

ЛЕБЕДЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ*olorulus@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыковедения Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

SERGEY N. LEBEDEV*olorulus@mail.ru*

Ph. D., Associate Professor of the Subdepartment of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Leading Research Fellow of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009 Russia

АННОТАЦИЯ**Стихотворный трактат Гвидо Аретинского**

«Стихотворные правила» (*Regulae rhythmicae*, начало XI в.) Гвидо Аретинского — первый стихотворный учебник в западноевропейской истории музыки. Включает все главные темы «элементарной теории музыки», ориентированной на григорианскую монодию, — диатонический звукоряд, деление монохорда, классификацию и свойства консонансов, церковные лады, а также начатки учения о мелодической композиции. Наиболее известен как трактат, где впервые (наряду с прозаическим «Прологом к антифонарию» того же автора) описана «наша» линейная нотация. В основу критического перевода (первого на русском языке) положены издания оригинального текста «Правил» Й. М. Смита ван Васберге (1985), Д. Пеше (1999) и А. Рускони (2008), с привлечением материала восьми Гвидоновых рукописей, датируемых XI–XII вв. Перевод сопровождается подробными справочными и научными комментариями. На цветной вклейке размещены цветные аннотированные факсимиле из рукописей Гвидо, среди которых — образцы аутентичной «Гвидоновой» нотации.

Ключевые слова: Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, музыкальная нотация, музыкальная терминология, стихотворные учебники

ABSTRACT***Versified Rules of Guido of Arezzo***

Versified Rules (lat. *Regulae rhythmicae*, beginning of the 11th c.) by Guido of Arezzo is the first textbook on music in Western music history composed completely in verse. It contains all main subjects of the plainchant medieval theory, that is: diatonic scale, division of monochord, classification and properties of consonances, church modes, and some approaches to melodic composition intended for an advanced reader. It is mostly known as a treatise where «our» linear notation was for the first time (along with *Prologue to Antiphonary* by the same author) theoretically described. This critical Russian translation of the *Regulae* is based on editions of the original treatise by Joseph Smits van Waesberghe (1985), Dolores Pesce (1999) and Angelo Rusconi (2008), subject to eighth authentic Guidonian manuscripts of the 11th and 12th centuries. Extensive commentary should help better understanding of *loci obscuri* of the original. Additionally, four annotated color facsimile pages from the Guidonian manuscripts (incl. examples of the authentic «Guidonian» notation) are placed in the Appendix to this book.

Keywords: Guido of Arezzo, history of Western music theory, musical notation, terminology of music, versified textbooks

Сергей Лебедев

СТИХОТВОРНЫЙ ТРАКТАТ ГВИДО АРЕТИНСКОГО

ВВЕДЕНИЕ

В эпилоге «Послания о незнакомом распеве» Гвидо отсылает читателя к двум своим более ранним текстам, где, по его словам, учение о ладах и нотации «изложено прозой и стихами наподобие пролога к антифонарию» (*quasi in prologum antiphonarii*). Гвидо имеет в виду сохранившиеся до наших дней прозаическое и стихотворное введения к своему новаторскому антифонарию, который произвел столь «волшебное» впечатление на папу Иоанна и который, к великому сожалению, утерян. Однако неверно было бы, ориентируясь на краткое высказывание Гвидо, считать оба текста чем-то вроде современной «инструкции по употреблению» антифонария — с той лишь разницей, что одна инструкция прозаическая, а другая стихотворная.

Во-первых, стихотворный текст в два раза больше по размеру, чем прозаический¹. Во-вторых, рукописная традиция XI–XIV в. никогда не ссылается на стихотворный опус как на «пролог к антифонарию». Повсюду его называют «Regulae rhythmicae» (букв. «Стихотворные правила»)², где под словом *regulae* следует понимать свод правил элементарной теории музыки. В-третьих, наш источник имеет ясную и законченную структуру из блока тематических разделов, обрамленных прологом и эпилогом. В прологе, написанном приподнятыми гекзаметрами, Гвидо в присущей ему манере хвалится «силой» своего поэтического таланта; эпилог завершает его же смиренная апелляция к милости Господней. Наконец, сама тематика «Правил» не ограничивается описанием принципов и техники нотации, но включает также вполне традиционные для учебника ЭТМ разделы — звукоряд, деление монохорда (двумя способами), обзор главных консонансов, основы ладовой теории. После того как список обязательных тем исчерпан,

¹ Прозаический «Пролог к антифонарию» в оригинале включает чуть больше 7000 знаков, «Стихотворные правила» — больше 14000 знаков (не считая интерполяций).

² Как это часто бывало в Средние века, никакого единственного и «аутентичного» заголовка у нашего трактата нет.

Гвидо дает — так сказать, для продвинутых — абрис систематического учения о мелодии в ее «правильных», строго регламентированных, пределах. Последний поразительно напоминает упражнения авангардных композиторов XX века, упивавшихся комбинаторикой избранной серии.

Общей для прозаического и стихотворного текстов является целевая аудитория автора — это несчастные малограмотные певчие-*cantores*, которых автор бранит в начальных строфах «Правил» (знаменитое «*Musicozum et cantorum magna est distantia*») и еще более пространно — в прозаическом «Прологе» (начинается словами «*Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores*»)³. Дидактические ограничения, связанные с такой аудиторией, вероятно, объясняют выбор в нашем источнике стихотворной формы изложения (так правила легче «долбить» и запоминать)⁴ и упрощения в трактовке сложных проблем. Наиболее ярко упрощение прослеживается в изложении навязшей в зубах, мучительной для средневековой теории проблемы двух *b* (*b*-круглого и *b*-квадратного, условно — «проблема *си-бемоля* и *си-бекара*»). В «Правилах», как бы не замечая давнишнюю (античную) историю вопроса, Гвидо представляет музыкальную материю *cantus planus* как чистую диатонику⁵.

Точная датировка «Стихотворных правил» (как и всех прочих трудов Гвидо) неизвестна. Большинство источниковедов с 1950-х годов полагает, что «Правила» и «Пролог» были написаны в Арецо в одно и то же время — после «Микролога», но до «Послания» (которое датируется около 1032 г.)⁶. К. Палиска рискнул датировать «Пролог» и «Правила» чуть более точно — «около 1030 г.»⁷.

Принципы издания

Мое чтение латинского оригинала базируется, главным образом, на критическом⁸ издании Йозефа М. Смитса ван Васберге [10], с добавлениями из редакции Долорес Пеше [9] и с учетом новейшей — возможно, самой строгой среди всех — редакции Анджело Рускони [8]. Латинская орфография

³ «В наш век среди людей никого нет глупее певчих!». Почти половина «Пролога» — это, можно сказать, крик души, и лишь вторая половина посвящена теории музыки, преимущественно разъяснению новаторской нотации.

⁴ Подробнее о значении и специфике стихотворений в средневековой музыкальной дидактике (с дальнейшей библиографией) см. [7, особенно р. 94–100].

⁵ О том, что Гвидо осведомлен в античной теории музыки (вероятно, в пересказе Боэция), свидетельствует глава о «системах» (§§67–76), где даны начатки учения о композиции, понимаемой как комбинирование по-разному заполненных мелодических интервалов.

⁶ См. [13, 22–23]. Эту точку зрения в конце XX в. разделила и Д. Пеше [9, 3].

⁷ В предисловии к английскому переводу «Микролога», см. [11, 51].

⁸ Слово «критический» (от нем. *Textkritik*) здесь и далее подразумевает изучение (особенно сравнение друг с другом) «оригиналов» старинного текста и их современных изданий, и на основе такого изучения — интерпретацию текста как подлинного или неподлинного.

нормализована⁹. При подготовке критического перевода я также пользовался некоторыми рукописями, на которые ссылаюсь далее сокращенно:¹⁰

	СИГНАТУРА RISM	ПРИМЕЧАНИЕ
F1	I-Fn Conv. soppr. F.III.565	Происхождение: Лацио или Тоскана (Италия), начало XII в.; по др. сведениям — ок. 1100 г. Современное местонахождение: Флорентийская нац. библиотека ¹⁰ .
K	D-KA 504	Происхождение: Бамберг, XI–XII в. (8 различных рук). Современное местонахождение: Баденская земельная библиотека (Карлсруэ).
M1	D-Mbs Clm 9921	Происхождение: баварский монастырь Оттобойрен, 1-я половина XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека (Мюнхен).
M2	D-Mbs Clm 19421	Происхождение: баварский монастырь Тегернзее, XI–XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
M5	D-Mbs Clm 14523	Происхождение: баварский монастырь Св. Эммерам (Регенсбург), XI в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
M7	D-Mbs Clm 14965a	Происхождение: монастырь Св. Эммерам, XI в., по др. сведениям — 1-я половина XII в. Современное местонахождение: Баварская гос. библиотека.
M9	D-Mu Cim.13	Происхождение: монастырь Св. Георгия в Шварцвальде, XII–XIII в. Современное местонахождение: Мюнхенский гос. университет.
P1	F-Pn lat.7211	Происхождение: юго-восток Франции, XI–XII в. Современное местонахождение: Национальная библиотека Франции (Париж).
W2	D-W Guelf. 334 Gud. lat	Происхождение: монастырь Свв. Ульриха и Афры, Аугсбург, ок. 1100 г.; по др. сведениям — XII в. Современное местонахождение: Библиотека герцога Августа (Вольфенбюттель).

Поскольку важнейшая тема «Стихотворных правил» все же нотация, мне показалось необходимым предоставить читателю Гвидоновы примеры во всех возможных вариантах. Помимо привычных транскрипций в пятилинейной нотации, непосредственно в тексте перевода я разместил нормализованные оригиналы нот¹¹, а в Приложении (см. цветную вклейку) дал иллюстрации из «настоящих» оригиналов — рукописей **F1** (ил. 1)

⁹ Пеше дает латынь в некой «средневековой» орфографии, Смитс ван Васберге и Рускони (по старой традиции) нормализуют орфографию.

¹⁰ Благодарю Елену Чернову (Регенсбург) за любезно предоставленное факсимиле флорентийской рукописи.

¹¹ В редакции Рускони, с небольшой коррекцией.

и К (ил. 4). В обеих невмы нотированы строго диастематически между цветными ключевыми линейками. Разумеется, приведенные примеры не исчерпывают разнообразных реализаций Гвидоновой нотации в рукописях начиная со второй половины XI в., которые не могут быть рассмотрены в рамках данной публикации¹².

Стихотворный текст я разбил на трехстрочные строфы (терцины), но в отдельных случаях, дабы не разрушать формальным дроблением непрерывное течение мысли Гвидо, объединил одинарные строфы в блоки. Для большего визуального комфорта читателя я сохранил в прозаическом переводе построчную структуру оригинала, хотя и отказался от попыток какой-либо его поэтической стилизации. Фрагменты русской поэтической версии трактата даны в конце этой статьи.

Анонимные интерполяции, размещенные Пеше (курсивом) в ее издании непосредственно между строфами Гвидонова текста, в этом переводе даны выборочно, поскольку «внешнее» происхождение некоторых из них слишком очевидно¹³. В отдельных интерполяциях бросается в глаза неискренность анонимных редакторов-«соавторов» Гвидо, нарушающая приятное хореическое течение основного текста¹⁴.

Неаутентичные подзаголовки, обозначающие тематические разделы трактата, добавлены для большего удобства чтения и обозрения. Поскольку

¹² Примеры практического воплощения принципов нотации, изложенных в «Правилах» и «Прологе», систематически описаны на материале более чем сотни рукописей XI–XIII в. (имеются в виду любые нотные рукописи, а не только те, в которых скопированы музыкально-теоретические трактаты Гвидо) 70 лет назад, в статье Смитса ван Васберге «Музыкальная нотация Гвидо Аретинского» [14].

¹³ Например, вот такая интерполяция (в издании Пеше, [9, 382]) об апулийцах (жителях Апулии) и калабрийцах (жителях Калабрии), хотя и забавная, но не имеющая к Гвидо никакого отношения:

Ita sane procuratum sit antiphonarium
per Apulienses cunctos et vicinos Calabros,
quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius.
At nos miseri canentes frustra toto tempore,
sacros libros meditari penitus omisimus,
quibus Deus summus bonus loquitur hominibus.

Ну что ж, пусть антифонарий холят и ледеют
все апулийцы и их соседи калабрийцы,
которым вручил невмы Григорий через Павла
[Диакона].
А то мы, бедные, поем все время впустую,
мы совсем забросили изучение священных книг,
языком которых говорит с людьми Всевышний.

¹⁴ Например, интерполяция, опубликованная Пеше в основном тексте (после §63), хотя и хореическая, но от строки к строке в ней не соблюдается одинаковое количество стоп:

Argumentum vero simplex cito capitur,
Sonus tertius et sextus quia describuntur saepius,
Quos frequenter repercussos mox cognoscit animus.

Другая печатаемая Пеше интерполяция (после «штатной» 8-стопной хореической строфы об автентическом и плагальном наклонениях ладов (§43) — и вовсе унылая проза:

Autentus protus primus, plagis proti secundus,
Autentus deuterus tertius, plagis deuteri quartus,
Autentus tritus quintus, plagis triti sextus,
Autentus tetrardus septimus, plagis tetrardi octavus.

деления на главы в оригинальном тексте нет (в рукописях текст «Правил» идет сплошным потоком), для удобства комментирования и исследования, а также для однозначной адресации перекрестных ссылок я добавил в начале строк параграфы арабскими цифрами; если строфа представляет собой интерполяцию, либо авторство ее сомнительно, цифра дана со звездочкой. В сложных случаях в круглых скобках приведены латинские оригиналы. Конъектуры выделены, как обычно, квадратными скобками. В Приложении (на цветной вклейке) опубликованы сканы некоторых страниц из рукописей «Правил» (с аннотациями): они помогут читателю составить первоначальное представление о том, как выглядят средневековые «оригиналы» трактатов Гвидо¹⁵.

Перевод снабжен подробными комментариями, в основном текстологического, справочного и музыковедческого характера. Дублировать высказанную в них мою точку зрения на Гвидонову науку в особом (и тем более — многословном) разделе было бы излишне.

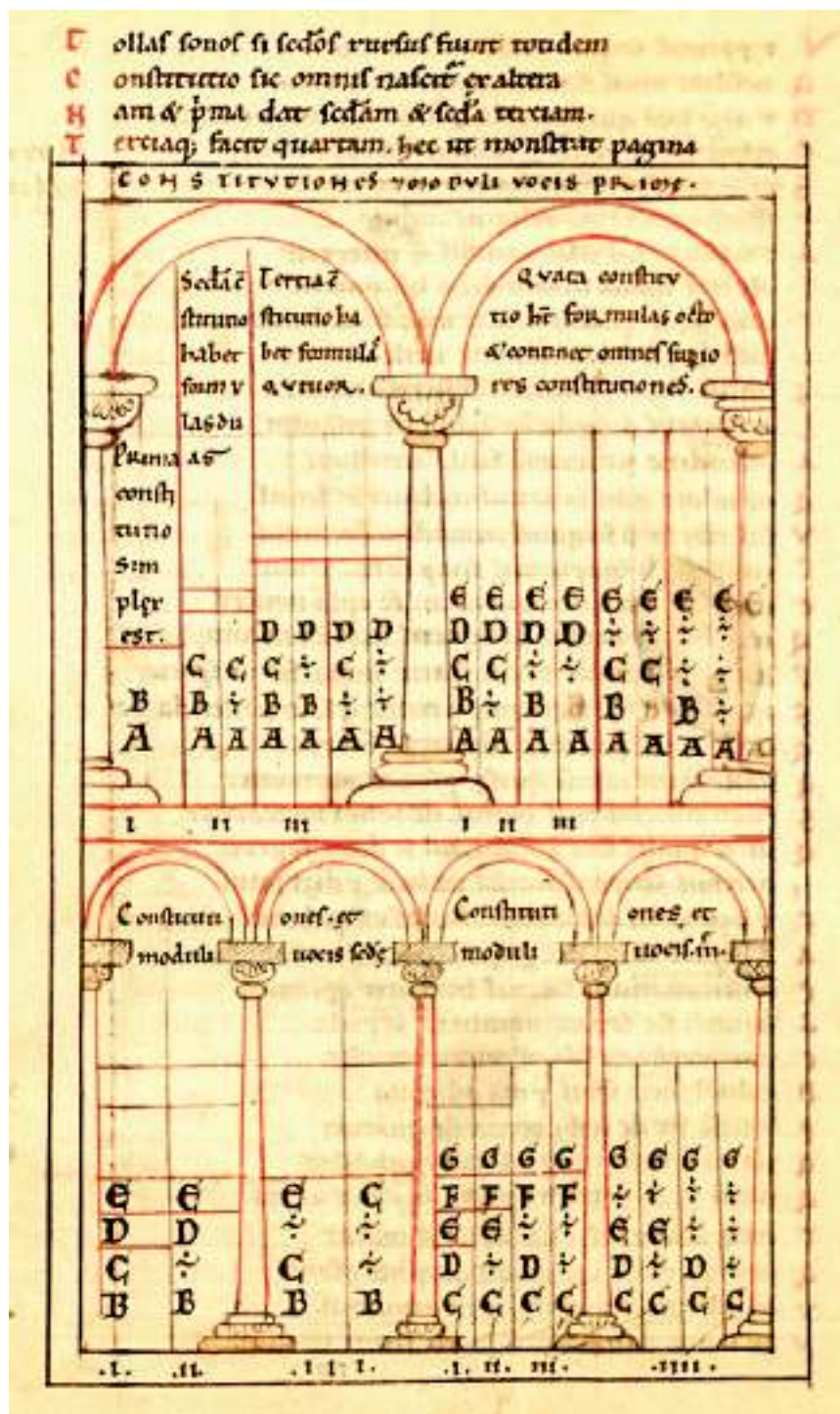
Латинская буквенная нотация («буквоноты») в тексте перевода дана прямым светлым начертанием, поскольку, во-первых, именно таково начертание буквонот во всех оригинальных рукописях трактата, а во-вторых, графическое различие «двух бэ» — б-квадратного и b-круглого — в контексте учения Гвидо о звуковысотной системе (причем не только в «Правилах», а во всем корпусе его трудов) имеет принципиальное значение. В моих комментариях латинские буквоноты, за исключением б-квадратного, даны курсивом — в соответствии с тем, как это принято в современной издательской практике.

Переводом «Стихотворных правил» завершается многолетняя работа по переводу музыкально-теоретического наследия Гвидо Аретинского на русский язык¹⁶.

Весьегонск — Москва, январь 2018

¹⁵ Никакого оригинала (автографа в позднейшем смысле) для трактатов Гвидо, разумеется, не существует, все их средневековые копии не похожи одна на другую, все драгоценны.

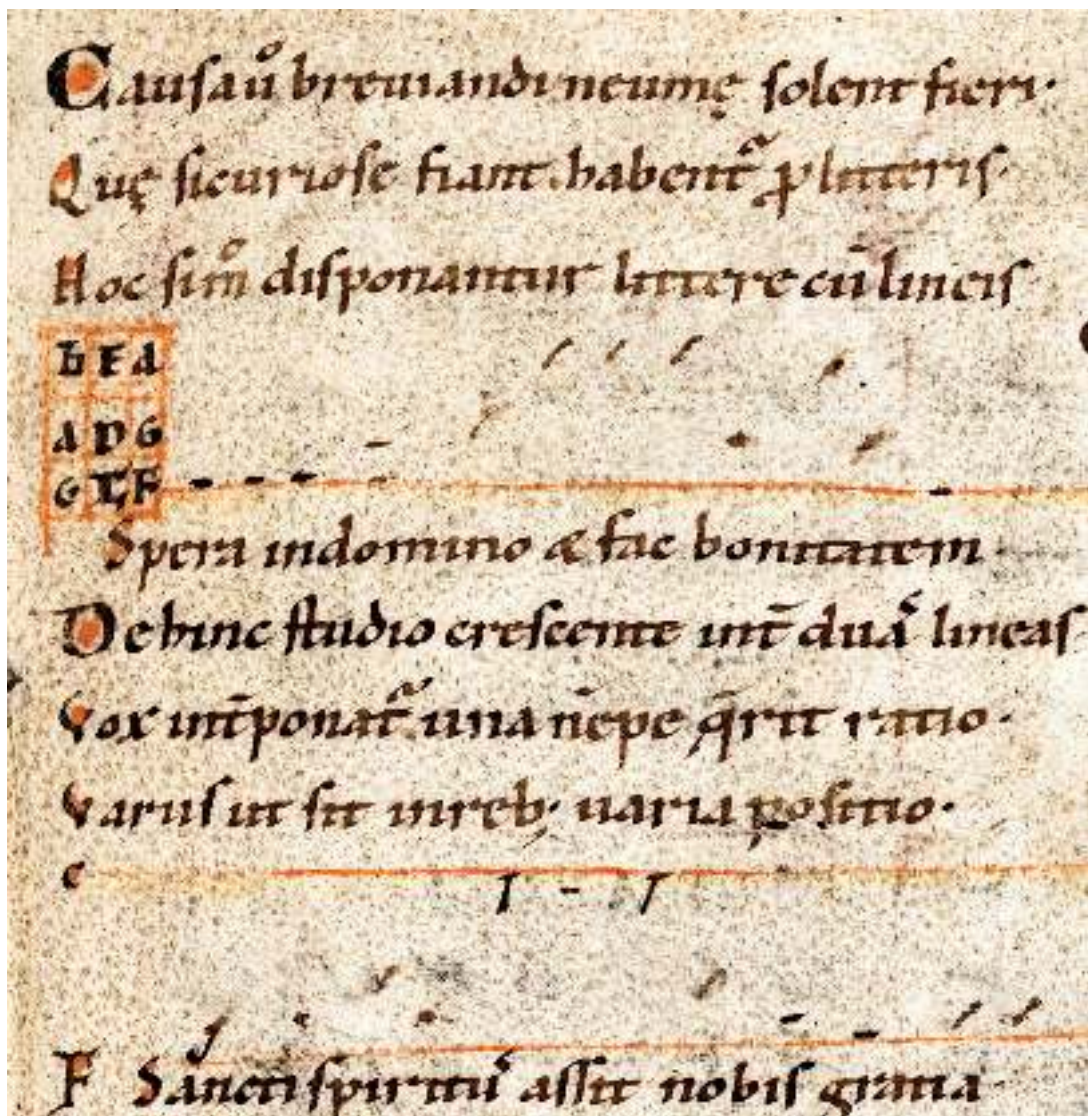
¹⁶ «Микролог» полностью переведен Ю. В. Пушкиной в ее диссертации [6]. «Пролог к антифонарию» в переводе Р. Л. Поспеловой опубликован в «фестшрифте» Ю. Н. Холопова [2, 48–67]. Мою публикацию «Послания о незнакомом распеве» см. в Научном вестнике Московской консерватории [5]. Все трактаты Гвидо также переведены на английский и итальянский языки.



Ил. 2. Рукопись D-Mu Cim.13, f. 56 v. Монастырь Св. Георгия в Шварцвальде (Германия), XII–XIII в. Таблица всех допустимых «систем» (*constitutiones*) в диапазоне от секунды (например, AB) до квинты (например, AE), показанная для первых трех «букв» звукоряда A, B, C. Современную реконструкцию этого начатка учения о мелодической композиции см. в §67 «Стихотворных правил».

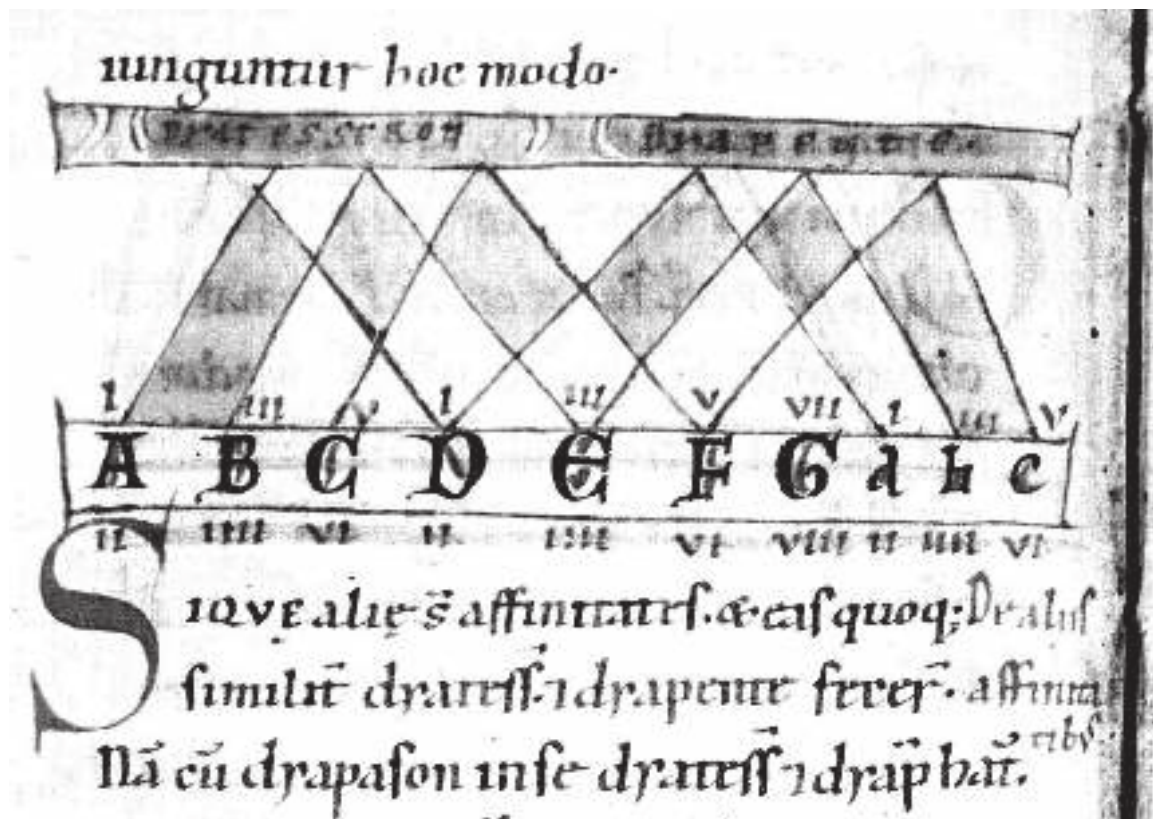


Ил. 3. Рукопись D-W Guelf. 334 Gud. lat., f. 4r, из монастыря Свв. Ульриха и Афры (Аугсбург), XII в. Миниатюра изображает Гвидо Аретинского за работой. Текст на аналое — первая строка акростиха «Gliscunt corda meis hominum mollita saemenis» к трактату «Стихотворные правила» (см. §1).



Ил. 4. Рукопись D-КА 504, f. 71 r (из Бамберга), XI–XII в.

Оригинальная нотация Гвидо с использованием цветных ключевых линеек (с разными ключами) и диастематически расположенными невмами, фрагмент трактата «Стихотворные правила» (реконструкцию и транскрипцию см. в §§56–57).



Ил. 5. Рукопись D-W Guelf. 334 Gud. lat., f. 13 v, XII в.

Схема в конце Седьмой главы «Микролога» иллюстрирует модальное родство (в лексике Гвидо — «подобие») ступеней, отстоящих друг от друга на кварту (см. *diatessaron* вверху слева) и квинту (*diapente* вверху справа). «Подобные» ступени соединены линиями и снабжены одинаковыми римскими цифрами.

hnt concordia seu in depositione seu in elevatione. nulli^u in utroq;
 se exhibent similes cu alijs n̄ in diapason. S; hōy similitudinē omniū
 in hac figura quā subieci m̄ quāq; requisierit reperire poterit.

Supradictae uoces
 put se simi
 les. ut
 aliq;
 aliq; in elevatione
 aliq; in depositione. aliq;
 in utroq; ita simi
 les faciunt neu
 mas. adeo. ut uni
 cognitio alterā t̄ pan
 dat. In quib; ū nulla
 strata ē. t̄ q̄ diuersos modos
 fe. altera alteri neu mā cantūq; n̄ recipit. qd̄ sic opella recipere
 transformabis. ut pote si q; uellet antiphonā cui est p̄ncipiū in D.

DIATESSARON
 DIAPENTE
 DIAPASON
 in elevatione
 in depositione

Ил. 6. Рукопись D-KA 504, f. 62 r, XI–XII в.

Схема в конце Восьмой главы «Микролога» иллюстрирует модальное родство ступеней, отстоящих друг от друга на кварту (*diatessaron*), квинту (*diapente*) и октаву (*diapason*). «Подобные» ступени соединены прямыми линиями, а также снабжены уточнениями *in elevatione* (вверх) и *in depositione* (вниз).

Гвидо Аретинский

ПРАВИЛА В СТИХАХ

[Пролог]¹

1. Сердца людей разгораются, смягченные музыкой моей,
Одной только силой таланта я упорядочил ритмы².
Всевышнему в небесах я изливаю благодарность в стихах,
Рабским гласом своим воздавая чертогу Христову³.
В первом ряду [букв] назвал я себя, сочинителя [этих] стихов⁴.

[О буквенной нотации]

2. Между музыкантами и певчими великая разница:
Одни распевают слова (*dicunt*)⁵, другие же знают, в чем суть музыки.
А кто делает то, чего не понимает, называется скотом⁶.

¹ Рускони считает написанный гекзаметрами пролог неподлинным (8, *LXXXIII*). В ряде рукописей итальянской ветки «Правил» гекзаметрический пролог размещен как обособленный текст (например, в авторитетной рукописи F1 он находится перед «Диалогом о музыке» Псевдо-Одо).

² Букв. «упорядочил доли» в стихах. Отсюда читатель (еще до начала собственно трактата!) узнаёт, что «сила таланта» Гвидо распространяется не только на теорию музыки, но и на поэзию.

³ Т. е. в храме, в церкви.

⁴ Оригинальный текст содержит акrostих GUIDO. В поэтическом переложении О. С. Лебедевой:

Гласом Музы моей сердца разгораются в людях.
В ритмы стройность я ввел одною лишь силой таланта
И Отцу в небеса изливаю в стихах благодарность.
Дом священный Христов гласом раба оглашая,
О себе заявил буквами первыми песни.

⁵ Глагол *dicere* среди прочих имеет значение «распевать» (обычно в контексте — торжественную песнь, гимн), «воздавать пением хвалу». Один из самых ранних примеров — в письмах Плиния Младшего: «[Последователи христианства] утверждали также, что единственная их вина или заблуждение в том, что они имели обыкновение собираться в назначенный день до восхода солнца и поочередно распевать [хвалебную] песнь Христу как Богу» (*carmen Christo quasi deo dicere*; Ep. X, 96).

⁶ Гвидоново противопоставление бессмысленных «вокалистов» (*cantores*) и ученых музыкантов (*musici*) восходит к общеизвестной дихотомии Боэция (*Mus. I, 34*).

3. Впрочем, если ты предпочитаешь голос громахающий⁷,
То и голосащая ослица [у тебя] превзойдет соловья;
Если ставить вопрос так, то логика (*dialectica*) бессильна⁸.
4. По этой причине многие невежды (*rusticorum multitudo*)⁹
Трудятся как сумасшедшие, но живут бессмысленно,
Без наставника (*sine magistro*) они все равно
не споют ни одного антифона.
5. Итак, отвергнув с презрением ноты, которыми пользуется толпа,
Что, подобно слепцу, никуда не двинется без поводыря,
Выучи семь следующих нот, представленных семью буквами:
Г А В С D E F G а ь с d e f g aa¹⁰.
6. Другие семь нот, которые следуют потом,
Вовсе не «другие» — они повторяются по тому же правилу,
Потому что звуков, как и дней в неделе, только семь.
7. Если ты хочешь, сомкнув уста, увидеть глазами слышимое,
То можешь поверить звуки вручную [на инструменте]
С помощью точных чисел¹¹.
- 8*. С числами мы связываем только семь [разных по высоте] звуков.
Чтобы даже ребенку эти звуки были совершенно ясны,
Мы говорим, что они находятся «в интервале первых букв»¹².

См. подробнее в моей статье «Μουσικός — musicus — музыкант» [3].

⁷ Если ценишь в музыке только громкость.

⁸ Диалектикой называлась одна из дисциплин средневекового тривия, которая учила искусству логического рассуждения.

⁹ *Rusticus* — букв. «деревенщина», «простак».

¹⁰ В издании Смита ван Васберге [10, 96] диапазон звукоряда уже — в нем отсутствуют нижняя Г и aa сверху. Поскольку сам Гвидо ясно пишет о верхней границе aa (см. §15), а нижнюю Г описывает как традицию «некоторых», которую поддерживает в собственном делении монохорда (§9), я решил дать графику, приведенную в соответствии с теоретическими инструкциями (так же поступает Пеше, см. [9, 340]).

В ряде рукописей (например, в К) на схеме присутствуют оба варианта ступени *b* (круглое и квадратное начертания), что противоречит теоретическим положениям учебника. В рукописи F1 в этом месте (f. 23r) — только *b*-квадратное, в то время как на такой же схеме двумя листами позже (f. 25v, в нашем издании см. §44) изображены оба варианта *b*. Такой «произвол» в рукописях, возможно, объясняется тем, что в гипотетическом прототипе («автографе») иллюстраций не было вовсе — их добавили для наглядности музыканты, широко использовавшие Гвидоновы учебники в практике собственного преподавания.

¹¹ Точность воспринимаемых на слух звуков можно поверить на монохорде, размеренном числами.

¹² Дидактика этого пассажа такова: 7 ступеней звукоряда столь же элементарны, как и первые 7 букв алфавита. Слово «интервал» не следует здесь понимать в смысле музыкального термина.

[Деление монохорда. Способ 1]¹³

9. Некоторые ставят перед первой буквой греческую «гамму»¹⁴,
От которой целая струна делится на девять отрезков (*passibus*)¹⁵.
Где заканчивается первый отрезок, там будет и первая буква [А]¹⁶.
10. От первого [А] струну делят на столько же отрезков¹⁷ —
и таким образом
Следующим по порядку (описанному выше) будет
место второй ступени [В]¹⁸.
Это благозвучие (*concordiam sonorum*) музыканты
называют [целым] тоном¹⁹.
11. Вернувшись к целой струне, подели ее на 4 части.
Третья [по порядку буква С] тотчас же зазвучит
поблизости от второй [буквы В]²⁰.
На такую именно малость кварта больше двух тонов.
Этот узкий интервал называется полутоном.
Тон же производится по правилу [деления струны] на 9 частей.
Слово *diatessaron* значит «из четырех» (*de quaternis*)²¹.

¹³ Как и в «Микрологе» (глава 3), в «Правилах» монохорд размеряется двумя способами. При первом способе размерения звукуступени находят последовательно, от самой нижней до самой верхней (сначала локализуют высоту А, затем В, С, D и т. д.), при этом способ деления струны (или ее части) постоянно меняется.

¹⁴ «Первой буквой» (*prima littera*), «первой звукуступенью» Гвидо здесь и дальше называет А (а не Г, расположенную целым тоном ниже «первой»). Впервые добавление к монохорду греческой гаммы (Г) Гвидо обсуждает во Второй главе «Микролога».

¹⁵ «Шагом» (*passus*) здесь Гвидо называет один отрезок равнодольного деления целой струны или ее части, соответствующий тому или иному музыкальному интервалу (так сказать, интервальному шагу). Деление на 9 дает целотоновый шаг, на 4 — квартный, на 3 — квинтовый, на 2 — октавный.

¹⁶ Восемь девятых частей струны (8/9) по отношению к целой струне дают пифагорейский целый тон. Таким образом, расстояние от Г до А («первой буквы») составляет 1/9 часть длины струны.

¹⁷ Часть ранее поделенной струны представляется целой струной, от которой вновь берется отрезок (шаг) величиной в 1/9.

¹⁸ Напомним, что прописной В обозначалось *cu* (а не *cu-бемоль*) в регистре «нижних» (*gravium*) диатонического звукоряда.

¹⁹ А-Н (в буквенной нотации Гвидо — А-В) — целый тон, «благозвучный» (т. е. эмелический) интервал.

²⁰ При делении целой струны на 4 части совокупность трех частей в таком делении даст кварту (3:4) по отношению к целой.

²¹ Греческие названия первых консонансов — *διατεσσάρων*, *διалέντε*, *διαπασῶν* (чаще раздельно — *διὰ τεσσάρων* и т. д.) — в позднеантичной (Марциан Капелла, Боэций и др.) и средневековой науке («*Musica enchiriadis*» Псевдо-Хуквальда, «Диалог о музыке» Псевдо-Одо и др.) традиционно передавались латинской транслитерацией — *diatessaron*, *diapente*, *diapason*. Порядковые латинские числительные, соответственно, *quarta*, *quinta*, *octava*, появившиеся в XII–XIII в. в связи с развитием учения о контрапункте, постепенно вытеснили греческие прототипы. Авторы средневековых трактатов

12. Если к кварте добавить тон, возникнет квинта.
Греческое слово *diapente* переводится на латынь
как «из пяти» (*de quinque*).
Хотя квинта берется в трех шагах, она охватывает пять звуков²².
13. Продолжим: первая ступень [А при делении] на четыре
укажет на четвертую [D],
Вторая [В] соотносится с пятой [Е] через столько же [ступеней],
Третья [С] ведет к шестой [F], и счет [ступеней]
остается неизменным²³.
- 13*. В любом месте [звукоряда ступени]
сочетаются с себе подобными:
Многие подобны [друг другу] в нисходящем движении,
Другие же подобны в восходящем.
Это [свойство] в состоянии постигнуть любой певчий,
Если он потрудится рассмотреть нижеследующую картинку:
Прямая линия, [показывающая подобие ступеней],
идет там вверх или, наоборот, вниз²⁴.
14. Чтобы найти седьмую [ступень G], возьми половину
от всей струны G.
Тогда от начала [звукоряда] октава займет надлежащее место.
Первая [ступень A] всегда связана с первой [a] (счет не меняется),
Вторая [B] даст вторую [b], третья [C] — третью [c],
Четвертая [D] — четвертую [d], пятая [E] — пятую [e],
в общем, каждая — своего двойника.

[Об октаве]

15. В высоких [ступень] обозначается той же буквой, что и в низких;
[Например, одной и] той же буквой
обозначаются первая ступень и восьмая.

тов и учебников, употребляя грецизмы, зачастую приводили их этимологию. При этом греческий предлог *diá*, который имеет основное значение «через», они традиционно передавали латинскими *ex* или *de* («из», «от»), а не *per* («через»), как можно было бы ожидать. Той же традиции придерживается Гвидо.

²² Чтобы получить квинту (2:3) к данной высоте, нужно поделить целую струну на 3 части (потому «квинта берется в трех шагах»). Интервал же квинты от его основания до вершины охватывает 5 ступеней (потому «она охватывает 5 звуков»).

²³ Здесь и дальше Гвидо то и дело обращается к своей любимой теме — «подобие» (*similitudo*) главных консонансов, входящих в звукоряд (в современных терминах, к тождеству модальных функций). В данном пассаже он говорит о подобии кварт между I и IV, II и V, III и VI ступенями (за «первую», как было сказано выше, принимается A).

²⁴ Схема, на которую ссылается анонимный интерполятор, отсутствует в рукописях «Правил». В «Микрологе» она представлена даже дважды — в Седьмой и Восьмой главах — и ясно иллюстрирует «подобие» ступеней, то есть схожий для разных по высоте звуков интервальный контекст (см. ил. 5 и 6 на цветной вклейке).

Эту гармонию звуков (*concordia sonorum*) называют *diapason*,
 Что буквально значит «из всех» (*de cunctis*),
 Потому что октава включает все ступени
 Или потому что всю струну на два [равных] отрезка
 делит одна и та же буква [a];
 И такой же буквой, но удвоенной [aa], исчерпывается монохорд²⁵.

16. В октаву входят пять тонов и два полутона,
 Она же включает в себя квинту и кварту.
 Октава — наилучший консонанс (*symphonia*), в ней —
 наибольшая слитность звуков.

[О д а с и и]

17. Странно, что кто-то придумал четыре знака
 для [разновысотных] звуков, видимо
 Желая, чтобы [все] квинты были одинаковы,
 но некоторые вышли неблагозвучными.
 Некоторые [другие ступени], хотя и родственны (*affines*),
 но не вполне благозвучны²⁶.

[Деление монохорда. Способ 2]²⁷

18. [Можно поделить] целую струну
 девятью упомянутыми отрезками и так:
 Как первый отрезок дает первую ступень [A],
 так четвертую [D] дает третий,

²⁵ Первой ступенью считается прописная A, от нее октава вверх — строчная a, последняя ступень звукоряда — строчная удвоенная aa.

²⁶ В действительности все квинты дасийного звукоряда «благозвучны», проблемны же некоторые кварты и октавы. Я допускаю, что Гвидо не вполне понял структурную идею автора «*Musica enchiriadis*» (подробней о специфике дасийной системы см. мою статью «Об одном свойстве дасийной нотации» [4]), но явно осознал ее несогласованность с диатоникой *cantus planus*, на которую он последовательно опирается. В таком же пейоративном стиле Гвидо высказался о дасии еще раз позже, в эпилоге «Послания». Обе эти ссылки свидетельствуют о том, что в его времена дасия еще имела хождение. Любопытно, что в одной из самых авторитетных рукописей F1 (ок. 1100 г., см. ил. 1 на цветной вклейке) после блока аутентичных Гвидоновых текстов приведена секвенция «*Rex caeli Domine*» из «*Musica enchiriadis*», записанная в дасийной и — параллельно — в буквенной октавной нотации.

²⁷ При втором способе разделения монохорда (в «Микрологе» он назван «более быстрым») извлекаются сначала все ступени, которые генерирует деление целой струны на 9 равных отрезков: A (т. е. 8/9 от целой струны), D (6/9), a (4/9), d (3/9), aa (2/9). Затем на 9 равных отрезков делится укороченная на целый тон струна (от A это деление дает, соответственно, звукоступени B, E, b и e). Затем целая струна делится на 4 равных отрезка, что дает C (3/4), G (2/4) и g (1/4). И наконец, на 4 равных отрезка делится укороченная на кварту струна (от C это дает, соответственно, звукоступени F, c и f).

- Пятый отрезок — первую [a], шестой — четвертую [d],
седьмой — опять первую [aa].
19. Как первый отрезок от первой [ступени А] дает вторую [ступень В],
Так и третий [от А] заканчивается на пятой [ступени Е].
Пятый дает вторую [b], шестой — снова пятую [e].
20. При делении же целой струны на четыре упомянутых отрезка
Как первый показывает третью [ступень С],
так второй показывает седьмую [G].
Третий отмечает ту же седьмую [g] в третий раз.
21. Также, если поделим отрезок от третьей ступени [С]
на четыре, получим шестую [ступень F].
При другом способе деления мы опять запишем третью ступень [c],
Разделив которую на четыре, получим еще одну шестую ступень [f].
22. Есть такие [музыканты], которые рядом с высоким [a]
добавляют еще ступень [b],
Но святому отцу Григорию такая вольность
вряд ли понравилась бы²⁸,
Да и благоразумные современные авторы ее не упоминают²⁹.
23. И хотя у некоторых названная ступень [b] встречается,
Многие справедливо называют ее излишней,
Вторая же [b] всегда истинна.
24. Запомни: все тоны получаются при делении [струны]
на 9 [отрезков],
Кварты — при делении на четыре, как выше было сказано,
Квинты — всегда при делении на три, октавы — при делении на два.
25. Таким образом легко построить монохорд.
А если музыкант будет делать колокола (cymbala),
Он должен точно соблюдать
эти меры (mensurae) при взвешивании³⁰.

²⁸ Имеется в виду папа Григорий Великий (понтификат 590–604), легендарный «первооткрыватель» григорианского хора. Речь идет о добавлении в «чистую» диатонику звукоступени *b* (соврем. *си-бемоль*), которую автор «Правил» классифицирует как «вольность».

²⁹ Это заявление Гвидо противоречит всеобщей убежденности Запада (начиная с М. Югло), что буквенной октавной нотацией Гвидо якобы обязан «Диалогу о музыке» Псевдо-Одо. Последний недвусмысленно описывает интервальную систему григорианского хора как миксодиатоническую.

³⁰ Гвидо здесь откликается на распространенную легенду об изобретении консонансов Пифагором, транслированную в «Музыке» Боэция (см. Mus. I, 10–11 и мои комментарии к этим главам [1, 25–27 и 282–284]). С точки зрения физики, если речь о грусах, привешиваемых к струнам, то частоты пропорциональны квадратным корням

26. Те же меры выдерживаются в певучих органах (*canora organa*)³¹
И в любых правильно сделанных
музыкальных инструментах (*vascula*)³².
Сообразно этим мерам воспеваает Бога вся нынешняя Церковь.

[О сочетании ступеней друг с другом]

27. Всякая ступень сочетается [в мелодии] со второй и третьей³³,
С четвертой же и пятой она [хорошо] сочетается только
В кварту или квинту³⁴.
28. Первая со второй сочетаются тоном и полутоном.
Если сверх второй ступени присоединяется третья,
То такой интервал называется дитоном или полудитоном³⁵.
29. Кварта получается, если шагнуть на четвертую [ступень],
Квинта — когда [к первой] присоединяется пятая.
Сверх этих шести ходов никакой голос не двинется³⁶.
30. Итак, с их помощью создается любая мелодия (*cantilena*).
Мой наказ: если ты прилежный певчий,
выучи эти ходы досконально.
Всякий, кто их полностью постигнет, в пении будет непоколебим.

масс (например, чтобы струны одинаковые во всех отношениях зазвучали в квинту 3:2, к ним нужно подвесить грузы, соответственно, 9 и 4 кг). В остальных случаях зависимость от массы может быть какой угодно. Для определения конкретного вида этой зависимости требуется более четкая постановка задачи, но в типичном случае высота звука не растет, а, наоборот, убывает с ростом массы звучащего тела, например, колокола (благодарю за «физическое» разъяснение Д. Л. Дорофеева).

Из этого же пассажа неумолимо следует, что в слово «музыкант» Гвидо вкладывает и значение конструктора музыкальных инструментов (музыкального мастера).

³¹ Пеше [9, 351] переводит *canora organa* как «гармоничные инструменты» («harmonious instruments»). Я думаю, что панданом к «певучему органу» в контексте Гвидо являются вышеупомянутые колокола, которые уступают органу в мелодичности. Рускони [8, 93] переводит ту же фразу как «органные трубы» («*canne degli organi*»), что по существу верно, но «труб» в оригинале нет.

³² Имеется в виду простая «пифагорейская» мысль: числовые отношения интервалов, поверяемые монохордом, значимы абсолютно для любых музыкальных инструментов.

³³ В §§27–29 имеются в виду не первая, вторая, третья ступени «алфавитного» звукоряда (*A, B, C*), а любые ступени, соотносящиеся друг с другом в описанных интервальных «шагах».

³⁴ Здесь и далее — запрет хода на тритон (без самого термина *tritonus*).

³⁵ Более поздние названия (соответственно) — большая и малая терции.

³⁶ Полутоном, целый тон, полудитон, дитон, кварта и квинта — 6 допустимых в григорианском распеве мелодических интервалов.

[От каких ступеней могут быть ходы вверх и вниз]

31. Итак, подниматься и опускаться на четыре [ступени] могут Первая, третья, четвертая, пятая и седьмая [ступени]; Шестой же и второй это не дозволено³⁷.
32. Ибо вторая [ступень] не опускается вниз на кварту И не поднимается вверх на квинту. Шестая же, [наоборот], сочетается не с квартой вверх, а с квинтой вниз.

[О различиях и гармонии звуков]

33. Полутоны и тоны связаны семью различными [по высоте] звуками, Таких различий семь, и [среди них] Нет такого звука, высота которого была такой же, как другого.
34. При этом в семи звуках заключено и некое согласие (*concordia*): Часто (а может, и всегда) тот же антифон Поется разными звуками и гармония (*harmonia*) не пропадает³⁸.

[О четырех звуковидах]³⁹

35. Существуют четыре вида в семи ступенях (*voculis*)⁴⁰, которые Надо с усердием заучить. У греков они называются Прот, девтер, трит и тетрад.
36. Прот значит первый, девтер — второй, Трит — третий, а тетрад — четвертый. В том же порядке они располагаются по высоте.
37. Первая ступень [A] с четвертой [D] показывают первый вид, Второй вид дают вторая ступень [B] с пятой [E], Шестая ступень [F] с третьей [C] в пении заодно⁴¹.

³⁷ Вместо кварты от «шестой» (*F*) вверх и от «второй» (*b*) вниз возникает тритон.

³⁸ Семь разногласных звуков все вместе образуют единое согласное целое. В «Правилах» слово «гармония» употребляется в эстетическом, а не в композиционно-техническом смысле, и означает примерно то же, что «музыка» (ср. §40).

³⁹ После описания простейшего модального родства (тождества звуков через октаву) Гвидо переходит к более сложным свойствам звукоряда, описываемым им как «звуковиды» (*modi vocum*). «Звуковид» Гвидо — не что иное, как модальная (звукорядная) функция. Четыре ступени звукоряда — прот (соответствует *D*), девтер (*E*), трит (*F*) и тетрад (*G*) — различаются контекстом интервалов, их окружающих, в этом и состоит их различие. Аналогичные или близкие по интервальному контексту ступени на другой высоте Гвидо объявляет им «подобными» (*similes*) или «родственными» (*affines*), т. е., говоря современным языком, другие звукоступени репрезентируют те же четыре модальные функции. См. подробней Миср. 7.

⁴⁰ В стихах «звуковиды» далее сокращенно реферируются просто как «виды» (*modi*). Семь ступеней здесь — семь различных по высоте звуков.

⁴¹ Пары *A* и *D*, *B* и *E*, *C* и *F* — родственные модальные функции.

Четвертому виду принадлежит седьмая ступень [G], но по-особому:
В восхождении она звучит подобно третьей [C],

А в нисхождении признаёт
своей сестричкой (*sororculam*) четвертую [D]⁴².

38. Кроме того, пятая ступень [E] весьма подобна первой [a],
Но только в нисхождении. Если запишешь нотами,
То увидишь полутоны и тоны так, как ты их слышишь⁴³.
39. Остальные же ступени сильно друг с другом расходятся;
Невма (*neuma*) от данной ступени не похожа
на [такую же] невму от другой,
И наоборот: данная невма не уступает свое место чужой невме⁴⁴.

[О ладах]

40. Внимательное слушание очень полезно и для того,
Чтобы наблюдать и усвоить, как преобразуется
облик музыки (*harmonia*),
Если ее петь в четырех [разных] ладах (*modis*)⁴⁵.
41. Из этих четырех ладов мы затем делаем восемь,
Потому что различаем низкие и высокие распевы.
По греческому обычаю мы называем их
автентическими и плагальными.
42. Высокие распевы именуют автентическими, низкие — плагальными.
При том что каждый из распевов причисляется к четырем тонам,
Они обнаруживают восемь формул тонов, или ладов⁴⁶.

⁴² У звукуступени G нет пары, она находится на особом положении. В восхождении от G возникает та же структура, что у третьего звуковида ($Gabc = CDEF$, у обоих полутонов вверху), в нисхождении же от G структура та же, что у первого звуковида ($GFED = DCBA$, полутоны в середине).

⁴³ Интервальные структуры $a-G-F-E-D$ (от «первой» ступени вниз) и $E-D-C-B-A$ (от «пятой» ступени вниз) идентичны.

⁴⁴ Невма здесь не в смысле знака нотации, а в смысле мелодической фразы (мелодической формулы, мелодии-модели). Продолжая разговор о родстве ступеней звукоряда, Гвидо обращает внимание на то, что интервальный состав невмы от одной ступени не идентичен интервальному составу той же невмы при «механическом» переносе ее на другую высоту. Ср. *Micrologus* 10.

⁴⁵ Ладовую «трансформацию» (*transformata facie harmonia*, букв. — «гармонию с преобразованием облика») Гвидо демонстрирует в «Послании» на примере формульного распева «*Tu patris sempiternis*» (см.), где при восходящей диатонической транспозиции интервальные «шаги» как бы выдерживаются, но из-за перемены интервальной структуры мелодии в каждой новой транспозиции мелодия все время звучит иначе.

⁴⁶ *Formulae tonorum vel modorum*. Формульные мелодии присущи каждому из восьми ладов / тонов, несмотря на то что в терминологии ладов традиционно присутствуют только четыре их греческих названия (прот, девтер, трит и тетрард).

43. Первый лад — прот автентический, второй — прот плагальный, Девтер автентический мы называем третьим. Четвертый по порядку — девтер плагальный. Пятый — автентический трит, шестой — плагальный. Затем автентический тетрад, который мы называем седьмым. Восьмой, который следует за седьмым, — плагальный тетрад⁴⁷.
44. Как было сказано, два [вида] привязаны к одной ступени, Ибо четверная связь ступеней оправдана [самой] природой⁴⁸. Овладей ими и поймешь⁴⁹, что в искусстве [музыки] нет ничего более полезного⁵⁰.

VII	I	III	V	I	III	V	VII	I	III	V	I	III	V	VII	I
Г	А	В	С	Д	Е	F	G	a	ь	c	d	e	f	g	aa
VIII	II	IV	VI	II	IV	VI	VIII	II	IV	VI	II	IV	VI	VIII	II

[О финалисах]

45. Хотя распев может содержать любые ступени и быть любого лада, Он будет того лада, каков финалис (finalis), Ибо от него он берет правило, по которому и существует⁵¹.
46. К финалисам мы относим четвертую [D], пятую [E], шестую [F] и седьмую [G] ступени⁵². Многие же заключение и начало [распева] Устанавливают где попало⁵³.

⁴⁷ После этого параграфа Пеше дает еще один — ровно о том же, но изложенный прозой [9, 364]. Следуя редакции Смитса ван Васберге [10, 111–112] и некоторым рукописям (K, M1, M2, M9), я опускаю этот параграф-дубликат.

⁴⁸ Родство плагального и автентического ладовых звукорядов Гвидо выводит из модального родства ступеней диатонического звукоряда, о котором говорилось раньше (см. §§35–38).

⁴⁹ *Quos si sapis, hac in arte nihil est utilius*. В подавляющем большинстве рукописей и в издании Смитса ван Васберге *quos*, но у Пеше *quod*. На мой взгляд, нет смысла менять *quos* на *quod*, поскольку совершенно ясно, что *quos* относится к *modi*. Гвидо в очередной раз подчеркивает взаимосвязь (родство, подобие) интервальных отношений в звукоряде (в современных терминах — модальных функций), усвоение которых и дает певчому ключ к верному интонированию (*ars* — искусство в смысле «мастерство», «техника») распева.

⁵⁰ Нижеследующая таблица высот звукоряда дана по аналогии с §5. Смитс ван Васберге в этом месте [10, 112] повторяет свой «усеченный» звукоряд, без нижнего Г и без двойного aa вверху.

⁵¹ Многие западные ученые в этом утверждении Гвидо усматривают заимствование из «Диалога» Псевдо-Одо, хотя, на мой взгляд, это утверждение спорно.

⁵² Напомним, что порядковые числительные при ступенях означают счет от «первой», которой Гвидо называет звукоступень А.

⁵³ Т. е. не соблюдают правило расположения финалиса (конечного тона) и принципа (начального тона) в распеве.

[Об амбитусе]

47. Одна и так же мелодия по правилу может идти
до восьмой ступени вверх
И до пятой вниз, считая от финалиса,
Если не проводить различия
между плагальной и автентической [мелодиями].
48. Если же, как положено, различать плагальные и автентические,
Тогда плагальные идут вверх до пятой и не дальше,
И ограничиваются нисхождением до пятой.
49. Автентические же по правилу идут до восьмой вверх,
А вниз от финалиса опускаются на один тон и не более.
Для трита, у которого внизу тона нет,
финалис — самый нижний звук⁵⁴.

[О принципах и тенорах]

50. Начальный звук (*principium*) должен согласовываться с конечным,
Поэтому [автентические мелодии] нужно начинать не выше пятой,
А плагальные — не выше четвертой ступени, считая от финалиса.
51. Из прочих ступеней вторая [В/в] не важна (*ignobilis*),
А третья [С/с] и шестая [F], напротив, встречаются часто,
В этом [утверждении] я опираюсь
на свидетельство святого Григория.
52. Поскольку он не хотел, чтобы эта [В/в] главенствовала,
Третья [с] заняла ее место в автентическом девтере,
Финалис которого, пусть даже с секстой [с], часто его и начинает⁵⁵.

⁵⁴ В описании амбитуса счет ведется от финалиса как первой ступени, соответственно, пятая ступень ладового звукоряда расположена квинтой выше финалиса и четвертой (а не квинтой) ниже его. Исключение составляет автентический трит: его нижний предел (нижняя граница его амбитуса) совпадает с высотой финалиса (F).

⁵⁵ Высказывание о неупотребительности ступени В/в (соврем. *h*, в любом регистре) надо понимать в том смысле, что ко времени Гвидо с этой ступени распев никогда не начинался. Кроме того, *h* уже не использовалась в качестве второй опоры (реперкусы / тенора) III тона. Вместо нее в практике церковного пения такой опорой стала ступень *c* (в регистре высоких, отсюда строчная буква). Ходовой григорианский репертуар, например в «*Liber usualis*», в самом деле, последовательно репрезентирует с как вторую опору в распевах III тона.

Последний стих §52 (*Cuius finis, quamvis sexta, saepe ipsum inchoat*) особенно проблемный, неслучайно и Пеше и Рускони снабжают его комментариями (соответственно, [9, 371] и [8, 112]). Оба исследователя исходят из метонимической трактовки фразы *cuius finis*, понимая ее как ссылку на финалис лада, реперкуссой которого является «по правилу» ступень *c* — то есть как ссылку на финалис трита, F. Далее F у них трактуется как шестая «алфавитная» ступень звукоряда (*quamvis sexta*), и с нее «часто» (*saepe*) начинаются распевы автентического девтера (*deuterus autentus*). Если Гвидо действительно имел это в виду, его утверждение выглядит странно и расходится с практикой

53. Многое в музыке совершается не по правилам,
Потому что в наше время она от многого [хорошего] отвыкла,
Ибо зависть и косность уничтожают всю науку⁵⁶.

[О форме]

54. И вот, совершенно ясно, что возникает из звуков:
Как [в тексте] есть слоги и слова, так [в музыке] — колоны и коммы⁵⁷,
И стихи [поэтому] часто распевают на манер метрический⁵⁸.

[О нотации]

55. Мы доказали, что самая лучшая нотация — буквенная.
Нет ничего проще, чем с помощью букв выучить распев,
Если постоянно пользоваться ими по крайней мере три месяца⁵⁹:

d ь c d e d c сь а ъс аь а G G G
Sit no- men Do- mi- ni be- ne- dic- tum in sae- cu- la.

F G а G F G F F FG E FE D CD D
Ad- iu- to- ri- um nos- trum in no- mi- ne Do- mi- ni.

cantus planus. По меньшей мере, в стандартном григорианском репертуаре принципов *F* в распевах III тона найти не удастся, зато распевы с начальными ступенями *G* и *E* (типичная начальная мелодическая формула — *E-D-G-A-c*) находятся в большом количестве. С учетом этих аргументов я полагаю, что числительное *sexta* в обсуждаемой проблемной фразе — не номер «алфавитной» ступени (*F*), а шестая по порядку ступень (*c*) вверх от финалиса III тона.

Наконец, можно только гадать, какое отношение ко всем этим Гвидоновым наблюдениям о ступенях *B*, *C* и *F* имеет легендарный папа Григорий.

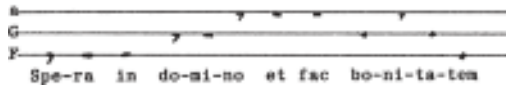
⁵⁶ Как это типично для Гвидо! Наблюдения о «дерзости» в применении *b*-круглого, о «противозаконном» расположении финалиса и принципия и т. п. выбили его, хоть и на короткое время, из основной «дидактической» колеи и вынудили сокрушаться об упадке музыки и музыкальной науки в целом. Более пространно с жалобами Гвидо на жизнь читатель может ознакомиться в прологе к «Посланию».

⁵⁷ *Velut syllabae et partes, cola atque commata*.... Самый маленький осмысленный отрезок речи в риторике назывался словом *comma*. Следующий по масштабу *colon* (мн. ч. — *cola*). В список формальных отрезков художественной речи также включается и *distinctio* (предложение), слово, которое в «Правилах» не уместилось, по-видимому, из ритмических соображений. Параллели музыкальной и текстовой формы — любимая тема Гвидо. Та же мысль (вплоть до конкретных терминов) в *Micro.* 15, 5 и *Epist.* 375–77.

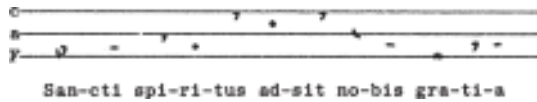
⁵⁸ Возможно, имеются в виду тексты гимнов и секвенций, музыкальная форма которых следует законам формы поэтической.

⁵⁹ «*Sit nomen Domini*» — антифон VII тона, «*Adiutorium nostrum*» — антифон I тона. В ряде ранних рукописей «Правил» буквы в этих примерах нотированы диастематически (без линеек). Моя редакция базируется (как и редакция Пеше) на рукописи P1 (f. 93r).

56. Но для сокращения (*causa breviandi*) обычно пишут невмы, Которые, если писать их аккуратно⁶⁰, можно использовать вместо букв, А буквы расположить на линейках таким образом⁶¹:



57. Затем, по мере обучения одну ноту можно Располагать между двумя линейками — поистине, Разные вещи должны находиться в разных местах⁶²:



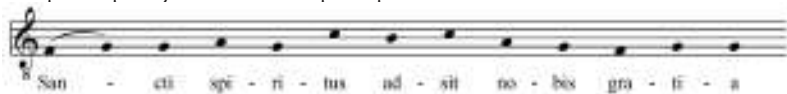
- 58*. Некоторые между линейками ставят две ноты, Некоторые три, а некоторые вообще не чертят линеек. Труд их тяжел, но последствия их ошибки еще тяжелей⁶³.

⁶⁰ «Аккуратно» значит точно на линейке, а не приблизительно (по высоте), как обычно нотируют невмы.

⁶¹ На нотоносце слева от линеек, наподобие привычных нам ключей. Транскрипция:



⁶² Транскрипция нотного примера:



«Терцовое» расположение линеек, подразумевающее единственную звуковысотность на линейке и единственную звуковысотность в промежутке между линейками — простое и, можно сказать, революционное достижение Гвидо, которым мы пользуемся по сей день. Стимулом мог послужить нотационный «дизайн» автора «*Musica enchiridiadis*», который уже в конце IX в. использовал линейки для расположения на них слогов распеваемого текста (а дасийные знаки — в качестве ключей для этих линеек), но промежутков в «линейной» нотации Псевдо-Хуквальда не было. Линейки с промежутком произвольной (обычно квинтовой или квартовой) ширины и диастематическим расположением невм внутри наблюдаются и до Гвидо, и в копиях ранних Гвидоновых трактатов (см., например, тот же «*Sancti spiritus*» из рукописи **К**: ил. 4 на цветной вклейке).

⁶³ Чем больше невм располагается между направляющими линейками, тем больше вероятность неточного интонирования их высоты. В певческих рукописях смешанной (линейно-невменной) нотации XI–XII в. довольно часто можно видеть линейки только для *F* и *c*; соответственно, невмы, кодирующие *G*, *a* и *b*, записывались по высоте на глазок («труд их тяжел»), между этими направляющими.

59. Чтобы свойство звуков распознавалось яснее,
Некоторые линейки мы обозначаем разными красками,
Чтобы глаз мог немедленно распознать место любого звука⁶⁴.
60. Третья по порядку ступень [С] сияет желтым (сoccus) блеском,
А затем алеет рыже-красная (flavo minio),
родственная ей, шестая [F]⁶⁵.
Родство красок служит указанием и для других [ступеней]⁶⁶.
61. Ведь если невмы лишены буквы и цвета⁶⁷,
Они подобны колодцу без веревки:
Многоводье его для людей бесполезно.
62. Сказанное мною принесет тебе большую пользу:
Если будешь обращать внимание на сходство в очертаниях невм,
Наблюдая, как в разных местах и ладах они звучат по-разному,
То по этому подобию невм легко осознаешь,
Каков тот или иной звук, в зависимости от места
на различных линейках, —
[Вот какую] пользу ты извлечешь, упражняясь в ладовых формулах⁶⁸.
63. Согласуя [неизвестный] распев
с [известными] распевами всякого лада,
Ты поймешь, какого лада данный распев.
Вот почему все антифоны мы сводим к восьми мелодиям (mela)⁶⁹.

⁶⁴ Под «местом звука» (*locus soni*), очевидно, подразумевается относительное положение ступени в заданном звукоряде, т. е. ее модальная функция.

⁶⁵ Буквы *C* (для желтой линейки) и *F* (для красной) показаны прописными буквами условно. Цветные линейки на практике, как правило, соответствовали «нашим» *фа* малой и *до* первой октавы, но могли также относиться к любым ступеням в диатоническом звукоряде, ниже которых находится полутон. То же относится и к ключам (*F* и *C*). Об условности передачи натуральных красителей, обозначенных как *coccus* (шафран) и *minium* (сурик), прилагательными (соответственно) «желтый» и «красный», см. мое Введение к публикации «Послания» Гвидо ([5]).

⁶⁶ Эта фраза не вполне понятна. Мысль Гвидо, возможно, такова: как родственны «окрашенные» звукоступени *C* и *F*, так и другие, так сказать, «неокрашенные», но следующие за ними (например, *D* и *G*). Пеше передает смысл немного иначе: «There is an affinity among the rest by the sign of the colors», т. е. так, будто в оригинале *affinitas reliquorum*, в то время как там однозначно — *affinitas colorum*.

⁶⁷ Цветных направляющих линий и букв-ключей.

⁶⁸ Слово «невма» в обсуждаемом параграфе означает ладомелодическую формулу (оригинальный термин — *formula modi*), упражнение в распеве которой дает певчому надежное ощущение интервального окружения (контекста) и, в конечном итоге, обеспечивает верное интонирование мелодии в целом. Эта гениальная дидактическая идея последовательно воплощена в (позднейшем) «Послании о незнакомом распеве».

⁶⁹ В данном контексте под мелодиями (*mela*) антифонов подразумеваются не любые мелодии в ладах (которые можно наблюдать, например, в антифонах «Liber usualis»), а восемь мелодических формул, воплощающих, так сказать, «интонационную сущность» восьми церковных ладов.

64. Бывает, что быстро возникают несколько [разновысотных] звуков, тогда для [указания] промежутка [между ними] делается метка (*meta*).
Это знак, показывающий место следующей невмы, Поскольку ее не нотируют [явно] там, где ей надлежит быть⁷⁰.
65. Пусть даже любой [певчий] воспроизведет весь распев по памяти, Если он не закрепит в памяти все его ходы и звуки, не воспримет их свойства, Тогда он должен признать, что не знает ничего⁷¹.
66. Сокрытых до поры муз мы вывели на свет Божий. Представив их благосклонным [читателям], мы нанесли удар завистникам — Во славу Всевышнего, милостью Которого сотворены и живы.

⁷⁰ *Plures voces brevi fiant, meta fit ut spatium, / Signum est sequentis neumae, quo loco ponenda sit, / Suo loco ne ponatur, cum necesse fuerit.* Смысл этой строфы загадочен. Безусловно, главное слово здесь — «метка» (*meta*). Пеше [9, 380–383], призвав на помощь (как обычно) анонимную интерполяцию, уверена, что проблемные стихи «дополнительно акцентируют важность ключа» («provide additional emphasis on the importance of clef»). Рускони [8, 113], разбирая различных «кандидатов» на *meta*, отвергает «ключ» и склоняется к толкованию *meta* в смысле кустоса (знак в конце текущего нотонаосца, предупреждающий о первой высоте последующего нотонаосца). М. Бернхард (в словаре «*Lexicon musicum Latinum*», см. [12, col. 458]) предполагает для данного вхождения *meta* «границу интервального промежутка» («Grenze eines Tonabstands»), снабжая свое предположение знаком вопроса.

Позволю себе высказать четвертую гипотезу. Возможно, речь идет об орнаментальной невме, указывающей на частотную модуляцию — полутоновое или даже целотоновое колебание маркированной высоты. В ходе реформы (в исторической перспективе, безусловно, прогрессивной) выяснилось, что передача некоторых специфических невм в линейной системе составляет проблему. Для того и понадобился особый абзац и специальная метка.

Если допустить такое толкование, то нотируемая невма показывает «главную» высоту, а «метка» выступает в роли уточнения интервала модуляции. Именно в таком смысле использует слово *meta* Иероним Моравский (XIII в.), называя описанную технику орнаментирования «гармоническим цветком» (*flos harmonicus*). К сожалению, нужных для подтверждения моего предположения примеров линейной нотации невменной «модуляционной» орнаментики в рукописях XI–XII в. я пока не нашел.

⁷¹ Распев надо не просто заучивать, а подмечать и запоминать звукоходы, то есть научиться улавливать структуру звукоряда и выстроенные на ее основе типовые мелодические формулы. Здесь — та же «модальная» мысль, что в *Miss. 16, 9*.

⁷² Последний раздел (§§67–76) несколько обособлен от предыдущего повествования. Такое впечатление, что Гвидо написал учебник ЭТМ целиком, но затем приписал к законченному тексту дополнение. У Смита ван Васберге и у Пеше этот раздел и следующий за ним эпилог размещены в основном тексте. Рускони [8, LXXXIII], хотя и ставит раздел «для продвинутых» под сомнение, все же печатает его в основном тексте, но эпилог «высоким штилем» (§§77–78) исключает.

Содержание проблемного раздела действительно выходит за рамки «упрощенной дидактики» и выглядит, скорее, как зачаток учения о комбинаторной композиции *cantus planus* (своего рода средневековая алеаторика). Греческий термин

[О системах]⁷²

67. Расскажу кратко о видах систем (*constitutionum formas*):
Системой называется сочетание нескольких звуков
Только в восхождении или, наоборот, в нисхождении.
68. Первая система возникает из двух звуков,
Вторая из трех, третья из четырех,
Четвертая из пяти любых ступеней.
69. Первая система — одного вида, вторая — сдвоенная,
Третья дает четыре варианта,
Четвертая в объеме квинты дает восемь благозвучных видов.
70. Если к одной системе со всеми ее видами
Добавится одна ступень, те же [предыдущие] виды останутся.
Если брать дальнейшие звуки, те же виды встретятся опять⁷³.
71. Так всякая система рождается из другой:
Первая дает вторую, вторая третью,
А третья четвертую, что и показывает схема.
72. В любых [приведенных здесь] звуках есть правильная гармония⁷⁴;
К ним можно присоединять и дальнейшие виды систем,
До тех пор, пока их интервалы не ограничит октава.
73. Однако широкие и особенно незаполненные виды [систем]
В распеве мы используем редко. Узкие виды,
К тому же не разбитые скачками (*minus interruptas*),
используются часто⁷⁵.

«система» в смысле мелодических отрезков звукоряда, вплоть до Полной системы (лат. *constitutio* — калька греч. *συστήσις*), мы здесь употребляем следуя традиции, установленной еще Боэцием (*Mus. IV, 15*). В отличие от греков, Боэция и ряда средневековых коллег, Гвидо далее рассматривает не виды (*species*) главных консонансов (разновидности одной и той же структуры, например, кварты), а занимается совсем другим делом — он скрупулезно перебирает различные способы мелодического заполнения (необязательно поступенного) интервальных систем — секунды, терции, кварты и квинты. Эти способы (*modi*, или *formae*) приходится передавать тем же словом «виды». Так, например, 8 Гвидоновых видов квинты, считая от высоты *A*, включают в себя следующие ходы: (1) *ABCDE*, (2) *ACDE*, (3) *ABDE*, (4) *ADE*, (5) *ABCE*, (6) *ACE*, (7) *ABE*, (8) *AE*. В начале XIV в. похожими исследованиями мелодики занимался (в «Разъяснении») Маркетто Падуанский, используя для способа заполнения остова более специфический термин *interruptio* (букв. «прерывание»; ср. *interruptas* в §73 «Правил»).

⁷³ Каждый последующий (по ширине) интервал наследует все мелодические ходы в объеме предыдущего интервала; например, секундовый шаг содержится в терцовой системе, терцовый — в квартовой и т. д.

⁷⁴ «Правильная гармония» (*regulae concordia*) — гармония, которая возникает в силу правила мелодической композиции.

⁷⁵ В практике церковного распева поступенное заполнение интервалов предпочтительней интервалов, взятых скачком, к тому же узкие интервалы предпочтительней широких.

Системы и виды (constituciones et moduli) первой ступени	первая система (простая)	В А	Г	первый
	у второй системы два вида (formulas)	С В А А	Г II	второй
	у третьей системы четыре вида (formulas)	D D D D C C В А А А А	Г II III IV	третий
	четвертая система имеет четыре вида (modulos) и включает в себя все предыдущие системы	Е Е Е Е D D D D C C В А А А А	Г II III IV V VI VII VIII	4-й
Системы и виды второй ступени	первый	С В В В В	третий	
	второй	Е Е Е Е D D C В В В В	второй	
	третий	Е Е Е Е D D C В В В В	третий	
Системы и виды третьей ступени	первый	С С D D E E	второй	
	второй	Е Е D D C C D D	третий	
	третий	F F F F D D C C D D	третий	
	4-й вид	G G G G G G G G E E D D C C C C C C	4-й вид	

74. Поскольку бóльшие [по объему] виды производятся от меньших,
Тот, кто уверенно разберется в наименьших,
Никоим образом не усомнится и по поводу бóльших.
75. Любые виды [систем] чрезвычайно разнообразны.
Бывает, что некий отдельный звук в распеве
Удваивается или утраивается своим же отзвуком⁷⁶.
76. Гармоничное сочетание этих систем вторит
Родственным ступеням (*voces affines*),
о которых дано правило. Не будь их,
У нас всегда была бы одна и та же мелодия
на той или иной высоте⁷⁷.

[Эпилог]

77. Я без утайки изложил [музыкальные] правила и вручил
Певчим правильно сделанный антифонарий,
Какового у них никогда не бывало⁷⁸.
78. Взываю к вам, праведные братья! За то,
чтобы великие усилия [не были напрасными],
За меня, ничтожного Гвидона, и помощников моих
Молите милосердного Бога, дабы явил нам милость Свою.
Помогите молитвами и переписчику сего труда.
Молитесь и за учителя, чьей помощи жаждут автор и переписчик⁷⁹.
Слава Тебе, Господи!
Аминь⁸⁰.

⁷⁶ Мелодия разветвляется не только в пределах интервала системы, но может включать и повторение (*repercussio*) одного и того же тона. В невменной нотации за такие удвоения и утроения отвечали особые невмы — *bistropa* и *tristropa*.

⁷⁷ «Родственные» (*affines*, т. е. идентичные в последовательности ступеней, но не идентичные в интервальном контексте) мелодические фразы считаются не одинаковыми, а «подобными» (*similes*). Об этом см. подробнее в «Микрологе» (главы 5, 9 et passim).

⁷⁸ Как уже говорилось, новаторский антифонарий Гвидо утрачен.

⁷⁹ «Учитель» необходим Гвидо и его помощнику для внедрения написанного с приложением «великих усилий» (*tantis laboribus*) труда в церковно-музыкальную практику. Напомню, что *labores* в латыни имеет значение как «труды» (эмоционально нейтральное слово), так и «напряженные усилия», «муки», «тяготы» и т. п.

⁸⁰ Далее в ряде рукописей «Правил» следуют гекзаметры (инципит: *Omnibus ecce modis descripta relatio vocis*), представляющие собой глоссу к §§27–44. Этот текст, напечатанный у Пеше [9, 394–403], скорее всего, Гвидо не принадлежит, потому в настоящее издание я его не включил (так же поступил в своем издании Рускони). В критическом издании Смитса ван Васберге [10, 128–133] гекзаметры напечатаны в Приложении к основному тексту и целиком заключены в квадратные скобки.

ПРАВИЛА В СТИХАХ — СТИХАМИ

«Стихотворные правила» — первый в истории трактат о музыке, изложенный в поэтической форме. То, как высоко оценивал Гвидо собственные стихотворные опыты, очевидно по его высказываниям в гекзаметрическом прологе («Одной только силой таланта я упорядочил ритмы») и в §66 («Сокрытых до поры муз мы вывели на свет Божий»⁸¹). Было бы несправедливо не воздать хотя бы отчасти его слогу и стилю, тем более что в моем прозаическом пересказе Гвидонов шарм, увы, нивелируется. Ниже мы публикуем несколько начальных стрóf «Правил» в поэтической версии О. С. Лебедевой, которая, как мне кажется, верно схватывает дух технически не слишком искусной, но трогательной в своей прямоте поэзии Гвидо Аретинского⁸².

2. Меж музыкантом и певцом
 Есть разница великая:
 Один поет с пустым лицом,
 Бессмысленно мурлыкая,
 Другой же в тайну посвящен,
 Как звуки составляются.
 В ком нет понятия, тот смешон,
 И беспощадно нами он
 Скотиной называется.
3. Но, впрочем, если предпочтешь
 Ты громкое звучание,
 Тогда и крик осла хорош,
 И дружное мычание,
 Померкнет соловей в кустах
 Волшебной майской полночью.
 Когда вопрос поставить так,
 Мудрейшим кажется простак —
 Тут логика беспомощна.
4. По сей причине тьма невежд
 Всё трудится без отпуска
 И жизни чашу без надежд
 Растрчивает попусту.
 Так слабоумцы-дурачки
 Заходятся в старании,
 Ведь без учительской руки
 Спеть антифона ни строки
 Они не в состоянии!
5. Итак, забудь собранье нот,
 Которых нет косматее,
 Презренный хлам, с каким поет

⁸¹ Понятно, что речь совсем не о музыке. Гвидоновых музыкальных упражнений (вроде *Ut queant laxis* в «Послании») в «Стихотворных правилах» нет.

⁸² Полностью поэтическая версия «Правил» (наряду с прозаической) будет опубликована в собрании сочинений Гвидо Аретинского, над которым в настоящее время работают автор этой статьи и Ю. В. Пушкина.

Монашеская братия.
 Слепцы! Ведет их поводырь
 Со стопами и муками.
 А ты запомни, как Псалтырь,
 Семь нот, на них построен мир,
 Их мы запишем буквами <...>.

Использованная литература

1. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / подгот. текста, пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 448 с.
2. *Гвидо Аретинский.* Пролог к антифонарию / пер. с лат. и примеч. Р. Л. Поспеловой // *Sator tenet opera rotas.* Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. С. 48–67.
3. *Лебедев С. Н.* Μουσικός — musicus — музыкант. Очерк музыкальной терминологии Бозция // *Научный вестник Московской консерватории.* 2011. №2. С. 52–65.
4. *Лебедев С. Н.* Об одном свойстве дасийной нотации / *Ars notandi.* Нотация в меняющемся мире: материалы научной конференции / ред.-сост. И. А. Барсова. М., Московская консерватория, 1997. С. 13–16. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 17.)
5. *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // *Научный вестник Московской консерватории.* 2015. №1. С. 120–145.
6. *Пушкина Ю. В.* Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья. Дисс. ... канд. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 293 с.
7. *Busse Berger A. M.* Medieval music and the art of memory. Berkeley: University of California Press, 2005. XVI, 288 p.
8. *Guido d'Arezzo.* Le opere: Micrologus, Regulae rhythmicae, Prologus in antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem. Testo latino e italiano / Intr., trad. e comm. a cura di Angelo Rusconi. 2^{da} ed. Firenze: Sismel — Edizioni del Galluzzo, 2008. 188 p.
9. *Guido d'Arezzo's* Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahelem. A critical text and translation with an introduction, annotations, indices, and new manuscript inventories by Dolores Pesce. Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1999. 615 p.
10. *Guidonis Aretini Regulae rhythmicae* / ed. J. M. Smits van Waesberghe // *Divitiae Musicae Artis, A / IV.* Buren: Frits Knuf, 1985. 177 p.
11. *Hucbald, Guido, and John on music: three medieval treatises* / transl. by Warren Babb; edited, with introductions, by Claude V. Palisca. New Haven: Yale University Press, 1978. XIV, 211 p.
12. *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi* / hrsg. von M. Bernhard. Fasz. 11. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2010. Sp. 322–479.
13. *Smits van Waesberghe J. M.* De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus. Firenze: Olschki, 1953. 247 p.
14. *Smits van Waesberghe J. M.* The musical notation of Guido of Arezzo // *Musica Disciplina* 4 (1950). P. 15–53.