

Филос. 37

898

Основное время въ ритмикѣ.

(χρόνος πρώτος, тога.)

Въ древне-греческой теоріи ритма важное значение приписывается такъ называемому *χρόνος πρώτος* (по-латыни тога), первоначальному или основному времени, т.-е. той величинѣ, изъ соединенія которой въ известныя группы, опредѣляемыя ритмическими удареніемъ, образуется данный ритмъ. Впрочемъ, какъ было выяснено въ статьѣ «Значеніе темпа въ греческой ритмикѣ» (Фил. Об. IV, стр. 153—156), ритмическое ударение въ свою очередь, гдѣ не отмѣчено какими-либо видимыми знаками, познается изъ взаимнаго отношенія основныхъ ритмическихъ величинъ въ группахъ, составляющихъ тактъ или часть такта; напр., если сочетаніе · · · · · стягивается въ — — —, не допуская ни — — —, ни — — —, ии — — —, это значитъ, что въ немъ ударенія надаются на первую величину, на третью и на пятую, а если бы оно допускало послѣднія три стяженія, то въ первомъ случаѣ его слѣдовало бы исполнять съ удареніями на первой и четвертой величинѣ, во второмъ — на второй и пятой, въ третьемъ — на второй и четвертой. Само собою разумѣется, что не всѣ ударенія въ каждой изъ этихъ комбинацій одинаково сильны, а которое-нибудь одно изъ нихъ должно быть главнымъ, подчиняющимъ себѣ остальные и отмѣчающимъ сильную часть стопы (*θέσις*, у позднѣйшихъ ритмиковъ *άρση*) въ противоположность слабой (*άρση*, по позднѣйшей терминологіи *θέσις*), которая можетъ имѣть лишь второстепенное или третьестепенное удареніе, смотря по ритмической содержательности стопы, т.-е., выражаясь иначе, по числу основныхъ величинъ въ стопѣ. Для различенія удареній различной силы въ ритмическомъ текстѣ, не раздѣленномъ на такты, есть признаки мелодические (конечно, если напѣвъ известенъ) и ритмические, но вопросъ о ритмическомъ

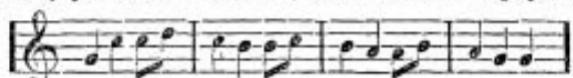
удареній на этотъ разъ непосредственно нась не касается и упомянуть здѣсь только для устраненія предразсудка, будто мѣста ритмическихъ удареній безусловно зависятъ отъ произвола художника помимо акустическихъ законовъ, и потому, какъ думаютъ нѣкоторые метрики, ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть угаданы, если авторъ не отмѣтилъ удареній особыми знаками. Впрочемъ и въ этомъ вопросѣ понятіе основной ритмической величины также не лишено значенія, не говоря о темпѣ (*аўфу́нг*), который всецѣло зависитъ отъ длительности основной величины. Честь выясненія важности этого понятія принадлежитъ Вестфалю, который старался ввести его и въ новѣйшую теорію музыки, но не успѣлъ въ этомъ, отчасти, можетъ быть, потому, что опредѣлялъ основную величину не совсѣмъ точно.

Единицей измѣренія ритма въ современной намъ музыкѣ служить «цѣлая» нота, дѣлящаяся на-два до $\frac{1}{4}$ и даже еще дальше. Итакъ при опредѣленіи ритма мы отправляемся отъ наибольшей ритмической величины, какую только можно себѣ представить въ предѣлахъ одного такта или, чтобъ въ сущности то-же, стопы¹⁾,—

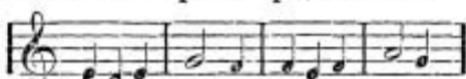
1) Разница между стопой (*по́с*) и тактомъ состоить лишь въ томъ, что начало первой не опредѣлено никакими правилами и зависитъ всецѣло отъ начала ритмического члена (*жѣлоу*, музыкального предложенія), въ составъ которого входитъ а тактъ начинается непремѣнно съ главного ударенія, хотя бы въ началѣ член находилось нѣсколько неударяемыхъ или слабо ударяемыхъ нотъ; и такъ $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ есть дѣленіе члена по стопамъ, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ (.) по тактамъ ($\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$). Первый способъ дѣленія выдвигаетъ впередъ границы ритмического члена, которая часто не совпадаютъ съ границами тактовъ какъ въ томъ-же примѣрѣ: $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, второй удобнѣе для анализа ритма, напр. при *анаклазис* (переходѣ юника *алѣ меіонос* т.-е. $\frac{3}{4}$ съ двумя осьмими за тактомъ, въ имбическую динодію, т.-е. $\frac{6}{8}$ съ предшествующей осьмой): $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, гдѣ даже возможно дѣленіе только по членамъ, а не по стопамъ, тогда какъ по тактамъ, т.-е. какъ юникъ *алѣ меіонос* съ двусложной *анаклозис*, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ ($\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ | $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$), гдѣ за то утрачено дѣленіе по членамъ. Впрочемъ это неудобство, если оно не устраниется ходомъ мелодіи, легко устранить посредствомъ пробѣловъ или какихъ-нибудь значковъ между предложеніями, хотьбы тѣхъ, которые употреблены Мельгуновымъ въ его сборникѣ русскихъ пѣсень и имъ и Вестфalemъ въ ихъ изданіи фугъ Баха (гдѣ впрочемъ одно дѣленіе для обоихъ голосовъ едва-ли вездѣ удобно).

наибольшей по тому, что цѣлая нота равняется продолжительнѣйшему или, съ точки зрѣнія древней основной величины, содержательнѣйшему такту — $\frac{4}{4}$ (о чмъ смотри ниже). Греки, наоборотъ, принимали за ритмическую единицу наименьшую изъ величинъ, составляющихъ стопу. Который изъ двухъ способовъ измѣренія рациональнѣе? Тому, кто затруднится отвѣтомъ на этотъ вопросъ, належитъ сообразить, часто ли встречаются въ музыкальной ритмикѣ цѣлыхъ ноты. Очень рѣдко. Да и полуноты рѣдки. Самая употребительная величина — четверти и осьмыя или, что зависить не столько отъ темпа, сколько отъ вкуса композитора, осьмыя и шестнадцатыя. Ужъ по одному этому естественнѣе было бы признать единицей ритмического измѣренія осьмую или шестнадцатую, а которую изъ нихъ, — все равно, потому что дѣло не въ знакѣ (который можно хоть совсѣмъ измѣнить въ видахъ простоты), а въ длительности, которая хотя, конечно, не опредѣлена разъ на всегда, такъ какъ ритмическая величина вообще — понятія относительныя, но все-же подвержена колебаніямъ лишь въ извѣстныхъ предѣлахъ, а именно съ одной стороны — рациональность или кратность осьмой и шестнадцатой должны отчетливо восприниматься и прозвѣтъся слухомъ, а съ другой — какъ осьмая, такъ и шестнадцатая могутъ быть лишь частью такта, и при томъ не болѣе, чмъ четвертой (а не третьей, потому что тактъ $\frac{3}{4}$, если не есть графической варианты такта $\frac{3}{2}$), всегда соединяется при исполн.

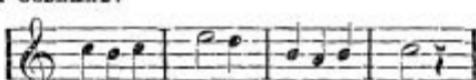
²⁾ Пишутъ и наоборотъ $\frac{3}{4}$ вместо $\frac{2}{3}$, напр. въ вальсахъ. Ворочемъ возможнѣе вальсъ, такъ сказать, удвоенного состава, какъ вальсъ Штрауса:



и т. д. (цитую по слуху, безъ нотъ), гдѣ $\frac{3}{4}$ были бы неумѣстны, потому что здѣсь предложеніе состоять изъ двухъ тактовъ, а не изъ четырехъ, какъ обыкновенно, — иными словами: здѣсь каждый тактъ равенъ по продолжительности не тремъ, а шести осьмымъ, почему и требуетъ вдвое больше времени, чмъ тактъ нормального вальса. Что дѣловѣ предложеній въ этомъ вальсѣ именно таково, ясно видно изъ цезуры между третьимъ и четвертымъ предложеніями:



и между седьмымъ и осьмымъ:



неніп съ другимъ такимъ-же подъ общимъ главнымъ ударениемъ т.-е. на самомъ дѣлѣ два такта $\frac{3}{8}$, какъ напр. въ вальсѣ, со-ставляютъ одинъ $\frac{6}{8}$, подобно древнимъ ямбамъ и трохеямъ, соеди-нившимся въ диподії).

Но если у грековъ основной величиной считалась наименьшая въ стопѣ, то воспроизведемъ ли мы ихъ измѣреніе ритма, остановившись на осьмой или шестнадцатой, какъ на единицѣ для измѣренія своихъ тактовъ? вѣдь у насъ есть величины меньшія — тридцать-вторая и шестьдесятъ-четвертая. Такое возраженіе тѣмъ болѣе заслуживаетъ отвѣта, что онъ поведетъ къ одному изъ самыхъ наглядныхъ объясненій понятія основной величины. Дробныя величины, какъ наши $\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{4}$, могли быть извѣстны и грекамъ, но мы ихъ не находимъ въ дошедшихъ до насъ греческихъ памят-никахъ ритма, ужъ по той причинѣ, что, кроме нѣсколькихъ короткихъ и простыхъ учебныхъ примѣровъ, у насъ нѣтъ образчи-ковъ чисто инструментальной музыки древнихъ, вѣдь связь со стихотворнымъ текстомъ, а при пѣніи — помимо мелодическихъ украшеній — и мы не будемъ въ дѣленіи ноты далѣе $\frac{1}{16}$. Потому и во всякой народной музыкѣ, существующей по большей части лишь при текстѣ пѣсни, мельчайшая часть цѣлой ноты есть $\frac{1}{16}$. У грековъ искусственная музыка вмѣстѣ съ поэзіей восходить къ народному источнику, т.-е. къ пѣснѣ, а такъ какъ греки, выработавъ то и другое сами, безъ запмѣтствованій готовыхъ пріе-мовъ со стороны, дорожили памятью первообраза, инструменталь-

Мелодія построена такъ, что, послѣ повторенія первыхъ двухъ предложеній, завершается только въ осьмомъ тактѣ, т.-е. по числу въ томъ-же, какъ обыкно-венный вальсъ при $\frac{3}{8}$. Вдвое большее противъ нормального ритмического солер-жавіе полнаго мелодическаго периода здѣсь прикрыто скудостью мелодіи, состоя-щій большую частью изъ повтореній, вслѣдствіе которыхъ границы между первымъ и вторымъ (и въ то-же время пятимъ и шестымъ) предложеніями стерты до такой степени, что слышится какъ будто одно предложение. Только потому, что въ этомъ вальсѣ четверть не есть графическая замѣна осьмой, возможно ея разложеніе на осьмыи, тогда какъ, если бы она равнялась на дѣлѣ осьмой, она не могла бы дробиться, по крайней мѣрѣ, въ танцѣ, какъ не дробится осьмая въ вальсѣ, на-писанномъ въ $\frac{3}{8}$ или въ $\frac{6}{8}$. Этотъ примѣръ пригодится ниже для выясненія понятія основной ритмической величины, а пока замѣтимъ, что въ видахъ избѣжанія недо-разумѣній при ритмическомъ разборѣ желательно было бы условиться, чтобы пи-сать въ $\frac{3}{4}$ предложенія двухъ-тактныя и въ $\frac{3}{8}$ — четырехъ-тактныя, а еще лучше — замѣнить два $\frac{3}{8}$ однимъ $\frac{6}{8}$.

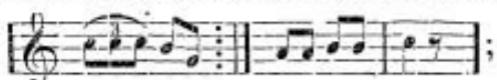
ная музыка была у нихъ подчинена вокальной и развивалась не отдельно отъ нея, а рука обѣ-руку съ нею, хотя несомнѣнно, что, чѣмъ далѣе совершенствовались и множились инструменты, тѣмъ слабѣе становилась ея связь съ пѣсней, а при усилившейся самостоятельности могли въ ней явиться и болѣе дробныя ритмическія величины, чѣмъ тѣ, которыя допускала музыка вокальная. Но дошли ли греки до нихъ или нѣтъ, важно то, что при опредѣленіи основной величины они руководились способностью горла, а не пальцевъ. Правы ли они были въ этомъ отношеніи? Съ точки зрења природы — безусловно правы: музыкальный инструментъ, данный намъ природою, есть голосъ, и этотъ инструментъ — мало того, что естественъ, но и въ такой степени совершенъ, что достоинство искусственного музыкального инструмента (кромѣ стучащихъ, какъ барабанъ или тарелки) измѣряется ихъ близостью къ человѣческому голосу. А если такъ, если онъ считается инструментомъ нормальнымъ, то гдѣ же, какъ не въ немъ, искать нормальной единицы ритмического измѣренія? У вокальной музыки (за исключеніемъ руладъ, колоратуры и т. п. «украшений», чисто звуковыхъ) есть и еще одно преимущество передъ инструментальной, по крайней мѣрѣ, въ отношеніи къ закономѣрности и трезвости формы: постоянное соображеніе со словеснымъ выраженіемъ того-же ритма не выпускаетъ ее изъ предѣловъ, за которыми природное отсутствіе пластичности или гоньба за оригинальностью легко могутъ повести къ чему-то въ родѣ ритмической вакханалии. При стихотворномъ текстѣ труднѣе нарушить правильность ритма не только въ построеніи отдельныхъ тактовъ, но и въ распределеніи мелодіи по музыкальнымъ предложеніямъ и фразамъ, на что указываетъ между прочимъ Люси (*Lussy*) въ своемъ *Traité de l'expression musicale*, построенномъ преимущественно на данныхъ вокальной музыки. И дѣйствительно, въ пѣснѣ, особенно народной, выясненіе какъ ритмическихъ группъ, такъ и основной ритмической величины дается обыкновенно безо всякаго труда. Послѣдняя въ пѣсняхъ протяжныхъ можетъ соотвѣтствовать части слова въ текстѣ, но въ болѣе быстрыхъ, напр. въ плясовыхъ, основная величина, если не всегда совпадаетъ со слогомъ (особенно въ концѣ музыкальныхъ предложеній, фразъ и периодовъ), зато, ужъ конечно, не бываетъ короче самого короткаго слова — разумѣется, при пѣніи, а не при простомъ чтеніи. Такъ въ пѣснѣ «По улицѣ мостовой» второй стихъ

стrophы при повтореніи поется такъ, что каждый слогъ его равняется основной величинѣ ритма этой пѣсни; такъ-же третій въ малорусской «Ой, за гаemъ, гаemъ» и т. п.

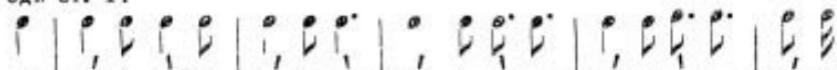
Такимъ образомъ вопросъ объ основномъ времени не представляетъ трудностей въ вокальной музикѣ при ровно текущемъ, отчетливомъ ритмѣ, состоящемъ изъ временъ, помножаемыхъ или дѣлимыx на-два. Но вѣдь возможно и дѣленіе на-три, и оно особенно запутываетъ дѣло тѣмъ, что обыкновенно проводится не сплошь по цѣлой пѣснѣ, а лишь мѣстами, и даже не захватываетъ цѣлыхъ тактовъ, а лишь части тактовъ. Это такъ называемая тріоли, состоящія въ томъ, что группа изъ трехъ частей ноты напр. осьмыхъ, посредствомъ ускоренного исполненія выравнивается по времени съ группой изъ двухъ такихъ-же величинъ, которая представляетъ собою нормальное въ данномъ случаѣ дѣленіе такта, напр. $\frac{1}{3}$. Разсудка математически, тріоля есть замѣна двухъ величинъ тремя, изъ которыхъ каждая меньше нормальныхъ на $\frac{1}{3}$. Слѣдовательно, если нормальная величина равняется основному времени, основное время тріоли короче. Положимъ даже, что тріолей въ данной пѣснѣ больше, чѣмъ группъ изъ двухъ величинъ. Каково при такихъ условіяхъ основное время пѣсни — 1 или $\frac{1}{3}$, или, принимая по большинству за норму тріолю, $\frac{1}{3}$ или 1? Такой вопросъ можетъ быть предложенъ только съ математической точки зренія, но не съ музыкальной, или, иными словами, съ теоретической, но не съ практической, потому что музыка есть не наука, добивающаяся точныхъ определеній, а искусство, обусловленное средствами исполненія и восприимчивостью человѣческихъ органовъ чувствъ. Какой музыкантъ возьмется исполнить тріолю посредствомъ укороченія каждой изъ составляющихъ ее нотъ какъ разъ на $\frac{1}{3}$? а если бы и нашелся такой хитрецъ, или если бы онъ былъ замѣненъ (чего и заслуживалъ бы) машиной въ родѣ извѣстныхъ табакерокъ, устроенной такъ совершенно, что никакой виртуозъ-метрономистъ за ней не угонится въ точности, то гдѣ тѣ уши, которыя въ силахъ оцѣнить это рѣдкостное искусство? Тріолю можно исполнить только приблизительно, т.-е. такъ, чтобы ни одна изъ трехъ ея нотъ не казалась продолжительне другой, а существенно въ ея исполненіи лишь то, чтобы она длилась не дольше двухъ соотвѣтствующихъ ей нормальныхъ нотъ. Итакъ ноты тріоли по условіямъ какъ исполненія, такъ и восприятія (что еще важнѣе) иррациональны,

т.-е. могутъ быть и неравны другъ другу, лишь бы не на столько, чтобы ухо слышало это неравенство. Положимъ: и нормальные величины, равные между собой, даже въ самомъ точномъ исполнении человѣческими средствами не могутъ удовлетворить математическимъ требованіямъ равенства; но, какъ бы то ни было, излишнее замедленіе или ускореніе одной изъ нихъ замѣчается слухомъ гораздо легче, — и по весьма понятной причинѣ: какъ бы скорость ни была темпъ, все-же нормальные величины по большей части исполняются медленнѣе тріольныхъ, и не только въ одной и той-же пьесѣ, но и вообще, потому что скорость есть необходимое условіе тріоли помимо ея уравненія съ группой изъ двухъ ногтей. Медленная тріоля ненужна: безъ послѣдности темпа не за чѣмъ прибѣгать къ тріолѣ, когда возможно на ряду съ дактилическимъ спондеемъ () употребить дактиль () или дактилическій анапестъ ().³⁾

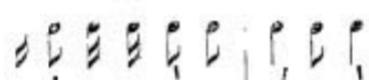
3) Чешская пѣсенка: «Ne pujdu domu, ne pujdu domu: Byl bych doma bit» поется быстро и, кажется, съ тріолей (въ соотвѣтствіе двумъ слогамъ и ногамъпольской: «Pije Iakub do Michała, Michał do Iakuba» на тотъ же напѣвъ:



но стоитъ замедлить темпъ, напр., предположимъ для ясности, вдвое, — и въ первомъ тактѣ получится . Разумѣется, и въ тріолѣ можно вѣсколько затянуть первую (ударяемую) ногу, почему мы и видимъ напр. въ анахорѣ дохмія наравнѣ съ трабахіемъ (изъ лимба) дактиль: но такой тріольный дактиль и могъ слышаться только въ видѣ варианта при $\frac{3}{4}$, какъ въ логаэдахъ и въ эпигритахъ при замѣнахъ этой строки отчасти дактилями. Что знатрѣть есть не что иное, какъ троханская диподія, ясно изъ такихъ его формъ, какъ у Пиндара въ пятой Пиѳейской одѣ ст. 1:

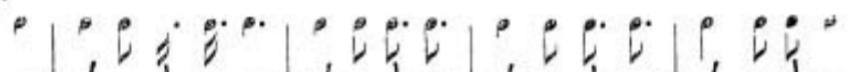


О єх̄ ἀν-δρι-ακ-το - ποι-ός ειψ̄, ϕστ̄' ἐ - λι-γύ - σοφ-τά μ' ἐργάζεσθαι



ἀγάλικαι' ἐπ̄' αὐτᾶς βαθμίδος,

ст. 5.

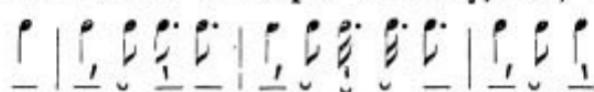


οῦ - πω γέ-νυ-σι φαι-νων τέρειναι μα-τέρ' οι-νάν - θας ο-πώ-ραν,

Ритмъ самъ по себѣ, въ понятіи или въ идеѣ, непремѣнно рационаленъ: иначе онъ не ритмъ, а такое-же сочетаніе поть или слововъ, не подлежащее учету, по крайней мѣрѣ, въ общемъ, какъ проза. Потому величина, лежащая въ основѣ ритма, должна быть рациональна, т.-е. находиться въ кратномъ отношеніи къ прочимъ величинамъ, входящимъ въ составъ ритма, и это свойство ея должно быть удобовоспринимаемо (*εὐχατάλητος*), какъ и всѣ ритмическія отношенія, а возможно это только подъ тѣмъ условиемъ чтобы основная величина была не короче внятно, хоть и быстро, произнесенного слога (въ греческомъ языѣ и вообще въ метрическихъ — естественно произнесенного краткаго слога). Отсюда ясно, что сколько бы тріолей ни приходилось въ данной пьесѣ на нормальные группы, основнымъ временемъ должна служить кратчайшая изъ нормальныхъ величинъ, доступная вокальному исполненію помимо украшений, если только тріоли не являются съ самаго начала въ нѣсколькихъ тактахъ подъ рядъ, потому что такимъ образомъ слухъ, успѣвшій привыкнуть къ дѣленію на три и принимая тріоли за $\frac{1}{3}$, сочтетъ, наоборотъ, ирраціонально увеличенными $\frac{1}{2}$, когда онъ будутъ встречаться далѣе въ видѣ частей отдѣльныхъ тактовъ, т.-е. слухъ признаетъ основнымъ временемъ тріольную ноту, не отдавая себѣ отчета въ ея ирраціональности, при чёмъ не малую роль играетъ быстрота темпа тріоли. Что ритмъ при этомъ будетъ слышаться лишь въ общихъ очеркахъ, дѣло другое. Само собою разумѣется, что, если бы кому вздумалось написать пьесу изъ однихъ тріолей, то тріоли остались бы только на бумагѣ, а для слуха такое произведеніе оказалось бы написаннымъ не въ $\frac{1}{3}$, а въ $\frac{1}{2}$.

Есть воръ емъ родъ тріоли, воспринимаемый слухомъ, какъ таковая, помимо всякаго съавненія съ находящимися рядомъ нормальными величинами, которыхъ могутъ и совсѣмъ отсутствовать. Эта тріоля не отмѣчается въ ритмикѣ, и, кажется, не по тому, чтобы разумѣлась сама собою, а скорѣе по тому, что, несмотря на

ст. 10:



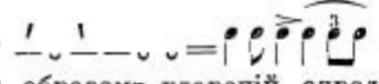
Фёс-бак-то пàø фø-мðв пà-тé-роç 'Ел - ла-ви-ов.

Дробными нотами здѣсь обозначены величины, конечно, такого-же свойства, какъ тріольны. Ср. Ф. О. IV „Значеніе темпа въ греческой ритмикѣ“.

Кстати о тріолѣ: наше название ея взято съ нѣмецкаго *Triole* (ж. р., а по-французски *triolet* м. р.), почему въ словахъ Даля „тріоля“. Музыканты говорить „тріоль“, кажется, мужскаго рода. Насколько утвердилось такое употребление?

наличность у насъ такихъ почтенныхъ сочиненій по музыкальной ритмикѣ, какъ вторая часть руководства Гауптмана, учение о предѣлахъ тактовъ (да и предложеній) не развито съ надлежащей обстоятельностью, въ чёмъ наша теорія отстала отъ греческой, исходившей изъ понятія основного времени. Мы признаемъ безъ оговорокъ тактъ $\frac{1}{4}$, не думая о томъ, что тактъ, состоящій изъ нормальныхъ или, иначе, рациональныхъ величинъ, по какимъ называются такты, не можетъ заключать въ себѣ болѣе осьмы осьмы, или, выражаясь по древнему, не можетъ быть продолжительнѣе дактилической или анатестической диподіи. Причина тому въ удареніи (конечно, ритмическомъ, ictus). Ударенія бываютъ тактовыя, одинаково существенные какъ при разложеніи тактовыхъ величинъ (напр. въ дактилической диподіи $\frac{1}{4} : \frac{1}{4} : \frac{1}{4} = \frac{1}{4} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$), такъ и при ихъ стяженіи (напр. $\frac{1}{4} - \frac{1}{4} - = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ и даже $\frac{1}{4} \underline{\underline{1}} = \underline{\underline{1}}$), и вспомогательные, являющіяся между тактовыми при разложеніи такта на мельчайшія величины (напр. въ приведенномъ выше примѣрѣ на третьей и седьмой осьмой, а при дальнѣйшемъ дробленіи — на пятой и тридцатой шестнадцатой, на девятой и двадцать пятой тринадцатой-второй и т. д.). Итакъ при стяженіи осьмыхъ въ четверти вспомогательный ударенія пропадаютъ (если темпъ не замедленъ искусственно), а тактовые остаются. Такія постоянные ударенія бываютъ только двухъ родовъ — главны¹, отмѣчающія первую ноту всякаго такта, и второстепенные, опредѣляющія ближайшимъ образомъ характеръ сложнаго такта, напр. (при чёмъ знакъ ударенія надъ нотой выражаетъ второстепенное² удареніе):

ионикъ *ἀπὸ μεῖζονος* $\frac{1}{4} : \frac{1}{4} : \frac{1}{4} : \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ или $\frac{1}{4} \underline{\underline{1}} = \underline{\underline{1}}$, хоріамбъ $\frac{1}{4} : \frac{1}{4} : \frac{1}{4} : \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ или $\frac{1}{4} \underline{\underline{1}} = \underline{\underline{1}}$, какъ въ мазуркѣ; трохачическая диподія $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} : \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ или $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$; дактилическая диподія — см. выше, но гиподохмій, изъ столькихъ же осьмыхъ, $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} : \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ или, какъ онъ обыкновенно и построется, $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ — правда, и въ этомъ видѣ, вѣроятно, съ третьестепеннымъ удареніемъ на концѣ, но съ удареніемъ колеблющимся, такъ какъ эта стопа часто получаетъ форму $\frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{4} = \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{1}}$ или съ иррациональнымъ

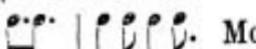
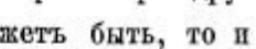
(трюльнымъ) дактилемъ:  (ср. Денисова Дохмай стр. 34). Такимъ образомъ удареній, опредѣляющихъ ритмическое строеніе такта, можетъ быть въ тактѣ только два, а въ тактѣ называемомъ $\frac{9}{8}$ ихъ должно быть три, потому что, какъ его ни стягивай, хоть въ $\underline{\underline{\underline{.}}}= \text{f} \text{ f} \text{ f}$, онъ не утратитъ своихъ трехъ характеристичныхъ и постоянныхъ, не сдвигаемыхъ съ мѣста ударевій, изъ которыхъ послѣднее тактъ-же существенно, какъ и второе. Слѣдовательно $\frac{9}{8}$ или не тактъ, а полтора такта, или состоять изъ трехъ трюлей и потому представлять собою лишь вариантъ іоника ($\frac{3}{4}$). Первое завѣдомо невѣрно, какъ показываютъ имѣющіеся въ музыкальной литературѣ примѣры этого такта; остается второе, и что это объясненіе совпадаетъ съ истиной, въ томъ легко убѣдиться слухомъ: $\underline{\underline{\underline{.}}} = \text{f} \text{ f} \text{ f}$ или $\underline{\underline{.}} = \text{f} \text{ f}$ въ этомъ тактѣ совсѣмъ не то, что въ $\frac{6}{8}$, не говоря уже о $\underline{\underline{.}} = \text{f}$, въ которомъ нѣтъ возможности различить тройное протяженіе, а общее впечатлѣніе отъ $\frac{9}{8}$ какъ отъ $\frac{3}{4}$. Здѣсь мы чувствуемъ трюли безъ помощи сравненія⁴⁾. Впрочемъ есть и теоретическое показаніе истинной природы такта $\frac{9}{8}$: аккомпанементъ къ нему не только не обязант держаться той-же мѣры, а даже сослужить мелодіи ритмическую службу, если пойдетъ въ $\frac{3}{4}$. Бываетъ и наоборотъ: къ мелодіи въ $\frac{3}{4}$ аккомпанементъ пишется въ $\frac{9}{8}$ или $\frac{3}{4}$, и $\frac{9}{8}$ являются параллельно то въ мелодіи, то въ аккомпанементѣ (напр. Mendelssohn, Lieder ohne Worte 20), и въ такой связи этотъ тактъ всѣми признается за трюльный видъ такта $\frac{3}{4}$. Однако и въ $\frac{9}{8}$ основнымъ временемъ будетъ не трюльная величина, а нормальная — $\frac{1}{8}$, чѣдѣ известно и новымъ музыкантамъ, такъ какъ они и ее и ея произведеніе на-два, $\frac{1}{4}$, смѣло пускаютъ не только въ аккомпанементѣ, но и въ самую мелодію на смѣну такту $\frac{9}{8}$. Весьма вѣроятно, что и у грековъ инструментальное сопровожденіе такихъ стопъ, какъ приведенные въ примѣч. 3, не стѣсняло себя ихъ прраціональнымъ ритмомъ, который вторгался въ ритмической текстѣ изъ разговорной рѣчи, плохо соблюдающей кратность отношенія между долгими и краткими слогами и то замедляющей, то ускоряющей свой темпъ.

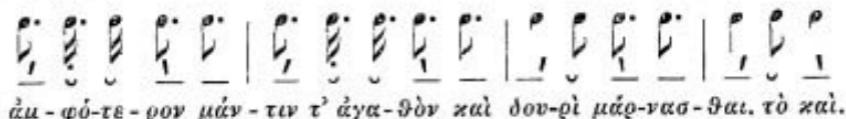
⁴⁾ Съ $\frac{9}{8}$ отнюдь не слѣдуетъ смѣшивать триподіи, какъ въ вальсѣ Fantasia Глинки; о нихъ придется поговорить особо. О тактѣ называемыхъ тактахъ $\frac{5}{4}$ и $\frac{11}{8}$ или $\frac{11}{6}$ см. примѣч. 5, 9 и 11.

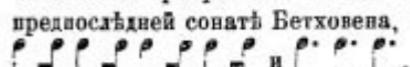
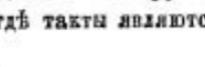
Очень жаль, что намъ неизвѣстно ученіе грековъ объ основномъ времени эпітрита (см. примѣч. 3), но вѣроятно, что они смотрѣли на стопу — — — — —, равную трохаической диподіи (исполнявшейся, конечно, очень медленно), какъ на нечто, подобное нашему $\frac{2}{4}$, т.-е., какъ на варіантъ іоника ($\frac{3}{4}$), лишь съ тою разницей, что три величины этой замѣны, соотвѣтствующія двумъ іоникамъ, находились между собой въ рациональномъ отношеніи 2 къ 2, такъ какъ первая изъ нихъ — долгота, равная двумъ слѣдующимъ за нею краткостямъ. Объясняли ли себѣ греки сопоставленіе этихъ стопъ такъ, что принимали въ — — — — основное время вдвое кратчайшее, чѣмъ въ — — — ? Но вѣдь въ такомъ случаѣ оказалась бы стопа въ двѣнадцать основныхъ временъ, т.-е. вдвое болѣе продолжительная самой длинной трохаической диподіи по ихъ теоріи (о чѣмъ смотри ниже). Съ другой стороны они не допускали дробленія основного времени, по крайней мѣрѣ, въ принципѣ. Впрочемъ ихъ ученіе объ основномъ времени дошло до насъ далеко не во всѣхъ подробностяхъ (если только оно было развито подробно). Можетъ быть, то, что мы знаемъ изъ этого ученія, безусловно примѣнно лишь къ цѣлому произведенію, а не къ отдѣльнымъ его тактамъ. Возможно также, что всѣ уклоненія отъ общихъ правилъ по этой части, рассматривались ими, какъ *ձլօցա* (ирраціональные). Но на самомъ дѣлѣ ничего не указываетъ въ — — — — на ирраціональность⁵). Какъ было высказано въ упомянутой выше

⁵) Несомнѣнно ирраціональная замѣна эпітрита скрывается въ рѣдкой формѣ — — — — — — —, напр. у Пандара во второмъ стихѣ эпода шестой Олимпійской оды, где при нашей нотации можно выразить отношеніе словъ между собой съ такой точностью, какая превышаетъ способности какъ исполнителя, такъ и слушателя. Для наглядности приведемъ этотъ стихъ вмѣстѣ съ первымъ и съ третьимъ:

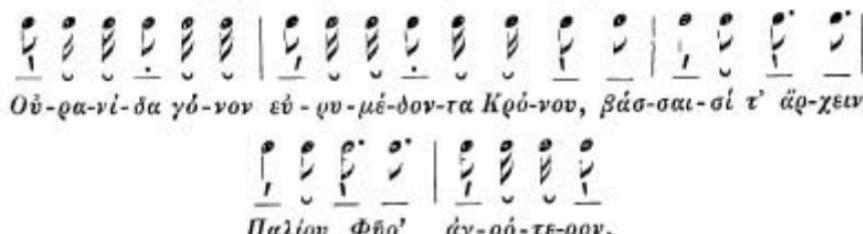
Еп-тѣ δ' ἔ-пєи-та ли-ρᾶν γεχ-ρѡн тє-λєσ-θéу - тѡи Та-λа - т - о - νi-δас
el- пев ён Θή - βαι-oi тоi-oo - тѡи ti ἔ-пєи- По-θє-ω στρα-т-и - дас δ-
φθаl-μðv ё - μаs,

статьѣ о значеніи темпа въ греческой ритмикѣ, у грековъ (а отъ нихъ и у римлянъ, не употреблявшихъ эпитетра) встрѣчалось по-видимому, и противоположное явленіе — увеличеніе основного времени или затяжка темпа въ одной части стиха сверхъ мѣры другихъ частей, напр.  |  |  . Можетъ быть, то и другое уклоненіе отъ нормы находилось въ связи съ музыкальнымъ счетомъ посредствомъ размаховъ или поступкованья. Обыкновенную трохачическую диподію греки отмѣчали, вѣроятно, такъ-же, какъ дактиль, — двумя взмахами или ударами; отсюда появленіе дактили, равнаго трохачической диподіи, чьему содѣйствовала обычна разница въ темпѣ при исполненіи этихъ стопъ. И въ знаменитомъ образчикѣ греческой музыки, гимнѣ *Ἄειος - οὐσὶ μοι φίλη*, положеніе двухъ дактилическихъ гексаметровъ между ямбическими стихами и трохаческими объясняется всего естественнѣе приравненіемъ диподіи трехдольного такта ($\frac{6}{8}$) къ двумъ (или четыремъ) долямъ дактиля. Но ту трохачическую диподію, которая называ-



Понятно, что дактили третьаго такта второго стиха могли лишь чуть замѣтно отличаться отъ трибрахіевъ. Нѣчто подобное по группировкѣ частей такта есть въ предпослѣдней сонатѣ Бетховена, гдѣ такты являются между прочимъ въ форахъ  и .

Тѣ-же три дактили со спондеемъ или долгимъ слогомъ, равнымъ спондею, встрѣчаются у Пиндара еще во второмъ стихѣ эпода шестой Олимпійской оды, въ третьемъ эпода двѣнадцатой оды, въ шестомъ строфе (и антистрофе) и пятомъ эпода четвертой Пнеійской, въ шестомъ строфе и второмъ и третьемъ эпода первой Немейской, въ шестомъ эпода пятой, въ пятомъ строфе третьей Истмійской, въ осьмомъ эпода четвертой, въ третьемъ строфе пятой оды, во второмъ стихѣ отрывка 93 Bergk. (если вѣрна поправка Германна), во второмъ отрывка 101 и въ 236. Есть и четыре дактила со спондеемъ въ четвертомъ стихѣ строфы третьей Пнеійской оды, гдѣ впрочемъ первые два, вѣроятно, за тактомъ:



лась эпитетомъ, какъ исполнявшуюся медленно и отчетливо, могли считать по всемъ основнымъ временамъ отдельно, шестью взмахами, откуда и —— —— ——, на которое приходится также шесть взмаховъ, какъ на дактилическую триподію. Упомянутый въ примѣч. 5 видъ эпитета —— —— —— съ троильными дактилями по числу укороченныхъ основныхъ временъ есть то же самое, но съ инымъ распределеніемъ ихъ. Несомнѣнно однако же, что та и другая форма признавались лишь разновидностями нормальной —— ——, отдельно отъ которой такие такты были бы немыслимы.

Иrrациональнымъ слѣдуетъ признать и отношеніе между двуми ритмическими единицами, изъ которыхъ первая увеличена на счетъ второй въ полтора раза, какъ , но, конечно, тамъ, гдѣ эта ритмическая фигура явно представляетъ собою лишь вариантъ при двухъ равныхъ другъ другу величинахъ, которыхъ сумма равна суммѣ величинъ упомянутой фигуры, и сверхъ того — гдѣ темпъ не достаточно медленъ для отчетливаго восприятія дѣлителя и дѣлителя. Такъ напр. въ мазуркѣ и въ пѣсняхъ того-же склада (какихъ много у малороссовъ, поляковъ и лужичанъ) первая даѣтъ осьмыи первого хоріамба (см. выше) изъ четырехъ, составляющихъ фразу (а по греческой терминологии — периодъ, т.-е. сложный стихъ), часто исполняются съ затяжкой первой осьмой — конечно, для усиленія главнаго ударенія, за которымъ должно слѣдоватъ больше единицъ времени безъ тактоваго ударенія, чѣмъ въ естественномъ видѣ такта $\frac{1}{4}$, іоникѣ *ἀλὸ μεῖσον* (три вмѣсто одной). Въ ногахъ эту затяжку съ необходимымъ послѣ нея сокращеніемъ второй осьмой приходится изображать посредствомъ ; но не слѣдуетъ забывать, что это есть искусственное закрѣпленіе не только нерасчислимыхъ, но и непостоянныхъ величинъ, такъ какъ пѣвецъ или народный музыкантъ то прибѣгнетъ къ этому видоизмененію, и притомъ въ различной мѣрѣ, то удержить осьмыи, то пустить въ ходъ паузу (въ родѣ ), руководясь отчасти ходомъ напѣва, отчасти личнымъ настроениемъ. Вестфаль, твердо стоя на учениіи древнихъ, что основное время есть кратчайшее въ тактѣ, признавалъ въ такихъ случаяхъ за основное $\frac{1}{4}$ время шестнадцатую; но совершенно очевидно, что $\frac{1}{2}$ здѣсь не законный и правильный результатъ разложенія осьмой, какъ то было бы въ  вмѣсто , и существуетъ только въ сочетаніи съ пред-

шествующей $\frac{1}{8}$, да и то больше на бумагѣ. Итакъ основное время мазурки не $\frac{1}{16}$, которая въ ней и не является сама по себѣ, а $\frac{1}{8}$, и въ Шопеновой фразѣ



первый тактъ разложенъ сплошь на основныя времена. Кто не вѣритъ, пусть вмѣсто осьмыхъ употребить по двѣ шестнадцатыхъ, и тогда выйдетъ слѣдующее: если каждая пара шестнадцатыхъ будетъ на ту-же ноту, т.-е. если онъ ограничится тѣмъ, что напр. разобьетъ осьмыя Шопена, онъ покусится не столько на ритмъ мазурки, сколько на ея исполненіе, сообщивъ ему характеръ дрожанія (tremolo); но если шестнадцатыя одной пары будутъ разнаго тона, исчезнетъ самый ритмъ — почему? потому что такимъ образомъ будетъ нарушена цѣлость основного времени.

На это могутъ возразить (вирочемъ только теоретически или вообще), что въ музыкѣ часто встрѣчаются не однѣ шестнадцатыя, но и болѣе дробныя дѣленія, и соответствуютъ этимъ частницамъ не однѣ и тѣ-же поты на каждую пару, четверку или осьмерку, а ритмъ отъ этого не страдаетъ. Но вѣдь дѣло въ томъ, что одна музыкальная форма на другую не приходится, и, чтѣ идетъ къ одной, недопустимо въ другой, а кромѣ того — точно ли эти дробленія никогда не мѣшаютъ ритму? Есть формы традиціонныя и потому охраняемыя преданіемъ отъ чрезмѣрнаго произвола, и есть формы, которыхъ подробности въ болѣе или менѣе значительной степени предоставляются вкусу художника. Къ первому разряду относятся въ особенности танцы, ритмическій складъ которыхъ опредѣленъ не только ихъ первоначальнымъ видомъ, но и свойствами пляски вообще, и данной въ частности. Изъ этихъ общихъ свойствъ чуть-ли не настоятельнѣе всѣхъ заявляетъ о себѣ сравнительная неповоротливость ногъ, позволяющая обыкновенному танцору перемѣнить мѣсто ноги не скорѣе длительности четверти, а быстроту движенія ноги, равную осьмой, допускающая лишь въ притопываніи однимъ каблукомъ, съ упоромъ на носкѣ, и въ такомъ-же поворотѣ; иначе осьмыя доступны только обѣимъ ногамъ, быстро смѣняющимъ одну другую. Потому основное время танца есть по необходимости осьма, а такъ какъ музыка упорядочиваетъ движеніе танцововъ (*τὰς ἀχούει μὲν βάσις*, говорить Пиндарь о лирѣ), то въ его основное время

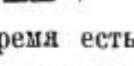
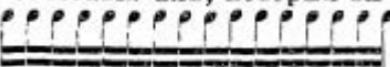
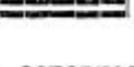
не должно быть вводимо ничего такого, что отвлекало бы внимание от ритма и темпа. Само собою разумѣется, что если форма танца имѣеть лишь теоретическое значеніе, какъ у Шопена, возможны иѣкоторыя вольности, какова напр. въ его-же девятомъ вальсѣ трель (маленькия нотки) изъ иррационального дробленія трехъ осьмыхъ (которые впрочемъ у него изображены четвертами). Понятно, что еще менѣе стѣснѣнъ въ ритмическомъ отношеніи композиторъ, пишущій въ формахъ, не связанныхъ съ другими искусствами, чѣмъ онъ и пользуется, разнообразя основную ритмическую единицу дрожаніемъ и переливами, отдѣльные моменты которыхъ равняются мелкимъ долямъ этой величины. Да и танцы различны: одно — мазурка съ ея прыжками, опредѣленно и решительно воспроизвѣдающими ритмъ, иное — полонезъ, исполняемый размѣреннымъ шагомъ. Въ немъ дробленіе осьмыхъ на шестнадцатыхъ не рѣдкость, и танцоръ не обращаетъ на эту подробность никакого вниманія, дѣляя ногою то-же, что піанистъ въ такихъ обстоятельствахъ пальцами, а именно — собирая разсыпанное въ надлежащіи ритмической группы. Но работа ноги, какъ и естественно, безконечно грубѣе работы пальцевъ: нога выдавливается или вымахиваетъ однімъ шагомъ и четверть и четыре шестнадцатыхъ, а пальцы выражаютъ шестнадцатыя всѣ по одной, показывая при томъ удареніями различной силы тѣ крупнѣйшия единицы, подъ которыми онѣ должны подводиться, т.-е., въ данномъ случаѣ, прежде всего осьмыя, какъ основная времена, потомъ четверти, какъ времена тактовыя (*хро́гог лобіхօվ*). Чѣмъ дробиѣ дѣлени, тѣмъ сложнѣе работа, но, какъ бы то ни было, для настоящаго изслѣдованія важно то, что 1) эти мельчайшия дѣленія даже при самомъ точномъ исполненіи, хоть прямо машинномъ, не могутъ считаться рациональными величинами, потому что длительность каждой изъ нихъ неопределенна слухомъ, и, какъ иррациональныя, не годятся въ качествѣ основныхъ величинъ, 2) что работа исполнителя надъ ними сводится преимущественно къ выдѣленію тѣхъ сочетаній ихъ, которые равняются основному времени. Если исполнитель заботится только объ оттѣненіи болѣе крупныхъ величинъ, какъ четверти (или осьмыя, или полутоны, смотря по тому, какъ изобразилъ композиторъ основное время), но пренебрегаетъ выдѣленіемъ осьмыхъ (или шестнадцатыхъ, или четвертей, смотря по тому-же), то неясность ритма, которую грозятъ такія дробленія, скажется

очень чувствительно, потому что, чѣмъ больше мы соединимъ иррациональныхъ величинъ подъ однимъ удареніемъ, тѣмъ болѣе затемняется очеркъ ритмического строя.

Вестфаль не долюбливала тридцать-вторыхъ и шестьдесятъ-четвертыхъ по той причинѣ, что, согласно съ греческой теорией, желалъ признать за основное время данного музыкального произведения наименьшую изъ употребленныхъ въ немъ величинъ, а въ какой-нибудь $\frac{1}{4}$ онъ, конечно, не считалъ возможнымъ искать ея. Но, руководясь тѣмъ-же учениемъ, тамъ, гдѣ не было величины дроби $\frac{1}{4}$ четверти или полутоны, онъ не рѣшался предполагать основное время въ видѣ осьмой или шестнадцатой. Въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ $\frac{1}{4}$ написана въ смыслѣ $\frac{1}{8}$ въ замѣнѣ помѣты „*lento*“, онъ былъ, очевидно, правъ, но тамъ, гдѣ въ аккомпанементѣ или въ подголоскѣ возможно дробление не только безъ нарушения ритма, но и безъ ущерба его характеру, признаніе четверти основнымъ временемъ безпричинно связывало бы руки всякому, кто вздумалъ бы обработать напѣвъ. Основное время известной мелодіи можетъ и не проявиться въ ней самостоятельно, хотя бы напр. вслѣдствіе ея относительной краткости, однако нельзя признать напр. четверть основнымъ временемъ въ тактѣ $\frac{1}{4}$, потому что тактъ долженъ имѣть ударение, а для ударенія нужны два основныхъ времени, на которыхъ (или на первое изъ которыхъ) оно падаетъ, и еще два или болѣе, безударныхъ или слабо ударяемыхъ, безъ сравненія съ которыми удареніе неслышно; нельзя принять четверть за основное время и въ тактѣ $\frac{1}{4}$, если музыкальное предложеніе состоитъ всего изъ двухъ тактовъ. Вообще слѣдуетъ всегда помнить, что основное время есть понятіе идеальное, какъ по своей недостижимой точности, такъ и по своей роли въ ритмѣ, а идеаль существуетъ не только въ проявленіи. Вѣрно то, что оно есть наименьшая величина въ произведеніи, но величина, ясно ощущаемая и опредѣлимая слухомъ, слѣдовательно — не черезчуръ мелкая. А что же такое величины меньшія ея? Разумѣется, не дѣйствительно ритмическія единицы, а лишь части звуковыхъ украшеній ритмическихъ единицъ.

Несмотря на довольно значительные размѣры этого разсужденія, читатель, можетъ быть, все-таки еще не выяснилъ себѣ понятія основного времени, потому что не нашелъ точнаго его опредѣленія. Но для опредѣленія этой величины не столько нужны

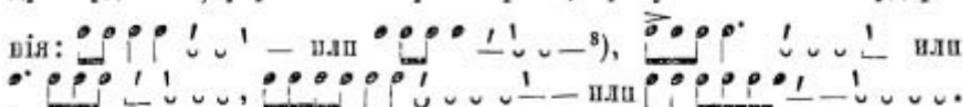
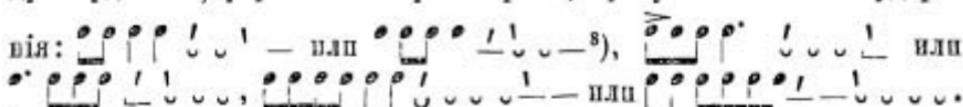
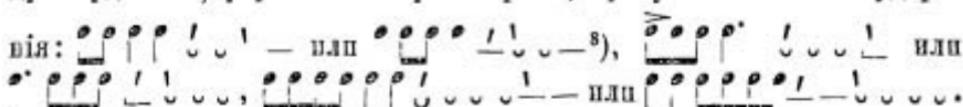
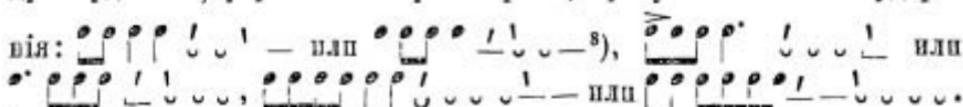
знанія филологическія, сколько музыкальныя, и притомъ такія, какія встрѣтятся не у всякаго музыканта, хотя бы и сильнаго по своей части, потому что новѣйшая музыкальная теорія устремила почти все свое вниманіе на мелодическую сторону дѣла, а ритмическая теперь въ забросѣ, несмотря на старанія такого даровитаго и ученаго ритмика, какъ Вестфаль. По крайней мѣрѣ, попытаемся, въ предѣлахъ сцѣнъ филолога, дать нѣсколько частныхъ опредѣленій, хоть одностороннихъ въ отдѣльности, но зато взятыхъ съ разныхъ точекъ зрѣнія.

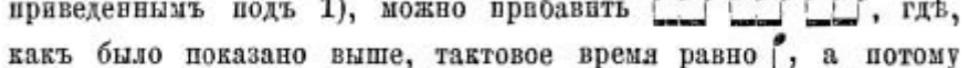
1) Основное время (мора) есть такая величина, которая, будучи удвоена (посредствомъ сопоставленія — $\overline{\text{U}}$ или слитія — P), можетъ нести на себѣ тактовое удареніе. Потому сочетаніе двухъ основныхъ временъ можетъ представлять собою тактовое время (*χρόνος ποιήσης*), т.-е. одну изъ тѣхъ величинъ, взаимное противоположеніе которыхъ по силѣ составляетъ ритмъ: $\overline{\text{U}}$ (*θέσις*, часть сильная) U (*άρσις*, часть слабая) = $\frac{2}{4}$ C . При величинахъ ирраціональныхъ основное время равно величинѣ, которая въ сочетаніи съ такой-же допускаетъ на себѣ тактовое удареніе, напр.  = , слѣдовательно основное время есть P . При величинахъ, на столько дробныхъ, что проверка длительности каждой изъ нихъ отдѣльности слухомъ невозможна, основное время равняется половинѣ такихъ сочетаний ихъ, которые выдерживаютъ тактовое удареніе, напр.  =  (— —), слѣдовательно основное

6) Такъ какъ въ сложной стопѣ греки причисляли всѣ слоги или ноты, непосредственно подчиненные главному ударенію, къ сильной части стопы или такта, а подчиненные второстепенному ударенію — къ слабой, тактовыя времена могли, по ихъ теоріи, состоять изъ трехъ и изъ четырехъ основныхъ временъ: трохническая диподія ($\frac{1}{2}$) $\overset{1}{\text{U}}$ $\overset{1}{\text{U}}$ (θέσις) $\overset{1}{\text{U}}$ (άρσις), дактилическая (или, съ двусложной анакрузой, анастетическая) $\overset{1}{\text{U}}$ $\overset{1}{\text{U}}$ $\overset{1}{\text{U}}$ (θέσις) $\overset{1}{\text{U}}$ $\overset{1}{\text{U}}$ (άρσις). Такъ-же въ простомъ пятидольномъ (*παῖων*): $\overset{1}{\text{U}}$ $\overset{1}{\text{U}}$ (θέσις) $\overset{1}{\text{U}}$ (άρσις, съ удареніемъ третьестепеннымъ).

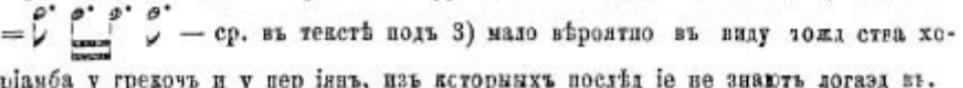
время $\frac{1}{2}$, а группы изъ $\frac{1}{2}$ — ритмическая или мелодическая украшения основной величины, какъ tremolo и рулады. Отсюда слѣдуетъ, что

2) Основное время есть та величина, средняя между полуною возникающей изъ стиженія ⁷⁾, и тридцать-второй, получающей нѣкоторое удареніе только передъ тремя тактами-же, которая, будучи удвоена, утроена или четырьмя, требуетъ тактоваго ударенія:

 или  — или  или 

3) Наоборотъ: основное время есть та величина, которая получается посредствомъ дѣленія на-два болѣе долгой ноты (или долгаго слога) подъ тактовымъ удареніемъ, не содержащей въ себѣ ни одной величины, посторонней этому ударенію. Къ примѣрамъ, приведеннымъ подъ 1), можно прибавить , где, какъ было показано выше, тактовое время равно $\frac{1}{2}$, а потому

7) Сложность полунон слѣдуетъ изъ того, что въ тактѣ $\frac{1}{2}$ вторая изъ нихъ неминуемо исполняется съ такимъ-же удареніемъ, какъ вторая часть сложнаго такта. Допускать возможность основного времени въ видѣ полунон значить признавать тактъ $\frac{1}{2}$, что немыслимо.

8) Удареніе хоріамба, $\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$, которымъ и выражено именно такое расположение долготъ и краткостей у грековъ и персіянъ, нѣсколько искусственно. У первыхъ эта стопа встречается очень рѣдко (въ связи съ восходящими іониками у Софокла во второй периколѣ второго хора), за то у персіянъ она входить въ составъ пяти стихотворныхъ размѣровъ, изъ которыхъ три очень употребительны. Замѣчательно однако, что во всѣхъ этихъ размѣрахъ есть трохактическія диподы, и притомъ расположенные такъ, что за хоріамбомъ слѣдуетъ трохактическая дипода, или наоборотъ, кроме размѣра *sarf*, где два хоріамба соединены непосредственно: $\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \quad \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$ (съ $\frac{1}{2}$ въ паузѣ). Трохактическая дипода и нерѣдко замѣляетъ собою у грековъ исходящій іоникъ (что называется *ἀγάλλασις*, т.-е. вздохомъ), а у персовъ и чередуется съ нимъ. Сродство этихъ стопъ признано и новыми европейскими музыкантами, такъ какъ они ставятъ иногда ту и другую, $\frac{1}{2}$ и $\frac{3}{4}$, параллельно въ мелодіи и въ аккомпанементѣ. На основаніи этого сродства можно предположить, что хоріамбъ относится къ восходящему іонику, какъ трохактическая дипода, а именно — произошелъ иъ него также посредствомъ *«этомы»*, или, выражаясь безъ метафоры, послѣ ствомъ переноса второстепеннаго ударенія съ третьяго основнаго гремени на пятое, какъ та — на четвертое. Происхожденіе хоріамба изъ урѣзанной загадической диподы ($\frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$) =  — ср. въ текстѣ подъ 3) малоѣоятно въ виду тѣхъ случаевъ хоріамба у грековъ и у персіянъ, изъ которыхъ послѣдніе не знаютъ логаздъ *et.*

основное время J ;  $\text{J} \text{ J}$ (логаздическая диподіа съ ускореннымъ иррациональнымъ или троильнымъ дактилемъ) равна $\frac{5}{8}$, а такъ какъ въ этомъ тактѣ для тактоваго ударенія нужна J (изъ двухъ J), основное время есть J .

4) Основное время есть та величина, которая для составленія наименьшаго такта ($\frac{1}{4}$, а не $\frac{3}{4}$, о чмъ выше) должна быть учт-верена, а для составленія наиболѣшаго ($\frac{4}{4}$, а не $\frac{3}{8}$) — увосьмерена.

5) Основное время равно одному притопыванію или повороту ноги или половинѣ танцевальнаго шага (прыжка) одной ногой.

6) Основное время есть та величина, меныше которой нельзѧ изъять изъ начала такта для превращенія его въ анакрузу (Anf-takt): изъ  въ первомъ тактѣ періода можно устранить безъ ущерба ясности ритма первые четыре шестнадцатыхъ, но едва-ли менеѣ или болѣе, если не исключить всѣ восемь. Правда, въ новѣйшей инструментальной музѣ урѣзывается иногда въ началѣ чуть не $\frac{5}{16}$, но такое микроскопическое укороченіе такта едва-ли допустимо даже въ нашъ либеральный вѣкъ помимо полифоніи, гдѣ отторженное въ одной редакціи мотива возстановляется въ другой и такимъ образомъ обрѣзаніе оказывается болѣе чернильнымъ, чѣмъ звуковымъ, и ужъ во всякомъ случаѣ можетъ имѣть значеніе только мелодическое, а никакъ не ритмическое.

А въ концѣ концовъ самымъ простымъ и яснымъ опредѣленіемъ основного времени остается все-таки древнее, которое мы, не различающіе долготъ и краткостей въ своемъ языкѣ, можемъ видоизмѣнить такъ: основное время есть величина, равная кратчайшѣй рациональной нотѣ, подъ которую можно подвести слогъ.

Въ дополненіе къ этимъ опредѣленіямъ основного времени, не исчерпывающимъ своего предмета и, можетъ быть, отчасти даже сомнительнымъ, остается указать на значеніе основного времени въ колометріи, а именно въ вопросѣ о крайнемъ протяженіи ритмическихъ членовъ (предложеній). Аристоксенъ даетъ такие предѣлы членовъ по родамъ ритма:

въ *γέος ἰσον* ($\frac{1}{4}$) — 16 основныхъ временъ, т.-е. тетраметръ (четыре такта);

въ *γέος διπλάσιον* ($\frac{2}{4}$) — 18, т.-е. триметръ (три такта) и, очевидно, такъ-же въ іоникахъ ($\frac{3}{4}$), о которыхъ онъ не говоритъ;

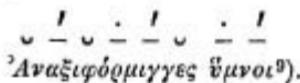
въ *γέος ἡμίολιον* ($\frac{5}{8}$) — 25, т.-е. пентаметръ (5 тактовъ).

Здѣсь поражаетъ размѣръ длиннѣйшаго предложенія въ $\frac{5}{4}$: никакое дыханіе не выдержитъ такого долгаго напряженія, да и едва-ли легко придумать мелодію, восходящую (въ первомъ предложеніи, *ἀριστερὸν κῶλον*) въ теченіе 25 основныхъ временъ и потомъ нисходящую (во второмъ, *δεξιόν*) столько-же временъ. Подозрительно и протяженіе члена въ $\frac{6}{4}$, вѣрное, можетъ быть, для ямбического триметра, который обыкновенно не пѣлся, а декламировался, но трудно исполнимое въ пѣніи. Причина этой трудности не въ чрезмѣрномъ количествѣ основныхъ временъ, такъ какъ іонический триметръ, напр., въ такомъ видѣ: $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3} \textcircled{4} \textcircled{5} \textcircled{6} | \textcircled{7} \textcircled{8} \textcircled{9} \textcircled{10} \textcircled{11} \textcircled{12} | \textcircled{13} \textcircled{14} \textcircled{15} \textcircled{16} \textcircled{17} \textcircled{18}$ (*ἀπὸ μείονος*, какъ первый, четвертый въ седьмой стихи первой перикопы, послѣ анапестовъ, въ пародѣ Эсхиловыхъ Персовъ), ничего не стоптъ осуществить и въ мелодіи и въ исполненіи: затрудненіе здѣсь въ обстоятельствѣ, упущенномъ изъ виду Аристоксеномъ, — въ образованіи тактовъ. Нельзя опредѣлить наибольшій возможный размѣръ предложенія только числомъ основныхъ временъ, безъ вниманія къ особенностямъ ритмическимъ. Измѣреніе предложеній по счету основныхъ временъ примѣнено къ стопамъ съ четной группировкой основныхъ временъ, какъ $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3} \textcircled{4}$, $\textcircled{5} \textcircled{6} \textcircled{7} \textcircled{8}$, $\textcircled{9} \textcircled{10} \textcircled{11} \textcircled{12}$, наиболѣе легкимъ для исполненія, но несостоитъльно при стопахъ изъ группъ нечетныхъ, какъ $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3}$, $\textcircled{4} \textcircled{5} \textcircled{6}$, где между удареніями находится не по одному, а по два основныхъ времени. Поэтому въ трохеахъ, того-же *γέροντος διπλασίου*, какъ и ямбы, на которыхъ, повидимому, Аристоксенъ основывалъ свою мѣру членовъ этого ритма, греки держались членовъ изъ двухъ стопъ, какъ въ употребительномъ во всѣ эпохи греческой письменности трохайическомъ тетраметрѣ (*καταληγτικὸν λαρὰ συλλαβῆν*): $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3} \textcircled{4} | \textcircled{5} \textcircled{6} \textcircled{7} \textcircled{8} || \textcircled{9} \textcircled{10} \textcircled{11} \textcircled{12} | \textcircled{13} \textcircled{14} \textcircled{15} \textcircled{16}$; также въ чисто лирическихъ размѣрахъ ямбического строя $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3} \textcircled{4} | \textcircled{5} \textcircled{6} \textcircled{7} \textcircled{8}$ и $\textcircled{1} \textcircled{2} \textcircled{3} \textcircled{4} | \textcircled{5} \textcircled{6} \textcircled{7} \textcircled{8}$ и въ логаэдахъ: тоже, кажется, и въ пеонахъ, но, такъ какъ пеонъ на одно основное время короче трохайической диподіи, изъ нихъ возможны и триметры въ качествѣ членовъ (ср. Филол. Обозр. V стр. 117—119). Стихъ Алкмана

Ἀφροδίτα μὲν οὐχ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οὐα παῖς παῖσδει

можетъ быть какъ *λερίδος τρίχωλος*, т.-е. фраза изъ трехъ предложеній по два такта въ каждомъ, такъ и *δίχωλος* — изъ двухъ

по три такта съ женской цезурой послѣ *éoti*, а слѣдующій за нимъ, *áip' ép' áuθη καβαίνων*, и *μή μοι φίγες, τῷ κυπαιφίσκῳ*, — съ мужской послѣ *καβαίνων*, подобно первому стиху-предложению Пиндаровой второй Олимпийской оды



Предложение строя въ $\frac{5}{4}$ (изъ дактилическихъ или анапестическихъ диподий) слагается обыкновенно изъ двухъ тактовъ, но дохмій, какъ то показываютъ древнія ноты къ Эврипилю Оресту,

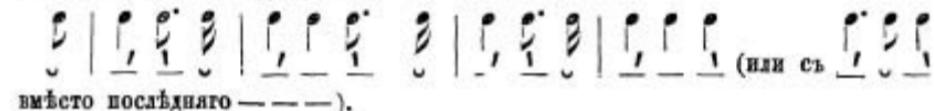
9) $\frac{5}{4}$ не должно смѣшивать съ употребительнымъ и у насъ $\frac{5}{4}$ (не только у Глинки въ Русланѣ „Лель таинственный“ и въ Жизни за царя „Разгулялся, разливался“, но, какъ мвѣ указалъ А. Ст. Аренскій, и у Шопена въ larghetto второй сонаты — C-moll), предполагая между этими тактами разницу лишь въ изображеніи основныхъ величинъ или въ темпѣ: $\frac{5}{4}$ въ самомъ дѣлѣ равняется по своей содержательности двумъ $\frac{5}{8}$, потому что въ первомъ основное время также $\frac{5}{8}$. То и другое видно: 1) изъ того, что $\frac{5}{4}$ есть не только тактъ, но вмѣстѣ и предложеніе (съ отнесеніемъ двухъ четвертей подъ слабѣйшимъ удареніемъ къ слѣдующимъ тремъ подъ сильнѣйшимъ); 2) изъ того, что каждую четверть можно разложить на дѣль осьмыхъ безъ нарушенія ритма и мелодіи, подведши подъ $\frac{5}{4}$ напр. такие 10-сложные стихи:



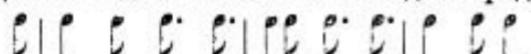
Въ темномъ небѣ звѣздочка мерцаеть,
Въ чистомъ полѣ конь гнѣдой играетъ.
Что ты, конь, одинъ въ безлюдномъ полѣ?
Кто тебя пустить гулять по полѣ?

Иными словами: такта $\frac{5}{4}$ вѣтъ, а возможно соединеніе тактовъ $\frac{5}{4}$ и $\frac{5}{4}$. Что въ сочетаніи двухъ такихъ тактовъ особенно выдѣляется одно удареніе, на $\frac{5}{4}$, это зависитъ не отъ принадлежности составляющихъ ихъ величинъ къ одному такту, а отъ того, что удареніе такта $\frac{5}{4}$ сильнѣе ударенія такта $\frac{5}{4}$, какъ удареніе такта $\frac{5}{4}$ въ свою очередь сильнѣе ударенія такта $\frac{5}{4}$, потому что, чѣмъ больше величина ударенія должно сдерживать вмѣстѣ, тѣмъ сильнѣе оно должно звучать. Такимъ образомъ и главныя ударенія бывають трехъ разныхъ силъ въ зависимости отъ числа основныхъ временъ въ тактѣ, что обнаруживается немедленно по сопоставленіи меньшаго такта съ большими.

Греки отнесли бы наши $\frac{5}{4}$, вѣроятно, къ *καίστη ἐπιφατός*, назвавъ его при томъ *καλιφάνχεος*. На сопоставленіи тѣхъ-же тактовъ основаны арабскіе размѣры первого Халилева круга, какъ



въ одиночку составляетъ предложеніе, потому что его ударенія раздѣлены двумя основными временами: $\underline{\underline{U}} | \underline{\underline{U}} \underline{\underline{U}}$, $\underline{\underline{U}} | \underline{\underline{U}} \underline{\underline{U}}$ $\underline{\underline{U}} | \underline{\underline{U}} \underline{\underline{U}}$, $\underline{\underline{U}} | \underline{\underline{U}} \underline{\underline{U}}$ (или съ разложеніемъ четвертей, при чмѣтъ анахуза переносить третъестепенное удареніе на первую осьмую) Три такта въ $\frac{5}{4}$ могли приноситься однимъ духомъ въ декламації, которой и былъ по преимуществу свойственъ ямбический триметръ но едва-ли возможно спѣть въ одно предложеніе напр.



Λόγος μέν εστῑ ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανεῖς

или тотъ-же триметръ по-русски, съ должной замѣйной ударяемыхъ долготъ, кромѣ послѣдней, двумя слогами:

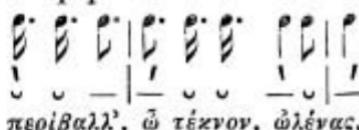


Гласить изречевіе, древностью людамъ завѣщанное.

Здѣсь въ пѣніи, кажется, непрѣбѣжно стихъ долженъ разбиться на два предложенія — въ одинъ тактъ и въ два или въ полтора и въ одинъ. И не даромъ, конечно, цезура въ ямбическомъ триметрѣ была или *λευθημικερής* или *έφθημικερής* и приходилась какъ разъ на эти мѣста: это значитъ, что какъ бы ни учили теоретики, на практикѣ, выработанной поющими народомъ, стихъ строился по требованіямъ мелодическимъ, а въ хорахъ (между логаздами или дохміями) имѣлъ при себѣ музыку на два предложенія. Правда. вслѣдствіе непостоянства цезуры относительно мѣста трудно опредѣлить ихъ границы, но естественно думать, что мелодія, повторявшаяся изъ строфы въ антострофѣ, была разсчитываема на какое-нибудь одно дѣленіе предложеній, и скорѣе на *έφθημικερής* (съ crescendo до половины второго такта и diminuendo до конца третьего), по крайней мѣрѣ, при смѣнѣ съ дохмическими диметрами, которые, какъ мы видѣли, расчленяются также по серединѣ. Что касается стянутыхъ формъ этого стиха, какъ послѣдній въ примѣч. 13, то въ нихъ дѣленіе предложеній по *λευθημικερής* кажется болѣе естественнымъ. Изъ такихъ триметровъ состоитъ почти силошь первая половина третьей строфы парода въ Эсхиловомъ Агамемонѣ.

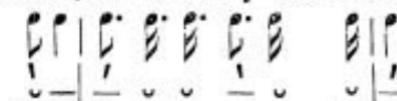
Итакъ въ опредѣленіи наибольшаго протяженія ритмическо-мелодическихъ членовъ въ $\frac{3}{4}$ и $\frac{5}{4}$ у Аристоксена замѣчается натяжка — въ пользу чего? Вѣроятно, этотъ философъ поддался предвзятой мысли о соотвѣтствіи между числомъ стопъ въ членѣ, числомъ основныхъ временъ въ стопѣ и соотношеніемъ частей стопы. Что

касается послѣдняго пункта этого предположенія, то Аристоксенъ въ другихъ мѣстахъ ясно сближаетъ ритмическій членъ со стопой, приравнивая его къ сложному такту (*ποὺς σύρθετος*), и этотъ взглядъ унаследованъ Аристоксеномъ отъ предшественниковъ, судя по тому, что Эсхилъ въ Аристофановыхъ Лягушкахъ, произнесши гликоней въ такой формѣ:

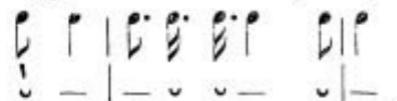


περιβαλλ, φ τέκνον, ὠλένας,

спрашиваетъ Диониса, а тотъ ему отвѣчаетъ:



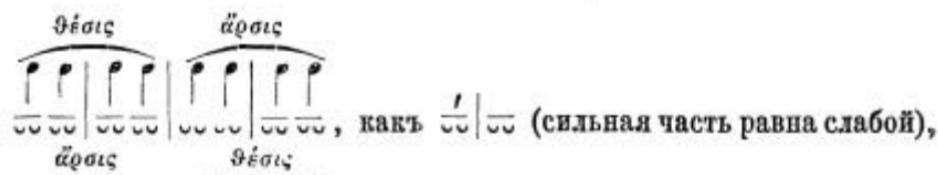
'Ορᾶς τὸν πόδα τοῦτον; — 'Ορῶ.



Tὶ δαλ; τοῦτον ὁρᾶς; — 'Ορῶ (ст. 1322—1324),

при чемъ оба разумѣютъ стихи, а не анакрузу, какъ думаютъ нѣкоторые толкователи, такъ какъ вопросы касаются двухъ стиховъ, одного — Эврипидова, а другого — построенного самимъ Эсхиломъ по Эврипидовой схемѣ, и относятся въ первомъ къ анакрузѣ, а во второмъ — ко второму дактилю, замѣняющему обычный въ этомъ мѣстѣ трохей, который и находится въ двухъ другихъ стихахъ¹⁰⁾). Впрочемъ представление стиха, соответствующаго музыкальному предложенію, какъ одной стопы, основано, кажется, именно на той сторонѣ пѣсни, которую Аристоксенъ въ вопросѣ о предѣлахъ членовъ упустилъ изъ виду, — на мелодическомъ выраженіи данного ритмическаго члена, потому что музыкальное предложеніе объединяется, какъ сложная стопа, однимъ главнымъ ударениемъ, — конечно, мелодическимъ, падающимъ на первую ноту подъ главнымъ ритмическимъ ударениемъ. Если мы отождествимъ оба эти ударенія, ритмическіе члены Аристоксена обнаружатъ въ самомъ дѣлѣ большое сходство со стопами, изъ которыхъ они состоятъ:

10) Бергъ думаетъ, что ст. 1323 и 1324 произошли изъ одного *Tὶ δὲ τοῦτον πόδ’ ὁρᾶς*; *'Ορῶ*, но такое предположеніе не нужно. Пропускъ стиха 1324 въ Венецианской рукописи ничего не доказываетъ, особенно въ виду того обстоятельства, что онъ оканчивается такъ-же, какъ 1323.



ἄρσης θέσις

, какъ $\frac{1}{2} | \frac{1}{2}$ (сильная часть равна слабой),
 (сильная вдвое больше слабой),

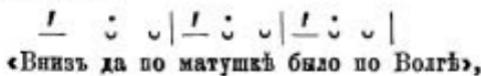


, какъ $\frac{1}{2} | \frac{1}{2}$ (сильная въ полтора раза больше слабой). И вездѣ въ членѣ столько-же тактовъ, сколько основныхъ временъ въ стопѣ. Теорія Аристоксена заманчива своею стройностью (architektonisch schön, сказаль бы нѣмецъ) и ловко подгоняетъ каждый родъ ритма со слагающимися изъ его отдельовъ величинами подъ особый *εἶδος* или *μορφή* согласно съ міровоззрѣніемъ Аристотеля, его учителя, — впрочемъ, съ его ли одобренія, неизвѣстно. Но музыкантъ едва-ли такъ плѣнится этимъ искусно выведеннымъ зданіемъ, какъ плѣнился Вестфаль, хотя и онъ самъ, повидимому, не нашелъ ни 18-временного ямбического члена кромѣ разговорного триметра, ни 25-временного пеонического.

Общее правило для опредѣленія наибольшаго размѣра ритмического члена (и вмѣстѣ — музыкального предложения) можно выразить такъ: предложеніе содержитъ въ себѣ тѣмъ менѣе тактовъ, 1) чѣмъ больше основныхъ временъ въ его стопахъ, 2) чѣмъ болѣе разбиты составляющія ихъ группы основныхъ временъ посредствомъ выраженія ударяемыхъ и неударяемыхъ частей самостоятельными единицами (нотами и слогами), и 3) вообще — чѣмъ сложнѣе строй или составъ предложенія.

На основаніи первой части этого правила самое длинное предложеніе *γέρους ἶον* („равнаго“ т.-е. двухдольного рода ритма) будетъ четыре стопы для дактиля ($\frac{2}{4}$) и двѣ для дактилической или анапестической диподіи ($\frac{4}{4}$). Но на основаніи второго такая длина допустима безусловно только въ случаѣ стяженія двухъ и болѣе основныхъ временъ въ одинъ слогъ, какъ въ пѣснѣ „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ и въ гимнѣ „Боже, Царя храни“, а при выраженіи основныхъ временъ особыми слогами являются уже колебанія въ

пользу сокращенія предложеній, и чѣмъ послѣдовательнѣе про-веденіо соотвѣтствіе слоговъ основнымъ временамъ, тѣмъ потреб-ность сокращенія сказывается настоятельнѣе. Форма дактиля еще не противится помѣщенію въ 16-временному предложеніи, чѣмъ легко провѣрить по тому-же „Внизъ по матушкѣ“, гдѣ, если не слоги, то основные времена распределены дактилически, такъ какъ на ударяемые слоги „внизъ“, „ма“ и „кѣ“ приходится по три времени, изъ которыхъ два первыхъ относятся къ сильной части такта, а послѣднее вмѣстѣ съ соотвѣтствующимъ слѣду-ющимъ слогу принадлежитъ уже слабой части; и при дактиляхъ въ самомъ текстѣ, напр.



дѣло не измѣнилось бы. Кто задумалъ бы написать музыку въ $\frac{2}{4}$, положимъ, къ Лермонтовскому „Я, Матерь Божія, нынѣ съ молит-вою“, тотъ не затруднился бы мелодизировать цѣлый стихъ однимъ предложеніемъ. Но чисто дактилические тетраметры возможны лишь при такомъ медленномъ темпѣ, который или трудно или совсѣмъ нельзя замедлить безъ опасности удвоенія основныхъ временъ вслѣд-ствіе перехода за крайній предѣлъ возможной ихъ длительности. Когда же темпъ достаточно скоръ для того, чтобы замедленіе его было дѣломъ вкуса или случайности, дактили слагаются въ пред-ложеніи ужъ по-два, напр. въ малорусской пѣснѣ:



и еще яснѣе — далѣе, съ разложеніемъ и первой четверти, но не по этой причинѣ, а вслѣдствіе болѣе явнаго crescendo во второмъ тактѣ:



Въ напоминающей эту пѣсню Тарантеллѣ Глинки, въ которой всѣ четверти дактилей разложены на осьмыя, предложенія также 2-такт-ныя. То-же въ нашихъ плясовыхъ ананестахъ, слагающихъ и раз-лагающихъ группы основныхъ временъ, кроме послѣдней во фразѣ, по произволу, напр.

Ахъ, вы, Ю-хон - цы,
Во - ло - ди - мер - цы!

Да ког - да же ва-ши же-ни и - ме - вин-ни - цы?

По два такта на предложение и въ плясовыхъ склада

11)

въ краковякѣ, въ полькѣ и т. д.¹²⁾.

11) Въ своеемъ изслѣдованіи „О русскомъ народномъ стихосложеніи“ (Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ т. I), я размѣчалъ этотъ размѣръ нотами въ $\frac{4}{4}$, согласно съ удареніями текста, но, какъ миѣ замѣтилъ В. С. Тютюнникъ, съ точки зреія музыки это една-ли вѣрно, такъ какъ кажущееся единство двухъ тактовъ $\frac{1}{4}$, которымъ обусловлена и слабость ударенія въ концѣ ритмического члена текста, зависитъ на самомъ дѣлѣ отъ мелодического ударения при первомъ ритмическомъ. Сила мелодического ударенія ощущается даже въ говоркѣ, которымъ произносить стихи самъ плясунъ или, что чаще, плясунья:

Ахъ, вы лап-ти мо-и,
Лап-ти час-тень-кі-е
Го-ло-вас-тень-кі-е,

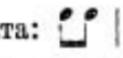
гдѣ ноты обозначаютъ интервалы декламирующаго голоса, конечно, лишь приблизительно. Мелодическое удареніе виновато въ появлениі у Мендельсона долговязыхъ тактовъ $\frac{12}{8}$ и, съ тѣмъ-же значеніемъ, $\frac{12}{16}$ (Lieder ohne Worte 19 и 82), которые по одиночкѣ равняются предложениемъ и въ сущности изображаютъ по два такта $\frac{6}{8}$.

12) Предложение такого склада, особенно во второмъ стихѣ, иногда еще дѣлается по серединѣ цезурой посредствомъ построенія такта въ видѣ дактилическаго анапеста (

или

) Вестфаль такъ и признаетъ въ такихъ и подобныхъ случаяхъ цезуру, которую онъ называетъ внутренней (Binnencäsur); но пусть решать музыканты, одно ли и то-же, если мелодія во второмъ тактѣ идетъ diminuendo или crescendo сравнительно съ первымъ, какъ въ началѣ Моцартова Alla Turca (Son. 12) и во второмъ предложении чешскаго Страшака (польки)

и многихъ другихъ полекъ, напр. известной четверть вѣка тому назадъ „Вдовушки“, или же только повторяется въ обоихъ тактахъ, какъ въ третью стихѣ (считая повторенный первый) Тарантеллы Глинки. При развитіи мелодіи во второмъ тактѣ цезура будетъ, конечно, внутренняя, потому что оба такта составляютъ одно мелодическое цѣлое; но такъ ли при простомъ повтореніи? Здѣсь все развитіе даннаго отдѣла мелодіи — crescendo или diminuendo — завершается въ одномъ тактѣ;

Впрочемъ есть у насъ плясовой складъ и въ три такта:  со стяженіями, напр., въ Комаринской, но въ четыре — пѣтъ, вѣроатно, нигдѣ. Причина тому возможна двояка: 1) чѣмъ больше въ тактѣ отдѣльныхъ основныхъ величинъ, не слитыхъ съ другими, тѣмъ больше отдѣльныхъ движений исполнюющаго органа потребуетъ каждый тактъ; 2) чѣмъ болѣе темпъ по своей относительной быстротѣ допускаетъ замедленіе (къ лучшему ли или къ худшему, вопросъ иной), тѣмъ легче каждая изъ звучащихъ врознь ритмическихъ единицъ можетъ получить значеніе ритмической группы, т.-е. осьмая пойти за четверть. Причина, по которой $\frac{5}{8}$ входить въ предложеніе поодиночкѣ, похожа на первую изъ только-что объясненныхъ: постоянная смыка 3 и 2 держитъ исполнителя и слушателя въ напряженіи, да и композитора затрудняетъ, и чѣмъ скорѣе каждое такое сочетаніе сдано съ рукъ, тѣмъ лучше для всѣхъ троихъ.

Попытаемся, подражая Аристоксену, подвести итоги этого изслѣдованія для отдѣльныхъ родовъ ритма.

Въ *у́гро-йог* („равномъ родѣ“ — $\frac{2}{4}$ и $\frac{4}{4}$) крайній предѣлъ члена — отъ 12 до 16 основныхъ временъ, а именно: для спондеевъ () — 12 времена, для дактилей () и амфибрахіевъ (дактилей съ  впереди) медленнаго темпа и для дактилическихъ и анапестическихъ диподій () или  и т. д. и того-же съ  впереди) — 16 временъ, т.-е. четыре такта или стопы въ $\frac{2}{4}$ или два въ $\frac{4}{4}$; для дактилей быстраго темпа или съ разложенной сильной частью и для дактилическихъ анапестовъ ( = ) — 12 временъ, т.-е. три такта. Должно впрочемъ замѣтить, что послѣднія стопы употребляются обыкно-

слѣдовательно такой тактъ съ точки зрѣнія мелодіи, помимо требованій симметріи, играетъ роль предложенія. А если такъ, цезура, отдѣляющая повторяемые такты, должна быть вѣшняя, т.-е. та-же, которая отдѣляетъ предложенія. Цезура и составляетъ непремѣнное условіе такого точнаго повторенія. Что это повтореніе есть замѣна одной величины (предложенія) двумя (тактами), хоть и тождественными между собою, особенно ясно въ такихъ примѣрахъ, какъ



гдѣ и наѣзъ и слово прибѣгаютъ къ одному и тому-же приему.

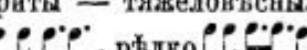
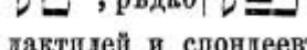
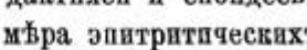
венно вмѣстѣ, какъ варіанты того-же ритмического сочетанія, и не въ древней ритмикѣ^{13).}

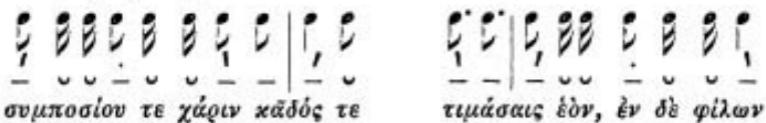
Въ *γέρος διπλάσιον* („двойномъ родѣ“ — $\frac{6}{8}$) — 12 основныхъ времень, т.-е. два такта. Сюда-же относятся и логазды, которые отличаются отъ трохеевъ и ямбовъ только замѣной трохеи или соотвѣтствующаго ему трибрахія (Г Г Г) дактилической тріолей (приблизительно Г Г Г), обыкновенно лишь въ сильной части диподіи, иногда и употребленіемъ двухсложной анакрозы произвольнаго вида (Г Г, Г Г, Г Г, Г Г, Г Г, рѣдко Г Г Г), еще рѣже Г Г Г, какъ

¹³⁾ Есть, правда, у греческихъ трагиковъ дактилическіе тетраметры, встречающіеся всегда по-два, по-три, по четыре и, вѣроятно, исполнявшіеся быстро, судя по тому: 1) что они употреблялись въ строфахъ *γέρους διπλασίον* ($\frac{6}{8}$), 2) что слѣдующій за ними стихъ другого склада начинается съ неударяемаго слога — условіе, которое заставляетъ предполагать паузу для отдыха, и 3) что ихъ дактили, какъ и логаздическіе (тріольные), не стягивались въ спондеи (впрочемъ Soph. El. 238 при переходѣ въ анапесты). Но изъ ритма окружающихъ стиховъ слѣдуетъ, что такие тетраметры, если, можетъ быть, и не были тріольные, все-же исполнялись диподически. Вотъ примѣръ изъ Софокловой Электры:



Трудно провести границу между ускоренными дактилями и нѣсколько замедленными тріолями, потому что въ такомъ случаѣ замедленіе, начавшись съ первой ноты тріоли, отразится на ней сильнѣе, чѣмъ на остальныхъ, чemu также содѣствуетъ падающее на нее удареніе. Сравни сказанное о дактиляхъ съ укорочен-ной долготой Ф. О. В стр. 99 слѣд.

въ осмѣянномъ Аристофаномъ стихѣ Эврипида). Отъ этого рода ритма нѣкоторые древніе теоретики отличали $\gamma\acute{e}\nu\circ\acute{s}$ *λογικόν* ($\frac{3}{4}$), и они, конечно, были правы, потому что, хотя число основныхъ временъ въ іоникахъ то-же, что въ трохеяхъ и ямбахъ, и хотя трохаческія диподіи являются нерѣдко на смычу іонику, однако же вслѣдствіе различной группировки основныхъ временъ эти такты подлежать не одинаковымъ законамъ, между прочимъ и относительно крайняго предѣла предложеній, которымъ для іониковъ слѣдуетъ признать три такта. Среднее мѣсто между трохеями і іониками занимаютъ такъ называемые эпитетриты — тяжеловѣсныя трохаческія диподіи, обыкновенно въ видѣ , рѣдко  или , чередующіяся съ сочетаніями дактилей и спондеевъ (о чёмъ см. примѣч. 3 и 5). Обыкновенная мѣра эпитетритическихъ предложеній — 6 временъ (дѣлыхъ, какъ въ диподіи, или, пожалуй, 12 половинныхъ, какъ въ двухъ дактиляхъ со спондеемъ), но едва-ли можно отрицать и нѣсколько болѣе длинныя предложения, по крайней мѣрѣ, въ томъ случаѣ, если цезура приходится между сильной и слабой частями диподіи, напр. у Пиндара въ пятомъ стихѣ строфы (и антистрофы) седьмой Олимпійской оды:



и такъ-же во второй строфи, а въ остальныхъ осьми строфахъ (и антистрофахъ) — съ мужеской цезурой, какъ



Въ $\gamma\acute{e}\nu\circ\acute{s}$ *ἡμιόλιον* („полуторномъ родѣ“, иначе — пеоническому = $\frac{5}{4}$) — 15 временъ, т.-е. три такта, да и то, повидимому, въ предложеніяхъ, болѣе или менѣе самостоятельныхъ, имѣющихъ значеніе особаго стиха или, по музыкальному, фразы, обыкновенно передъ двухчленнымъ или трехчленнымъ стихомъ (*λερόδος* *δίχολος* или *τρίχολος*) или послѣ него, а въ предѣлахъ такого стиха пеоническое предложеніе заключаетъ въ себѣ два такта. Что удвоенный пеонъ ($\frac{5}{4}$) или, можетъ быть, *λαίον* *ἐπιβατός* самъ по себѣ равняется предложенію, было сказано въ примѣч. 8. Дохмій, род-

ственный по числу временъ „равному роду“, а по группировкѣ ихъ — пеонамъ, съ которыми часто и соединяется, можно рассматривать, какъ пеонъ съ трехвременной анакрузой, повторяющейся въ каждомъ тактѣ, или, выражаясь пиаче, дохмій есть восходящій пеонъ въ формѣ палимбакхія ($\text{f} \mid \text{f} \text{ f}$), увеличенный въ слабой части на одно время, а въ сильной — на два (не вполнѣ пропорционально, но вѣдь полтора времени — величина невозможна). Какъ и удвоенные пеоны, дохміи входятъ въ предложения по одному. Однако съ пеономъ части дохмія и гиподохмія (т.-е. дохмія въ видѣ такта, а не стопы) могли соединяться въ одно предложение, напр. въ Эсхиловомъ Агамемнонѣ ст. 1121—1124 (1065—1068. Weil.):

The image shows six musical notation examples from the Agamemnon play by Eschylus. Each example consists of a vertical staff with horizontal bar lines indicating time units. Above each staff is a Greek word or phrase, with its English translation below it. The notation uses vertical stems for short notes and horizontal strokes for longer notes.

- ἐπὶ δὲ καρδίαν** (Upon the heart) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f}$
- ἔβραμε κροκοφαρῆς** (Came the crocodile) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f}$
- σταυῶν, ἄτε καὶ** (Standing, and) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f}$
- δορὶ πτωσίμοις** (With falls) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f}$
- ξυνανύτει βίον** (Joining life) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f}$
- δύντος αὐγαῖς.** (With the sun) — $\text{f} \mid \text{f} \text{ f} \quad \text{f} \mid \text{f} \text{ f}$

Каково бы ни было достоинство этого изслѣдованія (о чёмъ судъ принадлежитъ музыкантамъ), все-же нетрудно усмотрѣть даже изъ такого несовершенного опыта, что пригодность понятія основного времени въ теоріи музыкальной ритмики обнаруживается и въ ученихъ о крайнихъ предѣлахъ предложенийъ. Какъ было указано выше, удобно въ этомъ случаѣ и обозначеніе ритмовъ не по тактамъ, а по стопамъ, чтò большею частію точно обозначаетъ концы предложенийъ, не говоря уже объ опредѣленіи характера предложенийъ. Такъ напр. совершенно ясны выраженія „дактилическій триметръ“ — „чистый“ ($\text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f}$), „станутый“ ($\text{f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f}$), катаlekтическій съ паузой ($\text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f}$), со стяженіемъ ($\text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \mid \text{f}$), „анапестический диметръ“ ($\text{f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f} \text{ f} \text{ f} \mid \text{f} \text{ f} \text{ f}$), что для грековъ

ковъ разумѣлось само собой, а для насть нужна прибавка „по диподиамъ“, „ямбический диметръ“ ($\text{с}\mid\text{р}\text{е}\text{р}\text{е}\mid\text{р}\text{е}$ или $\text{р}\mid\text{р}\text{е}\text{р}\text{е}\mid\text{р}$) и т. п., даже безъ отмѣтки о диподическомъ измѣреніи, если мы согласимся, что тактъ $\frac{3}{8}$ есть лишь отдѣльно написанная половина такта $\frac{6}{8}$), „восходящій іонический диметръ каталектическій“ или, вмѣсто „каталектическій“, еще точнѣе, „безъ 4 основныхъ временъ“ или, короче, „моръ“ ($\text{с}\text{с}\mid\text{р}\text{е}\text{р}\text{е}\mid\text{р}$), и т. п. Стихъ изъ двухъ и болѣе членовъ, или, какъ говорятъ теперь музыканты, фразу, греки называли періодомъ, обозначая въ немъ число членовъ соотвѣтствующими прилагательными *δίσταχος* „двухчленный“, *τριστάχος* „трехчленный“, *τετραστάχος* „четырехчленный“ и, пожалуй, даже *πεντάσταχος* „пятичленный“, а соединеніе нѣсколькихъ фразъ въ одно мелодическое цѣлое, называемое теперь съ легкой руки Рейха (Reicha) періодомъ, считалось у нихъ строфою или, при малыхъ размѣрахъ и однообразномъ построеніи, — двустшиемъ (*δίστιχον*) и четыростишіемъ (*τετραστιχον*). Что примѣненіе грамматического термина „періодъ“ къ величинѣ, состоящей изъ „предложеній“, такъ-же умѣстно, какъ относительно строфы безсмысленно, давно уже выяснено Вестфalemъ. Итакъ „восходящій іонический каталектический двухчленный періодъ“ значить

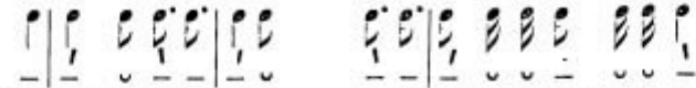


а если прибавимъ „со взломомъ и разложеніями“, получится галламбъ напр. такого вида:



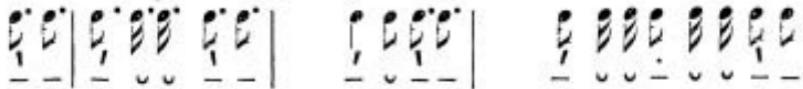
и т. д. безъ всякихъ недоразумѣній касательно концовъ предложенийъ. Такое обозначеніе меньшихъ и большихъ отдѣловъ ритмическихъ текстовъ внесетъ опредѣленность и въ вопросъ о неудаляемыхъ или слабо ударяемыхъ величинахъ въ началѣ предложенийъ, сваливаемыхъ теперь въ одну кучу подъ названіемъ анакрузы или Auftakt. При стопахъ восходящихъ — анапестъ $\text{с}\text{с}\mid\text{р}$, амфибрахій $\text{с}\mid\text{р}\text{с}$ (котораго древніе не употребляли), ямбъ $\text{с}\mid\text{р}$, іоникъ *ἀλόμενος* $\text{с}\text{с}\mid\text{р}\text{с}$, бакхій $\text{р}\text{р}\mid\text{р}$, палимбакхіп $\text{р}\mid\text{р}\text{с}$, дохмій $\text{р}\text{р}\mid\text{р}\text{р}$ — и при отдѣльныхъ размѣрахъ того-же характера, напр. гликонеъ ($\text{р}\text{с}\mid\text{с}\text{с}\text{с}\text{с}\text{с}\text{с}\mid\text{р}$, о чёмъ см. стр. 35 и 40), объ анакрузѣ

нечего и упоминать; но это понятие нужно тамъ, гдѣ безударны времена предполагаются предложенію по произволу сочинителя т.-е. въ случаѣхъ, непредвидѣнныхъ метрикой, или въ необычномъ видѣ, напр. $\text{Б}|\text{ББББ}| \text{ББ}$ $\text{Б}|\text{ББББ}| \text{ББ}$ или у Пиндара передъ эпитетами въ первомъ стихѣ оды Олимпійской шестой



Хρυσέας ὑποστάσαντες εὐτείχει πρόθυρον θαλάμου

(и такъ-же въ Пиѳейской двѣнадцатой, Немейской первой и пятой въ Истмийской второй и пятой) или въ Немейской осмой (съ троицкимъ дактилемъ въ эпитетѣ, какъ у Вакхалида XII ст. 3 строфы)



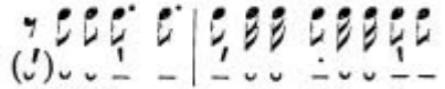
Ωρα πότνια, καρυξ Αφροδίτας ἀμφροσιάν φιλοτάτων.

При равенствѣ анакрузы двумъ третямъ такта или еще большей его части можно пользоваться греческимъ терминомъ „безголовый“ (*ἀκέφαλος*), напр. для обозначенія первого стиха въ седьмой Олимпийской одѣ Пиндара:



Φιάλαν ώς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἐλών,

въ девятой Пиѳейской:

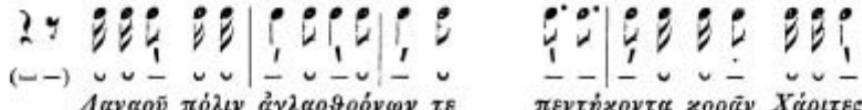


Ἐθέλω χαλκασπίδα Πυθιονίκαν,

персидского размѣра моджтесъ (mujtab), изъ разряда взломанныхъ юниковъ):



даже такого стиха, какъ первый въ десятой Немейской одѣ:



Δαναοῦ πόλιν αὐλαοθρόνων τε πεντήκοντα κορᾶν Χάριτες,

гдѣ, правда, недостаетъ половины такта, но за то изъ девяти словъ на лицо пять.

Въ этой статьѣ авторъ обращается, по малой мѣрѣ, столько-же къ музыкантамъ, сколько къ своей братѣ, филологамъ. Мы, ритмики изъ филологовъ, не исключая и тѣхъ, которыми мы гордимся, какъ выдающимися специалистами по этой части, грѣшимъ въ своихъ изслѣдованіяхъ произволомъ и узостью взгляда по двумъ причинамъ: 1) мы не прибѣгаемъ къ аналогіи живыхъ языковъ, сохранившихъ разницу между долгими и короткими слогами безъ зависимости отъ ударенія и отчасти пользуясь стихосложеніемъ, близкимъ къ греческому и латинскому, и 2), даже имѣя понятіе о музыкѣ, забываемъ завѣтъ Гёте Линѣ вмѣстѣ съ его заманчивымъ обѣщаніемъ:

Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein.

Съ другой стороны музыкантамъ (у которыхъ авторъ просить снисхожденія къ своимъ промахамъ при набѣгѣ на ихъ область) послужило бы въ пользу знакомство съ греческой теоріей ритма. Весьма желательно, чтобы они почтили эту попытку дилемтата своимъ вниманіемъ и, откинувъ плевелы, воспользовались добрымъ зерномъ изъ науки грековъ, основавшихъ свои понятія объ этомъ предметѣ на параллельныхъ наблюденіяхъ надъ проявленіемъ ритма въ трехъ его субстратахъ (*φυ^τμι^ζόμετα*) — напѣвѣ, словѣ и движеніи.

О. Коршъ.