



Аннотированное научное издание

УДК 781.2:783.51

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>

Брат Михаил. Диалог о музыке

Новое издание и комментированный
русский перевод С. Н. Лебедева

Сергей Николаевич Лебедев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
olorulus@mail.ru

Аннотация: В начале XI века на Севере Италии неизвестный монах создал «Диалог о музыке» (с инципитом «Quid est musica?») — труд, который оказал заметное влияние на Гвидо Аретинского. Исторически текст приписывался Одо Ключийскому, ныне автора условно обозначают как Псевдо-Одо. В качестве рабочей гипотезы предложено именовать автора «Диалога» Братом Михаилом (Frater Michael), в том числе и для того, чтобы отличить его от «другого Псевдо-Одо», анонимного создателя трактата «Musicae artis disciplina» (написанного тогда же и также повлиявшего на Гвидо). «Диалог» включает учение о монохорде, буквенной нотации (возможно, впервые — с модальными тождественными октавами и буквой «гамма»), «консонансах» (6 эмелических интервалов и октава); наиболее ценная часть «Диалога» — учение о церковных ладах, или тонах. Публикация содержит новую редакцию латинского оригинала трактата на основе 11 рукописей XI и XII вв. и полный русский перевод, с критическим аппаратом, музыковедческими комментариями, многочисленными нотными примерами.

Ключевые слова: Псевдо-Одо, Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, буквенная нотация, монохорд, звуковысотная система, лады

Для цитирования: Лебедев С. Н. Брат Михаил. Диалог о музыке. Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 8–35. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.

HOMAGE TO PROFESSOR MIKHAIL A. SAPONOV

Annotated Scholarly Edition

[Fratr̄is Michaelis] Dialogus de Musica

New Edition and Russian Translation
with Commentary by Sergey Lebedev

Sergey N. Lebedev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
olorulus@mail.ru

Abstract: At the beginning of the 11th century in the Northern Italy an anonymous monk has written a 'Dialogue on Music' (incipit: *Quid est musica?*) which exerted a notable influence on Guido of Arezzo. Earlier it has been attributed to Odo of Cluny, at present it is usually referred to the first 'Pseudo-Odo'. The author of 'Dialogue' is labeled here Michael Frater (as opposed to the second 'Pseudo-Odo', author of the untitled text with the incipit *Musicae artis*

disciplina). Michael expounds division of monochord, letter octave notation (with octave-identical pitch classes and Gamma, maybe for the first time), ‘consonantiae’ (6 emelic intervals plus octave). The most important part of the ‘Dialogue’ is the modal doctrine of plainchant. Current publication includes the new edition of the (Latin) original, based on 11 manuscripts of the 11th and 12th centuries, and the Russian translation, with Apparatus criticus, extensive comments and numerable music examples.

Keywords: Pseudo-Odo, Guido of Arezzo, history of Western music theory, letter notation, monochord, pitch systems, modes

For citation: Lebedev, Sergey N. 2021. “[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 8–35. (In Russian). doi: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.

Среди миров...
 Ах нет — уже так было...
 Попробую начать вязанье рифм:
 О ты, кого так пылко возлюбила
 Небес сокровищница, щедро одарив,
 О ты, науки чистый горний свет,
 В трудах несущий качества завет,
 Ученый музикус, учитель и поэт!

Машо и Бах, гуляки-менестрели,
 И синий бархат (Вагнера каприз) —
 Холоповскою почвой раздобрили,
 А гениальностью твоей взлетели ввысь.
 Источник радости, кому сравнения нет,
 Любви тебе и долгих-долгих лет,
 Ученый музикус, учитель и поэт!

Ольга Лебедева

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

*Dum committeret bellum draco cum Michael archangelo,
 audita est vox milia milium dicentium: Salus Deo nostro!*

Антифон к празднику Архангела Михаила

«Диалог о музыке» Брата Михаила (инципит «Quid est musica?») наряду с четырьмя аутентичными трудами Гвидо Аретинского входит в число наиболее популярных в Средние века музыкально-теоретических трактатов². Связанный с учением Гвидо множеством смысловых нитей, этот текст и в рукописных кодексах, как правило, размещен среди Гвидоновых трудов. Он сохранился в 56 рукописях, 42 из которых содержат

¹ Когда затеял Змий битву с Архангелом Михаилом, раздался глас тысячи тысяч: Слава Богу нашему!

² Чтобы не повторять здесь аргументы идентификации автора «Диалога» и датировки исследуемого текста, отсылаю читателя к статье «Двое неизвестных и великий Гвидо», опубликованной в Научном вестнике Московской консерватории [2].

трактат целиком, остальные — во фрагментах [6, 72]. Пролог к «Диалогу» (инципит «Petistis obnix») сохранился в 9 рукописях [10, 137–138].

Всем известно издание «Диалога» Мартина Герберта, опубликованное в 1784 году [15, 251–264]. Революционное для своего времени, оно не может служить источником для надежного перевода в XXI веке — редакция Герберта внутренне противоречива, содержит неточности в тексте и особенно в графике, поэтому пришлось поискать какое-нибудь современное издание оригинала. И такое издание действительно нашлось: в 2007 году Лючия де Нардо опубликовала новую редакцию «Диалога», в которой многие ошибки Герберта поправлены, а графика достойно реконструирована [8]. Вскоре выяснилось, что и редакция де Нардо нуждается в «проверке на прочность». Четыре рукописи XII–XIII веков, на которые положились итальянская коллега, представляют собой какую-то странную выборку — одна из них французская (F-Pn lat. 7211), одна американская (US-R Ms. 92 1200; olim Admont 494), одна австрийская (A-Wn срв 2503) и одна немецкая (D-Mbs Clm 14663), причем австрийская и немецкая фрагментарны.

Современное издание оригинала, по моим представлениям, должно, как минимум, учитывать наиболее ранние и т а л ь н с к и е источники «Диалога» (они же одновременно — авторитетные источники в наследии Гвидо), а это (1) рукопись из флорентийской Национальной библиотеки (I-Fn Conv. sopp. F.III.565), (2) рукопись из знаменитого старинного аббатства Монтекассино (I-MC 318) и (3) рукопись из небольшой римской библиотеки Vallicelliana (I-Rv B 81). К этому списку я добавил происходящую из Сен-Марсьяля «слепую» рукопись F-Pn lat. 3713 — она специально посвящена «Диалогу» (Гвидонова окружения в кодексе нет, редкий случай) и содержит своеобразную редакцию оригинала, а также несколько хороших рукописей XII века — CH-CObodmer 77 из Бодмерской библиотеки в Женеве (итальянская традиция, много музыкальных инципитов), парижские F-Pn lat. 7211 (ее в качестве основной использовали Герберт и де Нардо) и F-Pn lat. 7461, A-Wn срв 51 из Вены (миниатюру из нее см. на вклейке, цв. ил. 1), GB-Lbl Add. 10335 из Британской библиотеки (происходит из северной Италии) и др. В общей сложности в активном доступе было 11 рукописей³, вот их краткое описание⁴:

| | МЕСТОНАХОЖДЕНИЕ | АББРЕВИАТУРА RISM | ДАТИРОВКА. ПРИМЕЧАНИЯ |
|-----------|-----------------------------|---------------------------------------|--|
| A | Рочестер (штат Нью-Йорк) | US-R Ms. 92 1200 (olim Admont 494) | Австрия, XII век. Содержит глоссы |
| F1 | Флоренция | I-Fn Conv. sopp. F.III.565 | Италия (Лацио или Тоскана), 2-я половина XI века |
| Ge | Женева | CH-CObodmer 77 | Fondation Bodmer, Cod. Bodmer 77 (olim Phillipps 18845); тосканская рукопись 1-й половины XII в. |
| L | Лондон | GB-Lbl Add. 10335 | Северная Италия, начало XII в. |

³ К числу важных для современной публикации «Диалога» источников я отношу также кодекс D-W Guelf. 334, составленный в аббатстве Ульриха и Афры в Аугсбурге ок. 1100 года (хранится в Библиотеке герцога Августа в Вольфенбюттеле). К сожалению, нагрянувшая в 2020 году пандемия коронавируса не позволила до него добраться.

⁴ Полномасштабное кодикологическое описание читатель может найти в фундаментальном издании Гвидоновых трактатов Долорес Пеше [14] (кроме рукописи *PD*, которую Пеше не описывает, так как в ней нет Гвидо) или воспользоваться онлайн-каталогом музыкально-теоретических рукописей Кристиана Мейера, основанным на RISM В/III, по адресу <http://musmed.fr/RISM/rismindex01.htm>.

| | | | |
|----|--------------|------------------|---|
| MC | Монтекассино | I-MC 318 | Италия (Лацио), 2-я половина XI века. Содержит Пролог, ясные музыкальные инципиты, глоссы. Редакция текста уникальна и не сводима к «альтернативной орфографии» и прочим другим обычным «небольшим вариантам» |
| M7 | Мюнхен | D-Mbs Clm 14965a | Южная Германия (Регенсбург), ca. 1100. |
| P1 | Париж | F-Pn lat. 7211 | Южная Франция, ca. 1100 |
| P3 | Париж | F-Pn lat. 7461 | Центральная Италия, конец XII века |
| PD | Париж | F-Pn lat. 3713 | Южная Франция (Сен-Марсьяль), XI и XII века. Содержит также Пролог. Гвидоновых текстов нет |
| RV | Рим | I-Rv B 81 | Италия, XI век |
| V1 | Вена | A-Wn cpv 51 | Южная Германия, XII век. Содержит весь текст основной части, но с купюрами внутри параграфов |

Предлагаемое далее издание «Диалога», разумеется, не претендует на то, чтобы называться критическим⁵, но оно, по крайней мере, учитывает самые ранние и важные источники итальянского происхождения. Оригинал Пролога к «Диалогу» заимствован из критического издания Мишеля Югло [10] и не редактировался.

* * *

«Диалог о музыке» делится на вводную часть (условно — «Пролог») и основную часть, собственно диалог наставника с учеником, в которой слова наставника по традиции предваряются латинской буквой M (magister), слова ученика — буквой D (discipulus). В рукописях текст идет сплошным потоком, отсюда обычная проблема структуризации этого потока. В издании де Нардо деления текста на разделы нет вообще, она просто нумерует строки, причем на каждой странице книги счет строк стартует с единицы. Таким образом, исследователь, который захочет сослаться на «Диалог», вынужден привязываться к конкретным номерам страниц в ее конкретном издании. Мне кажется, это неудобно.

В издании Герберта текст поделен на 18 небольших частей («параграфов»). Хотя это деление иногда не очень убедительно (разрушает логику изложения), я решил сохранить Гербертовы номера (в издании даны арабскими цифрами в круглых скобках), поскольку другие исследователи, ссылаясь на «Диалог», зачастую приводят именно их. Логически последней (не выделенной Гербертом) части текста я присвоил § 19. Кроме того, предлагаю читателю собственное деление текста основной части на главы, условные заголовки к которым даны полужирным начертанием в квадратных скобках.

Параллельно предлагается также полный комментированный перевод «Диалога» на русский язык. Полный перевод, насколько мне известно, есть только на итальянском языке (в уже упоминавшемся издании де Нардо [8])⁶. Фрагментарные переводы на основе издания Герберта давно сделаны Оливером Станком ([16]; здесь в редакции Джона

⁵ Критическое издание «Диалога» готовит японский музыковед Син Нисимаги (в английской транскрипции он передает свое имя как Shin Nishimagi).

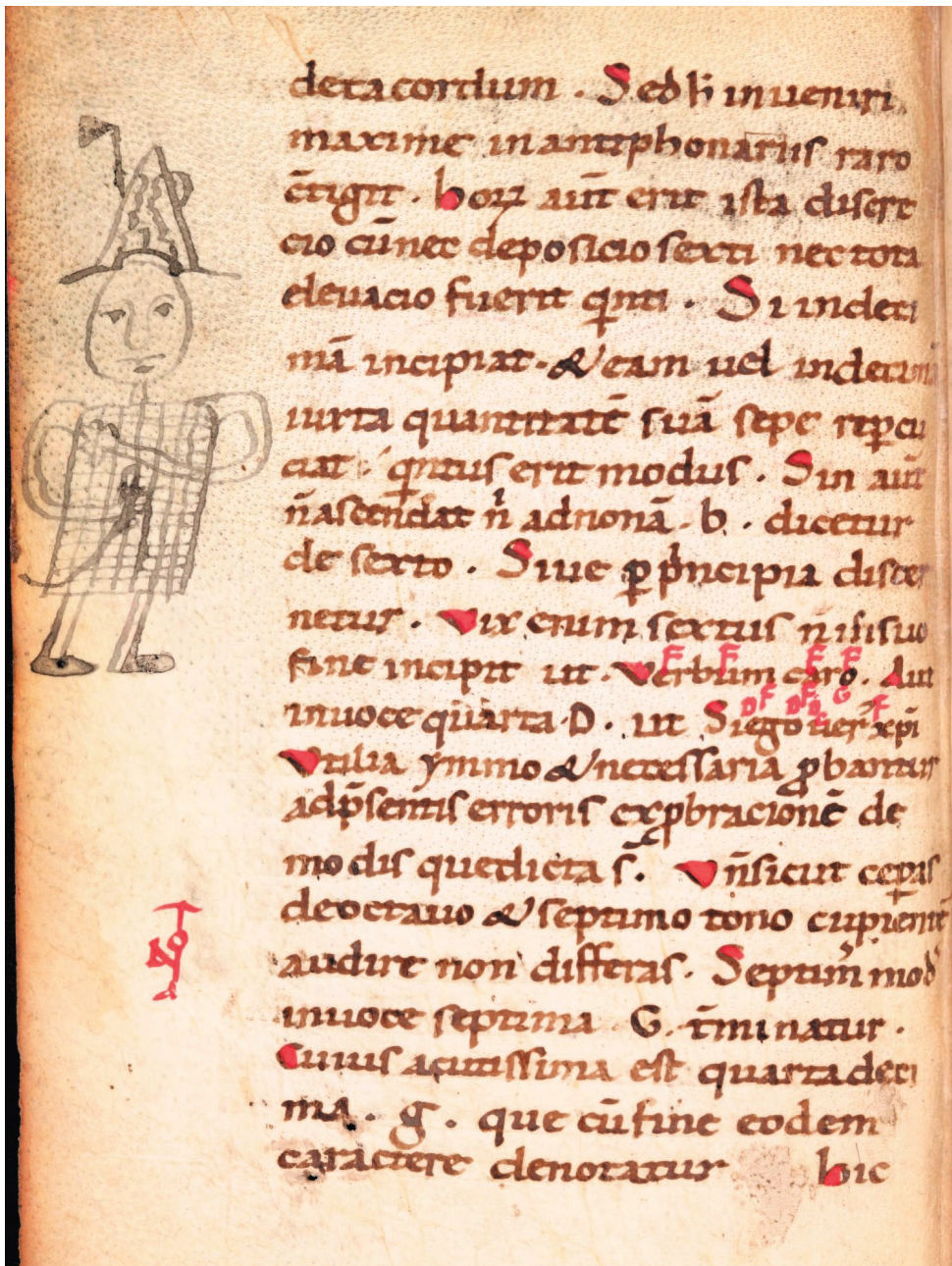
⁶ Полный перевод «Диалога» на французский язык готовит к изданию в 2021 году Кристиан Мейер (личное сообщение).

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ИЗДАНИЮ
«ДИАЛОГА О МУЗЫКЕ» БРАТА МИХАИЛА



Ил. 1. Воображаемый автор «Диалога о музыке». Миниатюра из венской рукописи XII века (A-Wn срв 51, f. 45av)

Plate 1. Imaginary author of "Dialogus de Musica". Miniature painting from the 12th-century Viennese manuscript (A-Wn срв 51, f. 45av)



Ил. 2. Брат Михаил. Диалог о музыке. Страница итальянской рукописи первой половины XII в. (ныне в Бодмеровской библиотеке (Женева), сигнатура CH-CObodmer 77, f. 97v)

Хорошо видны музыкальные инципиты, написанные красной тушью. В средневековых трактатах самого серьезного содержания на полях то и дело встречаются шутовские зарисовки, которыми монахи-переписчики разнообразили свой нелегкий монотонный труд

Plate 2. Frater Michael. Dialogus de Misuca. Page from the Italian manuscript of the first half of the 12th century (now at Bodmer Library, Geneva, archival reference CH-CObodmer 77, f. 97v)

Musical incipits written in red ink are well seen. In medieval treatises of most serious content there are many buffoon sketches on margins. In such a way monks-scribes variegated their hard and monotonous work

Маккиннона) и Р. Л. Поспеловой [4]: Странк перевел на английский «Пролог», параграфы §§1–10 и частично §18, Поспелова опубликовала в переводе на русский больше половины текста — §§8–18. Предлагаемые комментарии к переводу двоякого рода. Одна их часть источниковедческого плана и относится к изданию оригинала: в них регистрируются отклонения от издания де Нардо (в аппарате используется сокращение *N*) и Герберта (*G*), в том числе, отмечены опечатки и пропуски. В ряде случаев дано чтение отдельных рукописей, когда оно несводимо к понятию «орфографического варианта», особенно это касается уникального кодекса *MS*. Другая часть — музыковедческие наблюдения, которые могут быть полезны исследователям старинной нотации, гармонии, мелодики, формы, специальной латинской терминологии и др.

Нотных иллюстраций в современном понимании в рукописях «Диалога» практически нет — ссылки на распевы Михаил дает короткими текстовыми инципитами, с буквенной нотацией или вовсе без нее⁷. Большую проблему для редактора представляет стабилизация самих этих инципитов. Складывается впечатление, что составитель той или иной рукописи «Диалога» не копировал дословно «оригинал» (как, например, из века в век прилежные монахи копировали «Основы музыки» Боэция), а подбирал примеры распевов на лету сам, в зависимости от конкретного, знакомого ему, певческого обихода. Некоторое представление об этой «чехарде» дает сравнительная таблица примеров на эмелические интервалы (*consonantiae*) в статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [2, 15], но еще хуже обстоит дело с примерами на отдельные лады (§11–18). Хотя все распевы, приведенные в моей редакции, проверены на релевантность, это вовсе не означает, что они и есть те самые «аутентичные» мелодии, которые автор «Диалога» специфицировал в своем (не сохранившемся) автографе. В русской части издания нотные иллюстрации даны в транскрипции и местами слегка расширены для лучшего представления контекста.

* * *

Вклад Михаила в историю музыкальной науки сосредоточен главным образом в области гармонии (широко понимаемой как звуковысотная организация музыки). Описываемая им звуковая система ограничена двухоктавным 14-ступенным звуко-рядом — от *G* большой октавы (для этой «дополнительной» ступени используется греческая буква гамма, Γ) до *g* первой октавы⁸. Хотя рукописей с графической, включающей ступени высшего тетра хорда (чаще всего только a^1 , но иногда — и все четыре, вплоть до a^2), предостаточно, я убежден, что эти «лишние» высоты не оригинальны, составители добавили их, так сказать, «непроизвольно», очарованные симметрией звукоряда Гвидо. Это убеждение подкрепляет и отсутствие в методике мензурирования монохорда Михаила какого-либо расчета ступеней высшего тетра хорда.

В звукоряде григорианской монодии, в том виде, как он описан у Михаила, впервые в послеантичной истории констатируется тождество или подобие интервального контекста ступеней⁹. Прежде всего, речь о звукоступенях, составляющих октаву и принадлежащих к одному и тому же высотному классу. Идея заявлена автором в виде теоретического тезиса и воплощена практически, в нотации, через возобновляемость

⁷ В некоторых рукописях инципиты распевов невмированы, но даже в них принцип «музыкальной иллюстрации» проводится крайне непоследовательно. Некоторое представление о том, как иллюстрировался «Диалог», дает страница из женеvской рукописи (*Ge*), которую мы разместили на цветной вклейке (см. цв. ил. 2).

⁸ Более подробное сравнение «рабочих» звукорядов Петра, Михаила и Гвидо см. в упомянутой статье «Двое неизвестных...» [2].

⁹ Вопрос о приоритете Михаила или Петра в этом и последующих описываемых здесь открытиях, видимо, так и останется не решенным в науке.

графики «букв» (litterae; например, *G* и *g*, *A* и *a*, *B* и *b*). Кроме октав, функциональное «подобие» (similitudo) Михаил находит и в других межступенных интервалах звукоряда, нотированных разными буквами. Идея «родства» (affinitas) модальных функций займет одно из главных мест в учении Гвидо.

Специфическая черта того же звукоряда — дв о й н а я ступень *b/h*, унаследованная от греков: с одной стороны, это неотъемлемая и сущностная черта григорианики (чего стоит одна только схема IV тона с прямо выписанной уменьшённой октавой, см. § 14), с другой, она же — предмет хлопот ученых музыкантов на протяжении Средневековья и отчасти Возрождения, повод для бесконечных уточнений, оговорок, запретов и мнемонических стишков. Круглое *b* (наш «си-бемоль») названо «первой девятой ступенью», или «первой ноной» (попа prima), а квадратное *b* («си-беквар») — «второй девятой ступенью», или «второй ноной» (попа secunda).

Центральное место в «Диалоге» занимает учение о ц е р к о в н ы х т о н а х (toni), или ладах (modi). Эти термины Михаил понимает как синонимы и, несмотря на то что прямо постулирует приоритет «лада» над «тоном», то и дело по ходу изложения сбивается на старый «тон». Поскольку «Диалог» — не научный трактат, а учебник в форме катехизиса, «законы ладов» (leges modorum) подаются в нем упрощенно, с помощью дидактических максим¹⁰. Проблемы же обсуждаются поверхностно, а то и вовсе замалчиваются. А они есть. Главная проблема в том, что зарегулированная до предела каролингская теоретическая модель противоречит практике хорала, как, например, требование окончания и начала всех разделов (distinctiones) на тоне финалиса (ценное свидетельство прототональности!), или отчаянная, прямо-таки обреченная на неуспех, попытка составить список «правильных» инициев (начальных тонов) для каждого лада в отдельности. В любом случае, ладовое учение «Диалога» в наши дни основательно изучено, в том числе, и в отечественной науке¹¹, нет смысла еще раз его пересказывать.

Остановлюсь лишь на определении в § 8, которое вошло, пожалуй, во все труды музыковедов-медиевистов XX века и давно навязло в зубах, и все же достойно того, чтобы рассмотреть его еще раз. Напомню: «Тон, или лад — это правило, которое определяет всякий распев в зависимости от его конечного тона, или финалиса»¹². Под «правилom» (regula) здесь понимается не столько учебное правило в узком смысле слова (лад определяется по финалису), сколько, так сказать, правило в широком смысле, то есть, вся совокупность предпосылок, необходимых для «правильного распева» (cantus regularis) — «качество» (qualitas) его звукоряда, амбитус, инициев и даже «тональный план», которые также задает финалис. Это и хочет донести, пусть в форме дидактической максимы, автор «Диалога». Подтверждение такого именно понимания лада — как п р а в и л а р а с п е в а — мы находим у Гвидо, в главе 11 «Микролога»: «Неудивительно, что музыкальные правила устанавливает конечный звук, как и в грамматических частях речи почти всюду — через падежи, числа, лица, времена — мы понимаем истинный смысл по последним буквам или слогам. Следовательно, поскольку всякая хвала приносится в конце, то по праву скажем, что и всякий распев относится к тому ладу и устанавливается тем ладом, что звучит последним»¹³.

Сергей Лебедев

¹⁰ Например: «Правило есть общее требование всякого искусства. Примеры [музыки], существующие не по правилу искусства, единичны» (§ 18).

¹¹ Из недавнего см., например, статьи К. Мейера [13], Р. Л. Поспеловой [3] и Л. де Нардо [8, 40–61].

¹² Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat.

¹³ Nec mirum regulas musicam a finali voce sumere, <...> iure dicamus quia omnis cantus ei sit modo subiectus et ab eo modo regulam sumat, quem ultimum sonat.

ДИАЛОГ О МУЗЫКЕ

[Пролог]

Petistis obnixе, carissimi fratres, quatenus paucas vobis de musica regulas traderem, atque eas tantummodo, quas et pueri vel simplices sufficiant capere, quibusque ad cantandi perfectam peritiam velociter, Deo adiuvante, valeant pervenire. Quod ideo petistis quia posse fieri ipsi audistis et vidistis, certisque indicis comprobastis. Vobiscum quippe positus tantum cooperante Deo per hanc artem quosdam vestros pueros ac juvenes docui, ut alii ex eis triduo, alii quatrinduo, quidam vero unius hebdomadae spatio hac arte exercitati, quam plures antiphonas, non audientes ab aliquo, sed regulari tantummodo descriptione contenti per se discerent et post modicum indubitanter proferrent. Non multis preterea evolutis diebus primo intuitu et ex improviso, quicquid per musicas notas descriptum erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores facere potuerunt dum plurimi eorum quinquaginta jam annis in canendi usu et studio inutiliter permanserunt.

Sollicite quoque ac curiosissime investigantibus, an per omnes cantus nostra doctrina valeret, assumpto quodam fratre, qui ad comparationem aliorum cantorum videbatur perfectus, antiphonarium sancti Gregorii diligentissime cum eo investigavi in quo pene omnia regulariter stare inveni.

Pauca vero quae ab imperitis cantoribus erant vitiata, non minus aliquorum cantorum testimonio, quam regulae sunt auctoritate correpta. Rarissime tamen et

Любезнейшие братья! Вы настойчиво просили, чтобы я вкратце изложил вам музыкальные правила, и причем так, чтобы они были понятны и юношам, и несведущим взрослым, которые посредством этих правил могли бы быстро, с Божьей помощью, прийти к совершенному знанию о пении. Вы просили, потому что сами увидели, услышали и получили верные свидетельства того, что это возможно. Ведь на ваших глазах я, милостью Божьей, нескольких ваших мальчиков и юношей научил этому искусству так, что они — кто за три дня, кто за четыре, а кто за одну неделю — многие антифоны, не «по слуху» перенимая от других, но руководствуясь одними лишь правильно записанными нотами, начали разучивать сами и затем стали уверенно исполнять. По прошествии лишь немногих дней с листа и без подготовки они безупречно пели всё, что записано музыкальными нотами, — да так, как едва ли могут обычные певчие, многие из которых бесполезно потратили на это чуть ли не пятьдесят лет певческой практики и обучения.

Принимая во внимание озабоченность и величайшее любопытство тех, кто интересуется, приложимо ли наше учение ко всем распевам, я призвал на помощь одного брата, который по сравнению с другими певчими показал себя знатоком, и исследовал вместе с ним тщательнейшим образом антифонарий св. Григория, в котором не нашел почти ничего, что бы противоречило правилу.

Есть, впрочем, некоторые распевы, испорченные неопытными певчими, которые были исправлены не только по авторитетному правилу, но и по совету неких певчих¹⁴.

¹⁴ Отсюда и дальше следуют допустимые исключения, которые брат Михаил совместно с другим опытным монахом обнаружили в «нерушимо авторитетном» антифонарии св. Григория. Из контекста очевидно, что слово *cantor* Михаил понимает и в смысле обычного пев-

in prolixioribus cantibus voces ad alium tonum pertinentes, id est superfluas elevationes vel depositiones, contra regulam invenimus. Sed quia illos cantus omnium usus unanimiter defendebat, emendare non praesumpsimus. Sane per singulos notavimus, ne veritatem regulae quaerentes dubios redderemus. Quo facto maiori desiderio accensi vehementissimis precibus ac monitis institutis, quatenus ad honorem Dei ac sanctissimae Genitricis eius Mariae, in cuius venerabili coenobio ista fiebant et regulae fierent, tamquam utilibus notis totum antiphonarium cum tonorum formulis describeretur. De vestris igitur meritis precibusque confidens et communis patris gratissima praecepta suscipiens, hoc opus intermittere nec volo nec valeo.

Est autem apud sapientes huius saeculi valde difficilis et ampla huius artis doctrina. Cuicumque autem ita placuerit multo labore excolat atque circumeat campum. Qui autem hoc parvum Dei donum ab ipso

Только очень редко и только в протяженных распевах мы нашли звуки, относящиеся к чужому тону, то есть чрезмерные восхождения и нисхождения против правила¹⁵. Но поскольку эти распевы охраняет общее и единодушное употребление, мы не стали их исправлять. Мы отметили [необычность] каждого такого распева в отдельности, чтобы не вызвать сомнений у тех, кто ищет истинного правила [в целом]. Убедившись в этом¹⁶, вы воспылали желанием и в самых горячих мольбах и увещаниях настаивали, чтобы во славу Бога и Пресвятой Богородицы Марии, в благодатном монастыре которой всё это случилось, и где были установлены правила, весь антифонарий вместе с тонарием¹⁷ для пользы дела был записан именно такими нотами¹⁸. Таким образом, воздавая вашим заслугам и мольбам, с одной стороны, и исполняя милостивейший наказ отца нашей общины¹⁹, с другой, отставить свой труд я не хочу и не могу.

У нынешних знатоков учение о музыкальном искусстве дано очень сложно и обширно — кому угодно, пусть, приложив немалые труды, возделывает и обихаживает эту почву²⁰. Тот же, кому мой малый

чего (communis cantor, по-нашему, «исполнитель»), и в смысле опытного музыканта (у Гвидо *musicus*), который, говоря современным языком, вправе редактировать музыкальную пьесу по своему усмотрению. Ср. также выражение *magister cantorum* (руководитель церковных певчих, прецентор) в §9.

¹⁵ Здесь «тон» понимается в смысле церковного лада. Нарушение же «ладового правила» понимается как нарушение границ предписанного тону амбитуса. Подробнее см. §8 и далее.

¹⁶ В том, что «валидность» установленных автором музыкальных правил доказывает (почти) весь корпус песнопений григорианского антифонария (см. начало параграфа).

¹⁷ Слово сочетание *formulae tonorum* (букв. «формулы тонов») использовалось в XI веке как *pars pro toto* для тонариев, в которых (среди прочего) по порядку возрастания «идентификационных номеров» ладов приводились их мелодии-модели (иначе называемые «невмами»). Ср. в этом издании §6 и пассаж в «Послании» Гвидо: «И заметь, мы называем ладами (*modos*) то, что в тонариях (*in formulis tonorum*) неправильно или непотребно называется словом «тоны» (*toni*), в то время как правильно говорить «лады» (*modi*), или «тропы» (*tropi*)).

¹⁸ Речь о том, чтобы переписать антифонарий вместе с тонарием (*cum tonorum formulis*) в более легкой для усвоения, «практической», нотации, отражающей на письме недавно открытые музыкальные правила.

¹⁹ Отца-настоятеля монастыря.

²⁰ «Очень сложные и обширные» труды о музыке в начале XI века мне неизвестны.

perceperit, simplici cum pace satiabitur fructu. Ut autem haec melius intellegatis et necessaria pro vestra voluntate accipiatis, unus vestrum ad interrogandum vel colloquendum accedat, cui prout Dominus donaverit, respondere non neglegam.

(1) D. Quid est musica? M. Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via. D. Quomodo? M. Sicut magister omnes tibi litteras ostendit primum in tabula, ita et musicus omnes cantilenae voces in monochordo insinuat. D. Quale est illud monochordum? M. Lignum longum quadratum in modum capsae, et intus est cavum²¹ in modum citharae, super quod posita chorda sonat, cuius sonitu varietates vocum facile comprehendis. D. Quomodo ponitur ipsa chorda? M. Per mediam capsam in longum linea recta ducitur, et relicto ab utroque capite unius unciae spatio, in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur. In relictis vero spatiis duo capitella collocantur, quae ita chordam super lineam suspensam teneant, ut tanta sit chorda inter utraque capitella, quanta et linea, quae sub chorda est.

D. Qualiter una chorda multas et varias reddit voces? M. Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt: dumque modulus inter lineam chordamque discurrit²², per easdem litteras curtando vel elongando chordam omnem cantum mirabiliter facit. Et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius et melius a chorda discunt, quam si ab homine illam audirent: et post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod

дар Божий покажется достаточным, пусть без забот довольствуется простыми плодами. Чтобы вы лучше поняли и приняли, как вы хотели, необходимое, пусть один из вас вопрошает или задает тон беседы, а я ему, даст Бог, не премину ответить.

[О монохорде]

(1) D. Что такое музыка? M. Наука правильного пения и легкий путь к певческому совершенству. D. Как так? M. Как учитель вначале показывает тебе буквы на дощечке, так и музыкант все звуки мелодии вначале познаёт на монохорде. D. Что это за монохорд? M. Длинный и прямоугольный инструмент наподобие ящика и полый внутри наподобие кифары; на нем расположена струна, в звучании которой ты легко воспринимаешь различия звуков [по высоте]. D. И как эта струна располагается? M. Посреди ящика во всю его длину чертится прямая линия, и на расстоянии дюйма с обоих концов на той же линии с каждой стороны струны ставится точка. Внутри этих [крайних] отрезков для удержания струны, натянутой над линией, устанавливаются два порожка таким образом, чтобы длина струны между порожками была такой же, как длина линии под струной.

D. Как это струна издает многообразные звуки? M. Буквы, или ноты, которыми пользуются музыканты, расположены по порядку на линейке под струной. Когда подвижная подставка передвигается между струной и линией, она посредством тех же букв, укорачивая или удлиняя струну, чудесным образом производит любую мелодию. Покуда отроки всё теми же буквами нотируют антифон, они выучивают его легче и лучше, чем от кого-нибудь на слух. Поупражнявшись [с монохордом], по прошествии нескольких месяцев они

²¹ cavum] concavum G.

²² discurrit] decurrit G.

nunquam audierunt. D. Mirabile est valde, quod dicis. Nostri quidem cantores ad tantam perfectionem nunquam potuerunt aspirare. M. Erraverunt frater potius, et dum viam non quaesiverunt, toto vitae tempore in vanum laboraverunt. D. Qualiter vel qua ratione fieri potest, ut melius, quam homo, doceat chorda? M. Homo, prout voluerit vel potuerit²³, cantat, chorda autem per supradictas litteras a sapientissimis hominibus tali est arte distincta, ut mentiri non possit, cum diligenter observata fuerit²⁴.

(2) D. Quaenam rogo illa est ars? M. Mensura numeri²⁶; quod enim bene mensuratum est, nunquam fallit. D. Potero simpliciter et paucis verbis forsitan ipsas mensuras addiscere? M. Hodie, adiuvante Deo²⁷: tantum diligenter ausculta.

In primo capite monochordi ad punctum quem diximus Γ litteram, id est g graecum pone, quae, quia raro est in usu, a multis non habetur. Ab ipsa Γ gamma usque ad punctum, quem in fine posuimus, per novem diligenter divide, et ubi prima nona pars finem fecerit, prope Γ A litteram scribe, et haec dicetur vox prima. Ab eadem prima A similiter per VIII usque ad finem metire, et in prima

уже без струны с листа уверенно исполняют музыку, которую никогда прежде не слышали. D. Чудные вещи ты рассказываешь. Наши певчие о таком мастерстве не могут и мечтать. M. Они, брат, заблуждаются, и пока не отыщут правильную дорогу, всю жизнь будут трудиться зря. D. Как это может быть, что струна учит лучше, чем человек? M. Человек поет так, как он хочет или может. Струна же посредством названных букв размечена мудрейшими людьми с таким искусством, что, если ей внимательно следовать, она не солжет²⁵.

(2) D. В чем же состоит это искусство? M. В числовом расчете²⁸; то, что хорошо рассчитано, не подведет никогда. D. Ты можешь по-простому и немногословно меня этим расчетам научить? M. Сейчас же, с Божьей помощью, и приступим, только слушай внимательно²⁹.

В основании монохорда, в названной начальной точке поставь букву Γ (то есть g греческую). Поскольку она используется редко, то у многих [музыкантов] отсутствует. Струну от Γ (гаммы) до конечной точки аккуратно подели на 9, и там, где закончилась первая девятина, рядом с Γ напиши букву A; будем считать ее первой ступенью³⁰. Отрезок от первой A до конца так же разметь 9 частями, и в первой девятине

²³ potuerit] poterit N.

²⁴ observata fuerit] observata vel considerata fuerit G.

²⁵ Если струна монохорда поделена правильно, она даст надлежащие (т. е. нефальшивые) музыкальные интервалы.

²⁶ numeri] monochordi G.

²⁷ adiuvante Deo] annuente Deo N.

²⁸ В данном контексте — в искусстве правильно отмерять музыкальные интервалы на струне монохорда.

²⁹ Дальнейший способ деления монохорда соответствует первому («медленному») методу Гвидо (см., например, «Правила в стихах»). «Быстрый» (второй) метод деления монохорда, который излагает Гвидо (там же), Михаилу, видимо, неизвестен.

³⁰ Слово vox, как это часто бывает в средневековых музыкально-теоретических трактатах, означает и звук (определенной высоты), и ступень (певческого звукоряда); правильней было бы передать vox как «звукоступень», но это слово, как мне кажется, слишком осовременит перевод. Потому здесь и далее приходится выбирать между «звук» и «ступенью», в зависимости от контекста.

nona parte *B* litteram pro voce secunda appone. In omni autem divisione sive per VIII sive per quattuor sive per III sive per duo, sicut modo fecisti, usque ad finem divide, et in primae partis termino scribe litteram.

Deinde ad caput revertere, et divide a *Г* per III et pro voce tertia *C* litteram scribe. A prima *A* similiter per III partire, et pro voce quarta *D* litteram pone. Eodem modo a secunda *B* dividens per quattuor, invenies quintam *E* litteram depictam. Tertia quoque *C* quadrata sextam insinuat *F* litteram figuratam. Post haec ad *Г* revertere, et ab ipsa, et ab aliis per ordinem quae sequuntur, praedictam lineam in duas partes, id est, per medium divide, usque dum habeas voces XIV absque *Г*. Et dum voces per medium diviseris, dissimiles easdem litteras facere debes. Verbi gratia, dum a *Г* per medium dividis, et pro *Г* scribe *G*, et pro *A* mediata pone similiter *a*, similiter quoque et pro *B* aliam *b*,

поставь в качестве второй ступени букву *B*. При всяком [дальнейшем] делении на 9, на 4, на 3 или на 2 дели, как только что сделал, [отрезок струны от данной точки] до конца и на границе первой части пиши [очередную] букву.

Теперь вернись к началу и подели [всю струну] от *Г* на 4, и напиши в качестве третьей ступени букву *C*³¹. От первой *A* так же подели [струну] на 4 и в качестве четвертой ступени ставь букву *D*. Разделив таким же образом отрезок от второй ступени *B*, найдешь пятую букву *E*. Четвертина от третьей ступени *C* даст шестую букву *F*. После этого вернись к *Г* и от нее, а затем и от последующих ступеней по порядку дели отрезок на 2 части, то есть пополам, пока не получишь 14 ступеней не считая *Г*³².

И когда будешь делить пополам, пиши те же, но не точно такие же, буквы. К примеру, когда делишь [струну] пополам от *Г*, вместо *Г* пиши *G*; разделив пополам *A*, ставь *a*, и подобным образом вместо *B* — другую *b*,

Гамма не считается первой ступенью (буквально — «первым звуком»), а скорее «добавленной», наподобие греческого прослабамомена. Любопытно, что разъяснение о «добавленной ступени» есть у Петра и у Гвидо (в «Микрологе»), но у Михаила его нет.

³¹ Де Нардо считает, что автор «Диалога» придавал букве *C* особенное — квадратное — начертание [8, 67]; в своем издании «Диалога» она даже используется для этой буквы уникальный спецсимвол [ibid., 78 et passim]. В рукописях *Fl* (см., например, f.35v), *Pl* (см., например, f.108v), *MC* (см., например, p.122) и *RV* (см., например, f.78v) в контекстах, когда *C* обозначает высоту звука («буквонота»), она действительно вычерчивается с прямыми углами, в обычном же тексте буква *C* пишется привычно (округло). В рукописях *PD* и *VI* буквонота *C* нотируется то квадратно, то округло (закономерности нет). Поскольку никаких последствий для звуковысотной системы «квадратированная» графика не имеет (ср. классический случай с двойной ступенью *b* / *ь*) и нигде в трактате особенность буквоноты *C* автор не оговаривает (ср. специальное описание верхнего «греческого» тетрахорда у Брата Петра), я оставляю в этой публикации для *C* обычное (округлое) начертание.

³² Лишь в венской (*VI*) и лондонской (*L*) рукописях число ступеней в звукоряде указано в данном месте как 14 (напомню, что гамма в счет не идет), а в следующих затем схемах монохорда ничего выше *g* нет; в *MC* — только 15, в большинстве же рукописей написано «14 или 15». На схемах монохорда в рукописях, которые допускают 15 ступеней, добавлено верхнее *a* (в разной графике, в том числе и в «двухэтажной» Гвидоновой). Во-первых, число 14 надежно согласуется с описанной Михаилом мензурой монохорда. Во-вторых, у Михаила отсутствует обсуждение графики для высшего тетрахорда, в отличие от Петра и Гвидо. Полагаю, что наблюдаемые в рукописях «Диалога» различные расширения звукоряда вверх от *g* неаутентичны. Они могли появиться под влиянием трактатов Гвидо, которые в кодексах (за редкими исключениями) всегда присутствуют наряду с «Диалогом».

et pro *C* aliam *c*, et pro *D* aliam *d*, et pro *E* aliam *e* et pro *F* aliam *f* et pro *G* aliam *g* et a medietate monochordi in antea eadem sint litterae, quae sunt et in prima parte. Praeterea et a voce sexta *F* per IIII divide, et retro \flat aliam invenies *b* quam dicimus rotundam: quae ambae pro una voce accipiuntur, et una dicitur VIII prima, altera vero VIII secunda. Et utraque in eodem cantu regulariter non inveniatur. Erunt ergo et litterae et voces per ordinem ita³³:

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|----|-----|------|---|----|-----|------|----|-------|---------|----|-----|------|-------|---|
| I | II | III | IIII | V | VI | VII | VIII | IX | IX | X | XI | XII | XIII | XIIII | |
| | | | | | | | | | prima | secunda | | | | | |
| Г | А | В | С | D | E | F | G | a | b | \flat | c | d | e | f | g |

D. Deo gratias. Bene intelligo, et quod monochordum amodo sciam facere, confido. (3) Sed quid est illud, obsecro, quod in regulariter mensurato monochordo alibi maiora atque alibi minora spatia ac intervalla inter voces aspicio? M. Maius spatium tonus dicitur, et est a *G* in primam *A* et a prima *A* in secundam *B*. Minus vero spatium, sicut est a secunda voce *B* in tertiam *C* semitonium vocatur, faciens contractiorem elevationem vel depositionem. Nulla autem mensura vel numero spatium semitonii ad finem usque perveniet, sed cum per praedictam

вместо *C* — другую *c*, вместо *D* — другую *d*, вместо *E* — другую *e*, вместо *F* — другую *f*, вместо *G* — другую *g*. И от середины монохорда дальше будут те же буквы, что и в первой [нижней] его части. Кроме того, раздели шестую ступень на 4 и перед \flat [квадратной] найдешь другую *b*, которую мы называем круглой. Оба звука считаются одной [девятой] ступенью: одна называется первой ноной, другая — второй ноной, и обе сразу в одном и том же распевае как правило не встречаются³⁴. И так, буквы и ступени по порядку таковы:

D. Слава Богу, я всё хорошо усвоил, и теперь, думаю, смогу сделать монохорд.

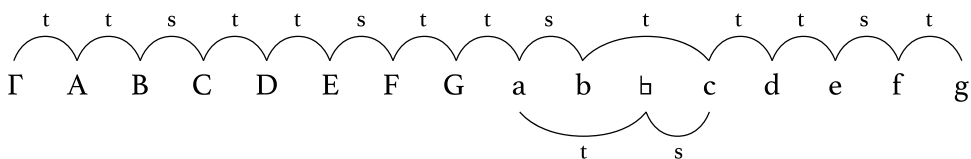
(3) И все же, если позволишь, отчего при правильной разметке монохорда одни промежутки и интервалы между ступенями, как я вижу, получаются больше, а другие меньше? M. Промежуток побольше называется тоном, как от *G* до первой *A*, или от первой *A* до второй *B*. Промежуток поменьше, как от второй ступени *B* до третьей *C*, называется полутоном, у которого более узкое восхождение или нисхождение. Нет никакой меры или числа, при которых полутоновый промежуток доходил бы до конца — тоны

³³ Erunt ergo et litterae et voces per ordinem ita] Sunt autem positae seriatim in monochordo sic *MC*.

³⁴ Здесь и далее Михаил использует специфические термины — *nona prima* (буквально «первая девятая») и *nona secunda* («вторая девятая»), реферирующие соответственно первый (*b*) и второй (\flat , наше *h*) высотный варианты девятой ступени. Те же термины (для узнаваемости пришлось передать их по-русски как «первая нона» и «вторая нона») использовал Петр, причем с тем же акцентом, что *b* / \flat — это одна и та же ступень, а не две разные (см. §14). Показательно, что у Михаила на следующей схеме (см. ниже), иллюстрирующей местоположение тонов и полутонов в звукоряде, между *b* и *h* нет никаких указаний на интервал. О пифагорейских лимме и апотоме, которые обсуждает Боэций, Михаил, видимо, не слышал. Петр, который (при всем его грекофильстве) тоже не знает об апотоме, назвал невозможный в пении интервал *b-h* «ложным тоном» (*tonus falsus*; см. §13).

rationem divisiones fiunt suis in locis, toni et semitonii formantur.

Tonos autem omnes si ad extremum punctum duxeris, novenaria in omnibus divisione inventa miraberis, sicut Γ in primam A et a prima A in secundam B , primitus fecisti. Prima nona b et secunda nona \flat ad se invicem neque tonum neque semitonium faciunt, sed prima nona b ad octavam a semitoniis est, ad decimam c vero tonus praestat. Secunda vero nona ad octavam a e contrario est tonus, ad decimam vero c semitonium praestat. Ideoque una earum semper superflua est, et in quocumque cantu unam recipis, aliam contempnis, ne in uno eodemque loco, quod penitus absurdum est, tonum et semitonium facere videaris. Sed de tonis et semitoniis³⁵ in hac figura notabis:



D. Maxime mirandum est, quod non nisi a Γ in primam A et a primo A in secundam B per novem divisi et omnes aequae tonos novenaria constare divisione probavi. Sed rogo, si aliae sint monochordi divisiones, et si pluribus inveniuntur in locis, ostende.

(4) М. Tres sunt praeter tonum divisiones, quae naturalem vocum, quam supra dixi, positionem custodiunt. Prima quaternaria

и полутоны образуются лишь тогда, когда точки деления [струны] возникают в предписанных расчетом местах³⁶.

Во всех тонах, если отмерять их [от текущей точки] до конечной точки [струны], ты с удивлением обнаружишь девятины³⁷, как ты вначале делал — от Γ до первой A , и от первой A до второй B . Но между первой нотой b и второй нотой \flat нет ни тона ни полутона: от первой ноты b до восьмой a полутоном, а от нее же до десятой c тон, вторая же девятая \flat , наоборот, с восьмой a дает тон, а с десятой c полутоном. Вот почему одна из этих ступеней всегда лишняя: в любом распеве бери одну, а от другой воздержись, чтобы в одном и том же месте (что очень неприятно) не сделать [одновременно] тон и полутоном. Тоны и полутоны заметь себе на следующей схеме³⁸:

D. Поразительно, я всего лишь поделил струну на девять частей, получив от Γ первую A и от первой A вторую B , и убедился, что всякий тон возникает от деления на девять. Спрошу, однако, есть ли другие виды деления монохорда, и если они бывают в нескольких местах, покажи.

(4) М. Кроме тонового есть еще три вида деления, которые обеспечивают естественное, как я сказал выше, положение ступеней.

³⁵ semitoniis] semitonis N.

³⁶ Нет такого расчета, при котором полутоны заполнят тон до конца, музыкальный полутоном — всегда «остаток». Эта (не очень ясно здесь выраженная) мысль — отголосок античной (пифагорейской) традиции, доказывавшей невозможность деления целого тона на два равных полутона. См., например, об этом у Боэция (Boet. Mus. I.16).

³⁷ Любая девятая часть отрезка от текущей точки до конца струны даст (по сравнению со всем делимым отрезком) целый тон.

³⁸ Схема есть в FI, PI, PD. Ее нет в A, L, MC, P3, RV, VI, при этом авторское указание «см. чертеж» (в L, MC, P3, RV) есть. Даю реконструкцию, следуя флорентийской рукописи (FI).

est, propter quod in quattuor divisa est, ut a prima *A* in quartam *D* habens voces quatuor, intervalla tria, id est, duos tonos et unum semitonium. Ubi cumque ergo in monochordo inter duas voces duos tonos et unum semitonium invenies, ipsarum duarum vocum intervallum quaternaria divisione currere a fine usque ad finem probabis. Et ideo diatessaron dicitur, quia de IIII nomen accepit.

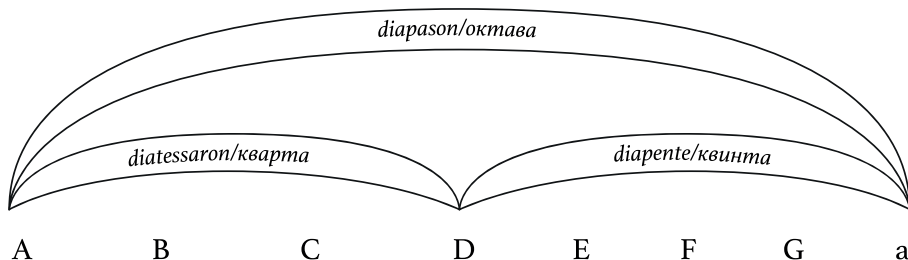
Secunda vero ternaria, ut a prima voce *A* in quintam *E*. In cuius spatio continentur voces *V* et intervalla IIII, id est toni tres et unum semitonium. Ubi cumque ergo inveneris inter duas voces tres tonos et unus semitonius. Ipsarum vocum spatium ternis ad finem passibus curret. Vocatur autem diapente, id est, de quinque, eo quod voces sint in eius spatio quinque.

Tertia vero divisio est, quae per duo vel medium dividit, et dicitur diapason, id est, de omnibus. Hanc, ut supra monstratum est, ex litterarum similitudine agnoscis patenter. Ut a prima *A* in octavam *a* constat autem vocibus VIII, intervallis VII, id est, tonis *V* et semitoniis duobus. Continet etiam unum diatessaron et unum diapente, nam cum a prima *A* in quartam *D* fit diatessaron, et a quarta *D* in octavam *a* diapente, a prima *A* in octavam *a* invenitur diapason, hoc modo:

Во-первых, четверное, когда струна делится на 4 части. [Такое деление дает,] например, интервал от первой *A* до четвертой *D* — в нем 4 ступени и три интервала, а именно два тона и один полутон. Таким образом, везде, где на монохорде найдешь две [разновысотные] ступени, между которыми два тона и полутон, ты убедишься, что этот интервал — от одного его предела до другого³⁹ — получился в результате четверного деления. Он называется квартой, diatessaron, потому что берет свое имя от «четырёх».

Во-вторых, тройное деление, которое дает, например, промежуток от первой ступени *A* до пятой *E*. В этом промежутке содержатся 5 ступеней и 4 интервала, то есть, три тона и один полутон. Промежуток между этими ступенями охватывает три шага от одной границы до другой. Называется же этот интервал квинтой, diapente, то есть «из пяти», потому что в этом промежутке пять ступеней.

Третий вид деления — тот, при котором струна делится надвое, или пополам. [Интервал при таком делении] называется октавой, diapason, то есть, «из всех» [ступеней]. Ее, как показано выше, ты ясно опознаешь по сходству букв⁴⁰. Например, октава от первой *A* до восьмой *a* состоит из 8 ступеней и 7 интервалов, точнее, из 5 тонов 2 полутонов. Также она содержит одну кварту и одну квинту: когда от первой *A* до четвертой *D* возникает кварта, от четвертой *D* до восьмой *a* — квинта, то между первой *A* и восьмой *a* обнаруживается октава, вот так:



³⁹ От основания интервала до его вершины.

⁴⁰ Т. е. по сходству буквоног, например *D* прописной и *d* строчной.

D. In paucis verbis de divisionibus non pauca cognosco. Sed eadem litterae in prima et secunda parte, cur fiant, audire desidero. M. Hoc ideo fit, quia cum secundae partis voces, a septima *G* in antea, a vocibus primae partis per diapason absque nona prima *b* fiant, adeo inter se pars utraque concordat, ut quaecumque litterae in prima parte tonum vel semitonium diatessaron, vel diapente, vel diapason faciunt, similiter et in secunda parte facere comprobentur. Verbi gratia, in prima parte a *G* ad *A* est tonus, ad *B* vero tonus et tonus⁴¹, ad *C* diatessaron, ad *D* diapente, ad *G* diapason. Similiter et in secunda parte de *G* ad *a* tonus, ad *b* tonus et tonus⁴², ad *c* diatessaron, ad *d* diapente et ad *g* diapason. Unde fit, ut omnis cantus similiter ut in prima, et in secunda parte cantetur, sed primae partis voces ad voces secundae partis quasi viriles cum puerilibus vocibus concorditer cantant.

D. Sapienter id factum esse perpendo. Nunc autem qualiter cantum notare possim, ut ego illum sine magistro comprehendam, primum audire exspecto, ut cum exempla regularum dederis, ea melius recognoscam. Et si penitus mente quid excesserit, ad tales notas indubitanter recurram. M. Litteras monochordi, sicut per eas cantilena discurrit⁴⁵, ante oculos pone: ut si nondum vim ipsarum litterarum plene cognoscis, secundum easdem litteras chordam

D. В немногих словах о видах деления монохорда я узнал многое. Теперь хочу услышать о том, почему одни и те же буквы случаются и в первой и второй его частях⁴³. M. Это потому что звуки второй части от седьмой *G* и выше (без первой ноты *b*) отстоят на октаву от звуков первой части. До такой степени каждая из двух частей согласуется с другой, что какие угодно буквы, образующие в первой части тон, полутон, кварту, квинту и октаву, образуют то же и во второй части. Например, от *G* до *A* образуется тон, до *B* — тон и еще тон⁴⁴, до *C* — кварта, до *D* — квинта, до *G* — октава. Подобным образом и во второй части от *g* до *a* образуется тон, до *b* — тон и еще тон, до *c* — кварта, до *d* — квинта, до *g* — октава. Отсюда вывод: любой распев в первой части подобен распеву во второй, при этом звуки первой части согласуются со звуками второй части наподобие того, как мужские голоса согласуются с детскими.

D. Да уж, мудро устроено. Теперь я больше всего хотел бы узнать, как можно нотировать распев, чтобы понять его даже без учителя. Если ты объяснишь правила на примерах, я запомню их лучше, и если что-то вылетит из головы, я без колебаний прибегну к таким нотам. M. Держи перед глазами буквы монохорда в том порядке, как через них разворачивается мелодия. Если ты пока не осознал смысл указанных букв во всей полноте, дергай струну в тех

⁴¹ ad *B* vero tonus et tonus] ad *B* vero tonus et tonus, id est ditonus *N*. Я исключил из оригинала термин «дитон», поскольку при перечислении тех же интервалов в верхнем регистре (см. чуть дальше по тексту) Михаил его не упоминает и вообще нигде, кроме этого места, ditonus в трактате не встречается. Показательно, что пояснение «id est ditonus» присутствует в поздних рукописях *PI* (на которую принципиально опирается де Нардо), *VI* и *A*, в рукописях «Диалога» XI века его нет. Думаю, ditonus (semiditonus — в рукописи *MC*) — произвол составителей, вдохновленных Гвидоновою традицией.

⁴² tonus et tonus] duo toni *N*. Как и «в первой части», опираюсь на чтение в рукописях итальянской традиции (*FI*, *L*, *MC*, *RV*).

⁴³ То есть в низком (voces graves) и высоком (voces acutae) регистрах звукоряда.

⁴⁴ То есть большая терция *G–H*.

⁴⁵ discurrit] decurrit *N*.

percutias et ab ignorante magistro mirifice audias, et discas.

D. Vere inquam mirabilem magistrum dedisti mihi, qui a me factus me doceat, cum ipse nihil sapiat. Immo propter patientiam et obedientiam suam, eum maxime amplector. Cantabit enim mihi quando voluero, et nunquam de mei sensus tarditate commotus, verberibus vel iniuriis cruciabit. M. Bonus magister est, sed diligentem auditorem requirit.

(5) D. In quibus maxime diligentia est adhibenda? M. In coniunctionibus vocum, quae consonantias faciunt diversas, ut sicut diversae sunt et differentes, ita dissimiliter et differenter unamquamque earum congrue pronuntiare praevaleas. D. Quot sint praecor hae differentiae edissere, et communibus exemplis ostende.

M. Sex sunt tam in depositione quam in elevatione. Prima vero coniunctio vocum est, cum illae duae voces iunguntur, inter quas unus semitonius est, ut a quinta *E* in sextam *F*, quae consonantia omnibus contractior est, ut prima elevatio huius antiphonae:

E F G F D F
Exultate Deo

местах, на которые те же буквы указывают, и услышишь и выучишь [мелодию], как по волшебству, от несведущего учителя.

D. Ты дал мне поистине чудесного наставника! Сделанный мной, он учит меня, сам об этом не ведая. А больше всего я люблю его за долготерпение и покорность. Он споет для меня, когда я этого захочу, и раздраженный моей медлительностью, ни за что не будет мучить меня плетью и прочими наказаниями. M. Хороший учитель — это замечательно, но нужен еще прилежный слушатель.

[О мелодических консонансах]

(5) D. И в чем же требуется наибольшее прилежание? M. В сочетаниях [разновысотных] звуков, которые образуют разные консонансы⁴⁶. Насколько они многообразны и различны [по высоте], настолько же неодинаково, по-разному ты должен освоить надлежащее исполнение каждого из них. D. Пожалуйста, объясни подробней, сколько таких различий, и покажи их на известных примерах.

M. Консонантных сочетаний звуков шесть как в нисхождении, так и в восхождении. Первое сочетание бывает, когда соединяются два звука, между которыми один полутон, например, от пятой ступени *E* до шестой *F*. Этот самый узкий консонанс встречается, например, в первом восхождении вот такого антифона⁴⁷:



⁴⁶ Напомним, что «консонансами» (consonantiae) Петр, Михаил и Гвидо называют 6 эмментических интервалов — полутон, целый тон, малую терцию, большую терцию, кварту, квинту — и (неупотребительную в мелодии) октаву.

⁴⁷ Разные рукописи «Диалога» дают разные варианты мелодических инципитов, а в рукописи *МС* для демонстрации консонансов приведены и вовсе другие распевы (см. сравнительную таблицу примеров в моей статье: [2, 15]). Пока не появилось критическое издание трактата, о какой-либо «стандартизации» в нотных примерах говорить невозможно. Пример «Exultate Deo» на восходящий полутон — тот же, что «Jubilare Deo» в «Музыкальном искусстве» Петра.

vel

E F G a G
Stella ista.

ИЛИ ТАКОГО:



In depositione vero per reciprocationem
ita⁴⁸:

F E D C F E D E F
Te Deum trinum

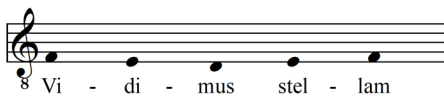
В нисхождении же наоборот, вот так:



aliter

F E D E F
Vidimus stellam

иначе так:



Secunda vero coniunctio vocum est, cum
inter duas voces unus est tonus, ut a tertia
C in quartam D in elevatione ita⁴⁹:

Второе сочетание звуков бывает, когда между
двумя ступенями один тон, как от третьей
C до четвертой D, в восхождении так⁵⁰:

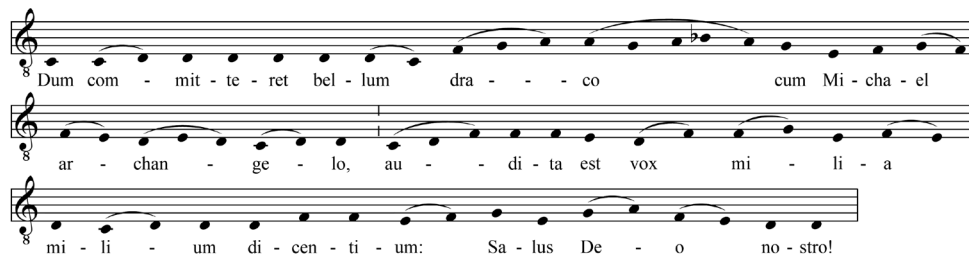
C D D E
Clamant



⁴⁸ Пример на нисходящий полутоном «Te Deum trinum» (не путать со знаменитым гимном «Te Deum laudamus») идентифицировать не удалось, в том числе нет его и в крупнейшей онлайн-базе хоралов «Cantus» (<https://cantus.uwaterloo.ca/search>). Привожу инципит по итальянским рукописям *FI* и *RV* (у де Нардо по *PI*).

⁴⁹ Даю по *RV* (у де Нардо по *PI*).

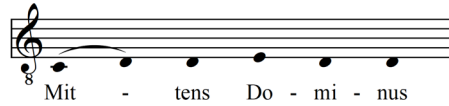
⁵⁰ Для целого тона монтекассинская рукопись (*MC*) дает совершенно другие примеры, нежели большинство рукописей «Диалога» — это антифон I тона «Dum committeret bellum draco» (CAO 2440), приуроченный к празднику архангела Михаила, и антифон I тона «Esse popem Domini» (CAO 2527; есть в *LU*). Поскольку «змеиного» антифона в солемских певческих книгах нет, приведу его здесь; расшифровка по версии F-Pnm lat. 12044, XII века:



vel

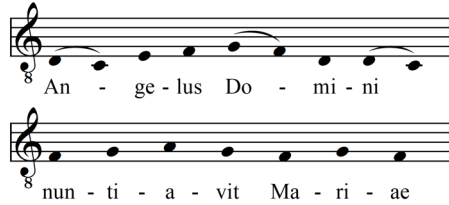
C D D E D D
Mittens Dominus

или так:



In depositione vero sic:

D C E F G F D D C
Angelus Domini

В нисхождении же так⁵¹:

Tertia coniunctio vocum est, cum inter duas voces tonus et semitonius differentiam faciunt, ut a quarta *D* in sextam *F* hoc modo in elevatione:

Третье сочетание звуков бывает, когда две ступени различаются [по высоте] на тон и полутон, как от четвертой *D* до шестой *F*, в восхождении так⁵³:

D D F D D C
Johannes autem

in depositione ita⁵²:

F F D E F E D C F a G a
In lege Domini

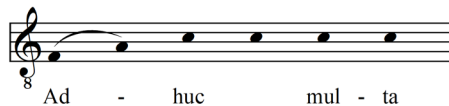
В нисхождении так:



Quarta est coniunctio vocum, cum inter vocem et vocem duo sunt toni, ut a sexta *F* in octavam *a*, in elevatione ita:

Четвертое сочетание звуков бывает, когда между ступенью и ступенью два тона, как от шестой *F* до восьмой *a*, в восхождении так:

F a c c c c
Adhuc multa



⁵¹ Тот же пример на нисходящий целый тон дает Петр.

⁵² Даю по *RV* (у де Нардо по *PI*).

⁵³ Тот же пример на восходящую малую терцию дает Петр.

in depositione hoc modo:

a F a c c c
Ecce Maria

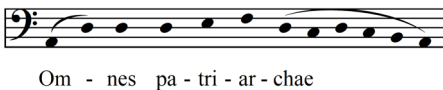
В нисхождении так:



Quinta per diatessaron fit, ut a prima A in quartam D hoc modo in elevatione:

Пятое бывает в кварту, как от первой A до четвертой D, в восхождении так:

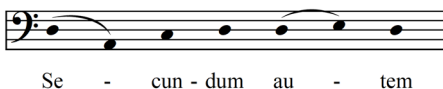
A D D D E F D C D C B A
Omnes patriarchae



depositio vero huiusmodi est:

В нисхождении же так:

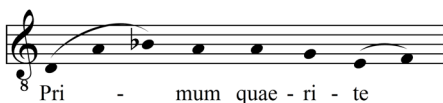
D A C D D E D
Secundum autem



Sexta autem per diapente, ut a quarta D in octavam a:

Шестое бывает в квинту, как от четвертой D до восьмой a⁵⁵:

D a b a a G E F
Primum quaerite



in depositione vero ut a septima G in tertiam C hoc modo⁵⁴:

В нисхождении же, как, например, от седьмой G до третьей C, так:

G C D D a b a a g
Canite tuba in [Sion]



Aliae vero regulares coniunctiones vocum nusquam reperiuntur.

Другие же сочетания звуков по правилу никогда не встречаются.

(6) In maximum saepe errorem vulgares cantores labuntur, quia vim toni et semitonii, aliarumque consonantiarum minime perpendunt. Id enim unusquisque

[О неопытных певчих и сложностях распева]

(6) В наибольшее заблуждение впадают заурядные певчие, поскольку они не отличают тон от полутона, да и на другие консонансы не обращают внимания. Всякий

⁵⁴ Даю инципит в версии RV (у де Нардо по PI).

⁵⁵ Для демонстрации хода на восходящую квинту Михаил приводит инципит стандартной формулы («невмы») I тона «Primum quaerite regnum Dei». Вероятно, она была общераспространенной в Италии XI века: в таком же виде мелодия встречается в «Музыкальном искусстве» Петра и в «Послании» Гвидо.

eorum eligit, quod primum auribus placuerit, vel quod facilius ad discendum pronuntiandumve provenierit. Fitque magnus error in multis cantibus, cuius modi sint.

Modos autem dico de octo tonis omnium cantuum, qui in formulis per ordinem fiunt, ne si tonos dixerim, dubitatio fiat, an de tonis formularum, an de tonis, qui novenaria facti sunt divisione dicatur. Illos itaque cantores si de aliquo cantu interrogaveris, cuius modi sit, ilico respondent, quod nesciunt. Ac si perfecte cognoscerent, quodsi ab eis argumentum, unde hoc sciant, quaesieris, titubantes dicunt: quia sit similis in principio et in fine aliis cantibus eiusdem modi.

Cum de nullo omnino cantu, cuius modi sit, sapiunt, nescientes, quod saepe unius vocis dissimilitudo modum mutare compellit, ut antiphona haec

C D F F F F E D E D C D D⁵⁷

O beatum pontificem cum in principio et fine secundi modi est, propter illius tantum vocis elevationem, ubi dicit

D a a c a G a F

O Martine dulcedo, in primo tono a Domno Odone curiosissime est emendata.

из них выбирает прежде всего то, что приятно слуху, или то, что легче для обучения или исполнения, отсюда во многих распевах в отношении лада совершается большая ошибка⁵⁶.

По отношению к восьми тонам всей музыки, упорядоченным в тонариях, я говорю «лады», поскольку, если я скажу «тоны», возникнет сомнение, идет ли речь о тех тонах, что в тонариях, или о [целых] тонах, которые возникают при делении монохорда на девять [частей]. Если спросишь певчих о каком-то распеве, какого он лада, они тут же ответят, что не знают. Если даже они прекрасно опознают [лад], спроси, на чем основано знание, и они неуверенно будут говорить, что это, мол, потому что распев в начале и в конце похож на другие распевы того же лада.

Поскольку певчие вообще понятия не имеют, какого лада тот или иной распев, они и не знают, что зачастую один непохожий звук может заставить лад измениться. Так, например, антифон *O beatum pontificem* в начале и в конце звучит во втором ладу, но из-за одного только восхождения на словах *O Martine dulcedo* внимательнейший Дон Одо внес поправку [и причислил его] к первому тону⁵⁸:

⁵⁶ Необразованные певчие исполняют распев в противоречии с ладом, к которому распев относится.

⁵⁷ Мелодические фрагменты антифона «*O beatum pontificem*» даю по рукописи *MC*.

⁵⁸ Смысл: нельзя судить о распеве только по началу и по концу, как делают неопытные певчие. Чтобы понять, какого лада распев, надо посмотреть мелодию целиком. Это очевидно в антифоне «*O beatum pontificem*» (на праздник св. Мартина Турского), начало и конец которого как будто свидетельствуют о втором ладе (тенор *F*, чрезвычайно узкий амбитус). Однако дальше, по ходу развертывания (впервые во фразе «*O Martine*») амбитус расширяется (вплоть до *c*), появляются мелодические фразы, типичные для первого лада.

На ошибку в ладовой идентификации антифона раньше Брата Михаила указал «дон Одо» (*domnus Odo*), которого Югло идентифицировал как аретинского аббата, составившего в конце X века собственный тонарий [10, 136]. Описываемое исправление Одо Аретинский сделал в прологе к тонарию, опубликованном еще Гербертом [15, 248–249] по рукописи *MC* (р. 126–127).

Прилагаемая транскрипция — по версии санкторала из кафедрального собора Аугсбурга (1459). В «стандартных» солемских певческих книгах (*LU* и др.) искомой фразы «*O Martine*» нет.

O be - a - tum pon - ti - - fi - cem
 qui to - tis vis - ce - ri - bus di - li - ge - bat
 Chri - stum re - gem et non for - mi -
 da - bat im - pe - ri - i prin - ci - pa - tum.
 O Mar - ti - - ne dul - ce - do, me - di - ca - men - tum
 et me - di - ce

Itemque in antiphona *Domine qui operati sunt*⁵⁹ hoc diligentius probare poteris. Nam si eam incipias in sexto modo, ut multi probant, in *F* littera, non discrepabit ab eo tono, usque ad semitonium, quod est in *na* syllaba in *tabernaculo tuo*.

Ты можешь в этом еще больше убедиться на примере антифона *Domine qui operati sunt*. Если начнешь его в шестом ладу на ноте *F*, как поют многие — [F–F–F–F–D–C] — антифон будет согласован с этим тоном вплоть до полутона на слоге *na* во фразе *tabernaculo tuo*⁶⁰:

Do - mi - ne, qui o - pe - ra - - ti sunt
 ju - - sti - ti - am, ha - - bi - ta - bunt
 in ta - ber - na - cu - lo in tu - - - o

⁵⁹ Антифон невмирован в рукописи *MC*: FFFDDCCFFGFGAFEFF (расшифровка в VI тоне).

⁶⁰ Во фразе *tabernaculo tuo* возникает звукоступень *es*, отсутствующая в базовом звукоряде хора. Надо либо петь *e*, но тогда мелодический рельеф изменится, либо транспонировать так, чтобы «чужих» (пусть даже и освященных традицией) нот не было. Моя реконструкция оригинала основана на версии в антифонии, происходящем из кафедрального собора Аугсбурга (около 1580), где распев нотирован в транспозиции на квинту вверх, как раз в соответствии с рекомендациями «Диалога».

Sed quia in usu ita est et bene sonat, emendari non debet. Sed inquiramus, an si forsitan in alio loco incipiatur, tota in eo tono consonantia⁶¹ inveniatur, eamque emendare⁶² opus non sit. Incipe itaque eam in *C* littera, hoc est in eodem modo, et regulariter in eo constare probabis. Unde incipiendum est *Domine* ita: c c c c a G.

Ex quo comprehenditur, quia imperitus musicus est, qui facile ac praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos investigaverit, si forsitan in aliquo stare possit, nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulae veritate curet. Quodsi nulli tono placet, secundum eum tonum emendetur, in quo minus dissonat. Atque hoc observari debet, ut emendatus cantus aut decentius sonet, aut a priori similitudine parum

[Иной, пожалуй, скажет:] раз так принято и звучит хорошо, исправлять антифон не нужно. Но посмотрим, можно ли начать его в другом месте, и если обнаружится в этом тоне полное согласие, тогда антифон не придется исправлять. Итак, начни его с ноты *C* (то есть в том же ладе) и убедишься, что всё в нем удерживается правильно⁶³. Поэтому начинать *Domine* надо так: c-c-c-c-a-G⁶⁴.

Из этого ясно, что неопытный музыкант⁶⁵ тот, кто исправляет большинство распевов легкомысленно и самонадеянно, не изучает все лады на предмет того, удерживается ли распев в каком-то из них, и заботится не об истинности правила, а только о похожести [его] на другие распевы. А если ни один не подходит, исправлять надо в том тоне, где распев как можно менее неблагозвучен. И еще надо следить за тем, чтобы исправленный распев звучал пристойно⁶⁶ и отличался от предыдущего⁶⁷ лишь немного.

⁶¹ consonantia] consona *N*.

⁶² emendare] emendari *N*.

⁶³ Последовательность мелодических интервалов полностью соблюдена.

⁶⁴ В ключевом пассаже о транспозиции рукописная традиция «Диалога» драматически раздваивается. В подавляющем большинстве поздних рукописей (начиная примерно с 1100 года) дана рекомендация транспонировать проблемный F-распев на секунду вверх. В редакции де Нардо текст выглядит так:

Incipe itaque eam in *G* littera, hoc est, in octavo tono, et regulariter in eo stare probabis. Unde quidam incipiunt *Domine* G G G E E D sicut *Amodo dico vobis*.

Итак, начни его с ноты *G*, то есть в восьмом ладе, и убедишься, что он остался прежним. Поэтому некоторые начинают *Domine* так: G-G-G-E-E-D, подобно [антифону восьмого тона] *Amodo dico vobis*.

В своей редакции я ориентируюсь на древнейшие рукописи «Диалога» *FI* и *MC*, причем версию текста даю по флорентийской рукописи. Рукопись из Монтекассино, несмотря на чудовищные опечатки и грамматические ошибки (см. там р. 225), держится того же правила и добавляет, что ступень *C* «полностью родственна» для *F*: Sed inquiramus, an [si] forsitan in alio tono incipiat, tota in eo consonantia inveniatur, eamque opus emendare non sit. Incipe eam in *C* littera, hoc est in trite diezeumenon, quem omnino affinitus est [cantus] in parypate meson *F*, et regulariter in eo constare probabis (р. 225). Действительно, при транспозиции на квинту вверх *es* превращается в *b*, которое входит в миксодиатонику хораля, и лад не меняется. В случае с транспозицией на секунду вверх происходит метаболы — шестой лад превращается в восьмой. Ч. Аткинсон, разбирающий это место еще по старому изданию Герберта, в том, что выходит после транспозиции распева на тон вверх, справедливо находит «модальную неразбериху» [5, 123].

⁶⁵ И вновь: в данном контексте слово *musicus* Михаил понимает как синоним певчего, в отличие от Гвидо, для которого *musicus* — ученый музыкант, «музикус».

⁶⁶ Эстетика распева в результате транспозиции не должна пострадать.

⁶⁷ Нетранспонированного.

discrepet. D. Bene de inertium errore me cautum fecisti. Nec non etiam de regularis monochordi curiosa investigatione, ac regularium cantuum approbatione, falsorumve emendatione utiliter sensum prout oportet exercentibus, licet paucis verbis, non modicam dedisti peritiam.

(7) Verumtamen, quot vocibus cantus fieri debet⁶⁹, adiunge. M. Alii asserunt octo, alii novem, alii decem. D. Quare octo? M. Propter maiorem divisionem, id est, diapason, sive quia apud antiquos octo sonis citharae fiebant. D. Quare novem? M. Propter bis diapente, quae novem vocibus terminatur. Nam cum a *G* in quartam *D* sit diapente unum, atque ab eadem quarta *D* in octavam *a* aliud diapente, a *G* in octavam *a* novem sunt voces. D. Quare decem? M. Propter Davidici auctoritatem psalterii, vel quia in decem vocibus ter diatessaron inveniatur. A *G* enim in tertiam *C* unum diatessaron est, a tertia *C* in sextam *F* aliud invenitur, a sexta *F* in nonam primam *b* tertium restat, et ideo a *G* in nonam primam *b* decem numerantur voces.

D. Possunt esse et pauciores voces in cantu? M. Possunt utique quinque vel quatuor, sed ita quidem, ut et quinque diapente, et quatuor diatessaron reddant.

D. Ты ясно предостерег меня от ошибок не-искусных [певчих], и — пусть немногословно — дал мне существенное знание о тщательном изучении правильного монохорда⁶⁸, об установлении правильных и исправлении ошибочных распевов — всё это необходимо тем, кто упражняет свой ум с пользой.

[О диапазоне мелодий]

(7) Скажи еще, из какого числа [разновысотных] звуков должна состоять мелодия⁷⁰? M. Одни утверждают, что из восьми, другие — из девяти, третьи — из десяти. D. Почему из восьми? M. Потому что таково наибольшее — октавное — деление [монохорда], либо потому что у древних кифары издавали восемь звуков⁷¹. D. Почему девять? M. Из-за двойной квинты, которая ограничивается девятью звуками, ибо от *G* до четвертой ступени *D* одна квинта, а от этой четвертой *D* до восьмой *a* другая квинта, и таким образом от *G* до восьмой *a* девять звуков. D. Почему десять? M. Из-за Давидовой Псалтири⁷² или потому что в десяти звуках обнаруживается тройная кварта: от *G* до третьей ступени *C* одна кварта, от третьей *C* до шестой *F* обнаруживается другая, от шестой *F* до первой ноты *b* третья, и таким образом от *G* до первой ноты *b* насчитывается десять звуков.

D. А может быть в мелодии меньше звуков? M. Может быть пять или четыре, но так чтобы эти пять охватывали квинту, а четыре кварту⁷³. D. Развернутая [тобой] теория

⁶⁸ Правильный монохорд (monochordum regulare) — термин, идущий от Боэция. Имеется в виду линейка (regula) монохорда, разделенная по правилу.

⁶⁹ quot vocibus cantus fieri debet] quot vocibus fieri debet *N*.

⁷⁰ Ученик просит уточнить диапазон мелодии (амбитус).

⁷¹ Мнение о восьмиструнной кифаре Брат Михаил, пожалуй, заимствовал у Кассиодора (...quia apud veteres citharae ex octo chordis constabant). Вообще-то «античным стандартом» в Средние века считалась семиструнная кифара, ср. у Исидора: Antiqua autem cithara septem chordis erat; unde Virgilius: *Septem discrimina vocum*.

⁷² О десятиструнном псалтери (многострунном щипковом инструменте) см. Пс. 32, 91, 143.

⁷³ Крайние звуки диапазона не должны образовывать тритон.

D. Prolata ratio et pene omnium cantuum testimonia probant⁷⁴ verum esse quod dicis. Quid autem sit tonus, quem saepius modum vocas, expone.

(8) M. Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine dijudicat. Nam nisi scieris finem, non poteris cognoscere, ubi incipi, vel quantum elevari vel deponi debet cantus. D. Quam regulam sumit principium a fine? M. Omne principium secundum praedictas sex consonantias suo fini concordare debet⁷⁵. Et quaecumque voces per easdem consonantias possunt convenire fini, in eisdem quoque vocibus poterit incipi cantus illius finis, excepto quod cum finitur cantus in voce quinta *E*, quae est prima semitonii, in tertio modo saepe invenitur incipi in voce decima *c*, quae ab eadem quinta, uno diapente, unoque semitono elongatur.

Distinctiones⁷⁸ quoque, id est loca, in quibus repausamus in cantu, et in quibus cantum dividimus, in eisdem vocibus debere finiri, in unoquoque modo, in quibus possunt incipi cantus eius modi, manifestum est. Et ubi melius et saepius incipit unusquisque modus, ibi melius et decentius suas distinctiones incipere vel finire consuevit.

и почти все наблюдаемые распевы доказывают правдивость сказанного тобой. Объясни теперь, что такое тон, который ты предпочитаешь называть ладом.

[Основные свойства и признаки лада]

(8) М. Тон, или лад — это правило, которое определяет всякий распев в зависимости от его конечного тона, или финалиса⁷⁶. Ибо, если не знаешь финалиса, то не можешь понять, где распев начать, насколько его повышать или понижать. D. Какое правило устанавливается для начального тона, или принципия, в зависимости от финалиса? М. Всякий принципий должен согласовываться со своим финалисом в один из шести названных консонансов. Распев можно начинать на любом из звуков, который подходит финалису, образуя с ним те же консонансы, за исключением распева третьего лада, который заканчивается на пятой ступени *E* (первого звука полутона [*E-F*]). Такой распев часто начинают с десятой ступени *c*, расположенной на квинту, дополненную полутон⁷⁷, выше финалиса. Дистинкции, то есть места, где в распеве мы делаем паузу, и на которые мы делим распев, в любом ладе очевидно должны заканчиваться на звуках, с которых распевы данного лада могут начинаться. Лучше звучат (и чаще встречаются) начала у тех ладов, в которых лучше и красивей совпадают начальные и заключительные звуки дистинкций.

⁷⁴ probant] atestatione probant *N*.

⁷⁵ Nulla vox potest incipere cantum, nisi ipsa vel finalis sit, vel consonet finali per aliquam de sex consonantiis. *addit G*.

⁷⁶ Под *finis* Михаил понимает просто конечный тон распева. Чтобы не умножать и без того многочисленные значения «тонов», я передаю далее *finis* по-русски как «финалис». При этом я вполне отдаю себе отчет, что между «конечным тоном» и «финалисом» в смысле холоповской функции монодико-модального лада — дистанция значительного размера.

⁷⁷ Разрешение начинать распев третьего лада с малой сексты, которая не входит в число шести «правильных» эммелических интервалов.

⁷⁸ Это слово есть и у Брата Петра.

Plures autem distinctiones in eam vocem, quae modum terminat, debere finiri, magistri tradunt, ne si in alia aliqua voce plures distinctiones, quam in ipsa fiunt, in eadem quoque et cantum finiri expectant, et a modo, in quo fuerant, mutari compellant. Ad eundemque modum magis cantus pertinet, ad quem suae distinctiones amplius currunt. Nam et principia saepius et decentius in eandem vocem, quae cantum terminat, inveniuntur.

Dictae rei exemplum in hac antiphona comprobabis:

D C D F F E F G D

Tribus miraculis, ecce una distinctio;
D D F E F G G F E F E D E E D E D E
F D C E F D C E F D

ornatum diem sanctum colimus, ecce alia;
F E F G a G a G a G F E G a F

hodie stella magos duxit ad praeseptum,
ecce tertia; *hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias*,
ecce quarta; *hodie a Iohanne Christus baptizari voluit ut salvaret nos alleluia*,
ecce ultima⁷⁹.

Дистинкции по большей части следует заканчивать на том самом звуке, который завершает лад. Как учат наставники, если многие дистинкции будут заканчиваться на каком-то другом, не «своем», звуке, его станут воспринимать как звук, на котором распев закончится, что приведет к изменению их [дистинкций] лада, ведь распев относится больше к тому ладу, к которому сильнее стремятся его дистинкции. Вот и принципы чаще встречаются и правильней звучат, когда они на том же звуке, на котором заканчивается [весь] распев.

Пример того, о чем шла речь — в антифоне *Tribus miraculis*, [его начальная фраза] — вот одна дистинкция; *ornatum diem sanctum colimus* — вот другая; *hodie stella magos duxit ad praeseptum* — вот третья; *hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias* — вот четвертая; *hodie a Iohanne Christus baptizari voluit ut salvaret nos, alleluia* — и вот последняя⁸⁰:

⁷⁹ Иная нежели у Герберта и у де Нардо пунктуация в оригинале (и переводе) объясняется текстомузыкальной логикой антифона (о ней см. следующий комментарий).

⁸⁰ В нижеследующем антифоне первого тона Михаил выделяет — очевидно, по тексту — пять разделов («дистинкций») разной величины, причем все они начинаются и заканчиваются на высоте *D*. Разумеется, такая прототональная централизация характерна лишь для немногих григорианских распевов, а именно тех, которые организованы строго «по правилу» (Михаил называет их *santus regulares*). Отголосок этой образцовой «тональной строгости» можно найти в «Микрологе»: «Начало [всего] распева, а также окончания и начала всех дистинкций следует привязывать к конечному звуку распева» (Миср. 11). Транскрипция антифона *Tribus miraculis* дана по LU.

nup - ti - as, ho - di - e in Jor - da - ne a Jo - an - ne Chri - stus bap -
 ti - za - ri vo - lu - it, ut sal - - -
 va - - - ret nos, al - le - - lu - ia.

Vides itaque, ut in regulari cantu plures distinctiones in suo tono incipiunt et finiuntur.

Итак, как видишь, в регулярном распеве многие дистинкции начинаются и заканчиваются в своем тоне.

Окончание следует

Сокращения

| | |
|-----|---|
| CAO | Corpus antiphonarium officii [7] |
| GS | Scriptores ecclesiastici... ed. M. Gerbert [15] |
| LU | Liber usualis [12] |

Использованная литература

1. *Брат Петр*. Музыкальное искусство / Издание лат. текста, пер. и комм. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2019. №2. С. 24–73.
2. *Лебедев С. Н.* Двое неизвестных и великий Гвидо // Научный вестник Московской консерватории. 2019. №2. С. 9–23.
3. *Поспелова Р. Л.* Ладовое учение в трактате «Диалог о музыке» // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. М.: ТС-Прима, 2006. С. 16–45.
4. *Псевдо-Одо*. Диалог о музыке (главы 8–18) / Пер. с лат. и прим. Р. Л. Поспеловой // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. М.: ТС-Прима, 2006. С. 339–357.
5. *Atkinson Ch.* Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 4 / hrsg. v. T. Ertelt und F. Zamminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 103–133.
6. *Bernhard M.* Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 3 / hrsg. v. F. Zamminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. S. 37–103.
7. *Corpus antiphonarium officii*. Vol. III: Invitatoria et antiphonae / ed. R.-J. Hesbert. Roma: Casa editrice Herder, 1968.
8. *De Nardo L. L.* II “Dialogus de musica”. Udine: Forum, 2007. 178 p.
9. *Huglo M.* L’auteur du “Dialogue sur la Musique” attribué à Odon // Revue de Musicologie 55 (1969). P. 119–171.
10. *Huglo M.* Der Prolog des Odo zugeschriebenen “Dialogus de Musica” // Archiv für Musikwissenschaft 28 (1971). S. 134–146.
11. *Huglo M.* Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 4 / hrsg. v. T. Ertelt und F. Zamminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 17–102.
12. *Liber usualis*. Tournai; New York: Desclée, 1961. 2338 p.

13. Meyer Ch. Die Tonartenlehre im Mittelalter // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 4 / hrsg. v. T. Ertelt und F. Zamminer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 135–215.
14. Pesce D. Guido d'Arezzo's Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad Michaelem <...> Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999. 616 p.
15. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / ed. M. Gerbert. Vol. I. St. Blasien: Typis San Blasianis, 1784. 350 p.
16. Pseudo-Odo of Cluny // Strunk's Source Readings in Music History. Revised edition. New York: Norton, 1998. P. 198–210.

Получено: 1 февраля 2021 года

Принято к публикации: 26 февраля 2021 года

Об авторе:

Сергей Николаевич Лебедев — кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. [Petrus Frater.] n.d. 2019. "Ars musicae." Edited, translated into Russian, and commented by Sergey N. Lebedev. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 24–73. (In Russian).
2. Lebedev, Sergey N. 2019. "The Two Unknowns and the Great Guido." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 9–23. (in Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
3. Pospelova, Rimma L. 2006. "Ladovoe uchenie v traktate 'Dialog o muzyke' [Modal Doctrine in the Treatise 'Dialogus de musica']." In *Ot Gvido do Keydza. Polifonicheskie chteniya* [From Guido to Cage. The Polyphony Conference], 16–45. Moscow: TS-Prima. (In Russian).
4. Pospelova, Rimma L. 2006. "Psevdo-Odo. Dialog o muzyke (glavy 8–18) [Pseudo-Odo. 'Dialogus de musica.' Chapters 8–18]." Translated from the Latin and annotated by Rimma L. Pospelova. In *Ot Gvido do Keydza. Polifonicheskie chteniya* [From Guido to Cage. The Polyphony Conference], 339–57. Moscow: TS-Prima. (In Russian).
5. Atkinson, Charles. 2000. "Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate." In *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, edited by Thomas Ertelt and Frieder Zamminer, 103–33. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
6. Bernhard, Michael. 1990. "Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter." In *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 3, edited by Frieder Zamminer, 37–103. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
7. Hesbert, René-Jean, ed. 1968. *Invitatotia et antiphonae*. Vol. 3 of *Corpus antiphonalium officii*. Roma: Casa editrice Herder.
8. De Nardo, Lucia Ludovica. 2007. *Il "Dialogus de musica"*. Udine: Forum.
9. Huglo, Michel. 1969. "L'auteur du 'Dialogue sur la Musique' attribué a Odon." *Revue de Musicologie* 55, no. 2: 119–71. <https://doi.org/10.2307/927822>.
10. Huglo, Michel. 1971. "Der Prolog des Odo zugeschriebenen 'Dialogus de Musica'." *Archiv für Musikwissenschaft* 28, no. 2: 134–46. <https://doi.org/10.2307/930150>.
11. Huglo, Michel. 2000. "Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie. Geschichte der Musiktheorie." In *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, edited by Thomas Ertelt and Frieder Zamminer, 17–102. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

12. *Liber usualis*. 1961. Tournai; New York: Desclée.
13. Meyer, Christian. 2000. “Die Tonartenlehre im Mittelalter.” In *Geschichte der Musiktheorie*, vol. 4, edited by Thomas Ertelt and Frieder Zaminer, 135–215. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
14. Pesce, Dolores. 1999. *Guido d’Arezzo’s Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad Michaelem* <...>. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.
15. Gerbert, Martin, ed. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. I. St. Blasien: Typis San Blasianis.
16. Pseudo-Odo of Cluny. n.d. 1998. “Dialogue on Music.” In *Source Readings in Music History*, revised edition, edited by Oliver Strunk and Leo Treitler, 198–210. New York: W. W. Norton.

Received: February 1, 2021

Accepted: February 26, 2021

Author’s Information:

Sergey N. Lebedev — PhD (Art Studies), Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Leading Research Fellow of the Center of Methodological Studies in Historical Musicology of Tchaikovsky Moscow State Conservatory