ которому она принадлежитъ, такъ что имѣются:

Гипата гипатонъ и *гипата мезонъ*;
Паргпата гипатонъ и *Паргпата мезонъ*;
Лиханосъ гипатонъ и *Лиханосъ мезонъ*.

Такимъ образомъ нижняя антифонія образцовой системы содержитъ въ себѣ слѣдующія постепенныя величины, снизу кверху:

<i>Просламваномену</i>	}	между которыми діацевтическій Интервалъ;			
<i>Гипату гипатонъ</i>		»	»	Интервалъ Лейммы;	
<i>Паргпату гипат.</i>		»	»	»	тона;
<i>Лиханосъ гипат.</i>		»	»	»	тона;
<i>Гипату мезонъ</i>		»	»	»	Лейммы;
<i>Паргпату мезонъ</i>		»	»	»	тона;
<i>Лиханосъ мезонъ</i>		»	»	»	тона.
и <i>Мезу</i>					

Въ верхней же антифоніи *Меза* занимаетъ мѣсто и значеніе *Просламваномены*, а выше ея находящаяся постепенная величина (отдѣленная отъ *Мезы* діацевтическимъ же интерваломъ) называется *Парамезою*, т. е. *Примезою*.

Остальныя за тѣмъ шесть верхнихъ ступеней, изъ которыхъ, спеціально, три принадлежатъ къ 3-му, а три къ 4-му снизу тетраордамъ, получаютъ именования свои сверху внизъ такимъ образомъ, что въ обоихъ тетраордахъ

высшую степень занимаетъ: *Нета*, т. е. крайняя (сверху);
 непосредственно подъ нею лежитъ: *Паранета*, т. е. припо-
 слѣдная;

а низшая степень прозвана: *Тритою*, т. е. третью (сверху).

И къ этимъ также названіямъ, для различія, прибавляется именование соотвѣтственнаго каждой постепенной величинѣ тетраорда, такъ что имѣются:

Нета гиперболайонъ — и — *Нета дицевименонъ*,
Паранета гиперболайонъ — и *Паранета дицевименонъ*,
Трита гиперболайонъ — и *Трита дицевименонъ*.

Такимъ образомъ *верхнюю антифонию* составляютъ слѣдующія постепенныя величины, *снизу кверху*.

<i>Мега</i>	}	между ними	Интервалъ	тона;	
<i>Парамеза</i>		>	<	»	лейммы;
<i>Трита діецевменонъ</i>		>	>	>	тона;
<i>Паранета діецевменонъ</i>		>	»	»	тона;
<i>Нета діецевменонъ</i>		>	>	>	лейммы;
<i>Паранета гиперболайонъ</i>		»	»	»	тона;
<i>Нета гиперболайонъ</i>		>	>	>	тона;

Слѣдовательно весь звукорядъ образцовой Системы состоитъ изъ слѣдующихъ постепенныхъ величинъ, *сверху внизъ*:

Diagram illustrating the intervals between notes in the system, showing the progression from the highest note (Нета) down to the lowest note (Просламаномена). The intervals are grouped into larger categories:

- Гиперболайонъ:** Нета, Паранета, Трита
- Діецевменонъ:** Нета, Паранета, Трита
- Мезонъ:** Парамеза, Мега, Лиханось, Парупата, Гупата
- Гупатонъ:** Лиханось, Парупата, Гупата
- Просламаномена:** Гупата

Labels on the left side of the staff indicate specific intervals: Синафа (between the first and second groups), Діацевксисъ (between the second and third groups), Синафа (between the third and fourth groups), and Діацевксисъ (between the fourth and fifth groups).

Что *Вргенній* другой образцовой, совершенной системы не понималъ, выказывается изъ собственныхъ его толкованій, не только о числѣ ступеней, въ ней имѣющихся и о названіяхъ оныхъ¹⁾, но и о томъ, что она состоитъ изъ *Дисдіапазона*: «отъ *Просламваномена* до *Неты Гнперболайонъ*. Содержитъ же она въ себѣ четыре тетрахорда, разъединенныхъ на два, межъ собою связанныхъ, т. е. *гнпатонъ* и *мезонъ* и *діецевгменонъ* и *гнперболайонъ*; да еще тоновъ двое, одинъ отъ *Просламваномена* до *Гнпаты гнпатонъ*, и другой отъ *Мезы* до *Парамезы*»²⁾. Яснѣе и сказать нельзя.

Тотъ же порядокъ излагается также и въ «*Святоградцѣ*»³⁾, при чемъ звукорядъ образцовой Системы примѣромъ выводится знаменіями. Эти послѣднія оказываются извѣстными знаками *древлеэллинской Парасемантики*⁴⁾, а именно изображающими звукорядъ *Лидійской тональности* (транспозиціонной гаммы), во всемъ согласный съ таблицей *Алмтія*:

Ζ	Ϝ	Просламваномена,
Τ	Γ	Гнпата гнпатонъ,
Β	Λ	Паргпата гнпатонъ,
Φ	Ϝ	Гнпатонъ діатонось (т. е. Лиханось гнпатонъ),
Σ	Σ	Гнпата мезонъ,
Ρ	Ϟ	Паргпата мезонъ,
Μ	Λ	Мезонъ діатонось (т. е. Лиханось мезонъ),
Ι	Ϟ	Меза,
Ζ	Ϟ	Парамеза,
Ε	Ϟ	Трита діецевгменонъ,
Ϟ	Ζ	Діецевгменонъ діатонось (т. е. Паранета діецевгменонъ),
Ϟ	η	Нета діецевгменонъ,

1) Кн. I. Гл. 2. стр. 367.

2) Тамъ же стр. 386. «Ὁρίζεται δὲ τὸ τοιοῦτον (ἤγ. σύστημα) τῷ δις διὰ πασῶν συμφώνῳ· ἔστι δὲ τοῦτο τὸ ἀπὸ προσλαμβανομένης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων. Ὑπάρχει δὲ ἐν αὐτῷ τετράχορδα τέσσαρα, διὰ δυοῖν διεξευγμένα, ἀλλήλοις δὲ συνημμένα; τό τε ὑπατῶν καὶ μέσων καὶ διεξευγμένων καὶ ὑπερβολαίων; καὶ ἔτι τύνοι δύο, ὅτε ἀπὸ προσλαμβανομένης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν καὶ ὁ ἀπὸ μέσης ἐπὶ παραμέσην».

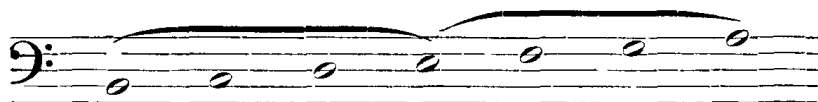
3) Листы 2-й и 3-й. — 4) Парасемантика — нотописаніе.

Λ	Υ	Трита гүперболайōнъ.
М'	Λ'	Гүперболайōнъ діатонось (т. е. Паранета гүперболайōнъ),
Г'	<'	Нета гүперболайōнъ.

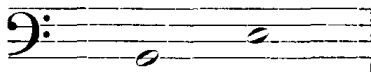
Равномѣрно изъ трактата *Св. Іоанна Дамаскина*: «Ритмо-пѣвческое искусство» видно, что употребляемые имъ 15 знаменій (ужё *новой Семантики*) имѣють соотвѣтствовать *пятнадцати величинамъ образцовой Системы*:¹⁾ «А звуковъ-то — (говорить Святитель) — *пятнадцать*; коли же не довѣряя спросять: *сколько знаменій имѣеть совершенная музыка*,²⁾ *найдеши всѣхъ пятнадцать*».

5. 0 діапазонныхъ видахъ или гласовыхъ ладахъ.

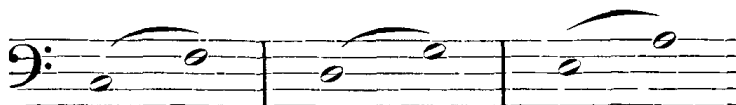
Мы видѣли что образцовая система преимущественно состоитъ изъ двухъ антифонныхъ, діапазонныхъ группъ, изъ которыхъ каждая составлена изъ двухъ связныхъ тетрахордовъ, на пр. нижняя антифонная группа:



Разсматривая эту группу, мы находимъ, что гүпата нижнаго тетрахорда съ гүпатою высшаго тетрахорда составляютъ интервалъ кварты:



Таковой же интервалъ существуетъ также и между двумя *партатами*, между двумя *миканосами*, и между *гүпатою мезонъ* и самою *мезою*:



1) «Τόνοι μὲν εἰσὶ πέντε καὶ δεκά· εἰ δὲ ἀπιστῆς ἐρώτησον ποσα καβάλλια ἔχει ἡ τέλεια μουσική, εὐρίσεις τὰ πάντα δεκά πέντε».

2) Слово «μουσική» принято здѣсь въ смѣслѣ „*систематическаго звукоряда*».

Такъ какъ между каждыми изъ таковыхъ двухъ звуковъ, образующихъ по интервалу кварты, лежатъ еще по два звука образцовой системы, то получаются *четыре тетрахорда*, слѣдующихъ различныхъ *видовъ* (εἰδῆ τῶν διὰ τεσσάρων):

1.
 Интервалл. — 1/2. — 1. — 1. —

2.
 — 1. — 1. — 1/2. —

3.
 — 1. — 1/2. — 1. —

4.
 — 1/2. — 1. — 1. —

Мы видимъ, что какъ въ 1-мъ, такъ и въ 4-мъ видѣ тетрахорда 1-я снизу ступень есть *полутонъ*, а каждая изъ двухъ послѣдующихъ кверху ступеней содержитъ по интервалу *цѣлаго тона*. Очевидно, что вся разность этихъ двухъ видовъ заключается единственно только въ *различной высотъ мѣстоположенія*, но что, по строю и по характеру они совершенно тождественны, почему и считаются за одинъ и тотже тетрахордный видъ 1-й.

Видъ 2-ой каждую изъ двухъ первыхъ снизу ступеней восходитъ на *цѣлый тонъ*, а послѣднюю ступенью на *полутонъ*. Слѣдовательно онъ построенъ совершенно на *оборотъ* въ сравненіи съ тетрахордомъ 1-го вида.

Наконецъ *3-й видъ* имѣетъ на крайнихъ ступеняхъ по интервалу *цѣлаго тона*, а интервалъ *полтона* въ срединѣ, и этимъ строемъ вполне отличается отъ двухъ предъидущихъ тетрахордныхъ видовъ.

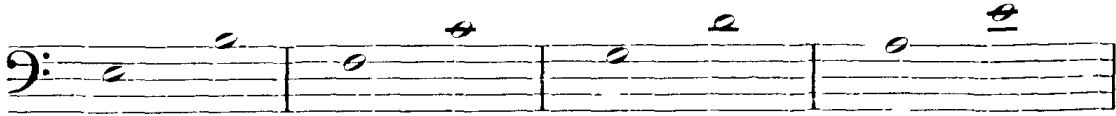
И такъ ясно, что имѣются *три совершенно различныхъ рода или вида тетрахордовъ*.

Если же изъ звукоряда образцовой совершенной системы возьмемъ *средніе два тетрахорда, разъединенные*, какъ намъ извѣстно, *діацезктическимъ тономъ*:

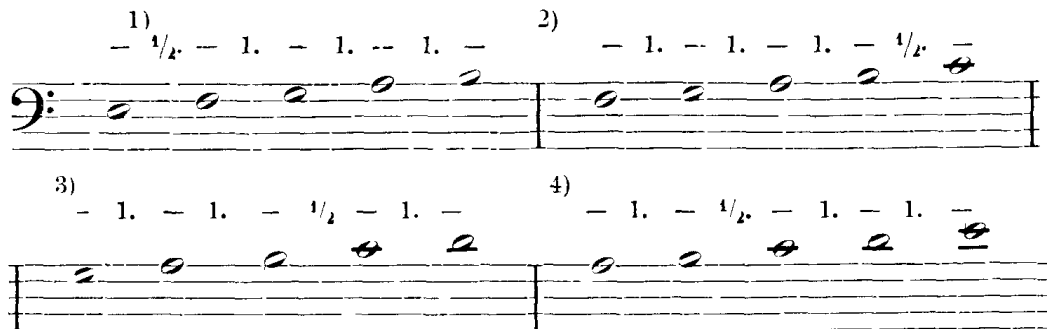
Діацезкесъ.

То мы находимъ, что между *Грнатою мезонъ* и *Парамезою*, между *Паргнатою мезонъ* и *Тритою діацезкесменонъ*, между *Лиханосомъ ме-*

зонъ и Паранетою диэцевименонъ, а равно между Мезою и Нетою диэцевименонъ существуетъ по интервалу квинты:



Пополняя также и эти промежутки звуками изъ ряда образцовой совершенной системы, мы получаемъ четыре вида или строя Пентахорда (εἶδη τοῦ διὰ πέντε), различествующіе межъ собою мѣстомъ нахождения полутонной ступени:

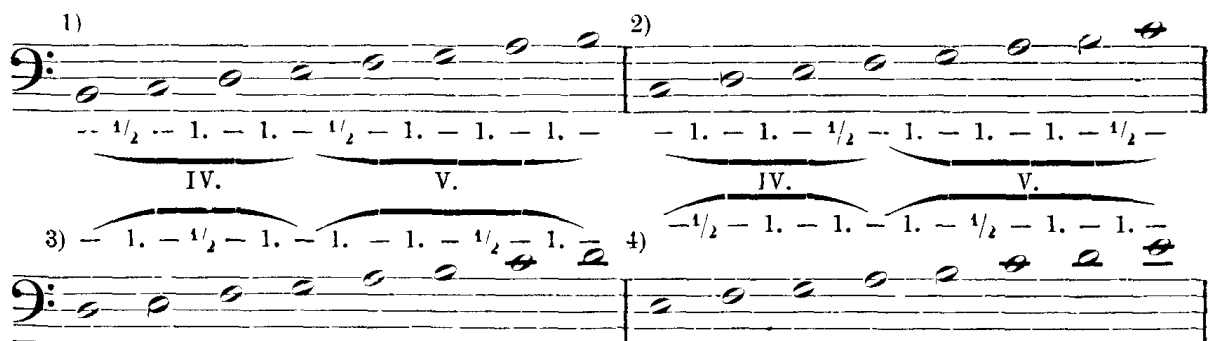


По ученію древнихъ Эллиновъ, пентахордные виды по порядку установлены точно также какъ и здѣсь; т. е.

- 1-й видъ, гдѣ полутонъ находится на первой снизу ступени;
- 2-й видъ, гдѣ онъ имѣется на первой ступени сверху;
- 3-й видъ, гдѣ на третьей ступени снизу,
- а 4-й видъ, гдѣ онъ находится на третьей ступени сверху.

Октава, какъ извѣстно, состоитъ изъ Кварты и Квинты, или на оборотъ: изъ Квинты и Кварты: а потому, изъ присоединенія либо Пентахорда къ Тетрахорду, либо Тетрахорда къ Пентахорду, все на основаніи послѣдовательности звуковъ въ ряду образцовой системы, должны возродиться различныя Октахорды, т. е. Октавные лады или виды Диапазона (εἶδη τοῦ διὰ πησῶν):

І. Присоединеніе Пентахорда къ Тетрахорду:



II. Присоединеніе Тетрахорда къ Пентахорду.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. Both staves show a sequence of notes with intervals indicated below them. The intervals are: $-\frac{1}{2}$, 1., 1., 1., $-\frac{1}{2}$, 1., 1., 1., $-\frac{1}{2}$, 1., 1., 1., $-\frac{1}{2}$. Brackets labeled V. and IV. are placed under the notes to indicate chord structures. In the treble clef, the notes are $\underline{2}$, $\underline{4}$, $\underline{5}$, $\underline{7}$, $\underline{8}$, $\underline{10}$, $\underline{12}$, $\underline{14}$, $\underline{15}$, $\underline{17}$, $\underline{19}$, $\underline{21}$, $\underline{23}$, $\underline{24}$.

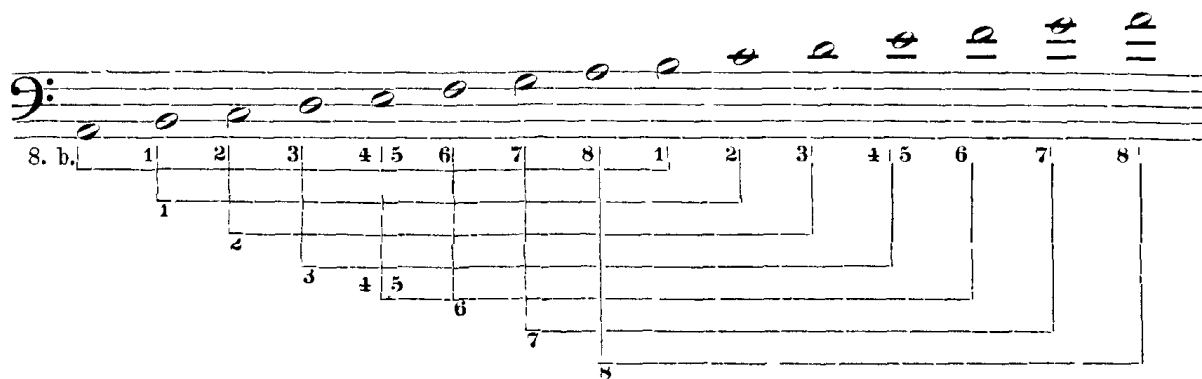
- Въ 1-мъ *диапазонномъ видѣ* соединены 1-й видъ тетрахорда съ 1-мъ же видомъ пентахорда;
- во 2-мъ *диапазонномъ видѣ* — 2-й видъ тетрахорда съ 2-мъ же видомъ пентахорда;
- въ 3-мъ *диапазонномъ видѣ* — 3-й видъ тетрахорда съ 3-мъ же видомъ пентахорда;
- въ 4-мъ *диапазонномъ видѣ* — перенесенный на Кварту выше 1-й видъ тетрахорда съ 4-мъ видомъ пентахорда;
- въ 5-мъ *диапазонномъ видѣ* — 1-й видъ Пентахорда съ перенесеннымъ на октаву выше 1-мъ видомъ тетрахорда: по поступеннымъ интерваламъ видъ этотъ тождественъ съ 4-мъ *диапазоннымъ* видомъ.
- въ 6-мъ *диапазонномъ видѣ* — 2-й видъ Пентахорда съ 2-мъ видомъ Тетрахорда, перенесеннымъ въ высшую октаву;
- въ 7-мъ *диапазонномъ видѣ* — 3-й видъ Пентахорда съ 3-мъ же видомъ Тетрахорда, перенесеннымъ въ высшую октаву;
- въ 8-мъ *диапазонномъ видѣ* — 4-й видъ Пентахорда съ 1-мъ видомъ Тетрахорда, перенесеннымъ на Кварту Октавою выше.

Этотъ послѣдній *диапазонный видъ* представляется также, когда соединяются 4-й видъ Пентахорда (перенесенный въ *низшую Октаву*) съ 1-мъ видомъ Тетрахорда (перенесеннымъ на Кварту выше):

The musical notation shows a single staff in bass clef. It displays a sequence of notes with intervals indicated below them: 1., $-\frac{1}{2}$, 1., 1., $-\frac{1}{2}$, 1., 1., 1., $-\frac{1}{2}$. Brackets labeled V. and IV. are placed under the notes to indicate chord structures.

¹⁾ Пахмёръ, Гл. IV (Vincent p. 417, 418).

Всѣ эти Окта хорды обрѣтаются въ звукорядѣ образцовой, совершенной системы, которая именно — объясняя собственными словами *Вргеннія* ¹⁾ — «есть та, что содержитъ въ себѣ *всѣ сумфоніи* ²⁾ согласно съ видами каждой». — Какъ явствуетъ изъ слѣдующаго примѣра:



Разсматривая мѣстоположеніе каждаго діапазоннаго вида въ общемъ звукорядѣ образцовой системѣ, мы находимъ, что

- 1-й видъ находится между *Ггпатою гпато̄нъ* и *Парамезою*;
- 2-й видъ — между *Паргпатою гпато̄нъ* и *Тритою діецевименонъ*;
- 3-й видъ — между *Лиханосъ гпато̄нъ* и *Паранетою діецевименонъ*;
- 4-й видъ — между *Ггпатою мезонъ* и *Нетою діецевименонъ*;
- 5-й видъ — совершенно совпадаетъ съ четвертымъ;
- 6-й видъ — лежитъ между *Паргпатою мезонъ* и *Тритою гперболайонъ*;
- 7-й видъ — между *Лиханосъ мезонъ* и *Паранетою гперболайонъ*;
- 8-й видъ — или между *Мезою* и *Нетою гперболайонъ*, или между *Просламваноменою* и *Мезою* ³⁾.

1) См. стр. 386 «Τέλειον δὲ σύστημα τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν κατ' ἐκάστην εἰδῶν».

2) Подъ словомъ «Сумфоніи» уразумѣваются тутъ и Тетрахордные, и Пентахордные и Діапазонные виды.

3) *Pseudo-Eukleides* p. 16. *Gaudent* p. 19. *Bakcheios* p. 18. *Arist-Quintil.* p. 17. (*Meibomii Antiq. mus. auctores septem*).

А вотъ что сказано въ „Святоградцѣ“, на листѣ 14-мъ, гдѣ излагаются *діапазонные виды*, съ пропусценіемъ указанія на 1-й (по воззрѣнію автора) видъ, потому что этотъ діапазонъ самъ по себѣ уже уразумѣвается въ октавѣ отъ *Просламваномены* до *Мезы* образцовой системы; и слѣдовательно по строю тождественъ съ 8-мъ діапазоннымъ видомъ:

Эллины приписывали роеспѣвъ *трехъ основныхъ системъ*, т. е. *трехъ видовъ диатессарона* (тетрахорда) тремъ племенамъ эллинскаго происхожденія, а именно:

- 1-й видъ — *Дорійцамъ*,
- 2-й видъ — *Лидійцамъ*,
- а 3-й видъ — *Фриійцамъ*;

почему и называли *диапазонные виды* или лады, основанные

- на 1-мъ видѣ диатессаронѣ — *дорійскимъ*,
- на 2-мъ видѣ » — *лидійскимъ*,
- а на 3-мъ видѣ » — *фриійскимъ* ладами.

Пентахорды же считались только *тетрахордами* съ придачею *диатезвктически отдѣленнаго звука*. Слѣдовательно оказываются:

- 1-й видъ Пентахорда — *дорійскимъ* Тетрахордомъ съ придачею
— *диатезвктическаго тона сверху*;
 - 2-й видъ Пентахорда — *лидійскимъ* Тетрахордомъ
 - 3-й видъ Пентахорда — *фриійскимъ* »
 - а 4-й видъ Пентахорда — *опять дорійскимъ* »
- } съ придачею
} диатезвктическаго тона
} снизу.

Такимъ образомъ имѣются *диапазоны различные, по строю тетрахордовъ и по мѣсту диатезвктиса*:

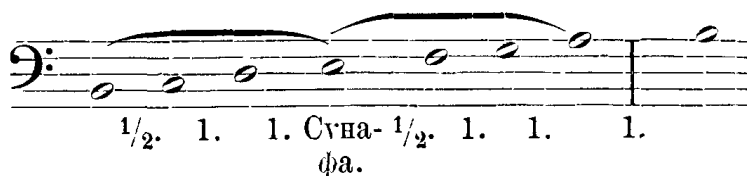
«Изъ *диапазонныхъ образцовыхъ (σχημάτων)* видовъ второй тотъ, гдѣ оказывается второй звукъ кверху, отъ *Гнаты гнатонъ до Парамезы*; третий же (видъ), гдѣ третій звукъ кверху, отъ *Паргнаты гнатонъ до Триты диатезвктименонъ*; четвертый, гдѣ четвертый звукъ кверху, отъ *Лиханосъ гнатонъ... до Паранеты диатезвктименонъ*; пятый, гдѣ пятый звукъ кверху, отъ *Гнаты мезонъ до Неты диатезвктименонъ*; шестой же, гдѣ шестой звукъ кверху, отъ *Паргнаты мезонъ до Триты гиперболайонъ*; седьмой, гдѣ седьмой звукъ кверху отъ *Лиханосъ мезонъ... до Паранеты гиперболайонъ*, и восьмой, гдѣ восьмой звукъ кверху отъ *Мезы до Неты гиперболайонъ*». (Τῶν δὲ τοῦ διὰ πᾶσων σχημάτων δευτέρου ἐστίν, οὗ δευτέρος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ ὑπάτης ὑπατῶν ἐπὶ παραμέσην· τρίτου δὲ, οὗ ὁ τόνος τρίτος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ παραπάτης ὑπατῶν ἐπὶ τρίτην διεξευγμένω. τέταρτον, οὗ τέταρτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ λιχανοῦ ὑπατῶν... ἐπὶ παρανήτην διεξευγμένω... πέμpton, οὗ πέμτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεξευγμένω· ἕκτον δὲ, οὗ ἕκτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ παραπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην ὑπερβολαίων· ἑβδομον, οὗ ἑβδομος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ λιχανοῦ μέσων... ἐπὶ παρανήτην ὑπερβολαίων... ὄγδοον δὲ, οὗ ὄγδοος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ δξὺ, ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων). Совершенно тоже самое излагають и *Врениій* (въ Кн, I отд. 6. на стр. 384 — 386, указывая при этомъ на ученіе *Птолемея*) и *Пашмеръ* (Глав. IV Vincent pag. 418). Все это весьма ясно и положительно.

а) *Дорійскаго строя три* (потому что 4-й и 5-й видъ тождественны), а именно:

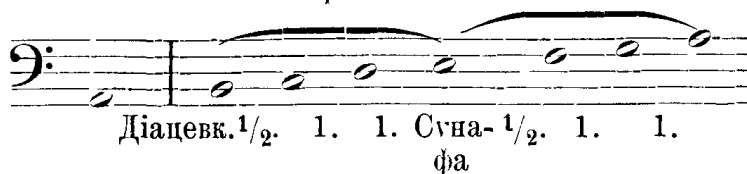
4-й видъ (5-й тожь
(безъ сѳнафы)



1-й видъ,
(съ сѳнафою)



8-й видъ,
(съ сѳнафою) октавою ниже

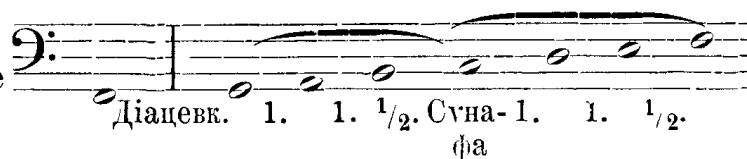


б) *Лидійскаго строя, два*; а именно:

2-й видъ
(безъ сѳнафы)



и 6-й видъ
(съ сѳнафою) октавою ниже

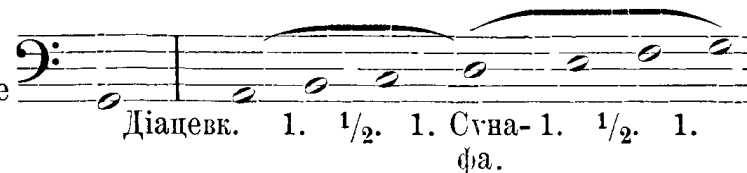


в) *Фригійскаго строя, два*, а именно:

3-й видъ
(безъ сѳнафы)



и 7-й видъ
(съ сѳнафою) октавою ниже



Лады, имѣющіе *диатевкисъ въ срединѣ*, считались *главными*, и названы просто по строю, т. е. 4-й видъ — *дорійскимъ* ладомъ; 2-й видъ — *лидійскимъ*, а 3-й видъ — *фригійскимъ*.

Лады же, которые имѣютъ *диатевкисъ* либо *послѣ нижайшаго звука*, либо *предъ высшемъ звукомъ*, считались, не самостоятельными, а *производными ладами* и получили соотвѣтственныя названія; а именно: тѣ въ которыхъ *диатевкисъ* оказывается *внизу*, именуются: *иподорійскимъ* ладомъ (8-й видъ); *иполидійскимъ* ладомъ (6-й видъ);

и *ипофривійскимъ ладомъ* (7-й видъ);¹⁾ а 1-й видъ, въ которомъ діацевксисъ отдѣляетъ *верхній* звукъ, названъ *ипердорійскимъ*²⁾, какое именованіе, однако же, было дано гораздо позже времени даже *Птолемаія*. Онъ же самъ и всѣ писатели до него, а равно и византійскіе дидаскалы именуютъ этотъ ладъ всегда: *Миксом-діѣскимъ*³⁾.

6. О переносныхъ звукорядахъ.

Самые древніе писатели, до Перикловскаго времени включительно, называли діаназонные виды «гармоніями»⁴⁾, а употреблялись эти гармоніи или *лады*, на лирахъ въ особенности, посредствомъ перестроеванія *нѣсколькихъ* только струнъ, такъ что *мелодія вращалась все въ одномъ и томъ же объемѣ*. На таковой обычай указываетъ, между прочимъ, слѣдующее мѣсто изъ комедіи «Хейронъ» Аѳинянина *Ферекрата*, находящееся въ трактатѣ *Плутарха* «о музыкѣ»: ⁵⁾.

«Затѣмъ же *Фрг'нисъ*⁶⁾ въ вихоръ въ злой вторгнулъ,
«Меня вертѣвъ, кружилъ до истощенья,
«Изъ пяти струнъ создавъ *ладовъ двѣнадцать!*»⁷⁾

Эти двѣнадцать различныхъ строевъ дѣйствительно возможны на пяти только струнахъ, когда сообразимъ, что Эллины, кромѣ *діатоническихкихъ* (естественныхъ) *гаммъ*, употребляли еще варианты этихъ гаммъ по складу такъ называемыхъ *хроматическаго* и *энгар-*

1) Частицу Ὑπο- можно переводить частицею-же: *Нижне-*, на пр. *Нижнедорійскій ладъ*, и пр.

2) Частица Ὑπερ- означаетъ частицу же: *верхне-*, на пр. *верхнедорійскій ладъ*.

3) *Παχυμέρς* также.

4) Напр. *Athenaeus* (Ed. Schweighaeuser 1805. Tom. V. Lib. 14. pp. 260 — 266); *Lukeianos* (Harmonides I). — *Platon*. Procl. schol. (Ed. Ruhnke, p. 155). *Platon*. Πολιτεία III. — *Aristotel*. (Πολιτ. V. 7).

5) «Φρῶνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβλατών τινα
«κάμπτων με καὶ στρέφων ὄλην διέφθορεν,
«ἐν πέντε χορδαῖς θώδεχ' ἀρμονίας ἔχων». — (Πλουτάρχου «Περὶ Μουσικῆς Ed. R. Westphal. 1866. p. 23).

6) *Фрг'нисъ* родомъ изъ города Митвлени, жилъ около середины IV вѣка до Р. Хр.

7) Это жалуется олицетворенная *Музыка*, представленная въ видѣ измученной оскорбленіями женщины.

моническаго родовъ ¹⁾). Ибо, если считать четыре выше изложенныхъ диатоническихъ лада Пентахорда, и въ каждомъ примѣненіе его еще къ двумъ послѣдне сказаннымъ родамъ, то и получаютъ требуемыя двѣнадцать гармоній ²⁾).

Слѣдовательно возможно и дозволено было распѣвать *всѣ семь діапазонныхъ видовъ или ладовъ въ объемъ все одной и той же октавы, безъ измѣненія однихъ только двухъ крайнихъ (сверху и снизу) звуковъ.*

Эти два звука, антифонно относящіеся другъ къ другу, конечно зависѣли отъ индивидуальныхъ звуковыхъ средствъ или пѣвца или инструмента; потому что, какъ само собою разумѣется, *низкій голосъ имѣетъ иной объемъ, нежели средний, а высокій голосъ, въ свой чередъ, владѣетъ опять таки инымъ объемомъ, чѣмъ средний и низкій голоса.*

1) Эти роды строя въ нашемъ церковномъ пѣніи не употребляются. Объясненія ихъ имѣются во многихъ сочиненіяхъ, между прочимъ очень подробно въ моей книгѣ: *Die absolute Tonlehre und die Klangzeichen der alten Griechen etc.*

2) Вотъ примѣръ таковыхъ переменныхъ построений Пентахорда (въ энгармоническихъ рядахъ ступень на четверть тона обозначена звѣздочкою *).

Виды Пентахорда:

Диатонически:

Хроматически:

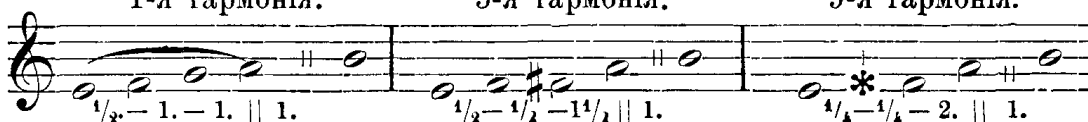
Энгармонически:

Дорійскаго строя:

1-я гармонія.

5-я гармонія.

9-я гармонія.

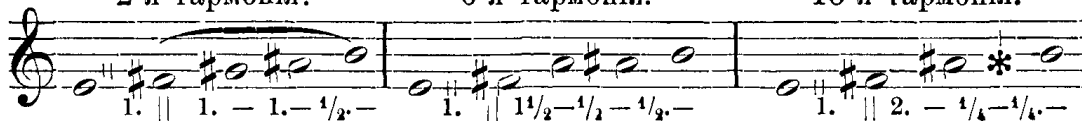


Лидійскаго строя:

2-я гармонія.

6-я гармонія.

10-я гармонія.

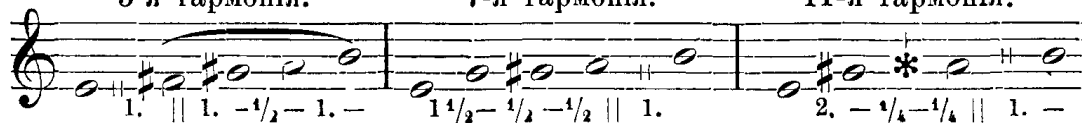


Фригійскаго строя:

3-я гармонія.

7-я гармонія.

11-я гармонія.

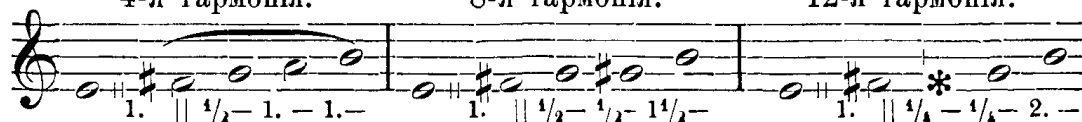


Дорійскаго строя:

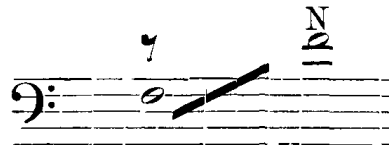
4-я гармонія.

8-я гармонія.

12-я гармонія.



Но такъ, какъ въ хоровыхъ исполненіяхъ у Эллиновъ принято было пѣть всѣмъ тремъ разрядамъ голосовъ *унисономъ*, то надобно было избрать *такой октавный объемъ*, который былъ бы *доступнымъ для всѣхъ сказанныхъ разрядовъ* голосовъ. Такимъ общедоступнымъ «*мѣстоположеніемъ голоса*» (*τόπος φωνῆς*), какъ выражаются древніе и средне-вѣковые писатели, считали октаву между тѣми звуками, греческія знаменія которыхъ соотвѣтствуютъ нынѣшнимъ нотамъ:



Мѣстоположеніе голоса.

Построимъ же теперь между этими двумя звуками *fa* и *fā* всѣ выше найденные *семь различныхъ діапазонныхъ видовъ*, строго соблюдая при этомъ *строевой порядокъ интерваловъ* каждого вида:

1-й видъ: Миксолидійскій ладъ.	
2-й видъ. Лидійскій ладъ.	
3-й видъ. Фригійскій ладъ.	
4-й видъ (а также и 5-й). Дорійскій ладъ.	
5-й видъ (выше 6-й). Гуполидійскій ладъ.	
6-й видъ (выше 7-й). Гупофригійскій ладъ.	
7-й видъ (выше 8-й). Гуподорійскій ладъ.	

Но мы изъ трактатовъ древле-эллинскихъ теоретиковъ уже узнали, что *нижайшій звукъ*

Миксолідійскаго лада есть Г҃пата и҃пато҃нь общей гаммы,
 Лидійскаго лада — Пар҃пата и҃пато҃нь,
 Фригійскаго лада — Лихано҃сь и҃пато҃нь,
 Дорійскаго лада — Г҃пата мезо҃нь,
 Нижнелидійскаго лада — Пар҃пата мезо҃нь,
 Нижнефригійскаго лада — Лихано҃сь мезо҃нь,
 а Нижнедорійскаго лада — Ме҃за общей гаммы.

На этомъ основаніи возможно будетъ достраивать каждый изъ семи подлежащихъ октахордовъ до размѣровъ и на подобіе образцовой системы:

Совершенство рядъ слѣдова- тельно полу- чается изъ лада:	Г҃пато҃нь.			Мезо҃нь.			Диѣцв҃мено҃нь. Г҃перболайо҃нь.								
	Прослава- номена.	Г҃пата	Пар҃пата	Лихано҃сь	Г҃пата	Пар҃пата	Лихано҃сь	Ме҃за	Параме҃за.	Три҃га	Пара҃не҃га	Не҃га	Три҃га	Пара҃не҃га	Не҃га
Миксо- лидій- скаго:															
Лидій- скаго:															
Фригій- скаго:															
Дорій- скаго:															
Г҃поли- дійскаго:															
Г҃пофри- гійскаго:															
Г҃подо- рійскаго:															
Интервалы		1.	1/2.	1.	1.	1/2.	1.	1.	1.	1/2.	1.	1.	1/2.	1.	1.
		Диѣцв҃кско҃нь.			Супра҃фа.				Диѣцв҃кско҃нь.			Супра҃фа.			

Такимъ образомъ являются семь двухоктавныхъ звукорядовъ, которые, по строю постепенныхъ интерваловъ и по расположенію тетрахордовъ оказываются ничѣмъ инымъ, какъ просто перенесеніемъ образцовой системы на различныя степени абсолютной звуковой высоты, или другими словами: различными *транспозиціями* все одного и того же двухоктавнаго звукоряда, называемаго образцовою системою.

И вотъ безсомнѣнное возрожденіе звукорядовъ, названныхъ въ Греческой Теоріи музыки: *тональностями* (τόνοι).

Это подтверждается словами *Аристиды Квинтилиана*: «Изъ онаго явствуется, отчего, буде *первымъ* знаменемъ (т. е. первую ноту) ставится *все одно и то же*, получающее въ иномъ мѣстѣ названіе (т. е. постепенной величины) отъ *инаго* значенія звука (т. е. сообразно съ порядкомъ *переноснаго* звукоряда), то изъ постепеннаго послѣдованія звуковъ ясно возрождается *характеристическая* свойственность гармоніи (т. е. содержимой въ каждомъ изъ семи діапазонныхъ видовъ или ладовъ)»¹⁾.

Такъ какъ *Вргенній*, въ отношеніи возрожденія *тональностей* (τόνοι) прямо указываетъ на методъ *Клавдія Птолемея*, то и рассмотримъ этотъ методъ.

Во 1) *Птолемай* доказываетъ (кн. II. гл. 9 стр. 128), что «переносныхъ тональныхъ гаммъ должно считать *только семь, поровну съ числомъ ладовъ*»²⁾.

За тѣмъ (въ гл. 10 той же кн. II. стр. 131) устанавливаетъ (систематическими выводами),³⁾ что *Миксолидійская* тональная гамма должна находиться на *полутонъ* выше *Лидійской*; *Лидійская* гамма на *тонъ* выше *Фригійской*, а эта гамма въ свой чередъ на *тонъ* выше *Дорійской*. *Полутономъ* же ниже *Дорійской* гаммы обрѣтается *Ггнполидійская*, *тономъ* еще ниже *Ггнпофригійская*, да еще однимъ *тономъ* ниже *Ггнподорійская* гамма.

1) *Meibomie. Arist. Quint. (p. 18.)* «Ἐκ δὲ τούτου φανερόν, ὡς ἐν ταυτὸν ὑποθεμένοις σημείον πρῶτον, ἄλλοτε ἄλλη δυνάμει φθόγγου κατανομαζόμενον, ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τὴν τῆς ἀρμονίας ποιότητα φανερὰν γυνεσθαι συμβαίνει».

2) «Ὅτι μόνους ἑπτὰ θεῖ τοὺς τόνους ὑποτίθεσθαι τοῖς εἶδεσι τοῦ διὰ πασῶν ἰσαρίθμους».

3) «Πῶς ἂν ὑγιῶς λαμβάνοιντο τῶν τόνων αἱ ὑπεροχαί».

Далѣе доказываетъ *Птолемей* (въ гл. 11.) «что на лежащихъ между указанными гаммами, *полутонахъ тональностей построить не слѣдуетъ*» ¹⁾.

Наконецъ онъ выводитъ, въ таблицахъ, построения всѣхъ семи переносныхъ гаммъ, принимая *Дорійскій* звукорядъ, какъ находящійся по высотѣ мѣстоположенія на самой срединѣ, за исходную гамму. Методъ *Птолемея* основанъ на томъ, что можно образцовую гамму продолжать, въ томъ же поступенномъ порядкѣ:

кверху — если величину ($\mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$) *Нетъ гиперболайонъ* замѣнить величиною *Просламваномены*, —

книзу — ставя на мѣсто величины *Просламваномены* величину *Нетъ гиперболайонъ*, съ продолженіемъ поступеннаго хода, повторяя именованія верхней антифоніи звукоряда.

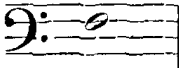
Приложенная у сего «Общая передвижная таблица» яснѣе всего покажетъ удобство *Птолемея* метода. Она имѣетъ два столбца. Одинъ по лѣвую сторону, содержитъ *дисдиапазонъ идеальной, теоретической* гаммы, т. е. образцовый звукорядъ большой или совершенной *Системы*, съ именованіями всѣхъ 15-ти поступенныхъ величинъ и съ отмѣткою промежуточныхъ ихъ разностей на тонъ или полутонъ. Этотъ столбецъ неподвиженъ. Другой же столбецъ, по правую сторону, содержитъ тѣже ступени, но съ тѣми продолженіями кверху и книзу, о которыхъ только что предъ симъ сказано было; онъ можетъ быть передвигаемъ кверху и книзу. По правую сторону прибавленъ еще указатель *Мезъ диапазоновыхъ видовъ*, по лѣвую сторону: указатель *Мезъ транспозиціонныхъ гаммъ*. Когда мы желаемъ получить какую-либо изъ *транспозиціонныхъ гаммъ*; мы передвигаемъ правый столбецъ и ставимъ отдѣлъ съ надписью «Меза» противъ именованія желаемой тональности въ указателъ мезъ по правую руку. Мезою этой тональности будетъ звукъ, указанный въ указателѣ, въ согласіе съ предъидущими толкованіями. Эти мезы *положительныя*, потому что отъ измѣненія звуковой ихъ высоты, мѣняется и самая тональность и самое ея названіе. Расчетъ же *междуступенныхъ интерваловъ* производится по указаніямъ на самомъ передвижномъ столбцѣ, т. е. во всѣхъ

¹⁾ Ptolem. Lib. II. Cap. 11. «Ὅτι οὐ δεῖ καὶ ἡμιτόνων παραύξειν τοὺς τόνους». р. 136 — 153.

транспозиціонныхъ гаммахъ постепенныя величины сохраняютъ первобытное свое значеніе (*δύναμις*). Для сравненія и повѣрки строгихъ гаммъ, прибавлена еще другая Таблица (II) съ 8-ю уже построенными тональными гаммами.

Когда мы желаемъ построить въ какой-либо транспозиціонной гаммѣ какой-либо изъ 8-ми діапазонныхъ видовъ, тогда правый столбецъ передвигается такъ, чтобы отдѣлъ его съ названіемъ: *Мега* пришелся противъ названія желаемого діапазоннаго вида въ указателѣ *Мега* на лѣвой сторонѣ. Названія же свои получаютъ постепенныя величины по названіямъ передвижнаго столбца между *Мега*ю и *Просламваноменою*, но интервальный расчетъ производится по интерваламъ лѣваго столбца, согласно съ первобытнымъ положеніемъ звуковъ въ общей тональной гаммѣ, построенной по образцу совершенной Системы. Тутъ примѣрно выведена гамма *Ггнолидійская* (безъ ♯, ни ♭), но можно получить все 8 діапазонныхъ видовъ и во всякой другой тональности. Напр. въ *Дорійской* тональности, вмѣсто нотъ: *la, sol, fa, mi, re, do, si* ♯, *la*, пришлось бы выставить рядъ: *si* ♭, *la* ♭, *sol* ♭, *fa*, *mi* ♭, *re* ♭, *do*, *si* ♭. Для повѣрки прибавлена еще Таблица III.

Изъ сравненія межъ собою именованій постепенныхъ величинъ различныхъ гаммъ въ общемъ мѣстоположеніи діапазоновъ становится яснымъ, что собственно разумѣетъ *Аристидъ Квинтиліанъ* подъ выраженіемъ «одна и таже нота, получающая иное названіе въ иномъ мѣстѣ отъ инаго значенія звука».

Обозначая величину *Ггнаты мезонъ Дорійской тональности* нотою , мы находимъ, что если это *fa* имѣетъ оставаться началомъ или первою нотою (первымъ знаменемъ) также и въ діапазонахъ прочихъ гаммъ, соотвѣтственно тому же мѣстоположенію по звуковой высотъ, то нота эта получаетъ значеніе:

Въ <i>Миксолидійской</i> тональности — <i>Ггнаты игнатонъ</i> ;	
» <i>Лидійской</i>	» — <i>Паргнаты игнатонъ</i> ;
» <i>Фриійской</i>	» — <i>Лиханосъ игнатонъ</i> ;
» <i>Дорійской</i>	» — <i>Ггнаты мезонъ</i> ;
» <i>Ггнолидійской</i>	» — <i>Паргнаты мезонъ</i> ;
» <i>Ггнофриійской</i>	» — <i>Лиханосъ мезонъ</i> ,
а въ <i>Ггнодорійской</i>	» — <i>Мезы</i> .

Такъ какъ Птолемай мѣстоположеніемъ для построенія различныхъ діапазонныхъ ладовъ устанавливаетъ октавное пространство между *Γηπατοю* мезонъ и *Нетою* диэцевименонъ по положенію образцовой системы, и такъ какъ онъ въ своихъ таблицахъ принимаетъ *Дорійскую* гамму за исходъ, или за образцовую гамму, то эта нота *fa*, хотя по мѣстоположенію оказывается *Γηπαтою* мезонъ образцовой гаммы, но по значенію бываетъ то *Γηπαтою* *ηπατονъ* *Миксолидійской*, то *Παρηπατοю* *ηπατονъ* *Лидійской*, то *Λιχανοσὶ* *ηπατονъ* *Фриійской* тональной гаммы и т. д.

По этому Эллины, а за ними и Византійцы различали именованія звуковъ по мѣстоположенію (*Ὀνομασίᾳ τῶν φθόγγων κατὰ θέσιν*) т. е. въ образцовой системѣ ¹⁾, отъ именованій по значенію (*κατὰ δύναντιν*) т. е. въ предполагаемой транспозиціонной гаммѣ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ становится также и ясной разность въ порядкѣ между ладомъ и тональною гаммою одинаковаго именованія, напр. между *Миксолидійскимъ* ладомъ и *Миксолидійскою* гаммою или между *Γηподорійскимъ* ладомъ и *Γηподорійскою* гаммою.

Какъ тональность (*τόνος*) *Миксолидійская* гамма есть первая сверху по значенію (*κατὰ δύναντιν*) звуковъ; какъ діапазонный видъ (*εἶδος τοῦ διαπασῶν*) *Миксолидійскій* ладъ есть первый снизу по положенію (*κατὰ θέσιν*) не только въ образцовой системѣ, но также и въ самой гаммѣ *Миксолидійской*. *Γηподорійская* же тональная гамма есть первая снизу по значенію звуковъ, но ладъ *ηподорійскій* по положенію въ образцовой гаммѣ, какъ діапазонный видъ, есть первый сверху.

И если мы эту разность твердо помнимъ, тогда никакого противорѣчія не уразумѣемъ въ толкованіяхъ византійскихъ теоретиковъ, читая то въ одномъ, что *ηподорійскій* гласъ есть первый снизу, а въ другомъ, что тотъ же гласъ есть первый сверху.

Но прежде чѣмъ еще болѣе разъяснить это мнимое только противорѣчіе, которое не одного уже филолога столку сбивало, должно поговорить о томъ, что Византійцы понимали подъ словомъ: *гласъ*.

¹⁾ См. таб. III.

7. О гласахъ и о мѣстоположеніяхъ голоса.

Тропы (обороты) или *гласы* (^αΝῦοι) суть звукоряды *известнаго систематическаго оборота, различнаго характера* вслѣдствіе различнаго строя *служащихъ имъ основаніями, тетрахордовъ* ¹⁾.

Въ этомъ смыслѣ, слѣдовательно, понятіе: *гласъ* совпадаетъ съ понятіемъ: *ладъ* или *діапазонный видъ*.

Но діапазонные виды, являются, по возрожденію своему, *все въ одной и той же тональности, вслѣдствіе передвиженія діапазоннаго объема* *поступенно либо сверху внизъ, либо снизу кверху*, представляя тѣмъ *постоянную перемежную мѣстоположенія мелодіи или голоса* (παράλλαγή τοῦ τῆς μελωδίας ἤγουν φώνης τοποῦ). Къ тому же *лады* суть только *формулы систематическаго устройства звукорядовъ*.

Гласъ же (по своему первобытному значенію уже какъ «голосъ»), равно какъ и слово ἦχος (происходящее отъ глагола ἤχέω, я звучу, кличу, пою) выражаютъ нѣчто *исполнимое самымъ дѣйствіемъ, и — конечно — удобоисполнимое*. Но если *лады*, какъ *систематическія формулы пѣнія* и могутъ, вслѣдствіе передвиженія *октавнаго объема по цѣлымъ осьми ступенямъ, объять пространство дисдіапазона*, то *гласу*, предназначенному для *практическаго исполненія* голосомъ *какого либо лада*, такое пространное передвиженіе *рѣшительно невозможно и неудобно*.

Каждый пѣвецъ имѣетъ *предѣлы объема своего голоса*; онъ пѣніемъ своимъ долженъ *вращаться въ известныхъ границахъ по мѣстоположенію естественной высоты своего голоса* (по свойству голоса). Если же ему приходится исполнить *мелодіи различнаго систематическаго устройства*, то, не будучи въ состояніи сдѣлать это *помощію передвиженія мѣстоположенія голоса*, онъ долженъ *будетъ перестраивать звукорядъ свой на ладъ требуемаго систематическаго устройства*, присвоеннаго каждой мелодіи. Другими

¹⁾ *Святоградецъ*. Листъ 19. (См. гл. 5-ю подлежащаго сочиненія). «Οἱ δὲ τρόποι διαφέρουσιν ἕκαστος ἑκάστου ἀπέχοντες τῇ διὰ τεσσάρων συμφωνίᾳ». (Тропы отличаются каждый отъ cadaго квартовою симфоніею).

словами: онъ долженъ будетъ исполнить эти мелодіи *въ стропъ подходящихъ*, по свойству каждой мелодіи, *различныхъ тональностей*. Что это возможно и удобно, и что оно практиковалось въ старину, въ томъ мы могли убѣдиться изъ содержанія предъидущей главы.

По изъясненной причинѣ древніе уже Эллины раздѣляли *пѣніе* (*μέλος*) на *три рода или разряда*,¹⁾ а также и Византійцы строго придерживались этого правила. *Аристидъ Квинтиліанъ* именно говоритъ, что это требуется ради «особенностей (каждаго) голоса»²⁾.

Всякій инструментъ, а тѣмъ болѣе человѣческій голосъ устроенъ такимъ образомъ, что имѣетъ *пять отдѣленій* или *регистровъ*, каждый съ *опредѣленнымъ объемомъ звуковъ* и съ *извѣстнымъ колоритомъ*: *темнымъ, свѣтлымъ, и яркимъ*. Первый колоритъ выказывается на *низкихъ*, второй на *среднихъ*, а третій на *высокихъ* звукахъ.

Это расположеніе голосовъ Эллины обозначали сообразно съ расположеніемъ тетрахордовъ въ образцовой совершенной системѣ, называя

низшее положеніе голоса — *ипатообразнымъ мѣстоположеніемъ* (*τόπος ὑπατοειδής*);

среднее положеніе голоса — *мезообразнымъ* (*μεσοειδής*);

а *высшее* положеніе голоса — *нетообразнымъ* (*νητοειδής*).

Аристидъ Квинтиліанъ говоритъ: «Различествуютъ же пѣснопѣнія, одно отъ другаго — — относительно системъ какъ *ипатообразная, мезообразная, нетообразная*»³⁾. Этимъ слѣдовательно указываетъ на *измѣненіе* въ исполненіи пѣнія, съ *какимъ-то систематическимъ различіемъ по мѣстоположенію мелодіи* (*τόπος φωνής*), ради упомянутыхъ уже выше «особенностей голоса». Таковое же *систематическое* различіе въ мѣстоположеніи мелодіи, ради особенностей голоса, можетъ логически происходить единственно только *отъ перенесенія мелодіи на иную степень звуковой высоты*, т. е. *отъ употребленія транспозиціонныхъ гаммъ, сообразно съ ла-*

1) Τὰ γενῆ τῆς μελωδίας. (Meibomii) Arist. Quint. p. 28. Pseudo-Euklid. p. 21.

2) Τα τῆς φωνῆς ιδιότητες, Arist. Quint. p. 29.

3) Arist. Quint. (Ed. Meibomii) p. 28.

домъ и съ естественными средствами голоса. И тѣмъ болѣе мы въ правѣ такъ предполагать, что самъ же Аристидъ упоминаетъ о тѣхъ «особенностяхъ голоса», — какъ о поводъ къ переходу въ другую тональность (μεταβολή κατὰ τόνον): «Метавола есть перемѣна подлежащей системы и характера пѣнія или голоса»,¹⁾ и объясняетъ эту метаволу слѣдующими словами: «что случается, когда Мега низшей (тональности) содѣлывается игнатою (мезонъ) высшей (тональности) и на оборотъ»²⁾.

И такъ ясно, что, по понятіямъ древле-эллинскихъ мелотворцевъ, тональности, составляющія кругъ вращенія для игнатообразныхъ мелодій, должны относиться къ тональностямъ круга вращенія для мезообразныхъ мелодій, какъ вообще низшая тональность къ однородной высшей тональности, напр.

Дорійской гаммы. Лидійской гаммы.

Прослаив. Грпата мезонъ. Мега. Прослаив. Грпата мезонъ. Мега.

Прослаив. Грпата мезонъ. Мега. Прослаив. Грпата мезонъ. Мега.

Гиподорійской гаммы. Гиполидійской гаммы.

Изъ этого вытекаетъ, что игнатообразное пѣніе относится къ мезообразному пѣнію, какъ нижняя Кварта къ Примъ. Но изъ этого же мы въ правѣ заключить далѣе, что, безъ сомнѣнія, и мезообразное пѣніе къ нетообразному состоитъ въ таковомъ же Квартовомъ отношеніи:

а) по Дорійски. Нетообразное пѣніе б) по Лидійски. Нетообразное пѣніе.

Прослаив. Грпата мезонъ. Мега. Прослаив. Грпата мезонъ. Мега.

Прослаив. Грпата мезонъ. Мега. Прослаив. Грпата мезонъ. Мега.

Мезообразное пѣніе. Мезообразное пѣніе.

У Византійцевъ упоминается еще о четвертомъ разрядѣ мѣстоположенія: *гиперболайобразнаго*.

1) и 2) Ibid. p. 24 и 25.

Такъ, между прочими, *неизвестный авторъ* (anonymus) трактата: «Сочиненіе о музыкѣ», — жившій (по соображенію обстоятельствъ) никакъ не ранѣе, какъ въ концѣ III, а быть можетъ даже въ началѣ IV вѣка, говоритъ о *четырехъ* мѣстоположеніяхъ голоса, опредѣляя ихъ *предѣлы*: 1) для *гипатообразной области* — отъ *гипаты мезонъ Гиподорійской гаммы* до *Дорійской гипаты мезонъ*; 2) для *мезообразной области* — отъ *гипаты мезонъ Фригійской гаммы* до *Лидійской мезы*; 3) для *нетообразной области* — отъ *Лидійской мезы* — до *Неты сгнемменонъ Лидійской же гаммы*. — «Всё же, что выше, принадлежитъ къ области *гиперболайобразной*» ¹⁾.

Выражая эти указанія нашими нотами, получаемъ слѣдующіе объемы:

Гипата мезонъ Гиподорійская.
Гипата мезонъ Дорійская.
Гипата мезонъ Фригійская.
Меза Лидійская.
Меза Лидійская.
Нета сгнемменонъ Лидійская.

Области: гипатообразная;
мезообразная;
нетообразная

Также и «Святоградецъ» говоритъ (листъ 14-й):

«Областей голосовъ бываетъ четыре: *гипатообразная, мезообразная, нетообразная, гиперболайобразная* ²⁾. А опредѣляетъ ихъ такъ: «Начинается же гипатообразная отъ *Гипаты мезонъ Гиподорійской (гаммы)*, и оканчивается на *мезонъ Дорійскомъ*; мезообразная же начинается отъ *Гипаты фригійской*, кончается на *мезонъ лидійскомъ*; нетообразная же начинается отъ *мезы Лидійской* кончается на *Нету сгнемменонъ*; за этимъ *гиперболайобразная*» ³⁾.

1) См. «Ἀνωνύμου συγγράμμα περὶ μουσικῆς (Anonymi scriptio de musica. Ed. Bellermann. 1841). p. 77. также: Vincent (not. et extr.) «Manuel de l'art musical par un (second) Anonyme (§ 9.) p. 32. и примѣчаніе (Note F. p. 120 — 125). — Авторъ означаетъ указанные предѣлы знаменіями:

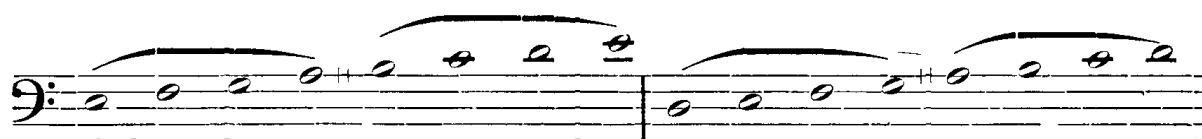
1) $\frac{R}{E} - \frac{L}{L}$; 2) $\frac{\Phi}{F} - \frac{I}{\triangleleft}$; 3) $\frac{I}{\triangleleft} - \frac{I}{Z}$.

2) «Τόποι δὲ φωνῶν τεσσαρες· ὑπατοιειδής, μεσοειδής, νητοιειδής, ὑπερβολοειδής».

3) «Ἄρχεται δὲ ὁ μὲν ὑπατοιειδής ἀπὸ ὑπάτης μέσων ὑποδωρίου καὶ λήγει ἐπὶ μέσον δωρίου· ὁ δὲ μεσοειδής ἄρχεται ἀπὸ ὑπάτης μὲν φρυγίου λήγει δὲ ἐπὶ μέσον λυδίου· ὁ δὲ νητοιειδής ἄρχεται μὲν ἀπὸ μέσης λυδίου λήγει δὲ ἐπὶ νήτην συνημμένων· ὁ δὲ μετὰ τοῦτον ὑπερβολοειδής».

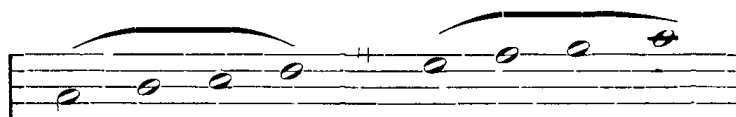
По моему мнѣнію, эти указанія не только не совпадаютъ съ практикою, выказывающеюся какъ изъ (не многихъ хотя) примѣровъ эллинской мелодіи, такъ и изъ древнѣйшихъ мелодій нашего церковнаго, знаменнаго или столповаго пѣнія (гдѣ области бѣльшею частію превышаютъ выше показанные предѣлы), но въ нихъ даже нѣтъ никакого *систематическаго* устройства. Поэтому полагаю, что лучше придерживаться толкованія *Аристиды Квинтиліана*, развивая его по возможности въ *последовательную систему*, сообразную какъ съ среднимъ объемомъ упомянутыхъ мелодій, такъ и съ естественными объемами человѣческихъ голосовъ.

Въ трактатахъ эллинскихъ теоретиковъ ¹⁾ прямо сказано, что собственно-то существуетъ *только три рода гармоній*, т. е. *ладовъ*: *Дорійскаго* строя, *Фригійскаго* строя, и *Лидійскаго* строя, основаніями которыхъ служили соответственные *тетрахорды*, по два въ каждой гармоніи, съ *діацезкисомъ* въ срединѣ ²⁾.



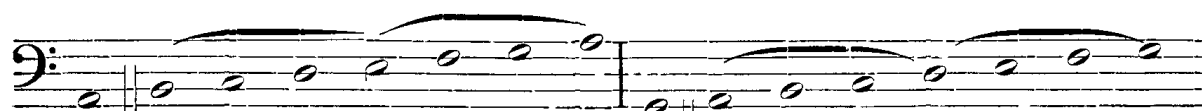
Дорійская гармонія.

Фригійская гармонія.



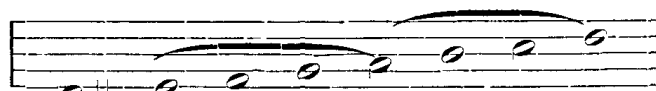
Лидійская гармонія.

Помощію *сгнафы* и перенесенія *діацезктическаго тона* внизъ, получаются *Нижнія* (Гупо-) гармоніи тѣхъ же *трехъ* родовъ строя.



Гуподорійская гармонія.

Гупофригійская гармонія.

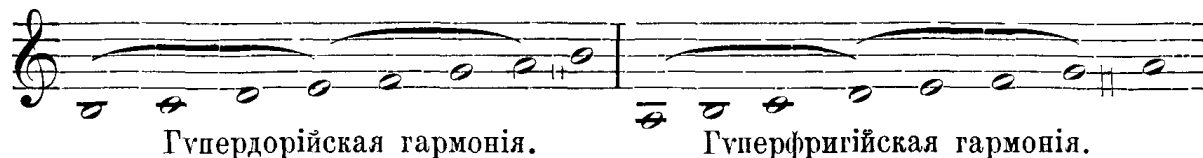


Гуполидійская гармонія.

1) Pseudo-Eukl. p. 15. Arist. Quint. p. 25. — Ptolem. II. 10. p. 131. — Изъ болѣе древнихъ писателей: Athenaios XIV 624.

2) См. гл. 2 и гл. 5 подлежащаго сочиненія.

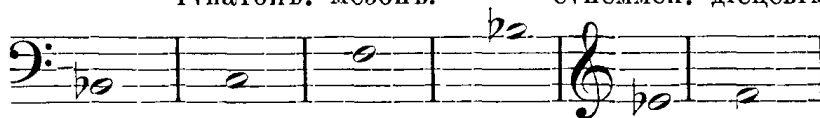
Тѣмъ же способомъ, только дѣйствиємъ въ противоположную сторону т. е. *кверху*, были за тѣмъ создаваемы *верхніе* (*гпер-*) гармоніи все тѣхъ-же *трехъ основныхъ* родовъ строя:



Каждая изъ этихъ гармоній можетъ, какъ мы знаемъ (изъ предъидущей главы) посредствомъ переносныхъ гаммъ (транспозицій въ другія тональности), быть изображаема въ промежуткѣ все одной и той же октавы между *Гпатою мезонъ* и *Нетою дицеви-меномъ Дорійской тональности* (fa и fā), и за тѣмъ быть добавляема *снизу и сверху* до объема и строя образцовой системы, въ которой являются свои особыя: *Прославномена, Гпата гпатоно̄, Гпата мезонъ, Меза* и *Нета* какъ *сгнемменонъ*, такъ *дицевименонъ*:

Прослав. Гпата Гпата Меза. Нета Нета.
гпатоно̄. мезонъ. сгнеммен. дицевгм.

въ Дорійской гаммѣ:



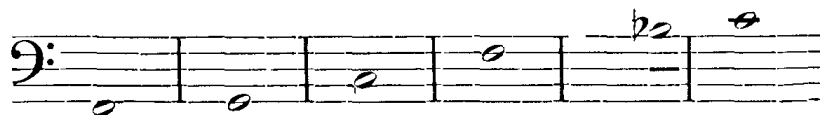
въ Фригійской гаммѣ:



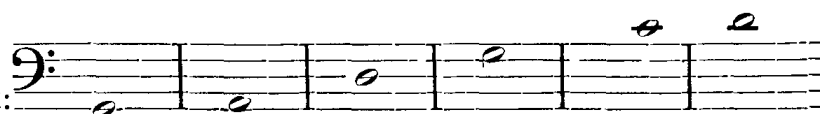
Лидійской гаммы:



Гпердорійской гаммы:



Гперфригійской гаммы:

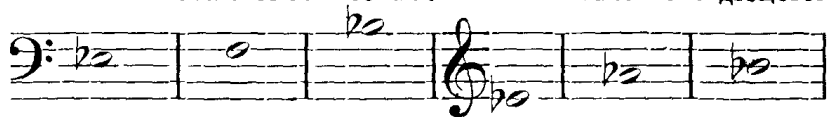


Гперлидійской гаммы:

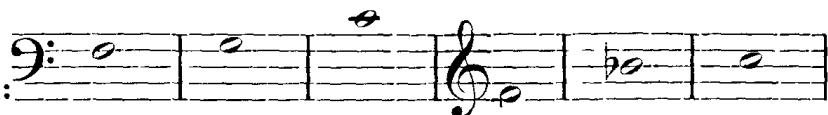


Прослаив. Гупата Гупата Меза. Нета. Нета
 гупатонъ. мезонъ. сгнеммен. діецевгм,

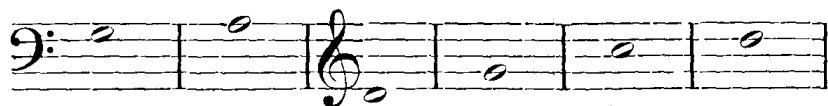
Гупердорійской гаммы



Гуперфригійской гаммы:



Гуперлидійской гаммы:



Выпишемъ теперь въ одинъ рядъ всѣ ноты, представляющія *гупаты гупатонъ* этихъ гаммъ; за тѣмъ другой рядъ изъ всѣхъ *гупатъ мезонъ*; и наконецъ третій рядъ изъ *Мезъ* всѣхъ девяти гаммъ:

Гупаты гупатонъ:



Гупаты мезонъ:



Мезы



Такъ какъ три среднихъ строя или: *Дорійская, Фригійская и Лидійская* гаммы почитаются *главными* и *основными*, то естественно, что рассматриваются оные ряды преимущественно въ отношеніи къ нимъ. Тогда оказывается, что *три верхнихъ* звука:

въ 1-мъ ряду (fa, sol, la) представляютъ *гупаты мезонъ*,
 во 2-мъ ряду (si^b, do, re) » *мезы*,
 а въ 3-мъ ряду (mi^b, fa, sol) » *Неты сгнемменонъ*
 сказанныхъ трехъ главныхъ гаммъ.

Изъ этого же явствуетъ, что Элинамъ дало поводъ, назвать:

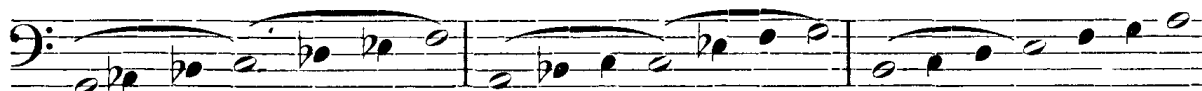
1) пѣніе, вращающееся въ объемѣ, верхніе предѣлы коего составляютъ *Гнаты* мезонъ *трехъ основныхъ* гаммъ — *гнатообразнымъ*;

2) пѣніе, вращающееся въ объемѣ, верхніе предѣлы коего суть *Мезы* тѣхъ же гаммъ, — *мезообразнымъ*;

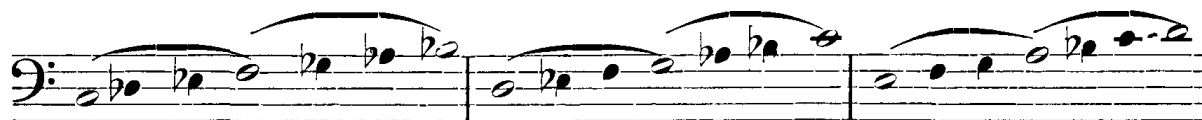
и 3) пѣніе, вращающееся въ объемѣ, верхніе предѣлы коего доходятъ до *Нетъ* сунемменонъ *все тѣхъ же* трехъ основныхъ гаммъ, — *Нетообразными*.

Далѣе мы видимъ, что:

а) *Гнатообразная* область заключаетъ въ себѣ предѣлы связанныхъ тетрахордовъ низшихъ октавъ *Гнподорійской*, *Гнпофриійской* и *Гнполидійской* переносныхъ гаммъ (а не ладовъ ¹⁾).



б) *мезообразная* область содержитъ предѣлы подобныхъ же тетрахордовъ *Дорійской*, *Фриійской* и *Лидійской* переносныхъ гаммъ:



и в) *нетообразная* область, наконецъ, предѣлы все такихъ же тетрахордовъ *Гнпердорійской* (или *Миксолидійской*), *Гнперфриійской* и *Гнперлидійской* тональностей:



Изъ этого же опять становится и понятнымъ, почему древніе теоретики опредѣляютъ употребленіе:

¹⁾ Чего смѣшаль-то и не слѣдуетъ никогда.

Грподорійской, Грпофриійской и Грполидійской транспозиціонныхъ гаммъ (а не ладовъ) исключительно для *критообразнаго* пѣнія;

Дорійской, Фриійской и Лидійской транспозиціонныхъ гаммъ (а не ладовъ) для *мезообразнаго* пѣнія;

а *Грпердорійской* (или *Миксолидійской*), *Грперфриійской* и *Грперлидійской* транспозиціонныхъ гаммъ (а не ладовъ) для *нетообразнаго* пѣнія.

Что каждая изъ этихъ транспозиціонныхъ гаммъ построена по интервальному расчету образцовой системы, и что слѣдовательно въ каждой изъ нихъ содержались все семь *диапазонныхъ* видовъ или ладовъ уже выше сказано.

Возьмемъ теперь *верхнюю антифонію Грподорійской* транспозиціонной гаммы (см. стр. 32):

Ладъ.

Интервалы: 1. — 1/2. — 1. — 1. — 1/2. — 1. — 1. —

Г а м м а.

Этотъ Октахордъ представляется *Грподорійскимъ же и ладомъ*.

Передвинемъ этотъ рядъ, тѣмъ же строемъ, на *цѣлый тонъ* выше, а за тѣмъ отбросимъ сверху послѣднюю ноту (*sol*) да прибавимъ снизу ноту *fa*:

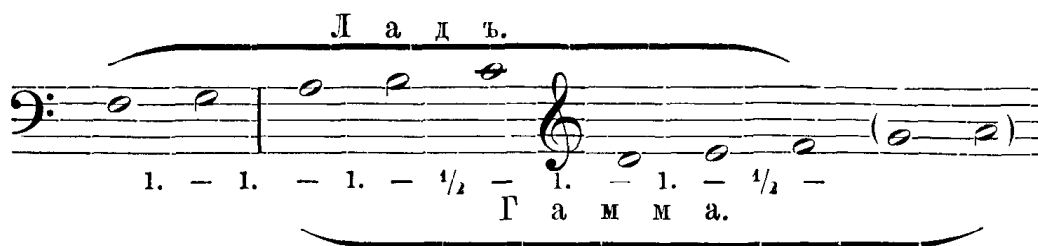
Ладъ.

1. — 1/2. — 1. — 1. — 1/2. — 1. — (1)

Г а м м а.

Гамма отъ *sol* до *sol* есть *верхняя антифонія Грпофриійской тональности*, а октахордъ отъ *fa* до *fa* представляется *Грпофриійскимъ ладомъ*.

Передвинемъ же гамму (а не октахордъ) еще на *цѣлый тонъ* выше, отбросимъ ноты выше ноты *fa*, а снизу прибавимъ, сколько нужно нотъ изъ той же гаммы до *fa*:



Мы получили *Гиполидийскій ладъ* въ *Гиполидийской же тональности*.

И продолжая далѣе эту процедуру, мы получимъ то, что мы уже получили въ предъидущей главѣ (стр. 34, 35), а именно:

<i>Дорійскій</i>	ладъ — въ	<i>Дорійской</i>	тональности;
<i>Фригійскій</i>	» — »	<i>Фригійской</i>	»
<i>Лидійскій</i>	» — »	<i>Лидійской</i>	»
и <i>Миксолидийскій</i>	» — »	<i>Миксолидийской</i>	»

Но ясно, что мы въ правѣ сдѣлать это самое въ объемъ всякой также октавы, напр. между нотами *mi* и *mi*.

Для сего стоить только соблюдать отношенія между тональностями, что получается, если мы поставимъ въ одинъ рядъ *Мезы* всѣхъ семи транспозиціонныхъ гаммъ (см. стр. 35 и 37):



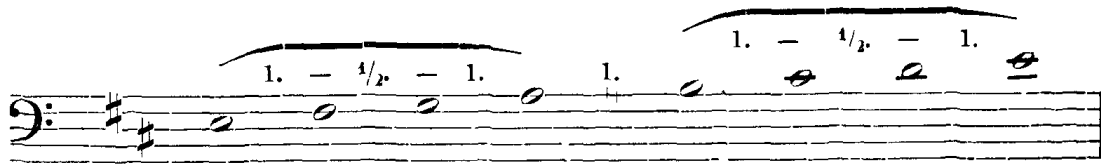
Начинать мы можемъ съ какого угодно лада; а потому поставимъ сначала рядъ безъ всякихъ знаковъ (т. е. безъ \flat и безъ \sharp):



Это видимо ладъ *Дорійскій*; слѣдовательно *Мезою* здѣсь нота *la*, что означаетъ, что рядъ этотъ взять изъ тональности *La*.

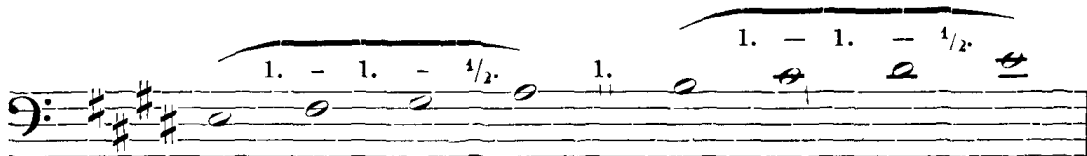
Чтобы получить *Фригійскій ладъ* въ области той же октавы, мы за *Мезу* тональности должны принять звукъ, лежащій на *црльмй тонъ выше* звука *la*; это будетъ нота *si*. Тональность *Si* обозна-

чается двумя дїэзами (fa # и do #). Слѣдовательно требуемый Окта-хордъ долженъ быть слѣдующій:



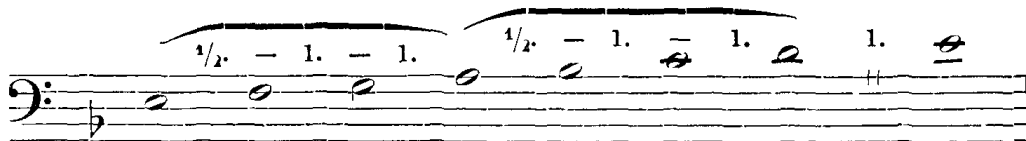
который дѣйствительно соотвѣтствуетъ требуемому ладу.

Желая получить *Лидійскій ладъ* въ той же области, и зная, что *Меца Лидійской тональности на црлый тонъ отстоитъ кверху отъ Мецы Фриійской тональности*, мы идемъ отъ ноты si на 1 тонъ кверху къ нотѣ do#. Тональность этой ноты требуетъ четыре дїэза (fa #, do #, sol #, re #), вслѣдствіе чего мы получаемъ такой окта-хордъ:



Этотъ рядъ дѣйствительно *Лидійскій ладъ*.

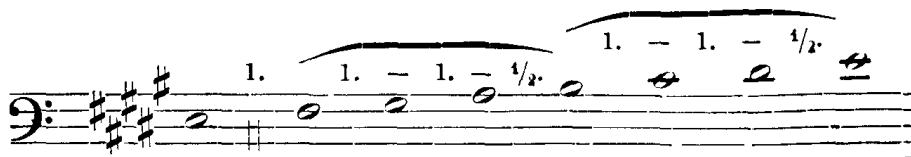
Меца Миксолдійской гаммы лежитъ на $\frac{1}{2}$ тона выше *Лидійской Мецы*, слѣдовательно она должна быть нотою re. Тональность re, по строю образцовой системы, требуетъ одинъ бемоль (si ♭); отчего мы получаемъ слѣдующій октахордъ:



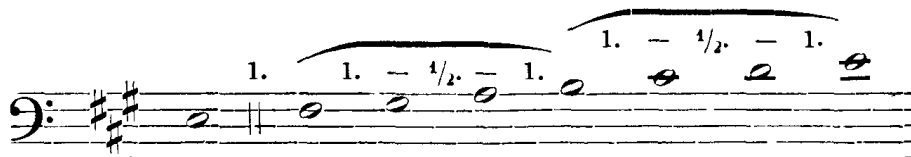
который оказывается *Миксолдійскимъ Ладомъ*.

Точно такимъ же расчетомъ найдемъ мы, что *Мезою Ггнолидійскаго ряда*, лежащею на $\frac{1}{2}$ тона ниже *Мецы Дорійскаго*, въ этомъ случаѣ должна быть нотою sol #; *Ггнофриійская Меца*, на 1 тонъ ниже *Ггнолидійской* — нотою fa #; *Ггнодорійская Меца* еще 1 тономъ ниже — нотою mi. По образцовому строю слѣдовательно, гамма sol # получаетъ пять дїэзовъ; гамма fa # — три дїэза; а гамма mi — одинъ дїэзъ. Вслѣдствіе чего требуемые, въ области все той же октавы mi — mi, ряды будутъ:

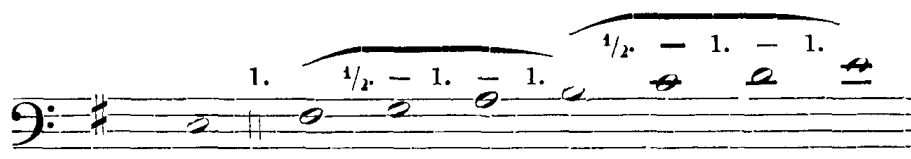
Гиполидийскаго
лада:



Гипофригийскаго
лада:



Гиподорійскаго
лада:



И такъ мы приходимъ къ слѣдующимъ выводамъ:.

Тональность (τόνος) есть *измѣненіе звуковой высоты безъ измѣненія системы строя*;

Ладъ или діапазонный видъ (εἶδος τοῦ διαπάσων) есть *измѣненіе звуковой высоты вмѣстѣ съ измѣненіемъ и самой системы строя* ¹⁾.

Перенесеніемъ мелодіи въ другую *Тональность не мѣняется ладъ*; переходъ въ другой ладъ не измѣняетъ тональности.

Гласъ же (ᾠχος) *заключаетъ въ себѣ оба понятія*, и есть послѣдствіе: *или перемѣны тональности безъ перемѣны звуковой высоты, или перемѣны звуковой высоты безъ перемѣны тональности.*

Ладъ есть теоретическій принципъ строя, — **Гласъ** есть практическое примѣненіе этого принципа къ какой-либо тональности.

Когда *гласы* считаются отъ *Гиподорійскаго вверхъ* до *Миксолідійскаго*, или на оборотъ: отъ *Миксолідійскаго внизъ* до *Гиподорійскаго*, тогда ихъ должно понимать какъ *лежащія все въ однихъ и тѣхъ же предѣлахъ*, звукоряды различно строящіеся помощію *перемѣны тональностей* ²⁾.

¹⁾ Птолемей (Кн. II. гл. 6) говоритъ: «Между перемѣнами по такъ называемымъ тонамъ есть два главныхъ различія: перваго рода перемѣна есть та, когда мелодическій рядъ *всего* исполнимъ высшимъ или низшимъ строемъ; втораго же рода та, когда не *весь* звукорядъ измѣняется, а *только часть его*, относительно первоначальнаго послѣдованія (ступеней). А потому назвать бы эту перемѣну скорѣе измѣненіемъ (самого) *тѣнія*, чѣмъ перемѣною тона».

²⁾ См. стр. 34, 35.

Когда-же они считаются отъ *Грнодорійскаго внизъ* до *Миксомидійскаго*, или на оборотъ: отъ *Миксомидійскаго вверхъ* до *Грнодорійскаго*, тогда они представляютъ *перемъну предъловъ и лада*, но все въ одной и той же неизмѣнной тональности ¹⁾.

8. Различныя толкованія о порядкѣ гласовъ въ трактатахъ византійскихъ дидакаловъ.

Извѣстно, что всѣ вообще средневѣковые писатели не могутъ похвалиться отмѣнной простотою въ изложеніи трактруемыхъ предметовъ. Такъ напр. у Византійскихъ музыкальныхъ дидакаловъ весьма часто не достаетъ той рѣшительной положительности въ выраженіяхъ, той безсомнительной ясности въ опредѣленіяхъ настоящаго значенія и порядка гласовъ, какая одна бы могла поставить читателя въ возможность сразу понять и безошибочно истолковать истинную суть этого предмета.

Тутъ остается одна только непогрѣшимая дорога, а именно: принявъ за основаніе и исходъ теоретическаго анализа по вопросу о *порядкѣ гласовъ* ученіе *Клавдія Птолемайя*, — потому что сочиненіе его «о гармоніи» цитируется (довольно часто, не рѣдко даже буквально), какъ безсомнѣнный авторитетъ во всѣхъ византійскихъ трактатахъ о музыкѣ, — сравнивать затѣмъ всѣ, хоть сколько-нибудь сомнительныя мѣста съ толкованіями прочихъ византійскихъ же авторовъ, и провѣрять потомъ результаты помощію не только руководящей эллинской теоріи, но болѣе или менѣе и тѣхъ *внѣшнихъ формъ*, въ какихъ являются *наидревнѣйшія мелодіи* нашей (русской уже) церковной музыки, т. е. мелодіи такъ называемаго *знаменнаго* или *столповаго пѣнія*.

Первымъ нашимъ вопросомъ конечно, долженъ быть: *сколько считалось гласовъ* въ византійской музыкѣ? Вопросъ этотъ (какъ сейчасъ выяснится) далеко не столь пустой и излишній, какимъ онъ, пожалуй, покажется инымъ изъ нашихъ музыкологовъ, въ особенности тѣмъ, которые или не имѣли случая, или полагали не нужнымъ для себя познакомиться съ теоріею древней и средневѣковой музыки временъ греческой культуры.

¹⁾ См. стр. 25 по 29.

Такъ на пр. на 1-мъ листѣ остатковъ отъ «Святоградца» мы читаемъ: «Гласовъ же (говорять нѣкоторые) ¹⁾ распѣвать однихъ восемь; но есть сіе фальшиво и ошибочно ²⁾. А нѣсколько далѣе: «изъ этого знаемо есть, яко *не восемь* только поются, но *десять*» ³⁾).

За тѣмъ на 2-мъ листѣ сказано: «И возвели до *шести на десять* гласовъ, изъ которыхъ нѣкоторые поются на духовыхъ инструментахъ, а *десять*, какъ мы выше сказали, по Святоградцу» ⁴⁾).

На 10-мъ листѣ опять же повторяется: «это (т. е. объясненіе порядка гласовъ) однакоже изложено, дабы зналось, что существуютъ *шесть на десять* гласовъ» ⁵⁾, и еще разъ на 19-мъ листѣ: «эти *шесть на десять троповъ различествуютъ, каждый отъ каждаго*, имѣя разную сгмфонію *diatessaron* (т. е. разный *тетрахордный строй*)» ⁶⁾).

Послѣдняя фраза убѣждаетъ насъ въ слѣдующихъ двухъ обстоятельствахъ:

во 1-хъ) что подъ словомъ «*тропы*» (τρόποι), — какъ и я выше уже предположилъ, — должно понимать, *не тональнныя* измѣненія, (или *транспозиціонныя* гаммы), которыя различествуютъ межъ собою *звуковою только высотой* (а вовсе не *тетрахорднымъ строемъ*), но именно: *диапазонныя виды* или *лады*, которые дѣйствительно имѣютъ *разный*, другъ отъ друга, *тетрахордный строй*;

и во 2-хъ) что значеніе слова: «*тропь*» тождественно значенію слова: «*гласъ*», потому что рѣчь тутъ идетъ все о тѣхъ же шестинадесяти выше упомянутыхъ гласахъ. Слѣдовательно выраженіе: «*гласъ*» тождественно также выраженію: «*диапазонный видъ*» или «*ладъ*».

1) Въ введеніи къ подлежащему сочиненію (стр. 5) приведена, изъ изданія Vincent: «Notices et extraits etc», варіанта этого мѣста.

2) «Ἦχους δὲ (τινὲς φάσι) μόνους οκτῶ ψάλλεσθαι· ἔστι δὲ τοῦτο ὑπόβλητον καὶ ψευδὲς».

3) «ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γινῶσθαι, ὅτι οὐκ ὀκτῶ μόνον ψάλλονται, ἀλλὰ δεκά».

4) «καὶ ἀνεβιβάσθησαν εἰς ἦχους δέκα καὶ ἕξ· οὔτινες ψάλλονται εἰς τὸ ἄσμα· οἱ δὲ δεκά, ὡς προείπομεν, εἰς τὸν Ἀγιοπολιτην».

5) «Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐξεθέμεθα πρὸς τὸ γνωρίσαι, δέκα καὶ ἕξ ἦχους εἶναι».

6) «Οἱ δὲ ἐ' τρόποι διαφέρουσιν ἕκαστος ἐκάστου ἀπέχοντες τῆ δια τεσσάρων συμφωνία».

Ладовъ, однакоже, *Птолемай* излагаетъ собственно только семь, прибавляя къ нимъ, впрочемъ, какъ *восьмой числомъ* — хотя не видъ, а только *звукорядъ*, — повтореніе *Гиподорійскаго лада* въ *низшей октавъ*,

Пентахордъ. Тетрахордъ.

1. — 1/2. — 1. — 1. — 1/2. — 1. — 1.

Пентахордъ. Тетрахордъ.

1. — 1/2. — 1. — 1. — 1/2. — 1. — 1.

Въ послѣдствіе эллинскіе (еще) теоретики стали давать этимъ двумъ, — по виду строя тождественнымъ, но по положенію звуковой высоты разнымъ, — звукорядамъ отличительныя названія, а именно: оставляя *высшей октавъ*, — какъ первобытно являющейся вслѣдствіе передвиженія *діапазоннаго мѣрила кверху* отъ *начальнаго*, т. е. *Дорійскаго вида* —, прежнее именованіе: *Гипердорійскаго* звукоряда, присвоили *низшей октавъ* того же строя, — какъ лежащей на одну ступень *ниже Миксолидійскаго вида* —, названіе *нижняго Миксолидійскаго* или *подъ-Миксолидійскаго* діапазона, напр.

4. Дорійскій.

3. Гиполидійскій.

2. Гипофригійскій.

1. Гиподорійскій.

4. Дорійскій.

5. Фригійскій.

6. Лидійскій.

7. Миксолидійскій.

8. Иодъ-Миксолидійскій.

Это самое расположение -- то діапазонныхъ видовъ или ладовъ признають и излагають также и византійскіе писатели.

Такъ на листѣ 17-мъ и 18-мъ, Святоградецъ, — пропуская, въ изложеніи своемъ, особое опредѣленіе *нижайшаго* вида, т. е. *υπομικσομιδіискаго* (совпадающаго и тождественнаго съ низжайшею октавою вполне опредѣленнаго уже предъ тѣмъ дисдіапазона совершенной системы), описываетъ остальные семь *диапазонныхъ рядовъ* слѣдующими словами: «Изъ *диапазонныхъ образцовъ* (*σχημάτων*) *второй* есть, гдѣ второй звукъ кверху ¹⁾, *отъ Гγпаты υγпатонъ до Парамезы*; *третій* же, гдѣ третій звукъ кверху, *отъ Парпнаты υγпатонъ до Триты діецевменонъ*; *четвертый*, гдѣ четвертый звукъ, *отъ Луханосъ υγпатонъ до Паранеты діецевменонъ*; *пятый* гдѣ пятый звукъ кверху, *отъ Гγпата мезонъ до Неты діецевменонъ*» и т. д. ²⁾ совершенно одинаково какъ и по древне-Эллинской теоріи.

Что этимъ діапазоннымъ видамъ въ Святоградцѣ сохранены тѣ же самыя названія: *Гγподоріискаго*, *Гγпофривіискаго*, *Гγпоμидіискаго*, *Доріискаго* и т. д., въ томъ удостовѣряемся мы изъ слѣдующей, представленной на листѣ 8-мъ, Парадигмы:

α'.	β'.	γ'.	δ'.
υποδωριος·	υποφρυγιος·	υπολυδιος·	δωριος·
πλ. α'.	πλ. β'.	βαρύς	πλ. δ'.
φρυγιος·	λυδιος·	μιξολυδιος·	υπομιξολυδιος·

Но именно-то самое раздѣленіе на гласы 1-й, 2-й, 3-й и 4-й, и на гласы *побочные* (*πλάγιοι*) 1-й, 2-й, низкій и 4-й, можетъ ввести и дѣйствительно ввело въ недоумѣніе всѣхъ до селѣ занимавшихся изученіемъ византійской музыки, потому что обыкновенно подъ словомъ «побочный или плагальный гласъ» привыкли разумѣвать «*диапазонный видъ лежащій на кварту ниже автентическаго гласа и производящійся отъ него посредствомъ перенесенія верхняго изъ двухъ тетрахордовъ на октаву внизъ, съ прибавленіемъ снизу діацетвическаго тона*, напр.

1) Т. е. считая все по совершенной системѣ, какъ выше объяснено.

2) Такъ какъ изложеніе это конечно безспорное, то я и не считаю необходимымъ выписать самый греческій текстъ.



Но слово «плагальный гласъ» имѣло у Византійскихъ дидакаловъ (а быть можетъ даже и раньше еще) также и другой смыслъ, а именно: состоящими въ *плагальномъ другъ къ другу отношеніи*, назывались — (какъ далѣе вполнѣ доказано будетъ изъ *семейографическаго документа*) — два діапазонныхъ вида, лежащихъ между тѣми же двумя (начальнымъ и окончательнымъ) *антифонными* звуками, но ряды которыхъ принадлежатъ къ двумъ различнымъ *тональностямъ*, мезы коихъ состоятъ другъ къ другу въ *квартовомъ отношеніи*, какъ напр. *Мезы дорійская и гнодорійская*, или *Фриійская и Гнофриійская*, или *Лидійская и Гнолидійская*.



Всѣмъ извѣстно, что всѣ дошедшіе до насъ семейографическіе примѣры древне-эллинской музыки (временъ Римской уже Имперіи) написаны *знаками Лидійскаго и Гнолидійскаго только тональностей*. Первая, т. е. *Лидійская* тональность соотвѣтствуетъ (примѣрно) нашей *Re-минорной* гаммѣ (какъ уже выше было сказано):



Другая, т. е. *Гнолидійская* тональность соотвѣтствуетъ нашей *La-минорной* гаммѣ:

Прослави. Меза.

Гулага Парулага Лиханосъ
гупатонъ. мезонъ.

Парамеза
Трига Паранега Нета
диецвгменонъ. гуперболайонъ.

Во первыхъ мы находимъ, что, даже по общимъ, выше изложеннымъ понятіямъ, *Гуполидійская* тональность оказывается въ *плагальномъ* отношеніи къ *Лидійской* тональности.

Затѣмъ мы знаемъ, что упомянутые выше *восемь діапазонныхъ видовъ* могутъ располагаться во *всякой тональности*. Такъ расположимъ же ихъ въ этихъ двухъ тональностяхъ:

I. *Ди́апазонные виды Лидійской тональности.*

Меза.

8. Ни жній	Миксолидійскій
7. Миксолидійскій	
6. Лидійскій	
5. Фригійскій	
4. Дорійскій	
3. Гуполидійскій	
2. Гупофригійской	
1. Гуподорійской.	

II. *Ди́апазонные виды Гуполидійской тональности*, которую мы позволимъ себѣ писать октавою выше, такъ какъ, отъ таковаго перенесенія, дѣйствительнаго измѣненія въ самой тональности не послѣдуетъ.

Меза.

8. Ни жній	Миксолидійскій
7. Миксолидійскій	
6. Лидійскій	
5. Фригійскій	
4. Дорійскій	
3. Гуполидійскій	
2. Гупофригійскій	
1. Гуподорійскій.	

А теперь выставимъ 1-й, 2-й, 3-и и 4-и діапазонный видъ Лидійской тональности противъ 5-го, 6-го, 7-го и 8-го діапазоннаго вида Гуполидійской тональности:

Лидійской тональности.

1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1.

Лады: Гуподорійскій; Гупофригійскій;

1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1.

Гуполидійскій; Дорійскій;

Гуполидійской тональности.

1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$.

Лады: Фригійскій; Лидійскій;

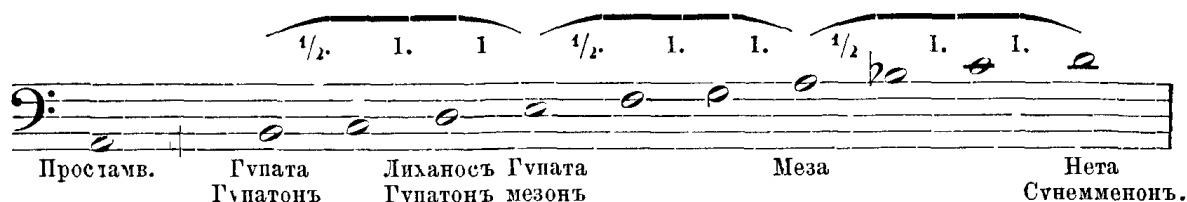
$\frac{1}{2}$ 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1.

Миксолидійскій; Нижній миксолидійскій.

Единственною мелодическою разницею между діапазонными видами, написанными въ Лидійской тональности и тѣми, которые написаны въ Гуполидійской тональности, состоитъ въ звукахъ si ♭ съ одной, и si ♯ съ другой стороны.

Но, конечно, должно признаться, что перенесеніемъ Гуполидійскаго Дисдіапазона въ октаву выше первобытнаго его мѣстоположенія, измѣняется также и первобытное отношеніе между ею Мезою и Мезою Лидійской тональности; т. е. въ первобытномъ мѣстоположеніи своемъ первая Меза la есть нижняя кварта другой Мезы re; а по перенесеніи Гуполидійской гаммы въ верхнюю октаву, Меза ея la оказывается верхнею квинтою Лидійской Мезы re. Слѣдовательно и не совсѣмъ было правильно. назвать: Фригійскій ладъ плагальнымъ Гуподорійскаго, Лидійскій плагальнымъ Гуподорійскаго и т. д.

Когда же мы напишемъ въ *Гиполидийской* тональности рядъ *малой Системы*, т. е. когда вслѣдъ за *тетрахордомъ мезонъ* построенъ *тетрахордъ сгнемменонъ* и поконченъ рядъ на *Нетъ сгнемменонъ*:

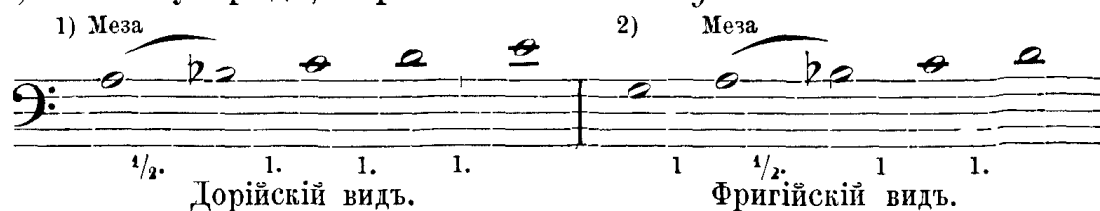


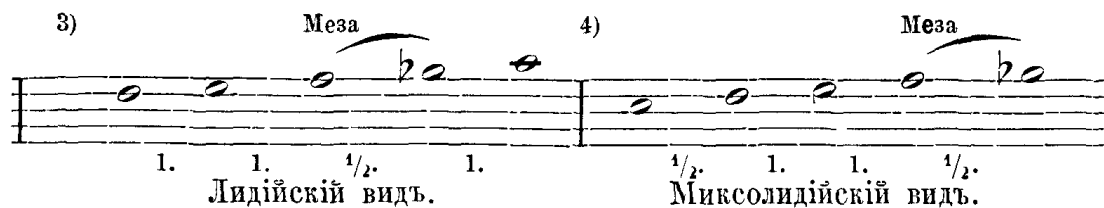
то въ октавѣ отъ Лиханосъ гупатонъ до Нетъ сгнемменонъ также является звукъ *si b*. А слѣдовательно разница между рядами, въ которыхъ участвуетъ звукъ *si b*, и тѣми, въ которыхъ является звукъ *si ♮*, можетъ еще быть объясняема тѣмъ, что послѣдніе діапазонные виды заимствованы изъ гаммы, построенной съ *тетрахордомъ дицевименонъ*, или по среднему *дицевкисусу* (*κατὰ παραδιαξέυξιν*), а первые изъ гаммы построенной съ *тетрахордомъ сгнемменонъ*, или по *верхней сгнафъ* (*κατὰ ὑπερβυαφῆν*).

И такое объясненіе тѣмъ болѣе подходящее, что объемъ мелодій церковныхъ никогда не превышаетъ области отъ пяти до шести звуковъ, а слѣдовательно и каждый голосъ, какой бы онъ ни былъ, въ пространствѣ одной большой *Ноны* (т. е. октавы съ однимъ тономъ) въ состояніи пропѣть всѣ мелодіи всѣхъ восьми гласовъ.

Но такъ какъ сказанныя плагальныя отношенія существуютъ между двумя тональностями *сходныхъ названій*, и притомъ всегда на основаніи *квартоваго разстоянія звуковой мѣстности*, и такъ какъ оно естественнѣе, чтобы лады или гласы, имѣющіе находиться въ подобныхъ плагальныхъ отношеніяхъ, соотвѣтствовали другъ другу именно также и по *системѣ строя*, то непременно долженъ былъ установиться болѣе правильный порядокъ распределенія гласовъ, а именно такимъ образомъ:

а) Изъ звукоряда, строеннаго по *Сгнафъ*:





б) Изъ звукоряда, строеннаго по Диатезису:



Такъ какъ вслѣдствіе такового распредѣленія въ числѣ *плагальныхъ* діапазонныхъ видовъ (изъ гаммы по диатезису) подъ Миксолидійскимъ является повтореніе Дорійскаго вида, но по звуковому мѣстоположенію (*κατὰ τόπον φωνῆς*) кварту ниже, то этотъ видъ, когда онъ служилъ якобы «плагальнымъ» Миксолидійскаго, получалъ всегда названіе *Гномиксолидійскаго*, т. е. *нижне-Миксолидійскаго* ¹⁾ для болѣе опредѣленнаго значенія и характера его въ *круповращеніи осмоласовой Системы мелодій*.

И дѣйствительно мы находимъ въ Святоградцѣ (на томъ же листѣ 8-мъ) указаніе, что гласы получаютъ собственно то значеніе и характеръ не отъ мѣстной высоты звуковъ, послѣ чего авторъ прямо говоритъ: «И такъ я называю *первый гласъ* отъ Дорійскаго пѣнія, а не отъ Гуподорійскаго, и *второй* отъ Фригійскаго, а не отъ Гупофригійскаго; а равно и *третій* отъ Лидійскаго, а не отъ Гуполидійскаго; да и *четвертый* также характеризуется не отъ Дорійскаго пѣнія ²⁾».

1) Какое названіе не должно смѣшивать съ названіемъ *Подъ-Миксолидійскаго звукоряда*, представляющаго повтореніе *гиподорійскаго* лада октавою ниже.

1) «ὅτι τὶ φῆμι τὸν πρῶτον ἦχον ἀπὸ δωρίου μέλους καὶ, μὴ ἀπὸ ὑποδωρίου· καὶ τὸν δεύτερον ἀπὸ φρυγίου, καὶ μὴ ἀπὸ ὑποφρυγίου· καὶ τὸν τρίτον ὁμοίως ἀπὸ λυδίου, καὶ μὴ ἀπὸ ὑπολυδίου· ὡσπερ δὲ καὶ ὁ τέταρτος οὐκ ἀπὸ τοῦ δωρίου μέλους χαρακτηρίζεται».

Этотъ самый порядокъ подтверждается авторомъ Музыкальнаго Трактата въ греческомъ Кодексѣ Оксфордской Библиотеки подъ № 38, гдѣ встрѣчается слѣдующее мѣсто:

«Вопросъ. Какъ называются гласы?»

«Отвѣтъ. 1-й, 2-й, 3-й, 4-й и т. д. это собственно-то не именования восьми гласовъ; ибо говорить: 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, такъ это ступени, а не именования; именно же 1-й *дорійскій*, 2-й *фригійскій*, 3-й *лидійскій*, 4-й *миксолидійскій*; 1-й *плаг. иподорійскій*; 2-й *плаг. ипофригійскій*; *низкій* ¹⁾ *иполидійскій*, 4-й *плаг. ипомиксолидійскій* ²⁾).

Но самымъ положительнымъ указаніемъ должна и въ состояніи служить виньетка въ той *Пападики*, которую *Виллото* описываетъ въ своемъ сочиненіи: «О настоящемъ состояніи музыкальнаго искусства въ Египтѣ» ³⁾. Пападику эту писалъ или вѣрнѣе: переписалъ какой-то *Мануилъ Калосъ* въ 1695 году. Виньетка эта, весьма маленькая, представляетъ нѣчто въ родѣ компасной розы (какія въ былое время употреблялись на корабляхъ) съ 8-ю звуками византійской семантики ⁴⁾, означающими начальныя звуки восьми гла-

¹⁾ Въмѣсто выраженія «3-й *плагальный* употребляется всегда выраженіе: «*низкій*» (*βαρύς*). Почему же именно 3-й *плаг.* или *иполидійскій* гласъ, а не 4-й *плаг.* или *ипомиксолидійскій*, названъ низкимъ, тому слѣдуетъ объясненіе въ своемъ мѣстѣ.

²⁾ «Ἐρώτ. Πῶς ὀνομάζονται οἱ ἦχοι; Ἀπόκρ. α', β', γ', δ', καὶ ἐξῆς· ταῦτα δὲ οἷα εἰσι κυρίως ὀνόματα τῶν ὀκτώ ἡχῶν· τὸ γὰρ εἰπεῖν α', β', γ', δ', βαθμοὶ εἰσι καὶ οὐχὶ ὀνόματα, ἡγοῦν ὁ α'. δῶριος, ὁ β'. φρύγιος, ὁ γ'. λυδῖος, ὁ δ'. μιξολυδῖος· ὁ πλ. α'. ὑποδῶριος, ὁ πλ. β'. ὑποφρύγιος, ὁ βαρὺς ὑπολυδῖος, ὁ πλ. δ'. ὑπομιξολυδῖος».

³⁾ См. введение.

⁴⁾ Хотя нѣкоторыя немногія знаменія этой Семантики и сохранены еще въ *Неогреческомъ* крюковомъ нотописаніи, какъ напр. знаки: \curvearrowleft (Изднѣ) — (Олигднѣ) ' (Апдстрофъ) ,, (двойной апостровъ) ' и '' (простая и двойная Кѣнтима), а нѣкоторые другіе изъ нынѣшнихъ Неогреческихъ знаковъ какъ будто pochodятъ на иные изъ Византійскихъ, но очевидно что собственно *значеніемъ* - то ноть одна семантика съ другою никакъ не сходится. Подлинникъ этой Пападики, изъ которой *Виллото* извлекъ свой рисунокъ, нигдѣ и никѣмъ (сколько мнѣ стало извѣстно) не изданъ, и самая-то упомянутая *парадигма гласовъ* еще никѣмъ, кромѣ самого Виллото, не была изслѣдована. Но въ честности Виллото никто до селѣ не сомнѣвался, а напротивъ другими его показаніями многіе писатели воспользовались, — конечно, однакоже, только для изложенія *неогреческой* музыкальной теоріи.

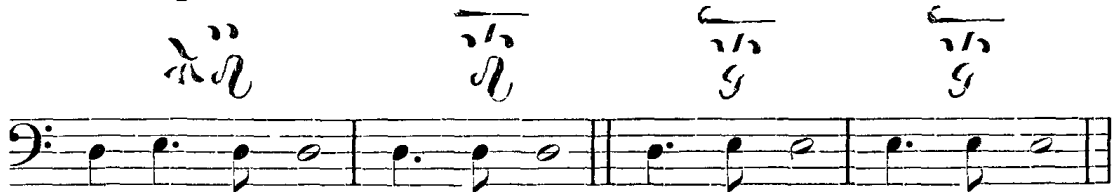
совъ. Подъ этой розеткою изображено нѣчто въ родѣ многоупотреблявшихся въ былыя времена генеалогическихъ деревьевъ, съ рядами такихъ, какъ вокругъ розетки, потныхъ знаковъ, которые весьма различны отъ нынѣшнихъ новогреческихъ. (См. Таблицу). Сказанныя знаменія изображаютъ основныя квинтовыя области всѣхъ восьми гласовъ. Виллото приложилъ переводъ этихъ знаменій на Европейскія ноты; вслѣдствіе чего получаютъ слѣдующія квинтовыя группы:

The image displays five groups of musical notation, each consisting of a set of signs above a bass staff. The signs are stylized, often resembling letters or symbols with various diacritics. The bass staff contains notes and rests, with some notes having a '1.' below them, indicating a first ending or a specific rhythmic value. The groups are numbered (1) through (5) on both sides. Group (1) has signs: a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, and a symbol with a horizontal line and a 'y' below. Group (2) has signs: a symbol with a horizontal line and a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, and a symbol with a horizontal line and a double quote. Group (3) has signs: a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a double quote, and a symbol with a horizontal line and a 'y' below. Group (4) has signs: a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a double quote, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, a symbol with a horizontal line and a 'y' below, and a symbol with a horizontal line and a 'y' below. Group (5) has signs: a symbol with a double quote, a symbol with a horizontal line and a double quote, a symbol with a double quote, and a symbol with a double quote.

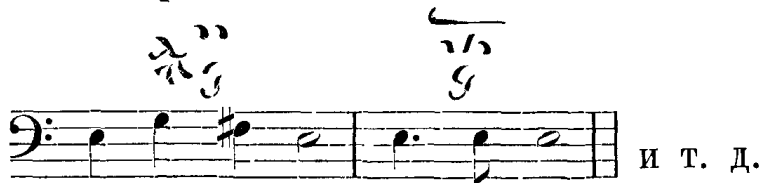
Съ этимъ переводомъ никакъ нельзя согласиться. Во 1-хъ прибавленныя предъ каждой главной нотой другія нотки, въ видѣ апо-

джатуръ, мордентовъ, группетто и т. п. совершенно излишни. Появленіе ихъ въ переводѣ Виллото объяснимо только тѣмъ, что самый переводъ-то учинялся (по разсказу самого автора) съ помощію его учителя, Каирскаго *Неоурек*. А что *истый новогреческій «красноптвецъ»* никакъ не въ состояніи спѣть хоть одну простую, выдерживаемую ноту безъ предъидущей или послѣдующей какой либо пѣвческой *фигурки*, въ видѣ либо *прокрузиса* или *эклепсиса* (форшлага снизу или сверху), либо *мелизма* или *комтизма* (группетто снизу или сверху), либо *теретизма* (двойнаго группетто) и т. д., въ томъ, безъ сомнѣнія, мнѣ никто противорѣчить не станетъ. Къ тому же бросается прямо въ глаза, что эти «украшенія» (*ποικιλια*) тутъ самовольны, т. е. въ самыхъ знакахъ не содержатся; а также безспорно, что *одно и то же знамя* никакъ не должно служить изображеніемъ *различныхъ звуковыхъ фигуръ*. Между тѣмъ встрѣчаются слѣдующія разности; напр.

въ 1-й строкѣ:



во 2-й строкѣ:


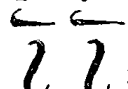


Мнѣ возразятъ, что эта разница происходитъ оттого, что къ равнымъ знакамъ λ или ζ прибавлены сбоку или сверху еще и другія знаки, которые имѣютъ различные виды, а именно λ *предъ*, и — *надъ* знаменемъ, а также одинъ изъ двухъ сходныхъ знаковъ имѣетъ *надъ* собою только *два* черты, напр. λ , а другой *три* черты, напр. λ .

На это я отвѣчаю: дальнѣйшій разборъ покажетъ что *разное число черточекъ* означаетъ *различіе высоты*, а *разность знаковъ*

— и λ указывает на принадлежность къ какому роду движенія, т. е. *вверхъ*, или *внизъ*.

Во 2-хъ Виллото, хотя и усмотрѣлъ весьма вѣрно, что два ряда, на которые раздѣлена каждая изъ четырехъ первыхъ строкъ парадигмы, должны соблюдать противоположныя движенія, но онъ ошибся въ томъ, что онъ далъ *первымъ* рядамъ *нисходящее*, а *вторымъ* рядамъ *восходящее* движеніе; это однакоже привело его рационально къ тому, что каждую послѣдующую строку ему пришлось *возвысить*, что также ошибочно. А что тутъ дѣйствительно оказываются ошибки, видно изъ слѣдующихъ, являющихся оттого несообразностей:






1) въ 1-й строкѣ нота *do* въ первомъ ряду стоитъ подѣ знакомъ , а въ другомъ ряду подѣ знакомъ ; точно такимъ же образомъ во 2-й строкѣ подѣ тѣми же двумя различными знаками находится также одна и та же нота *do*.

и 2) вмѣсто *fa* во всѣхъ рядахъ является *fa* \sharp , тогда, какъ извѣстно, что въ средневѣковой церковной музыкѣ употреблялись только діапазонные виды, взятые изъ Гупо-Лидійской тональности, которая въ строѣ по *диатезису* соотвѣтствуетъ нашей *La-минорной* гаммѣ, а въ строѣ по *синафѣ* — нашему *Re-минорному* звукоряду; въ первомъ случаѣ не употребляется *никакихъ* знаковъ *измѣненія* (т. е. ни \sharp , ни \flat); а во второмъ случаѣ является, вмѣсто звука *si* \sharp , звукъ *si* \flat ,

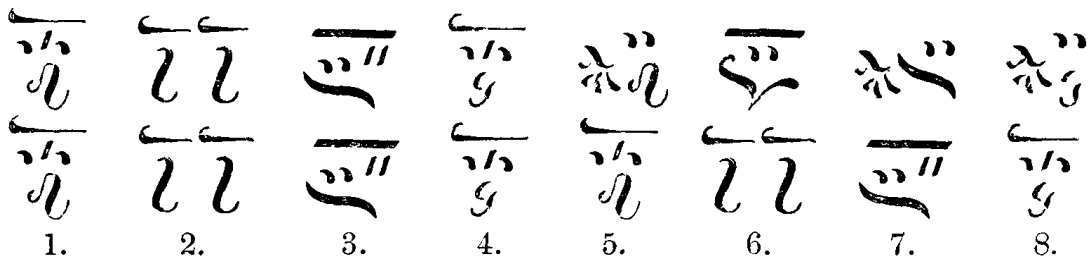
Что *сходныя* въ главныхъ начертаніяхъ знаменія употребляются всегда для *двухъ* различныхъ звуковъ, находящихся другъ къ другу въ отношеніяхъ либо *квинты*, либо *кварты*, это, конечно, бросается тотчасъ въ глаза, равно какъ и то, что каждая двѣ группы каждой строки соблюдаютъ противоположное движеніе; а также, что 2-я строка на *одну ступень* (либо *вверхъ*, либо *внизъ*) отдалена отъ 1-ой строки, — 3-я строка отъ 2-ой, — 4-я отъ 3-ей.



Постараемся же составить общій рядъ изъ знаковъ. Для начала изберемъ 1-ую строку, и поставимъ первую группу сверху, а вторую группу подѣ нее:






Эти же знаки повторяются и въ слѣдующихъ строкахъ, причемъ прибавляются съ *твоей стороны*, по порядку, знаки: изъ второй строки — , изъ 3-ей строки —  , а изъ 4-й —  и .

Полный рядъ затѣмъ будетъ состоять изъ звуковъ:



Каждый изъ этихъ двухъ рядовъ содержитъ 8 знаковъ, это значитъ: 8 звуковъ или октаву, и оба ряда имѣютъ знаки сходные въ главныхъ начертаніяхъ, за исключеніемъ 6-ой ступени, гдѣ въ верхнемъ ряду оказывается знакъ , а въ нижнемъ ряду знакъ , какой знакъ къ тому же является въ обоихъ рядахъ на 2-ой ступени.

Знака  въ группахъ по правую сторону ни въ какой строкѣ не оказывается. Слѣдовательно эти послѣднія группы взяты изъ гаммы *инаго строя*, нежели та гамма, изъ которой взяты первыя группы четырехъ строкъ. *Различными звуками на одной и той же ступени въ двухъ различныхъ строяхъ*, т. е. по *диацезкису* и по *синафѣ*, являются въ греческой музыкѣ только звуки *si ♯* и *si ♭*.

Слѣдовательно изъ двухъ различныхъ знаковъ  и , одинъ долженъ означать звукъ *si ♭*, а другой звукъ *si ♯*, т. е. одинъ *Триту сгнемменонъ*, а другой *Парамезу* Гиполидѣйской гаммы.

Такъ какъ знакъ $\overset{\curvearrowright}{\cup} \overset{\curvearrowright}{\cup}$ является преимущественно въ группахъ правой стороны, а по лѣвую сторону только одинъ разъ, то въ послѣднемъ случаѣ этотъ знакъ долженъ изображать *квинту* или *кварту* другого звука. Если въ первомъ ряду съ правой стороны

знакъ $\overset{\curvearrowright}{\cup} \overset{\curvearrowright}{\cup}$ означаетъ звукъ *si* ♭, то другой, ему подобный знакъ въ 3-мъ ряду съ лѣвой стороны долженъ представить или звукъ *mi* ♭, или звукъ *fa*; если же первый знакъ служитъ для изображенія звука *si* ♯, то другой представляетъ или *mi*, или *fa* ♯. А такъ какъ въ Гиполидѣйской тональности не имѣется ни *fa* ♯, ни

mi ♭, то знакъ $\overset{\curvearrowright}{\cup} \overset{\curvearrowright}{\cup}$ на *лѣвой* сторонѣ можетъ означать только *fa*, когда тотъ же знакъ на *правой* сторонѣ означаетъ *si* ♭, или *mi*, когда другой означаетъ *si* ♯. Но такъ какъ между 2-ю и 6-ю ступенью существуетъ *квинтовое* отношеніе, то зависитъ все отъ того, какое движеніе соблюдаетъ рядъ, а именно: когда 1-я ступень есть *нижайшая* по высотѣ, то 2-я ступень, какъ *нижняя* квинта 6-ой ступени, не можетъ содержать звука *fa*, который есть *нижняя кварта*, а не квинта отъ *si* ♯; напротивъ если 1-я ступень есть *высшая*, то 2-я ступень, какъ *верхняя* квинта 6-ой ступени, не можетъ представить звукъ *mi*, который есть *верхняя*

кварта, а не квинта отъ *si* ♯. Слѣдовательно знакъ $\overset{\curvearrowright}{\cup} \overset{\curvearrowright}{\cup}$ можетъ быть представителемъ звука *si* ♯ только тогда, когда звукорядъ отъ 1-й ступени *восходитъ* къ 8-й ступени, — а при *нисхожденіи* звукоряда, отъ 1-ой къ 8-й ступени, сказанный знакъ имѣетъ означать звукъ *si* ♭.



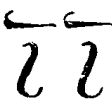

Но прежде, чѣмъ рѣшить намъ вопросъ о томъ, какое изъ двухъ движеній, (восходящее или же нисходящее?) опредѣлить для сказанныхъ 8-ми ступеней, постараемся разгадать: для какой цѣли выведена 5-я строка съ знаками? почему тутъ одна только группа, безъ второй? и почему въ этой единственной группѣ только четыре знамени, а не пять, какъ въ прочихъ строкахъ лѣвой стороны?

Такъ какъ въ розеткѣ указано всего *восемь* дѣйствительныхъ гласовъ, то едва ли допустить можно, что рѣченная, отдѣльная

группа должна изображать какой либо еще 9-й *гласъ*. Вѣроятно же всего что, по обычаю древнихъ и средневѣковыхъ составителей подобныхъ парадигмъ, авторъ желалъ представить въ этой группѣ обыкновенно такъ называемый «ключъ», т. е. *основную формулу музыкальнаго строя*. Основною же формулою звукоряднаго строя, по эллинской и византійской музыкальной теоріи, служитъ *Дорійскій тетрахордъ*, т. е. строй четырехступенный, представляющій формулу или *сверху внизъ*: 1 т. 1 т. $1\frac{1}{2}$ т. или *снизу вверхъ*: $1\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т.


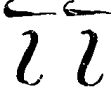
Формула, буде она таковою, выражена здѣсь знаками:



и эту же формулу встрѣчаемъ мы сполна въ 1-ой строкѣ съ лѣвой стороны, когда откинемъ первый слѣва знакъ . Такое обстоятельство подтверждаетъ насъ въ нашемъ предположеніи, что 5-я строка имѣетъ служить ключемъ. Знакъ , по выше изложенному анализу, долженъ представлять звукъ si \natural , когда знакъ  будетъ принятъ за звукъ si \flat , и наоборотъ: первый долженъ изображать si \flat , если другой знакъ представляетъ si \natural . Такъ какъ знакъ  въ 5-й строкѣ или въ предполагаемой формулѣ занимаетъ 2-ю ступень слѣва, то 1-ую ступень долженъ занять или звукъ do — при *нисходящемъ движеніи*, или звукъ la — при *восходящемъ движеніи*. Вслѣдствіе того эта группа 4-хъ знаковъ можетъ изображать вообще только слѣдующія четыре формулы:

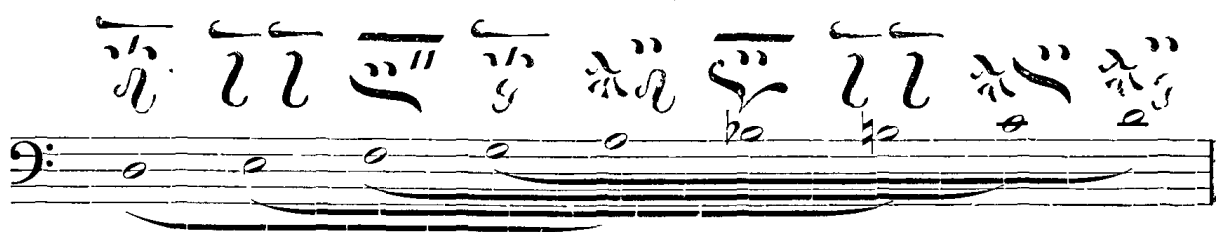
$1\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т. 1 т. $1\frac{1}{2}$ т. 1 т.
сверху внизъ: do, si \natural , la, sol; или do, si \flat , la, sol; или же
 1 т. $1\frac{1}{2}$ т. 1 т. $1\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т.
снизу вверхъ: la, si \natural , do, re; или: la, si \flat , do, re.

Изъ нихъ послѣдняя только соотвѣтствуетъ формулѣ *Дорійскаго тетрахорда*.

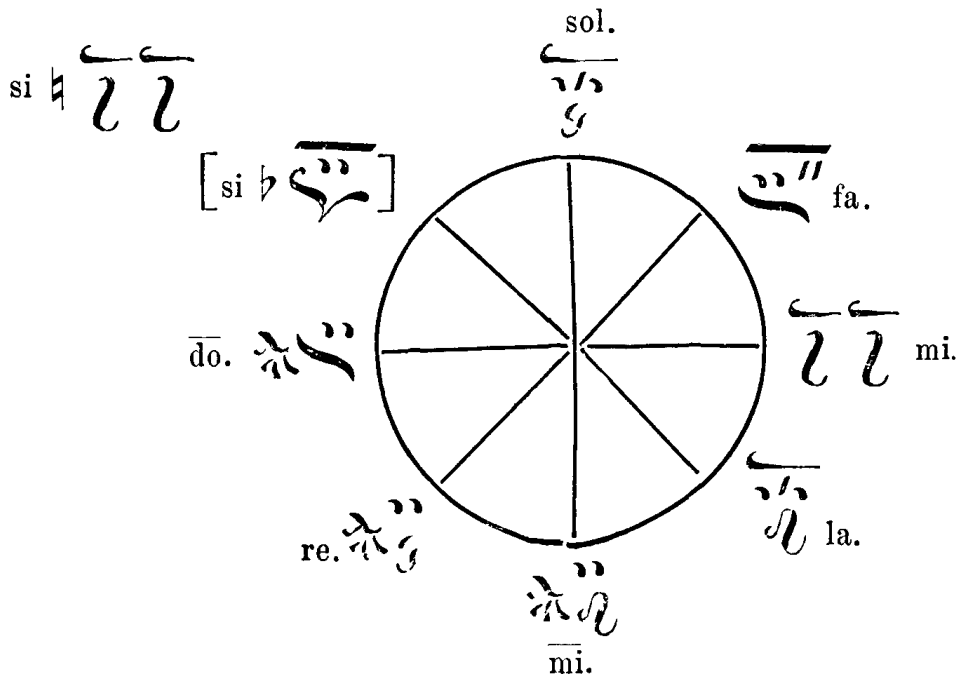
На основаніи этого анализа, мы въ правѣ принять знакъ  за изображеніе звука si ♭, вслѣдствіе чего знакъ  долженъ представлять звуки si ♯ и mi, какъ выше найдено было, а слѣдовательно движеніе всей той гаммы изъ 8-ми знаковъ имѣетъ быть *восходящимъ*.

Такимъ образомъ эти 8 знаковъ оказываются изображающими слѣдующія ноты наши:

a.	a.	a.	a.	b. (безъ V-ти)	b.	b.	b.
1.	2.	3.	4.	1. (ниже IVги)	2.	3.	4.



Открывъ такимъ образомъ значеніе этихъ девяти византійскихъ знаковъ, уже не трудно было дешифровать и самую парадигму, и открыть значеніе розетки, что и представляю въ слѣдующемъ.



1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2. 1. 1.

2. 1. 1. 1/2. 1. 1/2. 1. 1. 1.

3. 1/2. 1. 1. 1/2. 1/2. 1. 1. 1. 1/2.

4. 1/2. 1. 1. 1. 1. 1. 1/2. 1.

5. 1/2. 1. 1.

Правда, *Виллото* называетъ эту парадигму — «*парадигмою вариантъ*», (*Paradigme des mutations*), и тѣмъ довольно приблизительно передаетъ смыслъ греческаго слова: *τρόχος τῶν παραλλαγῶν*¹⁾. Но начальныя звуки пяти вариантъ каждаго гласа составляютъ (какъ мы далѣе увидимъ) именно-то полную квинту или внизъ, — если гласъ первобытный (*κύριος*); или вверхъ, — если онъ побочный (*πλάγιος*). А потому таковая парадигма можетъ и должна

¹⁾ Кругъ уклоненій (или перемѣнъ), т. е. круговращеніе ладовъ (или гласовъ).

служить наивѣрнѣйшимъ указаніемъ на *составъ и порядокъ самихъ гласовъ*. Къ тому же, я убѣжденъ даже, что фигура эта назначена преимущественно не для разъясненія *Троха варянтъ*, а прямо и именно-то для указанія на *практическое устройство и на обоюдныя отношенія восьми гласовъ*. Иначе мы въ полномъ правѣ спрашивать: для какой цѣли *лѣвая* сторона содержитъ ряды изъ гаммы *по синафѣ*, а *правая* сторона выказываетъ ряды изъ гаммы *по диацивксису*? Если бы цѣль парадигмы тутъ касалась одного лишь вопроса о *варіантахъ*, а не преимущественно объ *установленіи гласовъ*, то это различіе знаковъ

символовъ $\overline{\text{б}}$ и $\overline{\text{л}}$ на одной и той же ступени оказалось бы не только *излишнимъ*, но даже *вовсе неумѣстнымъ*, потому что оно *запутываетъ дѣло*.

Итакъ мы можемъ и должны убѣдиться въ томъ, что мы въ этой таблицѣ имѣемъ изложеніе *настоящаго строя и практическаго порядка всѣхъ восьми гласовъ*, какъ и тотъ и другой существовали въ *средневѣковыя времена*, но которые были самому Виллото совершенно *ошибочно* истолкованы его *дидаскаломъ*, *Неофрекомъ*, понимающимъ дѣло это *по испортившемуся уже ученію*, и какъ очевидно, не бывшимъ даже знакомъ уже съ *настоящимъ значеніемъ средневѣковыхъ* (византійскихъ) *знаменій*.

Мы видимъ, что съ *лѣвой* стороны употреблена *Гуполидійская гамма по синафѣ* (съ *si b*), а по *правую* сторону: та же гамма *по диацивксису* (съ *si z*).

По величинѣ ступеней выказываютъ *Пентахорды*:

А) *по лѣвую сторону*: н. стр.

въ 1-й строкѣ, формулу: 1 т. $\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т.

во 2-й строкѣ, формулу: 1 т. 1 т. $\frac{1}{2}$ т. 1 т.

въ 3-й строкѣ, формулу: $\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т. $\frac{1}{2}$ т.

въ 4-й строкѣ, формулу: $\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т. 1 т.

Б) *по правую сторону*, начиная съ *низшихъ звуковъ* (въ концѣ строкъ):


въ 1-й строкѣ, формулу: 1 т. 1 т. $\frac{1}{2}$ т. 1 т.


во 2-й строкѣ, формулу: 1 т. 1 т. 1 т. $\frac{1}{2}$ т.

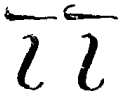
въ 3-й строкѣ, формулу: $\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т. $\frac{1}{2}$ т.

въ 4-й строкѣ, формулу: 1 т. $\frac{1}{2}$ т. 1 т. 1 т.

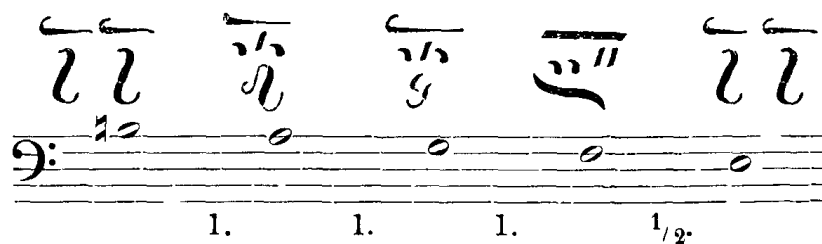
Но тутъ же бросается ясно въ глаза ошибка вкравшаяся въ 3-ью строку, очевидно только по винѣ недоучившагося, но не менѣе того велемудрствовавшего кописта ¹⁾. А именно, въ группѣ съ правой

стороны оставленъ, будто *общимъ* для обѣихъ группъ, знакъ , означающій (какъ мы нашли по теоретическому анализу) нашу ноту *si* ♭. Но мы знаемъ положительно, что этой нотой *si* ♭ въ *Гр-помидійской гаммѣ по діацезкису*, (къ которой должны принадлежать *всѣ* пентахорды правой стороны) *вовсе мѣста нѣтъ*, и что мѣсто ея должна занять *Парамеза* этой гаммы, т. е. нота *si* ♮.

Слѣдовательно, *послѣ* знака , подлежащаго гаммѣ *по синафи*, и оканчивающаго кверху пентахордъ 3-ей строки *по лѣвую* сторону, имѣеть быть вставленъ еще, для верхняго же предѣла пентахорда

правой стороны, знакъ , какъ единственно являющійся на этой ступени въ гаммѣ *по діацезкису*. А этотъ знакъ и *пропущенъ-то* «мудрымъ» копистомъ, вѣроятно (также какъ иныя изъ нашихъ такъ называемыхъ «музыкантовъ») считающимъ *грамматику* и *логику* вещами излишними.

Итакъ пентахордъ 3-ей строки съ правой стороны долженъ *по теоріи* обозначаться слѣдующими знаками и нотами:



чѣмъ *возстановляется* *правильный пентахордъ по діацезкису*, господствующему во *всѣхъ* прочихъ группахъ *правой* стороны.

Когда же мы теперь къ каждому изъ этихъ 8-ми пентахордовъ добавимъ *снизу кверху*, *сообразно съ гаммой*, къ которой какой *гласъ принадлежитъ* (т. е. или къ той гаммѣ, гдѣ является *Трита ср-*

¹⁾ Nil novum subter solem! И въ наше время мы видимъ, что чѣмъ менѣе кто понимаетъ дѣло, тѣмъ болѣе умничаютъ онъ, огрицаая всякій трудъ основанный на наукѣ и на логикѣ.

немменонъ (si ♭). — или въ той, въ которой участвуетъ Парамеза (si ♯) не достигающій еще до полной октавы тетрахордъ, то получимъ слѣдующіе діапазонные виды:

А) для гласовъ лѣвой стороны (съ si ♭):

1) данный Пентахордъ.

2) данный Пентахордъ.

1. 1/2 1. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2.

3) данный Пентахордъ.

4) данный Пентахордъ.

1/2. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1/2. 1. 1.

и Б) для гласовъ правой стороны (съ si ♯):

1) данный Пентахордъ.

2) данный Пентахордъ.

1. 1. 1/2. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1/2.

3) данный Пентахордъ.

4) данный Пентахордъ.

1/2. 1. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1/2. 1. 1.

Итакъ въ гаммѣ по синафѣ представляются намъ:

въ 1-мъ гласѣ — Фриійскій ладъ;

во 2-мъ гласѣ — Лидійскій ладъ;

въ 3-мъ гласѣ — Миксолидійскій ладъ;

и въ 4-мъ гласѣ — Дорійскій ладъ.

а въ гаммѣ по діацезкису:

въ 1-мъ гласѣ — Ггнофриійскій ладъ;


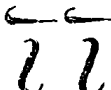
во 2-мъ гласѣ — Ггнолидійскій ладъ;

въ 3-мъ гласѣ — Дорійскій опять ладъ, являющійся здѣсь въ качествѣ Ггномиксолидійскаго лада;

а въ 4-мъ гласѣ — Ггнодорійскій ладъ.


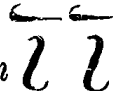
Теперь обратимся къ розеткѣ, въ которой *Виллото* находитъ *ошибку*, а именно несоотвѣтствованіе порядка *плагальныхъ* гласовъ порядку *однородныхъ* и *одноименныхъ* *автентическихъ* гласовъ. *Этого* рода несоотвѣтствованіе и впрямь существуетъ, но, конечно въ смыслѣ *западнаго* только ученія о *Григоріанскомъ пѣніи*.

Ошибка, однакоже, т. е. *дѣйствительная* ошибка есть; только она состоитъ не въ томъ, на что указываетъ *Виллото*, а все въ томъ же умничаніи *копіста*, который и тутъ, по невѣжеству въ теоріи, умудрился поставить (сверху по лѣвую сторону) знакъ *Третья*

Сгнемменонъ  (si b), гдѣ слѣдуетъ знакъ *Парамезы*  (si z)

Если мы потщательнѣе рассмотрим *потные* знаки, поставленные вокругъ розетки, то найдемъ, что знаки съ правой стороны соотвѣтствуютъ знакамъ помѣщеннымъ въ *началѣ* (съ лѣвой стороны) *каждой* строки по порядку. Изъ четырехъ знаковъ по лѣвую сторону розетки, *нижайшій* (у *mi*) соотвѣтствуетъ *среднему* знаку *4-й* строки, а слѣдующіе за тѣмъ около розетки знаки *кверху* отъ *mi* и по лѣвую сторону, тѣ же что по порядку *средніе же* знаки *1-ой*, *2-й* и *3-ей* строки. Соблюдая порядокъ послѣдованія, какой означенъ около розетки, мы получаемъ

съ лѣвой стороны:
1) *Фриійскій* ладъ;
2) *Лидійскій* ладъ;
3) *Миксолидійскій* ладъ;
и 4) *Дорійскій* ладъ.

съ правой стороны:
1) *Григоріійскій* ладъ, (4-я строка);
2) *Григофриійскій* ладъ, (1-я строка);
3) *Григолидійскій* ладъ, (2-я строка);
и 4) (замѣняя знакъ , *неправильный* по строю *разъединеніемъ*, знакомъ  *правильной* *Парамезы*) *Дорійскій* ладъ, (3-я строка), который можетъ считаться также и *Григомиксолидійскимъ*.

Но съ другой стороны мы замѣчаемъ также, что по звуковой области (*χατὰ τὸν τῆς φωνῆς τόπον*), *Дорійскій* гласъ помѣщенъ на *1 ступень* выше *Фриійскаго*; а *Григоріійскій* на *1 ступень* выше *Григофриійскаго*, такъ что по порядку звуковой высоты получается то самое послѣдованіе, на которое намекаетъ *Святоградецъ*, далѣе

(на томъ же листѣ 8-мъ) и что изложено положительно въ толкованіи Кодекса № 38, какъ значится выше въ приведенныхъ цитатахъ.

Въ трактатѣ *Пахлмера* имѣется въ гл. IV. (стр. 417. Изд. Vincent.) весьма подробное *поступенное* описаніе *семи діапазонныхъ видовъ* (εἶδη τοῦ δια πασῶν), начиная съ *низшаго* по звуковой высотѣ) *Μικσολιδίϊσκαго*, который онъ называетъ *1-мъ видомъ*, до *высшаго*, *Γηποδορίϊσκαго*, который названъ *7-мъ видомъ*. Тутъ изложенный авторомъ теоретическій порядокъ во всемъ совпадаетъ съ толкованіями всѣхъ жившихъ до него теоретиковъ.

Инаго же рода объясненіе встрѣчается въ гл. XVIII. стр. 482 и д.)¹⁾.

1) «Εἶδος τοίνυν ἐστὶ ποιά θέσις τῶν καθ' ἕκαστον ἰδιαζόντων ἐν τοῖς οἰκείοις ὄροις λόγων· εἶεν δ' ἄν οὗτοι, τοῦ μὲν δια Ε̄ καὶ δια πασῶν, οἱ μέσον δύο τετραχόρδων λαμβανόμενοι διαzeugτικοὶ τόνοι· ὡς ἄν συστή μὲν ὁ δια Ε̄, συστή δὲ καὶ ὁ δια πασῶν σύναμα τούτῳ καὶ τῷ δια δ-ων, οὕτω γὰρ καὶ οἱ ἄκροι τὸν δια πασῶν λόγον ἔχουσι». — «Κατὰ γοῦν τᾶς διαστάσεις τῶν συμφώνων, καὶ τὰ εἶδη εἰσὶν οἶον τρεῖς αἱ διαστάσεις τοῦ δια δ-ων, καὶ τρία τὰ εἶδη· τέσσαρες τοῦ δια πέντε, καὶ τέσσαρα τὰ εἶδη· ἑπτὰ τοῦ δια πασῶν, καὶ ἑπτὰ τὰ εἶδη. Ἔστι γοῦν ἐν μουσικῷ ὄργανῳ ἐφεξῆς οὕτως· ἐκβεβλημένου τοῦ προσλαμβανομένου — ὅτι καὶ παρανετέθη ὕστερον ἐκ τοῦ Πυθαγόρου — ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· δεύτερον τετράχορδον· ἔπειτα ὁ διαzeugτικὸς τόνος καὶ αὐθις δύο ἄλλα ἐπὶ τὸ ὀξύτερον τετράχορδα· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος. Ποῖοι δὲ πούτων ἐστῶτες, ὅτι οἱ ἄκροι τῶν τετραχόρδων, καὶ ποῖοι κινούμενοι, ὅτι οἱ μέσοι, εἴρηται πρότερον· καὶ τίνες αἱ ὀνομασίαι τῶν χορδῶν, ὅτι προσλαμβανόμενος, ὑπάτη ὑπατῶν... (выставляется весь рядъ ступеней)... νήτη ὑπερβολαίων· καὶ ὅτι δύο τᾶυτα διὰ πασῶν· τὸ μὲν ὑπατῶν, ἐν ᾧ νήτη οὐ λέγεται ἐν τῇ συναριθμῆσει πάντων, εἰ μὴ ὅτε ἰδίᾳ ἐν ἕκαστον τετράχορδον δοκιμάζεται· τὸ δὲ νητῶν, ἐν ᾧ ὑπάτη οὐ λέγεται, εἰ μὴ ὅτε ἰδίᾳ τὰ τετράχορδα δοκιμάζονται· καὶ ὅτι ἐν πάντῃ τῷ ὀξυτάτῳ τετραχόρδῳ ὁ μιξολύδιος μελωδεῖται· ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου διαzeugτικοῦ τόνου κατὰ τὸ ἐφεξῆς, τὰ ἕξ μέλη γίνονται, ἕκαστον παρὰ χορδὴν καὶ φθόγγον, ἐπὶ τὸ ὀξύτερον ἕως τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων· πρῶτος ὁ ὑποδώριος, ἔπειτα ὁ ὑποφρύγιος, ἔπειτα ὁ ὑπολύδιος· ἀπὸ δὲ τῆς τρίτης τῶν διεzeugμένων, ὁ δῶριος, εἶτα ὁ φρύγιος, εἶτα ὁ λύδιος, ᾧ δὴ καὶ ὁ μιξολύδιος μίγνυται (ἀπὸ τῆς νήτης τῶν διεzeugμένων, ἕως τῆς παρανήτης τῶν ὑπερβολαίων)· ὁ ὀξύτατος δὲ πάντων ὑπερμιξολύδιος κέκληται, ὃ καὶ ἤχος πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν λέγεται· ὁ δὲ μιξολύδιος β^{-ος}· λύδιος δὲ ὁ γ^{-ος}· ὁ δὲ δ^{-ος}· φρύγιος· ὁ δῶριος δὲ πλαγίος α^{-ος}· ὁ ὑπολύδιος πλάγιος β^{-ος}· ὁ ὑποφρύγιος βαρυσ· ὁ δὲ ὑποδώριος πλάγιος τέταρτος».

«*Видъ* — (Пахумеръ цитируетъ здѣсь слова *Птолемайя*, Кн. II. гл. 3.) — есть какое либо положеніе (позиція) *характеристическихъ по роду каждаго* (звукоряда) *отношеній* (т. е. между ступенями) *въ своеобразныхъ предѣлахъ*. Таковыми суть, въ Діапентѣ и въ Діапазонѣ, взятые среди двухъ Тетрахордовъ, діацевктическіе тоны; какъ составлена Діапента, такъ составленъ и Діапазонъ, совокупно изъ нея и изъ Діатессарона, а потому крайніе (звуки) содержатъ отношеніе Діапазона». — «Сообразно съ промежутками сумфоній (говоритъ авторъ уже отъ себя) являются и виды; такъ какъ въ Діатессаронѣ три промежутка, то бываетъ и три вида; въ Діапентѣ четыре (промежутка), и четыре вида; семь (промежутковъ) въ Діапазонѣ и семь видовъ. Итакъ на музыкальномъ инструментѣ послѣдованіе (т. е. ступеней) таковое: за изъятіемъ Просламваномены — потому что она послѣдняя была установлена Пвѳагоромъ — полтона, тонъ, тонъ; полтона, тонъ, тонъ (т. е.) второй тетрахордъ; потомъ діацевктическій тонъ, и снова кверху два другихъ тетрахорда: полтона, тонъ, тонъ; полтона, тонъ, тонъ. Какіе (т. е. звуки) изъ нихъ постоянные, какъ крайніе (предѣлы) тетрахордовъ, и какіе переменные, какъ средніе, было прежде сказано; и извѣстныя названія струнъ, какъ Просламваномена. Гупата гупатонъ и т. д. (исчисляются всѣ ступени образцовой системы до Неты гуперболайонъ) и какъ (есть) *два этихъ діапазона*: тотъ *низкихъ*, въ которомъ Нета не уразумѣвается въ сочисленіи всѣхъ, буде не по ней самой разсчитывается одинъ тетрахордъ въ каждую сторону; и тотъ *верхнихъ*, въ которомъ не уразумѣвается Гупата, буде не по ней самой разсчитываются тетрахорды; и какъ въ высшемъ вообще тетрахордъ поется *Миксолидійскій*; отъ средняго діацевктическаго тона по порядку возрождаются шесть звукорядовъ¹⁾, каждый чрезъ струну и звукъ кверху до Неты гуперболайонъ; первый *Гриподорійскій*, потомъ *Грипофридійскій*, потомъ *Гриперлидійскій*; отъ

1) Слово: «μέλος» означаетъ не только то, что мы обыкновенно называемъ «мелодіею», но и вообще *всякій рядъ мелодически послѣдовательныхъ звуковъ различной высоты*. *Вакхей* (Meibomii Ant. mus. auct. septem. Βακχικίου τοῦ ἡέρωντος: Εἰσαγωγή τῆς τέχνης μουσικῆς pag. 6.) говоритъ что «μέλος» означаетъ «пониженіе и возвышеніе (т. е. голоса или струны) чрезъ удобопѣваемые звуки (ἐστὶ ἄνεσις καὶ ἐπίτασις δι' ἐμμελῶν φθόγγων)».

Триты же диэцевменонъ Дорійскій, потомъ Фриійскій, потомъ Лидійскій, къ которому присоединяется также и Миксолидійскій (отъ Неты диэцевменонъ до Паранеты Гперболайонъ); высшій же всѣхъ зовется Гпермиксолидійскимъ, который мелотворцами также считается и Гласомъ первымъ, Миксолидійскій же в̄.; Лидійскій же г̄.; д̄. же Фриійскій; а Дорійскій пла. а̄.; Гполидійскій пла. в̄.; Гпофриійскій низкимъ; Гподорійскій плапальнымъ четвертымъ».

Какъ окончательный результатъ также и Пахумеръ выводитъ установленіе другъ противъ друга, хотя въ обратномъ порядкѣ. все тѣхъ же гласовъ, какъ и предрѣченные писатели:

- д̄. Гподорійскій противъ Фриійскаго;*
- г̄. Гпофриійскій противъ Лидійскаго;*
- в̄. Гполидійскій противъ Миксолидійскаго;*
- а̄. Дорійскій противъ Гпермиксолидійскаго,*

изъ которыхъ послѣдній, какъ тождественный (по строю) *Гподорійскому*, занимаетъ тутъ мѣсто *Гпомиксолидійскаго*.

Но не могу и не долженъ я воздержаться отъ указанія какъ на излишнюю витіеватость, такъ и на нѣкоторыя несообразности въ самомъ толкованіи Пахумера. — Начинаетъ онъ съ Птолемаева опредѣленія, указывающаго на то, что *главныя примѣты* видовъ заключаются въ *характеристическихъ, по роду каждаго вида, отношеніяхъ между ступенями*. Но затѣмъ повторяетъ въ мельчайшихъ подробностяхъ *элементарное* изложеніе строя образцовой гаммы съ поименнымъ перечисленіемъ всѣхъ ея ступеней. Это совершенно излишне послѣ весьма полныхъ и самыхъ подробныхъ разъясненій содержащихся въ III-ей и IV-ой главахъ. А потомъ, вмѣсто того, чтобы дѣйствительно разъяснить выше означенныя *главныя характеристическія примѣты* видовъ, онъ указываетъ только на *положеніе* ихъ весьма не ясно и не опредѣленно, а для двухъ видовъ даже не точно. Ибо, что собственно-то означаютъ слова: «въ высшемъ вообще *тетрахордъ* поется Миксолидійскій» — ?

Высшій тетрахордъ образцовой системы, напр. въ Гполидійской Гаммѣ, содержитъ слѣдующій тетрахордъ:

Неза ^{1/2.} Трита. ^{1.} Паранета. ^{1.} Неза
 діецевг. Гиперболайонъ.

Это есть тетрахордъ вообще *Дорійскаго рода*; имъ начинается не только *Миксолидійскій* (или *гипердорійскій*) діапазонъ, но и *настоящій Дорійскій*, а оканчивается имъ же *Гипермиксолидійскій* или *Гиподорійскій* ладъ.

Какъ понять затѣмъ опредѣленіе: „отъ средняго діацезвтическаго тона по порядку возрождаются шесть звукорядовъ, каждый чрезъ струну и звукъ *кверху до Неты гиперболайонъ*“?

Вотъ что въ той же Гиполидійской гаммѣ выходитъ по этому опредѣленію:

	Діецевгменонъ.	Гиперболайонъ.
Меца.	Парамеца.	Трита. Паранета. Нега. Трита. Паранета. Нега.

	Діацезв- тичск. тонъ. 1.	1/2.	1.	1.	1/2.	1.	1.
--	-----------------------------------	------	----	----	------	----	----

Гипердорій- скій строй.	1.	— 1/2.	— 1	— 1	— 1/2	— 1	— 1.
Дорійскій строй или Миксолидійскій?	1/2.	— 1	— 1	— 1/2.	— 1	— 1.	
Лидійскій или Гипофригійскій строй?		1	— 1	— 1/2.	— 1	— 1.	
Фригійскій или Гиподорійскій строй?		1	— 1/2.	— 1	— 1.		

Далѣе же Пахумеръ указываетъ положительно, откуда начать собственно-то *Дорійскій* и *Миксолидійскій* виды, а именно:

— — «отъ Триты же діецевгменонъ *Дорійскій*» — —

— — «и Миксолидійскій отъ Неты діецевгменонъ до Паранеты *гиперболайонъ*».

Діецевгменонъ.	Гиперболайонъ.
Трита. Паранета. Нега.	Трита. Паранета. Нега.

	1.	1.	1/2.	1.	1.	1. ? Дорійскій видъ?
			1/2.	1.	?	Миксолидійскій видъ?

Но быть можетъ (и даже вѣроятнѣе всего) что въ той чепухѣ (какая, какъ доказано, выходитъ) виноватъ вовсе *не самъ Пахгмеръ*,—(выказывающій себя въ остальныхъ частяхъ сего трактата слишкомъ для того свѣдущимъ въ дѣлѣ эллинской музыки, даже глубокимъ ученымъ)—а опять таки *копіистъ* оригинала, съ котораго напечатано изданіе, или быть можетъ корректоръ послѣдняго, буде не сами издатели.

Если въ двухъ мѣстахъ, сначала переставимъ знаки препинанія, а именно:

«отъ средняго діатезвктическаго тона по порядку возрождаются шесть звукорядовъ, каждый чрезъ струну и звукъ ; — *кверху до Неты гиперболайонъ* (‡) *первый* Гуподорійскій, потомъ Гупофригійскій, потомъ *Гуперлидійскій* (‡) *отъ Триты* же діатезвкменовъ ; — Дорійскій» и т. д.

а затѣмъ вмѣсто «Триты діатезвкменовъ», поставимъ: «Триты *сн-немменовъ*»; да послѣ сего послѣдняго знака вставимъ слово: «*потомъ же*» (ἐπειτα μὲν) —

тогда, помощію *Таблицы самаго Пахгмера*, приложенной (на листѣ 8-мъ) къ главѣ III (стр. 411 — 416) и содержащей толкованіе о *двухъ образцовыхъ системахъ строя: перемѣнной* (по синафѣ) и *неизмѣнной* (по діатезвксису), соединенныхъ въ одну общую 18 струнную систему,—дѣло объяснится совершенно иначе.

На этой таблицѣ ¹⁾ представленъ весь звукорядъ двухъ соединенныхъ системъ, начиная примѣрно съ нашей ноты LA какъ съ *Просламваномены*, до ноты ге въ качествѣ *Неты гиперболайонъ*.

Такъ какъ, по выше изъясненной поправкѣ интерпунктаціи, значится теперь *вообще* «по порядку, каждый звукорядъ чрезъ струну и звукъ», — а «къ *верху до самой Неты гиперболайонъ первый* — Гуподорійскій; и такъ какъ *полныхъ* рядовъ для другихъ гаммъ не получается подвигаясь «чрезъ струну и звукъ» *кверху*,—то мы *спускаемся* «чрезъ струну и звукъ» *внизъ*; что и обозначено прямолинейными скобками и цифрами: 1) т. е. гуподорійскій ладъ; 2) т. е. гупофригійскій; 3) гуполидійскій; 4) дорійскій; 5) фригійскій; и 6) лидійскій.

¹⁾ См. приложенный рисунокъ.

Ошибка же относительно положенія Миксолидїйскаго діаназона ¹⁾, и неясность показанія, что этотъ ладъ «поется въ самомъ верхнемъ тетрахордѣ» остаются таки неразгаданными. Тутъ погрѣшность копѣиста заключаетъ въ себѣ болѣе чѣмъ только простую ошибку въ мѣстѣ знаковъ препинанія и въ смѣшиваніи названія одного тетрахорда съ названіемъ другаго тетрахорда.

Но что всѣ ошибки эти произошли не отъ самаго автора, тому вѣщимъ служить доказательствомъ окончательное толкованіе Пахумера послѣ предъидущаго мѣста (484) ²⁾.

«И такъ (цитируетъ онъ изъ той же выше означенной главы *Птолемаевой* Гармоніи) *первымъ* мы обыкновенно называемъ *видъ*, когда своеобразная *Единица отношеній* (λόγος) ³⁾ занимаетъ *начальствующее мѣсто* (ἡγούμενος τόπος), ⁴⁾ какъ то начальствующее мѣсто и занято 1-мъ (т. е. видомъ); *вторымъ* (видомъ), когда 2-ое (мѣсто) отъ начальствующаго; также *третьимъ* (видомъ) когда 3-ье (мѣсто), и т. д. по порядку»; — «и до *семи* (т. е. видовъ); — продолжаетъ *Пахмеръ* собственными уже словами, — ибо также и *седьмымъ* *дианазоннымъ* *видомъ* мы считаемъ, когда *характеризующая Единица отношеній* занимаетъ *седьмое же мѣсто отъ начальствующаго*. — *Первымъ мѣстомъ* или *начальствующимъ звукомъ* въ каждомъ тетрахордѣ называлось какъ у Эллиновъ, такъ и у Византійцевъ, *1-я ступень сверху*, потому что теоретическій, на акустическихъ отношеніяхъ основанный расчетъ ступенямъ въ каждой

1) Даже самъ *Vincent* примѣчаетъ (стр. 483, см. Note 3) «Cette indication est entièrement fautive».

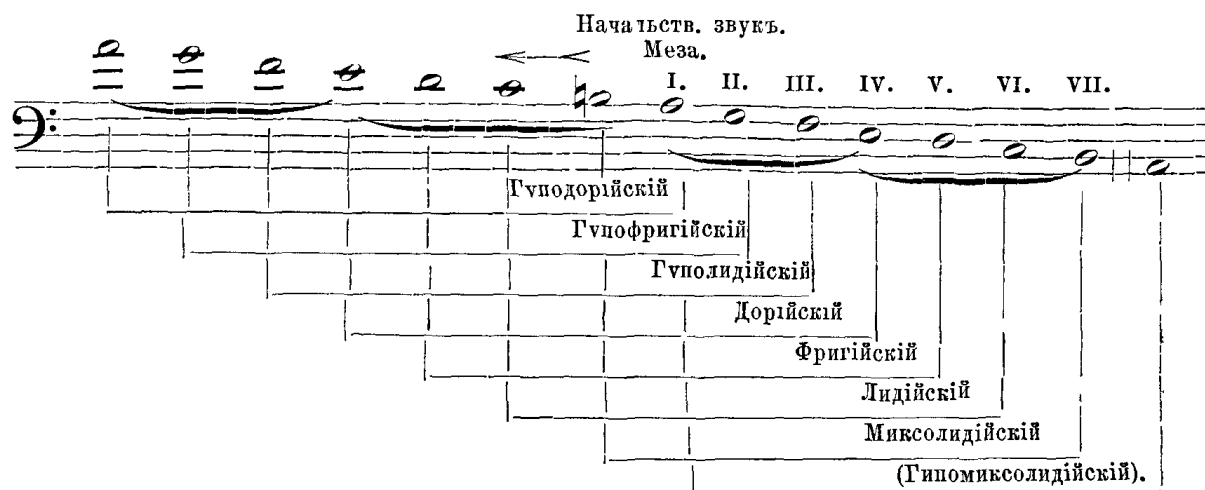
2) «Πρῶτον οὖν καλοῦμεν εἶδος κοινῶς, ὅταν ὁ ἰδιάζων λόγος (ἐν ἑκάστῳ — прибавляетъ Пахмеръ отъ себя) τὸν ἡγούμενον ἐπέχη τόπον, ὅτι καὶ τὸ ἡγούμενον α^{-ον}· δεύτερον δὲ ὅταν τὸν β^{-ον} ἀπο τοῦ ἡγούμενου, καὶ γ^{-ον} ὅταν τὸν τρίτον. καὶ κατὰ τὸ ἐφεξῆς οὕτως» — «μέχρι καὶ τῶν ἑπτὰ καὶ γὰρ καὶ ἑβδομον εἶδος τοῦ διὰ πᾶσων λέγομεν, ὅταν ὁ λόγος ὁ ἰδιάζων τὸν ἑβδομον ἐπέχη τόπον ἀπο τοῦ ἡγούμενου».

3) ὁ ἰδιάζων λόγος, своеобразная *пропорція* («*raison caractéristique*», выражаясь по французски *математически-техническимъ* языкомъ).

4) *Птолемай* употребляетъ выраженія «начальствующіе звуки» (Кн. II. Гл. 3-я и Гл. 6-я) «οἱ ἡγούμενοι φθόγγοι», или «начальствующая (струна) въ тетрахордѣ» — «ἡ ἡγούμενη (χορδή) τοῦ τετραχορδου». — См. также *Аристотеля* «Задачи» (Προβλήματα) XIX 33 и *Лукеяна* «О словѣ» («Πρὸς τὸν εἰπόντα». Слово: Προμηθεύς.... стр. 11, D).

системѣ дѣлывался всегда *сверху внизъ*, чему именно-то изъ числа византійскихъ трактатовъ мы находимъ, неоспариваемое доказательство въ 4-мъ Отдѣлѣ Кн. III. у *Вргеннія*: «Ибо и *высшій* звукъ также *каждой тетраходной системы* Мелотворцами именуется *первымъ*; *низшій* же *четвертымъ*; а изъ остальныхъ *двухъ среднихъ высшій* (зовется) *вторымъ*, *низшій* же — *третьимъ*»⁵⁾.

Начальствующее мѣсто слѣдовательно въ какой либо гаммѣ *тональной* занимаетъ ея *Меца*; и въ этомъ именно смыслѣ слово «*ἡγούμενος τόπος*» употреблено *Пахтмеромъ*. Вслѣдствіе того понятія о *теоретическомъ порядкѣ* діазонныхъ видовъ какъ *мелодическихъ образцовъ* (*σχήματα τῆς μελωδίας*) или *гласовъ* становятся весьма ясными изъ послѣдне приведеннаго толкованія этого автора.



Изъ трактата же *Вргеннія* «Три Книги Гармоніи» прежде всего слѣдуетъ намъ, ради цѣли нашей, обратить вниманіе на слѣдующее мѣсто:

«Ибо кто слышитъ, что *гиподорійскій тонъ* содержится между *Нетюю* гуперболайонъ и *Мезою*, *миксолидійскій* же между *Гупатю* гупатонъ и *Парамезою*, тотъ развѣ не пойметъ тотчасъ: что, очевидно, *гиподорійскій тонъ* есть *первый и низжайшій видъ образцовой системы*, *видъ же звукорядный содержитъ седьмой*; *напротивъ же того Миксолидійскій тонъ* есть *седь-*

⁵⁾ (Сір. 483). «Καὶ γὰρ παντὸς τετραχορδου συστήματος ὁ μὲν ὀξύτατος φθογγος, πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ὀνομάζεται· ὁ δὲ βαρύτερος τέταρτος· τῶν δὲ λοιπῶν δυο-
μεσῶν ὁ μὲν ὀξύτερος δεύτερος, ὁ δὲ βαρύτερος τρίτος».

мой видъ образцовой системы, видъ же мелодическій содержитъ первый; ибо тоны къ мелодическимъ видамъ относятся противоположно» ¹⁾.

Слѣдовательно *виды образцовой системы*, или то что мы назвали *тональностями*, не тождественны *мелодическимъ видамъ*, которые, по этому толкованію, явно ничто иное какъ то, что мы назвали *ладами*.

Въ книгѣ III. отд. 1. (стр. 470) *Врѣнній* говоритъ: «Конечно слѣдуетъ учащимся и то знать, что каждый изъ предрѣченныхъ восьми тоновъ составленъ изъ двухъ тетрахордовъ, верхняго и нижняго, да изъ одного тона (тонаго интервала), т. е. изъ восьми струнъ; и называется первая его струна *Прослаμваноμεною*, вторая *Γγπατοю*, третья *Παργπατοю*, четвертая *Λιχанος*, пятая *Μεζοю*, шестая опять *Παργπατοю*, седьмая же *Λιχанος*, восьмая *Нетοю»* ²⁾. Эта *перемѣна въ Номенклатурѣ ступеней по положенію* (κατὰ θέσιν) весьма важна для насъ, какъ мы тотчасъ увидимъ. По этой причинѣ я прилагаю двѣ Таблицы: А. *Диапазонныхъ видовъ* и Б. *Тональных видовъ*, съ наименованіями ступеней *каждаго вида спеціально, по ученію Врѣннія*.

Въ началѣ этого самаго Отдѣла ³⁾ авторъ положительно говорить: «Ибо, какъ прежде сказано, *τῶν* (тональныя гаммы) выка-

¹⁾ Кн. II. Отд. 5. Стр. 413. «Ὁ γὰρ ἀκούσας ὅτι μὲν ὑποδώριος τόνος ὑπὸ τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων καὶ τῆς μέσης περιέχεται, ὁ δὲ γε μιξολύδιος ὑπὸ τῆς ὑπάτης τῶν ὑπατῶν καὶ τῆς παραμέσης, οὗτος πάντως αὐτίκα, εἴπερ ἄν οὐκ εἴη εἰδώς, ὡς ὁ μὲν ὑποδώριος τόνος πρῶτος μὲν καὶ βχυρτάτος τοῦ ἡρμοσμένου ἐστίν, ἔβδομον μὲν εἶδος τῆς μελωδίας ἐπέχει· ὁ δὲ μιξολύδιος πάλιν ἔβδομον μὲν εἶδος τοῦ ἡρμοσμένου ἐστὶ, πρῶτον δὲ εἶδος τῆς μελωδίας ἐπέχει· οἱ γὰρ τόνοι πρὸς τὰ εἶδη τῆς μελωδίας ἀντιτεταγμένως ἔχουσι».

²⁾ «Ἀναγκαῖον δὲ πάνυ εἰδέναι καὶ τοῦτο τοῦς φιλόπουνος, ὅτι ἐκάστου τῶν προδιειλημμένων ὀκτῶ τόνων, ἐκ δυοῖν τετραχόρδων, ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου καὶ ἐνὸς γε τόνου, ταῦτὸ δὲ εἰπεῖν, ὀκτῶ χορδῶν, συγκειμένου· καὶ τῆς μὲν πρώτης αὐτοῦ χορδῆς προσλαμβανομένης καλουμένης, τῆς δὲ δευτέρας ὑπάτης, τῆς δὲ τρίτης παρυπάτης, τῆς δὲ τετάρτης λιχанοῦ, τῆς δὲ πέμπτης μέσης, τῆς δὲ ἕκτης πάλιν παρυπάτης, τῆς δὲ ἔβδομης λιχанοῦ, τῆς δὲ ὀγδόης νήτης».

³⁾ «Ὁ порядкѣ и устройствѣ высшерѣченныхъ восьми тонахъ на инструментѣ» (Περὶ τῆς ἐν τῷ ὀργάνῳ τάξεως καὶ κατασκευῆς τῶν προδιειλημένων ὀκτῶ τόνων). «Καὶ γὰρ, ὡς εἴρηται πρότερον, οἱ τόνοι οὐ κατὰ τὴν διάφοραν τῶν γενῶν διαίρεσιν ἀλλήλων διενηνόχασιν· ἀλλὰ κατὰ τὸν τῆς φωνῆς τόπον, ὀξυτερον τε καὶ βαρυτερον».

E	Фригійскій.							
	1	2	3	4	5 IV.	6	7	8
E	Дорійскій.							
	1	2	3	4	5	6	7	8
E	Гунолідійскій.							
	1	2	3	4	5 II.	6	7	8
E	Гунофригійскій.							
	1	2	3	4	5 IV.	6	7	8
E	Гунодорійскій.							
	1	2	3	4	5 IV.	6	7	8

Фригійскій.

Дорійскій.

Гунолідійскій.

Гунофригійскій.

Гунодорійскій.

*) Неизм. значить: звукъ неизмѣняемый противъ звука образцоваго звукоряда. Д. — Диатезисъ. С. — Синафа.
Мезы обозначены черными нотами.

зываютъ разность межъ собою не по различію родовъ, а по высшему и низшему мѣстоположенію голоса» (т. е. по высшему и низшему строю звуковъ гаммы).

Врвенній въ особенности въ трехъ мѣстахъ говоритъ о размѣщеніи звукорядовъ, — но не всегда разборчивъ въ употребленіи словъ: «τόνοι», «τρόποι» и «εἶδη τῆς μελωδίας». Впрочемъ онъ такъ подробно опредѣляетъ подразумѣваемые имъ мѣстоположенія этихъ звукорядовъ, что всякому читателю, для котораго древле-эллиническое ученіе не осталось безвѣдомой страной, вовсе не трудно тотчасъ усмотрѣть, о какихъ именно родахъ звукорядовъ авторъ трактуетъ.

Такъ напр. въ Книгѣ II. Отд. 3 (стр. 405—406) нѣтъ никакого сомнѣнія, что рѣчь идетъ о *тональностяхъ*, такъ такъ *Врвенній* самъ называетъ ихъ «*τὸнами*»:

«Ибо же *первый и низайшій изъ предръченныхъ восьми тоновъ* (говоритъ авторъ) имѣетъ *Нетою* (своею) *Мезу* (Образц. Сист.); *Мезою* же *Гупату* мезонъ; *Грпатою* же *Гупату* гупатонъ; а *Просламваноменою* ту (т. е. *Просламваномену*), что *и въ концѣ совершенной образцовой системы* зовется *Просламваноменою*»¹⁾, и т. д.

Это совершенно совпадаетъ съ выше данными толкованіями о *видахъ совершенной системы*, т. е. о транспозиціяхъ послѣдней, ибо образцовой системою принимался рядъ соединенныхъ гаммъ Гуподорійской и Дорійской (рядъ соединенныхъ двухъ системъ).

Напротивъ же того въ Книгѣ III. Отд. 4. (стр. 481.) *Врвенній* неправильно употребляетъ выраженія «*звукорядный* или *мелодическій видъ*» (ἔδος τῆς μελωδίας) и «*маса*» (ἦχος) для обозначенія *переносныхъ* или *тональных* гаммъ, т. е. *транспозицій образцовой системы*.

Такимъ образомъ выходитъ, что обозначается *одинъ и тотъ же предметъ двумя не тождественными именованіями*.

«И такъ *первый и высшій мелодическій видъ* (?) который занимаетъ *Ггнермиксолидійскую тональную гамму* (τόνος, какое слово здѣсь

¹⁾ «Καὶ γὰρ ὁ πρῶτος καὶ βαρυτατος τῶν προκατειλεγμένων οκτῶ τονων, νήτην ἔχει τὴν μέσην· μέσην δὲ τὴν ὑπάτην τῶν μέσων, ὑπάτην δὲ τὴν ὑπάτην τῶν ὑπατῶν· προσλαμβανομένην δὲ τὴν ἐν τῷ τελείῳ τοῦ ἡρμωσμένου συστήματι καλουμένην προσλαμβανομένην», — и т. д.

правильно употреблено) да зовется онъ обыкновенно у мелотворцевъ *первымъ гласомъ* (?) Второй же (видъ), который занимаетъ *Миксомидійскую тональность*, да зовется же онъ обыкновенно у мелотворцевъ *вторымъ гласомъ*»¹⁾ и т. д. И тутъ также рѣчь явно идетъ о траспозиціонныхъ гаммахъ.

Нѣсколько же далѣе (стр. 483) наконецъ встрѣчается слѣдующее толкованіе²⁾:

«Теперь скажемъ: что Мелотворцы, когда дѣло идетъ о высшемъ и о низшемъ звукорядѣ, называли тотъ или тотъ изъ видовъ первымъ, другой вторымъ, и т. д. до восьмого, по числовому порядку. Когда же рѣчь о *самыхъ звукахъ тетрахордныхъ системъ*, въ которыхъ тщательно различаютъ, какой изъ этихъ *видовъ* выше

1) "Ἔστιν οὖν πρῶτον καὶ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελωδίας ὃ ἐπέχει τὸν ὑπερμιξολύδιον τόνον, καλεῖται δὲ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πρῶτος· δεύτερον δὲ οὗ ἐπέχει τὸν μιξολύδιον, καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος δεύτερος», и т. д.

2) «Λέγομεν οὖν, ὅτι οἱ μελοποιοὶ, ὅτε μὲν πρὸς τε τὸ ὀξύτερον καὶ τὸ βαρυτέρον μέλος ἀποβλέπουσι, τότε δὴ τότε μὲν τῶν εἰδῶν, πρῶτον, τὸδε δὲ δεύτερον, καὶ καθέξῃς μέχρι τοῦ ὀγδόου, κατὰ τὴν τοῦ ἀριθμοῦ προκοπὴν, ὀνομάζουσι. Ὅτε δὲ πρὸς τοὺς φθόγγους αὐτοὺς τῶν τετραχόρδων συστημάτων, δι' ὧν ἀκριβῶς διαγνώσκουσι, ποῖον μὲν τῶν εἰδῶν ὀξύτερον καθέστηκε, ποῖον δὲ πάλιν βαρυτέρον· τότε δὴ οὐκ ἀπὸ τῆς τάξεως τοῦ τε βαρυτέρου καὶ ὀξυτέρου μέλους, ἀλλ' ἀπὸ τῆς τῶν φθόγγων τετραχόρδων συστημάτων, ταῦτα προσαγορεύουσι. Καὶ γὰρ παντὸς τετραχόρδου συστήματος, ὁ μὲν ὀξύτατος φθόγγος, πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ὀνομάζεται· ὁ δὲ βαρυτάτος τέταρτος· τῶν δὲ λοιπῶν δύο καὶ μέσων, ὁ μὲν ὀξύτερος· ὁ δὲ βαρυτέρος τρίτος. Καὶ ἐπεὶ τὸ τοῦ ἡρμωμένου ἀμετάβολου σύστημα ἐκ δυῶν κατ' ἀντίφωνον διὰ πασῶν συστημάτων, ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου κατὰ διάζευξιν συνέστηκε, καὶ ἕκαστερον πάλιν τῶν τοιούτων συστημάτων ἐκ δυοῖν κατὰ συναφὴν τετραχόρδων συστημάτων, ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου, καὶ ἑνὸς τόνου συμπεπλήρωται· εἰκότως ἄρα οἱ μελοποιοὶ τὸ εἶδος, οὗ μὲν ὁ πρῶτος καὶ ὀξύτατος φθόγγος τοῦ βαρυτέρου τετραχόρδου, τοῦ κατ' ἀντίφωνον διὰ πασῶν ὀξυτέρου συστήματος μέση ἐστὶ, κοινῶς πρῶτον ἤχον' ἐκάλεσαν· οὗ δὲ ὁ δεύτερος μέση, ὁμοίως ἤχον δεύτερον· οὗ δὲ ὁ τρίτος μέση, ἤχον τρίτον· οὗ δὲ ὁ τέταρτος μέση, ἤχον τέταρτον·--- Οὗ δὲ πάλιν ὁ πρῶτος καὶ ὀξύτατος φθόγγος τοῦ ὀξυτέρου τετραχόρδου τοῦ κατ' ἀντίφωνον διὰ πασῶν βαρυτέρου συστήματος μέση ἐστὶν εἰκότως πάλιν ἤχον πρῶτον πλάγιον ἐκάλεσαν, ἀπὸ τῆς τῶν φθόγγων τάξεως, καὶ οὐ πέμπτον, ἀπὸ τῆς τοῦ ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου μέλους διαφορᾶς· ἀλλὰ πρῶτον μὲν καθ' ὃν εἰρήκαμεν λόγον· πλάγιον δὲ ἦτοι διὰ τὸ τὴν μέσην αὐτοῦ παρακεῖσθαι τῇ ὑπάτῃ τοῦ πρώτου ἤχου, ἢ μᾶλλον διὰ τὸ ἀπ' αὐτῆς ἀρχεσθαι πλαγιάζειν τὸ μέλος, καὶ ἐπὶ τον βαρυτέρον τῆς φωνῆς τόπον χωρεῖν· οὗ δὲ ὁ δεύτερος μέση, ὁμοίως ἤχον δεύτερον πλάγιον» и т. д.

лежить въ *общей* гаммѣ, и какой опять ниже; тогда называютъ ихъ не по порядку того, какая *гамма* выше или ниже по звуку (тональности), но *по порядку самихъ звуковъ тетрахордныхъ системъ* (т. е. оставаясь все въ одной и той же тональной или транспозиціонной гаммѣ). Ибо *каждой тетрахордной системы самый высшій звукъ у Мелотворцевъ называется первымъ; самый низшій же четвертымъ; изъ двухъ затѣмъ остальныхъ среднихъ, высшій — вторымъ; а низшій — третьимъ*».

«А такъ какъ неизмѣнная система образцоваго (т. е. звукоряда), состоитъ изъ двухъ антифонныхъ ¹⁾ діазонныхъ (октавныхъ) системъ, верхней и нижней *по діаксисису* (устроенныхъ); а въ свой чередъ каждая изъ этихъ системъ изъ двухъ тетрахордныхъ системъ *по синафѣ*, т. е. высшей и низшей, да однимъ тономъ (т. е. діаксисическимъ интерваломъ) дополняется; то вѣдь естественно мелотворцы *тотъ видъ* (т. е. діазонный), въ которомъ оказывается *Мезою* (т. е. вида) ²⁾ *первый и высшій звукъ нижайшаго тетрахорда верхней антифонной октавы* ³⁾, обыкновенно называли *гласомъ первымъ*; въ которомъ же *Мезою второй* (звукъ того же тетрахорда) равно *гласомъ вторымъ*; гдѣ же *Мезою третій* (звукъ) *гласомъ третьимъ*; а гдѣ *Мезою четвертый* (звукъ) *гласомъ четвертымъ*. — — — — Гдѣ же снова *первый и высшій звукъ высшаго тетрахорда нижней антифонной октавы есть Меза*, естественно опять называли *гласомъ первымъ побочнымъ, по порядку звуковъ, а не то чтобы пятымъ* ради разности между высшимъ и низшимъ звукорядами; но *первымъ* же ради той, что мы сказали, причины. *Побочнымъ* же (прозвали), или потому что *Меза ею* (т. е. этого гласа или октахорда) находится возлѣ *Гнаты* (т. е. за Гупатою) *гласа перваго*, или вѣрнѣе потому что (начиная) отъ нея (т. е. отъ *Мезы* побочнаго гласа) пѣніе будто уклоняется и спускается къ болѣе низкой области голоса. Въ какомъ же (видѣ) *Мезою* (ока-

¹⁾ т. е. гдѣ каждая ступень одной діазонной системы соответствуетъ той же ступени другой системы въ чистомъ октавномъ отношеніи = 1 : 2 или 1 : 1/2.

²⁾ *Мезою* по номенклатурѣ Врвеннія (см. таблицу).

³⁾ На таблицѣ отмѣчены: и положеніе антифонныхъ діазоновъ, и тетрахордовъ, и порядковыя числа звуковъ въ тетрахордахъ.

зывается) *второй звукъ*, (тотъ видъ прозвали) *гласомъ вторымъ побочнымъ»* и т. д.

Сравнивая это толкованіе съ составленной нами Таблицею наименованій придаваемыхъ, по ученію Врвеннія же, 8-ми ступенямъ каждаго діапазоннаго вида, намъ не трудно установить числовой порядокъ гласовъ, какъ, (повидимому), уразумѣваетъ его Врвенній:

1-й звукъ низшаго тетра хорда высшей антифоніи образцовою звукоряда есть *Нета діецевменонъ* его; 2-й звукъ книзу (по данному Врвенніемъ же разъясненію) есть *Паранета діецевменонъ*; 3-й звукъ — *Трита діецевменонъ*, а 4-й звукъ *Парамеза*. *Мезами* же *ладовъ* (по номенклатурѣ Врвеннія) мы встрѣчаемъ:

противъ *Неты* (Системы) Мезу *Гноподорійскаго лада*;
 противъ *Паранеты* (Сист.) Мезу *Гнофригійскаго лада*;
 противъ *Триты* (Сист.) Мезу *Гнолидійскаго лада*;
 и противъ *Парамезы* (Сист.) Мезу *Дорійскаго лада*.

Первымъ звукомъ высшаго тетра хорда низшей антифоніи образцовой системы оказывается *Меза*; 2-мъ звукомъ *Лиханось мезонъ*; 3-мъ звукомъ *Парпната мезонъ*; а 4-мъ звукомъ *Гпната мезонъ*. Затѣмъ мы находимъ:

противъ *Мезы* (Сист.) Мезу *Фригійскаго лада*;
 противъ *Лиханось* (Сист.) Мезу *Лидійскаго лада*;
 противъ *Парпнаты* (Сист.) Мезу *Миксолидійскаго лада*;
 и противъ *Гпнаты* (Сист.) Мезу *Гномиксолидійскаго лада*.

Четыре же послѣднихъ гласа Врвенній называетъ *побочными*. Вслѣдствіе того, мы въ ученіи и этого также автора встрѣчаемъ *теоретически* изложеннымъ тотъ же порядокъ гласовъ какъ и у предшественниковъ его, а именно:

Настоящіе гласы:

1. Гноподорійскій,
2. Гнофригійскій,
3. Гнолидійскій,
4. Дорійскій,

Побочные гласы:

1. Фригійскій,
2. Лидійскій,
3. Миксолидійскій,
4. Гномиксолидійскій (по строю тождественный Гноподорійскому).

Составимъ же теперь вкратцѣ таблицу указаній всѣхъ выше упомянутыхъ авторовъ, относительно *порядка* гласовъ.

А В Т О Р Ы.	Главные гласы.	ДИАПАЗОННЫЕ ВИДЫ.	Побочные гласы.	ДИАПАЗОННЫЕ ВИДЫ.
<p>А. <i>Святоградецъ</i>. 1) Парадигма.</p> <p>2) (Перетолкованіе).</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p>	<p>Гуподорійскій. Гупофригійскій. Гуполидійскій. Дорійскій.</p> <p>отъ Дорійскаго. » Фригійскаго. » Лидійскаго. не отъ Дорійскаго.</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p>	<p>Фригійскій. Лидійскій. Миксолидійскій. Гупомиксалидійскій.</p>
<p>Б. <i>Мануилъ Хрсафъ</i>.</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p>	<p>Дорійскій. Фригійскій. Лидійскій. Миксолидійскій.</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p>	<p>Гуподорійскій. Гупофригійскій. Гуполидійскій. Гупомиксалидійскій.</p>
<p>В. <i>Пападика</i>. (Виллото) 1) по знакамъ вокругъ розетки: (съ верхняго вправо кругомъ по порядку).</p> <p>2) по знакамъ дерева (равнобрю и въ парадигмѣ <i>Иоанна Кукузеля</i>).</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p> <p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ.</p> <p>ᾀ. ᾁ.</p>	<p>Фригійскій. Лидійскій. Миксолидійскій. Дорійскій.</p> <p>(въ низшей октавѣ Лидійскаго дисдиапазона)</p> <p>Фригійскій. Лидійскій. Миксолидійскій.</p> <p>(въ средней октавѣ Лидійскаго тона).</p> <p>Дорійскій.</p>	<p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ. ᾀ. ᾄ.</p> <p>ᾀ. ᾁ. ᾀ. ᾂ. ᾀ. ᾃ.</p> <p>ᾀ. ᾁ.</p>	<p>Гуподорійскій. Гупофригійскій. Гуполидійскій. Гупомиксалидійскій.</p> <p>(въ средней октавѣ Гуполидійск. дисдиапазона)</p> <p>Гупофригійскій. Гуполидійскій. Гупомиксалидійскій.</p> <p>(въ высшей октавѣ Гуполидійскаго тона).</p> <p>Гуподорійскій.</p>

А В Т О Р Ы.	Главные гласы.	Диапазонные виды.	Побочные гласы.	Диапазонные виды.
г) <i>Георгій Пах- меръ.</i>	\bar{a} . \bar{b} . \bar{g} . \bar{d} .	Гупермиксолидйск. Миксолидйскій. Лидйскій. Фригйскій.	\bar{a} . \bar{b} . \bar{g} . \bar{d} .	Дорйскій. Гуподорйскій. Гупофригйскій. Гуподорйскій.
д) <i>Мануль Вр- енній.</i>	\bar{a} . \bar{b} . \bar{g} . \bar{d} .	Гуподорйскій. Гупофригйскій. Гуполидйскій. Дорйскій.	\bar{a} . \bar{b} . \bar{g} . \bar{d} .	Фригйскій. Лидйскій. Миксолидйскій. Гупомиксолидйскій.

Если же, не раздѣляя гласовъ на главные и побочные, установимъ ихъ по числовому порядку отъ \bar{a} до \bar{n} , или обратно отъ \bar{n} до \bar{a} оставляя въ сторонѣ: перетолкованіе Святоградца, и указанія Хрусфа и Парадигмы (въ видѣ деревца), какъ въ слѣдующемъ:

по С В Я Т О Г Р А Д Ц У.		По знакамъ около розетки въ Панадикъ.	
\bar{a} .	Гуподорйскій.	\bar{e} .	Гуподорйскій.
\bar{b} .	Гупофригйскій.	\bar{s} .	Гупофригйскій.
\bar{g} .	Гуполидйскій.	\bar{z} .	Гуполидйскій.
\bar{d} .	<i>Дорйскій.</i>	\bar{n} .	<i>Гупомиксолидйскій.</i>
\bar{e} .	Фригйскій.	\bar{a} .	Фригйскій.
\bar{s} .	Лидйскій.	\bar{b} .	Лидйскій.
\bar{z} .	Миксолидйскій.	\bar{g} .	Миксолидйскій.
\bar{n} .	<i>Гупомиксолидйскій.</i>	\bar{d} .	<i>Дорйскій.</i>
по П А Х У М Е Р У.		по В Р Е Н Н И Ю.	
\bar{n} .	Гуподорйскій.	\bar{a} .	Гуподорйскій.
\bar{z} .	Гупофригйскій.	\bar{b} .	Гупофригйскій.
\bar{s} .	Гуполидйскій.	\bar{g} .	Гуполидйскій.
\bar{e} .	<i>Дорйскій.</i>	\bar{d} .	<i>Дорйскій.</i>
\bar{d} .	Фригйскій.	\bar{e} .	Фригйскій.
\bar{g} .	Лидйскій.	\bar{s} .	Лидйскій.
\bar{b} .	Миксолидйскій.	\bar{z} .	Миксолидйскій.
\bar{a} .	<i>Гупермиксолидйскій.</i>	\bar{n} .	<i>Гупомиксолидйскій.</i>

то видимъ, что *вполнѣ согласными одно съ другимъ* являются указанія на *порядокъ гласовъ* только у *Стятоградца* да у *Вргенція*. Въ *Пападикѣ* тѣ гласы, что у *предназванныхъ* авторовъ считаются *четырьмя первыми*, поставлены *второю группою*, а въ *первую группу* помѣщены тѣ четыре гласа, которые у *предназванныхъ* названы *побочными*. У *Пахмера* же весь тотъ порядокъ выведенъ совершенно на *выворотъ*, а потому у него также еще, вмѣсто *Грпомиксолидійскаго лада*, является *Грпермиксолидійскій*.

Иной же опять порядокъ показывается въ трактатѣ *Хрсафа* и въ *Парадимахъ* Виллотоской и Кукузелевой *Пападикѣ*, изъ которыхъ послѣднія совершенно межъ собою согласуются:

Г л а в н ы е г л а с ы .			
по Х р с а ф у .		по П а р а д и г м а м ъ .	
ᾀ.	Дорійскій.	ᾀ.	Фригійскій.
ᾆ.	Фригійскій.	ᾆ.	Лидійскій.
ᾗ.	Лидійскій.	ᾗ.	Миксолидійскій.
ᾘ.	Миксолидійскій.	ᾘ.	Дорійскій.
П о б о ч н ы е г л а с ы .			
по Х р с а ф у .		по П а р а д и г м а м ъ .	
ᾑ.	Гуподорійскій.	ᾑ.	Гупофригійскій.
ᾒ.	Гупофригійскій.	ᾒ.	Гуполидійскій.
ᾓ.	Гуполидійскій.	ᾓ.	Гупомиксолидійскій.
ᾔ.	Гупомиксолидійскій.	ᾔ.	Гуподорійскій.

Тутъ разница состоитъ въ томъ, что между *главными* гласами — *Дорійскій*, а между *побочными* — *Гуподорійскій* значатся у *Хрсафа*: *первыми*, а въ *парадимахъ*: *четвертыми*.

Наконецъ, сравнивая въ *Пападикѣ* Виллото, показанія посредствомъ знаменій вокругъ розетки съ показаніями посредствомъ зна-

меній надъ вѣтвями дерева, мы находимъ единственную разницею только то, что *изъ побочныхъ гласовъ Гиподорійскій* значится около розетки *первымъ*, а въ деревцѣ *последнимъ*.

И такъ видно, что *простымъ путемъ*, т. е. путемъ *прямыхъ выисокъ* изъ византійскихъ трактатовъ, *положительныхъ, несомнѣнныхъ* результатовъ не добудемъ, а приходится отыскивать ихъ путемъ *аналитическимъ*, на основаніи *кореннаго*, т. е. *древле-эллинскаго ученія* какъ объ *обоюдныхъ отношеніяхъ между ладами*, вошедшими въ составъ *восьми Церковныхъ гласовъ*, такъ и о *практическомъ пѣснетвореніи* (*ἡ τῆς μελοποιᾶς χρῆσις*).

9. О примѣненіи ладовъ къ практическому пѣснетворенію (*μελοποιᾶ*) и о выказывающемся, вслѣдствіе того, положительномъ порядкѣ гласовъ.

Въ 7-ой уже главѣ подлежащаго разсужденія было упомянуто, что всѣ теоретики, какъ древле-эллинскіе такъ и византійскіе неоднократно упоминаютъ о существованіи въ музыкѣ собственно-то лишь *трехъ только основныхъ гармоній* или *троповъ*, а именно: *дорійскаго строя* (*δωριστί*), *фригійскаго строя* (*φρυγιστί*) и *лидійскаго строя* (*λυδιστί*).

Равномѣрно было уже объяснено то, что древніе и средневѣковые греческіе писатели о музыкѣ называли *областію голоса* (*τόπος φωνῆς*), правильному употребленію которой въ практическомъ пѣснетвореніи придавали чрезвычайную важность.

Употребительнѣйшею же голосовою областію, *въ особенности въ хоровомъ пѣніи въ унисонъ*, каковымъ всегда и вездѣ преимущественно бывало и еще бываетъ богослужebное пѣніе въ храмѣ, сама собою сдѣлалась, — и естественно должна была сдѣлаться, — *средне-голосовая или мезообразная область* (*τόπος μεσοείδης*). Эта область занимаетъ, какъ въ упомянутой выше главѣ сего сочиненія подробно объяснено, преимущественно *нижній антифонный діапазонъ Лидійской транспозиціонной гаммы*, по каковой причинѣ и всѣ пѣснопѣнія и даже пѣвческія упражненія, образцы коихъ еще сохранились до нашего времени, *потированы знаками одной только этой*

тональности. Имъ же вполне соответвуютъ знаменія Византійской нотации, какъ видно изъ слѣдующаго:

Названія ступеней:	Просла- ваномена.	Гупата	Парупата	Лиха- нось.	Гупата	Пару- пата.	Лиханось	Мега.
		Г у п а т о н ъ.			М е з о н ъ.			
Византійское знамя.								
Эллинское знамя Лидійской тональности.	7 ϛ	γ	ρ	φ	с	ρ	μ	ι
Нынѣшняя но- тациа:								
Интервалы:		1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.

На основаніи этихъ двухъ, для примѣненія теоретическихъ указаній къ практическому пѣснопѣнію весьма важныхъ, фактовъ какъ древле-эллинскаго, такъ и византійскаго пѣснетворенія, можно и должно будетъ придти къ положительнымъ результатамъ относительно настоящаго порядка гласовъ, употребленнаго у Византійцевъ въ Церковномъ пѣніи.

Характеристическое различіе трехъ основныхъ, выше упомяну-
тыхъ систематическихъ оборотовъ или видовъ мелодіи (τρόποι συ-
στηματικοὶ ἢ εἶδη τῆς μελωδίας), т. е. дорійскаго, фригійскаго и ли-
дійскаго ладовъ, заключается, какъ намъ стало извѣстно, въ раз-
личныхъ расположеніяхъ полутоннаго интервала въ тетрахордной
системѣ:

а) по дорійски: б) по фригійски: в) по лидійски:

— 1/2. — 1. — 1. — — 1. — 1/2. — 1. — — 1. — 1. — 1/2.

Главные лады или діапазонные виды каждаго изъ трехъ этихъ основныхъ систематическихъ оборотовъ составляются изъ двухъ разъединенныхъ тетрахордовъ характеризующаго ихъ строя;

a) б)

— 1/2 — 1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1 — 1/2

1

в)

— 1 — 1 — 1/2 1 — 1 — 1/2

1

Производные же отъ главныхъ, лады составляются изъ двухъ *связныхъ* тетраховъ тѣхъ же трехъ родовъ, получая діацевтичeskій тонъ, — для пополненія октавнаго объема, — либо *снизу* (нижній діацевксисъ, *иподіацевксисъ*), либо *сверху* (верхній діацевксисъ, *ипердіацевксисъ*).

I. По *иподіацевксису*.

a) б)

1/2 — 1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1 — 1 — 2/2 — 1 — 1 — 1/2 — 1.

1

в)

1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1/2 —

1

II. По *ипердіацевксису*.

a) б)

— 1/2 — 1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1/2 — 1

1

в)

— 1 — 1 — 1/2 — 1 — 1 — 1/2

1

Діапазонные виды по *γподіацевксису* утребляются *всѣ трое въ осмогласіи*, и названы, какъ въ согласность съ главными ихъ рода ладами, такъ и *вслѣдствіе являющагося въ нихъ Γγподіацевксиса*; — а) *Γγподорійскимъ*, б) *Γγперфривійскимъ* и в) *Γγполидійскимъ*.

Діапазонные же виды по *γпердіацевксису* именуется въ теоріи, по сходнымъ причинамъ: а) *Γγпердорійскимъ*, б) *Γγперфривійскимъ*, и в) *Γγперлидійскимъ*. Въ составъ *осмогласія*, однакоже, вошелъ только первый изъ нихъ, т. е. *Γγпердорійскій*, подъ особымъ именованіемъ: *Миксолидійскаго лада* ¹⁾.

Припомнимъ теперь, что *діапазонные виды* или *лады* получаются всѣ въ одномъ и томъ же *дисдіапазонѣ* *вслѣдствіе постепеннаго передвиженія октавнаго объема*. По ученію *Птолемайя* передвиженіе это, какъ мы уже узнали, производится помощію *двухъ столбцовъ*, съ *лѣвой* и съ *правой* стороны ²⁾, изъ которыхъ каждый содержитъ *всѣ пятнадцать наименованій ступеней образцовой системы*. Какимъ образомъ, помощію этихъ двухъ столбцовъ, можно находить *звуковую высоту мѣста положенія* (τόπος φωνῆς) каждой изъ *транспозиціонныхъ иммъ*, было уже показано въ нашей 6-ой главѣ. Впрочемъ тутъ рѣчь не объ нихъ, а о *діапазонныхъ видахъ или гласахъ*, и вотъ ради научнаго опредѣленія положительнаго порядка этихъ-то гласовъ, необходимо припомнить также указанные въ той же 6-ой главѣ операциі относительно тѣхъ звукорядовъ, ступени которыхъ *не мѣняя собственно-то звуковъ своихъ* при передвиженіи, получаютъ однако же *названія отъ новаго мѣста ихъ положенія*.

Такъ какъ *Дорійскій тетрахордъ* служитъ основаніемъ построенію *образцовой или совершенной системы*, то и звукорядъ этотъ представляетъ *два главныхъ діапазонныхъ вида Дорійскаго характера*. И впрямь, когда *Просламваномена* *праваго* столбца поставлена противъ *Просламваномены* *лѣваго* столбца, тогда, по интервальнымъ величинамъ (значащимся на первомъ столбцѣ) между

¹⁾ Говоря о десяти гласахъ, какіе употреблялись будто въ Иерусалимскомъ Храмоцѣвнѣи, Святоградецъ, очень быть можетъ, присоединяетъ къ основнымъ восьми гласамъ также еще и *Γγперфривійскій* и *Γγперлидійскій* лады.

²⁾ См. табл. I къ стр. 37.

этой Просламваноменою и Нетою діецевгменонъ оказываются слѣдующіе два октахорда:

	Гватонъ.			Мезонъ			Діецевгменонъ.				
I.	Гвала	Парвала	Лиханось	Гвала	Парвала	Лиханось	Мега	Пармега	Трига	Паранета	Нета
Просламва- номена	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т. : 1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1 т.
	Д о р і й с к і й.										
	Г в п о д о р і й с к і й.										

Когда же мы *правый* столбецъ ¹⁾ передвинимъ на одну ступень *кверху*, такъ что *Просламваномена* (или *Нета гуперболайонъ*) этого столбца помѣстится противъ *Гваты гватонъ* *мваго* столбца, а противъ *Просламваномены* этой же *мввой* стороны мы увидимъ по *правую* сторону ступень *Паранеты гуперболайонъ*, тогда — сохраняя прежній порядокъ названій ступеней по положеніямъ, но прилагая къ нимъ *интервальный* расчетъ по значеніямъ, мы получаемъ въ тѣхъ же выше означенныхъ предѣлахъ *другіе* два *диапазонныхъ* вида:

	Гватонъ.			Мезонъ.			Діецевгменонъ.				
II.	Гвала	Парвала	Лиханось	Гвала	Парвала	Лиханось	Мега	Пармега	Трига	Паранета	Нета
Просламва- номена	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т. : 1 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.
	Ф р и г і й с к і й.										
	Г в п о ф р и г і й с к і й.										

Когда за тѣмъ передвинемъ *правый* столбецъ еще на одну ступень *кверху*, такъ что значащіяся на немъ внизу названія: *Трига гуперболайонъ*, *Паранета гуперболайонъ* и *Просламваномена* (или *Нета гуперболайонъ*) по порядку окажутся противъ названій: *Про-*

¹⁾ На передвижной таблицѣ (I) къ стр. 37.

сламваномены, Гупаты гупатонъ и Парупаты гупатонъ внизу мѣсто столбца, тогда согласно съ интервалами значащимися на правой сторонѣ, окажутся опять другіе же два діапазонныхъ вида:

III.	Гупатонъ.			Мезонъ.			Діецевгменонъ.				
Просламва- номена	Гупата	Парупата	Лиханось	Гупата	Парупата	Лиханось	Мега	Парамега	Трига	Паранета	Нета
	1 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.
	Лидійскій.										
	Гуполидійскій.										

Передвинувъ наконецъ правой столбецъ еще на одно мѣсто кверху, такъ что увидимъ отмѣченныя на немъ внизу ступени *Нета діецевгменонъ* и далѣе кверху противъ названій мѣвой стороны *Просламваномены* и далѣе кверху, мы получимъ слѣдующіе два октахорда:

IV.	Гупатонъ.			Мезонъ.			Діецевгменонъ.				
Просламва- номена	Гупата	Парупата	Лиханось	Гупата	Парупата	Лиханось	Мега	Парамега	Трига	Паранета	Нета
	1/2 т.	1 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1/2 т.	1 т.	1 т.	1 т.
	Миксолидійскій.										
	Дорійскій.										

Какъ совпадающіе съ построеніемъ образцовой гаммы, два діапазонныхъ вида *Дорійскаго* характера занимаютъ (по Теоріи) весьма естественно первое мѣсто: *Дорійскій* между октахордами *высшей области*, а *гуподорійскій* между октахордами *низшей области*.

Такъ какъ, собственно говоря, *физическаго* препятствія не имѣется, учинять передвиженія діапазоновъ также и *книзу*, то рассмотримъ, какіе изъ таковыхъ операций получаютъ результаты.

Первымъ октахордомъ все таки опять будетъ діапазонный видъ *Дорійскаго* строя, потому что начать должно все же отъ того, чтобы названія обоихъ столбцовъ совпадали одни съ другими.

Подвинувъ *правый* столбецъ на одну ступень внизъ, такъ что *Грпата грпатовъ* очутится противъ *Просламваномены лъваго* столбца, получимъ согласно съ интервалами по значеніямъ слѣдующій рядъ:

	Грпатовъ.			Мезонъ.				Діецевгменонъ.			
Просламва- номена	Грпата	Парупата	Лиханось	Грпата	Парупата	Лиханось	Меза	Парамеза	Трига	Паранета	Нега
	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т. ∴	1 т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.
	Миксолидійскій.						?				

Нижній октахордъ дѣйствительно есть *Миксолидійскій*. Но на счетъ опредѣленія *высшаго* діапазоннаго вида приходится поставить вопросительный знакъ, — хотя формула этого ряда и указываетъ будто на строй *Грпolidійскаго* октахорда.

Точно такія же обстоятельства встрѣчаются, когда мы *правой* столбецъ передвинемъ еще на одно мѣсто внизъ, противопоставляя *Парупату грпатовъ* этого столбца или еще далье внизъ на одну ступень: — *Лиханось грпатовъ* — *Просламваномень лъвой стороны*. Въ первомъ случаѣ являются такіе два звукоряда:

	Грпатовъ.			Мезонъ.				Діецевгменонъ.			
Просламва- номена	Грпата	Парупата	Лиханось	Грпата	Парупата	Лиханось	Меза	Парамеза	Трига	Паранета	Нега
	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т. ∴	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.
	Лидійскій.						?				

во второмъ же случаѣ слѣдующіе два октахорда:

	Грпатовъ.			Мезонъ.				Діецевгменонъ.			
Просламва- номена	Грпата	Парупата	Лиханось	Грпата	Парупата	Лиханось	Меза	Парамеза	Трига	Паранета	Нега
	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т. ∴	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.	$\frac{1}{2}$ т.	1 т.	1 т.
	Фригійскій.						?				

Что *Нижніе* октахорды этихъ рядовъ дѣйствительно должны быть признаваемы въ первомъ: *Лидійскимъ*, а во второмъ: *Фриійскимъ* это безспорно, потому что мы знаемъ, что, подвигаясь отъ *Грподорійскаго* діапазоннаго вида поступенно кверху по образцовой гаммѣ, мы находимъ: сначала *Миксолидійскій* ладъ, потомъ *Лидійскій*, а затѣмъ *Фриійскій*.

Но въ первомъ ряду *высшій* октахордъ выказываетъ формулу, которая походитъ не только на формулу *Грпифриійскаго*, но и на формулу также *Грперлидійскаго* октахорда. Равномѣрно и *высшій* октахордъ втораго ряда являетъ формулу какъ *Грподорійскаго*, такъ и *Грперфриійскаго* лада. За какіе же именно лады приходится считать эти *три сомнительныхъ* октахорда?

Мы могли уже достаточно убѣдиться, что теорія собственно-то *древле-эллинской* музыки зиждется на весьма *логическыхъ*, и всегда неизмѣнно *одинаковыхъ, естественныхъ законахъ*. А потому мы въ правѣ заключить, что эти три, вопросу подлежащихъ октахорда, должны относиться къ *Миксолидійскому, Лидійскому и Фриійскому* ладамъ, какъ въ ряду образцовой системы *Дорійскій* діапазонный видъ относится къ *Грподорійскому* октахорду. Дорійскій же діапазонъ въ сущности есть *однороднаго* строя *верхній* или *Грпер-*ладъ *Грподорійскаго*, т. е. онъ можетъ, въ этомъ отношеніи, быть названъ: *Грпер-Грподорійскимъ* ладомъ. Другими словами: онъ есть ладъ, лежащій на *Квинту выше* того лада, который находится на *Квинту ниже* его самаго.

И такъ, октахорды, лежащіе на *квинту выше* *Миксолидійскаго, Лидійскаго и Фриійскаго* ладовъ должны по логическому порядку получить названія: (въ 1-мъ ряду дѣйствительнаго — по *гармоническому значенію, а не по мѣстному только положенію*) *Грпермиксолидійскаго, Грперлидійскаго и Грперфриійскаго* діапазоновъ.


Но мы знаемъ также, что всѣ лады носящія названія *Грпер-*діапазоновъ были исключены изъ числа *дѣйствительныхъ* ладовъ, вошедшихъ въ составъ *осмогласовой системы*. Это же приводитъ насъ къ логическому заключенію, что передвиженіе *столбца правой стороны внизъ*, или что все равно, передвиженіе *образцовой гаммы (мѣста столбца) кверху*, относительно *научнаго* установленія *правильнаго порядка гласовъ, въ расчетъ* *входитъ не можетъ и не должно*.

Слѣдовательно дальнѣйшему анализу подлежатъ единственно только *тѣ восемь ладовъ*, которые мы нашли вслѣдствіе передвиженія *праваго столбца вверхъ*, или что все равно, передвиженія *образцовой гаммы (лѣваго столбца) внизъ*.




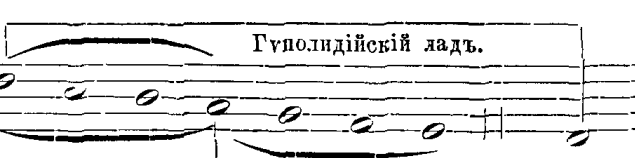


Разсматривая полученные выше сказанные *четыре ряда*, мы находимъ, что между двумя ладами каждаго ряда существуетъ *отношеніе Пятиступенное*, такъ что *Гиподорійскій* ладъ является въ области, которая находится *Квинтою ниже* области, занимаемой *Дорійскимъ* ладомъ; *Гипофригійскій* ладъ въ области на *Квинту ниже* области *Фригійскаго*; *Гиполидійскій* въ области на *квинту ниже* области *Лидійскаго*; и наконецъ повтореніе даже *Дорійскаго* лада въ области на *пять ступеней ниже* области *Миксолидійскаго*. Слѣдовательно *Гиподорійскій*, *Гипофригійскій* и *Гиполидійскій* лады являются тутъ *фактически* — — *Гипо-* ладами, т. е. *нижне-дорійскимъ*, *нижне-фригійскимъ* и *нижне-лидійскимъ* по области. А такъ какъ повторяемый въ нижней октавѣ *Дорійскій* октахордъ по области своей оказывается (по простому счету ступеней) также въ *нижне-квинтовомъ* отношеніи къ *Миксолидійскому*, какъ предрѣченные нижніе лады къ одноименнымъ верхнимъ, то ясно, что это обстоятельство и побудило *византійскихъ* теоретиковъ, повторенный (въ *нижней* октавѣ) *Дорійскій* октахордъ, въ указанномъ къ *Миксолидійскому* ладу отношеніи, назвать *Нижне-* или *Гипомиксолидійскимъ*.

Вслѣдствіе того образовались *два группы*, одна изъ четырехъ *верхнихъ*, — какъ бы *главныхъ* или *первобытныхъ* (*χύριοι*) ладовъ, а другая изъ четырехъ *нижнихъ* или *побочныхъ* (*πλάγιοι*), которые возрождаются (какъ мы видѣли) изъ *перестановки только тетрахордовъ и диатезмическаго интервала* въ октахордахъ того же рода и именованія, что еще яснѣе высказывается изъ слѣдующаго примѣра:

Главный ладъ: Побочный ладъ:

I. 

The musical notation shows two scales on a single staff. The first scale, labeled 'Дорійскій ладъ', consists of the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second scale, labeled 'Гиподорійскій ладъ', consists of the notes G, A, B, C, D, E, F, G, with a lower octave G indicated by a bass clef and a brace. The scales are connected by a brace, indicating their relationship.

	Главные лады:	Побочные лады:
II.		
III.		
IV.		

Такимъ образомъ оправдывается указаніе *Мануила Хрсафа*, какъ самое согласное съ основнымъ, т. е. первоначальнымъ ученіемъ эллинскихъ еще дидаскаловъ какъ о возрожденіи и порядкѣ ладовъ, такъ и объ обоюдныхъ отношеніяхъ между группою главныхъ и группою побочныхъ.

Выше уже объяснилъ я, что и Эллыны и Византійцы предпочитали, для нотации своихъ мелодій, знаменія, обозначающія нижнюю антифонію Лидійской тональности.



Но очевидно, что этотъ звукорядъ оказался бы недостаточно пространнымъ, если объему мелодій каждаго гласа былъ бы данъ безпредѣльный произволъ. Этого, однакоже не было, а меньше всего для пѣнія общенароднаго, унисонно-хороваго, какимъ именно является первоначальное Христіанское богослужебное пѣніе ¹⁾. Во всѣхъ для подобной цѣли распѣтыхъ мелодіяхъ, сколько ихъ и какія изъ

1) И какимъ, безъ малѣйшаго сомнѣнія, являлось всегда и въ до-христіанскія еще эпохи также всякое вообще торжественное, всѣми присутствующими исполняемое пѣніе.

древнѣйшихъ еще сохранились, весьма положительно выказывается объемъ извѣстныхъ предѣловъ, соображающійся съ предѣлами указанной выше мезообразной области, а именно: главнымъ объемомъ для вращенія мелодіи въ какомъ либо гласъ предписывался преимущественно объемъ квинтовой, т. е. тотъ объемъ, въ которомъ выказываются наибольше характеристическіе примѣты каждаго гласа. Эти же характеристическіе примѣты (*ιδιότης*) заключаются (какъ явствуетъ изъ только что предшествовавшего разбора гласовыхъ различій и отношеній) съ одной стороны: въ тетракордномъ видѣ, а съ другой стороны: въ расположеніи *діацевксиса* или же *синафы*. А какъ то и другое вполне содержится въ объемъ отъ нижняго предѣла каждаго гласа вверхъ до пятой (снизу) ступени, или, выражаясь Номенклатурою, употребляемою въ Трактатъ Вргеннія ¹⁾, отъ *Просламваномены* каждаго гласа вверхъ до *Мезы* его, то это самое квинтовое пространство каждаго гласа и было установлено для области главнаго вращенія его мелодій.

По этой причинѣ модели или образцы гласовыхъ звукорядовъ въ сохранившихся парадигмахъ и являются-то въ слѣдующихъ Пентакордныхъ, а не октахордныхъ, формулахъ:

Дорійскаго лада:	— $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — 1. — діацевкс.
Фриійскаго лада:	— 1. — $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — діацевкс.
Лидійскаго лада:	— 1. — 1. — $\frac{1}{2}$ — 1. — діацевкс.
Миксолидійскаго лада:	— $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — $\frac{1}{2}$ — Синафа.
Грnodорійскаго лада:	— 1. — $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — діацевкс. Синафа.
Грнофриійскаго лада:	— 1. — 1. — $\frac{1}{2}$ — 1. — діацевкс. Синафа.
Грнолидійскаго лада:	— 1. — 1. — 1. — $\frac{1}{2}$ — Синафа.
Грномиксолидійскаго лада:	— $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — 1. — діацевкс.

1) Бывшею, по всей вѣроятности, доступнѣйшею и общепринятою въ ту эпоху.

Разсматривая эти восемь формуль, нѣкоторые читатели (не безъ вѣроятія) замѣтятъ: «что, конечно, противъ *совершенного совпаденія формуль Гномиксомидійскаго Пентахорда съ формулою Дорійскаго Пентахорда* возражать нельзя, потому что въ сущности «оба эти лада должны таки быть *тождественными*. Но за то, какъ жется, едва ли возможно будетъ дѣйствительно различать Пентахордъ *Фриійскій* отъ Пентахорда *Гноподорійскаго*, а равно Пентахордъ *Лидійскій* отъ Пентахорда *Гнофриійскаго*, потому что *оба первыхъ* выражены подобною формулою: — 1. — $\frac{1}{2}$ — 1. — 1. — а *двое другихъ* равною же формулою: — 1. — 1. — $\frac{1}{2}$ — 1, — и что, хотя *теоретически* они различаются тѣмъ, что въ *Фриійскомъ* и *Лидійскомъ* Пентахордахъ *последній тонный* интервалъ, а въ *Гноподорійскомъ* и *Гнофриійскомъ* Пентахордахъ *первый тонный* интервалъ названъ *диацезктическимъ*, — но этой «теоретической только разности» едва ли достаточно для дѣйствительно *характеристическаго различія двухъ, «видимо» тождественныхъ Пентахордовъ*».

Предугадывая возможность такого замѣчанія, я нахожу нужнымъ напомнить, что не только древніе Элліны, но и Византіяцы придерживались *точною, акустическою* опредѣленія интервальныхъ величинъ, и умѣли не только различать, но и *воспроизводить* ¹⁾ два рода тонныхъ интерваловъ: *большой тонъ* и *малый тонъ*. Первый изъ этихъ интерваловъ представляетъ отношеніе двухъ смежныхъ струнъ = $9 : 8 = 1 : \frac{8}{9}$, другой отношеніе = $10 : 9 = 1 : \frac{9}{10}$. Интервалъ отношенія $\frac{8}{9}$ и есть именно-то *настоящій диацезктическій тонъ*. Затѣмъ, такъ какъ въ дальнѣйшемъ продолженіи этого сочиненія еще придется анализировать акустическій строй каждаго лада, то считаю здѣсь пока достаточнымъ просто указать, въ какомъ именно мѣстѣ какого Пентахорда имѣется *большой тонъ*, и въ какомъ мѣстѣ *малый тонъ*.

1) Точно такъе какъ и по нынѣ всякій хорошій скрипачъ или альтистъ или виолончелистъ. а равнобрно каждый порядочный пѣвецъ, или порядочная пѣвица. Да и всякому истинному музыкальному теоретику не только не безызвѣстно, но и слухомъ легко уловимо это звуковое различіе, котораго отрицають единственно только занимающіеся игрою на инструментахъ уравненнаго (темперированнаго) строя, напр. на фортепіано и пр., буде вовсе незнакомы или же плохо знакомы съ музыкальною грамматикою.

И такъ, Пентахорды расположены слѣдующими интервалами:

Дорійскій (или же Гүпомиксолидійскій):

— $\frac{1}{2}$ т. — б. т. — м. т. — б. т. —

Миксолидійскій: — $\frac{1}{2}$ т. — м. т. — б. т. — $\frac{1}{2}$ т. —

<p style="text-align: center;"><i>Гүподорійскій</i>:</p> <p>— б. т. — $\frac{1}{2}$ т. — м. т. — б. т. —</p>	<p style="text-align: center;"><i>Фриійскій</i>:</p> <p>— м. т. — $\frac{1}{2}$ т. — б. т. — м. т. ¹⁾ —</p>
<p style="text-align: center;"><i>Лидійскій</i>:</p> <p>— б. т. — м. т. — $\frac{1}{2}$ т. — б. т. —</p>	<p style="text-align: center;"><i>Гүнофриійскій</i>:</p> <p>— м. т. ¹⁾ — б. т. — $\frac{1}{2}$ т. — б. т. —</p>

Гүполидійскій:

— б. т. — м. т. — б. т. — $\frac{1}{2}$ т. —

И такъ, существованія дѣйствительныхъ и характеристическихъ различій между всѣми ладами отрицать едва ли возможно. Еще болѣе же замѣтными дѣлаются эти различія отъ *гармоническихъ значеній Прославномены и Мезы* въ каждомъ гласѣ и отъ *отношеній къ нимъ прочихъ звуковъ* ²⁾.

Выше уже я объяснилъ, что всѣ восемь Пентахордовъ должны укладываться въ объемъ нижней Антифоніи Лидійской тональности. Прибавляю теперь къ этому, что лады или гласы, представителями коихъ имѣютъ являться сказанные Пентахорды, *не должны вообще принадлежать къ инымъ тональнымъ гаммамъ, кромѣ двухъ Лидійскихъ: Гүполидійской* (т. е. по нынѣшей нотации, Тональности *La minor*, безъ знаковъ) и (средней или главной) *Лидійской* (т. е. нашей тональности *Re minor*, съ *si ♭*).

¹⁾ По какому именно *естественному* (акустическому) закону въ діазонныхъ видахъ *Фриійскаго* строя *діацексисъ* падаетъ не на *настоящій* діацектический или *большой*, а именно на *малый* только тонъ, будетъ объяснено въ своемъ мѣстѣ.

²⁾ О чемъ анализъ послѣдуетъ въ своемъ мѣстѣ.

Л А Д Ы:	А. Изъ гаммы Лидійской тональности или (Гуполидійская гамма по Срнафъ).					Б. Изъ гаммы Гуполидійской тональн. (по Диатевльсису).					
	Прослам- ваномена.	Гупа- та.	Нару- пата.	Лиха- носъ.	Мега.	Прослам- ваномена.	Гупа- та.	Нару- пата.	Лиха- носъ.	Мега.	
Дорійскій.											
	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	б. т.	
Фригійскій.											
	м. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	м. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	
Лидійскій.											
	б. т.	м. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	б. т.	б. т.	м. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	б. т.	
Миксолидій- скій.											
	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	
Гуподорійскій											
	б. т.	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	б. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	б. т.	
Гупофригій- скій.											
	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	м. т.	б. т.	
Гуполидійскій											
	б. т.	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	б. т.	м. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	
Гупомиксולי- дійскій.											
	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	б. т.	$\frac{1}{2}$.	б. т.	м. т.	б. т.	б. т.	

Лидійской тональности:

1. Гупообразная область. 3. Нетообразная область.

На предидущей таблицѣ выписаны *всѣ восемь пентахордовъ* какъ въ той, такъ и въ другой тональности, при чемъ звуки *переступающіе предѣлы* указанной области обозначены звѣздочками, помѣщенными, когда звукъ *свыше* предѣловъ, — *надъ* нотою, а когда звукъ *ниже* предѣловъ, — *подъ* нотою. Затѣмъ прибавлено обзорѣніе Лидійской и Гуполидійской тональности съ раздѣленіями на области голоса.

Сличимъ теперь Пентахорды на прилагаемой таблицѣ съ Пентахордами *Паридимы* изъ *Пападики* (Виллото) по учиненному мною переводу (стр. 62). Ряды послѣдней съ *лввой* стороны встрѣчаемъ мы въ *четырехъ первыхъ* рядахъ таблицы подъ рубрикою *Лидійской* тональности: 1-я строка Пападики соотвѣтствуетъ *Фриійскому* Пентахорду; 2-я строка Пападики — *Лидійскому* Пентахорду; 3-я строка Пападики — *Миксолидійскому* Пентахорду, а 4-я строка — *Дорійскому* Пентахорду. Съ *правой* же стороны *первые три* ряда Пападики совпадаютъ съ *тремя послѣдними* рядами Гуполидійской гаммы на нашей таблицѣ, а именно: 1-я строка Пападики съ *Гупофриійскимъ* Пентахордомъ; 2-я строка Пападики съ *Гуполидійскимъ* Пентахордомъ, и 3-я строка Пападики съ *Гупомиксолидійскимъ* Пентахордомъ. — Четвертая же строка Пападики соотвѣтствуетъ *верхнему* изъ двухъ *Гуподорійскихъ* Пентахордовъ.

Какъ въ *Лидійской*, такъ и въ *Гуполидійской* тональности (на нашей таблицѣ) совпадаютъ *Гупомиксолидійскіе* Пентахорды съ пентахордами *Дорійскими*. Это, по выше даннымъ разъясненіямъ, иначе и быть не можетъ.

И такъ въ принципѣ, если, основываясь на *однихъ знаменіяхъ* Пападики, мы примемъ *высше нотированные* гласы также и за *первые по счету* порядку, то получаются:

<i>съ лѣвой стороны:</i>			<i>съ правой стороны:</i>	
1-мъ гласомъ:	<i>Дорійскій</i>	рядъ;	1-мъ гласомъ:	<i>Грподорійскій</i>
2-мъ	» <i>Фрвійскій</i>	»	2-мъ	» <i>Грнофрвійскій</i>
3-мъ	» <i>Лидійскій</i>	»	3-мъ	» <i>Грнолидійскій</i>
4-мъ	» <i>Миксолидійскій</i>	»	4-мъ	» <i>Грномиксолидійскій</i>
				рядъ.

Этотъ *теоретическій* принципъ порядка гласовъ оказывается тождественнымъ съ выше изъясненнымъ принципомъ порядка по системѣ какъ *Птолемайя*, такъ и *Мануила Хрсафа*, т. е. по системѣ согласно высказанной въ трактатахъ *II-го и XII-го вѣковъ* по Р. Хр., а слѣдовательно безспорно господствовавшей въ музыкальной наукѣ и *во все промежуточное время*, т. е. также и въ *X-мъ и въ XI-мъ вѣкѣ*.

Но, спрашиваемъ мы за тѣмъ (и, кажется, спрашиваемъ-то весьма логично): почему же въ *парадигмахъ* византійскихъ *Дорійскій* и *Грподорійскій* Пентахорды поставлены въ *4-хъ*, т. е. въ *низшихъ*, а не въ *1-хъ*, т. е. въ *высшихъ* мѣстахъ?

Отвѣтъ на нашъ вопросъ дастъ намъ именно-то *мелопоія Грековъ*, т. е. выше уже изъясненное правило относительно *соблюдаемыхъ голосовыхъ областей*, а именно: правило требующагося размѣщенія Церковныхъ мелодій въ *точныхъ предѣлахъ мезообразной области*.

На нашей же таблицѣ мы видимъ, что *Мега* или *высшій звукъ Дорійскаго* Пентахорда (нота *mi*) *переходитъ за* (высшій) *предѣлъ мезообразной области* (что обозначено звѣздочкою надъ нотой), а потому, слѣдовало *передвинуть* весь *Дорійскій Пентахордъ* на низшую ступень, *не нарушая впрочемъ его характеристическаго строя*. Это передвиженіе могло конечно учиниться на любое число ступеней до тѣхъ поръ, пока *Прославаномена* или *низшій звукъ Пентахорда* не достигнетъ *низшаго предѣла мезообразной области*.

Характеристическій строй:

1) Передвиженіе на одну ступень внизъ: 

2) » » двѣ ступени внизъ: 

3) » » три ступени внизъ: 

4) » » четыре ступени внизъ: 

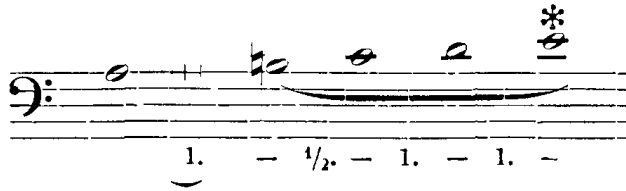
Но, такъ какъ при томъ (что также достаточно уже объяснено) принято было пользоваться только либо *Лидійской*, либо *Гнолидійской* тональной гаммою для нотаций мелодій, то ни 1-е, ни 2-е, ниже 4-е передвиженіе не оказываются подходящими, потому что 1-й изъ этихъ рядовъ обнаруживаетъ *Фриійскую*, 2-й рядъ *Дорійскую*, а 4-й — *Гнофриійскую* тональность. Третій же рядъ одинъ только соотвѣтствуетъ требованіямъ мелодіи, выказывая принадлежность къ *Гнолидійской* гаммѣ (см. Дорійскій рядъ въ таблицѣ съ правой стороны).

По этой причинѣ приходилось исполнять мелодіи *Дорійскаго* характера ниже мелодій *Лидійскаго* характера, въ одной области съ мелодіями *Миксолидійскаго* наклоненія. А такъ какъ *Гнолидійская* тональность, къ которой подлежитъ послѣдне-избранный видъ Дорійскаго Пентахорда, лежитъ ниже *Лидійской* гаммы, изъ которой взять *Миксолидійскій* образцовый Пентахордъ, то естественно и логично византійскіе мелотворцы, предоставляя послѣднему Пентахорду непосредственное послѣдованіе за *Лидійскимъ* Пентахордомъ — соблюдающимъ ту же тональность (съ $si \flat$), — помѣстили *Дорійскій* Пентахордъ (съ $si \sharp$) на четвертомъ мѣстѣ.

Такимъ образомъ въ **Практикѣ** оказываются съ лѣвой стороны:

1-мъ мѣсомъ — Фриійскій	ладь	} <i>Лидійской</i> тональности;
2-мъ » — Лидійскій	»	
3-мъ » — Миксолидійскій	»	
а 4-мъ » — Дорійскій	»	— <i>Гнолидійской</i> тональности.

По тому же правилу строгаго соблюденія мезообразной области голоса, выше рѣченный Гиподорійскій Пентахордъ Гиполидійской гаммы:



былъ замѣненъ Гиподорійскимъ же (нижележащимъ) Пентахордомъ Лидійской тональности (см. таблицу):



а этотъ послѣдній, какъ *нижайшій по фактической высотѣ ступеней* его объема, поставленъ *четвертымъ* въ порядкѣ Пентахордовъ, находящихся по правую сторону парадигмъ. Вслѣдствіе чего въ **Практикѣ** оказываются съ *правой стороны*:

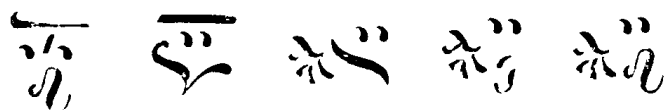
- | | | |
|------------------------------|------|------------------------------|
| 1-мъ гласомъ — Гипофриійскій | ладь | } Гиполидійской тональности, |
| 2-мъ » — Гиполидійскій | » | |
| 3-мъ » — Гипомиксолидійскій | » | |
| а 4-мъ » — Гиподорійскій | » | Лидійской тональности. |

Относительно же знаменій византійской нотации, такъ знаки Гиподорійскаго ряда не противорѣчаютъ перенесенію гласа на Квинту ниже, потому что, вслѣдствіе (явно видимаго и въ предъидущей главѣ объясненнаго) употребленія *сходныхъ знаменій* для каждаго двухъ звуковъ, находящихся въ квинтовомъ отношеніи, рядъ знаковъ такъ нотированный:



можетъ равномерно быть выражаема слѣдующими двумя Пентахордами: la, si ♯, do, re, mi; и re, mi ♯, fa, sol, la.

Нотированный же рядъ



представляетъ собственно-то Пентахорды

или: $la, si \flat, \overline{do}, \overline{re}, \overline{mi}$, или $re, mi \flat, fa, sol, la$, какъ находящіяся другъ къ другу въ Квинтовомъ отношеніи. Почему же послѣдній рядъ (съ нотою $mi \flat$) не могъ войти въ *составъ осмогласія*, объяснено выше.

Съ другой же стороны, нотированіе Пентахорда

$mi, fa, sol, la, si \sharp,$

дѣйствительно подлежащими знаками:

$\overline{\overline{\cup}} \quad \text{♯} \text{♯} \quad \text{♯} \text{♯} \quad \text{♯} \text{♯} \quad \overline{\overline{\cup}}$

привело бы къ тремъ *теоретическимъ* неясностямъ:

во 1-хъ) не было бы *никакого уже* внѣшняго различія между значеніемъ Пентахорда $mi, fa, sol, la, si \sharp,$ въ качествѣ *Дорійскаго* ряда — т. е. *главнаго гласа* ($\chi\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\varsigma \text{ ἤ}\chi\omicron\varsigma$), и значеніемъ же его въ качествѣ *Гипомиксолидійскаго* ряда, — т. е. *гласа побочнаго* ($\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$);

во 2-хъ) *Дорійскій* рядъ какъ *главный гласъ* внѣшнимъ видомъ не соотвѣтствовалъ бы своему *плавильному* гласу, — *Гиподорійскому* ряду;

и въ 3-хъ) *внѣшній видъ* *Дорійскаго* ряда не обнаружилъ бы, какъ при существующей нотации, что этотъ Пентахордъ по *теоретическому* порядку имѣетъ занимать собственно-то *высшую или 1-ю ступень*. И безъ сомнѣнія, *именно-то* для *вѣщаго указанія* на это самое обстоятельство, была въ *парадигмѣ* прибавлена еще 5-я строка, *содержащая рядъ знаменій*, выражающихъ *высшій тетрахордъ Лидійской тональности* въ *предѣлахъ мезообразной области голоса*.

Этимъ же самымъ и оправдывается мое «инстинктивное» (такъ сказать) предположеніе, что «ключъ къ истинному пониманію *парадигмы*» скрывается именно-то въ этой *пятой* — «непарной» — строкѣ. —

Что не звукоряды или группы ладовъ, носящихъ, по *эллинской* еще музыкальной граматикѣ, названіе «*нижнихъ*» ладовъ, и считавшихся издревле *производными*, а звукоряды *другой группы* должны именоваться: «*настоящими*» ($\chi\acute{\upsilon}\rho\iota\omicron\iota$), — а тѣ — «*побочными*», — было выше уже, и кажется: достаточно объяснено.

И такъ, мы окончательно приходимъ къ тому научному заключенію:

1-е) Изложенія *порядка* будто бы *гласовъ* или *мелодическихъ видовъ* въ трактатахъ *Святоградца*, *Пахгмера*. *Вргеннія* и ихъ послѣдователей заключаютъ въ себѣ только изложенія *обычнаго* порядка — у кого *снизу*, у кого *сверху* — *собственно-то* лишь *семи главныхъ тональностей древней Эллинской теоріи* съ придачею еще *восьмаго вида*, называемаго то *гпер-*, то *гпомиксолидійскимъ*, и выражающаго лишь *повтореніе гподорійской гаммы*, у кого *Октавою выше*, у кого *Октавою ниже*;

2-е) что въ трактатѣ *Святоградца* имѣется, однако же, нѣко-рый намекъ, — но и только что одинъ намекъ, — на существованіе *инаго* еще *порядка дѣйствительно уже гласовъ*. Явное и *поименное* изложеніе этого *порядка гласовъ* представляетъ одинъ только *Мануиль Хргсафъ*, и къ тому же *тождественно* съ *порядкомъ мелодическихъ видовъ*, получаемыхъ *передвиженіемъ октавной области кверху и книзу* отъ *главнаго и перваго* изъ *діапазонныхъ видовъ*, т. е. *дорійскаго*, по системѣ *Клавдія Птолемайя*;

и 3-е) что, хотя на *основаніи этого теоретическаго* *порядка гласовъ*, но вслѣдствіе съ одной стороны *предписаннаго* *правилами практическихъ пѣснетворцевъ*, *соблюденія предѣль мезообразной области*, а съ другой стороны *древняго обычая: не выходитъ изъ гаммъ Лидійской и Гнолидійской тональностей*, образовался *практическій, общепринятый порядокъ гласовъ*, по которому употреблялись:

⠊	а.	гласомъ	1-мъ	главнымъ:	Фриійскій	ладъ;
⠊	в.	»	2-мъ	»	Лидійскій	ладъ;
⠊	г.	»	3-мъ	»	Миксолидійскій	ладъ;
⠊	д.	»	4-мъ	»	Дорійскій	ладъ;
⠊	е.	»	1-мъ	побочнымъ:	Гнофриійскій	ладъ;
⠊	з.	»	2-мъ	»	Гнолидійскій	ладъ;
⠊	з.	»	3-мъ	»	Гномиксолидійскій	ладъ;
⠊	н.	»	4-мъ	»	Гподорійскій	ладъ;

Ю. О метаволахъ или переменнахъ въ звукорядахъ, и о практическомъ ихъ примѣненіи къ пѣснотворенію по осмогласію.

Метаволою вообще называлась у Грековъ *всякая переменна* предмета, не только во всей его цѣлости, но даже въ какихъ-либо его частяхъ.

Разсуждая въ подлежащемъ сочиненіи о *діатоническиххъ звукорядахъ*, какъ основахъ *церковныхъ мелодій*, мнѣ приходится, конечно, говорить только о тѣхъ переменнахъ, какимъ могутъ подпадать эти *звукоряды*, не переставая быть *діатоническими*.

Этихъ собственно-то метаволь Греки признавали *два рода*, а именно:

метаволу по системъ (μεταβολή κατὰ σύστημα),
и *метаволу по тональности* (μεταβολή κατὰ τόνον).

Такъ какъ гласы суть звукоряды, различествующіе другъ отъ друга именно-то *различными системами строя*, то всякая производимая въ данномъ звукорядѣ *переменна по системъ* неминуемо должна вообще привести къ *переменнъ и самого гласа*.

Но мы знаемъ также, что слово «система» можетъ быть понято въ *двоякомъ смыслѣ*; ибо системою называется не только *манера строя тетрахордовъ*, изъ коихъ составленъ каждый звукорядъ, но также и *манера состава октахорда* изъ двухъ равныхъ тетрахордовъ.

По *первому* понятію мы имѣемъ *три рода системъ*: систему *дорійскаго* строя, систему *фригійскаго* строя и систему *лидійскаго* строя.

По *второму* понятію мы познакомились съ *двумя родами системъ*: составляя изъ двухъ тетрахордовъ *диапазонные виды* либо *по діацезкису*, либо *по сгнафъ*.

Равномѣрно и *метавола по тональности* можетъ являться *разными манерами*, смотря потому, *соединена ли съ нею одновременно также и метавола по системъ или нѣтъ*.

Когда *Просламваномена* (то номенклатурѣ Врвеннія) одного лада превращается въ *Мезу* другого лада или на оборотъ, тогда является *метавола только по системъ*, да къ тому же *слабѣйшаго*

рода, а именно: является переменна октахорднаго состава по *діацевксису* въ октахорднѣй составъ по *сгнафлѣ* или на оборотъ; напр.



Оба лада, имѣя тетра хорды *однороднаго строя*, имѣютъ кромѣ того одинъ изъ нихъ *общимъ* (\overline{la} , \overline{si} , \overline{do} , \overline{re}), который въ *дорійскомъ* ладу оказывается *низшимъ*, а въ *Гиподорійскомъ* — *высшимъ*. *Низшій* же тетра хордъ *последняго* лада, (ниже *Ме за* и выше его *діацевксиса*) — \overline{mi} , \overline{fa} , \overline{sol} , \overline{la} , — есть низшая *антифонія верхняго* (хотя здѣсь не являющагося) тетра хорда *перваго* лада (\overline{mi} , \overline{fa} , \overline{sol} , \overline{la}).

Слѣдовательно можно, посредствомъ *перенесенія высшаго тетра хорда діапазона по діацевксису* въ нижнюю *антифонію*, съ прибавленіемъ *гиподіацевктическаго тона*, получить, безъ *перемены тональности*, *метаволу по системѣ* изъ *дорійскаго* гласа въ *гиподорійскій*; а, конечно, также изъ *фриійскаго* въ *гипофриійскій*, и изъ *лидійскаго* въ *гиполидійскій*. И на оборотъ, *уничтожая гиподіацевктическій тонъ* *побочнаго гласа* и *перенеся низшій его тетра хордъ* въ *верхнюю антифонію* получить *метаволу* изъ *гиподорійскаго* гласа въ *дорійскій*, изъ *гипофриійскаго* въ *фриійскій*, и изъ *гиполидійскаго* въ *лидійскій* гласъ.

Конечно, какъ тотчасъ и бросится въ глаза, безъ *измѣненія тональности*, *метавола по системѣ* потребуетъ *большаго или меньшаго разширенія объема мелодіи*, смотря по *мѣрѣ разстоянія* *Прославноменъ* и *Ме за* одного гласа отъ *Прославноменъ* и *Ме за* другаго. Самое дальнѣйшее разстояніе существуетъ между сказанными главными звуками *двухъ гласовъ одной и той же тональности*, когда эти гласы состоятъ другъ къ другу въ *отношеніи главнаго гласа къ побочному*, т. е. въ *квинтовомъ* отношеніи, напр.



Когда же два гласа находятся въ отношеніяхъ на *меньшіе интервалы*, тогда какъ само собою разумѣется, потребуется и *меньшаго расширения объема мелодіи*, напр.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ. Лидійскій ладъ.
Большая терція внизъ.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ. Фригійскій ладъ.
Большая секунда внизъ.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ. Гипофригійскій ладъ.
Малая терція вверхъ.

Если же пожелаемъ учинить *метаволу по системъ, не расширяя объема мелодіи*, то это возможно только посредствомъ *одновременной метаволы по тональности*, напр.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ Гиполидійской гаммы. Гиподорійскій ладъ Гиперіастійской гаммы.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ Гиполидійской гаммы. Лидійскій ладъ Гиперіастійской гаммы.

Просл. Мега. Мега. Просл.

Дорійскій ладъ Гиполидійской гаммы. Фригійскій ладъ Лидійской гаммы.

При подобныхъ *одновременныхъ двойныхъ метаволахъ*, по тональности и по системѣ слѣдуетъ обращать вниманіе не только на взаимныя отношенія ладовъ, но въ особенности также на обоюдныя отношенія межъ собою тональностей, основанныя у Грековъ, какъ и въ нынѣшней музыкѣ, на большемъ или меньшемъ числѣ общихъ звуковъ, что называлось *тональнымъ сродствомъ* (*κοινωνία*) ¹⁾.

Псевдо-Евклидъ весьма вѣрно выражаетъ всѣ, у другихъ авторовъ иногда до мелочностей раздробленныя правила относительно разныхъ метаволъ, однимъ всеобщимъ, основнымъ закономъ: ²⁾.

«Необходимо, чтобы каждой метаволѣ (т. е. или по системѣ, или по тональности) *основаніемъ служило нечто общее* (*κοινὸν τι ὑπάρχειν*): либо (общій) звукъ, либо (общій) интервалъ, либо (общая) система».

Слѣдовательно древле-эллиніскіе мелотворцы употребляли, кромѣ основныхъ (выше упомянутыхъ) двухъ тональностей, *еще и друія*. А что и *Византійцы* также пользовались, по мѣрѣ надобности, различными тональными гаммами, о томъ свидѣтельствуется *Вргенній*, говоря: «Ибо въ области, примѣрно, *иподорійской* или *ипермиксолидійской* тональности *позволяется распѣвать не одинъ только видъ* (т. е. діапазонный или мелодическій), либо діатоническаго, либо хроматическаго, либо энгармоническаго рода, уже *никакъ нѣтъ*; но *всѣ, какіе только бывають, виды*, діатоническаго, и какіе только бывають хроматическаго и энгармоническаго (рода)» ³⁾.

И такъ сомнѣнія нѣтъ, что допущеніемъ, въ сочиняемыхъ мелодіяхъ, метаволъ по ладу и по тональности древле-эллиніскимъ и византійскимъ мелотворцамъ былъ данъ тотъ же вольный просторъ, какимъ пользуются и наши нынѣшніе композиторы, *выводитъ фигуры мелодіи* (*τὰ τοῦ μέλους σχήματα*) *не стереотипно между все одними и тѣми же двумя крайними предѣлами, теоретически*

1) Въ буквальный переводѣ: *участіе, общность, связь*.

2) См. изд. *Meibomia*. «Εὐκλείδου Εἰσαγωγὴ ἀρμονικὴ» стр. 21. («Ἀναγκαῖον ἐστὶ и т. д.).

3) *Кн. II. Отд. 3 стр. 405*. «Καὶ γὰρ ἐν τῷ τόπῳ τυχὸν τοῦ ὑποδωρίου τόνου ἢ τοῦ ὑπερμιξολυδίου οὐ μόνον ἐν εἶδος ἢ διατονικοῦ. ἢ χρωματικοῦ, ἢ ἐναρμονίου γένος ἄδειν δυνάμεθα, τὰ δ' ἄλλα γε μὴ· ἀλλὰ πάνθ' ὅσατε τοῦ διατονικοῦ εἶη ἄν εἶδη καὶ ὅσα τοῦ χρωματικοῦ καὶ ἐναρμονίου».

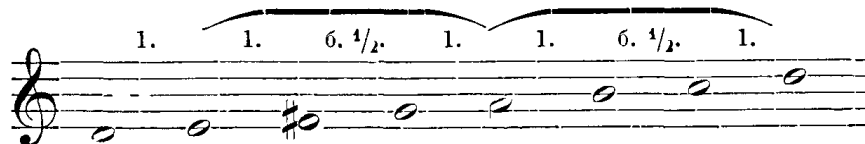
опредѣляющими положеніе пентахорда каждаго гласа. Можно было, конечно, употреблять ступени лада, лежащія выше предѣла мезообразной области, также и октавою ниже, и на оборотъ: ступени того же лада, оказывающіяся ниже предѣла сказанной области, — октавою выше, — такъ что все налагаемое, со стороны практическаго обычая пѣснетворенія (ἡ τῆς μελοποιᾶς χρῆσις), стѣсненіе заключалось лишь въ логичномъ (а потому и весьма понятномъ) требованіи: не нарушать ни основнаго строя ладовъ, ниже перешагать за предѣлы голосовой области, т. е. естественныхъ голосовыхъ средствъ.

А это правило, какъ самое натуральное (а потому и эстетикою предписываемое), и по сіе еще время (въ глазахъ истинныхъ художниковъ) имѣетъ полную и неоспоримую силу.

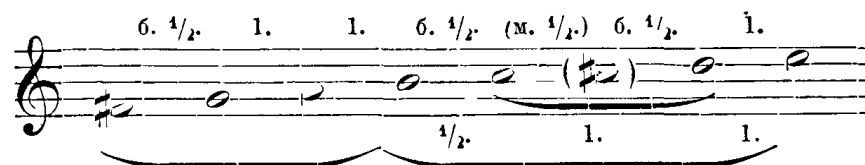
Никто не станетъ отрицать, что слѣдующія напр. двѣ мелодіи (заимствованныя изъ этюдовъ Ваггана) подлежатъ одному и тому же ладу: мажорному, и при томъ одной и той же тональности: звука *sol*:



Между тѣмъ область 1-ой мелодіи обнимаетъ звукорядъ:



а область 2-ой мелодіи звукорядъ:



Такъ какъ *трехъ полутоновъ сряду* ни въ какомъ ладу не допускается, то и ясно, что звукъ \overline{do} \neq является тутъ *случайнымъ* (переходнымъ, или же только проходнымъ), и что, относительно вопроса о *господствѣ*, въ этой мелодіи, *лада*, онъ въ расчетъ нейдетъ.

Если, безъ всякаго музыкально-логическаго разбора, мы, по простому расчету расположенія ступеней, примемъ, и въ томъ и въ другомъ звукорядѣ, *нижайшую ноту за исходъ гласовой системы*, т. е. за *Прославланомену*, тогда *первыи* мелодическій видъ представляетъ намъ какъ бы *правильный ипофрийскій октахордъ*, а второй какъ бы *два связныхъ тетра хорда Дорійскаго строя*, къ которымъ слѣдуетъ только прибавить еще сверху *ипердиацевктическій интервалъ*, чтобы увидѣть сполна *Миксомидійскій діапазонъ*. Ибо на *тональность* не для чего обратить намъ свое вниманіе, такъ какъ по теоріи Эллиновъ и Византіяцевъ, *гласы могли быть распѣваемы въ кикой угодно тональности*, на что въ *последующихъ толкованіяхъ* мы встрѣтимъ еще неоднократно весьма явныя указанія.

Однако же мы положительно слышимъ и теоретически убѣждены, что *окончательная* въ обѣихъ мелодіяхъ нота \overline{sol} должна быть и *начальной* также ногою, т. е. *Прославланоменою* самого лада. Слѣдовательно *естественный строй*, или (какъ Греки выражались): *законъ и суть* ($\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ καὶ φύσις) *гласа*, которому имѣютъ подлежать *обѣ мелодіи*, долженъ заключаться въ октахордѣ отъ \overline{sol} до \overline{sol} , т. е. онъ долженъ быть *Лидійскимъ діапазоннымъ видомъ иперійастійской тональности*:



Чтобы представить сказанныя двѣ мелодіи въ тѣхъ областяхъ, въ каковыхъ нотировали бы ихъ Греки, писавшіе свои музыкальныя произведенія какъ бы назначенными только для мужскихъ голосовъ, мы должны вообразить себѣ тѣ двѣ мелодіи октавою ниже. Такимъ образомъ 1-я мелодія будетъ заключена въ области между \overline{re} и \overline{re} , а 2-я въ области между $\overline{fa\sharp}$ и \overline{mi} .

Слѣдовательно, 1-я мелодія спускается на кварту ниже *Прославномены*, а кверху доходитъ какъ разъ до *Мезы* своего гласа. Вторая же мелодія переходитъ одною ступенью кверху за *Мезу*, а книзу спускается также на одну ступень ниже *Прославномены*.

Подобнаго рода мелодіи, которыя вообще болѣе или менѣе *переступали* за основные предѣлы своего гласа именовались *уклоненіями* или *перемѣнами* (ἐναλλαγαί, παραλλαγαί) гласа. Впервые же встрѣчаются выраженія эти только у *Византійцевъ*, да и то, насколько выказывается, не во всѣхъ трактатахъ. Древніе *Эллины*, и даже еще (жившій въ IV вѣкѣ) «*Неизвѣстный*» авторъ (*Анонимусъ*) втораго изъ трактатовъ, изданныхъ какъ *Беллерманномъ* такъ и *Венсен'омъ*, говоритъ только объ однѣхъ *метаволахъ* (и то лишь вкратцѣ). *Пахтмеръ* равно ничего о тѣхъ уклоненіяхъ не упоминаетъ. *Вргеній* даетъ разъясненіе лишь того, какое есть различіе между дѣйствительнымъ *переходомъ* (метаволою) или *перехарактеризованіемъ* и какою-то *Парафѳорою* (извращеніемъ) звукоряда, которую онъ называетъ «*неяснымъ переворотомъ и измѣненіемъ*» вида ¹⁾.

Въ «*Святоградѣ*» мы встрѣчаемъ слѣдующее толкованіе о таковыхъ паралагахъ:

«Такъ какъ существуютъ *четыре главныхъ и первыхъ* (т. е. гласа), то изъ нихъ возникли *четыре побочныхъ въ томъ же тропѣ*, а изъ четырехъ побочныхъ *четыре среднихъ*; изъ среднихъ же опять *варіанты* (фѳоры) ²⁾. Примѣрно скажу: четыре *первые* имѣютъ неизмѣняемое; *побочные* же содержатъ *нижнія перемѣны* (ὕπαλλαγὰς) ихъ, изъ которыхъ возрождаются *средне* (гласы), какъ напр. *средній первый* въ свою очередь *снискивается* и *довершается* увеличиваніемъ начала его и *отбрасываніемъ* конца, и какъ *полупобочный* становится *третьимъ* (рядомъ); а это есть то, что онъ именно содержитъ мѣсто до *побочнаго перваго*. *Равномѣрно* также и *средній второй* исходитъ отъ *побочнаго втораго*; но когда *промежъ* нихъ (появится) *гласовая интонація* (ἐνήχημα), ³⁾ то *средній*

¹⁾ Все это толкованіе имѣетъ бытъ помѣщено нѣсколько далѣе въ своемъ мѣстѣ, а затѣмъ будетъ подвержено научному анализу.

²⁾ Слово «φθορὰ», въ буквальномъ смыслѣ, означаетъ *порчу*.

³⁾ Объясненіе этого слова будетъ въ своемъ мѣстѣ.

второй поется на (гласъ), «неанесь». ¹⁾ Такимъ образомъ и *средній третій* возрождается отъ *низкаго*; также какъ и *средній четвертый* отъ *побочнаго четвертаго*, о чемъ толкованіе наше изложено весьма ясно. Изъ среднихъ же въ свой чередъ изошли *варіянты*; да изъ средняго перваго *варіанта первая*; равномѣрно какъ изъ другихъ другія. *Варіантами* же названы были, потому что начинаются отъ *особыхъ гласовъ*, а ихъ установленія и довер-

1) *Листъ 9 и 10.*

«Τεσσάρων τοίνυν ὄντων τῶν κυρίων καὶ πρώτων, ἐξ αὐτῶν ἐπεισήχθησαν οἱ τεσσάρεις πλάγιοι τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον· καὶ ἐκ τῶν τεσσαρων πλαγίων οἱ τεσσάρεις μέσοι· ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν αἱ φθοραὶ· οἷον τι φημί, οἱ μὲν τεσσάρεις πρῶτοι ἔχουσι τὸ ἀμεταποίητον· οἱ δὲ πλάγιοι ἔχουσι τὰς ὑπαλλαγὰς αὐτῶν, ἐξ ὧν οἱ μέσοι ἀποτίκτοντο, οἷον ὁ μέσος πρῶτος, ἐν τῇ ὑπερβολῇ τῆς ἀρχῆς αὐτοῦ καὶ ἐν τῇ ἀποθέσει τοῦ τέλους πάλιν κάτεχεται καὶ τελειοῦται, ἡμιπλόγιος τε τριτεύει· *) καὶ τοῦτο ἐστὶν ὅπερ ἔχει ἐπ' ἐκεῖνα τοῦ πλαγίου πρώτου· ὁμοίως καὶ ὁ μέσος δεύτερος ἀπὸ τοῦ πλαγίου δευτέρου ἀρχόμενοι ἐστὶν ἀλλ' ἐὰν μεθ' ὧν ἐνήχημα, τοῦ νεανοῦ μέσος δεύτερος ψάλλεται. ὡσαύτως καὶ ὁ μέσος τρίτος ἀπὸ τοῦ βαρέος τίκτεται. ὡσπερ δὴ καὶ ὁ μέσος τέταρτος, ἀπὸ τοῦ πλαγίου τετάρτου, καθὼς ἡμῖν ὁ λόγος πρὸς τὰ ἐξῆς παραστήσει ἀριθνηλώτερον. Ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν εἰσῆχθησαν αἱ φθοραὶ· ἐκ μὲν τοῦ μέσου πρώτου φθορὰ πρώτη, ὡσαύτως καὶ (ἐκ) τῶν ἄλλων (αἱ ἀλλαί). Φθοραὶ δὲ ονομάσθησαν, ὅτι ἐκ τῶν ἰδίων ἤχων ἀπάρχονται, τελειοῦνται δὲ εἰς ἐτέρων ἤχων φθοργὰς αἱ θέσεις αὐτῶν καὶ τὰ ἀποτελέσματα. Ἴνα δὲ σαφέτερον γένηται τὸ λεγόμενον, πότε καὶ ἐν ποίοις ἤχοις αἱ φθοραὶ τὴν ἐνέργειαν αὐτῶν ἐπιδείκνυνται, θεὸν ἐλογίσασμεν ὡς ἐν σχήματι διαχαράξαι αὐτούς».

(Мѣсто изображенной въ текстѣ парадигмы).

«Ἰδοῦ, ὁ παρῶν σχηματισμὸς τὰ τῶν φθόγγων ἡμῖν ἐγνώρισεν ἰδιώματα· εἰ γὰρ ἀπὸ ἤχου πλαγιοπρώτου τὴν μελωδίαν εἰς ἤχον βαρὺν παρενεχθῆναι συμβαίνει, οὐ πολλάκις γίνεται τοῦ μέσου πρώτου μεσολαβούντος, ὡς ἐκ τοῦ πλαγίου πρώτου τίκτεσθαι εἶωθεν, ὡς μικρὸν ἄνωθεν εἴρηται, ἢ ἀπὸ βαρέος ἤχου τὸ ἀνάπαλιν εἰς ἤχον πλάγιον πρῶτον τὸ μέλος περιτρέπεται, ἢ καὶ τέλειον κατὰληγει».

*) Въ подлинникѣ имѣется слово: «ἡμιπλόγιος τεταρτίζει». Слова *τεταρτίζω* не имѣется вовсе на греческомъ языкѣ; есть сходное по виду и корню: *τεταρταίζω* (имѣя четырехдневную лихорадку); не только оно по смыслу никакъ не подходитъ, но даже, если и допустить какое то слово *τεταρτίζω* въ смыслѣ: «бываю четвертымъ», то всетаки оно тутъ окажется неумѣстнымъ, потому что *μέσος πρῶτος* будетъ не *четвертымъ*, а *третьимъ* только звукорядомъ отъ *главнаго* перваго. По этой причинѣ полагаю я себя въ правѣ, замѣнить слово *τεταρτίζει*, двумя словами: *τε τριτεύει*, чтò и даетъ подходящій смыслъ всей фразѣ: «какъ полуобочный *бываетъ третьимъ* (звукорядомъ)».

шенія оканчиваются на звукахъ другихъ гласовъ. Дабы стало еще болѣе яснымъ то, что сказано о томъ, когда и въ какихъ гласахъ *варіанты* выказываютъ дѣятельность свою, мы почли нужнымъ распредѣлить ихъ такимъ образомъ въ фигурѣ:

$\frac{\lambda}{\pi} \alpha'$	α'	$\frac{\lambda}{\pi} \beta'$	$\beta\alpha\rho.$	α'	$\frac{\lambda}{\pi} \delta'$	$\pi \delta'$	$\beta\alpha\rho.$
$\beta\alpha\rho.$	$\frac{\lambda}{\pi} \alpha'$	$\frac{\lambda}{\pi} \delta'$	α'	$\beta\alpha\rho.$	$\frac{\lambda}{\pi} \beta'$		$\frac{\lambda}{\pi} \delta$

Вотъ, настоящее (это) изображеніе познакомило насъ съ особенностями звуковъ: ибо если изъ *побочно-перваго* гласа придется переставить мелодію въ глазъ *низкій*, — что часто случается при посредничествѣ *средняго перваго*, такъ какъ онъ изъ побочнаго перваго обыкновенно исходитъ (какъ нѣсколько прежде было сказано), — то нѣніе или отъ низкаго гласа снова обращается въ побочный первый гласъ, или же и совершенно кончается.

За тѣмъ нѣсколько далѣе значитъ такъ: ¹⁾.

«Тѣ однако же, которые глубже вдавались въ науку, говорили: что и *главные бываютъ отъ главныхъ*, ежели суть тѣже межъ тѣмъ же и *главные побочные возрождаются по расчету звукоряда*, какъ оно извѣстно тѣмъ, кто прилежно изучилъ (книгу) «Святоградецъ». За тѣмъ *бываютъ отъ главныхъ главные*, и *отъ побочныхъ побочные*; надо прибавить, что есть и *средніе среднихъ*, и *варіанты варіантъ*, и снова *другіе главные*, и *другіе побочные*. И опять *главные главныхъ*, и *побочные побочныхъ*, и *варіанты варіантъ*, и *средніе среднихъ*, (изъ коихъ) нѣкоторые не нужны, какъ тѣ, что обрѣтаются

1) «Οἱ οὖν βελύτερον νοήσαντες ἔφησαν, καὶ κυρίους εἶναι ἀπὸ κυρίων, εἴπερ εἰσιν οἱ αὐτοί· ἐνίοτε δὲ καὶ κυρίους πλαγίους γίνεσθαι κατὰ τὸν τοῦ μέλους ῥυθμὸν, ὅπερ φανερόν ἐστι τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν Ἀγιοπολίτην. Ἐπειδὴ εἰσιν ἀπὸ κύριοι, καὶ ἀπὸ πλαγίων πλάγιοι, θεόν εἰπεῖν ὅτι εἰσιν καὶ μέσοι μέσων, καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ πάλιν κύριοι ἄλλοι, καὶ πλάγιοι. Καὶ πάλιν κύριοι κυρίων, καὶ πλάγιοι πλαγίων, καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ μέσοι μέσων, οἵτινες οὐκ εἰσιν ἀναγκαῖοι, ὡς εὐρισκόμενοι ἐν τοῖς ὀργάνοις ἀδόμενοι, ἀλλὰ κατ' ἀντιστροφὴν (ἀντίφωνον;) τῶν πρώτων καὶ ἀναμφιβόλων, ὧν τὸ χρήσιμον ἢ ἐν τούτῳ μόνον ἔρευνα καὶ σαφήνεια· ἤδη δὲ καὶ διὰ τῆς γραφῆς, τοῦτο σάφες παραστήσομεν».

(въ исполненіи) на инструментахъ, однако же въ строй на октаву отъ первыхъ и несомнѣнныхъ, практика которыхъ была до нынѣ лишь одно изслѣдованіе и полное знаніе (т. е. до времени составленія сего трактата практическое примѣненіе этихъ различныхъ и многочисленныхъ какихъ-то особыхъ звукорядовъ зыждалось на одномъ только изслѣдованіи и полномъ знаніи ихъ); теперь же и помощію рисунка мы это ясно представили».

II. Въ гречес. Кодексъ Оксфордс. Библ. Кларк. № 13. значитя: 1).

«Имѣютъ же четыре главныхъ гласа также и средніе, да еще и присредніе».... «имѣютъ же тѣ и трехзвуквые также, и четырехзвуквые, которые также.... мы уразумѣваемъ. Ибо изъ нихъ возрождаются и новыя 2), и первонизкіе, и четырехзвуквые».

III. Вргенній, хотя и не употребляетъ выраженій: «измѣненія» и «уклоненія», «средніе» и т. д. но говоритъ о «варіантахъ» или, какъ онъ ихъ называетъ, превращеніяхъ (παραφθοραὶ) гласовъ, а именно въ Отдѣлѣ «о восьми звукорядныхъ видахъ»: 3).

1) «Ἐχουσι δὲ καὶ μέσους οἱ τέσσαρες κύριοι τῶν ἤχων, ἔτι δὲ καὶ παραμέσους». — «Ἐχουσι δὲ καὶ οἱ τοιοῦτοι τριφώνους καὶ τετραφώνους οὓς καὶ — λέγομεν. Ἐξ αὐτῶν γὰρ καὶ νόοι γίνονται καὶ πρωτόβαροι καὶ τετράφωνοι».

2) «νόοι.» — очевидно дорійское областное нарѣчіе вмѣсто «νέοι», подобно тому какъ и другія часто встрѣчаемыя дорійскія же нарѣчія, напр. τάμνω вмѣсто τέμνω; ζατεύω вмѣсто ζητεύω, и др.

3) (Кн. III. Отд. 4. «Περὶ τῶν ὀκτώ τῆς μελωδίας εἰδῶν». р. 482). «Καὶ γὰρ ἔταν ὀξύτερον τῆς ἑαυτοῦ νήτης ἄδη, ἤτοι εἰς ἕτερον εἶδος τῶν συντονωτέρων ἑαυτοῦ μεταβάλλει, ἢ ἑαυτὸ πάντως παραφθείρει. Ὡσαύτως καὶ ὅταν μᾶλλον ἀνειμένον τῆς ἑαυτοῦ προσλαμβανομένης ἄδη, ἤτοι εἰς ἕτερον εἶδος τῶν βαρυτέρων ἑαυτοῦ μεταβάλλει, ἢ ἑαυτὸ παραφθείρει. Ἄλλὰ πότε μὲν εἰς ἕτερον εἶδος μεταβάλλει; πότε δὲ ἑαυτὸ παραφθείρει; Ἡνίκα μὲν γὰρ ἐμμελές διάστημα ἀπὸ τῆς νήτης αὐτοῦ ἐπὶ τὸ ὀξύτερον διαβαῖνον ἴσταται, τότε δὴ εἰς ἕτερον εἶδος μεταβάλλει. Κάκαϊνο μὲν τοι οὐχ ἕτερον ἐστὶν ἐξ ἀνάγκης, εἰ μὴ αὐτὸ τοῦτο, οὐπερ ἢ μέση ἐδείχθη τοσοῦτω ὑπέρχειν τῆς μέσης αὐτοῦ διαστήματι· μεταβολὴ γὰρ ἐστὶν, ὅταν ἐκ τινος τῶν προσειρημένων ὀκτώ τῆς μελωδίας εἰδῶν, εἰς τι τῶν λοιπῶν, τέλειος μεταχαρακτηρισμὸς γένηται. Ἡνίκα δὲ διάστημα ἔλαττον τοῦ τονιαίου διαστήματος ἐσθ', ὅτι δὲ καὶ τοῦ λειμματιαίου, ἀπὸ τῆς νήτης αὐτοῦ ἐπὶ τὸ ὀξύτερον χωροῦν ἴσταται, τότε πάντως ἑαυτὸ παραφθείρει, Παραφθορά γὰρ ἐστὶν, ἀμυθρὰ τις τοῦ εἶδους παρατροπὴ καὶ ὀλλοίωσις. Τὰ αὐτὰ δεῖ νοεῖν καὶ ἠνίκα τῆς προσλαμβανομένης αὐτοῦ μᾶλλον ἀνειμένον φθέγγεται. Ποιήσομεν δὲ ἐφ' ἑνὸς εἶδους φανερὰ τὰ λεγόμενα. Οἶον, τὸ δῶριον εἶδος, νήτην μὲν ἔχει, ὡς δέδεικται, τὴν παρανήτην τῶν διεξευγμένων· μέσην δὲ, τὴν μέσην· ὑπάτην δὲ τὴν ὑπάτην τῶν μέσων· προσλαμβανομένην δὲ, τὴν λιχανὸν τῶν ὑπατῶν. Ἐὰν οὖν τὸ τοιοῦτον εἶδος τὴν νήτην ἑαυτοῦ ἐν τῷ μελωδεῖν

«Слѣдовательно когда мелодія поеть (звукъ) выше чѣмъ Нету ея (вида), то (она) или переходитъ въ другой, противъ собственнаго ея выше налаженный, видъ, или же (она) собственный свой (видъ) совершенно извращаетъ. И равно, когда (мелодія) поеть (звукъ) ниже чѣмъ Просламаномену ея (вида), то (она) или переходитъ въ другой видъ, изъ болѣе низкихъ противъ собственнаго ея (вида), или же (она) собственный свой (видъ) совершенно извращаетъ. Но когда же переходитъ (мелодія) въ другой видъ? когда жъ (она) извращаетъ свой собственный? а вотъ, когда (мелодія) отъ Нету его т. е. (вида) переступить кверху на мелодическій интервалъ, тогда переходитъ (она) въ другой видъ. Онъ же (видъ) по необходимости есть не иной, какъ тотъ самый, Меза котораго окажется на какойнибудь интервалъ свыше Мезы его (т. е. первобытнаго вида): ибо бываетъ *метавола* (перехожденіе), когда изъ какого либо изъ выше рѣченныхъ восьми звукорядныхъ видовъ возрождается *окончательное (совершенное) перехарактеризованіе* (мелодіи) въ (другой) какойлибо изъ остальныхъ видовъ. Когда же (мелодія) за Нету свою переступить кверху на интервалъ, который менѣе тоннаго, или даже полутоннаго интервала *),

ὕπερβῆ, καὶ ἐπ' ἄλλο σταίη διάστημα· εἰ μὲν τονιαῖον ἐκεῖνό, ἐστίν, ἐπὶ τὸ φρυγίον εἶδος ἑαυτὸ παρατρέψαν, πρὸς τὸ ὀξύτερον πάντως μετέβαλεν· εἰ δὲ δίτονον, ἐπὶ τὸ λυδίον· εἰ δὲ διὰ τεσσάρων, ἐπὶ τὸ μιξολύδιον. εἰ δὲ διὰ πέντε, ἐπὶ τὸ ὑπερμιξολύδιον· καὶ γὰρ, ὡς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν δέδεικται, ἢ μὲν ὑπερορχή ἢ ὑπρέχει ἢ μέση τοῦ φρυγίου εἶδους, τῆς μέσης τοῦ δωρίου, τόνος ἐστίν· ἢ δὲ τοῦ λυδίου, δίτονον· ἢ δὲ τοῦ μιξολυδίου, διὰ τεσσάρων· ἢ δὲ τοῦ ὑπερμιξολυδίου, διὰ πέντε· Εἰ δὲ ἔλαττον ἐκεῖνό ἐστι τοῦ τονιαίου διαστήματος, ἑαυτὸ πάντως παρέφθειρε· καὶ γὰρ παρέτρεψε μὲν μόνον ἔνθεν ἑαυτὸ ἐπὶ τὸ ὀξύτερον καὶ ἠλλοίωσεν, οὐ μὲν τοί γε καὶ εἰς ἕτερον εἶδος μετέβαλεν. Ἐὰν δὲ πάλιν τὸ τοιοῦτον εἶδος τὴν προσλαμβανομένην αὐτοῦ ἐν τῷ μελωδεῖν ὑποβαίη, καὶ ἐπ' ἄλλο γε διάστημα στή· εἰ μὲν ἡμιτονιαῖον, ἢ μᾶλλον λειμματιαῖον ἐκεῖνό ἐστίν, ἐπὶ τὸ ὑπολύδιον εἶδος ἑαυτὸ παρατρέψαν πρὸς τὸ βαρύτερον πάντως μετέβαλεν· εἰ δὲ τριημιτονιαῖον, ἐπὶ τὸ ὑποφρυγίον. εἰ δὲ διὰ τεσσάρων, ἐπὶ τὸ ὑποδώριον. Καὶ γὰρ, ὡς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν δέδεικται, ἢ μέση αὐτοῦ, τῆς μὲν μέσης τοῦ ὑπολυδίου, συντονωτέρα ἐστὶ λεμματιαίῳ τῆς φωνῆς διαστήματι· τῆς δὲ τοῦ ὑποφρυγίου, τριημιτονιαίῳ· τῆς δὲ τοῦ ὑποδωρίου, διὰ τεσσάρων. Εἰ δὲ ἔλαττον ἐκεῖνό ἐστι τοῦ λειμματιαίου διαστήματος, ἑαυτὸ πάντως παρέφθειρε· καὶ γὰρ παρετρεψε μὲν μόνον ἔνθεν ἑαυτὸ ἐπὶ τὸ βαρύτερον καὶ ἠλλοίωσεν· οὐ μὲν τοί γε καὶ εἰς ἕτερον εἶδος μετέβαλεν.

1) Т. е. когда переходъ состоитъ на интервалъ *акустически неподходящей* подъ мелодію высоты, иными словами: когда появится интервалъ на *dieziscъ* или на *хрою* (см. Главу 1. Стр. 13) ниже тона или полутона.

тогда (мелодія) самый (видъ) совершенно извращаетъ. Ибо *извращеніе* (*παραφθορά*) есть нѣкій не ясный переворотъ и измѣненіе вида. Тоже самое должно уразумѣвать, когда появится какой либо звукъ ниже Просламваномены его (вида). Да разъясимъ сказанное на одномъ видѣ. Напр. *дорійскій* видъ своею *Нетою* (какъ показано было) имѣеть Паранету діецевгменонъ ¹⁾; *Мезою* же самоё Мезу; *Гнпатою* же Гнпату мезонъ; а *Просламваноменою* лиханосъ гнпатонъ. Слѣдовательно, если видъ этотъ мелодією переступаетъ кверху за свою Нету, и встанетъ на иной интервалъ, тогда, буде интервалъ сей составляетъ *тонъ*, онъ (т. е. видъ) сбивается на самый *фриійскій* видъ и всецѣло переходитъ кверху; если же (тотъ интервалъ) *двухтонный*, то переходитъ въ *Лидійскій* (видъ); если *Діатессаронъ*, — въ *Миксолидійскій*: если *Діапента*, — въ *Гнпермиксолидійскій*. Ибо, какъ показано было въ предъидущихъ (отдѣлахъ), излишекъ на какой Меза *Фриійскаго* вида превышаетъ Мезу *Дорійскаго* вида, есть *тонъ*; *Лидійскаго*, двойной *тонъ*; *Миксолидійскаго*, *Діатессаронъ*; *Гнпермиксолидійскаго*, *Діапенте* ²⁾. Если же тотъ интервалъ менѣе чѣмъ на *тонъ*, то онъ видъ (т. е. *Дорійскій*) вовсе извращается; ибо только гдѣ то кверху свернется и измѣняется, но въ другой видъ не переходитъ. И опять, когда тотъ видъ въ пѣвнѣи заходитъ внизъ за свою *Просламваномену*, и въ другой интервалъ станеть; буде жъ это на *полутонъ*, или вѣрнѣе сказать: на *леймму*, то собьется на самый *гнполидійскій* видъ и всецѣло переходитъ внизъ; буде же на

¹⁾ Выраженія: «*Своею Нетою*, — *Мезою*, — *Гнпатою*, — *Просламваноменою*» — должно уразумѣвать «по положенію» сообразно съ Номенклатурою ступеней *отдѣльныхъ гласовъ* по ученію Вргеннія, — а другія названія сообразно съ общей (древней) Номенклатурою ступеней *образцовой системы*.

²⁾ Это самое опредѣленіе интервальныхъ ступеней между *Дорійскою Мезою* и *Мезами* другихъ видовъ: съ одной стороны: *Фриійскаго*, *Лидійскаго*, *Миксолидійскаго* и *Гнпермидійскаго* вида *кверху*, да съ другой стороны: *Гнполидійскаго*, *Гнпифриійскаго* и *Гнподорійскаго* вида *внизъ*, служитъ полнымъ доказательствомъ тому, что рѣчь тутъ идетъ только о *транспозиціонныхъ* или *тональныхъ* звукорядахъ а не о *диапазонныхъ* видахъ. (См. табл. А. къ стр. 81. и табл. Б. къ стр. 81. На послѣдней, на 1-й нотной строкѣ отмѣчены мезы всѣхъ восьми звукорядныхъ видовъ и интервальные между ними ступени). — Слѣдовательно *Вргенній* имѣлъ въ виду одну только *метаволу* «*κατά τόνον*», т. е. переходъ изъ одной *тональности* въ другую *тональность же*, а не изъ *лада* въ *ладъ*.

тріємитоній, тогда въ *γροφρивііскіі*; буде же на діатессаронъ, въ *γροдорііскіі*. Ибо же, какъ прежде объяснено было, Меза его (Дорійскаго, тона) на Лейматическій интервалъ свыше настроена противъ Мезы *Γγερ.ιδііскаго* (вида); противъ (Мезы) же *Γγροφρивііскаго* (вида) на тріємитоній; а противъ (Мезы) *Γγροдорііскаго* на діатессаронъ. Если же тотъ (Интергалъ) менѣе чѣмъ полутонный, то (оный видъ) вовсе извращается; потому что только гдѣ то свернется книзу и измѣняется, но въ другой видъ не переходитъ».

Наконецъ въ трактатѣ, приписываемомъ *Λαμπαδαρίο Μανγυλιу Χρρсаφυ*: «О научныхъ вопросахъ въ пѣвческомъ искусствѣ и т. д. ¹⁾ мы находимъ слѣдующія объясненія: ²⁾.

«Что такое *варіанта* (φθορά)? и ради чего она ставится? и въ какой гласъ каждая отдѣльная варіанта исходитъ? Варіанта есть,

¹⁾ Оксфордс. Библи. Кларк. Кодексъ подъ № 39. «Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ ψαλτικῆ τέχνης» и т. д.

²⁾ (Лисгъ 9, 10 и 11). «Τι ἐστὶ φθορά; καὶ διὰ τι τίθεται; καὶ εἰς ποῖον ἦχον κατάληγει μία ἕκαστη τῶν φθορῶν»; — «Φθορά ἐστὶ τὸ παρ' ἐλπίδα φθεῖρειν τὸ μέλος τοῦ ψαλλομένου ἦχου· καὶ ποεῖν ἄλλο μέλος, καὶ ἐναλλαγὴν μερικὴν ἀπὸ τοῦ ψαλλομένου ἦχου εἰς ἄλλον δι' ὀλίγου. Εἶτα πάλιν λυομένης τῆς φθορᾶς ψάλλεται ὁ προψαλλόμενος ἦχος εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ καθὼς καὶ πρὸ τῆς φθορᾶς. οὐκ ἐναλλάττεται γὰρ τοῦ κατ' ἀρχὰς ψαλλομένου ἦχου τὸ μέλος καὶ ἡ ἰδέα πρὸς ἄλλον ἦχον. χωρὶς φθορᾶς. Ὁ ταιούτων ἐστίν. ψάλλεται κατ' ἀρχὰς πρῶτος ἦχος· σοῦ δὲ ποιούντος ἐναλλαγὴν εἰς δεύτερον ἢ τρίτον ἢ τέταρτον ἢ καὶ καθεξῆς, οὐ λέγω τοῦτο ἔτι φθορὰν, ἐπειδὴ φωνὰς τελείας ἐξάρχεις· ἀπὸ μὲν γὰρ τοῦ πρώτου, εἰ ἐξέλθῃς μιαν φωνήν, εὐρήσεις δεύτερον κατὰ πάντα, εἰ δὲ δύο τρίτον, εἰ δὲ τρεῖς τέταρτον, καὶ καθεξῆς· καὶ τοῦτο ἐστὶν ἀπὸ παραλλαγῶν οὕτως. Πῶς οὖν εἰκὸς ἂν εἴη τοῦτο φθορὰν εἰπεῖν; εἰ μὴ ὅτε ψάλλεται ὁ πρῶτος ἦχος κατὰ λόγον καὶ ἐστὶν εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ, καὶ σὺ θέλεις ποιῆσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ εἰς δεύτερον ἢ τέταρτον ἦχον, τότε λέγεται φθορά τὸ ταιούτων· ἐπεὶ εἰ μὴ θέσης φθορὰν, οὐ καταλαμβάνεται ὅτι ἐγένετο ἐναλλαγὴ τοῦ ἦχου· τοῦτο γὰρ κατ' ἀκρίβειαν ἦν τοῖς πρὸ ἡμῶν διδασκάλοις· ὅτε οὖν μελλεῖ ὁ τεχνίτης ποιῆσαι ἐναλλαγὴν τοῦ ἦχου, ἦχου τοῦ μέλους μετὰ φθορᾶς, τότε τιθρσιν τὴν φθορὰν εἰς τὸν πρόποντα τόπον ὡσπερ σύμβολον τὶ προσημαῖνον τὴν ἐναλλαγὴν τοῦ ἦχου καὶ τοῦ μέλους. Καὶ ἀπὸ τότε φθειρομένου τοῦ μέλους λεπτομερῶς ποιεῖ ἴδιον μέλος ἢ φθορὰ μέχρι ὅτου εὖρη τὴν ἀνάπαυσιν αὐτῆς, ἦχου τὴν κατάληξιν, καὶ μετὰ ταῦτα πάλιν ἀνέρχεται τὸ μέλος τοῦ προψαλλομένου ἦχου εἰς τὴν ἰδέαν καὶ φύσιν αὐτοῦ, λυομένης τῆς φθορᾶς, καθὼς προειρήκαμεν». — «Περὶ τῆς τοῦ πρώτου ἦχου φθορᾶς. Εἰ μὲν οὖν θέσει τις, εἰς μάθημα ψαλλόμενον τὴν τοῦ οἰοδῆ (οἰαδὸν?) τινὸς ἦχου, πρώτου ἦχου φθορὰν, νόει ὅτι προκατασκευ' ἐστὶν τοῦ βαρέος ἦχου, ἢ δι' ὀλίγου, ἢ εἰς πλάτος· οὐ κατάληγει γὰρ εἰς

когда противъ ожиданія измѣняютъ звукорядъ пѣваемаго гласа, да учиняють *другой звукорядъ* и чрезъ *Олисонъ частное уклоненіе* (ἐναλλαγὰν) изъ пѣваемаго гласа въ другой. Потомъ, по отмѣненіи варіанты, снова поется предпѣваемый гласъ по первообразу его, какъ до варіанты; ибо звукорядъ и первообразъ пѣваемаго сначала гласа *не измѣняются въ другой гласъ безъ варіанты*. Поется въ

ἄλλον ἦχον τοῦ προειρηκότος (προειρηκομένου?) ἦχου ἢ φθορὰ εἰ μὴ εἰς τὸν βαρὺν· καθὼς ποιεῖ καὶ διδάσκει τούτο ὁ μουσικώτατος μαίστωρ Ἰωάννης εἰς τὸ «πικρῶς κατεθερίζετο «ἐν τῷ «μητίρες ἢ (αἱ?) τεκνοῦντο» καὶ παρακατιῶν πάλιν εἰς τὸ «μέγα ἦν τὸ θεινόν» καὶ ἀλλαγῶν. Καὶ μετ' αὐτὸν Ξένος ὁ Κορώνη εἰς τὸ τοῦ «Ἔνα τὶ ἐφρύαξαν» κράτημα· τίθησι γὰρ ἐκεῖ τὴν φθορὰν τοῦ ᾠοῦ καὶ κατερχομένου τοῦ μέλους ἀντὶ τοῦ εὐρεῖν ἀπὸ παραλλαγῶν τὸν μεσον τοῦ τετάρτου ἦχου, εὐρίσκει βαρὺν ἦχον· καὶ μετ' αὐτὸν ὁ χαριτώνομος Λαμπαδάριος εἰς τὸ κράτημα, ὃ ἔχει τὸ πολλακίς τὴν ὑμνωδίαν. Εἰς τὸν ἀπο παραλλαγῶν γὰρ ἦχον τεταρτον ἐκεῖ τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου καὶ ἀντὶ τοῦ κατελθεῖν καὶ αὐτὸς ἀπὸ παραλλαγῶν τὸν μεσον τοῦ δ'οῦ ἦχου κατέρχεται βαρὺν, καθὼς ζητεῖ ἢ φθορὰ καὶ πρέπον ἐστίν. Ἀλλὰ καὶ εἰς τοὺς οἴκους τῆς ἀκαθίστου περὶ τὰς ἀρχὰς οὕτως γίνεται. Ὅμως δὲ κατασκευάζεται ἢ φθορὰ αὕτη καὶ καταλήγει εἰς τὴν φύσιν τοῦ ἦχου ταύτης (ἐαυτῆς?) ἢ καὶ τοῦ πλαγίου πρώτου, ὅπερ ταύτην ἐστίν, καθὼς ποιοῦσι πάλιν οἱ πρὸ ἡμῶν ἐπιστήμονες εἰς τοὺς προῤῥηθεντας οἴκους περὶ τὰς ἀρχὰς· ποιεῖ δὲ καὶ τοῦτο Λέων ὁ Ἀλμυρώτατος εἰς τὸ στιχῆρον τῶν ἀγίων παθῶν, τὸ «ὅτε τῷ σταυρῶ» εἰς τὸν δευτέρον, $\frac{\delta}{\pi}$ (εἰς δὲ?) τὸ «ἐβόα πρὸς αὐτήν» εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῆς τέταρτον ἦχον· εἰς τὸ «πρὸ ἐμοῦ» τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου καὶ γίνεται ὁ ἀπὸ παραλλαγῶν δ'οῦ, ἦχος πρῶτος καὶ κατέρχεται μέχρι τέλους εἰς τὴν αὐτὴν τάξιν· τὸ ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ μέλος τηρεῖται ἀλώβητον ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦ εὐρεθῆναι τὴν τοῦ πρώτου φθορὰν· ἀπὸ δὲ τῆς φθορᾶς τούτου, συστέλλεται τοῦ πρώτου μέλους ἢ ἰδέα καὶ ἢ παραλλαγή αὐτοῦ· καὶ ποιεῖ ἢ φθορὰ ἴδιον μέλος καὶ παραλλαγήν ἄλλην. Ὅμοίως καὶ ὁ Ἡδικος τοῦτο ποιεῖ εἰς τὸ «ὁ συμμαχῆς τε κύριε» καὶ Συμεῶν ὁ ψυρίτζης εἰς τὸ τῶν ἀγίων παντῶν στιχῆρον τὸ «ἄγγελοι ἐν οὐρανοῖς», ὁμοίως καὶ ἄλλοι πολλοὶ εἰς ἄλλα. ἀλλὰ ἐγὼ ὁμοίως ποιῶ εἰς τὸ «μετὰ θακρῶν γυναῖκες». Ἄν γὰρ τις φθῆ πρώτου ἦχου φθορὰν καὶ καταλήξει εἰς φύσιν ἄλλου ἦχου, οἷαν ἄν φελη, οὐ μὴν δὲ εἰς βαρὺν ἢ πλάγιον πρῶτον, καθὼς προειρήκαμεν, τοῦτο οὐκ ἐστίν ἐντεχνον, ἀλλὰ πάνυ ἄτεχνον καὶ ἔξω τῆς ἀληθείας. Διὰ τοῦτο γοῦν οὐκ ἔχει ὁ βαρὺς ἢ ὁ πλάγιος ᾠοῦ φθορὰν. ἐπειδὴ πληρεῖ τὸ τούτων ὑστέρημα ἢ φθορὰ αὕτη· εἰ δὲ καὶ εὐρίσκονται (ἐν τοῖς) παλαιοῖς βιβλίοις καὶ τούτων τῶν ἦχων φθοραὶ, ἀλλ' οὐκ ἐχρήσαντο ταύταις οἱ μεγάλοι διδασκάλοι οἱ πρὸ ἡμῶν; ἀλλ' οὐδὲ ἡμεῖς (ἐ)χρησάμεθα ταύταις. Καθὼς εὐρίσκεται (ἢ τοῦ) λ δ'οῦ φθορὰ εἰς γραψίματα ἀμαθῶν, καὶ οὐκ ἔχει καὶ αὐτὴ χρῆσιν, ἐπειδὴ τοῦ «νανά» φθορὰ λέγεται φθορὰ λ δ'οῦ».

началъ гласъ первый; когда же ты учишь *уклоненіе* во *второй* либо въ *третій*, либо въ *четвертый*, либо въ какой иной далѣе по порядку, то этого я не почитаю еще варіантою, потому что начинаешь совершенными ступенями; ибо, если отъ перваго пойдешь далѣе *на одну ступень*, найдешь во всѣхъ отношеніяхъ *второй*; если *на двѣ — третій*; если *на три — четвертый*, и такъ далѣе по порядку; и такимъ же образомъ это есть «отъ параллѣль». Какже слѣдовательно называть это взаправду варіантою? напротивъ же, когда *первый* гласъ поется *по уставу* и бываетъ *въ первообразъ* своемъ, и ты хочешь исполнить *суть* его во *второмъ*, либо въ *четвертомъ* гласѣ, тогда это называется *варіантою*. А если *не поставишь варіанты*, то и не предполагается, чтобы возродилась эналлага гласа. Ибо было это со всею точностію (опредѣлено) у (жившихъ) до насъ учителей. И вотъ, когда художникъ (т. е. композиторъ) хочетъ учинить эналлагу гласа, то есть звукоряда, посредствомъ варіанты, тогда онъ *ставитъ варіанту въ надлежащее мѣсто, какъ бы примѣту какую, возвѣщающую знаменіемъ про эналлагу гласа и звукоряда*. И отъ *извращеннаго звукоряда* варіанта за тѣмъ тщательно производитъ *своеобразный звукорядъ* до какихъ либо поръ; придумывай ей (т. е. варіантѣ) *окончаніе*, сирѣчь: *каталексисъ* *), а за тѣмъ *звукорядъ предъваемаго гласа снова возвращается къ первообразу и къ сути своей, по отмѣненіи варіанты*, какъ мы прежде сказали». — «*О варіантѣ гласа перваго*. И такъ, когда въ пѣваемую тему (или въ пѣваемый мотивъ) какого нибудь гласа, вставляютъ *варіанту гласа перваго*, то знай, что (это) есть предуготовленіе гласа *низкаго* (или побочнаго третьяго), либо *вкратцѣ*, либо болѣе пространно, потому что въ другой гласъ, окромѣ въ низкій, варіанта предрѣченнаго гласа не исходитъ; такъ дѣлаетъ и учитъ этому музыкальнѣйшій *магистръ Іоаннъ* въ (стихирѣ): «*πικρῶς κατεθερίζετο*», въ «*μητέρες αἱ τεχνοῦντο*» и проходя далѣе опять въ «*μέγα ἦν τὸ δεινόν*», да въ иныхъ мѣстахъ; напротивъ же того *Ксень Корони* (дѣлаетъ это) *на кратиму*²⁾ въ (стихирѣ) «*ἵνα τι ἐφρούαξαν*», ибо по-

1) *Κατάλεκσις* (*κατάληξις*), окончательная формула, по нынѣшнему выраженію: *ладенца*.

2) *Кратима* означаетъ ноту нѣсколько протяжную.

этавилъ тамъ *варіанту* (гласа) $\dot{\text{А}}$ -го, и пока мелодія спускается внизъ, онъ, прежде чѣмъ дойти до *средняго отъ параллаъ гласа четвертаго*, находитъ на *низкій*. И за тѣмъ соименный благодати (т. е. Иоаннь) *Лампадарій* также (дѣлаеть это) на *крѣтиму*, которая преимущественно управляетъ гимнопѣніемъ. Ибо онъ поставилъ *варіанту гласа перваго* въ *гласъ четвертый отъ параллаъ*, а вмѣсто того, чтобы выйти на *средній отъ параллаъ гласа четвертаго*, онъ, какъ того *требуетъ варіанта*, да какъ соответственно, переходитъ въ *низкій*. А также и въ «*ѣкосахъ*» акаѣиста, около начала, творится такъ. Все таки варіанта эта устанавливается и исходъ имѣеть по *сути ея гласа*, или же (по сути) *побочнаго перваго*, что одно и то же, какъ опять-то и дѣлають (жившіе) до насъ знатоки въ началѣ вышеупомянутыхъ «*ѣкосовъ*»; дѣлаеть же то также и *Левъ Гальмгρόтанъ* въ стихирѣ на святыхъ страсти, (переходя) на (словахъ) «*ὄτε τῷ σταυρῷ*» во *второй*, а на (словахъ) «*ἐβόα πρὸς αὐτὴν*» въ *четвертый гласъ отъ параллаъ*; на (слова) же «*πρὸ ἐμοῦ*» онъ поставилъ *варіанту перваго* и является *отъ параллаъ* $\dot{\text{А}}$ -го *гласъ первый*, и продолжаетъ до конца въ томъ же *строѣ*; ибо *отъ параллаъ* *звукорядъ* ненарушимо соблюдается *отъ начала до тѣхъ поръ*, пока не найдутъ на *варіанту перваго*; съ *варіанты же ея* *тѣряется типъ перваго звукоряда* и его *параллаъ*, — а варіанта исполняетъ свой *типичный звукорядъ* да *иную параллаю*. Сходно съ этимъ поступаетъ также и *Этикъ* въ «*ὁ συμμαχής τε χύριε*», — да и *Симеонъ Песрѣицъ* въ стихирѣ на всѣхъ Святыхъ на (словахъ) «*ἄγγελοι ἐν οὐρανοῖς*», а равномѣрно многіе другіе въ другихъ (стихиряхъ); да и я тому подобно поступаю въ (стихирѣ) «*μετὰ δακρύων γυναῖκες*». Ибо если кто поставилъ бы *варіанту перваго гласа* и переходилъ бы въ *суть какого инаго любаго гласа*, однако же не въ *низкій* или въ *побочный первый*, какъ мы выше сказали, тогда это есть не по правиламъ, а совершенно *противъ правилъ*, и внѣ настоящаго (дѣла). По этой-то причинѣ ни (гласъ) *низкій*, ни *побочный первый* *варіанты не имѣють*, такъ какъ ихъ недостатокъ пополняетъ та *варіанта*. А если же въ старыхъ книгахъ встрѣчаются *варіанты* и этихъ также *гласовъ*, то (жившіе) до насъ великіе *дидаскáлы* ихъ не употребляли; да и мы никакъ ихъ не употребляемъ. И такъ *варіанта* $\dot{\text{А}}$ нахо-

дится въ *чертежахъ на песокъ* ¹⁾, но *практической годности* она не имѣетъ, потому что варианта въ (тонъ) «*нанá*» принимается за варианту «*λλ*» ²⁾. И т. д.

Если гдѣ либо выказывается не разъ уже нами порицаемая страсть византійскихъ, (т. е. средне-вѣковыхъ греческихъ) музыкальныхъ писателей къ перепутанному многоглагольствованію съ неизбѣжнымъ его послѣдствіемъ затѣмненія настоящей сути предмета, такъ это преимущественно въ такъ называемыхъ «разъясненіяхъ» о гласовыхъ перемѣнахъ.

Такъ напр. изъ всѣхъ приведенныхъ мною пространныхъ цитатъ яснымъ и *безспорнымъ* выдается *одинъ только фактъ*, а именно, что византійскіе мелотворцы или композиторы (*τεχνῖται*) *разнообразили свои напѣвы посредствомъ какихъ-то измѣненій въ главномъ звукорядѣ или гласъ*. Однакоже

такъ какъ во 1-хъ изъ *дидакаловъ* видимо каждый *изошрялся* въ *пріискиваніи* не только *особаго метода изложенія* предмета, но также и, по мнѣнію его, *точнѣйшихъ выраженій* для тонкихъ различій между разными способами *измѣненій*;

во 2-хъ такъ какъ *одинъ писатель* преимущественно *обратилъ* свое *вниманіе* на *одинъ*, другой же на *другой* изъ этихъ *способовъ*, межъ тѣмъ какъ *третій*, желая *объяснить* оба, въ *сущности сходные*, *способа*, не *достаточно* *разграничиваетъ* *предѣлы* ихъ *общности* и *частности*;

1) Для пониманія этого выраженія слѣдуетъ припомнить, что древніе, для начертанія геометрическихъ фигуръ и т. п. при научныхъ ихъ анализахъ употребляли плоскенькіе открытые ящички, наполненные мѣлкимъ пескомъ, и по оному производили острою палочкою всѣ нужные для расчета чертежи. Слѣд. выраженіе: «находиться въ чертежахъ на песокъ» равносильно нынѣшнему выраженію «быть кабинетною выдумкою», такъ какъ и то и другое ставится въ противоположность практическому примѣненію.

2) Знамя *λλ* означаетъ: *гласъ низкій* или *побочный третій*. Слово «*Нанà*» (*νανà*) поется на интонацію *Гласа 3-го*. Въ переводѣ Виллота не разъ уже упомянутой «*Пападики*» (*Déscr. de l'Eg. T. XIV. p. 433*) имѣется слѣдующее мѣсто: *Quest. Quelle est l'intonation du troisième ton? Rep. Nanà*».

и въ 3-хъ такъ какъ (что въ особенности затрудняетъ) или не приложено вовсе ясныхъ примѣровъ въ очію, или, гдѣ на таковыя и указано (какъ у Хрсафа), то они состоятъ въ однихъ только титулахъ пѣснопѣній, мелодіи которыхъ нынѣ болѣе неизвѣстны;

— а потому, если читающему всѣ эти разсужденія различныхъ музыкальныхъ теоретиковъ, и становится сначала каждое толкованіе отдѣльно, хотя и съ нѣкоторымъ трудомъ, но все таки какъ бы понятнымъ, то *при*, а тѣмъ болѣе *по* сличеніи ихъ между собою, окончательно мысли снова перепутываются. Причиною сему все то же смѣшеніе межъ собою выраженій для различныхъ понятій: *тональность* (τόνος), *ладъ* (τρόπος) и *напѣвъ* (μέλος) при замѣненіи древняго слова: *интервалъ* или *ступень* (διάστημα) новымъ техническимъ выраженіемъ: *голосъ* или *звукъ* (φώνη), не говоря даже о специальныхъ терминахъ чисто уже средне-вѣковой византійской музыкологіи: *эналлагіа*, *параллагіа*, *упаллагіа*, *фѳорά*, и т. д.

И опять таки, чтобы добыться намъ логическаго исхода изъ этого лабиринта словъ, остается единственно вѣрнымъ средствомъ только: сличеніе толкованій Византійскихъ дидаскáловъ съ простымъ и вполне уже яснымъ для насъ ученіемъ древле-эллинской теоріи. Но прежде, чѣмъ мы приступимъ къ научному разбору чисто-музыкальнаго содержанія выше приведенныхъ толкованій о *гласовыхъ измѣненіяхъ* (какъ это было учинено надъ толкованіями о гласахъ), намъ на сей разъ придется напередъ заняться еще *этимологическимъ* разборомъ *подробнаго* значенія каждаго изъ вышеупомянутыхъ *новыхъ терминахъ Византійской музыкальной теоріи*.

Основнымъ составомъ въ терминахъ: ἐναλλαγή, παραλλαγή, ὑπαλλαγή, оказывается слово: ἀλλαγή отъ корней: ἄλλα (иная) и ἄγω (совѣршаю, дѣйствую, образую). Значеніе его слѣдов. «ино-совершеніе» или «ино-образование», т. е. *измѣненіе*. *мѣна*, *перемѣна*. То же значеніе всѣмъ нѣ извѣстные лексикографы придавали также и означеннымъ тремъ составнымъ словамъ. какъ *главный ихъ смыслъ*. Слову ὑπαλλαγή придано даже *только это* понятіе. Другіе же два термина переданы въ лексиконахъ еще выраженіями (аналогическими конечно): ἐναλλαγή, *оборотъ*, *чередъ*, *взаимность*, (а потому) и *крестообразно-взаимное дѣйствіе*; а παραλλαγή, *уклоненіе*, (а потому) и *различіе*.

Относительно нашего предмета. однакоже, эти понятія (напр. *ἐναλλαγή* въ смыслѣ: чередѣ или взаимности, и *παρὰλλαγή* въ смыслѣ: различія) вовсе не подходятъ къ самому дѣлу, а выраженія: *перемѣна, оборотъ* и *уклоненіе* столь общія, что поневолѣ себѣ задаешь вопросъ: «къ чему же тогда *три* различныхъ выраженія, когда одного бы изъ нихъ достаточно было для обозначенія *масовой перемѣны?* или: къ чему вообще было не оставить древняго термина: *μεταβολή*»?

Между тѣмъ, однакоже, всякій, кто только хорошо ознакомился съ древле-эллинскою музыкальною теоріею, инстинктивно чувствуетъ, что эти выраженія не могутъ ничтò иное означать, какъ только различнаго оборота или направленія *метасолы* же, и чтò именно то указанія на эти различія должны скрываться въ предположенныхъ предлогахъ: *ἐν* — , *παρὰ* — , *ὕπο*.

Смыслъ придаваемый какому нибудь слову посредствомъ предположенія предлога *ἐν* заключаетъ въ себѣ понятіе о дѣйстви *внутреннемъ*, а также объ *исходѣ* дѣствія въ *известномъ направленіи*. Слѣдов. точнѣйшій смыслъ слова *ἐναλλαγή τοῦ ἤχου* по всей вѣроятности тотъ, что *вся суть* гласа подвергается *перемѣнѣ*, съ *исходомъ* въ *известномъ направленіи*. Всякое же *направленіе* къ какому либо исходу есть послѣдствіе *движенія* или *передвиженія* съ *мѣста на мѣсто*. А потому мы въ правѣ предполагать, что слово *ἐναλλαγή* указываетъ на *внутреннюю* или *систематическую перемѣну* гласа, на: *μεταβολή κατὰ σύστημα* вслѣдствіе *передвиженія діапазона*, т. е. на *переходъ* изъ *лада въ ладъ*, безъ *измѣненія тональности*.

Напротивъ того предположеніе предлога *παρὰ* придаетъ слову смыслъ дѣствія *по смежности* или *возмъ* чего-то, и не указываетъ на *передвиженіе* съ *мѣста на мѣсто*. Перемѣна эта совершается слѣдов. въ *томъ же пространствѣ*, вслѣдствіе *оборота* даже какой либо *части* только предмета. Въ музыкѣ мы можемъ достигать подобной смежной перемѣны *лада*, не *выходя* изъ *объема квинты*, посредствомъ *повышенія* или *пониженія* на *полутонъ* одного или *двухъ* и даже до *трехъ ступеней* квинтового звукоряда, т. е. это будетъ *μεταβολή κατὰ τόνον* въ *невольномъ соединеніи* съ *μεταβολή κατὰ σύστημα*.

Предпоставленіе предлога $\upsilon\pi\omicron$ наконецъ обозначаетъ дѣйствіе производимое *ниже* предмета. Слѣдов. слово $\upsilon\pi\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\eta$ есть перемѣна *верхняго гласа на гласъ нижележащій* по діапазонному объему. Тутъ *безъ одновременнаго измѣненія гласа* дѣло видимо не обойдется.

П р и м ѣ р ы:

I. Эналлагѣ.

1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 2. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1.

Пентахорды: Дорійскій; Фригійскій; Дорійскій;

3. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1.

Лидійскій; Миссолдійскій; Лидійскій.

II. Параллагѣ.

1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 2. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1.

Пентахорды: Гипофригійскій; Фригійскій; Гипофригійскій;

3. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1.

Лидійскій. Дорійскій; Гиподорійскій.

III. Гипаллагѣ.

1. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 2. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1.

Пентахорды: Дорійскій; Гиподорійскій (Побочный дорійскій). Фригійскій. Гипофригійскій (Побочный фригійскій).

Мы видимъ, что при наступленіи *Параллаги* въ томъ же Пентахордѣ измѣняется одна изъ ступеней. Въ первыхъ двухъ примѣрахъ вмѣсто прежняго звука $si \sharp$, является на Зей ступени сверху звукъ $si \flat$; а въ третьемъ примѣрѣ, на 2-й ступени снизу, мѣсто звука $fa \sharp$ перваго пентахорда, занялъ во второмъ Пентахордѣ звукъ $fa \sharp$. Это дѣйствительно уже *измѣненіе* звукоряда тональности,

это какъ бы *извращеніе*, какъ бы *порча первобытнаго звукоряда*.
А вѣдь можно и два звука даже *портить* (φθείρειν):

Пентахорды: Дорійскій; Лидійскій.

И не въ правѣ ли мы посему назвать частное это *измѣненіе отдельнаго звука*: *порчею* т. е. *Фѳордію* (φθορᾶ), или даже весь этотъ *измѣненный* или *извращенный*, т. е. *совершенно переименованный видъ* Пентахорда обозначать этимъ названіемъ? Вѣдь объясняетъ же *Вргеній* самъ (какъ мы выше прочли): «Ибо *парафѳорᾶ* есть нѣкій неясный (?) *переворотъ* и *измѣненіе* вида». — А смысла слова «*неясный*» *переворотъ*, авось, и впредь еще добудемъ.

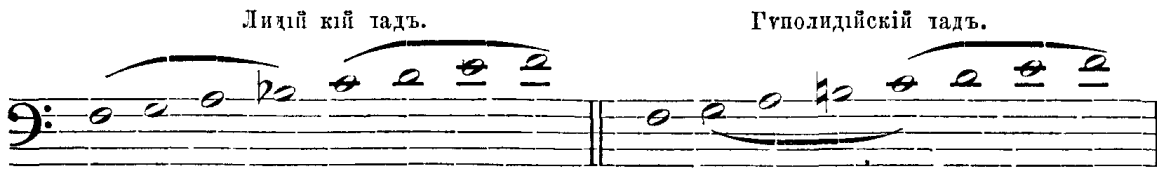
Вѣдь здѣсь пока я стараюсь только вообще протянуть кой-какую параллель между ученіемъ Византійскимъ и ученіемъ древле-Эллинскимъ, и вслѣдствіе того приуготовить насъ къ точному пониманію толкованія первыхъ о переходахъ или метаволахъ.

Однимъ словомъ, мы пришли къ тому результату, что всѣ, Византійцами въ музыкальную терминологию вновь введенныя, выраженія: *ἐναλλαγή*, *παρὰλλαγή* и *ὕπαλλαγή* въ сущности 'ничто иное означаютъ, какъ давно уже существовавшія Эллинскія *метаволы κατὰ σύστημα* и *κατὰ τόνον*.

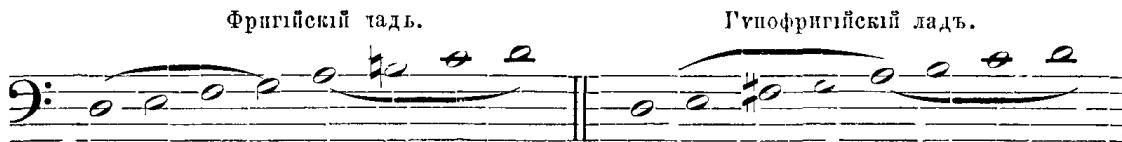
Слово же: φθορᾶ, видимо, означаетъ то, что предъ этимъ объяснено было, а именно: *повышеніе или пониженіе ступеней* въ данномъ звукорядѣ и вслѣдствіе того *измѣненіе не только гласа, но и тональности*. Преимущественно являлась у Эллиновъ такового рода метавола, при переходѣ изъ *верхняго* или *первобытнаго лада* въ ладъ лежащій *на кварту ниже по области* въ одномъ и томъ же транспозиціонномъ звукорядѣ совершенной системы, когда этотъ ладъ, ради голосовыхъ средствъ, долженъ быть *распѣваемъ въ той же области*, какъ и первобытный ладъ, напр.

Дорійскій ладъ. Гиподорійскій ладъ.

или:



или:



Это называлось также (по преимуществу) *метавола по системъ*, т. е. переходеніе изъ строя по системѣ *разъединенія* (*κατὰ διαζεύξιιν*) въ строй по системѣ *соединенія* (*κατὰ συναφῆν*).

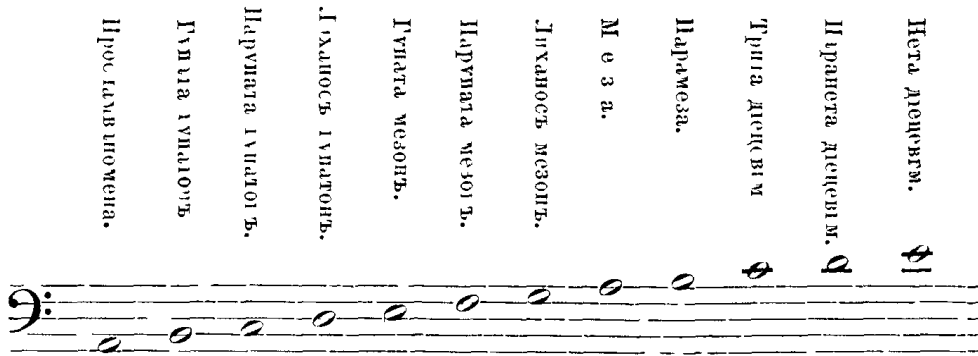
Но это измѣненіе отдѣльныхъ звуковъ, и вслѣдствіе того измѣненіе тональности является также и тогда, когда — по указанію Птолемея мы намѣрены строить транспозиціонныя гаммы ¹⁾

Напр. Поставимъ *Мезу по значенію* прогивъ *Паранета діецевгменонъ по положенію*. Въ слѣдствіи того *Просламваномена по значенію* очутится противъ *Лиханосъ гупатонъ по положенію*. Между ними же остальные ступени, считая по значенію, будутъ расположены слѣдующимъ порядкомъ:

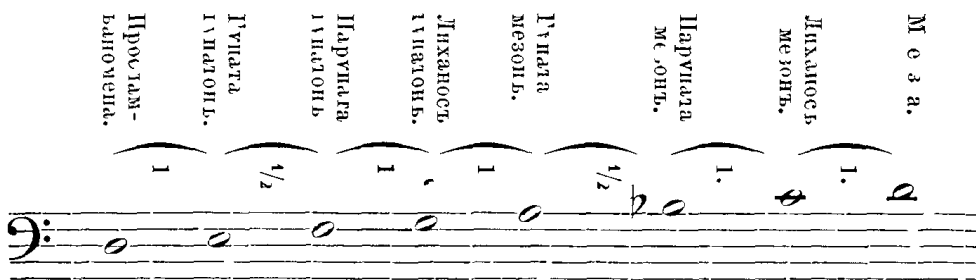
Паранета діецевгменонъ	Меза
Трита діецевгменонъ	1 т. Лиханосъ мезонъ
Парамеза	1 т. Парупана мезонъ
Меза	$\frac{1}{2}$ т. Гупата мезонъ
Лиханосъ мезонъ	1 т. Лиханосъ гупатонъ
Парупата мезонъ	1 т. Парупата гупатонъ
Гупата мезонъ	$\frac{1}{2}$ т. Гупана гупатонъ
Лиханосъ гупатонъ	1 т. Просламваномена.

Если мы, какъ это дѣлали Византійцы, за *образцовую* гамму примемъ *Гуполідійскій* тональный звукорядъ,

¹⁾ См. гл. 6 стр. 37.



тогда, слѣдовательно, въ транспозиціонной гаммѣ, которую собираемся строить, мезою имѣеть быть *Паранета диецевъменонъ* подлежащаго ряда, т. е. звукъ *ге*, а *Просламвано меною* новой гаммы — *Лиханось гнатонъ* этого рода, т. е. звукъ *ге*. Теперь, называя *восемь ступеней* новой гаммы *наименованіями «по значенію»* мы выводимъ звуки отъ *новой просламваномены ге* до *новой Мезы ге* также согласно и съ *разчетомъ «по значенію»*, и получимъ такую гамму:



въ которой, вмѣсто имѣвшася въ *прежней гаммѣ* звука *сі* \sharp , появился звукъ *сі* \flat , слѣдов. *Фѳорà* или *варьянта* звука *сі* \natural , а оттого и *Параллагè* или *побочное измѣненіе* (какъ назвать можно) того же *діапазона* отъ *ге* до *ге* въ *прежней тональности*.

Вслѣдствіи того, видно, Византійцы, для обозначенія *тональных гаммъ* построенныхъ на *одну, двѣ или болѣе ступеней выше или ниже* данной тональности, употребляли *именованіе: гласы или ряды* отъ *параллагè* (*ἀπο παραλλαγῶν*), *подразумывая подъ этимъ транспозиціи даннаго гласа*.

Что въ сущности выраженія *Параллагè* и *Фѳори* указываютъ на одно и тоже дѣйствіе, явствуетъ изъ слѣдующаго объясненія *самого Вргеннія*: «По этому также и математики (акустики) находятъ по канону мѣру *параллагè звуковъ*», т. е. мѣру струнъ издающихъ звуки, *выше или ниже звуковъ*, принадлежащихъ къ гаммѣ образцовой системы.

И такъ вотъ мы путемъ анализа нашли на смыслъ выраженія: «*гласъ отъ параллаги*», что видимо, ничто иное означать не можетъ, какъ гласъ получаемый *вслѣдствіе передвиженія «по значеніямъ» хата̑ δουαμεις*, т. е. *тональный звукорядъ, или транспозиція.*

Изъ всего предъидущаго истекаетъ, что Византійскими мелотворцами употреблялись *метаволы* или *аналаи̑*, т. е. *гласовыя перемѣны* (по нынѣшнему выраженію: *переходы*) въ двухъ видахъ:

1) какъ *аналаи̑* или *метаволы по ладу* (*хата̑ τρόπου* или *хата̑ σύστημα*), т. е. *переходы съ измѣненіемъ преимущественно гласоваго характера;*

и 2) какъ *параллаи̑* или *метаволы по транспозиціи* (*хата̑ τόνου*) т. е. *переходы преимущественно съ измѣненіемъ отдельныхъ звуковъ.*

Этого послѣдняго рода измѣненія назывались также и *гласами испорченными*, или просто *порчею* — (*φθορά*) первобытнаго (предпѣваемаго) гласа, какое выраженіе я замѣнилъ словомъ: *варіанта*, какъ болѣе подходящимъ подъ терминологию нашего времени, а потому (по моему мнѣнію) и болѣе понятнымъ.

Подъ словомъ же «Гуналлага» подразумѣвается вообще такая гласовая перемѣна, вслѣдствіе которой *предѣлы мелодической области оказываются передвижаемыми внизъ.*

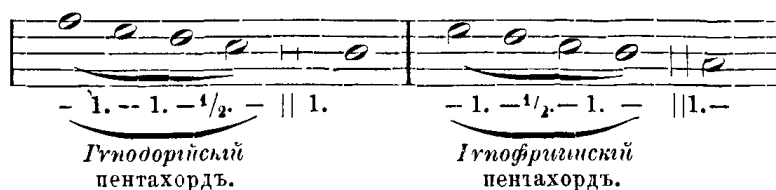
Добравшись такимъ образомъ до настоящаго смысла Византійскихъ *терминовъ*, мы теперь, авось, отыщемъ также и настоящій смыслъ ихъ толкованій.

Изъ *четыреухъ главныхъ* (говоритъ Святоградецъ) возникли *четыре побочныхъ.*

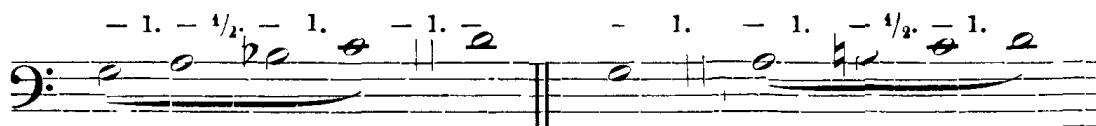
Это совершенно ясно, потому что и мы сами это находили. и къ тому же двоякимъ путемъ:

во 1-хъ) посредствомъ *передвиженія мелодическаго ряда внизъ, безъ измѣненія тональности*, напр. *гласа 1-го* (содержащаго, какъ мы нашли, *Фригійскій ладъ*)





или во 2-хъ посредствомъ *измѣненія тональности*, безъ передвиженія мелодическаго ряда:



Фригійскій Пентахордь
Лидійской тональности.

Гипофригійскій Пентахордь
Гиполидійской тональности.

Но Святоградецъ говоритъ именно: *побочные содержатъ нижнія перемѣны*» (или *ιγαλλαι*) ихъ, т. е. *главныхъ* гласовъ. Слѣдовательно онъ уразумѣваетъ здѣсь *гласы побочные* «получаемые по первоозначенному методу, и это тѣмъ яснѣе, что къ выше упомянутымъ словамъ: возникли четыре побочныхъ» онъ прибавляетъ: «въ томъ же тропѣ», принимая здѣсь слово «*τρόπος*» (какъ не разъ уже) явно въ смыслѣ: «тональность» (*τόνος*).

Далѣе продолжаетъ Святоградецъ: «а изъ четырехъ *побочныхъ* — четыре же *среднихъ*: — — — какъ напр. *средній первый* — — — увеличиваніемъ его начала и отбрасываніемъ конца и какъ *побочный* становится *третьимъ*, т. е. изъ *звукорядовъ по ιγαλλαι*.

Какъ всѣ Византійскіе дидаскалы (по примѣру древнихъ Эллиновъ), ¹⁾ также и Святоградецъ считаетъ *началомъ верхъ* звукоряда, а *концомъ низъ* его. Въ этомъ смыслѣ-то и слѣдуетъ понимать *возрожденіе средняго гласа изъ побочнаго* «увеличиваніемъ его (т. е. побочнаго гласа) начала и отбрасываніемъ конца».

И впрямь, если изъ *Гипофригійскаго пентахорда*, который въ выше приведенномъ примѣрѣ *ιγαλλαι* гласа 1-го является *побочнымъ* его (*πλάγιος τοῦ πρώτου*), отбросимъ два звука въ *концѣ*, т. е. *снизу*. да прибавимъ въ замѣнъ ихъ, для пополненія пентахорда, къ *началу*, т. е. *сверху* двѣ же ступени изъ той же то-

¹⁾ См. толкованіе Врученія о численіи по порядку звуковъ въ тетрахордахъ на стр. 85. и далѣе.

нальности (τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον), тогда получимъ *Миксомидійскій Пентахордъ*, который и есть *третій* или *средній* изъ всѣхъ пяти Пентахордовъ, образовавшихся въ томъ примѣрѣ изъ самаго *Фригійскаго* Пентахорда и всѣхъ *поступенныхъ* *γπαλλὰς* его до *Γγποφριгійскаго* Пентахорда включительно.



Точно такимъ же порядкомъ возникаютъ и изъ гласовъ 2-го, 3-го и 4-го главныхъ, *побочные* и *средніе* ихъ.

Что же касается примѣчанія Святоградца относительно средняго втораго: «но когда промежь нихъ (появится) интонація, то средній второй поется на (гласъ) *нѣанесъ*», такъ это мнѣ кажется *компиляторскимъ пустословіемъ* (т. е. недоразумѣніемъ), потому что самое это слово: «*νέανες*» означаетъ собственно-то интонацію самого-то гласа 2-го, какъ явствуетъ изъ Панадики 1625 года, переведенной Виллото: ¹⁾

«*Вопросъ*. Какая есть интонація гласа втораго?

«*Отвѣтъ*. *Нѣанесъ*». —

Т. е. на это слово поется весьма коротенькая музыкальная фраза, указывающая на начальный звукъ гласа 2-го.

Какъ средніе гласы возрождаются изъ побочныхъ, такъ возникаютъ (по толкованію Святоградца) *варіанты* изъ *среднихъ*. Но — должно сожалѣть, что онъ не объясняетъ, съ какой стороны именно приходится *убавлять*, и съ какой *прибавлять* звуки, чтобы изъ *средняго* гласа получить эти варіанты. Ибо можно убавить съ *конца* и прибавить въ *началъ*, а также и на оборотъ: прибавить въ *концы*, и убавить съ *начала*; какъ напр. въ *γπαλλὰς* гласа 1-го:

¹⁾ Description de l'Egypte (1826) Tôme XIV. p. 432 «*Question*». Quelle est l'intonation du second ton? *Rèponse*. *Néanes*.» —



За отвѣтомъ на этотъ вопросъ обратимся къ другому трактату, а именно къ Кодексу № 13 Кларк. Оксфорд. Библіотеки.

«Имѣютъ четыре *главныхъ* гласа также и *средніе*, и *присредніе*».

Средніе мы нашли. *Присредніе* же, ясно должны быть тождественны тѣмъ, которые Святоградецъ называетъ (быть можетъ и неосновательно) *вариантами*.

Какіе же эти средніе и присредніе, по толкованію этого трактата (№ 13)? — «*Трехзвучные и Четырехзвучные*». — Считаю отъ *Прославнонаменъ Фриійскаго Пентахорда* (включительно), *Прославнонамена Миксолидійскаго Пентахорда* дѣйствительно оказывается *третьимъ* постепеннымъ звукомъ *внизъ*. — А если мы убавимъ изъ средняго гласа *съ начала* или *сверху*, да прибавимъ въ *концѣ* или *внизу* по *одному* звуку (изъ той же тональности) то получимъ *Гриподорійскій Пентахордъ*, *Прославнонамена* котораго есть *четвертый* постепенный звукъ, считая 1-мъ звукомъ *Прославнонамену Фриійскаго Пентахорда*.

Слѣдовательно, *Гриподорійскій* ладъ (или гласъ 8-ой), когда является въ ряду *главныхъ* гласа 1-го, считается *присреднимъ снизу* его.

Но ясно, что тамъ, гдѣ есть *присредній снизу*, долженъ быть также таковой же и *сверху*. А такъ какъ этотъ *верхній* присредній звукорядъ непосредственно лежитъ подъ главнымъ на *одну только ступень ниже* главнаго лада или гласа, то естественно можно назвать его: «*первонизкимъ*», какъ это и дѣлаетъ-то авторъ рѣченнаго трактата.

Слѣдовательно въ каждомъ гласѣ имѣются 1 *главный* рядъ, и четыре *главныхъ*, а именно: 1 *побочный* гласъ, 1 *средній* и два *присреднихъ*, которые, какъ мы видимъ изъ Святоградца, нѣкоторые дидакалы назвали также и *вариантами*. Главнѣйшимъ, видно, считался *нижній* присредній, такъ какъ производить его можно также непосредственно изъ побочнаго; а потому этотъ *нижній*

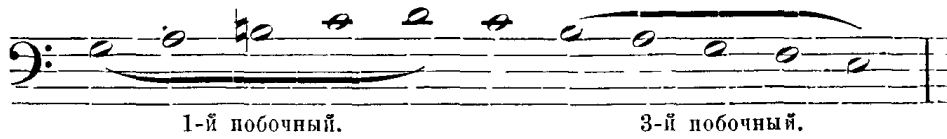
присредній называется также *варіантою 1-ою* изъ *ιπαλλάγ*, или: ради производства вообще *всѣхъ ιπαλλάγ* отъ *побочнаго*: *варіантою 1-ою побочнаго*, гласа 1-го или 2-го или 3-го и т. д. По аналогіи слѣдоват. *верхняя* варіанта именовалась: *варіантою 2-ою побочнаго*, гласа 1-го или 2-го или 3-го и т. д. Наконецъ, какъ приводитъ *Д-ръ Іоаннь Тцетцесъ* въ упомянутой (въ введеніи) книгѣ своей: Варіанты эти различались также еще именованіями относительно ихъ *болѣе или менѣе близкаго положенія къ области главнаго гласа*. *Средній Пентахордъ* есть естественная граница между областію *главнаго* и областію *побочнаго* гласа, которыя въ свой чередъ оказываются предѣлами мелодическаго *круповращенія главныхъ перемѣнъ* (τρῶχος τῶν ἐναλλάγῶν). Слѣдовательно *верхняя* варіанта находится еще *внутри* (ἔσω) *границы* къ главному гласу причитающей, тогда какъ *нижняя* варіанта уже переступаетъ за эту границу, находится *внѣ* (ἔξω) этого *средняго предѣла ιπαλλάγ*. Вслѣдствіе этого позднѣйшіе *византійскіе* писатели, какъ напр. *Кукузилисъ* и его послѣдователи, и говорятъ о варіантѣ *снутри* (ἔσω, ἔσω) и о варіантѣ *снаружи* (ἔξω, ἔξω). Но въ сущности только означаютъ эти выраженія, *первое*: *присредній* гласъ *верхній*, а *второе*: *присредній* — *нижній*.

Теперь мы въ состояніи понимать «фигуру» (σχήμα) Святоградца (см. стр. 119), имѣющую объяснить «*когда и въ какихъ гласахъ варіанты*» (т. е. звукоряды, которые онъ называетъ «варіантами») *выказываютъ дѣятельность*».

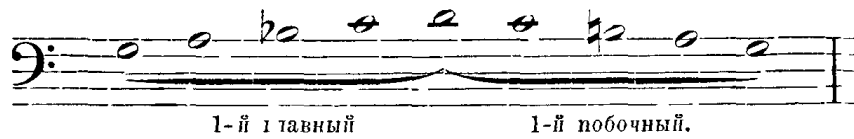
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
$\frac{\lambda}{\pi} \alpha'$	α'	$\frac{\lambda}{\pi} \beta'$	$\beta \alpha \rho.$	α'	$\frac{\lambda}{\pi} \delta'$	$\pi \delta'$	$\beta \alpha \rho.$
$\beta \alpha \rho.$	$\frac{\lambda}{\pi} \alpha'$	$\frac{\lambda}{\pi} \delta'$	α'	$\beta \alpha \rho.$	$\frac{\lambda}{\pi} \beta'$		$\frac{\lambda}{\pi} \delta.$

Буквы α' , β' , δ' представляютъ цифры 1, 2, 4, указывающія на гласы 1-й, 2-й, 4-й. Знакъ π обозначаетъ слово: Πλάγιος, *побочный*, а слогъ $\beta \alpha \rho.$ слово $\beta \alpha \rho \acute{\upsilon} \varsigma$, указывающее на гласъ *низкій* или *побочный третій*.

И такъ 1-ое отдѣленіе показываетъ дозволеніе *временнаго перехода* изъ *побочнаго 1-го* въ *побочный 3-й*



Второе отдѣленіе указываетъ на *временный переходъ* изъ *главнаго 1-го* гласа въ *его же побочный*:



Третье отдѣленіе разрѣшаетъ переходъ изъ *2-го побочнаго* въ *4-й побочный* же гласъ, а 6-ое отдѣленіе *обратную* эналлагу:



Въ 4-мъ отдѣленіи встрѣчается переходъ изъ *3-го побочнаго* въ *1-й главный* гласъ, а въ 5-мъ отдѣленіи на оборотъ: изъ *1-го главнаго* въ *3-й побочный*:



Въ 7-мъ отдѣленіи сверху видимо истерся только знакъ λ надъ знакомъ π . Слѣдовательно тутъ указанъ, какъ область исхода, *4-й побочный гласъ*, но куда имѣетъ совершаться переходъ — не видно, по случаю порчи рукописи. Должно однако же предполагать, что на этомъ мѣстѣ находился слогъ, *вар.*, т. е. что въ этомъ отдѣленіи показанъ переходъ изъ *4-го побочнаго гласа* въ *3-й побочный* или оборотъ эналлаги значащейся въ 8-мъ отдѣленіи:



О связи же мелодической при таковыхъ переходахъ, возможно лишь разсуждать послѣ объясненія естественной, т. е. гармонической между собою связи гласовъ, что должно быть задачей послѣдующей книжки (послѣдующаго выпуска).

Что толкованія Врвенія о перемѣнахъ въ распѣваемомъ какомъ либо гласѣ относятся только къ метаволамъ по тональности, было уже выше объяснено (въ примѣчаніи къ стр 122). Слѣдовательно выраженіе: «*παρὰ φθόρα*» имѣть дѣйствительно и по праву берется въ смыслѣ: *порчи диатонической гаммы*, когда онъ говоритъ о переступаніи предѣловъ немелодическою (*ἐκμελλήσις*) ступенью; ибо тогда въ диатоническій звукорядъ или вмѣшивается чуждый ему элементъ либо *хроматическій*, либо *энгармоническій*, или же звукорядъ теряется *хроами* въ такую тональность, которая съ первобытною *ничего общаго* (*κοινόν*) не имѣетъ, межъ тѣмъ какъ это «*τιὸν ἢ οὐδὲν ὄν*» (какъ выражается Псевдо-Евклидъ) ¹⁾ и составляетъ *главное условіе* (*conditio sine qua—non*) *допускаемой метаволы*. Такъ какъ цѣль моего анализа Византійской музыкальной теоріи клонится единственно къ отысканію основныхъ правилъ нашего *Русскаго древняго пѣнія*, а въ немъ-то, окромѣ *диатоническаго*, другихъ родовъ не существуетъ, то считаю излишнимъ входить въ разборъ случаевъ, когда и насколько допускались въ Византійскомъ пѣніи *хроматизмъ* и *энгармонизмъ*, и тѣмъ болѣе, что этого рода смѣшанное пѣніе даже у Византійцевъ появилось гораздо позднѣе эпохи введенія въ Россію Христіанства и Осмогласія.

Касательно толкованій *Мануила Хрисафа*, то (по моему мнѣнію) нѣтъ возможности въ точности воспользоваться его подробными указаніями на различные эналлаги, какія употреблялись въ *каждомъ отдѣльномъ* гласѣ, потому что указанія эти основаны на примѣрахъ изъ мелодій, которыя пока еще для насъ потеряны, или, если гдѣ либо и находятся въ какихъ либо рукописяхъ, то эти самыя рукописи еще не отысканы, а во всякомъ случаѣ еще не анализированы и не переведены. — Но для насъ столько же важно, сколько и удобопонятно (послѣ учиненнаго нами предварительнаго общаго разбора музыкальной терминологіи Византійцевъ)

1) См. стр. 114.

все то, что онъ говоритъ о значеніи и употребленіи варіантъ вообще.

Изъ этого общаго толкованія мы узнаемъ:

1) Что *варіантою* собственно-то называется не ожидаемое измѣненіе звукоряда пѣвимаго гласа и краткій, т. е. не продолжительный переходъ въ другой гласъ;

2) Что изъ варіанты слѣдуетъ воротиться въ предпѣваемый гласъ;

3) Что простое переходеніе изъ какого либо гласа въ дальнѣйшій «по порядку» гласъ, стало быть: въ гласъ той же тональности, по положенію (*κατὰ θέσιν*) только различный, варіантою не считается. Напр. слѣдующій переходъ изъ гласа $\bar{\lambda}$ (Фригійскаго лада) въ гласъ $\bar{\nu}$ (Лидійскаго лада)



Фѳорою или *Варіантою* называться не можетъ;

4) Что дѣйствительная *варіанта* является только тогда, когда *суть* (*φύσις*) напр. перваго гласа исполняется во 2-мъ, либо въ 4-мъ гласѣ. По моему мнѣнію должно это быть такъ понято, что мелодія подпадаетъ дѣйствию варіанты лишь тогда, когда безъ измѣненія существенныхъ предѣловъ первобытнаго ея гласа, она выкажетъ характеръ другаго гласа, что возможно только при *перемѣнѣ тональности*, т. е. при измѣненіи ступеней звукоряда «по значенію» (*κατὰ δύναντα*). Напр. когда мы перемѣняемъ поступенный рядъ фригійскаго пентахорда $\overbrace{1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1}$, на поступенный рядъ $\overbrace{1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1}$, тогда получаемъ Лидійскій Пентахордъ; а когда перемѣняемъ его по модели: $\overbrace{1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1}$, тогда является Дорійскій Пентахордъ, какъ видно изъ слѣдующихъ примѣровъ:

1)

Фригийскій Лидійскій

П е н т а х о р д ы.

2)

Фригийскій Дорійскій

П е н т а х о р д ы.

И тѣмъ болѣе подтверждается это мнѣніе о сути варіантъ, что *Мануилъ Хрсабъ* далѣе говоритъ: когда композиторъ хочетъ учинить переходъ (ἐναλλαγῆ) посредствомъ варіанты, «тогда онъ ставитъ варіанту (τίθησιν τὴν φθοράν) въ надлежащее мѣсто, какъ бы *примѣту* какую (σύμβολον τι), *возвѣщающую знаменемъ* (προσημαίνον) про переменну гласи и звукоряда». Въ первомъ примѣрѣ вмѣсто знака *si* ♯ дѣйствительно ставится знакъ звука *si* ♯, а во второмъ примѣрѣ знакъ звука *la* замѣняется знакомъ звука *la* ♭, и эта переменна знаковъ дѣйствительно *возвѣщаетъ* про переменну гласи и звукоряда.

Наконецъ 5) предписывается придумывать каденцу (κατάληξις) и по отпѣненіи варіанты (т. е. измѣнившаго звукоряда знамени) возвратиться въ предъѣваемый гласъ по первообразу его.

И такъ, мы приходимъ къ тому убѣжденію, что Византійское Церковное пѣніе *вовсе не чуждалось переходовъ изъ одного гласа въ другой, да не только въ одной и той же тональности, т. е. безъ употребленія звукоизмѣняющихъ нотныхъ знаковъ, но даже и въ различныхъ тональностяхъ, т. е. помощью звукоизмѣняющихъ знаковъ.*

Слѣдовательно предубѣжденіе нашихъ Гг. ученыхъ музыкологовъ противъ употребленія звукоизмѣняющихъ знаковъ (♯, ♭, ♮) въ обработкѣ древнихъ пѣснопѣній, совершенно ошибочное, такъ какъ оно основано *вовсе не на подлинныхъ древнихъ Эллинскихъ и Ви-*

зантійскихъ трактатахъ, т. е. не на теоріи того именно пѣннiя, которое было въ X и въ XI вѣкѣ передано первымъ Русскимъ Христiанамъ, а на ученіи Западныхъ Теоретиковъ, преимущественно Швейцарца Генриха Лоррита, по прозванію Глареана (т. е. уроженца изъ города Гларусъ), жившаго въ концѣ XV уже вѣка, когда даже такъ называемое Григоріанское пѣніе уже сильно подпало своевольнымъ измѣненіямъ дидакаловъ XIII и XIV вѣковъ. Что, однако же, порча эта первобытной сути древле-Григоріанскаго церковнаго пѣннiя дѣйствительно существовала въ XII уже вѣкѣ, это въ истекшія 3 — 4 десятилѣтія выведено (не только мною однимъ но) многими знаменитыми даже западными музыкальными исторіографами напр. Ламбильотт'омъ, Куссемакер'омъ и др.

Окончивъ, такимъ образомъ, разборъ мелодическаго устройства восточно-христiанскаго пѣннiя по осмозасію на основаніи **днйствительнаго** традиціоннаго ученiя, перейдемъ теперь къ разсмотрѣнію найденныхъ результатовъ на основаніи акустики, т. е. естественныхъ законовъ звуковаго міра, фундаментомъ которымъ служатъ гармоническія отношенія и гармоническая связь звуковъ межъ собою.



Примѣчаніе отъ Издателя.

Чтобы читателей напередъ нѣсколько познакомить съ практической цѣлію подлежащаго труда *Г. Юрія Арнольда* и съ могущими отъ того получаться полезными для Русской музыки результатами, прилагаются къ этому уже, первому выпуску *нѣкоторыя примѣры* музыкальныхъ разработокъ, сдѣланныхъ авторомъ на основаніи его теоріи древняго Русскаго Церковнаго и народнаго пѣнія.



ПРИМѢРЫ

ГАРМОНИЗАЦІИ ЦЕРКОВНАГО И НАРОДНАГО ПѢНІЯ

ПО

ГЛАСАМЪ.

А.

ЦЕРКОВНОЕ ПѢНІЕ.

I. Восемь Ирмосовъ *)

древняго столповаго пѣнія,

положенные на четыре голоса

Юриемъ Арнольдомъ.



Гласъ Ѫ. Фриійскій ладъ (Гуполидійской тональности).

Тво - я по - бѣ - ди - тель - на - я де - снѣ - ца бо - го -

- лѣи - но въ крѣпости просла - ви - ся -- - та - бо -

без - смерт - на я - ко все - мо - гу - ща - я про - тив - ны -

*) Мелодіи всѣхъ восьми Ирмосовъ, по переводу Профессора Московской Консерваторіи, Протоіерея Дм. В. Разумовскаго, находятся въ верхнемъ голосѣ. См. „Церковное пѣніе въ Россіи“. Стр. 123—143.

-я со - тре; И - зра - иль - тя - номъ путь глу - би - ны

rallent.

но - во - со - дѣ - лав - ша - я!

Гласъ **В.** Лидійскій ладъ (Лидійской тональности).

Во глу - би - нѣ по - сгла и - ног - да Фа -

-ра - о - нитско - е все во - инство пре о - ру - жен -

- на - я си - ла ѡ - площше - е ся же сло - во

все злоб - ный грѣхъ но - тре би — ло есть,

пре - про - слав - лен - ный Господь славно бо про - сла ви - ся!

Гласъ Г̣. Миксомидійскій ладъ (Лидійской тональности).

Во — ды древ — ле ма — ні - емь Бо - же — ственнымъ

во - е - ди - но сон ми ще со — во — ку - ни — — вий

и раз-дѣ — ли — вий мо - ре Изра - иль - те - скимъ лю —

- - дямь сей Богъ нашъ пре — про — слав — лень есть,

rallent.

то-му е - ди - но - му по-имъ, я — ко про-сла-ви — ся!

Гласъ Д. Дорійскій ладъ (Гуполидїйской тональности).

Мо-ря чермну - ю пу - чи — ну не - влажны - ми сто - па —

-ми древній цѣ ше ше ство вавъ И - зра — иль, кресто — о —

-бразны-ми Мо - в — се - о - выма ру - ка — — — ма А - ма —

rallent.

-ли - ко - ву си — лу въ пу - сты-ни по - бѣ - дилъ — есть!

Гласъ Ѳ. Гипофривійскій ладъ (Лидійской тональности).

Музыкальный фрагмент в виде системы из двух ступеней (верхней и нижней). Верхняя ступень — скрипка, нижняя — альт. Музыкальная запись включает ноты, паузы и аккорды. Под нотами на скрипке напечатан текст: «Коня и всадника въ море черм-но . е со-кру-ша-яй».

Музыкальный фрагмент в виде системы из двух ступеней. Музыкальная запись включает ноты, паузы и аккорды. Под нотами на скрипке напечатан текст: «бра — ни мышце ю вы - со - кою Хри - стось и-стра - се,

Музыкальный фрагмент в виде системы из двух ступеней. Музыкальная запись включает ноты, паузы и аккорды. Под нотами на скрипке напечатан текст: «И-зраи — ля же спа-се, по - бѣд - ну — ю пѣснь по-

rallent.

Музыкальный фрагмент в виде системы из двух ступеней. Музыкальная запись включает ноты, паузы и аккорды. Под нотами на скрипке напечатан текст: «-ю — — — ша!».

Гласъ ѳ. Гиполидійскій ладъ (Лидійской тональности).

Музыкальный фрагмент в виде системы из двух ступеней. Музыкальная запись включает ноты, паузы и аккорды. Под нотами на скрипке напечатан текст: «Я - ко по су ху пѣ ше ше ствовавъ И - зра — иль по без-

-днѣ сто па - ми, ю - ни - те - ля Фа - ра - о — на ви — дя

по — то — пля е - ма — Бо — — — — — ю по-

-бд — ну - ю пѣснь по - имь во - пи - я — ше!

Гласъ 7̣. Ггномиксолдійскій ладъ (Гуполидіиской тональности).

Ма — ні — емь тво — имь на зем — ный образъ

пре - ло - жи - ся прежде у - до - бо - рази — ва — — — — е мо -

- е вод — но - е ес - те — ство Го — — спо - ди

тѣмъ — — же не — мо - кренно пѣ - шество-

-вавъ И — зра — иль по — етъ те бѣ пѣснь

по - бѣд — ну — ю!

Гласъ Ѳ. Грподорійскій ладъ (Лидійской тональности).

Ко — ле — снѣце го - ни - те - ля Фа — ра - о - на

по - гру - зи чу - до - тво — рай и - ног - да () - в —

-сей — скій жезъ кресто — о — браз-но по - ра-зивъ

и раз - дѣ - ливъ мо — ре, П - зра - и — ля же бѣ - гле

- ца пѣ - ше — ход — ца спа - се — , пѣнь Бо - го-

-ви вос — пѣ - ва - ю — ща!

II. Подражаніе древнему Демественному пѣнію на основаніи теоріи*).

(Осмогласіе съ варіантами).

Въ Гипофригійской тональности.

Гласъ \dot{K} . Вар. въ \dot{H} . Каталекс.

Слава Отцу и Сыну и Свято - му Ду - ху,

возвр. въ \dot{K} . Каталекс.

и ны - нѣ и присно и во - вѣ - ки вѣковъ!

Гласъ \dot{D} . эналлага въ \dot{K} .

Е - ди - но - род - ный Сы - не и Сло - ве Бо - жій, безсмертенъ

Каталекс. возвр. въ \dot{H} . (Побочн. \dot{D} .)

сый! и из - во - ли - вый спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди

*) Изъ «Объдни» Арнольда (Рукопись).

во - пло - ти - ти - ся отъ Свя-ты - я Бо - го - ро - ди - цы и при-

Эпихима.

-сно дѣ - вы ма - рі и!

Вар. значить варіанта.

Каталекс. „ Каталексисъ.

возвр. „ возвращеніе.

III. Попытка соединенія нынѣшняго мелодическаго направленія *) съ характеромъ древняго демественнаго пѣнія, посредствомъ основанія гармонизаціи на однихъ трезвучіяхъ и на однѣхъ византійскихъ зналлагахъ.

(Диссонансы всегда въ видѣ проходящихъ только звуковъ).

(Херувимская я)).**

Нѣсколько протяжно (Larghetto).

p *sfz*

И - же Хе - ру - ви - мы Хе - ру - ви - мы

*) Т. е. по строго-ритмической фразировкѣ, съ раздѣленіемъ на предложенія и отвѣты по гармоніи.

**) Изъ тойже обѣдни

pp *sfz* *pp*

тай — но, тай - но о -- бра - зу — юще, тай - но

тайно

pp

pp *p*

тай — но о — бра — зу — — ю — ще И жи-

тай — но

p

образу—ю — ще.

sfz *pp*

- во-тво — ря — щей Трой — — цѣ, и жи -

sfz *pp*

- во — тво — ря — щей Трой—цѣ Три — свя - ту — — ю

p ри жи-во-творящей *p* Трисвяту—ю

pp *pp* *pp* вся — ко е

и҃сънь приѣ — га — ю — ще, вся — ко-е ны — нѣ,
pp и҃сънь приѣва — ю — ще, вся — ко-е ны-

pp

ны-нѣ жи — тей ско е от — ло — жимъ, отло — жимъ попе-
— — нѣ

p *p* *p* вся — кое

- чені - е вся — ко-е ны — нѣ жи-
p вся — ко-е ны — нѣ

p *p* *p*

-гей - ско е от — ло — жимъ, от то — жимъ попе-
от-ло — жимъ

pp *p* *mf*

-че — ни-е! А — минь! А — минь!

Subito
attacca.

Немногимъ только оживленнѣе (Molto moderato).

Я — ко

f Я — ко, я — ко, да ца — ря, всѣхъ по

ff *ff*

- ды мемъ ан — гель — ски — ми, ан — гел — ски — ми не

- ви — ди — мо до — ри — но — си

ff

-ма чинь - ми, а — ли — лу — йа,
а — ли — лу — — —

mf *ff*

-а — ли — лу — йа — , али — лу — йа, али-
-йа,

p *pp* *замедляя*

-лу — йа, а — ли — лу — — — йа!

возвр.

- дем — — — те, а, си - ро — — — тин - ку на про-

Вар. въ Гиподорійскую тональн. Для Каталексиса.

- ша — — — ньи — — — це — — — ! — — — це — — — !

Возвращеніе.

II. Подраженіе характеру древнихъ народныхъ пѣсенъ, какъ доказательство тому, что можетъ существовать самобытная Русская школа.

(Ночь. Слова *И. Никитина*) *).

Протяжная. ♩ = 62.

Гиподорійскій ладъ (Гиперіастійской тональности).

C. Въ синемъ не — — — бѣ плывутъ надъ по — ля —

A. Въ си - немъ не — — — бѣ плы - вутъ надъ по —

T. Въ си — — — немъ не-бѣ плывутъ надъ полями, надъ по-

B. Въ си — — — немъ не-бѣ плывутъ надъ по-

*) Изъ рукописи: «Пѣсни въ Русскомъ духѣ», Арнольда.

Эналлага. возвр.

С. ми о — бла-ка съ золо-ты-ми края — ми,
А. -ля ми о — блака съ зо-ло — ты — ми кра-я — ми,
Т. - ля ми о — блака съ зо-ло - ты - ми края — ми,
Б. - ля ми о — блака съ зо-ло - ты - ми края — ми,

Эналлага. возвращ. Полукаталексисъ. (2-е колѣно).

С. съ зо — ло-ты - ми кра — я — ми; чуть замѣ-
А. съ зо — ло-ты — ми кра - я — ми; чуть замѣ-
Т. (выдвигая голосъ предъ другими).
съ зо — ло - ты - ми кра - я — ми; чуть за-мѣ —
Б. съ зо — ло — ты — ми кра — я — ми; чуть за-

Эналлага.

С. -тень надъ лѣ-сомъ туманъ; теп — лый вечеръ про-
А. -мѣ — тень надъ лѣ - сомъ туманъ; теплый ве — — черъ про-
Т. — тень надъ лѣ-сомъ ту-манъ —; теплый ве — — черъ про-
Б. - мѣ — тень надъ лѣ-сомъ ту- манъ —; теплый ве — — черъ про-

возвр.

С. -зрач - но ру - мянь — , про - зрач — — но

А. - зрач - но ру — мянь—, про - зрач — но, про-зрач

Т. -зрач - но ру - мянь —, про — зрач — — — — — но

Б. -зрач - но ру — мянь—, про —зрач — — — — — но, про-

Эналлага. возвр. Каталексисъ

С. — , прозрач — — но ру — мянь!

А. — — — — — но ру — мянь!

Т. — , про-зрач — — но ру — мянь!

Б. —зрач — — — — — но ру — мянь!



П О П Р А В К И:

Стран.	Строк.	Вмѣсто:	Чѣтать:
VIII	4 снизу	«телеса»	тѣлесъ
IX	20 сверху	«этого»	это
--	22 »	«теорическое»	теоретическое
—	2 снизу	«самоотрѣченія»	самоотреченіе
X	21 сверху	«недоразумѣваніи»	недоразумѣни
—	25 »	«тяготѣющій»	тяготящій
XII	2 снизу	«рукописьми»	рукописями
XIII	12 сверху	«дѣятельностію»	дѣятельности
—	23 »	«мельникъ-лыунъ»	мельникъ-лгунъ
XIV	2 снизу	«оперы»	оперѣ
XV	25 сверху	«подкрѣпить»	подтвердить
—	26 »	«разнакомилось»	разнакомились
XVI	17 »	«Церквы»	Церкви
XVII 11 и 12	»	«попытка въ кляузномъ очерненіи личнаго моего характера»	кляузная попытка/очернить личный мой характеръ
—	5 снизу	«которые»	которыхъ
XIX	14 сверху	«обращаясь»	обращаюсь
—	28 »	«бѣсѣдами»	бѣсѣдами
—	3 снизу	«своею»	съ своею
3	7 »	«видали»	видѣли
—	6 »	«Св. Клим. Алекс.»	Клим. Алекс.
4	2 сверху	«неоспариваемыя»	неоспоримыя
—	4 »	«все цѣломъ»	всѣцѣломъ
—	10 »	« <i>μουσικῶν</i> »	<i>μουσικῶν</i>
—	14 »	«Іерусалимахъ»	Іерусалимѣ
—	20 »	«Единожды»	Единожды
—	22 »	«называются Іерусалимы»	называется Іерусалимъ
—	8 снизу	«Порфироднаго»	Порфиророднаго
6	17 сверху	«Алація»	Аллація
9	8 »	«вѣдавшихъ»	вѣдавшими
—	— »	«теорическаго»	теоретическаго
14	14 »	«смежные»	смежныя
15	6 снизу	«большіе»	большія
25	8 и 9 сверху	«Святитель»	Св. Іоаннь
31	8 снизу	«діалексисъ»	діалексисъ
128	10 »	« <i>ὑπαλλαγή</i> »	<i>ὑπαλλαγή</i>
—	9 »	«совършаю»	совершаю
143	3 сверху	«цѣлія»	цѣлію

Печатать дозволяется. Москва, Февраля 25 дня, 1880 года.
Цензоръ протоіерей С Зерновъ.

Діапазонные виды съ именованіями ступеней по положенію, по номенклатурѣ Вруеннія.

Низшая антифонія.

Высшая антифонія.

Тонные интервалы:



Образцовая система.

(Гупоиксолидйскій ладъ).

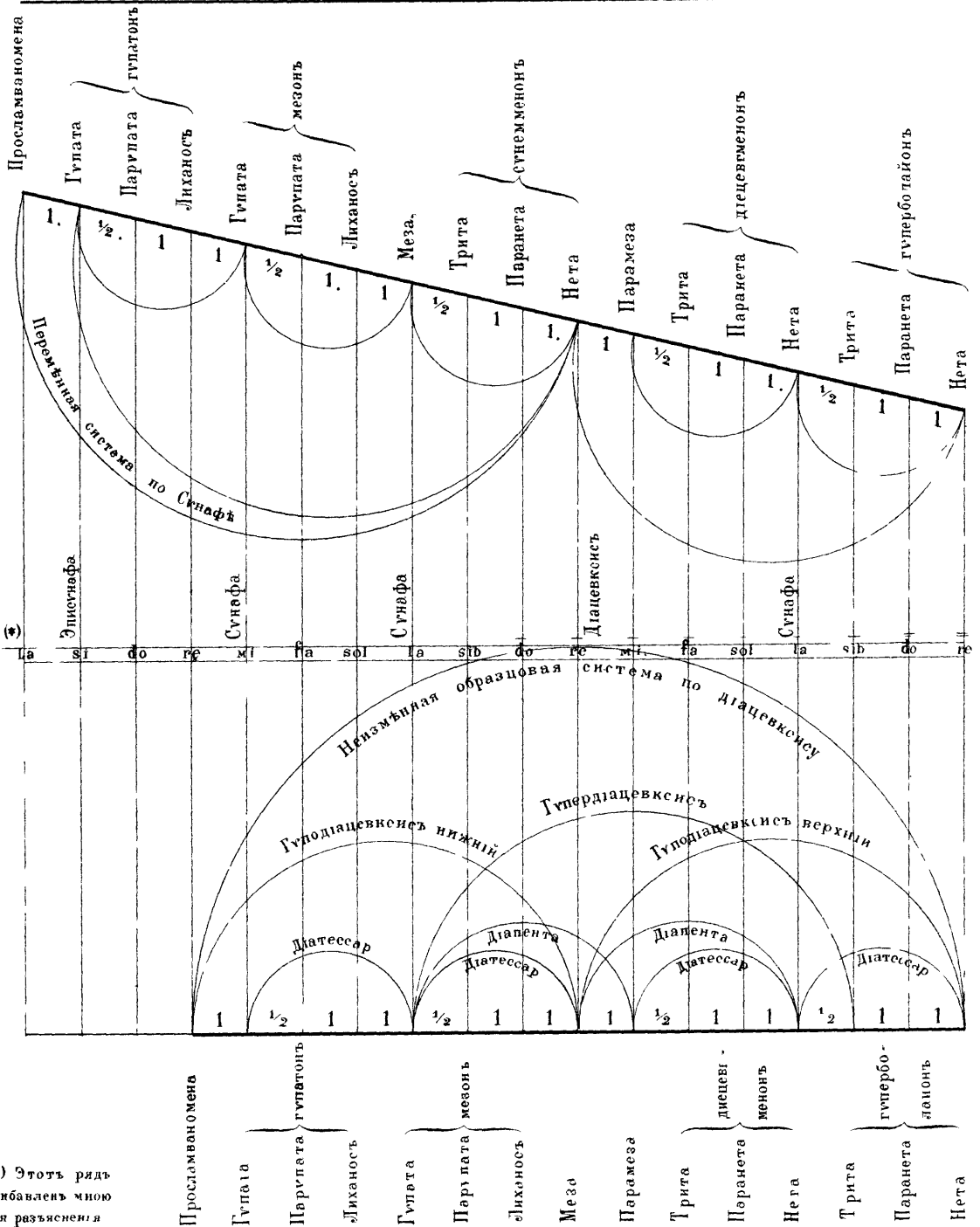
Прославамена.	Гупата.	Парупата.	Лиханось.	4. Гупата.	3. Парупата.	2. Лиханось.	1. Меца.	4. Парамеза.	3. Трита.	2. Паранета.	1. Нета.	Трита.	Паранета.	Нета.	
Прославамена.	Гупата.	Парупата.	Лиханось.	Меца.	Мезонъ.	Лиханось.	Нета.		Діецевгме	ноць.		Гупер	болай	онъ.	

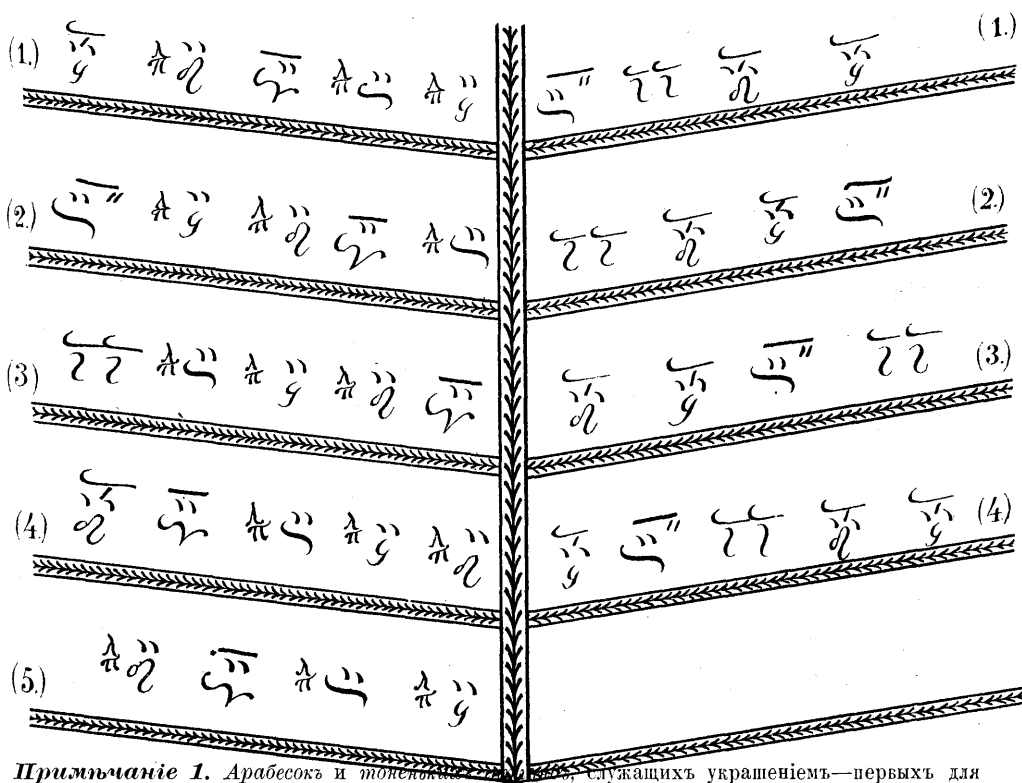
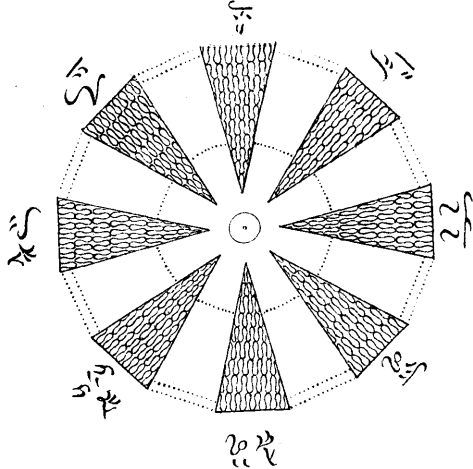
Діапазонные виды или лады.	Миксолидйскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Лидйскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Фригійскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Дорійскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Гуполидйскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Гупофригійскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
	Гуподорійскій.	1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
		1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
		1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						
		1. Прослаmv.	2. Гупата.	3. Парупата.	4. Лиханось.	5. Меца.	6. Парупата.	7. Лиханось.	8. Нета.						

(Расположеніе октаховъ согласно съ указаніями самого Вруеннія въ 6. Оід. Книги 1-ой, стр. 385.)

ПАХИМЕРОВА ПАРАДИГМА

СОЕДИНЕННЫХЪ ДВУХЪ ОБРАЗЦОВЫХЪ СИСТЕМЪ СТРОЯ
И СРАВНЕНІЯ ИХЪ СЪ СИСТЕМОЮ ПО ДІАЦЕВКВИСУ.





Примѣчаніе 1. Арабесокъ и тонелокъ, служащихъ украшеніемъ—первыхъ для розетки, а вторыхъ для древца — я не считалъ необходимыми атрибутами для ознакомленія съ сущію парадигмы, а потому указалъ только простѣйшимъ изображеніемъ на мѣста, гдѣ таковыя украшенія (въ духѣ и во вкусѣ вообще Византійцевъ средне-вѣковыхъ) находятся. Но за то я постарался о точнѣйшей передачѣ музыкальныхъ знаковъ.

Примѣчаніе 2. Этого рода парадигмами изображалось основаніе такъ называемаго троага (Трѡγος) — г. е. круговращенія, или перехода изъ одного гласа въ другой. Подобный рисунокъ, составленный Іоанномъ Кукузилисомъ (въ XVI вѣкѣ), находится въ Огтоицхъ 1693 года, принадлежащемъ Авоно-Есфигменскому монастырю; копія съ этого рисунка была мнѣ сообщена О. Дмитр. Васильев. Разумовскимъ. Копію съ этой копіи я прилагаю у сего для любознательствующихъ.

ПЕРЕДВИЖНЫЯ ТОНАЛЬНЫЯ ГАММЫ

по учению

ПТОЛЕМАІЯ И ПО ТАБЛИЦАМЪ АЛУПІЯ *).

(книга II. гл. IX. X. XI.)

на которое указывают и Византійцы.

(МЕЛОДИЧЕСКІЕ ВИДЫ КАЖДОЙ ТОНАЛЬНОСТИ).

Передвиженіе звукоряда *Образцовой системы*,

ПО ЗНАЧЕНІЮ,

т. е. съ удержаніемъ интервального достоинства ступеней.

* *Ὁνομασία κατὰ δόξαν.*

Прозванія тональныхъ
гаммъ:

Миксолидійская
(Гипердорійская).

mi ♭.	fa.	sol ♭.	la ♭.	si ♭.	d̄o ♭.	r̄e ♭.	m̄i ♭	f̄a.	s̄ol ♭.	l̄a ♭.	s̄i ♭.	d̄o ♭.	r̄e ♭.	m̄i ♭.
-------	-----	--------	-------	-------	--------	--------	-------	------	---------	--------	--------	--------	--------	--------

Лидійская.

re.	mi.	fa.	sol.	la.	si ♭.	d̄o.	r̄e	m̄i.	f̄a.	s̄ol.	l̄a.	s̄i ♭.	d̄o.	r̄e.
-----	-----	-----	------	-----	-------	------	-----	------	------	-------	------	--------	------	------

Фригійская.

do.	re.	mi ♭.	fa.	sol.	la ♭.	si ♭.	d̄o	r̄e.	m̄i ♭.	f̄a.	s̄ol.	l̄a ♭.	s̄i ♭.	d̄o.
-----	-----	-------	-----	------	-------	-------	-----	------	--------	------	-------	--------	--------	------

Дорійская.

SI ♭.	do.	re ♭.	mi ♭.	fa.	sol ♭.	la ♭.	si ♭	d̄o.	r̄e ♭.	m̄i ♭.	f̄a.	s̄ol ♭.	l̄a ♭.	s̄i ♭.
-------	-----	-------	-------	-----	--------	-------	------	------	--------	--------	------	---------	--------	--------

Разсчетъ ступеней
по
Образцовой системѣ.
и
Названія ступеней.

—	1. —	1/2. —	1. —	1. —	1/2. —	1. —	1. —	1.	1/2. —	1. —	1. —	1/2. —	1. —	1. —													
Простамва номена.	Гвгата.		Паргвата.		Лиханосъ.		Гвгата.		Паргвата.		Лиханосъ.		Меза	Паргмата.		Трига.		Паранета.		Нега.		Трига.		Паранета.		Нега.	
	Г в		п а т о		н ъ.		М		е з о н ъ.				Діеце		в г м е н о		н ъ.		Г в п е		р б о л а й		о н ъ.				

Тональныя гаммы:

Гуполидійская.

LA.	SI.	do.	re.	mi.	fa.	sol.	la	si.	d̄o.	r̄e.	m̄i.	f̄a.	s̄ol.	l̄a.
-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	----	-----	------	------	------	------	-------	------

Гупофригійская.

SOL	LA.	SI ♭.	do.	re.	mi ♭.	fa.	sol	la.	si ♭.	d̄o.	r̄e.	m̄i ♭.	f̄a.	s̄ol.
-----	-----	-------	-----	-----	-------	-----	-----	-----	-------	------	------	--------	------	-------

Гуподорійская.

FA.	SOL.	LA ♭.	SI ♭.	do.	re ♭.	mi ♭.	fa	sol.	la ♭.	si ♭.	d̄o.	r̄e ♭.	m̄i ♭.	f̄a.
-----	------	-------	-------	-----	-------	-------	----	------	-------	-------	------	--------	--------	------

Придаточная
сверху
Гупермиксолидійская.

fa	sol.	la ♭.	si ♭.	d̄o.	r̄e ♭.	m̄i ♭.	f̄a	s̄ol.	l̄a ♭.	s̄i ♭.	d̄o.	r̄e ♭.	m̄i ♭.	f̄a.
----	------	-------	-------	------	--------	--------	-----	-------	--------	--------	------	--------	--------	------

ОБЩАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ТАБЛИЦА

ДЛЯ

УСТАНОВЛЕННЪ ЗВУКОРЯДОВЪ

ПО УЧЕБИЮ

КЛАВДІЯ ТТОЛЕМАІЯ.

ПОЛОЖЕНІЯ. (Θέσεις).			ЗНАЧЕНІЯ. (Δυναμεις).				
Мезы diapasonныхъ видовъ:	Примѣр- но.	Названія ступеней.	Интер- валы	Интер- валы.	Названія ступеней.	Мезы 7 ранпозиціонныхъ гаммъ.	Поло- женіе.
Гвидорійскаго.	la	Нета гиперболаионъ.					
			1 т.				
Гвидфриійскаго.	sol	Парапета гиперболаионъ.					
			1 т.				
Гвидлидійскаго.	fa.	Трета гиперболаионъ.					
			1/2 т.				
Дорійскаго.	mi	Нета диэцевгменонъ.				Гвидмиксолидійск. неизмѣн. (εστως).	fa.
			1 т.				
Фригійскаго.	re	Парапета диэцевгменонъ.				Миксолидійской неизмѣн. (εστως).	mi?
			1 т.				
Индійскаго.	do.	Трета диэцевгменонъ.				Индійской.	re
			1/2 т.				
Миксолидійскаго.	si?	Парамеза.				Фригійской.	do
			1 т.				
Гвидмиксолидійск.	la	Меза.				Дорійской неизмѣн. (εστως).	si?
			1 т.				
		Лиханось мезонъ.				Гвидлидійской.	la
			1 т.				
		Парувата мезонъ.				Гвидфригійской.	sol
			1 т.				
		Гувата мезонъ.				Гвиддорійской неизмѣн. (εστως).	fa.
			1/2 т.				
		Лиханось гуватонъ.					
			1 т.				
		Парувата гуватонъ.					
			1/2 т.				
		Гувата гуватонъ.					
			1 т.				
		Просламваномена.					