

## ОТДѢЛЪ I.

### Этюдъ о византійской музыкѣ. Мартиріи.

Знаки византійскаго музыкальнаго письма не выражаютъ прямо, какъ знаки нашей нотной системы, ступеней гаммы или тоновъ, а только указываютъ интервалы, которые долженъ сдѣлать голосъ при переходѣ съ одной ноты на слѣдующую; самые же интервалы, или разстоянія каждаго звука отъ предыдущаго, опредѣляются, въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ, по отношенію каждаго изъ нихъ къ начальному тону мелодіи. Природа этого послѣдняго указывается особымъ знакомъ, такъ называемой мартиріей (*μαρτυρία*). Этотъ знакъ дѣйствительно характеризуетъ ладъ, въ которомъ развивается мелодія, и, слѣдовательно, даетъ основу для того, что у грековъ зовется обыкновенно паралагіей (*παράλλαξις*), то есть, для сольфеджированія.

Отсюда видно, что назначеніе мартирій аналогично назначенію нашихъ музыкальныхъ ключей соль, фа и т. д. Выполняютъ ли онѣ его? Всякая византійская музыкальная пьеса есть іероглифическая надпись, загадка, точное рѣшеніе которой останется навсегда прикровеннымъ.

Кромѣ этого назначенія, мартиріи имѣютъ еще другое, побочное, но очень важное: будучи помѣщены не въ началѣ уже, а среди самаго теченія мелодіи, онѣ служатъ отмѣтками, по которымъ можетъ быть провѣрена правильность вокальнаго исполненія. Не будь ихъ, малѣйшая ошибка въ *паралагії* по меньшей мѣрѣ вносила бы въ пѣніе ложную *еналлагію* лада, и въ большинствѣ случаевъ — вела бы къ фіаско, совершенно сбивала бы съ пути исполнителей, вынуждая къ роковому *да саро*.

Терминъ «мартирія» въ приложеніи къ византійскимъ музыкальнымъ ключамъ свойственъ исключительно теоретикамъ новѣйшаго

времени и Кукузелису; св. Іоаннъ Дамаскинъ со своей стороны, по показанію рукописи Агіополита, находящейся въ Парижской Национальной Библіотекѣ, давалъ имъ названіе φθοράι. Это важное различіе, которое до сихъ поръ никогда не дѣлалось, способно нѣсколько удивить всѣхъ занимающихся греческой церковной музыкой, такъ какъ они обыкли придавать термину φθορά болѣе тѣсный смыслъ. Для нихъ слово φθορά обозначаетъ исключительно рядъ особыхъ знаковъ, указывающихъ на гармоническія измѣненія лада, тона или мелодіи. Такое обозначеніе весьма основательно и точно; но мы должны прибавить, что съ этимологической точки зрѣнія словоупотребленіе Дамаскина не менѣе удачно. Пусть судятъ по слѣдующимъ строкамъ Агіополита: «φθοράι δὲ ὠνομάσθησαν, ὅτι ἐκ τῶν ἰδίων ἤχων ἀπάρχονται, τελειοῦνται δὲ εἰς ἐτέρων ἤχων φθογγ[ού]ς αἱ θέσεις αὐτῶν καὶ τὰ ἀποτελέσματα<sup>1)</sup>». Дѣйствительно, такъ какъ основной элементъ византійской музыки есть первый тетрахордъ или пентахордъ извѣстной діаграммы, то онъ, собственно говоря, устанавливаетъ ладъ или ἤχος (гласъ). И такъ какъ съ другой стороны (мы это установимъ въ близкомъ будущемъ въ особой статьѣ о византійскихъ ладахъ) начальная или основная нота плагальныхъ ладовъ есть, вообще говоря, доминанта соответствующаго автентическаго лада, то будетъ вполне точнымъ сказать, на примѣръ, что рядъ звуковъ, лежащій въ основѣ каждаго автентическаго ἤχος'а (гласа), кончается въ соответствующемъ ему плагальномъ.

Если теперь принять во вниманіе, что каждая нота типической діаграммы имѣла свою φθορά и становилась основной нотой (тоникой) одного изъ восьми главныхъ ἤχοι, то охотно можно допустить, что ранніе византійцы имѣли основаніе однимъ и тѣмъ-же знакомъ означать и начальныя ноты діаграммы, и лады, которые строились на этихъ нотахъ.

Здѣсь мы предвидимъ возраженіе читателя: если каждая нота гаммы имѣла свою особую φθορά, то какъ могло случиться, что византійцы ни разу не подумали вообще для изображенія своихъ мелодій употреблять однѣ только φθοράι? — Важный музыкальный кодексъ Редестиноса<sup>2)</sup> содержитъ интересное упражненіе въ параллагіи, гдѣ голосъ выраженъ вдвойнѣ — симіографическими знаками и марти-

1) Ркп. Агіополита № 360, л. 224<sup>γ</sup>.

2) Ненумерованный кодексъ Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ. Кодексъ датированъ 1433-мъ годомъ. Ср. стр. 10.

рїями; это доказываетъ, что византїйцамъ не было чуждо сознание того, что однѣхъ фѳораі или мартирїй въ сущности вполне достаточно для изображенія всѣхъ музыкальных тоновъ. Что касается практическаго вывода отсюда—византїйцы никогда не умѣли или не хотѣли его сдѣлать; даже напротивъ, вмѣсто того, чтобы упростить свою систему, они самымъ страннымъ образомъ изошрялись въ ея усложненїи, сперва чрезъ изобрѣтеніе мартирїй, а затѣмъ умножая до тройного числа свои симїографическіе знаки.

Я не буду здѣсь останавливаться на выясненїи многочисленныхъ неудобствъ византїйскаго музыкальнаго письма и преимуществъ нашей линейной нотной системы. Г. Бурго-Дюкудрэ очертилъ превосходно этотъ вопросъ въ своихъ интересныхъ трудахъ: «Études sur la musique ecclésiastique grecque» <sup>1)</sup>. Я ставлю себѣ цѣлью не болѣе, какъ дать полное объясненіе всѣхъ мартирїй музыкальной системы Кукузелиса и современныхъ грековъ; ограничусь чисто археологическимъ вопросомъ, именно разысканїемъ того, каково истинное происхожденіе и смыслъ традиціонныхъ мартирїй Октоиха.

Греческія руководства пѣнія обыкновенно вовсе не трактуютъ о происхожденїи мартирїй. Даже самъ Хрисанеъ обходитъ этотъ вопросъ въ главѣ своего Θεωρητικὸν Μέγα, гдѣ однако весьма пространно говоритъ о мартирїяхъ діатоническаго звукоряда <sup>2)</sup>. Филоксенъ и г. Г. Пападопуло, сколько я знаю, единственные изъ писателей новѣйшаго времени, которые пытались разъяснить намъ происхожденіе мартирїй. Я искренно сожалью, что они были такъ несчастливы въ краткихъ разъясненїяхъ, которыя они намъ даютъ по этому предмету. Въ отдѣлѣ о мартирїяхъ Филоксенъ, желая, какъ кажется, доискаться до корня вещей, начинаетъ съ перечисленія всѣхъ особыхъ мартирїй для каждаго тетра хорда неподвижной системы; а затѣмъ, однимъ скачкомъ миновавъ весь византїйскїй періодъ, авторъ Λεξικὸν τῆς μουσικῆς спокойно переходитъ къ перечисленію мартирїй для всѣхъ звукорядовъ, употребляемыхъ въ нынѣ дѣйствующей нотной системѣ. Среди этихъ послѣднихъ намъ извѣстно, по Филоксену, происхожденіе только четырехъ, «αἱ ὁποῖαι ἔχουσι τὰς ἀρχὰς τῶν ἀπὸ τὰς παλαιὰς μαρτυρίας τοῦ τετραχόρδου τῶν ὑπερβολαίων τῆς ἀρχαίας

1) Études de Mus. Grecque стр. 73.

2) Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. Ἐν Τεργέστη 1832. Κεφ. 13' σελ. 45—51. Въ вышеназванномъ трудѣ г. Б.-Люкудрэ, стр. 118—120, читатель найдетъ весьма толковое объясненіе мартирїй, употребляемыхъ въ пѣнїи греками новѣйшаго времени.

ἐλληνικῆς μουσικῆς» <sup>1)</sup>. Нашъ авторъ смотрѣлъ очевидно на знакъ (Δ), какъ на искаженіе «дельты» (Δ); далѣе мы увидимъ, что слѣдуетъ думать объ этомъ мнѣніи. Г. Г. Пападопуло говоритъ пространнѣе: «Καὶ ἐκ τῶν σημείων τῆς μαρτυρικῆς ποσότητος ἄλλα μὲν ἐγράφοντο ὀρθίως καὶ ἀδιαφόρως, ἄλλα δὲ κατὰ τὸ ἴδιον αὐτῶν σχῆμα πλαγίως, ὡς τὸ δ καὶ ϩ, τὸ ζ καὶ Ϸ, τὸ λ καὶ λ, τὸ ϩ καὶ Ϸ καὶ τὸ μέγα ἡμίφι ϩ. Καὶ τὸ γορθμικὸν καὶ πελαστικὸν Ϸ, σημεῖα τῆς μελωδίας τῶν κρατημάτων καὶ ἄλλων μελωδικῶν θέσεων τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἡμῶν μουσικῆς εἰσιν εἰλημμένα, κατ' ἐμέ, ἐκ τῶν στοιχείων μ, ν.» <sup>2)</sup>.

Прежде чѣмъ приступить къ доказательству нашего положенія и къ разбору только что цитованнаго нами мѣста изъ Συμβολαί, мы считаемъ необходимымъ для полнаго пониманія предмета нашей статьи дать здѣсь таблицу главныхъ діатоническихъ мартирій византійцевъ и грековъ новѣйшаго времени.

Διατονικῆς μαρτυρίας.

Система знаковъ св. Іоанна Дамаскина.

Система Кукузелиса.

Новѣйшая система <sup>3)</sup>.

|  |    |  |                                   |  |   |   |  |  |  |                                      |       |       |
|--|----|--|-----------------------------------|--|---|---|--|--|--|--------------------------------------|-------|-------|
| $\left\{ \begin{array}{l} \tilde{\eta} \chi \sigma \\ \tilde{\eta} \chi \\ \tilde{\eta} \chi \\ \tilde{\eta} \chi \end{array} \right.$ | A' | α <sup>'''</sup> L                                     | <hr/>                             | β <sup>'''</sup>                                     |   |   |  |  |  |                                      |       |       |
|  | B' | β <sup>'''</sup> π                                     |                                   | γ <sup>'''</sup>                                     |   |   |  |  |  | γ <sup>'''</sup>                     | στ:   | π     |
|  | Γ' | γ <sup>'''</sup> π                                     |                                   | δ <sup>'''</sup> π α <sup>'''</sup> ϩ <sup>'''</sup> |   |   |  |  |  | δ <sup>'''</sup> ou ϩ <sup>'''</sup> | β     | λ     |
|  | Δ' | Δ <sup>'''</sup> L                                     |                                   | ε <sup>'''</sup>                                     |   |   |  |  |  | ε <sup>'''</sup>                     | γ ϩ ϩ | γ ϩ ϩ |
| $\left\{ \begin{array}{l} \tilde{\eta} \chi \sigma \\ \tilde{\eta} \chi \\ \tilde{\eta} \chi \\ \tilde{\eta} \chi \end{array} \right.$ | a' | α <sup>'''</sup> q <sup>'''</sup>                      | β <sup>'''</sup> q <sup>'''</sup> | β <sup>'''</sup> q <sup>'''</sup>                    | Δ | χ |  |  |  |                                      |       |       |
|  | b' | β <sup>'''</sup> Ϸ <sup>'''</sup>                      | β <sup>'''</sup> Ϸ <sup>'''</sup> | β <sup>'''</sup> Ϸ <sup>'''</sup>                    | β | q |  |  |  |                                      |       |       |
|  | γ' | γ <sup>'''</sup> π                                     | γ <sup>'''</sup> π                | γ <sup>'''</sup> π                                   | γ | λ |  |  |  |                                      |       |       |
|  | δ' | δ <sup>'''</sup> π α <sup>'''</sup> ϩ <sup>'''</sup> π | δ <sup>'''</sup> π                | δ <sup>'''</sup> π                                   | δ | ν |  |  |  |                                      |       |       |

1) Λεξικὸν καὶ Θεωρ. στοιχ. τῆς μουσικῆς. Ἐν Κ/πόλει 1859, στρ. 145—146.

2) Συμβολαί εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἡμῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, p. 169.

3) Ср. Хрисановъ, op. cit., и Κρηπὶς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, Στεφάνου Λαμπαδαρίου. Ἐν Κ/πόλει 1875, στρ. 65—91.

Изобрѣтеніе мартирій относится, весьма вѣроятно, къ самому тому времени, когда Аристоксенова теорія восьми тоновъ была введена въ византійское богослужебное пѣніе. Какой вѣкъ былъ свидѣтелемъ этого удачнаго нововведенія, и какому лицу мы должны воздать честь его? Вотъ вопросъ, который безъ сомнѣнія еще долго останется безъ точнаго и положительнаго отвѣта. Около середины IX вѣка Авреліанъ de Réomé, патріархъ музыкантовъ-теоретиковъ среднихъ вѣковъ, какъ его зоветъ г. Gevaert <sup>1)</sup>, учитъ насъ, что теоріей восьми тоновъ онъ обязанъ грекамъ. Наука должна покамѣстъ удовлетвориться этимъ простымъ признаніемъ.

Если точная дата происхожденія мартирій теряется для насъ во мракѣ временъ, то всетаки нѣтъ ничего легче, какъ открыть первооснову ихъ начертаній. Выше мы видѣли, что Г. Пападопуло производитъ знакъ, характерный для мартирій перваго гласа, отъ искаженной буквы φ. Мнѣ кажется, что авторъ Συμβολαί напрасно тратилъ въ разысканіяхъ свое остроуміе, тогда какъ истинное рѣшеніе крайне просто: по истинѣ не надо быть глубокимъ знатокомъ греческой палеографіи, чтобы напасть на мысль, что въ концѣ концовъ этотъ знакъ можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ альфой. Знаки Γ и Δ, мартирій третьяго и четвертаго гласа, во всякомъ случаѣ могли бы открыть глаза г. Пападопуло.

Что касается знаковъ, поставленныхъ надъ альфой, то они, какъ и всѣ прочіе значки, которые мы усматриваемъ помѣщенными надъ основнымъ знакомъ мартирій семи послѣдующихъ гласовъ, суть отличительныя ноты основного ἐπήχημα каждаго гласа, то есть того условно принятаго пѣснопѣнія, которое служитъ для сольфеджированія, или лучше для вокализированія главныхъ нотъ гласа, такъ что ими указывается, или опредѣляется, общій характеръ мелодическаго рисунка. Мы убѣждены, какъ и г. Gevaert, что этотъ родъ какъ-бы Leitmotiv'a ведетъ начало отъ прелюдій античныхъ киеарэдовъ <sup>2)</sup>. Я сказалъ: основного ἐπήχημα, такъ какъ каждый ἦχος (гласъ) имѣлъ по меньшей мѣрѣ пять, шесть ἐπήχηματα <sup>3)</sup>, какъ свидѣтельствуютъ

1) Les origines du chant liturgique de l'église latine, p. 40.

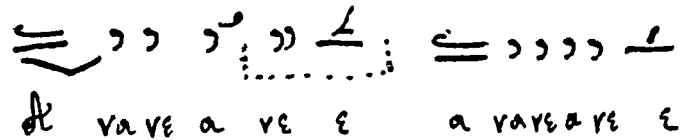
2) La Mélodie Antique et le chant de l'église latine, p. 34—84.

3) Г. Théodore Reinach (Revue des études grecques 31. 1897, стр. 326) весьма удачно указалъ, какое различіе должно дѣлать между терминами: ἐνήχημα, ἐπήχημα и ἀπήχημα. Сами по себѣ эти слова—синонимы, и современные греки не считаютъ ихъ ни за что другое; и вѣрно, что въ нихъ самихъ нѣтъ никакого основанія, чтобы тому быть иначе. Въ симіографической системѣ Кукузелиса между этими терминами есть

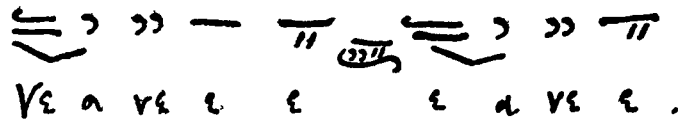
византійскія музыкальныя рукописи; ограничусь здѣсь указаніемъ на кодексъ 811 святогробскаго метохія въ Фанарѣ.

Хрисанѣъ Мадитскій даетъ въ Θεωρητικὸν τὸ μέγα цѣлую большую главу объ ἐπιήχηματα, и всетаки все, что онъ говоритъ о нихъ, очень неполно и не можетъ дать о нихъ дѣйствительно вѣрнаго представленія.

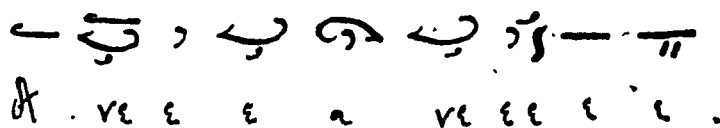
И такъ, мартирія перваго автентическаго гласа составлена изъ альфы и главныхъ знаковъ слѣдующаго ἐπιήχημα <sup>1)</sup> перваго гласа:



Знакъ второго гласа есть несомнѣнно вита (Β). Мартирія второго автентическаго гласа по системѣ I. Дамаскина также составлена изъ β и послѣднихъ нотъ ἐπιήχηματος второго гласа:



Знакъ третьяго гласа не нуждается въ объясненіи; музыкальные знаки мартиріи взяты изъ ἐπιήχημα:

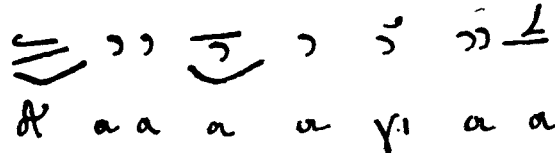


слабое различіе: ἐνήχημα и ἐπιήχημα у него синонимы, но ἀπήχημα употребляется только для обозначенія двухъ «среднихъ» гласовъ: νανα ναναω, которые присоединились къ восьми исконнымъ съ теченіемъ времени. Что разъ установленныя правила и принципы остаются у грековъ навсегда неизмѣнными — фактъ хорошо подтвержденный. Только восемь гласовъ имѣютъ право существованія; но приходитъ время, когда на дѣлѣ поется ихъ десять: «ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γινῶναι ὅτι οὐκ ὀκτώ μόνον ψάλλονται, ἀλλὰ δέκα» (ркп. Агіополита, л. 216<sup>γ</sup>). Кодексъ 811, о которомъ у насъ говорится нѣсколько далѣе, на 54 стр. содержитъ такой вопросъ: «καὶ πόσοι ἦχοι; Ἀπ.:—ἦχοί εἰσιν κυρίως τέσσαρες καὶ τέσσαρες πλάγιοι, καὶ δύο ἀπηχήματα». Византійскіе авторы опредѣляютъ ἐπιήχημα и ἐνήχημα одинаково: ἔστιν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή. См. ркп. Агіополита л. 216<sup>γ</sup>. — Ркп. 811, р. 42. — Хрисанѣъ, Θεωρητικὸν μέγα стр. 135.

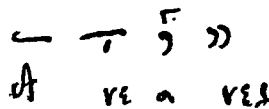
1) Всѣ примѣры ἐπιήχηματα, воспроизведенные въ этомъ этюдѣ, мы взяли изъ рукописи № 811. Ср. стр. 48 и 52.

Что до знака третьяго гласа новѣйшей системы, который мы видимъ, въ этой мартирії, также въ системѣ Кукузелиса, то я, вмѣстѣ съ г. Г. Пападопуло, полагаю, что онъ изображаетъ два окончательныхъ  $\nu$  въ ἐπιήχημα:  $\lambda\nu\epsilon\alpha\nu\epsilon$ .

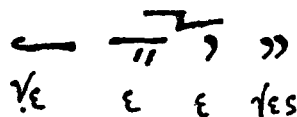
Знакъ  $\Delta$  четвертаго автентическаго гласа также можетъ обойтись безъ особаго объясненія. Музыкальные знаки мартирії взяты изъ ἐπιήχημα четвертаго гласа:



Такъ обстоитъ дѣло съ четырьмя автентическими гласами. То же видимъ и въ четырехъ плагальныхъ гласахъ; знакъ  $\lambda$  ихъ мартирій есть просто сокращенное написаніе самаго слова  $\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$ . Основной знакъ перваго плагальнаго гласа есть также альфа. Два сопровождающіе его апострофа взяты изъ ἐπιήχημα перваго плагальнаго гласа:



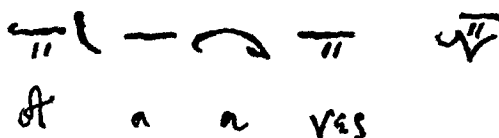
Основной знакъ втораго плагальнаго гласа есть буква  $\beta$ , слегка измѣненная, чтобы отличать ее отъ основного знака, усвоеннаго второму автентическому гласу. Какъ нетрудно убѣдиться, соответственные знаки позднѣйшихъ начертаній суть въ свою очередь простыя видоизмѣненія этого знака. Значить надо отказаться отъ мысли — разыскивать тайну ихъ происхожденія въ отдаленной сигмѣ. Два апострофа, дополняющіе мартирію втораго плагальнаго гласа, взяты изъ ἐπιήχημα:



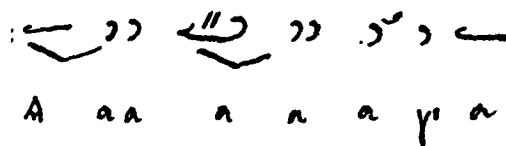
Начертаніе, отличающее мартирію третьяго плагальнаго гласа ( $\tilde{\eta}\chi\omicron\varsigma\ \beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\varsigma$ ), по моему по крайней мѣрѣ мнѣнію, есть просто минускульная  $\gamma$ . Маленькій придатокъ съ ея лѣвой стороны не представляетъ важности и не даетъ повода сомнѣваться въ правильности на-

шего отождествленія. Точно также полное сходство основныхъ знаковъ второго и третьяго плагальныхъ гласовъ съ каеистомъ и параклитикомъ экфонетической нотации <sup>1)</sup> едва-ли можетъ заставить измѣнить мнѣніе объ истинномъ происхожденіи второго и третьяго плагального гласа.

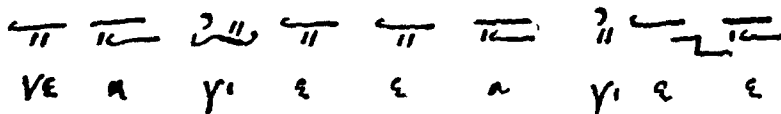
Соотвѣтствующій знакъ современнаго греческаго нотописанія обозначаетъ нѣкоторое слабое развитіе первоначальной мартиріи. И такъ, г. Пападопуло не правъ, производя его отъ буквы ζ. Что до *кентиматъ* и до *омнона*, стоящихъ надъ образующей мартирію гаммой—то это двѣ послѣднія ноты слѣдующаго ἐπιήχημα ἤχου βαρέως:



Минускульная дельта четвертаго плагального гласа понятна сама собою; ея сопровождающіе апострофы взяты изъ ἐπιήχημα четвертаго плагального гласа:



Музыкальные знаки второй мартиріи четвертаго плагального гласа взяты изъ ἐπιήχημα:



И такъ, намъ представляется несомнѣннымъ фактомъ, что мартиріи византійской музыки могутъ быть съ полнымъ правомъ выведены изъ знаковъ алфавита, — но не изъ тѣхъ, изъ которыхъ ихъ выводилъ г. Г. Пападопуло. Чтобы дать читателю возможность самому провѣрить наши утвержденія, мы дадимъ въ концѣ нашего изслѣдованія фототипическое воспроизведеніе очень любопытнаго примѣра

1) См. нашу статью объ экфонетической нотации въ Byz. Zeitschr., имѣющую вскорѣ явиться въ свѣтъ.



параллагиі, открытаго нами въ рукописи 270 богатой библіотеки святогробскаго метохіа <sup>1)</sup> въ Фанарѣ. Это упражненіе, выполненное мартирическими знаками, есть полное объясненіе обычнаго правильнаго образованія гласовъ. Поэтому мы съ чувствомъ удовлетворенія можемъ констатировать, что эта оригинальная таблица византійскихъ ладовъ вполне подтверждаетъ ученія разысканія г. Gevaert'a о антифонномъ латинскомъ пѣніи и доказываетъ еще лишній разъ, что музыкальныя преданія церквей греческой и латинской идутъ изъ одного общаго источника.

Вотъ вкратцѣ объясненіе нашей таблицы № 1. Четыре черты, проведенныя слѣва направо, съ апострофомъ въ видѣ характеристическаго знака надъ каждой мартиріей, означаютъ четыре плагальныхъ лада. Напротивъ, вертикальныя линіи съ знакомъ *олигона* (—) надъ каждой мартиріей означаютъ четыре автентическихъ лада. Начальная нота плагальныхъ ладовъ есть характеристика гласа ( $\bar{\eta}\chi\sigma\acute{\alpha}$ ); ея нижняя квинта есть основной тонъ соотвѣтствующаго автентическаго гласа. Послѣдняя мартирія въ восходящемъ ряду — дополнительная и стоитъ здѣсь только ради формы <sup>2)</sup>.

Такъ какъ одни лишь плагальные звукоряды могутъ регулярно нисходить ниже своей тоники, то плагальные лады выражены здѣсь, вполне основательно, посредствомъ нижней квинты, а автентическіе, напротивъ, — посредствомъ верхней.

Параллагиа табл. № 1 читается такъ:

|   |  |  |
|---|--|--|
| { | $\pi\lambda\alpha' - \bar{\eta}\chi A'$<br>a G F E D E F G a ♯     | $\pi\lambda\beta' - \bar{\eta}\chi B'$<br>♯ a G F E F G a ♯ c            |
|   | $\pi\lambda\gamma' - \bar{\eta}\chi\Gamma'$<br>c ♯ a G F G a ♯ c d | $\pi\lambda\delta' - \bar{\eta}\chi\Delta'$<br>d c ♯ a G a ♯ c d a или e |
|   | <hr style="width: 100%;"/>   |  |
|   | <hr style="width: 100%;"/>   |  |

1) Эта рукопись — великолѣпный стихирарій, писанный на пергаментѣ прекраснымъ курсивомъ X вѣка. Музыка тропарей обозначена по старинной системѣ св. Іоанна Дамаскина; каллиграфическое совершенство ея письма удивительно. Рукопись эта состоитъ изъ двухъ частей: первая, новая, писана на бумагѣ (изъ тряпокъ) и начинается поэмой Корониса; она обнимаетъ 48 листовъ. Вторая часть, писанная на пергаментѣ, насчитывала нѣкогда 197 листовъ; теперь 25-ти первыхъ не хватаетъ. Длина — 0,27 метра; ширина 0,20 м. — Ср. табл. № 1. Это упражненіе въ параллагиі занимаетъ первую страницу послѣдняго листа.

2) Въ упражненіи въ параллагиі рукописи 422, чтобы показать, что нижняя квинта отъ начальнаго звука плагальнаго лада есть первая нота соотвѣтствующаго автентическаго, ей дана двойная длительность. То же сдѣлано для пятой ступени вверхъ отъ начала автентическаго лада.

Двѣ мартирическія линіи, помѣщенныя ниже ἐπήχημα ἀναγε, вполне тождественны съ тѣми, которыя мы только что перевели, за тѣмъ исключеніемъ, что въ рукописи нотные знаки верхней параллаги писаны черными, а нижней — красными чернилами.

Это же самое упражненіе въ параллагиі мы нашли вновь, въ разныхъ видахъ, воспроизведеннымъ во многихъ византійскихъ музыкальныхъ рукописяхъ, слѣдующихъ симіографической системѣ Кукузелиса, а именно въ ркп. 811, 822, 422 и 489 <sup>1)</sup> богатой библіотеки святогробскаго метохія въ Фанарѣ.

Табл. № 2 даетъ изъ ркп. 489 упражненіе въ параллагиі, изящно размѣщенное въ рисунокѣ вазы съ цвѣткомъ <sup>2)</sup>. Верхняя окружность нѣсколько попорчена пятномъ въ рукописи; она содержитъ только мартирію перваго основного лада или ἦχος'а.

ἦχ. α' τέχνη μελουργός σους ἀγαθεῖσα κρότους,  
Πρώτην νέμει σοι τάξιν ὧ τῆς ἀξίας <sup>3)</sup>.

Прочія окружности содержатъ: лежація по правой сторонѣ — рядъ автентическихъ гласовъ, по лѣвой — рядъ плагальныхъ.

Кромѣ этого, до сихъ поръ неизданнаго, рисунка ркп. 489 даетъ еще два образца параллагиі, воспроизведенные у М. Параники, безъ объясненій, въ статьѣ ежегодника Греческаго Филологическаго Общества въ Константинополѣ <sup>4)</sup>. Эти два упражненія, приписанныя одно іерею Коронису, другое монаху и магистру Кукузелису, примѣчательны только оригинальностью рисунка, остроуміемъ его расположенія; по существу они не отличаются отъ образца, открытаго нами въ ркп. 270. По этому поводу намъ кажется весьма уместнымъ воспроизвести здѣсь интересный рисунокъ Кукузелиса и снабдить его краткимъ объясненіемъ.

Таблица № 3 содержитъ два аналогичныхъ упражненія въ параллагиі. Мартиріи главнаго рисунка, составленнаго изъ концентрическихъ круговъ, раздѣленныхъ на секторы, и мартиріи четырехъ меньшихъ, касательныхъ къ большому, круговъ представляютъ въ дѣйствительности ничто иное, какъ таблицу византійскихъ ладовъ, какъ

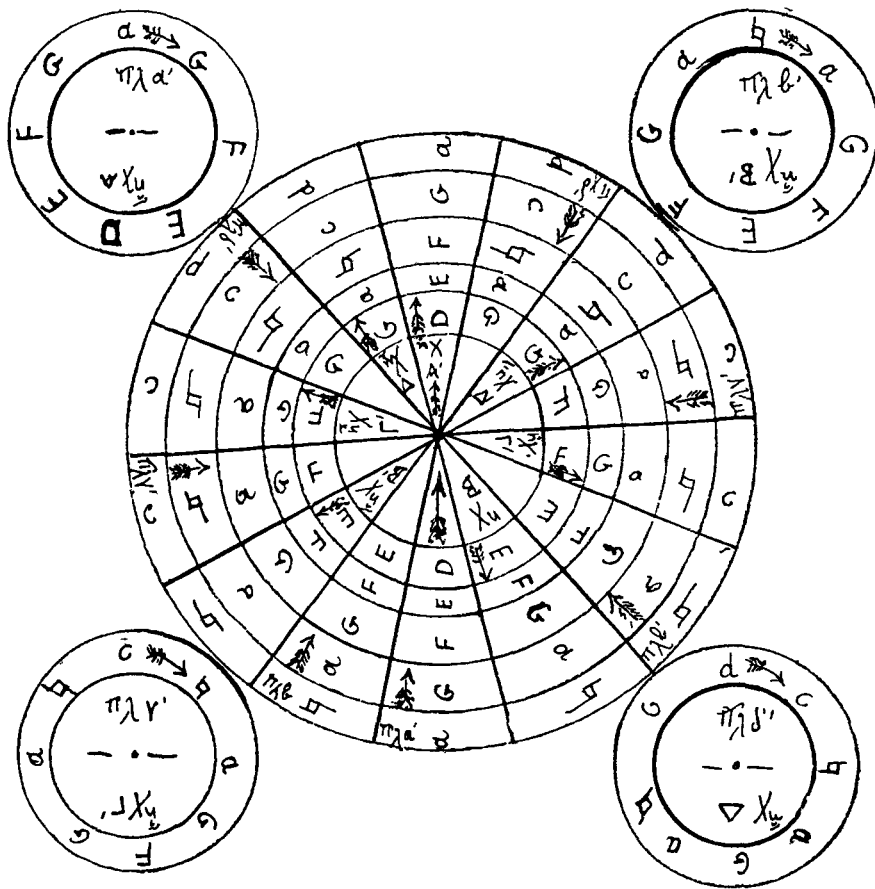
1) Эта рукопись есть Ἀνθολογία. 26 первыхъ страницъ содержатъ очеркъ музыкальной теоріи Кукузелиса. Длина 0,23 м., шир. 0,16 м.

2) См. табл. 2.

3) Октоихъ.

4) Ἑλλην. Φιλολ. Σύλλογος, τόμος κα', 1887—9, стр. 175—176.

она установлена нами на образцѣ параллагіи табл. № 1. Для мартирій малыхъ круговъ это ясно: каждый кругъ содержитъ основную



квинту одного изъ автентическихъ ладовъ и соответствующаго плагальнаго.

Большой срединный рисунокъ сложнѣе: всѣ гласы изображены здѣсь по два раза, кромѣ перваго автентическаго и его плагальнаго; ихъ секторы, обращенные вершинами въ противоположныя стороны, дѣлятъ всѣ круги на двѣ равныя части. Эту параллагію можно сравнить съ чтеніемъ надписи, писанной *βοῦστροφῆδόν*. Точка отправленія здѣсь — мартирическая линія, помѣщенная слѣва отъ сектора, содержащаго первый плагальный гласъ, и направо — отъ сектора съ вторымъ плагальнымъ гласомъ:  $\zeta$  a g f e. Слѣдующій секторъ содержитъ основную квинту втораго автентическаго гласа: e f g a  $\zeta$ . Такъ продолжается до 1-й мартирической линіи перваго автентическаго гласа; дойдя до сюда, надо вернуться къ сектору, лежащему направо отъ перваго плагальнаго гласа; такъ получается въ обратномъ порядкѣ рядъ ладовъ автентическихъ и плагальныхъ: D E F G a G F E a etc.

Болѣе полное объясненіе главнѣйшихъ упражненій въ параллаги, составленныхъ мартирическими знаками, мы откладываемъ до особаго этюда о византійскихъ ладахъ и ихъ различныхъ звукорядахъ; для предмета настоящей статьи сказаннаго вполне достаточно.

Второй разрядъ — мартиріи діатоническія, употребляемыя въ нотномъ письмѣ греками новѣйшаго времени — суть изобрѣтеніе новое, не древнѣе начала нашего столѣтія. То же слѣдуетъ сказать и о хроматическихъ мартиріяхъ, о которыхъ мы до сихъ поръ избѣгали говорить. Всѣ онѣ имѣютъ ту особенность, что въ нихъ знакъ, стоящій ниже, указываетъ природу интерваловъ діатоническаго звукоряда, а знакъ, стоящій надъ первымъ — названіе ноты. Очевидно, тутъ дѣйствительно есть шагъ впередъ; но что же случилось теперь со стариннымъ преданіемъ? Оно не теряется, потому что старинныя мартиріи не упразднены; въ принципѣ онѣ сохранили всѣ свои права на существованіе неприкосновенными, не смотря на появленіе новыхъ мартирій. Какъ бы то ни было, на практикѣ выработался извѣстный компромиссъ, допускающій умѣренное употребленіе тѣхъ и другихъ, безъ отдачи какимъ либо исключительнаго предпочтенія.

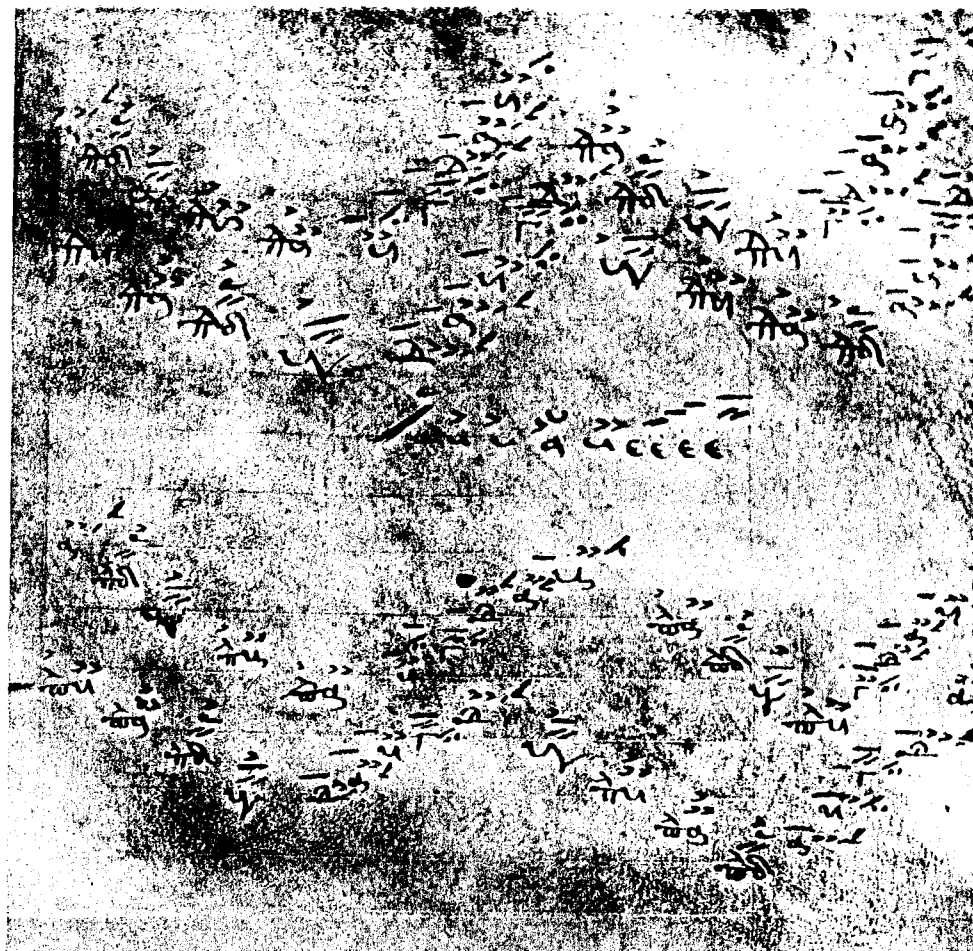
Выше мы сказали: въ нашу задачу не входитъ изученіе симіографическихъ мартирій грековъ новѣйшаго времени. Тѣ читатели, которые захотѣли бы узнать это дѣло съ бѣльшими подробностями, найдутъ ихъ въ многочисленныхъ руководствахъ греческой церковной музыки и въ вышеупомянутомъ трудѣ Б.-Люкудрэ.

Мы пришли къ тому простому заключенію, что старинныя византійскія мартиріи суть знаки, образовавшіеся изъ *ἐπιχρύματα*, усвоенныхъ каждому изъ восьми ладовъ Октойа, и изъ числительныхъ буквъ, которыми византійцы пользовались, чтобы различать и называть гласы. Обозначеніе это было, какъ видно, чисто эмпирическое, иные скажутъ: чисто платоническое; и все-таки, не смотря на этотъ недостатокъ, — если тутъ есть недостатокъ — оно смогло вытѣснить античную классификацію ладовъ на дорійскій, фригійскій, лидійскій и т. д., которую всѣ авторы греческихъ трактатовъ о музыкѣ, отъ Мануила Вріеннія до Хрисанеа, примѣняютъ, руководясь преданіемъ, въ высшей степени неточно.

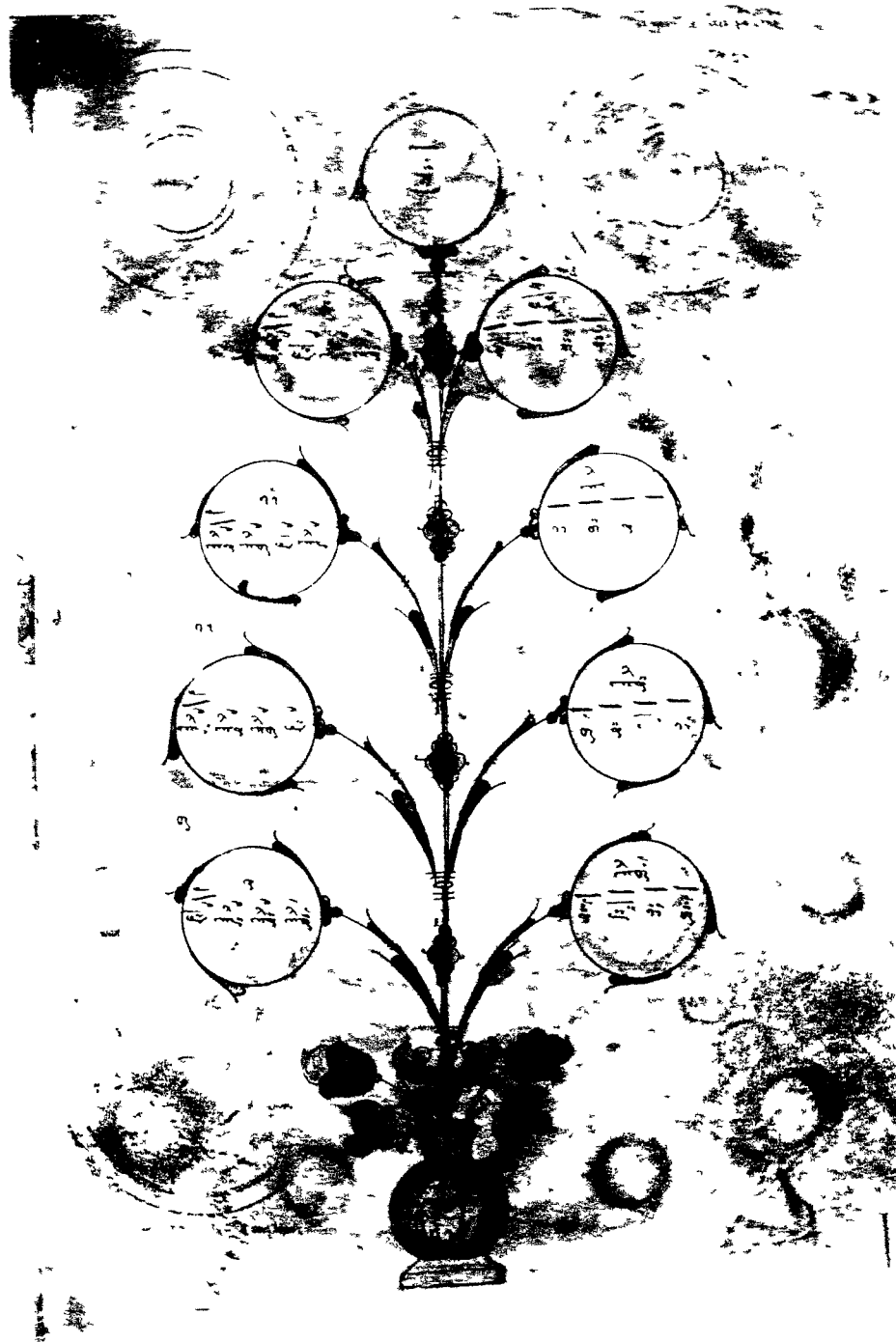
Іоаннъ Тибо,

Августинскаго ордена Успенія Б. М.

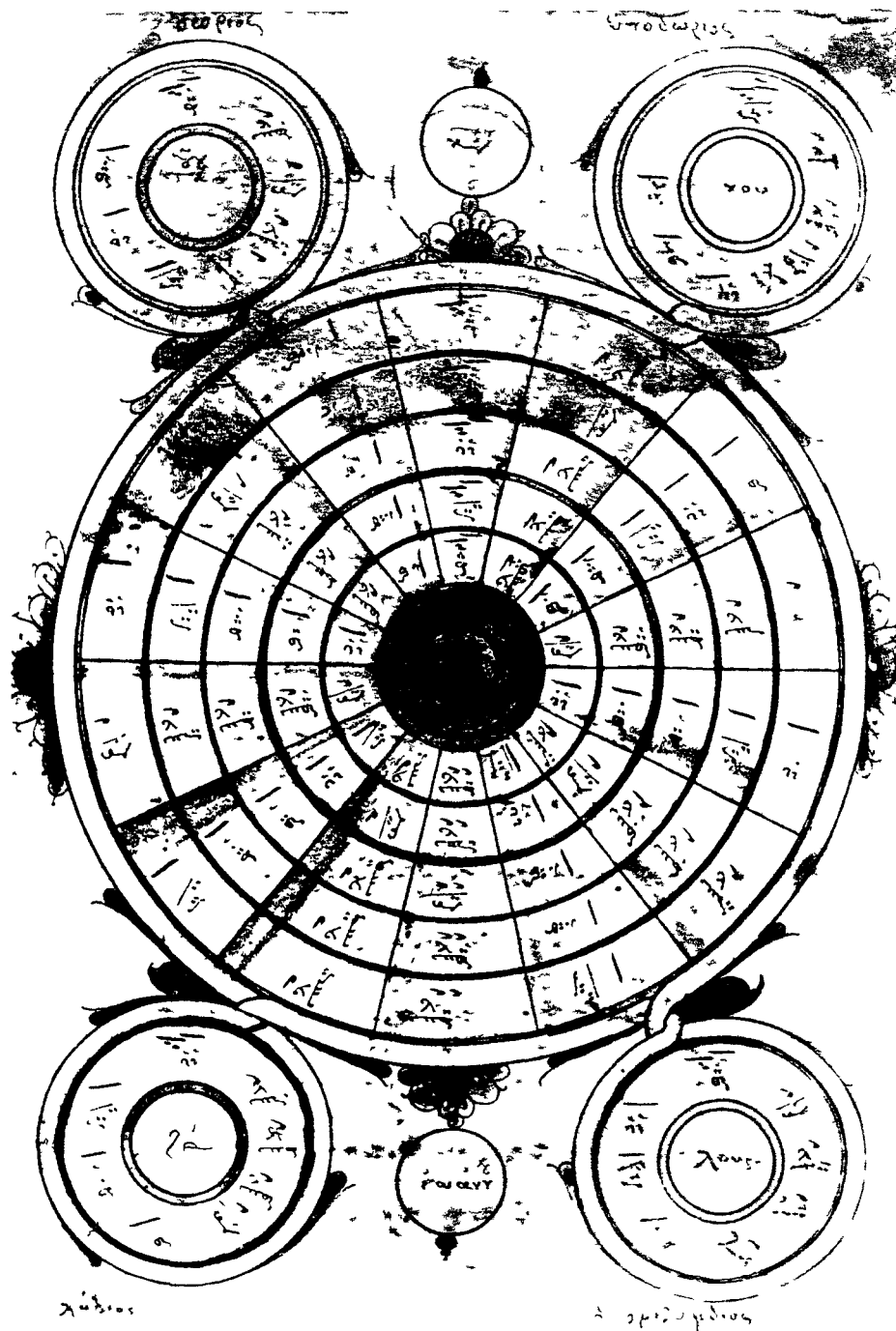
*Пер. съ французскаго Б. Меліоранскій.*



*Упражнение въ параллели Кукуземса.*



*Упражнение въ параллаи.*



*Упражнение въ параллази.*