ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

Аннотированное научное издание
УДК 781.2:783.51
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001

Брат Михаил. Диалог о музыке

Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева (Окончание)

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 Клюнийскому, 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 модально тождественными октавами и буквой «гамма»), «консонансах» (6 эммелических интервалов и октава); наиболее ценная часть «Диалога» — учение о церковных ладах, или тонах. Публикация (в двух частях; первую часть см. в выпуске 1/2021) содержит новую редакцию латинского оригинала трактата на основе 11 рукописей XI и XII веков 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 (Окончание) // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 8–33. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001.

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Annotated Scholarly Edition

[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica

New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev (The End)

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 emmelic intervals plus octave). The most important part of the 'Dialogue' is the modal doctrine of plainchant. Current publication (in 2 parts; see the 1st in the Issue 1/2021) 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 (The End)." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 8–33. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001.

Предварительные замечания

Как уже отмечалось, значительную редакционную проблему составляет стабилизация музыкальных примеров в «Диалоге»[1]. Безымянные составители рукописей подбирали эти примеры, кажется, ориентируясь на собственный музыкальный опыт, на знакомый им обиход, а вовсе не переписывали их в точности из «оригинала». Некоторое представление об этой разноголосице даст читателю нижеследующая таблица инициев IV тона, которую я составил по доступным 12 рукописям[2]. В верхнем ряду таблицы перечислены предлагаемые в рукописях инции, в левом крайнем столбце — аббревиатуры рукописей[3].

Как и в первой части публикации, в комментариях к латинскому тексту я регистрирую основные отклонения от нового издания Л. де Нардо [3], обозначая его аббревиатурой *N*, и от старого издания М. Герберта [7, I, *251–264*], используя для него аббревиатуру *G*. Прочие аббревиатуры расшифрованы в конце публикации.

В Приложении дан (билингвой) еще один текст — небольшой пролог к тонарию, который Мишель Югло идентифицировал как работу аретинского епископа Одо (domnus Odo). И тонарий, и пролог к нему Югло датировал концом X века [4, *136*]. Влияние Одо на Брата Михаила заметно по меньшей мере в §6, где проницательный епископ прямо упоминается в связи с проблемой «правильной» идентификации лада, а упреки Михаила неискусным певчим вторят аналогичным упрекам епископа.

Благодарю своего друга Д. Л. Дорофеева (Воронеж) и своего коллегу К. Мейера (Париж) за ценные советы и замечания по тексту, друзей и коллег, помогавших с добыванием цифровых копий старинных рукописей «Диалога»: М. В. Лопатина (Москва), Е. Е. Чернову (Регенсбург), Ч. Аткинсона (Вюрцбург), Ч. Руини (Болонья) и Б. Шмида (Мюнхен). Без их помощи это издание не могло бы состояться.

[1] См. предыдущий номер журнала, с. 12.

[2] К моменту окончания работы над этим изданием прибыл наконец скан рукописи из Вольфенбюттеля. Отсюда и дальше для этой рукописи используется аббревиатура **W2.**

[3] Краткое описание использованных в этом издании рукописей «Диалога» см. в конце.

		C	D	E	F	G	a
Италия	F1	Homo erat [in Jerusalem]	Prope esto Domine [et omnes]	Vigilate animo	Recessit igitur	Nox praecessit [dies]	—
	RV	Homo erat	—	—	Recessit igitur	O mors [ero]	—
	MC	—	—	—	Vidimus stellam	O mors	[Et] ecce terremotus factus
	Ge	Homo erat	Prope esto Domine	Gaude Maria	Recessit igitur	O mors & Benedicta tu	—
	L	Homo erat	Benedicta tu	Gaude Maria	Recessit igitur	O mors	Lauda Jerusalem
	P3	Homo erat	Prope esto Domine	Gaude Maria virgo	Recessit igitur	O mors & Benedicta	—
Южная Франция	PD	Erat vir Domini	Benedicta tu	Gaude Maria	Recessit igitur	O mors ero	In prole mater
	P1	Homo erat	Prope esto	Gaude Maria & Fidelia [omnia]	Judea et Jerusalem	O mors & Benedicta tu	In mandatis eius
Южная Германия	M7	Homo erat	Prope esto	Vigilate animo	Suscipe verbum	Sub tuam protectionem (?)	Qui biberit
	A	Homo erat	Prope esto Domine & Secus decursus	Gaude Maria & Vigilate animo	Suscipe verbum & Judea et Jerusalem	O mors & Rorate caeli	In mandatis eius & Qui biberit
	V1	Homo erat	Secus decursus	—	Judea et Jerusalem	O mors	In mandatis eius
	W2	Homo erat	—	Gaude Maria	Judea et Jerusalem	O mors	In mandatis eius

Диалог о музыке (окончание)

(9) D. Ita esse, ut asseris, et magistrorum cantorum auctoritate hoc ubique defenditur. Verum de elevatione et depositione, quam a fine regulam sumant[1], prosequere.

M. In acutis vel elevatis cantibus, ut in primo tono, tertio, quinto et septimo, nullus cantus plus a suo fine quam ad octavam vocem debet ascendere, in qua voce eadem est littera, quae et in fine, propter divisionem, quae dicitur praecipuam quantitatem habere, id est diapason; habebit idem cantus ante finem vocem unam.

At vero in humilioribus cantibus, ut in secundo tono, quarto, sexto, et octavo, nulla depositio alicuius vocis ante finem invenietur, quae ad ipsum finem secundum sex praedictas consonantias non iungatur. Elevatio vero eorum a fine secundum easdem consonantias ad quinque voces progreditur, aliquando autem ad sextam usque procedit. In quibus autem vocibus omnium modorum cantus secundum praesentem usum saepius incipiant, in eorum formulis pervidebis[2].

(10) D. Quoniam probasti, omnium modorum cantus a fine regulam sumere. Quot sunt ipsi modi vel toni, tempus est dicere. M. Quattuor esse modos quidam putant. D. Quare? M. Quia omnis regularis i

(9) D. Всё так, как ты говоришь, и авторитет ведущих певчих[3] это подтверждает. Прошу, продолжай о восхождении и нисхождении. Каково правило, которое для них устанавливает финалис?

M. В высоких, или повышенных, распевах[4], а именно в первом, третьем, пятом и седьмом тоне, ни один распев не должен подниматься выше восьмой ступени над финалисом. У такой ступени та же буква, что у финальной, согласно делению [монохорда], которое содержит, так сказать, основное число — октаву [2:1]. Высокий распев имеет под финалисом один тон[5]. В пониженных же распевах, а именно второго, четвертого, шестого и восьмого тонов[6], допускается нисхождение под финалис, но не больше, чем на величину вышеназванных шести консонансов, соотнесенных с этим финалисом. Восхождение же от финалиса возможно до пятой ступени; иногда [мелодия] доходит до шестой. Какими же звуками распевы в каждом из ладов предпочтительно начинать, это ты увидишь по схемам ладов.

(10) D. Ты показал, что правило распева в любом ладу устанавливает финалис. Пора рассказать, сколько существует ладов, или тонов. M. Некоторые полагают, что ладов четыре. D. Почему? M. Потому что всякий регулярный

---

[1] quam a fine regulam sumant] quam a fine regulam cantus sumat *N*.

[2] pervidebis] previdebis *N*.

[3] Имеется в виду руководитель церковного хора, в текстах с конца XI в. также именуемый «прецентором» (praecentor), см. соответствующую статью в LmL [5].

[4] Причастие *elevatus* используется как термин для обозначения распева в аутентичных (нечетных) тонах, синоним — *acutus*.

[5] В автентических ладах разрешается опускаться ниже финалиса на один тон.

[6] Прилагательное *humilis* (подразумевается *cantus*) используется как термин, для обозначения распева в плагальных (четных) тонах, его синонимы — *planus* и *gravis*. Согласно LmL [5, II, Sp. 885], «Диалог» — первый в истории текст, в котором зафиксировано названное значение для *planus*. В таком же смысле термин употребляет Гвидо в «Микрологе» (Micr. 12), и позднее — многие авторы, следовавшие в русле Гвидоновой традиции.

cantus in quattuor monochordvocibus finiri potest. D. Quae sunt illae voces? M. Quarta *D*, in qua terminatur modus, qui dicitur authentus protus, id est, auctor, vel princeps primus. Quinta *E*, in qua terminatur modus, qui dicitur authentus deuterus, id est auctor, vel princeps secundus. Sexta *F*, in qua terminatur authentus tritus, id est auctor, vel princeps tertius. Septima *G*, in qua terminatur authentus tetrardus, id est auctor, vel princeps quartus.

Hii autem quattuor dividuntur in octo. D. Quare? M. Propter humiles et elevatos cantus. Nam cum acutus et elevatus cantus fuerit in authento proto, dicitur modus authentus protus. Si vero fuerit gravis et humilis in eodem authento proto, dicetur plaga proti. D. Quare dicitur plaga proti? M. Plaga proti, pars dicitur primi, eoquod finiatur in eandem partem, id est, locum vel vocem monochordi, in quam finitur authentus protus. Similiter cum acutus fuerit cantus in authento deutero, dicitur authentus deuterus. Si autem planus fuerit, plaga deuteri nominabitur. Eodem modo dicetur de authento trito et plaga triti, et de authento tetrardo et plaga tetrardi. Consuetudo autem tradidit dicere pro authento proto et plaga proti modum primum et secundum, et pro authento deutero et plaga deuteri modum tertium et quartum, et pro authento trito et plaga triti modum quintum et sextum, et pro authento tetrardo et plaga tetrardi modum septimum et octavum.

Igitur octo sunt modi, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur. D. Quemadmodum

распев может оканчиваться [лишь] на четырех звуках монохорда. D. Каковы эти звуки? M. Четвертая ступень *D*, на которой заканчивается лад, называемый «автентический прот», то есть первый основной, или главный. Пятая *E*, на которой заканчивается лад, называемый «автентический девтер», то есть второй основной, или главный. Шестая *F*, на которой заканчивается лад, называемый «автентический трит», то есть третий основной, или главный. Седьмая *G*, на которой заканчивается лад, называемый «автентический тетрард», то есть четвертый основной, или главный.

[Каждый из] этих четырех делится затем на [два, выходит] восемь. D. Зачем? M. Ради низких и высоких распевов. Когда высокий, или повышенный, распев случается в автентическом проте, этот лад называется автентическим протом. Если в том же автентическом проте случается низкий, или пониженный, распев, такой лад называется «плагальный прот». D. Почему говорят «плагальный прот»? M. Плагальный прот, как часть первого [общего] лада, так называется, потому что заканчивается в той же части, на том же месте, или на том же звуке, монохорда, где заканчивается автентический прот. Подобным образом, когда высокий распев случается в автентическом девтере, лад называется автентический девтер. Если же низкий, именуется плагальным девтером. Так же говорят об автентическом трите и плагальном трите, об автентическом тетрарде и плагальном тетрарде. По традиции же принято называть автентический прот и плагальный прот первым и вторым ладом, автентический девтер и плагальный девтер — третьим и четвертым ладом, автентический трит и плагальный трит — пятым и шестым ладом, автентический тетрард и плагальный тетрард — седьмым и восьмым ладом.

Итак, всего ладов восемь. Разворачиваясь в них, всякая мелодия меняется в зависимости от восьми различных качеств[7]. D. Как же

[7] Одно из трудных для перевода и одновременно самых концептуальных мест в «Диалоге». Я понимаю автора так: мелодия разворачивается (discurrit, букв. «разбегается в разные стороны»)

potero eorum differentias et communitates advertere? M. Per tonos et semitonia. Ubi enim toni et semitonia fiunt, similiter ibi et reliquae consonantiae fiunt: ubicumque enim duo toni et semitonium fuerint[8], ibi et diatessaron erit. Et ubicumque tres toni semitonio adhaerebunt, ibi et diapente non deerit[9]. Similiter et de reliquis consonantiis oportet intelligi. D. Ergo age obsecro, et de modis, quae secuntur, edicito.

мне примечать [качественное] сходство и различие в ладах? M. Через тоны и полутоны. Где есть тоны и полутоны, там есть и остальные консонансы[10], например, везде, где два тона и полутон, там кварта, а везде, где к трем тонам примыкает полутон, обязана быть квинта. То же и в отношении других консонансов. D. Пожалуйста, растолкуй о ладах по порядку.

[О восьми ладах по порядку]

(11) M. Primus tonus finitur in voce quarta *D*, proceditque in undecimam, in qua est eadem littera *d* per tonos et semitonia ita. Post finem primo tonus occurrit, deinde semitonium, et duo toni ac iterum semitonium, et duo toni. Deponitur vero a fine ad tertiam vocem *C* tono uno:

(11) M. Первый тон заканчивается на четвертой ступени *D*, восходит до одиннадцатой, обозначенной той же буквой *d*, по тонам и полутонам, следующим образом[11]: после финалиса он сначала восходит на тон, потом на полутон, два тона, и опять на полутон и два тона[12]:

Formula primi toni / Схема первого тона

C	D	E	F	G	a	b	c	d
	finis							

Qui autem decachordum facere volunt, adiciuntque secundam vocem *B*, sed non est in usu ut primus modus deponatur ad eam.

Кто хочет, чтобы вышел декахорд[13], добавляет вторую ступень *B*, хотя обычно первый лад к ней не опускается.

не как попало, а в строгом соответствии со звукорядом. Глагол discurro в похожем смысле использовался уже в конце §4 (cantilena discurrit per litteras monochordi — «мелодия разворачивается через буквы монохорда»). Под словом qualitas (букв. «качество»), как мне представляется, автор имеет в виду не «эстетику», а просто узнаваемость специфического для каждого из восьми ладов интервального контекста, другими словами, модальные функции. Это неповторимое качественное отличие каждого лада далее (§11–18) иллюстрируется «интервальными» схемами.

8 fuerint] fuerit *N*.

9 ibi et diapente non deerit] ibi et diapente symphonia non cessavit *MC*.

10 Любой «консонанс» (consonantia) больше тона складывается из тонов и полутонов.

11 Здесь и далее используется принцип сокращенного изложения par pro toto. Под «первый тон заканчивается на... доходит до...» подразумевается «распев первого тона заканчивается на... доходит до...».

12 *Примечание к схемам ладов*. В отличие от и Герберта [7, I, *251–264*] и де Нардо [3], я добавляю во все схемы слово *finis* при соответствующей букве звукоряда, опираясь на ранние итальянские рукописи *MC* и *F1* (в *MC* это слово выделено красным цветом). Кроме того, следует помнить, что «схема» (formula) Михаила — не привычная нам семиступенная «ладовая табличка», а звукоряд, развернутый в объеме охватываемых данным ладом звукоступеней.

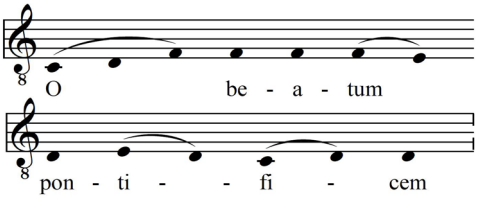
13 Термин «декахорд» (decachordum) в смысле десятиступенного (максимально возможного) амбитуса лада использует также Брат Петр (см. §30; [1, *31*]), при этом у Гвидо такой термин не встречается.

Incipit autem cantus eius modi,

in *C* ut

CDFFFFE DEDCDD
O beatum pontificem.

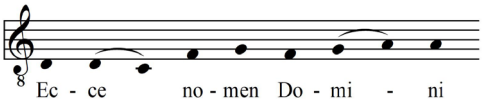
Начинается же распев этого лада в *C* как [в антифоне][17]



Saepius autem in *D* quando concordat[14] principium cum fine, ut

D DC F G F Ga a
Ecce nomen Domini.

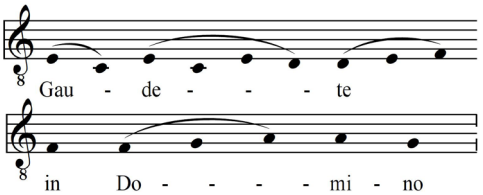
Чаще же в *D*, когда принципий согласуется с финалисом, как [в антифоне]



In *E* quoque, sed raro, ut

EC ECED DEF F FGa a G
Gaudete in Domino.

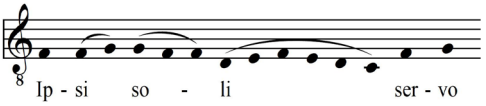
В *E* начинается редко, как [в интроите]



In *F* ut

F FG GFF DEFEDC F G
Ipsi soli servo.

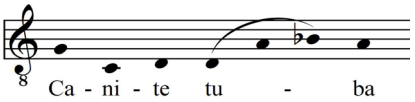
в *F* как [в антифоне]



In *G* quoque ut

G C D D a b a[15]
Canite tuba.

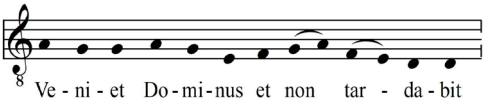
в *G* как [в антифоне] [НП 24]



In *a* etiam, ut

a G G
Veniet Dominus[16].

а также в *a* как [в антифоне] [НП 25]



[14] concordat] condordat *N*.

[15] Инципит по версии *MC*.

[16] Veniet Dominus] Транскрипция дана по LU и AM. Рукопись *MC* дает здесь антифон «Vidi Dominum sedentem» (aGaGFGbaa).

[17] Жанровые обозначения распевов имеют систематический характер в рукописи *MC*, в подавляющем же большинстве рукописей они отсутствуют. Оставляю их в квадратных скобках, для удобства исследователя.

(12) Secundus tonus similiter finitur et ascendit cum eo usque ad nonam primam *b* ad decimam vero *c* et ad undecimam *d* non pervenit. Deponitur vero a fine tono, semitonio et tono usque ad primam *A*, aliquando autem, sed raro, et alio tono usque ad *Г*, et fiunt chordae decem, hoc modo:

(12) Второй тон заканчивается тоже [на *D*] и поднимается вплоть до первой ноны *b*; десятой ступени *c* и одиннадцатой *d* не достигает. Опускается ниже финалиса на тон, полутон и тон вплоть до первой *A*. Иногда же (впрочем, редко) доходит до *Г*, отсюда возникает декахорд следующим образом:

Formula secundi toni / Схема второго тона

Г A B C D E F G a b
finis

Habet itaque secundus tonus *Г* gammam et primam *A*, secundam *B* quas non habet primus. Et primus habet decimam *c* et undecimam *d* quas non habebit secundus. Sunt autem plurimi eorum cantus, qui ad gammam et primam *A* et secundam *B* non deponuntur, ad decimam *c* et ad undecimam *d* non elevantur. De quibus dubium est an primi, an secundi sint toni, quorum ista discretio est.

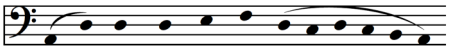
Ad octavam *a* et nonam *b*, si non ascendunt, certissime de tono secundo sunt. Erunt itaque octava *a* et nona *b* utriusque communes, ad quas dum cantus ascendit, si diu in eis permaneat, sive tertio et quarto eas repercutiat[18], aut si in octavam *a* incipiat, modi erit primi. Sin autem in inferioribus incipiat, et secundum quantitatem antiphonae rarissime ad illas ascendat, secundi erit modi. Alioquin iuxta formularum differentias, vel varietates, discernetur.

Principia autem secundi toni sunt in *A* ut

AD D D D E F D
Omnes patriarchae,

Итак, у второго тона есть *Г* (гамма), первая *A* и вторая *B*, которых нет у первого тона. А у первого тона есть десятая *c* и одиннадцатая *d*, которых нет у второго. Существует также много распевов, которые до *Г*, первой *A* и второй *B* не опускаются и не поднимаются до десятой *c* и одиннадцатой *d*. По поводу них возникает сомнение, первого они тона или второго. Различают их так. Если распев не доходит до восьмой *a* и девятой *b*, то он точно второго тона. Восьмая *a* и девятая b, таким образом, общие для первого и второго тона. Если распев до них доходит и в них пребывает долго (повторяет их три-четыре раза), или если он начинается с восьмой *a*, то будет первого лада. Если же начинается в низких нотах и вследствие большой протяженности антифона до этих ступеней доходит очень редко, то остается второго лада. Иначе распев первого тона от второго отличают, ориентируясь на [ладовые] схемы[19].

Принципии второго тона[20]:
A как [в антифоне][21]



Om - nes pa - tri - ar - chae

[18] sive tertio et quarto eas repercutiat] sive ter sive vel quater eas repercutiat *N*.

[19] Напомню, что «формулами тонов» (или «формулами ладов») Михаил называет последовательности целых тонов и полутонов (звукоряды), уникальные для каждого лада.

[20] Подбор «неходовых» инициев II тона даю по итальянским рукописям *F1, RV, MC, Ge. P3, L.*

[21] Этот редкий антифон проходит здесь у Михаила второй раз. См. комментарий к §6.

in *C* ut

C CD DC DC D
Nonne cor nostrum,

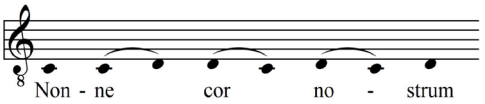
in *D* ut

D DC D FG a GF D DC
Ecce in nubibus caeli,

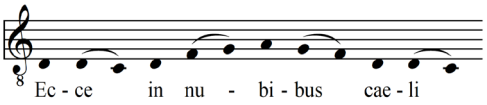
in *F* ut
F E F DFE

Quem vidistis.

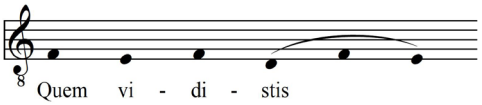
C как [в антифоне]



D как [в антифоне]



F как [в антифоне]



In gamma vero, *B* vel E vel *G* rarissima exempla reperies. D. De primi et secundi toni discretione sufficit. Ad reliqua properandum est.

Примеры принципиев в *Г*, *B*, *E* и *G* [во втором тоне] очень редки[22]. D. О различии первого и второго тонов сказано достаточно. Поспешим перейти к дальнейшему.

(13) M. Tertius modus in quintam finitur vocem id est *E* litteram, proceditque uno diapason usque ad eandem *e* acutam per tonos ac semitonia ita: primo semitonium, deinde tres tonos ac semitonium et duos tonos, deponitur vero a fine ad quartam *D* tono uno, hoc modo:

(13) M. Третий лад заканчивается на пятой ступени, то есть на ноте *E*, и восходит на одну октаву, вплоть до той же *e*–высокой ступени, по тонам и полутонам, следующим образом: сначала полутон, затем три тона, полутон и два тона. Нисходит же от финалиса на тон до четвертой ступени *D*, следующим образом:

Formula tertii modi / Схема третьего лада

D E F G a ♭ c d e
finis

Sane ideo adamavit secundam nonam ♭, quia ad eius finem est diapente. Maxime autem ideo, quia ad acutissimam eius, id est *e*, diatessaron reddit. Quia autem prope finem tres tonos habet, in descensione vel ascensione potius insiliendo[23] quam

Безусловно, он потому так стремится ко второй ноне ♭, что между ней и финалисом квинта. А еще больше потому, что [♭] звучит с высшим *e* в кварту. Поскольку третий лад [сверху] от финалиса имеет три тона, он двигается вниз и вверх

[22] Некоторые рукописи XII века (*A, P1, V1*) приводят для примера распева II тона с инициеи *Г* респонсорий «Educ de carcere», возможно, написанный во Франции в том же веке: ГACDCDDFFGF (в солемских певческих книгах отсутствует). Как пример распева II тона с инициеи *E* там же приводится антифон «Ecce Maria» (есть в LU и AM). Ни одного примера распева, который бы начинался с *B* (нашего *H*), доступные мне источники не приводят.

[23] insiliendo] in saliendo *N*.

gradiendo vadit. Usitata autem eius principia sunt haec:

in *E* ut

E ED G ac c
Quando natus est[24],

in *F* ut

FFDGFE G a ac♮c ♮
Nunc scio vere[25],

in *G* ut

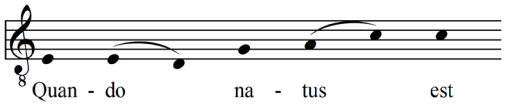
G a Gac c
Multa quidem,

in *c* ut

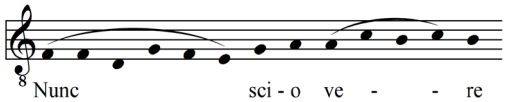
c aG a♮ a G
Tertia dies est[26].

скорее вприпрыжку, чем поступенно[27]. Ходовые его принципии таковы:

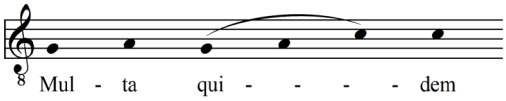
E как [в антифоне]



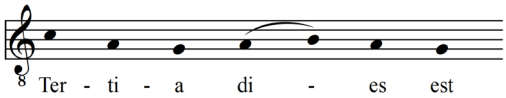
F как [в интроите]



G как [в антифоне]



c как [в распеве]



(14) Quartus modus, quia planus est, non fecit prope finem tres tonos, ideoque nonam primam *b* assumpsit, ascenditque ad decimam *c* habens post finem semitonium et duos tonos, deinde semitonium et tonum. Deponitur vero a fine duobus tonis ad tertiam *C* plerumque autem ad secundam *B* et ad primam *A* aucto semitonio et tono, quia ad suum finem a secunda *B* diatessaron, et a prima *A* diapente consonantiam reddit, fiuntque voces decem per tonos ac semitonia incedentes, hoc modo:

(14) Четвертый лад, будучи низким[28], не образовал возле финалиса трех тонов и поэтому вобрал в себя первую нону *b*. Он поднимается до десятой степени *c*. Над финалисом у него полутон и два тона, а затем полутон и тон. Опускается же он от финалиса на два тона до третьей *C*, а часто также через полутон и тон до второй *B* и до первой *A*, потому что от второй *B* до финалиса содержит кварту, а от первой *A* — консонанс квинты. Итак, получаются одна за другой 10 ступеней, следующим образом:

[24] Инципит по *MC*.

[25] Инципит по *MC*.

[26] in *c* ut Tertia dies est] in *c* ut Vivo ego dicit Dominus *MC, A, PD*. Поскольку большинство рукописей (в том числе итальянские *F1, RV, L, Ge*) дают «учебную» мелодию «Tertia dies est», оставляю ее, в версии рукописи *Ge*.

[27] Явно подразумевается запрет тритона в прямом поступенном движении (*f–g–a–h* или *h–a–g–f*). При этом, что за движение «вприпрыжку» (скачками?) имеет в виду автор, без конкретных примеров остается непонятным.

[28] По поводу специфического значения *planus* у Михаила см. §10.

Formula quarti modi / Схема четвертого лада

A B C D E F G a b c
finis

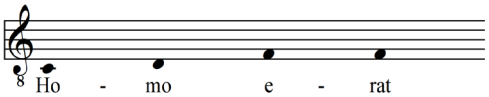
Principia eius inveniuntur

Принципии четвертого лада таковы[29]:

in *C* ut

C как [в антифоне]

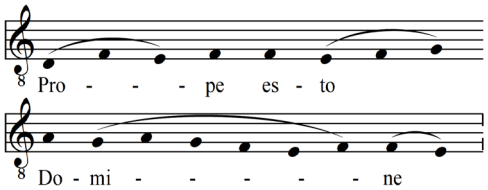
C D F F
Homo erat,



in *D* ut

D как [в интроите]

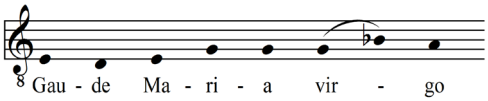
DFE F F EFG
Prope esto [*Domine*],



in *E* ut

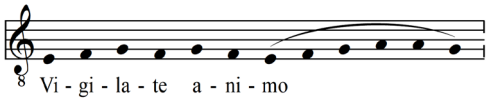
E как [в антифоне][30]

E D E G G G
Gaude Maria virgo et



и [в антифоне]

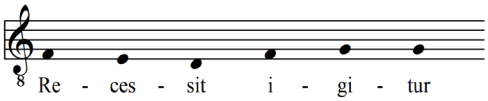
E F G F G F E
Vigilate animo,



in *F* ut

F как [в антифоне][31]

F E D F G G
Recessit igitur,



[29] Рукописная традиция примеров на IV тон отличается уникальной (по сравнению с другими тонами) пестротой; сводную схему разночтений см. в этой публикации, в разделе «Предварительные замечания». В редакции здесь (как и во многих других случаях) я оказывал предпочтение итальянским рукописям XI–XII вв.

[30] Транскрипция по версии D–KA Aug. LX (антифонарий XII века из Цвифальтена, Южная Германия). Большинство других рукописей не нотируют си–бемоль (как обычно).

[31] Антифон «Recessit» (CAO 4574) в версии, которую приводят рукописи «Диалога», найти не удалось.

in *G* ut

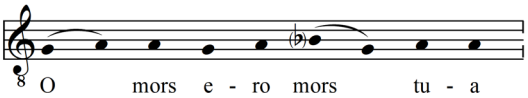
G a a
O mors[32].

Discernitur quartus modus a tertio, quia quartus habet primam *A* et secundam *B*, tertiam *C* quas tertius non habet, et tertius habet undecimam *d* et duodecimam *e* quas non habet quartus. Quod si aliqua antiphona neque has tertii, neque illas habeat quarti, si in decima *c* incipiat vel si secundam nonam ♮ amplius diligat, tertii erit. Alias in quarto ponetur, si eius formulae differentias imitetur[34]. Volunt enim quidam quarto modo ad similitudinem tertii secundam ♮ tribuere, eoquod sit diapente ad finem eius, prima vero nona *b* ad eius finem nulla consonantia fit. Sed magis nos communem usum secuti sumus.

Invenimus praeterea in difficilioribus cantibus iungi tertio modo et tertiam *C* vocem ut sit decachordum. Quod tamen cum rarissime fiat[35], abusivum esse non dubito. Neque enim a tertia *C* in duodecimam *e* ter diatessaron invenitur secundum praedictam decachordi regulam.

D. Cum multi sunt grammatici, aut vix aut nunquam[39] veraces inveniuntur libri, maxime dum saepe in eorum emendatione laboretur. Musici autem

G как [в антифоне][33]



Четвертый лад от третьего отличается тем, что у четвертого есть первая ступень *A*, вторая *B* и третья *C*, которых нет у третьего лада, а у третьего есть одиннадцатая *d* и двенадцатая *e*, которых нет у четвертого. А если у какого антифона нет указанных ступеней третьего и четвертого, например, если он начинается с десятой *c*[36] или если стремится ко второй ноне ♮, то будет третьего лада. Или же будет отнесен к четвертому, если будет подражать его звукоряду. В самом деле, некоторые ради сходства с третьим внедряют в четвертый лад вторую ноту ♮, потому что она образует квинту с финалисом, ведь первая нона *b* консонанса с финалисом не дает. Но мы решили следовать распространенному обиходу.

Есть и более сложные распевы, в которых к третьему ладу добавляется третья ступень *C*, чтобы получился декахорд[37]. Но поскольку такое случается очень редко, уверен, [обсуждать] это излишне. Кроме того, от третьей *C* до двенадцатой *e* не образуется тройная кварта, согласно описанному выше правилу декахорда[38].

D. Поскольку грамматиков много, то когда выверенных книг [у них] нет или почти нет, они непрерывно работают над их правкой. Ученых же музыкантов очень мало, и уже

---

32 in *C* ut *Homo erat*, in *D* ut *Prope esto Domine*, in *E* ut *Gaude Maria virgo*, in *F* ut *Recessit igitur*, in *G* ut *O mors ero*] in *C* ut *Hodie nata est*, in *D Benedicta tu*, in *E Gaude Maria. Iudaea*, in *F* <...>, in *G O mors*, in *a* <...> *N*.

33 Транскрипция по версии CH–Fco 2 (францисканский антифонарий XIII века из библиотеки во швейцарском Фрибуре) и др.

34 ponetur... imitetur] ponitur... imitatur *N*.

35 cum rarissime fiat] cum fiat *G*.

36 Ступень *c* — общая для третьего и четвертого ладов.

37 Амбитус третьего лада расширен внизу на целый тон.

38 Декахорд не считается «правильным», если одна из составляющих его трех кварт в действительности — тритон.

39 Cum multi sunt grammatici, aut vix aut nunquam] Non est mirum si inveniatur in cantu falsitas, cum multi sunt gramatici et nunquam *N*.

perpauci inveniuntur, et per multa iam tempora antiphonaria emendata non sunt. Non est ergo mirum, si in multis locis falsitas inveniatur. Tantum precor regulam et communem usum exsequere. Quae enim rarissime fiunt, nullius artis regula solet approbare.

(15) M. Quintus modus in sexta voce *F* terminatur, et acutissima eius tertia decima *f* eadem littera figuratur. Cumque sexta *F* ad primam nonam *b* diatessaron, et prima nona *b* ad tertiam decimam *f* diapente reddat, in quinto vel sexto prima nona *b* valebit[41]. Habebit *F* ergo per ordinem tonos duos et semitonium, ac deinde tonos tres et ultimum semitonium octo vocibus, ita:

много лет антифонарии не исправлялись[40]. Неудивительно, что во многих местах обнаруживаются ошибки. [Поэтому] прошу, излагай только правило и описывай распространенный обиход. Ведь к тому, что случается очень редко, правило искусства обычно не приложимо.

(15) M. Пятый лад заканчивается на шестой ступени *F*, и наивысший его звук, тринадцатая ступень *f*, обозначается той же буквой. И поскольку шестая *F* даст с первой ноной *b* кварту, а первая нона *b* с тринадцатой *f* квинту, то первая нона *b* будет существенной и для пятого, и для шестого ладов. Итак, от *F* [включительно] по порядку идут восемь ступеней — два тона, полутон, затем три тона и, наконец, полутон, вот так:

Formula quinti modi / Схема пятого лада

F G a b c d e f
finis

Usitata autem eius principia sunt haec:

in *F* ut

F ac cb a cd c
Haurietis aquas,

in *G* raro ut

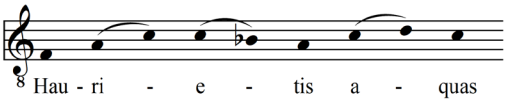
Gc c bca a F[42]
Non vos relinquam,

in *a* ut

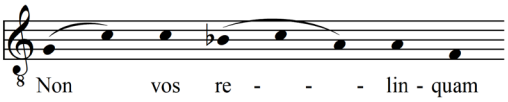
a F a cd c
Quinque prudentes [*virgines*],

Ходовые принципии [пятого лада] таковы:

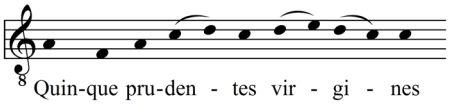
F как [в антифоне]



G — редко — как [в респонсории]



a как [в распеве][43]



[40] В этом контексте *musicus* понимается как ученый музыкант, эксперт в музыке — в том же смысле, что в знаменитой преамбуле из стихотворных «Правил» Гвидо [2, *14–15*].

[41] Cumque sexta *F* ad primam nonam *b* diatessaron, et prima nona *b* ad tertiam decimam *f* diapente reddat, in quinto vel sexto prima nona *b* valebit] Et ipsa sexta *F* iungitur primae nonae *b* diatessaron. Ipsa vero nona *b* tertiae decimae iungitur diapente. In quinto igitur vel sexto prima nona *b* valebit *N*.

[42] Инципит даю по версии *MC*, в издании де Нардо он отсутствует.

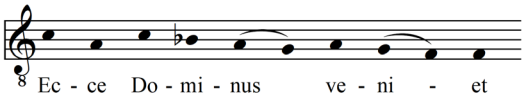
[43] Ту же мелодию (дидактическую мелодию-модель V тона) приводит Брат Пётр для демонстрации инципита в нижнюю большую терцию (§55; [1, *61*]).

in *c* ut

c a c b aG a GF F
Ecce Dominus veniet.

Nam quia tonum ante finem non habuit, nec in principio nec in incessu post se respexit.
(16) Sextus autem graditur cum eo ad undecimam *d*, sed deponitur a communi fine semitonio et duobus tonis ad tertiam *C* hoc modo:

c как [в антифоне]



Поскольку под финалисом у него нет целого тона, то ни в начале, ни в дальнейшем движении [мелодии] его не случается.
(16) Шестой лад поднимается, как пятый, до одиннадцатой *d*, а опускается от общего [с пятым ладом] финалиса на полутон и два тона до третьей *C*, следующим образом:

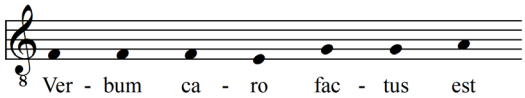
Formula sexti modi / Схема шестого лада

C D E F G a b c d
finis

Sicut vero quintus habet duodecimam *e* et tertiam decimam *f*, quas non habet sextus, ita et sextus habet tertiam *C*, quartam *D*, quintam *E*, quas non habet quintus, nisi quod aliquando quintus miscetur sexto[44] declinans in quartam *D* fitque decachordum, sed hoc inveniri maxime in antiphonis raro contingit. Horum autem ista discretio erit, cum nec depositio sexti, nec tota elevatio fuerit quinti, si in decima *c* incipiat, et eam *c* vel undecimam *d* iuxta quantitatem suam saepe repercutiat, quintus erit modus. Si autem non ascendit nisi ad nonam primam *b*, dicetur de sexto, sive per principia discernetur.
Vix enim sextus nisi in suo fine incipit, ut

F F F E G G a
Verbum caro factum est,

Как у пятого лада есть двенадцатая ступень *e* и тринадцатая *f*, которых нет у шестого, так и у шестого есть третья *C*, четвертая *D* и пятая *E*, которых нет у пятого. Иногда пятый смешивается с шестым, опускаясь до четвертой *D*, и выходит декахорд, но в антифонах такое случается крайне редко[45]. Когда нет [полного] нисхождения шестого лада и нет полного восхождения пятого, то различие проводится так: если мелодия начинается в десятой *c*, и эта *c* или одиннадцатая *d* часто повторяется, то это пятый лад. Если же не поднимается выше первой ноны *b*, то считается шестым; иначе различие проводится по принципиям[46].
Шестой почти всегда начинает в тоне финалиса, как [в антифоне]



[44] nisi quod aliquando quintus miscetur sexto] miscetur sexto quintus *N*.

[45] Л. де Нардо видит здесь первое упоминание «смешанных» ладов, задолго до Маркетто Падуанского [3, *47*].

[46] Согласно теории Михаила, общим для V и VI тонов принципием является тон финалиса, остальные же принципии V (*G, a, c*) и VI (*D*) разные.

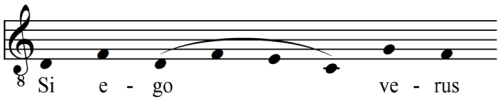
aut in voce quarta *D* ut

D F DFEC G F[47]
Si ego verus [*Christi servus*][48].

D. Utilia immo et necessaria probantur esse ad praesentis erroris exprobrationem de modis quae dicta sunt. Unde sicut ceperas de septimo et octavo tono, cupientem audire non differas.

(17) M. Septimus modus in voce septima *G* terminatur, cuius acutissima est quarta decima *g*, quae cum fine et eodem charactere denotatur. Hic nonam secundam ♭ recipit, ut habeat tonos duos post finem, post quos semitonium et duos tonos ac iterum semitonium et unum tonum. Deponitur vero a fine tono uno, hoc modo:

или с четвертой ступени D как [в антифоне]



D. То, что ты сказал, полезно и даже необходимо знать, чтобы судить о явной ошибке [в толковании] ладов. Не тяни же, теперь я хочу услышать, как ты толкуешь седьмой и восьмой тоны.

(17) M. Седьмой лад заканчивается на седьмой ступени *G*, высшая ступень которого — четырнадцатая *g*, которая обозначается той же буквой, что и финалис. Он включает в себя вторую ноту ♭ и вверху от финалиса — два тона, полутон, два тона, затем снова полутон и один тон. Опускается же [седьмой лад] от финалиса на один тон, следующим образом:

Formula septimi modi / Схема седьмого лада

F G a ♭ c d e f g
finis

Quodsi decachordum placeat facere, unum ei semitonium adhuc a fine adiunge ad quintam *E*. Non tamen hoc frequenter invenies.

Notandum autem est, quodsi ei prima nona *b* concedatur, nihil restat, nisi ut duodecima *e* ad eum diatessaron fiat et ad semitonium contrahatur. Eritque per omnia primus, quia habebit tonum et semitonium, ac deinde duos tonos et semitonium, et duos iterum tonos. Et deponetur a fine tono uno, sicut in primo dictum est, et iam non erit septimus, sed primus.

Non enim, ut stultissimi[51] cantores putant, gravitate vel acumine unus modus ab alio discrepatur. Nihil enim impedit,

Если захочешь сделать декахорд, добавь снизу финалиса полутон, дойдя до пятой ступени *E*. Но такое встречается нечасто. Следует также заметить, что если допустить первую ноту *b*, то для того, чтобы возникла кварта к двенадцатой *e*, придется понизить ее на полутон[49]. И тогда получится полностью как первый лад, потому что у него будет тон и полутон, потом два тона и полутон, затем два тона[50]. А ниже финалиса будет целый тон, как это отмечалось в первом ладу, и это уже будет не седьмой лад, а первый.

Один лад отличается от другого не низкими или высокими звуками, как полагают глупейшие певчие. В любом ладу, если хочешь,

[47] Инципит по рукописи *Ge*.

[48] Рукопись *MC* дает здесь в качестве примера интроит «Hodie scietis» (DFFFFFGGbcaGGF).

[49] То есть вместо *e* петь *es* во избежание тритона.

[50] При описанном изменении звукоряда вместо седьмого лада выйдет первый, транспонированный на кварту вверх.

[51] stultissimi] stoltissimi *N*.

quemcunque modum volueris, si acute decantaveris vel graviter. Sed tonorum et semitoniorum, quibus et aliae consonantiae fiunt, diversa positio diversos ab invicem ac differentes modos constituit. Iterumque si una tantum voce depravata finiatur in octavam *a*, rursus fit per omnia primus, habebit enim a fine tonum et semitonium, et duos tonos, et reliqua, quae sunt primi.

Principia eius sunt haec: in *F* vix exempla reperies,

in *G* ut antiphona

G G G ♭ c d e
Assumpta est Maria,

in *a* raro invenies, ut communio

a Ga ♭c♮a♭ ♭a
Domus mea,

in ♭ ut antiphona

♭ c d e d
Dixit Dominus,

in *c* ut

c♮ c dcde d
Benedicta [*filia*],

in *d* ut

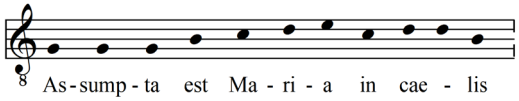
d c♮ c de d c
Sit nomen Domini.

(18) Octavus modus autem[53] procedit cum septimo usque ad duodecimam litteram *e*, deponitur autem ad tertiam *C* tono, semitonio et duobus tonis, fitque decachordum, hoc modo:

можно начать распев высоко или низко. Разные, отличные друг от друга лады определяются разным расположением тонов и полутонов (из которых возникают и другие консонансы). И опять же, если отклониться лишь на одну ступень, окончив [распев] на восьмой *a*, снова получится полностью первый лад, так как у него от финалиса [вверх] будет тон, полутон, два тона и остальные [ступени] первого лада[52].

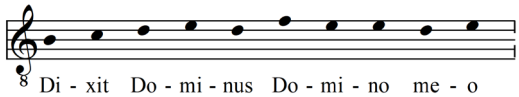
Принципии седьмого лада таковы: примеры в *F* ты едва ли найдешь,

в *G* как в антифоне

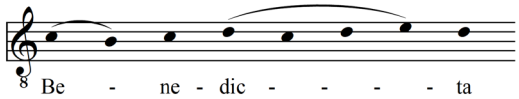


в *a* случается редко как в коммунио

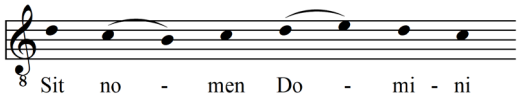
в ♭ как в антифоне



в *c* как [в антифоне]



в *d* как [в антифоне]



(18) Восьмой лад согласуется с седьмым, повышаясь [от финалиса] вплоть до двенадцатой ноты *e*, опускается же [ниже финалиса] до третьей *C* — на тон, полутон и два тона. Образуется вот такой декахорд:

[52] При описанном финалисе вместо седьмого лада выйдет первый, транспонированный на квинту вверх.

[53] octavus modus autem] octavus autem *N*.

Supra diximus autem, huiusmodi decachordum ter diatessaron non habere. Ideoque non recipitur facile utraque, id est, *e* acutissima et *C* gravissima eius in uno cantu, ut quibusdam placet. Perspicuum est, quod octavus tonus est in depositione a fine per omnia secundus. Quod si ei prima nona *b* in elevatione daretur, ut haberet tonum et semitonium, et duos tonos a fine, etiam in elevatione permaneret secundus.

Sed deridenda est inertium cantorum scurrilitas, quia de modorum discretione nil sentit, sed id solum sequitur, quod aliquo modo aures delinire videtur. Sicut qui gastrimargiae inserviunt, et per falsam dulcedinem veram sobrietatis regulam fallunt.

Invenitur praeterea octavus ad quartam *D* usque descendens, cum tertiam decimam *f* quae iure est septimi, appetat, ac sibi regulare decachordum, tanta praesumptione, licet raro, restituat.

Principia eius sunt haec:

Выше мы говорили, что такого рода декахорд не содержит тройную кварту. Поэтому в одном распеве неприемлемы сразу обе — *e* высшая и *C* низшая, как поют некоторые. Очевидно, что восьмой тон в нисхождении от финалиса звучит полностью как второй. Если в восхождении от финалиса на тон, полутон и два тона присутствует первая нона *b*, то и в восхождении он будет как второй лад[54].

Достойны осмеяния ужимки неискусных певчих, которые совершенно не различают лады, а следуют лишь тому, что им некоторым образом подсказывает слух. Так, привыкшие к обжорству из-за обманчивой сладости не соблюдают истинное правило воздержания.

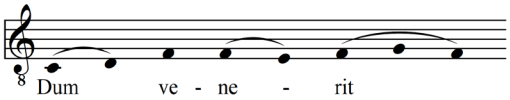
Бывает также, что восьмой лад, опускаясь до четвертой *D*, стремится [вверх] к тринадцатой *f*, которая по праву принадлежит седьмому ладу, и с упорством добивается для себя (хотя и редко) правильного декахорда.

Принципии восьмого лада таковы:

in *C* ut

CD F FE FGF
Dum venerit[55]

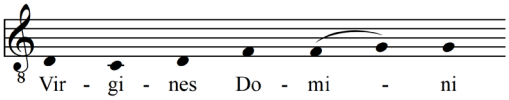
C как [в антифоне]



in *D* ut

D C D F FG G[56]
Virgines Domini,

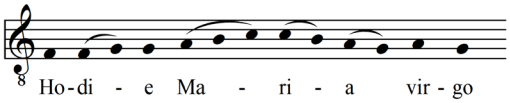
D как [в антифоне]



in *F* ut

F FG G a♭c c♭ aG a G
Hodie Maria virgo,

F как [в антифоне]



[54] Фактически это уже не восьмой тон, а транспозиция второго тона на кварту вверх.

[55] Инципит по рукописи *Ge*.

[56] Французская рукопись *P1*, на которую ориентируется де Нардо, дает указанный здесь инципит ошибочно октавой выше (что невозможно по правилу амбитуса VIII лада). Ориентируюсь на *Ge*.

in *a* ut

a F FG G ac c♭ aG aG G
Completi sunt dies Mariae.

in *c* ut

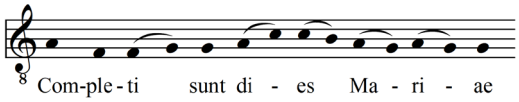
c c♭ aG a♭ a Ga G G
Ecce ancilla Domini[57].

Differt vero octavus tonus a septimo, quia octavus habet tertiam *C*, quartam *D* et quintam *E*, quas non habet septimus, et septimus habet tertiam decimam *f* et quartam decimam *g*, quas non habet octavus iure. Sane in his cantibus, qui inter octavi depositionem et septimi elevationem medii sunt, ut in reliquis quoque modis dictum est, secundum formularum varietates, in quo tono maneant, discernentur[58]. Per ipsas quoque varietates uniuscuiusque modi principia liquido pervidebis[59].

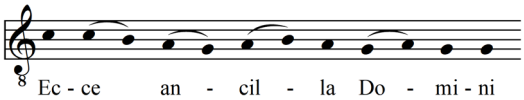
D. Dum vix paucos cantus his regulis contraire invenio, eorum et paucitatem, et ut ita dicam, furtivam[61] singularitatem, a praesumptoribus vitiatisque cantoribus factam esse non dubito. [M.] Regula enim est uniuscuiusque artis commune mandatum. Itaque, quae singularia sunt, secundum artificialem regulam non consistunt.

(19) D. Sed precor secundum uniuscuiusque vocis positionem pauca adhuc

a как [в антифоне]



c как [в антифоне]



Восьмой тон отличается от седьмого тем, что у него есть третья *C*, четвертая *D* и пятая *E*, которых нет у седьмого, а у седьмого есть тринадцатая *f* и четырнадцатая *g*, которых по правилу у восьмого тона нет. Ясно, что в средних [по положению] распевах, которые не опускаются по правилу восьмого и не поднимаются по правилу седьмого (как было отмечено и в отношении других ладов), такие распевы различаются по тому тону, [интервальной] схемы которого придерживаются. Именно через различия [в схеме] ты хорошо освоишь основы всякого лада[60].

D. Поскольку я наблюдаю лишь немногие распевы, которые противоречат этим правилам, примеры единичные и, так сказать, скрытые от глаз, то и не сомневаюсь, что они были созданы самонадеянными и испорченными певчими. М.[62] Правило есть общее требование всякого искусства. Примеры [распевов], созданных не по правилу искусства, единичны.

[О подобии ступеней]

(19) D. Прошу тебя, расскажи еще вкратце о законе ладов, а именно о положении

[57] *Ecce ancilla Domini*] *Ecce ancilla Domini* et *Dum venerit N*. В действительности принципии *c* (верхнее) и *C* (нижнее) считаются не одним и тем же, а двумя разными.

[58] discernentur] discernatur *N*.

[59] pervidebis] previdebis *N*.

[60] Уникальная последовательность тонов и полутонов (попросту говоря, ладовый звукоряд) — основа любого лада.

[61] *varia lectio*: fortuitam *MC, RV*.

[62] Хотя указание на наставника (М.) наблюдается только в двух рукописях южногерманской традиции (*M7, A*), я считаю, что следующая далее максима — одна из важнейших дидактических максим в трактате — принадлежит именно Наставнику, а не Ученику. Поэтому я оставляю М.

de modorum lege subiungas. M. Petitioni tuae iustum est respondere. Unaquaeque autem vox alicuius supradictorum modorum similitudinem tenet.

Verbi gratia, ut gamma *Г* quidem, quia habet ante se duos tonos, post quos semitonium et duos tonos adiungit, ac deinde semitonium tonumque apponit, non immerito similitudinem septimi modi vel toni tenet, cum et finis septimi ad gamma *Г* diapason concinat.

Prima quoque vox *A*, quia habet post se tonum, ante se vero tonum et semitonium et duos tonos, iterumque semitonium et duos tonos, primi modi legem custodit. Unde et prima non sine causa dicta est.

Secunda vero *B* cum deponatur post se duobus tonis, et ante se elevetur semitonio et duobus tonis, iterumque semitonio et tono, usitatam quarti modi necesse est regulam teneat vel servet.

Tertia praeterea *C*, cum post se habeat semitonium et duos tonos, ante se vero duos tonos et semitonium, ac deinde tres tonos, quinti vel sexti proprietate fulcitur.

Iam vero octavam *a* primi locum tenere diximus ad similitudinem primae, cuius est diapason. Alioquin si eam cum prima nona *b* perpendas, habebit in depositione tonum, in elevatione semitonium, et tres tonos ad similitudinem tertii.

Prima nona *b* in depositione continet semitonium et duos tonos, ad similitudinem sexti. In elevatione sive quia tres toni sequuntur, sive magis quia nulla sequentium diatessaron ei caritate conjungitur, quae principalis est consonantia, nullius toni regularem similitudinem tenet. Neque enim per diapason

каждой ступени [звукоряда] в отдельности.

М. Твой вопрос справедлив. Отвечаю: каждая ступень любого из названных ладов имеет себе подобные.

Например, гамма (*Г*), поскольку перед ней два тона, после которых следуют полутон и два тона[63], а потом и полутон, и тон, не зря считается подобной седьмому ладу (или тону), ведь и финалис седьмого лада [*G*] согласуется с *Г* в октаву.

Первая ступень *A*, поскольку после нее тон, а перед ней тон, полутон и два тона, а затем опять полутон и два тона, соблюдает закон первого лада. Потому она не без причины и называется первой.

Вторая ступень *B*, поскольку ниже нее два тона, а выше нее полутон и два тона, а затем опять полутон и два тона, с необходимостью следует или служит привычному правилу четвертого лада.

Третьей ступени *C*, поскольку после нее полутон и два тона, а перед ней два тона и полутон, а затем три тона, свойственна опора на пятый или шестой лад.

Восьмая же ступень *a* относится к первому ладу, (как мы уже говорили) в подобие первой ступени *A*, звучащей с ней в октаву. Однако, если соотнести это *a* с первой ноной *b*, то ниже у нее будет тон, а выше полутон и три тона, в подобие третьего лада[64].

Первая нона *b* в нисхождении содержит полутон и два тона в подобие шестого лада. В восхождении же, из-за того, что там три тона подряд, или, вернее, вследствие недостатка в последующих звуках кварты (основного консонанса), первая нона не образует правильного подобия ни с одним из тонов[65]; также и октаву вниз от *b*

[63] «После» в этом контексте значит ниже, «перед» значит выше.

[64] Отрезок звукоряда *G–a–b–c–d–e* подобен отрезку *D–E–F–G–a–*♭.

[65] «Правильное подобие» (similitudo regularis) означает полное совпадение интервального контекста исходной и сравниваемой ступеней. Здесь из–за тритона контексты не совпадают, в том числе нет совпадения *b–c–d–e* с V и VI тонами, которые, по Михаилу, поются через си–бемоль (см. их звукорядные схемы).

etiam a posterioribus fieri potuit. Ideoque neque cantum neque distinctionem in ea principium vel finem habere comprobabis, nisi vitio vel perraro[66] id fiat, sicut solummodo in communione *Beatus servus*, quae nullatenus recte cantabitur, nisi ibi incipiatur, id est in nonam primam *b*, ut dictum, ad similitudinem tertii.

Secunda nona ♭ ad similitudinem secundae vocis *B*, a qua per diapason facta est, quarti imaginem[69] tenet.

Decima *c* ad similitudinem tertiae *C* concordat sexto[70]. Alias vero si secunda nona ♭ privetur, habebit post se tonum, semitonium et duos tonos, ante se vero duos tonos et semitonium, ad comparationem octavi ad cuius finem diatessaron *c* designat.

построить невозможно[67]. По этой причине ты не найдешь ни распева, ни дистинкции, которые бы начинались или заканчивались первой ноной, разве что по ошибке или очень редко, как в одном только коммунио *Beatus servus*, которое невозможно спеть по правилу, если не начать в первую ноту *b*, как было сказано, в подобие третьего лада[68].

Вторая нона ♭ подобна второй ступени *B*, соотносится с ней в октаву и содержит в себе образ четвертого лада.

Десятая ступень *c* в подобие третьей *C* согласуется с шестым ладом. Однако, если убрать вторую ноту ♭, то снизу ступень *c* получит тон, полутон и два тона, а сверху два тона и полутон наподобие восьмого лада, с финалисом которого она образует кварту[71].

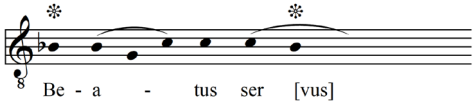
---

66 perraro] raro *N*.

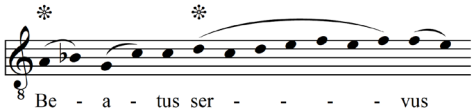
67 Вторая ступень «си» (в оригинальной нотации *B*) не имеет высотного варианта «си-бемоль».

68 sicut solummodo in communione *Beatus servus*... ad similitudinem tertii] Этот текст, отсутствующий в изданиях Герберта и де Нардо, даю по рукописям *F1*, *Ge*, *PD* и *P3*. В остальных (в т. ч. в ранних *MC* и *RV*) его нет. Женевская рукопись — единственная из мне известных, где для «Beatus servus» дан нотный инципит (см. в примере ниже). Фраза «в подобие третьего лада» свидетельствует, что упомянутый распев с инициеем *b* трактуется как транспозиция III лада на кварту вверх. В «стандартной» версии проблемного коммунио (много рукописных свидетельств, LU и другие солемские певческие книги) «нехороший» си-бемоль в мелодии дважды отредактирован, заменен на *a* и *d*, при сохранении квартовой транспозиции:

версия коммунио «Beatus servus» в рукописи *Ge*:



«стандартная» версия коммунио:



Женевская рукопись приводит еще один распев III лада с инципитом в *b* — респонсорий «Dum complerentur» (CAO 6536): *b–b–a–c–c–d–c*. В солемских книгах его нет. Доступные в онлайновой базе данных «Cantus» версии респонсория начинают ту же мелодию квартой ниже, то есть в *F*, см., например, в антифонарии XII в. из Цвифальтена (D–KA Aug. LX) по ссылке: https://cantus.uwaterloo.ca/chant/617342.

69 imaginem] immaginem *N*.

70 sexto] septimo *G*.

71 Если ниже «до» спеть не «си», а «си-бемоль», то интервальный контекст изменится, и участок звукоряда $f–g–a–b–c^1–d^1–e^1–f^1$ будет «подобен» (точнее, идентичен) участку $c–d–e–f–g–a–h–c^1$, т. е. амбитусу VIII лада (с финалисом *g*).

Reliquae quae secuntur pro similitudine litterarum facile perpenduntur

И в остальных ступенях подобия уяснить легко, если следовать подобию букв.

Ex his, quae dicta sunt, assiduus perscrutator tam de tonis, quam de reliquis huius artis regulis, divina gratia iuvante[72], alia quamplura intelleget[73]. Quodsi aut neglegenter agit, aut hoc non per divinam illustrationem, sed sui sensus acumine se capere posse praesumpserit, aut nequaquam intelleget[74], aut, dum non refert gratias[75] donatori, efficietur, quod absit, elationi inserviens minus iam subditus creatori, qui est benedictus in saecula saeculorum[76]. Amen.

[Эпилог]

Из того, что было сказано, пытливый изыскатель поймет, с Божьей помощью, тоны и остальные правила музыкального искусства, и многое другое. Если же [ученик] будет небрежен или самонадеянно посчитает, что может положиться не на божественное озарение, а на остроту своего ума, он либо ничего не поймет, либо, не внемля благодати, станет — упаси Господь — скорее рабом своей гордыни, чем смиренным слугой Творца, который благословен во веки веков. Аминь.

[72] iuvante] illustrante *N*.

[73] intelleget] intelliget *N*.

[74] intelleget] intelliget *N*.

[75] gratias] gratiam *N*.

[76] in saecula saeculorum] in saecula saeculorum Deus *N*. В доступных мне рукописях итальянской традиции «Диалога» последнего «Deus» нет.

Приложение

В полном виде пролог к тонарию Одо Аретинского сохранился в четырех рукописях XI–XII веков, все — итальянского происхождения: из Монтекассино (*MC*), Флоренции (*F1*), Женевы (*Ge*, без окончания) и Пьяченцы (I–PCsa 65, датирована 1142 годом). В первых трех также находятся «Диалог о музыке» Брата Михаила и аутентичные трактаты Гвидо — очевидно, что составители воспринимали эти труды как единый «тематический блок». В кодексе из Пьяченцы нет ни Гвидо, ни «Диалога».

Впервые пролог опубликовал еще в 1784 г. М. Герберт по рукописи *MC* [7, I, *248a–249a*). Критическое издание пролога (по указанным четырем источникам) в 2011 г. выполнил Кристиан Мейер [8, *48–50*]. Последний, как и Герберт, после фразы «non erit illis hic labor incassum, sed valde proficuum» добавил в свое издание текст о дифференциях в каждом тоне (*Et est in singulis eorum differentiis valde utilis ratio ei, qui sensum potuerit capere. Habet autem primus tonus X diffeferentias...*). Описание конкретных дифференций принадлежит уже собственно тонарию, о чем однозначно свидетельствуют (обычные для тонария) нотные примеры на каждую дифференцию, снабженные невмами в рукописи *F1* (ff. 83r–84r)[77].

В нижеследующем издании латинский оригинал следует критическому изданию Мейера. В некоторых случаях я предпочитаю ему иное чтение по доступным мне рукописям (*F1, Ge, Mc*). Случаи расхождений с Мейером отмечены в сносках.

[Domni Odonis progolus in tonarium]

Formulas, quas vobis ad cantandum scribere procuravi, qualiter omnis cantor ecclesiae tenere debeat tonum antiphonarum, officiorum seu communionum vel qualicumque cantum adire poterit, summo cum studio legere studeat, qui arcem magisterii in ecclesia tenere voluerit in cantu. Admoneo autem omnes cantores, praecipue tamen eos, qui in ecclesia maiores praeesse videntur, ut cotidie subditis suis haec exempla subtilius subministrent, ne quando antiphonae in ecclesia inceperint, scrupulum generent in incipientia psalmi, et per diversa incipiant evagari. Studiositatem autem quicumque habere voluerit in cantu, cotidie perlegat has formulas et differentias, quas in se habent.

[Одо Аретинский. Пролог к тонарию]

Тонарий, который я решил написать вам для [улучшения] пения, [чтобы показать,] какого тона должен держаться всякий церковный певчий в антифонах, интроитах[78], коммунио и вообще любых распевах, этот певчий, если он стремится достичь мастерства в церковном пении, пусть прочитает с величайшим вниманием. Всех певчих, особенно тех, кто в церкви занимает руководящие должности, я призываю предъявлять своим подчиненным мои образцы [музыки] ежедневно и тщательно следить за тем, чтобы в начале антифона они пели так же, как в начале псалма, и чтобы по-другому их петь избегали. Кто хочет быть прилежным в пении, пусть ежедневно перечитывает данные формулы [ладов][79] и дифференции в них[80].

[77] Невмированные музыкальные примеры дифференций Мейер в своем издании не приводит.

[78] Термин *officium* среди прочего означал интроит (LmL [5, II, Sp. 737–740]).

[79] Здесь *formulae* в значении «мелодии-модели» ладов, или (в терминологии Гвидо) «невмы» (neumae).

[80] Дифференции — типовые клаузулы ладовых моделей (в том числе псалмовых тонов).

Et quando voluerit antiphonam in ecclesia incipere, non teneat introitum eius, sed ad finem quantocius currat, et in cuius tono eam invenerit, in ipsius tono incipiat psalmum.

(2) Quia sunt plerique in ecclesia, ex quorum numero multos conspexi, qui propter arrogantiam se anteponunt ceteris, et faciunt suum tonum, et dicunt, quod talis tonus sit et talis[82], et ipsi per omnia fallunt. Et hoc non faciunt pro alia causa, nisi ut magistri appareant ante illos[83]. Isti tales plus damnationem sibi exinde acquirunt, quam mercedem, quia beatus papa Gregorius non inertiam se sectatus fuisse dixit, quando cantum facere studuit, sed ad credulorum[84] animos demulcendos hoc fecit ad laudem conditoris nostri.

(3) Nullus denique putet, quod omnes antiphonae in suo principio se conveniant cum initio psalmi; maiorem autem partem antiphonarum in fine volunt sibi incipere psalmum, sicut antiphona *O beatum pontificem*, quam multi faciunt de secundo tono, sed fallunt, cum sit de primo tono, et de septima differentia. Sic et aliae multae antiphonae, quae in formulis praescriptae sunt. Unde praecipio omnibus cantoribus, qui huic arti praesunt, ut octo tonos, quos in figura octo beatitudinum exposuimus, studiosissime custodiant, quia si hoc fecerint, non erit illis hic labor incassum, sed valde proficuum.

И еще: когда захочет спеть в церкви антифон, пусть не ограничивается одним вступлением, но идет побыстрее к концу, и какой тон он там обнаружит, в том же тоне пусть начинает и псалом[81].

(2) Многие из числа [певчих], что я наблюдал в церкви, из-за самонадеянности ставят себя выше остальных, и поют в «своем» тоне, и утверждают, что данный тон такой-то или такой-то, и кругом ошибаются. И [утверждают, что] делают так потому, что именно так якобы поступали жившие прежде учителя. Такие люди заслуживают скорее осуждения, чем снисхождения, ибо [даже] блаженный папа Григорий говорил, что не был чужд неумелости, когда трудился над созданием распевов[85], но трудилсядля того чтобы тронуть души верующих, во славу Творца нашего.

(3) Никто вообще не понимает, что все антифоны в своем начале[86] совпадают с началом псалма. Большая часть антифонов [к тому же] кончается так, как начинается псалом, наподобие антифона *O beatum pontificem*, который многие относят ко второму тону, но ошибаются, поскольку он первого тона, с седьмой дифференцией[87]. Таковы же и многие другие антифоны, которые перечислены в [нижеследующем] тонарии. Вот почему всем певчим, которые хотят быть сведущими в искусстве [музыки], надлежит тщательно соблюдать восемь тонов, представленных нами в образе восьми блаженств[88] — труды их будут не напрасны, а весьма полезны.

---

81 Псалмовый тон псалма должен быть тем же, что и церковный тон распева, с этим псалмом сопрягаемого.

82 talis] talis differentia *Meyer*.

83 ante illos] ante alios *Meyer*.

84 credulorum] incredulorum *Meyer*.

85 По церковному преданию, папа Григорий Великий был создателем основного корпуса церковных («григорианских») распевов.

86 То есть в начальном звуке, принципии.

87 Анализ антифона «O beatum pontificem» см. в «Диалоге» (§6).

88 Вплоть до Нового времени католики насчитывали только 8 блаженств, начиная от «Beati pauperes» до «Beati qui persecutionem patiuntur» (Mt 5:3–10). Следующий за этим стих («Beati estis cum maledixerint vobis») в счет блаженств не шел, поскольку обращен не к пастве, а к ученикам Иисуса.

* * *

Et est in singulis eorum differentiis valde utilis ratio ei, qui sensum potuerit capere. Nunc de differentiis sungulorum dicamus tonorum. Habet autem primus tonus X differentias: [1] EUOUAE. Ecce nomen Domini [2] . EUOUAE. Canite tuba <...>

Дифференции отдельных тонов также весьма полезны тому, кто способен ухватить смысл. Скажем теперь о дифференциях отдельных тонов. У первого тона 10 дифференций: (1) EUOUAE. Ecce nomen Domini. (2). EUOUAE. Canite tuba <...>

Описание рукописей

	Местонахождение	Аббревиатура RISM	Датировка. Примечания
A	Rochester (NY)	US–R Ms. 92 1200 (olim Admont 494)	Монастырь в Адмонте (Австрия), XII в. Содержит глоссы
F1	Firenze	I–Fn Conv. soppr. F.III.565	Италия, 2-я половина XI в.
Ge	Cologny (Geneve)	CH–CObodmer 77	Fondation Bodmer, Cod. Bodmer 77 (olim Phillipps 18845); тосканская рукопись 1-й половины XII в.
L	London	GB–Lbl Add. 10335	Северная Италия, начало XII в.
MC	Montecassino	I–MC 318	Италия, 2-я половина XI в. Содержит Пролог, многие глоссы. Редакция текста уникальна и не сводима к «альтернативной орфографии» и прочим другим обычным «небольшим вариантам»
M7	München	D–Mbs Clm 14965a	Из монастыря св. Эммерама (Регенсбург), ок. 1100
P1	Paris	F–Pn lat. 7211	Из Юго-Восточной Франции, са. 1100
P3	Paris	F–Pn lat. 7461	Из центральной Италии, конец XII в.
PD	Paris	F–Pn lat. 3713	Из Сен-Марсьяля (Франция), XI и XII в. Содержит также Пролог. Гвидоновых текстов нет
RV	Roma	I–Rv B 81	Италия, 2-я половина XI в.
V1	Wien	A–Wn cpv 51	Из Южной Германии, XII в. Содержит весь текст основной части, но с купюрами внутри параграфов
W2	Wolfenbüttel	D–W Guelf. 334	Из монастыря свв. Ульриха и Афры (Аугсбург), са. 1100

Сокращения

AM	Antiphonale monasticum. Paris; Tournai; Roma: Desclée, 1934. 1292 p.
CAO	Corpus antiphonalium officii. Vol. III: Invitatotia et antiphonae / ed. R.-J. Hesbert. Roma: Casa editrice Herder, 1968.
Lmt	Lexicon musicum Latinum medii aevi / hrsg. v. M. Bernhard. 19 Faszikel. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1995–2016.
LU	Liber usualis. Tournai; New York: Desclée, 1961. 2338 p.

Использованная литература

1. *Брат Пётр.* Музыкальное искусство / издание лат. текста, пер. и коммент. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2019. №2. С. 24–73.
2. *Гвидо Аретинский.* Правила в стихах / пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №1. С. 14–33.
3. *De Nardo L. L.* Il “Dialogus de musica”. Udine: Forum, 2007. 178 p.
4. *Huglo M.* Der Prolog des Odo zugeschriebenen “Dialogus de Musica” // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 28. H. 2 (1971). S. 134–146.
5. Lexicon musicum Latinum medii aevi / hrsg. von M. Bernhard. 19 Faszikel. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1995–2016.
6. Liber usualis. Tournai; New York: Desclée, 1961. 2338 p.
7. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum / ed. M. Gerbert. Vol. I. St. Blasien: Typis San Blasianis, 1784. 350 p.
8. Tractatuli excerpta et fragmenta de musica s. XI et XII / ed. Chr. Meyer et Sh. Nishimagi. Turnhout: Brepols, 2011. 225 p.

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. De Nardo, Lucia Ludovica. 2007. *Il "Dialogus de musica"*. Udine: Forum.
4. 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.
5. Bernhard, Michael. 1995–2016. *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, 19. Faszikel. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
6. *Liber usualis*. 1961. Tournai; New York: Desclée.
7. Gerbert, Martin, ed. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. I. St. Blasien: Typis San Blasianis.
8. Meyer, Christian, and Shin Nishimagi. 2011. *Tractatuli excerpta et fragmenta de musica s. XI et XII.* Turnhout: Brepols.

Received: February 1, 2021
Accepted: February 26, 2021

Author's information:

Sergey N. Lebedev — Ph.D. (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.