



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





ГАРМОНИЗАЦІЯ
ДРЕВНЕ РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ

ПО

ЭЛИНСКОЙ И ВИЗАНТІЙСКОЙ ТЕОРИИ

И

АКУСТИЧЕСКОМУ АНАЛИЗУ.

СОСТАВИЛЪ

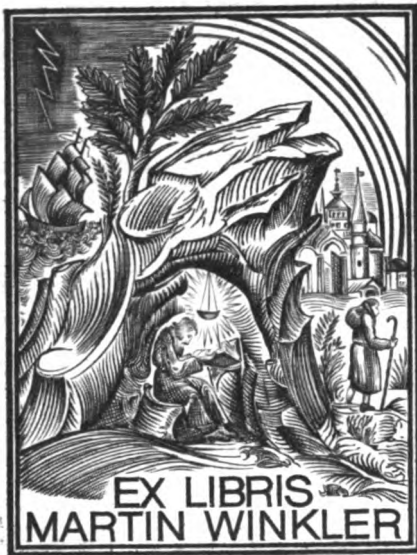
ЮРІЙ АРНОЛЬДЪ.



МОСКВА

ИЗДАНИЕ ПСАЛОМЩИКА МИХ. ДМИТР. РАЗУМОВСКАГО

1886.



Stahlstich nach Holzschnitt von A.KRAVTSCHENKO

Отъ Московскаго духовнаго цензурнаго комитета печатать дозволяется.
Москва, 2 Января, 1885 года. Цензоръ, Протоіерей Платонъ Капустинъ.

СОДЕРЖАНИЕ.

	стр.
I. О принципѣ гармонизаціи древне-русскихъ церковныхъ мелодій (вмѣсто предисловія).	
II. Гармоническія начала церковныхъ гласовъ.	
1. Акустическое построеніе звукорядовъ вообще	38
2. Основныя гармоніи звукорядовъ вообще.	49
3. Гармоническое значеніе и характеръ восьми церковныхъ гласовъ	74
4. Гармоническое значеніе звуковъ въ каждомъ гласѣ	81
5. Случаи, когда въ гласовыхъ звукорядахъ бываетъ измѣненіе первобытнаго гармоническаго значенія октавы и квинты отъ тоники	93
6. Употребленіе тритона	113
7. Случайные переходы изъ лада въ ладъ	127
8. Примѣты и особенности каждаго гласа	138
9. Гипалаги, паралаги и фѳоры въ церковномъ осмогласіи	155
III. Примѣненіе древне-эллипской и византійской теоріи музыки къ знаменному или столповому пѣнію.	
1. Теоретическое значеніе знаменнаго или столповаго пѣнія.	177
2. Мелодическій складъ знаменнаго или столповаго пѣнія	180
3. Допускаемость и гармоническое значеніе исключительныхъ окончаній въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго распѣва	198
IV. Общій сводъ правилъ гармонизаціи стараго знаменнаго распѣва.	
1. О церковныхъ гласахъ вообще.	215
2. Гармоническія начала въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго распѣва	222

	стр.
3. Основная гармонизация гласовых звукорядов знаменного распѣва	228
4. Переѣны въ гармонизации нѣкоторых звукорядовъ. . .	240
5. Диссонансъ тритона въ гармоніи двухъ доминантъ и употребленіе его при гармонизации гласовыхъ мелодій знаменного распѣва	242
6. Переѣны въ гармонизации гласовыхъ мелодій при переходѣ изъ одного строя въ другой	248
7. О проходящихъ звукахъ.	251



ОТЪ ИЗДАТЕЛЯ.

Богослужбное пѣніе православной Греко-россійской церкви въ его мелодическомъ видѣ, состоитъ преимущественно изъ четырехъ распѣвовъ: *знаменнаго* или *столповаго*, *греческаго*, *киевского* и *болгарскаго*. Оно содержится въ нотныхъ книгахъ, напечатанныхъ въ московской Синодальной типографіи квадратными нотами на пятилинейномъ станѣ. Техническое построение церковныхъ мелодій подробно изложено въ книгѣ: *церковное пѣніе въ Россіи*, М. 1867 г. стр. 122—145. Это изложение представляетъ рядъ наблюдений надъ одною практикою церк. распѣвовъ въ ихъ мелодическомъ видѣ. Оно послужило основаніемъ для дальнѣйшихъ теоретическихъ соображеній и ученыхъ изысканій, предпринятыхъ извѣстнымъ композиторомъ Ю. К. Арнольдъ.

Авторъ »Свѣтланы« Ю. К. Арнольдъ, *русскій* по своему происхожденію, по вѣроисповѣданію и по своимъ чувствамъ, былъ близко знакомъ съ М. И. Глинкою и съ кн. В. Ѡ. Одоевскимъ.*) Онъ недавно составилъ книгу подъ заглавіемъ: *теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія* по ученію эллинскихъ и византійскихъ писателей.***) Продолжая свои занятія, не

*) Довольно подробная біографія Юрія К. Арнольдъ помѣщена въ книгѣ: *Biographie universelle de musiciens et biographie générale de la musique* par F. J. Fetis. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin. Paris 1878. Tome 1. pag. 24.

**) Она издана редакціею духовнаго журнала »Православное Обозрѣніе« въ 1880 г.

смотря на свои преклонныя лѣта, Ю. К. Арнольдъ приложилъ древнюю *теорію* греческой музыки къ *практикѣ* богослужебныхъ распѣвовъ русской церкви, и преимущественно къ *практикѣ* стараго знаменнаго распѣва. Плодомъ его тщательныхъ изслѣдованій, основанныхъ на точномъ акустическомъ анализѣ, является предлагаемая книга: *гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія*. Изъ самаго содержанія книги видно, что православная греко-россійская церковь въ своемъ знаменномъ распѣвѣ обладаетъ такимъ древнимъ пѣніемъ, которое не только *по своимъ началамъ*, но и *по самому мелодическому устройству* вполне соотвѣтствуетъ правиламъ византійской музыки, и что русская церковь въ этомъ отношеніи имѣетъ преимущество предъ пѣніемъ всѣхъ христіанскихъ исповѣданій, восточныхъ и тѣмъ болѣе западныхъ. Не безъ основанія издавна между пѣвцами русской церкви господствовало убѣжденіе, что въ нотныхъ книгахъ синодальнаго изданія заключается *строго-художественное пѣніе*. Еще въ 1864 г. кн. В. Θ. Одоевскій заявлялъ, что нотное «собраніе пѣснопѣній нашей православной церкви, издаваемое по благословенію святѣйшаго Синода, *есть высокое нецѣнимое сокровище во всѣхъ смыслахъ*, какъ въ духовномъ и историческомъ, такъ и въ художественномъ. Мы имѣемъ то, чѣмъ не можетъ похвалиться ни одинъ изъ европейскихъ народовъ: церковное пѣніе въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ употребляли его наши предки, по крайней мѣрѣ за 700 лѣтъ. Всякій русскій, а тѣмъ болѣе занимающійся пѣніемъ, долженъ вполне ознакомиться съ нотными книгами *синодскаго изданія* и пѣть по нимъ точно такъ, какъ въ нихъ напечатано, не позволяя

себѣ ни малѣйшихъ измѣненій или отступленій, какъ неумѣстныхъ по духовному значенію сего дѣла, такъ и несообразныхъ съ высокою художественностію сихъ пѣснопѣній («. *)

Современные намъ, западные наблюдатели надъ церковно-пѣвческимъ искусствомъ прямо указываютъ на русскую церковь, какъ на первоисточникъ, откуда можно почерпнуть древнее пѣніе греческой церкви, когда византійская имперія находилась еще въ цвѣтущемъ состояніи и славилась своими пѣвцами. Профессоръ парижской консерваторіи *Бурго-Дюкудрэ* (Bourgault-Ducoudray) въ 1877 г. издалъ цѣлую книгу *о греческой церковной музыкѣ*, **) и продолжая свои музыкальныя изслѣдованія убѣдился, что болѣе древнее пѣніе византійской церкви несомнѣнно находится на клиросахъ православной русской церкви. Лѣтъ семь тому назадъ (1878 г.) онъ писалъ къ Ю. К. Арнольдъ: »Я занимаюсь изученіемъ русской исторіи. Въ ней нашелъ я увѣренность, что христіанство существовало въ вашихъ странахъ много ранѣе св. Владиміра. Я утверждаю, что оно пришло туда въ ту же эпоху, когда проникло въ Римъ, а слѣдовательно также и музыка. Должны существовать преданія отъ того времени. Не могу я вѣрить, что въ монастырѣ св. Іліи въ Кіевѣ и пр. не нашлось бы рукописей болѣе древнихъ, чѣмъ только XI вѣка«. Стремленія западныхъ наблюдателей надъ древнимъ пѣніемъ русской церкви не ограничиваются одними теоретическими соображеніями и предположеніями, но — что

*) Газета «День» 1864 г. N. 4.

**) *Etudes sur la musique ecclesiastique grecque*, Paris, août 1877 an.

особенно важно — выражаются на самой практикѣ. Въ 1885 г. 5 Юля въ Краковѣ совершалась на Вавелѣ божественная служба съ мотивами церковныхъ пѣсней, заимствованныхъ изъ православной русской церкви.*)

Новый трудъ г. Ю. К. Арнольда, посвященный разъясненію основныхъ началъ византійской музыки и примѣненію ихъ къ практикѣ стараго знаменнаго распѣва, несомнѣнно займетъ почтенное мѣсто въ церковно-пѣвческой литературѣ и удовлетворитъ многимъ вопросамъ, которыя не рѣдко возникаютъ въ современномъ обществѣ, особенно когда рѣчь касается области церковно-пѣвческаго искусства православной нашей церкви. Музыкальная критика несомнѣнно проверитъ данныя, на которыхъ г. авторъ основалъ свои положенія; композиторы-перелагатели найдутъ въ книгѣ не мало новыхъ указаній на гармоническое толкованіе и изложеніе церковной мелодіи въ характерѣ того или другаго эллинскаго лада; всѣ любители древняго церковнаго пѣнія встрѣтятъ особенныя побужденія къ болѣе тщательному сохраненію церковныхъ мелодій, дошедшихъ до насъ отъ начала русской церкви. Съ этой стороны изданіе изслѣдованій ученаго музыканта-теоретика, будетъ для русскаго общества если неполнѣ пока плодотворнымъ, то по крайней мѣрѣ не бесполезнымъ.

*) М. В. 1885 г. 23 Юли N 201. стр. 3. изъ Кракова.

Издатель.

I.

О ПРИНЦИПѢ ГАРМОНИЗАЦІИ
НАШИХЪ ДРЕВНЕ-РУССКИХЪ
ЦЕРКОВНЫХЪ МЕЛОДІЙ.



О принципѣ гармонизаціи нашихъ древне-русскихъ церковныхъ мелодій.

» Вопросъ о гармонизаціи, наиболѣе подходящей къ характеру древней церковной мелодіи,*) — вопросъ не новый. «

Этими словами начинается статья *О. Протоіерея А. Иванова*: »Попытка къ возстановленію древне-церковнаго пѣнія«, появившаяся, въ Ноябрь мѣсяцѣ прошлаго 1884-го года, въ Тульскихъ Епархіальныхъ вѣдомостяхъ.

Изъ статьи О. А. Иванова замѣтно прежде всего живое сочувствіе къ вопросу о возстановленіи древняго характера въ нашемъ православномъ церковномъ пѣніи, и ревностное желаніе не дать остынуть сему вопросу. Вѣроятно даже, что только горячее усердіе почтеннаго автора дать новое освѣщеніе вопросу, заставило его, — въ подражаніе предшествовавшимъ ему на этомъ поприщѣ (нынѣ въ лучшій міръ уже отошедшимъ) ревностнымъ дилеттантамъ же — высказать и свое также *индивидуальное* воззрѣніе на этотъ предметъ, на сколько Богъ послалъ ему силы и умѣнье. Подобное *усердіе* во всякомъ случаѣ достойно уваженія, и по этому не слѣдуетъ быть слишкомъ взыскатель-

*) Не правильнѣ ли сказать: »древнихъ, церковныхъ мелодій? такъ какъ древнее церковное пѣніе заключаетъ въ себѣ, не *одну* только, какъ бы *общую*, а *до трехъ тысячъ*, одна отъ другой удоборазличасмыхъ, мелодій.

нымъ за то, что высказанный взглядъ на рѣшеніе вопроса оказывается довольно наивнымъ.

Вопросъ о возвращеніи нашему церковному пѣнію прежняго, основнаго характера, дѣйствительно не новый. Онъ былъ поднятъ еще въ царствованіе Императора Павла Петровича. И впрямъ была пора! Знаменитые въ своемъ родѣ и стилѣ разные италіанскіе маестры, въ теченіе слишкомъ пятидесяти лѣтъ стоявшіе въ главѣ Императорской Придворной капеллы, довели *русское* церковное, на *строгой византійской традиціи основанное*, пѣніе до уровня преобладавшаго тогда въ римско-католическомъ храмовомъ пѣніи *святски-концертнаго* стиля, съ блестящимъ аллегро, съ пестро-фигурною фугою, въ иномъ случаю и съ сопровожденіемъ оркестра (какъ нѣкоторые торжественные концерты *Сарти*) и даже съ *нѣсколькими* хорами *военной* музыки при *барабанномъ боѣ* и *пушечныхъ выстрѣлахъ* «подъ тонъ» (концертъ «тебе, Бога, хвалимъ», сочиненный тѣмъ же Сарти по заказу Кн. Потемкина, для торжественнаго въ Яссахъ празднованія какой-то побѣды).

Въ это самое время возвратились изъ Италіи въ Россію двое молодыхъ *русскихъ* композиторовъ, стяжавшихъ со стороны западныхъ знатоковъ музыкальнаго искусства не мало лестнаго признанія ихъ дарованій за удачныя творенія какъ въ *духовномъ* (западномъ) такъ и въ *святскомъ* (оперномъ) стилѣ. Это были *Березовскій* и *Бортнянскій*, оба бывшіе въ отрочествѣ своимъ пѣвчими Придворной Капеллы, и ради замѣченныхъ въ нихъ особыхъ музыкальныхъ способностей посланные въ Италію для усовершенствованія себя въ композиторской наукѣ, первый у славнаго Контрапунктиста *Падре Мартини* въ Болоньѣ, второй у творца многихъ въ то время извѣстныхъ оперъ, *Гамутти* (прозваннаго *il Buganello*) въ Венеціи.

Какъ *Березовскій*, такъ и *Бортнянскій* принялись за сочиненіе многоголосныхъ распѣвовъ, *спеціально* назначенныхъ для исполненія при Богослуженіи въ *русскихъ, православныхъ* церквахъ.

Березовскій (на сколько мнѣ извѣстно) исключительно написалъ только *концерты*, въ которыхъ онъ является намъ

безсомнѣнно даровитымъ музыкантомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и прямымъ питомцемъ и приверженцемъ *Болонской школы*, преимущественно прославившейся *контрапунктическимъ* мастерствомъ. Въ сочиненіяхъ его, самихъ по себѣ прекрасныхъ въ отношеніи соображенія музыкальнаго содержанія съ священнымъ текстомъ, тематической обработки и ловкаго голосоведенія, незамѣтно, однакоже, никакой даже попытки къ *подчиненію музыкальнаго вымысла и формы настоящему духу и характеру православнаго церковнаго пѣнія*.

Бортнянскій же съ своей стороны выказывается въ своихъ твореніяхъ болѣе склоннымъ къ *мелодическому* (лирическому) стилю: контрапунктика является у него на второмъ только планѣ, да къ тому же въ самыхъ легкихъ, свободныхъ подражаніяхъ (*imitazione sciolte*), а не въ строго-связанныхъ (*rigogose*). Стиль его напоминаетъ *школу Неаполитанскую* или стиль *Дуранте*, до того, что въ сочиненіяхъ Бортнянскаго иногда встрѣчаются даже мотивы самого Дуранте.*)

Никакъ не можно, и не должно отрицать великихъ заслугъ Бортнянскаго. Онъ умилительно-граціозной простотою, какою духовныя его творенія отличаются отъ пышныхъ твореній предшествовавшихъ ему италіанскихъ капельмейстеровъ придворной капеллы, привелъ музыкальную часть нашего Богослуженія обратно въ предѣлы должной благопристойности. Онъ даже усердно занимался — по своему умѣнію — переложеніемъ на четыре голоса нѣсколькихъ древнихъ церковныхъ мелодій. Но при всемъ томъ нельзя также и утаить, что, по духу своего времени, онъ во всемъ и всегда сполна являлъ себя питомцемъ *италійской, а не русской*, музы. Это впрочемъ иначе и быть не могло: одна уже мысль о возможности когда либо возник-

*) Это объясняется и извиняется, однакоже, тѣмъ, что (какъ мнѣ рассказывали люди заслуживающіе полное довѣріе) Императоръ Павелъ Петровичъ, призывавъ иногда Бортнянскаго къ себѣ на канунѣ какого нибудь праздника, приказалъ ему изготовить къ *слѣдующему* дню новую музыку на такой или такой-то священный текстъ. Вслѣдствіе того приходилось бѣдному композитору сочинить новую музыку, расписать по партіямъ и разучить ее съ хоромъ въ теченіе какихъ нибудь пяти, шести часовъ. Говорятъ что случалось иногда Бортнянскому писать свою партитуру въ каретѣ во время возвращенія изъ Гатчина въ Петербургъ!

новенія вообще самобытной *русской* музыки считалась тогда дикою нелѣпостію, а тѣмъ же болѣе еще въ отношеніи церковнаго пѣнія.

Подъ вовсе неподозрѣваемымъ, а всетаки неотрицаемо вліявшимъ гнѣтомъ все того же общаго предрассудка трудились также и О. Протоіерей *П. И. Турчаниновъ* и второй, послѣ Боргнянскаго, Директоръ Придворной Капеллы, *) *А. Ѳ. Львовъ*. Оба переложили на четыре голоса несмѣтное число древнихъ церковныхъ напѣвовъ, — послѣдній чуть ли не *всѣ* мелодіи, содержащіяся въ изданіяхъ Святѣйшаго Синода (квдратными Кіевскими нотами). Основаніемъ гармонизаціи, какъ тому такъ и другому, служила одинакимъ образомъ *современная, западная* теорія музыки. Признавая по справедливости во Львовѣ болѣе музыкально-научнаго знанія и болѣе логичнаго принципа голосоведенія, можно, однакоже, сказать, что, относительно *формъ*, переложенія обоихъ въ сущности рознятся лишь въ томъ, что у *Турчанинова* коренная мелодія поручена *Алту*, а у *Львова* (что несомнѣнно правильнѣе) *Сопрану*.

Отдавая вполнѣ должное уваженіе этимъ трудамъ, — «колоссальнымъ» какъ весьма справедливо выражается О. А. Ивановъ, — новое поколѣніе музыкальной Россіи, проснувшееся отъ долгаго, словно: летаргическаго, народнаго самозабвенія, въ которое усыпили насъ чары италіанскихъ сладкопѣвцевъ и магнетизмъ нѣмецкой учености, не могло, однакоже, находить въ этихъ переложеніяхъ какіе либо отголоски ни вообще *національнаго*, ни спеціально *православно-церковнаго* стиля, потому что мелодіи этихъ гимновъ, какъ въ ритмическомъ, такъ и въ гармоническомъ отношеніи, оказываются, въ переложеніяхъ и Турчанинова, и Львова, какъ бы насильно втисненными въ неподходящую, *иностранныю* одѣжу.

Убѣдившись изъ твореній безсмертнаго Глинки въ дѣйствительномъ существованіи самобытнаго типа *русской* народной музыки, новое поколѣніе жаждало подобнаго же возрожденія

*) Непосредственнымъ преемникомъ Боргнянскаго былъ *Ѳ. П. Львовъ*, отецъ Алексѣя Феодоровича.

относительно также и *православнаго* нашего *церковнаго* пѣнія. Обратились къ хорамъ старинныхъ монастырей; рылись въ бібліотекахъ какъ послѣднихъ, такъ и разныхъ церквей и въ общественныхъ.

Прежде всего требовалась *повѣрка* самихъ *церковныхъ мелодій*: и вотъ, отыскиались *подлинная рукописная хартия древнѣйшаго устава*, содержащая *весь кругъ столмоваго пѣнія*, нотированный *крюками*. Требовалось *умѣнье читать и пѣть* по этимъ *крюковымъ* нотамъ: и отыскиались разные *толковники*, *грамматики*, и другія *указанія*, изготовленные въ давно прошедшія эпохи *добрými* рачителями христіанскаго сладкогласованія. Требовались *безкорыстные ревнители* этой совершенно забытой, но чрезвычайно важной отрасли *русскаго* музыкальнаго искусства, которые собирали да разрабатывали бы эти разбросанные матеріалы на пользу жаждущихъ возрожденія *истиннаго* православнаго храмоваго пѣнія: и явились драгоценные, но къ сожалѣнію все еще не сполна по достоинству оцѣненные труды: *Ундольскаго*, какъ *прилежнаго собирателя свѣдѣній о матеріалахъ* и указателя на нихъ, *М. Сахарова*. и *О. Дм. Вас. Разумовскаго*, какъ *составителя первой полной и толковитой, общепонятной грамматики крюковаго пѣнія и яснаго анализа восьми гласовъ* *) Вслѣдствіе послѣдняго труда, мелодіи древнихъ нашихъ церковныхъ распѣвовъ нынѣ могутъ быть основательно и положительно провѣрены, а затѣмъ и всѣ ошибки, вкравшіяся въ прежніе переводы ихъ (на ноты линейной системы) исправлены. А такихъ ошибокъ, къ прискорбію, встрѣчается не мало, и къ тому же не малой важности! **)

*) Мнѣ доставляетъ душевное удовольствіе, при семъ случаѣ, чисто-сердечно сознаваться, что *безъ* сказанныхъ трудовъ высокоуважаемыхъ предшественниковъ моихъ, мнѣ никогда не удалось бы достигъ тѣхъ результатовъ, изложенія которыхъ составляетъ цѣль этой статьи.

**) Одна изъ важнѣйшихъ ошибокъ въ прежнихъ переводахъ крюковыхъ мелодій на ноты линейныя заключается, между прочими, въ постоянной передачѣ мелодій гласа *S* на *четыре ступени ниже безъ перемѣны тональности*, вслѣдствіе чего является пентахорда: $\overset{1}{1} \text{т.} - \overset{1}{1} \text{т.} - \overset{1}{2} \text{т.} - \overset{1}{1} \text{т.}$

между тѣмъ какъ *коренной характеръ* этого гласа *требуетъ* пентахорда: $\overset{1}{1} \text{т.} - \overset{1}{1} \text{т.} - \overset{1}{1} \text{т.} - \overset{1}{2} \text{т.}$ нап. *fa—sol—la—si[♯]—do*, какъ далѣе будетъ доказано.

Оставалось за тѣмъ рѣшить вопросъ о *гармонизаціи* древнихъ мелодій. Въ выше упомянутыхъ, древнихъ толковникахъ и указаніяхъ ничего не объяснено на счетъ способа вести *многоголосіе*, хотя рукописи XVI и XVII вѣковъ, съ 3-мя и съ 4-мя *»строками»* (или рядами) крюковыхъ нотъ надъ текстомъ (трех- и четырехстрочное пѣніе) явно свидѣтельствуютъ объ употребленіи *многоголоснаго пѣнія* не только въ означенныя эпохи, но вѣроятно и раньше еще. Конечно можно бы было, и даже слѣдовало бы пользоваться содержащимися въ этихъ практическихъ примѣрахъ указаніями на старинную манеру гармонизаціи, не пугаясь иными, для нашего нынѣ уже болѣе развитаго слуха дѣйствительно обидными, ходами голосовъ; но на эти-то примѣры именно никто и не обращалъ никакого вниманія. Отчего это происходило? невѣдомо, а грѣшнымъ (каюсь!) мыслямъ своимъ я боюсь дать волю!

Коротко сказать, такъ на счетъ *гласовъ* (до О. Дм. Разумовскаго) никто даже и не заикнулся; слово «гласъ» почиталось вообще тождественнымъ слову: «мелодія» или «напѣвъ». А о способѣ гармонизаціи этихъ напѣвовъ взгляды и толкованія нашихъ ревностныхъ (даже до ярости!) любителей древняго церковнаго пѣнія «ширко расходились, и по нынѣ еще расходятся, не смотря, что въ книгѣ О. Дм. Разумовскаго ясно указана *дорога* для настоящихъ *научныхъ* изслѣдованій. Всякъ обсуждалъ и по сію пору обезуживаетъ этотъ вопросъ по *statu quo* собственнаго, *совершенно субъективнаго* пониманія своего, ни мало не считая нужнымъ, процѣдить свои гипотезы сквозь рѣшето *объективной критики*, т. е. критики, основанной на *систематичномъ, добросовѣстномъ изученіи и научномъ анализѣ настоящихъ источниковъ русскаго, православно-церковнаго пѣнія*.

Нашихъ ревнителей храмоваго русскаго пѣнія можно раздѣлить на три главныя категоріи, а именно: на категорію *вполнѣ знакомыхъ съ обще-музыкальной наукою*; на категорію *недоучей*; и на категорію *наивныхъ дилеттантовъ*. Возрѣнія первыхъ, хотя въ главнѣйшихъ точкахъ ошибочныя (какъ тотчасъ будетъ доказано), все таки зиждутся на *прин-*

ципагъ науки. Послѣдніе восхищаются поюще въ простотѣ сердца своего братією монаховъ и дьячковъ и по стопамъ таковыхъ рутинистовъ создали себѣ какую-то »теоретическую систему« или »программу«, въ которой, конечно, *теоріи музыки* и *логику аккордовъ* мѣста не нашлось. Средняя же партія, — по моему мнѣнію самая безтолковѣйшая (такъ какъ фантазерство ея лишено всякой почвы, не только научной, но и рутинной), — сваривъ себѣ какую-то »теоретическую« олапотриду изъ крохъ, собранныхъ безъ разбора изъ всѣхъ возможныхъ системъ, считаетъ достаточнымъ идти во чтѣ бы ни стало на перекоръ всему существующему »западному«, вслѣдствіе чего признаетъ истинно русскою только такую гармонизацію, которая отличается *самою ухищреннѣйшею какофонією.*

Съ приверженцами послѣдней партіи, какъ само собою разумѣется, и толковать нечего: недоучей, у которыхъ, какъ говорится: »умъ за разумъ зашелъ« (а въ особенности, когда и того и другаго вообще не много оказалось) никогда не разувѣришь въ томъ, чтѣ разъ забрали себѣ въ голову! Наивнымъ же Дилеттантамъ достаточно изложить ясно и общедоступно настоящую суть дѣла: нелишенные въ сущности здраваго смысла, они, и безъ особеннаго опроверженія собственно-то ихъ »системъ« и »программъ«, сами въ состояніи будутъ находить свои ошибки. И такъ остается только доказать преложность направленія партіи *дѣйствительныхъ* музыкологовъ.

Эта партія въ свою очередь распадается на два лагеря. Въ одномъ лагерѣ господствуетъ убѣжденіе, что *всякая* музыка должна основываться на *одной и той же общей*, т. е. нынѣшней системѣ гармонизаціи, и что съ *одной стороны національность* выражается только особенностію *мелодическихъ* и *ритмическихъ* оборотовъ, а съ другой стороны *церковное* пѣніе отличается отъ свѣтскаго однимъ только *стилемъ* или *формою.* Это воззрѣніе совершенно ошибочное. Безсомнѣнно слухъ нашъ поражается особенностію мелодическихъ оборотовъ въ національныхъ пѣсняхъ того или другаго народа, но сами по себѣ особенности этихъ оборотовъ зиждутся на *гармоническихъ* особенностяхъ. Не только *русская*, но *никакая въ мірѣ народная*

пѣснь не терпитъ рѣзкихъ, *сильнѣйшія* только *душевныя тревоженія* выражающихъ аккордовъ, каковы на пр. *малый нонаккордъ* (или укосенный Септаккордъ) и аккордъ *чрезмѣрной Сексты*. Еще же менѣе подходятъ таковыя, такъ сказать: *драматическія*, — оттѣнки къ характеру *церковной* музыки. Наконецъ же приверженцы сказаннаго возрѣнія на обработку нашихъ церковныхъ мелодій совершенно забыли еще про одинъ весьма важный факторъ гармонизаціи подобныхъ напѣвовъ. Этотъ факторъ называется: *исторія музыкальнаго искусства*, указывающая на характеръ, который долженъ быть присущъ твореніямъ каждой отдѣльной эпохи, и въ которомъ именно-то отражается соотвѣтственная той эпохѣ степень развитія искусства. Слѣдовательно для гармонизаціи мелодій извѣстной данной эпохи никакъ *не природны ни формы, ни гармоническій матеріалъ позднѣйшаго, а тѣмъ менѣе новѣйшаго времени.*

Эти-то промахи были замѣчены нѣкоторыми, болѣе выдающимися научною подготовкою любителями музыкальнаго искусства. Зная изъ исторіи музыки, что вообще христіанское пѣснопѣніе возымѣло свое начало отъ древней греческой музыки, они признали необходимымъ соображать гармонизацію нашихъ церковныхъ мелодій съ матеріаломъ, какой предоставляетъ музыкальная теорія эпохи перерожденія языческаго искусства въ формы христіанскаго искусства. Съ этой цѣлью они обратились своими изысканіями къ средневѣковымъ авторамъ музыкальныхъ трактатовъ, и остановились наконецъ на одной книгѣ XVI-го вѣка, въ которой, по ихъ мнѣнію, таится будто ключъ къ разгадкѣ системы, на которой основано наше *русское*, какъ церковное, такъ и народное пѣніе. Это было сочиненіе знаменитѣйшаго въ свое время теоретика, *Гейнриха Лорритца*, по прозванію *Глареана*, подъ заглавіемъ: *Dodekachordon* (Строй двѣнадцати струнъ). Въ числѣ выведенныхъ Глареаномъ 12-ти звукорядовъ имѣются также слѣдующія двѣ гаммы:

Sol, La, Si^b, do, re, mi, fa, sol,
 1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т.
 и *La, Si^b, do, re, mi, fa, sol, la.*
 1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т.

изъ которыхъ первая носитъ (по учению Глазеана) названіе »*Миксолидійскаго*«, а вторая »*Эолийскаго*« *наклоненія или тона* (modus, tonus). Звукорядъ *Sol—sol* былъ принятъ за образецъ всѣхъ *мажорныхъ* мелодій, а звукорядъ *La—la* за образецъ всѣхъ *минорныхъ* мелодій. Такъ какъ въ сущности всѣ мелодіи въ мірѣ выказываютъ либо *мажорный*, либо *минорный характеръ*, то, конечно, и каждый изъ нашихъ церковныхъ напѣвовъ долженъ выказать либо то, либо другое наклоненіе. Но ошибка со стороны приверженцевъ этой фракціи состояла въ томъ, что, основывая свой гармоническій анализъ церковныхъ напѣвовъ на сказанныхъ двухъ звукорядовъ, они вмѣстѣ съ тѣмъ приняли *окончательные звуки* мелодій за *тонику*, вслѣдствіе чего всѣ мелодіи гласовъ \tilde{a} , \tilde{e} , \tilde{S} и \tilde{H} , въ которыхъ (если считать непогрѣшимымъ существующій переводъ ихъ на латинскія ноты) окончательнымъ звукомъ преимущественно является нота *re*, должны представиться основанными на *ладѣ Re миноръ*; мелодіи же гласа \tilde{E} , ради окончанія на нотѣ *do* — на *ладѣ Do мажоръ*; мелодіи гласа \tilde{B} , по окончанію своему на нотѣ *fa* — на *ладѣ Fa мажоръ*. Между тѣмъ какъ въ *дѣйствительности* (что въ послѣдующемъ доказывается) такое опредѣленіе ладовъ оправдается относительно только гласовъ \tilde{H} и \tilde{B} . Что же касается гласовъ \tilde{G} и \tilde{D} , изъ которыхъ мелодіи перваго (по существующимъ переводамъ съ крюковой нотации) оканчиваются на нотѣ *Si²*, а мелодіи втораго на нотѣ *mi*, такъ, на основаніи *тѣхъ двухъ*, за образцы принятыхъ звукорядовъ, самое-то опредѣленіе лада даже и невозможно.

Въ одномъ лишь я могу и долженъ согласиться съ мнѣніемъ этой фракціи, а именно въ томъ, что въ гармонизаціи *русскихъ*, какъ *народныхъ*, такъ и *церковныхъ* мелодій должны преимущественно употребляться *правильныя* (т. е. консонирующія) *трезвучія*, да *рѣшительно быть исключены* *выше упомянутые (рѣзкіе) дискордансы* (диссонирующіе аккорды).

И такъ «впросѣ о гармонизаціи, наиболее подходящей къ характеру древнихъ церковныхъ мелодій», хотя и далеко не новый, но по сію пору все еще не рѣшенный. А отчего?

Оттого, что начали рѣшать его съ конца: брались за исправленіе *зданія*, вовсе не достаточно ознакомившись напередъ не только съ *матеріаломъ*, изъ котораго оно построено, но даже и съ *наружнымъ видомъ* зданія. Въ самомъ дѣлѣ: въ какой статьѣ, въ какой книгѣ изъ появившихся *до и послѣ* выхода книгъ *О. Разумовскаго* »Церковное пѣніе въ Россіи« и моей: »Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія« (выпускъ I), *) встрѣчаются хотя бы попытки къ **научному разбору** не только *основъ, формъ и гармоническаго содержанія* церковныхъ нашихъ мелодій, но даже значенія словъ: *Осмогласіе* и *маса*? А тому, что именно-то съ этого разбора и слѣдовало бы начать, — неужели найдется отрицаніе съ чьей либо стороны?

Да! прежде чѣмъ толковать о *возстановленіи* древняго нашего церковнаго пѣнія, а ужъ подавно прежде чѣмъ спорить о *подходящихъ способахъ гармонизаціи мелодій*, требовалось подробно и серьёзно знакомиться съ самимъ *матеріаломъ*, т. е. требовалось тщательно *анализировать всю сохранившіяся древнія мелодіи въ первобытнѣйшей, крюковой ихъ нотации*, требовалось *находить общія характеристическія примѣты мелодій одного и тогоже гласа*, опредѣлить *звуковую область*, въ которой вращаются онѣ, *строй звукоряда*, на которомъ зиждутся, *общую форму ихъ окончаній*, *значеніе особенно выдающихся звуковъ* и т. д.

Этотъ неимоверно гигантскій трудъ, требующій колоссальнаго терпѣнія, строжайшаго и добросовѣтнѣйшаго критеріума и глубокаго знанія дѣла, былъ блестящимъ образомъ совершенъ *О. Протоіеремъ Дмитріемъ Васильевичемъ Разумовскимъ* въ изданной имъ въ 1867/69 годахъ выше уже упомянутой книгѣ. Велѣдствіе много дѣсятковъ лѣтъ продолжавшагося тщательнѣйшаго анализа *болѣе чѣмъ 2000-чъ мелодій* Столповаго или Знаменнаго пѣнія, высокоуважаемый авторъ нашелъ возможность подарить намъ *положительно ясною характеристикою* каждого

*) Остальные два выпуска также давно окончены, и только по не зависящимъ отъ меня обстоятельствамъ, все еще не были изданы по сію пору.

изъ установленныхъ, по древнему канону, *восьми гласовъ или ладовъ церковныхъ*.

Этотъ подвигъ О. Разумовскаго, по всей справедливости, долженъ считаться *первымъ вступленіемъ* вопроса о возстановленіи древняго нашего церковнаго пѣнія *на исчу дѣйствительно-научнаго изслѣдованія*. Вслѣдъ за этимъ опредѣленіемъ строя, характера и примѣтъ *каждаго гласа* можно было съ нѣкоторою уже увѣренностію приступить къ изслѣдованіямъ относительно *происхожденія и значенія гласовъ и гармоническаго содержанія ихъ*, а *изъ результатовъ этихъ трудовъ* вопросъ о подходящей гармонизаціи мелодій нашего церковнаго пѣнія, конечно, *долженъ разъясниться самъ собою*.

Странно по истинѣ, какъ это прежніе, столь великое рвеніе выказавшіе рачители о возстановленіи русскаго храмоваго пѣнія совершенно-то забыли про документально засвидѣтельствованный фактъ, что *весь аппаратъ церковной музыки* достался Россіи *прямо отъ Византійцевъ, непосредственныхъ преемниковъ древняго эллинскаго искусства!* А чтò могло быть естественнѣе мысли, обратиться, по этому вопросу, къ уцѣлѣвшимъ трактатамъ *эллинскихъ и византійскихъ* музыкологовъ? Таковыхъ же трактатовъ дошло до насъ весьма достаточное количество! (см. вышеупомянутое мое сочиненіе: »Теорія древн. русск. пѣнія«; введение).

Вотъ, чтò мы находимъ въ этихъ древнѣйшихъ музыкальныхъ грамматикахъ.

Октоихомъ (Ὀκτωΐχος) или *Осьмомасіемъ* называется вообще постановленіе, которымъ въ IV-мъ еще вѣкѣ — и какъ должно полагать, съ общаго согласія между Архипастырями Христіанскихъ Общинъ — принято было, чтобы въ *церковнопѣвческую практику*, изъ числа употреблявшихся музыкантами той эпохи *многочисленныхъ ладовъ различной высоты*, входило не болѣе *восьми ладовъ известной высоты и известнаго построенія*.

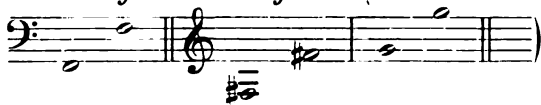
Тонъ (τόνος) или (по нынѣшнему выраженію) *тональность* есть *образцовый (ἡρμολογέμενος), двуктавный рядъ звуковъ, поступенно расположенныхъ въ слѣдующемъ порядкѣ:*

— 1 тонъ — 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. —

I-я Октава.	Средина. (Мест.)	II-я Октава.
-------------	---------------------	--------------

Каждая октава (Диапазонъ, *διά πασῶν*) этого ряда именовалась вообще *антифонією*, а смотря по своему *мѣстоположенію* или *нижнему*, или *верхнему антифонією*.

По теории допускалось строить подобный образцовой звукорядъ, начиная съ какого угодно звука; а такъ какъ у древнихъ Эллиновъ практиковалась *общая музыкальная система въ объемъ 39-ти полутоновыхъ ступеней* (а именно



то и возможно было строить подобные *двуктавные* звукоряды съ каждаго изъ 15-ти нижнихъ звуковъ этой общей системы (а именно: съ звуковъ *Fa^b, Fa[#], Sol^b, Sol[#], La^b, La[#], Si^b, do^b, do[#], re^b, re[#], mi^b, fa^b, fa[#] и sol^b*). Вслѣдствіе же того и встрѣчается въ музыкальных трактатахъ древнихъ Эллиновъ *пятнадцать тональностей* или *переноснаго* (транспозиционныхъ) *гаммъ*, имѣющихъ каждая свое особое *наимованіе*.

Въ эпоху же окончательнаго устава для христіанскаго Богослуженія (въ концѣ IV вѣка) составилъ уже въ музыкальной практикѣ обычай, *писать* (или нотировать) *мелодіи единственно только знаками двухъ тональностей определенной высоты*, а именно знаками:

Такъ называемой *Лидійской* тональности, соответствующей нынѣшнему звукоряду *ре миноръ*:

re, mi, fa, sol, la, si^b, do, re и т. д. до *re*;

и такъ называемой *Грнolidійской* тональности, или нынѣшняго звукоряда *Ла миноръ*:

La, Si^b, do, re, mi, fa, sol, la, si^b и т. д. до *la*.

Слѣдовательно вся система звуковъ, вообще употребляемыхъ *византійскими*, — уже *христіанскими* — пѣнопѣвцами, состояла изъ нотъ:

La, Si^b, do, re, mi, fa, sol, la $\left. \begin{matrix} \{si^{b\} \\ \{si^{b\} \} \end{matrix} \right\} \bar{do}, \bar{re}}}$ и т. д.

къ которымъ дозволялось иногда прибавить еще снизу ноту *Sol*, получившую название *Гаммы* (т. е. буквы г).

Изъ этого читатель ясно видитъ; откуда взялся тотъ звукорядъ, на которомъ зиждутся древнѣйшія наши церковныя мелодіи (ббльшею частію введенныя въ русское богослужбное пѣніе византійскими же дидаскалами или учителями), и который О. Прот. А. Ивановъ выставляетъ какимъ-то особеннымъ »русскимъ церковнымъ ладомъ (?) существенно отличающимся отъ греческихъ (?) и современныхъ«. *)

За тѣмъ тѣ древніе византійскіе трактаты о музыкѣ называютъ насъ значенію выраженной *»ладъ«* и *»ласъ«*.

Слово: *Ладъ* (τρόπος, по латынѣ: *modus*, т. е. оборотъ, а также и образъ) означаетъ звукорядъ, составленный изъ *двухъ однородныхъ четверозвучныхъ группъ* или *тетрахордовъ***) либо въ раздѣльности (κατὰ διαζευξίν) либо въ связи (κατὰ συναφῆν).

Въ первомъ случаѣ между послѣднимъ звукомъ *перваго тетрахорда* (по порядковому счёту ступеней) и первымъ звукомъ *второга тетрахорда* оказывается ступень или интервалъ *большаго тона*, тоторый по этому и прозванъ *раздѣлительнымъ тономъ* (τόνος διαζευτικός), на пр.

Тетрахордъ.	1 т.	Тетрахордъ.		Тетрахордъ.	1 т.	Тетрахордъ.
mi—fa—sol—la	—	si♯—do—re—mi		re—mi—fa—sol	—	la—si♯—do—re
Тетрахордъ.		1 т.		Тетрахордъ.		
do—re—mi—fa	—	sol—la—si♯—do				

*) Почтенный ревнитель церковнаго пѣнія ошибается, говоря будто «нижнее si♯ не имѣетъверху октавы»; ибо въ *крюковой* нотации существуетъ также и кварта *sol, la, si♯, do*, которая, въ соединеніи съ ниже лежащимъ звукомъ *fa*, составляетъ Пентахордъ, служащій настоящимъ основаніемъ мелодіямъ *гласа S*. Вѣроятно хотѣлъ онъ сказать, что *верхнее si♯* не имѣетъ октавы *внизу*, потому что *это дѣйствительно вѣрно* и вполне соответствуетъ какъ *византійской музыкальной теоріи*, такъ и *системѣ нашей крюковой нотации*, которая безъ всякаго противорѣчія заслуживаетъ *гораздо большаго доверія*, чѣмъ переложенія съ этихъ крюковыхъ мелодій, учиненныя когда-то *рутинными только пѣвцами*, видимо неимѣвшими никакого уже яснаго понятія объ особенностяхъ *гласовъ ко-ренной системы осмогласія*.

**) Понятіе о *тетрахордѣ* (тетραχόρδος) не слѣдуетъ смѣшивать съ понятіемъ о *квартѣ* (βία τεσσαράων); первое слово означаетъ *группу* изъ 4-хъ струкъ или нотъ; а второе *интервалъ* въ 2¹/₂ тона.

Во второмъ же случаѣ послѣдняя ступень *перваго тетра хорда* и первая ступень *втораго тетра хорда* заняты однимъ и тѣмъ же звукомъ, который по этому оказывается общимъ членомъ *обоихъ тетра хордовъ*, на пр.

$$\left. \begin{array}{c} \text{Si}^{\sharp}_{2} - \text{do} - \text{re} - \text{mi} - \text{fa} - \text{sol} - \text{la} \\ \text{Тетра хордъ.} \quad 0 \quad \text{Тетра хордъ.} \end{array} \right\| \left. \begin{array}{c} \text{La} - \text{Si}^{\sharp}_{2} - \text{do} - \text{re} - \text{mi} - \text{fa} - \text{sol} \\ \text{Тетра хордъ.} \quad 0 \quad \text{Тетра хордъ.} \end{array} \right\|$$

$$\left. \begin{array}{c} \text{Sol} - \text{La} - \text{Si}^{\sharp}_{2} - \text{do} - \text{re} - \text{mi} - \text{fa} \\ \text{Тетра хордъ.} \quad 0 \quad \text{Тетра хордъ.} \end{array} \right\| *;$$

Изъ этихъ шести комбинацій усматривается:

1-ое) что *разнородныхъ* тетра хордовъ имѣется *три вида*, которые различествуютъ одинъ отъ другаго *мѣстоположеніемъ полутонной ступени*:

I. <i>mi — fa — sol — la.</i>	II. <i>re — mi — fa — sol.</i>	III. <i>do — re — mi — fa.</i>
<i>Si[♯]₂ — do — re — mi.</i>	<i>La — Si[♯]₂ — do — re.</i>	<i>Sol — La — Si[♯]₂ — do.</i>
— 1/2 т. — 1 т. — 1 т. —	— 1 т. — 1/2 т. — 1 т. —	— 1 т. — 1 т. — 1/2 т. —

и 2-ое) что группы, составленныя изъ двухъ *раздѣльныхъ* тетра хордовъ, сами собою образуютъ ряды *8-ми звучае* (осьмиструнные) или *окта хорды*; между тѣмъ какъ отъ соединенія двухъ *связныхъ* тетра хордовъ получаются только ряды *7-ми звучае* (семиструнные) или *Гепта хорды*.

Три означенныхъ вида тетра хорднаго строя получили *отличительныя названія*, а именно:

Тетра хордъ I., имѣющій *полутонную ступень въ началѣ*, именуется *Дорійскимъ*;

Тетра хордъ II., съ *полутонною ступеню въ срединѣ*, — *Фригійскимъ*;

а Тетра хордъ III., *оканчивающійся полутонною ступеню* — *Лидійскимъ*.

Вслѣдствіе же того и *окта хорды*, возникающіе изъ *раздѣльнаго* послѣдованія двухъ *однородныхъ* тетра хордовъ, именуются:

*) Изъ этого разъясненія понятно, отчего лица, знакомыя съ *Це-фа-утнымъ только ключемъ*, а не съ самою системою *крюковыхъ нотъ*, и имѣющія кое-какія лишь (поверхностныя) свѣдѣнія о *значеніи и употребленіи тетра хордовъ* (безъ знанія *различныхъ родовъ таковыхъ группъ*), такъ легко впадаютъ въ заблужденія, приводящія къ крайне ошибочнымъ гипотезамъ.

Дорійскимъ, — когда тетра хорды Дорійскаго строя;
Фригійскимъ, — когда тетра хорды Фригійскаго строя;
 и *Лидійскимъ*, — когда тетра хорды Лидійскаго строя.

Для человѣческаго слуха *окта хорды* оказывается *естественно сомкнутою, совершенно округленною и оконченною группою звуковъ*, и потому октавная система одна лишь вполнѣ удовлетворяетъ наше *музыкальное понятіе*. А безъ такового удовлетворенія *никакое пѣніе* — всеравно русское ли оно, или греческое, или какое бы то ни было иное — *просто невысказано*. за исключеніемъ развѣ *нарочной или случайной какофоніи*, наперекоръ идущей естественнымъ законамъ звуковаго міра. По этому миѣ и осталось совершенно непонятнымъ, на какомъ основаніи О. А. Ивановъ подтверждаетъ, будто вообще «*музыкальныя*» гармонизаціи не имѣютъ «*ничего общаго съ церковными пѣнъями*». *)

Гепта хорды же не представляютъ этой, человѣческимъ слухомъ *непрѣменно* требуемой сомкнутости и округленности; ибо *начало и конецъ* семизвуковаго ряда выказываютъ *диссоцирующее* (разладное) другъ къ другу отношеніе. Правда, что какъ начальный, такъ и окончательный звукъ оказываются къ *среднему* звуку въ *сходныхъ интервальныхъ* отношеніяхъ, но въ то же время отношенія эти, въ *гармоническомъ* смыслѣ, *противоположны*. И это-то именно обстоятельство, *придавая среднему звуку перевѣсъ надъ двумя крайними*, обнаруживаетъ, что Гепта хорды въ сущности суть только ряды *перестановленные, заимствованные изъ вышеуказанныхъ окта хордовъ*.

Sị—do—re—mi—fa—sol—la |—| *si*̣—do—re—mi :

La—*Si*̣—do—re—mi—fa—sol |—| *la*—*si*̣—do—re :

Sol—*La*—*Si*̣—do—re—mi—fa |—| *sol*—*la*—*si*̣—do.

Дабы дать этимъ семизвучнымъ, *не самобытнымъ* (не-автентическимъ), а *заимствованнымъ* (плагіальнымъ) рядамъ требуе-

*) Можетъ быть, почтенный авторъ понимаетъ подъ выраженіемъ «*музыкальныя гармонизаціи*» такія переложенія, которые основываются на *вымышленной* музыкальной теоріи? Да и тѣ въ самомъ *принципѣ* непрѣменно выкажутъ *много общаго* съ церковными пѣнъями.

мую музыкальнымъ нашимъ чувствомъ *оконченную и округленную форму октавного согласованія*, приходится прибавить къ каждому Гептахорду либо *нижнюю* октаву отъ *верхняго крайняго*, либо *верхнюю* октаву отъ *нижняго крайняго* звука. Вслѣдствіе же того получаютъ слѣдующіе *шесть октахордовъ* :

- I. а) $La \text{ — } \overbrace{Si^{\sharp} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa \text{—} sol \text{—} la}^{\substack{1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.}}$
- I. б) $\overbrace{Si^{\sharp} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa \text{—} sol \text{—} la}^{\substack{1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.}}} \text{ — } si^{\sharp}$
- II. а) $Sol \text{ — } \overbrace{La \text{—} Si^{\flat} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa \text{—} sol}^{\substack{1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.}}$
- II. б) $\overbrace{La \text{—} Si^{\flat} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa \text{—} sol}^{\substack{1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.}}} \text{ — } la$
- III. а) $Fa \text{ — } \overbrace{Sol \text{—} La \text{—} Si^{\sharp} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa}^{\substack{1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.}}$
- III. б) $\overbrace{Sol \text{—} La \text{—} Si^{\sharp} \text{—} do \text{—} re \text{—} mi \text{—} fa}^{\substack{1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad 1 \text{ т.} \quad \frac{1}{2} \text{ т.} \quad 1 \text{ т.}}} \text{ — } sol$

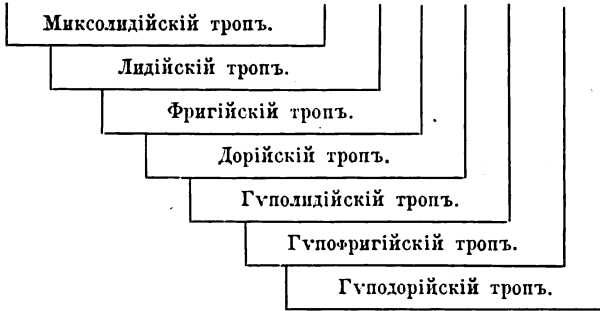
Когда исключимъ ряды II. б) и III. б) какъ совпадающіе съ октахордами I. а) и II. а), то остаются *четыре октавныхъ звукоряда* I. а), I. б), II. а) и III. а). Слѣдовательно въ системѣ звуковъ имѣются *семь различныхъ октахордовъ*, представителей *столько же ладовъ* (строевъ) или *троповъ*.

Послѣдніе выведенные четыре октахорды, подобно выше указаннымъ тремъ самобытнымъ, получили также, каждый свое отличительное названіе; а именно:

- Октахордъ выказывающій *строй*: - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т.
названъ *Гуподорійскимъ*;
- Октахордъ выказывающій *строй*: - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т. - 1 т.
— *Миксолидійскимъ*;
- Октахордъ выказывающій *строй*: - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т.
— *Гупофригійскимъ*;
- а Октахордъ выказывающій *строй*: - 1 т. - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т. - 1 т. - 1 т. - $\frac{1}{2}$ т.
— *Гуполидійскимъ*.

Эти семь октахордовъ заключаютъ въ себѣ все звуки *данной тональности*, такъ что во *всякой* изъ упомянутыхъ выше 15-ти тональностей содержатся *семь октавныхъ звукорядовъ*, представляющихъ *столькоже троповъ или ладовъ*, на пр. въ тональностяхъ *La* и *re* (т. е. въ тональностяхъ Гуполидійской и Лидійской):

- 1) *La—Si[♯]—do—re—mi—fa—sol—la—si[♯]—do—re—mi—fa—sol—la.*
 2) *re—mi—fa—sol—la—si[♯]—do—re—mi—fa—sol—la—si[♯]—do—re.*
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. 1/2 т. 1 т. 1 т.



Выше было уже объяснено, что въ эпоху установленія христіанскаго литургическаго пѣнія, существовалъ обычай, нотировать мелодіи знаменьями (или нотными знаками) исключительно только либо той, либо другой изъ этихъ двухъ тональностей, такъ что *одна и та же мелодія*, основанная на пр. на *Дорйскомъ* тропѣ, въ нотации могла состоять

или изъ звуковъ: *mi, fa, sol, la, si[♯], do, re, mi,*

или изъ звуковъ: *la, si[♯], do, re, mi, fa, sol, la.*

Хотя каждый тропъ или ладъ *теоретически* и представляется намъ въ видѣ октавхорда, но это не обязываетъ *практическаго* пѣснопѣвца ограничиваться непременно предѣлами октавного объема, какъ, по высказанному своему мнѣнію, видимо — но къ сожалѣнію весьма ошибочно — полагаетъ О. Прот. А. Ивановъ. Ни расширение, ни уменьшеніе октавной области въ создаваемыхъ мелодіяхъ не возбраняется правилами древней мелодіи (или искусства музыкальной композиціи): пѣснопѣвецъ всегда имѣлъ, и по сію пору все еще имѣетъ полное право располагать голосовымъ движеніемъ по своему благоусмотрѣнію, лишь бы мелодія его ясно выказала примѣты избраннаго тропъ или лада, которыя Византійскими лядаскалами имѣются особенностями (*ιδιωτήτα*) гласа.

Спрашивается теперь: какія же эти особенности гласовъ? и что же собственно такое означаетъ слово: *гласъ*?

Гласъ (ᾄχος) есть звукорядъ, который зиждется на какомъ *нибудь* изъ *установленныхъ теоріею семи троповъ*, но отличается отъ этого самого *теоретическаго* тропа тѣмъ:

во 1-хъ, что *главнѣйшій изъ тетракордовъ*, составляющихъ тропъ, т. е. *нижайшій тетракордъ* помѣщается на *опредѣленной высотѣ*;

и во 2-хъ, что звуки, входящіе въ составъ *другаго*, по *теоріи*: *высшаго тетракорда*, могутъ по надобности *равноправно* быть также *замѣняемы нижними изъ октавами*, такъ что *мелодія*, сочиняемая по *характеристикѣ* какого *нибудь*, *принятаго въ основаніе*, *тропа*, имѣетъ право *вращаться въ объемъ до одинадцати ступеней*.

Примѣтами же или *особенностями* *каждаго гласа* служатъ:

- 1) *Окончательный звукъ* мелодіи;
- 2) *Повторительные*,*) или такъ называемые: *исподствующие* (преобладающіе) звуки, т. е. звуки преимущественно или значительно чаще другихъ являющіеся въ мелодіи;
- и 3) звуки, лежащіе *непосредственно какъ ниже*, такъ и *выше главнаго тетракорда*.

Область звуковъ (τόπος φωνῆς), въ предѣлахъ которой дозволяется преимущественно *вращаться мелодіямъ*, должна конечно соотвѣтствовать *природнымъ средствамъ человѣческаго голоса*. Вообще же, какъ *всѣмъ извѣстно*, *голосъ* *человѣческой* *раздѣляется на двѣ главныя категоріи*: на *голоса мужскіе* и на *голоса женскіе* и *дѣтскіе*. *Область послѣднихъ* находится къ области *первыхъ* въ *антифонномъ* *отношеніи*, т. е. находится *октавою выше*. Каждая изъ этихъ *двухъ категорій*, въ свой чередъ, состоитъ изъ *двухъ отдѣловъ*: изъ *отдѣла низкихъ* *голосовъ*: — *Бассовъ* и *Альтовъ*, — и изъ *отдѣла высокихъ* *голосовъ*: — *Теноровъ* и *Сопрановъ*.

Каждый изъ этихъ *отдѣловъ* (въ общей сложности) *обладаетъ объемомъ дуодецимы*, т. е. *Октавою съ Квинтою*; а такъ

*) Западные музыкальные писатели среднихъ вѣковъ именуютъ ихъ также повторительными звуками: «voces регрессивае».

какъ *строй низшихъ* голосовъ (въ общейже сложности) оказы-
вается на *кварту ниже строя высшихъ* голосовъ :

do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol,
Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re
Кварты. Кварты.

то и выходитъ, что (въ общей сложности) только *девять высшихъ ступеней* объема низшихъ голосовъ *дѣйствительно совпадаютъ съ девятью низшими ступенями* объема высшихъ голосовъ. Эта-то, *объимъ* родамъ голосовъ *общая звуковая область* называется *средневидною областью пѣнія* (τόπος φωνῆς μεσοειδῆς).

Въ исполненіи *церковныхъ* мелодій предполагалось *участіе всѣхъ предстоящихъ*, а потому таковыя мелодіи должны были преимущественно вращаться въ *общей голосовой области*. Вслѣдствіе этого требованія со стороны здраваго смысла, пришлось ясно и категорически *установить предѣлы этой области*, что и было учинено. А именно: *низшимъ* звукомъ этой области былъ опредѣленъ звукъ на 3-ей *снизу ступени Гиполидіидской тональности*, т. е. нынѣшняя нота *do* (между 2-ой и 3-ей линиями *бассовой системы*); а *высшимъ* звукомъ *меза Лидійской тональности* (на 8-ой *снизу ступени*) т. е. нынѣшняя нота *re* (свыше 1-ой вспомогательной линіи *надъ* *бассовой системою*). Такимъ образомъ *средневидная* или *общая* голосовая область, назначаемая для преимущественнаго вращенія въ ней церковнаго пѣнія, заключала въ себѣ слѣдующій рядъ звуковъ, взятыхъ изъ выше упомянутыхъ двухъ тональностей: Гиполидіидской и Лидійской:

do, re, mi, fa, sol, la, $\left. \begin{matrix} \{si^{\flat}\} \\ \{si^{\natural}\} \end{matrix} \right\} \bar{do}, re.$

Въ этой, *всѣми* византійскими музыкальными теоретиками ясно опредѣленной, *средневидной голосовой области* долженъ, слѣдовательно, заключаться также и *звуковой объемъ* *каждаго гласа*. Такъ какъ всякая гласовая мелодія имѣетъ группировать свои звуки *вокругъ начальнаго (снизу) звука главнаго тетра хорда* (почему и допускается переносить звуки втораго тетра хорда въ низшую октаву), и такъ какъ звукъ на послѣдующей кверху или книзу ступени отъ главнаго тетра хорда принадлежитъ къ *примѣ-*

тамъ гласа, то и требовалось, дабы группа, составленная изъ тетра хорда съ послѣдующимъ кверху или книзу звукомъ, т. е. *главная пятизвучная группа*, называемая въ византійскихъ грамматикахъ *пентахордомъ*, *) и заключающая въ себѣ *пять низшихъ звуковъ* даннаго лада или трона, была въ общей голосовой области размѣщена такимъ образомъ, что *высшій звукъ пентахорда не переступилъ бы за установленный высшимъ предѣломъ той области звукъ re*.

Вслѣдствіе того *пентахорды выше разъясненныхъ семи троповъ* для музыкальной практики были установлены на слѣдующихъ мѣстахъ *положительной, въ точности определенной высоты*:

А. въ *Лидійской* тональности (нынѣшней гаммѣ *Re minor*):

- 1) Пентахордъ *Фриійскаго* лада sol, la, si[?], do, re.
- 2) Пентахордъ *Лидійскаго* лада fa, sol, la, si[?], do.
- 3) Пентахордъ *Миксолидійскаго* лада mi, fa, sol, la, si[?].
- 4) Пентахордъ *Грnodорійскаго* лада re, mi, fa, sol, la.

Б. въ *Грnodидійской* тональности (нынѣшней гаммѣ *La minor*):

- 1) Пентахордъ *Грnodфриійскаго* лада sol, la, si[?], do, re.
- 2) Пентахордъ *Грnodидійскаго* лада fa, sol, la, si[?], do.
- 3) Пентахордъ *Дорійскаго* лада mi, fa, sol, la, si[?].

Затѣмъ византійскіе музыкологи распредѣлили всѣ эти *пентахордные группы*, названныя ими также и *трохами* (τρόχος) **) гласовъ, на два отдѣла: въ первомъ установлены были трoхи *автентическія*, т. е. *главныя* или *самобытныя*, или же *господствующія* (хύριος) троповъ или ладовъ. Таковыми считаются тѣ лады, окта хорды которыхъ начинаются *прямо съ*

*) Выраженіе *Пентахордъ* не тождественно выраженію *Дианекте*; послѣднее означаетъ *интервалъ чистой квинты*, а первое *пятизвучную группу*, крайніе звуки которой могутъ составить интервалъ и *менше чистой квинты*, напр. mi, fa, sol, la, si[?].

**) т. е. бѣговыми кругами.

главнаго тетра хорда, безъ придаточнаго снизу звука (προσλαμψαόμενος). Ради этой послѣдней примѣты, былъ также и Миксолидійскій тропъ причисленъ къ автентическимъ ладамъ. Порядокъ же гласовъ опредѣлился по высотъ, занимаемой выше показанными пента хордами или трохами въ общей гласовой области.

Такимъ образомъ основаніемъ Гласа $\bar{\Delta}$ учинился тропъ Фригійскій;
 Гласа $\bar{\text{В}}$ » » Лидійскій;
 Гласа $\bar{\Gamma}$ » » Миксолидійскій;
 а Гласа $\bar{\Delta}$ » » Дорійскій.

Мелодіи трехъ первыхъ гласовъ нотировались согласно съ Лидійской тональностію, въ которой является знамя (пота). соотвѣтственное звуку ν^2 ; мелодіи же дорійскаго лада или гласа $\bar{\Delta}$ писались согласно съ Ггнолидійской тональностію, въ которой имѣются знамена для звуковъ Si^2 и ν^2 .

Во второй отдѣлъ пента хордныхъ группъ были установлены трохи, въ которыхъ основному тетра хорду предшествуетъ придаточная снизу ступень. Это были слѣдов. трохи заимствованныхъ или побочныхъ ладовъ, или плагіальныхъ гласовъ (ἡχοὶ πλάγιοι): Ггнофриійскаго, Ггнолидійскаго и Ггнодорійскаго. Троху каждого плагіальнаго гласа было указано порядковое мѣсто соотвѣтственно порядковому мѣсту, занимаемому въ 1-мъ отдѣлѣ трохомъ сроднаго по тетра хордному строю. автентическаго гласа. На этомъ основаніи являются:

1-мъ плагіальнымъ или гласомъ $\bar{\epsilon}$ — Ггнофриійскій ладъ:

2-мъ плагіальнымъ или гласомъ $\bar{\zeta}$ — Ггнолидійскій ладъ:

а 4-мъ плагіальнымъ или гласомъ $\bar{\eta}$ — Ггнодорійскій ладъ.

За тѣмъ осталось установить трохъ, а велѣдствіе того и самый ладъ, который долженъ служить основаніемъ гласа $\bar{\zeta}$ или третьяго плагіальнаго. Весьма понятно, что трохъ 3-го плагіальнаго гласа имѣетъ относиться къ троху 3-го автентическаго гласа, какъ трохи 1-го и 2-го плагіальныхъ гласовъ къ трохамъ 1-го и 2-го автентическихъ гласовъ. Такъ какъ послѣдніе трохи занимаютъ тѣже области звуковой высоты какъ и трохи соотвѣтственныхъ имъ плагіальныхъ гласовъ, съ единственною

лишь тою разницею, что въ рядахъ *автентическаго* порядка является звукъ *si*[♯], а въ рядахъ *платиальнаго* порядка звукъ *si*[♮], — то ясно, что трохомъ гласа \tilde{E} или *третьяго платиальнаго* долженъ служить *пентахордъ*, который, занимая *совершенно равную съ трохомъ гласа \tilde{G} область звуковой высоты*, содержитъ звукъ *si*[♯], вмѣсто являющагося въ послѣднѣ сказанномъ трохѣ звука *si*[♮].

Трохъ гласа \tilde{G} или 3-го автентическаго: $\underline{mi-fa-sol-la-si^{\sharp}}$
Тетрахордъ.

(Лидійской тональности);

Трохъ гласа \tilde{E} или 3-го платиальнаго: $\underline{mi-fa-sol-la-si^{\natural}}$
Тетрахордъ.

(Гиполидійской тональности).

И такъ трохъ гласа \tilde{E} явно указываетъ на то, что основаніемъ мелодій этого гласа долженъ служить *дорійскій* ладъ. Но такъ какъ этотъ ладъ въ гласѣ \tilde{E} является въ качествѣ не *автентическаго*, а *платиальнаго* тропа отъ тропа присущаго гласу \tilde{G} , т. е. отъ *Миксомидійскаго*, то ему дано было названіе *Гипомиксоидійскаго*. Равномѣрно были этому ладу, какъ *платиальному* гласу, присвоены нѣкоторыя *гармоническія оттъѣнки*, соотвѣтственно тѣмъ, какими *Миксомидійскій* ладъ или гласъ \tilde{G} отличается отъ *основно-дорійскаго* лада или гласа \tilde{A} .

Относительно же, наконецъ, общаго *гармоническаго характера* каждаго изъ *восьми выведенныхъ гласовъ*, такъ *начальныя звуки пентахордовъ и мезы октахордовъ* служатъ весьма ясными, несомнѣнными примѣтами онаго. Прежде всего мы видимъ, что восемь гласовъ раздѣляются на *два главныя категоріи*, а именно: на гласы *мажорнаго*, и на гласы *минорнаго* наклоненія. Къ первымъ принадлежатъ гласы \tilde{A} , \tilde{B} , \tilde{E} и \tilde{S} ; къ вторымъ гласы \tilde{G} , \tilde{D} , \tilde{Z} и \tilde{H} .*)

*) О. Прот. А. Ивановъ говоритъ: »Гармонизація древняго строго-церковнаго (русскаго) лада, по нашему мнѣнію, не должна допускать никакого, даже и проходящаго, перехода въ миноръ; вообще она не терпитъ минорныхъ трезвучій«. — Очень, и очень жаль, что почтенный авторъ не приводитъ *дѣйствительныхъ аргументовъ* своему мнѣнію либо на основаніи *научныхъ изслѣдованій*, либо изъ *древнихъ трактатовъ*, либо изъ

Затѣмъ *тоникую* (въ нынѣшнемъ смыслѣ) неоспоримо выказывается :

въ гласахъ $\overset{\sim}{\text{А}}$ и $\overset{\sim}{\text{В}}$ — звукъ *Fa*;
 въ гласахъ $\overset{\sim}{\text{Е}}$ и $\overset{\sim}{\text{С}}$ — звукъ *Do*;
 въ гласахъ $\overset{\sim}{\text{Г}}$ и $\overset{\sim}{\text{И}}$ — звукъ *Re*;
 а въ гласахъ $\overset{\sim}{\text{Д}}$ и $\overset{\sim}{\text{З}}$ — звукъ *La*.

Слѣдов. церковныя мелодіи зиждутся на ладахъ :

Fa мажоръ; *Do мажоръ*; *Re миноръ* и *La миноръ*.

Отдѣльные же гласы отличаются другъ отъ друга характеристическими *примѣтами* или *гласовыми особенностями*, а именно :

во 1-хъ *окончательными* звуками, а во 2-хъ такъ называемыми *главными* или *преобладающими* (господствующими) звуками.

Такъ напр. мелодіи гласа $\overset{\sim}{\text{А}}$ отличаются отъ мелодій гласа $\overset{\sim}{\text{В}}$ тѣмъ, что первыя обыкновенно окончиваются на звукѣ *sol* т. е. на *верхней секундѣ отъ тоники Fa*, въ качествѣ *гармонической квинты отъ верхней доминанты лада* (т. е. отъ *Do**)], между тѣмъ, какъ мелодіи гласа $\overset{\sim}{\text{В}}$ оканчиваются на *октаву отъ тоники Fa* (т. е. на *fa*)

Окончаніемъ мелодій какъ гласа $\overset{\sim}{\text{Е}}$ такъ и гласа $\overset{\sim}{\text{С}}$ служить преимущественно звукъ *sol***], но различіе выказывается въ

оревнихъ гармонизацій. Ибо такъ называемыя «теоретическія» разъясненія его, равно какъ слышанное имъ въ Москвѣ, въ Церкви Св. Николы въ Толмачахъ, будто-бы четырехголосное пѣніе *дьячковъ* едва ли могутъ считаться *серьезными доказательствами*.

*) Мелодіи гласа $\overset{\sim}{\text{А}}$, по обычаю византійскихъ пѣнопѣвцовъ, иногда исполнялись и нотировались также и знаками *Гвполидіѣйской* тональности. Въ такомъ случаѣ является вмѣсто лада *Fa мажоръ* — ладъ *Do мажоръ*, а окончаніемъ звукъ *re*. Но ясно, что это нимало не измѣняетъ характера гласа, потому что *re состоитъ къ тоникѣ Do совершенно въ тѣхъ же акустическихъ отношеніяхъ какъ sol къ тоникѣ Fa*.

**) Мелодіи гласовъ $\overset{\sim}{\text{Е}}$ и $\overset{\sim}{\text{С}}$ не дозволялось нотировать въ какой либо другой кромѣ *Гвполидіѣйской* тональности, а потому не подлежитъ никакому сомнѣнію, что всѣ мелодіи гласа $\overset{\sim}{\text{С}}$, въ переводахъ которыхъ оказывается окончаніемъ звукъ *re*, должны быть повышены на 4 ступени, съ точнымъ соблюденіемъ однакоже той же *Гвполидіѣйской* тональности, въ которой имѣетъ являться нота *si*♯, а не *si*♮.

томъ, что этотъ звукъ *sol* въ гласѣ $\tilde{\epsilon}$ есть *начальный* звукъ октаворда; тогда какъ въ окончаніяхъ мелодій гласа $\tilde{\delta}$, звукъ *sol* является какъ *секунда* октаворда.

Служащій мелодіямъ гласа $\tilde{\eta}$ окончаніемъ звукъ *re* является всегда и исключительно въ качествѣ *октавы отъ тоники Re*.

Напѣвы гласовъ $\tilde{\gamma}$ и $\tilde{\delta}$ имѣютъ окончаніемъ одинъ и тотъ же звукъ *mi**): но въ первыхъ это *mi* означаетъ исключительно *гармоническую квинту отъ верхней доминанты лада Re миноръ*, (т. е. отъ *La*), между тѣмъ какъ это же *mi* въ гласѣ $\tilde{\delta}$ получаетъ равноправно значеніе и *гармонической квинты отъ самой тоники La*, и *октавы отъ верхней доминанты лада La миноръ* (т. е. отъ *Mi*).

Въ мелодіяхъ гласа $\tilde{\zeta}$ наконецъ мы встрѣчаемъ преимущественно окончанія на звукѣ *do* въ качествѣ *гармонической малой терціи отъ тоники La*. Звукъ этотъ находится **внѣ октаворда**, служащаго основаніемъ самому гласу, и подобное окончаніе въ византийскихъ теоріяхъ именуется *исходомъ на средней внѣшней гласъ ниже основнаго гласа*. Причиною этого пѣвческаго обычая очевидно было желаніе придать гласу $\tilde{\zeta}$ примѣту, отличающую его мелодію отъ мелодій гласа $\tilde{\delta}$, такъ какъ оба гласа основаны *на одномъ* и томъ же (дорійскомъ) октавордѣ, началомъ котораго является звукъ *mi*.

Преобладающими же звуками являются звуки, характеризующіе то трезвучіе, которое, кромѣ трезвучія характеристическаго *окончательнымъ* звукомъ, необходимо еще *для точнаго опредѣленія господствующаго лада*. Вслѣдствіе того встрѣчаются преобладающими звуками:

въ гласѣ $\tilde{\delta}$: *Квинта верхней доминанты* (окончат. зв.) и *терція тоники*;

*) Напѣвы гласа $\tilde{\gamma}$, въ видѣ исключенія (ради низкихъ голосовъ, пѣвались также и въ *Гиполидійской* тональности. Въ этомъ случаѣ является вмѣсто лада *Re миноръ*, *ладъ La миноръ*, вслѣдствіе чего, конечно, окончаніемъ долженъ служить звукъ *si*, какъ *гармоническая квинта отъ верхней Доминанты лада*, т. е. отъ *Mi*.

- въ гласѣ **В**: *Октава тоники* (окончат. зв.) и *Квинта верхн. доминанты*;
- въ гласѣ **Г**: *Октава нижн. доминанты* и *Квинта тоники*;
- въ гласѣ **Д**: *Квинта тоники* (окончат. зв.) и *терція нижн. доминанты*;
- въ гласѣ **Е**: *Терція верхней доминанты* и *Октава тоники*;
- въ гласѣ **С**: *Квинта тоники* и *терція нижней доминанты*;
- въ гласѣ **З**: Начальный звукъ главнаго Пентахорда въ значеніи то *квинты отъ тоники*, то *Октавы отъ верхней доминанты*;
- и въ гласѣ **И**: *Октава тоники* (а вмѣсто ея иногда *Октава нижн. доминанты*) и *Терція тоники*.

Изложивъ въ предыдущемъ теоретически у Византійцевъ установленной строй и гармоническое основаніе, равно какъ и практическимъ обычаемъ создавшіяся мелодическія примѣты каждаго изъ восьми гласовъ древняго церковнаго пѣнія, я также не долженъ утаить, что, относительно *окончаній*, встрѣчается не мало *варіантъ*. Эти отступленія отъ основныхъ правилъ можно себѣ легко объяснить тѣмъ, что (по толкованіямъ тѣхъ же византійскихъ музыкологовъ) *не возбранялось учинять вообще переходы въ другіе гласы*, вслѣдствіе чего, какъ видно, нѣкоторые пѣвнопѣвцы позволили себѣ даже *покончить* мелодіи, *начатыя въ подобающемъ гласѣ*, рѣшительнымъ *каталексисомъ* (окончательною каденцою) *въ совершенно иномъ гласѣ*.

Русское *знаменное* или *столповое* пѣніе выказываетъ устройство *совершенно и во всемъ сходное* съ устройствомъ древняго *византійскаго* *) церковнаго пѣнія. Нынѣшнее же *грецеское* пѣніе, напротивъ того, *мало сходствуетъ* съ этимъ древнимъ прототипомъ христіанскаго храмоваго пѣнія.

Что наше знаменное пѣніе дѣйствительно прямимъ источ-

*) Советую по внимательнѣе изучать изложеніе гласовыхъ примѣтъ въ многоупомянутомъ, достохвальномъ сочиненіи *О. Дм. Вас. Разумовскаго*: «*Церковное пѣніе въ Россіи*», которое можетъ и должно служить *единственнымъ твердымъ основаніемъ* для всѣхъ дальнѣйшихъ научныхъ изслѣдованій настоящаго нашего древняго церковнаго пѣнія.

никомъ своимъ имѣть древнюю византійскую музыку, тому служатъ доказательствомъ многіе неоспоримые факты *внѣшняго* и *внутренняго*, такъ сказать, свойства.

Къ доказательствамъ *внѣшнимъ* принадлежатъ :

- 1) свидѣтельствованія древнихъ лѣтописцевъ;
- 2) наименованія различныхъ *формъ* богослужбнаго пѣнопѣнія, на пр.

Октай, стихира, антифонъ, тропарь, кондакъ, тріодъ и др.; и 3) названія *весьма многихъ крюковыхъ нотъ*, — отчасти *явно греческія* (т. е. византійскія), какъ на пр. Кулизма, Параклитъ, Фотиза, отчасти же и преимущественно *буквально переведенныя съ греческаго языка*, какъ на пр. запятая, крюкъ, палка, статья, крыжъ, рогъ, тряска, сложитіе и др., при чемъ *основныя начертанія* этихъ нотныхъ фигуръ несомнительно указываютъ на перенятіе ихъ изъ нотации, встрѣчаемой въ нѣкоторыхъ древневизантійскихъ (рукописныхъ) тропаряхъ IV, VI и даже VIII вѣковъ, и изобрѣтеніе которой (по сужденію всѣхъ Европейскихъ знатоковъ сего дѣла) приписывается Св. Ефрему Сирину.

Доказательства же *внутренняго* свойства содержатся въ упомянутомъ уже совпаденіи музыкальнаго устройства мелодій русскаго знаменнаго пѣнія съ устройствомъ мелодій предписаннымъ правилами византійской мелопоѣи, а именно :

1-ое) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи встрѣчаются исключительно звуки *только Гиполидійской и Лидійской тональностей*, да къ тому же *въ одномъ и томъ же объемъ* и совершенно *одинаковой высоты*.*)

2-ое) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи ясно выказывается *классификація мелодій по осмогласію*.

и 3-е) Какъ въ византійской музыкальной теоріи, такъ и въ знаменномъ пѣніи *основаніемъ мелодическаго строя оказываются одни и тѣже три тетрахорда* :

*) Само собою разумѣется, что основаніемъ моихъ изслѣдованій и анализовъ я принималъ *самыя рукописныя, крюковыя мелодіи столбоваго пѣнія* (которыми такъ щедро и любезно снабжалъ меня многоуважаемый О. Дм. Вас. Разумовскій), а *никакъ не печатныя* (частенко такъ неврѣные) *переводы ихъ на линейныя ноты*.

Дорійскій (— $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. —);

Фригійскій (— 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. —);

и *Лидійскій* (— 1 т. — 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. —);

изъ которыхъ именно-то второй (фригійскій) тетрахордъ, какъ *не истекающій непосредственно изъ акустическихъ* (естественно-звуковыхъ) *данныхъ, а искусственно выведенный, составляетъ исключительное свойство древне-эллинской музыкальной системы и вслѣдъ тѣхъ только мелодій, которыя создавались на основаніи ея.*

Наконецъ, разбирая научно *строй, обороты, нотное содержаніе и окончанія мелодій* знаменнаго пѣнія, нельзя не убѣдиться, что — (за самымъ незначительнымъ развѣ числомъ исключеній) — все это *вполнѣ соответствуетъ выше изложеннымъ правиламъ мелодіи, аналитически выведенныхъ изъ древнихъ трактатовъ и изъ сравненія оныхъ съ акустическими фактами.*

Слѣдовательно всё гипотезы какъ *объ основаніи* будто нашего древняго церковнаго пѣнія *на какой-то особенно-устроенной «русской» гаммѣ, такъ и о недопущеніи будто въ этомъ пѣніи ни системы октавъ, *) ни минорныхъ трезвучій* оказываются лишенными всякаго положительнаго, научнаго основанія фантазіями дилетантовъ, не вѣдающихъ не только самаго предмета (т. е. устройства мелодій знаменнаго пѣнія), но даже и общихъ коренныхъ законовъ звуковой природы.

Церковное *пѣніе* есть важный отдѣлъ *музыкальнаго искусства.* По назначенію же и содержанію своему, оно, безусловно, требуетъ проявленіе этого *искусства въ самыхъ строгихъ, а въ тоже время и въ самыхъ простыхъ и естественныхъ формахъ* его. Но именно эти-то требованія и указываютъ на то, что церковное пѣніе никоимъ образомъ не можетъ подлежать *инымъ законамъ, кромѣ общихъ основныхъ, естественныхъ, а потому и неизмѣнныхъ законовъ звуковой природы.* Эти основные и неизмѣнные законы заключаются въ слѣдующихъ не многихъ *элементарныхъ правилахъ.*

*) А на чемъ же иномъ, если не на системѣ октавъ живутся церковные гласы?

1-ое) *Всякая мелодія должна быть удобопонятною*, что возможно лишь тогда только, когда звуки, составляющіе мелодію, состоятъ не только *другъ къ другу*, но и *всякій изъ нихъ къ известному данному звуку* (къ тоникѣ) въ *опредѣленныхъ, легко слухомъ уловимыхъ отношеніяхъ*. Таковыя естественныя звуковыя отношенія содѣлываютъ *послѣдованія звуковъ* другъ за другомъ *удобопонятными*, а потому и *удобопѣваемыми**). Изъ этого естественнаго, со стороны человѣческаго слуха, требованія и возникло *группированіе* звуковъ въ *тетрахорды* и въ *пентахорды*; связанное же соединеніе какого либо тетрахорда съ однороднымъ пентахордомъ, или на оборотъ порождаетъ *октахорды*, на пр.

Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi или *La, Si*, do, re, mi, fa, sol, la.

Тетрахордъ.

Пентахордъ.

Пентахордъ.

Тетрахордъ.

2-ое) Мелодія, поемая однимъ какимъ нибудь голосомъ, можетъ быть сопровождаема нѣсколькими другими голосами *какъ въ унисонъ* или *на октаву выше или ниже*, такъ и *разнозвучно*; въ послѣднемъ же случаѣ представляется нашему слуху *комбинація нѣсколькихъ одновременно исполненныхъ мелодій*. Тутъ требуется не только чтобы отдѣльные звуки *каждой частной мелодіи* находились въ удобопонятныхъ отношеніяхъ къ *данной звуковой единицѣ или тоникѣ*, но также чтобы *во всѣхъ этихъ частныхъ мелодіяхъ* господствующей единицею или тоникою явился *одинъ и тотъ же данный звукъ*. Кромѣ того требуется, чтобы *одновременно являющіеся звуки* этихъ различныхъ мелодій выказали межъ собою такія именно отношенія, которыя *способны быть купно воспринимаемы* нашимъ слухомъ, а потому и названы *консонирующими* или *сѣмфоническими*, т. е. *согласнозвучными* отношеніями. Всякая одновременно слышимая *группа* звуковъ, оказывающихся въ согласозвучныхъ, слухомъ нашимъ легко воспринимаемыхъ отношеніяхъ, называется вообще *аккордомъ* или *созвучіемъ*. Аккордъ слѣдовательно есть *звуковая масса*, возникающая изъ *тѣснѣйшаго сліянія* (συγχρᾶσις) *нѣсколь-*

*) Одно изъ главныхъ условій древней мелодіи (композиціи) требуется, дабы слѣдующіе другъ за другомъ звуки непременно были *удобопѣваемы* (ἔμμελεις).

кихъ отдѣльныхъ, въ консонирующихъ отношеніяхъ состоящихъ, звуковъ въ одно общее, но удобообразимое и удобопонятное, гармоническое (согласное) звучаніе.

3-е) *Гармоническая мелодія*, по этому, есть такая мелодія, членами которой вмѣсто различныхъ *одноголосныхъ звуковъ* являются различныя *многоголосныя созвучія*. Изъ этого же вытекаетъ, что установленный самой природою, для *удобопонятнаго очередovanія отдѣльныхъ звуковъ* данной мелодіи, законъ объ удобопонятныхъ ихъ отношеніяхъ какъ другъ другу, такъ и всѣхъ вмѣстѣ къ тоникѣ, *долженъ быть примѣняемъ также и къ очередovanію созвучій, составляющихъ гармоническую мелодію*. Другими словами: требуется, чтобы *созвучія*, имѣющія составить *гармоническую мелодію*, оказались въ *удобопонятныхъ отношеніяхъ*, какъ отдѣльно каждое къ послѣдующему, такъ и *всякое изъ нихъ къ одному данному, главному или тоническому аккорду*. Изъ этого-то закона самой звуковой природы возникли какъ *правильная гармонизація тетракордовъ, пентакордовъ и октакордовъ* и вообще *всякой, на основаніи таковыхъ естественныхъ группъ построенной мелодіи*, такъ и *правильное мелодическое веденіе отдѣльныхъ голосовъ*.

Никому (такъ должно, по крайней мѣрѣ, полагать) и въ голову придти не можетъ, отрицать, что также и наши *древнія церковныя мелодіи неминуемо имѣютъ подлежать* выше изложеннымъ *общимъ законамъ* звуковой природы.

О. А. Ивановъ весьма справедливо требуетъ, чтобы гармонизація древнихъ церковныхъ мелодій оказалась *наибольше подходящею къ характеру ихъ*. И по этому нельзя не согласиться съ нимъ, что гармонизація этихъ мелодій на основаніи *современной* намъ музыкальной теоріи, — а въ особенности (прибавляю я съ своей также стороны) на основаніи господствующаго *ошибочно* понятія о существѣ не только *церковныхъ гласовъ, но и ладовъ вообще*, — никакъ не можетъ считаться подходящею къ характеру древнихъ напѣвовъ, все равно: церковные ли сіе послѣдніе, или народные. Таковая гармонизація должна, по справедливости, уподобиться забавному, ни съ чѣмъ не сообразному обычаю прошлаго вѣка, по

которому на сценѣ древніе эллипскіе герои являлись въ костюмахъ современныхъ французскихъ царедворцевъ, съ тощей шпаженкою, горизонтально качающейся между длинными и широкими фалдами шитаго золотомъ кафтана, а вмѣстѣ съ тѣмъ, ради обозначенія древней эпохи происшествія или съ маленькими позолоченными римскими кирасиками, или съ греческою мантиею сверхъ платья; пышные же парики à Louis XIV украшались миниатюрными шлемами или коронами, при чемъ — и то лишь иногда, а не всегда — сверхъ шелковые съ золотыми узорами чулки надѣвались либо римскія калигулы (полусапожки), либо позолоченныя сандалиі!

Дѣйствительно подходящею къ древней мелодіи какой бы то ни было эпохи можно назвать ту только гармонизацію, которая совершенно *сообразна* какъ съ *гармоническимъ матеріаломъ* той эпохи, такъ и съ возрѣніемъ *тогдашней* музыкальной теоріи на *строй* и на *характеръ употреблявшихся въ то время ладовъ*.

Послѣднее, относительно собственно-то древняго — т. е. византійскаго церковнаго пѣнія, было выше достаточно уже разъяснено.

Что же касается *гармоническаго матеріала* для сопровожденія мелодій рѣченнаго пѣнія аккордами, то изъ всѣхъ древнихъ трактатовъ *объ осмогласномъ пѣніи* явствуетъ, что *способными къ слиянію въ единное сладкогласованіе* у Византійцевъ считались *только звуки, составляющіе, кромѣ октавы и унисона, интервалы:*

- 1) *Кварты* (Діатессаронъ) или *Квинты* (Діапенте), которыя преимущественно именовались сумфоническими интервалами;
- 2) *большой* или *малой Терціи* (мѣньшія эпиморіи);
- и 3) *укосненной квинты* или (однозначущей) *чрезмѣрной кварты* (тритонъ).*)

Изъ этого слѣдуетъ, что матеріаломъ для гармонизаціи

*) Послѣднія двѣ категоріи назывались общимъ именемъ *парафоническихъ* (побочносозвучныхъ) интерваловъ.

древнихъ церковныхъ мелодій могутъ и должны преимущественно служить трезвучія, какъ мажорная, такъ равноправно и минорная.

Изъ числа же диссонирующихъ созвучій допускаемы лишь тѣ только, въ которыхъ двое изъ участвующихъ въ нихъ звуковъ образуютъ интервалъ тритона, и то единственно въ двухъ простѣйшихъ только видахъ, а именно:

а) допускается къ мажорному трезвучію верхней доминанты прибавить звукъ, находящійся къ терціи аккорда въ отношеніи укосненной квинты кверху или чрезмѣрной кварты книзу, на пр. въ ладу *Do мажоръ*:

<p style="text-align: center; margin: 0;">трезвучіе.</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Sol—si[♯]—re—fa</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">укосн. квинта.</p>	<p style="text-align: center; margin: 0;">трезвучіе</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Fa—Sol—si[♯]—re</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">чрезмѣрн. кварта.</p>
--	--

и б) допускается къ минорному трезвучію нижней доминанты прибавленіе звука, отстоящаго отъ Терціи аккорда на интервалъ укосненной квинты книзу или чрезмѣрной кварты кверху, на пр. въ ладу *La миноръ*:

<p style="text-align: center; margin: 0;">трезвучіе</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">Si[♯]—re—fa—la</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">укосн. квинта</p>	<p style="text-align: center; margin: 0;">трезвучіе</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">re—fa—la—si[♯]</p> <p style="text-align: center; margin: 0;">чрезмѣрн. кварта.</p>
---	---

Первое изъ этихъ двухъ диссонирующихъ созвучій допускается употреблять, когда въ двухъ очередующихся аккордахъ основной звукъ перваго относится къ основному же звуку втораго созвучія, какъ верхняя доминанта къ тоникъ; *второе* же диссонирующее созвучіе, когда основной звукъ перваго аккорда относится къ основному звуку послѣдующаго аккорда, какъ нижняя доминанта къ тоникъ.

О томъ, что временное, а иногда и полное переходеніе изъ одного лада или гласа въ другой отнюдь возбраняемо не было, я упомянулъ уже выше.

Что же касается, наконецъ, веденія отдѣльныхъ голосовъ, то въ старинныхъ примѣрахъ*) дѣйствительно встрѣчаются

*) Между прочимъ и въ примѣрахъ приведенныхъ въ книгѣ «Церковное пѣніе въ Россіи» стр. 213 и 215.

иногда также и *неприятныя для слуха* (потому что законамъ звуковой природы противорѣчащія) случайныя *паралельныя октавы и квинты*. Это объясняется тѣмъ, что композиторамъ тѣхъ примѣровъ именно-то не вѣдомы были естественные законы голосоведенія; но такъ какъ собственно-то *характеръ* древней гармонизаціи никакъ не заключается въ *ошибкахъ противъ природы звуковъ*, то ясно, что этимъ-то *ошибкамъ слѣпо подражать* было бы нелѣпо. За то мы видимъ изъ тѣхъ же примѣровъ, что **ПОСТОЯННОЕ** употребленіе *параллельныхъ терцій*, и въ особенности *свыше данной мелодіи, никакъ не выказывается установленнымъ принципомъ*; напротивъ того, замѣчается преимущественно *разнообразіе интерваловъ*, истекающее изъ принципа той же *логической связи очередующихся аккордовъ межъ собою*, о которой я говорилъ выше. Вообще должно быть понятно всякому, что гармонизація подходящая къ характеру церковныхъ мелодій никакъ не можетъ зиждиться на *иномъ принципѣ*, кромѣ принципа *естественной, логической связи аккордовъ межъ собою, и вытекающихъ изъ оной простѣйшихъ правилъ плавнаго голосоведенія*. Слѣдовательно: параллельные ходы терціями стольже мало слѣдуетъ *насилъно пріискать*, сколькоже и *насилъно избѣгать*.

Однимъ словомъ, *древнія мелодіи* надобно гармонизировать *натурально и гладко, безъ всякихъ ухищреній*, ни на манеръ ученыхъ контрапунктистовъ, ниже на манеръ невѣжественныхъ дьячковъ, *строго соблюдая и сохраняя характеръ гласа и не затмѣвая кореннаго напѣва*.

II.

ГАРМОНИЧЕСКІЯ НАЧАЛА ЦЕРКОВНЫХЪ ГЛАСОВЪ.

(Этотъ трактатъ, равно какъ и послѣдующій, составляютъ продолженіе изданной въ 1880 году книги: «Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія». Выпускъ I-й).

Гармоническія начала церковныхъ гласовъ.

1. Акустическое построение звукорядовъ вообще.

Въ сочиненіяхъ о древне-эллинской и византійской музыкѣ, изданныхъ доселѣ, встрѣчаются толкованія о гласахъ или ладахъ, переданныя *буквально* изъ древнихъ трактатовъ. Первое знакомство съ ними невольно затрудняетъ читателя не-музыканта, потому что въ нихъ часто употребляются или *различныя выраженія для одного и того же понятія*, или, наоборотъ, *одни и тѣ же выраженія для различныхъ понятій*. Въ предшествовавшемъ выпускѣ я объяснилъ сущность каждаго изъ этихъ различныхъ понятій, и указалъ, какое понятіе слѣдуетъ соединять съ каждымъ выраженіемъ. Но и между близкосходными выраженіями: *мась* (Ἰνχος), *ладъ* (τρίπος), и *диапазонный видъ* (ἔιδος τοῦ Δια παζῶν) которыя (въ общемъ смыслѣ) *всѣ относятся къ одному и тому же понятію*, также слѣдуетъ сдѣлать *нѣкоторое различіе*.

Выраженіе: *диапазонный видъ* заключаетъ въ себѣ понятіе о *звукорядѣ*, который происходитъ отъ *передвиженія октавнанаго объема* съ одной ступени на другую, по одной какой либо изъ гаммъ, построенныхъ на подобіе и по примѣру *образцовой системы*. Слово: *ладъ* означаетъ *основной характеристическій строй*, какимъ *одинъ диапазонный видъ отличается отъ другаго*. Съ понятіемъ о ладѣ соединяется понятіе о *стропъ каждаго тетракорда*, служащаго *основаніемъ* диапазонному виду. Слово: *мась*, какъ примѣненіе теоріи къ практикѣ пѣнія,

по существу своему выражает *вращение голоса или мелодіи въ известной области*, и указываетъ на то, *какой именно изъ двухъ тетрахордовъ діапазоннаго вида, главный или побочный, служитъ областію, въ которой вращается или долженъ вращаться голосъ, исполняющій мелодію.* Напр.

А. Четвертый діапазонный видъ.

тетрахордъ Дорійскаго лада тетрахордъ Дорійскаго лада

область область

главнаго гласа побочнаго гласа

Дорійскаго характера.

Б. Третій діапазонный видъ.

тетрахордъ Фригійскаго лада тетрахордъ Фригійскаго лада

область область

главнаго гласа. побочнаго гласа.

Фригійскаго характера.

В. Второй діапазонный видъ.

тетрахордъ Лидійскаго лада тетрахордъ Лидійскаго лада

область область

главнаго гласа побочнаго гласа

Лидійскаго характера.

Г. Первый *диапазонный видъ*.

1/4 1 1 1/4 1 1 диатексисъ

главный побочный

тетрахордъ (Гчпер-) Дорійскаго лада область главного гласа

тетрахордъ (Гчпер-) Дорійскаго лада область побочнаго гласа

Гчпердорійскаго или Миксолидійскаго характера.

Главная разность этихъ четырехъ октахордовъ заключается именно въ *стройъ тетрахордовъ*. Тетрахорды 4-го и 1-го диапазоннаго вида имѣютъ совершенно *одинъ и тотъ же строй*; по этому, въ *тѣснѣйшемъ смыслѣ*, въ эллинской, а за нею и въ нашей церковной музыкѣ, всего только три различныхъ лада.

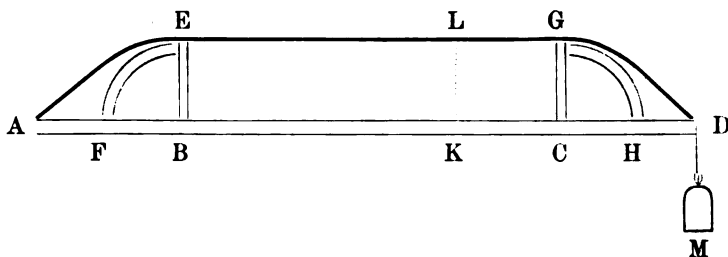
Древнѣйшіе эллинскіе писатели *), въ своихъ разсужденіяхъ о *характерѣ* мелодій, употребляютъ или *форму нарѣчій*: по дорійски, по фригійски, по лидійски (δωριῶτι, φρυγιάτι, λυδίατι, μίξολυδίατι), или, даже преимущественно, выраженіе: *гармонія*, и при этомъ говорятъ только о *трехъ* гармоніяхъ: *дорійской, фригійской и лидійской*.

Слово «гармонія» въ общемъ смыслѣ означаетъ *согласіе между предметами*. Въ музыкѣ такими предметами представляются *звуки*. Оставляя пока въ сторонѣ спорный вопросъ о томъ, знали ли и употребляли ли эллины и византійцы *одновременныя созвучія* (т. е. аккорды въ нынѣшнемъ смыслѣ) можно, не опасаясь какого либо возраженія, сказать, что эллины, называя *лады гармоніями*, хотѣли во всякомъ случаѣ этимъ указать на *тѣ правильныя, естественныя соотношенія, въ какихъ должны находиться всѣ звуки даннаго лада къ главному или*

*) Гераклидъ Понтійскій См. *Авемія* «Ученые застольники» (Δεξιόμορφοίται) XIV. гл. 19. (Edit. Ed. Joh. Schweighauser. 1805 p. 262 pp.) — *Платонъ*, «О государствѣ» (III.) — «Лахъ». — «Тимай». — *Аристотель*, «О государствѣ» (VIII. 5. 7.) «Задачи». (XIX. 48.) — *Дукейанъ*, «Гармонидъ». и др.

основному звуку его. Эллины вполне понимали этот закон звуковой природы. Пифагор*) и все лучшие древне-эллинские и византийские дидаскалы в своих сочинениях безпрестанно указывают на взаимныя отношенія между звуками каждаго лада, — въ видѣ известныхъ числовыхъ величинъ, — которыя назывались пропорціями или раціями**), (или же математическими факторами) и получались отъ дѣленія струны на монохорды или каноны на известныя части и изъ сравненія этихъ частей между собою.

Канонъ Пифагора состоялъ изъ слѣдующаго прибора***).



Пифагоръ взялъ продолговатую деревянную дощечку AD†) (см. рисунокъ) и поставилъ на ней въ двухъ точкахъ B и C, на равныхъ разстоянїяхъ отъ концовъ A и D, перпендикулярно двѣ неподвижныя подставки BEF и CGH ††). Потомъ укрѣпилъ струну (обыкновенно металлическую) за одинъ конецъ (A); перетянувъ ее черезъ верхушки (E и G) подставокъ и спустивъ ниже другаго конца D, прикрѣпилъ къ ней соразмѣрно вѣское тѣло M, чтобы струна туго натянулась. Между дощечкою AD и свободною частію EG струны помѣщалась подвижная, тонкая деревянная подставка KLM †††). На верхней сторонѣ дощечки AD, между неподвижными подставками BEF

*) Род. около 680 г. до Р. X.

**) Λόγος, γατίо, слово, разумъ, причина, отношеніе; а также производительная сила, математическій расчетъ, отношеніе.

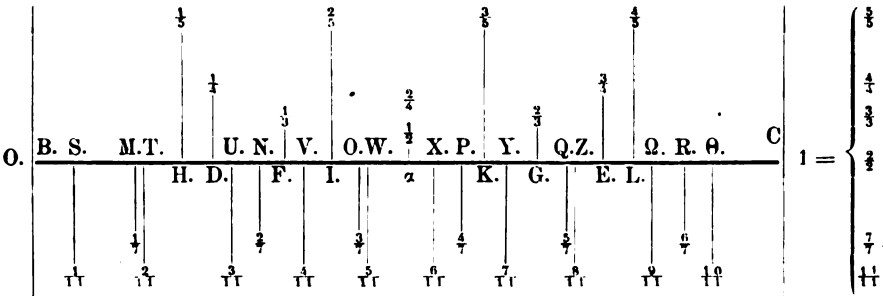
***) По описанію Клавдія Птолемея. (Изд. 1682 г. стр. 35).

†) Αἰτία κληόμενος, основаніе канона.

††) Καθετοὶ μαγὰρος, бока подставки.

†††) Μαγὰριον κληόμενον, подвижная подставка.

и CGH на пространствѣ BC, равномъ длинѣ свободной части струны (EG), находилась таблица съ различными дѣлениями этого пространства. Эта таблица называлась *канонионъ*, т. е. *мѣрило*, и содержала слѣдующія дѣленія :



- т. е. $B\alpha = \alpha C = \frac{1}{12}$ разстоянія BC
 $BF = FG = GC = \frac{1}{3}$ разстоянія BC
 $BD = D\alpha = \alpha E = EC = \frac{1}{4}$ разстоянія BC
 $BH = HI = IK = KL = LC = \frac{1}{6}$ разстоянія BC
 $BM = MN = NO = OP = PQ = QR = RC = \frac{1}{4}$ разстоянія BC
 $BS = ST = TU = UV = VW = WX = XY = YZ = Z\Omega = \Omega\theta = \theta C = \frac{1}{12}$ BC.

Поставивъ подвижную подставку (KL на 1-мъ рис.) на точку α , получаемъ $B\alpha : \alpha C = \frac{1}{12} BC : \frac{11}{12} BC = 1 : 11$. Это — отношение *унисона* или *единозвучія*, а выраженіе $\frac{1}{11}$ или 1 называется *раціею* ($\lambda' \gamma \omega \varsigma$), или акустическою (числовою) величиною этого отношения. Подставка, передвинутая на точку G, даетъ: $BG : GC = \frac{2}{3} BC : \frac{1}{3} BC = 2 : 1$ т. е. отношение *октавы*, (діапазона). *раціею* которой будетъ величина $\frac{1}{2}$.

Поставивъ подставку на точку P, получаемъ: $BP : PC = \frac{4}{3} BC : \frac{2}{3} BC = 4 : 3$, что даетъ отношение *кварты* (діатессаронъ), а *рація* кварты выражается величиною $\frac{3}{4}$.

Передвинувъ подставку на точку K, получимъ: $BK : KC = \frac{3}{4} BC : \frac{1}{4} BC = 3 : 1$, т. е. отношение *квинты*, съ *раціею* $\frac{2}{3}$.

Точно также можемъ дать подставкѣ мѣсто еще на точкахъ: E ($\frac{5}{12}$), Z ($\frac{8}{12}$) и L ($\frac{4}{12}$).

Отъ дѣленія канона на E происходитъ отношеніе:
 $BE : EC = \frac{3}{4}BC : \frac{1}{4}BC = 3 : 1$, т. е. *дуодецима* или *октавы*,
 съ *квинтою* (диапазонъ кай диапенте);
 отъ дѣленія на Z, отношеніе:
 $BZ : ZC = \frac{8}{11}BC : \frac{3}{11}BC = 8 : 3$, т. е. *ундецима* или *октавы*
 съ *квартою* (диапазонъ кай диатессаронъ);
 отъ дѣленія на L, отношеніе:
 $BL : LC = \frac{4}{5}BC : \frac{1}{5}BC = 4 : 1$, т. е. *двойной октавы* (дисдиапазонъ).

Если взять звукъ нашей нынѣшней ноты \overline{sol} за единицу, то отъ вышесказанныхъ отношеній длины струны, дающей звукъ \overline{sol} , къ длинамъ соотвѣтственныхъ струнъ получимъ слѣдующіе звуки:

1 : 1 4 : 3 3 : 2 2 : 1 8 : 3 3 : 1 4 : 1

унисонъ. кварта. квинта. октава. ундецима. дуодецима. дисдиапазонъ.

1 : 1; 1 : $\frac{3}{4}$; 1 : $\frac{2}{3}$; 1 : $\frac{1}{2}$; 1 : $\frac{3}{8}$; 1 : $\frac{1}{3}$; 1 : $\frac{1}{4}$.

Изъ взаимнаго сравненія этихъ рацій получаемъ еще другія раціи и, вслѣдствіе того, струны съ соотвѣтствующими звуками. А именно:

$\frac{3}{4} : \frac{2}{3} = 9 : 8 = 1 : \frac{8}{9}$, т. е. рацію *диавектическаго* или *большаго тона*.

$\frac{3}{4} : \frac{1}{2} = 6 : 4 = 3 : 2 = 1 : \frac{2}{3}$, т. е. кварта относится къ октавѣ, какъ единица или *прима къ квинтѣ*; слѣдовательно и квинта должна относиться къ октавѣ, какъ *прима къ квартѣ*:

$\frac{2}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{4}$. Напр.

кварта. квинта. квинта. кварта.

Позже (въ 1-мъ вѣкѣ по Р. Х.) александрійскій философъ, *Клавдій Дидоръ*, опредѣлилъ точную рацію *большой терціи*, $\frac{4}{3}$, изъ дѣленія струны на 9 частей, помѣщая подставку такъ, что по одну сторону ея будетъ $\frac{5}{9}$, а по другую — $\frac{4}{9}$ части:
 $\frac{5}{9}BC : \frac{4}{9}BC = 5 : 4 = 1 : \frac{4}{5}$.

Новѣйшая акустика подтверждаетъ всѣ эти отношенія и раціи.

Изъ сравненія раціи большой терціи $\frac{4}{3}$ съ прежде уже найденными раціями, получаемъ новыя отношенія:

а) *большой терціи къ квинтъ*:

$$\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{1}{\frac{3}{2}} = 1 : \frac{2}{3}, \text{ — рацію } \textit{малой терціи};$$

б) *большой терціи къ квартъ*:

$$\frac{4}{3} : \frac{4}{4} = 1 : \frac{1}{\frac{3}{4}}, \text{ — рацію } \textit{большаго, діатоническаго, полутона или малой секунды};$$

в) *большаго тона или большой секунды* ($\frac{8}{6}$) *къ больш. терціи*:

$$\frac{8}{6} : \frac{4}{3} = 1 : \frac{3}{2} = 1 : \frac{2}{\frac{3}{2}}, \text{ рацію } \textit{малаго діатоническаго тона};$$

г) *большой терціи къ октавъ*:

$$\frac{4}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{8}, \text{ — рацію } \textit{малой сексты}.$$

Дальнѣйшее сравненіе вновь полученныхъ рацій съ прежними, даетъ отношенія:

д) *малой терціи къ квинтъ*:

$$\frac{5}{6} : \frac{3}{4} = 1 : \frac{1}{\frac{2}{3}} = 1 : \frac{3}{2} \text{ (рацію } \textit{большой терціи});$$

е) *малой терціи къ квартъ*:

$$\frac{5}{6} : \frac{3}{4} = 1 : \frac{2}{3} = 1 : \frac{2}{\frac{3}{2}} \text{ (рацію } \textit{малаго тона});$$

ж) *малой терціи къ октавъ*:

$$\frac{5}{6} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{5} = 1 : \frac{2}{\frac{5}{2}} \text{ (новую рацію — } \textit{большой сексты});$$

з) *большаго тона или большой секунды* ($\frac{8}{6}$) *къ малой терціи*:

$$\frac{8}{6} : \frac{5}{6} = 1 : \frac{6}{5} = 1 : \frac{1}{\frac{5}{6}} \text{ (рацію } \textit{большаго полутона});$$

и) *малой терціи къ большой терціи*:

$$\frac{5}{6} : \frac{4}{3} = 1 : \frac{2}{3} = 1 : \frac{2}{\frac{3}{2}} \text{ (новую рацію — } \textit{малаго или недіатоническаго полутона)}.$$

Затѣмъ, изъ сравненій раціи *большаго полутона* ($\frac{1}{\frac{3}{2}}$) съ раціею *большой секунды* ($\frac{8}{6}$), и раціи *малаго полутона* ($\frac{2}{\frac{3}{2}}$) съ раціею *малаго тона* ($\frac{2}{\frac{3}{2}}$), получаемъ:

і) $\frac{1}{\frac{3}{2}} : \frac{8}{6} = 1 : \frac{2}{\frac{3}{2}}$, что составляетъ рацію *чрезмѣрнаго малаго полутона* (равномѣрно недіатоническаго).

к) $\frac{2}{\frac{3}{2}} : \frac{2}{\frac{3}{2}} = 1 : \frac{2}{\frac{3}{2}} = 1 : \frac{1}{\frac{3}{2}}$ (рацію *большаго полутона*);

а наконецъ изъ сравненія *большаго тона или большой секунды* ($\frac{8}{6}$) да *большаго полутона или малой секунды* ($\frac{1}{\frac{3}{2}}$) съ октавою ($\frac{1}{2}$), находимъ:

л) $\frac{8}{3} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{1}{16}$ (рацію *недіатонической малой септими*, или вѣриѣ: *доминантной септими*).

м) $\frac{15}{8} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{1}{16} = 1 : \frac{8}{13}$ (рацію *большой септими*).

Всѣ эти раціи расположенныя по порядку, начиная *отъ наибольшей*, т. е. *отъ единицы до наимѣншей*, т. е. до раціи *октавы*, или наоборотъ *отъ мѣншей раціи до наибольшей*, составляютъ слѣдующій рядъ отношений струнъ разной длины и соотвѣтствующихъ имъ звуковъ, если за единицу длины, примемъ длину струны *до*:

Сверху внизъ (если *верхняя* октава = 1.)

Длина струнъ

1 $\frac{1}{2}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: $\frac{5}{6}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: $\frac{5}{6}$: $\frac{1}{6}$: $\frac{1}{5}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: 2.

или: снизу вверхъ (если *нижняя* октава = 1.)

Длина струнъ

$\frac{1}{2}$: $\frac{1}{3}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: $\frac{5}{6}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{4}{5}$: $\frac{5}{6}$: $\frac{1}{6}$: $\frac{1}{5}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{3}{4}$: 1.

Эллины вычисляли также раціи нѣкоторыхъ болѣе еще тонкихъ *разностей* между звуками, которыя были прозваны *гиперогами*, т. е. *чрезмѣрностями**). Такихъ гиперогахъ встрѣчаются три:

- 1) *наименьшая* — между *большимъ и чрезмѣрнымъ малымъ полутонами*: $\frac{128}{135} : \frac{15}{16} = 1 : \frac{2025}{18}$;
- 2) *средняя* — между *малымъ полутономъ и большимъ полутономъ*: $\frac{24}{25} : \frac{15}{16} = 1 : \frac{128}{15}$;
- 3) *наибольшая* — между *малымъ и чрезмѣрнымъ малымъ полутонами*, или между *малымъ и большимъ тонами*: $\frac{24}{25} : \frac{128}{135} = 1 : \frac{80}{15}$; $\frac{9}{10} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{80}{81}$ (эта рація наибольшей гиперохи называется иначе *комматомъ* (κομμα).

На этихъ отношеніяхъ основаны всѣ звукоряды эллинской (слѣд. и византійской) музыки.

Вопросъ, какіе изъ этихъ звуковъ и въ какомъ порядкѣ составляютъ естественный звукорядъ, разрѣшается акустикой, которая указываетъ на взаимныя отношенія главныхъ четы-

*) См. выпускъ I. стр. 12 и 13.

рехъ рацій, а именно: *примы* или единицы, *октавы* ея, *квинты* и *кварты*, т. е. рацій 1, 2, $\frac{3}{2}$ и $\frac{4}{3}$.

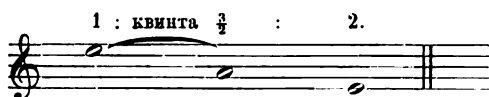
Во 1-хъ мы нашли слѣдующія пропорціи:

$$2 : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} : 1, \text{ или наоборотъ: } 1 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 2;$$

$$\text{и } 2 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 1, \text{ или наоборотъ: } 1 : \frac{4}{3} = \frac{3}{2} : 2;$$

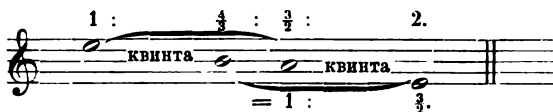
Во 2-хъ $\frac{3}{2} = \frac{1+2}{2}$, т. е. *сложивъ рацію примы съ раціею октавы*, и *раздѣливъ сумму ихъ на 2*, получаемъ *среднюю рацію* — *рацію квинты*. Выводъ средней раціи изъ двухъ данныхъ рацій, называется *интеркаляцією*.

Итакъ, если даны какая либо *прима* 1 (напр. $\overline{m\dot{i}}$) и нижняя *октава* ея 2*) (т. е. $\overline{m\dot{i}}$), то средней раціею будетъ рація *квинты* (нижней) $\frac{3}{2}$ отъ *примы*:



Главный членъ во всѣхъ этихъ числовыхъ расчетахъ есть *прима*, потому что къ ней относятся и отъ нея зависятъ всѣ дальнѣйшія разчисленія. Интеркаляція можетъ производиться только надъ интервалами прямо относящимися къ *примѣ*.

Далѣе: $\frac{3}{2} : 1 = 2 : \frac{4}{3}$, или $1 : \frac{3}{2} = \frac{4}{3} : 2$.



Интеркалируя *приму* съ *нижнею квинтою*, а на подобіе ихъ и *нижнюю кварту* съ *нижней октавою* (принимая первую за новую *приму*) получаемъ:

$$\frac{1 + \frac{3}{2}}{2} = \frac{5}{4}, \text{ т. е. рацію (нижней) большой терціи.}$$

$$\frac{\frac{4}{3} + 2}{2} = \frac{10}{6} = \frac{5}{3}, \text{ т. е. рацію (нижней) большой сексты.}$$

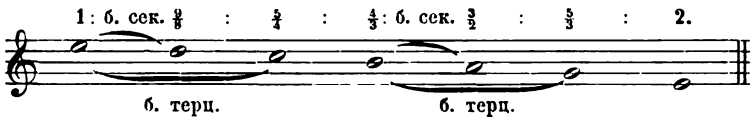
*) По расчету длины каждой струны.



Отъ интеркаляціи *примы* и (нижней) *большой терціи*, а на подобіе ихъ (нижней) *кварты* и (нижней) *большой сексты*, получаемъ:

$$\frac{1 + \frac{4}{3}}{2} = \frac{7}{6}, \text{ т. е. рацію (нижней) большой секунды;}$$

$$\frac{\frac{4}{3} + \frac{4}{3}}{2} = \frac{8}{6} = \frac{4}{3}, \text{ т. е. рацію (нижней) квинты.}$$



Изъ сравненія раціи *большой секунды* ($\frac{9}{8}$) съ *раціею квинты* ($\frac{3}{2}$), $\frac{9}{8} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{4}{3}$; получается рація *кварты*, т. е. *большая секунда* относится къ *квинтѣ*, какъ *прима* (1) къ *квартѣ* ($\frac{4}{3}$). Поелику же эта кварта относится къ *октавъ* (2), какъ *прима* къ *квинтѣ* $\frac{4}{3} : 2 = 1 : \frac{3}{2}$, то *квинта* ($\frac{3}{2}$) должна относиться къ *октавъ* отъ *большой секунды* ($2 \times \frac{9}{8} = \frac{9}{4}$), какъ *прима* къ *квинтѣ*. Принимая квинту ($\frac{3}{2}$) за новую *приму*, можемъ чрезъ интеркаляцію квинтового интервала — $\frac{3}{2} : \frac{9}{4} = 1 : \frac{3}{2}$ — получить: $\frac{\frac{3}{2} + \frac{9}{4}}{2} = \frac{15}{8}$, т. е. рацію (нижней) *большой терціи* отъ (нижней) *квинты* ($\frac{3}{2}$) или (нижней) *большой септими* отъ *примы* (1).



Изъ всего этого составитъ *естественный, дѣйствительно гармоническій* (въ смыслѣ эллиновъ), т. е. *логически связный звукорядъ*:



Это *главнѣйшій дорійскій октавхордъ* эллиновъ, или: *Пивагоровъ основной строй* лиры.

Разборъ отношеній между смежными звуками даетъ разность:

- между примою и секундою = $1 : \frac{9}{8} = \frac{8}{9}$, т. е. *большой тонъ*;
- секундою и терціею = $\frac{9}{8} : \frac{5}{4} = \frac{10}{9}$, т. е. *малый тонъ*;
- терціею и квартою = $\frac{5}{4} : \frac{4}{3} = \frac{15}{8}$, т. е. *большой полу-тонъ*;
- квартою и квинтою = $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = \frac{8}{6}$, т. е. *большой тонъ*;
- квинтою и секстою = $\frac{3}{2} : \frac{5}{3} = \frac{10}{9}$, т. е. *малый тонъ*;
- секстою и септимою = $\frac{5}{3} : \frac{15}{8} = \frac{8}{6}$, т. е. *большой тонъ*;
- септимою и октавою = $\frac{15}{8} : 2 = \frac{15}{16}$, т. е. *большой полу-тонъ*;

Всѣ акустическіе законы, неизмѣнные въ своихъ дѣйствіяхъ и послѣдствіяхъ, *имѣютъ равномерную силу въ двойномъ направленіи*. Напр. извѣстно, что, если отношеніе двухъ струнъ, по длинѣ ихъ = $1 : \frac{2}{3}$, то послѣдняя, длиннѣйшая струна даетъ звукъ *нижней квинты* отъ звука первой струны. Ясно также что, если мы возьмемъ обратное отношеніе, т. е. примемъ за исходную точку т. е. за *приму* звукъ *длиннѣйшей* струны, то получимъ отношеніе $\frac{3}{2} : 1 = 3 : 2 = 1 : \frac{2}{3} = 2 : \frac{4}{3}$, въ которомъ величины $\frac{3}{2}$ и $\frac{4}{3}$ представляютъ также рацію *квинты*, но уже не *нижней*, а *верхней*.

Слѣдовательно рація *верхняго* интервала есть только *обращеніе раціи нижняго интервала* и наоборотъ.

Итакъ, чрезъ простое обращеніе вышепоказанныхъ рацій, получаемъ:

- величину $\frac{8}{9}$, какъ рацію *верхней большой секунды*;
- $\frac{4}{3}$ - - *верхней большой терции*;
- $\frac{3}{4}$ - - *верхней кварты*;
- $\frac{2}{3}$ - - *верхней квинты*;
- $\frac{3}{5}$ - - *верхней большой сексты*;
- $\frac{8}{15}$ - - *верхней большой септимы*;
- $\frac{1}{2}$ - - *верхней октавы*.

Составляя изъ этихъ отношеній звукорядъ отъ какого либо даннаго звука, мы очевидно должны получить тотъ же естественный, гармонически-связанный звукорядъ, только въ обратныхъ отношеніяхъ, т. е. въ направленіяхъ въ противоположную сторону; напр.

1 : $\frac{3}{2}$: $\frac{4}{3}$: $\frac{5}{4}$: $\frac{3}{2}$: $\frac{5}{3}$: $\frac{8}{5}$: $\frac{1}{1}$

прима. б. II б. III IV V б. VI б. VII VII
б. тонъ м. тонъ б. $\frac{1}{2}$ тонъ б. тонъ м. тонъ б. тонъ б. $\frac{1}{2}$ тонъ.

Въ этомъ звукорядѣ видится строй *лидійскаго* октаворда. Итакъ основными *диапазонными* видами являются: *дорійскій*, строющійся *сверху внизъ*, и *лидійскій*, строющійся *снизу вверхъ*, по одной и той же, неизмѣнной, и единственно естественной формулѣ:

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

Диапазонные виды, какъ извѣстно, могутъ быть построены во *всѣхъ* тональностяхъ. Изберемъ напр. *штолидійскую* тональность, которая въ своемъ изображеніи нынѣшними нотами не принимаетъ никакихъ знаковъ измѣненій.

1. *Дорійскій* октавордъ, по *нисходящему* строю:

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

квинтовое дѣленіе.

2. *Лидійскій* октавордъ, по *восходящему* строю:

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

Сообразно съ эллинскимъ ученіемъ, *мега* діапазоннаго вида получается чрезъ квинтовое дѣленіе потому, что *квинта* есть *кварта* съ прибавкою *діацезктическаго тона*. Слѣд. *мезою*, въ

*) б. означаетъ *большой*; м. — *малый*; т. — *тонъ*.

каждомъ изъ двухъ основныхъ октаховъ, долженъ быть первый звукъ, лежащій за *диацевтическимъ тономъ*, считая отъ начального звука, которымъ является въ *дорійскомъ* октаховѣ — *высшій*, а въ *лидійскомъ* октаховѣ — *низшій* звукъ всего ряда.

1. *Дорійскій* октаховъ:



Начальный звукъ. тетраховъ пентаховъ Мега. тетраховъ.

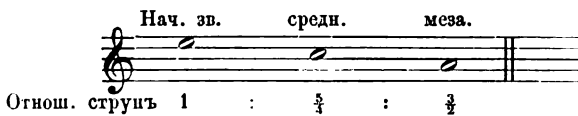
2. *Лидійскій* октаховъ:



Начальный звукъ. тетраховъ пентаховъ Мега. тетраховъ

2. Основные гармоніи звукорядовъ вообще.

Мы уже нашли, что между *начальнымъ звукомъ* звукоряда и *квинтою* отъ него (смотря по строю: или нижнею или верхнею), слѣд. между начальнымъ звукомъ и *мезою*, — среднимъ звукомъ, вѣдствие интеркаляціи, появляется *большая терція* начального звука.



Отнош. струнь 1 : $\frac{3}{4}$: $\frac{1}{2}$

Большая терція или *двухтонный* *) интервалъ *вовсе не считался у эллиновъ диссонансомъ* **) въ смыслѣ нынѣшней музыки, какъ по сію пору ошибочно полагали, потому что слово *диавфонія* (разладъ) означало у нихъ вообще: взаимное отношеніе

*) *δίτονος*, см. выпускъ 1. стр. 7.

**) Что будетъ подробнѣе объяснено и доказано нѣсколько далѣе въ этой же главѣ.

двухъ звуковъ, которые не выказываютъ собою «символическаго слиянія» (κράσις).

Въ своей музыкальной теоріи, эллины, на точныхъ, акустическихъ данныхъ, называли *созвучіями* или *симвоніями* только тѣ интервалы, которые по простотѣ своихъ отношеній (1 : 2 и 2 : 3, и наоборотъ 2 : 1 и 3 : 2) въ своемъ одновременномъ звучаніи оказываются *какъ бы сліяніемъ одного звука съ другимъ*.*) Вакхій, повторяя это толкованіе, прибавляетъ: «пѣніе при этомъ каковы не превышаетъ ни высшимъ (звукомъ) противъ низшаго, ни низшимъ противъ высшаго».**)

И дѣйствительно, если запоемъ, или заиграемъ (на смычковомъ инструментѣ), послѣдовательно ли другъ за другомъ, или же одновременно слѣдующіе интервалы:

октавы квинты
 внизъ вверхъ внизъ вверхъ
 $1 : 2$ $\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ = 2 \end{array} : \begin{array}{l} \frac{1}{2} \\ 1 \end{array} \right\}$ $\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ = 2 \end{array} : \begin{array}{l} \frac{2}{3} \\ 3 \end{array} \right\}$ $\left\{ \begin{array}{l} 1 \\ = 3 \end{array} : \begin{array}{l} \frac{3}{2} \\ 2 \end{array} \right\}$

то въ первомъ случаѣ (т. е. при послѣдовательномъ звучаніи) услышимъ разность не въ характерѣ звуковъ а въ *мѣстоположеніи* голоса (τόπος φωνῆς); услышимъ, что одинъ звукъ лежитъ выше, другой ниже. Во второмъ же случаѣ (т. е. при одновременномъ звучаніи) оба звука покажутся намъ вполне слившимися въ *совершенно сплошную однохарактерную звуковую массу*. Это явленіе особенно рѣзко выдается на октавахъ. Поэтому въ пѣніи и въ оркестровой игрѣ, мелодія сплошь и рядомъ усиливается не только унисономъ, но и вышею или нижею октавою, а иногда и обѣими октавами. *Никомахъ* называетъ октаву «наипріятѣйшею симфонією».***)

Перенеся *нижнюю квинту* на октаву выше, или *верхнюю квинту* на октаву ниже, получимъ въ первомъ случаѣ *верхнюю*, а во второмъ — *нижнюю кварту*.

*) Псевдо-Евклида «введеніе въ гармонію» (Мейбомія изд. стр. 8.)

**) См. *Вакхія* «введеніе въ гармонію» (изд. Мейбомія стр. 2.)

***) χαταχρηστάτη συμφωνία. См. *Никомаха* «руководство» (изд. Мейбомія стр. 9.)

квинта вниз октава вверх кварта вверх квинта вверх октава вниз кварта вниз

$2 : 3$ $3 : 4$ $2 : 1$ $3 : 2$ $2 : 4$ $3 : 4$

$= 1 : \frac{3}{2}$ $= 1 : \frac{4}{3}$ $= 1 : \frac{2}{3}$ $= 1 : \frac{3}{4}$

Интервалъ кварты также считался *сгмфонією*; да и дѣйствительно онъ выказываетъ тотъ же характеръ *«слажня» съ прямою*.

Совершенно иное гармоническое свойство выказываютъ *терціи*, и не только въ отношеніи къ примѣ, но и къ квинтѣ.

Отношеніе *дйтона* или большой терціи, какъ мы нашли выше посредствомъ интеркаляціи, выражается рацією 4 : 5, или 1 : $\frac{5}{4}$ (въ нисходящей гаммѣ).

I. III. V.

1 : $\frac{5}{4}$: $\frac{3}{2}$.

Дйтонъ относится къ *примѣ* $= \frac{5}{4} : 1 = 5 : 4$; а къ *квинтѣ* $= \frac{3}{4} : \frac{3}{2} = 5 : 6$. Эти отношенія не такъ просты какъ отношенія 2 : 3 или 3 : 4. Уже поэтому одному нельзя было эллинамъ (разбиравшимъ музыкальныя ощущенія съ очень тонкою математическою точностію) поставить терцію въ одну и ту же категорію съ квинтою и квартою. Обратимъ также вниманіе на происхожденіе звуковъ изъ одной и той же струны, или изъ дѣлений канона.

Отъ дѣленія струны на двѣ равныя части получаемъ изъ каждой половины одинъ и тотъ же звукъ, *унисонъ*. Раздѣливъ струну на 3 части, находимъ, что 2 части даютъ звукъ на *октаву ниже* звука 3-й части, потому что двѣ части относятся къ 3-ей $= 2 : 1$. — Это *октавное созвучіе* эллины признавали сладчайшимъ и полнѣйшимъ, и называли преимущественно предъ другими созвучіями: *антифонією*.*) Интеркалируя антифонное созвучіе 1 : 2, мы получили отношеніе *квинтовое* и *квартовое*, и изъ нихъ вмѣстѣ, *октавное*:

*) *антифонія*, противогласіе, отвѣтный звукъ.

2 : 3 : 4 т. е. 2 : 3 и 3 : 4

или $1 : \frac{3}{2}$ и $1 : \frac{4}{3}$.

а $\frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = 2$.

Средние интервалы между прямою и ея *антифонією* назывались *сгмфоніями*, и въ гармоническомъ отношеніи (какъ производные изъ *антифоніи*) были менѣе *созвучны*, чѣмъ антифонія.

Отношеніе *двухъ терцій* въ свою очередь (какъ мы видѣли) получается изъ интеркаляціи *квинтового* отношенія :

$2 : 3 = 4 : 6$;

а съ интеркаляціею: $2 : \frac{5}{2} : 3 = 4 : 5 : 6$,

т. е. 4 : 5 и 5 : 6, или $1 : \frac{5}{4}$ и $1 : \frac{6}{5}$,

а вмѣстѣ эти отношенія составляютъ *квинту*, т. е. *сгмфонию* только, а не *антифонию*.

$\frac{5}{4} \times \frac{6}{5} = \frac{3}{2}$.

Итакъ, если интеркаляціонное отношеніе среди *антифоніи* не можетъ само считаться *антифонією*, то конечно не принадлежитъ къ той же категоріи и интеркаляціонное отношеніе среди *сгмфоніи*. Вотъ единственная причина, почему длины не могли называть, и не называли *терцій сгмфоніями*.

Къ тому же и дѣйствительно, на практикѣ, *терція* не выказываетъ такого полнѣйшаго слиянія съ прямою какъ квинта, что въ особенности подтверждается тѣмъ, что и въ нынѣшней музыкѣ, *характеристикою трезвучія* считается не *квинта*, а *терція*.*)

*) Чѣмъ болѣе сливаются два звука въ одну общую звуковую массу, тѣмъ менѣе *сливаніе* это (χρᾶσις, σύγκρασις) можетъ считаться *характеристическою примѣтою* аккорда. *Отличіемъ* или *особенностію созвучія* въ состояніи служить именно только такой интервалъ, который, хотя и *призвученъ* (парафоненъ) основному звуку, не *тырлетъ*, *однакоже*, *вполнѣ своего разнзвучія* (діафонію). Это происходитъ отъ присущихъ каждому звуку *собственныхъ его акустическихъ призвучковъ* (составляющихъ квинты и большія терціи). Если эти призвучки призвучнаго къ *основному звуку* интервала имѣются въ *естественномъ звукорядѣ* *основнаго* звука, то самый этотъ интервалъ *болѣе сливается*, а потому и *менѣе характеренъ* (менѣе самостоятеленъ) чѣмъ тотъ, терція или квинта котораго не *встрѣчается* въ *естественномъ звукорядѣ* *основнаго* звука. Такъ на пр. въ трезвучіи: *Do, Mi, Sol*, — призвучки отъ *Sol*, т. е. звуки *Si* и *Re* имѣются въ *натуральной гаммѣ* отъ *Do*, а изъ призвучковъ отъ *Mi*, терція *Sol* не *встрѣчается* въ этой гаммѣ. Слѣдов. *квинта* отъ *Do*, т. е. звукъ *Sol*, *менѣе характеристическій*, нежели *терція* того же *основнаго* звука, т. е. звукъ *Mi*.

Но эллины не отвергали свойства терціи въ гармоническомъ отношеніи, и интервалъ *Дитона* (всегда отъ примы или отъ начальнаго звука гаммы) причислили къ *парафоніямъ*, т. е. къ «*тризвукамъ*». *Парафоніи*, говоритъ *Гавдентій*,*) суть (интерваллы), которые, какъ *среднія созвучія между сѣмфоніями и діафоніями* въ игрѣ на инструментахъ кажутся симфоническими. Вакхій ставитъ парафоніи даже наравнѣ съ сѣмфоніями.**) *Гавдентій* затѣмъ прибавляетъ къ своему толкованію:***) какъ оно явствуетъ изъ *тритона* (чрезмѣрной кварты), отъ *парпаты мезонъ до парамезы*, и изъ *дитона* (большой терціи), отъ *мезона діатона* (тоже что лиханонъ мезонъ) до *парамезы*:



О *тритонъ* мы поговоримъ послѣ.

Какъ *Дитонъ*, такъ и *третитоній* (малая терція) даже *Клавдіемъ Птоломѣемъ*†) названы интервалами «*самыми близкими къ сѣмфоніямъ*», что авторъ объясняетъ далѣе такъ: ††) «послѣ *эпиптрической рации* (послѣ рации кварты $3:4 = 1\frac{1}{4}$) являются *ближайшими къ согласію* (къ консонирующему отношенію) тѣ, которые составляютъ оное (согласіе) *соразмѣрными гиперогами* (см. I. стр. $1\frac{2}{3}$), т. е. *мѣншіе изъ эпиморій*: (изъ интервалловъ, рации которыхъ составляютъ отношенія въ единицу съ одною изъ частей, на какія раздѣлена единица)». Такъ какъ *большія* эпиморіи составляютъ: *квинту* т. е. *рацію*

*) См. Гавдентія, Введеніе (изд. Мейбомія стр. 11 и 12.) «Παράφωνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου. ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι».

**) См. его руководство какъ показано выше.

***) «ὡς περ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται, ἀπὸ Παραπάτης μέσων ἐπὶ Παραμέσῃ. καὶ ἐπὶ δύο τόνων, ἀπὸ Μέσης διατόνου ἐπὶ Παραμέσῃ».

†) Lib. I. Cap. VII. pag. 15. «ἐγγύτατοι τῶν συμφώνων».

††) Lib. I. Cap. VII. pag. 16. «ἐξῆς δὲ μετὰ τὸν ἐπίτριτον λόγον γένοιτο ἂν ἐγγυτέρω τῆς ἰσότητος οἱ συντιθέντες αὐτὸν ἐν συμμέτροις ὑπερογαῖς, τουτέστιν οἱ ἐλάττους τῶν ἐπιμορίων».

$\frac{3}{2}$ или $1\frac{1}{2}$, и *кварту*, т. е. рацію $\frac{4}{3}$ или $1\frac{1}{3}$, то *мѣньшія* эпиморіи, являющіяся *послѣ раціи кварты* $1\frac{1}{3}$, суть раціи: $1\frac{1}{4}$ или $\frac{5}{4}$, и $1\frac{1}{2}$ или $\frac{3}{2}$, т. е. *дитонъ* и *трѣмитоній*, или *большая* и *малая терція*.

Существуютъ доказательства на то, что эллины дѣйствительно употребляли аккорды (одновременно нѣсколько интервалловъ). *Авсенай*, со словъ перипатетика *Фанія*, передаетъ: »*Стратоникъ* Аѳинянинъ, какъ говорятъ, первый прибавилъ къ голой (т. е. одногласой) игрѣ на китарѣ (лирѣ) многоструннѣ *). *Плутархъ* въ своемъ »трактатѣ о музыкѣ« (XIX), выхваляя старый строй пѣнія подъ названіемъ »спондейскій строй (σπονδαίος τρόπος), говоритъ:**) »древніе въ спондейскомъ строѣ избѣгали триты***) не по нездѣлнѣю объ ней; употребленіе ея на инструментѣ очевидно. Ибо они не-знали употребленія ея, когда пользовались ею симфонически съ парипатою«. — Напр. въ гиподидійской тональности (въ которой нота *La* прославноименована):

Одновременное созвучіе
(инструментъ)

Парипата. Трита. (пѣніе.)

Положимъ, что дѣло идетъ тутъ только о *квинтѣ*, а еще не о *Дитонѣ*. Но я и привожу этотъ примѣръ лишь въ доказательство того, что въ *глубокой уже древности* (Плутархъ говоритъ о времени до Терпандра), *эллинамъ вообще не было чуждо употребленіе одновременныхъ созвучій*. Указанія же на *многоголосіе вообще* встрѣчаются и у другихъ авторовъ. Такъ, между прочими, *Платонъ* полагаетъ необходимымъ »извлекать

*) Athen. Учен. Собѣс. XIII. 46. »Стратόνικος ὁ Ἀθηναῖος δοκεῖ τὴν πολυχорδίαν εἰς τὴν ψαλὴν κηθάρισιν πρῶτος εἰσεννεγχεῖν...«

**) »Ὅτε δὲ οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἀγνοίαν ἀπέειποντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδαίῳ τρόπῳ φανερόν ποιεῖ ἢ ἐν τῇ κρούσει γινομένη ὑρῆσις. οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῆ πρὸς τὴν παρρηάτην κερῆσθαι συμφώνως μὴ γινώσκοντας τὴν ὑρῆσιν«. (Πλουτάρχου περὶ μουσικῆς. Edit. R. Westphal. 1866) стр. 13. 14.

***) Тутъ предполагается пѣніе въ *дорійскомъ* ладѣ.

приятность изъ звуковъ лиры, относительно ясности струнъ, и чтобы киваристъ и обучаемый передавали *звуки со звуками согласные*; а также чтобы изображали *инозвучіе* и *красивую фигуру* на мѣрѣ, мотивы ли то бряцающихъ струнъ или мелодія поэта,*) и равномерно, чтобы они противопоставили *сфмфонически* и *антисфмфонически* *полноту* (*forte*) — *неполнотъ* (*piano*), и *скорость* (дробныя ноты) — *медленности* (выдерживаемымъ звукамъ), да *верхъ* — *низу* (высокіе звуки низкимъ) — а.**)

Равномерно и *Аристотель* въ своихъ «задачахъ» (XIX. 39) рассуждаетъ о вопросѣ: »Отчего *созвучія* пріятнѣе *равнозвучій?*«***) и говоритъ между прочимъ: †) »какъ оно является иногда у сопровождающихъ пѣніе; ибо тѣ, которые на флейтахъ не играютъ въ унисонъ съ прочими, поворотомъ въ оный (т. е. въ унисонъ) *при окончаніи* доставляютъ гораздо болѣе наслажденія противъ той непріятности, какую они *предъ окончаніемъ* причиняли *диссонансами*«. Отсюда ясно вытекаетъ, что играющіе совместно на разныхъ инструментахъ производили иногда даже и *диссонирующія созвучія, оканчивая только пьесу на омофоніи* (унисонѣ).

Въ дошедшихъ до насъ древне-эллиническихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ, написанныхъ тогдашнею нотациею, встрѣчаются ломанные аккорды (*accords brisés*) полными и правильными трезвучіями; такъ напр. въ образцахъ, которые приведены *неизвѣстнымъ авторомъ* трактата »о музыкѣ« (изданнаго *Беллерманомъ*) находятся слѣд. такты:

*) т. е. все равно, будетъ ли этотъ фигурный аккомпанементъ на лирѣ *импровизованъ* китаристомъ или же нарочито *предписанъ* самимъ *композиторомъ* пьесы.

**) Legg. VII, 16. p. D, E — »Τούτων τῶνιν δεῖ χάριν τοῖς φθέγγοις τῆς λύρας προσεῖσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορῶν, τὸν τε κιθαρῖστην καὶ τὸν παιδεύομενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι. τὴν δ' ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορῶν ἰεῖσθαι, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελωδίαν ἑυθέντος ποιητοῦ, καὶ ὅτ' καὶ πυκνότητα μανότητι, καὶ τάχος βραδυτέρη, καὶ ὀξύτητα βαρυτέρη σύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένουσ'...«

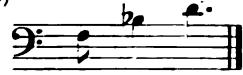
***) »Διὰ τι τῆδιον ἐστὶ τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφωνοῦ.«

†) »συμβαίνει γίνεσθαι καθάπερ τοῖς ὑπὸ τὴν ψῆλιν κρούουσι καὶ γὰρ οὗτα τα ἄλλα οὐ προσωλοῦντες ἐὰν εἰς ταυτὸν καταστρέψωσιν εὐφραίνουσι μάλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς.« —

(§ 98.)

*) (§ 104.)

**)



Преднамеренное употребление здѣсь подобныхъ послѣдованій съ значеніемъ настоящихъ трезвучій, слишкомъ явно. Греки дѣйствительно употребляли (по крайней мѣрѣ въ инструментальной игрѣ), а слѣдовательно признавали и теоретическую возможность и значеніе одновременныхъ созвучій. На это указываютъ слѣд. два мѣста въ «Святоградцѣ»: ***) »Пѣніе исполняется или просто, или чрезъ *слияніе* звуковъ (т. е. аккордомъ). Слияніе (звуковъ) бываетъ тогда, когда воспроизводятся (звуки) *согласные* или *разгласные*. Слияніе разгласныхъ (т. е. несогласныхъ) звуковъ называютъ »фрагмою« (неясный шумъ): а согласныхъ — »сумфонією«. Въ пѣніи употребляется согласное слияніе, въ партіяхъ же (на сопровождающихъ инструментахъ) и то и другое слияніе. †) »При инструментальномъ сопровожденіи въ пѣснопѣніи самое выгодное — исполненіе октавою: оно обильно и богато сочетаніемъ созвучій, особенно »комписмами«. ††) Раз-

*) Знаки поставлены: C L F. Это послѣдованіе въ томъ же примѣрѣ является *два раза*; во 2-й разъ оно служитъ *окончаніемъ* всей фразы, которая написана въ *гѣ-минорѣ*.

***) Тутъ знаки: L O L. Мѣсто это въ началѣ примѣра.

***) На листѣ 19-мъ (на прав. стор.) »Τὰ μέλη ἢ ἀπλῶς ἢ κατὰ σύγκρασιν χροουμένων τῶν φθόγων ἐξηγεῖται. Ἡ δὲ σύγκρασις γίνεται, συμφώνων ἢ διαφώνων χροουμένων. καὶ τὴν μὲν τῶν διαφώνων σύγκρασιν φράγμα καλοῦσι, τὴν δὲ τῶν συμφώνων, συμφωνίαν. καὶ λαμβάνεται ἐπὶ μὲν τῶν ἀσμάτων κράσις μόνη σύμφωνος, ἐπὶ δὲ τῶν μερῶν ἀμφοτέρων«. — σύγκρασις, слияніе, смѣшеніе, совпаденіе: по *лат.* accordus, concertus.

Венсанъ (Vincent. Not. et extr. p. 260) замѣняетъ слово φράγμα, словомъ φράγμα — шумъ не ясный, и считаетъ послѣднее болѣе подходящимъ къ настоящему смыслу предмета.

†) »Πρὸς τὴν τῶν ἀσμάτων χροῦσιν λωσιτελεστέρα ἢ διὰ πασῶν. κράσει συμφωνῶν περιτεύουσα καὶ πλεονεκτοῦσα, καὶ τοῖς κομπισμοῖς ἰδικῶς. Τριττῇ, δὲ τούτων ἢ διαφορᾷ. ἢ γὰρ βαρείων πρὸς βαρείας, ἢ βαρείων πρὸς ὀξεῖας, ἢ ὀξεῖων πρὸς ὀξεῖας«. —

††) »Κομπισμός«. Въ трактатѣ »Неизвестнаго« (Ανοψυμος), изданномъ какъ *Беллерминомъ*, такъ и *Венсаномъ*, въ главѣ XVI »О фигурахъ пѣнія« (Περὶ τῶν τοῦ μέλους σχημάτων) Bellerem. pp. 19. No. 2. и д. pp. 84 и д. Vincent (Notes et extr. pp. 53 и д.) сказано (стр. 57): »Комписмосъ (т. е. пѣвческую фигуру этаго названія) мы понимаемъ такъ (Τὸν δὲ κομπισμὸν λέγομεν οὕτως):

личіе же созвучій троякое: или низкихъ (звуковъ) съ низкими, или низкихъ съ высокими, или высокихъ съ высокими».

Итакъ едва ли еще можно поддерживать старую мысль о томъ, что эллинамъ, а за ними византийцамъ было совершенно неизвѣстно гармоническое значеніе *терціи*, особенно *большой* или *дитона*, т. е. интервала *акустически раздѣляющаго пентахордъ* на двѣ подобныя (не равныя) части, какъ *квинта* раздѣляетъ *октаву*. Отъ теоретиковъ*) не могла укрыться эта все уменьшающаяся пропорція между каждыми 2-мя частями трехъ діатоническихъ интеркаляцій, т. е. *октавы*, *квинты* и *большой терціи*:

$$\begin{aligned} 1 : 2 &= 2 : 4; & \text{— Интеркаляція: } & 2-3-4; \\ 2 : 3 &= 4 : 6; & \text{—} & \quad \quad \quad 4-5-6; \\ 4 : 5 &= 8 : 10; & \text{—} & \quad \quad \quad 8-9-10; \end{aligned}$$

Отъ первой интеркаляціи получаютъ интерваллы: *квинты* $\frac{3}{2}$ и *кварты* $\frac{4}{3}$; ихъ разность $\frac{\frac{3}{2}}{\frac{4}{3}} = \frac{9}{8}$.

Отъ второй интеркаляціи получаютъ интерваллы: *большой терціи* $\frac{5}{4}$ и *малой терціи* $\frac{6}{5}$; ихъ разность $\frac{\frac{5}{4}}{\frac{6}{5}} = \frac{25}{24}$.

Отъ третьей интеркаляціи получаютъ интерваллы: *большаго тона* $\frac{9}{8}$ и *малаго тона* $\frac{10}{9}$; ихъ разность $\frac{\frac{9}{8}}{\frac{10}{9}} = \frac{81}{80}$.

Главнѣйшимъ интервалломъ, изъ двухъ величинъ отъ одной и той же интеркаляціи, считался *большій* интервалъ, а *мѣншій* считался произведеніемъ вычета *большей части* изъ

FXF, CXC, UXU, 7X7, <X>,
 των-υω, τξν-υξ, την-υη, των-υω, τευ-υε,

т. е. въ переводѣ на наши ноты:



*) Выше уже было упомянуто, что вѣрныя отношенія эти найдены (въ 1-мъ вѣкѣ; *Клавдіемъ Дидимомъ*, а во II-мъ вѣкѣ приняты въ расчетъ, для установленія *гиперогъ* въ различныхъ гаммахъ, *Клавдіемъ Птоломеемъ* и *Теономъ Смирнскимъ*.

всею цѣлаго (посредствомъ дѣленія), что называлось *дедукціею*. Такимъ образомъ:

$$\frac{7}{2} = \frac{4}{3}; \frac{3}{2} = \frac{6}{4} \text{ и } \frac{5}{4} = 1^0.$$

Мѣньшіе же интерваллы каждой интеркаляціи, какъ *дедукціонныя* произведенія, не подлежатъ интеркаляціи, да и подлежать не могутъ, потому что интеркаляціонной средней величинѣ пришлось бы помѣститься между ступенями *диатонической гаммы*, что противорѣчило бы естественнымъ законамъ *диатоническаго строя*.



$$3 : 4 = 6 : 8. \text{ — интеркаляція: } 6 : 7 : 8.$$

$$5 : 6 = 10 : 12. \text{ — — — — — } 10 : 11 : 12.$$

Между раціями *акустически вѣрно выведенныхъ ступеней естественной диатонической гаммы* нѣтъ рацій:

$\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{11}{10}$, $\frac{11}{9}$. Хотя эти ступени также вычислены въ сочиненіи *Птолемаѣя* (кн. II. гл. 14), какъ бы употреблявшіяся нѣкоторыми музыкантами въ гаммахъ «особенныхъ строевъ» (мягкаго рода, тоническаго рода, сглаженнаго рода), но это кажется, скорѣе-уступка со стороны строгаго теоретика, т. е. желаніе, приблизительно придать хотя какое-нибудь теоретическое основаніе различнымъ фантазіямъ своевольныхъ виртуозовъ, предпочитавшихъ нестѣснительный *Аристоксеновъ* методъ «построенія гаммъ по собственному ощущенію, слухомъ». И я тѣмъ болѣе держусь этаго мнѣнія, что нынѣшняя акустика, основанная на тщательнѣйшихъ опытахъ (посредствомъ самыхъ усовершенствованныхъ приборовъ) совершенно совпадаетъ въ своихъ выводахъ съ вычисленіями *Дидьма*, который жилъ за цѣлое столѣтіе до Птолемаѣя. Окончательно же можно убѣдиться въ этомъ мнѣніи еще изъ того, что въ интервалахъ *квинты* и *большой терціи* практика употребляла *средніе* интер-

валы, а о средних интервалахъ для *кварты* и для *малой терціи* нигдѣ не упоминается. Поэтому и мы можемъ искать *настоящую гармоническую основу и настоящий смысл и значеніе* эллинскихъ октавордовъ единственно на основаніи *акустическихъ указаній Клавдія Дидіма*.

Въ двухъ вышенайденныхъ естественныхъ звукорядахъ и въ противоположныхъ ихъ направленіяхъ, по одному и тому же неизмѣнному гармоническому закону, основанному на самой природѣ звуковъ:



находимъ, что: октавы (1 и 2) и средняя *интеркаляція* октавъ и квинтъ ($\frac{3}{2}$ или $\frac{2}{3}$) (т. е. квинта и большая терція $\frac{5}{4}$ или $\frac{4}{3}$) составляютъ *выдающіяся, господствующія ступени октавордовъ* и опредѣляютъ *характеръ* каждаго изъ нихъ:



Такое *сочетаніе основнаго звука съ его квинтою и среднимъ звукомъ*, происшедшее отъ *естественной интеркаляціи* октавного интервала, называется: *трезвучіемъ*, или *тріестволасіемъ*.

Вслѣдствіе естественнаго дѣленія интерваловъ октавного и квинтового въ соответственномъ звукорядѣ, каждая группа этихъ главныхъ звуковъ поражаетъ нашъ слухъ преимущест-

венно предъ другими звуками. Это акустическое впечатлѣніе доступно всякому, кто мало-мальски не лишень чувства естественной послѣдовательности. Отъ этого становится весьма яснымъ, почему и въ какомъ смыслѣ эллины древнѣйшихъ эпохъ называли эти звукоряды *гармоніями*. И дѣйствительно въ звукорядѣ *дорійскаго* октахорда слышится столько же явственно *минорная гармонія*, сколько *мажорная* — въ *лидійскомъ* октахордѣ.

По акустическимъ законамъ, т. е. по законамъ *самой природы звуковъ*, существуетъ *одинъ только порядокъ для звукорядовъ или діапазонныхъ видовъ*, а именно:

$$\underbrace{\text{— 1 т. — 1 т. — } \frac{1}{2} \text{ т. — 1 т.}}_{\text{пентахордъ}} \quad \underbrace{\text{— 1 т. — 1 т. — } \frac{1}{2} \text{ т.}}_{\text{тетрахордъ}}$$

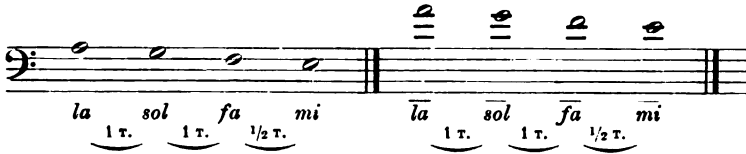
Самъ по себѣ онъ не можетъ служить источникомъ разнообразія діапазонныхъ видовъ, несмотря на то, что совершенно равноправно допускаетъ построение какъ *сверху внизъ, такъ и снизу вверхъ* (отъ чего и возникаютъ двѣ различныя гармоніи: мажорнаго и минорнаго характеровъ). И такъ спрашивается: *на какихъ же естественныхъ основаніяхъ появились прочіе діапазонные виды? и какія изъ нихъ вытекаютъ гармоніи?*

Грподорійскій діапазонный видъ, какъ извѣстно, есть только *перестановка все того же основнаго дорійскаго діапазона*:

Пентахордъ.
Тетрахордъ
Тетрахордъ
Пентахордъ.

Дорійскій діапазонъ.
Грподорійскій діапазонъ.

Въ этихъ двухъ діапазонахъ *одинъ и тотъ же общій пентахордъ*, а *тетрахорды*, служащія дополненіемъ тому и другому діапазону, различаются *единственно только звуковою высотой*, но совершенно *тождественны по формации своихъ ступеней, составляя антифонію*:



Совершенно другое представляет намъ сравненіе *миксолидійскаго* діапазона съ *дорійскимъ*:



Въ тѣснѣйшемъ смыслѣ, оба діапазона имѣютъ одинъ тетракордъ *общій* (*la, sol, fa, mi*), а другой — *антифонный*; но въ *дорійскомъ* ладу тетракордъ *la, sol, fa, mi* составляетъ отдѣльную часть октавы, а въ *миксолидійскомъ* — часть *пентахорда*. На это указываетъ звукъ, прибавленный сверху къ основному тетракорду чрезъ диатезвктическій интервалъ. Наоборотъ тетракордъ *mi, re, do, si* въ *миксолидійскомъ* діапазонѣ оказывается *самостоятельною* частію, а *антифонія* его (*mī, rē, dō, sī*) въ *дорійскомъ* ладу составляетъ часть *пентахорда*.

Къ тому же *миксолидійскій пентахордъ*, *расположеніемъ своихъ ступеней*, рѣзко отличается отъ *дорійскаго пентахорда*:



Равномѣрно несходны и *добавочные тетракорды* (по величинѣ первыхъ двухъ интерваловъ):



Это происходит оттого, что въ *самыхъ діапазонахъ 1-й тетракордъ*, — составляющій вмѣстѣ съ *діацезвктическимъ тономъ, пентакордъ*, — вовсе не равенъ *2-му самостоятельному тетракорду*.



Поэтому, *миксолидійскій* діапазонъ, хотя по *главному основанію* своему (т. е. по *системѣ* тетракорднаго *расположенія*) и принадлежитъ къ *діапазонамъ, строящимся сверху внизъ*, т. е. къ *октакордамъ минорнаго характера*, но, по *своеобразному пентакорду*, обнаруживаетъ *нѣкоторую самостоятельность*. Въ *пентакордъ* же заключается *основная гармонія* *каждаго діапазона*.

Слѣдующіе интервалы составляютъ гармонію въ каждомъ изъ *трехъ вышеназванныхъ октакордовъ нисходящаго строя*:



I. Дорійскій ладъ.

II. Гуподорійскій ладъ.



III. Миксолидійскій ладъ.

Таково, по видимому, основаніе почему эллины, съ самыхъ древнихъ временъ, признавали за миксолидійскимъ ладомъ *самобытную гармонію*.

Итакъ *дорійскій* и *гиподорійскій* діапазоны основаны на одной и той же (общей) *минорной* гармоніи, а *миксолидійскій* діапазонъ основанъ на гармоніи, хотя также *минорной по характеру*, но совсѣмъ *иной по звукамъ*.

Дорійскій и *гиподорійскій* лады разнятся между собою тѣмъ, что *высшій изъ трехъ гармоническихъ членовъ* оказывается въ первомъ ладѣ *начальнымъ* (сверху) звукомъ звуко-ряда, а во второмъ ладѣ *среднимъ*; *низшій членъ гармоніи* въ дорійскомъ діапазонѣ — *среднимъ* звукомъ, между тѣмъ, какъ въ гиподорійскомъ октаворадѣ онъ является *окончательнымъ* (снизу) звукомъ.

Въ *миксолидійскомъ* же діапазонѣ гармоническіе члены расположены сходно съ *дорійскимъ* діапазономъ, только на *кварту ниже*:



Отношеніе же *нижней кварты* есть *обращеніе квинтового отношенія вверхъ*. По нынѣшнему выраженію *гармонія миксолидійская* относится къ *гармоніи дорійской* (или — что все равно гиподорійской) какъ *трезвучіе верхней доминанты* къ *трезвучію тоники*.

Верхняя доминанта находится съ *тоникую* всегда въ отношеніи *верхней квинты* къ *единицѣ* ($\frac{3}{2} : 1 = 2 : 3 = 1 : \frac{2}{3}$): и потому во *всякомъ трезвучіи*, изъ *квинтового* (крайняго) и *терціоннаго* (средняго) отношеній, *верхній членъ квинтового* отношенія содержитъ *квинту*, а *нижній членъ* — *основной звукъ трезвучія*. Изъ этого же вытекаетъ даѣе, что въ *каждомъ* книзу построенномъ *диапазонѣ*, въ которомъ *пентахордъ* лежитъ *выше тетра хорда*, *квинта* его *основной гармоніи*

является крайнимъ (вверху) звукомъ всего звукоряда, а въ тѣхъ діапазонахъ, въ которыхъ пентахордъ ниже тетрахорда, крайний книзу звукъ необходимо долженъ быть основнымъ звукомъ господствующей гармоніи.)

1. Дорійскій діапазонъ. 2. Миксолидійскій діапазонъ.

пентахордъ тетрахордъ Нижняя 5-ва пентахордъ тетрахордъ Нижняя 5-ва
V. III. I. V-ы. V. III. I. V-ы.

3. Гиподорійскій діапазонъ.

верхняя 8-ва V. III. I.
I-мы.

Итакъ различіе двухъ неодинаково расположенныхъ діапазоновъ видовъ, имѣющихъ однакоже общую гармонію, состоитъ въ томъ, что одинъ октахордъ распределенъ между (верхнею) квинтою гармоніи и нижнею октавою этой квинты, а другой между основнымъ звукомъ гармоніи и верхнею октавою ею.

Въ миксолидійскомъ діапазонѣ:

диатессаресисъ 1-й тетрахордъ. 2-й тетрахордъ.

больш. мал. больш. полу- больш. мал. полу-
тонъ. тонъ. тонъ. тонъ. тонъ. тонъ. тонъ.

1-й тетрахордъ, входящій въ составъ пентахорда, собственно есть 2-й тетрахордъ основнаго дорійскаго лада, а 2-й тетрахордъ миксолидійскаго діапазона есть 1-й тетрахордъ Дорійскаго. Разница состоитъ только въ томъ, что въ одномъ тетрахордѣ 1-я ступень составляетъ большой, 2-я же — малый тонъ; а въ другомъ тетрахордѣ — наоборотъ. Итакъ, хотя отношенія квинты и терціи въ пентахордѣ миксолидійскаго лада не измѣняются, но устройство самого пентахорда — не

* Въ слѣд. примѣрахъ (и конечно далѣе также) я стану обозначать римскими цифрами: I—основной звукъ; III—терцію; V—квинту гармоніи.

первобытно и образовалось не из естественной интеркаляції, а из перестановки только тетракордовъ основнаго, т. е. дорійскаго діапазона. Слѣдовательно миксолидійскій октакордъ можетъ имѣть гармоническое значеніе лишь по принадлежности къ дорійскому ладу и зависимости отъ него, что и совпадаетъ съ отношеніемъ его гармоніи къ гармоніи дорійской, потому что аккордъ доминанты, по законамъ природы, всегда подчиненъ аккорду тоники.

Изъ этого же вытекаетъ, что, по природѣ звуковъ, въ каждомъ ладу существуютъ два рода тетракордовъ и пентакордовъ: главный, составляющій основу тонической гармоніи, и второстепенный, составляющій основу доминантной гармоніи.

Дорійскій ладъ.

1-й тетракордъ. диатезисъ 2-й тетракордъ.

1-й Пентакордъ. 2-й Пентакордъ.

Тоническая гармонія. Доминантная гармонія.

Detailed description: The diagram shows a bass clef staff with a double bar line in the middle. Above the staff, two tetrads are indicated with curved lines and labeled '1-й тетракордъ' and '2-й тетракордъ'. A double bar line is placed between the two tetrads, with the word 'диатезисъ' written above it. Below the staff, two pentads are indicated with dashed boxes and labeled '1-й Пентакордъ' and '2-й Пентакордъ'. Below these boxes, the text 'Тоническая гармонія.' is aligned under the first pentad, and 'Доминантная гармонія.' is aligned under the second pentad.

Если въ дорійскомъ октакордѣ примемъ за основаніе гармоніи не 1-й, а 2-й пентакордъ, то ясно, что этотъ октакордъ представится не какъ настоящій или первобытный дорійскій діапазонный видъ, а только какъ перестановка миксолидійскаго діапазона, относящаяся къ послѣднему точно также, какъ ипсодорійскій діапазонъ къ дорійскому.

Миксолидійскій діапазонъ.

гармонія. гармонія.

V. III. I. V. III. I.

Тетракордъ. Пентакордъ. Пентакордъ. Тетракордъ.

Detailed description: The diagram shows a bass clef staff with a double bar line in the middle. Above the staff, two groups of three chords are indicated with curved lines and labeled 'гармонія.'. The first group contains chords labeled 'V.', 'III.', and 'I.'. The second group contains chords labeled 'V.', 'III.', and 'I.'. Below the staff, four chords are indicated with dashed boxes and labeled 'Тетракордъ.', 'Пентакордъ.', 'Пентакордъ.', and 'Тетракордъ.' from left to right.

Гүподорійскій діапазонъ. Первобытный дорійскій діапазонъ.

гармонія. гармонія.

Тетраходръ. Пентаходръ. Пентаходръ. Тетраходръ.

Для различія этихъ *двухъ гармоническихъ значеній* дорійскаго звукоряда, греки называли его, когда гармонія была *тоническая* (на мезъ основанная) *дорійскимъ діапазономъ*; а когда гармонія была *верхне-доминантная* (основанная на Гүпатъ-мезонъ) — *гүмиксолидійскимъ* діапазономъ. Слѣдовательно *дорійскій* и *гүмиксолидійскій* діапазоны, хотя *тождественны мелодически, гармонически различны*.

Такъ какъ *пентаходръ* получается отъ *прибавленія диатезктическаго интервала къ тетраходру*, то естественные законы допускаютъ прибавленіе этаго интервала съ какаго угодно края тетраходра, *если только тому не препятствуетъ поступенный порядокъ самого лада*.

Имѣя въ виду послѣднее условіе (т. е. *неприкосновенность* поступеннаго порядка даннаго лада), мы тотчасъ найдемъ, что *первый или главный тетраходръ дорійскаго лада* не допускаетъ прибавленія *диатезктическаго тона сверху* (или впереди, по строю), потому что звукъ, находящійся *сверху* предъ начальнымъ звукомъ этаго тетраходра, *по строю лада*, лежитъ только на $\frac{1}{2}$ тона выше (*fa—mi*). За то *второй тетраходръ* (*la—sol—fa—mi*) допускаетъ прибавленіе диатезктическаго интервала *сверху* (*si—la—sol—fa—mi*), и *снизу* (*la—sol—fa—mi—re*), потому что между *нижайшимъ звукомъ тетраходра* (*mi*) и *послѣдующимъ затѣмъ книзу* (по порядку самого лада) *звукомъ* (*re*) *существуетъ самъ по себѣ уже интервалъ большаго тона*. Ибо звукъ этотъ (*re*) есть *нижняя октава* отъ секунды ($\frac{2}{3}$) (*re*) лада, слѣдовательно имѣетъ рацію $\frac{2}{3} \times 2 = \frac{4}{3}$. Такъ какъ рація *октавы* (*mi*) отъ *примы лада* (*mi = 1*) есть величина 2, то получается отношеніе:

$$mi : re = 2 : \frac{9}{4} = 1 : \frac{9}{8},$$

что и даетъ рацію *большаго* или *диатезктическаго тона*.



Этотъ пентахордъ, въ отношеніи къ самому ладу не главный, а второстепенный; это вытекаетъ само собою изъ выше-сказаннаго, и не требуетъ, конечно, дальнѣйшаго доказательства.

Но мы видимъ, что между 1-ою (по строю лада) или *верхнею* ступенюю и 3-ей ступенюю этаго пентахорда, существуетъ *интервалъ малаго тона, помноженный на интервалъ большаго тона*: $1\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$, т. е. существуетъ *интервалъ дитона* или *большой терціи*; а между этой третьей и пятой ступенюю существуетъ *интервалъ полтона, помноженный на интервалъ большаго тона*: $1\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{9}{8}$ т. е. интервалъ *третмитонія* или *малой терціи*.

Слѣдовательно между 1-й и 5-й ступенями оказывается *интервалъ большой терціи, помноженный на интервалъ малой терціи*, $\frac{81}{64} \times \frac{9}{8} = \frac{729}{512}$, т. е. *интервалъ квинты*. Итакъ 1-я, 3-я и 5-я ступени этаго пентахорда составляютъ *правильную минорную гармонію*.



Основнымъ звукомъ этой гармоніи, какъ мы нашли уже выше, долженъ быть *нижайшій изъ двухъ звуковъ, образующихъ квинту*, слѣдовательно *звукъ, лежащій на большой тонъ ниже крайняго звука (снизу) основнаго дорійскаго діапазона*.



Сравнимъ основной звукъ этой новой гармоніи, съ основнымъ звукомъ гармоніи дорійскаго діапазона :



Основный звукъ дорійской гармоніи относится къ основному звуку вновь найденной гармоніи, какъ *тони́ка* къ *нижней квинтѣ*, или къ *нижней доминантѣ*. Слѣдовательно вновь полученный пентахордь *основанъ на гармоніи нижней доминанты отъ мезы дорійскаго діапазона.*

По примѣру либо *дорійской*, либо *гиподорійской* гармоніи, можемъ къ этой новой гармоніи прибавить или *нижнюю октаву отъ квинты гармоніи*, или *верхнюю октаву отъ основнаго звука* :



Вставляя въ промежутки между членами гармоніи, *переходящими звуками*, остальные звуки дорійскаго лада, получаемъ слѣдующіе два діапазона :



Добавочные тетра хорды въ обоихъ діапазонахъ выказываютъ строй, который (какъ намъ извѣстно изъ 1-го отдѣла) греки приписывали *фриійскому ладу*.

Не вдаваясь въ дальнѣйшій анализъ *фриійскаго* лада, мы можемъ, однакоже, и теперь убѣдиться въ томъ, что онъ возникаетъ не такъ, какъ дорійскій и лидійскій лады, т. е. не непосредственно изъ естественныхъ построений звукорядовъ (вслѣдствіе дѣленія струны), а есть только *слѣдствіе перестановки отдѣльныхъ частей звукоряда, имѣющаго первобытное устройство и происшедшаго непосредственно изъ дѣленія струны*.

Мы разсматривали доселѣ только гаммы и гармоніи, изъ *дорійскаго* первобытнаго діапазона, т. е. изъ звукоряда, который получается отъ простѣйшаго, на основаніи законовъ звуковой природы, построения *по направленію сверху внизъ*. Обратимся теперь къ анализу звукоряда, который получается подобнымъ же простѣйшимъ и естественнымъ построениемъ, въ *противуположномъ направленіи*, т. е. *снизу вверхъ*.

Этотъ звукорядъ, какъ мы уже нашли, есть *лидійскій діапазонный видъ*. *Мелодическое и гармоническое* устройство его таково:



Этотъ звукорядъ построенъ по тѣмъ же естественнымъ интеркаляціоннымъ законамъ, какъ и дорійскій (основной) діапазонъ. Всѣ акустическіе законы, по неизмѣнности своей, *сохраняютъ всегда одинаковое дѣйствіе на оба направленія звуковаго пространства*, т. е. *не только сверху внизъ, но также и снизу вверхъ*. Посему весьма ясно и совершенно неоспоримо, что *всѣ варианты и перестановки*, какія естественнымъ образомъ (по самой природѣ звуковъ) допускаетъ *дорійскій* звукорядъ, *удобно примѣняются также* и къ *лидійскому* звукоряду, только *всегда*

въ *противуположномъ* направленіи. На этомъ основаніи и въ *лидійскомъ* діапазонѣ:

во 1-хъ Тетра хорды устроены *неравномѣрно*:



во 2-хъ. Пента хорды — трехъ родовъ; *одинъ* — когда діацвктическій тонъ слѣдуетъ за *послѣднимъ* (высшимъ) звукомъ 1-ю тетра хорда; *другой* — когда діацвктическій тонъ поставляется *предъ* начальнымъ (низшимъ) звукомъ 2-го тетра хорда, и *третій* — когда діацвктическій тонъ слѣдуетъ *послѣ* послѣдняго (высшаго) звука 2-го тетра хорда.



во 3-хъ. Каждый пента хордъ имѣетъ *своеобразную гармонію*. Основнымъ и начальнымъ звукомъ ея служитъ *низшій* звукъ, а *квинтою* — *высшій* звукъ пента хорда, *средній* же звукъ группы всегда будетъ *дитонъ* или *большая терція* отъ *основнаго* звука.



Гармонія 1-го пентахорда должна быть гармонією тоники лидійскаго лада; гармонія 2-го пентахорда — гармонією нижней доминанты; а гармонія 3-го пентахорда — гармонією верхней доминанты того же лидійскаго лада.

въ 4-хъ. Если, оставляя 1-й пентахордъ на мѣстѣ, перенесемъ добавочный или 2-й тетрахордъ въ нижнюю антифонію:

то получимъ звукорядъ, основанный на тонической же гармоніи, съ тою разницею, что главный или основной лидійскій діапазонъ имѣетъ предълами: тонику (или основной звукъ гармоніи) и верхнюю октаву ея, а новый октахордъ ограничится нижнею кварттою и верхнею квинтою, или другими словами: будетъ имѣть крайнимъ звукомъ сверху: верхнюю квинту отъ тоники, а снизу: нижнюю октаву этой квинты. Новый діапазонный видъ по строю своему соотвѣтствуетъ гиперлидійскому октахорду эллиновъ. У самыхъ древнихъ эллинскихъ авторовъ онъ иногда назывался *сигтоно-лидійскимъ*.

въ 5-хъ. Если же, при дѣленіи лидійскаго звукоряда посредствомъ 2-го пентахорда, оставимъ 1-й тетрахордъ на своемъ мѣстѣ, то получимъ звукорядъ лидійскаго характера, основанный на гармоніи нижней доминанты, а не на тоникѣ лада, какъ видно изъ примѣра:

Въ 6-хъ. Если, оставляя 2-й пентахордъ на своемъ мѣстѣ, перенесемъ 1-й или главный тетрахордъ въ верхнюю антифонію:

2-й пентахордь. 1-й тетракордь.

б. т. м. т. б. т. 1/2 т. б. т. м. т. 1/2 т.

I. III. V.

Detailed description: A musical staff with a bass clef. It shows two groups of notes. The first group, labeled '2-й пентахордь', consists of five notes: a whole note (б. т.), a half note (м. т.), a whole note (б. т.), a half note (1/2 т.), and a whole note (б. т.). The second group, labeled '1-й тетракордь', consists of four notes: a whole note (б. т.), a half note (м. т.), a whole note (б. т.), and a half note (1/2 т.). Below the staff, Roman numerals I, III, and V are placed under the first, third, and fifth notes of the pentachord respectively.

то получимъ діапазонъ, основанный также на *нижней доминантѣ лидійскаго лада*. Этотъ октакордь оказывается *ипсидийскимъ* діапазоннымъ видомъ.

Въ 7-хъ. Если оставляя 3-й пентахордь на своемъ мѣстѣ добавимъ его до октакорднаго объема еще тремя ступенями сверху или снизу изъ той же лидійской гаммы, то получимъ слѣдующіе два діапазона:

3-й пентахордь. тетракордь. 3-й пентахордь.

1-й 2-й тетракордь

м. т. б. т. 1/2 т. б. т. м. т. 1/2 т. б. т. м. т. 1/2 т. б. т. м. т. б. т. 1/2 т. б. т.

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

пентахордь. тетракордь. тетракордь. пентахордь.

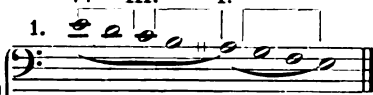

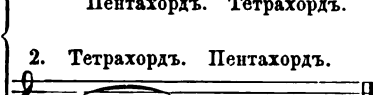
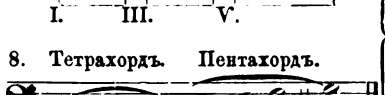
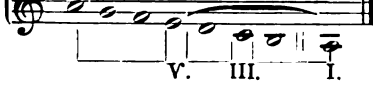
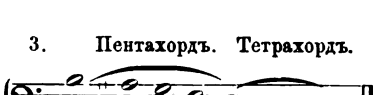
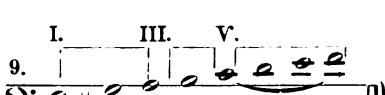
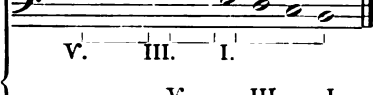
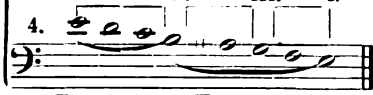

Detailed description: A musical staff with a bass clef. It shows four groups of notes. The first group is a pentachord (5 notes), the second is a tetrachord (4 notes), the third is a tetrachord (4 notes), and the fourth is a pentachord (5 notes). Below the staff, a sequence of intervals is listed: -1.-1.-1/2-1.-1.-1.-1/2-1.-1.-1.-1/2-1.-1.-1.-1/2-1.-. Brackets group these intervals into four sets corresponding to the groups of notes above: the first three intervals form a pentachord, the next two form a tetrachord, the next two form a tetrachord, and the last three form a pentachord.

Тотъ и другой діапазонъ основаны на гармоніи верхней доминанты лидійскаго лада. Въ нихъ добавочные тетракорды представляютъ собою *фриійскій* строй, такъ что первый октакордь походитъ на *ипсифриійскій*, а второй — на *фриійскій* діапазонный видъ. Поэтому *фриійскій* строй вообще, а *фриійскій* діапазонный видъ въ особенности оказывается не только не *первобытнымъ произведеніемъ естественнаго построения* звукорядовъ, но даже *двусмысленнымъ*, въ гармоническомъ отношеніи, октакордомъ, такъ какъ, по систематическому развитію діапазоновъ, мы получили два діапазона, повидимому сходные (по крайней мѣрѣ: нотными знаками) относительно *мелодическаго содержанія*, но различные въ отношеніи какъ *принципа построения*, такъ и *гармоническаго содержанія*.

Таблица діапазоннихъ видо́въ:

А. Нисходящая стро́я.

Б. Восходящая стро́я.

La міноръ.	V. III. I.	1. 	7. Пентахордъ. Тетрахордъ.	Do мажоръ.
	Пентахордъ. Тетрахордъ.	I. III. V.		
Mi міноръ.	V. III. I.	2. 	8. Тетрахордъ. Пентахордъ.	Do мажоръ.
	Тетрахордъ. Пентахордъ.	I. III. V.		
Re міноръ.	V. III. I.	3. 	9. I. III. V.	Fi мажоръ.
	Пентахордъ. Тетрахордъ.	V. III. I.	Пентахордъ. Тетрахордъ.	
Re міноръ.	V. III. I.	4. 	10. Тетрахордъ. Пентахордъ.	Fi мажоръ.
	Тетрахордъ. Пентахордъ.	I. III. V.		
Re міноръ.	V. III. I.	5. 	11. I. III. V.	Sol мажоръ.
	Пентахордъ. Тетрахордъ.	V. III. I.	Пентахордъ. Тетрахордъ.	
Re міноръ.	V. III. I.	6. 	12. Тетрахордъ. Пентахордъ.	Sol мажоръ.
	Тетрахордъ. Пентахордъ.	I. III. V.		

Мы нашли *двѣнадцать* діапазонныхъ видовъ, т. е. *шесть* посредствомъ *дорійскаго* или *нисходящаго* порядка *естественнаго* построения, и *шесть* посредствомъ *лидійскаго* или *восходящаго* порядка построения, — другими словами: *шесть* діапазоновъ *минорнаго*, и *шесть* діапазоновъ *мажорнаго* строя. Для лучшаго ихъ обозрѣнія и взаимнаго сравненія, всѣ эти 12 октахордовъ представлены на особой, выше прилагаемой таблицѣ, съ указаніемъ ихъ дѣленія на пентахорды и тетра-хорды и ихъ основныхъ гармоній.

Остается изслѣдовать, *какіе* изъ *этихъ 12* діапазоновъ, *основанныя* на *природѣ звуковъ*, вошли въ составъ церковнаго осмогласія?

3. Гармоническое значеніе и характеръ осьми церковныхъ гласовъ.

Звукоряды осьми церковныхъ гласовъ заимствованы изъ эллиническихъ діапазонныхъ видовъ, а именно: *дорійскій* и *иподорійскій*, *миксолидійскій* и *ипомиксолидійскій*, *лидійскій* и *иполидійскій*, *фриійскій* и *ипофриійскій*.

Характеръ первыхъ четырехъ по строю, и по гармонической основѣ выведенъ нами изъ собственныхъ ихъ свойствъ и изложенъ въ предъидущей главѣ. Всѣ эти четыре звукоряда *дорійскаго* характера строятся по *системѣ интеркаляціи сверху внизъ*, а потому *основная* изъ *гармонія минорнаго* рода. *Дорійская* и *иподорійская* гармонія *тождественна* и основана на *мезѣ* (т. е. на *тоникѣ*). *Равномѣрно* и *миксолидійскій* *диапазонъ* съ *ипомиксолидійскимъ* имѣетъ *общую* гармонію, основанную на *ипатѣ мезонъ* той же тональности.

I — *Неба* Гиперболайонъ.
 Паранета
 Трита
 V — *Неба* диссегмонопъ.
 Паранета
 Трита
 Парамеза.
 I — *Меся* мезонъ.
 Лиханось
 Парупата
 Г — *Гитана*
 Лиханось гупатонъ.
 Парупата
 Г — *Гитана*
 Прослажаможена.

верхняя 8-я тоникъ.
 верхняя до-минанта.
 тоника.
 нижняя 8-я верхней домин.
 нижняя 8-я тоникъ.

тетраходръ | пентаходръ | тетраходръ
 1. Дорійскій діапазонъ.
 2. Гуподорійскій діапазонъ.
 тетраходръ | пентаходръ | тетраходръ
 3. Миксолидійскій діапазонъ.
 4. Гупомиксолідійскій діапазонъ.

Изъ этого можемъ положительно вывести слѣдующіе объемы и гармоніи діапазонъ:

1. Дорійскаго. 2. Гуподорійскаго. 3. Миксолидійскаго. 4. Гупомиксолідійскаго.

V. III. I. Октава
 гармонія V-ы
 объемъ.

Окт. V. III. I.
 I-ы гармонія
 объемъ.

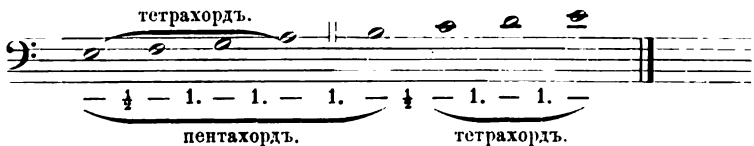
V. III. I. Окт.
 гармонія V-ы
 объемъ.

Окт. V. III. I. *)
 I-ы гармонія
 объемъ.

*) I-ы — значить: *примы*; V-ы — значить *квинты*.

Точно тоже опредѣленіе и значеніе придавали гласамъ древніе эллинскіе и византійскіе дидакалы *). Согласно съ ними:

- 1) *Дорійскій діапазонъ* (4-й видъ) *снизу вверхъ*, состоитъ изъ дорійскаго *тетра хорда* съ *пента хордомъ* (т. е. дорійскимъ тетра хордомъ съ придачею діацевкитическаго тона снизу);
- 2) *Грnodорійскій діапазонъ* (8-й видъ) изъ подобнаго же *пента хорда* снизу и подобнаго же тетра хорда сверху;
- 3) *Миксолидійскій діапазонъ* (1-й видъ) изъ *дорійскаго* же тетра хорда (снизу) и изъ *пента хорда* (сверху) происшедшаго отъ соединенія подобнаго же тетра хорда съ діацевкитическимъ тономъ *сверху*.
- 4) *Грnomиксолидійскій діапазонъ* по своему объему и внѣшнему виду тождественъ съ *дорійскимъ* діапазономъ, но отличается отъ него строемъ и гармоніею, потому что онъ то собственно и представляетъ собою 5-й (по эллинской теоріи строя) видъ, состоящій *снизу* изъ *пента хорда 1-го вида* (дорійскаго тетра хорда съ придачею сверху діацевкитическаго тона) и изъ *дорійскаго тетра хорда* *сверху* *).



Грnomидійскій діапазонный видъ (по эллинской теоріи строя 6-ой видъ), имѣетъ *внизу* 2-й видъ *пента хорда* (т. е. 2-й видъ тетра хорда съ придачею снизу же діацевкитическаго тона), а *вверху* 2-й же видъ *тетра хорда*.



*) См. выпускъ I. гл. 5-ую Стр. 27 и 28.

**) См. выпускъ I. стр. 28. Первый діапазонный видъ.

Онъ равномѣрно соотвѣтствуетъ акустическому строю, найденному нами въ предыдущей главѣ.

Лидійскій же діапазонный видъ (2-й видъ по эллиническому строю октахордовъ) выказываетъ, не первобытное по акустическимъ законамъ, а только производное дѣленіе на пентахордъ и тетрахордъ:



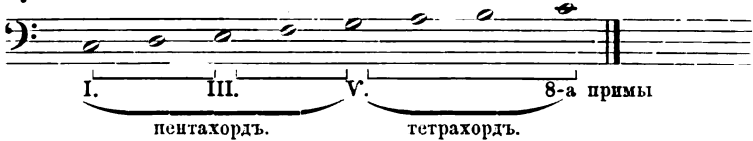
Въ этомъ видѣ, лидійскій діапазонъ является по акустикѣ лишь *перестановкою иголидійскаго октахорда*, который, какъ мы видѣли, самъ по себѣ уже выказался діапазономъ *производнымъ отъ первобытнаго естественнаго звукоряда, построеннаго по восходящему порядку.*

Во всѣхъ эллиническихъ и византійскихъ трактатахъ не обращается никакого вниманія на вышепоказанное раздѣленіе, а говорится о *лидійскомъ діапазонномъ видѣ*, какъ объ *октахордѣ*, построенномъ *по диатезису*. Къ тому же, если пентахордъ подобный пентахорду *fa—sol—la—si—do* допускается *природою звуковъ* единственно въ такомъ *производномъ* звукорядѣ, то онъ отнюдь не допускается *въ первобытномъ естественномъ звукорядѣ*. Вслѣдствіе того выходитъ, что между октахордами *лидійскаго строя* находятся одни только *производные* діапазоны, т. е. *побочнаго гармоническаго характера*; между тѣмъ въ ряду октахордовъ *дорійскаго строя*, діапазоны, основанные на тонической гармоніи (*настоящій дорійскій* и *игоподорійскій*) всегда занимали и понынѣ еще занимаютъ *первое мѣсто.*

На этомъ то основаніи, безспорно, греки обращали (какъ я уже сказалъ) свое вниманіе въ лидійскомъ діапазонѣ единственно только на *диатезисъ*, раздѣляющій діапазонъ на соотвѣтственные элементы естественнаго отдыха и новаго начала:



Это именно раздѣленіе и выдвигаетъ *второй отдыхъ*, на *верхней октавъ начальнаго звука*, придавая послѣдней нотѣ рѣшительно-*тоническій* характеръ. Итакъ не можетъ быть никакого противорѣчія въ томъ, что главнымъ или полнымъ окончаніемъ лидійскаго діапазона должны служить (и дѣйстви- тельно служили и служатъ) либо *начальный звукъ*, либо *октава* его, почему конечно и *самая гармонія можетъ имѣть свой первый исходъ только отъ начала* діапазона, на что впрочемъ и указываютъ все мелодіи этого діапазона.*) Слѣдовательно *дѣленіе* и *гармонія* этого діапазона по закону природы слѣ- дующія:



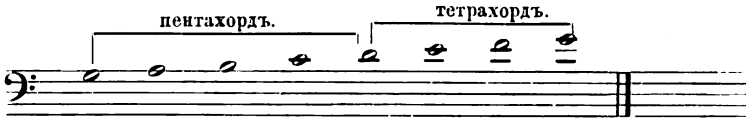
Перестановка двухъ группъ этого діапазона *неоспоримо* должна производить *столь же естественный* и въ ряду гаммъ, построенныхъ въ *восходящемъ* порядкѣ, *столь же важный* діапазонъ, какимъ, въ ряду гаммъ, построенныхъ въ *нисхо- дящемъ* порядкѣ, является *иподорійскій* діапазонъ. Изъ этой же перестановки является діапазонъ *иперлидійскій*.



А такъ какъ для позднѣйшихъ эллиновъ діапазоны видимо уже не имѣли прежняго значенія *гармоній*, то *иперлидійскій* діапазонъ и считался *тождественнымъ иподорійскому* діапазону, т. е. *мелодическое* послѣдованіе или звукорядъ отъ *Ликаносъ мезонъ* до *пананеты гиперболайонъ (sol—sol)* былъ принятъ въ *кругъ осмоласія* подъ однимъ только названіемъ *иподорійскаго діапазона*.

*) Доказательствомъ тому служатъ мелодіи *гласа В*, построенныя на пентахордѣ *do—re—mi—fa—sol*, или *fa—sol—la—si—do*.

По эллинскому же раздѣленію на пентахордъ и тетрахордъ, настоящій *ириопфриійскій* октахордъ считается 6-мъ *діапазоннымъ видомъ*, т. е. онъ дѣлится такъ:



А потому долженъ обновываться на слѣдующей гармоніи:



Это вполне совпадаетъ съ акустическимъ дѣленіемъ восходящихъ звукорядовъ строящихся *по 3-му пентахорду* (см. предъид. Главу стр. 72, и таблицу стр. 73). Именно потому, что этотъ *мелодическій* звукорядъ допускаетъ *двойное понижаніе*, (т. е. какъ *ипермидійскій* и какъ *ириопфриійскій* діапазонъ) намъ приходится отложить на время окончательное рѣшеніе вопроса: какое именно изъ сказанныхъ двухъ значеній получаетъ этотъ звукорядъ въ осмогласіи?

Фриійскій діапазонный видъ (по эллинской теоріи 3-й) совершенно соответствуетъ послѣднему изъ шести видовъ, которые составляютъ рядъ гаммъ, построенныхъ восходящимъ порядкомъ по акустическимъ даннымъ (см. ту же стр. 72, и таблицу стр. 73):



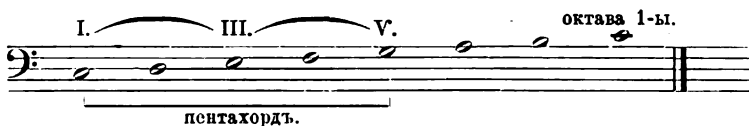
Такимъ образомъ оказывается, что діапазоны: *фриійскій*

* См. выпускъ I. стр. 28, гдѣ онъ выведенъ 7-мъ діапазономъ, по строю.

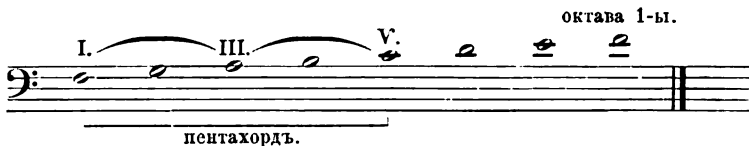
и *гипофрийскій* (все равно какому бы гармоническому дѣленію этотъ послѣдній звукорядъ ни подлежалъ) должны считаться въ числѣ *мажорныхъ* (вверхъ строящихся), а не *минорныхъ* (внизъ строящихся) звукорядовъ, и что слѣдовательно *фрийскій* ладъ есть *не первобытный*, а *производный изъ лидійскаго строя*.

Изъ діапазоновъ этого строя, въ кругъ церковныхъ гла-совъ вошли слѣдующіе октаворды:

1) *Лидійскій діапазонъ*, съ пентахордомъ *тонической гармоніи*, какъ естественно первобытный, лежащій между тоникою и верхнею октавою ея:



2) *Гиполидійскій діапазонъ*, съ пентахордомъ, основаннымъ на гармоніи *нижней доминанты*, лежащій между нижнею доми-нантою лидійскаго лада и верхнею октавою ея:

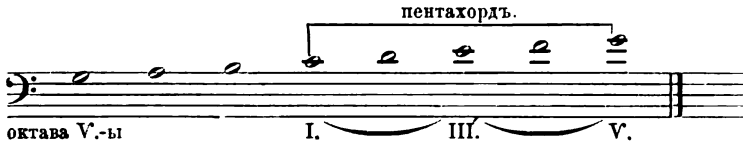


3) *Фриійскій діапазонъ*, съ пентахордомъ, основаннымъ на гармоніи *верхней доминанты*, лежащій между *верхней квинтой верхней доминанты лидійскаго лада* и *нижней октавою сей квинты* (или: между секундою лидійскаго лада и верхнею ея октавою):

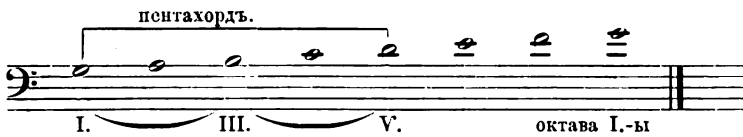


и наконецъ 4-й) *діапазонъ*, лежащій между *верхнею доми-нантою лидійскаго лада* и *высшей ея октавою*, но который можетъ

быть истолкованъ двойко: или какъ *иперлидійскій*, съ пентахордомъ основаннымъ на гармоніи *тоники лидійскаго лада*:



или какъ *ипофриійскій* діапазонъ, съ пентахордомъ основаннымъ на гармоніи *верхней доминанты* того же лада:



И такъ гласы или церковные звукоряды по своему *гармоническому значенію* раздѣляются на двѣ главныя группы: на *лады минорные* (съ строемъ ихъ внизъ) и на *лады мажорные* (съ строемъ ихъ вверхъ). *Ладъ минорный* основанъ на *дорійскомъ тетрахордѣ*, а *лады мажорные* на тетрахордахъ *лидійскомъ* и *фриійскомъ*. Такимъ образомъ получаютъ *четыре гласа минорныхъ* и *четыре же гласа мажорныхъ*.

4. Гармоническое значеніе звуковъ въ каждомъ гласѣ.

Въ предъидущей главѣ мы доказали, что всѣ восемь гласовъ раздѣляются на *двѣ* главныя категоріи, т. е. на гласы *минорнаго лада*, основаннаго на *стропъ нисходящаго порядка*, и на гласы *мажорнаго лада*, основаннаго на *стропъ восходящаго порядка*.





Въ сущности всѣ эти діапазонные виды составляютъ только разная перестановки двухъ основныхъ, естественныхъ октавныхъ строевъ внизъ и вверхъ, т. е. перестановки или дорійскаго, или лидійскаго октавограда, ступени которыхъ расположены по слѣдующимъ интерваламъ:



Въ той и другой категоріи (т. е. минорнаго или нисходящаго строя и мажорнаго или восходящаго строя), какъ указано выше во 2-й главѣ, имѣется по три главныхъ гармоній: тони-ческая, верхне-доминантная и нижне-доминантная.



Если изъ этихъ звуковъ составимъ ряды по порядку вы-соть ихъ, то гармоническія отношенія распредѣлятся такъ:

А) Минорнаго строя.



Б) Мажорнаго строя.

8-ва 3-ця 8-ва 5-а 3-ія 3-ія 5-а 5-а
 тоники. тоники. нижней 5-а 3-ія 3-ія 5-а 5-а
 доминант. и 8-а нижней верхней нижней верхней
 и 8-а доминант. доминант. доминант. домин.
 верхней доминанты.

Верхнія или нижнія *октавы* этихъ звуковъ, очевидно должны находиться въ тѣхъ же гармоническихъ отношеніяхъ къ тоникѣ, а потому нѣкоторые звуки могутъ иногда, по надобности, получать еще другое гармоническое значеніе. Вслѣдствіе того также еще представляются:

А) въ минорномъ строѣ:

звукъ *тi*, какъ *высшая октава звука тi*, съ значеніемъ 8-вы *верхней доминанты*,

а звукъ *тi*, какъ *нисшая октава звука тi*, съ значеніемъ 5-ты *тоники*,

да звукъ *ге*, какъ *высшая октава звука ге*, съ значеніемъ 8-вы *нижней доминанты*.

Б) звукъ *до*, какъ *нисшая октава звука до*, съ значеніемъ 5-ты *нижней доминанты*;

а звукъ *до*, какъ *высшая октава звука до*, съ значеніемъ 8-вы *тоники*;

да звукъ *ге*, какъ *нисшая октава звука ге*, съ значеніемъ 5-ы *верхней доминанты*.

А) Минорнаго строя.

Б) Мажорнаго строя.

5-та 8-ва 8-ва 8-ва 5-та 5-та
 тоники верхней нижней тоники нижней верхней
 и 8-ва доминанты доминанты. и 5-та доминанты доминанты.
 верхней и 5-та нижней и 8-ва доминанты.
 доминанты. тоники. тоники.

Такимъ образомъ мы видимъ, что въ каждой изъ двухъ гармоническихъ категорій гласовъ находится по три звука, способныхъ получить двойное значеніе, а именно крайніе звуки и меза главныхъ или основныхъ октахордовъ, т. е. дорійскаго и лидійскаго.

А) Дорійскій октахордъ.

Б) Лидійскій октахордъ.



5-та тоники, 8-ва тоники, 5-та тоники, 8-ва тоники, 5-та тоники, 8-ватоники, 8-ва верхней 5-та нижней 8-ва верхн. 5-та нижн. 8-ва верхн. 5-та нижн. доминанты. доминанты. доминанты. доминанты. доминанты. доминанты.

Весьма естественъ, конечно, тутъ вопросъ: какое изъ двухъ гармоническихъ значеній должно сохраняться за каждымъ изъ этихъ звуковъ, и въ какихъ именно случаяхъ?

Одинъ, и притомъ преимущественный случай, когда этимъ звукамъ непременно слѣдуетъ придавать значеніе членовъ *тоники* именно гармоніи, уже самъ собою выясняется изъ *главную гармоническаго характера мазовъ.**) Остальные же случаи, т. е. когда приходится измѣнять сказанное *первобытное* гармоническое значеніе упомянутыхъ звуковъ, разъяснятся также сами собою изъ дальнѣйшаго анализа. Само собою разумѣется, что звуки, которымъ, на основаніи выше изложенныхъ естественныхъ началъ звуковаго міра, присвоено *одно только определенное значеніе*, должны соответствовать ему *во всѣхъ случаяхъ безъ исключенія*. Теперь станемъ примѣнять выше изложенную теорію къ *практикѣ*.

Начнемъ съ *дорійскаго* октахорда. *Тоникою* или *основнымъ звукомъ главной его гармоніи* является, какъ мы видѣли въ предъидущей главѣ, самая *меза*. Итакъ *оба крайнихъ звука* этого октахорда представляются: *верхней квинтою главной гармоніи* и *нижнею октавою этой квинты*. Вслѣдствіе же того, и на основаніи вышеизложеннаго гармоническаго опредѣленія остальныхъ звуковъ, *дорійскій* октахордъ долженъ заключать въ себѣ слѣдующія гармоническія основы:

*) См. сей же выпускъ, стр. 73.

Гармоническія отношенія (интерв.)

5. 8. 3. 5. 8. 3. 3. 5.

Основные звуки. Меза.

или или или или или или или или

Тоника. нижняя Тоника. верхняя Тоника. верхняя нижняя Тоника.
доминанта. доминанта. доминанта. доминанта.

Каждая естественная гармонія, какъ мы сказали, *) есть собственно *трезвучіе*, ибо 4-й звукъ гармоніи служитъ *повтореніемъ* одного изъ *трехъ естественныхъ членовъ гармоніи*, либо въ верхней, либо въ нижней октавѣ; напр.

5. 3. 1.**)

Трезвучіе. Повтореніе Повтореніе 5. 3. 1.

5-ы въ нижней октавѣ. 1-мы въ высшей октавѣ. Трезвучіе.

Отсюда происходитъ, что повтореніе какого либо звука въ верхней или нижней октавѣ, *не измѣняетъ гармоническаго значенія въ отношеніи къ тоникѣ*, а вслѣдствіе того, и къ *самому ладу или гласу*. По этой то причинѣ я и имѣлъ полное право обозначить (въ предъидущемъ примѣрѣ) *основные звуки* двоякими нотами, отстоящими другъ отъ друга на интервалъ октавы.

По той же самой причинѣ должно быть также дозволено намъ изображать *весь мелодическій звукорядъ діапазона* октавою выше, безъ всякаго нарушенія гармоническихъ отношеній:

Интервалы въ отношеніи къ основнымъ звучамамъ.

Основные звуки.

5. 8. 3. 5. 8. 3. 3. 5.

или или или или или или или или

*) См. 1-ю главу предлежащаго отдѣла.

**) 1-ма (прима) аккорда есть *основный* его звукъ.

Понятно, что для получения *полных гармоній* или *полных трезвучій* на *каждый отдельный* звукъ мелодическаго ряда, должно *добавить остальные недостающіе* изъ *трехъ членовъ* каждой гармоніи, т. е. къ *квинтѣ* мелодическаго ряда добавить еще *терцію* и *октаву*; къ *октавѣ* — *квинту* и *терцію*, а къ *терции* — *октаву* и *квинту*.

5.	8.	3.	5.	8.	3.	3.	5.
3.	5.	8.	3.	5.	8.	8.	3.
8.	3.	5.	8.	3.	5.	5.	8.

Такимъ образомъ мы нашли *естественное послѣдованіе гармоній* подъ *отдельными мелодическими звуками дорійскаго діапазона*, или (другими словами) *естественную гармонизацію* его.

Эти гармоническія послѣдованія, какъ основанныя на законахъ природы, должны удовлетворять нашъ слухъ, и дѣйствительно удовлетворяютъ, за исключеніемъ однакоже перехода отъ 6-го трезвучія къ 7-ому трезвучію. Но изъ предъидущихъ толкованій мы могли убѣдиться, что 6-й и 7-й мелодическіе звуки этого октаворда, по составу его, не могутъ имѣть никакого другаго гармоническаго значенія кромѣ того, какой нами приданъ имъ, т. е. кромѣ значенія *терцій верхней и нижней доминантъ*. Поэтому, причиною того, что гармоническій переходъ отъ одного изъ нихъ къ другому неполнѣе удовлетворяетъ намъ слухъ, должна быть не ошибка въ гармоническомъ распредѣленіи, а какое то *иное несоотвѣтствіе дружимъ, хотя существующимъ, но намъ еще неизвѣстнымъ законамъ звуковой природы*. Для объясненія того, почему слухъ нашъ неудовлетворяется указаннымъ переходомъ, станемъ разбирать каждый изъ предъидущихъ переходовъ, удовлетворяющихъ нашъ слухъ.

Во 1-хъ мы замѣчаемъ, что до 6-й гармоніи включительно, каждый изъ *основныхъ* звуковъ *нисходитъ или восходитъ* къ слѣдующему или *на кварту* или *на квинту*; при переходѣ же изъ 6-й гармоніи въ 7-ю, интервалъ между основными звуками состоитъ только изъ *секунды*, и притомъ *большой* (или, что тоже, изъ *диатезвктического тона*).

Изъ этого заключаемъ, что гармоническія послѣдованія, въ которыхъ основные звуки отстоятъ другъ отъ друга на *кварту* или на *квинту*, болѣе удовлетворяютъ нашъ слухъ, нежели послѣдованіе, гдѣ между основными звуками существуетъ интервалъ *диатезвктического тона*.

Во 2-хъ замѣчаемъ, что отъ прибавленія остальныхъ двухъ звуковъ той же подходящей гармоніи къ каждому изъ звуковъ октаворда, образовался *трехголосный рядъ* звуковъ, или *три согласныхъ* звукоряда, хотя два нижнихъ ряда и *не всегда расположены поступенно*. Разсматривая *интервальное послѣдованіе* каждаго ряда, или (какъ обыкновенно выражаются) *каждаго голоса*, мы замѣчаемъ, что *первый* голосъ изъ *квинты 1-й гармоніи* переходитъ въ *октаву второй гармоніи*, затѣмъ въ *терцію 3-го аккорда*; потомъ беретъ опять *квинту 4-ой, октаву 5-ой и терцію 6-ой гармоніи*.

Второй голосъ начинаетъ съ *терціи 1-го аккорда* и переходитъ по порядку въ *квинту 2-ой* и въ *октаву 3-ой гармоніи*; затѣмъ опять въ *терцію 4-ой, квинту 5-ой и въ октаву 6-ой гармоніи*.

Наконецъ, интервалами, которые въ этихъ гармоническихъ послѣдованіяхъ исполняетъ *третій* голосъ, являются: *октава 1-ой, терція 2-ой и квинта 3-ей гармоніи*, а затѣмъ опять: *октава 4-ой, терція 5-ой и квинта 6-ой гармоніи*.

Итакъ вообще выходитъ, что при *каждомъ переходѣ изъ одного трезвучія въ другое*, голосъ, исполнившій

октаву 1-го аккорда получаетъ терцію 2-го аккорда:					
<i>терцію</i>	-	-	-	<i>квинту</i>	-
<i>квинту</i>	-	-	-	<i>октаву</i>	-

Слѣдовательно, самое *естественное чередованіе интерваловъ*, мелодически исполняемыхъ голосомъ при переходѣ изъ

одной гармоніи въ другую, послѣдующую, производится указаннымъ порядкомъ, который можетъ быть изображенъ слѣдующей діаграммою :

5—8—3—5—8—3 и т. д.

При переходѣ изъ 7-й гармоніи въ 8-ю является этотъ-же порядокъ *голосоведенія*, какъ обыкновенно называютъ. Но при переходѣ изъ 6-го трезвучія въ 7-ое, мы видимъ, что указанный нормальный порядокъ *голосоведенія* нарушается, ибо

1-й голосъ изъ *терціи* идетъ въ *терцію* же ;
 2-й - - *октавы* - - *октаву* -
 а 3-й - - *квинты* - - *квинту* -



При этомъ замѣчаемъ еще, что нормальный порядокъ *голосоведенія* нарушается именно при ходѣ одного *основнаго звука* къ другому чрезъ *диацезктический тонъ*, или чрезъ *большую секунду*. Между тѣмъ слухъ нашъ не оскорбляется ходомъ собственно изъ *терціи* въ *терцію*, когда прибавляемъ одни только основные звуки :



Такимъ образомъ непріятное ощущение происходитъ отъ хода среднихъ голосовъ *октавою* и *квинтою* параллельно съ основнымъ звукомъ, почему и заключаемъ, что вообще *таковыя параллельныя ходы природою не допускаются*. Для избѣжанія параллельныхъ ходовъ надобно *возстановить, по возможности, нормальное голосоведеніе*, чему наука о правильномъ

голосоведеніи представляет различные способы; *) какъ напр. въ слѣдующихъ ходахъ:

3. 3. 3. 3.

и т. п.

На основаніи этихъ замѣчаній получаемъ слѣдующую естественную, а потому и правильную гармонизацию дорійскаго октахорда:

Мелодія октахорда

1-й голосъ
Средніе | 2-й
голоса | 3-й

Основные звуки 4-й гол.)

5. 8. 3. 5. 8. 3. 3. 5.

3. 5. 8. 3. 5. 8. | 5. 8. 3.

8. 3. 5. 8. 3. 5. 3. 5. 8.

Теперь разсмотримъ главный звукорядъ изъ категоріи мажорныхъ гласовъ, т. е. лидійскій октахордъ. По естественному происхожденію своему лидійскій диапазонный видъ**) является во всѣхъ отношеніяхъ полнымъ обращеніемъ дорійскаго октахорда. Это обращеніе въ мелодическомъ отношеніи выражается тѣмъ, что вмѣсто постепеннаго послѣдованія сверху внизъ, звукорядъ лидійскій строится постепенно снизу вверхъ. Въ дорійскомъ строѣ чрезъ октавную интеркаляцію получается нижняя квинта отъ начальнаго звука, который есть высшій въ октахордѣ; а въ лидійскомъ строѣ — верхняя квинта отъ начальнаго звука, нижайшаго въ октахордѣ. Слѣдовательно, гдѣ

*). Такъ какъ тутъ излагается теорія гармоній, на которыхъ основаны церковные гласы, а не техника композиціи, то и почитаю совершенно излишнимъ распространяться о техническихъ правилахъ голосоведенія.

**) Какъ доказано было въ 1-й гл. этого отдѣла.

въ *нисходящемъ дорійскомъ* звукорядѣ приходится *нижняя доминанта*, тамъ въ *восходящемъ лидійскомъ* звукорядѣ должна явиться *верхняя доминанта*; конечно и наоборотъ тоже, т. е. гдѣ въ 1-мъ звукорядѣ окажется *верхняя доминанта*, тамъ 2-й звукорядъ будетъ имѣть *нижнюю доминанту*. Такимъ образомъ, вмѣсто порядка гармоническихъ послѣдованій *дорійскаго характера*:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
тоника.	<i>нижн.</i> дом.	тоника.	<i>верхн.</i> домин.	тоника.	<i>верхн.</i> дом.	<i>нижн.</i> домин.	тоника.

гармоническія послѣдованія *лидійскаго характера* должны принять слѣдующій порядокъ:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
тоника.	<i>верхн.</i> дом.	тоника.	<i>нижн.</i> дом.	тоника.	<i>нижн.</i> дом.	<i>верхн.</i> дом.	тоника.

Въ *дорійскомъ* октахордѣ, *начальный* и *окончательный* звуки имѣютъ значеніе *квинты* отъ *тоники*, а *меза* — значеніе *октавы*. Въ *лидійскомъ* же октахордѣ наоборотъ: *внѣшніе* звуки являются съ значеніемъ *октавы*, а *меза* съ значеніемъ *квинты* отъ *тоники*:

Посему, на тѣхъ ступеняхъ, гдѣ въ *дорійскомъ* октахордѣ является *квинта*, въ *лидійскомъ* октахордѣ должна явиться *октава*; и на оборотъ: гдѣ въ первомъ звукорядѣ имѣется *октава*, тамъ во второмъ звукорядѣ должна быть *квинта*, разумѣется по расчету отъ основнаго звука. Оба теоретическихъ вывода вполнѣ подтверждаются практикою.

Ступени звукоряда. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Интервалы
основных
гармоній.

Терціи же основныхъ звуковъ въ каждомъ изъ помянутыхъ октахордовъ являются на *тѣхъ же* ступеняхъ, считая отъ пачальнаго звука (III. VI. VII.), но, конечно, сообразно съ *характеромъ строя*: въ *дорійскомъ* октахордѣ — *малая*, а въ *лидійскомъ* — *большія* терціи.

По *общему закону противоположности* слѣдуетъ не только мѣнять между собою ряды *среднихъ голосовъ* (т. е. дать 2-му голосу — *высшему среднему* — рядъ 3-го — *нисшаго средняго*, — а сему послѣднему голосу рядъ перваго), но въ этихъ интервальныхъ послѣдованіяхъ обращать все *квинты* въ *октавы*, а *октавы* въ *квинты*. Такимъ образомъ при гармонизаціи *лидійскаго* октахорда, для интервальныхъ послѣдованій въ среднихъ голосахъ, получаютъ слѣдующіе образцы ходовъ, или слѣдующій *порядокъ голосоведенія*:

высшій средній голосъ: 5.—3.—8.—5. 3.—8.—3.—8.—5.

нисшій средній голосъ: 3.—8.—5.—3.—8.—5. 8.—5.—3.

Такимъ образомъ *лидійскій* октахордъ при гармонизаціи его получаетъ (примѣрно) слѣдующій *четырёхголосный* видъ:

Мелодія октахорда 8. 5. 3. 8. 5. 3. 3. 5.
(1-й гол.)
средне | 2-й
голоса | 3-й

Основные
звуки (4-й гол.)

Грподорійскій и *миксолидійскій* октахорды составляютъ *перестановку дорійскаго* (или *главнаго минорнаго*) *октахорда*, а *иполидійскій* и *фригійскій* — *перестановку лидійскаго* (или

главнаго мажорнаго). Посему каждый изъ нихъ по естественному закону гармонизаціи можетъ имѣть слѣдующія *первоытныя гармоническія послѣдованія*:

Григорійскій звукорядъ.

8. 3. 3. 5. 8. 3. 5. 8.

5. 8. 5. 8. 3. 5. 8. 3.

3. 5. 3. 5. 8. 3. 5. 8. 3.

тон. дом. верх. дом. нижн. дом. тон. дом. нижн. дом. тон. дом. верхн. дом. тоника.

Миксолідійскій звукорядъ.

5. 8. 3. 3. 5. 8. 3. 5.

3. 5. 8. 5. 8. 3. 5. 8.

8. 3. 5. 3. 5. 8. 3. 5. 8.

верхн. дом. тоника. верхн. дом. нижн. дом. тон. дом. нижн. дом. тон. дом. верхн. домин.

Григидійскій звукорядъ.

8. 5. 3. 3. 8. 5. 3. 8.

5. 3. 8. 3. 8. 5. 3. 8.

3. 8. 5. 8. 5. 3. 8. 5. 3.

нижн. дом. тоника. нижн. дом. верхн. дом. тон. дом. верхн. дом. тон. дом. нижн. дом.

Фриійскій звукорядъ.

5.	3.	8.	5.	3.	3.	8.	5.
3.	8.	5.	3.	8.	3.	8.	5.
8.	5.	3.	8.	5.	8.	5.	3.
8.	5.	3.	8.	5.	8.	5.	3.
верхн. дом.	тоника.	нижн. дом.	тон.	нижн. дом.	верхн. дом.	тон.	верхн. дом.

Справедливо могутъ замѣтить, что изъ этихъ гармонизованныхъ звукорядовъ не видно, въ какихъ случаяхъ должно, или по крайней мѣрѣ, дозволяется принимать *октаву тоники* въ значеніи *квинты отъ нижней доминанты*, а *квинту тоники* въ значеніи *октавы отъ верхней доминанты*? Точно также могутъ спросить: почему въ *минорныхъ* гласахъ пропущенъ *гипомиксolidійскій* октакордъ, а въ *мажорныхъ* — звукорядъ, который можетъ быть принятъ, какъ мы сказали, или за *гиперлидійскій*, или за *гипофриійскій* октакордъ?

Для болѣе полнаго и удовлетворительнаго разрѣшенія этихъ вопросовъ необходимо прежде разъяснить *нѣсколько новыхъ акустическихъ явленій*.

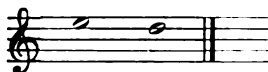
5. Случай, когда въ гласовыхъ звукорядахъ бываетъ измѣненіе первобытнаго гармоническаго значенія октавы и квинты отъ тоники.

Естественною гармонизаціею, какъ мы уже видѣли, сами собою опредѣляются *законы голосоустроенія*, которыми указывается каждому голосу интервальный ходъ, соответственный каждой гармонической переменѣ. Сообразно съ этими законами каждый голосъ (кроме основныхъ звуковъ) можетъ переходить:

- 1) изъ *октавы* перваго аккорда, или въ *квинту*, или въ *терцію* второй гармоніи; 2) изъ *квинты*, или въ *терцію*, или въ *октаву*; 3) изъ *терціи* — или въ *октаву*, или въ *квинту*;

наконецъ допускается еще (въ видѣ исключенія) 4) ходъ изъ *терціи* въ *терцію* же.

Но тоже естественное свойство звуковъ отвергаетъ другіе ходы *параллельные* съ движеніемъ основныхъ звуковъ; напр. изъ *октавы* въ *октаву* же, или изъ *квинты* въ *квинту*. А потому и въ гармонизаціи какой либо мелодіи *движеніе основныхъ звуковъ на секунду* (вверхъ или внизъ) можно допускать только въ тѣхъ случаяхъ, когда въ мелодическомъ ходѣ, отъ такого гармоническаго послѣдованія не окажется *параллельныхъ* съ основными звуками *октавъ*, или *квинтъ*. Но, когда одинъ изъ двухъ чередующихся звуковъ можетъ имѣть только значеніе *октавы единственно* подходящей гармоніи, между тѣмъ какъ другой звукъ способенъ получить значеніе *не только октавы* какой нибудь гармоніи, но также еще *квинты* или *терціи* другихъ какихъ нибудь аккордовъ, — въ такомъ случаѣ сей звукъ и должно принять въ послѣднемъ, а не въ первомъ значеніи. Такъ напр. изъ первыхъ двухъ звуковъ *иптомиксолидійскаго* діапазона :

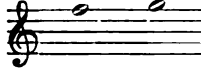


первый звукъ *mi* можетъ получить*) значеніе *квинты отъ тоники la*, и также *октавы отъ верхней доминанты mi*. Но поелику звукъ *re* въ звукорядахъ *дорійскаго* строя не можетъ имѣть иного значенія, кромѣ значенія *октавы отъ нижней доминанты re*, то понятно, что тутъ звукъ *mi* не можетъ быть принять въ значеніи октавы, а потому и долженъ сопровождаться гармонією не на *mi*, а на *la*.



*) См. предыдущую главу.

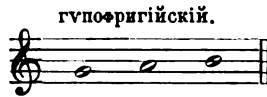
Равномѣрно изъ послѣднихъ двухъ звуковъ *гпюфрийскаго* діапазона



первый звукъ *fa* имѣетъ единственное значеніе *октавы* отъ *нижней доминанты Fa*, а потому, хотя звукъ *sol* и представляетъ, не только *квинту отъ тоники do* (какъ во всѣхъ прочихъ мажорныхъ звукорядахъ той же тональной гаммы), но также и *октаву отъ верхней доминанты*, однако сего послѣдняго значенія, при такомъ мелодическомъ послѣдованіи, онъ *получить не можетъ и не долженъ*. По этой причинѣ гармонизація этихъ двухъ звуковъ окажется слѣдующею :



Разсматривая *три послѣднихъ звука* въ *гпюмиксолидйскомъ* и *три первыхъ звука* въ *гпюфрийскомъ* звукорядѣ



находимъ, что звуки *sol* и *fa* въ *гпюмиксолидйскомъ* звукорядѣ, по характеру основнаго строя, имѣютъ *одно только весьма определенное значеніе*, именно значеніе *терцій верхней и нижней доминанты лада*; точно также звуки *la* и *si* въ *гпюфрийскомъ* звукорядѣ имѣютъ определенное значеніе *терцій нижней и верхней доминанты лада*. А потому, если мы захотимъ придать, въ первомъ случаѣ послѣднему звуку *ti*, а во второмъ случаѣ, первому звуку *sol*, характеръ *октавы верхней доминанты* относительно каждаго лада,

то *трезвучіе нижней доминанты*, въ каждомъ изъ означенныхъ звукорядовъ, находилось бы, относительно гармоническаго послѣдованія, между *двумя созвучіями одного и той же характера*, т. е. *между созвучіями верхней доминанты*.

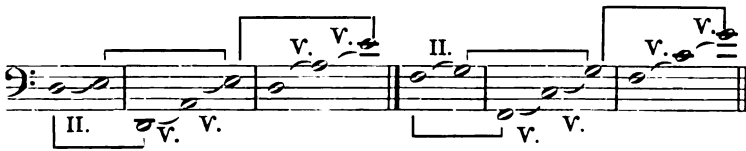
Здѣсь конечно не въ томъ собственно сущность, что какой либо аккордъ вообще, имѣетъ *предъ и за собою* одинъ и тотъ же аккордъ, а въ томъ именно, что 1-е и 3-е трезвучіе содержатъ гармонію *верхней доминанты*, а среднее трезвучіе-гармонію *нижней доминанты*.

Изъ естественной гармонизаціи двухъ основныхъ звукорядовъ, *дорійскаго и лидійскаго*, мы могли убѣдиться, что тамъ гдѣ *среди* какого либо трезвучія и повторенія его, допускается какое либо другое трезвучіе, основные звуки этихъ двухъ гармоній состоятъ въ отношеніяхъ либо *квинты*, либо *кварты*:

Кварты же и квинты принадлежатъ къ *симфоническимъ интерваламъ*, и (послѣ октавы или антифонія) имѣютъ *самое ближайшее и естественное гармоническое отношеніе къ единицѣ*. *Секунда*, напротивъ, есть *совершеннѣйшій диссонансъ*, и гармоническое отношеніе ея по этому оказывается *отдаленнымъ*, такъ что между гармоніями, основные звуки коихъ

составляютъ интервалъ секунды, какъ говорится, *нѣтъ ни малѣйшаго сродства*.

При встрѣчѣ гдѣ либо съ такими гармоническими послѣдованіями, наше чувство непремѣнно требуетъ, чтобы въ 3-мъ послѣдованіи явилось трезвучіе *того звука*, который, если одинъ изъ тѣхъ 2-хъ звуковъ будетъ перенесенъ (или ниже лежащій въ нижнюю октаву, или выше лежащій въ верхнюю октаву), занимаетъ *среднюю квинтовую ступень* между ними:



какъ это и видно въ окончаніи каждой изъ двухъ гаммъ, *дорійской и лидійской*.

Гармоническое послѣдованіе при ходѣ основныхъ звуковъ на *секунду*, какъ мы видѣли, содержитъ нѣчто рѣзкое и какъ бы несогласное съ нашимъ чувствомъ. Поэтому, если послѣдованіе трезвучія одной изъ доминантъ какого либо лада за трезвучіемъ другой доминанты и допускается въ видѣ *группы предшествующей трезвучію общей ихъ тоники*, или какъ бы *вызывающей появленіе этого трезвучія*, то, съ другой стороны, возвращеніе изъ гармоніи второй доминанты въ гармонію первой уже *лишено всякаго естественнаго смысла*, и, слѣдовательно, еще болѣе рѣзко выказываетъ *полное отсутствіе гармонической связи* между этими двумя аккордами.

На этомъ основаніи, *гипокридийскій* и *гипофридійскій діапазоны*, въ качествѣ собственно *звукорядовъ*, повидимому, требуютъ тѣхъ же гармонизацій, которымъ подлежатъ *основныя діапазоны* относительныхъ ихъ категорій:

Грно-миксолідійскій діапазонъ (категоріи дорійскаго строя):

Грно-фригійскій діапазонъ (категоріи лідійскаго строя):

Но, мы знаемъ, что *діапазонные виды* суть только *теоретическіе* звукоряды; а *практическія гласовыя мелодіи*, хотя и вполнѣ основаны на діапазонныхъ видахъ, вовсе не обязаны слѣдовать всегда и непремѣнно *одному лишь постепенному порядку*, установленному для теоретическаго строя. Практическія гласовыя мелодіи могутъ свободно шествовать, не только въ *оба направленія* (равноправно вверхъ и внизъ), но также и *не всегда постепенно*, т. е. онѣ могутъ иногда *пропускать одну или два ступени*, и даже *повторять по нѣскольку разъ одинъ и тотъ же звукъ*. Напр.

Пропущенныя промежуточные ступени отмѣчены здѣсь черными нотами, причемъ сверху показаны интервалы, на какіе долженъ восходить или нисходить голосъ при пропускѣ промежуточныхъ звуковъ.

Въ подобныхъ случаяхъ для гармоническаго разнообразія предписывается (не теоріею, а вкусомъ) воспользоваться различными гармоническимъ значеніемъ, которое присуще нѣкоторымъ звукамъ. Напр. звуки приведеннаго выше музыкальнаго предложенія, лежащіе въ объемѣ кварты: $\bar{m}i$, $\bar{f}a$, \bar{sol} , $\bar{l}a$, между которыми видимо пропущенъ \bar{sol} , по составу своему обнаруживаютъ, что тутъ имѣется *тетракордъ дорійскаго строя*:

$$\begin{array}{cccc} \bar{m}i, & \bar{f}a, & (\bar{sol}), & \bar{l}a \\ \frac{1}{2} \text{ т.} & 1 \text{ т.} & 1 \text{ т.} & \\ \hline & & & \text{больш. терція.} \end{array}$$

Слѣдовательно: звукъ $\bar{m}i$ — собственно *квинта тоники*,
звукъ $\bar{f}a$ — *терція нижней доминанты*,
звукъ $\bar{l}a$ — *октава тоники*.

Но звукъ $\bar{m}i$ можетъ также имѣть значеніе *октавы отъ верхней доминанты*, а звукъ $\bar{l}a$ можетъ служить *квинтою отъ нижней доминанты*. Потому мы вольны изъ различныхъ гармоническихъ значеній выбирать то, какое пожелаемъ, особенно если въ основныхъ звукахъ не послѣдуетъ ни одного изъ вышеупомянутыхъ случаевъ *запрещеннаго повторенія секундныхъ ходовъ*. Напр.



или:



Припомнимъ также, что каждый діапазонъ основывается преимущественно на какомъ либо *главномъ* трезвучіи, и что, слѣдовательно, съ этой главной гармоніей дозволяется пропѣть весь звукорядъ. Напр.



Къ указанной гармоніи принадлежатъ *собственно только четыре* звука изъ самаго звукоряда (они обозначены знакомъ +). Остальные же звуки чужды этой гармоніи, а слѣдовательно по отношенію къ ней составляютъ *диссонансы*. Впрочемъ, несмотря на ихъ разладное отношеніе къ сопровождающему трезвучію, самое трезвучіе кажется намъ *весьма согласнымъ* съ мелодіею звукоряда.

Звуки подобнаго рода, встрѣчаемые въ мелодіяхъ, и не принадлежащіе къ гармоніи, называются *переходящими, случайными*.

При употребленіи подобныхъ звуковъ требуется, чтобы *интервалъ, или промежутокъ занимаемый переходящими звуками, не превъшалъ* интервала кварты. Напр.



Поэтому не будетъ противорѣчить законамъ природы, если, для избѣжанія запрещенныхъ *параллельныхъ ходовъ въ октавныхъ и квинтовыхъ отношеніяхъ съ основными звуками, примежь второй звукъ за переходящую ноту.* Руководствуясь этимъ исключительнымъ правиломъ, указаннымъ самою природою, можемъ діапазонному виду, который, *по составу отдѣльныхъ звуковъ мелодическаго ряда,* какъ бы тождественъ первобытному *дорійскому діапазону,* но *по дѣленію на тетракордъ и пентакордъ* оказывается собственно *перестановкою миксолидійскаго діапазона,*



придать характеръ *миксолидійской гармоніи,* т. е. сопровождать *начальный, средний и окончательный* звуки этого лада трезвучіемъ *верхней доминанты минорнаго строя,* т. е. въ подлежащемъ примѣрѣ подставить подъ звуки \bar{m} , \bar{s} и \bar{m} — трезвучіе на \bar{M} :

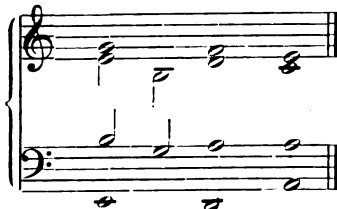


Несомнѣнно, что тутъ нѣтъ погрѣшностей противъ естественныхъ правилъ, какія доселѣ нами открыты. Между тѣмъ *окончательное послѣдованіе гармоній,* т. е. появленіе *минорнаго трезвучія верхней доминанты послѣ минорнаго же трезвучія нижней доминанты* противорѣчитъ нашему естественному чув-

ству. Подобному послѣдованію, очевидно, *противится какой либо другой, нами еще не дознанный, законъ звуковой природы.*

Раземотримъ же снова гармоническія окончанія первобытныхъ двухъ звукорядовъ, т. е. *дорійскаго и лидійскаго*:

Окончаніе: Дорійской гармонизаціи.



верх. дом. ниж. дом. тоника.

Лидійской гармонизаціи.



ниж. дом. верх. дом. тоника.

Здѣсь находимъ, что, изъ двухъ *доминантныхъ* гармоній, гдѣ онѣ самую звуковую природою допускаются къ *непосредственному послѣдованію* одна за другою, — *гармонія нижней доминанты* является въ *дорійскомъ* (минорномъ) ладу *второю*, а въ *лидійскомъ* (мажорномъ) — *первою*; *гармонія же верхней доминанты*, наоборотъ: въ *дорійскомъ* ладу является *первою*, а въ *лидійскомъ* — *второю*.

Въ обоихъ ладахъ изъ двухъ доминантныхъ трезвучій, гармонія, занимающая второе мѣсто, не только *предшествуетъ непосредственно окончательному трезвучію тоники*, но, кромѣ того, оказывается еще (какъ мы видѣли выше) *главнѣйшею послѣ тонической гармоніи* въ томъ же ладу; т. е. въ *минорномъ* строѣ *главнѣйшею* изъ двухъ доминантъ оказывается *нижняя*, а въ *мажорномъ* строѣ — *верхняя доминанта*.

При *каталексисахъ*, *) или *гармоническихъ заключеніяхъ*, изъ двухъ непосредственно слѣдующихъ другъ за другомъ доминантныхъ аккордовъ, второй непременно требуетъ характера *первенствующей* гармоніи того *строя* (минорнаго или мажорнаго), *въ силу котораго ему принадлежитъ или приписывается это первенство*.

*) Κατάληξις, конецъ стиха или предложенія, музыкальное заключеніе (см. выпускъ 1-й стр.).

Каталексисы, или *гармоническія заключенія* (нынѣ называемыя *каденцами*) бываютъ: *совершенныя*, если за двумя доминантными аккордами является окончательною гармоніею *тоническое* трезвучіе; и *несовершенныя*, если въ концѣ *недостаётъ тоническаго трезвучія*, и фраза оканчивается на одной изъ *доминантныхъ гармоній*.

Такъ какъ мы имѣемъ два рода гармоническихъ наклоненій, а именно: наклоненіе *мажорное* и *минорное*, то естественно происходятъ отъ нихъ и два рода *каталексиса*, одинъ *мажорнаго*, а другой *минорнаго* наклоненія. Каждый же изъ этихъ двухъ родовъ, конечно, въ свой чередъ распадается на каталексисъ *совершенный*, и на каталексисъ *несовершенный*. И такъ въ природѣ звуковъ мы встрѣчаемъ два *совершенныхъ* и два *несовершенныхъ каталексиса*, изъ которыхъ каждый имѣетъ свою особую, *характеризующую его примѣту*.

Именно же тогда, когда встрѣчается *несовершенное заключеніе*, второе или окончательное трезвучіе еще болѣе требуетъ полной ясности вышесказаннаго *первенствующаго характера и строя*; слѣдовательно въ такихъ случаяхъ, окончательная *гармонія нижней доминанты* неминуемо должна быть *минорною*, а *верхней доминанты* — *мажорною*.

По этой причинѣ, въ выше найденной формѣ гармонизаціи, *минорный характеръ окончательнаго трезвучія верхней доминанты* въ каталексисѣ гнгомиксолидійскаго гласа, оказывается *нестественнымъ и неудовлетворяющимъ* наше чувство. Когда же придадимъ этому трезвучію мажорный характеръ

8. Преход. нота. 3. 8.

тоника. ниж. дом. верх. дом.

то наше эстетическое чувство *вполнѣ удовлетворено*, потому что слышится *естественный каталексисъ*, согласный со всѣми

требованиями гармонической и мелодической последовательности, вытекающими из самой природы звуковъ. Вообще, когда *каталексисъ* падаетъ на трезвучіе *верхней доминанты*, естественная последовательность *) музыкальнаго предложенія требуетъ, чтобы это трезвучіе выказало *мажорный* характеръ, обнаруживая тѣмъ свое первенствующее значеніе предъ трезвучіемъ *нижней доминанты*.

Въ самомъ дѣлѣ нельзя отрицать, что *каталексисъ*, или *окончаніе* въ выше приведенномъ (на стр. 101) гармоническомъ ряду *миксолидійскаго діапазона*



дѣйствительно оказывается *неудовлетворительнымъ*; ибо появленіе минорнаго трезвучія надъ нотою *Re* слишкомъ явно обнаруживаетъ, что трезвучіе надъ нотою *Mi* — не *тоническое*, а *верхне-доминантное*. Въ *минорныхъ* же ладахъ, по принципу *строга*, главное первенствующее значеніе принадлежитъ гармоніи *нижней*, а не *верхней доминанты*; слѣдовательно *каталексисъ* на *минорномъ* трезвучіи послѣдней *противорѣчила бы логикѣ звуковой природы*. А потому, когда (даже въ звукорядѣ, основанномъ на *минорномъ* строѣ) намъ приходится сдѣлать *каталексисъ на трезвучіи верхней доминанты*, то гармонія послѣдней должна быть *мажорною*, такъ какъ именно въ этомъ только одномъ характерѣ проявляется естественное преимущество *верхней доминанты* предъ *нижнею*. Поэтому *каталексисъ миксолидійскаго гласа* получаетъ слѣдующій видъ:

*) ὁ κατὰ φύσιν λόγος, разумъ природы, расчетъ или выводъ по даннымъ природы.



Во всякомъ звукорядѣ самое начало должно непременно во всемъ соответствовать окончанію. Посему начальная гармонія миксолидійскаго и гипомиксолидійскаго лада должна быть по характеру одинаковою съ гармоническимъ окончаніемъ. По этимъ законамъ естественной послѣдовательности, миксолидійскій и гипомиксолидійскій діапазонные виды получаютъ слѣдующія гармоническія формы:

Миксолидійскій гласъ.

Преход. нота. несовершенный каталексисъ.

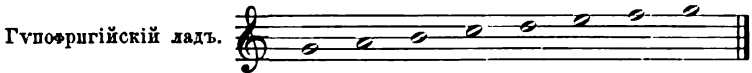
Гипомиксолидійскій гласъ.

преход. нота. переход. несовершенный каталексисъ.

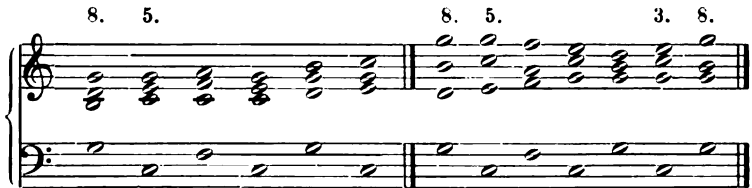
Изъ этихъ результатовъ акустическаго анализа невольно рождается предположеніе, что эти самые, нами найденные законы «естественной послѣдовательности» (τοῦ κατὰ φύσιν λόγου), на которую постоянно указываетъ Клавдій Птолемей, какъ на основную и преимущественно дѣйствующую силу музыкальнаго

строю, не были тайною для древних эллинских музыкологовъ, и что именно по этой причинѣ миксолидійскій ладъ былъ признанъ *самостоятельнымъ* и даже названъ ими «смѣшанно-лидійскою гармоніею».*)

Въ *ипсофригійскомъ* звукорядѣ *начальный* и *окончательный* звуки также могутъ *получить значеніе членовъ* *верхне-доминантной гармоніи*:



Отдѣльно, самъ по себѣ, звукъ *sol* или *sol̄*, конечно можетъ безпрепятственно имѣть значеніе *октавы* отъ *Sol* и сопровождаться трезвучіемъ, основаннымъ на этомъ звукѣ. Даже когда въ мелодіи появится повтореніе этихъ нотъ (*sol* и *sol̄*), и тогда природа нисколько не противится тому, чтобы подъ этими нотами *чередовались* гармоніи *Do* и *Sol*, т. е. гармоніи *тоники* и *верхней доминанты*:

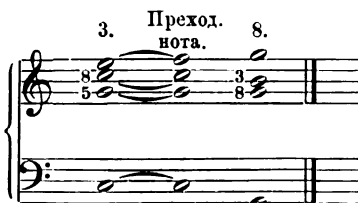


Но когда звуки этого діапазона являются *поступенно*, и мы желаемъ каждый изъ нихъ сопровождать *особой гармоніею*, то (какъ мы видѣли выше) *мелодическое послѣдованіе* по порядку *нижайшихъ* трехъ звуковъ (*sol*, *la*, *si*) и *двухъ* высшихъ звуковъ (*fa*, *sol*), противится тому, чтобы *начальный* звукъ (*sol*) и *окончательный* (*sol̄*) были приняты въ значеніи *октавы отъ* *верхней доминанты* лада:

*) Въ противномъ же случаѣ, чѣмъ можно объяснить такое названіе этого лада?

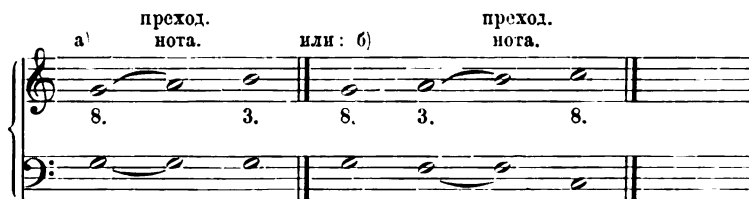


Последнее неудобство (т. е. последование двух октавных интервалловъ), конечно, можно бы обойти, принявъ ноту $\bar{f}a$, за преходящій звукъ:



такъ какъ тутъ являются и *перемѣна гармоній*, и *ходъ голоса изъ терціи въ октаву*, вполне соответствующій характеру *восходящаго строя*.

Примѣняя этотъ способъ къ группѣ трехъ нижайшихъ звуковъ:



замѣтимъ: или (какъ въ прим. а.) *неподвижность гармоніи*, и *голосоведеніе, несоответственное мажорному строю* (изъ октавы въ терцію); или (прим. б.) кромѣ того же *нераціональнаго голосоведенія (8—3)*, еще больше несоответственное последованіе гармоній, именно: *верхней доминанты, нижней доминанты и тоники*, каковая форма (на подобіе каталексиса) *прилична только минорной гаммѣ*:



По этой причинѣ *нижайший*, или *начальный* звукъ такъ называемаго *ипофрийскаго* діапазона, при гармонизаціи постепеннаго мелодическаго звукоряда, не можетъ получить значеніе *октавы отъ верхней доминанты*. На этомъ основаніи звукорядъ этого лада видимо долженъ придерживаться основной гармонизаціи, которая указана выше на стр. 98. Изъ всего этого ясно, что такъ называемый *ипофрийскій* діапазонный видъ, по основнымъ, присущимъ ему гармоніямъ, правильнѣе долженъ бы называться *иперлидійскимъ*.

Нашедши, помощію анализа естественный законъ гармоническихъ отношеній *каталексиса*, не излишне еще разъ провѣрить ряды остальныхъ шести гласовъ: не найдется ли въ нихъ еще какихъ противорѣчій законамъ каталексиса?

Звукорядъ дорійскаго вида оказался съ слѣдующею гармонизацію:



Этотъ именно звукорядъ служилъ намъ образцомъ и исходомъ анализа для открытія естественныхъ законовъ какъ гармонизаціи и голосоведенія, такъ и формъ каталексиса въ прочихъ звукорядахъ. Каталексисъ этого звукоряда совершенно удовлетворителенъ. Прочія гармоническія послѣдованія также

удовлетворяютъ эстетическому чувству, кромѣ гармоніи на четвертой ступени. *Минорная гармонія верхней доминанты* подъ звукомъ на четвертой ступени, при предъидущемъ и послѣдующемъ одномъ и томъ же трезвучіи тоники, менѣе прочихъ гармоническихъ послѣдованій удовлетворяетъ эстетическому чувству. Между тѣмъ нельзя принять этотъ звукъ за преходящій, иначе появилась бы гармоническая монотонность.



Мы увѣрены, что непременно найдется какой нибудь *естественный* гармоническій законъ, по которому намъ удастся и здѣсь получить вполне удовлетворительное послѣдованіе. Необходимо прежде провѣрить прочіе діапазоны.

Гармонизація *италорійскаго* діапазона:



Въ этихъ послѣдованіяхъ наше эстетическое чувство не удовлетворяется только одними гармоническими послѣдованіями *каталексиса*, а именно минорною гармоніею предъ заключительнымъ трезвучіемъ *тоники*. Каталексисъ тутъ (это чувствуется) состоитъ собственно не въ двухъ послѣднихъ только гармоніяхъ, а начинается съ V-й ступени, на гармоніи *нижней доминанты*.



Совершенный каталексисъ является въ двухъ главныхъ формулахъ гармоническихъ послѣдованій, или *а.*) по примѣру *дорійскаго* каталексиса (верхн. дом. — нижн. дом. — тоника), или *б.*) по примѣру *лидійскаго* каталексиса (нижн. дом. — верхн. дом. — тоника).

Вставляя между гармоніями двухъ доминантъ еще трезвучіе тоника, мы этимъ конечно *смягчаемъ* переходы, но, въ сущности, *не измѣняемъ типичности* самой формулы:

- а.) $\overbrace{\text{верхн. домин. — (тоника) — нижн. дом. — тоника.}}$
 б.) $\overbrace{\text{нижн. домин. — (тоника) — верхн. дом. — тоника.}}$

потому что *главнѣйшею характеристикою* является здѣсь предшествовавшая *окончательному тоническому* трезвучію — въ *дорійской* формулѣ — гармонія *нижней*, а въ *лидійской* формулѣ — гармонія *верхней* доминанты; причемъ, по *естественному закону голосоведенія* требуется, чтобы въ 1-мъ случаѣ *терція нижней доминанты* переходила въ *квинту тоники*, а во 2-мъ случаѣ *терція верхней доминанты* — въ *октаву тоники*; и чтобы въ обоихъ случаяхъ эти ходы составляли *не больше полутона*.

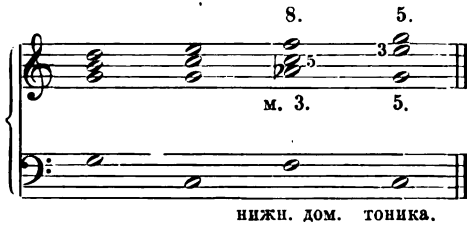
По причинѣ такого непремѣннаго требованія со стороны *эстетическаго* нашего чувства, эти *характеристическіе* интервалы предпослѣднихъ гармоній въ двухъ формулахъ совершеннаго каталексиса и получили въ нынѣшней теоріи названіе *чувствительныхъ нотъ* (notes sensibles), или *вводныхъ звуковъ* (Leittöne), послѣднее потому, что они непремѣнно должны *вести въ опредѣленный интервал тоническаго трезвучія*.

Такъ какъ поэтому *терція нижней доминанты* должна находится *на полутонъ выше квинты тоники*, а *терція верхней доминанты* — на *полутонъ ниже октавы тоники*, то въ каталексисахъ (несмотря даже на *первобытный строй*), *терція нижней доминанты* можетъ являться *малою* (минорною), а *терція верхней доминанты* — *большою*.

Гармонизація *каталексиса* въ *иподорійскомъ* діапазонѣ получитъ поэтому слѣдующій видъ:



Но по тойже причинѣ дозволяется измѣнить подобнымъ же родомъ, но только *обратнымъ дѣйствіемъ*, предпоследнюю гармонію въ каталексисѣ такъ называемаго *гипофригійскаго* (собственно *гиперлидійскаго*) діапазона.

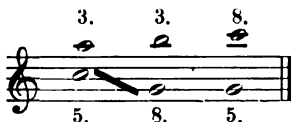


Полученная выше гармонизація *образцоваго мажорнаго*, т. е. *лидійскаго* діапазона, не представляетъ ни одного послѣдованія, которое противорѣчило бы найденнымъ естественнымъ законамъ, въ особенности, если станемъ еще строже соблюдать законы голосоведенія. А именно, когда разсмотримъ ходъ 1-го голоса при послѣдованіи гармоніи *верхней* доминанты за гармонію *нижней доминанты*



и сравнимъ этотъ ходъ съ выказавшимся правиломъ естественнаго голосоведенія въ восходящихъ строяхъ: 3—8, 8—5, 5—3, — то увидимъ, что голосъ, вмѣсто того, чтобы перейти изъ *терціи въ октаву*, *отнялъ ходъ* у того голоса, который испол-

нять *квинту 1-го аккорда*, потому что последовательность поступенной мелодии данного звукоряда того требует. Этим нарушенъ однакоже образцовый порядокъ голосоведенія. Для возстановленія этого порядка, проще всего, дать голосу, у котораго отнимается нормальный ходъ, тотъ интервалъ, который слѣдовалъ бы голосу нарушающему порядокъ нормальнаго голосоведенія, т. е. голосу, исполнившему *квинту 1-го аккорда*, дать *октаву 2-й гармоніи*, конечно (въ сообразномъ мѣстоположеніи) на соответственной, ближайшей къ прежнему звуку высотѣ.



Такое дѣйствіе, относительно голосоведенія, называется *обмѣномъ ходовъ*. Остальной голосъ соблюдаетъ предписанный ходъ изъ *октавы 1-го въ квинту 2-го аккорда*.



Изъ остальныхъ, затѣмъ, двухъ діапазоновъ (принадлежащихъ въ сущности къ *лидійской*, т. е. мажорной категоріи), въ *иполидійскомъ* гласѣ должна преобладать гармонія *нижней доминанты*, а въ *фригійскомъ* гласѣ — гармонія *верхней доминанты*. На этомъ основаніи слѣдуетъ, по возможности, избѣгать излишняго употребленія гармоніи соответственно *противуположной* доминанты, и, въ особенности, непосредственнаго послѣдованія одной доминанты за другою, потому что это парализуетъ желаемое преимущество требуемой гармоніи. Мы легко достигаемъ этого чрезъ превращеніе *терціи* (той или другой) *доминанты въ преходящую ноту*.

Гиполидійскій діапазонъ. преход. нота. каталексисъ.

Фригійскій діапазонъ. преход. нота. каталексисъ.

Въ томъ и въ другомъ звукорядѣ каталексисы оказываются *несовершенными* потому, что окончательная гармонія въ звукорядахъ — не *тониическая*.

6. Употребленіе тритона.

Древніе эллины знали и совмѣстно употребляли*) интервалъ *тритона* или *чрезмѣрной кварты*. Слѣдуетъ теперь акустически разсмотрѣть и опредѣлить, откуда и какъ происходитъ этотъ интервалъ, на какомъ естественномъ основаніи должно допускать его, и въ какихъ именно случаяхъ по преимуществу можно имъ пользоваться?

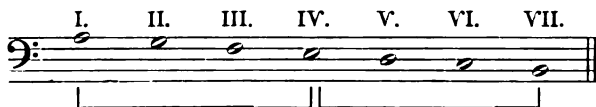
Взявъ одну изъ тональныхъ эллинскихъ гаммъ (всѣ онѣ ничтѣ иное, какъ одна и таже образцовая), напр.

Дорійскіе тетра хорды.

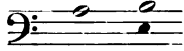
*) На это было указано выше, во второй главѣ этого отдѣла.

мы увидимъ, что въ соединенныхъ (по снѣзѣ) тетракордахъ являются крайними звуками: въ *дорійскомъ* строе—*игпата игпатовъ* и *меза* той же самой тональности; а въ *лидійскомъ* строе—*микановъ мезонъ* и *трита шиберолойонъ* той же самой тональности.

Меза тональности есть вмѣстѣ съ тѣмъ *меза дорійскаго* строя, т. е. тоника всѣхъ минорныхъ ладовъ или гласовъ; а *игпата игпатовъ* тональности есть *нижняя октава* отъ *парамезы* тональности, т. е. нижняя октава отъ квинты верхней доминанты тѣхъ же ладовъ. Считая ступени (по характеру минорнаго строя) отъ мезы *внизъ* до этой нижней октавы отъ квинты верхней доминанты



оказывается, что между сказанными двумя интервалами существуетъ интервалъ *малой септимы*.

Такъ какъ между тоникою (*la*) и квинтою (*si*) (отъ верхней доминанты *mi*)  имѣется *диатоническій тонъ*, то $si = \frac{3}{2} la$; поэтому струна *Si*, какъ октава струны *si* = $2 \times si$, или $(2 \times \frac{3}{2}) la$, или = $\frac{1}{3}^6 la$. Итакъ расчетъ интервала септимы, существующей между *la* и *Si* равенъ $\frac{1}{3}^6$.

Но мы знаемъ,*) что *диатоническая септима* въ нисходящемъ по *диатоническому* звукорядѣ, имѣетъ *рацію* = $\frac{1}{3}^5$. Сравнивая *рацію* $\frac{1}{3}^5$ съ *раціою* $\frac{1}{3}^6$, мы получаемъ отношение:

$$\frac{1}{3}^5 : \frac{1}{3}^6 = 1 : \frac{128}{135} = 135 : 128,$$

такъ какъ число 135 болѣе числа 128, то и *рація* $\frac{1}{3}^5$ болѣе *раціи* $\frac{1}{3}^6$, а слѣдовательно *интервалъ диатонической септимы*, въ нисходящемъ по *диатоническому* звукорядѣ, *болѣе или отдаленнѣе* интервала септимы въ звукорядѣ по *снѣзѣ*. По этой причинѣ мы должны различать *два септимы*: *большую*, съ

*) См. первую главу сего отдѣла.

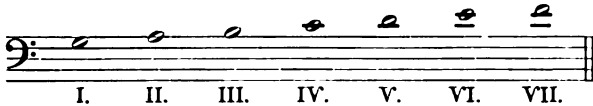
рацію въ $\frac{1}{3}$ (отъ относительной единицы) и *малую*, съ рацію въ $\frac{1}{9}$ (отъ относительной единицы).



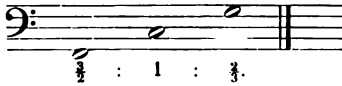
Тоже самое отношеніе, только въ *обратномъ* видѣ (по строю восходящихъ или мажорныхъ звукорядовъ), оказывается между *лиханосъ мезонъ* и *тритою иперболайонъ*. Лиханосъ мезонъ тональности есть *меза* діапазоновъ мажорной категоріи; слѣдовательно *верхняя доминанта* этихъ ладовъ; а *трита иперболайонъ* есть *двойная высшая октава* отъ нижней доминанты.



Звукъ \bar{fa} занимаетъ 7-ю ступень *кверху* отъ *sol*:

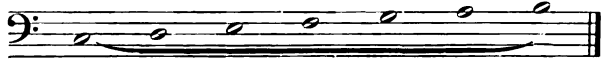


Звукъ *sol*, какъ верхняя доминанта тоники $\bar{do} = \frac{2}{3} do$.
Звукъ *Fa*, какъ нижняя доминанта той же тоники $= \frac{3}{2} do$.



Звукъ *fa*, какъ высшая октава звука $Fa = \frac{1}{2} Fa = (\frac{1}{2} \times \frac{3}{2}) do = \frac{3}{4} do$; а \bar{fa} , какъ *высшая октава* звука $fa = \frac{1}{2} fa = (\frac{1}{2} \times \frac{3}{4}) do = \frac{3}{8} do$. Слѣдовательно $\bar{sol} : \bar{fa} = \frac{2}{3} : \frac{3}{8} = 16 : 9 = 1 : \frac{9}{16}$. Рація септимы, или интервала между звуками *sol* и \bar{fa} , равна $\frac{9}{16}$.

Диатоническая септима въ лидійскомъ, т. е. первобытномъ мажорномъ звукорядѣ,



выказывала рацію = $15 : 8 = 1 : \frac{8}{15}$. Отношеніе этихъ двухъ различныхъ септимъ будетъ: $\frac{8}{15} : \frac{9}{16} = 128 : 135$. Слѣдовательно струна въ $\frac{8}{15}$ (отъ длины, какую имѣетъ струна тоника) короче струны въ $\frac{9}{16}$ (отъ той же единицы), и потому звукъ первой струны *выше* звука второй струны. Такъ какъ звукъ *единицы*, или *основной звукъ*, находится *ниже* этихъ двухъ звуковъ, то разстояніе высотъ или интервалъ между *основнымъ звукомъ* = 1, и звукомъ *высшей* изъ двухъ септимъ *больше и дальше*, чѣмъ интервалъ между *основнымъ звукомъ* и *низшей* изъ двухъ септимъ. Поэтому въ восходящемъ строѣ также должно различать *большую септиму* съ раціою $\frac{8}{15}$ отъ *малой септимы* съ раціою $\frac{9}{16}$. Первая является въ мажорномъ строѣ *по диатезису*, вторая въ томъ же строѣ *по синафи*.



Далѣе мы видимъ, что, если всѣ звуки въ обоихъ строяхъ, какъ нисходящемъ, такъ и восходящемъ, расположить такимъ образомъ, что каждые два звука будутъ другъ отъ друга на разстояніи трехъ смежныхъ интервалловъ:



то оказывается, что по отношенію къ общей единицѣ начального звука, они составляютъ взаимно слѣдующіе интерваллы:

а) въ *дорійскомъ* строѣ:

- 1-й звукъ съ 4-мъ ($\overline{mi} - \overline{si}$) $1 : \frac{4}{3} =$ *кварту* нисходящую).
 2-й - - 5-мъ ($\overline{re} - \overline{la}$) $\frac{8}{9} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту*;
 3-й - - 6-мъ ($\overline{do} - \overline{sol}$) $\frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту*;
 4-й - - 7-мъ ($\overline{si} - \overline{fa}$) $\frac{4}{3} : \frac{1}{2}^5 = 1 : \frac{4}{3} \frac{5}{2}$, ?
 5-й - - 8-мъ ($\overline{la} - \overline{mi}$) $\frac{3}{2} : 2 = 1 : \frac{4}{3}$, *кварту*.

б) въ *лидійскомъ* строѣ:

- 1-й звукъ съ 4-мъ ($\overline{do} - \overline{fa}$) $1 : \frac{3}{4} =$ *кварту* (восходящую);
 2-й - - 5-мъ ($\overline{re} - \overline{sol}$) $\frac{8}{9} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту*;
 3-й - - 6-мъ ($\overline{mi} - \overline{la}$) $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту*;
 4-й - - 7-мъ ($\overline{fa} - \overline{si}$) $\frac{3}{4} : \frac{1}{2}^5 = 1 : \frac{3}{4} \frac{3}{2}$, ?
 5-й - - 8-мъ ($\overline{sol} - \overline{do}$) $\frac{3}{2} : \frac{1}{2} = 1 : \frac{3}{4}$, *кварту*.

Въ обоихъ строяхъ единственно только между 4-ой и 7-й ступенями оказывается не естественное, рациональное отноше-
 шеніе, не кварта, — а интервалъ, *нисходящая* рація кото-
 раго равняется $\frac{4}{3} \frac{5}{2}$, а *восходящая* — $\frac{3}{4} \frac{3}{2}$. Въ обоихъ случаяхъ
 интервалъ этотъ превышаетъ естественную кварту на *чрез-
 мѣрный малый полутонъ* или на *большую Аптому*, съ раціею
 въ нисходящемъ строѣ $\frac{1}{2} \frac{3}{2} \frac{5}{8}$, въ восходящемъ — $\frac{1}{2} \frac{3}{2} \frac{3}{8}$.*) Мы
 нынѣ называемъ этотъ интервалъ *чрезмѣрною квартою*;
 эллины называли его *тритонъ*, потому что онъ находится на
цѣлый большой тонъ далье *дитона* (двухъ тоновъ) или большой
 терціи, ибо $\frac{5}{4} \times \frac{3}{8} = \frac{1}{2} \frac{3}{2}$, равно какъ и $\frac{4}{3} \times \frac{3}{8} = \frac{1}{2} \frac{3}{2}$.

$$= \frac{4}{3} : \frac{3}{4} = 1 : \frac{3}{4}$$

$$= \frac{8}{9} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{3}{4}$$

$$= \frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{3}{4}$$

$$= \frac{4}{3} : \frac{1}{2}^5 = 1 : \frac{3}{4} \frac{5}{2}$$

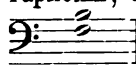
$$= \frac{3}{2} : 2 = 1 : \frac{3}{4}$$

Въ минорномъ строѣ этой тональности звукъ *si*, какъ уже
 сказано, — *квинта* верхней доминанты (*mi*), а звукъ *fa* —
малая терція нижней доминанты (*re*). Тотъ же звукъ *fa* есть
 вмѣстѣ съ тѣмъ — *нижній дитонъ* или *нижняя большая терція*
 отъ *мезы la*, и является между *мезою* и *нижнею доминантою*

*) См. выпускъ I. стр. 12.

какъ характеристическій интервалъ, выясняющій минорное трезвучіе послѣдней:



Выше уже было сказано, что нижняя октава отъ квинты верхней доминанты минорнаго лада оказывается *малою септимою* отъ тоники. Слѣдовательно *парафонія тритона*, являющаяся въ минорныхъ ладахъ, есть *соединеніе малой терціи нижней доминанты съ высшею октавою нижней малой септимы отъ тоники*. Перенесеніе какого либо звука въ высшую или низшую октаву не измѣняетъ его основнаго отношенія къ гармоніи, и потому изъ двухъ членовъ *парафоніи тритона*  *верхній, si*, имѣетъ значеніе *верхней октавы отъ нижней малой септимы*, а *нижній, fa*, значеніе *дитона отъ мецы*, съ которымъ сама меца и нижняя доминанта (или нижняя квинта) ея составляютъ *правильное минорное трезвучіе*. Всѣ же четыре звука вмѣстѣ образуютъ *парафонное четверозвучіе*, которое, по нынѣшнему техническому выраженію можно называть *аккордомъ нижней малой септимы*, или *минорнымъ малымъ септаккордомъ нисходящаго строя*.



Отношенія: $1 : \frac{5}{4}$, $1 : \frac{3}{2}$, и $\frac{5}{4} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{6}{5}$, дающія интервалы *большой терціи*, *квинты* и *малой терціи* суть *консонансы* или *сѣмфоны* (даже по понятіямъ эллинскихъ теоретиковъ, что вполне подтверждается вышеприведенными словами

Птолемая), и потому трезвучіе ихъ составляетъ *основаніе* аккорда, диссонирующимъ элементомъ котораго является звукъ $\frac{1}{9}$ на ступени малой септими. Вслѣдствіе того рождаются слѣдующія *диафоническія* отношенія:

$$\begin{aligned} la : Si &= 1 : \frac{1}{9}, \text{ малая септима,} \\ fa : Si &= \frac{1}{4} : \frac{1}{9} = 1 : \frac{6}{4}, \text{ уменьшенная квинта,} \\ \text{и } re : Si &= \frac{1}{3} : \frac{1}{9} = 1 : \frac{3}{2}, \text{ ложная малая терція. *)} \end{aligned}$$

Диссонирующіе аккорды не могутъ служить окончательною гармоніею, потому что всякое диссонирующее созвучіе дѣйствуетъ *не успокоительно* на наши чувства, а каталексисъ всякаго рода, совершенный и несовершенный, означаетъ бѣдшій или мѣншій *отдыхъ* среди музыкальной рѣчи, предполагаетъ хотя бы моментальное только успокоеніе мысли. Диссонирующіе аккорды могутъ *предшествовать окончательному* (консонирующему) *трезвучію* и тѣмъ болѣе содѣйствовать успокоительному эффекту послѣдняго. Древніе эллины также знали о такомъ дѣйствіи диссонирующихъ созвучій, какъ видно изъ словъ Аристотеля **) «тѣ, говоритъ онъ, которые на флейтахъ не играютъ въ унисонъ съ прочими, поворотомъ въ оный *при конць*, доставляютъ гораздо болѣе наслажденія противъ той непріятности, какую они, *предъ окончаніемъ*, причиняли *диссонансами*.» —

Послѣ cadaго диссонирующаго аккорда поэтому непременно должно слѣдовать какое либо трезвучіе, которое однакоже на то имѣетъ право по вышеизъясненнымъ естественнымъ общимъ законамъ логическаго чередованія гармоній. Такое, непременно требуемое, послѣдованіе извѣстнаго трезвучія за

*) Это самымъ яснымъ и неопровержимымъ образомъ доказываетъ, какъ ошибочно и нелогично обычное толкованіе (на основаніи не науки о звукахъ, а одного только нынѣшняго *линейнаго нотописанія*), будто подобныя четверозвучія имѣютъ *основнымъ* звукомъ *нижайшій* звукъ, т. е. будто этотъ аккордъ имѣетъ слѣд. строй: трезвучіе на основѣ Si; съ *малой терціею* (!) re; и *уменьшенной квинтою* fa, и съ прибавленіемъ *диссонанса* (!) la. — Въ природѣ нѣтъ трезвучій съ *нечистою квинтою*, а интервалъ $\frac{1}{9}$ не есть *оыствительная* малая терція; да и *диссонансомъ* въ какомъ либо аккордѣ можетъ *логично* считаться только тотъ звукъ, который со *всѣми* прочими звуками составляетъ *не консонирующія* отношенія.

**) См. выше, стр. 55.

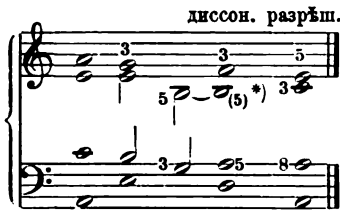
какимъ либо диссонирующимъ аккордомъ, именуется *разрѣшеніемъ* послѣдняго.

Минорный малый септаккордъ нисходящаго строя основанъ на *нижней доминантѣ*. А такъ какъ гармонію *нижней доминанты* равноправно можно употреблять предъ *тоническимъ* трезвучіемъ для *совершеннаго* каталексиса, и предъ трезвучіемъ *верхней доминанты* для *несовершеннаго* окончанія, то и возможно направлять разрѣшеніе сказаннаго диссонирующаго аккорда, смотря по надобности, то въ одну, то въ другую изъ упомянутыхъ гармоній.

При разрѣшеніи подобныхъ диссонирующихъ аккордовъ, диссонансы, какъ всѣ вообще интервальные послѣдованія, также подчиняющіеся основнымъ, выше найденнымъ, законамъ голосоведенія, разрѣшаются по первобытному своему значенію, или какъ *терціи*, или *квинты*, или *октавы* той гармоніи, къ какой они первобытно (по звукоряду) принадлежатъ. Но такъ какъ обѣ доминанты оказываются противоположными другъ другу въ своихъ отношеніяхъ къ тоникѣ и къ самому ладу вообще, то ясно, что въ диссонирующихъ созвучіяхъ, при соединеніи интерваловъ одной гармоніи съ интервалами другой гармоніи, эта противоположность двухъ доминантъ сама собою указываетъ на направленіе разрѣшеній. *Верхняя* доминанта произошла изъ октавной интеркаляціи по *восходящему* строю, а *нижняя* изъ такой же интеркаляціи по *нисходящему* строю: это *различіе основныхъ направленій* нужно имѣть въ виду при веденіи голосовъ каждой изъ двухъ доминантныхъ гармоній. Такимъ образомъ, при разрѣшеніи диссонирующаго аккорда въ тоническое трезвучіе, звуки, взятые изъ трезвучія *верхней* доминанты стремятся къ разрѣшенію по правиламъ голосоведенія *восходящаго* строя (3—8—5—3), между тѣмъ какъ звуки, принадлежащіе къ трезвучію *нижней* доминанты, слѣдуютъ правиламъ голосоведенія *нисходящаго* строя (3—5—8—3). При разрѣшеніи же (несовершеннымъ каталексисомъ) въ трезвучіе *верхней* или *нижней* доминанты, диссонансы, взятые изъ трезвучія, составляющаго окончательную гармонію, остаются, само собою разумѣется, на своихъ мѣстахъ. Напримѣръ:

каталексисы : а) *Дорійскій.*

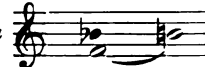
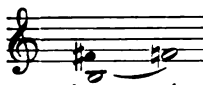
б) *Гипокридийскій.*



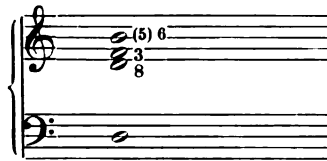
Для плавнаго голосоведенія приходится иногда пропускать какой либо изъ четырехъ звуковъ диссонирующаго аккорда. Какой же звукъ можно пропустить, не измѣняя существенно диссонирующаго характера гармоніи?

Главную сущность аккорда безспорно составляютъ два звука, образующій *парафонію тритона* (т. е. чрезмѣрную кварту, или уменьшенную квинту**); ибо въ соединеніи съ основнымъ трезвучіемъ *нижней* доминанты, именно этотъ интервалъ представляетъ элементъ *гармоническаго противорѣчія* въ отношеніяхъ ко всѣмъ прочимъ тремъ звукамъ безъ изъятія. Изъ этихъ же трехъ отношеній *самымъ немелодичнымъ*, самымъ *неудобопъиваемымъ* (ἐχρηλέστατος) оказывается отношеніе тритона (имѣющаго какъ чрезмѣрная кварта рацію $\frac{4}{3}\frac{2}{3}$, а какъ уменьшенная квинта — рацію $\frac{6}{4}\frac{1}{3}$). Второе отношеніе — *интервалъ діацезктический* $\frac{3}{2}$ (находящійся между *мезою* лада — какъ квинтою аккорда — и прибавленнымъ диссонансомъ) — принадлежитъ къ интерваламъ *первобытнымъ*, являющимся въ естественно-мелодическихъ, образцовыхъ звукорядахъ; слѣдовательно онъ

* Т. е. 5-та верхней доминанты.

** Чрезмѣрная кварта  и уменьшенная квинта  составляютъ интервалъ кварты ($2\frac{1}{2}$ тона) съ прибавленіемъ еще $\frac{1}{2}$ тона, слѣд. *Три-тонъ* по счету *полутономъ*. Разница та, что *чрезмѣрная кварта* = кварта + большой апотомы ($\frac{4}{3} \times \frac{1}{2}\frac{2}{3} = \frac{4}{3}\frac{2}{3}$), а *уменьшенная квинта* = кварта + *лейммы* ($\frac{1}{3} \times \frac{1}{3} = \frac{1}{9}$), или = *квинтъ* — большой апотомы ($\frac{3}{2} - \frac{1}{3}\frac{2}{3} = \frac{6}{4}\frac{1}{3}$).

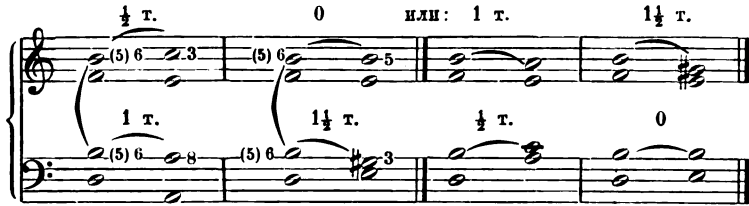
удоботъваемъ (ἔμφατος). Третіе отношеніе — интервалъ *ложной* *малой терціи* $\frac{3}{2}$, — между звуками образцовой гаммы *не находится*. Изъ этого ясно, что безъ всякаго нарушенія истиннаго смысла въ сказанномъ аккордѣ, т. е. *общей діафоніи между вѣсьми членами ея* всего удобнѣе опустить *мезу лада* (какъ *квинту основнаго трезвучія*) причеиъ аккордъ сей полу-чаеиъ слѣдующій видъ:



т. е. видъ *сектаккорда*, который впрочемъ неимѣеиъ значенія *настоящаго консонирующаго сектаккорда*, такъ какъ *основнымъ звукомъ* является не *верхній* звукъ (*si*), а *нижній* (*re*). Поэтому я рѣшилъ называть всѣ подобныя созвучія *диссонирующими сектаккордами*. Подобный диссонирующий сектаккордъ, вполне характерный по своему происхожденію и значенію, можно употреблять и дѣйствительно употребляется какъ бы самостоятельное но (конечно: диссонирующее) *трезвучіе*. Весьма ясно, что въ *четыреголосномъ* пѣніи приходится одинъ какой либо изъ данныхъ *трехъ* звуковъ *удвоить*, т. е. давать двумъ голосамъ какой нибудь звукъ или въ *унисонъ*, или *антифонно* (октавно). Преимущественно удваивается сама *диссонирующая секста*, но можно также удваивать и *основный звукъ*. Терцію не ловко удваивать потому, что у ней ходъ строго предписанный (на полтона внизъ), и двумъ голосамъ пришлось бы идти *однимъ и тѣмъ же ходомъ* или *параллельными октавами*. Когда же приходится удваивать диссонирующую сексту, тогда одинъ изъ голосовъ, поющихъ этотъ звукъ, или *восходитъ* (по образцу голосоведенія въ восходящихъ строяхъ*) на $\frac{1}{2}$ тона, или же остается на мѣстѣ, а другой *нисходитъ* или по образцу голосоведенія въ нисходящихъ

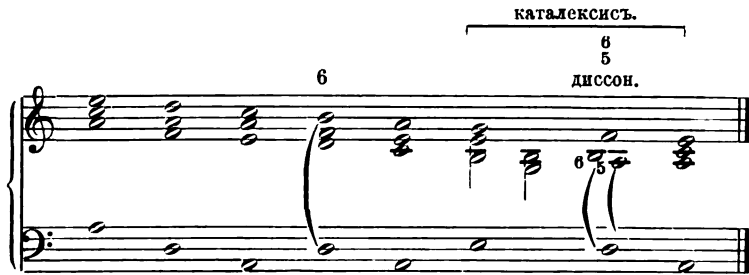
*) См. въ семъ же выпускѣ стр. 91.

строяхъ *) на *цѣльмъ тонѣ*, или въ большую *терцію* слѣдующаго трезвучія, т. е. на $1\frac{1}{2}$ тона. Напр.



Этотъ аккордъ можетъ назваться *минорнымъ диссонирующимъ сектаккордомъ*.

При помощи этого сектаккорда исчезаетъ невольное удовлетворительное послѣдованіе гармоній на III, IV, и V ступеняхъ дорійскаго октаворда **) и усиливается эффектъ самаго каталексиса:

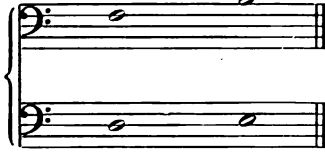


Въ мажорномъ строѣ, который всегда и во всемъ составляетъ прямую и совершенную противоположность минорному строю, изъ *двухъ звуковъ* составляющихъ *парафонию тритона*, *верхній* звукъ (*парамеза* тональной системы), бывшій въ минорномъ строѣ *диссонансъ*, — является *консонансомъ* основнаго трезвучія, а *нижній* звукъ (*паргната* гаммы), бывшій *консонансъ* минорнаго лада — *диссонирующимъ* звукомъ. По той же причинѣ первый (высшій) звукъ долженъ быть *терціею* *верхней доминанты* лада и притомъ *большою*, а второй (низшій) звукъ — *октавою* *нижней доминанты*, какъ видно изъ примѣра:

*) См. въ семъ же выпускѣ стр. 87 и 88.

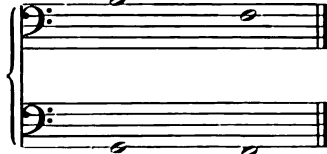
**) См. въ семъ же выпускѣ стр. 108.

а) *минорный ладъ.*
м. 3. 5.



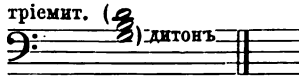
нижн. дом. верхн. дом.

б) *мажорный ладъ.*
6. 3. 8.



верхн. дом. нижн. дом.

Прибавивъ къ звуку *si* нижній *дитонъ* его, т. е. звукъ *sol* (какъ верхнюю доминанту лада) и верхній *трѣмитонъ*, т. е. звукъ *re*, мы получаемъ трезвучіе *верхней доминанты мажорнаго лада*:



Если же къ сему присоединимъ еще *верхнюю октаву* отъ *fa*:



то получимъ аккордъ изъ *консонирующаго* трезвучія *верхней доминанты* лада съ диссонансомъ *малой верхней септима* отъ этой доминанты. Это — *мажорный малый септаккордъ восходящаго строя*. Въ немъ слѣдующія *диафоническія* отношенія:

$$sol : fa = 1 : \frac{9}{8}; \text{ — (восходящая) малая септима;}$$

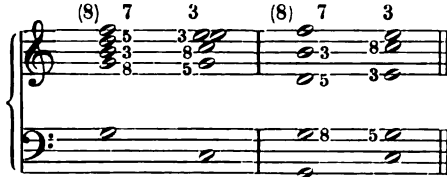
$$si : fa = \frac{4}{3} : \frac{9}{8} = 1 : \frac{4\frac{5}{4}}{6}, \text{ уменьшенная квинта;}$$

$$re : fa = \frac{2}{3} : \frac{9}{8} = 1 : \frac{2\frac{7}{2}}{3}, \text{ ложная малая терція.}$$

Этотъ аккордъ, какъ *диссонирующій*, не можетъ служить окончательною гармоніею въ каталексисѣ, но можетъ весьма кетати являться *предпоследнимъ* аккордомъ съ непремѣннымъ условіемъ разрѣшенія въ трезвучіе тоники. Предъ трезвучіемъ же *нижней доминанты* нельзя допускать его, потому что въ мажорномъ ладу нѣтъ такого каталексиса.

Порядокъ же разрѣшенія отдѣльныхъ звуковъ, по выше приведеннымъ правиламъ, соблюдается во всей точности;

т. е. интервалы трезвучія *верхней* доминанты разрѣшаются по правилу голосоведенія въ *восходящемъ* строѣ, а октава *нижней* доминанты по правилу нисходящаго строа :



Подобно тому, какъ въ диссонирующемъ четверозвучіи Дорійскаго строа, приходится также, при гармонизаціи мелодій мажорныхъ наклоненій, ради плавнаго голосоведенія, иногда пропускать какой либо звукъ и въ диссонирующемъ Септаккордѣ Лидійскаго строа.

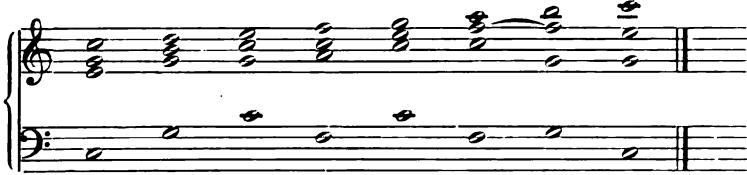
Въ такомъ случаѣ удобнѣе всего пропускъ *квинты*, а затѣмъ можно иногда вмѣсто нея, пропустить *октаву* основнаго звука. Но нельзя пропускать *терцію* и диссонансъ *септими*, ибо именно эти два интервала составляютъ парафонию тритона и безъ нихъ аккордъ теряетъ свое значеніе.



Удобнѣе пропускать квинту мажорнаго малаго септаккорда, чѣмъ октаву его, потому что квинта аккорда, разрѣшаясь въ терцію тоники, даетъ тоническое трезвучіе съ удвоенной терціей, но *безъ квинты*; *октава* же верхней доминанты, оставаясь при разрѣшеніи на мѣстѣ и обращаясь въ квинту тоническаго трезвучія, дѣлаетъ разрѣшающій аккордъ полнозвучнѣе.

Изъ всѣхъ четырехъ мажорныхъ гласовъ, одинъ только *лидійскій* октахордъ выказываетъ *каталексисъ*, состоящій изъ *трезвучія тоники съ предшествующею гармонією верхней доминанты*. Слѣдовательно въ этомъ только одномъ звукорядѣ

прилично и естественно употреблять *мажорный малый септаккорд* восходящаго строя, на основаніи *верхней* доминанты.



Въ *иподійскомъ* же и въ *фриійскомъ* октахордахъ не представляется ни одного случая чтобы употребить мажорный или минорный малый септаккордъ.

За то каталексисъ *ипофриійскаго* звукоряда позволяетъ примѣнить или *минорный малый септаккордъ* или *минорный диссонирующій секстаккордъ* подъ звукомъ на 7-ой ея ступени, такъ какъ мы нашли,*) что тутъ вмѣсто *мажорнаго* трезвучія *нижней доминанты* допускается также и *минорное* ея трезвучіе :



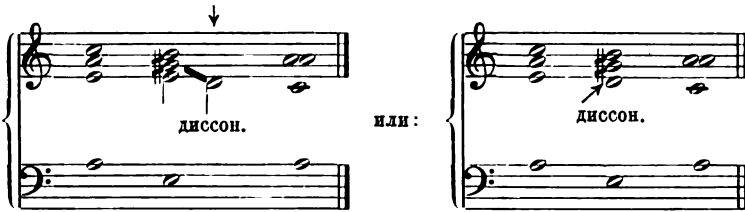
Но мы нашли также,**) что *иподорійскій* каталексисъ съ *минорнаго* трезвучіемъ *нижней доминанты* былъ дозволенъ какъ *обратное подраженіе* закону *гармонической послѣдовательности*, который требуетъ появленія *мажорнаго* трезвучія *верхней доминанты* въ *иподорійскомъ* каталексисѣ.



*) См. стр. 111.

**) Тамъ же.

А потому мы вправѣ заключить, что въ силу обратнаго дѣйствія *естественнаго закона*, относительно употребленія *парафоніи тритона* въ предпоследнемъ аккордѣ *гнофрийскаго* окончанія, должно быть дозволено примѣненіе подобной же парафоніи *тритона* въ предпоследнемъ аккордѣ и *гнодорійскаго* окончанія.

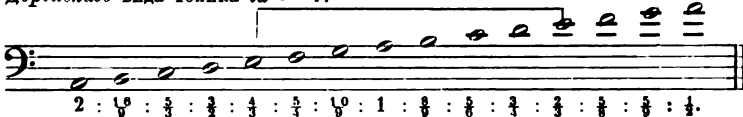


7. Случайные переходы изъ лада въ ладъ.

(Эналлаги, т. е. Метаволы по системѣ квартоваго строя.)

Если на *образцовомъ дисдиатонѣ* (состѣта аметаболов) выпишемъ акустическія отношенія, которыя существуютъ въ двухъ гармоническихъ категоріяхъ минорнаго и мажорнаго строя, между ихъ тониками и остальными звуками, то получимъ слѣдующіе ряды раций:

Дорійскаго вида тоника $la = 1$.



Лидійскаго вида тоника $do = 1$.



Дорійскій октахордъ находится между *гнпатою мезонъ* и *нетою діецезименонъ*, т. е. между mi и \bar{mi} , а лидійскій октахордъ между *паргпатою гнпатонъ* и *тритоню діецезименонъ*, т. е. между do и \bar{do} . Начальныя звуки сихъ діапазонавъ,

т. е. *mi* и *do*, образуютъ интервалъ *дитона*, т. е. находятся въ отношеніи $\frac{5}{4}$, т. е. $mi : do = 4 : 5$, или $do : mi = 5 : 4$. Это подтверждается тѣмъ, что когда *la* = 1, то $do = \frac{5}{3} la$, и $mi = \frac{4}{3} la$, такъ что дѣйствительно $do : mi = \frac{5}{3} : \frac{4}{3} = 5 : 4 = 1 : \frac{4}{5}$.

Если *лидійская единица* или звукъ $do = \frac{5}{3} la$, то легко найти отношенія каждаго звука лидійскаго строя къ звуку *la*, какъ къ *общей единицѣ*. Стоитъ только весь рядъ рацій лидійскаго строя помножить на рацію $\frac{3}{5}$, т. е. на отношеніе *лидійской единицы do* къ *дорійской единицѣ la*.

$\frac{3}{5} \times [\frac{9}{8} : \frac{10}{9} : 1 : \frac{8}{7} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{3}{4} : \frac{5}{6} : \frac{1}{2} : \frac{5}{4} : \frac{3}{8} : \frac{1}{3} : \frac{7}{8} : \frac{1}{6}]$
 Отношенія къ единицѣ *la*
 = 2 : $\frac{10}{9} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{2}{3} : \frac{1}{2} : \frac{3}{4} : 1 : \frac{8}{7} : \frac{5}{6} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{5}{8} : \frac{1}{2}$

Изъ сравненія этихъ рацій съ раціями соответственныхъ звуковъ *дорійскаго* ряда, находимъ, что въ обоихъ рядахъ, кромѣ рацій *re* и *re*, *всѣ прочія раціи акустически тождественны*. Когда же какіе либо два звука оказываются *тождественными въ отношеніяхъ или раціяхъ* къ третьему за единицу принятому звуку, тогда эти два звука и сами *тождественны*; и наоборотъ, когда два звука несходны по своимъ *раціямъ*, то они и сами *различны*, хотя по неудовлетворительности нотации они и писались бы одинаковыми нотными знаками, ибо *различныя численныя величины никакъ не могутъ быть выраженіями одинаковаго физическаго явленія*.

Отсюда несомѣнно вытекаетъ: во 1-хъ, что *нижняя доминанта* дорійскихъ (минорныхъ) ладовъ не тождествена *квинтѣ* отъ *верхней доминанты* лидійскихъ (мажорныхъ) строевъ, и что *перваго* звука нѣтъ въ *мажорныхъ*, а *втораго* — въ *минорныхъ* діапазонахъ; во 2-хъ, что *всѣ прочіе звуки находятся въ обоихъ ладахъ*. Изъ этого же слѣдуетъ далѣе, что въ *минорныхъ* ладахъ не встрѣчается *трезвучіе верхней доминанты лидійскаго строя*, а въ *мажорныхъ* ладахъ — *трезвучіе нижней доминанты дорійскаго строя*, если только не совершается

рѣшительный переходъ изъ лада одной категоріи въ ладъ другой категоріи, т. е. если нѣтъ *метаволя по системѣ*.

Напротивъ же того, трезвучія *тоники* и *нижней доминанты* мажорнаго строя находятся также и въ минорныхъ ладахъ, слѣдовательно могутъ являться въ нихъ безъ *метаволя*, равно какъ въ мажорныхъ строяхъ могутъ являться трезвучія *тоники* и *верхней доминанты минорнаго строя*. Изъ раціи обоихъ звукорядовъ видно

минорный ладъ.

мажорный ладъ.

что: $\frac{5}{4} : 1 : \frac{5}{3} = 1 : \frac{4}{3} : \frac{2}{3}$, и $\frac{5}{3} : \frac{4}{3} : \frac{10}{9} = 1 : \frac{4}{3} : \frac{2}{3}$, т. е. звуки *fa—la—do*, равно какъ и *do—mi—sol*, являющіеся въ *минорномъ* ладу, представляютъ правильныя *мажорныя* трезвучія; а $\frac{2}{3} : \frac{5}{6} : 1 = 1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2}$, и $\frac{8}{9} : \frac{10}{9} : \frac{4}{3} = 1 : \frac{5}{4} : \frac{3}{2}$, т. е. звуки *mi—do—la* и *si—sol—mi*, являющіеся въ *мажорномъ* ладу, соотвѣтствуютъ вполнѣ правильнымъ *минорнымъ* трезвучіямъ.

Мажорная тоника do, или, что по значенію одно и тоже *октава* ея *do*, находится на *малую терцію* выше *минорной тоники la* и на *большую терцію* ниже *верхней доминанты mi* *минорнаго лада*, другими словами, звукъ *do* есть *средній* между звуками *la* и *mi*. Звукъ *fa*, напротивъ оказывается въ *минорномъ* ладу *среднимъ* между *тоникою la* и *нижнею доминантою re*. Звукъ *la*, затѣмъ, въ *мажорномъ* ладу есть *средній* между *fa* и *do*, т. е. между *нижней доминантой* и *тоникою* этого лада; а звукъ *mi* является *среднимъ* же звукомъ между *do* и *sol*, т. е. между *тоникою* и *верхнею доминантою* мажорнаго лада. —

Средніе звуки между тоникою и одною изъ доминантъ во всякомъ строѣ называются *медіантами* даннаго строя; при томъ звукъ, лежащій *выше тоники* называется *верхнею*, а лежащій *ниже* тоники — *нижнею медіантою*.

Итакъ въ каждомъ строѣ, кромѣ трезвучій тоники и двухъ доминантъ, находятся еще трезвучія *двухъ медіантъ*, которыя въ *минорномъ строѣ* оказываются *мажорными*, а въ *мажорномъ* — *минорными*. Такимъ образомъ *трезвучія двухъ медіантъ* каждого строя, по гармоническому характеру, противоположны *трезвучію тоники*. Трезвучіе медіанты сродно трезвучію *относительной тоники* и вмѣстѣ *трезвучію той изъ двухъ доминантъ, съ которою оно вмѣстѣ съ тоникой составляетъ трезвучіе*. Слѣдовательно гармонія *верхней медіанты* родственна гармоніи *верхней же доминанты*, а гармонія *нижней медіанты* родственна гармоніи *нижней же доминанты*.

Напр. а) въ минорномъ ладу.



б) въ мажорномъ ладу.



На этомъ основаніи въ *минорныхъ звукорядахъ*:

квинта тоники	можетъ быть принята также за	верхней
терція тоники	- - - - -	медіан-
а терція верхней доминанты	- - - - -	ты.
терція тоники	- - - - -	нижней
октава тоники	- - - - -	медіан-
и терція нижней доминанты	- - - - -	ты.

V. тоники. III. тоники. VIII. тоники.
или VIII. верхн. дом. V. нижн. дом. III. верхн. дом. III. нижн. дом.

III. VIII. V.
верхней медіанты. нижней медіанты.

Въ мажорныхъ же звукорядахъ могутъ быть приняты :

октава тоники	-	за терцію	} нижней медіанты.
терція тоники	-	-	
терція нижней доминанты	-	за октаву	} верхней медіанты.
терція тоники	-	за октаву	
квинта тоники	-	-	терцію
терція верхней доминанты	-	квинту	

III. тоники. V. тоники. VIII. тоники.
или VIII. вер. дом. III. нижн. дом. III. верхн. дом. V. нижн. дом.

VIII. III. V.
верхней медіанты. нижней медіанты.

Трезвучія (относительныхъ) *медіантъ* служатъ удобнымъ средствомъ къ болшему *гармоническому разнообразію* въ отношеніи количества, и главнымъ образомъ въ отношеніи характера аккордовъ *).

*) Такъ какъ у эллиновъ каждое трезвучіе служило главною основою какому либо *трону*, то является увѣренность, что подобныя гармоническія перемѣны значенія звуковъ одной и той же гаммы, почитались у нихъ переходами изъ одного трона въ другой, т. е. *метаволами по тронамъ или по системъ* (Μεταβολαὶ κατὰ τρόπων ἢ κατὰ σύστημα). Этого, конечно, не должно смѣшивать съ *метаволами по тональностямямъ*, (Μεταβολαὶ κατὰ τόνων), которыя состоятъ въ перемѣнѣ высоты извѣстныхъ звуковъ (по крайней мѣрѣ одного) на разность не менѣе *малаго полтона*, т. е. на интервалъ *апотомы*, между тѣмъ, какъ при метаволахъ перваго рода, разность измѣняемыхъ звуковъ не можетъ составлять болѣе какой либо *супероги* или *хрои*. (См. гл. 1-ю стр. 44.) При появленіи *хрой ноты* своего вида не измѣняютъ, но *звуки* различныхъ рацій имѣютъ *ощутительный*

Неудобно здѣсь входить въ подробной разборъ случаевъ, гдѣ и когда можно употреблять *трезвучія медіантъ*, такъ какъ я пишу не руководство къ музыкальному сочиненію, а только анализъ естественнаго звуковаго матеріала. Вообще же изъ акустическихъ законовъ гармоническаго послѣдованія выводится заключеніе, что изъ *трехъ послѣдовательныхъ гармоній* должны оказывать естественное сродство: или *средняя гармонія отдѣльно съ обѣими крайними*:



или 1-я и 2-я, каждая отдѣльно съ 3-ею:



или 2-я и 3-я, каждая отдѣльно съ 1-ю:



Всего глаже является послѣдованіе, если *всѣ три* гармоніи взаимно сродны



Въ нѣкоторыхъ примѣрахъ оказывается такъ называемое случайное повышеніе терціи. Но это не можетъ казаться удивительнымъ, потому что подобныя, такъ сказать, катаlecticескія измѣненія терціи допускаются природою, какъ мы видѣли изъ разбора послѣдованій въ предъидущей главѣ.

Трезвучія медіантъ употребляются съ пользою въ томъ случаѣ, когда, по первобытному порядку, приходилось бы ввести *гармоніи одной доминанты непосредственно за гармоніюкъ* (хрѳю) въ *иктонаціи* (на струнныхъ инструментахъ и въ пѣніи), напр. *re* въ *лидійскомъ* и *re* въ *дорійскомъ* стрѳѣ.

Оба наклоненія, кромѣ четырехъ консонирующихъ трезвучій (тоники и верхней доминанты дорійскаго лада, и тоники и нижней доминанты лидійскаго лада), имѣютъ еще общее диссонирующее созвучіе, *парафонію тритона*, т. е. въ *минорномъ* наклоненіи созвучіе *терціи нижней доминанты (fa)* съ лежащею *выше квинтою верхней доминанты (si)*; а въ *мажорномъ* наклоненіи — созвучіе *терціи верхней доминанты (si)* съ лежащею *ниже октавой нижней доминанты (fa)*.



Прибавляя къ парафоніи то *нижнюю доминанту* (и ея квинту) изъ *дорійскаго* звукоряда, то *верхнюю доминанту* (съ ея квинтою) изъ *лидійскаго* строя, получаемъ важный элементъ для гармонизаціи ладовъ. Эти два аккорда помогаютъ быстро переходить изъ одного лада въ другой. Примѣры сего находятся въ гармонизаціи *ирмосовъ на всѣ восемь гласовъ**) и особенно въ слѣдующемъ богородичнѣ 2-го гласа.*) Гармонизація богородична составлена нарочито, съ цѣлю указать на употребленіе разныхъ *парафоній тритона*.

Лидійской тональности и лидійскаго лада.

Ра - дуй - ся Ма - рі - - е Бо - го - ро -

*) Эти примѣры приложены къ 1-му выпуску.

**) «Богородичень въ недѣлю вѣчера». См. октоихъ нотнаго пѣнія 1876 года, листъ КД. Въ этотъ примѣръ введено также много *проходящихъ нотъ*.

ди - це, хра - ме не - раз - ру - ши - -



мый, па - - че же свя - тый — — Я -



- ко же во - пі - еть про - рокъ: Святъ храмъ



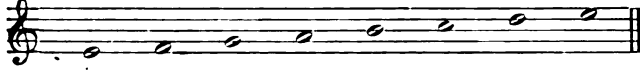
твой, ди - венъ во прав - - дѣ.



Такіе переходы изъ одного лада въ другой составляютъ, по моему убѣжденію, именно то, что византійскіе теоретики называютъ зналагами, т. е. *внутренними* измѣненіями. Ибо

въ октаворадѣ *дорійскаго лада*, постепенная мелодія (примѣрно въ тональности *гиполидійской*):

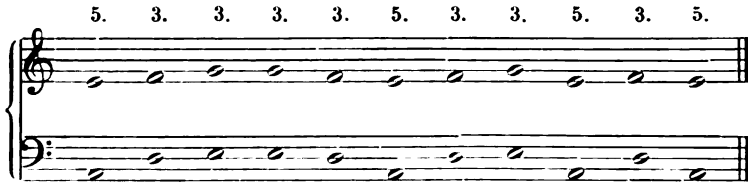
Ступени: I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.



естественно соблюдаетъ *гармонизацію своеобразную*, основанную на *трехъ минорныхъ трезвучіяхъ тоники и двухъ доминантъ*. Но если, напр. въ мелодіи является слѣдующее послѣдованіе звуковъ:



то, видимо, при условіи *не выходитъ изъ дорійскаго лада*, нельзя иначе гармонизировать это мелодическое предложеніе, какъ трезвучіями, *свойственными* тому ладу:



что не только было бы *монотонно*, но и противорѣчило бы вышенъясненнымъ правиламъ *логическаго* чередованія *трехъ звуцій двухъ доминантъ*. Поэтому конечно лучше сдѣлать переходъ въ *лидійскій ладъ*, параллельный *дорійскому ладу*, а это приводитъ насъ къ слѣдующей (или подобной) *гармонизаціи*:



Ясно, что изъ всего этого ряда мелодическихъ звуковъ при такой гармонизаціи только первые два и послѣдніе три звука будутъ принадлежать къ *основному* (въ настоящемъ случаѣ: къ дорійскому) ладу. Остальная же часть этой мелодіи (обозначенная скобками), по характеру сопровождающихъ аккордовъ должна принадлежать къ *лидійскому* діапазону (конечно той же тональности). Объемъ и интервальный расчетъ лидійскаго діапазона — слѣдующіе:

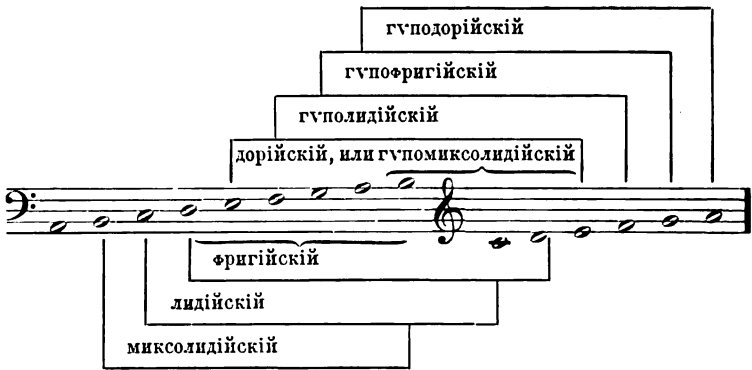


Неоспоримо выгодное употребленіе подобныхъ метаволь можетъ служить полнымъ доказательствомъ того, что ни эллины, ни византійцы не были невѣждами въ дѣлѣ гармоническаго соотношенія звуковъ, а слѣдовательно и въ дѣлѣ сопровожденія ихъ другими подходящими звуками. Иначе, какой же признакъ можетъ указать на то, что въ той или другой мелодіи, объемъ которой не переступаетъ области предназначеннаго гласа, какая нибудь часть содержитъ *метаволу по системѣ*? И даже, если какая нибудь мелодія переступаетъ — кверху или книзу — предѣлы предназначенной области гласа, то, что другое можетъ въ точности опредѣлить настоящій характеръ метаволы, какъ не гармоническое значеніе звуковъ?

Прежде чѣмъ заняться опредѣленіемъ характера метаволь, конечно надобно умѣть въ точности опредѣлить самый *основный гласъ* каждой мелодіи, т. е. надобно, кромѣ одного внѣшняго вида или системы каждаго гласа, ясно понимать и знать *характеристическія примѣты* и *особенности* его.

8. Примѣты*) и особенности**) каждаго гласа.

Каждый строго правильный церковный напѣвъ (мелодія) долженъ основываться на какомъ нибудь *определенномъ* гласѣ. Такъ какъ всѣ восемь гласовъ могутъ являться въ одной и той же тональности, то каждая изъ *двухъ пентахордныхъ группъ* (или отъ *гтатта мезонъ до парамезы*, или отъ *мезы до неты диецевименонъ*) можетъ считаться принадлежностію не одного только, а *четырехъ* ладовъ.



Въ этомъ звукорядѣ напр. звуки *mi, fa, sol, la, si* участвуютъ въ ладахъ: *дорійскомъ, фригійскомъ, лидійскомъ и миксолидійскомъ*; звуки *la, si, do, re, mi* — въ ладахъ: *дорійскомъ, гиполидійскомъ, гипофригійскомъ и гиподорійскомъ*. Равномѣрно: звуки *fa, sol, la, si, do* являются въ ладахъ: *лидійскомъ, фригійскомъ, дорійскомъ и гиполидійскомъ*; звуки *sol, la, si, do, re* — въ ладахъ: *фригійскомъ, дорійскомъ, гиполидійскомъ и гипофригійскомъ*.

Встрѣтивъ мелодію, состоящую хотя бы изъ пяти только звуковъ, естественно спросимъ: къ какому же собственно гласу принадлежитъ эта мелодія?

*) *Нагарол.* «αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί». — (Ἐπιβολή, начертаніе, знакъ, примѣта). *Ман. Снгузар.* «σύμβολα προσημάτων». Примѣты знаковыя.

**) *Arist. Quinti.* «αἱ ἰδιότητα», особенности, свойства.

Эллинскіе и византійскіе составители мелодій (μελοπόιοι) различали гласы не по октахорду, но по особеннымъ *примѣтамъ* *) или *особенностямъ мелодій каждого гласа*. Каждый гласъ, по словамъ Врѣннія, **) имѣеть *начало* (просламаномену), *середину* (мезу) и *конецъ* (нету) и этимъ *естественно характеризуется* самый видъ.

Затѣмъ строгіе (византійскіе) теоретики предписывали обращать вниманіе на должный *пролеписисъ* (πρόληψις) мелодій, т. е. на *объемъ* или *количество* ступеней, входящихъ въ составъ каждой мелодіи. Врѣнній говоритъ весьма положительно: когда предполагается сдѣлать пролеписисъ мелодіи, то надо сдѣлать его отъ просламаномены на *квинту*; а если отъ *игматы*, то на *кварту*; ибо каждый видъ долженъ собираться съ своею *мезою*, что и естественно, такъ какъ оба рода вышесказаннаго пролеписиса возраждаются именно отъ мезы, а не отъ чего другаго. ***)

Ясно, что Врѣнній подъ словомъ *пролеписисъ* понимаетъ въ настоящемъ случаѣ *количество* »захваченныхъ« мелодіею ступеней или отъ просламаномены, или отъ гупаты *вверхъ до мезы*; ибо когда найдена меза искомага гласа, тогда ея опредѣляется и самый гласъ по мѣсту (τόπος) его въ данной тональ-

*) Въ 1-мъ отдѣлѣ своего сочиненія я не говорилъ еще объ этихъ гласовыхъ примѣтахъ по той причинѣ, что полное, научное изложеніе ихъ, по моему убѣжденію, возможно только *послѣ объясненія тѣрминыхъ гармоническихъ отношеній звуковъ* (входящихъ въ составъ каждого вида) къ *мезѣ*, *просламаномени* и къ *нету* даннаго гласа (по номенклатурѣ Врѣннія).

**) Кн. II. отд. 4-й стр. 406. Καὶ γὰρ ἕκαστος τῶν τόνων ἀρχήν, μέσον καὶ τέλος ἔχει δι' ὃ καὶ εἶδος εἰκότως προσγορεῖται. — Врѣнній, подобно другимъ византійскимъ музыкологамъ (о чемъ уже сказано во введеніи къ 1-му отд.) употребляетъ слово τόνος въ самыхъ разнообразныхъ смыслахъ. Въ этомъ мѣстѣ онъ очевидно принимаетъ слово «τόνος» за диапазонный видъ (εἶδος τοῦ διὰ πασῶν) или *ладъ* (τρόπος), на что указываетъ конецъ его разъясненія, т. е. слово εἶδος.

***) Кн. III. Отд. 3. стр. 479. Ἄλλ' ὅταν μὲν ἀπὸ τῆς προσλαμβανομένης τῆν τοῦ μέλους ποιῆσαι προελόμεθα πρόληψιν, μέχρι τοῦ διὰ πέντε ταύτην ποιῆσαι ἀναγκαζόμεθα. ὅταν δὲ ἀπὸ τῆς ὑπάτης μέχρι τοῦ διὰ τεσσάρων. καὶ γὰρ ἅπαν εἶδος ἀπὸ τῆς μέσης αὐτοῦ συνείρεσθαι πέφυκεν. ἐπεὶ καὶ τὸ ἴσμεσθαι καὶ τοῦτο ὡς δέδεικται, ἐξ αὐτῆς καὶ οὐκ ἄλλοθεν ἐσχηκεν. Слово «πρόληψις» въ буквальномъ смыслѣ означаетъ: *захватъ*. —

ности, которая, въ свою очередь, опредѣляется внѣшнимъ видомъ употребляемыхъ *знаменій* (нотъ); напр. *α̇* или *α̇̇*.

На соблюденіе извѣстнаго въ каждомъ гласѣ объема ступеней указываютъ такъ называемыя *энехеми* и *эпехеми*. »*Энехеми* (*Ἐνηχηματα*), объясняетъ Святогрядецъ, *) суть *формулы гласовъ*, а *эпехеми* — *исходъ энехеми*.

Въ буквальной переводѣ слово *ἐνῆχημα* значитъ *начало звучанія*, а слово *ἐπίχημα* — *исходъ звучанія*. Въ западномъ древне-церковномъ, или грегорианскомъ, пѣніи встрѣчаемъ подобныя же *гласовыя формулы* подъ названіемъ »троповъ« (*Tropi*),**) которые у иныхъ средневѣковыхъ писателей называются »разностями« (*differentiae*) и *исходами* (*terminations*).***) Объемъ и конецъ этихъ *тропъ* или *дифференцій* указывали на предписанный объемъ и на приличный конецъ *каждою* правильной гласа, и считались главнѣйшими признаками послѣдняго, почему средневѣковые теоретики западнаго церковнаго пѣнія и разбираютъ весьма строго, какой *составъ* (*compositio*) приличенъ какому гласу.

А что грегорианское пѣніе, несмотря на всю разность, какая существуетъ между нимъ и пѣніемъ восточной церкви, относительно установленнаго порядка и даже самыхъ наименованій гласовъ, все-таки, въ принципахъ зиждется на той же древне-эллинской (а слѣдовательно и на той же византійской) *мелодиѣ*, въ томъ никакого сомнѣнія и быть не можетъ.†) Такъ думали сами западные музыкологи IX вѣка. Лучшимъ доказа-

*) Листъ 11-й »Ἐνηχηματα μὲν εἰσὶν αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί. Ἐπιχηματα δὲ ἡ προσθήκη τοῦ ἐνῆχηματος«.

**) *Гвидо Аретинскій* называетъ ихъ »невмы« (*Neumaе*). См. »*Micrologus*« гл. XIII. (»О знаніи осьми гласовъ, объ объемѣ ихъ вверхъ и внизъ«.) — »Чтобы различать оныя (т. е. гласы), въ пѣснопѣніяхъ выдѣланы извѣстныя *невмы*, складъ (*factura*) коихъ даетъ намъ понятіе о гласѣ«.

***) Напр. Аббатъ Беригардъ Клерво'скій въ своемъ »*Гласовникъ*« (*Tonale*). См. примѣры къ главамъ II—IX.

†) Въ нашемъ *знаменномъ* пѣніи имѣются подобныя же формулы а именно: »Фигурныя лица« изображающія концы мелодій. См. *О. Дм. Разумовскаго* »Церковное пѣніе въ Россіи«. Вып. III. стр. 303/321. — Желаюшій провѣрить имѣющіяся доказательства этого факта, я позволю себѣ указать на вышедшую въ 1878 г. книгу мою »*Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt*«. Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

тельствомъ этого могутъ служить трактаты: «о музыкѣ *Ремия Оксерр'скаго* и «о гармоническомъ устройствѣ» (*De harmonica institutione*) *Губальда Санкт-Амандскаго*.*)

Прим. Болѣе чѣмъ вѣроятно, что теоретическіе принципы, по которымъ нѣкогда установлены были тропы и исходы грегорианскаго пѣнія, болѣе или менѣе должны быть тождественны принципамъ византійской мелодии. А потому кажется не безинтереснымъ, и даже необходимымъ, изложить здѣсь толкованія средневѣковыхъ теоретиковъ западнаго церковнаго пѣнія о *составѣ* и о *формулахъ* гласовыхъ мелодій, т. е. о томъ самомъ, что у византійцевъ называлось *проленсисъ* и *энехема* или *эпехема* гласовъ.

Общими для всѣхъ гласовъ считались издревле слѣдующія правила для составленія мелодій (μελοποιία):

- 1) Каждая полная мелодія должна оканчиваться на *финальной нотѣ*, которою у средневѣковыхъ теоретиковъ признавалось: въ *автентическихъ* гласахъ — *низшій звукъ* или *прима* соотвѣтственнаго вида, а въ *плагальныхъ* гласахъ — *кварта* (т. е. низшій звукъ соотвѣтственнаго автентическаго гласа)**);
- и 2) каждая мелодія (*cantus*) и каждый отдѣлъ (*distinctio*) ея

*) См. *Gerberti, Abbatis monasterii S. Blasiani »Scriptores ecclesiastici de musica sacra«*. Т. I.

**) Въ западной церковной музыкѣ считается собственно только *четыре* основныхъ лада, а именно: 1-й, 3-й, 5-й и 7-й гласы. Они то и суть *автентическіе* гласы. Другіе же четыре гласа (т. е. *плагальные*) имѣя общіе съ своими соотвѣтственными, основными ладами, *финальные звуки*, отличаются отъ нихъ не *гармоническимъ*, а только *мелодическимъ* характеромъ, т. е. тѣмъ, что плагальные гласы преимущественно *вращались* въ областяхъ на *кварту* ниже, чѣмъ гласы автентическія. Напр.



должны начинаться и оканчиваться звукомъ, который окажется или финальною нотою, или же составляетъ съ нею одинъ изъ интерваловъ, допускаемыхъ въ мелодіяхъ грегорианскаго пѣнія.*)

Эти интервалы получаются изъ отношеній финальной ноты къ нотамъ, лежащимъ на четырехъ послѣдующихъ ступеняхъ (вверхъ) соответственно строю cadaго гласа. Финальная же нота есть главная примѣта всякаго гласа.

»Гласъ или ладъ, по словамъ Одона Ключійскаго, есть правило (regula), по которому распознается какой либо напѣвъ (cantus) по финальной нотѣ сочиненія. Ибо, если не вѣдаешь окончанія напѣва, то нельзя тебѣ знать ни какую нотою долженъ начинаться напѣвъ, ни до какого звука онъ долженъ восходить или нисходить.« Это правило перешло въ теорію западнаго церковнаго пѣнія безъ сомнѣнія изъ ученія греческихъ дидакаловъ, потому что латинское выраженіе «финальный звукъ» (vox finalis), обозначающее конецъ напѣва, тождественно византійскому выраженію *нисходный звукъ* (Ἐπίχρημα), равно какъ слово: «возгласованіе» или «запѣвъ» (intonatio) заключаетъ въ себѣ тоже самое понятіе, что слово «начало звукоиздаванія» (Ἐνίχρημα), а слово «начертаніе» (Ἐπιβολή) тоже, что слова: *невма* (neuma) у Гвида Аретинскаго, и *ладъ* или *оборотъ* (tropus) у Бернгарда Клерво'скаго. Тѣмъ болѣе бросается это въ глаза, что выраженія *невма* и *тропъ* суть *греческія*, хотя и кажется страннымъ, что средневѣковые западные музыкологи, вмѣстѣ съ самымъ предметомъ, не переняли также и существующихъ уже у Византійцевъ выраженій.

Впрочемъ и у эллиновъ, какъ мы видѣли, слово «τροπος» заключало въ себѣ понятіе о ладѣ или наклоненіи, а извѣстныя *формулы ладовъ*, нарочно построенныя по всей строгости гласовыхъ правилъ, должны весьма естественно служить вѣрными *представителями и характеристиками самыхъ гласовъ*.

*) См. Гвида Аретинскаго: «Micrologus». Гл. IV. и Одона Ключійскаго «Enchiridion» (Dialogus). Эти мелодическіе интервалы (differentiae) называются то «связками» (conjunctiones), то «согласными» (consonantiae), въ смыслѣ греческаго слова: ἐμμελεῖς, удобопѣваемые.

Примѣч. Никакъ не могу согласиться съ обычнымъ, искони рутиннымъ, толкованіемъ, будто слово *невма*, есть ничто иное, какъ испорченное греческое слово «νεῦμα», т. е. *дыханіе* или *дуновеніе*. Въ такомъ толкованіи нѣтъ никакого яснаго, прямого отношенія къ самому дѣлу. То, что Гвидо называетъ *невма*, есть *формула*, которая указываетъ на *извѣстный строй лада*, или предписываетъ *звуковое содержаніе* напѣва по желаемому гласу, слѣдов. показываетъ *характеристическій порядокъ и количество допускаемыхъ ступеней*, такъ что по сравненіи съ этой формулой какого либо напѣва, предполагаемаго въ какомъ нибудь данномъ гласѣ, мы совершенно въ состояніи различить *правильнъ ли этотъ напѣвъ или неправиленъ*. Въ послѣднемъ случаѣ формула *опровергаетъ* правильность напѣва, а въ первомъ случаѣ *подтверждаетъ, одобряетъ ее*. Слѣдовательно *полное теоретическое согласованіе напѣва съ гласовою формулою* можетъ служить напѣву «*знакомъ одобренія*». Греческое же слово νεῦμα (отъ глагола νεῶν, киваю головою, дѣлюю знакъ согласія, или одобренія) означаетъ именно *внѣшній знакъ согласія или одобренія*.*)

Итакъ, справедливо можно заключать, что цѣль и принципы всѣхъ вообще *гласовыхъ формулъ* древне-восточнаго и древне-западнаго церковнаго пѣнія, были тождественны, т. е. что, какъ *невмы* и *тропы* въ послѣднемъ, такъ и *эпехемы* въ первомъ, служили указаніемъ на соблюдаемые въ напѣвахъ *объемъ и характеристику гласовъ*, главнѣйшими примѣтами которыхъ служили *эпехемы*, т. е. *исходные* или *финальные* звуки, *пролесисъ*, т. е. *разстояніе послѣднихъ отъ выше-*

*) Очень быть можетъ, что филологи найдутъ нѣкоторую *натяжку* въ моемъ толкованіи слова «Неума»; но, *не больше ли еще имѣется натяжки* въ толкованіи прежнихъ толковниковъ, которые объясняютъ, что *формулы* эти потому названы «неумае» (женск. рода), что для того, дабы пропѣть ихъ «однимъ духомъ» (а развѣ это требуется?), *нужно много дыханія* «*Неῦμα*» (средн. рода, да *лишнее* п.).

лежащей мезы, иначе область гласа, и тетракордный видъ, т. е. постепенный строй звуковъ въ этой области.

Въ западномъ церковномъ пѣніи исходными звуками мелодій считались низшіе звуки гласоваго звукоряда; въ восточномъ же церковномъ пѣніи (какъ мы видѣли выше) исходными звуками мелодической области могли быть не только низшій звукъ гласоваго пентакорда, т. е. (по номенклатурѣ Вриеннія) прославаномена, но и первый слѣдующій за нимъ кверху звукъ, т. е. игната. Каталексисъ (или мелодическая каденца) на прославаномень, неоспоримо долженъ выказать иной характеръ, чѣмъ каталексисъ на игнать. Это становится еще яснѣе, когда рассмотримъ во всѣхъ гласахъ эти двѣ мелодическія ступени въ связи съ найденною нами подъ каждымъ звукомъ гармонію.

	Дорійскаго лада.		Гуподорійскаго лада.		Миксолидійскаго лада.		Гупомиксолідійскаго лада.	
	1.	2.	1.	2.	1.	2.	1.	2.

Минорные гласы:

	лидійскаго лада.		гуполидійскаго лада.		фригійскаго лада.		гупофригійскаго лада.	
	1.	2.	1.	2.	1.	2.	1.	2.

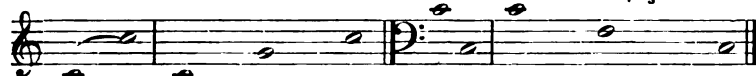
Мажорные гласы:

Цифрою 1. обозначена прославаномена, а цифрою 2. игната. Аккорды оказываются въ ладахъ:

	подъ прославамономъ	подъ гутатою.
Дорійскомъ :	тоническій ;	нижнедоминантнѣй.
Гиподорійскомъ :	тоническій ;	верхнедоминантнѣй.
Миксолидійскомъ :	верхнедоминантнѣй ;	тоническій .
Гипомиксолидійскомъ :	верхнедоминантнѣй ;	нижнедоминантнѣй.
Лидійскомъ :	тоническій ;	верхнедоминантнѣй.
Гиполидійскомъ :	нижнедоминантнѣй ;	тоническій.
Фригійскомъ :	верхнедоминантнѣй ;	тоническій.
Гипофригійскомъ :	тоническій ;	нижнедоминантнѣй.

Окончаніе на *тоническомъ* трезвучіи болѣе прочихъ сочетаній удовлетворяетъ нашъ слухъ и наше эстетическое чувство. Въ этомъ едва ли возможно сомнѣваться, тѣмъ болѣе, что *тоника*, какъ акустическая единица, и *октава* ея, какъ величина, получаемая или отъ удвоенія струны (низшая октава) или отъ дѣленія ея надвое (вышая октава) — служатъ *началомъ* и *концомъ* *натуральной гаммы*.

Нельзя также отрицать и то, что *мажорное* трезвучіе опредѣленнѣе, самостоятельнѣе, чѣмъ *минорное* трезвучіе, потому что по *вибраціонному* разсчету *формула интеркаляціи* для полученія *большой терціи вверхъ*: $\frac{\frac{3}{2} + 1}{2} = \frac{5}{4}$ *меньше сложна*, чѣмъ *формула для полученія большой же терціи внизъ*: $\frac{2(1 \times \frac{3}{2})}{1 + \frac{3}{2}} = \frac{3}{4}$.*)



$$1 : 2. \quad 1 : \left(\frac{2+1}{2} = \frac{3}{2}\right) : 2. \quad 1 : \frac{1}{2}. \quad 1 : \left[\frac{2(1 \times \frac{3}{2})}{1 + \frac{3}{2}} = \frac{3}{4}\right] : \frac{1}{4}.$$



$$1 : \frac{3}{2}. \quad 1 : \left(\frac{\frac{3}{2} + 1}{2} = \frac{5}{2}\right) : \frac{3}{2}. \quad 1 : \frac{2}{3}. \quad 1 : \left[\frac{2(1 \times \frac{3}{2})}{1 + \frac{3}{2}} = \frac{3}{4}\right] : \frac{3}{4}.$$

*) Если обозначимъ *вибраціонную* скорость *высшаго* изъ двухъ звуковъ буквою *a* (*altus*—высокій), а *низшаго* звука буквою *b* (*bassus*—низкій), то общія формулы *интеркаляціонной величины* между этими двумя звуками будутъ — при направленіи строя *кверху*: $\frac{a+b}{2}$, а при направленіи

строя *книзу*: $\frac{2ab}{a+b}$. Напр. интеркаляція октавы 1 : 2 даетъ *кверху*: $\frac{2+1}{2} = \frac{3}{2}$, т. е. *верхнюю квинту отъ единицы*, а *книзу* $\frac{2(2 \times 1)}{2+1} = \frac{4}{3}$, т. е. *нижнюю квинту отъ звука = 2*, или *верхнюю кварту отъ единицы*.

Другими словами: въ окончаніяхъ (эпехемахъ) церковныхъ мелодій, *тоническое* трезвучіе вообще должно имѣть преимущество предъ трезвучіями *обыихъ доминантъ*, а изъ послѣднихъ — *мажорное* трезвучіе вообще имѣетъ преимущество предъ *минорнымъ*. При этомъ слѣдуетъ также обращать вниманіе еще и на то, *какіе именно интервалы* образуютъ съ *основнымъ звукомъ окончательной гармоніи* тѣ звуки, которые имѣютъ служить *исходомъ мелодіи*. Ибо, изъ трехъ интервальныхъ отношеній, составляющихъ трезвучіе (т. е. изъ отношеній октавы, квинты и терціи), также одно предъ другимъ имѣетъ преимущество, смотря по большому или меньшему совпаденію вибрацій его съ вибраціями основной гармонической единицы.

Отношеніе *октавы* 1 : 2 проще отношенія *квинты* 2 : 3 = 1 : $\frac{3}{2}$, а отношеніе *квинты* проще отношенія *большой терціи* 4 : 5 = 1 : $\frac{5}{4}$, и т. д. Поэтому эллины (какъ уже сказано было) признавали октаву — *чистѣйшимъ консонансомъ* или *антифонією*; квинту считали *сѣмфонією*, т. е. чистымъ созвучіемъ, а большую терцію — только *парафонією* или *призвучомъ*. На этомъ основаніи терція не принималась за *исходную* (финальную) ноту въ мелодіяхъ, такъ что каждый напѣвъ у нихъ, по строгой теоріи, долженъ былъ оканчиваться только на *октаву*, или по крайней мѣрѣ, на *квинту заключительной гармоніи*. Вриенній (какъ мы выше видѣли) говоритъ: мелодическія окончанія могутъ быть или на *просламяноменъ*, или на *гнпатъ* (по гласовой номенклатурѣ его времени).

Изъ интервальныхъ отношеній просламяномена и гнпаты каждаго гласа къ основному звуку того трезвучія, которымъ естественно долженъ сопровождаться каждый звукъ, видно, что

<i>въ ладахъ:</i>	<i>просламяномена</i>	<i>гнпата</i>
<i>Дорійскомъ:</i>	квинта тоникки;	терція нижней доминанты.
<i>Гиподорійскомъ:</i>	октава тоникки;	квинта верхней доминанты.
<i>Миксолидійскомъ:</i>	квинта верхней доминанты;	терція тоникки.

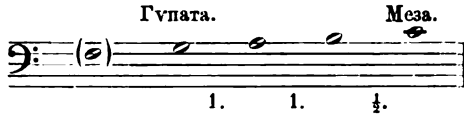
<i>Гипомиксолидійскомъ</i> :	октава верхней доминанты ;	терція нижней доминанты.
<i>Лидійскомъ</i> :	октава тоникки ;	квинта верхней доминанты.
<i>Гиполидійскомъ</i> :	октава нижней доминанты ;	квинта тоникки.
<i>Фригійскомъ</i> :	квинта верхней доминанты ;	терція тоникки.
<i>Гипофригійскомъ</i> :	квинта тоникки ;	терція нижней доминанты.

Изъ всёхъ звуковъ лада *октава и квинта тоникки* имѣютъ преимущественное и ближайшее отношеніе къ единицѣ лада, и потому весьма естественно, что въ *дорійскомъ, гиподорійскомъ, лидійскомъ и гипофригійскомъ* ладахъ, *мелодическимъ окончаніемъ* долженъ служить *прославаномена*, а въ *гиполидійскомъ* ладѣ — *гпата*. Въ *миксолидійскомъ* и *фригійскомъ* ладахъ, *тоническая гармонія* находится на *гпата*. Но *гпата* является здѣсь въ качествѣ *терціи*, и потому не можетъ быть гласовымъ окончаніемъ. Гласовое окончаніе въ томъ и другомъ ладѣ естественно падаетъ на *прославаномена*, которая въ обоихъ ладахъ имѣетъ значеніе *квинты верхней доминанты*. Въ *гипомиксолидійскомъ* ладѣ, *прославаномена* составляетъ *октаву верхней*, а *гпата* — *терцію* нижней доминанты, а потому гласовымъ окончаніемъ нужно признавать первую, т. е. *прославаномону*.

Слѣдовательно, если изъ данной мелодіи составимъ поступенный рядъ, то получимъ *звуковое пространство* между нижайшею и высшею нотами, или *область* этой мелодіи. Затѣмъ, если въ данной мелодіи, отъ финальной ноты ея, которая естественно имѣетъ значеніе или *прославаномены*, или *гпаты*, разсмотримъ строй ступеней кверху, то по тому же строю, кажется возможно было бы вполне точно опредѣлить *характеръ пентахорда*, въ которомъ составлена данная мелодія. Въ дѣйствительности же это указаніе оказывается еще не вполне опредѣленнымъ, потому что по вышнему виду строя нѣкоторые гласовые пентахорды сходны другъ съ другомъ. Такъ напр. изъ слѣдующихъ трехъ пентахордовъ:



первый (а) можетъ быть пентахордомъ *дорійскимъ* или *ипсолидійскимъ*; второй (б) пентахордомъ *фриійскимъ* или *ипсодорійскимъ*, а третій (в) — или *лидійскимъ*, или *ипсофриійскимъ*. А такъ какъ *ипсолидійская* мелодія оканчивается на *ипсатъ*, отъ которой *вверхъ до мезы* имѣется только *тетрахордъ*,



то можно принимать этотъ тетрахордъ также за часть *лидійскаго* пентахорда, тѣмъ болѣе, что встрѣчаются весьма часто мелодіи, обнимающія неполна всю область своего лада, и даже не всю область пентахорда.

Вриенній говоритъ: *) »Любознательные не должны упускать изъ виду и того, что одни мелодическіе виды бываютъ *совершенные*, а другіе *несовершенные*«. Затѣмъ онъ объясняетъ, что *совершенныя* мелодіи начинаются съ своей *мезы*,**) проходятъ *всѣ* ступени лада и возвращаются къ средней нотѣ; а *несовершенныя* мелодіи, не обнимаютъ собою *всѣхъ* ступеней лада.

*) Кн. III. Отд. 5. стр. 486. »Δεῖ δε μηδὲ τοῦτο τοῦς φιλοπόνους ἀγνοεῖν, ὅτι τῶν εἰδῶν τῆς μελωδίας, ἃ μὲν ἐστὶ τέλεια, ἃ δὲ ἀτέλη».

**) Въ двудиапазонныхъ рядахъ *меза* служитъ и *окончаніемъ нижней*, и *началомъ верхней антифоніи*, слѣдовательно въ тѣснѣйшемъ смыслѣ она имѣетъ значеніе или *пяти нижняго діапазона*, или *прослажваномени верхняго діапазона*.



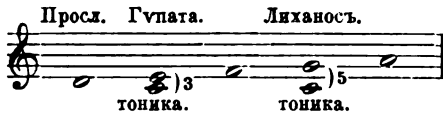
Эллины и византийцы умѣли однакоже ясно отличать и опредѣлять, къ какому именно гласу, или ладу, принадлежала данная мелодія. Спрашивается: не существовали ли еще и другіе примѣты, не менѣ важные чѣмъ окончанія?

Хотя въ самыхъ древнихъ греческихъ трактатахъ (до 14-го вѣка) нигдѣ не указано на такіе примѣты, но въ существованіи ихъ, сомнѣваться нельзя, тѣмъ болѣе, что наши (русскіе уже) дидакалы XVII-го вѣка много разсуждаютъ о нихъ и притомъ на основаніи традицій о пѣвческой практикѣ.*)

Эта традиція учитъ, что во всѣхъ правильно слагаемыхъ церковныхъ мелодіяхъ, совершенныхъ и несовершенныхъ, должны чаще прочихъ встрѣчаться, особенно же на *ритмическихъ отдыхахъ* (въ концѣ музыкальныхъ строкъ или фразъ) — *известные звуки*, которые своимъ *гармоническимъ значеніемъ въ самомъ ладѣ*, ясно указываютъ на *характеристическую особенность лада*. Эти звуки церковными пѣснотворцами (*μελοτοιοί*) русскими и неогреческими, называются *преобладающими* и *господствующими* (*δεσποτῆα φώναι*). Попытаемся теоретически опредѣлить, какіе именно звуки въ каждомъ ладѣ должны непременно являться господствующими.

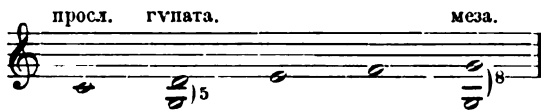
Характеристика ладовъ, какъ доказано въ предыдущихъ главахъ заключается въ гармоніяхъ, служащихъ главными основаніями каждого лада. Главнѣйшею гармоніею *фригийскаго* лада, хотя онъ и оканчивается на *квинтѣ верхней доминанты*, остается все таки трезвучіе *тоники*, которое поэтому должно проявляться въ мелодіи какимъ либо изъ своихъ трехъ интерваловъ. Въ пентахордѣ этаго лада имѣются только два звука тонической гармоніи: *итата* и *лиханось*; первая содержитъ *терцію*, второй — *квинту* тоники.

*) *О. Дм. В. Разумовскій*, въ своемъ изслѣдованіи «Церковное пѣніе въ Россіи», опредѣленно указываетъ эти примѣты при истолкованіи области и окончанія каждаго отдѣльнаго гласа. (См. стр. 118, 119, 122, 125, 129, 132, 134, 137, 139 и 142). Эти самыя указанія многоуважаемаго автора, а еще болѣе бесѣды наши объ этомъ предметѣ, подстрекали меня къ тѣмъ аналитическимъ изслѣдованіямъ, результаты коихъ переданы на послѣдующихъ страницахъ.



Квинта тоники можетъ быть принята и за *октаву* верхней доминанты, слѣдовательно не можетъ указывать на гармонию тоники съ такою ясностію, какъ терція. Вотъ почему въ этомъ ладѣ требуется *частое повтореніе игнаты*, смѣняющееся повтореніемъ *просламаномены*, несомнѣннаго тоже представителя гармоніи верхней доминанты. Итакъ, если встрѣчается намъ мелодія съ окончаніемъ на звукѣ, который, вмѣстѣ со звукомъ, лежащимъ на одинъ тонъ выше, чаще прочихъ повторяется, и если тетрахордъ пролепися построенъ по схемѣ: — 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. — 1 т. —, то мелодія эта должна быть *фриійская* и принадлежитъ *первому гласу* (ā).

Лидійскій ладъ, оканчивающій мелодіи на *октаву* тоники, яснѣ слышится съ гармоніею *верхней доминанты*. Къ интерваламъ послѣдней, въ лидійскомъ пентахордѣ, принадлежатъ *квинта* на *игнату* и *октава* на *мезу*.



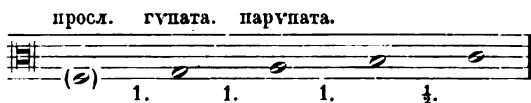
Но октава верхней доминанты въ тоже время составляетъ и *квинту* тоники, а потому уступаетъ свое мелодическое преимущество *квинтѣ верхней доминанты*. Иначе: въ *лидійской* мелодіи, или въ мелодіи *второго гласа* (ē), оказываются господствующими звуками — *просламаномена*, какъ октава тоники, и *игната* какъ квинта верхней доминанты.

Въ *гипофриійской* мелодіи окончательною нотой является *просламаномена*, какъ *квинта* тоники. Гипофригійскій ладъ, который въ тоже время намъ представился какъ *гиперлидійскій* діапазонъ, есть ничто иное, какъ перестановка двухъ предъидущихъ діапазоновъ, а слѣдовательно и въ немъ также, кромѣ *тоническаго* трезвучія, должна преобладать гармонія *верхней*

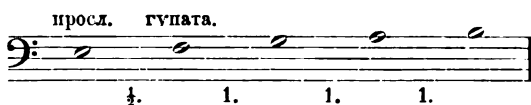
доминанты. Такъ какъ прославаманомена можетъ являться въ качествѣ не только *квинты тоники*, но также и *октавы верхней доминанты*, и поэтому характеръ ея недостаточно опредѣленъ, то, для уясненія *тоническаго* элемента и элемента *верхней доминанты*, требуются звуки болѣе опредѣленные. Въ пентахордѣ этого лада только одинъ звукъ принадлежитъ *безспорно* къ тоническому трезвучію, это — *лиханось*, имѣющій значеніе октавы тоники. Элементъ же *верхней доминанты* заключается въ *парпата*, какъ *терціи* аккорда этой доминанты и въ *меза*, какъ *квинта* ея. Ясно изъ предыдущаго, что послѣдняя должна получить преимущество. Слѣдовательно въ *гнопфурийской* мелодіи т. е. въ пятомъ (ѳ) гласѣ *преобладающими* нотами должны быть *лиханось* и *меза* пентахорда этого лада.



Гнопфурийскій ладъ, кромѣ *тоническаго* трезвучія, преимущественно основанъ на гармоніи *нижней доминанты*, представителями которой являются звуки: *прославаманомена* и *парпата*, *меза* и *нета*. *Нета*, сама по себѣ, лежитъ *вне* основнаго пентахорда, а *меза* содержитъ не только *квинту нижней доминанты*, но и *октаву тоники*, слѣдовательно не имѣетъ достаточно опредѣленнаго характера. Затѣмъ мы видѣли, что вслѣдствіе придаванія *гупатѣ* значенія окончательной ноты, главное основаніе мелодіи этого лада содержится въ тетрахордѣ *между* *гупатою* и *мезою*, почему *прославаманомена* оставляется, какъ бы сама собою, всторонѣ. На этомъ основаніи для полнаго выраженія гармоніи нижней доминанты, остается одна только *парпата*. Такъ какъ *квинту* тоники нельзя принять за часть *нижнедоминантнаго* трезвучія, то, представительницею *тоническаго* элемента, можетъ служить *нпата* *гнопфурийскаго* пентахорда. Слѣдовательно господствующими звуками въ *шестомъ гласѣ* (ѳ) являются: *парпата* и *нпата* *гнопфурийскаго* пентахорда.



Дорійскій ладъ зиждется на трезвучіяхъ *тоники* и *нижней доминанты*. *Октава тоники*, имѣющая также значеніе *квинты нижней доминанты*, не выказывающая поэтому достаточно опредѣленнаго характера, не можетъ служить примѣтою первой гармоніи. *Октава же нижней доминанты* лежитъ на одну ступень ниже прославапомены, т. е. *въ дорійскаго пентахорда*. Итакъ ясно, что представительницею *нижнедоминантной* гармоніи въ этомъ ладѣ можетъ служить только ея *терція*, т. е. *гупата*. Другою же господствующею нотою лада является *квинта тоники*, т. е. *прославапомена*, которая, вмѣстѣ съ тѣмъ, служитъ и *окончательною нотою*. Этими звуками характеризуется *четвертый гласъ* (А).



Изъ ладовъ минорнаго строя, *гиподорійскій* ладъ, своимъ окончаніемъ на октавѣ *тоники*, болѣе прочихъ выказываетъ не только преобладаніе, но абсолютное *господство тоники* надъ другими гармоніями, что поддерживается еще *мажорнымъ* характеромъ *верхнедоминантной* гармоніи. Къ тому же все трезвучіе *тоники* находится въ пентахордѣ *гласа цѣликомъ*, и не только *терція* носитъ опредѣленный характеръ этой гармоніи, но и *квинта* и *октава* ея, по своему положенію, не могутъ быть приняты: первая — за *октаву верхней*, вторая — за *квинту нижней доминанты*, развѣ только при непосредственно послѣдовательномъ повтореніи этихъ звуковъ. А потому, когда характеристическіе интервалы этого трезвучія, т. е. *октава* и *терція*, слышатся чаще другихъ звуковъ при окончаніи на первой, — мы получаемъ ясное представленіе о самомъ пентахордѣ. Посему господствующими звуками въ *осьмомъ гласѣ* (И) являются *прославапомена* (она же служитъ и *окончательною нотою*) и *парпата*.



А такъ какъ просламаномена есть не только *октава тоники*, но и *квинта нижней доминанты*, то непосредственно послѣдовательное повтореніе этой ноты давало поводъ принимать ее въ смыслѣ послѣдняго значенія, чѣмъ и возстановлялся настоящій характеръ *минорнаго* наклоненія. Вѣроятно для того же гармоническаго (такъ сказать) равновѣсія, въ нѣкоторыхъ изъ древнихъ (нашихъ) церковныхъ мелодій встрѣчается въ качествѣ господствующей ноты вмѣсто просламаномены, — *октава нижней доминанты*, т. е. *лиханось*, ступенью выше парупаты.

Въ основаніи *третьяго гласа* (Г̃), или въ *миксолидійскомъ пентагордѣ*, встрѣчаются изъ трезвучія *тоники*: *терція* на гупатѣ и *квинта* на лиханось; а изъ трезвучія *нижней доминанты* — *октава* на парупатѣ и *терція* на мезѣ. По вышеизложеннымъ принципамъ господствующими нотами третьяго гласа должны быть *лиханось* — какъ *квинта тоники*, и парупата — какъ *октава нижней доминанты*.



Самая характеристическая черта *гномиксолидійскаго* пентахорда, отличающая его отъ *дорійскаго* лада, состоитъ въ томъ, что просламаномена можетъ являться въ качествѣ *квинты* отъ *тоники*, и въ качествѣ *октавы* отъ *верхней доминанты*, трезвучіе которой можетъ принимать притомъ *мажорный* характеръ. По этимъ двумъ качествамъ просламаномена является въ гласѣ *Э̃* *абсолютногосподствующею* нотой:



Прилагаемая таблица нагляднѣе показываетъ распредѣленіе окончательныхъ и господствующихъ звуковъ всѣхъ гласовъ, и гармоническое значеніе каждаго звука.

Таблица

окончательныхъ и господствующихъ звуковъ.

Гласъ.	Пентахордъ.	Окончательныя ноты.		Господствующія ноты.	
		Степень (по Врунгвию)	Гармоническое значеніе.	Степень (по Врунгвию)	Гармоническое значеніе.
А.	Фригійскій.	Прослам- ваномена.	5 верхн. домин.	Гупата. Прослам- ваномена.	3 тоникн. 5 верхн. домин.
В.	Лидійскій.	Прослам- ваномена.	8 тоникн.	Гупата. Прослам- ваномена.	5 верхн. домин. 8 тоникн.
Г.	Миксолидійскій.	Прослам- ваномена.	5 верхн. домин.	Парупата. Лиханось.	8 нижн. домин. 5 тоникн.
Д.	Дорійскій.	Прослам- ваномена.	5 тоникн.	Гупата. Прослам- ваномена.	3 нижн. домин. 5 тоникн.
Е.	Гупофригійскій.	Прослам- ваномена.	5 тоникн.	Мега. Лиханось.	5 верхн. домин. 8 тоникн.
С.	Гуполидійскій.	Гупата.	5 тоникн.	Парупата. Гупата.	3 нижн. домин. 5 тоникн.
З.	Гупомиксолидійскій.	Прослам- ваномена.	8 верхн. домин.	Прослам- ваномена.	5 тоникн. 8 верхн. домин.
Н.	Гуподорійскій.	Прослам- ваномена.	8 тоникн.	Парупата. Прослам- ваномена или Лиханось.	3 тоникн. 8 тоникн, или же: 5) нижн. домин. 8)

9. Гиппалаги, параллаги, эналлаги и фторы въ церковномъ осмогласіи.

Выше указано*) уже на обычай эллиновъ и византійцевъ придавать однимъ и тѣмъ же звукамъ различное гармоническое значеніе, и при этомъ я высказалъ мнѣніе, что такковыя гармоническія измѣненія могли быть только слѣдствіемъ пониманія и употребленія элемента созвучій. Теперь постараемся доказать, что всё толкованія византійскихъ дидакаловъ объ *эналлагахъ*, *иппаллагахъ*, *параллагахъ* и *фторахъ*, допускаемыхъ ими въ мелодіяхъ, становятся для насъ понятными, какъ скоро къ этимъ толкованіямъ примѣнимъ *гармоническія основы* гласовъ.

Каждый автентическій или главный ладъ имѣетъ,**) свой соответственный плагальный или побочный ладъ. Напр. *фриійскому* ладу соответствуетъ *ипофриійскій* ладъ. Оба эти лада построены на основаніи *фриійскаго тетра хорда*, и различаются только тѣмъ, что первый имѣетъ *діацевксисъ* между самими тетра хордами, а *второй* — между двумя низшими звуками, при соединеніи обоихъ тетра хордовъ *свнафою*:



По сравненію съ принятыми для гласовъ *пентахордными* областями и съ *общей* (мезообразную) гласовою областію (τόπος φωνῆς), эти два гласа въ той же тональности (лидійской) представляются въ слѣдующемъ видѣ:

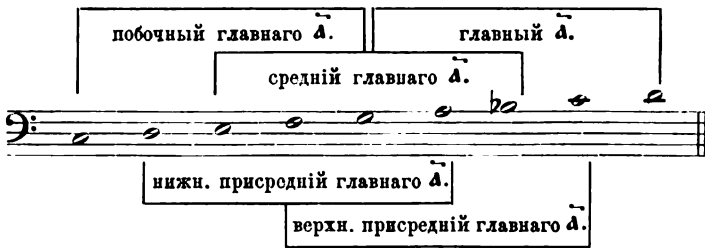
*) См. 7-ю гл. этого отдѣла.

**) См. выпускъ 1-й.



Гипофригійскій пентахордъ*) произошелъ отъ 4-го передвиженія внизъ по всей пятиступенной области фригійскаго пентахорда *по положенію* (κατὰ θέσιν), а слѣд. онъ есть 4-й гласъ изъ *шпалавъ* гласа \bar{a} , или — *побочный главнаго гласа \bar{a} (πλάγιος χορῶν \bar{a}).*

Между каждымъ главнымъ и его побочнымъ, находятся еще *средній* и *два присреднихъ* того же гласа.



По *мелодическому* виду *средній главнаго* \bar{a} походитъ на пентахордъ гласа $\bar{\Gamma}$ (миксолидійскій), *верхній присредній* на пентахордъ гласа \bar{B} (лидійскій), а *нижній присредній* — на пентахордъ гласа \bar{H} (гиподорійскій).

Но если мы передвигаемъ *мелодическій видъ* (εἶδος τῆς μελωδίας) гласа \bar{a} внизъ по ступенямъ гипофригійскаго пентахорда, не измѣняя гармоническаго значенія каждаго звука, какъ въ гипофригійскомъ, такъ и въ фригійскомъ пентахордахъ,

*) См. выпускъ 1-й гл. 10-я.

5. — 3. — 3. — 8. — 5. — 3. — 8. — 5. — 3.

тон. дом. ниж. дом. верхн. дом. тон. дом. верхн. дом. тон. дом. нижн. дом. тон. дом. нижн. дом.

средній главного Д.

нижній присредній главного Д.

верхн. присредній главного Д.

побочный главного Д. главный Д.

то очевидно, что, на сколько бы мелодія ни переступала область основнаго пентахорда, она, по гармоническому значенію отдѣльных звуковъ, не можетъ перейти ни въ какіе другіе лады, а слѣдовательно не можетъ получить никакихъ *иныхъ масовыхъ энелемъ*, кромѣ *лидійскаго, фригійскаго и фригидійскаго* ладовъ. Всѣ эти лады принадлежатъ къ одному и тому же общему семейству, *мажорныхъ гаммъ лидійской тональности*, строящихся восходящимъ порядкомъ. По этой причинѣ они не выказываютъ другъ противъ друга *никакихъ хрой*, т. е. никакихъ разностей между *акустическимъ расчетомъ отдѣльныхъ нотъ въ одномъ ладѣ и расчетомъ тѣхъ же нотъ въ другомъ ладѣ*. Если напр. за *общую единицу* мы примемъ *прославноимена лидійскаго* пентахорда (*fa*), какъ тонику общаго гармоническаго строя мажорныхъ ладовъ, то *верхняя секунда* ($sol = \frac{2}{3} fa$ *) должна быть *прославноименою фригійскаго* пентахорда. Прославноимена *фригидійскаго* лада должна быть *нижнею квинтою лидійской прославноимены*, а прославноимена *фригійскаго* — въ такомъ же отношеніи къ *фригійской*. Расчетъ нижней квинты равняется $\frac{2}{3}$. Слѣдовательно мы получаемъ слѣдующія численныя отношенія:

*) По расчету вибраціонной скорости.

$\frac{3}{2} \times 1 = \frac{3}{2}$ $1 : \frac{2}{3}$

$\frac{3}{2} \times \frac{2}{3} = 1$

Далѣ мы нашли, что прославамномена въ *лидійскомъ* пентахордѣ представляетъ *октаву тоники*, въ *иполидійскомъ* — *октаву нижней доминанты*, въ *фригійскомъ* — *квинту* и въ *ипофригійскомъ* — *октаву верхней доминанты*. Каждый изъ этихъ четырехъ естественныхъ и главныхъ факторовъ мажорнаго звукоряда долженъ быть членомъ естественнаго трезвучія, въ которомъ принимаютъ участіе: *октава*, или *основной звукъ*, его *большая терція* и *квинта*. Такъ какъ отношенія ихъ между собою:

основн. звукъ — б. терція — квинта — октава
 $1 : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : 2$

то выходитъ, что звукъ *la*, какъ большая терція отъ тоники или единицы *fa* равняется $\frac{3}{2}$, а *do*, какъ квинта равняется $\frac{4}{3}$ *fa*.

Большая терція отъ *do*, т. е. верхней доминанты, будетъ *mi*, *квинта* аккорда будетъ *sol* (т. е. прославамномена фригійская): Слѣдовательно $mi = \frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = \frac{2}{1}$, а $sol = \frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{2}{1}$: что совершенно соотвѣтствуетъ отношенію фригійской прославамномены къ прославамноменѣ лидійской.

Звуки *re* и *fa*, какъ *большая терція* и *квинта* нижней доминанты $si^b = \frac{3}{2} \times \frac{2}{3} = 1$, и $\frac{3}{2} \times \frac{2}{3} = 1$. Наконецъ звуки *si^b*, *do* и *re* получаются отъ удвоенія нижнихъ своихъ октавъ: $si^b = 2 (\frac{3}{2}) = \frac{3}{1}$; $do = 2 (\frac{2}{1}) = \frac{2}{1}$; $re = 2 (\frac{3}{2}) = \frac{3}{1}$. Эти десять звуковъ, находящіяся въ четырехъ сказанныхъ пентахордахъ, даютъ слѣдующій рядъ интервальныхъ отношеній:

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

пентахорда:

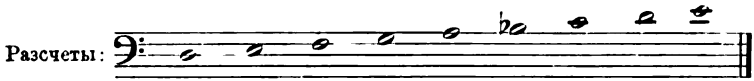
Ясно, что отдѣльные звуки этихъ четырехъ гласовъ не измѣняютъ своего гармоническаго значенія, и что самые гласы отличаются другъ отъ друга не гармоническимъ характеромъ, а единственно только *областью, окончаніями и господствующими звуками.*

Тѣмъ же аналитическимъ путемъ находимъ, что всѣ четыре пентахорда *минорнаго* рода имѣютъ подобное же взаимное отношеніе:

Какъ въ минорномъ, такъ и въ мажорномъ ряду, звукъ *fa* съ звукомъ *la* составляютъ интервалъ *большой терціи*, потому что въ *минорномъ* ряду *fa* относится къ *la* = $\frac{4}{3} : 1$, а въ *мажорномъ* = $1 : \frac{3}{2}$; слѣд. *fa* : *la* = $\frac{4}{3} : 1 = 4 : 3$, или *fa* : *la* = $1 : \frac{3}{4} = 4 : 3$. Такимъ образомъ *fa* и *la* въ обоихъ рядахъ должны быть *тождественными* звуками, какой бы изъ нихъ ни былъ принятъ за единицу. На этомъ основаніи въ отношеніи къ *mez* *la* = 1, выше приведенный мажорный рядъ лидійской же тональности долженъ выказать слѣдующія акустическія величины:

$\frac{1}{3} \times \left[\frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : 1 : \frac{3}{2} : \frac{5}{3} : \frac{4}{3} : \frac{2}{3} : \frac{1}{3} \right]$

Выпишемъ же теперь, для взаимнаго сравненія, акустическія величины обоихъ рядовъ въ объемѣ октавы отъ *re* до *re*, съ прибавкою сверху еще звука *mi*:



минорный: $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{4}{3} : \frac{5}{3} : 1 : \frac{15}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$

мажорный: $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{4}{3} : \frac{5}{4} : 1 : \frac{15}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$

Оба ряда разнятся только одною нотою — *sol*, которая оказывается *верхнею большою секундою* отъ единицы мажорнаго ряда, т. е. отъ *fa* ($\frac{4}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{2}{1}$) и *нижнею большою же секундою* отъ единицы минорнаго ряда, т. е. отъ *la* ($1 \times \frac{3}{2} = \frac{3}{2}$). Величина $\frac{3}{2}$ не можетъ быть тождественною величиной $\frac{2}{1}$, слѣдовательно нота *sol* въ *минорномъ* ряду должна и въ практикѣ представлять *совершенно иной звукъ*, нежели нота *sol* въ *мажорномъ* ряду. Такъ какъ величина $\frac{3}{2}$ больше величины $\frac{2}{1}$, то конечно интерваллъ, выражаемый первою величиною, долженъ быть больше интервала, выражаемаго второю величиною, а слѣдовательно звукъ *sol* дальше отъ звука *la* = 1, въ минорномъ, чѣмъ въ мажорномъ ряду. Разность обоихъ знаковъ становится понятною для насъ изъ сравненія обѣихъ величинъ: $\frac{3}{2} : \frac{2}{1} = 1 : \frac{3}{2}$.

Въ слѣдующемъ ряду нотъ, между нотою *La* (т. е. нижнею октавою отъ единицы *la*) и нотою *mi* (верхнею квинтою отъ единицы *la*), мы встрѣчаемъ пентахорды всѣхъ *осьми классовъ*, т. е. четырехъ минорныхъ: *гипермиксолидійскаго* ($\tilde{3}$), *гиподорійскаго* (\tilde{H}), *миксолидійскаго* (\tilde{G}) и *дорійскаго* (\tilde{A}); и четырехъ мажорныхъ: *гиполидійскаго* (\tilde{S}), *гипофригійскаго* (\tilde{F}), *лидійскаго* (\tilde{K}), и *фригійскаго* (\tilde{A}).

а) Пентахорды минорнаго строя.

		гиподорійскій.					дорійскій.				
		гипомиксолидійскій.					миксолидійскій.				
		$\frac{1}{2} : \frac{15}{8} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{5}{3} : 1 : \frac{15}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$									

		гиполидійскій.					лидійскій.				
		гипофригійскій.					фригійскій.				
		$\frac{1}{2} : \frac{15}{8} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{5}{3} : 1 : \frac{15}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$									

б) Пентахорды мажорнаго строя.

Изъ этого видно, что изъ пентахордовъ различнаго строя сходны только *иптолидйскій* съ *иптомиксолидйскимъ*, ибо они имѣютъ не только *четыре послѣдовательныхъ звука общихъ*, но и крайніе ихъ звуки, *прославаномена иптомиксолидйская (La)* и *меза иптолидйская (fa)*, входятъ въ составъ *обоихъ* родовъ, какъ мажорнаго, такъ и минорнаго. Изъ прочихъ шести пентахордовъ, въ трехъ минорныхъ нота *sol* даетъ звукъ на *комматъ* ($\frac{81}{80}$) выше звука *sol* въ пентахордахъ мажорнаго строя.

Слѣдовательно, сдѣлать переходъ изъ мажорнаго строя въ минорный (или наоборотъ), безъ перестраиванія струны *sol* и безъ сокращенія пентахордныхъ областей, возможно только посредствомъ ладовъ *иптолидйскаго* и *иптомиксолидйскаго*.

Фригійскій и *дорійскій* пентахорды также имѣютъ *четыре послѣдовательныхъ звука общихъ*.

Минорный рассчетъ :

дорійскій.

Мажорный рассчетъ :

фригійскій.

Но *прославаномена фригійская sol = $\frac{9}{10}$ la* не тождественна звуку *sol* въ минорныхъ гаммахъ, хотя *меза дорійская mi = $\frac{3}{2}$ la* имѣется и въ томъ и въ другомъ звукорядѣ.

По *три общихъ послѣдовательныхъ* звука находятся въ *иптофригійскомъ* пентахордѣ, съ пентахордами *иптомиксолидйскимъ* и *иптодорійскимъ*.

гиптодорійскій.

гиптофригійскій.

гиптодорійскій.

Наконецъ *гиполидйскій* и *гиподорйскій* пентахорды имѣютъ также по три общихъ послѣдовательныхъ звука :



Не забудемъ однакоже, что *гипомиксолидйскій* пентахордъ есть повтореніе *дорйскаго* октавою ниже, куда перенесенъ ради *теоретическаго* только порядка, въ качествѣ *побочнаго* лада отъ миксолидйскаго пентахорда; такъ что дорйскій пентахордъ, особенно по *акустическому* расчету, можетъ считаться тождественнымъ *гипомиксолидйскому*, и наоборотъ: сей послѣдній — первому.

Если же въ этомъ смыслѣ принять оба пентахорда за одинъ и тотъ же, примѣрно хоть за *гипомиксолидйскій*, то мы находимъ, что въ дѣлѣ *сродства* между пентахордами онъ играетъ весьма важную роль. Онъ болѣе прочихъ пентахордовъ минорнаго строя имѣетъ общихъ послѣдовательныхъ звуковъ съ пентахордами мажорнаго строя, а именно: съ *гиполидйскимъ* и *фрийскимъ* по *четыре* звука; съ *гипофрийскимъ* — *три* звука. Затѣмъ еще *гиподорйскій* пентахордъ имѣетъ *три* послѣдовательныхъ звука общихъ съ *гипофрийскимъ* и съ *гиполидйскимъ* пентахордами.

До сихъ поръ мы разсматривали восемь пентахордовъ только, какъ части одного и того же звукоряда, а именно *лидйскаго*. Но мы знаемъ, что изъ этого звукоряда византійцы употребляли на практикѣ только четыре пентахорда: *) гласа \bar{a} — фригйскій; гласа \bar{b} — лидйскій, гласа \bar{g} — миксолидйскій и гласа \bar{h} — гиподорйскій. Остальные же пентахорды заимствовались изъ гиполидйскаго тональнаго звукоряда :

*) Въ византійскихъ трактатахъ позднѣйшихъ эпохъ (XVI и XVII вѣковъ) и въ новогреческихъ музыкальныхъ учебникахъ, вмѣсто слова «пентахордъ», употребляется также слово «трохось».

Гиполидійскій тональний рядъ.

дорийскій.

гипомиксолидійскій.

гиполидійскій.

гипофригійскій.

Само собою разумѣется, что и въ этомъ звукорядѣ отношенія дорійскаго или гипомиксолидійскаго пентахордовъ къ пентахордамъ гиполидійскому и гипофригійскому должны быть тѣже самыя, какъ въ лидійскомъ звукорядѣ. Но рождается вопросъ: эти пентахорды будутъ ли сходны съ пентахордами лидійской тональности по соименнымъ звукамъ, или лучше, по взаимнымъ акустическимъ отношеніямъ этихъ звуковъ? Для разрѣшенія его требуется только знать акустическій расчетъ, принимая ту же ноту *la* за единицу, и распредѣляя интервалы дорійскаго (или гипомиксолидійскаго) звукоряда *отъ тi внизъ по минорному строю*, а интервалы гиполидійскаго и гипофригійскаго звукорядовъ *отъ do вверхъ по мажорному строю*.

минорный строй. $\frac{9}{8} - \frac{8}{8} - \frac{11}{8} - \frac{8}{8} - \frac{9}{8} - \frac{8}{8} - \frac{11}{8} - \frac{9}{8} - \frac{8}{8} -$

мажорный строй. $\frac{8}{8} - \frac{9}{8} - \frac{11}{8} - \frac{8}{8} - \frac{9}{8} - \frac{8}{8} - \frac{11}{8} - \frac{8}{8} - \frac{9}{8} -$

Вслѣдствіе того получаютъ слѣдующія акустическія величины *отъ la = 1*.

дорийскій или гипомиксолидійскій

строй минорный $\frac{3}{2} : \frac{3}{2} : \frac{4}{3} : \frac{4}{3} : \frac{10}{9} : 1 : \frac{9}{8} : \frac{8}{8} : \frac{4}{3} : \frac{3}{2}$

строй мажорный $\frac{3}{2} : \frac{10}{9} : \frac{4}{3} : \frac{4}{3} : \frac{10}{9} : 1 : \frac{8}{8} : \frac{9}{8} : \frac{10}{9} : \frac{3}{2}$

гиполидійскій

гипофригійскій

Сравнимъ же теперь акустическія величины этого ряда (съ *si*?) съ такими же величинами другого ряда (съ *si*?).

А. Рядъ лидійской тональности (*Re minor*).

Пентахорды: гуподорійскій } МИНОРИ
 Гласы: н. миксолидійскій }
 г. лидійскій }
 в. фригійскій } МАЖОРИ

Минори. $\frac{3}{8} : \frac{3}{4} : \frac{3}{4} : \frac{4}{3} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} :$

разсчетъ 

мажори. $\frac{3}{8} : \frac{3}{4} : \frac{3}{4} : \frac{4}{3} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} :$

Б. Рядъ ипсидійской тональности (*La minor*).

Пентахорды: дорійскій } МИНОРИ
 Гласы: а. гупмиксолидійскій }
 з. гуполидійскій }
 ф. гупофригійскій } МАЖОРИ

$\frac{3}{8} : \frac{3}{4} : \frac{3}{4} : \frac{4}{3} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{9}{8} : \frac{5}{4} : \frac{4}{3} :$



$\frac{3}{8} : \frac{17}{16} : \frac{3}{4} : \frac{4}{3} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{5}{4} : \frac{5}{4} : \frac{17}{16} : \frac{4}{3} :$

Мы видимъ, что акустическія величины обоихъ рядовъ различаются:

- 1) Минорный строй ряда А. выказываетъ на *sol* величину $\frac{9}{8}$;
 - - - - Б. - - - - $\frac{9}{8}$;
- 2) Мажорный - - - А. - - - *re* - - $\frac{3}{4}$;
 - - - - Б. - - - *re* - - $\frac{4}{3}$;
 - - - - - - - *re* - - $\frac{16}{15}$;
 - - - - - - - *re* - - $\frac{17}{16}$.
- 3) рядъ А. имѣетъ ноту *si*? величиною въ $\frac{16}{15}$;
 - Б. - - - *si*? - - - $\frac{9}{8}$.

Но $\frac{9}{10} = \frac{3}{5} \times \frac{3}{10}$; $\frac{17}{20} = \frac{1}{2} \times \frac{17}{20}$; $\frac{37}{40} = \frac{1}{2} \times \frac{37}{40}$;
 $\frac{3}{5} = (\frac{16}{15} \times \frac{3}{16}) \times \frac{3}{10}$.

За исключеніемъ разности между нотами $si^7 = \frac{16}{15}$ и $si^2 = \frac{3}{5}$, мажорный строй ряда А. совершенно совпадаетъ съ минорнымъ строемъ ряда Б.

Изъ мажорныхъ пентахордовъ двухъ рядовъ, совпадаетъ (за исключеніемъ разности между si^7 и si^2) одинъ только *гипокридийскій* ряда Б. съ *лидійскимъ* ряда А.

Здѣсь опять обнаруживается, что при перемѣнѣ звука si^7 на звукъ si^2 , самая естественная метавола, безъ нарушенія акустически-вѣрныхъ величинъ обоихъ рядовъ А. и Б., совершается изъ пентахордовъ фриійскаго и лидійскаго по системѣ *синафа* (съ si^7) въ *гипокридийскій* (или дорійскій) пентахордъ по системѣ *диацексиса*:

$\frac{4}{3} : \frac{9}{10} : 1 : \frac{16}{15} : \frac{3}{5} : \frac{1}{2} : \frac{3}{4} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{9}{10} : \frac{1}{2} : \frac{3}{4}$
синафа диацексисъ

$- 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - \frac{1}{2} -$

В. лидійскій строй	А. дорійскій или З. гипокридийскій
А. фриійскій строй	

На этомъ основаніи въ парадигмѣ Святограда (см. вып. 1-й стр. 119), въ которой показывается «когда и въ какихъ гласахъ варианты или феоры выказываютъ дѣятельность свою», мы встрѣчаемъ, въ четвертомъ и пятомъ отдѣлахъ, указанія на метаволы:

$$\left\{ \begin{matrix} \beta_{ар.} \\ \alpha \end{matrix} \right\} \text{ и } \left\{ \begin{matrix} \alpha' \\ \beta_{ар.} \end{matrix} \right\}$$

т. е. изъ *гипокридийскаго* пентахорда звукоряда по *диацексису* въ *фриійскій* пентахордъ звукоряда по *синафѣ* и наоборотъ; или изъ гласа β въ гласъ α и наоборотъ. Но ясно изъ предъидущаго, что столь же естественною, а потому и столь же правильно должна почитаться метавола $\beta' - \beta_{ар}$ и наоборотъ, т. е. обмѣнъ *лидійскаго* пентахорда звукоряда по

синафа съ *гномиксолидйскимъ* пентахордомъ по *диацезису*, или гласа $\bar{\kappa}$ съ гласомъ $\bar{\zeta}$ и наоборотъ, хотя *святоградецъ* и не указываетъ на эту метаволу.

Далѣ изъ вышевыведенныхъ акустическихъ расчетовъ можемъ видѣть еще, что если изъ ряда А поставимъ одинъ подъ другимъ пентахорды *лидйскй* и *гноподорйскй*, а изъ ряда Б — *гнопфрийскй* и *гномиксолидйскй*, то каждые два звука, находящiеся другъ противъ друга, составляютъ правильную по расчету *малую* или *большую терцію*:

Пентахорды: ряда А.

ряда Б.

лидйскй: $\frac{1}{2} : \frac{9}{16} : 1 : \frac{13}{8} : \frac{5}{4}$ гнопфрийскй: $\frac{9}{16} : 1 : \frac{3}{2} : \frac{5}{4} : \frac{17}{16}$

гноподорйскй: $\frac{2}{3} : \frac{4}{4} : \frac{4}{3} : \frac{5}{4} : 1$ миксолидйскй: $\frac{4}{3} : \frac{4}{4} : \frac{9}{8} : 1 : \frac{5}{4}$

Малыя терціи: $\frac{3}{4} : \frac{4}{3} = \frac{9}{12} : \frac{16}{12} = \frac{9}{8}$; $\frac{4}{3} : \frac{9}{16} = \frac{16}{36} : \frac{9}{36} = \frac{8}{9}$; $\frac{5}{4} : \frac{13}{8} = \frac{10}{8} : \frac{13}{8} = \frac{10}{13}$;
 $1 : \frac{5}{4} = \frac{4}{4} : \frac{5}{4} = \frac{4}{5}$; $\frac{5}{4} : \frac{17}{16} = \frac{20}{68} : \frac{17}{16} = \frac{5}{17}$.

Большія терціи: $\frac{4}{3} : 1 = \frac{4}{3}$; $\frac{9}{16} : \frac{3}{2} = \frac{9}{48} : \frac{24}{48} = \frac{3}{16}$.

Слѣдовательно нельзя оспаривать естественнаго гармоническаго сродства между *масомъ* $\bar{\kappa}$ или *лидйскимъ* ладомъ и *масомъ* $\bar{\eta}$, или *гноподорйскимъ* ладомъ, а также между *масомъ* $\bar{\epsilon}$ или *ладомъ гнопфрийскимъ* и *масомъ* $\bar{\zeta}$ или ладомъ *гномиксолидйскимъ*. Этимъ теоретически оправдываются указанія въ 1-мъ отдѣлѣ упомянутой парадигмы *Святоградца* относительно «дѣйствія» *феоры*:

1.

λ	т. е. гл. $\bar{\epsilon}$
π	т. е. гл. $\bar{\zeta}$
β	т. е. гл. $\bar{\eta}$

Здѣсь опять у *Святоградца* опущено указаніе на смѣну гласовъ $\bar{\kappa}$ (β) и $\bar{\eta}$ ($\lambda \delta$), которая не возбраняется самою природою звуковъ. Равномѣрно мы знаемъ, что изъ ряда А.,

въ пентахордахъ:

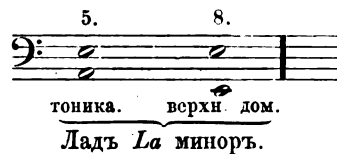
фрийскомъ прославамено (*sol*) есть квинта верхней доминанты (*Do*):
 - - - - - (*do*) отъ тоники (*Fa*);

лидійскомъ - *прославномена* (*fa*) есть октава тоники (*Fa*);
миксолидійскомъ - *ti*, квинта верхней доминанты
La) отъ тоники (*Re*):
иподорійскомъ - *re*) октава тоники (*Re*).



Точно также изъ ряда Б., въ пентахордахъ:

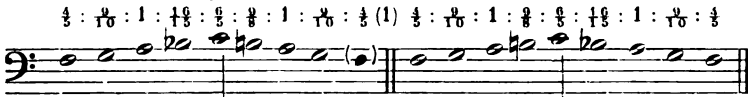
ипофриійскомъ - *прославномена* (*sol*) есть квинта тоники (*Do*);
иполидійскомъ - (*fa*) есть октава тоники доми-
 нанты (*Fa*) отъ тоники (*Do*);
дорійскомъ (или - (*ti*) есть квинта тоники (*La*);
гүпомиксолидійскомъ) или же октава верхней до-
 минанты (*Mi*) отъ тоники (*La*).



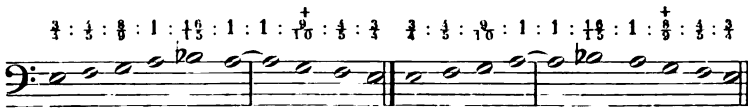
Ладъ *Fa* мажоръ съ ладомъ *Do* мажоръ, и ладъ *Re* миноръ съ ладомъ *La* миноръ находятся въ квинтовыхъ отношеніяхъ; а квинтовые отношенія двухъ ладовъ одинакаго строя (вверхъ или внизъ) позволяютъ этимъ ладамъ безпрепятственно чередоваться. Поэтому *фриійская мелодія* ряда А можетъ переходить въ *ипофриійскую* ряда Б; *лидійская мелодія* ряда А — въ *иполидійскую* ряда Б; а также *миксолидійская* и *иподорійская* ряда А — въ *дорійскую* (или, что все равно: въ *гүпомиксолидійскую*) ряда Б, и наоборотъ. Другими словами, дозволяются метаволы: изъ *ласа* \bar{a} (α') въ *ласъ* \bar{e} ($\frac{\lambda}{\pi} \alpha'$) и наоборотъ:



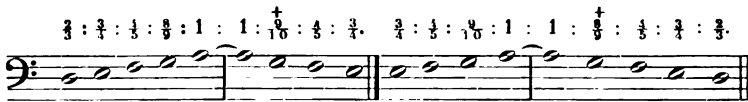
Изъ гласа $\bar{\text{В}}$ (β') въ гласъ $\bar{\text{З}}$ ($\lambda \pi \beta'$) и наоборотъ:



Изъ гласа $\bar{\text{Г}}$ (γ') въ гласъ $\bar{\text{Д}}$ (δ') и наоборотъ:



Изъ гласа $\bar{\text{И}}$ ($\lambda \lambda'$) въ гласъ $\bar{\text{З}}$ ($\beta \text{ар.}$) и наоборотъ:



Измѣненія переходныхъ величинъ по расчету отмѣнены крестиками. Этимъ выводомъ оправдываются 2-й, 7-й и 8-й отдѣлы парадигмы Святоградца:

$$\left\{ \begin{array}{l} \alpha' \text{ т. е. гл. } \bar{\text{Д}} \\ \lambda \pi \alpha' \text{ т. е. гл. } \bar{\text{Е}} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \lambda \delta' \text{ т. е. гл. } \bar{\text{И}} \\ \beta \text{ар.} \text{ — — } \bar{\text{З}} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \beta \text{ар. т. е. гл. } \bar{\text{З}} \\ \lambda \delta' \text{ — — } \bar{\text{И}} \end{array} \right\}$$

Прочія метаволы тамъ не показаны.

Мы видѣли выше, что *гласъ В* или *лидійскій* ладъ допускаетъ переходъ въ *гласъ И* или въ *иподорійскій* ладъ, несмотря на акустическую разность звуковъ $\frac{1}{10}$ и $\frac{2}{3}$ (нота *sol*); а потому, если мы гласъ $\bar{\text{З}}$ или *иптолидійскій* пентахордь беремъ въ смыслѣ *перенесенія высшаго пентахорда лидійскаго же лада въ нижнюю октаву*:



то эти величины *не противоречатъ* величинамъ *минорнаго* расчета ряда А, да къ тому же и *три звука* — *re, mi, fa* — принадлежатъ также и гласу $\tilde{н}$. А потому, со стороны звуковой природы, не встрѣчается препятствія для перехода изъ гласа $\tilde{с}$ ($\frac{\lambda}{\pi} \beta'$) въ гласъ $\tilde{н}$ ($\frac{\lambda}{\pi} \delta'$) и наоборотъ: въ особенности при посредствѣ еще лидійскаго лада:

Гуполидійскій: Лидійскій: Гуподорійскій:

Гуподорійскій: Лидійскій: Гуполидійскій:

$\frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{1}{6} : 1 : \frac{1}{6} : 1 : \frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8}$
+))

$\frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8} : 1 : \frac{1}{6} : 1 : \frac{1}{6} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8}$
+))

На эту метаволу указываютъ остальные два отдѣла (3-й и 6-й) парадигмы Святоградца:

$$\left\{ \begin{array}{l} \lambda \\ \pi \\ \beta' \end{array} \right\} \text{ и } \left\{ \begin{array}{l} \lambda \\ \pi \\ \delta' \end{array} \right\}$$

Посредствомъ же гласа $\tilde{в}$ ряда А, можно даже переходить въ гласъ $\tilde{н}$ (того же ряда), изъ гласа $\tilde{с}$, оставляя его въ ряду Б. т. е. въ звукорядѣ, построенномъ по диатезису:

$\frac{1}{6} : \frac{1}{2} : \frac{1}{6} : 1 : \frac{3}{8} : \frac{3}{8} : \frac{1}{6} : 1 : \frac{3}{8} : \frac{1}{2} : \frac{3}{8} : \frac{3}{8}$
+))

Гуполидійскій. Лидійскій. Гуподорійскій.

Припоминая всѣ найденныя нами метаволы, мы находимъ, что *переходныя измѣненія* состоятъ:

- 1) при переходахъ изъ *м.* $\tilde{а}$ въ *м.* $\tilde{э}$ и изъ *м.* $\tilde{в}$ въ *м.* $\tilde{с}$ и обратно: въ перемѣнѣ величины $\frac{1}{6}$ (*si¹⁷*) на величину $\frac{3}{8}$ (*si²²*) и обратно.

- 2) при переходѣ изъ гл. \bar{e} въ гл. \bar{z} и обратно: въ переменнѣ величины $\frac{4}{3}$ (\bar{re}) на величину $\frac{27}{10}$ (\bar{re}) и обратно.
- 3) при переходѣ изъ гл. \bar{B} въ гл. \bar{H} и обратно: въ переменнѣ величины $\frac{9}{10}$ (sol) на величину $\frac{8}{9}$ (sol).
- 4) при переходѣ изъ гл. \bar{A} въ гл. \bar{e} , въ переменнѣ не только величины $\frac{1}{3}$ (si^b) на величину $\frac{2}{3}$ (si^2), но также и величины $\frac{4}{3}$ (re) на $\frac{27}{10}$ (\bar{re}), что нѣсколько затрудняетъ гладкость перехода.
- 5) при переходѣ изъ гл. \bar{e} и гл. \bar{S} (или \bar{A}) въ гл. \bar{H} , изъ гл. \bar{S} (или \bar{A}) въ гл. \bar{G} , въ переменнѣ не только величины $\frac{2}{3}$ (si^2) на величину $\frac{1}{3}$ (si^b), но еще и величины $\frac{9}{10}$ (sol) на $\frac{8}{9}$ (sol), почему, если эти переходы дѣлаются непосредственно, то оказываются не столь гладкими и приятными, какъ предъидущіе; ибо *два* акустическія переменны разомъ не такъ удобопонятны намъ, какъ одна. Поэтому чувство наше, для подобныхъ переходовъ, требуетъ посредства третьяго какого либо лада: или гл. \bar{A} или \bar{B} .

Каждая переменна одного звука на другой (не тождественный) представляетъ собою собственно *мелодическое движеніе голоса*, или *шагъ интервальный*. Разсмотримъ же интервалы, которые совершаетъ голосъ при ходѣ изъ $\frac{1}{3}$ (si^b) въ $\frac{2}{3}$ (si^2), изъ $\frac{4}{3}$ (re) въ $\frac{27}{10}$ (\bar{re}) и изъ $\frac{9}{10}$ (sol) въ $\frac{8}{9}$ (sol). Начнемъ съ двухъ послѣднихъ.

$$\frac{9}{10} : \frac{8}{9} = 1 : \frac{8}{9} \frac{9}{10} \text{ и обратно: } \frac{8}{9} : \frac{9}{10} = 1 : \frac{8}{10} \frac{9}{9}.$$

Слѣдовательно голосъ *спускается* или *поднимается* тутъ на интервалъ *итерохи*, обыкновенно (хотя не совсѣмъ вѣрно) называемой: *комматъ*.*)

$\frac{1}{3} : \frac{2}{3} = 1 : \frac{2}{3} \frac{3}{3}$; это *большая апотома*, или интервалъ *чрезмѣрнаго малаго полутона*, т. е. интервалъ *малаго полутона* $\frac{2}{3} \frac{2}{3}$, *помноженнаго* на интервалъ *комматъ* $\frac{8}{10}$; **) ибо: $\frac{2}{3} \frac{2}{3} \times \frac{8}{10} = \frac{1}{3} \frac{2}{3}$.

*) См. выпускъ 1-й стр. 12.

**) Тамъ же.

Слѣдовательно шагъ въ $\frac{1}{2}\frac{3}{4}$ больше шага на *правильную* апотому въ $\frac{3}{4}$; но онъ же и меньше шага на *правильную* леймму: $\frac{1}{2}\frac{3}{4} : \frac{1}{3} = 1 : \frac{2}{3}\frac{3}{4}$, — т. е. меньше на едва *удобо-различаемую, наименьшую изъ всехъ комматъ или итерохъ.*

Во всѣхъ этихъ шагахъ, голосъ или *переступаетъ правильную ступень диатоническую, или хроматическую* ($\frac{2}{3}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{4}$), или же *не доходитъ* до надлежащей высоты ея.

Вриенній, говоря о гласовыхъ измѣненіяхъ (какъ уже было сообщено въ своемъ мѣстѣ*) между прочимъ объясняется: «когда мелодія переступить за нету свою (вѣрнѣе слѣдовало бы автору сказать «мезу») кверху на интервалъ, *меньше* тоннаго или даже полутоннаго интервала, то она тотъ самый видъ (ладъ или гласъ) *совершенно извращаетъ* (τότε πάντως ἐαυτὸ παραφθεῖρει). Ибо *извращение* (παραφθορά) есть нѣкій *неясный переворотъ* и *измѣненіе вида* (лада или гласа). Тоже самое должно понимать, когда появится какой либо звукъ *ниже прославленомены.* —

При переходѣ изъ гл. \bar{a} въ гл. \bar{e} напр.

гл. \bar{a} . гл. \bar{e} .

$\frac{1}{6} : 1 : \frac{1}{3} : \frac{2}{3} : \frac{1}{4} \times \frac{3}{4} = \frac{3}{16} : \frac{2}{3} : \frac{1}{2} : 1 : \frac{1}{6}$

Мелодія гласа \bar{a} «переступаетъ за мезу кверху» на интервалъ $\frac{3}{4}$. Слѣдовательно звукъ $re = \frac{2}{3}$, производитъ *извращение» вида или гласа \bar{a} .*

При переходѣ изъ гл. \bar{k} въ гл. \bar{i} :

$\frac{1}{6} \times \frac{3}{4} = \frac{1}{8}$

голосъ изъ звука *sol*, какъ *итаты лидійскаго лада* $= \frac{9}{16}$, переступаетъ внизъ на интервалъ $\frac{3}{4}$, и тѣмъ производитъ звукъ $sol = \frac{9}{16} \times \frac{3}{4} = \frac{3}{8}$, который оказывается *миканось итолмидий-*

*) См. выпускъ 1-й стр. 121.

скаго лада. Итакъ звукъ $sol = \frac{8}{8}$ является *извращеніемъ* *гласа* \bar{b} .

Но звукъ $sol \frac{8}{8}$, или *мизаносъ иподорійскаго лада*, принадлежитъ, какъ мы видѣли, къ *иной гармоніи*, нежели звукъ $sol \frac{9}{10}$, т. е. *ипта* лядійскаго, или *прославаномена фриійскаго лада*.

Слѣдовательно мы вправѣ заключить, что:

- 1) слово «теора» вообще означаетъ *мелодическій шагъ, несообразный съ сущностью первобытно гласоваго звукоряда*;
- 2) Что *всякое, несообразное съ сущностью даннаго гласа, измѣненіе интервального шага измѣняетъ также и всѣ гармоническія отношенія этого гласа, и тѣмъ «возвѣщаетъ»* нашему чувству о наступленіи *новой тоники, слѣдовательно и новаго гласа*.

Но не каждое движеніе за предѣлы гласоваго пентахорда соединено съ *фэорю*. Напротивъ, композиторъ имѣетъ полное право расширить область своей мелодіи, даже безъ всякаго нарушенія вѣрнаго интервального расчета, свойственнаго тому роду построенія звукорядовъ къ которому принадлежитъ первобытно данный гласъ. Напримѣръ каждая *фриійская* мелодія можетъ свободно или *восходить* отъ *мезы* на *цѣлую квинту* до самой *неты* своей, которая слѣдовательно будетъ *мезою иперфриійскаго діапазоннаго вида*; или *спускаться* отъ своей *прославаномены* *внизъ* на *цѣлую квинту*, т. е. до *прославаномены иподфриійскаго вида*:

<p>квинтовая свнафа.</p> 	<p>квартовая свнафа.</p> 
<p>вел.ч. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1.</p>	<p>1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1.</p>
<p>діацвк. діацв.</p>	<p>діацв. діацв.</p>
<p>$\frac{9}{10}$ 1. $\frac{6}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ 2.</p>	<p>$\frac{3}{8}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{1}{2}$ 1. $\frac{1}{10}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$</p>

Весь рядъ видимо построенъ на расчетѣ *мажорнаго* рода; а потому мелодія, вращающаяся въ этой области, будетъ въ основаніи подлежать той гармонизаціи, которая свойственна

мажорнымъ звукорядамъ, что, конечно, не должно у гармонизатора отнимать право пользоваться тѣми *случайными гармоническими* измѣненіями, какія естественно вытекаютъ изъ *сущающаго тождества между звуками двухъ наклоненій одной и той же гаммы.**)

Выборъ подходящихъ гармоній не можетъ подлежать *стереотипному закону*, а долженъ быть предоставленъ бѣльшей или мѣньшей опытности гармонизатора и, въ особенности, бѣльшему или мѣньшему вкусу его, или такъ сказать чутью, относительно *характера* главнаго или основнаго лада даннаго гласа.

*) См. главу 7-ю сего же выпуска. (О случайныхъ переходахъ изъ лада въ ладъ).

III.

**ПРИМѢНЕНІЕ ДРЕВНЕ-ЭЛИНСКОЙ
И ВИЗАНТІЙСКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ
КЪ ЗНАМЕННОМУ ИЛИ СТОЛПОВОМУ
ПѢНІЮ.**

1. Теоретическое значеніе знаменнаго или столповаго пѣнія.

»Знаменный распѣвъ« — (говоритъ *О. Дм. Вас. Разумовскій* въ многоупомянутой уже книгѣ своей: Церковное пѣніе въ Россіи*) — — «получилъ свое наименованіе отъ *знамень* или *нотъ*».**) — — — «Такимъ образомъ *знаменное пѣніе* означаетъ вообще *пѣніе нотное*, въ противоположность обыкновенному пѣнію безъ нотъ, по навѣку или по наслышкѣ».

— — «Тоже самое знаменное пѣніе называется еще *пѣніемъ столповымъ*«. — — — Ибо на славянскомъ языкѣ всякій *знакъ* называется *столпомъ*. Столповое пѣніе означаетъ также по преимуществу пѣніе церковное т. е. *самогласное*».

Нималѣйше не расходясь съ объясненіями высокоуважаемаго мною автора, я позволяю себѣ однакоже думать что между выраженіями: *знаменное* и *столповое* пѣніе слѣдуетъ все таки предполагать нѣкоторое различіе относительно основнаго значенія того и другаго. Первое выраженіе, т. е. наименованіе «знаменное пѣніе» въ древнихъ музыкальныхъ «толкахъ» или грамматикахъ встрѣчается, на сколько мнѣ стало понятнымъ, преимущественно въ смыслѣ «нотированнаго» пѣнія

*) Выпускъ I, стр. 121. Признавая эту книгу настоящимъ красивымъ камнемъ какъ для предлежащаго моего, такъ и для всякаго будущаго труда по дѣлу Русскаго Церковнаго пѣнія, я считаю необходимымъ приводить всегда собственныя слова многоуважаемаго автора тамъ, гдѣ или результаты моихъ изысканій совершенно совпадаютъ съ его результатами, или гдѣ на основаніи послѣднихъ мнѣ удалось добиться новыхъ выводовъ. Полагаю, что за таковыя цитаты не стануть упрекать меня ни въ присвоиваніи себѣ чужихъ заслугъ, ни въ несамостоятельности собственнаго труда.

**) Слово «*нота*» есть латинское: «*nota*», и означаетъ равнобѣрно: *знакъ* вообще.

вообще, межъ тѣмъ, какъ выраженіе «столповое» дается именно тамъ, гдѣ авторы тѣхъ толковъ желаютъ, какъ бы указать на то обстоятельство, что пѣніе это есть *образцово-церковное*, т. е. *зидующееся на истинномъ древнемъ осмогласіи*. Слово: «столпъ» однозначуще также и съ нынѣшнимъ словомъ: «столбъ», которое равномѣрно означаетъ и *основаніе*. Слѣдовательно выраженіе: «столповое» пѣніе, по этой самой причинѣ, вѣроятно означало *первобытное основное* церковное пѣніе, т. е. то пѣніе, какое было первоначально приведено въ Россію Византійскими дида-скалами, и которому основой служило строгое осмогласіе. Такъ что для различія отъ другаго, въ позднѣйшія эпохи появившагося рода церковнаго пѣнія, *древнее знаменное*, какъ *дѣйствительно строю-осмогласное*, было прозвано также и *столповымъ*, т. е. *основнымъ* церковнымъ, осмогласнымъ пѣніемъ.

Это мнѣніе едва ли можетъ показаться фантастическою гипотезою, когда всѣ, кто только до селѣ занимался историческимъ изслѣдованіемъ нашихъ Богослужбныхъ пѣснопѣній, согласны въ томъ, что начало нашего *знаменнаго* пѣнія, т. е. начало употребленія *знаменъ* или *крюковъ* въ Россіи, для изображенія установленныхъ по канону мелодій *надъ* слогами и словами текста священныхъ пѣснопѣній, въ видѣ надстрочныхъ знаковъ и удареній« должно предполагаться въ XI вѣкѣ «потому что къ этому времени относятся первыя нотныя Бого-службныя книги или лучше рукописи».*)

И такъ эпоха появленія въ Россіи *знаменнаго* или *стол-поваго* пѣнія совпадаетъ съ тою же эпохою, къ которой авторъ *Степенной книги* относитъ появленіе трехъ пѣвцовъ греческихъ «съ роды своими; *отъ нихъ начать бысть въ рускій земли ангелоподобное пѣніе, изрядное осмогласіе*, и т. д.

Кто же именно могли быть творцы этихъ древнѣйшихъ напѣвовъ нашего Богослужбнаго пѣнія: Византійцы или сыны Русской земли? Степенная книга ясно и положительно указываетъ на первыхъ: «Придоша . . . трие пѣвца *греческіи* съ роды своими».

*) «Церковное цѣніе въ Россіи» стр. 58—59.

И дѣйствительно: для одного уже лишь вѣрнаго *нотированія* этихъ мелодій по осмогласію, а тѣмъ болѣе для правильнаго *сочиненія* ихъ требовались не только не малая музыкальная подготовка вообще, но и твердое знаніе правилъ самого осмогласнаго пѣнія. Есть ли, однакоже, какое либо вѣроятіе, чтобы въ XI-мъ вѣкѣ, т. е. въ ту эпоху, когда и христіанство и цивилизація вообще далеко еще не вполнѣ укоренились между Русо-Славянами, нашлись уже въ числѣ ихъ люди съ столь полнымъ знаніемъ склада и лада мелодій по осмогласію? — Сомнѣваюсь, а потому и думаю, что гораздо ближе къ исторической истинѣ то, что вмѣстѣ съ уставами о Богослужбныхъ обрядахъ, — т. е. съ уставами, про которые мы положительно знаемъ, что они суть учрежденія Византійскихъ-Святителей IV-го вѣка, — Русо-Славяне воспріяли отъ *присланныхъ изъ Цареграда* священнослужителей (все равно какой бы націи таковыя ни были) также и не малое число *готовыхъ* уже, и въ восточной церкви давно употреблявшихся, священныхъ пѣснопѣній.

Несомнѣнность этого факта подтверждается еще и тѣмъ, что и понынѣ еще существуютъ *греческія* наименованія для различія церковныхъ пѣснопѣній по характеру ихъ содержанія и ритмическаго склада: *Ирмосъ, Кондакъ, Трїодъ, Параклитика* и пр. Вмѣстѣ съ текстами священныхъ этихъ пѣснопѣній, несомнѣнно, передавались также и мелодіи ихъ употреблявшіяся въ то время въ Цареградѣ.

Все изложенное, неминуемо приводитъ къ убѣжденію, что во 1-хъ) *наибольшее число мелодій нашего столповаго пѣнія принадлежитъ къ древнѣйшимъ напѣвамъ Христіанской Церкви; *)*

*) Профессоръ церковной музыки при Парижской Консерваторіи, Л. А. Бургъ-Дюжуръ (Bourgault-Ducoudray) въ одномъ частномъ письмѣ, прося о доставленіи ему мелодій нашего столповаго пѣнія, говоритъ даже: «Je prétends que le christianisme est venu en votre pays à la même époque qu'il est allé à Rome, et par conséquent la musique aussi. Il doit y avoir des traditions de ce temps là». — (Полагаю, что христіанство проникло въ вашу землю въ ту же самую эпоху, когда и въ Римъ, а слѣдов. и музыка также. Должны существовать преданія того времени).

и во 2-хъ) что, если впрямъ уже нельзя не признавать этого факта, то, конечно, научный разборъ какъ мелодическаго склада, такъ и гармоническаго лада этихъ напѣвовъ можетъ и долженъ служить лучшей и вѣрнѣйшей повѣркою теоретическихъ результатовъ, которыхъ мы, въ предыдущихъ двухъ отдѣлахъ сей книги добились изъ критическаго анализа древне-византійскихъ музыкальныхъ трактатовъ.

Но, признавая дѣйствительно древнѣйшимъ, т. е. *первобытнымъ* и *образцовымъ* осмогласнымъ пѣниемъ *наибольшую* только часть мелодій нашего столповаго пѣнія, мы этимъ же самымъ и признаемъ также, что въ самомъ дѣлѣ нельзя отрицать существованія, между этими традиціонными напѣвами, пѣкоторыхъ менѣе древнихъ, не совсѣмъ первобытныхъ, а слѣдовательно и не столь образцовыхъ по осмогласію мелодій. Этотъ выводъ, къ которому мы теперь пришли путемъ логическимъ, есть тотъ же самый, который заставилъ меня сказать въ введеніи, что »гораздо удобнѣе, вѣрнѣе и положительнѣе можно изучать *суть, основу и форму*« *первобытнаго церковнаго пѣнія нашего изъ достовѣрныхъ сборниковъ теоретическихъ правилъ, чѣмъ изъ сборниковъ однихъ только мелодій* »въ числѣ которыхъ могутъ встрѣчаться и *неправильно сложенные, т. е. необразцовыя*«.

И такъ окончательною задачею нашихъ изысканій является рѣшеніе слѣдующихъ двухъ вопросовъ:

1) какія изъ мелодій нашего столповаго пѣнія должны считаться дѣйствительными образцами *первобытнаго осмогласнаго пѣнія*?

и 2) на какихъ началахъ теоріи древней церковной же, музыки основаны *тѣ отступленія отъ строгаго стиля первобытнаго осмогласія*, которыя встрѣчаются въ складѣ и въ ладѣ прочихъ мелодій того же столповаго пѣнія?

2. Мелодическій складъ знаменнаго или столповаго пѣнія.

Въ 8-ой главѣ втораго отдѣла подлежащей книги было выведено, что главными примѣтами и особенностями каждаго

гласа служатъ какъ *окончательныя*, такъ и преобладающія или *исподствующие* ноты. Слѣдовательно тѣже примѣты и особенности должны нами руководить также и въ предстоящихъ изысканіяхъ, ибо весьма ясно, что никакая мелодія не можетъ не имѣть окончательной ноты, и что равномѣрно въ оборотахъ ея, смотря по сути придаваемого ей характера, одна либо другая нота должна чаще прочихъ повторяться, т. е. преобладать количествомъ своихъ явленій. Разборъ того, на какомъ именно звукѣ оканчивается каждая мелодія столповаго пѣнія, и какой звукъ въ ней количественно преобладаетъ въ сущности, есть, конечно, трудъ эмпирической, — однакоже трудъ не только огромнѣйшій, потому, что требуетъ немомѣрнаго терпѣнія и большой жертвы относительно времени, но и трудъ достойный глубочайшей благодарности со стороны всякаго, ибо безъ такового разбора мы и понынѣ ни на одинъ шагъ не подвинулись бы впередъ въ фундаментальномъ изученіи древняго нашего Церковнаго пѣнія.

Въ книгѣ: »Церковное пѣніе въ Россіи« О. Дм. Вас. Разумовскій *впервые* познакомилъ насъ съ вышерѣченными характеристическими примѣтами гласовыхъ мелодій знаменнаго пѣнія. Къ этимъ результатамъ многоуважаемый авторъ пришелъ путемъ тщательнѣйшаго, крайне добросовѣстнаго сличенія межъ собою до 2000 мелодій столповаго пѣнія, и тѣмъ, конечно, подготовилъ намъ всеѣмъ — уже послѣдователямъ его, — богатѣйшій матеріалъ. Основаніемъ же для научныхъ его выводовъ служили ему *три сравнительныя таблицы*,*) которыя онъ окончательно составилъ изъ сличенія многочисленныхъ мелодій каждаго гласа отдѣльно.

Изъ этихъ таблицъ оказывается, что въ разныхъ мелодіяхъ всеѣхъ восьми гласовъ являются окончаніями вообще только слѣдующія восемь нотъ:

*) Таблицы эти не помѣщены въ самой книгѣ, но О. Дмитрій Васильевичъ, изъ любви къ предмету нашихъ общихъ стремленій, былъ такъ великодушенъ, что *самъ предложилъ мнѣ неограничено пользоваться многотысячи его трудами* при разработкѣ предлежащаго анализа. — Нужно ли прибавить еще какое либо слово къ этому факту? Quisnam alter?



Изъ нихъ *нижнее La* служитъ окончательною потоку только въ *двухъ* мелодіяхъ *перваго* *) въ *одномъ* подобіи *осьмаго* гласа, **) — и въ *двухъ* пѣснопѣніяхъ *седьмаго* гласа. ***)

Какой же именно изъ прочихъ звуковъ *въ какихъ масахъ* и *во сколькоихъ* именно пѣснопѣніяхъ является окончательною потоку, видно изъ прилагаемой таблицы, составленной мною изъ всѣхъ трехъ вышерѣченныхъ таблицъ О. Разумовскаго.

Подъ каждой изъ приведенныхъ выше нотъ (за исключеніемъ ноты *La*) имѣется по одной общей колоннѣ (по одному общему отдѣленію), разграфленной на три рубрики, надъ которыми поставлены римскія цифры: I, II, III, указывающія на извѣстные сборники знаменнаго пѣнія. А именно: цифра I. означаетъ »*Нотноминъные Праздники*»; II. — »*Печатный нотный Ирмологъ*»; III. — »*Нотноминъный Октоихъ*«. — Съ лѣвой же стороны особая рубрика показываетъ гласы, къ которымъ относятся мелодіи.

Изъ этой таблицы мы усматриваемъ, что

а) изъ 221-ой мелодіи *1-ю маса* оканчиваются:

на *нижнемъ sol* — 27; на *do* — 49; на *re* — 141; и на *mi* — 4;

б) изъ 221-ой мелодіи *2-ю маса*:

на *do* — 2; на *re* — 56; на *mi* — 2; на *fa* — 145; и на *верхнемъ sol* — 16;

в) изъ 123-хъ мелодій *3-ю маса*:

на *do* — 5; на *mi* — 103; на *fa* — 4; и на *верхнемъ sol* — 11;

г) изъ 245-ти мелодій *4-ю маса*:

на *нижнемъ sol* — 4; на *si* и на *do* — по одной; на *re* — 122; и на *mi* — 117;

*) »Господи воззвахъ« и »Да исправится«.

**) »Отъ преславнаго чудесе«.

***) »Господи воззвахъ«, и »Да исправится«.

Сравнительная таблица окончательныхъ нотъ въ каждомъ гласѣ.

Гласы:	А			В			Г			Д			Е			Ж			З			И			
	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	I.	II.	III.	
А.	10.	—	17.	—	—	—	1.	48.	—	15.	113.	13.	—	—	4.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Б.	—	—	—	—	—	—	—	—	2.	11.	30.	15.	—	—	2.	25.	103.	17.	—	—	—	—	—	16.	—
Г.	—	—	—	—	—	—	—	—	5.	—	—	—	1.	75.	27.	—	2.	2.	—	—	—	—	10.	1.	—
Д.	4.	—	—	—	—	1.	1.	—	—	20.	71.	31.	—	110.	7.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Е.	1.	—	—	—	—	—	—	82.	27.	6.	17.	2.	—	—	4.	—	—	2.	4.	—	—	—	—	—	—
Ж.	—	—	—	—	—	1.	1.	—	—	51.	101.	37.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
З.	—	—	—	—	—	1.	1.	76.	21.	—	3.	14.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
И.	—	—	—	—	—	1.	3.	25.	13.	17.	132.	27.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

- ε) изъ 145-ти мелодій 5-го гласа:
на *нижнейъ sol* — 1; на *do* — 109; на *re* — 25; на *mi* — 4;
на *fa* — 2; и на *верхнейъ sol* — 4;
- ς) изъ 191-й мелодій 6-го гласа:
189 на *re*, 1 на *si* и 1 на *do*;
- ζ) изъ 115-ти мелодій 7-го гласа:
на *si* — 1; на *do* — 97; и на *re* — 17;
- и наконецъ η) изъ 198-и мелодій 8-го гласа:
1 на *si*; 38 на *do*; и 159 на *re*.

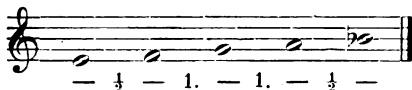
Во всѣхъ проявленіяхъ *большинство одинаковыхъ видовъ* всегда считается *нормальною* формою, а прочія — исключеніемъ. На этомъ основаніи мы въ правѣ предполагать, что въ каждомъ гласѣ то окончаніе должно считаться *нормальнымъ*, или *дѣйствительно гласовому ладу и характеру соответствующимъ*, которое оказывается въ большинствѣ мелодій сего гласа. Окончанія же, проявляющіяся въ остальныхъ мелодіяхъ того же гласа, должны считаться исключеніями изъ общаго правила, допускаемость или недопускаемость которыхъ, однакоже, можетъ и даже должна быть разъясняема научнымъ порядкомъ.

Велѣдствіе того мы заключаемъ, что относительно мелодій знаменнаго нашего нѣнія *нормальными* окончаніями слѣдуетъ признавать:

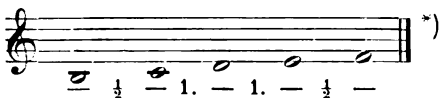
- въ 1-мъ гласѣ — на нотѣ *re*;
- во 2-мъ гласѣ — на нотѣ *fa*;
- въ 3-мъ гласѣ — на нотѣ *mi*;
- въ 5-мъ гласѣ — на нотѣ *do*;
- въ 6-мъ гласѣ — на нотѣ *re*;
- въ 7-мъ гласѣ — на нотѣ *do*;
- и въ 8-мъ гласѣ — на нотѣ *re*.

Въ 4-мъ же гласѣ большинство случаевъ, въ которыхъ окончаніе мелодіи падаетъ на ноту *re*, противъ числа случаевъ, гдѣ мелодія оканчивается на нотѣ *mi*, весьма незначительна, — 122 противъ 117-ти. По этой причинѣ, нормальность мелодическаго окончанія гласа 4-го въ практикѣ знаменнаго пѣнія для насъ пока еще не достаточно выяснена.

Кстати долженъ я также предупредить читателя, что О. Разумовскій въ своемъ анализѣ принимаетъ мелодіи 3-го гласа какъ бы нотированными въ *Лидійской тональности*, т. е. въ области пентахорда:



а не въ *Грпомидійской* области, въ которой *Миксомидійскій* пентахордъ обнимаетъ звуки:



Хотя въ печатныхъ книгахъ мелодіи 3-го гласа и нотированы именно то въ послѣдней тональности, но такъ какъ мы уже знаемъ, что въ сущности не мѣстная высота звуковъ, а интервальные ихъ отношенія въ звукорядѣ составляютъ характеристическую примѣту гласа, то конечно и нѣтъ тутъ никакого измѣненія относительно самой сути мелодій и нормальности ихъ окончаній. И тѣмъ болѣе я долженъ согласиться съ правильностію въ нотаци О. Разумовскаго, что, по строгой теоріи древнихъ Византійскихъ пѣснетворцевъ (какъ было выяснено уже въ двухъ предыдущихъ отдѣлахъ), *трохъ***) 3-го гласа всегда подлежалъ нотаци по *лидійской* тональности. Для тѣхъ же читателей, однакоже, которымъ, по привычкѣ къ рутинной нотаци, быть можетъ, трудно тотчасъ соображать дѣло, считаю неизлишнимъ прибавить слѣдующее:

По *обычной* нотаци оказывается окончательнымъ звукомъ въ мелодіяхъ 3-го гласа, изъ 123-хъ случаевъ:

нижнее sol — 4 раза; *si* — 103 раза; *do* — 4 раза, и *re* — 11 разъ, —

*) Равномѣрно Разумовскій въ своихъ таблицахъ принимаетъ также и мелодіи 5-го гласа нотированными на кварту выше.

***) *Трохъ гласа* означаетъ *пятинотную* группу, въ объемъ которой преимущественно вращаются мелодіи этого гласа.

такъ что рѣшительное ббольшинство мелодическихъ окончаній въ 3-мъ гласѣ, по этой нотаци, падаетъ на ноту *зі*.

Установивъ такимъ образомъ *нормальная* окончанія гласовыхъ мелодій, какъ они проявляются въ практикѣ знаменнаго пѣнія, припомнимъ теперь тѣ гласовыя окончанія, какія выказались вслѣдствіе естественныхъ гармоническихъ законовъ.*)

По таковымъ теоретическимъ выводамъ мы нашли, что окончательными звуками должны являться: въ мелодіяхъ *Фригійскаю, Лидійскаю, Миксолидійскаю, Дорійскаю, Ггнофригійскаю, Ггномиксолидійскаю* и *Ггнодорійскаю* ладовъ — *Протсламваномена* соответственнаго пентахорда, — а въ мелодіяхъ *Ггнолидійскаю* лада — *Ггната*.**)

Съ другой же стороны разборъ такъ называемаго «*троха гласовъ*»***) выяснилъ намъ, что *по областямъ и по строю пентахордовъ* соответствуютъ:

Фригійскій ладъ	гласу 1-му;
Лидійскій ладъ	гласу 2-му;
Миксолидійскій ладъ	гласу 3-му;
Дорійскій ладъ	гласу 4-му;
Ггнофригійскій ладъ	гласу 5-му;
Ггнолидійскій ладъ	гласу 6-му;
Ггномиксолидійскій ладъ	гласу 7-му;
и Ггнодорійскій ладъ	гласу 8-му;

Далѣ тотъ же разборъ насъ научилъ, что Византійскіе пѣснотворцы для нотаци своихъ мелодій употребляли преимущественно *два* только *тональные гаммы*, а именно:

Лидійскую — (по нынѣшнему: гамма съ *сіʹʹ*),
и *Ггнолидійскую* — (по нынѣшнему: гамма съ *сіʹʹ*). †)

Но вмѣстѣ съ тѣмъ дидаскалы восточнаго осмогласія весьма строго придерживались той звуковой области, которую они называли *средней голосовой областію*, и которая по абсолютной

*) См. Отдѣлъ II. гл. 8. стр. 154.

***) См. Отдѣлъ I. гл. 9. стр. 103—110.

†) Тамъ же.

‡) Въ этомъ отношеніи Византійская теорія совпадаетъ съ ученіемъ Римскихъ или Западныхъ музыкологовъ.

высотѣ своей равнялась объему или *нижней антифоніи* (октавы) *Лидійской* тональности, или *двухъ среднихъ тетрахордовъ Ггнолидійской* гаммы:

а) Лидійская тональность. б) Ггнолидійская тональность.

тетрах. тетрах. тетрах. тетрах.
гвплатонъ. мезонъ. мезонъ. дисевгменонъ.

Наконецъ и эта область была точнѣе еще опредѣлена, а именно: Пентахорды гласовъ не должны были кверху переступать за *мезу Лидійской гаммы* т. е. за ноту которая въ отношеніи своему къ *Ггнолидійской* гаммѣ именовалась также *Нетою снемменонъ* послѣдней. Напротивъ же того дозволялось иногда, когда мелодіи преимущественно выказывали стремленіе къ *верхнимъ* звукомъ троха, переносить основной пентахордъ гласа изъ теоретически указанной области на *кварту внизъ*, но установивъ и тутъ извѣстный предѣлъ, а именно: дозволялось спускаться только до *гпаты Ггнолидійской* тональности, т. е. до ноты

На этомъ основаніи возможно было нотировать пентахорды 1-го, 2-го, 3-го и 5-го гласовъ, смотря по надобности (т. е. соображаясь съ объемомъ мелодіи), или въ *лидійской* или въ *гнолидійской* тональности, какъ показываютъ слѣдующіе ряды:

Пентахорды: Лидійской гаммы: Ггнолидійской гаммы:

Оконч. Оконч.

Гласа $\bar{\text{A}}$ или Фригійскаго лада:
 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1.

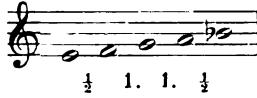
Оконч. Оконч.

Гласа $\bar{\text{B}}$ или Лидійскаго лада:
 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$ 1.

Лидійской гаммы:

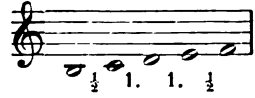
Оконч.

Гласа $\bar{\Gamma}$ или Миксолидійскаго лада:



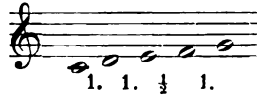
Гуполидійской гаммы:

Оконч.

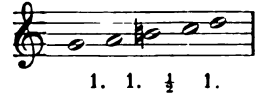


Оконч.

Гласа $\bar{\epsilon}$ или Гупофригійскаго лада:



Оконч.

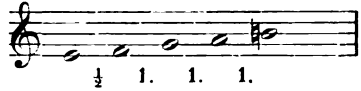


За тѣмъ, какъ само по себѣ вытекаетъ изъ всего предъидущаго, въ практикѣ Византійскаго осмогласнаго пѣнія, главные пентахорды остальныхъ гласовъ могли являться только въ слѣдующихъ *трохахъ* или *областяхъ*:

Гуполидійской гаммы:

Оконч.

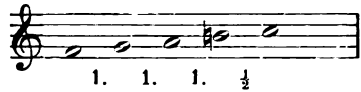
Гласа $\bar{\Delta}$ или Дорійскаго лада:



Гуполидійской гаммы:

Оконч.

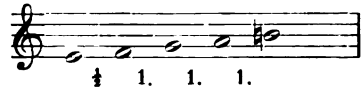
Гласа $\bar{\Sigma}$ или Гуполидійскаго лада:



Гуполидійской гаммы:

Оконч.

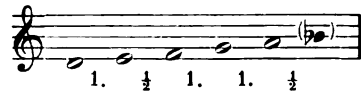
Гласа $\bar{\Xi}$ или Гупомиксолидійскаго лада:



Лидійской гаммы:

Оконч.

Гласа $\bar{\eta}$ или Гуподорійскаго лада:



Слѣдовательно: въ 1-мъ, 2-мъ, 3-мъ и 5-мъ гласѣ мелодіи, сообразно съ тональностію, въ которой нотировались, допускались различныя окончанія, а именно:

- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{A}}$: на *верхнемъ sol* или на *re*;
- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{B}}$: на *fa* — или на *do* (ниже *fa*);
- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{Г}}$ — на *mi*, или на *si*;
- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{E}}$ — на *верхнемъ sol*, или на *do*.

Мелодіи же прочихъ гласовъ допускались нотаціею въ одной только опредѣленной тональности, и потому имѣли также и *одно* только окончаніе, а именно:

- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{A}}$ — на *mi*;
- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{B}}$ — на *верхнемъ sol* (на гупатѣ пентахорда);
- въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{З}}$ — на *mi*;
- и въ гласѣ $\overset{\sim}{\text{H}}$ — на *re*.

Но изъ этихъ же результатовъ мы видимъ также, что тамъ, гдѣ нотація допускалась въ двойныхъ областяхъ, мѣстная разность какъ самихъ этихъ областей такъ, конечно, и окончательныхъ звуковъ единственно заключается въ томъ, что они другъ отъ друга отстоятъ на интервалъ кварты. *) За тѣмъ мы въ правѣ сдѣлать изъ этого выводъ, что, на этомъ основаніи, — весьма быть можетъ, — иные пѣвцы, ради голосоваго удобства, позволяли себѣ иногда, нитонировать вообще какую нибудь гласовую мелодію *на кварту ниже ея теоретически установленной области*, а потомъ также и *нотировать ее въ пониженной области*. А такъ какъ не всѣ рутинно обученные пѣвцы вмѣстѣ съ тѣмъ и были свѣдуши въ теоріи и въ нотаціонномъ правописаніи настоящаго осмогласія, то болѣе чѣмъ только вѣроятно, что они, *при таковыхъ транспозиціяхъ часто не соблюдали въ требуемой точности истиннаго размаха ступеней между звуками гласоваго троха или пентахорда.* **)

*) За исключеніемъ гласа $\overset{\sim}{\text{E}}$ или Гупофригійскаго лада, гдѣ между двумя окончаніями имѣется квинта, потому, что транспозиція является тутъ изъ *нижней* тональности въ *высшую*; а обратное перенесеніе кварты является *квинтою*.

**) И въ Западномъ также Церковномъ пѣніи являлись тѣже непра-

Приступимъ же теперь къ сличенію нормальныхъ окончательныхъ звуковъ въ гласовыхъ мелодіяхъ, какіе являются въ *практикѣ* съ тѣми, на какіе указываетъ *теорія*.

Разборъ практичныхъ мелодій знаменнаго пѣнія показалъ намъ, что большинство мелодій оканчивается:

въ 1-ю гласъ на *re*. Теорія допускаетъ нотируваніе этихъ мелодій также и въ *Грпомидійской* тональности, и учитъ, что въ такомъ случаѣ окончательнымъ звукомъ долженъ быть нота *re*.

Во 2-ю гласъ большинство мелодій оканчивается на *fa*. Это же окончаніе установлено также и теорією, при употребленіи основной нотации въ *Лидійской* тональности.

Во 3-ю гласъ большинство мелодій имѣетъ окончаніе на нижнемъ *si*.*) Теорія учитъ, что настоящій трохъ этого гласа долженъ быть заимствованъ изъ *лидійской* тональности, и что въ такомъ случаѣ окончаніе имѣетъ быть на *mi*; но *дозволяется* также нотация мелодій этого гласа въ *Грпомидійской* тональности, и тогда окончаніемъ служитъ *нижнее si*.

Изъ практическихъ мелодій *4-го гласа*, 122 оканчиваются на *re*, а 117 на *mi*. Теорія же выводитъ, что мелодія этого гласа нотируются всегда въ *Грпомидійской* тональности съ окончаніемъ на *mi*. А потому, въ виду имѣющагося почти равенства между количествомъ мелодій оканчивающихся на *re* и количествомъ мелодій оканчивающихся на *mi*, мы въ правѣ считать послѣднее окончаніе за нормальное.

Въ *практикѣ* большинство мелодій *5-го гласа*, по нотации О. Разумовскаго, оканчивается на *do*, что согласно съ показаніемъ теоріи, коль скоро мы трохъ этого гласа изобразимъ фригійскимъ тетракордомъ отъ *re* кверху, съ прибавленіемъ снизу еще цѣлаго (или дѣцеквтическаго) тона, т. е. *Грпобфриійскимъ трохомъ Грпомидійской тональности*.

Практическія же окончанія въ мелодіяхъ *6-го и 7-го гласовъ* никакъ не сходятся съ теорією; ибо въ *практикѣ* нормальными

вильные транспозиции, въ чемъ Гвидонъ Аретинскій рѣзко порицаетъ цѣловъ «невѣжъ». (*Gerberti: «Scriptores de musica sacra. T. I. p. 34.»*)

*) А по нотации О. Разумовскаго на *mi*.

окончаниями (по большинству) выказываются въ 6-мъ *ласъ*, нота *re*, а въ 7-мъ *ласъ* нота *do*, межъ тѣмъ, какъ теорія требуетъ окончаний: для 6-го гласа на *верхнемъ sol*; а для 7-го гласа на *mi*, при чемъ это *mi* должно являться *въ качествѣ октавы отъ верхней доминанты лада*, для отличія троха *Гргомиксолидійскаго лада* отъ троха *Дорійскаго лада* (или 4-го гласа).

За то опять нормальное окончаніе мелодій 8-го *ласа* какъ практикою такъ и теоріею согласно установлено на нотѣ *re*.

И такъ мы видимъ, что относительно мелодическихъ окончаний практика оказывается вполне согласно съ теорію на счетъ *шести* гласовъ изъ *восьми*, и только не сходится будто съ нею въ окончательныхъ звукахъ 6-го и 7-го гласа.

Гласовыя примѣты, однакоже, какъ мы знаемъ, заключаются не въ однихъ только окончаніяхъ, но также еще и въ *господствующимъ* звукахъ. А потому прежде нежели приступить къ разбору вопроса: на самомъ-ли дѣлѣ существуетъ упомянутое выше несогласіе практики съ теоріей или не скрываются ли тутъ какія нибудь не разъясненные еще обстоятельства? —

полагаю полезнымъ сличить практическіе выводы съ теоретическими результатами относительно установленія *господствующимъ звуковъ* во всѣхъ восьми гласахъ.

О. Разумовскій, на основаніи практическихъ мелодій, говоритъ, *) что господствующими звуками служатъ:

въ 1-мъ гласѣ — нота *mi*;

въ 2-мъ гласѣ — нота *sol* (высшее);

въ 3-мъ гласѣ — въ большинствѣ случаевъ *sol* (высшее).

(слѣдовательно при нотированіи квартотою ниже. — нота *re*);

въ 4-мъ гласѣ — нота *fa*;

въ 5-мъ гласѣ — нота *sol* (высшее);

въ 6-мъ гласѣ — какъ въ 5-мъ гласѣ греческаго распѣва, т. е. нота *re*;

*) См. Церковное пѣніе въ Россіи. Стр. 122, 125, 129, 132, 134, 137 и 118, 139 и 142.

въ 7-мъ гласѣ — нота *mi*;

а въ 8-мъ гласѣ — нота *re*, а изрѣдка нота *sol* (высшее)
или нота *fa*.

На основаніи же теоретическаго разбора въ 8-ой главѣ
отдѣла II сего трактата, мы нашли, что господствующими
звуками должны быть, соответственно каждому ладу:

въ 1-мъ гласѣ: *Просламаномена* и *Грната троха*;

во 2-мъ гласѣ: *Просламаномена* и *Грната*;

въ 3-мъ гласѣ: *Паррната* и *Лиханось*;

въ 4-мъ гласѣ: *Просламаномена* и *Грната*;

въ 5-мъ гласѣ: *Лиханось* и *меза*;

въ 6-мъ гласѣ: *Грната* и *Паррната*;

въ 7-мъ гласѣ: *Просламаномена* (въ *двухъ* интервальныхъ
значеніяхъ, т. е. какъ 5 тоники и какъ
8 верхней доминанты);

и въ 8-мъ гласѣ *Просламаномена* и *Паррната*, а вмѣсто
первой также и *Лиханось*.

Когда же мы означенные ступени примѣнимъ къ тѣмъ
областямъ и нотаціямъ, которыхъ придерживается О. Разумов-
скій, въ согласіи съ практикою, тогда для гласовыхъ мелодій
господствующими звуками оказываются:

въ 1-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, еще
нота *mi*;

во 2-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *fa*, еще
высшее *sol*;

въ 3-мъ гласѣ — (соответственно нотаціи въ Лидійской
тональности) ноты *верхнее sol*, и *верх-
нее la*, или нотація квартою ниже
ноты *re* и *mi*;

въ 4-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *mi*, еще
нота *fa*;

въ 5-мъ гласѣ — кромѣ мезы, т. е. *верхнюю sol*, еще
нота *fa*;

въ 6-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, еще нота
mi (когда примемъ *do* за просламаноме-
ну лада);

въ 7-мъ гласѣ — нота *mi* (по троху взятаго изъ Гγπο-
лидйской тональности);

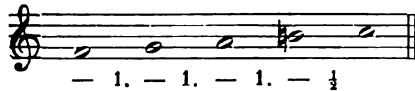
и въ 8-мъ гласѣ — кромѣ окончательной ноты *re*, (или
вмѣсто нея: *верхнее sol*), еще нота *fa*.

Что, ради яснаго опредѣленія *гармоническаго склада* гла-
совыхъ мелодій, я, не только *теоретически отыскивалъ*, но
практически также и находилъ дѣйствительно въ каждомъ
гласѣ кромѣ 7-го по два господствующаго звука, не можетъ,
и не должно считаться противорѣчіемъ съ выводами О. Разу-
мовскаго, потому что опредѣленные многоуважаемымъ пред-
шественникомъ моимъ, господствующіе звуки оказываются все
въ числѣ и мною найденныхъ, на основаніи научнаго разбора
гармоническихъ отношеній.

Даже относительно 6-го и 7-го гласа, въ окончаніяхъ
которыхъ было какъ бы противорѣчіе между практикою и тео-
ріею, оказывается согласное опредѣленіе *исподствующихъ* зву-
ковъ. Правда, впрочемъ, что касательно 6-го гласа мы теперь
сдѣлали уступку и соображались съ тѣмъ пентахордомъ, кото-
рый указанъ въ книгѣ О. Равумовскаго на основаніи суще-
ствующей практики знаменнаго пѣнія, гдѣ сказано: *«гласъ*
шестой по своей области . . . совершенно тоже, что пятый
гласъ греческаго (т. е. неогреческаго) *роспѣва»*. А относительно
сего послѣдняго значитъ: *«Первый и пятый гласы греческаго*
роспѣва имѣютъ свою областію пентахордъ: do, re, mi, fa, sol.
Слѣдовательно въ этомъ пентахордѣ *Прославленою* счи-
тается нота *do*, *Грнатою* — нота *re*, а *Паррнатою* нота *mi*.
По византійской же теоріи, на основаніи которой мы выше
опредѣляли *окончательные* звуки, гласъ шестой берется изъ
Гγποлидйской тональности и область его заключается въ пен-
тахордѣ: *fa, sol, la, si², do*, т. е. *четырьмя ступенями выше*
противъ области, въ которой нотированы мелодіи рутинною
практикою. Если согласимся на переносъ теоретически опре-
дѣленной области *квартю ниже*, тогда окончательнымъ зву-
комъ, т. е. *грнатою* лада дѣйствительно окажется нота *re*,
а слѣдовательно и не будетъ никакого противорѣчія практикѣ
со стороны теоріи. Но является тутъ вопросъ: допускаемъ

ли таковой переносъ теоретически опредѣленной области на кварту ниже? Отвѣтъ послѣдуетъ *двоякій*: допускаемъ — если мы не стѣснимся выборомъ подходящей *тональности*, потому что характеристическая суть гласа состоитъ не въ абсолютной мѣстной высотѣ звуковъ, а въ предписанныхъ интервальныхъ отношеніяхъ между звуками, входящими въ составъ гласа. Недопускаемъ же таковой переносъ, если мы будемъ придерживаться древняго канона осмогласія во всей строгости, т. е. не употреблять для нотаци никакихъ иныхъ тональностей кромѣ *Лидійской* и *Ггтолидійской*. Ибо — ладъ, на которомъ основывается гласъ 6-ой, долженъ быть ладомъ *ггтолидійскимъ*, — и вотъ доказательство тому.

Признано всѣми безспорно и искони, что *столбовое* или *знаменное* пѣніе нашей церкви зиждется на *осмогласіи*. Такъ мыслимо ли, чтобы въ *систему осмогласія*, — основную идею которой составляетъ именно-то точное установленіе *восьми характеристически-различныхъ звукорядовъ*, — былъ принятъ *одинъ и тотъ же пентахордъ* за основаніе *двухъ отдельныхъ гласовъ*? Мыслимо ли равномерно, что, при введеніи на Руси *осмогласнаго* пѣнія, для *семи* гласовъ были бы сохранены свои-ственные имъ основные, межъ собою различные, пентахорды, а для *одного* гласа, — именно-то для шестаго, — было бы сдѣлано исключеніе, такъ что въ знаменномъ пѣніи и вовсе не достовало бы одного изъ основныхъ пентахордовъ осмогласнаго пѣнія, а именно-то: пентахорда *Ггтолидійскаго*, состоящаго изъ слѣдующихъ ступеней:



Мы нашли, что изъ практически разпѣваемыхъ гласовъ оказались *вполнѣ солистными*:

- 1-й гласъ — съ 1-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *фризійскимъ* ладомъ;
- 2-й гласъ — съ 2-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е. съ *лидійскимъ* ладомъ;

- 3-й гласъ — съ 3-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е.
съ *Миксолидйскимъ* ладомъ;
4-й гласъ — съ 4-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е.
съ *дорйскимъ* ладомъ;
5-й гласъ — съ 5-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е.
съ *ипофрийскимъ* ладомъ;
и 8-й гласъ — съ 8-мъ же гласомъ теоретическимъ, т. е.
съ *иподорйскимъ* ладомъ.

Слѣдовательно ясно, что для дополненія дѣйствительнаго осмогласія, трохи двухъ остальныхъ еще гласовъ должны содержать въ себѣ пентахорды двухъ остальныхъ еще ладовъ, т. е. пентахорды *иполидйскаго* и *ипомиксолидйскаго* ладовъ.

А такъ какъ мы изъ *теоріи* знаемъ, что 5-й, 6-й, 7-й и 8-й гласы должны по тетрахордамъ и по названіямъ соотвѣтствовать въ томъ же порядкѣ 1-му, 2-му, 3-му и 4-му гласу; и такъ какъ мы въ практикѣ видимъ, что дѣйствительно 1-му гласу или *фрийскому* ладу соотвѣтствуетъ 5-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами *ипофрийскаго* лада, — а 4-му гласу или *дорйскому* ладу соотвѣтствуетъ 8-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами *иподорйскаго* лада, —

то мы въ правѣ заключить изъ этихъ фактовъ, что 2-му гласу или *лидйскому* ладу долженъ соотвѣтствовать 6-й гласъ въ качествѣ и съ примѣтами *иполидйскаго* лада — а 3-му гласу или *миксолидйскому* ладу — гласъ 7-ой въ качествѣ и съ примѣтами *ипомиксолидйскаго* лада.

Слѣдовательно Пентахордъ, изображаемый въ *Иполидйской* тональности звуками: *fa, sol, la, si[♯], do*, долженъ служить *непремѣннымъ образцомъ для трохы 6-го гласа*.

Если же мы пожелаемъ переносить этотъ трохъ въ другую *тональность*, то ясно, что это можетъ быть допускаемо единственно подъ условіемъ *точнѣйшаго соблюденія всѣхъ постепенныхъ интервальныхъ отношеній*. И такъ спустимся изъ трохы: *fa—sol—la—si[♯]—do*, на *кварту внизъ*, съ соблюденіемъ ступеней предписанныхъ ладомъ.

— 1 т. — 1 т. — 1 т. — $\frac{1}{2}$ т. Мы получимъ рядъ:



Но, такъ какъ нота *fa*♯ указываетъ на принадлежность этого звукоряда къ такъ называвшейся у древнихъ эллиновъ: *Гиперіастійской* тональности, исключенной изъ употребленія для нотации церковныхъ мелодій, то таковой переносъ троха 6-го гласа на кварту ниже недопускаемъ, и всѣ мелодіи этого гласа должны быть изображены въ *Гиполидійской* тональности, т. е. звуками пентахорда: *fa—sol—la—si²—do*. Слѣдовательно существующее нотированіе мелодій 6-го гласа ошибочно, и всѣ эти мелодіи должны быть перенесены на четыре ступени выше съ сохраненіемъ однакоже той же *Гиполидійской* тональности, съ нотой *si²*, а не *si¹*. Напр.

вмѣсто:

*)

Бо - га из те - бе во-пло-тив-ша-го-ся
1. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1. 1. 1. 1. 1.

ра-зу-мѣхомъ Бо-го - ро - лице дѣ - во то - го
1 1

мо-ли о спа - се - ні - и душъ на - щихъ. (**)

слѣдуетъ писать и пѣть такъ:

Бо - га из те - бе во-плотив-ша-го-ся ра-зу-

*) Нотполи. Октоихъ 1865 года. Листъ чг на обор. Въ свѣдѣнѣ оутра вѣробдиченъ. глѣсъ ж .

**) Требующіяся по правилу между *Парплатою* и *Лиханосъ*, а также между *Лиханосъ* и *Мезою* ступенныя отношенія отмѣчены сверху, изъ чего и видно, въ чемъ состоятъ погрѣшности этого нотированія.

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

мѣ-хомъ Бо-го-ро - - лице дѣ - во то - го

1. 1.

мо-ли о спа - се - ні - и душѣ на - шихъ.

Что же касается преимущественнаго въ практикѣ окончанія мелодій *гласа 7-го* на нотѣ *do*, то его нельзя истолковать ошибочнымъ только переносомъ троха въ неподходящую тональность: ибо отъ подобнаго обратнаго переноса, все равно вверхъ ли, внизъ ли, на кварту все таки не получимъ троха Гупмиксолидйскаго лада, ни въ одной изъ допускаемыхъ для нотации двухъ извѣстныхъ тональностей. Къ тому же въ *практикѣ* не только выказывается господствующимъ звукомъ таже самая нота *mi*, которая по расчету *теоріи* именно-то и *должна* выказываться таковымъ звукомъ въ мелодіяхъ гласа 7-го; но весьма многія изъ мелодій этого гласа (около половины ихъ) доходятъ до верхняго *la*. Такимъ образомъ обрѣтается — кверху отъ господствующаго *mi* — *дорійскій* тетракордь:

$-\frac{1}{2}$ т. — 1 т. — 1 т. —

который служитъ *основою* самому троху Гупмиксолидйскаго лада.

Изъ всего этого мы заключаемъ, что, хотя складъ мелодій гласа 7-го и долженъ считаться основаннымъ на Гупмиксолидйскомъ ладѣ Гуполидйской тональности — (по какой причинѣ нота *mi*, т. е. Прославномена этого лада и является въ этихъ мелодіяхъ *абсолютно* господствующимъ звукомъ), — но нормальное *окончаніе* этихъ мелодій въ *практикѣ*, по какомунибудь — *либо мелодическому, либо гармоническому* — *поводу* перенесено съ *Прославномена* лада на звукъ, лежащій на *дитонъ* (на большую терцію) *ниже* ея. Частный же разборъ

этого повода къ измѣненію естественнаго, по гармоническимъ началамъ, окончанія, возможенъ только при разборѣ вообще теоретической *допускаемости* встрѣчаемыхъ въ практикѣ знаменнаго пѣнія, подобныхъ измѣненій, чѣмъ и станемъ мы заниматься въ послѣдующей главѣ.

3. Допускаемость и гармоническое значеніе исключительныхъ окончаній въ гласовыхъ мелодіяхъ столпovaго пѣнія.

Въ главѣ 10-ой перваго уже отдѣла сей книги *) доказалъ я, что древняя теорія эллинскихъ еще музыкологовъ не возбраняла *выводить фигуры мелодіи* (τὰ τοῦ μέλους σχήματα) также и выше или ниже предѣла основной области гласа, при соблюденіи, конечно, какъ строя самого лада. свойственно гласу, такъ и вообще естественныхъ голосовыхъ средствъ. Другими словами: что дозволялось *разширеніе мелодической области*, какъ безъ всякаго измѣненія основнаго лада, такъ и съ измѣненіемъ не только лада, но и тональности. т. е. съ переходомъ не только въ *другой октавordный строй* (μεταβολή κατὰ οὐκτάμα), но и въ *другую тональную или транспозиціонную гамму* (μεταβολή κατὰ τόνον).

Тамъ же указано было на трактаты Византійскихъ теоретиковъ о пѣнетвореніи уже по осмогласію, гдѣ довольно подробно говорится объ *уклоненіяхъ или перемѣнахъ* (эналлагахъ, паралагахъ, гчпалагахъ и варіантахъ) теоретически допускаемыхъ въ гласовыхъ мелодіяхъ.

Врвенній различаетъ *простое перехожденіе* (метаволу) въ *другой октавный видъ или ладъ* той же тональности отъ *совершенно извращенія* вида (отъ парафeоры), уразумѣвая, должно быть, подъ послѣднимъ словомъ измѣненіе *тональности*. **)

Изъ «Святорадица» мы узнали, ***) что изъ четырехъ *главныхъ* (хиріов) гласовъ возникли четыре *побочныхъ* въ той же

*) См. стр. 111. и далѣе.

**) Отд. I. стр. 121-я и далѣе.

***) Отд. I. стр. 117-я и далѣе.

тональности, а изъ четырехъ побочныхъ четыре *среднихъ* гласа; изъ среднихъ же опять *варіанты* т. е. *фθοоры*. »Варіантами же (говоритъ авторъ) названы были, потому что *начинаются отъ особыхъ гласовъ, а ихъ установленія и довершенія оканчиваются на звукахъ другихъ гласовъ*«, т. е. оканчиваются на такихъ звукахъ, на которыхъ теоретически должны оканчиваться мелодіи *другихъ, а не первовстѣтыхъ* гласовъ.

Подобное же объясненіе встрѣчается въ трактатѣ *Мануила Хрсафа*. *)

»Варіанта есть, когда противъ ожиданія измѣняютъ звукорядъ пѣваемаго гласа, да учиняютъ другой звукорядъ и *черезъ Олигонъ частное уклоненіе* (эналлагу) *изъ пѣваемаго гласа въ другой*«.

Словомъ же »Олигонъ« (**) обозначается въ греческой музыкальной теоріи наименьшая звуковая разность, или (какъ было объяснено въ 1-ой главѣ перваго отдѣла сей книги) *Ггнероза* между большимъ и малымъ тономъ. (***)

Отчего же является эта разность олигона въ одной и той же тональной гаммѣ, объяснено въ главѣ 9-ой втораго отдѣла сей книги, гдѣ выведены акустическія отношенія или раціи звуковъ по расчету какъ *мажорнаго*, такъ и *минорнаго* строя въ одной и той же *общей тональности*.

Соображаясь съ этими данными, мы заключаемъ

во 1-хъ) что *вообще* въ мелодіяхъ древняго осмогласнаго пѣнія дозволялись также и окончанія, уклоняющіяся отъ основно установленнаго, по строгому теоретическому расчету, каталексиса;

и во 2-хъ) что, на основаніи этого вывода, тѣ окончанія въ иныхъ практическихъ мелодіяхъ разныхъ гласовъ нашего столповаго пѣнія, которыя оказываются несогласными съ теоретическими каталексисами, въ сущности ничтò иное, какъ только подобныя либо разширенія гласовыхъ областей, безъ измѣненія основнаго лада, т. е. *ипсалли*, либо »учиненія другихъ зву-

*) Отд. I. стр. 123-ю и далѣе.

***) См. Отд. I. стр. 13.

***) Рація Олигона = $\frac{1}{4}$.

корядовъ» и «частныя уклоненія чрезъ олигонъ изъ пѣваемаго гласа въ другой», т. е. *параллаги* и *феоры*.

Очень понятно, что для того, дабы опредѣлить какое изъ исключительныхъ окончаній оказывается простою гупаллагою, и какое должно считаться параллагою либо фееорю, слѣдуетъ соображаться съ оборотомъ всей окончательной фразы. А именно, если исключительное окончаніе принадлежитъ къ ряду «уклоненій чрезъ олигонъ» т. е. фееоръ, или къ «учиненіямъ другихъ звукорядовъ» т. е. къ параллагамъ, тогда это должно выказываться въ самомъ оборотѣ каталексиса, а именно:

окончательная нота мелодіи должна соответствовать теоретическому каталексису предполагаемаго новаго лада.

Простою же гупаллагою, или — (буде мелодія объемомъ и окончаніемъ передвинута къ верху) — *зналлагою* можетъ являться всякое исключительное окончаніе. Иногда бываютъ даже окончательныя фразы, которыя, несмотря на то, что соответствуютъ требованіямъ параллагъ или фееоръ, естественнѣе принимать въ смыслѣ простыхъ гупаллагъ или зналлагъ.

На основаніи этихъ данныхъ, добытыхъ изъ теоріи древняго Византійскаго пѣнесложенія, мы въ правѣ заключить, что встрѣаемыя въ знаменномъ нашемъ пѣніи, исключительныя окончанія должны быть принимаемы въ смыслѣ нижеслѣдующихъ толкованій.*)

1) Окончанія гласа \bar{a} .

Въ этомъ гласѣ, по принятой нотации являются слѣдующія ноты окончательными.**)



*) Въ сборникѣ «Праздники нотнаго пѣнія» имѣются нѣкоторыя мелодіи, въ которыхъ является нота *нижнее зіѳ*. Эти мелодіи принадлежатъ къ *пятому, шестому и восьмому гласамъ*. Въ далѣе послѣдующемъ прибавленіи къ этой главѣ, гдѣ доказывается погрѣшность таковой нотации, всѣ эти мелодіи поименно исчислены.

**) Окончанія, какъ тутъ такъ и далѣе, выведены по порядку количественнаго большинства случаевъ.

Нота *re* служить нормальнымъ окончаніемъ.

Нота *do* оказывается *гипаллагическимъ* переходомъ во *второй гласъ* или въ *Лидійскій* ладъ той же *Гипомидійской тональности*, т. е. переходъ *безъ уклоненія чрезъ омионъ*, такъ какъ нота *do* является *октавою отъ тоники лада (do)*, а потому и нота *re* не теряетъ *первобытнаго своего гармоническаго значенія*. т. е. не перестаетъ быть представительницею *квинты отъ верхней доминанты (sol)*, каковое значеніе въдъ составляетъ характеристику *Прослаиваномены* или окончательнаго звука въ *трохѣ Фригійскаго лада* или гласа перваго.

Нота *sol* есть характеристическое окончаніе *Гипофригійскаго лада* или *гласа пятаго*, т. е. *побочнаго гласа отъ главнаго перваго*. Слѣдовательно *нижнее sol* указываетъ на *гипаллагу* или на *простое разширеніе мелодіи до пятой ступени внизъ*. *Верхнее же sol*, напротивъ, является, когда мелодія оказывается *разширенною кверху*, такъ что и въ этомъ также случаѣ мы должны это окончаніе признавать за переходъ въ *побочный только ладъ*.

Окончаніе, наконецъ, на нотѣ *mi*, есть переходъ либо въ *Дорійскій* либо въ *Миксомидійскій ладъ* т. е. или въ *четвертый* или въ *третій гласъ*. Тутъ встрѣчаемъ мы одинъ изъ *тѣхъ гармоническихъ измѣненій строя* или *фѳоръ*, которыя акустически разъяснены во 2-мъ отдѣлѣ сей книги.*) И дѣйствительно нота *re*, тѣряя *первобытное свое, выше упомянутое гармоническое значеніе*, представляетъ въ *окончательной фразѣ* *октаву нижней доминанты отъ новой же тоники (la)*, т. е. *звукъ на омионъ или комматъ**)* **ниже звука**, означаемаго той же нотою *re* въ *начальной фразѣ* той же мелодіи.

2) Окончанія гласа \bar{v} .

Въ мелодіяхъ втораго гласа окончательными нотою являются слѣдующія:

*) См. стр. 164 и далѣе.

**) т. е. на рацию \bar{f} .



Нормально оканчиваются мелодіи этого гласа на *fa*, т. е. на *октаву отъ тоники*, или на *Просламаномень Пентагорда*.

Нота *sol* (верхнее) есть *секунда отъ тоники* или *квинта отъ верхней доминанты* того же *fa-мажорнаго строя*. Слѣдовательно тутъ является каталексисъ *Фриійскаго лада* въ той же *Лидійской тональности*, или *эналама изъ гласа Ѣ въ гласъ Ѡ*.

Окончаніе на *do* указываетъ на феору отъ параллагъ т. е. на *передвиженіе звукоряда* чрезъ три ступени внизъ съ одновременною переменною *тональностью*. Это есть *метавола по тону* (по высотѣ или области звуковой) *безъ метаволы по системѣ*, такъ какъ является переходъ изъ *Лидійскаго лада* или изъ *гласа Ѣ Лидійской тональности* въ *Лидійскій же ладъ* или въ *гласъ Ѣ Ггтолидійской тональности*, т. е. по нынѣшнему выраженію: переходъ изъ *мажорнаго лада Тоники* въ *мажорный же ладъ верхней Доминанты*. Звукъ *re* подвергается тутъ *парафторъ* (акустическому измѣненію), *возвышаясь на октаву*.

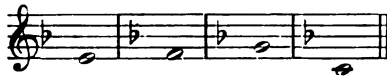
Разширеніемъ *Лидійскаго троха* на *дитонъ внизъ* отъ *Просламаномены fa*, достигается *трохъ средняго гласа* отъ *главнаго втораго*, или *ггпалама въ гласъ Ѡ*. Этотъ переходъ по нынѣ еще весьма обычный, и извѣстенъ подъ названіемъ: *перехода въ нижне-параллельный ладъ*; напр. тутъ изъ *fa-мажорнаго въ re-минорный ладъ*.

Когда же мелодія втораго гласа оканчивается на нотѣ *mi* то звукъ этотъ гармонически можетъ означать: или *большую терцію отъ do* (т. е. *отъ верхней доминанты* основнаго лада); или *квинту отъ la* (т. е. *отъ верхней медианты* основнаго лада); или же наконецъ: *октаву отъ mi* (въ качествѣ *верхней доминанты отъ la*). — Древняя музыкальная теорія, однакоже, — какъ эллинская такъ и византійская, не допускали каталексиса на *терцию*. А потому видимо означеннаго рода окончанія въ мелодіяхъ втораго гласа могутъ быть переходами въ *ладъ верхней медианты* отъ основной тоники *fa*, т. е. въ ладъ

la-миноръ, слѣдовательно нота *ti* оказывается окончаніемъ или съ характеромъ *Дорійскаго лада* т. е. *ласа* \bar{d} , или съ теоретическимъ характеромъ *гипокридийскаго лада*, т. е. *ласа* \bar{z} .*)

3) Окончанія *ласа* \bar{g} ,

бываютъ на слѣдующихъ нотахъ: **)



Первое окончаніе признано было нормальнымъ. Остальныя возраждаются отъ *гиппалаги* и *эпалаги*, а именно: переходы въ *лидійскій ладъ* или *ласъ* \bar{b} , съ окончаніемъ на *fa*, въ *фризійскій ладъ* или *ласъ* \bar{a} , — на *sol*, и въ *гипофризійскій ладъ* или *ласъ* \bar{e} , — на *do*.

Всѣ три окончанія выказываютъ *метаволу по системъ*, съ *параэторою* (олигонною) на нотѣ *sol*.

4) Окончанія *ласа* \bar{d} ,

являются на нотахъ:



Ноты *do* и *ti* указываютъ на *гиппалаги*, — *do* въ *лидійскій ладъ*, *ласъ* \bar{b} , а *ti* въ *миксолидійскій ладъ*, *ласъ* \bar{g} . Первый изъ этихъ переходовъ соединенъ съ *парафеорою* (извращеніемъ) на нотѣ *re*, т. е. съ *возвышеніемъ первобытнаго звука на октаву* ($\frac{3}{2}$); такъ какъ мѣсто *октавы отъ нижней доми-*

*) Т. е. сопровождалъ звукъ *ti* его же *мажорнымъ* трезвучіемъ, въ качествѣ аккорда *верхней доминанты* отъ звука *la*.

**) По болѣе правильной нотации О. Разумовскаго, вмѣсто нотаци:



нанты (*re*) прежней тоники (*la*) занимает квинта (*re*) отъ верхней доминанты (*sol*) новой тоники (*do*).

А такъ какъ такое окончаніе служить нормальнымъ, характеристическимъ каталексисомъ *маса* $\bar{З}$, то очевидно, что та мелодія, въ которой является это окончаніе на *do**) должна причестся къ гласу $\bar{З}$, а не къ гласу $\bar{Д}$, и слѣдовательно отмѣчена послѣднимъ только либо по небрежности, либо по невѣжеству кописта.

Подобная же причина оказывается въ проявленіи надписи: *маса* $\bar{Д}$ надъ многими мелодіями съ окончаніемъ на *re*, такъ какъ *обороты* ихъ, а что еще важнѣе: *господствующіе звуки*, явно указываютъ на то, что мелодіи эти *прямо задуманы* были въ *гиподорійскомъ ладу*, т. е. на *маса* $\bar{И}$, а не на *маса* $\bar{Д}$. Наибольшее число этихъ мелодій указываетъ на фактъ перепутанія гласовъ еще и *самымъ починомъ* своимъ на нотахъ: или *fa*, или *sol*, или *re*, т. е. починомъ болѣе свойственнымъ *Гиподорійскому*, чѣмъ *Дорійскому* ладу. Въ тѣхъ же мелодіяхъ гласа $\bar{Д}$, гдѣ таковыхъ примѣтъ не оказывается, каталексисъ на *re* долженъ считаться *параллашескимъ* уклоненіемъ, т. е. переходомъ изъ лада *Дорійскаго* въ ладъ *гиподорійскій*, помощью измененія тональности *Гиподорійской* (съ $\bar{и}^{\bar{2}}$) на тональность *лидійскую* (съ $\bar{и}^{\bar{1}}$).**

Что же наконецъ касается весьма незначительнаго числа мелодій съ надписью же *маса* $\bar{Д}$, оканчивающихся на нотѣ *нижняю sol*, то онѣ явно должны быть отнесены къ *маса* $\bar{И}$, и представляютъ съ своимъ окончательнымъ каталексисѣмъ *гипаллагу въ побочный маса* *главною маса* $\bar{И}$, съ *параффеорою* на

*) См. стр. 184.

**) Въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ является нота $\bar{и}^{\bar{1}}$ (верхнее). См. «Праздники нотнаго пѣнія», на листахъ: $\bar{ИВ}$ «Веселся Иерусалме»; $\bar{УГ}$ на обор. «Днесъ священная мати»; $\bar{РЛФ}$ на обор. въ стихирѣ «Прежде Креста твоего» стихъ: «Гора яже иногда мрачна»; и $\bar{РДЗ}$ на обор. «Егда изшла еси». Также въ мелодіи съ окончаніемъ на *sol* (нижнее): листъ $\bar{Л}$ «Во святыхъ святая».

звукъ *re*; т. е. оканчиваются съ характеромъ лада *Грноподійскаго* или *маса* $\tilde{\text{S}}$ въ гуподійской тональности*). А что и гласъ $\tilde{\text{H}}$, хотя онъ самъ есть побочный гласа $\tilde{\text{A}}$, можетъ имѣть свой побочный гласъ отъ параллаговъ, такъ это подтверждается словами Святоградца: »За тѣмъ бывають отъ главныхъ главные, и отъ побочныхъ побочные«; — — — »И опять главные главныхъ и побочные побочныхъ«.*)

5) Въ *маса* $\tilde{\text{E}}$,

являются окончаніями различныхъ мелодій слѣдующія ноты:

1) по нотации О. Разумовскаго

2) по нотопечатнымъ книгамъ

Нельзя не согласиться съ О. Разумовскимъ, что наиболеею частію (съ весьма немногими изъятіями) мелодіи гласа пятого должны быть нотированы на *четыре ступени выше*, противъ нотации, употребляемой въ нотопечатныхъ книгахъ, и это доказывается тѣмъ, что нотация знаменнаго распѣва какъ видно изъ древнихъ рукописей зиждется на тѣхъ же *двухъ* только тональныхъ гаммахъ, какія по нашимъ научнымъ изысканіямъ оказались обычно принятыми у Византійскихъ дидакаловъ, т. е. на гаммахъ *лидійской* и *грноподійской* тональности. Последняя выказываетъ гаммы безъ всякихъ знаковъ измѣненія, а другая имѣетъ одну лишь ноту si^{\flat} , да и ту только *верхнюю*. Основное же голосовое мѣстоположеніе для троха *грноподійскаго лада* или *маса* $\tilde{\text{E}}$ оказывается (какъ неоднократно уже было доказано и упомянуто) на слѣдующемъ пентахордѣ *грноподійской* тональности:

*) Какъ показано въ Святоградцѣ: $\left. \begin{array}{l} \lambda \\ \pi \\ \lambda \\ \pi \end{array} \right\} \begin{array}{l} \delta' \\ \\ \beta' \\ \end{array}$. См. Отд. I. стр. 139.

**) См. Отдѣлъ I. стр. 119.



Но позволялось *ростъвать* его и *квинтою ниже*, такъ какъ византійскія нотныя знаки соотвѣтствовали всегда *двумъ звукамъ состоящихъ другъ къ другу къ квинтовомъ отношеніи.**) Но таковое пѣніе на квинту ниже является уже перенесеніемъ (транспозиціею) лада или гласа въ *другую* тональность, а именно въ тональность *Лидійскую*. Наконецъ мы, изъ предъидущей главы узнали, какіе имѣются предѣлы таковымъ транспозиціямъ, и какіе именно, по этому, трохи могли быть перенесены на квинту ниже, и какіе *не* могли пользоваться этимъ перенесеніемъ.**)

Изъ этого мы заключаемъ, что ни въ какомъ случаѣ никакой трохъ или основной пентахордъ не могъ быть перенесенъ *на цѣлую октаву* внизъ. И вотъ почему я вполнѣ раздѣляю мнѣніе О. Разумовскаго, что мелодіи пятого гласа слѣдуетъ нотировать по крайней мѣрѣ четырьмя ступенями выше, т. е. въ томъ самомъ трохѣ, который мы, по научному анализу, установили (въ предъидущей главѣ) какъ *нижайшій изъ двухъ употребляемыхъ Византійцами способовъ нотирования* Гүпффригійскаго троха.

Нормальнымъ каталексисомъ для мелодій гласа $\bar{\epsilon}$ мы признали окончаніе на нотѣ *do*. Остальныя же окончанія являются *эналлагами* или предвиженіями звукоряда вверхъ. Такъ каталексисъ

- на *re* — выказываетъ переходъ въ *гласъ* $\bar{\eta}$, съ форою (на олигонъ) на нотѣ *sol*;
- на *sol* — переходъ въ *гласъ* $\bar{\lambda}$ безъ феоры;
- на *ti* — переходъ въ *гласъ* $\bar{\zeta}$ съ форою на *sol*;
- и на *fa* — переходъ въ *гласъ* $\bar{\kappa}$, безъ феоры.

*) См. Отдѣлъ I. стр. 112.

**) См. сей же отдѣлъ стр. 187.

6 Окончанія гласа \tilde{z} .

по предлагаемой нами нотации,*) бывают на нотах:



Окончаніе на *sol* оказалось нормальнымъ.

Когда же мелодія оканчивается на *fa*, то это означает *паралламу* въ *Лидійскій ладъ* одновременно съ переменою прежней *Гиполидійской тональности* на *Лидійскую*, что называлось также метаволою изъ системы *разъединенныхъ* тетрахордовъ въ систему *соединенныхъ* тетрахордовъ.

Каталексисъ же на нотѣ *mi* допускаетъ возможность довершенія мелодіи въ *дорійскомъ* ладѣ, т. е. въ гласѣ \tilde{d} .

7) Въ гласѣ \tilde{z} окончанія

бываютъ на слѣдующихъ нотахъ:



Теоретически нами опредѣленнаго окончанія на *mi* практическихъ мелодій знаменнаго пѣнія на гласѣ \tilde{z} нигдѣ не встрѣчаемъ; а вмѣсто того оказывается, въ 97-ти изъ 115-ти мелодіяхъ, каталексисъ на нотѣ *do*, почему мы и находимся принужденными признавать таковое окончаніе *характеристически-нормальнымъ* для напѣвовъ гласа \tilde{z} .

Но въ какомъ же значеніи является этотъ каталексисъ на нотѣ *do*, лежащей на *большую терцію ниже Прославноюмены Гипомиксолидійскаго лада*, и слѣдовательно *въ основнаго троха* гласа \tilde{z} ? Что тутъ оказывается передвиженіе мелодіи книзу, да къ тому же передвиженіе въ *средній гласъ* отъ главнаго гласа \tilde{z} , это не подлежитъ сомнѣнію; но спрашивается, *какое*

*) Т. е. четырьмя ступенями выше обычнаго по нынѣ нотированія. См. предыдущую главу, стр. 195 внизу.

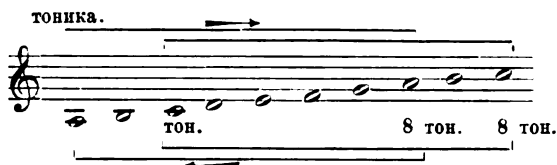
гармоническое значеніе долженъ тутъ получить звукъ *do*, т. е. какимъ интерваломъ отъ какого аккорда можетъ естественно являться это *do*?

По научному разбору оказалось, что, хотя ради соотношенія къ Миксолидійскому каталексису на квинтѣ отъ верхней доминанты, окончательная нота *mi*, т. е. Просламаномена троха Гγпомиксолидійскаго лада получаетъ характеръ октавы отъ верхней доминанты, но тоникою лада все таки остается звукъ *la*. Слѣдовательно первобытное значеніе всякаго *do*, являющагося въ мелодіяхъ, основанныхъ на этомъ Гγпомиксолидійскомъ ладѣ, будетъ значеніе минорной терціи отъ тоники *la*. Но мы знаемъ, что теорія древней эллинской, а потому и византійской музыки не допускала никакихъ каталексисовъ на терціяхъ, такъ какъ терціи считались только парафоніями, а не совершенными сѣмфоніями. Слѣдовательно нота *do* можетъ въ каталексисѣ представлять только или квинту или октаву соответственнаго аккорда. Нормальныя же окончанія на квинтѣ выказываютъ только мелодіи Дорійскаго, Миксолидійскаго, Фриійскаго и Гγпофриійскаго лада на Просламаноменахъ своихъ, а согласно съ принятыми исключительно для нотаций только двухъ-тональными гаммами одна лишь Просламаномена Гγпофриійскаго лада можетъ являться на нотѣ *do* лидійской именно тональности:



Въ такомъ случаѣ, однакоже, *do* представило бы квинту отъ тоники *fa*, а самое-то мелодическое передвиженіе оказалось бы не столько *ггалааю*, сколько *параааю*, т. е. *измѣнѣніемъ тональности* и къ тому же переходомъ изъ *минорную* строя въ строй *мажорный* посредствомъ передвиженія *измѣненнаго* же звукоряда на *большую терцію внизъ*. Но акустическій анализъ насъ научилъ, что перемѣна *строа* естественнѣе, потому что неизмѣненно производится передвиженіемъ звуко-

ряда на *малую только терцію* безъ измѣненія тональности, и именно *изъ мажорнаго строя въ минорный* передвиженіемъ *внизъ*, а *изъ минорнаго строя въ мажорный* передвиженіемъ *вверхъ*.



Наконецъ не должно также забыть, что въ *Грпомиксолидійскомъ* ладѣ *Просламаномена* получаетъ преимущественно характеръ октавы отъ верхней доминанты *mi*, трезвучіе которой *не состоитъ въ сродствѣ* (въ консонирующемъ отношеніи) съ трезвучіемъ *новой тоника fa*.

Изъ всего этого мы логично заключаемъ, что окончаніе мелодіи гласа *Э*, на нотѣ *do*, *не можетъ быть* принято за *параллау въ гласъ ѣ*, или, другими словами, что нота *do*, въ подобномъ окончаніи, *не должна получать значеніе гармонической квинты*.

И такъ остается только принимать эту окончательную ноту *do* за *октаву*, или за *Просламаномену Лидійскаго пентахорда въ Грполидійской же тональности*, т. е. въ той же самой гаммѣ, въ которой нотируются мелодіи *Грпомиксолидійскаго лада* или *гласа Э*. Вслѣдствіе того оказывается это окончаніе *италлаю* изъ гласа *Э* въ гласъ *ѣ*.

Если спросимъ себя, что могло побудить древнихъ пѣснетворцевъ къ обычаю, оканчивать мелодіи гласа *Э* преимущественно каталексисомъ *лидійскаго лада*, то остается только предполагать, что они желали вѣроятно таковымъ переходомъ въ соответственный, параллельно-мажорный строй еще ярче выказать *смѣшанный* характеръ *Грпомиксолидійскаго лада*, и тѣмъ самымъ ясно отличать мелодіи *гласа Э* отъ мелодій *гласа ѣ*, трохъ котораго тождественъ троху перваго. Напримѣръ:

Окончаніе Гласа \bar{A} .

всѣхъ ра - до - сте!

Окончаніе Гласа $\bar{З}$.

го - - спо - ди, сла - - ва те - бѣ!

Гупаллага эта конечно соединена съ *феорою* на нотѣ *re*.

Окончаніе же на *нижнемъ зі* есть простая *гпаллага* съ каталексисомъ на *квинтъ верхней доминанты*, т. е. съ переходомъ въ *мась Г*, въ отношеніи къ которому гласъ $\bar{З}$ состоитъ *побочнымъ*.

8) Окончаніями въ *мась Н*, наконецъ, являются ноты:

Нормальнымъ каталексисомъ этого гласа оказалось окончаніе на нотѣ *re*.

Окончаніе на *do* указываетъ на *гпаллагу въ верхній при-средній гласъ главной масы Н*, имѣющей характеръ *Грпифри-ийскаго лада*, слѣдовательно мажорнаго строя съ каталексисомъ на *квинтъ* отъ новой *тоники fa*. Феора имѣется тутъ на нотѣ *sol*.

Окончаніе же на si^{\flat} указываетъ на переходъ въ *четвертый ладъ отъ параммаъ*. Фѳора заключается тутъ въ разности между si^{\flat} и si^{\natural} .*) Первымъ гласомъ *отъ параммаъ* гласа \bar{n} долженъ считаться *Дорійскій трохъ*, или гласъ \bar{d} ; вторымъ гласомъ *по иппалмаъ отъ гласа \bar{d}* является *ладъ \bar{a}* (Фригійскій ладъ); третьимъ — *ладъ \bar{b}* (Лидійскій ладъ); а четвертымъ — *ладъ \bar{g}* (Миксолидійскій ладъ). Слѣдовательно каталексисъ на si^{\flat} обнаруживаетъ переходъ изъ *re-минорнаго* лада въ ладъ *la-минорный* съ окончаніемъ *на квинтъ* отъ *верхней доминанты* съ *мажорнымъ* трезвучіемъ соотвѣтственно характеру миксолидійскаго лада.

*) $la : si^{\flat} = 1 : \frac{1}{2}$; $la : si^{\natural} = 1 : \frac{3}{2}$; $\frac{1}{2} : \frac{3}{2} = 1 : \frac{3}{1}$; а $\frac{1}{2} : \frac{3}{2} = \frac{1}{3} \times \frac{3}{2} = \frac{1}{2} \times \frac{3}{3}$.

IV.

**ОБЩІЙ СВОДЪ ПРАВИЛЪ
ГАРМОНИЗАЦІИ СТАРАГО ЗНАМЕН-
НАГО РОСПѢВА.**



1. О церковныхъ гласахъ вообще.

Гласъ ($\gamma\lambda\omicron\varsigma$), по употребленію его въ церковномъ пѣніи, означаетъ не самую *мелодію* какого-либо богослужебнаго пѣнопѣнія, но опредѣленный *рядъ* поступенно восходящихъ и низходящихъ *звуковъ*, изъ которыхъ построена мелодія. Звуковые ряды, или просто звукоряды, различаются между собою *строємъ*, или *ладомъ*. Звуки, входящіе въ составъ каждаго ряда, всегда строятся или располагаются въ ряду по особому численному расчету, веденному отъ одного какого-либо звука, и преимущественно перваго или начальнаго въ ряду. Отъ такого разчисленія или прилаживанія звуковъ къ одному начальному звуку, и самые ряды ихъ назывались и доселѣ называются *ладами* (*Tonos, modus*).

Древніе уже музыканты знали и употребляли *восемь различныхъ ладовъ*. Также и учредители богослужебнаго пѣнія христіанской церкви приняли и передали *восемь ладовъ*, съ подраздѣленіемъ ихъ на *группы верхнихъ и нижнихъ ладовъ сходственнаго основнаго строя*, которые, отъ практическаго примѣненія ихъ къ объему человѣческихъ голосовъ, и названы *гласами*. Таково происхожденіе осмогласія въ богослужебномъ пѣніи христіанской церкви вообще, а потому также и въ *знаменномъ* или *столбовомъ* распѣвѣ русской церкви.

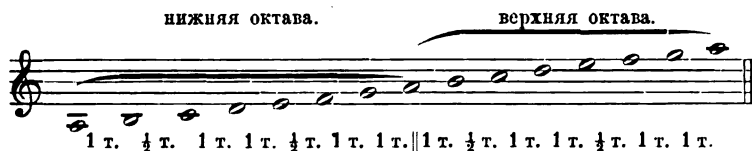
Эти восемь ладовъ у древнихъ Эллиновъ могли быть основаны на какой угодно *тональности*.*) Гласы же стараго зна-

*) *Тональностями* или *тональными гаммами* назывались двух-октавные звукоряды, которые могутъ начинаться отъ какого угодно звука, и за тѣмъ строятся *по одному и тому же образу*:

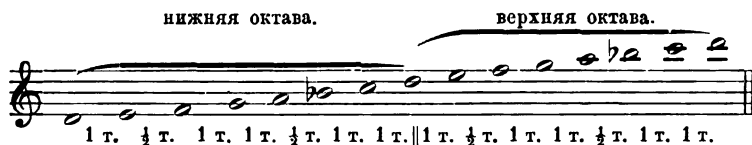
1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, $\frac{1}{2}$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ.
Этотъ рядъ составляетъ *нижнюю* октаву тональной гаммы. Отъ верхняго звука этой октавы отсчитывается *все далье вверхъ* точно такой же *верхній*

меннаго распѣва произошли отъ ладовъ, какіе употреблялись въ древнемъ византійскомъ пѣніи, и въ общемъ своемъ составѣ принадлежатъ *двумъ только тональностямъ*, а именно: или тональности *re*, или тональности *la*, на четыре ступени (или на кварту) ниже *re*.

Тональность звука *la*.



Тональность звука *re*.



Обѣ эти тональныя гаммы, по существу своему, *однозначны*: ибо главная сущность мелодіи заключается не въ *положительной высотѣ звуковъ*, а въ *взаимныхъ отношеніяхъ ихъ*, т. е. въ *поступенныхъ разстояніяхъ ихъ другъ отъ друга, или интервалахъ*. Но, не смотря на это, каждая изъ этихъ двухъ тональностей, отличаясь отъ другой *мѣстною высотой* своихъ звуковъ, имѣетъ въ себѣ особенныя преимущества относительно пѣвческой *практики*. Выше лежащая тональность *re* представляетъ болѣе удобства для исполненія мелодій, *клонящихся книзу*; а ниже лежащая тональность *la* — для исполненія мелодій, *вращающихся на болѣе высокихъ ступеняхъ*.

Общимъ же мѣстомъ положенія для строа *октавныхъ рядовъ* или *октавхордовъ*, соответственныхъ сказаннымъ ладамъ или гласамъ, опредѣленъ былъ *объемъ тѣхъ звуковъ*, которые

октавный рядъ, такъ что *средній звукъ* (по греч. *мезе*) въ двух-октавномъ ряду принадлежитъ одинаково и къ *нижней октавѣ*, какъ верхній звукъ ея, и къ *верхней октавѣ*, какъ самый низкій звукъ ея. — Болѣе подробныя свѣдѣнія о различныхъ тональностяхъ можно найти въ моей книгѣ подъ заглавіемъ: *Теорія древнерусскаго церковнаго и народнаго пѣнія*, Юр. Арнольда. М. 1880 г. изд. редакціи журнала «Православное Обозрѣвіе».

обыкновенно являются *общими* въ *низкихъ* и въ *высокихъ* *человѣческихъ* *голосахъ* одного *рода*, т. е. изъ *мужскихъ* *голосовъ*: въ *бассахъ* и въ *тенорахъ*, а изъ *женскихъ* *голосовъ*: въ *сопранахъ* и *альтахъ*. Вслѣдствіе того звуки, встрѣчаемые напр. между нотами *нижняго* и *высшаго* *тѣ*, когда ихъ брали изъ *тональности La*, оказываютъ *иной* *строй*, т. е. *иной* *ладъ* или *мась*, нежели звуки, встрѣчаемые между тѣми же двумя нотами, но заимствуемые изъ *тональности Re*:

Изъ тональности *la*. Изъ тональности *re*.

Октава *каждаго* *древне-эллинскаго* *лада*, равно какъ и *каждаго* *церковнаго* *гласа*, дѣлится на *двѣ* *части*: въ *пять* и *четыре* *ступени*. Первая изъ нихъ, въ *пять* *ступеней*, почитается *основною* или *главною* и называется *пентахордомъ* т. е. *пятиструнною* *группою*; а другая, въ *четыре* *ступени*, почитается только *дополнительною* и называется *тетрахордомъ*, т. е. *четырёхструнною* *группою*. Если въ *каждомъ* изъ *октавныхъ* *рядовъ*, сейчасъ *приведенныхъ*, отсчитать по *пяти* *ступеней* отъ *перваго*, *втораго*, *третьаго* и *четвертаго* *звука*: то получится *восемь* *пентахордовъ*, по *четыре* *пентахорда* изъ *каждой* *тональности*.

Изъ тональности *la*. Изъ тональности *re*.

Нѣкоторые изъ этихъ пентахордовъ сходны между собою по своему *строю*, т. е. имѣютъ одинаковое послѣдованіе поступенныхъ интерваловъ. Какое расположеніе интерваловъ у *перваго* пентахорда, такое же — и у *восьмаго*; какое у *четвертаго*, такое же — и у *пятаго*; какое — у *шестого*, такое же — и у *седьмаго*. Какимъ же образомъ однообразно построенные пентахорды могли послужить основаніемъ къ составленію церковнаго *осмогласія*? Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ замѣтимъ, что *каждый полный ладъ, или гласъ, обнимаетъ собою цѣлую октаву*, которая состоитъ изъ соединенія пентахорда съ тетрахордомъ. Прибавимъ же къ даннымъ пентахордамъ по тетрахорду изъ той же, конечно, тональности, и тогда получимъ слѣдующіе *октавные* звукояды:

Изъ тональности <i>la</i> .	Изъ тональности <i>re</i> .
1) пентахордъ. тетрахордъ.	2) пентахордъ. тетрахордъ.
	
1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т.	1/2т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1т.
3) пентахордъ. тетрахордъ.	4) пентахордъ. тетрахордъ.
	
1т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1/2т.	1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т.
5) пентахордъ. тетрахордъ.	6) пентахордъ. тетрахордъ.
	
1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1/2т. 1т.	1т. 1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т. 1т.
7) пентахордъ. тетрахордъ.	8) пентахордъ. тетрахордъ.
	
1т. 1/2т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т.	1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т.

Первые семь октавныхъ рядовъ или ладовъ совершенно различны другъ отъ друга по своему *строю*, т. е. имѣютъ различное, своеобразное, послѣдованіе поступенныхъ интерваловъ. Только одинъ *восьмой* октавный рядъ по своему строю

совершенно совпадаетъ съ *первымъ* октавнымъ рядомъ: но это иначе и быть не можетъ, потому что звуки *перваго* октаворда, взятые изъ *тональности La*, занимаютъ въ последней тѣже ступени, какія занимаютъ звуки *восьмаго* октаворда въ *тональности Re*, а именно: 5-ую, 6-ую, 7-ую, 8-ую, 9-ую, 10-ую, 11-ую и 12-ую ступень кверху, считая отъ начальной ноты каждой тональности.

Всѣ эти октавные послѣдованія или октаворды древними музыкальными теоретиками распредѣлялись въ одной изъ двухъ выше приведенныхъ, основныхъ *тональныхъ гаммъ*, построенныхъ по общей неизмѣняемой системѣ поступенно *сверху внизъ* (а не такъ, какъ теперь, *снизу вверхъ*). Лады, взятые изъ тональности *re*, слѣдовательно изъ гаммы, занимающей *высшую* по мѣстности область, назывались *главными, автентическими* или просто *верхними* (οὐρεῖς); а лады, взятые изъ тональности *la*, слѣдовательно изъ гаммы, занимающей *низшую* по мѣстности область, назывались *побочными, плагальными* или просто *нижними* (βασεῖς). Вообще же лады, различаясь поступеннымъ положеніемъ въ тональной гаммѣ общей системы, обозначались именемъ различныхъ греческихъ областей и назывались *дорійскими*, или *фригійскими*, или *лидійскими* и пр. Такимъ образомъ изъ октавныхъ рядовъ, приведенныхъ выше, *восьмой* назывался *дорійскимъ*, — шестой — *фригійскимъ*, четвертый — *лидійскимъ* и второй — *миксолидійскимъ*. Эти четыре лада считались *главными*. *Побочные* гласы, также различаясь между собою поступеннымъ положеніемъ въ тональной гаммѣ общей системы, получили именованія отъ главныхъ съ прибавленіемъ греческаго предлога *Γηνο* (ниже). Посему *седьмой* рядъ назывался *ηподорійскимъ*, пятый — *ηποфригійскимъ*, третій — *ηποлидійскимъ* и первый *ηποмиксолидійскимъ*. Эти имена октавордовъ усвоились также и тональностямъ, смотря по звуковой высотѣ, въ какой настраивался звукорядъ по расчету *общей системы*. Въ эпохѣ до рожд. Хр. Эллыны насчитывали до *пятнадцати тональныхъ гаммъ*, распредѣляя ихъ въ *три* главныя группы, а именно: въ *низкія, среднія* и *высокія* гаммы. Каждая группа состояла изъ *пяти гаммъ*, по мѣсту

одна другой выше на полутонъ. Тональныя гаммы различались только по *мѣстной высотѣ*, но были тождественны по *строю*. По *порядковому* же обозначенію, онѣ, въ отличіе отъ *ладовъ* или *октавныхъ рядовъ*, считались *снизу къверху*. Среднія гаммы были главными и именовались въ честь *пяти племенъ*: *Дорійская*, *Йастійская* (или *Іонійская*), *Фриійская*, *Эольская* и *Лидійская*. *Начальные (снизу)* звуки этихъ пяти тональныхъ гаммъ соотвѣтствуютъ нашимъ нынѣшнымъ нотамъ:



Пять гаммъ низкой группы помѣщались на *кварту ниже* среднихъ и обозначались тѣми же названіями, съ прибавкою впереди слова: *Грно-*, т. е. *Нижне-*; а *пять гаммъ высокой группы*, помѣщенные на *кварту выше* среднихъ, получили къ тѣмъ же названіямъ, прибавку *Грпер-*, т. е. *верхне*. Начальные ихъ звуки соотвѣтствуютъ слѣдующимъ нотамъ:

начальные звуки:

низкихъ гаммъ.



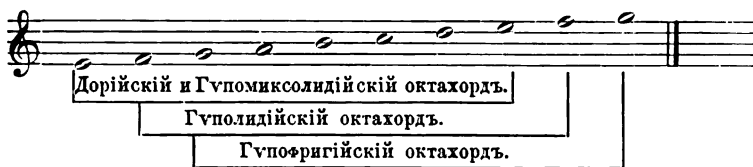
высокихъ гаммъ.



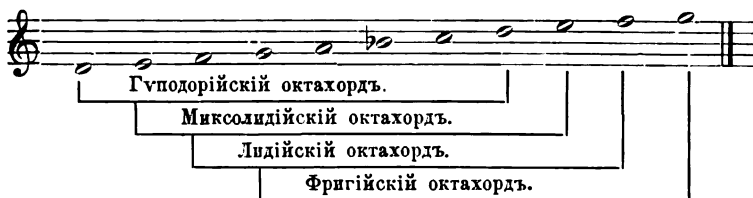
Съ 1-го же столѣтія по рожд. Хр., музыкальные теоретики, слѣдуя ученію *Клавдія Птолемаія*, въ своихъ теоріяхъ исключали гаммы *Йастійскаго* и *Эольскаго* наименованій; композиторы же, для записыванія или нотированія мелодій, стали употреблять лишь *два* только тональныя гаммы, а именно Гамму *Лидійскую* (Тональность *re*), и Гамму *Грнолидійскую* (Тональность *la*).

Изъ двухъ *Лидійскихъ* звукорядовъ тональность *re*, занимавшая высшую область звуковъ, называлась *главною*, *автентическою*; а помѣщаемая на кварту ниже тональность *la* называлась *побочною*, *плагальною*. Въ *Ггнопolidійской* тональности у Византійцевъ писались лады *Дорійскій*, *Ггнопфригійскій*, *Ггнопolidійскій* и *Ггнопмиксолидійскій*; а въ *Лидійской* тональности *Ггноподорійскій*, *Фригійскій*, *Лидійскій*, и *Миксолидійскій*.

Гамма *Ггнопolidійской* тональности.



Гамма *Лидійской* тональности.



Въ нашемъ старомъ знаменномъ распѣвѣ, по примѣру Византійскихъ грековъ, всѣ восемь гласовъ раздѣляются на двѣ четверицы: на *четверицу главныхъ гласовъ* или *первобатныхъ* (автентическихъ) гласовъ, и на *четверицу гласовъ побочныхъ* (плагальныхъ). Къ первой четверицѣ принадлежатъ первые четыре гласа знаменнаго распѣва: *первый*—Фригійскій, *второй*—Лидійскій, *третій*—Миксолидійскій и *четвертый*—Дорійскій, ко второй же четверицѣ относятся остальные четыре гласа: *пятый*—Ггнопфригійскій, *шестой*—Ггнопolidійскій, *седьмой*—Ггнопмиксолидійскій, и *осьмой*—Ггноподорійскій.*) Каждый главный гласъ

*) Желающіе познакомиться подробнѣе съ «Теорією церковнаго пѣнія» и съ главными основаніями его могутъ найти все въ моей книгѣ: «*Теорія древне-русскаго церковнаго и народнаго пѣнія*» М. 1880 г. изд. редакціи Журнала: «Православное Обозрѣніе».

сроденъ своему плагальному гласу: первый гласъ сроденъ пятому, второй—шестому, третій—седьмому и наконецъ четвертый—восьмому.*)

2. Гармоническія начала въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго роспѣва.

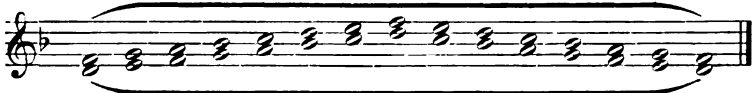
Главное различіе гласовыхъ мелодій стараго знаменнаго роспѣва заключается въ ихъ *окончательныхъ* и *господствующихъ* звукахъ. *Окончательнымъ* звукомъ признается тотъ, которымъ мелодія извѣстнаго гласа оканчивается, — а *господствующимъ* — тотъ, который чаще всего повторяется въ гласовой мелодіи.

Эти характеристическіе признаки гласовыхъ мелодій знаменнаго роспѣва установлены не по произволу. Они вытекаютъ естественно изъ извѣстныхъ, весьма положительныхъ отношеній всѣхъ звуковъ гласоваго октаворда къ одному главному звуку, или къ *тоникѣ* лада. Другими словами: дѣйствительное характеристическое различіе гласовъ знаменнаго роспѣва основано, даже въ мелодическихъ оборотахъ, единственно на *гармоническихъ отношеніяхъ* звуковъ, составляющихъ область гласа, къ *тоникѣ* этого гласа. Знаніе и вѣрное сохраненіе этихъ гармоническихъ отношеній составляетъ главное достоинство церковнаго композитора.

Всякій *тональный* звукорядъ, по естеству своему, содержитъ въ себѣ два *гармоническихъ элемента*: гамму мажорнаго и гамму минорнаго характера. Эти гаммы восходятъ и низходятъ *параллельными терціями*.

въ тональности **) *re*.

мажорный рядъ.



минорный рядъ.

*) О томъ же, въ какой изъ вышеупомянутыхъ двухъ тональностей встрѣчаются нотации нашихъ древнихъ напѣвовъ, будетъ далѣе подробно толкованіе.

**) Въ смыслѣ *древне-церковной* теоріи.

въ тональности *la*.



Другими словами: каждый *тональный* звукорядъ имѣеть *два основныхъ строя* (мажорный и минорный), и потому — *два тоники*, изъ которыхъ одна служитъ *центромъ* отношеній во всѣхъ мажорныхъ, а другая — во всѣхъ минорныхъ ладахъ. Въ старомъ знаменномъ распѣвѣ употребляются (какъ уже выше упомянуто) исключительно только *два тональныхъ звукоряда*, и потому въ качествѣ *тоники* могутъ допускаться только *четыре* звука, т. е. въ каждой тональности *по одной тоникѣ* для мажорныхъ, и *по одной тоникѣ* для минорныхъ ладовъ или гласовъ. Въ *тональности Re* или Лидійской, *мажорною* *тониною* служитъ звукъ *Fa*, а *минорною* — звукъ *Re*; въ тональности *La*, или Гуполидійской, *мажорною* *тониною* служитъ звукъ *Do*, а *минорною* — звукъ *La*.

Послѣ тоники, въ каждомъ октавномъ рядѣ, самое важное значеніе имѣютъ *верхняя* и *нижняя квинты* отъ тоники, потому что каждый октавный рядъ акустически основанъ на *квинтовомъ* дѣленіи. Верхняя и нижняя квинты, послѣ тоники, преобладаютъ или, какъ говорится, *доминируютъ* между прочими звуками лада, и потому обыкновенно называются *доминантами*. Изъ двухъ доминантъ въ каждомъ мажорномъ или минорномъ строѣ одна почитается *главною*, именно: въ мажорныхъ ладахъ — *верхняя*, а въ минорныхъ — *нижняя* доминанты. Главенство одной доминанты предъ другою служитъ отличительнымъ признакомъ между ладами, принадлежащими къ одному и тому же тональному строю.

Изъ этого вытекаетъ, что также и гласы стараго знаменнаго распѣва раздѣляются на гласы *мажорнаго* и на гласы *минорнаго* строя. Къ гласамъ мажорнаго строя принадлежатъ *первый, второй, пятый* и *шестой*. Остальные же гласы относятся къ гласамъ *минорнаго* строя.

Окончанія гласовыхъ мелодій знаменнаго распѣва падаютъ на одинъ изъ звуковъ, принадлежащихъ къ трезвучію или *тоники*, или *верхней доминанты*. Окончанія *верхне доминантнаго* значенія всегда имѣютъ *мажорный характеръ*; окончанія же *тонического* значенія сохраняютъ всегда *характеръ строя*, т. е. соотвѣтствуютъ или мажорному, или минорному характеру самого лада.

Окончанія одинаковаго характера и значенія падаютъ или на *октаву* или на *квинту* соотвѣтственной гармоніи. На *октаву тоники* оканчиваются мелодіи 2-го и 8-го гласовъ; на *квинту тоники* — мелодіи 4-го, 5-го и 6-го гласовъ; и на *квинту верхней доминанты* — мелодіи 1-го и 3-го гласовъ.

Мелодіи 7-го гласа знаменнаго распѣва по своему окончанію служатъ единственнымъ исключеніемъ изъ общаго правила. Онѣ по строгой теоріи должны бы оканчиваться на *октаву верхней доминанты*. Но подобнаго окончанія не дѣлаетъ ни одинъ изъ гласовъ знаменнаго распѣва, а вмѣсто того мелодіи 7-го переносятся изъ основнаго *верхняго пентахорда* въ добавочный *нижній тетрахордъ*, и здѣсь оканчиваются на малой терціи отъ тоники.*)

Повторительные или, какъ преимущественно называютъ ихъ, *юсподствующіе* звуки гласовыхъ мелодій знаменнаго распѣва всегда принадлежатъ къ двумъ гармоніямъ: къ трезвучію *тоники* и *главной* (по строю) *доминанты*. Слѣдовательно господствующіе звуки послѣдняго характера берутся: въ мажорныхъ ладахъ изъ трезвучія *верхней*, а въ минорныхъ — изъ трезвучія *нижней доминанты*. Окончательнымъ звукомъ гласовой мелодіи можетъ также являться одинъ изъ двухъ *юсподствующихъ* звуковъ, если онъ соотвѣтствуетъ предупомянутымъ требованіямъ гармонической логики. Господствующіе звуки въ томъ случаѣ, когда ихъ *два* въ одномъ гласѣ, всегда должны находиться на *смежныхъ* степеняхъ.

Въ *первомъ* гласѣ стараго знаменнаго распѣва, или въ древнемъ *фриійскомъ* ладѣ, господствуютъ *окончательный*

*) Разборъ вѣроятной причины этого исключительнаго факта послѣдуетъ далѣе.

звукъ, т. е. квинта верхней доминанты, и, лежащая на одну ступень выше, *терція тоники*.

Во *второмъ* гласѣ, или древнемъ *лидійскомъ* ладѣ господствуютъ *октава тоники*, т. е. *окончательный звукъ*, и, лежащая на одну ступень выше, *квинта верхней доминанты*.

Въ *третьемъ* гласѣ, или древнемъ *миксолидійскомъ* ладѣ господствуютъ звуки третьей и четвертой степени вверхъ отъ окончательнаго гласоваго звука, т. е. *квинта тоники* и лежащая на одну ступень ниже — *октава нижней доминанты*.

Въ *четвертомъ* гласѣ, или древнемъ *дорійскомъ* ладѣ, кромѣ окончательнаго звука, т. е. *квинты отъ тоники*, господствуетъ еще лежащая на одну ступень выше — *терція нижней доминанты*.

Въ *пятомъ* гласѣ, или древнемъ *ипобриийскомъ* ладѣ господствуютъ *октава тоники* и *квинта верхней доминанты*, т. е. звуки, лежащія на 4 и 5-ой ступени вверхъ отъ начальнаго звука въ пентахордѣ этого ряда.

Въ *шестомъ* гласѣ, или древнемъ *иполидійскомъ* ладѣ, кромѣ окончательнаго звука, т. е. *квинты тоники*, лежащей на одну ступень выше начальнаго звука самаго октахорда, другимъ господствующимъ звукомъ является еще *терція Субдоминанты*, находящаяся въ свою очередь на одну ступень выше окончательнаго звука.

Въ *седьмомъ* гласѣ, или древнемъ *ипомиксолидійскомъ* ладѣ, только одинъ господствующій звукъ, именно начальнй въ гласовомъ пентахордѣ. Этотъ звукъ соединяетъ въ себѣ значеніе и *квинты отъ тоники* и *октавы отъ верхней доминанты*. Преимущество этой доминанты предъ *нижнею* составляетъ въ томъ ладу главное, характеристическое различіе его отъ 4-го гласа или дорійскаго лада.

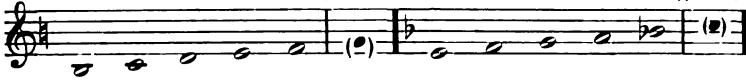
Въ *восьмомъ* гласѣ, или древнемъ *гуподорійскомъ* ладѣ, господствуютъ *терція тоники* и *октава нижней доминанты*, т. е. звуки лежащія на 3-ой и 4-ой ступени выше начальнаго звука пентахорда. Въмѣсто октавы нижней доминанты весьма часто господствуетъ окончательный звукъ въ гласовой мелодіи,

II. Минорные гласы:

Гласъ 3-й, Миксолидйскій ладъ.*)

а) въ Гуполидйской тональности. б) въ Лидйской тональности.

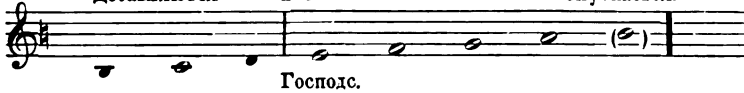
оконч. Господст. оконч. Господст.
5 V 8 IV 5 I добавл. 5 V 8 IV 5 I добавл.



Гласъ 7-й, Гупомиксалидйскій ладъ.

Употребляется въ Vполидйской тональности.

оконч. 5 I
3 I и 8 V опускается.
Добавляются и 8 V опускается.

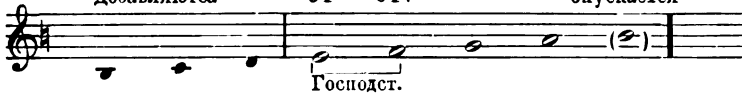


Господст.

Гласъ 4-й, Дорйскій ладъ.

Употребляется въ Гуполидйской тональности.

Добавляются оконч. опускается
5 I 3 IV опускается

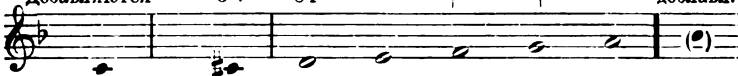


Господст.

Гласъ 8-й, Гуподорйскій ладъ.

Употребляется въ Лидйской тональности.

Добавляются оконч. Господст. добавл.
3 V 8 I Господст. добавл.

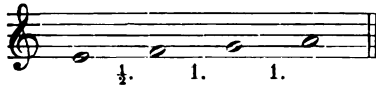


а прель также и
окончательной. господст.

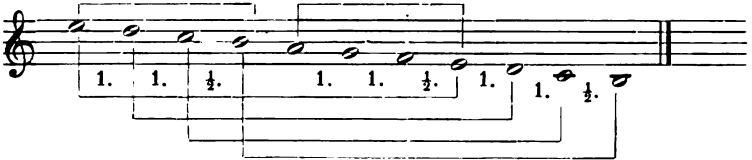
*) Относительно *пятиструнной* или *пятиступенной* группы, которая здѣсь, согласно съ византийской теоріею выведена подъ названіемъ *Миксолидйскаго Пентахорда*, слѣдуетъ сдѣлать нѣкоторую оговорку. Древніе Эллины строили свои октахарды исключительно только на основаніи *тетрахардовъ*. У нихъ и названія даже *Пентахорда* не встрѣчается, а употреблялось слово: *Диапенте* (Квинта), и при томъ въ точномъ смыслѣ этого Интервала. Диапенте древне-эллиское состоитъ изъ одного изъ трехъ тетрахардовъ съ прибавленіемъ къ нему либо снизу, либо сверху, тона на разстояніе цѣлой ступени. Тетрахардъ, служащій основаніемъ *Миксолидйскому* ладъ, есть тетрахардъ *Дорйскій*:

3. Основная гармонизация гласовых звукоядов знаменного распѣва.

Каждая гамма, по существу своему, есть рядъ звуковъ, входящихъ въ составъ *трезвучій тоники и двухъ ея доминантъ*. Когда все три трезвучія *мажорнаго* характера, тогда полу-



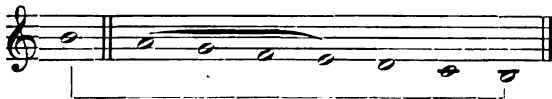
Октавордъ же Миксолидйскій, въ сущности не основной или первобытный, а произведенъ *отъ Дорійскаго*, съ переносомъ верхней половины, или верхняго тетра хорда Дорійскаго осьмиступеннаго ряда въ нижнюю октаву.



Но вслѣдствіе того получался вмѣсто Дорійскаго окта хорда по *разъединенной системѣ* (дѣшевгменонъ), *семиструнный* только рядъ (Гепта хордъ) по *связной системѣ* (свишеменонъ).



Тутъ между двумя тетра хордами нѣтъ *раздѣляющаго интервала* (тоносъ дѣшевгменонъ) какъ между *si* и *la* въ Дорійскомъ окта хордѣ. Последняя ступень 1-го тетра хорда вмѣстѣ съ тѣмъ есть и первая ступень 2-го тетра хорда. Для пополненія же октавнаго ряда прибавлялась въ началѣ сего ряда октава звука на окончательной ступени.



И такъ у *древнихъ Эллиновъ* Діапенте Миксолидйскаго лада находилось въ *верхней* части окта хорда.

Византійскіе же *практики-музыканты*, именно то ради привычной практики, создавшейся отъ пѣвцовъ не обученныхъ математическимъ основамъ строя ладовъ, учинили три перемѣны, а именно:

во 1-хъ) они считали ступени окта хордовъ не *сверху внизъ*, какъ толковали теоретики, а *снизу вверхъ*;

во 2-хъ) они употребляли названія ступеней *образцовой или основной гаммы*: прославаомена, гупата, парупата, лиханосъ и т. д., для обозначенія (безъ разбора) ступеней *каждаго отдѣльнаго окта хорда*;

чается *мажорная гамма*; а когда эти трезвучія — *минорнаго* характера, тогда получается *минорная гамма*.

Предполагая построить *мажорную* гамму напр. отъ звука *do*, какъ тоники, беремъ кромѣ этого *do* еще его *нижнюю доминанту (fa)* и *верхнюю доминанту (sol)*, и строимъ первоначально на этихъ трехъ звукахъ *мажорная* трезвучія: *do-mi-sol, fa-la-do, sol-si-re*.



Расположивъ ихъ поступенно въ предѣлахъ одной октавы,*) получаемъ дѣйствительно *мажорную гамму*.

и въ 3-хъ) у нихъ *главнымъ характеристическимъ признакомъ* каждого лада или гласа считался *строевой порядокъ пяти первыхъ ступеней снизу вверхъ*, подъ названіемъ *пятиструнной группы* или *Пентахорда*.

Такимъ образомъ явился въ практикѣ *Пентахордъ Миксолидійскій*, хотя онъ и не составляетъ объема *настоящаго Дианекте* или *полной квинты*:



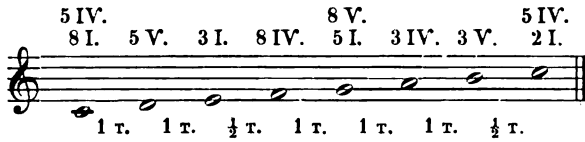
ибо не содержитъ объема $3\frac{1}{2}$ тоновыхъ ступеней.

Слѣдовательно понятіе о *Пентахордѣ византійскихъ пѣвцовъ* не должно смѣшиваться съ понятіемъ о *древне-эллискомъ Дианекте*.

Но нельзя отрицать, что дѣйствительно эта практика византійцевъ даетъ удобную возможность отличать *Миксолидійскій* ладъ (3-й гласъ) отъ *Дорійскаго* (4-й гласъ), въ одной и той же голосовой области:



*) Поставленныя здѣсь цифры означаютъ: 8 — октаву, 3 — терцію, 5 — квинту, I — тонику, IV — нижнюю доминанту, V — верхнюю доминанту.

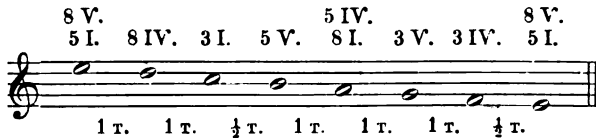


Минорная гамма имѣетъ тотъ же порядокъ постепенныхъ интерваловъ, какой наблюдается и въ мажорной гаммѣ, но согласно съ теоріею древнихъ грековъ и ученіемъ акустики,*) ведетъ этотъ порядокъ *низходящимъ строемъ*.

Предполагая построить *минорную* гамму напр. отъ звука *la*, какъ тоникъ, беремъ его *нижнюю (re)* и *верхнюю доминанту (mi)*, и составимъ на этихъ трехъ звукахъ *минорная* трезвучія: *mi-do-la, la-fa re, si-sol-mi*.



Расположивъ ихъ постепенно въ предѣлахъ одной октавы *mi*, получаемъ дѣйствительно *минорную* гамму.



Замѣтимъ, что какъ въ *мажорной* такъ и въ *минорной* гаммѣ *октава* и *квинта тоники* имѣютъ двойное гармоническое значеніе. Первая служитъ также *квинтою* въ трезвучіи *нижней доминанты*, а другая — *октавою верхней доминанты*. Композиторъ слѣдовательно имѣетъ полное право избирать изъ этихъ значеній то, какое по своему усмотрѣнію найдетъ болѣе пригоднымъ и удобнымъ для своихъ гармоническихъ выводовъ, только бы при этомъ не нарушались другія еще требованія естественнаго *звукослѣдованія* и *звукосочетанія*.

*) Акустика признаетъ *минорную* гамму *полнымъ только обращеніемъ* мажорной гаммы.

Гармонизовать мелодію значитъ вообще подъ звуки ея подвести *соотвѣтствующіе имъ аккорды*.

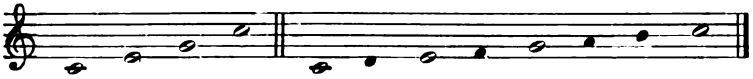
Простѣйшій способъ гармонизаціи состоитъ въ прилаживаніи *подъ каждый отдѣльный звукъ по аккорду*. При такой гармонизаціи слѣдуетъ наблюдать, чтобы аккорды, непосредственно слѣдующіе другъ за другомъ, подчинялись: 1) *правиламъ музыкальнаго синтаксиса* и слѣдовали другъ за другомъ въ естественной связи. Естественною связью между аккордами считается то, когда *основныя звуки ихъ* находятся въ *консонирующихъ отношеніяхъ* (*квинтовомъ, квартовомъ* или по крайней мѣрѣ *терціонномъ*). Когда же основныя звуки двухъ аккордовъ относятся другъ къ другу, какъ *секунды*, тогда *нѣтъ между ними естественной связи* или *сродства*. Взаимное послѣдованіе такихъ аккордовъ допускается только подъ условіемъ, чтобы послѣ двухъ подобныхъ аккордовъ слѣдовалъ *третій аккордъ*, который былъ бы сроденъ обоимъ предшествовавшимъ, несроднымъ между собою, аккордамъ; и 2) *правиламъ голосоведенія*, или мелодическаго послѣдованія звуковъ другъ за другомъ.*)

Каждое естественное явленіе, а тѣмъ болѣе явленіе изъ области искусства, только тогда удовлетворяетъ нашему эстетическому чувству, когда оно выражается въ *пластичной*, т. е. въ оконченной, округленной, формѣ. Эта оконченность и округленность справедливо требуется даже отъ простой гаммы.

Мелодическая послѣдовательность напр. *мажорной* гаммы дѣйствительно сама въ себѣ заключаетъ такую пластичную форму. Начало и конецъ этой гаммы, какъ явно слышимъ, вполне соотвѣтствуютъ другъ другу интонаціею главнаго звука т. е. *тоникою* гаммы; прочее же содержаніе ея состоитъ изъ звуковъ, входящихъ въ составъ трезвучія тоники, между которыми для разнообразія, требуемаго эстетическимъ чувствомъ,

*) Эти правила указываются самою практикою, какъ сей-часъ увидимъ, когда станемъ гармонизовать двѣ выше приведенныя гаммы мажорнаго и минорнаго наклоненія изъ общаго звукоряда Гчполидійской тонавльности.

являются еще звуки, принадлежащие къ трезвучіямъ двухъ доминантъ.



Въ гармоническомъ отношеніи эта гамма можетъ удовлетворить эстетическому чувству только тогда, когда всѣ означенные четыре звука на 1-ой, 3-ой, 5-ой и 8-ой ступени будутъ сопровождаться именно *тоническимъ*, а не инымъ, *аккордомъ*. Остальные за тѣмъ звуки сами по себѣ указываютъ уже на тѣ трезвучія, изъ которыхъ они заимствованы.*)



Минорная гамма, какъ уже объяснено, есть полное обращеніе мелодическихъ и гармоническихъ интервальныхъ отношеній, свойственныхъ мажорной гаммѣ. Тамъ, гдѣ въ мажорной мелодіи является *октава* основнаго звука, въ минорной гаммѣ имѣется *квинта* и на оборотъ; тамъ, гдѣ въ мажорной гаммѣ является *большая* терція, въ минорной находится *малая* терція; тамъ, гдѣ въ мажорной гаммѣ занимаетъ мѣсто аккордъ *верхней доминанты*, въ минорной находится аккордъ *нижней доминанты* и на оборотъ.



*) Основные гармоническіе звуки въ слѣдующемъ примѣрѣ поставлены въ басовой строкѣ и при этомъ надъ каждымъ звукомъ мелодіи отмѣчено, въ какомъ интервальномъ отношеніи онъ находится къ басовой нотѣ.

Интервальная отношенія мелодическихъ звуковъ къ основнымъ, обозначенныя арабскими цифрами и поступенно измѣняющіяся, показываютъ, что они мѣняются на каждыя двѣ аккордахъ въ слѣдующемъ порядкѣ: въ гаммѣ, построенной *движеніемъ вверхъ* имѣется рядъ цифръ 8—5—3—8 и т. д., т. е. *октава* первого аккорда переходитъ въ *квинту* второго аккорда, — *квинта* — въ *терцію*, — *терція* — въ *октаву*: въ гаммѣ, построенной *движеніемъ внизъ*, поставлены цифры 5—8—3—5 и т. д., т. е. *квинта* первого аккорда переходитъ въ *октаву* второго аккорда, — *октава* — въ *терцію*, — *терція* — опять въ *квинту*.

Этотъ порядокъ въ обоихъ направленіяхъ нарушается при переходѣ съ *шестой* на *седьмую* ступень, *вверхъ и внизъ*. Въ этомъ случаѣ за *терцію* первого аккорда всегда слѣдуетъ *терція* же второго аккорда. Этотъ *исключительный*, т. е. допускаемый вообще въ видѣ исключенія, ходъ мелодіи является именно тамъ, во 1) гдѣ *основной* звукъ *перваго аккорда* восходитъ или низходитъ къ *основному звуку* второго аккорда *смежною ступеню*, или на интервалъ *секунды*, и 2) гдѣ на *этихъ двухъ смежныхъ* ступеняхъ основными звуками являются *два доминанты* лада. При такомъ исключительномъ нарушеніи *настоящаго* или *первобытнаго* порядка въ мелодическомъ голосоведеніи, эстетическое чувство требуетъ, чтобы въ голосоведеніи по возможности было возстановлено равновѣсіе.

Возстановленіе равновѣсія въ мелодическомъ ходѣ возможно однакоже только при *гармонизаціи*, когда голосъ, исполняющій *мелодію*, сопровождается еще другими голосами, которыхъ звуки вмѣсто съ звуками мелодіи составляютъ *полныя трезвучія основныхъ звуковъ*. — Въ *гаммѣ, построенной вверхъ*, можно это сдѣлать такимъ образомъ, что голосъ, исполняющій *квинту перваго аккорда*, и которому по первоначальному правилу слѣдовало бы перейти въ *терцію втораго аккорда*, переходитъ въ ниже лежащую *октаву* послѣдняго, къ которой надлежало бы собственно перейти голосу, исполняющему *терцію* перваго аккорда. Напримѣръ:

ВМѢСТО: ТАКЪ:

3. 8. 3. 3.

IV. V.

Остальный же третій голосъ, согласно съ правиломъ естественнаго голосоведенія, переходитъ изъ *октавы* перваго въ *квинту* втораго аккорда. — Въ *минорной*, или построенной внизъ, гаммѣ въ подобныхъ случаяхъ голосъ, исполняющій *октаву* перваго аккорда долженъ перейти въ *выше* лежащую *квинту* втораго аккорда. Третій же голосъ слѣдуетъ первоначальному правилу: 5—8.

ВМѢСТО: ТАКЪ: *)

3. 5. 3. 3.

V. IV.

На основаніи всего сказаннаго выше, полная гармонизація гаммъ *мажорной* и *минорной* или, что тоже, *лидійскаго* и *дорійскаго* *аккорда* (примѣрно гуполидійской тональности), представитъ собою *два мелодико-гармоническія звукоряда*, или, по выраженію древнихъ пѣвцовъ, *два поступенныя ряда четверострочнаго тѣня въ естествосогласованіи*:

*) Рекомендую не пренебрегать этими правилами голосоведенія, потому что они выведены изъ самой природы звуковъ и служатъ вѣрнѣйшимъ руководствомъ къ тому, чтобы открыть истинное гармоническое значеніе каждаго отдѣльнаго звука въ гласовыхъ мелодіяхъ стараго знаменнаго распѣва.

I. Лидійскій октахордъ.

8. 5. 3. 8. 5. 3. — 3. 5.
3. 8. 5. 3. 8. 5. — 8. 5.
I. V. I. IV. I. IV. V. I.

II. Дорійскій октахордъ.

5. 8. 3. 5. 8. 3. — 3. 5.
8. 3. 5. 8. 3. 5. — 8. 5. — 8. 3.
I. IV. I. V. I. IV. V. I.

Перенесемъ теперь эти октахорды въ Лидійскую тональность:

I. Лидійскій октахордъ.

I. V. I. IV. I. IV. V. I.

II. Дорійскій октахордъ.

I. V. I. IV. I. IV. V. I.

*) Подобный обмѣнъ интерваловъ въ двухъ голосахъ въ продолженіе одной и той же гармоніи, какъ извѣстно, допускается музыкальною теоріею, когда нужно давать голосамъ просторъ для правильнаго движенія.

На основаніи этихъ главныхъ гаммъ мы получаемъ четыре *маса мажорнаго* и четыре *маса минорнаго* строя. Къ первымъ какъ выше было указано,*) принадлежатъ 1-й, 2-й, 5-й и 6-й гласъ, — а во вторымъ — 3-й, 4-й, 7-й и 8-й гласъ стараго знаменнаго, или столповаго, напѣва.

Гласовые звукоряды, по существу своему, составляютъ только постепенныя передвиженія одного и того же *главнаго* звукоряда. Такими главными или основными звукорядами оказываются для *мажорныхъ* гласовъ — гласъ *второй* или Лидійскій ладъ, — а для *минорныхъ* гласовъ — гласъ *четвертый*, или Дорійскій ладъ.

Первый гласъ стараго знаменнаго распѣва, или древній *Фриійскій* ладъ, имѣетъ мажорный характеръ и простирается отъ *re* до *re*, составляя собою передвиженіе *мажорной* гаммы на одну ступень выше. Этотъ гласъ обыкновенно пишется въ *ипсолидійской* тональности, и съ подходящими подъ его мелодію аккордами представляется въ слѣдующемъ видѣ:

тетракордъ. пентакордъ. тетракордъ.

оконч.
аккордъ.

Второй гласъ стараго знаменнаго распѣва, или древній *Лидійскій* ладъ, служитъ *образовымъ* для всѣхъ мажорныхъ гласовъ и пишется преимущественно въ *Лидійской тональности*.

тетракордъ. пентакордъ. тетракордъ.

оконч.
аккордъ.

*) См. выше въ концѣ 2-ой главы этого руководства. Тамъ же

Третій гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *Миксолидійскій* ладъ, есть передвиженіе *дорійскаго* или минорнаго окта хорда на 4 ступени *ниже* образцовой гаммы, и обыкновенно пишется въ *иполидійской тональности*.



Четвертый гласъ стараго знаменнаго роспѣва, или древній *дорійскій* ладъ — есть образцовый минорный звукорядъ и пишется въ *иполидійской тональности*.



Пятый гласъ знаменнаго роспѣва, или древній *Грнопфриійскій* ладъ есть передвиженіе *мажорнаго* образцоваго окта хорда на 4 ступени *ниже*, и пишется преимущественно въ *лидійской тональности*; но встрѣчаются нерѣдко нотаци также и въ *иполидійской тональности*.

указано на *тональность*, въ какой нотированъ каждый гласъ знаменнаго роспѣва, а также и на *окончаніе* каждого гласа.

*) Эта ступень большею частію пропускается.

а) Лидійской тональности.

пентахордъ. тетрахордъ.

оконч.
аккордъ.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a pentachord (five notes) and a tetrachord (four notes). The bass staff contains a pentachord and a tetrachord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The pentachord is C4-D4-E4-F4-G4, and the tetrachord is A4-B4-C5. The bass staff contains the same notes an octave lower: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The pentachord is C3-D3-E3-F3-G3, and the tetrachord is A3-B3-C4. The notes are marked with 'оконч. аккордъ' (ending chord).

б) Гиполидійской тональности.

пентахордъ. тетрахордъ.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a pentachord (five notes) and a tetrachord (four notes). The bass staff contains a pentachord and a tetrachord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The pentachord is C4-D4-E4-F4-G4, and the tetrachord is A4-B4-C5. The bass staff contains the same notes an octave lower: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The pentachord is C3-D3-E3-F3-G3, and the tetrachord is A3-B3-C4. The notes are marked with 'оконч. аккордъ' (ending chord).

Шестый гласъ стараго знаменнаго распѣва или древній *Гиполидійскій ладъ* есть передвиженіе мажорнаго образцоваго октахорда на 4 ступени выше, и долженъ писаться въ *иполидійской тональности*.

тетрахордъ. пентахордъ. *)

оконч.
аккордъ.

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a tetrachord (four notes) and a pentachord (five notes). The bass staff contains a tetrachord and a pentachord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The tetrachord is C4-D4-E4-F4, and the pentachord is G4-A4-B4-C5. The bass staff contains the same notes an octave lower: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The tetrachord is C3-D3-E3-F3, and the pentachord is G3-A3-B3-C4. The notes are marked with 'оконч. аккордъ' (ending chord).

Седьмой гласъ знаменнаго распѣва, или древній *Гипомиксолидійскій ладъ*, относится къ разряду минорныхъ ладовъ.

*) Относительно теоретически неправильной нотации мелодій этого гласа на 4 ступени ниже, съ окончаніемъ на нотѣ *re*, послѣдуетъ далѣе надлежащій разборъ.

Мелодіи 7-го гласа обыкновенно нотируются въ гуполидійской тональности и составляютъ изъ себя звукоряды, который получается отъ передвиженія (переноса) образцоваго *минорнаго* звукоряда тональности *la* на 3 ступени внизъ.*)

Восьмой гласъ знаменнаго распѣва, или древній *Грподорійскій ладъ*, принадлежитъ къ разряду минорныхъ ладовъ, и по обычному своему нотированію является перестановкою *образцоваго минорнаго звукоряда* лидійской тональности на 5 ступеней внизъ.

Всѣ эти мелодико-гармоническіе звукоряды, мажорные и минорные, почти однообразны по своимъ гармоническимъ послѣдованіямъ и, надобно признать, не обнаруживаютъ существенныхъ, характеристическихъ, различій другъ-отъ-друга. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ встрѣчаются даже гармоническія послѣдованія какъ бы въ нелогичной, не естественной, по мѣсту, связи и тѣмъ не только неудовлетворяютъ, но даже противорѣчатъ нашему эстетическому чувству. Поэтому слѣдуетъ

*) Также и объ этой исключительной характеристикѣ седьмаго гласа найдется далѣе теоретическое толкованіе.

**) Мелодіи 8-го гласа спускаются иногда до *нижняго la*.

объяснить причины такихъ явленій и исправить эти недостатки по указаніямъ самой природы звуковъ, и тѣмъ привести теорію къ полному согласованію съ практикою.

4. Пережѣны въ гармонизаціи нѣкоторыхъ звукорядовъ.

Отъ квинтового дѣленія октахорда на двѣ части *) происходятъ *два доминанты*, изъ которыхъ одна всегда является *главною*, или преимущественно *доминирующею*. Первенство одной доминанты предъ другою обнаруживается особенно въ *окончательномъ оборотѣ* или, какъ выражались теоретики византійской музыки, въ *каталексисѣ* мелодій каждаго гласа.

Оба *образцовыхъ* звукоряда, т. е. октахорды Лидійскій и Дорійскій, оканчиваются на трезвучіи тоники, которому предшествуетъ въ лидійскомъ октахордѣ — аккордъ *верхней*, а въ дорійскомъ — аккордъ *нижней* доминанты.



Эта гармоническая разность въ окончаніяхъ или каталексисахъ происходитъ отъ того, что въ *мажорномъ* октахордѣ, который строится *кверху*, квинтовое дѣленіе по акустическому вычисленію разнится отъ квинтового дѣленія въ *минорномъ* октахордѣ, который строится *книзу*. Въ первомъ случаѣ получается *верхняя* доминанта съ *мажорнымъ* трезвучіемъ ея, и во второмъ *нижняя* доминанта съ *минорнымъ* трезвучіемъ ея. Вмѣстѣ съ тѣмъ существуетъ еще мелодическая разность въ каталексисахъ. Оба доминантныхъ аккорда, предшествующіе окончательному трезвучію, или составляющіе съ нимъ полный каталексисъ каждаго гласа, различаются мелодическимъ ходомъ

*) Какъ сказано было выше. См. 2-го главу этого руководства.

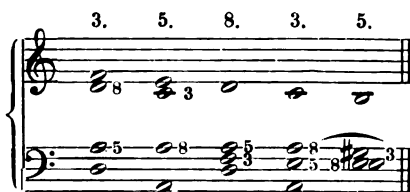
своихъ *терцій*, которые называются *вводными* звуками, т. е. *вводящими* въ тоническое окончаніе мелодіи. Терція верхней и нижней доминанты переходятъ къ послѣдующему звуку одинаково, *полутонною ступенью*. Но характеръ и значеніе этого интервала — различны: терція *верхней* доминанты вводитъ въ окончаніе мелодіи не иначе, какъ *вверхъ*, въ *октаву* тоники; напротивъ терція нижней доминанты — преимущественно *внизъ*, въ *квинту* тоники. Очевидно при этомъ, что *терція верхней доминанты* должна быть *большою* или *мажорною*, *хотябы даже трезвучіе самой тоники было минорное*. *Нижняя же доминанта* не имѣетъ этого, такъ сказать, подстрекательнаго характера, и терція ея не должна быть *непрерывно и исключительно* только *минорною* даже тогда, когда за этимъ аккордомъ слѣдуетъ трезвучіе *тоники*. По этой причинѣ въ каталексисѣ 8-го гласа, или *Гриподорійскаго лада* слѣдуетъ аккорду, который предшествуетъ окончательному тоническому трезвучію придавать *мажорный* характеръ, такъ какъ нота, лежащая на одну ступень выше окончательнаго звука или октавы тоники, оказывается квинтою *верхней* доминанты, терція которой стремится въ октаву тоники посредствомъ *полутоннаго шага вверхъ*.



Нынѣ, вмѣсто слова »Каталексисъ«, употребляется слово »Каденца« (въ смыслѣ окончанія музыкальной фразы), и различаются *полныя* каденцы и *полукаденцы*.

Полными каденцами признаются окончанія на *тоническомъ* трезвучіи съ предъидущимъ аккордомъ *главной доминанты* лада; и *полукаденцами* — *окончанія на трезвучіи верхней доминанты* съ предъидущимъ аккордомъ *тоники* или *нижней доминанты*.

Окончательный оборотъ перваго рода назывался у древнихъ теоретиковъ — *совершеннымъ каталексисомъ*, когда самое *мелодическое окончаніе* являлось на *октавъ*, или на *квинтъ тоникки*: окончаніе же на *терціи* тоникки признавалось *среднимъ каталексисомъ*. *Несовершеннымъ каталексисомъ* называлось окончаніе на *квинтъ*, или на *октавъ верхней доминанты*, потому что никакое другое трезвучіе, *кромя тоническаго*, не представляетъ въ сущности *настоящаго* полнаго окончанія музыкальной мысли. Такая, (не совершенная) каденца заставляетъ ожидать, что за нею непременно появится еще *тоническое трезвучіе*, потому что тоника, а не доминанта, служитъ *основаніемъ* всего строя, и есть, такъ сказать, альфа и омега каждаго мелодико-гармоническаго звукоряда. Полукаденца, или несовершенный каталексисъ, поэтому есть ничто иное, какъ *часть совершеннаго каталексиса*, съ *опущеніемъ настоящаго окончанія на тоническомъ трезвучіи*. Такъ какъ аккордъ *верхней доминанты*, предшествующій тоническому окончанію, естественно долженъ быть *мажорнымъ*: то и въ *несовершенномъ каталексисъ* должно являться исключительно только *мажорное трезвучіе верхней доминанты*. Поэтому въ *каталексисъ* 3-го гласа, или *Миксодійскаго лада*, гдѣ окончательнымъ звукомъ служитъ *квинта верхней доминанты*, слѣдуетъ придавать окончательному трезвучію *мажорный* характеръ. Напримѣръ:



5. Диссонансъ тритона въ гармоніи двухъ доминантъ, и употребленіе его при гармонизаціи гласовыхъ мелодій знаменнаго распѣва.

Древняя музыкальная теорія, а за нею и теорія православнаго церковнаго пѣнія, допускаетъ въ многосгласованіи (гар-

монія) единственно *только одно диссонирующее отношение*: это — взаимное отношение двух звуковъ на интервалъ *трехъ цѣлыхъ тоновъ*, или, что тоже, на интервалъ *тритона*. Это отношение встрѣчается въ образцовыхъ двухъ октахордахъ между звуками *четвертой и седьмой ступени* (считая въ мажорномъ октахордѣ *снизу вверхъ*, а въ минорномъ — *сверху внизъ*).



т. е. этими звуками служатъ въ *мажорной гаммѣ* — *октава нижней и терція верхней доминанты*, а въ *минорной* — *квинта верхней и терція нижней доминанты*.

Когда въ какой либо гаммѣ, желаютъ употребить диссонирующее созвучіе тритона, то *основною гармоніею* его должно служить вообще *трезвучіе главной доминанты* лада, т. е. въ мажорномъ ладу — *трезвучіе верхней*, а въ минорномъ — *трезвучіе нижней доминанты*.



Диссонирующія четверзвучія, или *дискордансы*,*) бываютъ двухъ родовъ: одинъ *мажорный* на *верхней* доминантѣ, и другой *минорный* на *нижней* доминантѣ.

Строгіе теоретики византійской школы допускали употребленіе *дискордансовъ* только въ *каталексисахъ*, именно въ предпоследнемъ аккордѣ. Они дѣлали это собственно съ тою цѣлю, дабы послѣ возбуждительнаго состоянія, въ какое приводитъ слушателя *диссонирующий* аккордъ, сильнѣе и рѣзче почувствовалось успокоительное дѣйствіе *консонирующаго* аккорда, т. е. *окончательнаго* или *последняго трезвучія*. Объ этой цѣли въ употребленіи дискордансовъ писалъ еще Аристотель,**) жившій въ IV вѣкѣ до Р. Х.

Окончательное трезвучіе, слѣдующее за дискордансомъ, называется *разрѣшеніемъ* его.

Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что во всѣхъ совершенныхъ или полныхъ *каталексисахъ* дозволяется, предшествующій окончательному тоническому трезвучію аккордъ обратить въ *дискордансъ*. Въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго распѣва существуютъ два рода окончаній: на мажорномъ или минорномъ трезвучіи *тоники*, и на мажорномъ трезвучіи *верхней доминанты*. Первому окончанію предшествуетъ аккордъ или *верхней*, или *нижней* доминанты, а второму окончанію — преимущественно трезвучіе *тоники*. Аккордъ *тоники* вообще какъ представляющій элементъ спокойствія и окончанія, недопускаетъ введенія диссонанса являющаго элементъ безпокойствія. Поэтому неможетъ быть никакихъ дискордансовъ ни въ *совершенныхъ* 5-го и 6-го гласа, ни въ *несовершенныхъ* каталексисахъ 1-го и 3-го гласовъ знаменнаго распѣва. За тѣмъ остается возможность употребленія диссонирующаго аккорда — *верхней доминанты* въ каталексисахъ 2-го и 8 гласа, а — *нижней доминанты* въ каталексисахъ 4-го и 7 гласа знаменнаго рос-

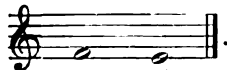
*) т. е. разладныя или несогласно звучащіе аккорды. Называемъ же ихъ *дискордансами* для различія понятія о разладномъ *многозвучіи* въ *общемъ составѣ* отъ слова «диссонансъ», которое обозначаетъ разладное отношеніе *отдѣльнаго* (придаточнаго четвертаго) *звука* къ основному трезвучію.

**) См. его «Задачи» (Προβλήματα) XIX. 39.

пѣва. Напримѣръ въ окончаніяхъ подобнаго гармоническаго характера какъ слѣдующіе каталексисы:



Седьмой гласъ знаменнаго распѣва, или древній Ггпомиксолидійскій ладъ, есть побочный третьяго гласа, или древняго Миксолидійскаго лада, и потому, несомнѣнно, долженъ удерживать въ семъ, сколько можно, характеръ своего главнаго гласа. Характеръ же третьяго гласа выражается въ томъ, что въ немъ господствуетъ *верхняя* доминанта съ *мажорнымъ* трезвучіемъ. Слѣдовательно тотъ же характеръ надлежитъ удержать и въ седьмомъ гласѣ. Сообразно съ окончаніемъ 3-го гласа *на квинтъ верхней доминанты*, слѣдовало бы мелодіямъ 7-го гласа оканчиваться *на октавъ той же доминанты* такъ:

 Но какъ искони вошло въ обычай оканчивать мелодію этого гласа двумя ступенями ниже, на *терциі тоники*, то полагаю, что, дабы удержать за этимъ гласомъ миксолидійскій характеръ, можно бы въ каталексисѣ его принимать предпоследній мелодическій звукъ, лежащій на одну ступень выше окончательнаго, за *диссонансъ къ мажорному трезвучію верхней доминанты*, какъ звукъ, образующій съ *большою терціею* этого аккорда *интервалъ тритона*.

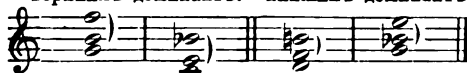


Дискордансы не всегда являются въ видѣ *четверозвучія*, но смотря по удобству голосоведенія, принимаютъ иногда видъ *трезвучія*. Главный характеръ дискордансовъ заключается въ *тритонъ* и въ *основномъ звукъ*, и потому опущеніе квинты изъ аккорда не лишаетъ его истиннаго значенія.

въ мажорныхъ гаммахъ. въ минорныхъ гаммахъ.

Дискордансы.

верхнихъ доминантъ. нижнихъ доминантъ.



Тотъ же видъ могутъ имѣть дискордансы даже въ совершенныхъ каталексисахъ.

Изъ отношеній основнаго звука къ диссонансу, введенному въ аккордъ, напримѣръ *sol—fa, do—si^b, re—si*, или *sol—mi*, видно, что *минорный дискордансъ на нижней доминантѣ* называется менѣе диссонирующимъ, нежели *мажорный дискордансъ на верхней доминантѣ*. Это происходитъ отъ того, что основной звукъ послѣдняго аккорда составляетъ съ придаточнымъ диссонансомъ интервалъ верхней *септими* или нижней *секунды*, между тѣмъ какъ въ дискордансѣ на нижней доминантѣ основной звукъ съ придаточнымъ диссонансомъ составляетъ интервалъ *весьма немногимъ*: или *больше большой верхней сексты*, или *меньше малой нижней терціи*. По такому, можно сказать *мякому* характеру своему, минорный дискордансъ нижней доминанты, безъ квинты основнаго звука т. е. въ видѣ *секст-*



допускается не только въ однихъ каталексисахъ, но и въ другихъ мелодическихъ оборотахъ.

Такъ напримѣръ этотъ дискордансъ между прочимъ служитъ иногда въ мелодіяхъ *минорнаго* строя удобнымъ сопровожденіемъ подъ звукомъ, который по первобытному гармоническому значенію своему, представляется *квинтою верхней доминанты*, когда ему предшествуетъ *октава*, а за нимъ (квинтою) слѣдуетъ *терція тоники*, и наоборотъ. Напримѣръ



Примѣчаніе. *Несовершенные каталексисы на квинту, или октаву, верхней доминанты* встрѣчаются иногда при окончаніи строкъ посреди мелодій. Въ мажорныхъ гласахъ, 1. 2. 5. и 6-мъ знаменнаго распѣва, звукъ предшествующій окончательному, сколько могъ я усмотрѣть, указываетъ всегда на трезвучіе *тоники*, и слѣдовательно такое окончаніе не представляетъ ничего особеннаго.

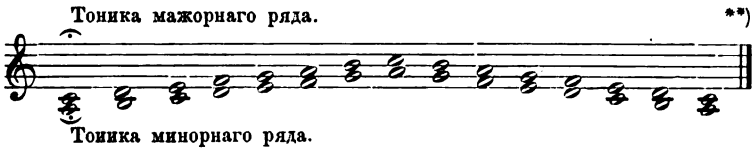
Но въ третьемъ и седьмомъ гласахъ знаменнаго распѣва встрѣчаются иногда строчныя окончанія, которыя указываютъ, что характеристическому каталексису на *мажорномъ трезвучіи верхней доминанты* предшествуетъ минорный аккордъ *нижней доминанты*. Въ такихъ случаяхъ чрезвычайно полезенъ *минорный аккордъ нижней доминанты съ тритономъ*, при чемъ можно даже, безъ ущерба для характера церковнаго пѣнія, помѣстить *терцію* въ басовый голосъ.



*) Измѣненный аккордъ обозначенъ крестикомъ.

6. Перемены въ гармонизаціи гласовыхъ мелодій посредствомъ перехода изъ одного строя въ другой.

Всякій *тональный* звукорядъ содержитъ въ себѣ два гармоническихкія элемента: *) строй мажорный и строй минорный.



Слѣдовательно, однѣ и тѣже ноты въ отношеніи къ *двумъ различнымъ тоникамъ* могутъ быть приняты въ различномъ значеніи.

Ноты:	въ мажорномъ октавхордѣ.	въ минорномъ октавхордѣ.
do	{ октава тоники квинта нижней доминанты	терція тоники.
re	квинта верхней доминанты	октава нижней доминанты.
mi	терція тоники	{ квинта тоники. октава верхней доминанты.
fa	октава нижней доминанты	терція нижней доминанты.
sol	{ квинта тоники октава верхней доминанты	терція верхней доминанты.
la	терція нижней доминанты	{ октава тоники. квинта нижней доминанты.
si	терція верхней доминанты	квинта верхней доминанты.

Отсюда слѣдуетъ, что 1) въ *мажорныхъ* звукорядахъ не встрѣчается *октава нижней доминанты* отъ *минорной тоники* а потому и не имѣется трезвучія этого звука; 2) въ *минорныхъ* же гаммахъ не встрѣчается *квинта верхней доминанты* отъ *мажорной тоники*, а потому и не имѣется трезвучія этого звука; 3) всѣ прочія же звуки могутъ являться въ обоихъ

*) См. 2-го главу этого руководства.

***) Въ этомъ звукорядѣ, за исключеніемъ ноты *re*, всѣ прогнѣ ноты, какъ учитъ акустика, дѣйствительно выражаютъ собою и *тождественные, по высотѣ, звуки*. Нота же *re* представляетъ въ мажорномъ строѣ звукъ, который на $\frac{1}{16}$ часть тонкой ступени (на комматъ или на $\frac{1}{16}$ вибратіонной скорости) выше звука, изображаемаго подобною нотой *re* въ звукорядѣ минорнаго строя.

гаммах одной и той же тональности въ *двойномъ значеніи*; а потому могутъ имѣть мѣсто, — напримѣръ въ Гуполидѣйской тональности, — *минорныя* трезвучія *la—do—mi* и *mi—sol—si* не только въ *минорныхъ*, но и въ *мажорныхъ* мелодіяхъ; равно какъ трезвучія *fa—la—do* и *do—mi—sol* не только въ *мажорныхъ*, но и въ *минорныхъ* мелодіяхъ.

Минорныя трезвучія *la—do—mi* и *mi—sol—si* занимаютъ среди трехъ основныхъ трезвучій *мажорнаго* звукоряда довольно характеристическое положеніе. Минорное трезвучіе *la—do—mi* находится среди мажорныхъ трезвучій *нижней доминанты и тоники*, а минорное трезвучіе *mi—sol—si* среди мажорныхъ трезвучій *тоники и верхней доминанты* гаммы отъ *do*.



Точно также мажорное трезвучіе *fa—la—do* находится среди минорныхъ трезвучій *нижней доминанты и тоники*, а мажорное же трезвучіе *do—mi—sol* среди минорныхъ трезвучій *тоники и верхней доминанты* гаммы отъ *la*.



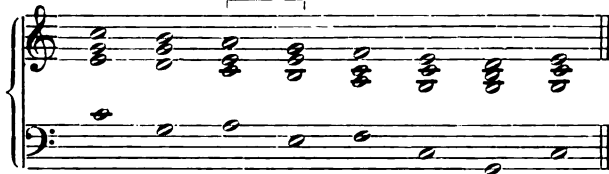
Основные звуки подобныхъ трезвучій, новыхъ въ отношеніи къ первобытному гармоническому составу гаммы, находятся на *средней ступени* между основными звуками *мажорныхъ* трезвучій, и потому называются *средними звуками* или *медіантами лада*. Смотри потому, лежатъ ли они *ниже* или *выше тоники лада*, они, подобно доминантамъ, различаются присоединеніемъ къ ихъ имени слова: *нижній* или *верхній*. Такимъ

образомъ существуютъ къ каждому ладу *два* медианты: *нижняя* и *верхняя*. Въ *мажорной* гаммѣ отъ тоники *do* *нижнею* медиантою лада *do* будетъ *la*, а *верхнею* — *mi*; въ *минорной* же гаммѣ отъ тоники *la*, *нижнею* медиантою лада *la* будетъ *fa*, а *верхнею* — *do*.

Опредѣленіе медиантъ для гласовыхъ мелодій знаменнаго распѣва не представляетъ особенной трудности, особенно по даннымъ главнымъ трезвучіямъ: тоники и двухъ доминантъ. Трезвучія *медиантъ* всегда обнаруживаютъ въ себѣ характеръ *противоположный* характеру трезвучія *тоники*, т. е. трезвучія медиантъ въ *мажорномъ* звукорядѣ — всегда *минорныя*, а въ *минорномъ* — всегда *мажорныя*.

Трезвучія *медиантъ* можно употреблять *частію* въ смыслѣ *проходящаго* (эфемернаго) явленія, *частію* въ смыслѣ *совершеннаго перехода* въ гамму противоположнаго строя опредѣленной тональности. Въ первомъ случаѣ онѣ являются какъ бы мимоходомъ *простыми* трезвучіями; въ другомъ же случаѣ они служатъ средствомъ къ переходу изъ одной гаммы въ другую. Этотъ переходъ совершается *помощію каталексисовъ, свойственныхъ ихъ строю*. Посредствомъ тѣхъ же каталексисовъ равнымъ образомъ совершается *возвращеніе въ первообразный строй*.

а) Эфемерное явленіе медиантъ.



б) Переходъ въ ладъ нижн. медианты.



7. О проходящихъ звукахъ.

Каждый звукорядъ основанъ преимущественно на какомъ либо главномъ трезвучіи, и потому весьма часто цѣлый рядъ звуковъ поется подъ сопровожденіе только одного аккорда, а не различныхъ гармоній. Напримѣръ.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass). In the first system, the melody line contains three measures of music. The first measure has notes G4, A4, B4, C5 with '+' signs under G, A, and B, and a '2' under C. The second measure has notes B4, A4, G4, F4 with '+' signs under B, A, and G, and a '2' under F. The third measure has notes E4, D4, C4, B3 with '+' signs under E, D, and C, and a '2' under B. The bass line shows three chords: a triad of G, B, D in the first measure, a triad of F, A, C in the second, and a triad of E, G, B in the third. The second system shows two measures. The first measure has notes G4, A4, B4, C5 with '+' signs under G, A, and B, and a '2' under C. The second measure has notes B4, A4, G4, F4 with '+' signs under B, A, and G, and a '2' under F. The bass line shows two chords: a triad of G, B, D in the first measure and a triad of F, A, C in the second.

Въ этихъ рядахъ находятся звуки, которыхъ очевидно нѣтъ въ трезвучіяхъ, служащихъ каждому ряду отдѣльно гармоническимъ сопровожденіемъ, или, иначе сказать, которые не входятъ въ составъ этихъ гармоній (въ примѣрѣ они означены крестиками). Между тѣмъ эти звуки, при исполненіи ихъ, не оскорбляютъ эстетическаго чувства, а напротивъ представляются весьма умѣстными и совершенно логичными въ общей музыкальной мысли.

Звуки подобнаго рода, не входящіе въ составъ гармоній, называются *случайными* или *проходящими*. Такіе звуки нерѣдко встрѣчаются въ мелодіяхъ стараго знаменнаго распѣва, особенно въ сочетаніяхъ одной мелодической строки съ другою въ срединѣ тропарей, стихиръ и ирмосовъ. При употребленіи *проходящихъ* звуковъ требуется, чтобы они находились *поступенно* между *двумя* звуками, входящими въ составъ сопровождающей гар-

моніи, и чтобы число ступеней, занимаемыхъ проходящими нотами не превышало двутоннаго интервала (въ примѣрѣ это означено цифрою 2, поставленною подъ такими нотами).

Сама природа указываетъ на существованіе и существо подобныя въ-гармоническихъ звуковъ. Поэтому нѣтъ особенной надобности сопровождать особеннымъ аккордомъ каждый отдѣльный звукъ въ гласовыхъ мелодіяхъ знаменнаго распѣва. Иногда даже бываетъ удобнѣе и ближе къ характеру мелодіи принимать иной звукъ не въ смыслѣ самостоятельнаго, а проходящаго. Употребленіе проходящихъ звуковъ весьма способствуетъ избѣгать мелодическихъ ходовъ, недопускаемыхъ по ихъ неправильности, напримѣръ изъ *квинты* или изъ *октавы* одного аккорда въ такой же интервалъ другаго аккорда. Этимъ способомъ можно избѣгать неправильныхъ гармоническихъ послѣдованій въ слѣдующихъ случаяхъ. Напримѣръ:

въ гласахъ мажорнаго строя.

Музыкальный пример, иллюстрирующий гармонические ходы в мажорном строе. Он состоит из двух систем нот: верхняя — скрипка, нижняя — бас. Каждая система содержит три такта. В первом такте мелодия движется по ступеням мажорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-мажор, ре-мажор, ми-мажор). Во втором такте мелодия движется по ступеням мажорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-мажор, ре-мажор, ми-мажор). В третьем такте мелодия движется по ступеням мажорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-мажор, ре-мажор, ми-мажор). Знаки «+» над нотами в мелодии указывают на то, что эти ноты являются проходящими звуками. Под нотами в басу указаны буквы «п. т. п.» (послѣдующий, текущий, предыдущий).

въ гласахъ минорнаго строя.

Музыкальный пример, иллюстрирующий гармонические ходы в минорном строе. Он состоит из двух систем нот: верхняя — скрипка, нижняя — бас. Каждая система содержит три такта. В первом такте мелодия движется по ступеням минорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-минор, ре-минор, ми-минор). Во втором такте мелодия движется по ступеням минорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-минор, ре-минор, ми-минор). В третьем такте мелодия движется по ступеням минорнаго строя (до, ре, ми, фа, соль, ля, си), а аккорды в басу являются триадами (до-минор, ре-минор, ми-минор). Знаки «+» над нотами в мелодии указывают на то, что эти ноты являются проходящими звуками. Под нотами в басу указаны буквы «п. т. п.» (послѣдующий, текущий, предыдущий).



Печатано въ Типографіи Врейткопеа и Гертеля въ Лейпцигѣ.

Stanford University Libraries

3 6105 124 428 454



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
CECIL H. GREEN LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-1493

All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

--	--



