ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ

Аннотированное научное издание
УДК 781.4(430)"1592"
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01

# Зет Кальвизий. Мелопея

*Издание С. Н. Лебедева,*
*вступительная статья, перевод на русский язык и комментарии*
*С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой*

**Сергей Николаевич Лебедев**

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

**Арина Михайловна Салтыкова**

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
arishasalt@gmail.com✉

**Аннотация:** Труд Зета Кальвизия «Мелопея» (1592) скромно подан автором как краткий учебник музыкальной — главным образом многоголосной — композиции. В действительности «Мелопея», состоящая из 21 главы с обширным Прологом, представляет собой памятник немецкой культуры XVI века, воздвигнутый гуманистом ренессансного толка, для которого история, классическая филология, математика, риторика и другие науки — составные части *musica poetica* в той же мере, что и практические наставления к сочинению музыки. Эта публикация включает издание полного оригинального текста «Мелопеи» и его перевод на русский язык, в том числе транскрипции более 150 авторских иллюстраций. Издание текста предваряет статья С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой «Мелопея Кальвизия в истории музыкальной науки», в которой дан систематический обзор научной и учебной проблематики в трактате, описаны бэкграунд автора и особенности его стиля, выделены основные преимущества и недостатки его учения.

**Ключевые слова:** история западной музыкальной науки, музыкальная композиция, *musica poetica*, история гармонии, история полифонии

**Благодарности:** Искренне благодарим доктора искусствоведения Вячеслава Геннадьевича Цыпина за консультации по греческой лексике Кальвизия, в том числе и особенно — в контексте античной теории музыки; кандидата физико-математических наук Алексея Юрьевича Зубова — за разъяснения «музыкальной» математики Кальвизия и написанные по следам этих разъяснений комментарии; доцента филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета Нину Александровну Алмазову — за помощь в толковании некоторых «темных» латинских мест.

**Для цитирования:** *Кальвизий З.* Мелопея / издание С. Н. Лебедева, вступит. статья, пер. на рус. яз. и комментарии С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 1 (март 2022). С. 8–93. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01.

Annotated Scholarly Edition

# Sethus Calvisius. Melopoeia

*Annotated bilingual (Latin-Russian) edition.*
*Preparation of the Latin text by Sergey N. Lebedev,*
*translation with commentaries, and introductory article*
*by Sergey N. Lebedev and Arina M. Saltykova*

**Sergey N. Lebedev**
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
olorulus@mail.ru✉

**Arina M. Saltykova**
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
arishasalt@gmail.com✉

**Abstract:** Sethus Calvisius' *Melopoeia* (1592) is modestly presented by the author as a brief textbook of musical — mainly polyphonic — composition. In fact, the *Melopoeia* with its 21 chapters and extensive Prologue is a monument of 16th-century German culture set up by a Renaissance humanist for whom history, classical philology, mathematics, rhetoric, and other sciences were as much components of *musica poetica* as they were 'mere precepts' for composing music. This publication includes a complete edition of the original text of the *Melopoeia* and its translation into Russian, with modern transcriptions of more than 150 original illustrations. The edition is introduced by the article *Melopoeia by Sethus Calvisius in the History of Musicology* by Sergey N. Lebedev and Arina M. Saltykova, which presents a systematic overview of the scholar and didactic matters in the treatise, describes the author's background and features of his style, identifies the main advantages and shortcomings of his doctrine.

**Keywords:** history of Western music theory, musical composition, *musica poetica*, early harmony, early polyphony

**Acknowledgements:** The authors express their sincere gratitude to Vyacheslav G. Tsypin (Doctor Habil., Art Studies) — for consulting them on Calvisius' Greek lexis, especially in the context of Ancient music theory; Aleksey Yu. Zubov (Ph.D., Mathematics) — for explanations of Calvisius' "musical" mathematics; Nina A. Almazova (Associate Professor at the Department of Philology, St. Petersburg State University) — for help in interpretation of several obscurities in the Latin text.

**For citation:** Lebedev, Sergey N., and Arina M. Saltykova, eds. 2022. "Calvisius, Sethus. Melopoeia." Annotated bilingual (Latin-Russian) edition with introductory article. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 1 (March): 8–93. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01.

## «Мелопея» Кальвизия в истории музыкальной науки

«Мелопея» (1592) — хронологически первый труд Зета Кальвизия, посвященный практической задаче — кратко и четко изложить учение о музыкальной композиции. Вместе с тем «Мелопея» — этапный теоретический труд, знаменующий окончание эпохи Ренессанса в Германии. С одной стороны, он имеет обобщающий характер и как бы подводит итоги уходящей эпохи, с другой — привносит неизвестные ранее аспекты музыкальной теории и практики, которые получили развитие в Новое время.

Переходность заметна во многих темах, которых касается Кальвизий. Так, притом что в современной ему музыкальной практике тактовая акцентная ритмика уже сформировалась[1], он продолжает пользоваться терминами мензуральной нотации, феномены квалитативной ритмики описывает в понятиях ритмики квантитативной. Созвучия, состоящие из более чем двух звуков, представляются традиционно как интервальные комплексы, хотя во многих случаях — по меньшей мере, в каденциях — они уже воспринимались как аккорды. В учении о ладах, при внешнем сохранении модального мышления (описывается «стандартная» для XVI века система 12 монодических ладов) начинает осмысляться «эмоциональное» и «риторическое» различие между ладами с большой и с малой терциями, будущими мажором и минором. С одной стороны, описанием различных полифонических форм, в том числе вертикально-подвижного контрапункта, Кальвизий вносит вклад в развитие теории фуги XVII века. С другой стороны, посвящает целую главу импровизированному вокальному контрапункту — технике, которая в эру «композиторской музыки» перестала существовать, и т. д.

Помимо «Мелопеи» Кальвизий создал еще несколько музыкально-теоретических трудов: это «Музыкальный компендий для новичков» [7], представляющий собой учебник элементарной теории музыки, и три небольших трактата, названных «Музыкальными упражнениями». «Первое упражнение» (1600) посвящено ладам[2]. «Второе упражнение» (1600) представляет собой экскурс в историю музыки от библейской древности до XVI века[3]. В «Третьем музыкальном упражнении» (1611) рассматриваются избранные вопросы музыкальной теории, практики и эстетики[4]. Сохранился также эскиз «Мелопеи», датируемый не ранее 1589 года[5], который описан и прокомментирован К. Дальхаузом [14]. Этот эскиз содержит пять глав, в них затрагиваются в том числе вопросы, не вошедшие в печатное издание, например об органной табулатуре.

Кальвизий — не только ученый музыкант, но и композитор, педагог, историк-хронолог, филолог, математик. Эти роды деятельности нашли отражение в его музыкально-теоретических трудах: достижения Кальвизия-историка — во «Втором музыкальном упражнении» и в Прологе «Мелопеи», Кальвизия-филолога — в инструкциях по согласованию музыки с текстом, Кальвизия-математика — в расчетах интервалов и пропорций многозвучий (конкордов), выдающих его приверженность чистому строю. Педагогический опыт Кальвизия (в течение 12 лет он преподавал в гимназии «Шульпфорта» музыку и классические языки) нашел выражение в дидактике «Мелопеи» и «Компендия», а композиторский опыт — в опоре на практику. Страницы его теоретических трудов содержат многие отсылки к «живой» музыке, в «Мелопее» — к сочинениям

[1] См., например: [6, *27–29*; 15].

[2] Полное название: «Первое музыкальное упражнение. О музыкальных ладах, которые обычно называют тонами, и о том, как их правильно понимать и оценивать» [9].

[3] Полное название: «Второе музыкальное упражнение. О возникновении и развитии музыки, и о других относящихся к нему предметах» [9].

[4] Полное название: «Третье музыкальное упражнение. О некоторых главных вопросах в музыкальном искусстве» [8].

[5] Рукопись Cod. Philos. 103 из библиотеки Гёттингенского университета.

Орландо Лассо, Андреа Габриели, Жьяша де Верта, Якоба Галла (Хандля), Леонарда Лехнера, Александра Утендаля, Андреаса Певернажа[6].

Важнейший научный авторитет в «Мелопее» — Джозеффо Царлино. Кальвизий часто ссылается на «Основы гармоники» (1558) великого итальянца[7], раскрывает его идеи, в том числе концепцию пресловутого *numero senario*[8], иллюстрирует свои тезисы его примерами. Помимо Царлино отсылки к недавним авторитетам единичны — автор «Мелопеи» цитирует популярный учебник «Основы музыки» Жака Лефевра (Elementa musices, 1496) и на почетном месте, между Прологом и началом «Мелопеи», приводит цитату из письма Мартина Лютера Людвигу Зенфлю, написанного в 1530 году. Несравненно бо́льших почестей в «Мелопее» удостоены античные авторы. Из латинских наиболее почитаем Боэций («Основы музыки» начала VI в.), цитируются также великие поэты Гораций и Овидий. Среди греческих трудов, упомянутых либо прямо цитируемых Кальвизием, — «Гармоника» Птолемея (II в.), «Введение в гармонику» Клеонида (не ранее II и не позже IV в.; по старинной традиции наш автор ошибочно приписывает это «Введение» Евклиду), «Государство» Платона (360 г. до н. э.). Кальвизий явно знаком и с трудом о музыке Аристида Квинтилиана (III в.), хотя прямых ссылок на него нет.

Блеск греческой учености, вообще, — черта научного стиля Кальвизия. Греческая лексика используется не только тогда, когда понятие нельзя запросто заменить латынью (*μελοποιία, προαίρεσις, ἀγωγή*), но и в тех случаях, когда никакой необходимости в греческом нет. Это особенно заметно в терминологии интервалов. Несмотря на то, что в европейской науке со времен Средневековья теоретики приспособили для интервалов латинские порядковые числительные (например, *octava*, *quinta*, *quarta*), Кальвизий наряду с ними широко использует исконные греческие термины (*διὰ πασῶν, διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων*), а также их латинские транслитерации (*diapason*, *diapente*, *diatessaron*).

* * *

«Мелопея» состоит из Пролога и 21 главы. В объемном Прологе дан исторический обзор музыкальной теории и приведены «музыкально-математические» вычисления. В других главах Кальвизий не раз возвращается к мыслям и идеям, изложенным в Прологе. Автор предполагает, что читатель накапливает познания по мере продвижения, и придерживается принципа «от простого к сложному». Начиная с объяснения основных понятий (главы о мелопее, многоголосии, звуках), он затем описывает все виды интервалов, способы их соединения, клаузулы, ритм, распев текста, полифонические формы и техники. Обсуждения разных аспектов часто вклиниваются друг в друга: так, в трактате отсутствует отдельная глава о ладах, при этом они рассматриваются трижды: в связи с многоголосной фактурой (гл. 2), в связи с клаузулами (гл. 14) и в связи с проблемой музыкального воплощения

[6] Еще больше отсылок к «живой» музыке — в «Первом музыкальном упражнении», где упоминаются около 30 имен композиторов и более сотни различных, в том числе анонимных, музыкальных произведений.

[7] Кальвизий пользовался изданием 1589 года [25]. Наши ссылки на «Гармонику» Царлино здесь и далее даны именно по этому изданию.

[8] О понятии и значении *numero senario* у Царлино см. [5, *143–145*].

текста (гл. 18). Целый ряд специальных понятий (*clausula*, *fuga*, *syncope* и др.) вводится без каких-либо определений и толкований, они даются позже или вовсе не даются — отсюда очевидно, что читатель, которого мыслит себе автор «Мелопеи», — не новичок в музыке, он имеет как минимум начальный уровень подготовки[9].

**Μελοποιία, melodia, musica poetica.** Термин *melopoeia*, буквально означающий «мелотворчество», пришел в ренессансную теорию музыки из греческой Античности. У Аристоксена и Клеонида мелопея — итоговый, седьмой раздел гармоники (античной дисциплины, изучавшей музыкальную гармонию). Отсюда и специфическое понимание Кальвизием термина *melodia*, которое прямо вычитывается из заголовка трактата: Μελοποιία, sive melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam Poëticam vocant[10] <...>. Под *melodia* тут понимается вовсе не «наша» мелодия в смысле красивых мелодий Шуберта или Чайковского, а музыкальное произведение, целостная и законченная музыкальная композиция. Из заголовка также ясно, что *musica poetica* (буквально — «творческая музыка») — вольный латинский перевод того же термина μελοποιία. Термином *musica poetica* в Германии начиная со второй трети XVI в. (у Николая Листения, Генриха Фабера, Галла Дресслера, Германа Финка и других) обозначалось учение о музыкальной композиции. В обсуждаемом термине под *musica* подразумевается музыкальная наука, учение о музыке, а вовсе не продукт художественного творчества. В том же семантическом контексте естественно выглядят слова «мелопоэт» (melopoeta, melopoeius) и «musicus poeticus», вместо привычного нам «композитор»[11].

То, что мы называем мелодией, в Прологе и далее у Кальвизия обозначается словом **modulatio** (буквально — «соразмерность», «слаженность»). В Античности (у Августина, Кассиодора и др.) и до XVI века сама музыка часто определялась через это слово («musica est scientia bene modulandi», встречается впервые у Цензорина в конце III века). Слово *modulatio* в латинских трактатах пифагорейской традиции (начиная с Боэция)[12] стало синонимом мелодии как соразмерного и дискретного движения, то есть такого, где каждый интервал можно измерить, «посчитать» (в отличие, например, от «слитных звучаний» вроде воя волка или рыка льва). Нелишне в очередной раз подчеркнуть, что значение *modulatio* у Кальвизия отлично от современного понятия модуляции как смены тональности. Парадоксальным образом, понимание *modulatio* Кальвизия ближе пифагорейскому пониманию Боэция, чем тому, которое привычно нам, и от которого нашего автора отделяли всего два века[13].

---

9 Чтобы оценить более высокое таргетирование «Мелопеи», достаточно бегло сравнить ее с «Компендием».

10 «Мелопея, или метод создания мелодии, известный как musica poetica <...>».

11 Melop. Prol., 1, 5, 18 et passim.

12 О пифагорейском понимании «модуляции», транслированном Боэцием из Античности в средневековую Европу, подробно см. в статье С. Н. Лебедева [3, *35–39*].

13 Значение термина на протяжении веков не раз менялось. Об этом см. статью Е. М. Двоскиной [2].

Еще один важный термин, который начиная с Пролога «Мелопеи» употребляется по всему корпусу трудов Кальвизия, — *harmonia*. Наряду с «вечным» философско-эстетическим значением гармонии выделяется также специальное ее понимание как вокальной многоголосной музыки[14]. Отсюда ясно, например, что «части гармонии» (partes harmoniae) в гл. 2 не имеют никакого отношения к частям (античной) гармоники[15], это просто голоса в вокальной многоголосной фактуре. Инструментальное многоголосие, обозначаемое как *harmonia nuda* (буквально — «голая гармония»), в ценностной иерархии нашего автора стоит ниже «гармонии» распетого текста.

**Интервалы**. Большое внимание Кальвизий уделяет сравнению античной музыкальной теории и современной. Он начинает с описания античных интервальных родов и говорит о том, что современная музыка беднее с этой точки зрения; с другой стороны, в современной музыке гораздо больше консонансов. Античные теоретики, как правило, причисляли к консонансам только те, отношение которых было кратным или сверхчастичным и входило в пифагорейскую тетраду — «священную» четверку (это октава с кратным отношением 2 : 1, квинта и кварта со сверхчастичными отношениями 3 : 2 и 4 : 3). Царлино же расширил тетраду до гексады — шестерки (numero senario), причислив к консонансам также большую и малую терции как интервалы в сверхчастичных отношениях (соответственно 5 : 4 и 6 : 5).

Кальвизий разделяет интервалы на группы тремя способами: 1) на простые и составные; 2) на интервалы, выраженные одним числовым отношением или несколькими; 3) на консонансы и диссонансы[16]. Также многие интервалы автор делит на «виды» (*species*) по расположению в них тонов и полутонов (параметр, не используемый в современной элементарной теории музыки)[17].

Простые интервалы — те, что меньше октавы, составные же образуются прибавлением октавы к простым. Кальвизий своеобразно рассматривает проблему составных интервалов, описывая «составной характер» большой сексты: математическое отношение большой сексты 5 : 3 допускает арифметическое среднее 4 (3 : 4 : 5) и гармоническое среднее 15 (20 : 15 : 12), и во втором случае получившаяся пропорция соответствует созвучию из кварты снизу и дитона сверху. То есть, хотя секста и меньше октавы, она тоже «составлена» из других интервалов — кварты и терции.

Интервалами, выраженными одним числовым отношением, Кальвизий называет собственно интервалы, состоящие из двух звуков, а выраженными несколькими отношениями он называет созвучия из трех и более звуков. Хотя терцовый аккорд в музыкальной практике (по меньшей мере, в каденциях) уже сложился,

---

[14] В канционале Кальвизия (1597), помимо нотированных хоральных обработок, приводятся тексты без какой-либо нотации, с репликой «ad precedentem harmoniam» (буквально «на предыдущую гармонию»). Имеется в виду, что для распева текущего текста следует использовать многоголосную музыку предыдущей обработки.

[15] По порядку изложения: звуки, интервалы, роды, системы, лады, метаболы, мелопея.

[16] Melop. 3.

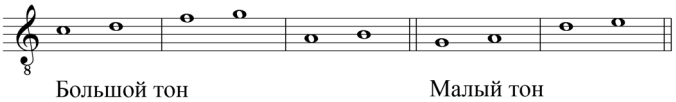
[17] Кальвизий выделяет семь видов октавы, четыре вида квинты, три вида кварты, по два вида дитона и полудитона, по три вида большой и малой сексты, два вида большой септимы и пять видов малой.

Кальвизий по традиции описывает его как конкорд, интервальный комплекс (нем. Intervallsatz).

Консонансы делятся на совершенные и несовершенные, диссонансы — на диссонансы «по существу» (per se) и «по случаю», или «по стечению обстоятельств» (per accidens). К совершенным консонансам Кальвизий относит унисон, октаву, квинту и кварту[18]. Кварту в Средневековье и в эпоху Возрождения причисляли к диссонансам [4, *21*], однако Кальвизий придерживается точки зрения античной теории и считает ее консонансом. К несовершенным консонансам[19] автор относит дитон[20] (большую терцию), полудитон (малую терцию), большую и малую сексты. К диссонансам «по существу» (per se) относятся секунда и септима[21], к диссонансам «по случаю» (per accidens) — уменьшенные и увеличенные совершенные консонансы (кварты, квинты и октавы).

Секунда представлена двумя интервалами — тоном и полутоном. И тот, и другой в чистом строе может быть большим или малым (в равномерно темперированном строе эти различия, разумеется, отсутствуют). Большой тон, по словам Кальвизия, в звукоряде находится после полутона, а малый — после большого тона. Музыкальный же пример показывает, что не все большие тоны находятся над полутоном: большой тон *ля–си* следует после малого тона, что Кальвизий никак не поясняет (см. пример VI.1). Царлино, описывая те же интервалы, пишет более точно: большие тоны — те, которые следуют после полутонов, а также «тон *la–mi*»[22].

**VI.1**[23]




В связи с полутоном Кальвизий приводит поговорку: «Mi et fa sunt tota musica». Музыканты разных эпох цитировали ее в различных контекстах и трактовали по-разному[24]. Изначальный ее смысл — мнемоническое правило для соблюдения гексахордовой мутации, напоминающее певчему о расположении полутона *mi–fa* и позволяющее таким образом спеть всю гамму (tota musica). Кальвизий в «Мелопее» не использует термина «мутация» (*mutatio*), и не совсем ясно, привязывает ли он

[18] Melop. 4.

[19] Melop. 5.

[20] В Прологе употребляется также термин «триполутон» (τριημιτόνιον), в латинской науке известный со времен Боэция, и «полуторатон» (*sesquitonus*) — неологизм Жака Лефевра.

[21] Melop. 6.

[22] Ist. harm. III, 18.

[23] О нумерации нотных примеров «Мелопеи» см. в конце этой статьи, в разделе «Принципы издания».

[24] Например, во времена Баха под *mi* и *fa* подразумевали мажорную (для до мажора) и минорную (для ре минора) терции, то есть смысл этой фразы был таким: вся музыка заключается в мажоре и в миноре.

обсуждаемую фразу именно к этому феномену[25]. Из контекста, скорее, следует, что автор использует поговорку для выражения восхищения полутоном как самоценным явлением, видит в нем «прелесть всей музыки и главную причину гармонии» (condimentum totius musicae et praecipua causa harmoniae).

Диссонансы «по случаю» представлены тремя парами: увеличенная кварта и уменьшенная квинта (используются термины *tritonus* и *semidiapente*, буквально —«полуквинта»), вторая пара — уменьшенная кварта (*semidiatessaron*, буквально — «полукварта») и увеличенная квинта, и третья пара — уменьшенная (*semidiapason*, буквально «полуоктава») и увеличенная октавы. Последнюю пару особенно трудно представить себе в профессиональной композиции XVI века: Кальвизий, к тому же, не приводит тут примеров из «живой» музыки. Подобные интервалы можно встретить и у Царлино, который советует совсем отказаться от их использования[26]. Теоретическое описание Кальвизием изощренных хроматических интервалов несколько противоречит его же собственному осторожному отношению к хроматике в современной практике[27].

**Соединение интервалов.** Кальвизий одним из первых заговорил о значении диссонансов в многоголосной музыке и о необходимости использования в музыке всех трех сонантных типов интервалов (совершенных консонансов, несовершенных консонансов и диссонансов). Он приводит несколько сводов правил, указывающих как правильно соединять между собой совершенные консонансы (гл. 9), несовершенные между собой и с совершенными (гл. 10) и как правильно применять диссонансы (гл. 11–12). В этих главах затрагивается, среди прочего, запрет параллельных совершенных консонансов и приводятся способы избежания неблагозвучия, подробно рассматривается техника фобурдона (использован итальянский термин *falso bordone*), к которой, несмотря на ее давнюю и вполне успешную реализацию в музыкальной практике, Кальвизий относится с недоверием[28]. Диссонансы, как наименее устойчивые виды созвучий, возможны только в быстром движении (celeritas[29], буквально — «скорость», «быстрота») и в синкопе.

**Клаузулы.** Термин «клаузула» (*clausula*) в «Мелопее» представлен в нескольких значениях: 1) заключительный мелодический одноголосный оборот из трех звуков; 2) многоголосный оборот, в котором одноголосная клаузула представлена в одном из голосов (то, что у Царлино названо *cadenza*); 3) заключительный раздел части какого-либо музыкального произведения с распевом одной фразы текста.

Кальвизий выделяет типы клаузул по соотношению длительностей, по степени «совершенства» (*perfectio*) и по положению в ладу.

По соотношению длительностей выделяется два типа: *simplex* («простая» клаузула) и *formalis* («формальная»). В простой клаузуле все ноты — равных

---

[25] Специально мутация обсуждается во «Втором упражнении» [9, *121*] и особенно в «Компендии» [7, *Cap. 4*], но без включения обсуждаемой поговорки.

[26] Ist. harm. III, 24; III, 30.

[27] См., например, в Прологе «Мелопеи», со слов «Нашу музыку» до конца абзаца.

[28] Melop. 10.

[29] В XV–XVII веках теоретики пользовались несколькими терминами, которые с разными оттенками смысла указывали на «проходящее» положение диссонанса: *transitus* (букв. «переход»), *celer transitus* («быстрый переход»), *commissura* и грецизм *symblema* («связь», «соединение») и, наконец, *celeritas*.

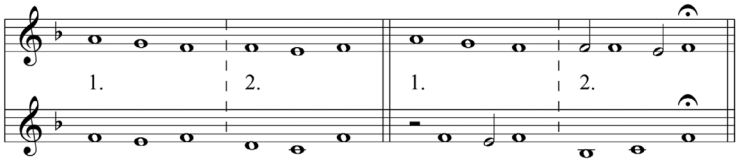
длительностей, в формальной — неравных, с использованием синкопы. Термин *formalis* Кальвизием употреблен единожды, и, по его словам, он используется только некоторыми теоретиками. Подобное деление присутствует и у Царлино: клаузула первого типа у него названа так же — «простой» (*semplice*), а второго типа — «уменьшенной» (*diminuita*)[30]. Не совсем понятно, почему Кальвизий заменил второй термин словом *formalis*, которое скорее можно отнести к месту в форме (в смысле заключительной каденции). Вероятно, он избрал этот термин, считая, что для заключительной клаузулы подходит именно такой тип — с синкопой.

Некоторая недосказанность чувствуется в объяснении совершенных (перфектных) и несовершенных (имперфектных) клаузул. И Кальвизий, и Царлино дают им сходные определения: перфектные завершаются «совершеннейшими» консонансами — унисоном или октавой, имперфектные — квинтой, терцией или секстой, а также к ним относятся иные, «требующие после себя продолжения». Такое определение «перфекции» основано на качестве интервала, составляющего финальное созвучие, и, таким образом, относится как будто только к двухголосным клаузулам. Царлино действительно приводит только двухголосные примеры. Кальвизий дает также трех- и четырехголосные примеры перфектных клаузул, в которых в заключительном созвучии к октаве может прибавляться и квинта, и терция, что он никак не объясняет. Мы предполагаем, что в многоголосных клаузулах определяющими являются д в а основных голоса, один из которых — с полутоновым ходом вниз и вверх[31], а второй — в данных примерах басовый, чаще с кварто-квинтовым скачком или с противоположным поступенным движением. Эти два голоса и образуют ключевую для перфектной клаузулы октаву в заключительном созвучии.

Имперфектные клаузулы — те, в которых один из основных голосов (верхний или нижний) как бы «портит» перфектную клаузулу, переходя в квинту, терцию или сексту вместо ожидаемого унисона или октавы. К сожалению, Кальвизий приводит только двухголосные примеры имперфектных клаузул, что не позволяет понять, как именно эта пара голосов может размещаться в многоголосии.

Глядя на следующие примеры, можно сравнить двухголосные перфектные и имперфектные клаузулы:

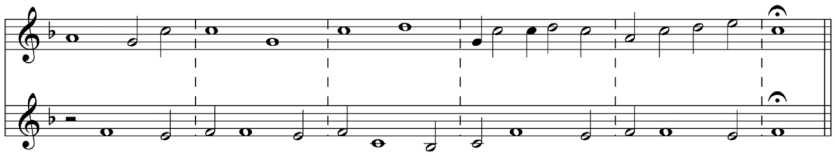
**XIII.2**



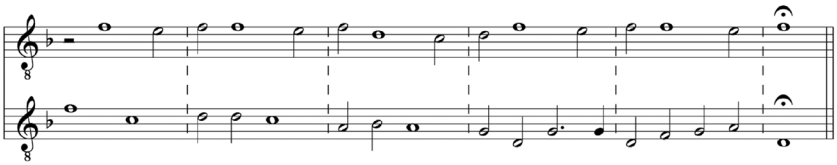

[30] Возможно, этим термином Царлино показывает, что синкопированный интервал в этом типе клаузулы «уменьшается», то есть разрешается движением верхнего голоса вниз в меньший интервал (кварта разрешается в терцию и т. д.) — таким образом, это как бы «уменьшающаяся» клаузула.

[31] Эту функцию могут выполнять разные голоса — дискант (кантус), альт или тенор.

XIII.12



XIII.13



Большое внимание Кальвизий уделяет **связи музыки со словом**. Говоря о клаузулах, он сравнивает законы музыкальной формы с законами риторики: музыка, как и речь, будет плохо восприниматься, если станет изливаться сплошным потоком, без разделения на части. Клаузулы структурируют музыкальную мысль наподобие того, как ораторскую речь структурируют комма, колон и период — стандартные разделы (в порядке от наименьшего к наибольшему) структурированного текста. Эта параллель риторики и музыки отмечается во многих трактатах Средневековья и Возрождения, вплоть до «Немецкой мессы» Лютера [21, *f. C IIIv*].

Музыка согласуется с текстом не только по форме, но и по содержанию: Кальвизий дает «аффектные» характеристики различным музыкально-выразительным средствам и элементам музыкальной системы — ладам, мелодии, вокальным регистрам, ритмическим фигурам и др. Так, в нижнем регистре можно передать «глубокие и серьезные сущности», а в верхнем — радостные и возвышенные чувства; хроматика делает гармонию более «жалобной», а ее отсутствие — более «бодрой». Аффекты возбуждают и отдельные интервалы, в зависимости от высотного и ритмического контекста. Например, большая секста в крупной длительности, дитон и полудитон, расположенные внизу, а также кварта в синкопированном семибревисе порождают гармонию «шероховатую», «жесткую» и «гневную». Подобными, подчас весьма изощренными эмоциональными характеристиками изобилуют главы 14 и 18.

Одним из главных принципов распева текста, которых должен придерживаться грамотный мелопоэт, Кальвизий считает соблюдение верных словесных ударений (syllabarum accentus). Нарушение его резко осуждается и называется «варваризмом» (barbarismus)[32]. Жаль, что этот важный принцип вокализации текста автор не иллюстрирует нотными примерами, не показывает в деталях, как «правильно» и как «неправильно».

[32] Melop. 18.

Подробно Кальвизий рассматривает положение клаузул в **ладах**. Всего ладов он выделяет 12: такое количество выводится из числа видов октавы и из сочетаний видов квинты и кварты, и каждый вид октавы образует пару ладов — автентический и плагальный. Эту систематику наш автор перенял у Царлино, а тот ориентировался на Генриха Глареана. В системе Глареана на первом месте находился дорийский лад, у Царлино в первой редакции «Гармоники» (1558) — также дорийский, но во второй редакции (1573, 1589) Царлино изменил порядок ладов, поместив на первое место ионийский. Кальвизий придерживается именно такого порядка — с ионийским на первом месте. В качестве доказательств значимости ионийского лада приводится не только тот факт, что в его основе — первый вид октавы, но и стихи Горация: «Motus doceri gaudet Ionicos matura virgo»[33], впрочем, с забавной ошибкой: слово motus («движение») наш автор — обычно столь щепетильный в цитировании — меняет на слово modus («лад»), отсюда вышло, что девица радуется ионийским ладам![34]

Для «автентического» и «плагального» ладов Кальвизий использует термины *contentus* и *remissus* (буквально — «напряженный» и «расслабленный»). Кроме того, названия плагальных ладов образуются при помощи прибавления приставки «гипо-»: гипоионийский, гиподорийский и т. д.[35] В автентическом ладу кварта располагается над квинтой, а в плагальном — под ней[36], но клаузулы и финалисы у них общие. «Наклонения», считает Кальвизий, должны чередоваться через один голос (в четырехголосии — если кантус и тенор в автентическом ладу, то альт и бас должны быть в плагальном, и наоборот)[37]. Призывы теоретика к объединению двух форм монодического модального лада в многоголосном целом можно рассматривать как отражение процесса нивелирования амбитуса в современной ему практике[38]. Интересно, что в собственных сочинениях Кальвизий не следует им же данным предписаниям[39].

Всем ладам Кальвизий дает «эмоциональные» характеристики и разделяет их на те, в основе которых лежит большая терция, и на те, в основе которых — малая, прямо связывая структурный признак с аффектом: первые он называет

---

33 «Зрелая девица радуется ионийским [танцевальным] движениям». *Horatius*. Carm. III, 6.

34 В «Первом упражнении» Кальвизий вновь приводит эту строку, но уже орфографически верно [9, *17*].

35 В «Первом упражнении» он дополняет эти термины и знакомыми нам — *authenticus* и *plagalis* [9, *15*].

36 Царлино объясняет это расположение гармоническим (для автентического лада) и арифметическим (для плагального) делением октавы на квинту и кварту (Ist. harm. IV, 9).

37 Melop. 2. Более подробно, чем в «Мелопее», Кальвизий описывает модальную диспозицию голосов в главе 2 «Первого упражнения»: «Ambae enim formae alicuius modi in cantu figurato in una eademque cantilena, sed in diversis vocibus, semper coniungi solent etc.» («Обе формы какого-либо лада всегда объединяются в одном и том же произведении, но в разных голосах») [9, *37*].

38 Музыкальный результат модальной диспозиции голосов Дальхауз называет «суммарным», или «совокупным», ладом (Gesamtmodus). Предельно кратко и четко его точка зрения изложена в рецензии на монографию Б. Майера [13].

39 Ф. Керн-Бидерштедт посчитал, что в 62% хоральных обработок канционала Кальвизия указанный принцип модальной диспозиции не соблюдается (сочинения других жанров он не рассматривает) [19, *135*].

«радостными» (laetiores), а вторые — «грустными» и «томными» (tristiores, languidiores). В этом противопоставлении усматривается предвестие «мажорно-минорной» эстетики.

Клаузулы внутри лада Кальвизий делит на «регулярные» и «прочие» (у Царлино — «регулярные» и «нерегулярные»). К регулярным относится «первичная», или «собственная» (primaria, propria), «вторичная» (secundaria) и «третья» (tertia), то есть на I, V и III ступенях во всех ладах. Такое распределение Кальвизий также заимствует у Царлино, однако оно слишком схематично и не вполне отражает действительность. Как пишет К. Дальхауз, «общая схема I–V–III, которая, по мнению Царлино, повторяется в каждом ладу, слишком жесткая, чтобы соответствовать музыкальной реальности» [15, *198*]. Дальхауз ссылается на исследования Р. Морриса [22], Г. Райхерта о каденциях у Лассо [23] и З. Хермелинка о каденциях в мессах и мотетах Палестрины [18, *109–110*], в которых представлены расположения клаузул с настолько незначительными отличиями, что это позволяет воспринимать их как некую сложившуюся в эту эпоху норму. В нижеследующей таблице приведено расположение клаузул по Дальхаузу в сравнении с Царлино и Кальвизием:

| | Дальхауз | Царлино и Кальвизий |
|---|---|---|
| дорийский | I–V–III | I–V–III |
| фригийский | I–IV–VI–III | I–V–III |
| лидийский | I–V–III | I–V–III |
| миксолидийский | I–IV–V | I–V–III |
| эолийский | I–V–III | I–V–III |
| ионийский | I–V–III | I–V–III |

Сам Царлино уточняет свою же теорию, говоря, что III и IV тоны (фригийский и гипофригийский лады) обычно не используются в чистом виде, а смешиваются с IX и X (эолийским и гипоэолийским), а VIII (гипомиксолидийский) — с XI (ионийским)[40]. Кальвизий повторяет эти замечания, расширяя их: во фригийском ладу он указывает на использование не только эолийской клаузулы, но и ионийской, а ту же ионийскую клаузулу в паре миксолидийского лада отмечает не только в плагальном, но и в автентическом[41]. Таким образом ладовые теории Царлино и Кальвизия стремятся приблизиться к реалиям музыкальной практики.

У Кальвизия, как нам представляется, есть свидетельства процессуального понимания лада, его р а з в е р т ы в а н и я. В контексте ладового учения неоднократно используются термины *apparatus*, προαίρεσις и *conatus*, происходящие из философской литературы. Термин *conatus* означает «врожденную склонность вещи к продолжению существования и совершенствования» [24]. Размышляя о приложении *conatus* к ладу, можно предположить, что модальный лад существует только в постоянном стремлении и развитии. Термин προαίρεσις, также имеющий философский генезис (восходит к учению стоиков), после долгих размышлений

[40] Ist. harm. IV, 30. Эти лады он называет не «простыми» (*semplici*), а «смешанными» (*misti*).

[41] Melop. 14.

мы решили передавать как «осмысление», буквально же он означает «осознанный выбор», «волевое решение»: возможно, имеется в виду «избирание» движения внутри лада по правилу. Слово *apparatus* (буквально — «приготовление», «подготовка») без каких-либо пояснений и нотных примеров с трудом поддается толкованию: возможно, оно относится к начальному показу лада.

**Ритмика.** Многие теоретики XVI века продолжали пользоваться терминами мензуральной ритмики и нотации независимо от того, насколько в реферируемой ими музыке «пробивался» такт с присущим ему распределением метрических долей по степени тяжести (в немецком музыкознании такой такт называется коротко — Akzentstufentakt). Не составляет исключения и Кальвизий, все ритмические наставления в композиции которого построены на тактусе (*tactus*)[42]. Считается, что читатель «Мелопеи» уже знает, что такое тактус (чего не скажешь о современном читателе), и потому давать его определение незачем. Определение тактуса находится в элементарном «Компендии», там же описано его деление на простой (*simplex*), или спондеический (*spondaicus*)[43], и трохеический (*trochaicus*), который в «Мелопее» назван также «пропорциональным» (*proportionatus*). Музыкальные примеры в «Мелопее» демонстрируют абсолютное преобладание простого спондеического тактуса: трохеический представлен только в одном примере, XIII.3. Явное предпочтение бинарного (имперфектного)[44] деления темпуса характерно для заката мензуральной ритмики, когда тернарные длительности уже повсеместно интерпретировались как альтерированные бинарные (как в классических, школьных учебниках ЭТМ XX века, которые в ходу до сих пор). Что касается перфектного темпуса, для него Кальвизий, вероятно, использует термин «расширение темпуса» (*augmentatio temporis*)[45]. В контексте тактуса вводится и пара важных терминов *depressio* / *elevatio*[46], которые мы условно передаем, соответственно, как «сильная доля» / «слабая доля» — особенно трудно обойтись без последних в главе 12, где подробно описывается применение синкопы — точнее, диссонанса, взятого с применением синкопы (нем. Synkopendissonanz).

**Полифония.** Основной термин Кальвизия, который используется применительно к полифоническим формам, — *fuga*. Понятие не относится к какой-то одной конкретной форме или жанру (как, например, фуги И. С. Баха), а скорее обозначает технику, способ развития узнаваемой темы в многоголосии. Ключевым в «фуге» Кальвизия является «повторение» (repetitio), к нему сводится итоговое короткое определение: «Est autem fuga certa alicujus modulationis repetitio»[47]. Такого определения у Царлино нет.

Важнейшими составляющими фуги являются два голоса, буквально «части» (partes): один голос проводит тему, другой так или иначе повторяет ее. Первый Кальвизий назвал «вождем» (*dux*), второй — «спутником» (*comes*). Хотя эти латинские

[42] Melop. 8, 12 et passim.

[43] Спондеической в Античности называлась стопа, состоящая из двух долгих слогов (– –).

[44] Кальвизий, в отличие от Царлино, не употребляет термины «перфектный» и «имперфектный темпус».

[45] Melop. 8.

[46] Дословно они означают «опускание» и «поднятие» руки: эти движения соответствуют первой доле (тезису) и последней (арсису).

[47] «Фуга — это определенное повторение какой-либо мелодии» (Melop. 15).

термины несомненно — переводы итальянских терминов Царлино (соответственно, *guida* и *consequente*[48]), по иронии судьбы именно они прочно вошли в обиход западных полифонистов. Вождь и спутник различаются временем и интервалом вступления, пропорцией длительностей (в увеличении и в уменьшении — эти преобразования, к сожалению, автор не иллюстрирует музыкальными примерами) и направлением движения (в прямом или противоположном — обращении).

Кальвизий дает только краткую характеристику фугато (*fuga soluta* — буквально «развязанная», «свободная» фуга, то есть фуга, помещенная в начале, середине или конце произведения), а более подробно рассматривает канон[49] — самостоятельную фугу (*fuga ligata*, буквально — «связанная» фуга). В каноне выписывается только один голос с указанием мест вступления других голосов. Термином «имитация» (*imitatio*) Кальвизий называет такой канон, в котором каждый интервал — того же вида[50] (это возможно в унисон и октаву, а также в противоположном движении — в септиму). Обсуждается также бесконечный канон с примерами сочинений разных композиторов (в том числе приводится 15-голосный канон Якоба Галла).

Глава 20 посвящена двойному и тройному контрапункту, названному Кальвизием «harmonia gemina, sive tergemina» (букв. «двойная или тройная гармония»). Автор дает очень мало практических указаний, но приводит много примеров. Ту же картину можно наблюдать и в последней главе «Мелопеи» — об импровизированном контрапункте (в оригинале — *harmonia extemporanea*). Технику, представленную здесь Кальвизием, не стоит приравнивать к сортизации (лат. *sortisatio*), которую немецкие теоретики (Г. Фабер, Г. Дресслер, И. А. Хербст и другие) дружно описывали как вульгарную светскую практику импровизационного многоголосия[51], распространенную среди людей «ohne Wissenschaft der Music und Singkunst» [17, *f. B IIv*]. Глава 21 изобилует трехголосными примерами, в которых один голос ведет заранее данную тему («Heilig ist Gott der Herre Zebaoth»), а два других (с весьма коротким временем между пропостой и риспостой!) исполняют каноны разной степени сложности. Конечно, мы не можем достоверно знать, являются ли эти примеры действительно записанными импровизациями, или это лишь сочиненные в дидактических целях иллюстрации техники, но кажется, что вернее второе. В любом случае, примеры Кальвизия показывают, насколько менее строго соблюдались правила в импровизированном контрапункте: наряду с ловкими и вполне художественными образцами (см. нотные примеры XXI.17, XXI.19, XXI.21) есть такие, где правила откровенно нарушаются, вплоть до свободно взятых диссонансов и параллельных октав (пример XXI.10).

«Мелопею» Кальвизия недостаточно рассматривать лишь как пример учебника по музыкальной композиции. Она прежде всего ценна как памятник немецкой культуры XVI века, воздвигнутый гуманистом ренессансного толка, для которого

---

48 Ist. harm. III, 54.

49 Собственно слово «canon» тоже присутствует у Кальвизия, но в значении надписи, объясняющей, как исполнять «связанную фугу».

50 Видами интервалов со времен Античности назывались способы поступенного заполнения звукоряда, ограниченного совершенными консонансами кварты, квинты и октавы. В Средние века и позже (в том числе и у Кальвизия) к ним добавились виды несовершенных консонансов.

51 Подробнее описание сортизации (с оригинальными цитатами) см. в книге Х. фон Лёша [20, *64–67*].

история, математика, классическая филология, риторика и прочие науки — составные части *musica poetica* в той же мере, что и практические наставления к сочинению музыки.

**Принципы издания.** Современного издания оригинального текста «Мелопеи», насколько нам известно, нет. На текущий момент нет и полного перевода «Мелопеи»[52]. Поэтому, взяв в качестве источников два первых издания трактата — 1592 и 1630 годов, мы были вынуждены заняться их сопоставлением и стабилизацией оригинала. Эта стабилизация затронула, прежде всего, латинскую орфографию, которую мы решили нормализовать. Стандартные латинские и греческие контракции расшифрованы безоговорочно, проблемные обсуждаются в комментариях. Избыточная пунктуация в оригиналах, которая, возможно, объясняется тем, что автор вначале обдумывал латынь на родном языке, сведена в нашей редакции к минимуму. В редких случаях новая пунктуация использовалась для разукрупнения «по-немецки» громоздких абзацев. Как известно, в раннепечатных книгах нередки опечатки и ошибки в тексте и графических иллюстрациях. В этом смысле оригинальные издания «Мелопеи», увы, не составляют исключения. Мы стремились править опечатки и ошибки везде, где только их замечали, при этом регистрировали такие редакционные правки в комментариях.

Исследователь, озабоченный музейно точным воспроизведением оригинала (например, чтобы восстановить типичные для раннепечатных текстов непоследовательности в употреблении верхнего и нижнего регистров букв, тупые ударения в наречиях на -е и -о, контракции, шрифтовые выделения, прописную V вместо U, лигатуры для диграфов и т. п.), может обратиться к цифровым факсимиле, ныне легко доступным в интернете. Нам же важнее музейной точности показалось максимально облегчить читателю понимание текста, а также удобство компьютерного поиска в нем слов и словосочетаний (понятно, что вариантная орфография уничтожила бы такую возможность). С этой же целью мы решили сохранить оригинальные подрисуночные подписи в нотных примерах — они приведены в сносках и заключены в угловые скобки.

В настоящем издании текст трактата дан билингвой: левая колонка содержит латинский оригинал, правая — русский перевод; начала абзацев для удобства обозрения синхронизированы. С учетом билингвы многочисленные грецизмы (например, столь излюбленные автором греческие обозначения музыкальных интервалов) даны в русском переводе без оговорок.

Немногие конъектуры переводчиков в русской части заключены в квадратные скобки. В квадратные скобки в латинском столбце заключены номера листов (лицевой страницы и оборота) по первому изданию «Мелопеи» (1592) — в нашем издании индикаторы страниц выставлены даже там, где в оригинале по каким-то типографским причинам они опускаются.

Комментарии носят, главным образом, информационный характер, призваны содействовать погружению читателя в контекст учения Кальвизия, облегчить понимание текста. Нотные примеры расшифрованы в привычной 5-линейной нотации с использованием двух стандартных ключей, а также пронумерованы

[52] Выборочный немецкий перевод Морица Хеффтера, опубликованный в сети в 2018 году, включает фрагменты главы 15 и полностью главы 19–21 [12].

(в оригинале нумерации нет, что затрудняет работу исследователя). В «художественных» примерах, содержащих знаки мензуры, мы добавили тактовые черты, осторожно отметив их пунктиром. Для примеров музыки ex bonorum autorum, иногда «зашифрованных» одними лишь инициалами, мы попытались установить исторические прототипы.

В нотных примерах издания римская цифра до точки указывает номер главы в «Мелопее», арабская цифра после точки — порядковый номер примера внутри этой главы: например, IV.2 = второй пример в главе 4, XXI.20 = двадцатый пример в главе 21. Такой принцип реферирования позволит исследователям ссылаться на нотные примеры независимо от источника цитирования с его «конкретной» страницей — будь то старинные оригиналы или современные издания.

Работа над изданием была распределена следующим образом. Научную редакцию латинского оригинала выполнил С. Н. Лебедев. Русский перевод и комментарии к нему подготовлены совместно С. Н. Лебедевым и А. М. Салтыковой. Нотные расшифровки выполнены главным образом А. М. Салтыковой.

*С. Н. Лебедев*
*А. М. Салтыкова*
*Москва – деревня Никулино*

## Сокращения

| | |
|---|---|
| Boet. mus. | *Боэций А. М. С.* Основы музыки [1] |
| Ist. harm. | *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche [25] |
| Melop. | *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΑ sive melodiae condendae ratio [10; 11] |

## Использованная литература

1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 428 с.
2. *Двоскина Е. М.* От modulatio к модуляции: В поисках общего знаменателя // Музыкальная академия. 2004. № 3. С. 164–166.
3. *Лебедев С. Н.* О методе и стиле раннего Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 24–39. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.06.3.02.
4. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
5. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / отв. ред. В. С. Ценова, ред. Т. С. Кюрегян. М.: Композитор, 2006. 632 с.
6. *Besseler H.* Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin: Akademie-Verlag, 1959. 80 S.
7. *Calvisius S.* Compendium musicae pro incipientibus conscriptum. [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomeus Voigt, 1602. [11] f.
8. *Calvisius* S. Exercitatio musica tertia de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus <...> Leipzig: Thomas Schürer, 1611. 181 p.
9. *Calvisius S.* Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis <...> Posterior, de initio et progressu musices <...>. Leipzig: Jacob Apel, 1600. 142 p.

10. *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio <...>. Erphordia: Georgius Baumannus, 1592. [102] f.
11. *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio <...>. Magdeburg: haeredes Johann. Franc., 1630. [96] f.
12. *Calvisius S.* Melopoiia (cap. 19–21). Transkription und Übersetzung v. M. Heffter. [s. l.], 2018. 36 p. URL: http://moritz-heffter.com/pdf/Calvisius-Melopoiia-Fuga.pdf (accessed 15.12.2021).
13. *Dahlhaus C.* [Рецензия на книгу:] *Meier B.* Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Utrecht, 1974) // Die Musikforschung. Jg. 29. H. 3 (Juli/September 1976). S. 354–355.
14. *Dahlhaus C.* Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius // Musikforschung. Jg. 9. H. 2 (1956). S. 129–139.
15. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel: Bärenreiter, 1968. 298 S.
16. *Dahlhaus C.* Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 18. H. 3/4 (1961). S. 223–240.
17. *Herbst J. A.* Musica poetica. Nürnberg: J. Dümler, 1643. [6], 119 p.
18. *Hermelink S.* Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Tutzing: Hans Schneider, 1960. 194 S.
19. *Kaern-Biederstedt F.* Die Harmonia cantionum ecclesiasticarum des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius: Entstehung, Quellen, Stilistik. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2015. 295 S.
20. *Loesch H. von.* Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis. Hildesheim: Olms, 2001. 176 S.
21. *Luther M.* Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts. Wittenberg, 1526. [25] Bl.
22. *Morris R. O.* Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century. London: Oxford University Press, 1922. 123 p.
23. *Reichert G.* Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts // Die Musikforschung. Jg. 4. H. 1 (1951). S. 35–48.
24. *Traupman J. C.* The New Collegiate Latin & English Dictionary. New York: Bantam Books, 1966. 708 p.
25. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. [Ed. tertia]. Venezia: Francesco de’ Franceschi, 1589. 448 p.

## References

1. Boethius, Anicius Manlius Severinus. 2019. *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music]. Text preparation, trans. from Latin, and comment. by Sergey N. Lebedev. 2nd ed., corrected and enlarged. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
2. Dvoskina, Elena M. 2004. Ot modulatio k modulyatsii: V poiskakh obshchego znamenatelya [From modulatio to modulation: in search of a common denominator]. *Muzykal’naya akademiya / Music Academy,* no. 3/2004, 164–66. (In Russian).
3. Lebedev, Sergey N. 2011. O metode i stile rannego Boetsiya [On Method and Style of Early Boethius]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, no. 3/2011, 24–39. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.06.3.02.
4. Kholopov, Yury N. 2003. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theory Course]. Saint Petersburg: Lan’. (In Russian).

5. Kholopov, Yury. N., Larissa V. Kirillina, Tatyana S. Kyuregyan, Grigory I. Lyzhov, Rimma L. Pospelova, and Valeria S. Tsenova. 2006. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Music Theory Systems: Textbook for Historical-Theoretical and Composing Faculties of Music Universities]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
6. Besseler, Heinrich. 1959. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie-Verlag.
7. Calvisius, Sethus. 1602. *Compendium musicae pro incipientibus conscriptum*. [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomaeus Voigt.
8. Calvisius, Sethus. 1611. *Exercitatio musica tertia de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus* <...>. Leipzig: Thomas Schürer.
9. Calvisius, Sethus. 1600. *Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis* <...> *Posterior, de initio et progressu musices* <...>. Leipzig: Jacob Apel.
10. Calvisius, Sethus. 1592. *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio* <...>. Erfurt: Georg Baumann, 1592.
11. Calvisius, Sethus. 1630. *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio* <...>. Magdeburg: haeredes Johann. Franc.
12. Calvisius, Sethus. 2021. *Melopoiia* (cap. 19–21). Transkription und Übersetzung v. M. Heffter. [s. l.], 2018. Available at: http://moritz-heffter.com/pdf/Calvisius-Melopoiia-Fuga.pdf (accessed December 15, 2021).
13. Dahlhaus, Carl. 1976. "[Review of the book:] Meier B. Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie (Utrecht, 1974)." *Die Musikforschung* 29, no. 3: 354–55.
14. Dahlhaus, Carl. 1956. "Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius." *Musikforschung* 9, no. 2: 129–39.
15. Dahlhaus, Carl. 1968. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter.
16. Dahlhaus, Carl. 1961. "Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert." *Archiv für Musikwissenschaft* 18, no. 3/4: 223–40.
17. Herbst, Johann A. 1643. *Musica poetica*. Nürnberg: J. Dümler.
18. Hermelink, Siegfried. 1960. *Dispositiones modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*. Tutzing: Hans Schneider.
19. Kaern-Biederstedt, Franz F. 2015. *Die Harmonia cantionum ecclesiasticarum des Leipziger Thomaskantors Sethus Calvisius: Entstehung, Quellen, Stilistik*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
20. Loesch, Heinz von. 2001. *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis*. Hildesheim: Olms.
21. Luther, Martin. 1526. *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts*. Wittenberg.
22. Morris, Reginald O. 1922. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. London: Oxford University Press.
23. Reichert, Georg. 1951. "Kirchentonart als Formfaktor in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts." *Die Musikforschung* 4, no. 1: 35–48.
24. Traupman, John C. 1966. *The New Collegiate Latin & English Dictionary*. New York: Bantam Books.
25. Zarlino, Gioseffo. 1589. *Le istitutioni harmoniche*. [Ed. tertia]. Venezia: Francesco de' Franceschi.

# МЕЛОПОІІА

SIVE MELODIAE CONDENDAE RATIO, QUAM VULGO MUSICAM POËTICAM VOCANT, EX VERIS FUNDAMENTIS EXTRUCTA ET EXPLICATA A SETHO CALVISIO, LUDI ILLUSTRIS, QUI EST PORTAE AD SALAM, MUSICO

[A4r] Ampliss[imis] et prudentiss[imis] dono dedit[3] consulibus[4] et senatoribus imperialis liberaeque Reipub[licae] Magdeburgensis, patronis suis omni studio colendis Sethus[5]

## [PROLOGUS]

Tria inveniuntur apud veteres modulationum usitata genera, ampliss[imi] et prudentiss[imi] consules[6] et senatores — diatonicum, chromaticum et enharmonicum, ita distincta, ut cum tetrachordis paribus in sesquitertia proportione circumscriptis convenirent, distributione tamen sonorum mediorum plurimum discreparent. Eadem haec genera plures insuper sub se continebant formas seu species, quas (improbatis tamen quibusdam) recenset Ptolemaeus in *Libris Harmonicis*, Boethius in quinto *De musica*, Iosephus [A4v] Zarlinus Clodiensis[7] libro secundo

# МЕЛОПЕЯ

ИЛИ МЕТОД СОЗДАНИЯ МЕЛОДИИ[1], ИЗВЕСТНЫЙ КАК *MUSICA POETICA*[2], ИЗВЛЕЧЕННЫЙ ИЗ ПОДЛИННЫХ ОСНОВ И ИСТОЛКОВАННЫЙ ЗЕТОМ КАЛЬВИЗИЕМ, МУЗЫКАНТОМ ЗНАМЕНИТОЙ ШКОЛЫ ПФОРТА (НА ЗАЛЕ)

Знатнейшим и мудрейшим консулам и сенаторам имперской и свободной Республики Магдебургской, своим покровителям, имеющим попечение о всякой учености, приносит в дар Зет [Кальвизий]

## [ПРОЛОГ]

**[О древней и современной музыке]**. Знатнейшие и мудрейшие консулы и сенаторы! У древних мы находим в употреблении три рода мелоса — диатонический, хроматический и энармонический. Различие между ними таково: в то время как [все роды] принадлежат одним и тем же тетрахордам, [крайние звуки которых] соответствуют сверхтретному отношению, они сильно отличаются друг от друга распределением средних звуков[8]. Кроме того, роды содержат многие «формы», или «виды»[9], которые рассматривают Птолемей в «Гармонике» (некоторые он отвергает), Боэций в 5-й книге труда «О музыке»[10], Джозеффо

---

1 Словом *melodia* здесь называется музыкальное произведение, композиция.

2 Термином *musica poetica* (букв. «творческая музыка») немецкие музыканты XVI века называли практическое учение о музыкальной композиции, технику (ars) ее создания.

3 В оригинале аббревиатура DD.

4 В оригинале аббревиатура COSS.

5 В оригинале аббревиатура S.

6 В оригинале аббревиатура COSS.

7 Джозеффо Царлино из Кьоджи (Кьоджа — старинный портовый город неподалеку от Венеции).

8 Крайние ступени тетрахорда (гестоты) неподвижны, образуемый ими интервал кварты соответствует отношению 4:3. Те, что внутри (кинумены), подвержены изменениям. Они меняются в зависимости от того или иного рода мелоса.

9 В греческой гармонике для разновидностей первых консонансов (октавы, квинты, кварты) использовались термины «эйдос» (εἶδος) и «схема» (σχῆμα), в латинской науке поздней Античности и Средних веков — «вид» (species).

10 В Пятой книге трактата «Основы музыки» Боэций кратко пересказывает деления тетрахорда по Птолемею, Аристоксену, Архиту.

*Institutionis harmonicae* et quarto *Supplementorum*. Ut diatonici generis enumerantur formae: diatonum, molle, syntonon, toniaeon, aequale; chromatici: antiquum, molle, incitatum; enharmonici: antiquum et aliud praeterea ἀνώνυμον. Plures insuper habent Didymus, Aristoxenus et alii.

Ца́рлино из Кьоджи во 2-й книге труда «Основы гармоники»[11] и в 4-й — труда «Дополнения к музыке»[12]. Формы диатоники: дитоновая, мягкая, напряженная, тоновая, ровная; формы хроматики: старинная, мягкая, напряженная; формы энармоники: старинная и, кроме того, другая, безымянная[13]. Еще больше [разновидностей родов] у Дидима, Аристоксена и других.

Et omnes quidem hae formae aptae erant ad intervalla consona, veteribus approbata, exprimenda. In mediis vero sonis etsi multitudine proportionum et varietate intervallorum (tonorum, ditonorum, semiditonorum, semitoniorum, λειμμάτων, ἀποτωμῶν, διέσεων etc.) plurimum differebant, ita tamen quaelibet [musica] ex his erat disposita, ut instrumenta musica veteribus usitata, quando ad peculiarem formam ex his applicabantur, humana vox usu atque arte assuefacta aemulari, assequi, et cum voluptate quadam insignes sententias metro comprehensas addere et auditoribus exprimere posset. [A5r]

Все эти формы [тетрахордных родов] были приспособлены к благозвучным интервалам, одобренным древними. И хотя в средних звуках они значительно отличались друг от друга вследствие множества числовых отношений и различия интервалов (тонов, дитонов, полудитонов, полутонов, лимм, апотом, диес и т. д.), любая [музыка] складывалась из этих интервалов таким образом, чтобы употребительные у древних музыкальные инструменты (для воплощения особых форм они настраивались), а также искусно обученный человеческий голос могли ее воспроизвести и воспринять, и чтобы [музыкант] с известным удовольствием мог добавить замечательный стихотворный текст и предложить его вниманию слушателей.

Unde apparet veterum musicam pluralitate quidem proportionum et varietate intervallorum nostram hanc novam multum excedere, sed consonantiarum, quibus nostra refertissima est, raritate ac penuria non minus exsuperari.

Отсюда очевидно, что древняя музыка по части числовых отношений и разнообразия интервалов во много раз превосходит нашу новую музыку. Но по части редкости и недостаточности консонансов, которыми наша музыка переполнена, [древняя] в неменьшей степени ее превосходит[14].

[11] Ist. harm. II, 16. Здесь и далее ссылки на «Основы гармоники» Ца́рлино даны по изданию 1589 г. [15], поскольку именно им пользовался Кальвизий.

[12] Soppl. 4.1–3.

[13] Кальвизий излагает роды мелоса (тетрахордные роды) строго по Птолемею [5, *242–244*], за исключением «старинной» хроматики и «старинной» энармоники. Оба термина Кальвизий заимствовал у Ца́рлино. «Старинная хроматика» у последнего описывается как тетрахорд 6144 : 7296 : 7776 : 8192, то есть в точности так, как (единственный) вид хроматики, который описывал Боэций, а «старинная энармоника» 6144 : 7776 : 7984 : 8192 — как его же энармоника (например, Boet. mus. IV, 11).

[14] Эту констатацию сомнительного «превосходства» можно трактовать как иронию.

Nostra enim musica, quae propter differentes notularum ac pausarum figuras *figurata* dicitur, et annis ab hinc ducentis circiter elapsis excoli coepit plurimaque hactenus incrementa sumsit, in diatonico genere unicam tantum exprimit formam, cui miscet quidem frequenter quandam ex chromatico. Verum eandem nudam et diatonico non conjunctam non agnoscit. Immo, qui nimium illam chromaticam formam in diatonicum intrudere conati fuerunt, etiam praestantissimi artifices, fecerunt id parum prospero eventu, cum instrumenta nostra musica ad pleraque chromata exprimenda sint inepta.

Нашу музыку, которая из-за различных знаков нот и пауз называется фигурированной, начали возделывать примерно 200 лет назад, и с тех пор она сильно расширилась. Она выражает себя только в форме диатонического рода, к которому зачастую примешивается некая форма хроматического рода. Правда, хроматику в чистом виде, то есть не связанную с диатоникой, она не признаёт. Более того, [музыканты], причем даже выдающиеся мастера, которые очень пытались внедрить эту хроматическую форму в диатонику, не преуспели в этом, поскольку наши музыкальные инструменты для обильной хроматики непригодны.

Enharmonicum vero omnino respuit propter proportiones ad procreandas [A5v] consonantias non accomodatas, atque ita proportionibus plurimis improbatis eas tantum retinet, quae in senario fundamentum habent, et consonantiis gignendis inserviunt. Intervallorum etiam numerum restringit, et ea tantum assumit, quae in modulationibus commode exprimi tam humana voce, quam instrumentis musicis, possunt, mixtis[15] quidem interdum, quae prohibita dicuntur intervalla, sed quae arte corrigantur.

Энармонический же род наша музыка совершенно отвергает из-за отношений [в этом роде], неприемлемых для создания консонансов. Отклоняя многие отношения [древней музыки], она оставляет только те, которые основаны на числе 6 и порождают консонансы[16]. Она ограничивает количество [употребительных] интервалов и принимает только те, которые в мелодиях без труда можно воспроизвести человеческим голосом и музыкальными инструментами. К ним подчас примешиваются и так называемые запрещенные интервалы, которые, однако, искусно исправляются.

Contra in tanta paucitate proportionum et intervallorum plurimas continet consonantias, numerum in vetere musica multum excedentes. Veteres enim in maxima sua vocum intercapedine, quam διάστασιν κατὰ τὸ δὶς διὰ πασῶν et σύστημα τελειότατον appellabant, quinque tantum συμφωνίας seu consonantias numerabant: διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν, διὰ πασῶν

При том что отношения и интервалы в нашей музыке немногочисленны, она содержит гораздо больше консонансов, чем древняя. Древние в максимальном объеме звуков, который они называли «двухоктавным промежутком» и «полной системой», насчитывали лишь пять «симфоний», или консонансов: кварту, квинту, октаву, октаву с квинтой и двойную

[15] Оригинал: mistis.

[16] Шестерка, или гексада (итал. *numero senario*) — эхо учения Дж. Царлино. О значении числа 6 в гармонии см., например, Ist. harm. I, 14–15 et passim.

ἅμα καὶ διὰ πέντε et δὶς διὰ πασῶν, quibus unus ex veteribus Ptolemaeus, Aristoxenum secutus, Pythagoricis tamen [A6r] dissentientibus et reclamantibus, cum ejus proportio in superpartientibus constituatur, addidit sextam, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων.

октаву[17], к которым Птолемей — единственный из древних, следуя Аристоксену и наперекор пифагорейцам, добавил шестой консонанс — октаву с квартой, хотя ее отношение и принадлежит сверхчастному роду[18].

Nostra autem musica, in eadem vocum κατὰ τὸ δὶς διὰ πασῶν distantia, non tantum easdem, quas veteres agnoverunt, consonantias approbat et retinet, sed insuper iis octonas, quas imperfectas vocat, miscet, ut ita in iisdem quindecim chordis, quibus δὶς διὰ πασῶν inclusum est, quatuordecim omnino recenseantur hisce nominibus consonantiae: τριημιτόνιον, δίτονον, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων σὺν τριημιτονίῳ, διὰ τεσσάρων σὺν διτόνῳ, διὰ πασῶν, διὰ πασῶν ἅμα καὶ τριημιτόνιον, διὰ πασῶν ἅμα καὶ δίτονον, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων σὺν τριημιτονίῳ, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων σὺν διτόνῳ, et δὶς διὰ πασῶν.

Наша же музыка в том же двухоктавном промежутке не только приемлет и сохраняет те самые консонансы, что признавали древние, но сверх того добавляет еще восемь так называемых несовершенных, так что в пределах 15 ступеней, которые охватывает двойная октава, в общей сложности выходит 14 консонансов, со следующими названиями: триполутон, дитон[19], кварта, квинта, кварта с триполутоном, кварта с дитоном[20], октава, октава с триполутоном, октава с дитоном[21], октава с квартой[22], октава с квинтой[23], октава с квартой и триполутоном, октава с квартой и дитоном[24] и двойная октава.

---

17 Наряду с латинскими порядковыми числительными для интервалов (например, *octava*, *quinta*, *quarta*), по всему корпусу трактата Кальвизий использует исконные греческие термины (διὰ πασῶν, διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων), а также их латинские транслитерации (*diapason*, *diapente*, *diatessaron*). Поскольку они трактуются как полные синонимы, для удобства читателя и во избежание громоздких конструкций («диапасон с диатессароном» вместо «ундецима» и т. п.) в нашем переводе используются только привычные латинские термины интервалов. Однако вместо латинских *ditonus* (дитон) и *semiditonus* (полудитон) русские «большая терция» и «малая терция» мы не подставляем, поскольку автор специально обсуждает значение словообразующей части *semi-* (гл. 5), важное для понимания в дальнейшем (гл. 7) терминов «полукварта», «полуквинта», «полуоктава» (*semidiatessaron*, *semidiapente*, *semidiapason*).

18 Пифагорейцы не считали консонансами интервалы, выраженные сверхчастными отношениями.

19 Триполутон = малая терция, дитон = большая терция.

20 Кварта с триполутоном = малая секста, кварта с дитоном = большая секста. Кальвизий интерпретирует сексты как составные интервалы, то есть интервалы, составленные из кварты и дитона (большая секста) или кварты и полудитона / триполутона (малая секста). Подробнее о секстах см. гл. 5 и нашу вводную статью.

21 Октава с триполутоном = малая децима, октава с дитоном = большая децима.

22 Ундецима.

23 Дуодецима.

24 Октава с квартой и триполутоном = малая терцдецима, октава с квартой и дитоном = большая терцдецима.

Veteres autem hisce octonis imperfectis consonantiis mixtis caruisse, vel ex eo liquet, quod non tantum formationem earum proportionumque, quibus comprehenderentur, [A6v] rationem nemo docuerit, sed etiam aliqui eas expresse rejecerint, ut Euclides in suo *Introductorio*, cum dixisset: Σύμφωνα μὲν οὖν ἐστι διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν καὶ τὰ ὅμοια, statim subjungit: Διάφωνα δὲ τὰ ἐλάττονα τοῦ διὰ τεσσάρων; δίεσις, ἡμιτόνιον, τόνος, τριημιτόνιον, δίτονον. Atque item alii, ut Vitruvius cap. 4 lib. 5 *De architectura*, et alii, qui διὰ τεσσάρων primam et omnium minimam consonantiam vocarunt.

Древние авторы указанные 8 несовершенных консонансов [к числу консонансов] не добавляли: мало того, что никто не учил их строению и отношениям, которыми они выражаются, но некоторые даже явно эти интервалы отвергали, как Евклид, который в своем «Введении» пишет[25]: «Консонансы — это кварта, квинта, октава и подобные», и тут же добавляет: «Диссонансы — те, что меньше кварты: диеса, полутон, тон, дитон». Так же считали и другие, например Витрувий в кн. 5 гл. 4 [своего труда] «Об архитектуре», и прочие [древние], которые называли первым и наименьшим консонансом кварту.

Recentiores scriptores, cum experientia cognovissent ditonum et reliquas imperfectas consonantias auribus uniformiter atque suaviter accidere, nondum tamen ausi fuerunt consonantiarum nomen illis attribuere, cum veras proportiones, quibus continerentur, ignorarent. Faber Stapulensis, doctissimus scriptor, in *Elementis musicis* de semiditono sic inquit: *Sesquitonus iucunde suaviterque auditum ferit, nondum tamen consonantia ponendus est*. Et paulo post, de ditono: *Ditonus inter sesquitertiam* [A7r] *et sesquiquartam medius, minime complet et perficit harmoniam*. Cum igitur nec ditonum, nec semiditonum crederent συμφωνεῖν, sexta etiam majore et minore, et reliquis compositis imperfectis consonantiis destituti fuerunt, cum ex ditono, vel semiditono cum διὰ τεσσάρων aut διὰ πέντε juncto, formentur, et consonans quoddam ex dissonante simplici gigni non possit.

Авторы недавнего прошлого, хотя и опытным путем поняли, что дитон и прочие несовершенные консонансы единообразно и приятно достигают слуха, всё же не дерзнули назвать их консонансами, поскольку не ведали истинных отношений, которыми эти интервалы выражаются. Ученейший писатель [Жак] Лефевр из Этапля в своем труде «Основы музыки»[26], пишет о полудитоне так: «Полуторатон[27] приятен и сладок для слуха, однако не считается консонансом». И чуть дальше, о дитоне: «Дитон, поскольку он посредине между сверхтретным и сверхчетвертным отношениями, не исполняет и не совершает гармонию». Не считая дитон и полудитон благозвучными, они отвергли и большую и малую сексты, и прочие составные несовершенные консонансы. Ведь те образуются из дитона и полудитона путем прибавления кварты или октавы, а какие-либо [составные] консонансы из простых диссонансов родиться не могут.

[25] Имеется в виду небольшое «Введение в гармонику» Клеонида. Этот популярный дидактический текст (предположительно II в. н. э.) долгое время приписывали Евклиду.

[26] Якоб Фабер (он же Жак Лефевр; ок. 1460–1536) — французский гуманист, автор трактата «Elementa musices» (1496).

[27] Неологизмом sesquitonus (образованным по аналогии с sesqui-отношениями) Жак Лефевр обозначает полуторатон, или малую терцию.

Causa vero propter quam veteres semiditonum et ditonum dissonantes statuerint, mediocriter rerum musicarum peritus facile intelligit. Nam consonantiarum simplicium proprie sic dictarum formae continentur vel in multiplicibus, vel superparticularibus proportionibus, et inveniuntur actu in numero perfecto primo, qui est senarius. Ex reliquis proportionibus non gignuntur, cum, sicuti Boethius loquitur, non servent vel multiplicitatis ordinem, vel superparticularitatis simplicitatem, nec etiam ex omnibus [A7v] superparticularibus, sed tantum ex iis, quae in senario concluduntur. Hoc verum esse et a veteribus musicis inventum, scriptum et probatum, testabuntur una cum experientia et rationibus firmissimis autores pariter Graeci et Latini.

Причину же, по которой древние считали полудитон и дитон диссонансами, легко поймет даже не очень сведущий в музыкальных сущностях человек. Ибо так называемые простые консонансы оформляются в кратных или сверхчастичных отношениях и реализуют себя в первом совершенном числе, которым является шестерка[28]. Из других отношений они не рождаются, поскольку, как говорит Боэций, [такие отношения] не отвечают ни требованию порядка, присущего кратному роду, ни простоте, свойственной сверхчастичному роду[29]. Также консонансы рождаются не из всех сверхчастичных отношений, а только из тех, которые заключены в шестерке. То, что это истинно, что это открыто, описано и доказано древними музыкантами, засвидетельствовали с помощью опыта и надежнейшей теории и греческие, и латинские авторы[30].

Jam ditonus aut semiditonus apud veteres in talibus proportionibus non continentur, et etsi in variis proportionibus, in aliis atque aliis speciebus diatonici, chromatici et enharmonici generis inveniuntur, ex quibus verae ditoni ac semiditoni proportiones et consonantes elicere non esset difficile, tamen illae non adeo fuerunt in usu, ut crebra usurpatione innotescere potuissent. Ditonicum[31] enim diatonum a Pythagora inventum praecipue excoluerunt, quod in qualibet sesquitertia, sive in quolibet

Итак, дитон и полудитон у древних не заключаются в таких[32] числовых отношениях. И хотя их можно найти в разных отношениях в тех или иных видах диатонического, хроматического и энармонического родов, из которых извлечь истинные консонантные отношения дитона и полудитона не составляло труда[33], всё же [описываемые консонансы] не были настолько употребительными [в самой музыке], чтобы из-за частого использования стать распространенными. Главным образом древние

[28] О гексаде («шестиричном числе») см. наш комментарий выше.

[29] Boet. mus. II, 27.

[30] Обобщение Кальвизия построено так, будто «греческие и латинские авторы» засвидетельствовали в том числе и «совершенство» гексады, чего, разумеется, до Царлино не было.

[31] Оригинал: diatonicum.

[32] В кратных и сверхчастичных отношениях, т. е. в «музыкальных» числах.

[33] Числа чистой большой терции и чистой малой терции (соответственно, 5 : 4 и 6 : 5) действительно можно найти в разновидностях всех трех родов мелоса. В качестве античных «предвестников» чистой большой терции ренессансная теория рассматривала деление энармонического рода по Архиту (5 : 4, 36 : 35, 28 : 27) и твердую (синтоническую) диатонику Птолемея (10 : 9, 9 : 8, 16 : 15), где чистая большая терция складывается из большого и малого целых тонов ($10/9 \times 9/8 = 5/4$). Для чистой малой терции пригодилась мягкая хроматика Птолемея (6 : 5, 15 : 14, 28 : 27) и т. д.

tetrachordo progreditur, si a gravi ad acutum pergas, καθ' ἡμιτόνιον καὶ τόνον καὶ τόνον, et contra, si ex acuto [A8r] ad graviores sonos descendas, κατὰ τόνον καὶ τόνον καὶ ἡμιτόνιον.

почитали изобретенную Пифагором «дитоновую диатонику», которая в пределах сверхтретного отношения, или тетрахорда, идет так: если двигаешься снизу вверх, то через полутон, тон и тон, и наоборот, если спускаешься от высоких звуков к низким, то через тон, тон и полутон.

Et tonum quemlibet in sesquioctava proportione constituerunt, semitonium vero, quod et λεῖμμα, seu semitonium minus vocatur, in proportione super 13 partiente 243, in numeris 256 243. Ditonum etiam ex duobus tonis, sive duabus sesquioctavis fieri putaverunt, et semiditonum ex sesquioctava proportione ac semitonio minore. Jam si duae sesquioctavae conjungantur, et deinde sesquioctava ad semitonium minus sive λεῖμμα addatur, orientur proportiones, prior quidem in super 17 partiente 64, in numeris 81 64, altera in super 5 partiente 27, [in numeris 32 27]. Atque cum nec in multiplici nec in superparticulari[34] proportione, nec in senario actu contineantur, si vera sunt, quae de verarum consonantiarum formis diximus, quemadmodum sunt, nunquam pro consonantiis haberi aut in concentu usurpari possunt. [A8v]

Тон они установили в сверхосминном отношении, а полутон (его они называли также лиммой, или малым полутоном) — в 13-сверх-243-частном отношении[35], в числах 256:243. Дитон же они полагали состоящим из двух тонов, или двух сверхосминных отношений, а полудитон — из сверхосминного отношения и малого полутона. Итак, если соединить две сверхосмины, а потом к сверхосмине добавить малый полутон, или лимму, первый [интервал] будет в 17-сверх-64-частном отношении, в числах — 81:64, а второй — в 5-сверх-27-частном, [в числах — 32:27]. И поскольку [дитон и полудитон] не содержатся ни в кратном, ни в сверхчастичном отношении, ни в шестерке (если подлинно то, что мы сказали о формах подлинных консонансов), они никак не могут считаться консонансами и в гармонии использоваться не могут.

Verum Iosephus Zarlinus Clodiensis Italus in libris, quos scripsit de musica, ut ipse loquitur *in buona lingua Italiana*, sedula cura et adhibita regula harmonica, quae est divisio poroportionum harmonica, invenit ditonum et semiditonum nequaquam in superpartientibus proportionibus contineri, sed in veris formis superparticularium[36] atque ita consonantium, et ditonum quidem in sesquiquarta, semiditonum vero

**[Учение Царлино].** Джозеффо Царлино, итальянец из Кьоджи, в книгах о музыке, написанных, как он говорит сам, *in buona lingua Italiana*[37], с ревностным тщанием и с приложением гармонического правила, коим является гармоническое деление отношений, открыл, что дитон и полудитон заключаются вовсе не в сверхчастных отношениях, а в подлинных формах сверхчастичных, то есть консонантных, отношений: дитон — в сверхчетвертном,

[34] Оригинал: particulari.

[35] Стилистически гладкий русский перевод для сверхчастных отношений невозможен (для них в нашем языке просто нет соответствующих аналогов). Просим читателя рассматривать этот и последующие неологизмы как вынужденные исключения.

[36] Оригинал: particularium.

[37] На хорошем итальянском языке (итал.). В издании 1592 г. — bouna.

in sesquiquinta proportione. Idque praestitit ter repetita harmonica divisione proportionis duplae, in qua διὰ πασῶν, omnium consonantiarum prima fons et origo continetur, hoc modo.

а полудитон — в сверхпятинном отношении. Он установил это, трижды выполнив гармоническое деление двойного отношения, в котором заключается октава, первоисточник и предок всех консонансов, вот каким образом.

Primum, secutus regulas, quas tradunt Boethius et alii de inveniendo medio harmonico, duplam proportionem usitatissimo modo divisit in διὰ πέντε ac διὰ τεσσάρων, ut διὰ πέντε inferiorem locum occuparet, [B1r] διὰ τεσσάρων vero superiorem, in numeris 6 4 3. Hanc eandem divisionem repetiit, in potiore τοῦ διὰ πασῶν parte in διὰ πέντε scilicet, quae est in sesquialtera 3 2, et ita harmonice secando invenit duas proportiones produci, sesquiquartam inferiorem et sesquiquintam superiorem, in numeris 15 12 10, easque ad monochordum applicatas audivit ditonum ac semiditonum repraesentari. Tertia vice aggressus est ditonum, ut potiorem partem in διὰ πέντε eumque in sua vera forma, in sesquiquarta 5 4, dissecuit harmonice in sesquioctavam, et sesquinonam in his numeris 45 40 36,

Во-первых, следуя правилам о нахождении гармонического среднего, которые передают Боэций и другие авторы, он наиполезным образом разделил двойное отношение на квинту и кварту, при этом квинта заняла место внизу, а кварта вверху; в числах — 6 : 4 : 3. Затем он повторил то же деление в лучшей части октавы, а именно в квинте, соответствующей полуторному отношению 3 : 2[38]. Так гармоническим делением он открыл два отношения: внизу — сверхчетвертное, вверху — сверхпятинное (в числах — 15 : 12 : 10), и, приложив их к монохорду, услышал, что они представляют собой дитон и полудитон. В третьем подходе он взял квинту в лучшей ее части 5 : 4 и гармонически рассек дитон в его правильной форме[39] на сверхосмину и сверхдевятину; в числах — 45 : 40 : 36.

atque ita certo deprehendit, tonum non esse uniusmodi aut in una tantum proportione sesquioctava, sed etiam in sesquinona, atque ita alium tonum esse majorem, alium vero minorem. Hanc diversitatem tonorum arithmetica etiam mediatio adhibita producit, [B1v] sed in diversa collocatione[40], ut potiores et majores proportiones superiore loco, atque ita in acuto constituantur. Quo ordine autem in tetrachordis hi toni progrediantur, et quomodo in instrumentis musicis ad aequalitatem revocentur, docetur alibi.

Так он пришел к заключению, что тон не сводится к одному виду и существует не только в сверхосминном отношении, но также в сверхдевятинном, и, таким образом, есть большой тон [9 : 8] и есть малый тон [10 : 9]. Это различие тонов он продемонстрировал также приложением — в другом месте — арифметического деления так, чтобы лучшие и бóльшие отношения находились повыше, на более высоком месте. В каком же порядке указанные тоны идут в тетрахордах и каким образом они согласно друг с другом настраиваются на музыкальных инструментах, [у Царлино] объясняется в другом месте[41].

[38] Полуторное отношение лучше, чем сверхтретное, потому что ближе к равенству.

[39] «Правильная» форма дитона — 5 : 4 (а пифагорейский дитон 81 : 64, соответственно, «неправильный»).

[40] Оригинал (1592): collacatione.

[41] Ist. harm. II.

His jactis fundamentis, ad eruendas reliquorum intervallorum minorum proportiones, idem Zarlinus usus est proportionum subtractione. Sesquiquarta igitur, qua ditonus continetur, ex sesquitertia τοῦ διὰ τεσσάρων forma sublata, invenit relinqui sesquiquintam decimam 16 15, et cum διὰ τεσσάρων superet ditonum semitonio, veram semitonii diatonici formam sesquiquintam decimam esse deprehendit. Eadem proportio etiam residua est, si sesquioctava ex sesquiquinta subducatur.

Unde consequens est, quod λεῖμμα, semitonium minus dictum, in nostra musica [B2r] et in diatonico, quod tamen multi crediderunt, locum non habeat, sed semitonium aliquod majus. Testantur idem, qui instrumenta clavichordia et alia tractant, in iis enim, quod ratio in proportionibus monstravit, auditui atque sensibus perspicue proponitur.

Subtracta igitur ἀποτομή, quam semitonium majus vocarunt, et commate, ut volunt, semitonium minus seu λεῖμμα superat, ex διὰ τεσσάρων reliquum facere debebat intervallum minus ditono. Sed contrarium deprehenditur, intervallum enim quod relinquitur excedit ditonum commate. Necessarium igitur erit semitonium, quod majus dictum fuit, pro semitonio minore habitum fuisse, et minus contra pro majore.

Заложив эти основания, тот же Царлино для изыскания меньших отношений остальных интервалов воспользовался вычитанием отношений. Вычтя из сверхтретного отношения кварты сверхчетвертное, в котором содержится дитон, он открыл отношение 16:15. И поскольку кварта превосходит дитон на полутон, он определил таким образом истинную форму (16:15) диатонического полутона. То же отношение получится, если вычесть из сверхпятины [полудитона] сверхосмину [целого тона][42].

Отсюда следует, что лимма, называемая [у древних] малым полутоном, в нашей диатонической музыке места не имеет (в отличие от того, как полагали многие), а есть полутон несколько большего размера[43]. Также по свидетельству тех, кто играет на клавикорде и других инструментах, если они настроены с учетом пропорций[44], именно он и предлагается слуху и чувствам.

При вычитании из кварты апотомы, называемой [у древних] большим полутоном и превышающей их малый полутон (лимму) на комму, должен был получиться интервал меньше дитона[45]. Но [в нашей музыке] выходит наоборот: остающийся интервал превосходит дитон на комму[46]. Отсюда с необходимостью следует, что полутон, который назывался большим, становится малым полутоном, и наоборот — малый становится большим[47].

[42] 6/5 ÷ 9/8 = 16/15.

[43] Диатонический полутон чистого строя 16/15 (или 3888/3645) больше лиммы пифагорова строя 256/243 (3840/3645).

[44] Смысл фразы *in iis enim, quod ratio in proportionibus monstravit* до конца не ясен (перевод гипотетический).

[45] Дитон 81/64 (531441/419904) больше интервала, получаемого вычитанием апотомы из кварты, 8192/65651 (524288/419904).

[46] Интервал, получаемый вычитанием «нового» и «правильного» хроматического полутона 25/24 из кварты, превосходит дитон 81/64 не на комму, а на микроинтервал 2048/2025, который позже был назван «диасхизмой» (или «уменьшенной коммой», по Ж.-Ф. Рамо). Диасхизма меньше синтонической коммы на ту же величину (схизму), на которую синтоническая комма меньше пифагоровой.

[47] В пифагоровом строе апотома (хроматический полутон, 2187/2048) больше лиммы (диатонического полутона, 256/243). В чистом строе Царлино (и Кальвизия) диатонический полутон 16/15 (или 384/360) больше хроматического полутона 25/24 (375/360).

Exempli gratia, clavis *b* rotundum abest a *dis* superiore clave per διὰ τεσσάρων, rursum *b* rotundum a ♭ quadrato, ut volunt, per ἀποτομήν, ἀποτομή haec subtracta ♭ quadratum et *dis* superiorem clavem relinquere debebat [B2v] distantes non duabus sesquioctavis integris atque ita nec integro ditono, sed auribus manifestissimum est, majus intervallum relinqui quam ditonus est. Ergo *b* rotundum et ♭ quadratum non per semitonium majus distabant, sed per aliquod minus. Idem deprehenditur etiam in aliis clavibus.

Ulterius, subtracto semiditono ex ditono, sive sesquiquinta proportione ex sesquiquarta, residua erit sesquivicesima quarta 25 24, qua semitonium minus, cujus usus est in chromatico, continetur.

Et tandem veram proportionem commatis esse sesquioctuagesimam 81 80 [Zarlinus] deprehendit ex subductione toni minoris a majore, sesquinonae scilicet proportionis a sesquioctava.

Haec vera et legitima sunt intervalla in nostra musica figurata, in gignendis consonantiis foecundissima, facilia, et omnia in multiplicibus aut superparticularibus proportionibus, quas praecipue musici Pythagorici [B3r] approbarunt, circumscripta, nullum in superpartiente.

Conveniunt etiam ad diatonici generis speciem tertiam, qua *syntonon* appellarunt, celebratam a Ptolemaeo et Didymo, in qua specie tetrachorda ita erant disposita, ut si a gravi ad acutum pergeres per sesquiquintam decimam, ad sesquioctavam et hinc ad sesquinonam[50] pervenires, ut hoc diagramma ostendit:

Например, клавис *b* круглое отстоит от верхнего клависа *dis* на кварту, затем *b* круглое от ♭ квадратного, как считается, — на апотому. За вычетом этой апотомы ♭ квадратное и верхнее *dis* отстоят друг от друга не на две целые сверхосмины, т. е. не на целый дитон, но на интервал, больший, чем дитон, что совершенно ясно для слуха. Следовательно, *b* круглое отстоит от ♭ квадратного не на большой полутон, а на тот, что чуть поменьше. Тот же результат получается и в других клависах.

Наконец, при вычитании полудитона из дитона, иначе — сверхпятинного отношения из сверхчетвертного, выходит отношение 25:24, в котором заключен малый полутон, используемый в хроматике[48].

Истинное же отношение коммы Царлино определяет как 81:80, вычитая из большего тона меньший, а именно — из сверхосминного отношения сверхдевятинное[49].

Таковы истинные и надлежащие интервалы, [которые используются] в нашей фигурированной музыке, благодатнейшие и удобные для создания консонансов. Все они описываются в кратных или сверхчастичных отношениях, которые главным образом и одобряли пифагорейские музыканты, и ни один [из интервалов] — в сверхчастном.

Они соответствуют третьему виду диатонического рода под названием *syntonon* (напряженный), который сделали общеизвестным Птолемей и Дидим. Тетрахорд этого вида был устроен так, что если двигаться снизу вверх, то получишь отношение 16:15, а затем сверхосминное отношение и сверхдевятинное отношение, что показывает следующий чертеж:

48 5/4 ÷ 6/5 = 25/24.

49 9/8 ÷ 10/9 = 81/80.

50 Оригинал (1592): sesquinona.

| Tetrachordum diatonicum σύντονον apud Ptolemaeum | | Тетрахорд напряженной диатоники по Птолемею[51] | |
|---|---|---|---|
| διὰ τεσσάρων *B–E*<br>semiditonus *B–D*<br>ditonus *C–E* | *E* 36 ὑπάτη μέσων Sesquinona<br>*D* 40 λιχανὸς ὑπάτων Sesquioctava<br>*C* 45 παρυπάτη ὑπάτων Sesquiquinta decima<br>*B* 48 ὑπάτη ὑπάτων | кварта *B–E*<br>полудитон *B–D*<br>дитон *C–E* | *E* 36 гипата средних[52] (отношение 10/9)<br>*D* 40 лихана низших (отношение 9/8)<br>*C* 45 парипата низших (отношение 16/15)<br>*B* 48 гипата низших |

[B3v] Ex his tandem intervallis fiunt consonantiae omnes, in multiplici aut superparticulari genere, in proportionibus ita facilibus et cuilibet obviis, ut in numeris senario comprehensis 1 2 3 4 5 6 non tantum consonantiae simplices, ut semiditonus, ditonus, διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, sexta major, sexta minor et διὰ πασῶν, sed etiam hae compositae: decima major, duodecima, δὶς διὰ πασῶν, decima septima et decima nona contineantur.

Ex iisdem etiam intervallorum et consonantiarum proportionibus intelligitur, quae intervalla naturaliter se consequantur, et quae consonantiae in alias atque alias facile et cum προαιρέσει[53] transeant, ubi quaevis proprium locum habeat, quo in loco, quo ordine, quibus antecedentibus aut consequentibus, quaevis sonora, languida, suavis, horrida, tristis, difficilis, aspera et amara sit. Quae cognitio certe longe utilior est ad condendam

Только из этих интервалов и возникают все консонансы, в числах кратного или сверхчастичного рода. Их отношения потому легкие и любому очевидные, что, заключенные в шестерке (в числах 1, 2, 3, 4, 5, 6), они охватывают не только простые (полудитон, дитон, кварта, квинта, большая секста, малая секста, октава), но и составные (большая децима, дуодецима, двойная октава, септимадецима, нонадецима) консонансы.

Те же числовые отношения интервалов и консонансов дают понять, какие интервалы следуют друг за другом естественно, какие консонансы переходят в те или иные легко и осмысленно, каково подобающее место для любого из них, какой какому по порядку и на каком месте предшествует или за каким следует, какое [отношение звучит] бурно, расслабленно, приятно, противно, печально, сурово, шероховато и резко[54]. При сочинении гармонии[55], с тем чтобы она

[51] В «наших» обозначениях — нисходящий тетрахорд от ми малой октавы до си большой.

[52] При буквах (E D C B) указаны наименьшие целые числа при расчете напряженной диатоники. Отношение 40 : 36 = 10 : 9, 45 : 40 = 9 : 8, 48 : 45 = 16 : 15.

[53] Первое вхождение греч. προαίρεσις, которое на страницах «Мелопеи» встречается 4 раза. Буквально слово означает «осознанный выбор», «добровольное решение».

[54] Список оценочных характеристик представляет собой список прилагательных женского рода единственного числа. Они не могут быть атрибутами для лат. *intervallum* (существительного среднего рода) чисто грамматически, как не могут быть атрибутами для *consonantia* (женского рода) по смыслу (трудно представить себе «противные» и «жесткие» консонансы). Остается предположить, что все прилагательные относятся не к интервалам, а к числовым отношениям (proportiones), которые лежат в основе музыкальных интервалов.

[55] Под harmonia в этом контексте понимается многоголосная музыка.

harmoniam, ut apta et quae cum [B4r] textu conveniat, condi, et perfecta melodia dici possit, quam si quis ex linearum parallelarum diagrammatis, quod tamen plerique faciunt, consonantias numerare, ordinare ac judicare vellet.

надлежащим образом сочеталась с текстом, и чтобы композиция могла считаться законченной[56], сознавать это куда полезней, чем перечислять, располагать и оценивать консонансы, опираясь (как делают многие) на разлинованные таблицы[57].

* * *

Haec de veris fundamentis nostrae musicae, et in quibus a veterum modulatione differat, breviter et quasi in fasciculo musicae studiosis ad oculos adumbrare volui, repetuntur eadem multis in locis in sequentibus de melopoeta praeceptis. Quae si incipienti rationemque in proportionibus cognoscendis, formandis, addendis, subducendis, dividendis, multiplicandis etc. non penitus intelligenti, difficiliora videbuntur, quam ut ex hac brevi commemoratione percipi possint, ille cogitet in hac brevitate omnia dilucide explicari non potuisse, et hujus loci non esse, quae theoriae sunt, ut ea praeceptis immisceantur.

То, что кратко и как бы одним пучком, в виде эскиза о подлинных основаниях нашей музыки и о ее отличии от мелодии древних я написал для изучающих музыку, повторяется далее многократно в [моих] наставлениях для мелопоэта[58]. Если новичку, желающему познать теорию числовых отношений (как их образовывать, складывать, вычитать, делить, умножать и т. д.), что-то покажется не вполне понятным и трудным для быстрого запоминания, он должен принять, что при кратком изложении всё подробно объяснить невозможно, и что в том месте, которое отведено теории, добавить к ней [практические] наставления нельзя.

Si Deus opt[imus] max[imus] vitam [B4v] et facultatem progrediendi in hoc studio concesserit, rerum musicarum omnium ad constituendam melodiam pertinentium theoriam perspicuam brevi proponam.

Если Бог Всемогущий благоволит жизнеспособности данного труда, я кратко изложу ясную теорию всех музыкальных сущностей, имеющих отношение к созданию композиции.

Vestrae autem Reipub[licae] viri ampliss[imi] prudentissimique haec de melopoeia praecepta, ex veris fundamentis extructa, explicata et exemplis illustrata, primitias meas, dedicare volui. Cum scirem, illam, ut reliquis omnibus, ita studio musico in primis favere, dum in schola,

О знатнейшие и мудрейшие мужи! Эти наставления в мелопее, извлеченные из подлинных основ, истолкованные и иллюстрированные примерами, первые результаты[59] [моих стараний], я хочу посвятить вашей республике. Мне известно, что она особенно покровительствует

[56] Законченность, завершенность (perfectio) композиции — важное требование немецкой музыкальной эстетики XVI века (ср. opus perfectum et absolutum Николая Листения и Генриха Фабера).

[57] По утверждению Кальвизия, эстетику консонансов «многие» рассматривают умозрительно, ориентируясь не на слух, а на письменные таблицы.

[58] Первое вхождение неологизма *melopoeta* (мелопоэт, т. е. композитор), которое встречается на страницах трактата (также в формах *melopoeus* и *melopoeius*) неоднократно.

[59] «Мелопея» — хронологически первый трактат Кальвизия.

quam nutrit celeberrimam, non tantum praeceptores, qui inter bonos musicos excelluerunt et hanc artem studiis et inventionibus non parum juverunt, magnis sumptibus fovet, sed etiam adolescentes quam plurimos, peregrinos fere et egenos, si huic studio dediti fuerint, plurimis beneficiis auget. Et deinde praecipue ut gratum animum declararem erga eandem, quae me septennium fere hanc [artem] juxta alias [B5r] artes discentem atque exercentem benigne sustentavit: ut ita eo, ubi studii huius prima fundamenta jacta sunt, primus etiam qui natus est fructus redeat.

музыкальным занятиям (как и всяким другим) в знаменитой школе, которую лелеет и где не только щедро поддерживает учителей, которые выделились среди хороших музыкантов и немало поспособствовали музыкальному искусству своими исследованиями и открытиями, но и совершает многочисленные благодеяния по отношению ко многим юношам, почти неграмотным и нищим, если те отдают себя учению. Потому я и решил выказать душевную благодарность той, что щедро поддерживала меня почти семь лет, пока я изучал и практиковал [музыкальное] искусство (наряду с другими искусствами), с тем чтобы [мой] первенец, в котором заложены первоосновы его изучения, принес плоды.

Vos viros ampliss[imos] prudentissimosque magnopere oratos volo, ut hunc de melopoeia libellum benigno vultu suscipiatis et contra malevolorum obtrectationem defendatis. Prosperrime diutissimeque valete. Portae ex gymnasio illustri, calendis Februarii, anno 1592, ampl[issimis] atque prud[entissimis] v[iris] deditiss[imus] Sethus Calvisius. [B5v]

Прошу вас, знатнейшие и мудрейшие мужи, великодушно принять эту книжечку о мелопее и защитить ее от ревнивых недоброжелателей. С наилучшими пожеланиями процветания и долголетия, из прославленной гимназии в Пфорте[60], в феврале 1592 года, преданный знатнейшим и мудрейшим мужам, Зет Кальвизий.

**Lutherus in Epistola ad Senfelium Musicum**

Scimus musicam daemonibus etiam invisam et intolerabilem esse. Et plane judico, nec pudet asserere. Post theologiam esse nullam artem, quae possit musicae aequari. Nam ipsa sola post theologiam id praestat, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietum et animum laetum etc. [B6r]

**Из послания Лютера к музыканту Зенфлю[61]**

Мы знаем, что для демонов музыка ненавистна и нестерпима. Суждение мое таково, и мне не стыдно его признать: после теологии нет искусства, которое могло бы сравниться с музыкой. Ибо только она после теологии дарует то, что дарует одна теология, а именно умиротворение и радость духовную, и т. д.

[60] Мужская гимназия «Шульпфорта» (близ Наумбурга), в которой Кальвизий работал в 1582–1594 гг. — одно из самых знаменитых учебных заведений Германии во 2-й половине XVI в. и первой четверти XVII в. Ныне функционирует как школа-интернат для детей обоих полов.

[61] Людвиг Зенфль (Ludwig Senfl; 1490 — около 1543) — швейцарский композитор, работавший в Германии.

**ΜΕΛΟΠΟΙΑΣ SIVE MELODIAE CONDENDAE[62] RATIONIS**

**Caput 1. De melopoeiae commendatione, nomine, definitione et divisione**

Si quam musica, quae publice vel in templis, vel in hominum conversationibus viva voce aut instrumentis exercetur, meretur laudem, quam certe meretur maximam propter admirandam, quam in animis hominum movendis exercet, potentiam: eandem profecto immo majorem obtinet ea pars musices, quae poetica dicta[63], et ipsas cantilenas, quas homines adeo admirantur et suspiciunt, finxit, et innumeras alias quotidie in lucem profert. Illa enim ex hac, tanquam ex sua causa proficiscitur, et effectus nunquam praestantior sua causa[64] existimatur.

Praeterea proprias etiam, quas cum nulla alia arte aut cum musices aliqua parte communes habet, obtinet laudes, ut quod cultores suos ita in rebus musicis instruit, ut et cantilenas ipsi effingere, et aliorum penitus autorum introspicere, intelligere, et quomodo partes ordinatae quaeque commode, quae minus commode [B6v] coaptatae sint, judicare possint. Et si quando eae, quae humana voce canitur, adhibetur musica et a minus exercitatis in canendo aberratum sit, aut a typographis vel librariis, vel etiam ab ipsis autoribus in cantilenis describendis errores commissi fuerint, id quod accidit saepissime quo pacto illi in viam reduci, horum errores corrigi et cantilena in integrum restitui debeat, qui hac arte instructi sunt, certissimam conjecturam facere noverunt,

**Мелопея, или метод создания мелодии**

**Глава 1. О значимости, названии, определении и делении мелопеи**

Сколь бы ни была похвальна [практическая] музыка, которая звучит публично — и в храмах, и в людском обиходе, живым голосом или на инструментах, в наибольшей же степени похвальна удивительная сила, с которой она волнует души людей, — и всё же еще бóльшую [силу] обретает та часть музыки, которая называется творческой. Она [уже] создала те музыкальные сочинения, которыми люди восхищаются и которые почитают, и ежедневно производит на свет бесчисленные другие. Та [практическая] исходит из этой [творческой] как из своей причины, а следствие никогда не оценивается выше, чем его причина[65].

Кроме того, она [musica poetica] также заслуживает хвалы особой, не имеющей общности ни с каким другим искусством, ни с другими частями музыки, потому что наставляет в музыке своих последователей таким образом, чтобы те сочиняли произведения, тщательно всматривались в работы других авторов, понимали [их] и могли судить, как упорядочивать голоса [в многоголосии], какое их сочетание хорошо, а какое не очень. И если сочиненное для человеческого голоса неопытные певцы исказили, или если типографы, библиотекари и даже сами авторы сделали ошибки в записи произведений, и в таких случаях их чаще всего надо, так сказать, наставить на путь истины, поправить ошибки и восстановить целостность произведения, [тогда] обученные нашему искусству будут в состоянии сделать

[62] Оригинал (1630): contendae.

[63] Первое и единственное (за исключением заголовка) в «Мелопее» вхождение термина *musica poetica*.

[64] Оба оригинала: caussa.

[65] «Практическая музыка» (та, которая «звучит публично») проистекает из «творческой музыки» (сочиненной и нотированной музыкальной композиции). В ценностной иерархии Кальвизия искусство практического музицирования стоит ниже искусства музыкальной композиции.

ne propter unam aut alteram notulam male collocatam aut omissam cantilenam prorsus abjici necesse sit. Parit etiam magnam voluptatem illa musicarum rerum consideratio et proportionum, intervallorum, modorum, consonantiarum dissonantiarumque contemplatio et certitudo, ut ita merito haec ars fingendi novas cantilenas a quibusvis magnifacienda, discenda et excolenda sit.

надежнейшую правку, дабы из-за той или иной неправильно размещенной или пропущенной ноты не пришлось выбросить всё произведение. Кроме того, обсуждение музыкальных предметов, [в том числе] рассмотрение и усвоение пропорций, интервалов, ладов, консонансов и диссонансов, сулит большое удовольствие, поэтому искусство сочинения новой музыки любой человек с полным основанием обязан возвеличивать, изучать и лелеять.

Nominatur autem a plerisque *contrapunctus*, quod vocabulum Italicum est, et inde deductum, quod in initio hujus figuratae musicae diversas quantitates temporis et figurarum non agnoscerent, sed plano cantui seu chorali tantum aliam vel plures voces in paribus figuris concinentes adderent. Cum autem ob pares quantitates diversitas figurarum necessaria non esset, per puncta tantum libuit cantum componere, et cum punctum ita puncto opponeretur, contrapunctus haec ars vocata est.

Многие называют [musica poetica] «контрапунктом» — это слово итальянское и выведено из того, что в фигурированной музыке различные длительности темпуса[66] и фигур[67] поначалу не признавали, а лишь добавляли в пении к плавному распеву, или хоралу, один или несколько голосов равными длительностями. Поскольку из-за равных длительностей в различии фигур не было нужды[68], распев сочиняли только по точкам, и поскольку точка противопоставлялась точке, такое искусство назвали контрапунктом.

Verum cum idem vocabulum harmoniam etiam certis hujus artis legibus conformatam significet, [B7r] ut quando dicitur *contrapunctus simplex, fractus, floridus, canere contrapunctum*, atque ita simul artem et artis effectum ambigua significatione denotet, neque etiam latinitatem, cui, quantum fieri potest, studere debemus, sapiat, merito rejicitur, et μελοποιία Graecis usitato vocabulo rectius appellatur.

Поскольку то же слово означает гармонию[69], подчиненную определенным законам музыкального искусства (когда говорят «контрапункт простой», «раздробленный», «цветистый», «петь в контрапункте»), и таким образом приобретает двойственное значение — искусства и результата [того же] искусства (не говоря уже о чистоте латыни, к которой мы по возможности должны стремиться[70]), [слово contrapunctus] заслуженно отвергается, и [musica poetica] более правильно именуется принятым у греков словом «мелопея».

66 Т. е. мензуру.

67 «Фигурой» (figura) Кальвизий называет ноты и паузы, присущие мензуральной нотации.

68 В силлабическом пении на заданный хорал (при «равных голосах») проблема ритмического многообразия «фигур» не стояла, потому что длительности гармонизующего голоса точно совпадали с голосом оригинального хорала.

69 Т. е. многоголосную музыку.

70 Слова *contrapunctus* нет в классической латыни, это, так сказать, «плохая латынь».

Est autem μελοποιία ars recte conjungendi et inflectendi intervalla harmonica, in diversis sonis concentum efficientia ac orationi propositae accomodata. Euclides in suo *Introductorio* definit eam, quod sit tractatio earum rerum, quae sub harmoniam cadunt, ut accommodatae sint proposito argumento, verba Graeca sic habent: Μελοποιία ἐστι χρῆσις τῶν ὑποκειμένων τῇ ἁρμονικῇ πραγματείᾳ πρὸς τὸ οἰκεῖον ἑκάστης ὑποθέσεως.

Мелопея — это искусство правильно соединять и преобразовывать гармонические интервалы, производящие согласие в различных звуках и приспособленные к предложенным словам. Евклид в своем «Введении»[71] определяет ее как употребление вещей, относящихся к гармонии, с целью приспособить их к предложенной теме. Греческими словами так: «Мелопея — это использование того, что подлежит гармонике, в соответствии с той или иной задачей»[72].

Melopoeiae partes duae sunt, harmonia et oratio, sive textus. Nam etiamsi hodie melopoetis[73] liberum relinquitur, ut textum aut sententiam harmonia exornandam vel ipsi fingant et forment, vel ab aliis sumant, tamen necesse est, ut convenientem cuilibet textui harmoniam condant. Poetae autem veteres simul materiam, quam tractandam susceperunt, verborum, metro comprehensorum, elegantia ac figurarum sententiarumque splendore illustraverunt, et harmoniam proposito argumento accommodatam addiderunt, id quod monumenta veterum et vocabula μέλος et μελῳδία ostendunt, quae harmoniam, rythmum et orationem, ut vult Plato in 3. *De republica*, sub se comprehendunt. [B7v]

Частей мелопеи две: гармония и слово, или текст. Хотя нынче мелопоэтам предоставляется выбор, сочинять ли текст для украшения гармонией самим или заимствовать у других, все же [по-прежнему] необходимо создавать гармонию, подходящую к какому-либо тексту. Древние [мело]поэты материал, который они брали для разработки, украшали изящными стихами, блестящими [риторическими] фигурами и сентенциями, и к предложенной [в тексте] теме приспосабливали гармонию, что показывают древние памятники и слова μέλος и μελῳδία, под которыми, как у Платона в кн. 3 «Государства», подразумеваются гармония, ритм и слова[74].

### Caput 2. De partibus harmoniae

Harmonia est diversorum sonorum unio, redacta ad concentum. Non[76] tantum simplicem in acutioribus aut remissioribus

### Глава 2. О многоголосии[75]

Гармония — это единство разных звуков, приведенное к согласию[77]. Она допускает не только простую [т. е. одноголосную]

[71] См. наш комментарий при первой ссылке Кальвизия на «Евклида» выше (в Прологе).

[72] Перевод В. Г. Цыпина, цитируется по: [4, *125*].

[73] Оригинал в обоих изданиях (1592, 1630): melopoeis.

[74] Plat. Resp. 398c-d. Еще раз к знаменитому месту из «Государства» Платона Кальвизий возвращается в гл. 18.

[75] Буквально — «О частях гармонии».

[76] Оригинал в обоих изданиях (1592, 1630): non.n.

[77] Определение музыкальной гармонии точно в таком виде, как у Кальвизия, найти не удалось, хотя очевидна его производность от десятков похожих определений в трактатах прошлого. Например, в «Musica enchiriadis»: *Harmonia est diversarum vocum apta coadunatio*, у Якоба Льежского: *Harmonica modulatio est distinctorum sonorum unio*. Часто со времен Средневековья похожими словами описывался консонанс (благозвучие), например у Роберта Килвардби: *Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia*.

sonis modulationem admittit et ab intervallo ad intervallum vel velociore, vel tardiore motu secundum tempus in figuris musicis praescriptum procedit, sed etiam alias voces, quae concentum faciunt, accinentes habet, ex quibus tanquam ex partibus harmonia componitur.

мелодию в высоких или низких звуках и проходит от интервала к интервалу в быстром или медленном движении согласно времени[78], предписанному музыкальными фигурами, но также содержит другие — подпевающие — голоса, которые образуют созвучие, и из которых, словно из частей, складывается гармония.

Earum partium aut vocum vel duae, vel tres, quatuor, quinque, sex, septem, octo vel plures adhibentur, nam hodie etiam vel quadraginta, vel interdum quinquaginta tales partes et voces, in unica cantilena inveniuntur. Principales tamen tantum quatuor sunt, bassus videlicet, tenor, altus, cantus. Et si quae plures adfuerint, suis aequalibus, cum quibus clave convenient, annumerantur, et epitheto aliquo, vel numeris, ab iis distinguuntur, ita ut dicatur prior, vel superior, inferior etc. bassus, vel primus, secundus, tertius etc. bassus, et ita de reliquis.

Этих частей, или голосов, используется либо два, либо три, четыре, пять, шесть, восемь или больше, а ныне таких частей и голосов в одном произведении можно найти даже сорок или иногда пятьдесят. Однако основных голосов лишь четыре, а именно бас, тенор, альт и кантус. И если каких-то голосов будет больше, равных этим, у которых такой же ключ, то они причисляются [к основным четырем], и отличаются каким-то [другим] определением или номерами. Например, о них говорится *высший* (или *верхний*), *нижний* и т. д. бас, или *первый, второй, третий* и т. д. бас. То же — с остальными голосами.

Nomina harum quatuor partium vel vocum sumpta esse videtur ex harmonia maxima veterum, quae qualis fuerit, et cur hae voces ita dictae sint, paucis videbimus.

Названия этих четырех частей, или голосов, взяты, видимо, из наибольшей гармонии[79] древних, и то, какой она была, и отчего эти голоса таким образом названы, мы вкратце рассмотрим.

Constituebant veteres maximam suam harmoniam in quatuor numeris solidis, qui collati inter se tres proportionum species, arithmeticam, geometricam et harmonicam, atque insuper omnes consonantias simplices continebant, ii numeri sunt 12 9 8 6. Nam [B8r] 12 9 6 sunt in proportione seu progressione arithmetica, cum uterque extremorum ternario a medio distet. Et 12 8 6 continent proportionem harmonicam, quemadmodum enim se termini extremi habent inter se (sunt 12 et 6 in proportione dupla), ita se habent differentiae terminorum,

Древние установили свою наибольшую гармонию в четырех целых числах, которые, соединяясь, включают в себя три вида пропорций — арифметическую, геометрическую и гармоническую, и сверх того все простые консонансы, эти числа таковы: 12, 9, 8, 6. Ибо числа 12 : 9 : 6 состоят в арифметической пропорции, или прогрессии, так как оба крайних числа отстоят от среднего на тройку. А числа 12 : 8 : 6 содержат гармоническую пропорцию, ибо крайние числа относятся друг к другу точно так же (12 и 6 находятся в двойном отношении), как относятся

[78] Т. е. согласно ритмической длительности.

[79] Под «наибольшей гармонией» подразумевается наибольший консонанс, т. е. октава.

quae respectu medii inveniuntur. Inter duodenarium autem et octonarium differentia est quatuor, et inter octonarium et senarium differentia est binarius, quae differentiae 4 et 2 similiter in proportione dupla constituuntur. Porro proportio geometrica consistit in his numeris: 12 dant 9, quid dabunt 8, facit 6, et est proportio geometrica non continua, sed discreta.

разности крайних чисел и среднего числа. Разность 12 и 8 составляет 4, а разность 8 и 6 составляет 2, таким образом, эти разности (4 и 2) так же, [как и крайние числа пропорции], находятся в двойном отношении. В этих же числах есть и геометрическая пропорция: 12 относится к 9, как 8 к 6, и выходит геометрическая пропорция, но не непрерывная, а разделенная.

Consonantiae autem simplices apud veteres tantum habentur tres: διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, διὰ πασῶν. Διὰ τεσσάρων igitur minima apud veteres consonantia constituitur in proportione sesquiteria 4 3, quam efficit 12 ad 9, vel 8 ad 6. Διὰ πέντε in sesquialtera 3 2, quam efficit 12 ad 8, aut 9 ad 6. Διὰ πασῶν in dupla 2 1, quam efficit 12 ad 6. Tonus insuper hic accedit, qui est in sesquioctava proportione 9 8.

Простых консонансов у древних лишь три: кварта, квинта и октава. Кварта, которая у древних считается наименьшим консонансом, содержится в сверхтретном отношении 4 : 3, которое дают 12 к 9, или 8 к 6. Квинта — в полуторном 3 : 2, которое дают 12 к 8, или 9 к 6. Октава — в двойном 2 : 1, которое дают 12 к 6. Сверх этого прибавляется тон, который содержится в сверхосминном отношении 9 : 8.

Hae consonantiae, quas ratio in numeris facile apprehendit et intelligit, ut auditui etiam demonstrarentur, quatuor chordas fecerunt, in eadem proportione, qua numeri sunt, constitutas singulasque peculiari nomine appellaverunt: maximam ὑπάτην, sequentem μέσην, tertiam παραμέσην et extremam et minimam νήτην. Atque ita: ὑπάτη maxima ad νήτην διὰ πασῶν sonuit, quemadmodum proportio est duodenarii ad senarium. Eadem ὑπάτη ad μέσην διὰ τεσσάρων secundum proportionem sesquitertiam, duodenarii videlicet, ad novenarium. Ad παραμέσην vero [B8v] διὰ πέντε sonuit secundum proportionem sesquialteram, quae est inter duodenarium et octonarium. Ulterius μέση ad νήτην διὰ πέντε sonuit propter proportionem sesquialteram inter novenarium et senarium, et eadem ad παραμέσην tonum fecit ratione sesquioctavae inter novenarium et octonarium. Παραμέση vero ad νήτην διὰ τεσσάρων constituit propter proportionem sesquitertiam inter octonarium et senarium.

Эти консонансы, которые разум легко схватывает и познаёт через числа, чтобы предъявить их и слуху, образуют четыре струны. Настроив их в том же отношении, что и [упомянутые] числа, [древние] каждую из струн назвали особым именем: наибольшую — гипатой, следующую — месой, третью — парамесой, а последнюю и наименьшую — нетой. Гипата с нетой звучат в октаву, как отношение 12 : 6, гипата с месой — в кварту, в соответствии со сверхтретным отношением 12 : 9. Гипата с парамесой звучат в квинту, в соответствии с полуторным отношением 12 : 8. Далее, меса с нетой звучат в квинту из-за полуторного отношения 9 : 6, а меса с парамесой дают [целый] тон вследствие сверхосминного отношения 9 : 8. Парамеса же и нета образуют кварту благодаря сверхтретному отношению 8 : 6.

Harum chordarum nomina Itali, primi hujus novae et figuratae musices excultores, vocabulis ipsis genuinis ita expresserunt, ut ὑπάτην, quae juxta duodenarium numerum maxima chorda erat et gravissimum sonum reddebat, BASSUM nominarent, quod vocabulum ipsis imum et profundum quid significat. Μέσην vero juxta novenarium numerum constitutam TENOREM, quod tenor medius esset inter reliquas voces et progressu suo modum certum et plerumque choralem cantum aequabiliter observaret. Παραμέσην autem in octonario ALTUM, vel CONTRATENOREM, quod altior esset quam tenor, et plerumque propter διὰ τεσσάρων intervallum, crebro inter has voces usurpatum, dissonaret. Et νήτην in senario SUPREMAM vel DISCANTUM, quod in extremis sonis versaretur et primus ad discendum pueris proponeretur, quibus maxime propter vocis acumen conveniret, cum νέος, unde νήτη, derivatur, interdum etiam adolescentem vel puerum significet. [C1r]

Названия этих струн итальянцы, которые первыми стали возделывать современную фигурированную музыку, передали словами родного языка. Так, гипату, которая, согласно числу 12, была наибольшей струной и производила самый низкий звук, они назвали б а с о м; это слово у них обозначает низкое и глубокое [звучание]. Месу, установленную в числе 9, назвали т е н о р о м, потому что тенор находится в середине[80] между остальными голосами, и в своем продвижении соблюдает определенный лад[81], и содержит по большей части [григорианский] хорал в равных длительностях. Парамесу, соответствующую числу 8, они назвали а л ь т о м, или к о н т р а т е н о р о м, потому что он выше, чем тенор, и большей частью диссонирует из-за интервала кварты, которая часто используется между этими голосами[82]. А нету, соответствующую числу 6, назвали в ы с ш е й, или д и с к а н т о м, потому что дискант двигается в крайне высоких звуках и потому что первым предлагается для обучения мальчиков, которым он лучше всего подходит из-за их высоких голосов, потому и νήτη (нета) происходит от νέος, что значит «юноша» или «мальчик»[83].

Harum partium seu vocum ea natura est, ut omnes quidem modulationem bellam, volubilem et elegantem, non hiulcam aut asperam ament. Maxime tamen cantus, vel discantus, qui propter acutissimos sonos facillime aures penetrat, et altus, qui progressu laetiore et elegantiore toti harmoniae suavitatem conciliat. Bassus, cum basis et fundamentum sit harmoniae, lentiorem motum exoptat, ampliorem ambitum et intervalla majora,

Природа этих частей, или голосов, такова, что каждый из них склонен к мелодии приятной, текучей и изящной, без провалов и шероховатостей. Однако больше [к такому склонен] кантус, или дискант, который благодаря высочайшим звукам легче всего проникает в слух, и альт, который веселым и изящным движением придает приятность гармонии в целом. Бас, как базис и основание гармонии, стремится к более медленному движению, более широкой поступи

[80] Меса у греков значит «средняя» (струна, ступень).

[81] По Кальвизию, лад многоголосного целого определяется по тенору (см. дальше в этой же главе).

[82] Между тенором и альтом.

[83] Хотя этимология Кальвизия верна, нета в Полной системе греков означает «крайняя», «самая последняя» (струна в тетрахорде) и к молодежи отношения не имеет.

facilia tamen, ne si error in canendo basso commitatur. Consonantiarum reliquarum in reliquis vocibus fiat confusio, cum bassus ut basis illas omnes sustentet, roboret et augeat. Tenor modi observantissimus est, eumque προαιρέσει et apparatu quodam in certis clausulis et in loco proprio ostendit[84]. De his harmoniae partibus seu vocibus usitati sunt versus Mantuani Poetae, paululum tamen immutati.

и бóльшим интервалам, при этом и более легким [для исполнения], дабы при пении баса не случилась погрешность. В прочих консонансах прочих голосов случается беспорядок, потому бас в качестве базиса всех их поддерживает, укрепляет и усиливает. Тенор — голос, который больше всего соблюдает лад, и, осмыслив и подготовив, показывает его в определенных клаузулах[85] и в надлежащем месте. О голосах многоголосного произведения известны стихи Мантуанского поэта, которые с [моими] небольшими изменениями таковы[86]:

*Primus in aure sonis dominatur cantus acutis,*
*Sed tenor est vocum rector ductorque canentum.*
*Altus Apollineum carmen depingit et ornat,*
*Bassus alit voces, confortat, fundat et auget.*

*Как первый — из-за высоких звуков — воспринимается слухом кантус[87],*
*Но правитель и вождь певческих голосов — тенор.*
*Расписывает и украшает аполлонову песнь альт,*
*Бас питает, укрепляет, обосновывает и усиливает [другие] голоса.*

[C1v] Observandum praeterea hic est ratione modorum, quod si cantus et tenor contentum aliquem modum observant, altus et bassus ad ejusdem nominis remissum descendant. Et contra, si cantus et tenor remissum habent, altus et bassus ejusdem nominis contentum sequantur. Ita ut in qualibet composita seu figurata modulatione[88] tam contentus,

Кроме этого, в отношении ладов нужно заметить, что если кантус и тенор в каком-либо автентическом ладу, то альт и бас опускаются в плагальный того же названия. И наоборот, если кантус и тенор в плагальном ладу, альт и бас следуют в автентическом того же названия. Таким образом, в любой сочиненной, или фигурированной, музыке соединяются как автентический,

[84] Оригинал (1592): ostendt.

[85] Первое вхождение термина *clausula*, без каких-либо объяснений.

[86] Кальвизий заимствовал стихотворную цитату из «Гармоники» Царлино (Ist. harm. III, 58). Автор стихов, мантуанский поэт Теофил Фоленго (1491–1544), писавший под псевдонимом Мерлин Кокаи (лат. Merlinus Cocaius), — виднейший представитель сатирической макароническoй поэзии, оказавший влияние в том числе и на Ф. Рабле. Борец за чистоту латыни, Кальвизий заменил макаронизмы оригинала (ascoltantum, sopranus, guida, ingrassat) «правильными» словами, причем все замены в издании «Мелопеи» 1592 г. он педантично прокомментировал (из издания «Мелопеи» 1630 г. эти комментарии удалены). Приведем текст Фоленго, как он дан у Царлино:

Plus ascoltantum Sopranus captat orecchias,
Sed Tenor est vocum rector, vel guida, canentum,
Altus Apollineum carmen depingit et ornat,
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget.

[87] Здесь и в нотных примерах «Мелопеи» слово *cantus* используется как синоним *discantus* (дискант).

[88] Оригинал (1592): modolatione.

quam remissus ejusdem nominis modi conjungantur, nisi voces in eodem ambitu et in sonis aequalibus progrediantur, id quod fit in biciniis et interdum in triciniis.

Reliquae autem, quae *ad aequales cantari* dicuntur, cantilenae, et tribus, quatuor aut pluribus vocibus constant, propter consonantias, quas propinquiores habent, ita dicuntur. Et cum ultra δὶς διὰ πασῶν δίτονον suprema vox ab infima non discedat, exteriores voces si contenti alicujus sint modi, interiores seu mediae remissum observabunt. Et contra, si exteriores remissum habebunt, mediae contentum sequentur, id quod exempla ostendunt.

Porro qua ratione hae voces seu partes in cantilena conjungantur, ut harmoniam pariant et appositis consonantiis, clausulis et fugis sententiam exprimant, dicetur in sequentibus. [C2r]

**Caput 3. De sonis**

Ad harmoniam constituendam pertinent soni et sonorum progressus. Soni enim sunt quasi elementa, ex quibus harmonia generatur. Nihil autem generatum aut compositum rectius fieri,

так и плагальный лады одного названия, если только голоса не движутся в одном и том же амбитусе и в одинаковых [по высоте] звуках, что бывает в бициниях и иногда в трициниях[89].

Другие вокальные произведения, которые называются *ad aequales*, содержат три, четыре или больше голосов; они называются так из-за ближайших консонансов [унисона и октавы][90]. В случае, если расстояние между высшим и низшим голосами не превышает дитона через двойную октаву, крайние голоса принадлежат автентическому ладу, а внутренние (или средние) соблюдают плагальный[91]. И наоборот, если крайние принадлежат плагальному, то средние следуют автентическому, что и показывают примеры.

О том, как эти голоса, или части, сочетаются в [многоголосном] произведении, порождают гармонию и выражают смысл текста при помощи консонансов, клаузул и фуг[92], будет сказано в дальнейшем.

**Глава 3. О звуках**

Для построения гармонии важны звуки и последовательности звуков. Звуки — это как бы элементы, из которых гармония производится. Однако ничто производное или составленное не может возникать,

[89] Бицинии и трицинии — дидактические сочинения для (соответственно) двух и трех одинаковых голосов, распространенные в практике протестантского школьного образования времен Кальвизия, который и сам писал в этих жанрах (например, в 1599 г. выпустил сб. *Bicinia septuaginta*).

[90] В «обычной» диспозиции соседние голоса отстоят друг от друга на квинту и кварту. Начиная с XVI в. многоголосную вокальную музыку для одинаковых или близких по диапазону голосов композиторы (например, Якоб Хандль и Карл Луитон) изредка снабжали пометой «ad aequales» (подразумевается «voces»); помет могло и не быть, как в 8 четырехголосных мессах «во всех восьми музыкальных тонах» (sopra li otto toni della musica) Джованни Маттео Азолы. О специфике многоголосных ладов в произведениях *ad aequales* этого периода подробней см. в статье Б. Майера [13]. Среди позднейших примеров произведений *ad aequales* — месса Ф. Листа для теноров и басов с органом S. 8.

[91] К описанию техники *ad aequales* Кальвизий возвращается в «Первом упражнении» [8, *38–39*], при этом сужает суммарный диапазон голосов (totum harmoniae corpus) до «примерно двух октав».

[92] Первое вхождение термина *fuga*, без объяснений. Определение фуги Кальвизий дает в гл. 15.

considerari, aut intelligi potest, quam perspectis prius iis rebus, ex quibus generari aut componi solet. Prius igitur de sonis et post de sonorum progressu dicendum.

рассматриваться или познаваться должным образом, пока не будут прежде рассмотрены те вещи, из которых нечто произведено или составлено. Итак, прежде следует сказать о звуках, а потом — о последовательности звуков.

Sonus, qui in musicam cadit, est modulatae vocis casus una intensione productus, Graece φθόγγος. Est idem minima particula modulationis, atque ita principium omnium intervallorum et totius harmoniae. Et rationem eandem habet ad harmoniam, quam habet unitas ad numerum, punctum ad magnitudinem, momentum seu instans ad tempus. Quemadmodum enim numerus non esset nisi unitas esset, nec magnitudo si non punctum, ne tempus si non instans seu momentum. Cum numerus fiat ex unitate repetita, magnitudo ex fluxione puncti, et tempus a momento numeretur, ita nec intervallum nec harmonia esset nisi ex sonis principium duceret. In eosdem etiam sonos, ex quibus constata est, harmonia resolvitur quemadmodum oratio in dictiones, et dictiones in syllabas, et syllabae in litteras, quae minima pars dictionis definiuntur.

Звук, свойственный музыке, есть попадание мелосоразмерного голоса на одну высоту[93], по-гречески φθόγγος. Он также — наименьшая часть мелодии, и таким образом начало всех интервалов и всей гармонии. И он имеет такое же отношение к гармонии, какое к числам имеет единица, точка — к [количественной] величине, текущее мгновение — ко времени. Точно так же число не может существовать без единицы, величина без точки, время без текущего момента. Как число возникает из повторенной единицы, величина — из потока точек, а время сосчитывается в мгновениях, таким же образом не будет ни интервала, ни гармонии, если они не поведут свое начало из звуков. На те же звуки, из которых гармония состоит, она и распадается, как речь — на слова, слова — на слоги, а слоги — на буквы, которые определяются как наименьшие части слов.

[C2v] Soni in hac musices parte relative et respecta alterius soni tantum considerantur, quatenus videlicet intervalla constituunt, quae gravi et acuto sono distant. Ea intervalla dividuntur tripliciter, primum in simplicia et composita, deinde in intervalla unius proportionis aut plurium, tertio in consona intervalla et dissona.

Музыкальные звуки по отношению к другим [речевым] звукам понимаются в том смысле, что первые образуют интервалы из звуков, различающихся по высоте. Такие интервалы делятся трояко: во-первых, на простые и составные; затем — на интервалы, выраженные одним числовым отношением или несколькими; и в-третьих, на консонирующие интервалы и диссонирующие.

Intervalla simplicia sunt διὰ πασῶν et quae in qualibet ejus specie continentur, ut sunt unisonus, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima. Διὰ πασῶν autem

Простые интервалы — это октава и те, которые содержатся в любом ее виде, то есть унисон, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима. Тому, что октава —

[93] Кальвизий дает традиционное определение музыкального звука по Боэцию (Boet. mus. II, 20), который в свою очередь опирается на традиционные античные определения пригодного для мелодии, «мелосоразмерного» звука (*vox modulata*, он же *emmeles*). Подробнее о специфически музыкальном значении глагола *modulari* (и дериватах) см. в статье С. Н. Лебедева [3].

intervallum esse simplex, et non compositum firmis argumentis demonstrari potest, sed id in alio loco.

Composita intevalla sunt majora, quam διὰ πασῶν et fiunt ex quolibet intervallo cum aliqua διὰ πασῶν specie juncto, ut si tonus ad διὰ πασῶν addatur, vel tertia, vel quarta, oritur nona, decima, undecima, et sic de aliis. Et ita simplicia intervalla recte conferuntur cum numeris simplicibus sub denario comprehensis. Quemadmodum enim ii additi ad denarium, faciunt numerum compositum, ut si binarius denario jungatur, fit duodenarius, si ternarius, fit tertius decimus, et ita deinceps. Ita si simplex intervallum ad διὰ πασῶν addatur, fit compositum, et de compositis intervallis communis regula est: *De octavis idem est judicium*.

Deinde tam composita, quam simplicia intervalla, vel sunt unius proportionis tantum, vel plurium. [C3r] Unius proportionis sunt, quae tantum duobus sonis, gravi scilicet et acuto, distant. Plurium vero, quae inter duos extremos etiam medios recipiunt, ita, ut simul vel tres, vel quatuor, quinque, sex, septem vel octo etiam soni audiantur, ut διὰ πασῶν, cum contineatur in duobus sonis extremis, dupla proportione distantibus, duos insuper medios consonos recipere potest, ditonum videlicet vel semiditonum, et διὰ πέντε vel sextam. Qui tamen omnes ratione infimi et gravissimi harmonicae unionis soni numerantur.

простой интервал, а не составной, можно представить надежные доказательства, но об этом в другом месте.

Составные интервалы — те, что больше октавы. Они возникают путем соединения любого интервала с каким-либо видом октавы, как если к октаве добавляется тон, или терция, или кварта, то возникает нона, децима, ундецима, и так далее. Простые интервалы справедливо сопоставляются с простыми числами в пределах десятки. Если [простые числа] добавляются к десятке, возникают составные числа, как если два соединяется с десятью, получается двенадцать, если три, то получается тринадцать, и так далее. Таким же образом, если простой интервал добавить к октаве, возникает составной, и о составных интервалах есть общепринятое правило: «Об октавах судим так же»[94].

Далее, как составные, так и простые интервалы бывают либо только в одном отношении, либо в нескольких. Интервалы одного отношения — это те, в которых друг от друга отстоят только два звука, нижний и верхний. Интервалы нескольких отношений — те, которые между двух крайних звуков включают в себя также средние, таким образом, что одновременно слышны три, четыре, пять, шесть, семь или даже восемь звуков[95], как, например, октава, которая заключается в двух крайних звуках, находящихся в двойном отношении, но может включать в себя сверх того два [и более] благозвучных средних, а именно дитон, полудитон, квинту и сексту[96]. Однако, отсчитываются все они от самого низкого и глубинного звука гармонического единства[97].

[94] Составные с октавой интервалы обладают теми же свойствами, что простые (ср. то же правило в Главе 12).

[95] По традиции Кальвизий описывает аккорды, уже установившиеся в музыкальной практике его времени, как «интервалы нескольких отношений», т. е. интервальные комплексы (конкорды).

[96] Например, созвучие типа $c–e–g–c^1$ может быть разложено на перечисленные автором интервалы, а также на (неупомянутую) кварту.

[97] Вероятно, имеется в виду основной (самый низкий) тон натурального звукоряда, по отношению к которому реферируется любой консонанс. Говоря современным языком, «гармоническое единство» (harmonica unio) образуют обертоны натурального звукоряда, соотнесенные с его основным тоном.

Tertio intervalla vel consona sunt vel dissona, quanquam quaedam magis vel minus consonant vel dissonant. Quae consonant, unico vocabulo consonantiae appellantur.

В-третьих, есть интервалы консонирующие и есть диссонирующие, при этом некоторые консонируют или диссонируют больше или меньше. Те, что консонируют, [независимо от степени благозвучия,] называются одним словом — консонансы.

**Caput 4. De consonantiis perfectis**

Consonantia est compositio gravis et acuti soni suaviter uniformiterque auribus accidens. Duo enim soni vel plures simul emissi obviam sibi fiunt, et quando ex certis quibusdam proportionibus procedunt, tum miscentur unamque vocum consonantiam faciunt. Et est duplex: vel perfecta vel imperfecta.

Perfectae consonantiae sunt διὰ πασῶν et διὰ πέντε cum suis compositis, et διὰ τεσσάρων. Atque ita [C3v] appelantur, quod ea potestate praeditae sunt, ut, sive ponantur per se, sive aliis jungantur, harmoniae et auditui satisfaciant ita, ut nihil magnopere desideretur. Gradus tamen quidam in hac perfectione sunt. Nam διὰ πασῶν multo perfectior quam διὰ πέντε, et διὰ πέντε perfectior quam διὰ τεσσάρων, quae aliquo modo perfecta censetur, et a veteribus inter perfectas numerata fuit.

De his perfectis consonantiis ordine agamus facto initio ab unisono, unde omnes consonantiae principium ducunt.
Unisonus dicitur, quasi unus sonus tantum, et definitur, quod sit unio duorum aut plurium sonorum in eadem clave consistentium, nec ab intervallo ad intervallum progredientium, ut si duo vel plures soni ejusdem qualitatis in clave *C* jungerentur, vel in *D* vel etiam in aliis, ut:

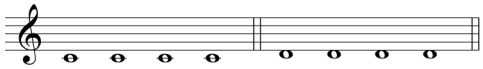
**Глава 4. О совершенных консонансах**

Консонанс — это сложение низкого и высокого звуков, приятно и единообразно достигающее слуха[98]. Два звука или более, издающиеся одновременно, встречаются друг с другом, и когда они возникают из некоторых определенных числовых отношений, тогда [хорошо] смешиваются и производят единое согласие. Есть два вида консонансов: совершенные и несовершенные.

Совершенные консонансы — это октава и квинта со своими составными, и кварта. Называются они так потому, что наделены [особой] силой: будучи использованы и сами по себе, и в соединении с другими, они удовлетворяют гармонию и слух настолько, что более ничего не требуется. Есть, однако, несколько степеней этого совершенства. Ибо октава намного совершеннее, чем квинта, а квинта совершеннее, чем кварта, которая до известной степени считается совершенной, и у древних причислялась к совершенным.

Обсудим эти совершенные консонансы по порядку, начиная с унисона, от которого ведут начало все консонансы.
Унисон называется так потому, что это как бы один лишь звук. Он определяется как соединение двух или более звуков в одном клависе, без перехода [по высоте] от одного интервала к другому — например, когда два или более звуков того же качества соединены в клависе *C* или *D* и т. п.:

**IV.1**[99]



[98] Традиционное определение консонанса по Боэцию (Boet. mus. I, 8).

[99] Номера при нотных примерах добавлены переводчиками. Римская цифра до точки указывает номер главы в «Мелопее», арабская цифра после точки — порядковый номер примера

Intervallum autem unisonus non est, nec proprie consonantia, idque vel inde patet, quod intervallum distantia sit acuti soni gravisque, unisonus autem distantiam sonorum, quo ad acumen aut gravitatem, non admittat. Adjungitur tamen consonantiis et quidem perfectis, propterea quod nihil magis consonum et perfectum in sonis esse possit, quam quod [C4r] respectu sui unum est, et in aequalitatis ratione continetur.

Унисон не является ни интервалом, ни собственно консонансом, и это хотя бы потому очевидно, что интервал — это расстояние между верхним и нижним звуками, унисон же такого расстояния, где был бы верхний или нижний звук, не допускает. Однако он причисляется к консонансам, и притом к совершенным, потому что не может быть ничего более согласного и совершенного в звуках, чем то, что принадлежит себе одному и заключается в отношении равенства.

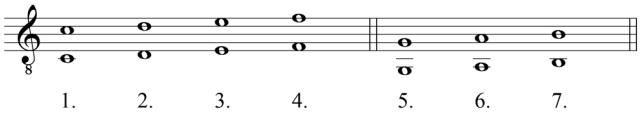
Διὰ πασῶν vel octava prima est omnium consonantiarum et perfectissima. Sitque in proportione dupla, quae prima et maxima proportio est inaequalitatis, in numeris scilicet, qui ordine naturali se sequuntur. Nomen inde duxit, quod *omnia* intervalla simplicia complectatur, ob quam causam[100] etiam ab aliquibus genetrix, mater, fons et origo omnium intervallorum et consonantiarum appellatur.

Διὰ πασῶν, или октава — первый и самый совершенный среди всех консонансов. Октава содержится в двойном отношении — первом и наибольшем отношении неравенства, а именно в числах [1 и 2, в начале] ряда натуральных чисел. Название διὰ πασῶν происходит оттого, что она охватывает в с е простые интервалы[101], и по этой причине некоторыми [авторами] зовется прародителем, основой, источником и началом всех интервалов и консонансов.

Species ejus tot sunt, quot sunt claves, septem videlicet, quaelibet enim clavis repetita suam constituit octavam incipiendo a clave *C*, qua omnium prima species continetur. Differunt autem species διὰ πασῶν inter se non ratione proportionis, quam omnes eandem habent, duplam videlicet, sed ratione dispositionis semitonii, quod alio atque alio in loco, in aliis speciebus διὰ πασῶν collocatur:

Видов октавы существует столько, сколько существует клависов, то есть семь. Всякий клавис повторяется в каждом восьмом, начиная с клависа *C*, в котором заключается первый вид. Виды октавы различаются между собой не числовым отношением (оно одно и то же во всех видах, а именно двойное), а расположением полутона, который в разных видах октавы возникает то в одном, то в другом месте[102]:

**IV.2**




внутри этой главы.

[100] Оригинал: caussam.

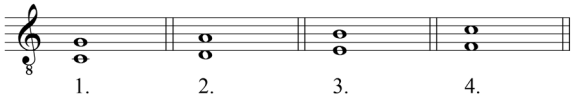
[101] πασῶν — gen. pl. от πας («весь»).

[102] В октаве два полутона, но, видимо, ради единого критерия систематики совершенных консонансов (у квинты и кварты один «определяющий» полутон) Кальвизий говорит о полутоне в единственном числе и в описании видов октавы.

Diapente sive quinta perfecta consonantia statim sequitur post διὰ πασῶν. Oritur enim ex ejus divisione tam harmonica quam arithmetica. Contineturque in proportione sesquialtera, [C4v] quae ordine naturali proxime post duplum collocatur ut 1 2 3. Ejus species quatuor sunt, tot enim modis semitonium in διὰ πέντε loco variari potest:

*Diapente*, или квинта — это совершенный консонанс, который следует сразу после октавы. Возникает же она из разделения октавы, как гармонического, так и арифметического. И содержится [квинта] в полуторном отношении [3 : 2], которое в ряду натуральных чисел расположено сразу после двойного, как 1, 2, 3. Есть четыре вида квинты, и столько же может быть различных способов размещения в квинте полутона[103]:

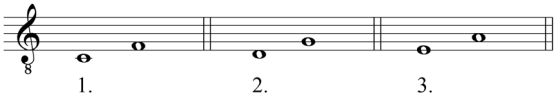
**IV.3**




Διὰ τεσσάρων sive quarta post διὰ πέντε proxima est, in proportione sesquitertia 4 3. Et cum longius ab aequalitate a sua origine distet, minus etiam perfecta est consonantia. Species ejus ratione dispositionis semitonii tres sunt:

*Diatessaron*, или кварта — ближайший к квинте [интервал], в сверхтретном отношении 4 : 3. И так как она отстоит еще дальше от равенства-первоисточника, то является еще менее совершенным консонансом. Есть три вида кварты, различающиеся расположением полутона:

**IV.4**




Rejicitur hodie a plerisque musicis ex numero consonantiarum, sed minus recte. Nam omnes musici veteres, tam Graeci quam Latini, eam inter consonantias collocarunt, id quod monumenta ipsorum testantur.

Сегодня большинством ученых музыкантов кварта исключается из числа консонансов, но это неправильно. Ибо все древние музыканты, как греческие, так и латинские, помещают ее среди консонансов, о чем свидетельствуют их памятники[104].

[103] В строгом смысле здесь и далее представленные в нотных примерах интервалы, будучи отнесенными к «чистому звукоряду» Царлино, не всегда имеют заявленное в описании числовое отношение. Так, чистая квинта, «содержащаяся в полуторном отношении» (3 : 2), состоит из двух больших (9 : 8) и одного малого (10 : 9) целых тонов и диатонического полутона (16 : 15) — таковы все квинты в примере IV.3, за исключением квинты *d–a*: она состоит из *одного* большого и *двух* малых целых тонов, а также диатонического полутона — и, таким образом, меньше чистой квинты на комму (имеет отношение 40 : 27). Подобное «рассогласование» величин одноименных интервалов обусловлено различием входящих в них большого и малого целых тонов. Осознавая это обстоятельство, Царлино пишет о необходимости темперации музыкальных инструментов (с фиксированным строем) и описывает одну из них, позже названную среднетоновой темперацией на 2/7 коммы (Ist. harm. II, 43). Кальвизий в «Мелопее» вопросов темперации касается лишь косвенно. Примером же квинты, имеющей «второй вид» (т. е. с «размещением полутона» на втором снизу месте) и отношение 3 : 2, может служить $a–e^1$.

[104] Под «памятниками» имеются в виду труды названных ученых, поскольку никакой «римской» музыки не сохранилось, а памятники древнегреческой музыки единичны.

Deinde, quia conjuncta cum aliis intervallis parit consonantiam, ut si addatur ad διὰ πέντε, fit διὰ πασῶν duarum proportionum, si ad δίτονον vel τριημιτόνιον, fit sexta minor aut major. Nihil autem, [C5r] quod in intervallis plurium proportionum consonat, per se et absolute dissonare potest.

Во-вторых, если кварту соединить с другими интервалами, она порождает консонанс: если она прибавляется к квинте, то возникает октава в двойном отношении, если к дитону или триполутону — возникает малая или большая секста. Ничто из того, что консонирует в интервалах бо́льших отношений, само по себе и абсолютно диссонировать не может[105].

Tertio si chordae in instrumentis musicis exacte juxta proportiones veras intendantur, nulla dissonantia in διὰ τεσσάρων apparet, sed ambo soni uniformiter et cum suavitate quadam aures ingrediuntur. Sic in testudinibus chordae graviores hoc intervallo inter se distant et ratione διὰ τεσσάρων intenduntur.

В-третьих, если струны на музыкальных инструментах музыканты натягивают точно, согласно правильным отношениям, никакой диссонанс в кварте не явится, но оба звука равномерно и с некоторой приятностью подействуют на слух. Так, нижние струны струнных инструментов отстоят друг от друга именно на этот интервал, и они настраиваются в кварту.

Quarto, nulla cantilena plurium vocum haberi potest quae careat hac consonantia. Nequaquam igitur est rejicienda, sed propter usum, quem in melopoeia si dextre adhibeatur, ut infra audiemus, habet maximum recipienda, etiamsi suavitate et perfectione reliquis cedat.

В-четвертых, никакое произведение с большим количеством голосов не может обойтись без этого консонанса. Следовательно, от кварты никак нельзя отказываться, и если искусно употреблять ее в мелопее, как мы увидим ниже, она в высшей степени приемлема, даже если в приятности и совершенстве уступает остальным [совершенным консонансам].

Et hae sunt consonantiae perfectae simplices. Compositae sunt primum quae ex διὰ πασῶν duplicato vel triplicato tantum fiunt in proportione multiplici, ut δὶς διὰ πασῶν seu decima quinta, in quadrupla proportione 4 1. Et τρὶς διὰ πασῶν seu vicesima secunda, in octupla 8 1, et si quae sunt praeterea.

Таковы простые совершенные консонансы. Составные консонансы — это, во-первых, те, которые возникают с помощью удвоения или утроения октавы в кратном отношении, как двойная октава, или квинтдецима, в четверном отношении 4 : 1. Также и тройная октава, из 22 [ступеней], в восьмерном отношении 8 : 1, и так далее.

Deinde, quae ex conjunctione διὰ πέντε cum διὰ πασῶν, δὶς διὰ πασῶν vel τρὶς διὰ πασῶν oriuntur, ut διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε in proportione tripla 3 1, quae duodecima est, δὶς διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε,

Во-вторых, это те, которые возникают из соединения квинты с октавой, двойной октавой или тройной октавой, как октава с квинтой, она же дуодецима, в тройном отношении 3 : 1, двойная октава с квинтой, она же нондецима

[105] Чистые сексты выражаются более сложными числовыми отношениями (5 : 3, 8 : 5), чем кварта (4 : 3). Раз они консонируют, то и кварта, которая (по Кальвизию) входит в состав сексты, должна считаться консонансом.

decima nona in sextupla 6 1, τρὶς διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε, seu vicesima sexta, in his terminis 12 1.

в шестерном 6 : 1, тройная октава с квинтой, из 26 [ступеней], в числах 12 : 1.

Tertio, quae fiunt addito διὰ τεσσάρων ad διὰ πασῶν vel δὶς διὰ πασῶν, ut διὰ πασῶν ἅμα καὶ [C5v] διὰ τεσσάρων, undecima, in proportione dupla superbipartiente tertias 8 3, et δὶς διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων, decima octava, in quintupla sesquitertia proportione 16 3.

В-третьих, те, которые возникают прибавлением кварты к октаве или двойной октаве, как октава с квартой, она же ундецима, в двойном сверхдвухчастном отношении 8 : 3, и двойная октава с квартой, из 18 [ступеней], в пятерном сверхтретном отношении 16 : 3.

Undecim igitur numero sunt consonantiae perfectae, quae haberi possunt, si διὰ τεσσάρων, quae vix perfecta existimatur, cum suis compositis addatur, ut:

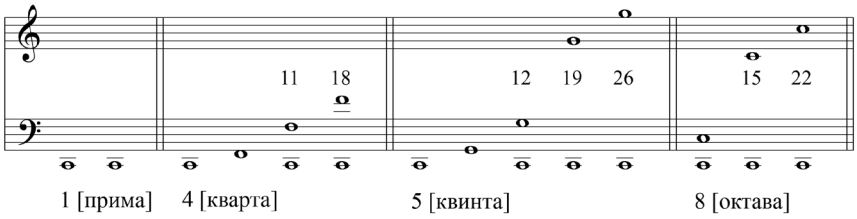
Итак, всего существует 11 совершенных консонансов, если включить в них кварту (которая с трудом причисляется к совершенным консонансам) и составные интервалы, как показано здесь[106]:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | 4 | 5 | 8 |
| | 11 | 12 | 15 |
| | 18 | 19 | 22 |
| | | 26 | |

In systemate pleno, hoc modo: [C6r]

В полной системе — следующим образом[107]:

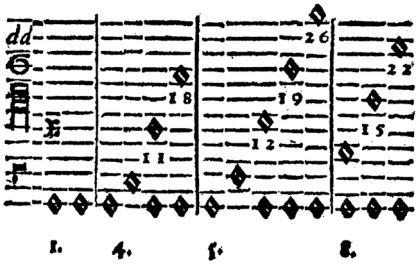
**IV.5**




[106] Таблица содержит порядковые номера клависов (ступеней), причем за первый принимается клавис *C*.

[107] Полной системой Кальвизий называет не то, что называлось у греков, а многолинейную нотную систему. В «полной системе», приведенной в его примере IV.5, 13 линеек и 5 разных ключей:

**Ил. 1**



**Caput 5. De consonantiis imperfectis**

Hactenus de consonantiis perfectis, simplicibus atque compositis, quas ad musicam nostram augendam ex veterum fontibus deducere possimus. Ii enim tot nequaquam agnoverunt, nam cum δὶς διὰ πασῶν non excederent, eo quod instrumentis, ut nos habemus, non uterentur, nec humana vox in melodia simplici (figuratam enim non excoluerunt) ultra δὶς διὰ πασῶν progredi posset. Retinuerunt tantum quinque consonantias, quae in quaternatio 1 2 3 4 comprehenduntur, ut sunt διὰ πασῶν dupla proportione 2 1, διὰ πέντε in sesquialtera 3 2, διὰ τεσσάρων in sesquitertia 4 3, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ πέντε in tripla 3 1, et δὶς διὰ πασῶν in quadrupla 4 1. Sextam Ptolemaeus addidit, διὰ πασῶν ἅμα καὶ διὰ τεσσάρων in proportione dupla superbipartiente tertias 8 3, quam tamen non omnes musici receperunt.

Sequuntur jam consonantiae imperfectae, quibus veteres prorsus caruerunt, ut alibi dicetur. Sic vero nominatae sunt, non quod ipsarum forma in perfecta proportione non consisteret aut suavitate minore praeditae essent, sed quod in quaternario, ut perfectae, non comprehendentur et concentum ederent, in quo nec harmonia, nec auditus acquiescere posset, ne quid ulterius, quod perfectius esset, desideraret. [C6v]

Imperfectae autem simplices sunt hae: ditonus, semiditonus, sexta major, sexta minor.

**Глава 5. О несовершенных консонансах**

Достаточно сказано о совершенных консонансах, простых и составных, которые мы можем вывести из древних источников ради приумножения нашей музыки. Древние же столь много [консонансов, как в современной музыке], никоим образом не признавали, ибо не выходили за пределы двойной октавы, потому что не пользовались теми [музыкальными] инструментами, что есть у нас, а человеческий голос в простой композиции (ведь фигурированной у них не было) за пределы двойной октавы выйти не может. Тогда были лишь пять консонансов, которые заключаются в четверном числе[108] 1 2 3 4, а именно октава в двойном отношении 2 : 1, квинта в полуторном 3 : 2, кварта в сверхтретном 4 : 3, октава с квинтой в тройном 3 : 1 и двойная октава в четверном 4 : 1. Шестой консонанс — октаву с квартой в двойном сверхдвухчастном отношении к тройке[109] 8 : 3 — добавил Птолемей, однако этот консонанс приняли не все ученые музыканты.

Далее следуют несовершенные консонансы, которых древним решительно недоставало, как говорится [здесь же] в других местах. Они называются так не потому, что не заключены в совершенном числовом отношении, и не потому, что наделены меньшей приятностью, а из-за того, что не входят в четверку (как входят совершенные) и порождают такие созвучия, в которых ни гармония, ни слух отдыхать не могут и требуют дальнейшего, более совершенного, [созвучия].

Простые несовершенные консонансы — следующие: дитон, полудитон, большая секста, малая секста.

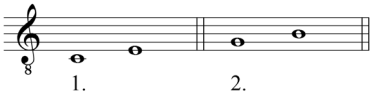
108 Это «священное» число в учении пифагорейцев называлось «тетрадой», см. подробней в статье Б. Л. ван дер Вардена [2].

109 «Переводы» для терминов сверхчастных отношений здесь и далее даны условно (см. наш комментарий по этому поводу в Прологе).

Ditonus seu tertia major in sesquiquarta proportione continetur 5 4 et continuo sequitur post διὰ τεσσάρων. Et major pars est in διὰ πέντε, sive illa harmonice, sive arithmetice dividatur, ut harmonice 15 12 10, arithmetice 4 5 6. Ejus species duae sunt: prior, quando tonus major inferiorem locum occupat et minor superiorem, altera quando contrarium fit, ut major in superiorem, altera quando contrarium fit, ut major in superiore sit, minor vero in inferiore, ut:

Дитон, или большая терция, содержится в сверхчетвертном отношении 5 : 4 и следует непосредственно после кварты. Дитон является большей частью квинты, разделенной или гармонически, или арифметически: гармонически — 15 : 12 : 10, арифметически — 4 : 5 : 6. Есть два вида дитона: первый, в котором большой тон занимает нижнее место, а малый тон — верхнее, и второй, в котором, наоборот, большой тон на верхнем месте, малый же на нижнем, как здесь:

**V.1**



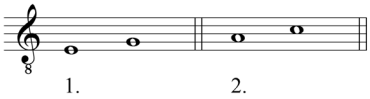

Qui vero tonus sit major vel minor, dicetur infra cap. 6.

Какой же тон является большим, а какой малым, говорится далее, в главе 6.

Semiditonus seu tertia minor, minor etiam pars est in διὰ πέντε, divisa vel arithmetice ut 4 5 6, vel harmonice ut 15 12 10. Et consistit in sesquiquinta proportione 6 5, et constat tono majore et semitonio majore. Dicitur semiditonus, voce *semi*, non medietatem, sed imperfectionem denotante. Species ejus duae sunt, ratione dispositionis semitonii, quod vel in inferiore, vel in superiore loco collocatur, ut [C7r]:

Полудитон, или малая терция, соответственно, меньшая часть квинты, разделенной или арифметически, как 4 : 5 : 6, или гармонически, как 15 : 12 : 10. Он содержится в сверпятинном отношении 6 : 5 и состоит из большого тона и большого полутона. В названии полудитона словом «semis» обозначается не половина, а его несовершенство[110]. Есть два вида полудитона, различающиеся в зависимости от расположения полутона, — или внизу, или вверху, как здесь:

**V.2**




[110] Фраза Кальвизия построена по аналогии с объяснением термина *semitonium* у Боэция: «Обе части тона называются полутонами (*semitonia*) — вовсе не потому, что полутоны являются равными половинами тона, но словом *semum* обычно называют то, что не достигает целостности». Boet. mus. I, 16. В таком же смысле употребляются в трактате Кальвизия термины *semidiatessaron* (полукварта), *semidiapente* (полуквинта), *semidiapason* (полуоктава).

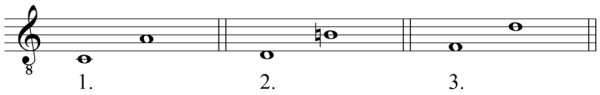
Quae sequuntur, sexta major et sexta minor, simplices quidem dicuntur, propterea quod cum διὰ πασῶν compositae non sunt. Simpliciter tamen ita vocari non possunt, cum in suis terminis minimis medium recipiant, et ex intervallo διὰ τεσσάρων cum ditono aut semiditone juncto componantur.

Следующие интервалы, большая секста и малая, [иногда] именуются простыми, потому что не являются интервалами, составленными с участием октавы. Однако простыми их назвать нельзя, так как в минимальных числах своих отношений они допускают среднее число и слагаются соединением интервала кварты с дитоном или полудитоном.

Sexta igitur major consistit in terminis 5 3, in proportione superbipartiente tertias, quae medium tam in harmonica, quam arithmetica divisione recipere potest, ut quaternarium arithmetice 3 4 5 et decimum quinarium harmonice 20 15 12, ita ut διὰ τεσσάρων naturaliter et harmonice inferiore loco sit, ditonus vero superiore. Quatuor habet tonos et unum semitonium, ex cujus dispositione tres possunt recenseri species, toties enim variatur, ut:

Так, большая секста содержится в сверхдвухчастном отношении к тройке 5 : 3, которое при делении допускает как гармоническое, так и арифметическое среднее: число четыре при арифметическом делении (3 : 4 : 5) и число пятнадцать при гармоническом делении (20 : 15 : 12), причем в гармоническом делении кварта естественно занимает нижнее место, а дитон — верхнее[111]. Большая секста содержит четыре тона и один полутон, от расположения которого зависят три вида, ведь именно столько раз она варьируется, как здесь[112]:

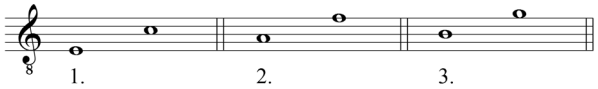
**V.3**




Sexta minor, seu διὰ τεσσάρων cum semiditono, consistit in proportione supertripartiente quintas, in [C7v] terminis 8 5, qui medium numerum musicum et sonorum recipiunt senarium, ita ut διὰ τεσσάρων superiore, semiditonus vero inferiore loco constituatur. Ratione dispositionis semitonii tres continet species, ut:

Малая секста, или кварта с полудитоном, содержится в сверхтрехчастном отношении к пятерке 8 : 5, которое в качестве среднего получает музыкальное и звучащее число шесть[113], причем кварта занимает верхнее место, а полудитон нижнее[114]. В зависимости от расположения полутона у нее три вида, как здесь:

**V.4**




111 Например, *c–f–a* («мажорный квартсекстаккорд»).

112 В звукоряде Царлино большая секста *f–d*[1] превосходит чистую (5 : 3) на комму и имеет отношение 27 : 16.

113 Очередное эхо учения Дж. Царлино.

114 Например, *e–g–c*[1] («мажорный секстаккорд»).

Compositae consonantiae imperfectae fiunt, quando quaelibet ex simplicibus cum διὰ πασῶν vel δὶς διὰ πασῶν, vel etiam τρὶς διὰ πασῶν jungitur, ut ditonus cum διὰ πασῶν constituit decimam majorem, in proportione dupla sesquialtera 5 2, cum δὶς διὰ πασῶν decimam septimam majorem in quintupla proportione 5 1, cum τρὶς διὰ πασῶν vicesimam quartam majorem in decupla proportione 10 1.

Составные несовершенные консонансы возникают, когда любой из простых соединяется с октавой, или двойной октавой, или также тройной октавой. Так, дитон с октавой составляет большую децциму в двойном полуторном отношении 5 : 2, с двойной октавой — большую септдециму в пятерном отношении 5 : 1, с тройной октавой — большую вицезиму кварту[115] в десятерном отношении 10 : 1.

Semiditonus cum διὰ πασῶν facit decimam minorem, in proportione dupla superbipatriente quintas 12 5, cum δὶς διὰ πασῶν decimam septimam minorem, in quadrupla superquadripartiente quintas 24 5. [C8r]

Полудитон с октавой дает малую децциму в двойном сверхдвухчастном отношении к пятерке 12 : 5, с двойной октавой — малую септдециму в четверном сверхчетырехчастном отношении к пятерке 24 : 5.

Sexta major cum διὰ πασῶν facit decimam tertiam majorem, in proportione tripla sesquitertia 10 3, cum δὶς διὰ πασῶν vicesimam majorem, in sextupla superbipartiente tertias 20 3.

Большая секста с октавой создает большую терцдециму в тройном сверхтретном отношении 10 : 3, с двойной октавой — большую вицезиму[116] в шестерном сверхдвухчастном отношении к тройке 20 : 3.

Sexta minor cum διὰ πασῶν constituit decimam tertiam minorem in proportione tripla sesquiquinta 16 5, cum δὶς διὰ πασῶν vicesimam minorem, in proportione sextupla superbipartiente quintas 32 5.

Малая секста с октавой составляет малую терцдециму в тройном сверхпятинном отношении 16 : 5, с двойной октавой — малую вицезиму в шестерном сверхдвухчастном отношении к пятерке 32 : 5.

Hae sunt consonantiae imperfectae, si ita juxta proportiones dividantur. Sed ratione systematis in lineis et spaciis descripti, sex tantum numerari possunt, ut:

Таковы несовершенные консонансы, если делить их в указанных отношениях. Но по причине [ограниченности] системы, когда мы записываем ноты на линиях и в промежутках, мы насчитаем их только шесть, как здесь[117]:

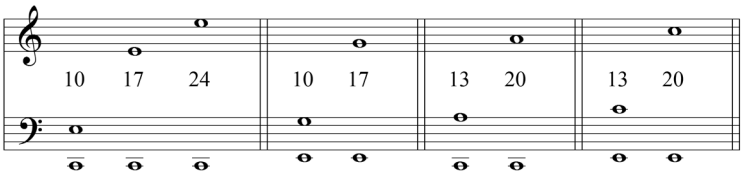
| | |
|---|---|
| 3 | 6 |
| 10 | 13 |
| 17 | 20 |

[115] Интервал, охватывающий 24 ступени.

[116] Интервал, охватывающий 20 ступеней.

[117] В нотном примере оригинала ошибка: вторые интервалы в третьем и четвертом «тактах» обозначены числом 24, а не 20.

V.5




3 [терции] 6 [сексты]

[C8v] De compositis autem consonantiis imperfectis observandum est, quod vix consonent praesertim quae cum δὶς διὰ πασῶν sunt et in superpartientes proportiones incidunt. Unde regula apud poeticos musicos orta est: *Voces in harmoniis non nimium disjungendas, quod concentus evanescat.* Tolerari tamen possunt etiam longe disjunctae praesertim perfectae consonantiae, quando medios sonos recipiunt, ut fiant intervalla plurium proportionum, et ex multis sonis consonantibus concentus tolerabilis eliciatur.

О составных несовершенных консонансах следует заметить, что с трудом консонируют прежде всего те, в состав которых входит двойная октава и которые заключены в сверхчастных отношениях. Отсюда у музыкантов-творцов[118] возникло правило: «Звуки в гармониях не должны быть слишком разобщены, иначе согласие исчезнет». Однако совершенные консонансы (они прежде всего), даже если звуки сильно разобщены, допускаются, когда они включают средние звуки, поскольку при этом возникают интервалы многих [других] отношений, и из многочисленных консонирующих звуков рождается приемлемое согласие.

**Caput 6. De dissonantiis per se**

Dissonantia est sonorum acutorum graviumque aspere aures ferientium conjunctio. Soni enim dum uniri nolunt, cum nulla harmonica proportione contineantur, quisque suam integritatem summa vi retinere conatur, atque ita offendunt inter se et cum molestia aures ingrediuntur.

Multum autem refert, ut dissonantiae etiam melopoeo recte sint cognitae, non tantum ut vitari possint, ne temere tanquam consona intervalla consonantiis misceantur, sed etiam ut certis locis harmonia id requirente usurpentur.

**Глава 6. О диссонансах по существу**

Диссонанс — это сочетание высоких и низких звуков, резко поражающее слух. Звуки в самом деле противятся соединению тогда, когда они не связаны никаким гармоничным отношением: каждый [звук диссонанса] изо всех сил старается остаться в целости, так что они наталкиваются друг на друга и с неприятностью достигают слуха.

При этом очень важно, чтобы мелопоэт правильно понимал диссонансы — не так, чтобы лишь уметь уклоняться от них или применять вольготно, как благозвучные интервалы, смешивая их с консонансами, а чтобы использовать только в определенных местах, когда этого требует гармония.

118 Единственное в трактате вхождение *musicus poeticus*.

Et quidem primo, ut ab intervallo ad intervallum commodius et absque hiatu [D1r] progredi possimus. Deinde, ut harmonia, si sententia textus id requirat, exasperetur. Et tertio ut tota harmonia iisdem varietur et exornetur. Nam etsi harmonia potissimum et principaliter fit ex consonantiis, tamen cum solae consonantiae (id quod in rerum similitudine fieri solet) satietatem pariant, dissonantiis mixtis, taedium hoc levatur, et quae sequuntur consonantiae suaviores et auditui gratiores redduntur, quemadmodum post tenebras lux, et post amarum dulce, magis delectare consuevit.

Во-первых, [диссонансы нужны,] чтобы мы могли переходить от одного интервала к другому легко и гладко[119]. Затем, если этого требует смысл текста, чтобы делать гармонию более острой. И в-третьих, чтобы в целом варьировать и украшать гармонию. Гармония главным образом и преимущественно возникает из консонансов, однако, если использовать только консонансы, это вызывает пресыщение (как бывает при сходстве вещей), но когда консонансы смешиваются с диссонансами, то скука уменьшается и следующие [за диссонансами] консонансы звучат приятней и привлекательней для слуха, подобно тому, как после тьмы свет и после горечи сладость обычно доставляют больше удовольствия.

Intervalla quae dissonant, vel per se et absolute dissonant, vel per accidens. Per se et absolute dissonant secunda et septima cum suis compositis. Secunda est vel tonus vel semitonium.

Диссонирующие интервалы могут диссонировать или по существу и совершенно, или по случаю[120]. По существу и совершенно диссонируют секунда и септима со своими производными. Секунда — это тон или полутон.

Quantitas toni eruitur ex arithmetica et harmonica divisione ditoni, qui in sesquiquarta continetur. Et quidem arithmetice divisus hos numeros procreat 8 9 10, harmonice autem hos 45 40 36, in quibus utrobique tam sesquioctava, quam sesquinona invenitur. Et harmonice quidem sesquioctava in inferiore loco continetur, sesquinona autem in superiore. Sed arithmetice contrario ordine disponuntur.

Величина тона вычисляется из арифметически и гармонически разделенного дитона, который содержится в сверхчетвертном отношении. Разделенный арифметически дитон порождает числа 8 9 10, а разделенный гармонически — 45 40 36, и в обоих случаях содержится как сверхосминное отношение, так и сверхдевятинное. В гармонически разделенном сверхосминное отношение находится снизу, а сверхдевятинное — сверху, а в разделенном арифметически отношения расположены в обратном порядке.

Duplex autem cum sit proportio tonorum, duplex etiam erit tonus major et minor, major quidem in sesquioctava majore proportione, minor vero in minore proportione sesquinona.

Поскольку отношений для целого тона два, то двояким будет и сам тон, а именно большим и малым: большой соответствует большему, сверхосминному, отношению, малый же меньшему, сверхдевятинному, отношению.

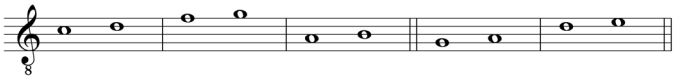
[119] Absque hiatu — букв. «без зияния». Возможно, имеется в виду связное («гладкое») голосоведение, без скачков.

[120] Диссонансы «по стечению обстоятельств», «по случаю» Кальвизий противопоставляет диссонансам per se («по существу», «как таковым»).

Et major tonus semper, si ad acutum vergas, post semitonium collocatur, minor autem similiter ascendendo post tonum majorem. [D1v]

И большой тон при восходящем движении всегда располагается после полутона, а малый тон сходным образом при восхождении — после большого тона[121]:

**VI.1**



Большой тон Малый тон

Haec differentia tonorum, cum exigua sit et in humana voce tantum et praeterea in paucissimis instrumentis haberi possit, fere negligitur[122], et ad aequalitatem in plerisque instrumentis propter admixtum chromaticum genus, rediguntur, ut omnis generis cantilenae instrumentis musicis accomodari possint. Omitti tamen penitus non potest propter proportionum rationem, quae liquido demonstranda est.

Этим различием целых тонов [большого и малого], поскольку оно ничтожно и случается только в человеческом голосе и, кроме того, в очень немногих инструментах, обычно пренебрегают, и во многих инструментах ради подмешивания хроматического рода [тоны] сводят к равенству, чтобы на музыкальных инструментах можно было исполнять произведения любого рода[123]. Однако, совсем опустить [это различие] невозможно из-за науки числовых отношений, которая была ясно показана.

Quando cum διὰ πασῶν componuntur, gignunt nonam in proportionibus 9 4 vel 20 9, cum δὶς διὰ πασῶν decimam sextam in proportionibus 9 2 vel 40 9 etc. Majores dicuntur hae compositae dissonantiae, ad differentiam illarum, quae cum semitonio conjunguntur, ut jam dicetur.

Когда тон складывается с октавой, то порождает нону в отношениях 9 : 4 или 20 : 9, с двойной октавой — секстдециму в отношениях 9 : 2 или 40 : 9 и так далее. Эти составные интервалы называются большими, в отличие от тех [малых], которые складываются с полутоном, как было сказано.

Semitonium cum duplex sit, majus et minus, illud continetur in proportione sesquiquinta decima 16 15, et differentiam constituit inter sesquitertiam et sesquiquartam, inter διὰ τεσσάρων scilicet et ditonum. Item inter semiditonum

Поскольку полутонов два — большой и малый, первый [большой] содержится в сверхпятнадцатиричном отношении 16 : 15, и определяется как разность сверхтретного и сверхчетвертного отношений, то есть кварты и дитона[124]. Он же образуется между

[121] Тон *a–h* не подпадает под описание Кальвизия, но его «остаточное» вычисление показывает, что он должен быть большим (как и показано в оригинальном примере).

[122] Оригинал (1630): neglitur.

[123] Кальвизий — без каких-либо вычислений, в общих словах — ссылается на темперацию, нивелирующую различие большого и малого целых тонов, которая применялась в практике инструментального музицирования. Подробнее о воззрениях Кальвизия на темперацию (с расчетами) см. в статье К. Дальхауза [11].

[124] 4/3 : 5/4 = 16/15. Описываемый Кальвизием полутон 16/15 известен как диатонический полутон чистого строя.

et sesquioctavam, seu tonum majorem. Hoc enim intervallo ditonus a διὰ τεσσάρων superatur, et sesquioctava similiter a semiditono, ut videre est, si sesquiquarta ex sesquitertia aut sesquioctava ex sesquiquinta subtrahatur. [D2r]

полудитоном и сверхосминой, или большим тоном[125]. На тот же интервал кварта превышает дитон, а полудитон — сверхосмину, как было [только что] показано через вычитание (из сверхтрети вычитается сверхчетверть, а из сверхпятины — сверхосмина).

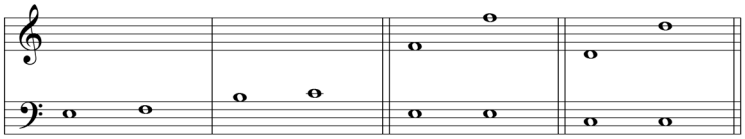
In syllabis inter *mi* et *fa* continetur, et est condimentum totius musicae et praecipua causa harmoniae, ideo veteres dixerunt: *mi et fa sunt tota musica*. Guido etiam Aretinus illud in medio vocum musicalium, ut loco digniori, collocavit. In canendo non exacte observato loco hujus semitonii non tantum omnis harmoniae gratia perit, sed tandem omnino destruitur, id quod saepissime apud minus exercitatos solet usu venire.

В слогах [полутон] находится между *mi* и *fa*, он — прелесть всей музыки и главная причина гармонии, потому в старину говорили: «*Mi* и *fa* — это вся музыка»[126]. Гвидо Аретинский расположил его на почетном месте — в середине [гексахордового] звукоряда. В пении, если место этого полутона точно не соблюдается, вся приятность гармонии не только исчезает, но в конце концов полностью разрушается, что чрезвычайно часто случается при употреблении его не слишком опытными [музыкантами].

Conjunctum cum διὰ πασῶν constituit nonam minorem, cum δὶς διὰ πασῶν decimam sextam minorem, ut:

[Большой полутон] в соединении с октавой образует малую нону, с двойной октавой — малую секстдециму, как здесь:

VI.2




Semitonium minus in proportione [sesqui]vicesima quarta continetur 25 24 et est differentia inter ditonum et semiditonum. Cumque proprium sit chromatici generis, ut alibi docetur, assumitur tamen etiam certis signis in diatonico, non quod consonantiam per se cum aliquo intervallo efformare possit,

Малый полутон содержится в отношении 25 : 24 и представляет собой разность между дитоном и полудитоном[127]. Присущий хроматическому роду (как объясняется в другом месте), он при использовании неких знаков [нотации] допускается также и в диатоническом роде — не потому, что может образовать в интервале консонанс по существу,

125 6/5 : 9/8 = 16/15.

126 Хотя музыканты XVII–XVIII вв. ссылались на эту поговорку как на старинную и общеизвестную, например И. Крюгер в гл. 4 трактата «Музыкальный синопсис» (1630) и А. Веркмейстер в гл. 8 трактата «Парадоксальные рассуждения о музыке» (1707), ее вхождений раньше Кальвизия обнаружить не удалось.

127 Описываемый Кальвизием полутон 25/24 известен как хроматический полутон чистого строя.

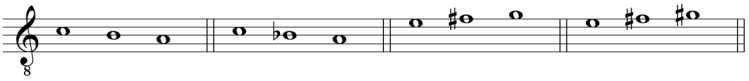
[D2v] sed ut vel additum ad semitonium majus integrum tonum efficiat, vel ex tono detractum eundem ad semitonium majus redigat.

а потому, что, если малый полутон добавить к большому полутону, он даст целый тон, или, если его вычесть из тона, он приведет к большому полутону.

Signa illa chromatica sunt *b* rotundum et ♮ quadratum vel # cancellatum. Illud in propria clave ♮ *mi* tantum adhiberi solet, hoc vero ubique. Rotundum[128] deprimit sonum semitonio minore, quem cancellatum eodem spacio elevat, atque ita addito *b* rotundo intervallum ratione soni acutioris fit majus, sed ratione gravioris fit minus. Et contra # cancellatum vel ♮ quadratum, quod sequentem notulam fere ascendentem habet, intervallum ratione superioris soni minuit, et ratione inferioris auget.

Эти хроматические знаки — *b* круглое и ♮ квадратное, или решетчатое #. Первый обычно возникает только в клависе ♮ *mi*, второй — везде. Круглое *b* опускает звук на малый полутон, а решетчатое на тот же интервал поднимает, и таким образом прибавленное [к ноте] *b* круглое увеличивает отношение с верхним звуком интервала, а с нижним уменьшает. И наоборот, решетчатое # или ♮ квадратное, которое прилежащую ноту обычно поднимает, уменьшает отношение с верхним звуком интервала, а с нижним увеличивает:

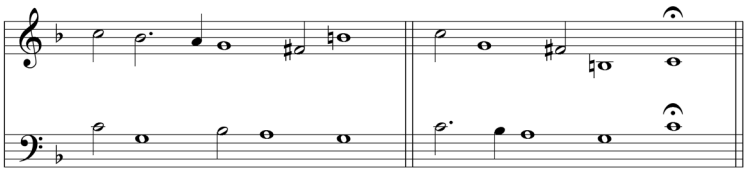
VI.3



In saltibus sive majoribus intervallis # cancellatum continuari non potest, nisi vox, quae fundamentum substruit, ex sexta majore in tertiam procedat, ut:

При скачках на большие интервалы использовать # решетчатое нельзя, кроме тех случаев, когда голос, образующий основание [интервала], совершает переход от большой сексты к [большой] терции[129], как здесь:

VI.4



[D3r] Septima itidem duplex est, major et minor. Conjungitur enim cum διὰ πέντε vel ditonus, unde major oritur septima, vel semiditonus, unde minor. Major continetur in proportione super septempartiente octavas 15 8. Compositum intervallum absolute dici non potest,

Септима таким же образом существует в двух видах — большая и малая. Когда дитон соединяется с квинтой, образуется большая септима, а если [с квинтой соединяется] полудитон, то малая. Большая септима заключается в отношении 15 : 8. Этот интервал считать составным никак нельзя,

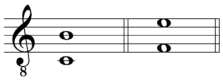
128 Оригинал (1592): rontundum.

129 Возможно, этот запрет вводится для того, чтобы избежать хода на уменьшенный или увеличенный интервал.

cum non habeat sibi junctum διὰ πασῶν, etiamsi multos sonos medios recipiat 15 12 10 9 8. Species ejus tantum duae sunt:

так как он не образуется присоединением октавы, даже если разобрать ее на большее количество средних звуков: 15, 12, 10, 9, 8. Видов большой септимы только два:

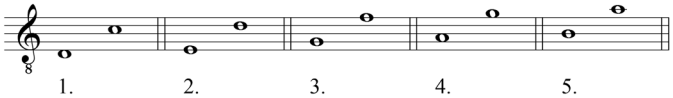
**VI.5**



Minor septima sive διὰ πέντε cum semiditono continetur in proportione super quadripartiente quintas 9 5, et similiter ordine naturali medios sonos recipere potest, ut 9 8 6 5. Species ejus quinque sunt, ratione dispositionis semitonii majoris, ut:

Малая септима, или квинта с полудитоном, заключается в отношении 9 : 5[130]. В нее тоже можно вставить средние звуки из ряда натуральных чисел: 9, 8, 6, 5. Существует пять видов малой септимы в зависимости от расположения большого полутона:

**VI.6**




[D3v] Ordo distributionis sumptus est ex speciebus διὰ πασῶν inchoando ex prima διὰ πασῶν ex clave *C*, ubi septimam majorem, prima et deinde quarta species procreat. Reliquae vero (secunda, tertia, quinta, sexta, septima) minorem septimam ostendunt.

Septimae, quando cum διὰ πασῶν componuntur, decimas quartas gignunt, in proportionibus 15 4 et 18 5, quemadmodum hoc ex antecedentibus quivis intelligere potest.

Распорядок [видов септимы] в соответствии с видами октавы таков: первый вид октавы от клависа *C* дает первый вид — большую септиму, такую же дает четвертый вид [от *F*]. Остальные виды (второй, третий, пятый, шестой, седьмой) дают малую септиму.

Септимы с октавой образуют квартдецимы с отношениями 15 : 4 [для большой] и 18 : 5 [для малой], как следует из того, что сказано выше, и очевидно любому.

## Caput 7. De dissonantiis per accidens

Dissonantiae per accidens sunt, quae prima fronte quidem a consonantiis non discrepant, eosdem enim locos linearum et spaciorum, ut consonantiae solent, in notulis occupant, atque ita imperitioribus facile imponunt. Verum cum vel semitonio minore abundent, vel deficiant,

## Глава 7. О диссонансах по случаю

Диссонансы по случаю — это те, которые на первый взгляд не отличаются от консонансов, так как они нотируются на тех же линейках и в промежутках, что и консонансы, и тем самым легко вводят в заблуждение неопытных [музыкантов]. Но так как они больше или меньше [консонанса] на малый полутон,

130 Малая септима является обращением большой секунды и поэтому имеет две отличающиеся друг от друга на комму акустические разновидности: 9 : 5 (обращение малого тона) и 16 : 9 (обращение большого тона). К первой из них относятся малые септимы от *e* и *a*, ко второй — от *d*, *g* и *h*.

si diligenter attendas, facile se produnt. Quae abundant, superflua intervalla dicuntur, quae deficiunt, diminuta.

то, если быть внимательным, их легко обнаружить. Те интервалы, которые полутоном больше, называются увеличенными, а те, которые полутоном меньше, — уменьшенными.

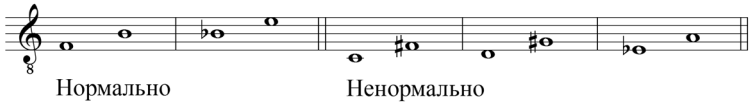
Ut superfluum intervallum est διὰ τεσσάρων, quando semitonio minore addito tres toni conjunguntur in proportione super 13 partiente 32, in numeris 45 32, unde tritonus appellatur. Et fit vel ordinarie si sursum pergas, ex clave *F* in ♮, aut ex *b* rotundo in [D4r] clavem *E*, vel extraordinarie, si supremae notulae in διὰ τεσσάρων # cancellatum, aut infimae *b* rotundum addatur.

Интервал увеличенная кварта образуется, когда при добавлении [к кварте] малого полутона три тона соединяются в 13-сверх-32-частном отношении, в числах 45 : 32, отсюда название «тритон»[131]. Он возникает нормально, если строить вверх от клависа *F* до ♮ квадратного или от *b* круглого до клависа *E*, или ненормально, если к верхней ноте в кварте добавлено решетчатое #, либо к нижней — *b* круглое.

Illud in prima et secunda διὰ τεσσάρων specie accidere solet, hoc tantum in tertia, ut:

Первый [знак] обычно ставится в первом и втором видах кварты, второй — только в третьем[132], как здесь:

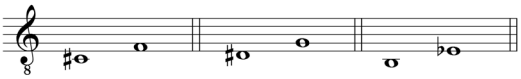
**VII.1**




Iisdem signis, si contrario modo collocentur, διὰ τεσσάρων semitonio minore diminuitur, unde διὰ τεσσάρων diminutum, vel semidiatessaron, appellatur. Et exuperat ditonum plus quam commate in terminis 32 25:

Если те же знаки помещены в обратном порядке, то кварта уменьшается на малый полутон, и образуется уменьшенная кварта, или полукварта. Она превосходит дитон больше чем на комму и выражается в числах 32 : 25, как здесь:

**VII.2**



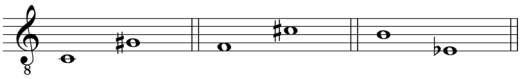
[131] Первое вхождение термина *tritonus*. Тритон 45 : 32 состоит из двух больших и одного малого тонов. Если принять положение Кальвизия о том, что диез или бемоль изменяют ступень на малый полутон 25 : 24 (т. е. что величина всех увеличенных прим равна 25 : 24), то в примере VII.1 лишь тритон *f–h* имеет отношение 45 : 32. Остальные меньше на комму, имеют отношение 25 : 18 и состоят из одного большого и двух малых тонов. Отсюда также видно, что термин «тритон» относится именно к увеличенной кварте, но не к описываемой далее уменьшенной квинте, или «полуквинте», которую Кальвизий вслед за Царлино (см., например, Ist. harm. III, 30) тритоном не называет.

[132] О видах (*species*) совершенных консонансов см. выше, в гл. 4. Напомним, что первым видом считается интервал от *C*, вторым от *D*, третьим от *E*.

Sic διὰ πέντε fit superfluum, si primae aut quartae speciei # cancellatum superiori loco, vel tertiae *b* rotundum inferiori loco, addatur, in proportione superpartiente 25 16, ut:

Увеличенная квинта образуется, когда в первом и четвертом ее видах[133] к верхней ноте добавляется # решетчатое, или в третьем виде к нижней ноте добавляется *b* круглое. [Она соответствует] сверхчастному отношению 25 : 16, как здесь:

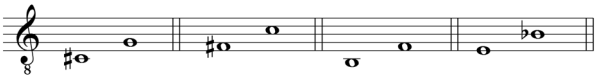
**VII.3**



[D4v] Et diminuitur, vel quando signa hae contrario modo collocantur: vel si ex ♮ quadrato ad clavem *F*, aut ex *E* ad *b* rotundum ascendas, unde διὰ πέντε diminutum, vel semidiapente, appellatur, in terminis 64 45, ut:

Квинта уменьшается, когда те же знаки помещены в обратном порядке, а также когда восходишь от ♮ квадратного к клавису *F* или от *E* к *b* круглому. Отсюда и говорится «уменьшенная квинта», или «полуквинта», в числах — 64 : 45, как здесь[134]:

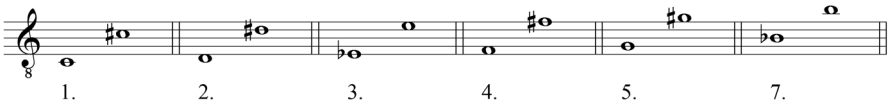
**VII.4**



Ita διὰ πασῶν iisdem signis vel augetur vel diminuitur. Ut si tertiae aut septimae speciei *b* rotundum inferiori loco, aut reliquis speciebus # cancellatum superiori loco[135] adjungatur, διὰ πασῶν fit superfluum, in terminis 25 12, ut:

Октава таким же образом с помощью тех же знаков или увеличивается, или уменьшается. Когда в третьем или седьмом видах [октавы] *b* круглое находится у нижней ноты, или в прочих видах # решетчатое находится у верхней ноты, то возникает увеличенная октава, в числах 25 : 12, как здесь[136]:

**VII.5**




133 Четвертый вид квинты — *F–G–a–h–c*.

134 Первое вхождение термина *semidiapente*. Из приведенных в примере VII.4 интервалов лишь *H–f* имеет отношение 64 : 45 — он является обращением тритона *f–h* с отношением 45 : 32 (см. пример VII.1). Остальные «полуквинты» имеют отношение 36 : 25, они образуются уменьшением чистой квинты 3 : 2 на хроматический полутон 25 : 24.

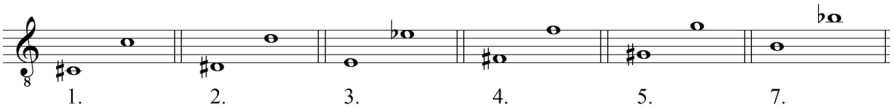
135 Оригинал (1592): loco loco.

136 Цифра при октаве в нотных примерах VII.5 и VII.6 указывает номер ее вида (а не порядковый внутренний номер примеров). Подробней см. гл. 4.

Et contra, si eadem signa contrario modo collocentur, fit diminutum, vel semidiapason, in terminis 48 25, ut: [D5r]

И наоборот, если те же знаки расположены в обратном порядке, возникает уменьшенная октава, или полуоктава, в числах 48 : 25, как здесь:

**VII.6**




De his dissonantiis[137] per accidens communis regula apud musicos de harmonia constituenda tradita est, quod non sit collocandum *mi* contra *fa* in consonantiis perfectis.

Об этих диссонансах по случаю у ученых музыкантов есть общепринятое правило, устанавливающее закон гармонии: *mi* против *fa* в совершенных консонансах располагать нельзя.

## Caput 8. De modulatione et mensura temporis

## Глава 8. О мелодии и ритме

Hactenus materia harmoniae explicata est. Sequitur ratio conjungendorum sonorum, quando modulatio progreditur, cum certa mensura temporis.

Разъяснений на предмет гармонии [пока что] достаточно[138]. Теперь рассмотрим вопрос о том, как надо соединять звуки, когда мелодия разворачивается в определенном ритме[139].

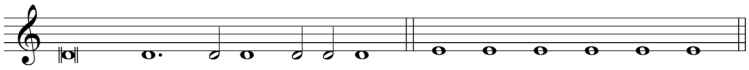
Observanda hic est modulationis distinctio, ratione progressus aut enim in uno eodemque loco aliquando immoratur, aut progreditur ascendendo sive descendendo, vel per gradus vel per saltus. [D5v]

По части развертывания мелодии нужно держать в уме следующее различие: она либо задерживается на одном и том же месте, либо движется вверх или вниз, поступенно или скачками.

Modulatio, quae in uno eodemque loco immoratur, ἀγωγὴ τοναία appellatur, in uno enim tenore et in una vocis intensione progreditur, ut:

Мелодия, которая задерживается в одном месте, называется ἀγωγὴ τοναία, то есть выдерживание в одном тоне, на звуке одной высоты, как здесь:

**VIII.1**



137 В обоих оригиналах: consonantiis.

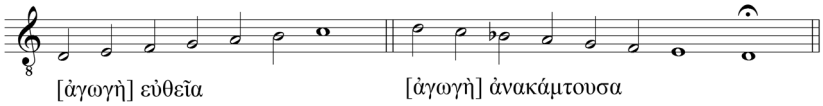
138 Разъяснение «предмета гармонии» на гл. 7 не завершается. После отступлений автор возвращается к нему как минимум трижды — в главах 18, 20 и 21.

139 Под *mensura temporis* («времяизмерение») Кальвизий понимает то, что мы сейчас называем (музыкальным) ритмом.

Quae per gradus progreditur, fit, quando modulatio per tonos et semitonia sensim vel ascendit, vel descendit. Quae ascendit ἀγωγὴ εὐθεῖα appellatur, quasi deductio directa, quae descendit ἀγωγὴ ἀνακάμτουσα, deductio reflexa vel regrediens:

Мелодия, которая разворачивается поступенно, возникает при плавном движении по тонам и полутонам, вверх или вниз. Мелодия, которая движется вверх, называется ἀγωγὴ εὐθεῖα, как бы «прямое проведение», а та, которая опускается, — ἀγωγὴ ἀνακάμτουσα[140], [что означает] «обратное, или возвратное проведение»:

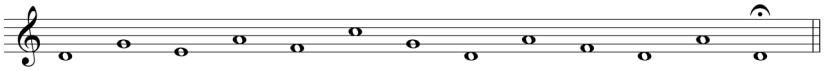
VIII.2




Quae vero per saltus progreditur modulatio, illa intermissis quibusdam gradibus et sonis per intervalla continuatur, ut:

Мелодия, которая движется скачка́ми, та, в которой есть пропуски некоторых ступеней, и звуки соединены посредством [бо́льших, чем секунда] интервалов, как здесь:

VIII.3



Etsi autem maxime in id incumbendum est, ut modulatio potius per gradus, quam per saltus procedat, propterea quod harmonia inde generetur aequabilior, volubilior et facilior, tamen cum id ubique [D6r] fieri non possit, quando per saltus progrediendum est, eligenda potius sunt intervalla consona, quam dissona. Consona enim ut ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, sexta, octava etc., cum musicis proportionibus contineantur, natura sua cantantibus magis sunt obvia.

Хотя и нужно изо всех сил стремиться к тому, чтобы мелодия двигалась поступенно, а не скачками, потому что такое движение порождает гармонию более ровную, плавную и удобную, однако поскольку мелодия не может быть такой постоянно, то, когда есть переход скачком, лучше избирать консонирующие интервалы, чем диссонирующие. Консонансы (дитон, полудитон, кварта, квинта, секста, октава и т. д.), поскольку они содержат музыкальные числовые отношения, по своей природе певцам более удобны.

140 Греческое слово ἀγωγή переводится как «веде́ние». Кальвизий в первом случае обходится без перевода на латынь (одним лишь пояснением), а во втором и третьем случаях переводит ἀγωγή, но не как «ductio» («ведение»), а как «deductio» («проведение», ср. в современной лексике, например, «первое проведение главной темы»). Особенность понимания ἀγωγή Кальвизием мы сохраняем в переводе.

Ведением (ἀγωγή) Аристоксен и позднейшие древнегреческие авторы называли ход мелодии по смежным звукам. Термины, которые использует Кальвизий, — ἀγωγὴ εὐθεῖα (букв. — прямое ведение), ἀγωγὴ ἀνακάμτουσα (букв. — обратное (возвратное) ведение) — заимствованы из трактата о музыке Аристида Квинтилиана (III в. н. э.). Помимо указанных двух, у Аристида есть еще круговое ведение (ἀγωγὴ περιφερής), «поднимающееся по тетрахорду соединенных, а спускающееся по тетрахорду отделенных, или наоборот». Подробнее см. [4, *300*]. Следующее вхождение терминов ἀγωγὴ εὐθεῖα и ἀγωγὴ ἀνακάμτουσα см. в гл. 11 «Мелопеи». Источник термина ἀγωγὴ τοναία неизвестен.

Dissona vero, maxime quae per accidens dissonant, prorsus vitanda sunt, ut a quibus natura ipsa abhorret, unde etiam difficillima sunt, et auditum maxime offendunt. Interdum septima, rarius nona, adhibetur, sed non nisi certis de causis.

Диссонансов же (особенно тех, которые диссонируют по случаю) следует совершенно избегать, так как от них отворачивается сама природа, из-за чего они очень трудны [для исполнения] и в высшей степени раздражают слух. Впрочем, септима, реже нона, употребляются, но только в известных случаях.

Tempus apud musicos proprie dicitur ea soni quantitas, quae in notula brevi continetur. Unde etiam augmentatio temporis, ut alias dictum est, originem sumsit. Hoc autem in loco in genere intelligitur de parte cantilenae, quae binis tactibus mensuratur. Et hinc canones quidam in fugis denominantur, ut quando dicitur fuga post unum [tempus], post duo, tria, etc. tempora, ubi vel bini vel quaterni, vel seni tactus intelliguntur.

Темпусом у ученых музыкантов справедливо названа длительность, заключенная в ноте бревиса. Отсюда же берется и расширение темпуса (аугментация), как иногда говорят[141]. В этом именно смысле понимается часть произведения, размеренная двумя тактусами[142]. Отсюда и обозначения канонов в фугах: «фуга через один темпус», «фуга через два, три и т. д. темпуса», где [мензура] познаётся по двум, четырем или по шести тактусам.

Observatio autem temporis praecipue in hoc consistit, quod notula ultima, tam in partibus quam in ultimo fine cantilenarum, semper est temporis initium, id quod etiam in praecipuis clausulis fieri consuevit. Hoc enim modo, quando tempus recte absolutum est, harmonia in novo [tempore] inchoato optime quiescit.

Значение темпуса проявляет себя главным образом в том, что последняя нота, как в частях, так и в самом конце произведения, всегда приходится на начало темпуса[143]. То же обычно случается и в главных клаузулах. Таким образом, когда темпус завершен правильно, гармония в начале нового темпуса лучше всего приходит к покою.

Consectarium hinc est. Primum, quod cantilenae secundum tempora distinguantur et earum [D6v] quantitas ex iisdem temporibus cognoscatur. Deinde quod tactus in qualibet parte cantilenae, si ultima notula simul numeretur, in impari numero finiantur. Et tertio, quando ad majorem tactum, illum scilicet, quo bini minores continentur, harmonia composita est, quod in tactus

Вывод из этого таков. Во-первых, произведения различаются в зависимости от темпусов[144], и их длительность познаётся по этим же темпусам[145]. Во-вторых, тактусы в какой-либо части произведения, если последняя нота идет в зачет, заканчиваются нечетным числом. И в-третьих, когда гармония сочиняется в рамках большого тактуса (то есть такого, в котором содержатся два малых)[146],

141 Точно такой термин *augmentatio temporis* в трактатах нам найти не удалось.

142 Первое вхождение термина *tactus*. Определения тактуса в «Мелопее» нет, поскольку оно считается элементарным (дано в «Компендии» Кальвизия [6], см. там главу 6).

143 В современной сетке понятий — всегда приходится на первую долю такта.

144 *Tempus perfectum*, *tempus imperfectum*, с дальнейшим ветвлением по пролациям.

145 Все другие длительности рассчитываются от бревиса, самой большой длительности.

146 Большой тактус и малый тактус (*tactus major*, *tactus minor*) — понятия мензуральной теории XVI века. Большой тактус можно условно сравнить с позднейшим «большим метрическим» тактом, в котором объединяются два «графических» такта с одним главным акцентом.

depressione finis et clausulae terminentur. Depressio enim majoris tactus pro initio temporis habetur.

заключительная клаузула приходится на сильную долю тактуса[147]. Сильная же доля большого тактуса находится в начале темпуса.

**Caput 9. De consecutione perfectarum consonantiarum**

Cum triplices sint soni, qui harmoniam ingrediuntur, perfecte scilicet et imperfecte consoni, et postea dissoni, regulae primum observandae sunt de progressu et consecutione sonorum perfecte consonorum, ii enim natura sua praecedunt et harmoniam plerumque inchoant.

**Глава 9. О последовательности совершенных консонансов**

Поскольку созвучия, которые входят в гармонию, бывают трех типов, а именно совершенные и несовершенные консонансы и потом диссонансы, то первым делом следует рассмотреть правила движения и последовательности звуков в совершенных консонансах, так как они по природе своей находятся впереди и чаще всего начинают гармонию.

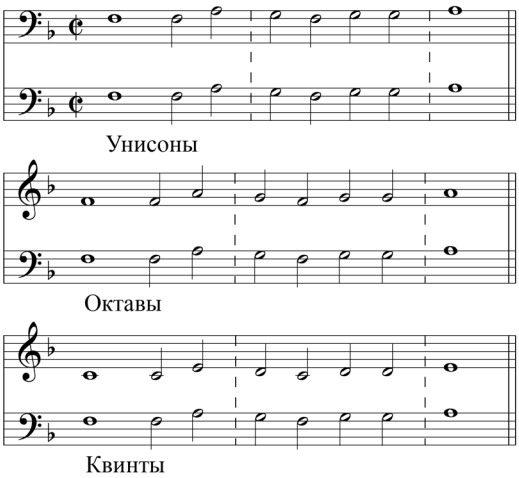
Regula prima

Duae vel plures consonantiae perfectae ejusdem generis et proportionis neque in gradibus, neque in saltibus sese sequi possunt, ut si quis duos vel plures unisonos, aut octavas, aut quintas continuare vellet. Hoc modo consecutio consonantiarum perfectarum prohibita: [D7r]

Правило первое

Два или несколько совершенных консонансов одного рода и отношения ни в поступенном движении, ни скачком не могут следовать друг за другом, как, например, два или несколько унисонов, либо октав, либо квинт подряд. Запрещенная последовательность совершенных консонансов такова:

**IX.1**




[147] В тактусе различаются арсис (лат. *elevatio*, поднятие [руки]) и тезис (лат. *depressio*, опускание [руки]). Здесь и далее (см., например, гл. 11 и 12) мы передаем *depressio* как «сильная доля», а *elevatio* как «слабая доля», учитывая тот факт, что тактовая акцентная метрика ко времени «Мелопеи» в музыкальной практике уже вполне сложилась, однако теоретики по-прежнему описывали ее феномен в устаревших терминах мензуральной ритмики.

Ratio hujus prohibitae consecutionis est prima quod harmonia non fit ex una eademque re, sed ex pluribus inter se diversis et contrariis, recte tamen et apte concinnatis. Id autem in unisono non accidit. Est enim unus sonus simplex, et in universum sui similis, nec variatur quo ad situm aut quo ad processum, maximum igitur in compositione vitandus. [D7v] Διὰ πασῶν autem et διὰ πέντε, etsi constant sonis differentibus quo ad acutum et grave, tamen dum eodem motu et eadem proportione procedunt et post aequalitatem proximi sunt, eodem quo unisonus vitio laborant, et tali continuatione omnem suavitatem omittunt potiusque ad dissonantias, quam ad conssonantias, inclinant.

Причина запрета такой последовательности в том, что гармония возникает не из подобного, а из множества между собой различного и противоположного, но объединенного связно и надлежащим образом. Всё это не относится к унисону, ведь унисон — просто один звук, целиком подобный себе, не меняющий места и не продвигающийся вперед, — следовательно, при сочинении его более всего следует избегать. Октава же и квинта, хоть и имеют разные звуки внизу и вверху и являются ближайшими к равенству[148], всё же, когда они идут в одном и том же направлении и отношении, имеют тот же недостаток, что и унисон. В такой, лишенной всякой приятности последовательности они больше похожи на диссонансы, чем на консонансы.

Videat ergo unusquisque, qui huic studio deditus est, ut voces non tantum quo ad acutum et grave inter se distantes faciat, sed etiam differentes quo ad motum et proportiones eamque harmoniam, quae distantibus sonis dissimili motu, diversa modulatione proportionibusque differentibus maxime variatur et tamen legitime adunatur, optimam esse arbitretur.

Итак, каждому, кто предается этой науке, видно, что [для последовательности] недостаточно делать голоса разными по высоте. Наилучшей считается та, в которой есть также разнонаправленное движение[149] и разные по числовым отношениям [интервалы], и где гармония в разновысотных звуках максимально изменяется вместе с неодинаковым[150] движением голосов, с разной мелодией в них и разными отношениями, и при этом она составляет единое и закономерное целое.

Altera ratio, quae prohibet hanc perfectarum consonantiarum consecutionem est, quod cum naturali consonantiarum progressu non convenit. Nunquam enim naturali ordine duae proportiones ejusdem generis et quantitatis se sequuntur. Non numeramus unum, unum, unum (1 1 1) aut duo, duo, duo (2 2 2) aut tria, tria, tria (3 3 3), quae forma esset unisoni se sequentis.

Другая причина, по которой запрещается последовательность [одинаковых] совершенных консонансов, — это то, что она не согласуется с натуральной прогрессией консонансов. Ведь в ряду натуральных чисел два отношения одного и того же рода и величины не следуют друг за другом никогда. Нет последовательности 1 : 1 : 1, или 2 : 2 : 2, или 3 : 3 : 3 — т. е. формы для последовательности унисонов.

148 Их числовые отношения ближе всего к отношению равенства (1 : 1).

149 Т. е. противоположное движение голосов.

150 Т. е. непараллельным.

Nec numeramus 2 4 8 16, quae forma esset trium διὰ πασῶν se sequentium. Geometricus enim hic esset progressus, non naturalis aut harmonicus. Neque etiam numeramus hoc modo 4 6 9, in quibus διὰ πέντε continuatur. Haec igitur consecutio, quae harmoniam non variat nec a natura ipsa admittitur, maxime vitanda est. [D8r]

Нет последовательности 2 : 4 : 8 : 16, в которой одна за другой следуют три октавы. Ведь эта пропорция геометрическая, а не натуральная или гармоническая. Нет и последовательности типа 4 : 6 : 9, в которой следуют квинты. Стало быть, этой последовательности, которая не делает гармонию разнообразной и не допускается самой природой, надо всячески избегать.

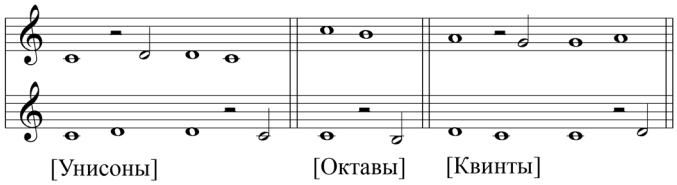
Praeterea tanta vis est hujus consecutionis, ut neque pausis minoribus, neque dissonantiis intervenientibus tolli possit. Neque enim pausa minima, multo minus semiminima, nec secunda, inter duos unisonos media, nec septima aut nona duabus octavis insertae efficere possunt, ut vel unisoni, vel octavae sese sine vitio consequantur. Nec etiam quarta aut sexta si in gradibus procedunt, etiamsi consonantiae sint, duas quintas tolerabiles efficiunt, nisi in concentu plurium vocum.

Кроме того, суть этой последовательности такова, что ни мелкие паузы, ни диссонансы, выпадающие между консонансами, не делают ее приемлемой. Ведь ни пауза величиной в миниму или даже в семиминиму, ни секунда между двумя унисонами, ни септима или нона, вставленные между двумя октавами, не обеспечивают того, чтобы унисоны либо октавы следовали друг за другом безупречно. Также кварта или секста, возникающие в поступенном движении, несмотря на то что это консонансы, не делают две квинты терпимыми, если только они не включены в состав созвучия из большего числа голосов[151].

Pausae non impediunt vitiosam consecutionem consonantiarum perfectarum.

[Итак,] паузы не препятствуют запретной последовательности совершенных консонансов:

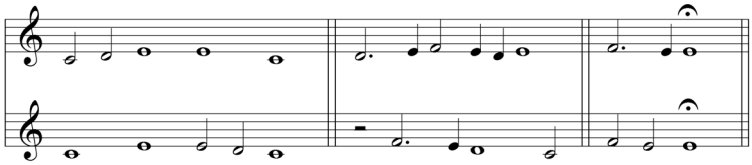
**IX.2**




Unisoni consecutio non impeditur secunda interveniente: [D8v]

Последовательности унисонов не препятствует секунда между ними:

**IX.3**

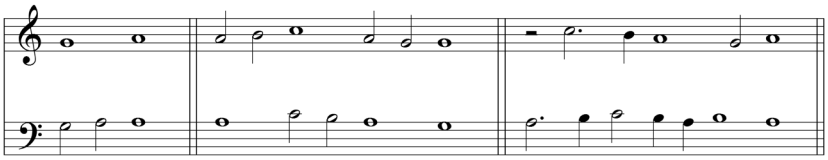


151 Параллельные квинты возможны, если они распределяются между тремя и более голосами (см. далее в этой главе пример IX.7).

Octavarum consecutio non impeditur, etiamsi septima aut nona intercedat:

Последовательность октав остается, даже если между ними выпадает септима или нона:

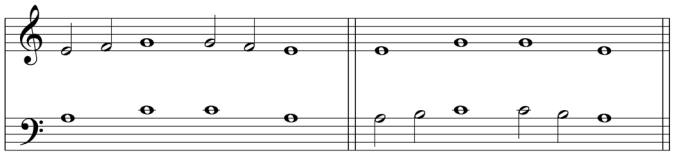
IX.4



Quintarum consecutio in paucioribus vocibus non concessa:

Последовательность квинт при небольшом количестве голосов не позволяется:

IX.5



[E1r] Causa est, quod pausa non soni durantis, sed cessantis, et silentii index est. Et dissonantia non per se ad harmoniam constituendam pertinet, sed per accidens. Cum igitur aut prorsus nulla, aut aliena minimeque eo pertinens res interveniat, consecutio vitiosa perfectarum consonantiarum hisce modis tolli non potest.

Причина в том, что пауза указывает не на дление звука, а на его прекращение, это знак тишины. И диссонанс имеет значение для гармонии не сам по себе, а как привнесенное обстоятельство. Следовательно, и совсем без изменений, и с минимально внедренными чужими звуками или паузами неправильная последовательность совершенных консонансов, выполненная указанными способами, недопустима.

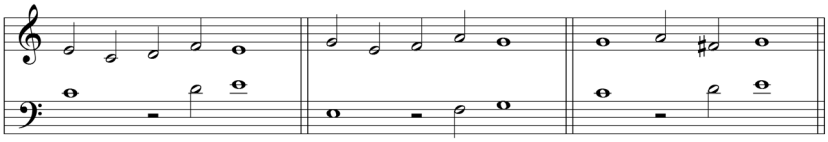
Alii igitur modi, quorum usus est in concentu plurium vocum ad hanc consecutionem impediendam a peritis rerum musicarum excogitati et concessi sunt, videlicet primus [modus].

Есть другие способы, которыми пользуются, чтобы избежать такой последовательности в многоголосии, изобретенные и допущенные опытными музыкантами. Первый способ таков.

Interveniente pausa in perfectis consonantiis notula, quae progreditur, ejusdem valoris sit cum pausa sedemque statim mutet, priusquam altera, quae propter pausam quievit, in eandem sedem incidat. Hoc enim modo consecutio vitiosa tollitur et harmonia quasi fugae alicujus speciem induit:

Когда в последовательность совершенных консонансов вторгается пауза, то следующая нота той же самой длительности, что и пауза в другом голосе, должна сразу поменять место, прежде чем другой голос, который из-за паузы молчал, попадет на это место. При таком способе [сочинения] неправильная последовательность допустима, и гармония принимает вид как бы некой фуги.

IX.6

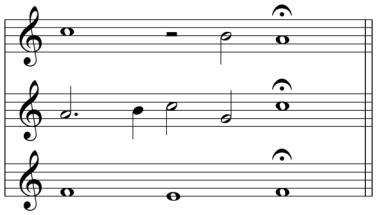


[Унисоны] [Октавы] [Квинты]

Quinta etiam alio modo impediri per pausam potest, videlicet quando in pausam inciderit tertia aliqua vox, quae sextam minorem admiscet: [E1v]

Квинте[152] можно воспрепятствовать и иначе, с помощью паузы, а именно — когда во время паузы вступает еще один, третий голос, который добавляет малую сексту:

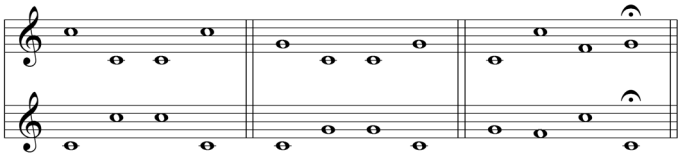
IX.7



Secundus modus est, quando consonantiae perfectae ejusdem speciei finibus mutant, hoc est, quando per vices gravis sonus in acutum (et contra, acutus in gravem) transit. Hoc enim modo soni non variantur, sed in una eademque clave, quasi in unisono constituti, consistunt, etiamsi de loco in locum transportentur. Quinta etiam, ut hic vides, transportari potest, si altera vox per octavam ascendat aut descendat, et altera per gradus progrediatur:

Второй способ — это когда в совершенных консонансах одного и того же вида голоса меняются местами, то есть когда поочередно нижний звук переходит в верхний и наоборот, верхний в нижний. При таком способе звуки не изменяются, а выстраиваются на одной и той же высоте и пребывают как бы в унисоне, хотя и переносятся с места на место. Квинту также, как здесь [в т. 3] видно, можно перенести на другую высоту, если один голос поднимается или спускается на октаву, а другой переходит на соседнюю ступень:

IX.8

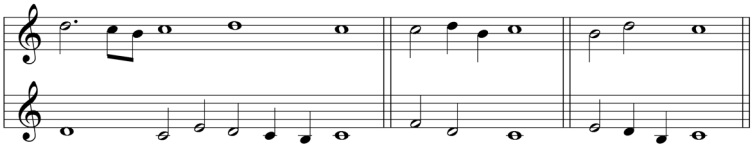


152 Параллельным квинтам.

Tertius [modus] est, quando minores notulae adhibentur, quae per gradus aut etiam per saltus incedentes, [E2r] decimam vel sextam octavis interserunt, atque ita consecutionem prohibitam tollunt, ut:

Третий способ — это когда короткие ноты, которые добавляются поступенно или же скачком, перемежают октавы децимами или секстами, и таким образом запретная последовательность становится допустимой, как здесь:

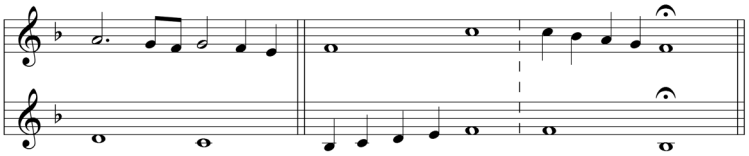
**IX.9**



Hic modus etiam locum habet in quinta, quando minores notulae voci acutae inseruntur, et tertiam miscent. Alias quinta toleratur etiam, quando altera vox per saltum, altera vero per gradus quatuor semiminimarum procedit, ubi tertia similiter intervenit. [E2v]

Этот способ также относится к квинтам, когда короткие ноты вставлены в верхний голос, и [к квинтам] примешиваются терции. В других случаях квинта также терпима, когда один голос движется скачком, а другой — поступенно через четыре семиминимы, где подобным образом внедряется терция:

**IX.10**



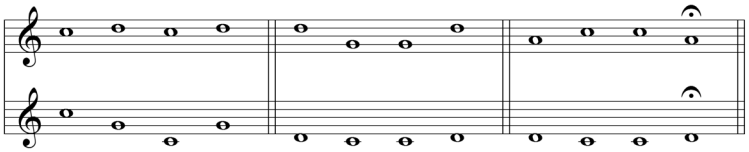
Regula secunda

Consonantiae perfectae non ejusdem generis vel proportionis sese sequi possunt, si altera procedat gradibus, altera vero saltu, ut eo facilius ex minori consonantia perfecta ad majorem, et contra ex majori ad minorem transire possimus, ut:

Правило второе

Совершенные консонансы разного рода, или [разного] отношения могут следовать друг за другом, если один голос движется поступенно, другой же скачком, чтобы тем самым меньший совершенный консонанс мог легче переходить в больший и, напротив, больший — в меньший, как здесь:

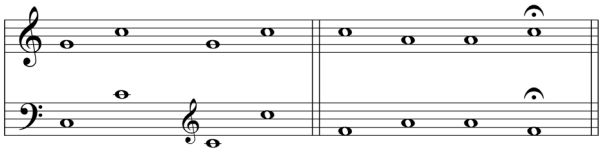
**IX.11**



Quando vero ambae per saltus progrediuntur, tum difficilior sit transitus et durior concentus. Opera igitur danda, ut etiam in pluribus vocibus, potissima earum pars gradus observet. [E3r] Omnibus enim simul per saltus progredientibus [vocibus] priusquam quaelibet vox sui intervalli proprium locum consequitur, harmonia quasi evanescit, fit languida et hiulca.

Когда же оба движутся скачком, тогда переход труднее и созвучие грубее. Итак, нужно следить (особенно в многоголосии) за тем, чтобы самый важный голос двигался поступенно. Когда все голоса сразу движутся скачкообразно, то, прежде чем какой-то из голосов перейдет на нужное место в своем интервале, гармония как бы теряет силу, становится вялой и ломкой:

**IX.12**



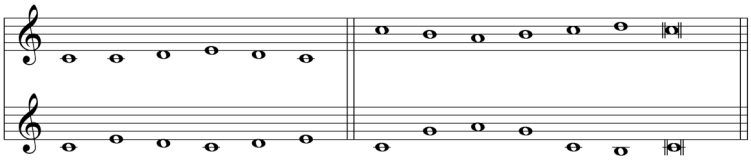
Regula tertia

Non frequenter in paucioribus vocibus collocandae sunt octavae aut unisonus, aequisonae enim sunt consonantiae, et cum variationem concentus non admittant, harmoniam generant aliquando simpliciorem et quasi egenam, ut:

Правило третье

При небольшом количестве голосов октавы или унисоны должны располагаться нечасто, ведь это равнозвучные консонансы, и, поскольку они не дают перемены в звучании, то в конечном итоге порождают гармонию упрощенную и как бы бедную, как здесь:

**IX.13**



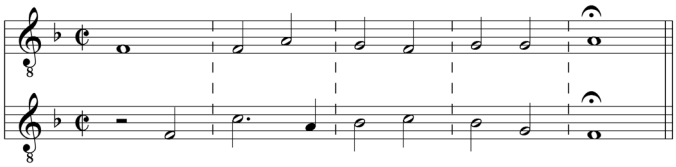
[E3v] Non tamen necesse est, ut aliquis semper ab earum usurpatione abstineat, harmonia enim, ut clausulas formet, et modulatio, ut elegantius et volubilius procedat, saepe earum praesentiam requirunt. Modum igitur excogitarunt musici, quo unisonus convenienter usurpari posiit (octava enim facilius toleratur), videlicet, si ambae nec paribus figuris, nec eodem temporis momento coincidant,

Однако полностью воздерживаться от их употребления не нужно, ведь их присутствия требуют гармония (для образования клаузул) и мелодия (для более изящных и плавных переходов). Вот почему музыканты придумали способ, при котором унисон может употребляться надлежащим образом (октаву же слух выносит легче), а именно если оба [голоса] имеют неодинаковые длительности и не совпадают во времени,

sed si altera vox posteriorem notulae partem alterius occupet, ne simul audiantur, ut:

но [вступают] таким образом, что один голос захватывает позднейшую часть ноты другого[153], так чтобы [голоса, образующие унисон,] не звучали одновременно, как здесь:

**IX.14**



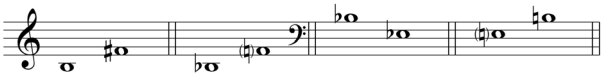
Regula quarta

Posito signo chromatico in genero diatonico, consonantiae perfectae, nisi et ipsae signo chromatico notentur, nec in gravi, nec in acuto usurpari possunt, exceptis iis locis, ubi vel semidiapente, vel tritonus ad legitimas consonantias reducitur, ut: [E4r]

Правило четвертое

Когда поставлен хроматический знак в диатоническом роде, совершенные консонансы, если только хроматическим знаком не нотированы [оба звука интервала], ни внизу, ни вверху использовать невозможно, за исключением тех мест, где полуквинта или тритон [с помощью знака альтерации] приводятся к разрешенным консонансам, как здесь:

**IX.15**



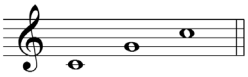
Regula quinta

Diatessaron in concentu dividere solet quamlibet speciem διὰ πασῶν harmonice (excepta [species] septima) ita, ut quintam sibi subjectam habeat;

Правило пятое

Кварта в созвучии обычно делит любой вид октавы (кроме седьмого) гармонически[154] — так, что внизу получается квинта:

**IX.16**



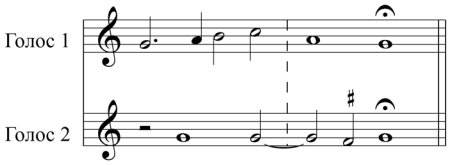
153 Второй голос вступает на слабой доле выдерживаемого первого голоса.

154 Гармоническое деление октавы выражается числами 6 : 8 : 12 (в звуках, например, $c^1$–$g$–$c$). Напомним, что гармоническое среднее (b) между двумя неравными числами (a, c) вычисляется по формуле $\frac{2ac}{(a+c)}$.

unde etiam interdum adhiberi solet, idque in gradibus et elevatione tactus, in depressione vero nunquam nisi in syncope, de qua infra (cap. 12).

Также стоит добавить, что кварта используется при поступенном движении и на сильной доле тактуса, на слабой же доле — никогда, разве что при синкопе[155], о которой будет сказано ниже (см. главу 12):

**IX.17**




An vero progrediendo continuari possit aut debeat, item quando ditonum aut semiditonum sub se recipiat, dicetur infra (cap. 10).

О том, допустимо ли продолжать движение [квартами], а также о том, когда кварта под собой приемлет дитон или полудитон, будет сказано ниже (см. главу 10).

**Caput 10. De progressu consonantiarum imperfectarum**

[E4v] Cum consonantiae perfectae difficulter, ut dictum est, continuari possint, propterea quod praeter adductas causas etiam natura, quando suum finem, hoc est perfectionem, consecuta est, ulterius tendere non soleat, et alias rerum similitudo continuata satietatem pariat, miscendae sunt perfectis consonantiis imperfectae [consonantiae], quae taedium, si quod ex perfectis nascitur, tollant, harmoniam varient eamque agiliorem et excitatiorem reddant. Qua ratione autem id fieri debeat, primum regulis quibusdam generalioribus, postea etiam specialibus declarabo.

**Глава 10. О движении несовершенных консонансов**

Поскольку совершенные консонансы, как было сказано, трудно соединять друг с другом, потому что, кроме приведенных причин, природа, стремясь к своей цели, а именно к совершенству, обычно дальше не идет, и к тому же непрерывное подобие [природных] вещей рождает пресыщение, то совершенные консонансы надлежит смешивать с несовершенными, которые снимают скуку, порождаемую совершенными, варьируют гармонию и делают ее более живой и яркой. Каким образом это надлежит делать, я разъясню сначала с помощью общих правил, а потом и специальных.

Regula prima

Ex consonantiis perfectis ad imperfectas et contra transimus, quantum fieri potest, in gradibus, et in motu vocum contrario, ita, ut si altera ascendat, reliqua descendat, et contra.

Правило первое

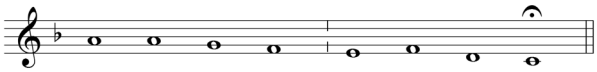
От совершенных консонансов к несовершенным и наоборот мы переходим, насколько это возможно, в поступенном противоположном движении голосов — так, что если один движется вверх, то другой вниз, и наоборот.

155 Первое вхождение термина «синкопа», без объяснений.

Subjectum utriusque

Тема для обоих примеров

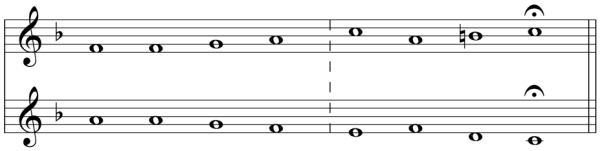
X.1



Exemplum in acuto

Пример [с контрапунктом] вверху:

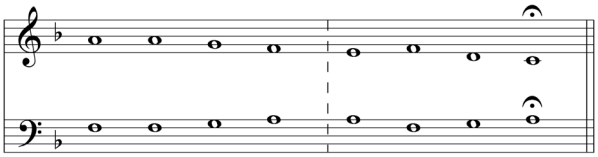
X.2



Secundum exemplum in gravi [E5r]

Второй пример [с контрапунктом] внизу:

X.3



Regula secunda

Ex perfectis ad imperfectas facilis est transitus, tam per gradus, quam per saltus, tam ascendendo, quam descendendo, tantum voces legitimis intervallis incedant. Facilius enim res in pejus, quam in melius mutantur.

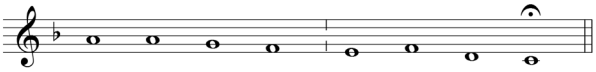
Правило второе

Совершенные консонансы легко переходят в несовершенные — как поступенно, так и скачком, как в движении вверх, так и вниз, лишь бы голоса двигались с помощью надлежащих интервалов. Вообще, вещи легче меняются к худшему, чем к лучшему[156].

Subjectum utriusque

Тема для обоих примеров

X.4

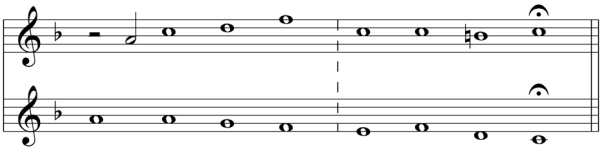


[156] Эта мысль также взята из «Гармоники» Царлино (Ist. harm. III, 38): «La onde ciascuna cosa facilmente (come ad ogn'uno è manifesto) dalla perfettione può passare alla imperfettione, ma non per il contrario» («Каждая вещь может легко, как очевидно каждому, перейти от совершенства к несовершенству, но не наоборот»).

Primum exemplum in acuto

Первый пример [с контрапунктом] вверху:

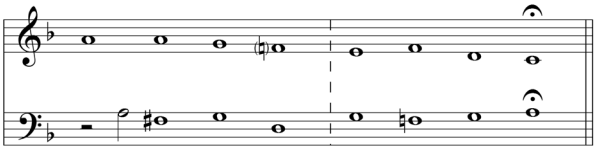
X.5



Secundum exemplum in gravi [E5v]

Второй пример [с контрапунктом] внизу:

X.6



Sic unisonus transit in tertiam minorem, majorem, et in sextam minorem, rarius in majorem. Quinta vero in sextam majorem, minorem, item in ditonum ac semiditonum, atque ita de octavis.

Таким образом унисон переходит в малую или большую терцию и в малую сексту, реже в большую. Квинта — или в большую сексту, или в малую, а также в дитон и полудитон, как и октава.

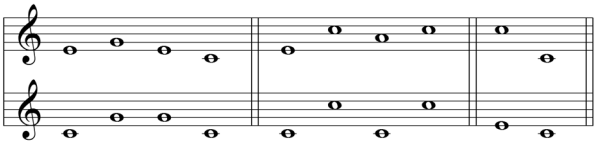
Regula tertia

Quando voces simul in saltibus ascendunt aut descendunt, tum ex imperfecta consonantia majore ad perfectam minorem commode transire non possumus, ut:

Правило третье

Когда голоса одновременно движутся скачком вверх или вниз, тогда из несовершенного большого консонанса в совершенный малый надлежащим образом мы перейти не можем, как здесь:

X.7



Quomodo autem quaelibet imperfecta ad perfectam vel etiam ad imperfectam transire possit, quoniam aliae aliam rationem sequuntur, de singulis seorsim dicemus. [E6r]

Каким же образом любой несовершенный консонанс может перейти в совершенный или в несовершенный, поскольку каждый следует своему правилу, расскажем дальше о них по отдельности.

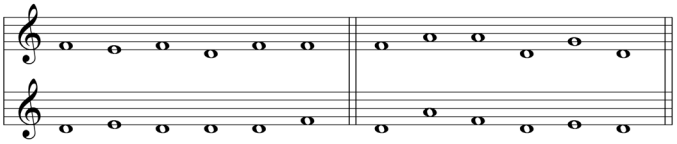
Regula quarta. De semiditono

Semiditonus seu tertia minor transit in unisonum. Primo im gradibus, quando voces contrario motu coeunt. Deinde per saltum tam ascendendo, quam descendendo, quando altera quiescit. Quando vero et altera per saltum movetur, tum hic progressus ad unisonum improbatur.

Правило четвертое. О полудитоне

Полудитон, или малая терция, переходит в унисон. Во-первых, поступенно, когда голоса сходятся в противоположном движении. Далее, [один голос движется] скачком — как вверх, так и вниз, в то время как другой голос покоится. Когда же и другой движется скачком, тогда такой переход к унисону неприемлем:

**X.8**[157]



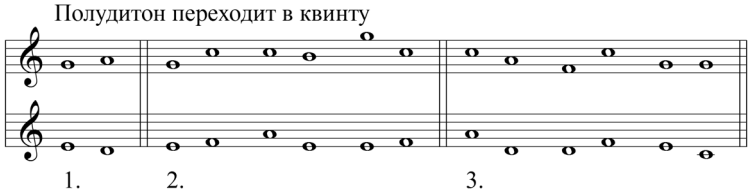
1. Полудитон, переходящий в унисон

2. Неприемлемая последовательность

Secundo semiditonus transit in quintam. Primo in gradibus, quando contrario motu voces separantur. Deinde saltu, quando gradum observat ascendendo inferior vox, descendendo vero superior, atque hoc modo ex decima minore etiam ad quintam pervenimus. Tertio ambabus descendentibus per saltum, si superior semiditoni intervallum retineat, alias semiditoni ad quintam progressus improbatur, ut: [E6v]

Во-вторых, полудитон переходит в квинту. В первом случае — в поступенном движении, когда голоса различаются направлением в противоположные стороны. Далее, скачком [одного из голосов], в то время как поднимающийся верхний или опускающийся нижний соблюдает поступенный ход, и таким же образом мы приходим от малой децимы к квинте. В третьем случае оба голоса движутся вниз скачком, [а также] если верхний звук полудитона остается на месте. Иными способами переход полудитона в квинту неприемлем.

**X.9**[158]



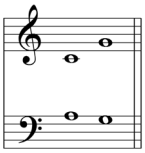

[157] <Semiditonus in unisonum. Progressus non probatus.>

[158] <Semiditonus ad quintam>. В оригинале две последние последовательности (четыре интервала) отделены вертикальной чертой и имеют подпись Improbatus («неприемлемая [последовательность]»), которая была добавлена, вероятно, по ошибке. Мы удалили эту подпись и объединили последовательности, основываясь на смысле текста.

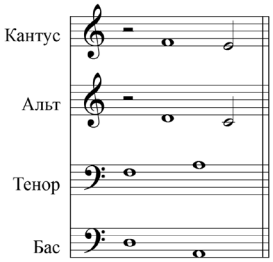
Tertio semiditonus ad octavam transit altera per gradum descendente, altera sursum per saltum progrediente, aut etiam reliquis vocibus in syncope constitutis, ut:

В-третьих, полудитон переходит в октаву, когда один голос движется вниз поступенно, а другой переходит вверх скачком, или когда остальные голоса вводятся синкопой, как здесь:

**X.10.1**



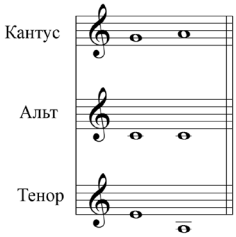
**X.10.2**[159]




Rarissime hoc modo: [E7r]

Очень редко вот таким способом:

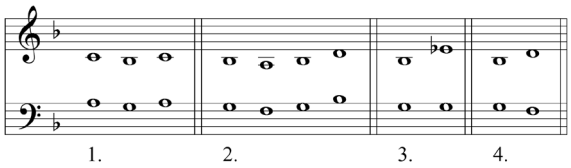
**X.10.3**




Quarto semiditonus in alias etiam transit consonantias, ut quando continuatur, quod quidem in gradibus accidere potest, sed non in saltu. Secundo quando in tertiam majorem transit, quod freqentissime accidit tam in gradibus, quam in saltibus. Tertio quando in sextam minorem transit, si altera quiescat. Tandem, quod vix fieri solet, quando in sextam majorem transit.

В-четвертых, полудитон переходит и в другие консонансы, как, например, в следующий [полудитон], который может быть достигнут поступенным движением, а не скачком. Второй случай — когда полудитон переходит в большую терцию, что случается чрезвычайно часто, как в поступенном движении, так и со скачками. Третий случай — когда полудитон переходит в малую сексту, если один из голосов покоится. Наконец, последовательность, которая почти не случается, когда полудитон переходит в большую сексту:

**X.11**




[159] Напомним: в нотных примерах Кальвизий использует термин *cantus* как синоним *discantus*.

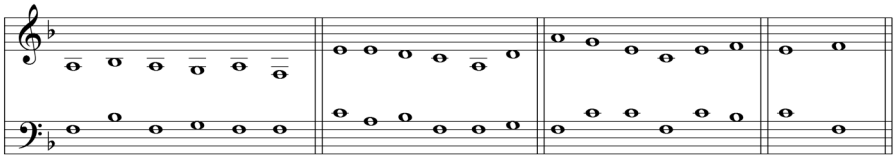
## Regula quinta. De ditono

Ditonus in perfectas consonantias transiturus, primum pervenit ad unisonum, quando simul [E7v] ascendunt voces, superior gradu, inferior saltu, aut quando voces contrario motu coeunt, aut si altera quiescat. Secundo abit in quintam, quando altera quiescit, aut quando simul ascendut vel descendut: altera saltu, altera gradibus. Et ita decima major ad quintam pervenit. Rarius quando simul deorsum saliunt, aut quando gradibus in diversum abeunt, et hoc propter relationem, ut vocant, non harmonicam, intervenientem. Tertio ad octavam contrariis motibus, superiore gradum observante.

## Правило пятое. О дитоне

Если дитону нужно перейти в совершенный консонанс, в первом случае он достигает унисона, когда голоса одновременно движутся вверх: верхний поступенно, а нижний скачком, или когда голоса сходятся противоположным движением, или если один из голосов покоится. Во втором случае дитон уходит в квинту, когда один голос покоится или когда голоса одновременно движутся вверх или вниз: один скачком, другой поступенно. И таким же образом большая децима переходит в квинту. Реже голоса одновременно идут вниз скачком или поступенно уходят в разные стороны, и это происходит во избежание так называемого переченья[160]. В третьем случае дитон переходит в октаву противоположным движением голосов, тогда как верхний голос соблюдает поступенный ход.

**X.12**[161]



[1] Дитон переходит в унисон [2] в квинту [3] в октаву

[E8r] Ad alias autem consonantias pervenit, primum, quando in tertiam minorem transit, ascendentibus simul aut descendentibus vocibus, tam in gradibus quam in saltibus minoribus. Secundo continuatur, sed rarius, quia in relationem non harmonicam incidit,

Дитон достигает других консонансов, во-первых, когда переходит в малую терцию одновременным движением голосов вниз или вверх, как поступенно, так и малым скачком. Второй случай, переход к следующей [большой терции], бывает реже — из-за переченья, которое

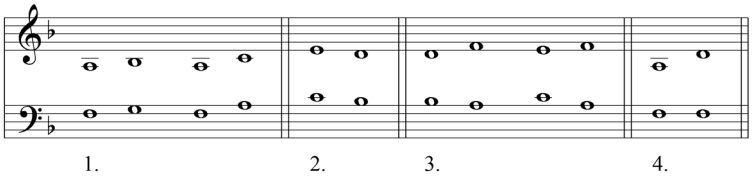
[160] Первое вхождение термина *relatio non harmonica* (буквально «негармоничное отношение»), который мы переводим как «переченье». В современной элементарной теории музыки под переченьем понимается плохое голосоведение, при котором вслед за ступенью звукоряда в одном голосе следует та же ступень в другом голосе, повышенная или пониженная на хроматический полутон. Помимо альтерационного переченья, у Кальвизия термином *relatio non harmonica* называется также голосоведение, обрисовывающее тритон (например, *c/e – d/fis*).

[161] <Ditonus in unisonum, in quintam, in octavam.>

eamque ob causam tristiorem concentum reddit. Tertio, in sextam minorem, in diversum abeuntibus vocibus, altera gradu, altera saltu. Quarto, in sextam majorem altera [voce] quiescente.

приводит к более печальному созвучию. В третьем случае, переходя из дитона в малую сексту, голоса уходят в разные стороны, один поступенно, другой скачком. В четвертом случае, при переходе в большую сексту один голос остается на месте.

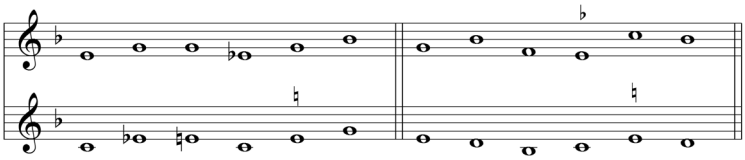
**X.13**




Est autem relatio non harmonica (cujus facta est mentio) *mi* contra *fa*, in obliqua σχέσει, et fit in quatuor notulis, ubi oblique et quasi per crucem, [E8v] intervallum aliquod, quod per accidens dissonare dicitur, immiscetur, hoc modo:

Переченье (о котором уже было упомянуто) есть косвенное [нарушение правила] *mi* против *fa*. Оно возникает [минимум] в четырех нотах, где косвенно и как бы в виде креста, примешивается некий диссонирующий интервал — так называемый случайный[162], следующим образом:

**X.14**



In paucioribus vocibus diligenter caveri debet, ideo quod modulationem difficiliorem reddit et harmoniam asperiorem. In pluribus vero, si urgente necessitate admittitur, concentus reliquarum vocum facile obruitur.

При малом количестве голосов [переченья] нужно усердно остерегаться, потому что оно создает более трудную мелодию и более шероховатую гармонию. При большем же количестве голосов, если в перечении есть настоятельная необходимость, его легко подавить созвучием остальных голосов.

### Regula sexta. De sexta minore

Sexta minor in quintam regulariter transit, altera quiescente. In octavam autem rarius, et primo quidem, quando voces simul ascendunt aut descendunt, et altera progreditur per semitonium majus,

### Правило шестое. О малой сексте

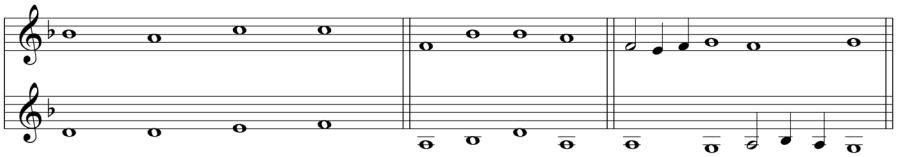
Малая секста переходит в квинту, как правило, с одним неподвижным голосом (1). Также реже — в октаву, и при этом сначала голоса одновременно движутся вверх или вниз, и один из них переходит

[162] В прогрессии «косвенно» прослушивается хроматический полутон или тритон. Запрет этих интервалов и описывает старинное правило *mi* contra *fa*.

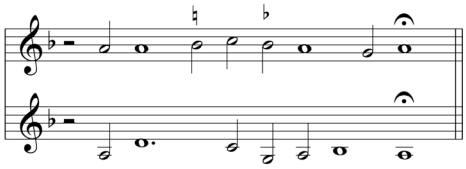
altera vero saltu. Deinde in semiminimis illae enim facile tolerantur. Alias cum hic progressus, non nisi in [F1r] mutabili clave accidat, in qua # cancellatum vel intelligitur vel scribitur, per sextam majorem transitus ad octavam fieri putatur.

на малый полутон[163], а другой скачком. При движении семиминимами переходы [от малой сексты к октаве] легко терпимы [слухом] (2). В другом случае, когда такая последовательность происходит через изменение ступени с помощью # решетчатого (выписанного или подразумеваемого), переход в октаву мыслится через большую сексту (3):

**X.15**[164]



1. Малая секста переходит в квинту 2. В октаву

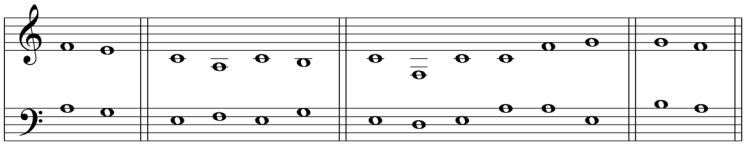


3. In domo patris mei. *A. P.*

Ad alias etiam consonantias transit, ut primum in sextam majorem, vocibus simul ascendentibus, aut descendentibus per gradus. Deinde in ditonum aut semiditonum, altera gradu, altera saltu progrediente, [F1v] vel etiam altera quiescente. Seipsam sequi non potest propter relationem non harmonicam incidentem.

Малая секста переходит и в другие консонансы, во-первых, в большую сексту, голоса одновременно движутся вверх или вниз поступенно (1). Затем в дитон (2) или полудитон (3): один голос движется поступенно, другой перемещается скачком или стоит на месте. В другую малую сексту она перейти не может из-за возникающего переченья (4).

**X.16**



1. 2. 3. 4.

163 В оригинале — «большой полутон» (*semitonium majus*), но во фрагменте 2 данного примера — явно малый. Большой и малый полутоны (апотома и лимма) — принадлежность так называемого пифагорова строя. Они сохранились и в чистом строе, с несколько измененными значениями.

164 <Sexta minor (1) in quintam, (2) in octavam, (3) in domo patris mei. A. P.> Под инициалами A. P., как мы полагаем, скрывается франко-фламандский композитор Андреас Певернаж (Andreas Pevernage, 1542–1591), автор мотета «Pater, peccavi in coelum», из фрагмента которого («in domo patris mei») Кальвизий для своего примера взял бас и кантус. Ср. ссылку на тот же мотет — с указанием текстового инципита, но без нот — в «Первом упражнении» [8, *59*].

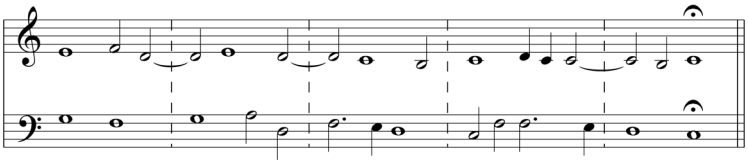
Regula septima

Sexta major octavam progrediendo appetit, quintam non facile attingit, nisi in syncope constituta, aut aditus praeparetur ad clausulam.

Правило седьмое.
[О большой сексте]

Большая секста стремится перейти в октаву, а в квинту ей перейти непросто, если только она не помещена в синкопе или на подходе к клаузуле:

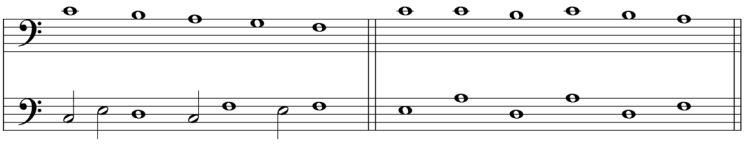
X.17



Alias in gradibus aut continuari aut in sextam minorem transire potest, quemadmodum etiam in ditonum aut semiditonum. [F2r]

В других случаях большая секста может переходить поступенным движением в [другую] большую или в малую сексту, а равным образом в дитон или полудитон:

X.18



Regula octava.
De usu quartae in sextis

Cum sextae plerumque medium sonum recipiant, ita ut in diatessaron et ditonum sive semiditonum dividantur, usu compertum est sextam minorem convenienter διὰ τεσσάρων superiore loco habere et tertiam inferiorem, sextam vero majorem contrarium ordinem observare. Sexta enim major harmonice ita dividitur, ut ditonus superiore loco sit et diatessaron inferiore, ut videre est in terminis 20 15 12 in concentu, igitur, eundem etiam ordinem retinere contendit. Rectius igitur fit, si diatessaron nude collocandum est, ut id fiat in sexta majore, quam in minore. Minor enim sexta, cum nec arithmetice nec harmonice in consonantias dividi possit, numerum tantum harmonicum in suis terminis recipit 8 6 5,

Правило восьмое.
Об употреблении кварт внутри секст

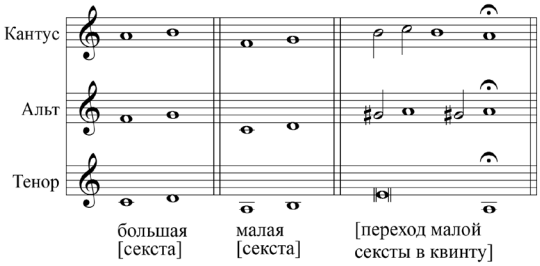
Сексты часто включают в себя средний звук, когда разделяются квартой и дитоном или полудитоном. При употреблении малой сексты обычно кварта вверху, а терция внизу, в большой же сексте соблюдается обратный порядок. Ведь большая секста гармонически делится на дитон сверху и кварту снизу, что видно в членах [пропорции] 20 : 15 : 12. В созвучии, следовательно, этот порядок нужно стремиться сохранять. Отсюда, если кварту нужно дать явно, правильней это делать внутри большой сексты, чем внутри малой[165]. Малая же секста, которую ни арифметическим, ни гармоническим средним на консонансы разделить нельзя, принимает в себя единственно возможное гармоничное число, которым она рассекается

[165] Согласно пропорции, правильней — мажорный квартсекстаккорд.

quo ita dissecatur, ut diatessaron superiore loco relinquat, et semiditonum in inferiore, fundamenti loco, collocet. Exceptis tamen iis locis, ubi formatura [F2v] clausulam in quintam transit, ibi enim plerumque semiditonum superiori loco retinet, ut:

(в числах 8 : 6 : 5) так, что кварта находится вверху, а полудитон — в основании, внизу[166]. Но исключением являются те случаи, в которых малая секста, готовя клаузулу, переходит в квинту, тогда полудитон размещается преимущественно вверху, как здесь:

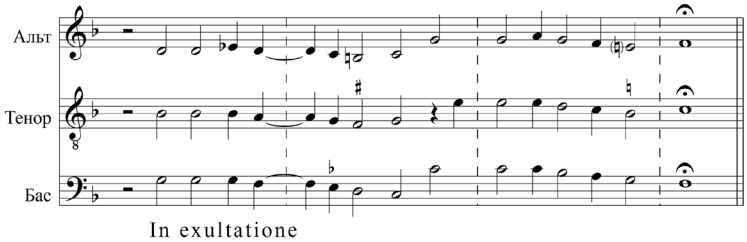
**X.19**




Deinde observetur, quod plures sextae, si in mediatione tertiam inferiore loco habeant, et quartam superiore, continuentur a plerisque musicis maxime descendendo, tantum modo in perfecta consonantia inchoent et in octava finiantur, ut A. G. [F3r]

Затем следует сказать: когда есть несколько сект, внутри которых терция расположена снизу и кварта сверху, то музыканты в большинстве своем дают их друг за другом[167], преимущественно в нисходящем движении, при этом они начинают совершенным консонансом [в крайних голосах] и заканчивают октавой [в крайних голосах], как у A. G.[168]:

**X.20[169]**




166 Разделить чистую малую сексту 8 : 5 на части каким-либо из средних невозможно. Есть только одно «гармоничное число» (*numerus harmonicus*) — 6, которое можно поместить в малую сексту на манер «псевдо-среднего». Рассекая ее, шестерка дает последовательность чисел 5 : 6 : 8, которой и описывается (в нашей терминологии) мажорный секстаккорд, например *e–g–c*$^{1}$. В этом пассаже Кальвизий-музыкант, можно сказать, одержал победу над Кальвизием-математиком, признав тот факт, что музыкальная логика может возобладать над логикой физических законов, что не любую гармонию можно оправдать числом.

167 Т. е. используют параллельные секстаккорды.

168 Инициалы *A. G.* принадлежат Андреа Габриели, в музыкальном примере представлен фрагмент его мотета «Iubilate Deo» а 8, который Кальвизий также упоминает в «Первом упражнении» [8, *57*].

169 <Altus. Tenor. Bassus. In exultatione>.

Sed quam convenienter hoc fiat, paucis videbimus. Itali hanc harmoniam sextarum vocant *falso bordone*, propter infirmitatem. Est autem illis *bordone*, chorda illa in testudinibus, quae maximam seu ὑπάτην proxime sequitur. Veram enim basin haec harmonia non habet et concentum gignit, si non falsum, certe inconvenientem et infirmum. Primum enim, etsi sextarum continuatio adeo reprehendi non potest, propterea quod non ejusdem generis se consequantur, sed majores minoribus alternatim plerunque misceantur. Tamen cum plures quartae ejusdem proportionis in hac harmonia perpetuo inveniantur, regula de prohibita perfectarum consonantiarum consecutione superius (Cap. 9) tradita, minime observatur.

Рассмотрим же вкратце, как это подобает делать. Итальянцы такое сочетание секст называют «ложным бурдоном», или «фобурдоном», из-за его неустойчивости. У них также есть «бурдон» — струна на струнных инструментах, которая находится рядом с самой большой струной, называемой гипатой[170]. В самом деле, правильного основания такое сочетание не имеет и порождает гармонию если и не ложную, то, во всяком случае, необычную и неустойчивую. И хотя последовательность секст нельзя порицать, прежде всего, потому, что друг за другом здесь идут интервалы не одного и того же рода, а смешиваются попеременно большие и малые, всё же, поскольку при таком сочетании непрерывно возникают многие кварты (интервалы одного и того же отношения), изложенное выше (глава 9) правило, запрещающее последовательность совершенных консонансов, не соблюдается.

Numeratur autem quarta sive διὰ τεσσάρων, ut dictum est (Cap. 4), inter perfectas consonantias. Et etiamsi non esset, tamen cum in imperfectis [F3v] consonantiis ad summum tantum binae ejusdem proportionis vix sine vitio se consequi possint, tot quartarum usum nulla alia consonantia interveniente quis probabit? Vix quidem quartae ita vitari possunt, ut duae vel tres continuae interdum non admittantur, tamen id, plerunque variata basi et in certa forma clausularum, ut infra (Cap. 13) audiemus, fieri consuevit.

Кварта, или диатессарон, как было сказано (глава 4), числится среди совершенных консонансов. Пусть и не она, но ведь даже несовершенные консонансы, если они одинаковые, едва ли могут следовать друг за другом безупречно в количестве больше двух. Кто же признает использование стольких кварт, да еще не перемежаемых каким-либо другим консонансом?! И хотя даже две-три кварты подряд не допускаются, всё же это случается в определенных клаузулах с ходом в басовом голосе, как мы увидим ниже (глава 13)[171].

Deinde miscet haec forma harmoniae saepissime relationem non harmonicam, ut videre est in exemplo proposito, ob quam, cum soni difficulter uniri possint, concentus quasi evanescit.

Во-вторых, к этой гармонической форме [то есть фобурдону] весьма часто примешивается переченье, как видно в приведенном примере: поскольку из-за него звуки соединяются с трудом, гармония как бы теряет силу.

170 ὑπάτη — крайняя струна (дававшая самый низкий тон).

171 См. нотный пример XIII.10 во второй части нашей публикации (2022, № 2).

Tertio, cum omnium judicio, haec harmonia optima sit, quae consonantiis quibuslibet proprium et naturalem locum distribuit, ea vix tolerabilis erit, quae consonantias loco suo proprio emotas in praeternaturali diutius detinet.

В-третьих, по общему мнению, наилучшая гармония, — та, которая расставляет все консонансы по присущим им и естественным для них местам. Отсюда, едва ли допустимой будет такая гармоническая последовательность, в которой консонансы сдвинуты с присущего им места и долго удерживаются в другом, противоестественном положении.

Fit autem hoc in hac harmoniae forma. Nam ditoni et semiditoni post quintam decimam sive δὶς διὰ πασῶν, si a gravissimo, quem natura gignere potest, sono incipias, naturalis locus est, atque ita in sonis acutis non in gravibus naturaliter versatur, ut videre est, in naturali numerorum et proportionum ordine. Ergo etiam in acutis sonis dominari, nec in gravibus, fundamenti locum continue occupare debebant. Sed contra fit in hac harmoniae forma, minime igitur erit probanda.

Именно это происходит в обсуждаемой гармонической форме [фобурдона]. Когда берешь дитон и полудитон после квинтдецимы (двойной октавы), если отсчитывать от самого нижнего звука, который только смогла породить природа, то это — естественное для них место[172]. И они, как показано, естественно возникают в высоких, а не в низких звуках, что соответствует естественному порядку чисел и числовых отношений. Поэтому [и в созвучиях] терции должны господствовать в высоких голосах, а не в низких, не должны продолжительно занимать место фундамента. Однако в описываемой гармонической форме всё происходит наоборот, поэтому одобрить ее нельзя[173].

Porro quae naturalis quarumlibet consonantiarum sedes sit, breviter hoc in loco ostendem. Primum intervallum διὰ πασῶν in proportione dupla est [F4r] 2 1; proprium in gravissimis, quos natura procreare potest, sonis locum habet. Alterum, quod proxime sequitur, est διὰ πέντε in sesquialtera proportione 3 2. Tertium intervallum est διὰ τεσσάρων in sesquitertia 4 3. Atque haec tria intervalla prima comprehenduntur

Сейчас я коротко покажу, какое место занимает каждый натуральный консонанс[174]. Первый интервал — октава в двойном отношении 2 : 1; ее звуки являются самыми нижними из тех, которые способна породить природа. Второй интервал, ближайший к октаве, — квинта в полуторном отношении 3 : 2. Третий интервал — кварта в отношении 4 : 3. Также эти три первичных интервала связаны четверным отношением (4 : 1).

172 «Природные» звуки большой и малой терций — пятая и шестая гармоники натурального звукоряда, например, $C–c–g–c^1–e^1–g^1$.

173 Продолжительное отсутствие в фобурдоне (в секстаккордах, из которых фобурдон складывается) основного тона натурального звукоряда делает его, по мнению Кальвизия, неприемлемым для мелопеи. В этом вопросе наш автор консервативен: он возбраняет использование техники, существовавшей на момент написания трактата уже полтора столетия.

174 Далее по порядку автор описывает интервалы, возникающие в натуральном звукоряде.

in proportione quadrupla et versantur naturaliter in gravibus sonis, nec medium sonum in hac propria sede recipiunt. Post quadruplam tandem proportionem, hoc est, post δὶς διὰ πασῶν sive quintam decimam, sequitur aliud διὰ πέντε, quod in sesquiquartam et sesquiquintam 6 5 4 naturaliter dividitur, quae proportiones verae formae sunt ditoni ac semiditoni, atque ita post quintam decimam ascendendo ex gravissimo sono ditono ac semiditono proprius locus attribuitur, unde evenit, ut διὰ πασῶν in acutis absque mediis sonis intervenientibus positum item tertiae in gravibus minus sonorae sint, sed triste quid et abhorrens resonent.

Согласно своей природе, они существуют в нижних звуках и не приемлют ни одного среднего звука в свойственном им месте. Наконец, после четверного отношения (двойной октавы, или квинтдецимы) следует другая квинта, которая естественным образом разделена на сверхчетвертное и сверхпятинное отношения — 6 : 5 : 4. Отношения 5 : 4 и 6 : 5 есть истинные формы дитона и полудитона. Таким образом, после квинтдецимы в результате восхождения от самого нижнего звука [натурального звукоряда] для дитона и полудитона выделяется надлежащее место. Наконец, без средних звуков идет верхняя октава, по сравнению с которой нижние терции не столь чисты, но звучат несколько печально и резко[175].

Has esse veras et naturales harum consonantiarum sedes usus et in instrumentis musicis quotidiana experientia liquido ostendunt, et prolixius hoc demonstrari posset, nisi brevitatis ratione, in aliud tempus differretur.

То, что местоположение названных консонансов правильное и естественное, ясно показывают [вокальная] практика и ежедневный опыт [применения] музыкальных инструментов. Не столь краткое [как в этом труде], а более подробное разъяснение, отложим на другое время.

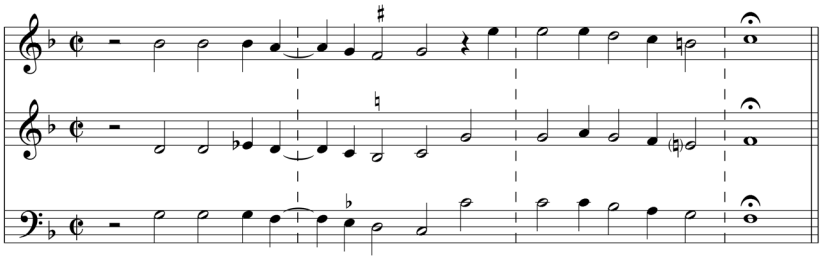
Tandem, cum ex his manifestum sit, quod ditonus et semiditonus naturalem sedem in acutioribus appetat, si quispiam in hac harmoniae forma hoc conaretur, tot quintas in superiori loco continuaret, quot antea in inferiore fuerunt repertae quartae. Medius enim sonus in sextarum intervallo, ad octavam elevatus, [F4v] ab infima distabit per decimam, a media vero per quintam, atque ita toties contra regulam superius (Cap. 9) traditam peccabitur, quoties quinta vitiose se consequetur, hoc modo:

Наконец, стало очевидно, что дитон и полудитон стремятся к своему естественному месту наверху. [Пользуясь этим], в обсуждаемой гармонической форме кто-то может задумать расположить наверху столько квинт подряд, сколько прежде было подряд кварт[176]. Средний звук, [который разделял] интервал сексты, поднятый на октаву вверх, окажется от нижнего на расстоянии децимы, а от [нового] среднего — на расстоянии квинты. Таким образом, столько раз будет прегрешение против правила, описанного выше (глава 9), сколько раз одна квинта будет следовать за другой:

175 В поисках аргументов против секстаккорда (основы фобурдона) Кальвизий сравнивает полнозвучие октавы и «несовершенство» звучания обеих терций.

176 В оригинале: «сколько прежде было внизу подряд кварт». Кальвизий хочет сказать, что замена в фобурдоне параллельных кварт параллельными квинтами, хотя и с терцовым тоном наверху, приведет даже к худшему результату.

**X.21**[177]



Hae sunt praecipuae observationes de transitu imperfectarum consonantiarum in perfectas, ad quas in paucioribus vocibus fit respectus, quanquam et hic, quando videlicet fugae instituuntur, ubi voces in cognata modulatione se sequuntur, interdum praetereuntur. Et alias quilibet fere transitus inconvenientior[178] mollitur, si προαίρεσις quaedam in progressu et aditus ab artificibus convenienter praeparetur. In pluribus vero vocibus, si necessitate cogente aliquid contra committitur, facilius excusatur. Cum si quid [F5r] inconveniens inde oritur, concentu reliquarum vocum obruatur.

Таковы основные соображения о переходе несовершенных консонансов в совершенные. При малом количестве голосов необходимо принимать их во внимание, хотя и тут, а именно — когда пишутся фуги, где голоса с родственной мелодией поочередно следуют друг за другом, эти соображения иногда игнорируют. И вообще, почти любой неподобающий переход смягчается, если последовательность некоторым образом осмыслена и подход [к ней] надлежащим образом подготовлен мастером. При большом же количестве голосов, если они по необходимости объединены как-то противоречиво, такое легко поправить. Поскольку если возникнет неподобающее [созвучие], его можно сгладить гармонией остальных голосов.

*Окончание следует*

## Сокращения

| | |
|---|---|
| Boet. mus. | *Боэций А. М. С.* Основы музыки [1] |
| Ist. harm. | *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche [15] |
| Melop. | *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio [9; 10] |
| Soppl. | *Zarlino G.* Sopplimenti musicali [16] |

177 За основу этого примера взят предыдущий пример (X.20) с переносом «среднего голоса» всех трехзвучий на октаву вверх.

178 Оригинал (1592): inconventior.

## Использованная литература

1. *Боэций А. М. С.* Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 428 с.
2. *Ван дер Варден Б. Л.* Пифагорейское учение о гармонии // Б. Л. Ван дер Варден. Пробуждающаяся наука: Математика древнего Египта, Вавилона и Греции. М.: ГИФМЛ, 1959. С. 393–434.
3. *Лебедев С. Н.* О методе и стиле раннего Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 3. С. 24–39. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.06.3.02.
4. Музыкальные писатели античной Греции / издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 536 с.
5. *Птолемей Клавдий.* Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. 456 с.
6. *Calvisius S.* Compendium musicae pro incipientibus conscriptum. [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomaeus Voigt, 1602. [11] f.
7. *Calvisius S.* Exercitatio musica tertia de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus <...>. Leipzig: Thomas Schürer, 1611. 181 p.
8. *Calvisius S.* Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis <...> Posterior, de initio et progressu musices <...>. Leipzig: Jacob Apel, 1600. 142 p.
9. *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio <...>. Erphordia: Georgius Baumannus, 1592. [102] f.
10. *Calvisius S.* ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio <...>. Magdeburg: haeredes Johann. Franc., 1630. [96] f.
11. *Dahlhaus C.* Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius // Musikforschung. Jg. 9. H. 2 (1956). S. 129–139.
12. *Johnson Ch.* The Accentus of the Latin Ancient Grammarians // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. 35 (1904). P. 65–76.
13. *Meier B.* Zur Modalität der “ad aequales” disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie // Festschrift Georg von Dadelsen: Zum 60. Geburtstag / hrsg. von Th. Kohlhase. Neuhausen; Stuttgart: Hänssler, 1978. S. 230–239.
14. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. Venezia: Hänssler, 1978. 1558. 347 p.
15. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. [Ed. tertia]. Venezia: Francesco de’ Franceschi, 1589. 448 p.
16. *Zarlino G.* Sopplimenti musicali. Venezia: Francesco de’ Franceschi, 1588. 330 p.

**Получено: 10 января 2022 года**
**Принято к публикации: 1 февраля 2022 года**

**Об авторах:**

***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

***Арина Михайловна Салтыкова*** — студентка II курса научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

## References

1. Boethius, Anicius Manlius Severinus. 2019. *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music]. Text preparation, trans. from Latin, and comment. by Sergey N. Lebedev. 2nd ed., corrected and enlarged. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
2. Van der Waerden, Bartel L. 1959. "Pifagoreyskoe uchenie o garmonii [The Pythagorean Doctrine of Harmony]." In Van der Waerden, Bartel L. *Probuzhdayushchayasya nauka: Matematika drevnego Egipta, Vavilona i Gretsii* [Science Awakening: Geometry and Algebra in Ancient Civilizations]. Moscow: GIFML. (In Russian).
3. Lebedev, Sergey N. 2011. "O metode i stile rannego Boetsiya [On Method and Style of Early Boethius]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory,* no. 3/2011, 24–39. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.06.3.02.
4. Tsypin, Vyacheslav G., ed. and trans. 2019. *Muzykal'nye pisateli antichnoy Gretsii* [Ancient Greek Writers on Musik]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
5. Tsypin, Vyacheslav G., ed. and trans. 2013. *Ptolemy, Claudius. Garmonika v trekh knigakh* [Harmonics in 3 Books]. *Porphyry. Kommentariy k "Garmonike" Ptolemeya* [Commentary on Ptolemy's Harmonics]. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
6. Calvisius, Sethus. 1602. *Compendium musicae pro incipientibus conscriptum.* [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomaeus Voigt.
7. Calvisius, Sethus. 1611. *Exercitatio musica tertia de praecipuis quibusdam in arte musica quaestionibus* <...>. Leipzig: Thomas Schürer.
8. Calvisius, Sethus. 1600. *Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis* <...> Posterior, de initio et progressu musices <...>. Leipzig: Jacob Apel.
9. Calvisius, Sethus. 1592. *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio* <...>. Erfurt: Georg Baumann, 1592.
10. Calvisius, Sethus. 1630. *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio* <...>. Magdeburg: haeredes Johann. Franc.
11. Dahlhaus, Carl. 1956. "Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius." *Musikforschung* 9, no. 2: 129–39.
12. Johnson, Charles W. L. 1904. "The Accentus of the Latin Ancient Grammarians." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 35, 65–76.

13. Meier, Bernhard. 1978. "Zur Modalität der 'ad aequales' disponierten Werke klassischer Vokalpolyphonie." *Festschrift Georg von Dadelsen: Zum 60. Geburtstag,* edited by Thomas Kohlhase, 230–39. Neuhausen; Stuttgart: Hänssler.
14. Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le istitutioni harmoniche.* Venezia: [s.n.].
15. Zarlino, Gioseffo. 1589. *Le istitutioni harmoniche.* [Ed. tertia]. Venezia: Francesco de' Franceschi.
16. Zarlino, Gioseffo. 1588. *Sopplimenti musicali.* Venezia: Francesco de' Franceschi.

**Received: January 10, 2022**
**Accepted: February 1, 2022**

**Authors' Information:**

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

***Arina M. Saltykova*** — second-year student of the Department of Science and Composition, Tchaikovsky Moscow State Conservatory