

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКЕ

ТОМ VII

Д. С. ШАБАЛИН

Избранные
знаменные песнопения



Рукописные памятники Древней Руси

Москва

2014

УДК 784.4+882
ББК 85.313(2)+P1
Ш 12



*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-04-16081)
Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (проект № 08-04-38402a/Ю)*

Шабалин Д. С.

Ш 12 Избранные знаменные песнопения. — М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2014. — 344 с., ил. (Материалы и исследования по древнерусской музыке. Т. VII.)

ISBN 978-5-9905759-0-5

В седьмом томе серии «Материалы и исследования по древнерусской музыке» публикуются наиболее примечательные богослужебные, учебные, концертные знаменные произведения — образцы проучек, столповых, путных, демественных песнопений, представляющих греческий, царигородский, киевский, молдавский, супрасльский, рижский роспевы XVI—XVII вв., факсимиле и в переводе на современную пятилинейную нотацию с исследованием и комментариями.

Издание предназначено музыковедам-медиевистам, ревнителям знаменного пения, всем интересующимся историей музыкальной культуры России.

ISBN 978-5-9905759-0-5



9 785990 575905 >

УДК 784.4
ББК 85.313(2)+P1

© Д. С. Шабалин, 2014
© Рукописные памятники Древней Руси, 2014

Научное издание

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ДРЕВНЕРУССКОЙ МУЗЫКЕ

Том VII

Дмитрий Семенович Шабалин
ИЗБРАННЫЕ ЗНАМЕННЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ

Корректор Зоя Полосухина. Художественное оформление серии Н. К. Скаловой

Подписано в печать 27.10.2014. Формат 60×84 1/16.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. п. л. 20. Тираж 400. Заказ №

Издательский дом «ЯСК».

Издательство «Рукописные памятники Древней Руси». ОГРН 1067746430102.
Phone: 8-495-959-52-60. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com. Site: www.lrc-press.ru, www.lrc-lib.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9
Источники	31
Комментарии	34
ИЗБРАННЫЕ ЗНАМЕННЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ В ПЕРЕВОДЕ НА СОВРЕМЕННУЮ ПЯТИЛИНЕЙНУЮ НОТАЦИЮ	47
ФАКСИМИЛЕ ТЕКСТОВ ЗНАМЕННЫХ ПЕСНОПЕНИЙ	183
1. Гаммообразные проучки с назидательной подтекстовкой Столповая пометно-призначная азбука «Горка» в списке нач. XX в., л. 1 об.—2	47 183 ¹
2. Молитва Иисусова пред начатием пения «Горка», л. 2	48 184
3. Знаменные проучки с назидательной подтекстовкой. Ломки «Горка», л. 2—2 об.	49 185
4. Гласовные попевки «Горка», л. 3—8.....	49 186
5. Светилен пасце «Горка», л. 8	57 197
6. Подобники приимощные на восемь гласов «Супрасльский ирмолой», кон. XVI в., л. 429—436 об. . .	58 198
7. Задостойно столпового знамени меньшего. На часех Раздельноречная печатная пометная книга «Обиход- ник», — Москва, 1911. — Л. 231—232 об.	72 214

¹ В первой колонке указаны страницы нотных переводов песнопений, во второй — страницы их факсимиле.

8. Задостойно путное	
«Обиходник», л. 232 об.—235 об.	75 218
9. Задостойно из древнего Октая знаменного	
«Обиходник», л. 235 об.—236 об.	79 225
10. Ирмос «К Тебе утреннюю» из раздела Ирмология «Розники»	
«Супрасльский ирмолой», л. 159 об—160.	82 228
11. Осмогласник на Успение Богородицы	
«Супрасльский ирмолой», л. 535—537 об.	84 230
12. Осмогласник. Успение пресвятыя Богородицы	
Пометная раздельноречная рукописная книга	
«Праздники» 1813 г., л. 270 об.—272	89 236
13. Столповой духовный стих «Исцеление руки Иоанна Дамаскина»	
Список XIX в., с. 1—3	94 240
14. На Боготелесное (На плач Богородице)	
Из приложения истинноречного призначного рукописного пометного руководства XIX в., л. 101—103	98 243
15. Стихера Духа Святаго	
«Азбука певчая», XIX в., л. 47—47 об.	103 247
16. Стихера Богородице. На молебне. По 8-м псалме	
«Азбука певчая», л. 47 об.—48 об.	105 249
17. Пение демеством	
«Азбука певчая», л. 48 об.—49	108 252
18. На плачевное ко гробу прохождение	
«Азбука певчая», л. 49—51 об.	109 253
19. Стихера покаянная	
«Азбука певчая», л. 51 об.—52	113 259
20. Стихера призывная	
«Азбука певчая», л. 52—53 об.	114 260
21. Стих о размышлении ума человеческого	
«Азбука певчая», л. 53 об.—55 об.	117 264
22. Стихера о Каине	
«Азбука певчая», л. 55 об.—57	121 269
23. Задостойны на Господские и Богородичные праздники. На Рождество Богородицы. Путь	
«Азбука певчая» — пометное раздельноречное рукописное руководство по знаменному пению в списке XIX в. л. 57 об.—58	124 270

24. На Воздвижение Честнаго Креста. Путь	
«Азбука певчая», л. 58—59	125 271
25. Введению и Благовещению Пресвятыя Богородицы.	
Путь	
«Азбука певчая», л. 59—60	126 274
26. На Рождество Христово. Путь	
«Азбука певчая», л. 60—60 об.	128 276
27. На Богоявление. Путь	
«Азбука певчая», л. 60 об.—61 об.	129 277
28. Другое [На Богоявление. Путь]	
«Азбука певчая», л. 61 об.—62 об.	130 279
29. На Сретение Господне. Путь	
«Азбука певчая», л. 62 об.—63	132 281
30. В Субботу Лазареву. Путь	
«Азбука певчая», л. 63—63 об.	133 283
31. В Неделю цветную. Задостойно. Путь	
«Азбука певчая», л. 63 об.—64	134 284
32. Во святую неделю Пасхи. Демеством столповым	
«Азбука певчая», л. 64—65 об.	135 286
33. Посем задостойник	
«Азбука певчая», л. 65 об.—66	136 288
34. Также ипакой. Столповое	
«Азбука певчая», л. 66—67	137 289
35. Светилен Пасце. Демеством	
«Азбука певчая», л. 67	139 291
36. На Вознесение Господне. Путь	
«Азбука певчая», л. 67 об.	140 292
37. В неделю 8-ю. Задостойник. Путь	
«Азбука певчая», л. 68—68 об.	141 293
38. На Преображение Господне. Задостойник. Путь	
«Азбука певчая», л. 68 об.—69	142 294
39. На Успение Богородицы. Задостойно. Путь	
«Азбука певчая», л. 69—70	143 296
40. В Четверток великий. Путь	
«Азбука певчая», л. 70—70 об.	144 298
41. В Субботу великую. Путь	
«Азбука певчая», л. 70 об.—71 об.	145 299
42. Нерукотворенному образу. Тропарь	
«Азбука певчая», л. 71 об.—72 об.	147 301

43. Кондак «Азбука певчая», л. 72 об.—73	148 303
44. Красная песнь с Аллилуией — псалом 136 «На реце Вавилонстей». Напев монастыря Супрасльского «Супрасльский ирмолой», л. 273 об.	150 305
45. Псалом 136 «На реце Вавилонстей». Розвод демеством «Обиходник», М., 1911, л. 218—221	151 306
46. На Богоявление. Демество Приложение к раздельноречному рукописному пометному руководству «Азбука знаменного пения», л. 30	153 313
47. В неделю сыропостную, вечер. Прокимен «Азбука знаменного пения», л. 30 об.	154 314
48. Достойно есть. Демеством большим. «Сия достойна выписана из древлеписьменнаго певчаго „Обихода“, писанного 7118 [1610]-го года» Рукописная раздельноречная пометная редакция руководства «Азбука певчая», с. 235—241	155 315
49. Херувимская песнь. «Царигородский роспев, переложенный на русский язык патриаршим певцом в году 1(?)83, сентября 8. Зело красный» «Супрасльский ирмолой», л. 519—521	160 322
50. Великий поллиелей мултавский. Малому — конец. [Часть I] «Супрасльский ирмолой», л. 389—397.	169 327
51. Трисвятое, поемое по славословию. Рижский напев в демественном стиле «Солевая азбука», л. 76 об.—77. 30-е гг. XX в., Рига	179 340
52. Трисвятое по умершему. Рижский напев в демественном стиле «Солевая азбука», л. 77 об.—78	180 342

ПРЕДИСЛОВИЕ,
ИСТОЧНИКИ,
КОММЕНТАРИИ



Исследование осуществлено в Краснодарском государственном университете культуры и искусств

Народным артистам, лауреатам государственных премий Советского Союза, России и Украины, выдающимся хормейстерам, художественным руководителям Академического Московского государственного камерного хора В. Н. Минину, Кубанского казачьего хора В. Г. Захарченко, Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга В. А. Чернушенко — с благодарностью за помощь и поддержку в исследованиях древних музыкальных систем.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Во многих раздельноречных пометных азбуках встречаются приложения, иногда весьма объемистые, из специально подобранных их составителями, чем-либо примечательных — избранных — знаменных песнопений. Предназначались они для ознакомления певчих, развития их художественного вкуса, навыков пения по знамени, знакомства со стилистикой основных жанров древнерусского знаменного распева на материале упражнений («проучек»), духовных стихов, столповых, путных и демественных песнопений и назидательных стихов.¹

Цель настоящего издания — публикация наиболее ярко и выразительно звучащих знаменных песнопений, иллюстрирующих к тому же характерные особенности различных редакций, видов, жанров. Для показа, например, в двух редакциях одного из наиболее художественно выразительных столповых песнопений, представляющего к тому же последовательное звучание восьми ладов, публикуется здесь Осмогласник на Успение Богородицы. В виде иллюстрации стилистических особенностей типовых жанров представлены и многие столповые, демественные, путные образцы песнопений.

Избранные знаменные произведения подобраны, обработаны и подготовлены мною для публикации с переводами и комментариями в седьмом томе серии «Материалы и исследования по древнерусской музыке». После предстоящего издания факсимиле и в переводе на пятилинейную нотацию в качестве 5 и 6 томов серии лучшего, на мой взгляд, из существующих музыкально-грамматического свода «Азбука знаменного пения», который будет пригоден в использовании для разрешения не только научных задач, но и для практического

¹ Определение «избранный» с данным значением употреблялось и в древности, ср. «Избранное пение демественное». — Супр. Ирмологион, л. 271.

овладения знаменным пением. На нем завершится комплексное рассмотрение руководств по знаменному пению.

Представленный здесь как основной стиль столпового распева относится, в частности, к наиболее древнему виду знаменного пения, в своих начальных истоках базирующемуся на ладовом осмогласии. За полуторатысячелетнюю историю звукорядно-ладовое осмогласие преобразовалось в монодийно-попевочное. Его первоначально ладовая структура была принесена в жертву сформированным на ее основе гласово-роппевочным строкам.

Стиль *демественного пения* использовался в песнопениях, характеризовавших тот или иной народ, в обращениях к народу. Показательным примером в данном случае могут служить публикуемые здесь музыкальные варианты 136 псалма «На реке Вавилонстей». Их стилистические особенности прямо соотносятся со стилистикой протяжных народных песен, относящихся — по словам самих составителей азбук — к «красному петию». Ему свойственно наличие таких характерных признаков, типичных и для русской протяжной лирической песни, как внутрислоговые распевы, словообрывы, слово- и слогоповторы, обыгрывание произносительно-речевых артикуляций. Этот стиль является, возможно, продолжением и развитием стиля свиточного (кондакарного) пения, перешедшего в пение демественное после его исключения из церковной службы в конце XIII в.

Стиль *путного распева* был заимствован древнерусской музыкой, начиная с середины XIV в., из молдавского монастыря Путна в ходе второго югославянского влияния. Путное пение, судя по созданной для его передачи на письме путно-демественной или казанской нотации, предполагало применение такой игры голосом, которая не имеет метроритмической четности, свойственной современной нотации.

Воспроизведение *знаменных ритмов* вообще составляет весьма значительную трудность в силу различий в стилистических принципах, лежащих в основе столпового, путного и демественного распевов.¹

¹ Подробнее мой подход к рассмотрению особенностей путных и демественных распевов см. *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси: Автореф. дис. докт. иск. — М., 1993. — С. 15—43.

Новые для своего времени путной и демественный стили в знаменном пении наиболее широко употреблялись от середины XV до середины XVII в. На базе столповой нотации для их передачи были разработаны соответствующие виды знаменного письма, путного и демественного.

Однако с разработкой этих нотаций возникла проблема, связанная с трудностями их освоения при нечастом практическом использовании. Нотирование путных и демественных песнопений было вынуждено в конечном итоге прибегнуть все к той же, наиболее распространенной и более других нотных систем универсальной по своим выразительным возможностям, графике столпового знамени с некоторыми его изменениями, коррелирующими с особенностями их стиля пения. На приспособление стилистических функций столповых знамен для передачи демественных и путных песнопений указывали проставляемые в начале песнопений ремарки: «путь», «демеством столповым».

Не поддающиеся точному метрированию форшлагообразные, свойственные стилю путных песнопений, голосовые украшения пришлось изображать столповыми знаменами, прибегая к употреблению стопиц или крюков с отсеками, которые числились минимальными по длительности в столповом пении, но были весьма громоздкими для передачи мелизматических украшений, характерных для путного пения. Из-за этого приходилось пропорционально увеличивать при переводе пути длительности и других столповых знамен и медленными — «косными» длительностями столповых «бревисов» из статей изображать «скорокупные» путные звучания.

От современных исполнителей все это требует интерпретационной чуткости. В частности, это необходимо учитывать при пении знамен, исключая иногда из долевого отсчета выписанные стопицы или крюки с отсеками или без отсеков, исполняя их как обычные форшлагги иные голосовые украшения.

Так или иначе все это сказалось и на сделанных мною переводах песнопений на современную нотацию и представления звучания «нестандартных» путно-демественных стилей. Путные «форшлагги» в некоторых песнопениях выписывались мною как четвертные длительности, пропорционально увеличивающие кратчайшие

мелизматические длительности, как это было принято у самих древних знаменщиков, а более продолжительные звуки, к которым эти «скорокупные» голосовые украшения относились, фиксировались пропорционально большими длительностями, такими, как бревисы. В других случаях голосовые украшения путных или демественных песнопений пришлось передавать восьмыми длительностями.

В качестве счетной доли принималась мною средняя по продолжительности для данного песнопения длительность. Она могла быть четвертью, когда в песнопении вместе с ней равномерно присутствуют и восьмые, и половинные. Точно так же счетная доля принималась за полутакту, когда в оригинале песнопения в равных долях употребляются четверти и целые. Счетная доля могла приниматься и за восьмую, если в данном песнопении, наряду с четвертями, встречаются и шестнадцатые.

На исполнение «скорокупных» ритмов путных мотивов в относительно живом темпе наталкивает, как это имеет место, например, в народном пении, сама произносительная жестикуляция голоса выработкой с его помощью исполнительского удобства. Техника «скорокупного» мелизматизированного пения базируется на движениях гортани, как это делается и в классическом вокале, и в народном пении, — ср. определения знаменных азбук: «гортанию покудрити», «поиграти», «потрясти».

Способствует утяжелению слишком продолжительное по времени удержание темпа начального разбора, когда звуки и слоги выпеваются грузно по отдельности. Такое пение выправляется своевременным переходом на «гладкое пение», объемно резонирующее на уровне лица, без углубленности.¹

В Супрасльском ирмологийноне монодийные знаменные песнопения нотированы *ирмолойным киевским знаменем*. Оно было

¹ Прошу иметь в виду, что все излагаемые здесь исполнительские рекомендации, хотя и основаны на опыте практической работы автора с хорами и на записях старообрядческих общин Сибири, Урала, Москвы в 70—80-х гг. XX в., но относятся они, тем не менее, к сфере его субъективных наблюдений. Некоторые из этих наблюдений были отражены им в работе «Заметки о древнерусской монодии» // Советская музыка: № 5, 1991. — С. 10—14: № 6, 1991. — С. 45—49.

сформировано на базе трех ведущих столповых нотных знаков статьи, крюка и стопицы с размещением на пяти линиях хоральной нотации. Хоральная нотация была образована точно так же — «как положенное на линии невменное письмо»¹. Поскольку исконное знаменное пение не было изначально подчинено метрической регулярности, а основано на свободной ритмической произносительно-голосовой жестикуляции, отсюда следует, что в знаменную графику была заимствована у хоральной нотации не вся ее система целиком, но, поначалу, лишь пять линий нотонаосца. Со стороны же знаменного пения его произносительно-ритмическая адекватность обеспечивалась извлеченными и перенесенными из него со своей стороны в киевское знамя тремя основными нотными знаками стопицей, крюком и статьей.

Хоральные такта, полутакты и четвертка стали рассматриваться, в конечном итоге, как эквиваленты киевской статье, крюку и стопице. Тем не менее поначалу эти такта, полутакта и четвертка в силу их метрической кратности не принимались, оказавшись потому замененными статьей, крюком и стопицей. Поэтому стремление к метрической кратности проявлялось, особенно в поздних песнопениях Супрасльского ирмоля (ср., например, «Великий полиелей молдавский»), достаточно явно, и такта, употреблявшаяся поначалу как идентичная определяемой по длительности мелодией статье, стала со временем вполне четко приравняться к двум полутактам (в столповом знамени — ударяемым крюкам), а каждая из таких полутакт — к двум четверткам (в знамени характеризуемым как «простоговорительные» стопицы). В своих переводах песнопений из Супрасльского ирмоля я старался придерживаться кратности в метрировании долей.

В своем развитии киевское знамя реализовывалось последовательно в двух формах: в относительно более древнем ирмолейном и в органопартесном киевском знамени.

Монодийный тип *ирмолейного киевского знамени* сохранил способность передачи живого речепевческого артикулирования. Несмотря на то, что этот вид сформировался на базе хоральной

¹ Риман Х. Музыкальный словарь. М., 1901. — С. 1376.

мензурированной нотации, его ритм мог отражать воспроизведение прихотливых ритмов безлинейных знамен.

Многоголосное *органопартесное киевское знамя* в конечном итоге было вынуждено по примеру хорального прототипа (ср.: «такт» от. *taktus*, — «касание») перейти на метрирующее движение руки. Это было необходимо для взаимного временного согласования многих голосов. Но в силу естественного использования замедленных темпов при начальном освоении новых песнопений в качестве счетной доли использовались полутакты, четверти такта (чвартки), даже восьмые.

Высотность большинства музыкальных звуков в безлинейной и линейной нотации воспроизводилась от степенных помет и линий нотоносца с ключами в латинской буквенной нотации. Затруднения исходили от использования странных помет и бемолей.

Странные пометы в знаменной нотации и «бемоли для отмены» — в киевской не входили в грамматический корпус их музыкального языка. Скорее они рассматривались как некие исключения из правил. Изображались ими так называемые странные отмены — смещения данного звукоряда на целый тон вниз (низкие отмены) или вверх (высокие отмены), — адаптированные к знаменному пению гвидоновы мутации звукоряда.

Странные отмены не имели устойчивых форм. Наиболее распространенные из них были сформированы путем сочетаний одной из красных степенных помет *G (ut)*, *H (re)*, \bullet (*mi*), *M (fa)*, *P (sol)*, *V (la)* с одним из двух дополнительных значков. В «низких странных пометах» это был « \ddagger » — «крыж в носе» (крыж внизу слева у знамени, ср.: $\ddagger M$ (*ми-бемоль*), $\ddagger P$ (*фа*), $\ddagger V$ (*соль*) и т. д., и в высоких странных пометах буква *C*, прямо указывающая на «странность», от которой произошла, — на целотоновую транспозицию вверх степенной пометы, при которой она состояла: *CM (соль)*, *CP (ля)*, *CV (си)*. Странный крыж предписывал исполнение всех следующих после него степенных помет целым тоном ниже своего номинала. Помета *C* указывала на исполнение ее вместе с степенной парой тоном выше себя. Данный вариант системы странных помет исполь-

зуется в азбуке, представленной под № 91 в 1 и 2 т. кн. «Певческие азбуки Древней Руси».¹

Другая система графической передачи странными пометами мутаций участков звукоряда употребляется и объясняется в азбуке № 88.² Она основана на простановке странных помет над или под основными знаменами. Третий графический вариант странных помет базируется на различиях степенных помет по цвету: верхние странные пометы, выражающие звучание высоких странных ступеней, изображались красным цветом. Нижние пометы, указывавшие на их исполнение тоном ниже обычного положения, писались чернилами.

В нотолинейных рукописях для изображения странной отмены — транспонирования сегментов напева — тоном ниже использовался так называемый *бемоль для отмены*. Своей простановкой не в начале нотосоца или какого-либо структурного построения, а *в середине строки или знамени*, бемоль для отмены, в отличие от бемоля, предназначавшегося для изображения понижения данной ступени на полутон, указывал на включение в звукоряд третьего тона.

Описываемые в приведенных ниже азбуках исполнительские принципы и приемы воспроизведения *странных помет* и *бемолей для отмены* не столь уж сложны в практическом применении. Все сводилось к тому, что данный участок исходного звукоряда, начиная со странной пометы или бемоля для отмены, транспонировался на целый тон (большую секунду) вниз или вверх до завершения данного построения либо до встречи с новым странным знаком. Целью было подключение третьего целого тона и расширение двухтонового сегмента «обиходного звукоряда» до предписываемого тритонового. В максимально упрощенном виде это можно изобразить так. Последовательность звуков *B (a), П (g), М (f), • (e), Н (d)* путем добавления к дублирующей помете, например, к *М*, крыжика и тем

¹ Шабалин Д. С. Певческие азбуки Древней Руси: Тексты / Д. С. Шабалин. — Краснодар: Сов. Кубань. — 2003. — 408 с. — (Материалы и исследования по древнерусской музыке. — Т. 1); его же: Певческие азбуки Древней Руси: Переводы, исследования, комментарии / Д. С. Шабалин. — Краснодар: Сов. Кубань. — 2004. — 648 с. — (Материалы и исследования по древнерусской музыке. — Т. 2)

² См. указ. изд.

самым ее переводом в *странные пометы* — $\text{♯}M$ транспонировало данную странную помету, а за ней и все последующие пометы на тон вниз. В результате получалась такая последовательность звуков: $B(a), П(g), M(f) \text{♯}M(es), \bullet(d), H(C)$. До появления странного крыжика в звукоряде сохранялся прежний или, по терминологии азбук, — «настоящий» порядок $B(a), П(g), M(f)$. После встречи с новой странной пометой $\text{♯}M$ осуществлялось ее транспонирование с «настоящей» ступени f на целый тон вниз, на ступень es . А уже следом за ней на новый высотный уровень перемещались и все последующие ступени: помета *точка* — со своего «настоящего» положения e смещалась на d , помета d — на C .

Благодаря вставке между f и es целого тона бестритоновая «обиходная» последовательность звуков a, g, f, e, d менялась на тритоновую a, g, f, es, d . Точно так же когда-то античная большая совершенная тритоновая система отличается от бестритоновой малой совершенной системы вставным целым тоном. Расширение «малой системы» — обиходного бестритонового звукоряда — так же осуществлялось путем вставки целого тона с помощью дополнительных странных помет крыжика или бемоля для раздвижения звукоряда вниз и «странной» пометы C вверх.¹

Странной крыжевой пометой и нотолинейным ее эквивалентом «бемолем для отмены» изображалось прибавление целого тона снизу. Странный тон в восхождении использовался не столько для

¹ Показательно, что термином «странной» («устремляющийся навстречу, встречный») в XI в. на славянский переводилось греческое слово «плагальный». (Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 3: СПб., 1903. — Клн. 537, 538). Напомню, что пентахордный строй звукоряда плагальных ладов, в противоположность устремленному до квинтового звука вверх строю автентических ладов, изначально (IV в.) был порожден утяжеленностью интонационного нисхождения голоса до нижнеквинтового звука. В итоге из этих двух первородных пентахордных ладов, восходящего и нисходящего по одним и тем же интервалам тон-тон-полутон-тон $cdefg/gfesdc$, за счет квинтовых надстроек была выстроена для четырех автентических ладов вот такая система: 1 — $cdefg$; 2 — $defga$; 3 — $efgah$; 4 — $fgahc$, а для четырех плагальных — такая: 1 нл. — $gfesdc$; 2 нл. — $agfesd$; 3 нл. («тяжелый») — $bagfes$; 4 нл. — $cbagf$.