Аннотированное научное издание
УДК 781.4(430)"1592"
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.01

Зет Кальвизий. Мелопея

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

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 (в двух частях; первую часть см. в выпуске 1/2022) включает издание полного оригинального текста «Мелопеи» и его перевод на русский язык, в том числе транскрипции более 150 авторских иллюстраций.

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 (окончание) // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 2 (июнь 2022). С. 224–315. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.01.

Annotated Scholarly Edition

Sethus Calvisius. Melopoeia

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

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 (in 2 parts; see the 1st in the Issue 1/2022) 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.

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 (conclusion)." Annotated bilingual (Latin-Russian) edition with introductory article. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 2 (June 2022): 224–315 (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.01.

ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ

SIVE MELODIAE CONDENDAE RATIO

МЕЛОПЕЯ

ИЛИ МЕТОД СОЗДАНИЯ МЕЛОДИИ

Caput 11. De celeritate

Hactenus de consonantiis perfectis et imperfectis earumque progressionibus, quae scitu maxime necessaria visa sunt, explicavimus. Sequitur usus dissonantiarum in harmonia.

Dissonantias autem cum molestia aures ingredi easque offendere, dictum est supra (Cap. 6). Id quanquam de omnibus verum est, tamen multo magis offendunt, primum, quae diutius in suis sedibus immorantur et perseverant, deinde quae per accidens dissonare dicuntur, quam quae vel per se dissonant, vel aures velocius praetereunt. Ideo illae, utpote maxima, longa, brevis nullo modo, et quae per accidens dissonant, vix locum in harmonia habere possunt. Reliquae autem, si non temere, sed certis quibusdam modis harmoniam ingrediantur, non tantum facile tolerantur, sed concentum etiam magnopere exornant. Modi hi consistunt in celeritate et in syncope.

In celeritate semibrevis non admittitur, justo enim tardior est. Reliquae autem minores, ut minimae, semiminimae, fusae, semifusae, tolerantur his conditionibus. [F5v]

Prima. Non progrediantur saltu, sed versentur in legitima ἀγωγὴ εὐθεῖα vel ἀνακάμτουσα[1], hoc est, in gradibus ordine vel ascendentibus, vel descendentibus.

Глава 11. О быстром движении

До сих пор мы рассматривали последовательности совершенных и несовершенных консонансов, о которых обязательно нужно знать. Далее следует использование в гармонии диссонансов.

О том, что диссонансы неприятны для слуха и раздражают его, сказано выше (глава 6). Хотя это справедливо для любых диссонансов, но гораздо больше раздражают, прежде всего, те, что долго задерживаются на своих местах и не прекращают звучать. Не столь неприятны, как диссонансы по существу, так называемые диссонансы по случаю, а также диссонансы, которые быстро минуют слух. Поэтому диссонансы в таких [длительностях] как максима, лонга и бревис, в гармонии невозможны, а диссонансы по случаю изредка уместны. В остальных же, [более мелких, длительностях], если диссонансы появляются не случайно, но входят в гармонию с применением определенных приемов, не только легко терпимы, но и в большой мере украшают звучание. Эти приемы — быстрое движение и синкопа.

В быстром движении семибревис не допускается, так как он и правда длинноват. Но другие, более короткие длительности — минимы, семиминимы, фузы, семифузы — терпимы при соблюдении следующих условий.

Первое. Они должны двигаться не скачком, но разворачиваться в надлежащем «прямом проведении» или «возвратном проведении»[2], то есть в поступенном движении вверх или вниз.

[1] Оригинал: ἀνακάμτουση.

[2] См. наш комментарий 140 к гл. 8 [4, 67].

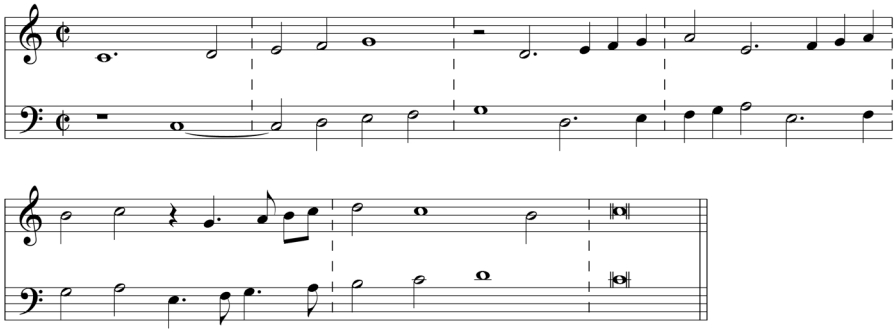
Secunda. Quae unius formae sunt, alternatim consonent, ita ut consona inchoet, dissona sequatur. Consectarium hinc est, in integro tactu consonare debere: ex duabus minimis primam, quae tactum in depressione inchoat; ex quatuor semiminimis etiam primam, quae est in depressione tactus, et tertiam, quae est in principio elevationis, vel contra; ex octo fusis impares quatuor, primam, tertiam, quintam, et septimam; ex sedecim semifusis octo impares, quanquam semifusae hoc modo non facile usurpantur.

Второе. Длительности одного вида должны консонировать через одну — так, чтобы начальная была консонантна, а следующая диссонантна[3]. Отсюда следует вывод, что в тактусе в целом звучание должно быть консонирующим: в тактусе из двух миним консонирует первая, которая начинает тактус на сильную долю; из четырех семиминим — также первая, на сильную долю тактуса, и третья, в начале слабой доли, или наоборот. В тактусе из восьми фуз неравны [по силе] четыре — первая, третья, пятая и седьмая; из шестнадцати семифуз восемь неравны, хотя семифузы в такой манере малоупотребительны.

Tertia, quod minimae in hac forma harmoniae plerunque loco primae notulae habeant punctum quod [F6r] est juxta semibrevem proxime praecedentem. Id quod etiam imitantur semiminimae in praecedente minima cum puncto, sed in fusis hoc rarius usu venit.

Третье. [Диссонанс] в такой гармонической последовательности [терпим] в минимах, когда предшествующая им первая нота [в тактусе] — семибревис с точкой. То же относится к семиминимам, когда им предшествует минима с точкой, однако фузы таким образом используются реже:

XI.1

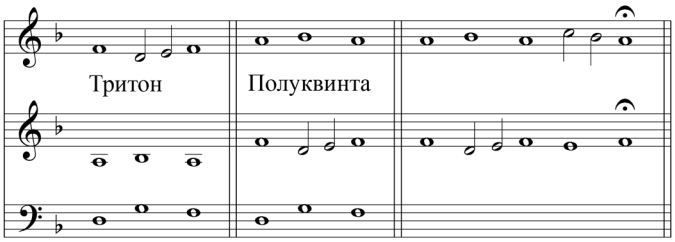


Tritonus etiam et semidiapente celeritate obliterantur, [F6v] si tritonus semiditono incumbat, et semidiapente sextae. Aut si semidiapente etiam nude inter sextam aut aliam consonantiam praecedentem et ditonum sequentem ponatur.

Тритон и полуквинта сглаживаются быстрым движением, если тритон прилегает к полудитону, а полуквинта к сексте. Или также если полуквинта помещается прямо между предшествующей секстой (или другим консонансом) и последующим дитоном:

[3] Нотного примера на описываемое «второе условие» нет, потому приходится гадать, что имеет в виду автор. Возможно, речь идет о том, что в движении одинаковыми мелкими длительностями консонанс и диссонанс следуют попеременно (alternatim).

XI.2[4]



Caput 12. De syncope

Syncope est irregularis applicatio notulae ad tactum, facta propter minorem figuram praecedentem. Brevis enim et semibrevis, cum illa majore, haec vero minore tactu absolvatur, regulariter in depressione tactus inchoantur et in elevatione finiuntur. Quando autem ante brevem semibrevis vel notula, vel pausa, et ante semibrevem minima in notulis vel in pausis collocatur, quae tactum inchoat in depressione, necesse est, ut tam brevis quam semibrevis in altera parte tactus, hoc est in elevatione, incipiantur, et in depressione sequentis tactus desinant, atque ita partibus suis ad diversos tactus distrahuntur. Quod si fit, dicitur brevis vel semibrevis *in syncope constituta*. Similiter si ante minimam, quae dimidio tactu mensuratur, semiminima vel pausa, vel notula collocetur, quae partem tactus sive in elevatione, sive in depressione inchoet, minima syncopen[5] patietur, et ad diversas partes tactus distrahetur.

Глава 12. О синкопе

Синкопа — это нерегулярное приложение ноты к тактусу, образованное с помощью меньшей предшествующей фигуры. Бревис и семибревис (когда первый в большом, а второй — в малом тактусе) регулярно располагаются в начале тактуса на сильной доле и заканчиваются на слабой[6]. Когда же перед бревисом расположен семибревис в виде ноты или паузы, или перед семибревисом расположена минима в виде ноты или паузы, которая начинает тактус на сильную долю, с необходимостью выходит, что бревис или семибревис начинается во второй части тактуса (то есть на слабой доле) и заканчивается на сильной доле следующего тактуса, и таким образом их [бревиса и семибревиса] части попадают в разные тактусы[7]. Если такое случается, то говорят, что бревис или семибревис *синкопирован*. Сходным образом, если перед минимой, которая занимает половину тактуса, помещается семиминима в виде паузы или ноты, которая попадает внутри тактуса на сильную или слабую долю, минима синкопируется и попадает в разные части тактуса.

[4] <Tritonus. Semidiapente.>

[5] Оригинал (1592): syncepen.

[6] Термины «сильная доля» и «слабая доля» используются условно. Подробнее об этом см. в нашей статье о «Мелопее»: [6, *20*].

[7] Столь сложное описание ритмического рисунка (обычное для трактатов XVI века) обязано тому, что такт в музыке уже сложился, но теория по традиции продолжала описывать его как мензуральный тактус.

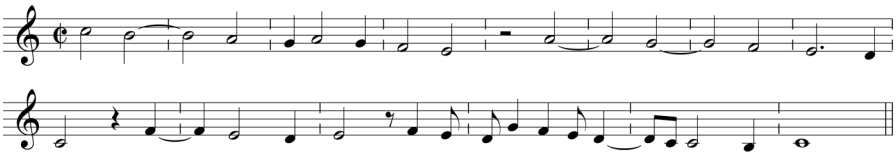
Praeterea semibrevis vel minima cum puncto, [F7r] si minima in elevatione tactus ponatur, syncopatis annumerantur.

Syncope aliquando continuatur, et non una tantum notula ad tactum irregulariter applicatur, sed plures, donec redeat ejus potestatis notula, cujus fuit figura, quae syncopes causam in initio praebuit, cum qua sequentes notulae ad regularem tactus mensuram redeunt, ut:

Кроме того, к синкопам причисляются семибревис или минима с точкой, если минима расположена на слабой доле тактуса.

Синкопирование иногда продолжается, когда к тактусу нерегулярно прилагается не одна только нота, а большее количество нот, до тех пор пока не явится нота той же длительности, что и фигура [нота или пауза], которая вызвала синкопу в начале, а с нею последующие ноты возвращаются к регулярной тактовой мензуре, как здесь:

XII.1



Hoc modo notula in syncope constituta vel tota dissonans admittitur, quod in brevi nunquam, in minoribus raro, et fere in durioribus clausulis fieri consuevit, ut infra (Cap. 14)[8] audiemus, vel parte tantum, posteriori scilicet, quae incidit in depressionem tactus. In brevi quidem rarius accidit, sed tamen in rebus difficilioribus et durioribus admittitur. Quibus autem modis dissonantiae in syncope tolerentur, regulis quibusdam explicabimus. [F7v]

Таким образом, синкопированная нота допускает либо диссонанс, охватывающий ее целиком, чего никогда не бывает в бревисе и редко — в меньших длительностях (обычно — в жестких клаузулах, как мы увидим ниже, в главе 14)[9], либо [диссонанс, охватывающий] только ее часть, а именно последнюю, которая приходится на сильную долю тактуса. В бревисе же синкопа случается реже, но всё же для тяжелых и суровых сущностей допускается[10]. Какие виды диссонансов в синкопе допустимы, мы объясним с помощью нескольких правил[11].

Regula prima

Dissonantia in syncope toleratur, si in consonantiam vicinam per gradum descendendo resolvatur.

Правило первое

Диссонанс в синкопе допускается, если [нота] разрешается в соседний консонанс ходом на ступень вниз.

[8] В обоих оригиналах опечатка — *Cap. 10*. Исправлено по смыслу.

[9] Этос ладов переносится на клаузулы («жесткий и строгий» — особенности «характера» фригийского лада, см. главу 14).

[10] Ср. пассаж о синкопах с использованием семибревисов для выражения «более суровых сущностей» в главе 14.

[11] Из этого пассажа, а также из следующих «правил» ясно, что синкопу Кальвизий трактует исключительно как прием для приготовления диссонанса (а не саму по себе, как, например, синкопа используется в джазовой музыке XX века).

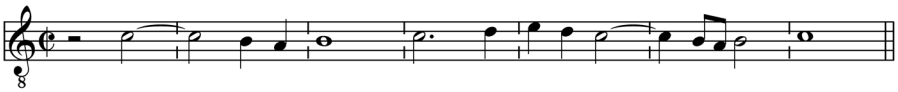
Regula secunda

Notula syncopata duplo major sit, vel actu vel potentia, quam notula proxime sequens, in quam resolvitur. Potentia autem tum major habetur, quando semibrevis syncopata cum duabus semiminimis pro brevi aut minima cum puncto et duabus fusis pro semibrevi censetur, ut:

Правило второе

Синкопированная нота имеет или может иметь длительность вдвое большую, чем следующая, в которую она разрешается. Бóльшая возможность имеется тогда, когда синкопированный семибревис с двумя семиминимами берется за бревис или минима с точкой и две фузы — за семибревис, как здесь:

XII.2



Regula tertia

Quod si notula sequens aequalis sit cum syncopata, tum ipsa vel ad aliam syncopen alligetur, vel simul cum altera ex sede sua moveatur. Difficulter enim aliis modis in aliam consonantiam transit.

Правило третье

Если следующая нота равна [по длительности] образующей синкопу, она либо создает еще одну синкопу, либо сдвигается со своего места одновременно со второй [нотой][12]. Другими же способами перейти в другой консонанс трудно.

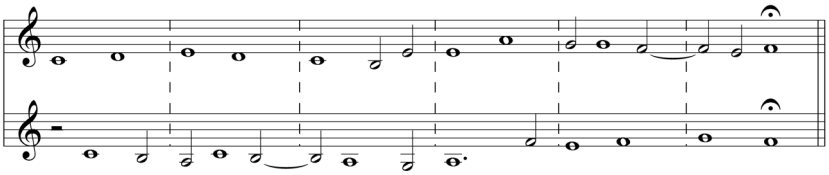
Regula quarta

Syncope in secunda ut plurimum in tertiam, quae maxime propinqua est, resolvitur, rarissime in sextam. Interdum etiam unisonum, idque per contrarium motum et plerunque, si altera vox progrediendo per gradus semitonium faciat, ut: [F8r]

Правило четвертое

Синкопированная секунда чаще всего разрешается в ближайшую терцию, очень редко в сексту. Также иногда — в унисон через противоположное движение, и в большинстве случаев — если один голос идет поступенно, [делая ход] на полутон, как здесь:

XII.3



[12] «Со второй» — очевидно, с контрапунктирующим голосом. Без нотного примера понять, что имеет в виду автор, затруднительно.

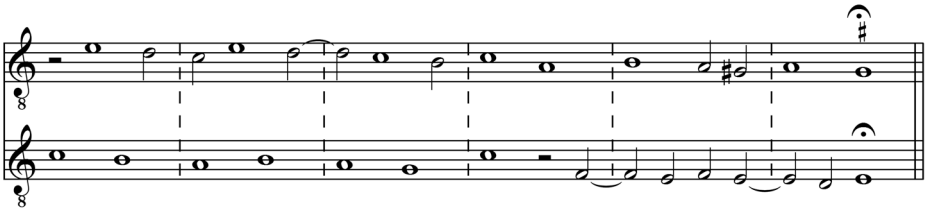
Regula quinta

Similiter quarta syncopata in tertiam transit, rarissime in διὰ πέντε, praeterea quod relatio non harmonica tritoni plerunque incidat, et una vitiosum διὰ πέντε, ut infra (Cap. 13) audiemus. Id enim si sit, transitus talis improbatur.

Правило пятое

Сходным образом синкопированная кварта переходит в терцию и очень редко — в квинту, потому что [тогда] чаще всего возникает тритоновое переченье и опять же испорченная квинта, как мы увидим ниже (глава 13). Такой переход мы отвергаем.

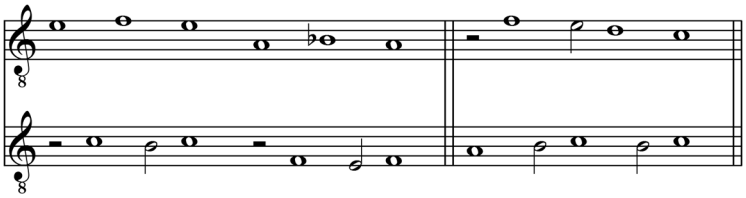
XII.4



[F8v] Facilius quarta in semidiapente resolvitur, tantummodo inde in ditonum perveniatur. Quemadmodum etiam semidiapente hac conditione toleratur, si fiat notula syncopata:

Кварта легко переходит в полуквинту, затем разрешается исключительно в дитон. Полуквинта также допускается, если случается синкопированная нота:

XII.5



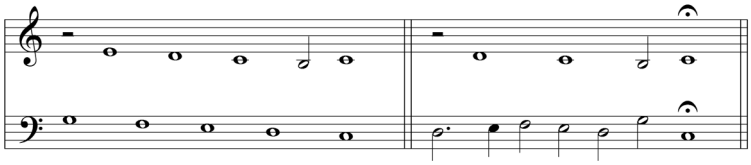
Regula sexta

Syncope in septima ad sextam pervenit, raro ad tertiam, ut:[G1r]

Правило шестое

Синкопированная септима переходит в сексту, редко в терцию, как здесь:

XII.6



Regula septima

Nona in syncope ejusdem conditionis est cum secunda. Quemadmodum enim haec plerunque in tertiam,

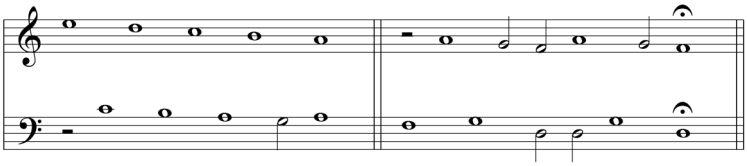
Правило седьмое

Синкопированная нона применяется на тех же условиях, что и секунда. Как секунда чаще всего разрешается в терцию,

rarius in unisonum cadit, ut dictum est hoc cap., ita nona, cum *de octavis idem sit judicium*, plerunque in decimam prolabitur. In octavam rarius, nisi ad syncopen hanc faciendam, aut per contrarium motum, aut per saltum perveniamus, ut:

реже в унисон (как уже говорилось в этой главе), так и нона — по правилу «об октавах судим так же»[13] — чаще всего переходит в дециму. В октаву она переходит реже: чтобы сделать такую синкопу, мы прибегаем к противоположному движению или двигаемся скачком, как здесь:

XII.7



Regula octava

Reliqua intervalla composita, dissona et in syncope constituta, sequuntur rationem suorum simplicium. Cum *de octavis idem sit judicium*.

Правило восьмое

Остальные составные интервалы, помещенные в качестве диссонансов в синкопу, следуют правилам для их же простых [разновидностей], поскольку «об октавах судим так же».

Regula nona

Cum aliud quoddam peculiare genus sit dissimulandi dissonantias, quod ad syncopen referri potest, quando videlicet aut minimam solam, aut semibrevem vel syncopen patientem, vel punctum habentem, sequuntur duae semiminimae in gradibus descendentes, [G1v] quarum altera aut utraque dissonans toleratur. Observandum, si notula, quae praecedit semiminimas, consonet, id quod minima semper facit, semiminima dissonans dissimulari possit. Si vero semibrevis parte posteriore in syncope dissonet, quod prior consonare debeat. Et tandem quod post utramque semiminimam consonantia collocetur, sive illa sequatur in gradibus descendendo vel ascendendo, sive etiam in saltu ascendendo (exemplum vide pagina sequente).

Правило девятое

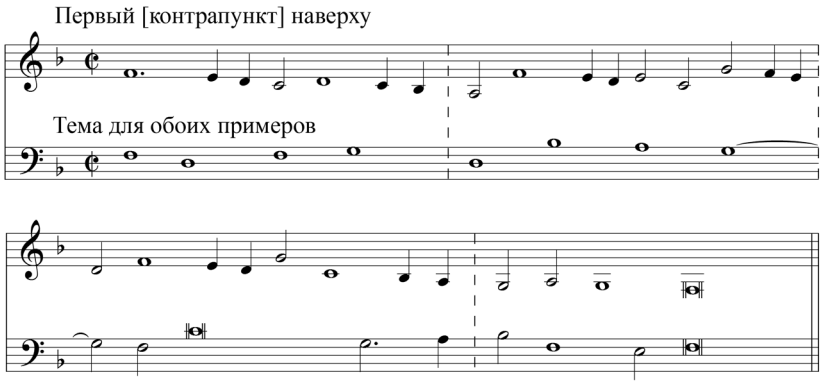
Существует особый способ скрывать диссонансы под синкопой, когда вслед за синкопированными или снабженными точками минимой или семибревисом идут две семиминимы, в поступенном движении вниз. В таком случае в одной из семиминим или в обеих диссонанс допускается. Надо следить, чтобы нота, которая предшествует семиминимам, консонировала: минима такова всегда, семибревис же иногда, и тогда диссонанс в любой из семиминим может быть скрыт. Если же семибревис во второй своей доле в синкопе диссонирует, тогда его первая доля должна консонировать. И наконец, консонанс, который расположен после обеих семиминим, либо следует в поступенном движении вниз или вверх, либо идет скачком вверх (смотри пример на следующей странице).

[13] Подробнее об этом правиле см. в главе 3 [4, *48*].

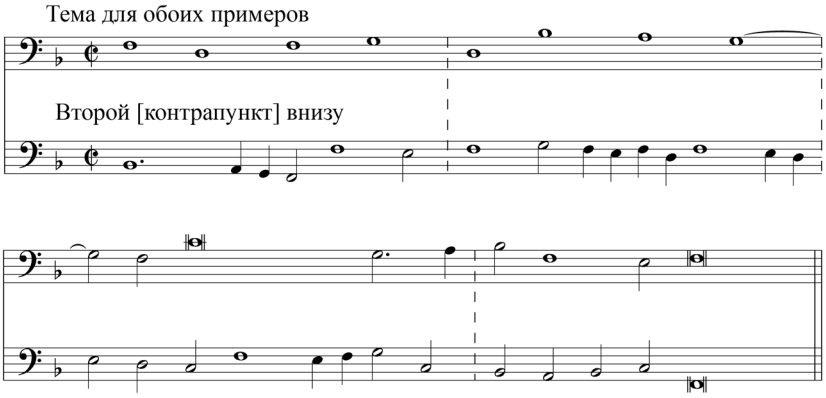
Exemplum syncopes semiminimarum: [G2r]

Пример синкопы с семиминимами:

XII.8[14]



XII.9[15]



[G1v] Regula decima

Si plures in syncope voces conjungendae sunt, tunc ipsae in proportionibus inter se consonantibus collocentur. Cum syncope autem dissonante aut cum notula proxime sequente, in quam syncope resolvitur, alia vox in unisono aut octava, aliis modis consonare non potest, quam iis, ut superius (cap. hoc ipso) monstratum est: nisi quando vel octo

Правило десятое

Если в синкопе требуется объединить несколько голосов, тогда эти голоса должны быть выдержаны в консонантных отношениях. С диссонирующей синкопой или со следующей нотой, в которую синкопа разрешается, другой голос, [который, если голосов больше трех, в клаузуле дублирует один из контрапунктирующих голосов] в унисон или октаву, не может

[14] <Prius in acuto. Subjectum utriusque exempli>.

[15] <Subjectum utriusque exempli. Alterum in gravibus>.

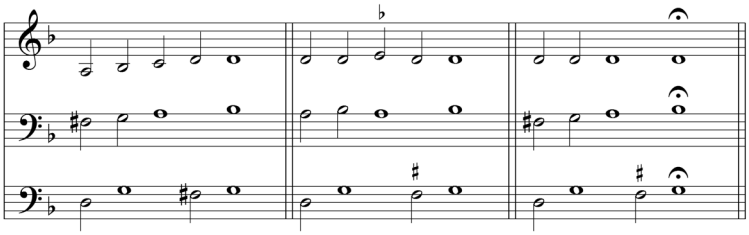
vel circiter voces conjunguntur, quod tamen vix fieri solet, nisi in clausulis, ut infra (Cap. 13) audiemus. [G2r]

консонировать иначе, чем показано выше (в этой же главе)[16]. Исключение составляют случаи, когда объединяются восемь голосов или около того, чего, впрочем, почти не бывает, разве что в клаузулах, о чем мы узнаем дальше (в главе 13).

Speciale hoc est, quando syncope in secunda in gravibus fuerit, quod tertia vox supremo loco addita cum media consonare soleat vel in tertia vel in quinta, rarius in διὰ τεσσάρων, nisi habeat διὰ πασῶν in gravibus sibi respondentem, ut: [G2v]

Отдельно рассмотрим случай, когда синкопированная секунда возникает внизу. Тогда третий (верхний) голос обычно образует консонанс со средним — терцию или квинту, реже кварту, если только при этом не звучит в октаву с нижним:

XII.10



Porro plurimum utilitatis habet syncope non tantum, quod magnam suavitatem addit sequentibus consonantiis, sed etiam, quod multum facit ad variandam harmoniam, et ad ἐνέργειαν textus demonstrandam, quemadmodum hoc pluribus exemplis palam fieri posset. In primis tamen observandum hoc loco est, quando aliquod thema offertur, quod diu in eadem clave immoratur, quod unius syncopes beneficio harmonia, quae alias propter immobilitatem et earundem consonantiarum repetitionem[17] taedium auribus offerret,

Синкопа чрезвычайно полезна не только потому, что делает особенно приятными следующие [за ней] консонансы, но также и потому, что привносит большое разнообразие в гармонию и усиливает воздействие текста, что очевидно во многих [музыкальных] примерах — особенно когда есть некая тема, которая долго пребывает на одной высоте, и только благодаря синкопе гармония, которая из-за своей неподвижности и повторения одних и тех же консонансов могла бы пресытить слух, удивительным образом изменяется[18],

[16] Десятое правило Кальвизия без нотного примера невозможно истолковать однозначно. Нельзя исключить, что текст здесь содержит смысловой пропуск, который мы попытались восполнить конъектурой. Возможный источник правила, сжато изложенного Кальвизием, — наставления Царлино об использовании синкопы в многоголосных каденциях (Ist. harm. III, 61).

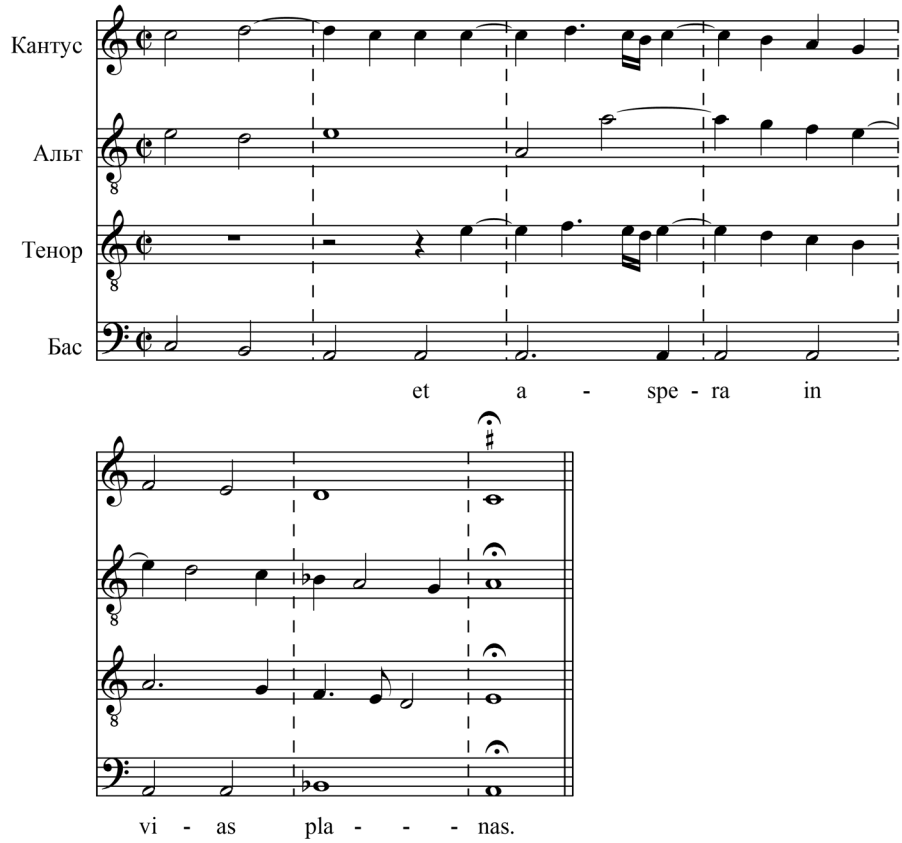
[17] В обоих оригиналах: repetionem.

[18] Перегармонизация монотонной мелодии (с синкопой или без нее) — прием, который широко используется вплоть до наших дней, особенно в джазе и поп-музыке; см., например, в знаменитых босса-новах А. К. Жобина «Мартовские воды» и «Самба на одной ноте».

mirum in modum variari possit, ut hoc usus aliquando probabit et bonorum autorum exempla ostendent, ut I. VV.: [G3r]

как это порой подтверждается на практике и как показывают примеры из хороших авторов наподобие I. VV.[19]:

XII.11



Caput 13. De clausulis

[G3v] Quemadmodum in oratione, etiamsi omnia, quae ad bonitatem ejus requiruntur, et quae ad docendum, delectandum et movendum auditorem faciunt,

Глава 13. О клаузулах

Если речь не разделена на части и не снабжена коммами, колонами и периодами[20], то, даже когда она хороша по смыслу и содержит в изобилии всё то, что нужно для обучения,

[19] Аббревиатурой I.VV. зашифрован Жьяш де Верт (Giaches de Wert; 1535–1596) — франко-фламандский композитор, автор мотетов и (итальянских) мадригалов. Нижеследующий пример удалось идентифицировать как фрагмент 6-голосного мотета де Верта «Vox clamantis in deserto» (1581).

[20] Комма, ко́лон и период — термины риторики, обозначающие стандартные разделы (в порядке от наименьшего к наибольшему) структурированного ораторского текста.

adfuerint atque abundaverint, nisi [oratio] commatis, colis et periodorum comprehensionibus distinguatur et exornetur, confusus oritur sensus et incertus ab ore disserentis pendet auditor, ita in harmonia, etiamsi omnia, quae hactenus tradita sunt, ad amussim observentur, consonantiae optimae eligantur, perfectae cum imperfectis recte misceantur, et dissonantiis per syncopen et celeritate admissis varientur, tamen nisi clausulis in partes quasdam harmonia quasi secetur et distinguatur, confusus exoritur, concinentium, occinentium intercinentiumque clamor, et auribus pariter atque animo affertur lassitudo. Quod enim distinctiones et numeri oratorii in sententiarum comprehensionibus praestant orationi, id clausulae conferunt harmoniae.

развлечения и волнения слушателя, рассудок его смущается, и слушатель, растерявшись от рассуждения, колеблется, [правильно ли его понял]. Так и в гармонии: пусть даже всё, что ранее нами сказано, точно соблюдено — избраны лучшие консонансы, совершенные надлежащим образом смешаны с несовершенными и разнообразятся диссонансами, разрешенными в синкопе и в быстром движении[21], — но, если гармония в некоторых частях не будет как бы рассечена и разделена клаузулами, возникает замешательство, выкрики одновременно и попеременно поющих, и слух, а равным образом и разум, [от такого пения] изнемогает. Как разделы и размеренность ораторской речи предопределяют понимание смысла слов, так же клаузулы [в музыке] способствуют гармонии.

Quare cum, quae ad constituendam harmoniam pertinent, hactenus praeparaverimus, quomodo eadem clausulis, fugis, pausis aliisque rebus distingui atque exornari debeat, in posterum dicemus.

Поскольку мы на текущий момент [достаточно] подготовились на предмет того, что надо для создания гармонии, дальше расскажем о том, как ее надлежит разделять и украшать клаузулами, фугами, паузами и тому подобным.

Clausulam autem vocamus illum modulationis actum, in quo harmonia ad quietem inclinat et transit parsque aliqua textus finitur. Quibus autem modis formetur prius explicabimus et postea, in sequentibus, quibus in clavibus usurpetur. [G4r]

Клаузулой мы называем такое мелодическое действие, в котором гармония стремится и переходит к покою, и [при этом] какая-либо часть текста завершается. Сначала мы объясним, какими способами она образуется, а позже, в продолжение этого, — на каких клависах она применяется.

Clausula omnis, sive sit in acutis, sive in gravibus, constat tribus notulis, quarum penultima descendit, ultima ascendit. Et tam descensus, quam ascensus per semitonium majus fieri putatur. Sive id fiat in iis clavibus, quae semitonio majore naturaliter distant, sive in aliis, in quibus per signum chromaticum # intervallum toni diminui et ad semitonium redigi potest. Natura enim in his

Любая клаузула, расположенная вверху или внизу, содержит три ноты, из которых пенультима опускается, а ультима поднимается. Предполагается, что как нисхождение, так и восхождение, осуществляется ходом на большой полутон. Так происходит или в тех клависах, которые по природе своей отстоят друг от друга на большой полутон, или в других, в которых интервал тона хроматическим знаком # уменьшается

[21] См. главу 11.

locis appetit hoc intervallum et elevat quodammodo sonum, etiam signo chromatico non escripto. Ideo diligenter cavendum, ne quinta in gravibus penultimae notulae in hisce chromaticis clavibus constitutae opponatur, ne superfluum atque ita dissonans inde generetur intervallum, quando minus exercitati in hac arte et ad alias voces non attendentes, naturam potius, quam harmoniae consensum, sequuntur.

и приводится к полутону. Природа в таких местах жаждет этого интервала и как бы возвышает звук, даже не выписанный хроматическим знаком. Поэтому нужно внимательно следить, чтобы снабженная такими хроматическими клависами пенультима в нижних голосах не была квинтой и чтобы по этой причине не возник избыточный и диссонирующий интервал[22]. Последнее случается, когда не умудренные в нашем искусстве [певцы], не обращая внимания на другие голоса, скорее следуют природе, чем гармоническому согласию.

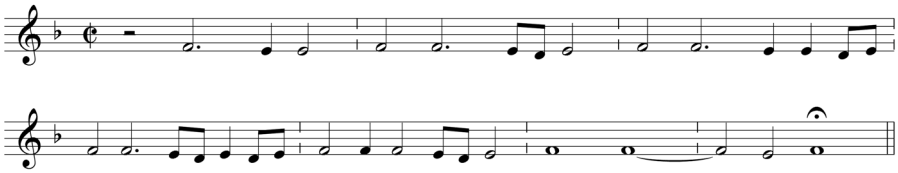
Notulae autem, quibus clausula constituitur vel sunt pares et ejusdem quantitatis, et dicitur clausula simplex, vel impares et diversae quantitatis, et a quibusdam clausula formalis appellatur. In hac syncope, parte sua posteriore, dissona est miscenda, quod nisi fit, omnis clausulae gratia et venustas perit. Nam non tantum propter vim et suavitatem, qua clausula praedita est, dissonantiam in syncope comprehensam mollit et in concentum admittit, sed etiam per eandem magnopere exornatur, quanquam interdum etiam illa dissonantia eleganter in consonantias resolvitur, ut audiemus. (Cap. hoc ipso) [G4v]

Составляющие клаузулу ноты или равны и имеют одинаковую длительность, и тогда говорят, что это клаузула простая, или неравны и различаются по длительности, и такую клаузулу некоторые называют формальной. В этой клаузуле к синкопе в ее последней части должен примешиваться диссонанс, и если его не случается, то клаузула теряет всякое изящество и прелесть. Не только благодаря силе и приятности, которой наделена клаузула, она смягчает диссонанс и впускает его в гармонию, но и сама тем же [диссонансом] весьма украшается, а подчас этот диссонанс также изящно разрешается в консонансы, как мы увидим (в настоящей главе).

Notulae hae in clausula, ne earundem uniformis repetitio taedium pariat, et ut textus etiam rectius applicari possit, non raro immutantur, hisce modis:

Ноты в клаузуле, чтобы они своим однообразным повторением не создали скуки и чтобы также можно было [к этим нотам] получше приложить текст, нередко варьируются, например таким способом:

XIII.1



[22] Квинта при «уменьшении» с помощью «хроматического знака» превращается в тритон.

Semibrevis tamen cum puncto in ultimo exemplo clausulae loco frequenter non ponatur. Asperior enim inde, si punctum dissonet, redditur concentus.

Однако семибревис с точкой, как в последнем примере, в клаузуле используется нечасто. Ведь когда диссонирует точка, гармония делается грубее.

Quod ad primam notulam attinet in clausulis, certa ipsi consonantia ascribi non potest, sed eligatur, quae commodissima videbitur, et fiat legitimus progressus secundum regulas superius traditas.

Что касается первой ноты в клаузулах, определенный консонанс ей не предписывается, но избирается такой, который кажется самым подходящим, тогда и возникает надлежащее движение согласно вышеописанным правилам.

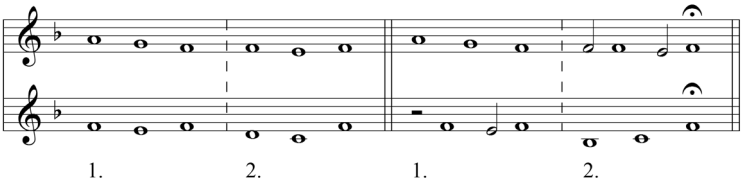
Ratione autem ultimae notulae distingui possunt clausulae in perfectas et imperfectas.

В зависимости от вида ультимы клаузулы подразделяются на совершенные (перфектные) и несовершенные (имперфектные).

Perfectae clausulae sunt, quae integrae sunt, et in perfectissimis consonantiis terminantur, ut in unisono aut octava. In unisono fiunt, quae aut ex semiditono in unisonum coeunt, aut ex ditono per saltum ad unisonum ascendunt, ut: [G5r]

Перфектные клаузулы — те, которые отличает целостность, они завершаются совершеннейшими консонансами — унисоном или октавой. Унисоном завершаются те, в которых или полудитон сходится в унисон, или дитон скачком поднимается в унисон, как здесь:

XIII.2

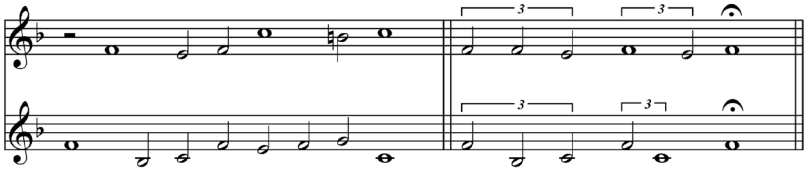


In altera forma, quemadmodum et in aliis quibusdam clausulis, syncope in consonantias resolvi potest, si loco quartae quinta sumatur, atque inde in tertiam et post in unisonum aut octavam perveniatur. Haec resolutio etiam in primis locum habet in tactu, ut vocant, trochaico, vel proportionato, rarius enim ibi syncope retinetur, ut:

В другом [нижеследующем] примере, как и в некоторых других клаузулах, синкопа может разрешиться в консонансы, если вместо кварты берется квинта, которая потом переходит в терцию и после — в унисон или октаву. Такое разрешение имеет место преимущественно в так называемом трохеическом, или пропорциональном, тактусе[23], ведь синкопа в нем выдерживается реже, как здесь:

[23] Под «трохеическим тактусом» автор понимает трехдольный такт. О нем см. подробней в гл. 7 «Компендия» [9].

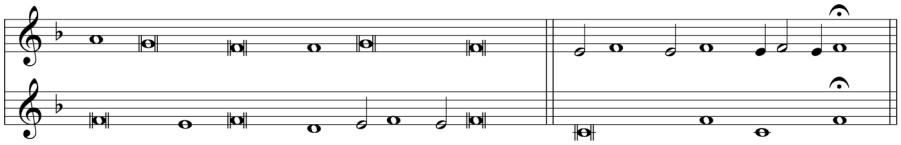
XIII.3



Non raro etiam semibrevis vel minima in universum dissona in syncope admittitur, et in priore quidem forma in secunda et plerunque in rebus asperioribus, in posteriore vero in quarta, ut: [G5v]

Семибревис или минима, которые в общем случае диссонируют[24], в синкопе нередко допускаются: в первом примере синкопированная секунда (обычно для выражения более суровых предметов[25]), во втором же примере кварта:

XIII.4



1. 2.

In pluribus vocibus superiore loco addendis observetur specialis illa admonitio, de syncope tradita (Cap. 12). Et voces additae in utroque modo cum penultima clausulae consentiant in consonantiis imperfectis, sexta scilicet aut decima. Nam in posteriore etiam modo, si plures voces conjungantur, prior simul concurrit. Et tum additae voces ad infimam notulam collatae in quintam, duodecimam aut octavam distribuuntur (Cap. hoc ipso). Sextam etiam interdum miscent, sed quae statim in quintam cadat, ut: [G6r]

При большем, [чем 2], количестве голосов, добавляемых вверху, соблюдается особое правило, упомянутое в главе 12 о синкопе[26]. Добавленные голоса согласуются с пенультимой клаузулы двумя способами, а именно образуют несовершенные консонансы сексты или децимы [либо совершенные консонансы]. Если соединяются несколько голосов и применяется второй способ, одновременно применяется и первый. Таким образом добавленные голоса по отношению к нижней ноте образуют квинту, дуодециму или октаву (см. в той же главе)[27]. Также иногда подмешивается секста, но она сразу переходит в квинту, как здесь[28]:

[24] В такте с регулярным распределением долей, без синкоп.

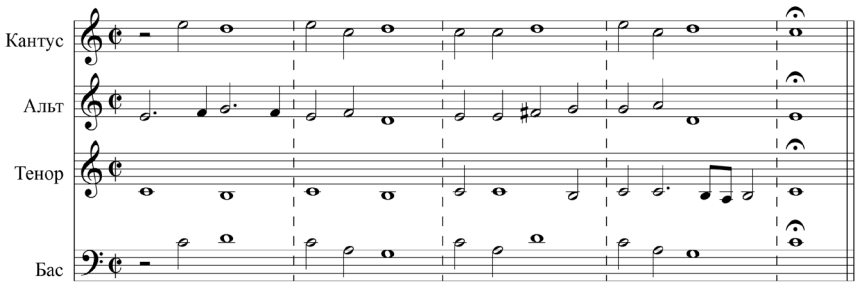
[25] Этос диссонанса секунды — серьезные, «суровые» темы (подразумевается вокальная музыка).

[26] См. там Правило 10, абзац перед примером XII.10.

[27] То есть звуки, составляющие трезвучие в широком расположении. Напомним, что фактически сложившиеся аккорды Кальвизий консервативно описывает как интервальные комплексы (конкорды).

[28] В нотном примере XIII.5 случающийся переход сексты в квинту (в пенультиме клаузулы) не показан.

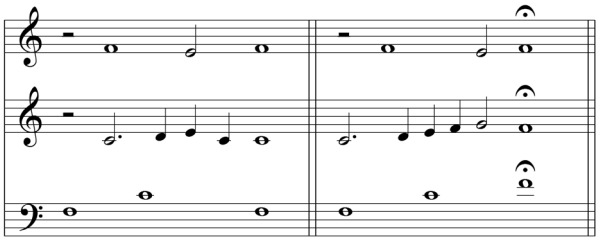
XIII.5[29]



Praeterea tam in clausulis unisoni, quam in octava plurium vocum, praeter modos superius (Cap. 12) in syncope monstratos, etiam unisonus vel octava conceditur cum penultima clausulae, idque his modis: [G6v]

Кроме того, как в унисонных, так и в октавных многоголосных клаузулах, кроме способов применения с использованием синкопы, показанных выше (глава 12), в пенультиме клаузулы позволены также унисон или октава [без синкопы], и это происходит так:

XIII.6



[1] [2]

Clausulae, quae in octava finiuntur, ejusdem sunt generis cum iis, quae sunt in unisono. Nam posterior forma eadem hic est, nisi quod ultima notula in altera voce ex ditono non per quartam elevatur, sed per quintam in octavam deprimitur. Et deinde, quod etiam ulterius, remotis in diversum vocibus per διὰ πασῶνfrequenter disjungitur, ut quemadmodum illic infima vox ex ditono in unisonum aut διὰ πασῶν incidit, sic eadem hic ex decima majore in idem διὰ πασῶν, vel δὶς διὰ πασῶν,

Клаузулы, которые заканчиваются на октаве, того же рода, что и унисонные. Второй фрагмент [предыдущего примера] покажет ровно ту же самую клаузулу, если ультима в нижнем голосе пойдет из дитона [*c–e*] не на кварту вверх [в f^1], а на квинту вниз, и даст октаву [f–f^1]. И затем, поскольку верхний голос часто отстоит на октаву от прочих голосов, то, как нижний голос в рассмотренном примере переходит из дитона в унисон или октаву, так и [верхний], идя из большой децимы, доберется до той же октавы

[29] В оригинале 1592 г. шестая нота в альте — *e*. Даем здесь *f* по оригиналу 1630 г.

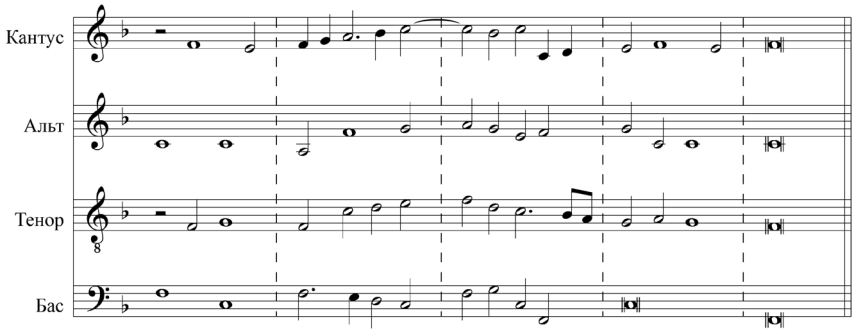
vel etiam ex decima septima majore in δὶς διὰ πασῶν aut in τρὶς διὰ πασῶν prolabatur.

Syncope quoque eodem modo, ut in unisono factum est, in consonantias resolvitur. Et integra semibrevis vel minima in quarta vel undecima eadem ratione admittitur. Voces etiam plures, si quae adduntur, iisdem proportionibus cum infima clausulae, ut ibidem factum est, consentiunt, etiamsi quaedam ex his per octavam ex suis sedibus deprimuntur et inter clausulam ac infimam notulam mediae inseruntur: [G7r]

или до двойной октавы, либо из большой септдецимы — до двойной или тройной октавы.

Тем же способом, как было с унисоном, синкопа разрешается и в консонансы. И кварта или ундецима, если она проходит семибревисом или минимой, допускается по той же причине. Если же добавляется больше голосов, они находятся в таких же отношениях с нижним голосом клаузулы, как было там же [в примерах на унисон], даже если какие-то из голосов опускаются на октаву ниже своего [обычного] места и если между клаузулой и нижней нотой внедряются средние голоса:

XIII.7[30]



Prior etiam forma clausularum hic in octava fere eadem est cum priore in unisono. Nam semiditonus, qui habetur in clausulis unisoni, tantum deprimitur per octavam et in sextam majorem sub penultima collocatur, ex qua in octavam contrario motu transit. Syncope etiam tam particularis quam totalis, quae tum in secunda fuit, in septimam penultimae transit. [G7v] Et aliae voces quae adduntur, quarum, nisi et altera clausularum forma, de qua ante dictum est, accesserit, ultra duas aut tres vix esse possunt, ita sedes distribuunt, ut tertiam,

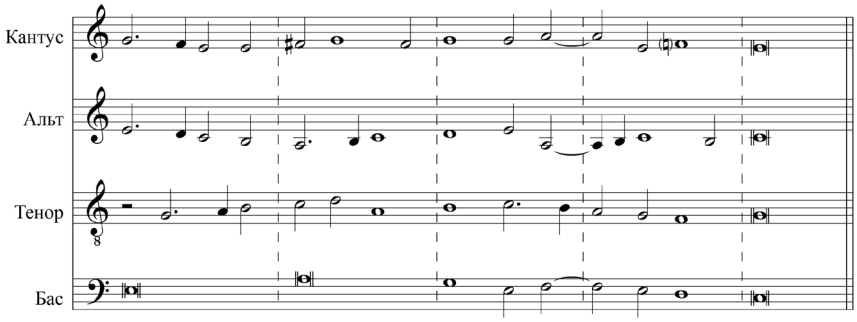
Первая форма октавной клаузулы — почти такая же, как первая форма унисонной. При этом полудитон, который был в унисонной клаузуле, подчиняясь октаве, располагается в пенультиме в виде большой сексты, которая противоположным движением переходит в октаву. Синкопа же (как частичная, так и полная), которая была на секунде, переходит в септиму пенультимы. Другие голоса, которые добавляются и которых (если только не появляется вторая форма клаузулы, о которой говорилось выше) едва ли может быть больше двух-трех, распределяются в пенультиме таким образом,

[30] В оригинале 1592 г. предпоследняя нота альта — *a*. Даем здесь *c* по оригиналу 1630 г.

octavam aut decimam ad penultimam infimae vocis notulam collatae obtineant:

что с нотой нижнего голоса они образуют терцию, октаву или дециму:

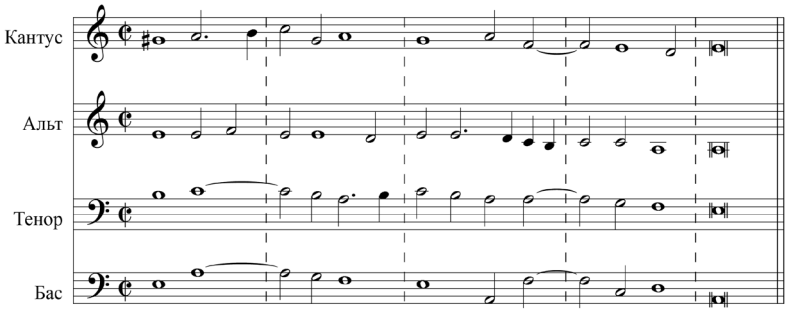
XIII.8[31]



[G8r] Et in hujus formae clausula in clave *E* regularis systematis formata, si plures voces adduntur, media vox ad ultimam infimae vocis relata sextam habere poterit et statim in quintam cadet, ut relatio non harmonica vitari possit. Interdum etiam assumi poterit adhuc gravior vox, quae a peniltima clausulae, ex nona syncopata, per octavam distabit, atque inde in duodecimam descendet, ut:

В той форме клаузулы, которая образуется на клависе *E* регулярной системы[32], если добавляется несколько голосов, то в ультиме средний голос по отношению к нижнему может быть в сексту, но тотчас же переходит в квинту, чтобы уклониться от переченья[33]. Иногда бывает также низкий голос, который в пенультиме — после синкопированной ноны — отстоит [от более высокого] на октаву и затем спускается [к ультиме] в дуодециму[34], как здесь:

XIII.9



[31] В «такте» 2 последнее *c* у альта в оригинале нотировано как *cis*.

[32] «Регулярной системой» (*systema regulare*) Кальвизий называет нетранспонированный, «белоклавишный» звукоряд, а «транспонированной системой» (*systema transpositum*) — звукоряд, транспонированный на кварту вверх от регулярного.

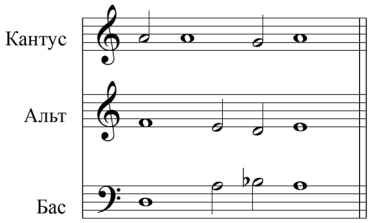
[33] В нижеследующем примере имеется в виду ход *c–h* в теноре, в начале «такта» 3. От какого переченья предостерегает Кальвизий, неясно. Возможно, имеется в виду ув. 5 *c–gis*, которая возникнет, если в кантусе взять *gis*, а не *g*.

[34] См. в нижеследующем примере кантус с басом в «тактах» 4–5.

[G8v] Accidere solet in octavarum clausulis ut non raro plures quartae continuentur, mutata tamen basi hoc modo:

В октавных клаузулах нередко встречается несколько кварт подряд, при этом бас двигается следующим образом:

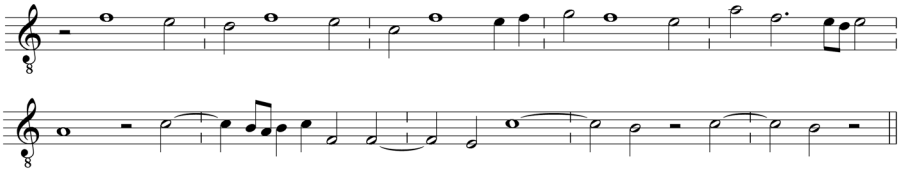
XIII.10[35]



Imperfectae clausulae sunt, quae harmoniam minus ad quietem deducunt, sed eam aliquo modo suspendunt, et ulterius modulando progrediendum esse designant. Quod fit non propterea, quod adeo diversa ad primam et penultimam in hisce clausulis notulam consonantiarum fiat applicatio, sed quod ultima notula vel ex propria sede mota sit, vel alias in imperfectam consonantiam incidat. Ultima autem notula clausulae fere hisce modis loco moveri potest.

Имперфектные клаузулы — те, которые гармонию не столько приводят к покою, сколько его как бы откладывают и указывают на то, что музыка будет продолжена. Дело не в том, что в первой и предпоследней нотах таких клаузул консонансы применяются по-разному, а в том, что последняя нота или смещается с надлежащего места, или идет в несовершенный консонанс как-то иначе. Последняя нота клаузулы обычно смещается вот такими способами:

XIII.11

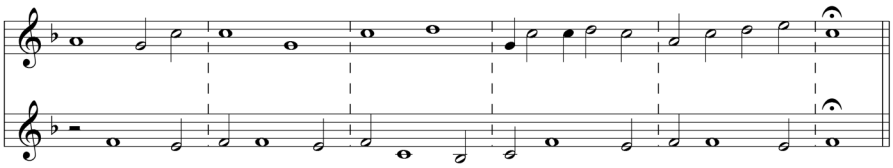


At in imperfectas consonantias incidit, quando propria forma clausulae non mutatur, sed addita [H1r] vox vel silentio in ultima notula praeteritur, vel ex destinata sede unisoni aut octavae remota aut in tertiam, aut in quintam, vel sextam torquetur, ut quando mutatio fit in voce acutiore, ut:

[Окончание клаузулы] на несовершенных консонансах также бывает, когда надлежащая форма клаузулы неизменна, но добавленный [второй] голос в ультиме либо опускается из-за паузы, либо из назначенного [ожидаемого] места унисона или октавы уходит в терцию, квинту или сексту. Такой переход случается в верхнем голосе, как здесь:

[35] В «такте» 2 оригинала 1592 г. опечатка: вторая нота в кантусе — *f*. Даем здесь *a* по оригиналу 1630 г.

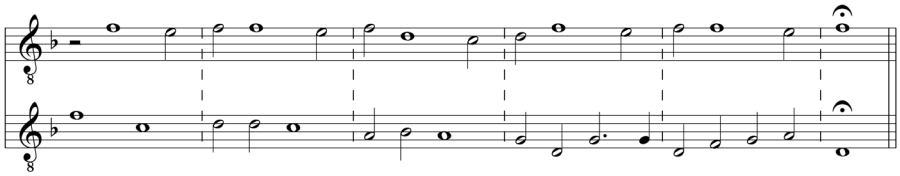
XIII.12



Aut quando fit in inferiore:

Или в нижнем, как здесь:

XIII.13



Praeter hos modos imperfectarum clausularum, quibus harmonia variatur et in aliam atque aliam formam traducitur, aliis etiam rationibus clausulae tegi atque immutari possunt, ut quando prima in iis [H1v] notula variis consonantiis applicatur, vel quando textus diversimode in diversis vocibus incidit et finitur, vel etiam quando syncope aliqua nova in medio concentu clausulae inchoatur. Quae omnia usus et bonorum autorum exempla, in hujus artis exercitio progressu temporis ostendent.

Кроме этих видов имперфектных клаузул, которые разнообразят гармонию и приводят ее то к одной, то к другой форме, при других обстоятельствах клаузулы могут скрываться и меняться, например когда первая нота в них используется с разными консонансами или когда текст в разных голосах прерывается и заканчивается по-разному[36], или же когда в среднем созвучии клаузулы начинается некая новая синкопа. Как всё это используется, покажут [музыкальные] примеры из хороших авторов и — с течением времени — упражнения в нашем искусстве[37].

Caput 14. Ubi formandae sint clausulae

Etsi clausulae harmoniam magnopere exornant, ut diximus, et frequenter usurpantur, tamen nec continuandae sunt semper, nec ubivis collocandae, idque et ratione harmoniae, et ratione textus. Nam cum harmoniam secundum aliquem ex duodecim modis institui

Глава 14. Где нужно делать клаузулы

Хотя клаузулы, как мы сказали, весьма украшают гармонию и употребляются часто, они всё же не должны идти непрерывно друг за другом и размещаться где попало — это касается и гармонии, и [связанного с ней] текста. Ведь гармония с необходимостью устанавливается

36 Т. е. голоса с одним и тем же текстом оканчиваются неодновременно.

37 Всему этому начинающий мелопоэт со временем научится, если будет упорно упражняться.

necesse sit, modus autem omnis suam propriam clausulam ex clave finali oriundam, item alias cognatas, cum certo ambitu atque regulari inflexione modulationis habeat. Sequitur harmoniam etiam certis clausulis et justo ambitu concludi debere, nec licere ad cujusque arbitrium modulationem extra concessos limites vagabundam instituere.

согласно какому-либо из двенадцати ладов, а всякий лад имеет свою собственную клаузулу, происходящую из последнего клависа, и другие родственные клаузулы, а также определенный амбитус и правильный изгиб мелодии. Отсюда следует, что гармонию нужно удерживать не только в определенных клаузулах, но и в надлежащем амбитусе, и не допускать, чтобы мелодия произвольно блуждала за пределами разрешенных границ.

Quas vero quisque modus proprias aut accidentales clausulas habeat et quo ambitu includatur, paucis indicabimus. Etsi autem necesse non est hoc loco de numero, ordine ac natura modorum prolixam instituere declarationem, cum id alibi fieri debeat et abunde a quibusdam praestantissimis musicis [H2r] factum sit, tamen ne quid hic magnopere desit, paucis de modis dicemus.

Мы кратко покажем каждый лад, какие у него собственные или случайные клаузулы и каков его амбитус. И хотя нет необходимости пространно высказываться здесь о числе, порядке и природе ладов, поскольку это нужно делать в другом месте[38] и в избытке уже сделано некоторыми превосходнейшими учеными, всё же, чтобы не казалось, что здесь такого [обсуждения] очень недостает, расскажем кратко о ладах.

Duodecim numero modos esse musici, qui artis periti sunt, tradunt omnes, nec quispiam recte dubitare potest, cum ad oculum hoc demonstrari possit ex numero specierum διὰ πασῶν et ex connexionibus, seu συζυγίαις, specierum διὰ πέντε ac διὰ τεσσάρων, quemadmodum a multis factum est.

Все музыканты, искушенные в искусстве, учат, что ладов по числу двенадцать, и никто [в этом количестве] и правда не может усомниться, так как оно наглядно выводится из числа видов октавы и из сочетаний, или сопряжений, видов квинты и кварты, как это многие и делают.

In confesso etiam est, quemlibet tam contentum quam remissum ejusdem nominis modos easdem habere species διὰ πέντε ac διὰ τεσσάρων, sed differre in hoc, quod contentus ad διὰ πέντε superiori loco διὰ τεσσάρων addat, remissus autem idem διὰ τεσσάρων eidem speciei διὰ πέντε inferiori loco subjungat. Clavem etiam finalem habere eandem, videlicet infimam in διὰ πέντε, atque etiam easdem clausulas.

Очевидно также то, что во всех — как автентических, так и плагальных — ладах одного и того же названия содержатся одни и те же виды квинты и кварты, но они различаются тем, что в автентическом к квинте присоединяется кварта сверху, а в плагальном эта кварта присоединяется к тому же виду квинты снизу. Также [автентические и плагальные лады] имеют один и тот же финальный клавис, а именно нижний в квинте, и одни и те же клаузулы.

[38] Это намерение Кальвизий осуществил в своем следующем трактате «Первое упражнение. О музыкальных ладах» (1600) [10].

Et cum differant speciebus διὰ πασῶν, denominari ab ea, qua contentus comprehenditur, ut a parte potiori. In ambitu vero quemlibet suam propriam speciem διὰ πασῶν observare, nec temere eam excedere.

И так как они различаются видами октавы, то именуются по тому виду, в котором содержится автентический лад — от лучшей [из двух ладов] разновидности. В амбитусе же каждый лад соблюдает свой собственный вид октавы и произвольно его не превосходит.

De ordine autem modorum incidit quaestio. Nam Dorium primum locum praeter rationem obtinere liquido demonstrari potest, sed id alias. Hic tantum qui convenientissimus ordo sit monstrabitur.

В установлении порядка ладов возникает проблема. То, что дорийский удерживает первое место вопреки логике[39], можно уверенно доказать, но об этом в другой раз. Здесь же пусть будет показан только наиболее сообразный порядок.

Si is modus in ordine primus collocari debet, qui oritur ex prima specie διὰ πασῶν et componitur ex prima specie διὰ πέντε et ex prima διὰ τεσσάρων, [H2v] Ionicus cum suo remisso primus erit. Is enim in prima specie διὰ πασῶν *C–c* fundamentum habet, fit ex prima διὰ πέντε *ut sol* et ex prima διὰ τεσσάρων *ut fa*, dictum est supra (Cap. 5), et prolixius aliquando probabitur in theoriis rerum musicarum.

Если первым по порядку поместить тот лад, который возникает из первого вида октавы и слагается из первого вида квинты и первого вида кварты, то таким первым будет ионийский со своим плагальным. Он имеет основу в первом виде октавы *C–c*, возникает из первой квинты *ut–sol* и из первой кварты *ut–fa*[40], о которых сказано выше (глава 5); [ионийский лад] всё больше признаётся [первым] в музыкально-теоретических учениях.

Dorius deinde, qui hactenus primatum obtinuit, huic succedet. Nam oritur ex secunda specie διὰ πασῶν *D–d* et componitur ex secundis speciebus διὰ πέντε *re la* ac διὰ τεσσάρων *re sol*. Secundum igitur locum cum suo remisso occupabit.

За ионийским следует дорийский, который до сих пор удерживал первое место. Возникает же он из второго вида октавы *D–d* и составляется из вторых видов квинты *re–la* и кварты *re–sol*[41]. Итак, дорийский со своим плагальным занял второе место.

Tertio loco cum suo remisso collocandus erit Phrygius, utpote, qui ex tertia διὰ πασῶν specie *E–e* originem trahit, et partes suas habet principales, tertiam speciem διὰ πέντε *mi mi* et tertiam διὰ τεσσάρων *mi la*.

На третьем месте со своим плагальным должен помещаться фригийский, так как он ведет начало из третьего вида октавы *E–e* и в качестве главных [составных] частей имеет третий вид квинты *mi–mi*[42] и третий вид кварты *mi–la*.

[39] В системе монодических церковных тонов (ладов) начиная с Каролингов звукоряд первого тона основан на дорийском виде октавы, третьего — на фригийском, пятого — на лидийском, седьмого — на миксолидийском. Такой нумерации по отношению к григорианской монодии (*cantus planus*) западная церковь придерживается до сих пор.

[40] В твердом гексахорде, т. е. (в «наших» высотах) $g–a–h–c^1$.

[41] В твердом гексахорде, т. е. (в «наших» высотах) $a–h–c^1–d^1$.

[42] Первое *mi* — из натурального гексахорда (*E mi*), второе *mi* — из твердого гексахорда (*B mi*), т. е. $e–h–c^1–d^1$.

Quartus in ordine cum suo remisso sequetur Lydius, is enim ex quarta διὰ πασῶν specie *F–f* procreatur et partem habet principalem quartam speciem διὰ πέντε *fa fa*, cui additur prima [species] διὰ τεσσάρων. Nam cum tres tantum sint species διὰ τεσσάρων eaeque ordine in modos hactenus distributae, repetuntur jam ab initio.

Четвертым по порядку со своим плагальным идет лидийский, он происходит из четвертого вида октавы *F–f* и в качестве главных [составных] частей имеет четвертый вид квинты *fa–fa*[43], к которому прибавляется первый вид кварты. Из-за того, что существует лишь три вида кварты, они в том же порядке, как распределялись в ладах раньше, повторяются теперь с начала.

Quinta species διὰ πασῶν *G–g* gignit Mixolydium. Hic igitur cum suo remisso hoc loco ponatur ex speciebus διὰ πέντε, quae hactenus modis applicatae sunt omnes, repetit primam *ut sol* et assumit secundam διὰ τεσσάρων *re sol*, quam praebet ordo naturalis. [H3r]

Пятый вид октавы *G–g* порождает миксолидийский лад. Со своим плагальным он складывается на этом месте из видов квинты [и кварты], которые уже использовались в ладах, а именно повторяет первый вид [квинты] *ut–sol* и берет второй вид кварты *re–sol*, которую предоставляет естественный звукоряд[44].

Additur his omnibus sexto loco Aeolius cum suo remisso, ex sexta specie διὰ πασῶν *A–a* oriundus, compositus vero ex secunda specie διὰ πέντε *re la* et tertia διὰ τεσσάρων *mi la*.

На шестом месте ко всем этим ладам добавляется эолийский со своим плагальным, происходящий из шестого вида октавы *A–a*, он сложен из второго вида квинты *re–la* и третьего вида кварты *mi–la*.

Atque ita ordine optimo modi sese sequuntur, omnes species διὰ πέντε et διὰ τεσσάρων recte conjunguntur, et praeter has συζυγίας harum formarum nulla invenitur.

Таким вот образом лады в наилучшем порядке следуют друг за другом, все виды квинты и кварты соединены правильно, и, кроме этих сопряжений названных форм [квинты и кварты], других нет.

Restat septima species διὰ πασῶν ♭ ♭[45], quae peculiarem modum, qui contentus sit, non constituit, cum divisionem harmonicam non recipiat. Remissum quidem continet in clave *E* finientem, sed is ad Phrygium refertur.

Остается седьмой вид октавы ♭–♭, который не дает собственного автентического лада, так как не допускает гармонического разделения [октавы][46]. Плагальный же, с финальным клависом *E*, есть, но он относится к фригийскому.

[43] Первое *fa* — из натурального гексахорда (*F fa*), второе *fa* — из твердого гексахорда (с *fa*), т. е. *f–c*[1].

[44] «Естественным звукорядом» (*ordo naturalis*) Кальвизий здесь называет натуральный гексахорд Гвидо в частности и «белоклавишную» диатонику (то же, что *systema regulare*) вообще.

[45] Начертания двух ♭ в оригинальных изданиях трактата слегка отличаются друг от друга (выглядят как два немного разных бекара).

[46] Так как в этом виде октавы V ступень — не квинта, а тритон.

Hunc verum ordinem esse modorum musicorum sive conjunctim sic in senario comprehendantur, sive divisi ad duodenarium numero atque ordine excrescant, testatur proportionis duplae divisio et ἀνάλυσις harmonica, unica totius harmoniae atque ita musicae fundamentum. Testantur voces musicales sex a Guidone Musico inventae, quae apte secundum ordinem naturalem ad cujuslibet modi clavem finalem quadrant. Testantur instrumenta musica — organa in templis, clavichordia, ut vocant, et alia, quae omnia ex clave *C* in gravibus principium ducunt. Testantur praeterea eruditissimi viri, qui de musica nuper scripserunt. Et ulterius demonstrari posset et dilucide explicari, nisi in alium commodiorem locum, haec tractatio esset differenda. [H3v]

О том, что музыкальные лады в истинном порядке связываются друг с другом в шесть [пар], или — если считать по одному — увеличиваются в числе и порядке до двенадцати, свидетельствует деление и гармоническое разложение двойного отношения [октавы], уникальное для всей гармонии и потому составляющее основу музыки. Об этом свидетельствуют шесть музыкальных слогов (воксов), изобретенных Гвидо Музыкантом[47], которые надлежащим образом, согласно естественному звукоряду, прилаживаются к финальному клавису каждого из ладов. Свидетельствуют и музыкальные инструменты — органы в храмах, так называемые клавикорды и все другие инструменты, которые ведут начало от нижнего клависа *C*. Свидетельствуют, кроме того, и образованнейшие мужи, которые недавно писали о музыке[48]. Если всё это разворачивать дальше и растолковывать яснее [здесь], а не в другом, более подобающем месте, наше [краткое] обсуждение придется отложить.

Clausulas autem formant ejusdem nominis modi tam contentus[49] quam remissus. Primariam in ipsa clave finali, quae est infima in διὰ πέντε ejus modi. Haec denominatur a modo κατ᾽ ἐξοχήν[50], ut quando dicitur, clausula Ionici, tum intelligitur illa, quae fit in clave *C* regularis systematis; clausula Dorii quae fit in *D*, Phrygii in *E*, Lydii in *F*, Mixolydii in *G*, Aeolii in *A*, ex clave scilicet finali cujusque modi propria. Atque hujus clausulae usus est in principio et fine cantilenarum, tum etiam,

Лады — как автентические, так и плагальные — образуют клаузулы тех же названий. Первичная [клаузула образуется] в финальном клависе, который является нижним звуком квинты данного лада. Такова *выдающаяся*, как иногда говорят, клаузула ионийского лада, под которой понимается та, что возникает в клависе *C* регулярной системы[51]. Дорийская клаузула возникает в *D*, фригийская в *E*, лидийская в *F*, миксолидийская в *G*, эолийская в *A*, то есть собственная [клаузула образуется] из последнего клависа каждого лада.

[47] Всем известные *ut re mi fa sol la*, введенные Гвидо Аретинским в его «Послании о незнакомом распеве» [5].

[48] Надо полагать, имеются в виду Генрих Глареан и Джозеффо Царлино.

[49] Оригинал (1592): cortentus.

[50] Это же словосочетание (κατ᾽ ἐξοχήν), данное, как и здесь, без перевода, встречается во «Втором упражнении» («Иоанн Дамаскин — выдающийся мелод») [10, *113*].

[51] См. наше примечание 32.

quando per assumptas alias clausulas cantilena ad alium modum inclinare et traduci videtur, per hanc enim propriam clausulam revocatur et in ordinem redigitur.

Эта клаузула употребляется в начале и в конце произведений. Также, когда через добавление других клаузул музыка отклоняется и переводится в другой лад, то через собственную клаузулу она восстанавливается и приводится в порядок.

Secundariam vero in ipsa medietate harmonica, quae est suprema clavis in διὰ πέντε, tertiam in medietate minus principali intervalli scilicet διὰ πέντε, quod et harmonice et arithmetice dividi potest, atque ita omnes regulares tres clausulae ex principalibus partibus διὰ πέντε cujuslibet modi oriuntur. Si praeterea alias assumunt musici, extra ordinem hoc faciunt atque cum judicio ac delectu[52].

Вторичная [клаузула образуется] в гармонической середине [октавы], то есть в верхнем клависе квинты, а третья — в середине менее значимого интервала, а именно квинты, которую можно разделить и гармонически, и арифметически. Все три регулярные клаузулы возникают, таким образом, из основных частей квинты каждого лада[53]. Если кроме этих музыканты добавляют другие клаузулы, они делают это вопреки установленному порядку, на свой страх и риск.

In Ionico igitur modo claves, clausulae regulariter capaces, sunt hae: *C E G*. Et jucundus habetur hic modus, simul tamen levis ac lascivus, unde Horatius inquit: *Modos doceri gaudet Ionicos matura virgo*, atque ideo in saltationibus per totam Europam fere solus regnat. Ejus remissus, qui et Hypoionicus appellari solet, narrationibus tristioribus est aptus, si Aeolii clausula frequenter misceatur. [H4r]

Итак, в ионийском ладу клависы регулярных клаузул таковы: *C, E, G*. Этот лад приятный и в то же время легкий и веселый, из-за чего Гораций говорит: «Зрелая девица с радостью учится ионийским ладам»[54], — и потому в танцах почти во всей Европе один [этот лад] и царит. Его плагальный, который принято называть гипоионийским, подходит для грустных рассказов, если [к нему] многократно подмешивается эолийская клаузула.

Dorius suas clausulas habet in clavibus *D F A*. Gravis est et majestatem quandam prae se fert, sacris ceremoniis convenientem. Hypodorius vero tristior est et severior, igitur aptus ad planctum aut deprecationem.

У дорийского лада свои клаузулы в клависах *D, F, A*. Он серьезный и выставляет напоказ некоторое величие, свойственное церковным обрядам. Гиподорийский же грустнее и суровее, следовательно, подходит для плача или мольбы.

Phrygius in *E G* et ♭ suas clausulas format. Durus est et austerus, nisi frequenter clausulam Aeolii, cum quo διὰ τεσσάρων commune habet et Ionici

Фригийский образует свои клаузулы в клависах *E, G* и ♭. Он жесткий и строгий, если только не содержит многократно повторенную эолийскую клаузулу,

[52] Оригинал (1592): deluctu.

[53] То есть из основного тона, квинты и обеих терций.

[54] Hor. Carmina III, 6. В обоих оригиналах «Мелопеи» — modos, у Горация — motus (танцевальные движения). В «Первом упражнении» [10, 17] Кальвизий вновь приводит эту строку из Горация, но уже орфографически верно.

etiam asciscat. Hypophrygius vero tristior quodammodo est et querulus, sed cum adulatione quadam.

с которой у него общая кварта, а также если не принимает ионийскую клаузулу. Гипофригийский же более грустный и жалобный, но с некоторой нежностью.

Lydius propter tritonum, qui in quarta specie διὰ πέντε in clausulis fingendis vitari vix potest, austerior est, frequenter tamen usurpatus a veteribus in sacris, suas clausulas habet in clavibus *F A C*. Hypolydius vero magis est devotus, ut in exemplis videre est.

Лидийский из-за тритона, которого в четвертом виде квинты в клаузулах едва ли можно избежать, грубоват, хотя в старину он часто использовался в церкви. Свои клаузулы у него в клависах *F, A, C*. Гиполидийский же, как видно из примеров, более благочестивый[55].

Mixolydius laetus est, attamen perturbationes animi, iram, minas et similes affectus effingere potest. Sed Hypomixolydius mansuetior, dulcis et jucundus, absque tamen lascivia. Cognoscitur clausulis in *G* ♭ et *D* addita frequentior Ionica clausula.

Миксолидийский — радостный, но может выражать и смущение души, гнев, зловещее предчувствие и подобные аффекты. А гипомиксолидийский более кроткий, сладостный и приятный, однако без веселости. Он распознаётся по клаузулам в *G*, ♭ и *D*, к которым часто добавляется ионийская клаузула.

Aeolius in clave *A* principalem habet clausulam, reliquas in *E* et *C*. Apertus esse creditur, tersus et lyricis versibus accommodatus. Hypoaeolius vero convenit cum Hypodorio et Hypophrygio, cum quibus species διὰ πέντε et διὰ τεσσάρων habet communes.

Эолийский имеет главную клаузулу в клависе *A*, другие — в *E* и *C*. Он считается ясным, чистым и пригодным для лирических стихов. Гипоэолийский же согласуется с гиподорийским и гипофригийским, с которыми имеет общие виды квинты и кварты.

Caput 15. De fugis

[H4v] Musici quo sunt exercitatiores in condendis harmoniis, eo magis in fugis effingendis atque elaborandis sunt occupati. Propterea quod ejusdem vel diversae modulationis repetitiones, distinctae tamen intervallo temporis, sonorum gravitate et acumine, numerorum item celeritate ac tarditate, non tantum, quando primum audiuntur,

Глава 15. О фугах

Чем более опытны музыканты в сложении гармонии[56], тем больше они занимаются сочинением и разработкой фуг. Поэтому повторения одной и той же или иной мелодии, различающиеся по времени [вступления голосов], по высоте[57], по быстрому или медленному ритмическому движению[58] чудесным образом поражают человеческое воображение, а созерцание [мастерства]

[55] Редкие примеры произведений в гиполидийском ладу пытливый читатель может найти в «Первом упражнении» Кальвизия [10, *54*].

[56] Т. е. в сочинении многоголосной музыки.

[57] Т. е. по интервалу вступления.

[58] Т. е. с использованием пропорций (повторения темы в ритмическом увеличении и уменьшении).

mirum in modum mentes humanas afficiunt atque in considerationem sui fere totas abripiunt, sed etiam, quod aetatem ferant et quo saepius audiuntur, eo plus afferant delectationis. Cum contra, quae his destituuntur cantilenae, etsi interdum inventionis bonitate, aperta ἐνεργείας tactus demonstratione et modulationis alacritate, dum novae sunt, commendantur, tamen saepius auditae suavitatem amittant, senescant et in contemptum abeant.

захватывает дух почти у всех не только при первом прослушивании, но также, чем фуги слушают дольше и чаще, тем больше они приносят удовольствие. Обратное случается в произведениях, которые их лишены[59]: пока они новые, они воспринимаются как хорошо задуманные, явно показывающие действенность тактуса[60] и обладающие живой мелодией, однако чем больше их слушают, тем больше они теряют приятность, устаревают и предаются забвению.

Statim igitur in principio etiam, qui huic studio deditus est, si aliquo modo consonantiarum progressus dissonantiarumque mixtionem cum clausularum formatione cognoverit, fugis fingendis operam navet nec desperet. Si sedulitatem naturae inclinatio adjuverit, quin brevi operae pretium facturus sit eoque deventurus, ut consonantiae sponte et nullo labore coactae in fugae imitationem concedere videantur.

Итак, пусть тот, кто с самого начала решил посвятить себя изучению нашего дела, если он некоторым образом уже постиг последовательности консонансов, смешение их с диссонансами и оформление клаузул, ревностно берется за труд сочинения фуг и не отчаивается — если усердию поспособствует природный дар, то уже скоро труд оправдает себя, и [ученик] придет к тому, что консонансы сами собой и без всякого усилия станут складываться в фугированные имитации[61].

Est autem fuga certa alicujus modulationis repetitio. Et sumitur plerunque ex iisdem speciebus διὰ πέντε ac διὰ τεσσάρων, modum in quo harmonia condita est constituentibus, nec facile inseruntur peregrinae species, nisi fictione aut usurpatione signorum chromaticorum verae species repraesententur. [H5r]

Итак, фуга — это определенное повторение какой-либо мелодии[62]. И [основа этой мелодии] берется большей частью из видов квинты и кварты того лада, в котором сочинена гармония. Чужие [для данного лада] виды [консонансов] вводятся не произвольно, а только искусственно, то есть с использованием при истинных видах хроматических знаков[63].

Partes fugae duae sunt. Prior est vox, quae preecedit, altera, quae sequitur,

Есть две части фуги. Первая — это голос, который идет впереди, другая — голос,

[59] Т. е. не содержат фугу.

[60] Не совсем понятно, что подразумевается под «действенностью тактуса» (ἐνέργεια tactus), — возможно, изобретательная и разнообразная ритмика, в том числе использование синкопы.

[61] Первое вхождение термина *imitatio* (объясняется на следующей странице).

[62] Ключевое слово для «фуги» в понимании Кальвизия — повторение.

[63] Со времен Средневековья диатоника (точнее, миксодиатоника с двойной ступенью b/h) именовалась *musica vera*, а любые ее изменения (альтерационная, транспозиционная и другая хроматика) — *musica ficta*. Отсюда терминология Кальвизия.

sive unica sit, sive plures. Quae praecedit, vox ducis officio fungitur, *ducis* igitur nomine etiam insignitur. Quae sequuntur, *comites* appellantur. Quo proprius autem comes ducem consequitur, eo melior fuga existimatur, facilius enim sentitur et ab auribus observatur. Verum habet haec vicinitas hoc incommodi, quod variationis modi admodum pauci in fugis conceduntur atque ideo videntur quasi eaedem vel repetitae et ab aliis olim usurpatae. Tantum igitur per pausas tempus consecutionis ascribatur, ut aliam atque aliam formam harmonia induere possit, nec tamen fugae imitationem prorsus amittat.

который следует за ним — один или несколько [голосов]. Голос, который идет впереди, выполняет роль вождя, отсюда он и обозначается как *вождь*. Голоса, которые ему следуют, называются *спутниками*[64]. Чем естественней спутник следует за вождем, тем лучше фуга, тем легче воспринимается и отслеживается слухом. Однако это соседство неудобно тем, что при незначительном изменении напевы увядают, и поэтому кажется, что звучит одна и та же мелодия или что повторяются мелодии, уже использованные когда-то другими [музыкантами]. Отсюда посредством пауз предписывается такое время вступления [имитирующего голоса], чтобы гармония могла принимать то одну, то другую форму и чтобы при этом не был упущен момент фугированной имитации.

Solet autem post ducem suum comes incedere, interdum in iisdem intervallis, hoc est non tantum in gradibus et saltibus linearum parallelarum, sed etiam in iisdem tonis ac semitoniis, ditonis et semiditonis etc., et tunc suavior est, sed et laboriosior, et proprie *fuga* dicitur. Quando vero eundem quidem progressum in spaciis et lineis comes observat, nec tamen eosdem tonos aut semitonia, *imitatio* a quibusdam vocatur. Etsi autem haec distinctio est alicujus momenti et multum facit ad fugarum naturam recte cognoscendam, tamen cum simul etiam subtilis videatur et studia incipientium impedire possit, non magnopere eam urgebimus, sed utramque consecutionem fugae nomine comprehendemus.

Спутник обычно выступает после своего вождя в тех же интервалах — не просто поступенно и параллельными скачками, но в тех же тонах и полутонах, дитонах и полудитонах и т. д., и тогда это приятнее, но и сложнее, и называется *фугой* в собственном смысле. Когда же спутник соблюдает движение [вождя] на линейках и в промежутках между ними, но не в тех же тонах или полутонах, то это некоторые называют *имитацией*. Хотя данное разделение [понятий] важно и способствует правильному постижению природы фуг, всё же, поскольку это различие тонкое и может помешать начинающим ученикам, мы не станем на нем настаивать, а будем и ту, и другую последовательность [мелодий] называть фугой.

Porro fuga est ejusdem aut diversae modulationis repetitio. Ejusdem modulationis fuga est non tantum [H5v]

Далее, фуга — это повторение той же или другой мелодии. Фуга с той же мелодией — не только та, которая в унисон,

[64] У Царлино соответственно — *guida* и *consequente* (Ist. harm. III, 54). Парадоксальным образом в теорию полифонии вошли именно латинские переводы Кальвизия, а не их итальянские прототипы.

quae in unisono, sed etiam ex aliis intervallis procedit[65], quando voces paribus aut non multum discrepantibus consecutionum motibus in ascendendo aut descendendo progrediuntur.

но также та, которая возникает и из других интервалов, когда голоса движутся одинаково или с небольшими расхождениями [по высоте] вверх или вниз.

Diversae modulationis fugae fiunt, quando comites cum duce suo vel motu, vel figurarum quantitate discrepant, fugam tamen non obscure ostendunt, vel etiam quando diversae fugae miscentur.

Фуги с разными мелодиями возникают, когда спутники отличаются от вождя либо движением, либо величиной фигур[66] (эти величины, впрочем, не затемняют фугу), или же когда смешиваются разные фуги.

Deinde fuga est vel per totam cantilenam vel in parte tantum. Quae est per cantilenam totam, *fuga ligata* dicitur vel *fuga integra*, vel *mera*, ubi necesse est omnia accidentia cantus quo ad tempus et figuras observari, ita ut ex unico duce scripto comites ejus intelligi et cani possint. Verum cum raro locum habeat in iis cantionibus, quas motetas vocant, et difficilior sit, quam ut ab incipientibus fingi aut formari possit, differetur ejus doctrina, donec, quae magis necessaria videbuntur, tradita fuerint et explicata.

Кроме того, фуга может занимать или всё произведение, или только его часть. Та, которая занимает всё произведение, называется *связанная фуга*, *сплошная фуга*[67], или *чистая фуга*, где необходимо соблюдать все частности мелодии, включая то, что относится к темпусу и фигурам, так что можно уяснить [всё, что нужно, про] его спутники и спеть по одному лишь выписанному вождю. Впрочем, так как [сплошная фуга] случается редко (в песнях, называемых мотетами)[68] и она труднее [фуг], которые могут сочинять и делать новички, отложим учение о ней до тех пор, пока не будут представлены и разъяснены вещи более необходимые.

Qua in parte tantum fiunt, fugae dicuntur *solutae*, ideo quod solvantur et in clausulas omissa fugae imitatione concedant, et propterea unius ducis nomine scribi non possunt.

Фуги, которые возникают только в части произведения, называются *свободными*, потому что они не связаны [исключительно темой][69] и в клаузулах отходят от фугированной имитации, и по этой причине их нельзя выписать от имени одного лишь вождя[70].

---

65 Оригинал (1592): procidit.

66 Под разной «величиной фигур» подразумеваются разные ритмические длительности вождя и спутника.

67 Т. е. канон в нашем понимании.

68 Во второй половине XVI века и в первой трети XVII века мотеты публиковались в сборниках под типовым названием *Sacrae cantiones*, «духовные песни». Сохранились 3 мотета самого Кальвизия, опубликованные в сборнике разных авторов «Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostri autorum» (Leipzig, 1603).

69 *Soluta* буквально — «развязанная», «несвязанная» (фуга). В отличие от *fuga ligata* (строгого канона), *fuga soluta* не связана необходимостью постоянного повтора / возобновления темы.

70 Нельзя ограничиться (как в случае со строгим каноном) одной лишь выписанной партией вождя.

Exempla harum fugarum in utroque genere, tam earum quae eandem modulationem repetunt, quam quae diversam, ubique obvia sunt. Et primo in principio plerunque cantilenarum selectiorum, quae sunt pauciorum vocum numero senarium non excedentium, ut ejusdem modulationis fugas solutas observat [H6r] Iacobus de Wert in *Transeunte Domino* (a 5), *Ascendente Jesu* (a 6), etc., diversas autem *Orlandus* [*Lassus*] in cantilenis *Ecce Maria genuit* (a 5), *Deus noster refugium* (a 5), *De ore prudentis* (a 5); Utendalis *Inclina Domine* (a 8) etc. Secundo in medio, ut Orlandica illa *In principio erat verbum* (a 6, in clausula *Non comprehenderunt*), atque ita in innumerabilibus aliis. Et tertio in cantilenis plurium vocum ad choros distributarum aut alias choros referentium, ubi plerunque ejusdem modulationis repetitio instituitur, sed in diversis clavibus, rarius in unisono, nisi aut variatio simul in aliis vocibus accidat, aut cum ob vicinitatem non admittatur mutatio, ut ducem comes quam proxime sequatur.

Примеры фуг в обоих родах — тех, что повторяют ту же мелодию, и тех, что повторяют другую мелодию, попадаются везде. Во-первых, преимущественно в начале избранных произведений, в которых число голосов не превышает шести, как в свободных фугах на основе одной мелодии у Жьяша де Верта[71] в [мотетах] *Transeunte Domino* (на 5 голосов), *Ascendente Jesu* (на 5) и т. д.; в фугах на разные мелодии у Орландо [Лассо] в *Ecce Maria genuit* (на 5), *Deus noster refugium* (на 5), *De ore prudentis* (на 5), у [Александра] Утендаля[72] — в *Inclina Domine* (на 8) и других. Во-вторых, [они встречаются] в середине, как у того же Орландо в *In principio erat verbum* (на 6, в клаузуле *Non comprehenderunt*) и в неисчислимом количестве других примеров. В-третьих, в произведениях с большим количеством голосов, разделенных на хоры, или в случаях переклички хоров, где звучат преимущественно повторения той же мелодии, но на разной высоте. Реже [мелодии повторяются] в унисон, если только изменение не случается одновременно в других голосах, или когда из-за близости [мелодий] не допускается, чтобы спутник тотчас следовал за вождем[73].

Interdum etiam in una aut in pluribus vocibus saepius progressus ejusdem modulationis, immutatus tamen aliquantulum ratione clavium, figurarum, tactus atque aliarum rerum repetitur. Ea modulatio, cum studio, vi ac magno conatu constituatur et conservetur, *fugae pertinacis* nomen sibi acquisivit, ut in Orlandicis illis clausulis

Иногда также в одном голосе или (чаще) в большем количестве голосов повторяется одна и та же мелодия, но некоторым образом измененная по части высотного положения, фигур, тактуса и прочих вещей. Такая мелодия, поскольку она проводится и удерживается со страстью, силой и великим усердием, именуется *непрерывной фугой*[74], как в клаузулах Орландо [Лассо]

[71] О Жьяше де Верте см. примеч. 19.

[72] Александр Утендаль (Alexander Utendal; 1530–1585) — франко-фламандский композитор, автор мотетов, немецких многоголосных песен (Lieder) и др.

[73] Без нотных примеров эти детали техники многохорной композиции непонятны.

[74] Термин *fuga pertinax* образован Кальвизием из схожего термина Царлино (Ist. harm. III, 44). У Царлино такая фуга называется *con obbligo* («с заданным условием»), а повторения мелодии — *pertinacie* (*pertinacia* дословно означает «настойчивость», «упорство»).

Non minuentur omni bono, *Genuit nobis*, *Oportet me esse* etc. ex cantilenis (a 5) *Gustate et videte*, *Ecce Maria*, *Fili cur fecisti nobis*.

Haec de modis fugarum solutarum hic observentur. Jam priusquam de [fugis] ligatis dicamus, prius de pausis, de specialioribus admonitionibus, item de textu cantilenarum etc. quaedam tractabimus. [H6v]

Caput 16. De pausis

Quemadmodum in quotidiana hominum conversatione ea eveniunt tempora, ut non inutile sit quaedam proloqui, ea etiam interdum, ut prosit tacere, ubi diligenter cavendum, ut monet D. Gregorius, ne, cum restringi debet lingua, per verba inutiliter se solvat, aut cum loqui utiliter potest, seipsam pigre restringat. Ita in plurium vocum harmonia saepe quidem omnes simul miscendae sunt, natura textus id requirente, saepe etiam vel omnibus simul quiescendum, vel quibusdam tantum. Id quibus de causis et quomodo fieri debeat, paucis agamus.

Non minuentur omni bono, Genuit nobis, Oportet me esse и т. д. из произведений на 5 голосов *Gustate et videte, Ecce Maria, Fili cur fecisti nobis*[75].

Наблюдения выше относятся к видам свободных фуг. Прежде чем мы поговорим о связанных фугах, сначала обсудим паузы, особые наставления [к сочинению гармонии], а также текст музыкальных произведений и т. д.

Глава 16. О паузах

В повседневной беседе людей бывают такие моменты, когда полезно нечто высказать, но иногда и такие, когда лучше промолчать. Как наставляет св. Григорий, нужно тщательно следить за тем, чтобы язык в те моменты, когда должен себя сдерживать, не давал волю словам без пользы, и [наоборот], когда может говорить с пользой, не был в этом ограничен по причине собственной лености[76]. Так и в многоголосной гармонии часто все [голоса] нужно смешать одновременно, и текст по природе своей требует (тоже часто), чтобы одновременно умолкли либо все голоса, либо некоторые из них. О причинах этого [молчания] и о том, как надо его осуществлять [в музыке], мы немного и поговорим.

[75] В качестве примеров приводятся 5-голосные мотеты Лассо «Gustate et videte» (в каденции на словах «Non minuentur omni bono»), «Ecce Maria» (в каденции «Genuit nobis»), «Fili quid fecisti nobis» (в каденции «Oportet me esse»). Инципит последнего мотета Кальвизий приводит не совсем верно: «Fili *cur* fecisti nobis». Правильно так, как в первых публикациях музыки Лассо (2-й половины XVI в. и начала XVII в.), а также у самого Кальвизия в «Первом упражнении»: «Fili quid fecisti nobis». Благодарим за консультацию Бернхольда Шмида (главного редактора полного собрания сочинений Лассо).

[76] Почти точная цитата из 13-го наставления в III части книги «Regulae pastoralis liber» папы Григория I Великого (понтификат — 590–604): «Discrete quippe vicissitudinum pensanda sunt tempora, ne aut cum restringi lingua debet, per verba inutiliter defluat: aut cum loqui utiliter potest, semetipsam pigre restringat». В переводе Д. Подгурского (1872): «Надобно уметь взвешивать меру времен и обстоятельств и быть весьма разборчиву, чтобы язык или там, где он требует обуздания, не впадал в бесполезное многословие, от которого трудно избежать греха, или в то время, когда он с пользою мог бы действовать, сам себя не стеснял и не ограничивал своим бездейственным безмолвием» [3].

Generale illud silentium vocibus imperari solet plerunque attentionis ratione, quando sententia aliqua peculiaris inciderit, vel alias res nova aliqua et insolita. Item si verba consequentiam designaverint, ut vulgo loquuntur. Fitque his modis. Primum per pausam in singulis vocibus appositam, id quod saepe etiam in fine accidere solet, sed in re perdita. Secundo per νεῦμα — ita enim vocant musici linearum parallelarum intersectionem totalem. Et tertio per hemicyclum, quietis indicem, notulae impositum.

Общее молчание предписывается голосам, как правило, для привлечения внимания, когда случается какой-то особый текст, иными словами, какая-то новая и необычная сущность [в нем], а также если слова, как говорится, «дают вывод»[77]. Делается это так. Во-первых, с помощью пауз в отдельных голосах (их ставят также часто в конце, но это ни к чему). Во-вторых, через «невму» — так музыканты называют [две] параллельные линии, пересекающие весь [нотоносец][78]. И в-третьих, через полукружие — знак тишины, приставленный к ноте[79].

Partiale autem silentium aliquibus tantum [H7r] vocibus fit. Primo per minores pausas, respirationis gratia. Nam cum spiritus hominis infinitus non sit, nec anhelitus in immensum continuari possit, fit ut perpetuitate spiritus debilitetur, remittat, frangatur et aures clamore, vi expresso, offendat. Quod ne accidat, minores pausae saepe conveniente loco inserendae sunt, ut respiratione facta et resumptis viribus, paratiores, qui canunt, ad caetera, quae supersunt, exprimenda reddantur.

Также бывает частичное молчание каких-либо голосов. Во-первых, с помощью малых пауз, поставленных ради того, чтобы вздохнуть. Так как дыхание человека не бывает бесконечным, и выдох не может продолжаться безмерно, то выходит, что при непрерывном пении дыхание ослабевает, перестает, пресекается и оскорбляет слух резким выкриком[80]. Во избежание этого на подобающее место следует вставлять малые паузы, чтобы передохнувшие и восстановившие силы певцы присоединились к другим, которые продолжают петь.

Deinde ut vel in ipsa modulatione prohibita intervalla molliantur, vel etiam consecutio vitiosa perfectarum consonantiarum ut supra dictum est (Cap. 9) tollatur.

Во-вторых, [паузы нужны для того,] чтобы смягчить или запрещенные интервалы в самой мелодии, или же плохую последовательность совершенных консонансов, о чем сказано выше (глава 9).

Tertio per majores pausas etiam interdum silentium importari solet idque distinctionis gratia. Nam cum textus ex periodis, colis et commatis constet, omnia autem textus membra pari

В-третьих, тишина, которая достигается с помощью больших пауз, бывает необходима из-за деления [произведения на части]. Ибо текст состоит из комм, колонов и периодов, но в каждой части текста

[77] Содержат заключительную мораль, как в басне.

[78] У нас это двойная тактовая черта. В «Компендии» Кальвизия [9] невмой называется одна вертикальная линия, проходящая через весь нотоносец, вроде обычной нашей тактовой черты.

[79] Этот знак известен нам под названием ферматы.

[80] Вероятно, имеется в виду то, что на жаргоне музыкантов описывается как «пустить петуха».

vocum multitudine aut quantitate repraesentanda non sint, necesse est, ut aliquae interdum quiescant, quo textus intelligatur, distinguatur et auribus dilucidior offeratur.

Quarto etiam propter fugas, quae praecipuum ornamentum cantilenis afferunt, ut eae exaudiantur. Nam etiamsi fieri posset, ut in magna vocum multitudine fugae fingerentur, quod tamen vix fieri potest, tamen eaedem ab aliis vocibus accinentibus obruerentur. Detinendae igitur sunt aliquae voces per pausas, ut conveniente tempore et concessis gradibus ducem suum comites sequantur.

Quod ad scriptionem pausarum attinet, peccatur interdum ab imperitioribus in hoc, quod compendio [H7v] quodam pausas contrahere et pro duabus unam aequivalentem ponere, conantur. Id etsi in majoribus, quae ratione temporis musici conveniunt, conceditur, in minoribus tamen nequaquam committi debet. Nunquam enim loco pausarum minimarum duarum ad diversos tactus pertinentium, quarum singulae dimidio tactu mensurantur, semibrevis pausa collocari potest, etiamsi aequivalens sit, nec loco duarum semibrevium pausarum ad diversa tactus tempora distractarum brevis pausa, sive integrum tempus, ne simul et harmoniae convenientia, et canentium animi ambiguitate turbentur. Idem intelligatur de aliis, et praecipue de tactu trochaico, sive proportionato.

нет необходимости выдерживать одинаковое количество голосов. Нужно, чтобы какие-то из них иногда отдыхали, благодаря чему текст лучше воспринимается, расчленяется и яснее представляется слуху.

В-четвертых, [паузы нужны] также ради фуг, которые вносят в произведения особое украшение, если вслушиваться в них. Если фуги задуманы во многих голосах, то может случиться так (хотя это и маловероятно), что они [голоса фуг] будут подавлены другими — сопровождающими — голосами. Поэтому нужно отключать некоторые голоса паузами, чтобы спутники следовали за своим вождем правильно во времени и в надлежащих [интервальных] шагах.

Что касается нотации пауз, она иногда страдает от неопытности тех, кто ради сокращения [записи] пытается ставить вместо двух [кратких] равные им [по длительности] одинарные [долгие паузы]. Такое [сокращенное написание] позволяется при больших паузах, которые согласованы с музыкальным темпусом[81], однако при малых оно никоим образом не допустимо. Вместо двух пауз-миним, относящихся к разным тактусам (каждая величиной в полтактуса), ставить паузу-семибревис никак невозможно, хотя [по длительности] пауза-семибревис и равна двум паузам-минимам. Также и вместо двух пауз-семибревисов, относящихся к разным тактусам, нельзя ставить паузу-бревис (то есть предназначенную для всего темпуса), чтобы тем самым не была поколеблена слаженность гармонии и вследствие неопределенности не сбилось дыхание певцов. Сказанное [о сокращенной записи] надо понимать так же и по отношению к другим [видам тактуса], в особенности к тактусу трохеическому, или пропорциональному[82].

[81] Пауза большой величины, занимающая такт полностью, допустима.

[82] См. примечание 23.

Caput 17. De specialioribus quibusdam admonitionibus

Hactenus generalia melopeiae praecepta, quae ubique locorum in harmonia observanda sunt, qua potuimus perspicuitate, tradidimus. Transeamus jam ad specialiora, quae usum habent tantum in praecipuis cantilenae partibus, in exordio scilicet, medio et fine, ut ita, cum nihil restet, quod magnopere praecipiendum sit, integrum harmoniae corpus proponi possit.

Facturus igitur periculum suarum virium in transferendis ad usum praeceptis, huic arti deditus, aliunde [H8r] sibi sumat subjectum aliquod, quodcunque sit, ex chorali cantu sive plano. Nam incipientem statim ex se gignere posse materiam, quam harmonia exornare velit, difficilius videtur, quam ut praestari possit. In hoc chorali cantu primum diligentissme consideret, qui sint ubique modulationis progressus, quod exordium et qui finis, ut cognoscat, ad quem modum referatur. Inde enim tam propriam illius modi clausulam, quam secundariam eruere, et convenientibus locis annotare et inserere poterit.

Hoc nisi fiat, per clausulas, quae vel temere immiscentur vel fortuito in modulatione offeruntur, si ubique exprimantur, ad diversos harmonia distrahetur modos et inconditum atque abhorrens inde orietur consonantiarum mixtarum chaos. Neque inconvenienter de tali harmonia, quae ubique sui dissimilis est, et in omnibus partibus principio, medio et fine discrepat, dici poterunt, quos Horatius de poemate male consuto profert versus:

Глава 17. О некоторых особых указаниях

До сих пор мы передавали общие наставления в мелопее, которые в гармонии необходимо соблюдать везде, повсеместно. Перейдем теперь к особым [правилам], которые применяются только в основных частях произведения, а именно в начале, середине и конце, с тем чтобы теперь, когда больше не осталось ничего такого, чему надо учить обязательно, представить корпус гармонии в целом.

Итак, тот, кто предан нашему искусству и хочет испытать свои силы в том, чтобы воплотить наставления на практике, пусть выберет себе некую тему, любую — из хорального, или плавного, распева. Ибо новичку сразу самому породить материал, который способна украсить гармония, очевидно сложнее, чем взять уже имеющийся. В этом хоральном распеве пусть он, во-первых, внимательнейшим образом рассмотрит развертывание мелодии в начале и в конце, чтобы узнать, к какому ладу [данный распев] относится. Затем пусть отыщет как собственную клаузулу этого лада, так и вторичную, и отметит надлежащие места, где их можно вставить.

Если этого не сделать, то из-за клаузул, которые или будут смешаны наудачу, или окажутся в мелодии случайно, если они будут повсюду, гармония разорвется на разные лады, и от этого возникнет бессвязный и отвратительный хаос смешанных консонансов. О такой гармонии, которая везде непохожа сама на себя и в каждой части — в начале, середине и конце — расходится, весьма уместно сказать словами Горация, который пишет о плохо сложенной поэме в таких стихах:

Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit, et varias inducere plumas,
Undique collatis membris, ut turpicer atrum
Desinat in piscem, mulier formosa uperne
Spectatum admissi risum teneatis, amici?

Если художник решит приписать к голове человечьей
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду –
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, –
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?[83]

Cognito modo et clave finali accedat ad exordium subjecti, id si in propria illius modi clave vel [H8v] clausula fuerit, vocesque, quibus illud subjectum aucturus est, simul inchoare velit, infimae vocis notulam cum subjecto in unisono vel in octava constituat, ne si aliam clavem sub subjecto sumpserit, alium modum miscere videatur. Reliquas superiores, si tantum consonant, ubicunque velit, collocet.

Определив лад и финальный клавис, пусть [мелопоэт] переходит к началу темы, и если оно в собственном клависе лада или с его клаузулой, он может сразу добавлять к данной теме голоса́ так, чтобы самый нижний голос звучал с темой в унисон или в октаву[84]. Если же он возьмет под темой другой клавис[85], то, очевидно, подмешает другой лад. Остальные верхние голоса он может разместить где угодно, лишь бы они консонировали [с имеющимися].

Si vero fugam solutam instituere cogitat, ad διὰ πέντε aut διὰ τεσσάρων vel tertiam etiam, ejus, quo subjectum continetur, modi species proprias, voces, quas adjungit, vel elevare vel deprimere poterit, ut ita primae in qualibet voce notulae, si inter se conferantur, fere in consonantiis perfectis consistant, etiamsi, dum se consequuntur, separatim consideratae, saepe in imperfectis initium sumant. Interea liberum ipsi relinquitur, quam vocem praecedere, et quas per pausas retentas sequi voluerit.

Если же он замышляет свободную фугу, то может присоединять голоса выше или ниже на квинту, кварту или терцию собственных видов того лада, в котором содержится тема, так чтобы первые ноты в любом голосе, соотнесенные друг с другом, находились по большей части в совершенных консонансах. При этом последующие [вступления] трактуются иначе, и голоса часто начинают в несовершенных консонансах. В целом [мелопоэту] оставляется свобода решать, каким голосом начинать [фугато], а какими голосами (через выдержанные паузы) продолжать.

Quando autem illud subjectum in aliena clave exordium sumpserit, saepe quidem in ea, quae subjectum inchoat, clave, reliquae voces incipiuntur, ita tamen, ut quam primum in clausulam modi propriam concedant. Saepe tamen, si ad propriam clavem illius modi

Когда тема берет начало в чужом клависе, то и другие голоса часто начинаются в том клависе, который начинает тему, однако они как можно скорее переходят в собственную клаузулу лада. При этом часто, если первая нота темы образует консонанс с собственным клависом данного лада,

[83] Hor. Ars poetica, v. 1–5. Перевод М. Л. Гаспарова [2, *383*].

[84] Речь идет о самой первой нижней ноте многоголосного произведения.

[85] То есть не тот, что лежит октавой ниже.

prima subjecti notula consonat, in illa inferior aliqua vox addita fundamentum[86] subjecto substruit, ut ita statim in principio harmonia modum non obscure ostendat.

какой-нибудь нижний голос подводит под тему основу, чтобы с самого начала [многоголосная] гармония не затемняла лад.

Et cum signa chromatica veras διὰ πέντε ac διὰ τεσσάρων species in aliam formam traducere, atque ita modum ambiguum reddere aut totum immutare possint, locus illis in principio dandus non est, sed alibi potius, quando videlicet harmonia vires sibi aliquas procedendo acquisiverit. [I1r]

И так как хроматические знаки могут переводить истинные виды квинты или кварты в другую форму и таким образом придавать ладу неясность или полностью его изменять, следует отводить им место не в начале, а лучше в другом месте, и именно тогда, когда гармония, развернувшись, наберет силу[87].

Postea voces ita sunt in medio deducendae, ut per gradus potius, quam per saltus progrediendo ambitum sui modi proprium recte compleant, nec in uno eodemque loco, sive in summo, sive in imo, diu consistant, ne continuatione soni spiritus humani debilitati remittantur aut intendantur, unde dissonantia et confusio cum aliis vocibus oriretur.

Далее, голоса в средней части [произведения] следует выводить таким образом, чтобы они, разворачиваясь, правильно заполняли собственный амбитус своего лада — лучше поступенно, чем скачком, не задерживались долго в одном месте вверху или внизу, и чтобы дыхание обессилевшего человека не ослаблялось и не напрягалось из-за непрерывного звучания, порождающего неблагозвучие и беспорядочное смешение с другими голосами.

Circa finem motus harmoniae sit aliquo modo concitatior, quam in principio, ut ita quam proxime naturalem imitetur motum, qui similiter in principio tardior, in fine velocior esse consuevit. Tandem finis constituatur in clausula modi propria et perfecta. In impropria vero, peregrina aut imperfecta idem fieri non potest, propterea quod hae clausulae imperfectione sua harmoniae modum dubium reddant et ipsam harmoniam quasi suspendant, traducantque in eam formam, ut auditores, spe atque expectatione futurorum detenti, perfectius quid, in quo finis statuatur, expectent.

К концу [произведения] движение гармонии становится как бы живее, чем в начале, что подражает естественному движению, которое также обычно в начале медленнее, а в конце быстрее. Наконец, окончание устанавливается в собственной и совершенной клаузуле лада. В несобственной же, чужой или несовершенной клаузуле окончание быть не может, потому что такие клаузулы вследствие своего несовершенства ставят под сомнение лад [многоголосной] гармонии, а саму гармонию будто подвешивают и приводят в такой вид, что слушатели, охваченные предслышанием и ожиданием будущего, хотят чего-то более совершенного — того, что знаменует конец.

[86] Оригинал (1592): fundamendum.

[87] В начале (и в конце) произведения не должно быть никакой ладовой неопределенности.

Et deinde ne peccetur contra vulgarem musicorum regulam: *In fine videbitur cujus toni*. Cum enim ubique modus harmoniae ostendendus sit, maxime tamen in fine, unde omnis ejus bonitas, elegantia et perfectio judicatur. Et etiamsi contraria apud bonos autores exempla inveniuntur, illa tamen, qui harmoniae cum oratione consensum examinaverit, inveniet, nec temere, nec absque gravissimis causis, usurpata.

И отсюда непогрешимость общепринятого музыкального правила: «В конце увидим, каков тон»[88]. Хотя лад [многоголосной] гармонии и должен проявляться везде, но в наибольшей степени — в конце, по которому в целом и оценивается его правильность, изящество и совершенство. И даже если у хороших авторов находятся противоположные примеры, тот, кто изучит [в них] согласие гармонии с текстом, обнаружит, что это сделано неслучайно и имеет очень веские основания.

Post clausulam illam propriam et finalem interdum brevis appendix annecti solet, sed hac ratione [I1v] ut vox, quae est in clave modi illius propria, fiat in mediis sive in acutis sonis, ἀκίνητος et immobilis relinquatur, et bassus tandem vel in eandem elevetur, vel per διὰ πασῶν aut δὶς διὰ πασῶν deprimatur.

После собственной и заключительной клаузулы иногда присоединяется короткое дополнение, но таким образом, чтобы голос, который находится в собственном клависе этого лада, возникал в средних или в высоких звуках и оставался неизменным и неподвижным, а бас либо поднимался к тому же клависе, либо опускался на октаву или двойную октаву.

Observandum et hoc est, quando voces ad choros distribuuntur, quemadmodum in plurium vocum harmonia fieri consuevit. Quod, si simul omnes miscentur in quolibet choro, infima vox cum totius harmoniae vera basi vel in unisono, vel octava, vel tertia etiam interdum coincidat, et sui chori vocibus simul fundamentum substruat, ne si fortassis longius chori disjungantur, κακόφωνον quippiam in choro basi destituto audiatur.

Надо следить и за тем, чтобы, когда голоса распределяются между [разными] хорами, а также при большом количестве голосов гармония оставалась привычной. Если все [голоса] одновременно сливаются в какой угодно хор, самый нижний голос должен совпадать с подлинным басом всей гармонии в унисон, октаву или иногда в терцию и тут же создавать основу [другим] голосам своего хора, чтобы как можно дольше хоры не разобщались из-за того, что кто-то в хоре, в котором отсутствует бас, поет фальшиво.

Haec fere sunt praecepta, quae ad harmoniam condendam necessaria sunt, in quibus, qui huic studio deditus est, si se prius frequenter exercuerit, priusquam textum aliquem harmonia exornandum sibi sumat, melius facit,

Таковы в общем наставления, необходимые в сочинении гармонии. Если тот, кто предан изучению [композиции], будет часто упражняться в них, до того как выберет себе какой-нибудь текст для украшения его гармонией, он окажет себе услугу,

[88] Это «правило распева» установил еще в самом начале XI века Брат Михаил (Псевдо-Одо) в «Диалоге о музыке». См. публикацию этого трактата в Научном вестнике Московской консерватории [1].

ne dum simul et ad harmoniae proprietatem et ad textus ἐνέργειαν respicere cogitur, labor ipsi geminetur. Et si in alterutro peccaverit, frustra operam impendat et geminati sui laboris nullum fructum consequatur.

чтобы не пришлось одновременно принимать во внимание и свойства гармонии, и воздействие текста, [тем самым] удваивая свой труд. А если в одном из двух согрешит, будет трудиться напрасно, и его удвоенный труд не принесет никаких плодов.

Caput 18. De oratione sive textu

[I2r] Melodiam ex harmonia, rhythmo atque oratione componi, supra (Cap. 1) ex Platone retulimus. Hactenus igitur, cum de harmonia egerimus, jam ad orationem sive textum accedamus. Nam rhythmus sive numerus utrique tam harmoniae quam textui communis est.

Глава 18. О словах, или тексте

Мелодия, как было сказано выше (в главе 1), согласно Платону, состоит из гармонии, ритма и слов[89]. До сих пор мы обсуждали гармонию, теперь же обращаемся к словам, или тексту. Ибо ритм, или соразмерность — общие и для гармонии, и для текста.

Etsi autem harmonia nuda, ut videre est in instrumentis musicis scienter et perite ab artificibus tractatis, propter numerorum ac proportionum rationem, quibus sese humanis mentibus insinuat, plurimam in affectibus excitandis exercet potentiam, tamen si accesserit humana vox, quae sententiam insignem, numeris harmonicis expressam, simul accinat, propter duplicem, quam et harmonia et sententia aliqua praeclara gignit, delectationem, melodia multo est mirabilior, augustior auribusque pariter atque animo acceptatior. Studiose igitur, quae ad orationis vim exprimendam et demonstrandam faciunt, sunt observanda, ut, qui mediocriter in nuda harmonia condenda exercitatus fuerit, paulatim ad hanc melopoeiae partem accedere possit, et integrum melodiae corpus rectius constituere.

Хотя, очевидно, гармония и в чистом виде[90], то есть в музыкальных инструментах, на которых мастера играют искусно и умело, благодаря числам и числовым отношениям[91] содержит большие возможности для возбуждения в человеке аффектов, всё же, если [к ней] присоединяется человеческий голос, который сразу привносит отчетливое, гармонично размеренное высказывание[92], благодаря двойному наслаждению, порожденному и гармонией, и неким блистательным высказыванием, музыкальная композиция становится намного прекрасней, возвышенней и более приемлемой для слуха, а равно и для души[93]. Следовательно, вещи, которые обеспечивают воплощение и демонстрацию смысла текста, должны быть тщательно соблюдены, с тем чтобы тот, кто приобрел средние навыки в создании чистой гармонии, постепенно мог приступить к данной [вокальной] части мелопеи и правильнее выстроить композицию целиком.

89 Напомним, что словом *melodia* Кальвизий называет музыкальную — преимущественно многоголосную — композицию, а не мелодию в привычном нам смысле («красивые мелодии Чайковского»).

90 Буквально «голая гармония» (*harmonia nuda*).

91 Имеются в виду, прежде всего, числовые отношения музыкальных консонансов.

92 По-видимому, подразумевается стихотворный текст.

93 Благодаря «двойному наслаждению» вокальная музыка с текстом иерархически выше чисто инструментальной.

In textu autem sive oratione, harmonia exornanda, consideranda veniunt duo, res videlicet et verba.

Primum igitur melopoeius sententiae verbis comprehensae vim diligenter perpendat, examinet, et in quo modo harmoniam convenientem conformare possit, omni studio inquirat. Quemadmodum enim poeta, nequaquam quolibet genere carminis, quamlibet materiam, exprimere potest, ut Horatius inquit: [I2v]

Versibus exponi tragicis res comica non vult.

Et Ovidius:

Callimachi numeris non est dicendus Achilles,
Cydippe non est oris, Homere, tui.

Ita musicus, nisi exercitatissimus sit in inflectendis consonantiis, nequaquam in quolibet modo pari facilitate eosdem, quos sententia requirit, affectus producere poterit. Verum praeceptis omnia comprehendere infiniti esset laboris. Particularia igitur quaedam tantum, quae in bonis autoribus observata sunt, indicabimus.

Variatio harmoniae potissimum est ex modulatione, deinde ex consonantiis. Placidam igitur harmoniam, et cum facilitate quadam profluentem, si in qualibet voce modulatio in gradibus potius quam in saltibus paribusque et naturalibus consecutionum motibus procedat,

В тексте, или в высказывании, [выбранном мелопоэтом] для украшения гармонией, должны быть рассмотрены две вещи, а именно — содержание и [собственно] слова.

Прежде всего, мелопоэт тщательно определяет и исследует смысл, заключенный в словесном высказывании, и всячески старается вникнуть, каким образом можно обустроить подходящую [для воплощения этого смысла] гармонию. Точно так же поэт никоим образом не может любым родом стиха выразить любой предмет, о чем говорит Гораций:

Комедийный предмет в трагический стих не ложится[94].

И Овидий:

Мерой стихов Каллимаха нельзя славословить Ахилла,
Но и Кидиппу нельзя слогом Гомеровых уст[95].

Так и музыкант, если только он не изощрен в манипулировании консонансами[96], никоим образом не сможет запросто произвести аффекты, которых требует текст. Однако излагать наставления обо всем, [что относится к связи музыки и текста], — дело бесконечное. Поэтому укажем только частности, которые соблюдены у хороших авторов.

Разнообразие гармонии определяется больше всего мелодией, а затем консонансами. Спокойной, несомненно, будет та гармония, которая льется с легкостью, если в любом голосе мелодия движется скорее поступенно, чем скачками, и одинаковыми и естественными шагами.

94 Hor. Ars poetica, v. 89. Перевод М. Л. Гаспарова [2, *385*].

95 Ovid. Remedia amoris, v. 381–382. Перевод М. Л. Гаспарова [7, *221*].

96 Что Кальвизий подразумевает под словосочетанием «consonantias inflectere» (буквально «изгибать консонансы»), не совсем понятно. Возможно, имеются в виду изменения в ладу вследствие использования хроматики, о значении которой для современной музыки автор писал в Прологе (Nostra musica... etc.), отчасти также в главе 13 (о хроматических изменениях в клаузулах) и главе 15 (о хроматических изменениях в спутниках канонов).

oriri non est dubium. Et contra turbulentam, difficilem et cum conatu quodam ingredientem, si contraria observentur, et syncope in ascensu continuata frequenter misceatur.

И наоборот, гармония станет взволнованной, капризной, с неким нарастающим напряжением, если держаться противоположного и в восходящем движении часто подмешивать следующие друг за другом синкопы.

Vegetior erit harmonia, si absint signa chromatica, et contra pronior ad misericordiam, amorem, preces etc. si crebro misceantur. Violentior erit ex pedum celeritate, mansuetior ex tarditate.

Гармония будет бодрее, если в ней отсутствуют хроматические знаки, и наоборот, более жалобной, томительной, молящей и т. д., если их то и дело подмешивать. Более резкой она будет от быстрого движения, более мягкой — от медленного.

Asperitatem, crudelitatem doloremque prae se fert, si progrediamur in intervallis semitonio destitutis, [I3r] ut ditono et sexta majore, aut si sextam majorem in notulis tardioribus fundamenti loco ponamus, aut semibrevem totam in syncope quartarum dissonantem, aut ditonum vel semiditonum frequenter in sonis gravibus.

Шероховатой, жесткой и гневной [гармония] становится, если мы используем интервалы без полутонов, например дитон и большую сексту, или если кладем в основание большую сексту в нотах большой длительности, или полный семибревис, диссонирующий в квартовой синкопе, или в низком регистре часто берем дитон либо полудитон.

Res profunda, difficilis, [ut] silentium, descensus, timor, planctus, suspiria, materia funebris, amaritudo etc., harmoniam in sonis gravibus consistentem requirunt. In acutioribus contra, si laetitia, risus, ascensus, altitudo, clamor etc. fuerint exprimenda. In interitu aut silentio interdum omnes voces silent.

Глубокие и серьезные сущности — безмолвие, упадок, страх, плач, воздыхания, траур, горечь и др. — требуют гармонии в низком регистре. Высокими звуками, наоборот, следует выражать радость, смех, подъем, возвышенные чувства, возглас и т. д. В [изображении] гибели или тишины все голоса порой умолкают.

Modi autem laetiores sunt Ionicus, Lydius, Mixolydius, propter διὰ πέντε quod harmonice dividitur. Tristiores contra et languidiores Dorius, Phrygius et Aeolius propter ejusdem intervalli arithmeticam divisionem, ubique enim suaviorem sonum exprimit harmonica quam arithmetica divisio.

Радостные лады — это ионийский, лидийский, миксолидийский, из-за квинты, разделенной гармонически[97]. Напротив, грустные и томные — это дорийский, фригийский и эолийский, из-за того же интервала, разделенного арифметически[98], — всегда ведь гармоническое деление дает более приятное звучание, чем арифметическое[99].

[97] То есть из-за большой терции над финалисом (ср. тоническое трезвучие в мажоре).

[98] Из-за малой терции над финалисом (ср. тоническое трезвучие в миноре).

[99] Очередное эхо учения Дж. Царлино.

Praeterea si consonantiae in propriis locis constituantur, ditonus et semiditonus in acutioribus, διὰ πασῶν in gravioribus, διὰ πέντε in mediis, concentus multo fit suavior, quam si loci invertantur, unde tristior et amarior gignitur harmonia.

Кроме того, если консонансы помещаются в собственных местах — дитон и полудитон наверху, октава внизу, квинта посередине, — возникает созвучие гораздо более приятное, чем если интервалы меняются местами, отчего рождается более печальная и суровая гармония[100].

In verbis autem tria sunt praecipue spectanda, distinctio scilicet, syllabarum accentus et earundem ad notulas applicatio.

В тексте нужно следить главным образом за тремя вещами, а именно: за разделением на части, за ударениями в слогах и за их приложением к нотам.

Verba distinguuntur commatis, colis et periodis, harmonia autem clausulis et pausis.

Текст разделяется коммами, колонами и периодами, гармония же — клаузулами и паузами.

Propria igitur clausula, cum ubique quidem in principio, medio et fine cujuslibet harmoniae locum [I3v] habeat, ne per alias clausulas in alium atque alium modum deducatur, sed ut ubique verus modus conspicuus sit, tanto tamen cum apparatu, προαιρέσει ac conatu, nullibi fieri solet ac fine vel totuis cantilenae, vel periodorum.

Собственную клаузулу, поскольку она везде — в начале, середине и конце — показывает место всякой гармонии, нельзя через прочие клаузулы переводить то в один, то в другой лад. Чтобы везде был виден верный лад, причем с приготовлением, осмыслением и стремлением[101], ее принято располагать только в конце всего произведения или периодов.

Secundaria autem non raro etiam principium format, saepius tamen colon exprimere aut sententia textus pendente adhiberi solet, utpote in interrogationibus, et in fine partium cantilenarum, ut aliquid praeterea de integra cantilena restare indicet.

Вторичная клаузула нередко образуется и в начале, однако чаще отмечает место колона или служит чтобы подчеркнуть смысл высказывания, например в вопросах, или [располагается] в конце разделов произведения, чтобы указать, что произведение еще не закончилось.

Aliae clausulae ad commata exprimenda et ad affectus movendos assumuntur, magno tamen judicio, ne modo per improprias clausulas immutato harmonia prorsus destruatur.

Прочие клаузулы отмечают места комм и призваны вызывать аффекты. Впрочем, пользоваться ими надо обдуманно, чтобы из-за лада, измененного ненадлежащими клаузулами, гармония не разрушилась полностью.

Pausae autem cohaerentia in textu et sententiam aliquam incompletam dividere non debent. Progressus igitur modulationis seu fugarum,

Паузы не должны нарушать связность текста и выделять какое-либо неполное высказывание. Таким образом, движение мелодии или [мелодий] в фугах

[100] Вероятно, речь идет о фонизме трезвучия в основном положении в сравнении с его обращениями.

[101] О (предполагаемом) развертывании лада см. вводную статью к этой публикации: [6, *19*].

eo usque continuandus est, donec vel commatis, vel colis, vel periodis textus legitime distinguatur. Et in commatis quidem minores pausae, in colis vero et periodis majores inserantur.

Tres grammatici sunt accentus syllabarum: gravis, acutus et circumflexus. Acutus et circumflexus attollunt syllabam quam afficiunt, gravis deprimit. In harmonia autem et applicatione textus ad notulas, cum eadem syllabarum proprietas retineatur, eosdem etiam accentus observari necesse est. Nec conceditur, ut syllaba aliqua brevis et gravi accentu proferenda, modulationis ascensu aut figura majore attollatur. Vel contra, quae acuto vel circumflexo accentu producenda [I4r] erit, modulationis descensu aut figura minore corripiatur. Pariter enim peccat, tam qui longas syllabas corripit, quam qui breves producit.

Alias applicationis syllabarym ratio ad notulas in omnibus vocibus uniformis sit, apta et concinna. Quantum enim ornamentum harmoniae accedit, quando pariter in clausulis et fugarum consecutionibus omnes voces verborum et syllabarum conformitate coincidunt et similitudinem atque ἀναλογίαν referunt, tantum etiam in bona harmonia auribus taedium et molestia offertur, quando in fugis aut clausulis dispar et confusus vocalium atque syllabarum sonus exauditur.

следует продолжать до тех пор, пока текст надлежащим образом не разделится коммами, колонами или периодами, причем в коммах вставляются малые паузы, в колонах же и периодах — большие.

В слогах есть три грамматических ударения: тупое (или тяжелое), острое и облеченное[102]. Острое и облеченное повышают слог, к которому они отнесены, тупое — понижает. В гармонии и при соединении текста с нотами, поскольку свойства слогов сохраняются, эти ударения необходимо соблюдать. Не разрешается, чтобы некий краткий слог с тупым ударением сопровождался восхождением мелодии или большой длительностью. И наоборот, чтобы слог, который должен быть удлинен вследствие острого или облеченного ударения, сокращался из-за нисхождения мелодии или малой длительности. Равным образом грешит тот, кто сокращает долгие слоги, и тот, кто удлиняет краткие.

Вообще же способ приложения слогов к нотам во всех голосах должен быть единообразным, удобным и изящным. Ведь насколько приемлем [для слуха] украшенный гармонией текст, когда равным образом в клаузулах и фугированных последовательностях все голоса совпадают стройностью слов и слогов[103], привносят [в звучание] сходство и соразмерность, — настолько даже при хорошей гармонии слуху досадно и неприятно, когда в фугах или клаузулах прослушивается разноголосица гласных и слогов[104].

[102] Кальвизий описывает три вида ударения (акцента), как их стандартно описывали античные латинские грамматики [11]. Дальнейшие инструкции по распеву, таким образом, относятся не к немецкому тексту (что было бы вполне ожидаемо в учении протестантского кантора), а к латыни.

[103] Возможно, имеется в виду случай, когда все голоса поют один и тот же текст на одних и тех же «ритмических» местах (моноритмическая, или старогомофонная, фактура).

[104] Имеется в виду вокализация разных текстов (разных фрагментов одного и того же текста) в одновременности, типичная для имитационной полифонии.

Tractibus igitur, ut vocant musici, quando ad aliquot notulas unica tantum syllaba applicatur, diversitas verborum et syllabarum, quae fugis diverso tempore se consequentibus, et aliis vocibus alias in communis clausulae formatione expectantibus exoritur, coercenda et ad ἀναλογίαν retrahenda est.

De his tractibus, etsi usu atque observatione potius, quam praeceptis discuntur, et melopoeum, priusquam tale quid instituat, in bonorum autorum melodiis canendis textuque applicando exercitissimum esse oportet, tamen admonitiones quasdam addamus.

Si textus semper ad conformitatem in omnibus vocibus reduci posset colligationibus illis sive ligaturis notularum, quae in semibrevibus, brevibus et aliis majoribus locum habent, nulla fieret in applicando textu difficultas. Verum cum modulatio raro in istis majoribus notulis, sed plerunque in minimis, semiminimis atque aliis minoribus progrediatur, quae colligationem nullam [I4v] admittunt, non cuivis est convenientibus in locis verba, ut simul incidant et in clausulis apte coeant, detinere.

Observetur ergo primum, quod nulla syllaba, quae gravi accentu deprimitur, ad tractum apta sit. Secundo, si minores notulae ejusdem valoris se in gradibus consequuntur, quod tractus, quo unica syllaba tantum applicatur et ordine per sequentes trahitur, recte inchoari possit, vel in notula proximo gradu praecedente majore, aut in syncope constituta, aut punctum habente,

В таких случаях с помощью *распевов*[105], как их называют музыканты, когда к нескольким нотам прилагается один лишь слог, разнобой в словах и слогах, который возникает в фугах, следующих одна за другой через разные промежутки времени, и в общей клаузуле, где один голос дожидается другого, следует обуздать и [тем самым] вернуть соразмерность.

Хотя в том, что касается названных распевов, практика и наблюдение обучают лучше, чем наставления, и мелопоэту, прежде чем делать их самому, надлежит упорно упражняться в пении музыки хороших авторов, прилагая [к ней] текст, мы всё же добавим некоторые указания.

Если текст можно вернуть к единообразию во всех голосах с помощью упомянутого связывания (лигатур) нот[106], которые имеют место в семибревисах, бревисах и других больших [длительностях], никакой трудности в приложении текста к музыке не возникнет. Но поскольку мелодия редко движется в нотах большой длительности, а в основном в минимах, семиминимах и в меньших, которые не допускают никакого связывания, не всякому под силу удержать слова в соответствующих местах так, чтоб они звучали одновременно и стройно сходились в клаузулах.

Поэтому, во-первых, никакой слог, понижаемый тупым ударением, для распева не пригоден. Во-вторых, если ноты одинаковой малой длительности поступенно следуют друг за другом, тогда распев одного слога (с охватом и ряда следующих нот) хорошо начать с предыдущей ноты большей длительности на соседней ступени, которая либо синкопирована, либо имеет [удлиняющую] точку,

105 *Tractus* (здесь явно термин) буквально означает «протягивание», «вытягивание».

106 Под лигатурой здесь понимается «наша» залиговка длительностей.

vel in prima istius consecutionis et ejusdem valoris. Tertio, quod syncope semiminimarum, de quibus supra (Cap. 12) egimus, ad tractum accommodata sit. Quarto, quod tractus non impediatur et cesset, si aliqua ex aequalibus se consequentibus saltum faciat, nisi saltus geminetur sive continuetur. Quinto, quod penultima in fine distinctionum, quod in clausulis formandis plerumque accidit, praeter usitatos in tractibus modos majorem sibi sumat in applicatione licentiam. Sexto, quod tractus commode finiri non possit in aequalibus notulis, nisi incidat alia quaepiam majoris valoris.

или [можно начать распев] последовательности с первой ноты той же длительности. В-третьих, для распева годится синкопа с семиминимами, о чем мы говорили выше (глава 12)[107]. В-четвертых, распев не сбивается и не прерывается, если какая-либо из следующих друг за другом нот равной длительности делает скачок, если только такой скачок не повторяется или не продлевается [за счет еще одного скачка]. В-пятых, пенультима в конце раздела [формы], как это часто бывает в образовании клаузул, при распеве допускает бóльшую вольность, выходя за границы [правильных формул] используемых [в произведении] ладов[108]. В-шестых, распев не может подобающе закончиться в нотах равной длительности, пока не случится какая-нибудь другая нота большей длительности.

Alias, quando in textu syllabae cum notulis in modulatione numero conveniunt, nihil magnopere quod ad textum observetur, praeterquam ut barbarismi in prolatione accentus gravis pro acuto et contra omni cura vitentur. [I5r]

Вообще же, когда количество слогов в тексте совпадает с количеством нот в мелодии, никаких особых соображений относительно [распева] текста нет, за исключением того, что всеми силами надо избегать варваризмов в пропевании тупого ударения как острого и наоборот[109].

Caput 19. De fugis ligatis

Absolvimus hactenus ea de melopoeia praecepta, quibus instructus quispiam melodiam procul dubio efinget, quae in publicum prodire et hominum judicia experiri poterit.

Глава 19. О связанных фугах

Пока что завершим те наставления о мелопее, руководствуясь которыми любой музыкант несомненно сочинит произведение, которое сможет представить на суд публики.

[107] См. в этой главе Правило 9.

[108] Распевы слогов в пенультимах не подчиняются правилам голосоведения, предписанным для клаузул тех или иных ладов.

[109] К большому сожалению, никаких примеров, иллюстрирующих это важное предписание, автор не приводит. Если допустить, что острое ударение он ассоциирует с ударным слогом, а тупое — с безударным, тогда предписание можно объяснить. В самом деле, даже у признанных полифонистов эпохи Ренессанса порой случается (особенно в имитациях), что музыкальное ударение попадает на безударный слог (например, DOM*I*NUS или AM*E*N). Несовпадение словесного и музыкального ударений, хочется думать, и называется (в данном контексте) «варваризмом».

Quae sequuntur, ingenii exercendi gratia traduntur, et inventa sunt artificum in hac arte exercitatissimorum, ad variandam modulationem et ad habitum in tractandis harmoniis comparandum utilissima solidaeque harmoniae constituendae προγυμνάσματα accommodata, videlicet fuga ligata, harmonia gemina sive tergemina, et harmonia αὐτοσχεδιαστική.

Дальнейшие наставления преподаются для упражнения таланта[110]. Придуманные опытнейшими мастерами нашего искусства, они чрезвычайно полезны для [достижения] разнообразия в мелодии и для приобретения навыка обращения с гармониями[111], а также приспособлены для подготовки в сочинении надежно устроенного многоголосия. Речь идет о связанной фуге[112], двойной или тройной гармонии[113] и о гармонии импровизированной[114].

Fuga ligata est, ut supra (Cap. 15) eam descripsimus, quae dum omnia accidentia cantus, quo ad tempus et figuras observat, unico scripto duce canitur. Inscribitur certo titulo, quem *canonem* musici vocant, quo et temporis intervallum, in quo comites ducem consequuntur, et modus canendi indicatur, ut fuga in unisono, in διὰ πέντε, διὰ τεσσάρων, ditono etc. Item aliquo vulgari dicto, vel ex sacris, vel ex profanis sumto, ut *Trinitas in unitate*; *Contraria contrariis curantur*; *Qui se exaltat humiliabitur*; *Itaque reditque frequens* etc.; *Non post tempus, post duo tempora* etc. [I5v]

Связанная фуга, как мы писали о ней выше (глава 15), — это фуга, в которой кантус[115], соблюдая любые частности темпуса и фигур[116], поется на основе одного лишь выписанного вождя. Вождь снабжается определенным заголовком, который музыканты называют «каноном», где указывается и временной интервал [т. е. интервал вступления], в который спутники следуют за вождем, и способ пения, как, например: фуга в унисон, в квинту, кварту, дитон и т. д. Встречаются также надписи, взятые из духовных или светских латинских текстов, например *Trinitas in unitate*; *Contraria contrariis curantur*; *Qui se exaltat humiliabitur*; *Itaque reditque frequens* и т. д.; *Non post tempus, post duo tempora*[117] и т. д.

---

110 До этой главы наставления касались любых начинающих мелопоэтов, желающих «сочинять мелодии». Далее следует более сложный материал, предназначенный для продвинутых (талантливых) учеников.

111 Интервалами и составленными из них многозвучиями.

112 Т. е. о строгом каноне.

113 Двойной и тройной контрапункт. Определение и детали техники см. в главе 20.

114 Многоголосие на основе заданной мелодии (*cantus prius factus*), где второй и последующие голоса сочиняются «на лету». См. главу 21.

115 Здесь *cantus* = выводимый голос канона, спутник.

116 Нотированного ритма и мелодии.

117 Кальвизий приводит несколько типовых «загадочных» предписаний для реализации канона: «Троица в едином» (трехголосный канон в унисон); «Противоположности лечатся противоположностями» (мелодическое движение риспосты противоположно пропосте); «Возвышающий себя да унизится» (тот же смысл); «Потому он и часто возвращается» (мелодическая фраза в одном голосе повторяется до тех пор, пока другие голоса не закончат); «Не через один темпус, а через два» (временной интервал вступления риспосты). Другие «загадочные эпиграфы» приводит и толкует в своей статье о каноне Ю. Н. Холопов [8, *141–142* et passim].

Characteres etiam quidam adduntur, qui tempus in figuris exprimunt, quo comites ducem consequantur et ubi desinant.

Добавляются также знаки, показывающие в нотах момент времени, где спутники начинают следовать за вождем и где прекращают[118].

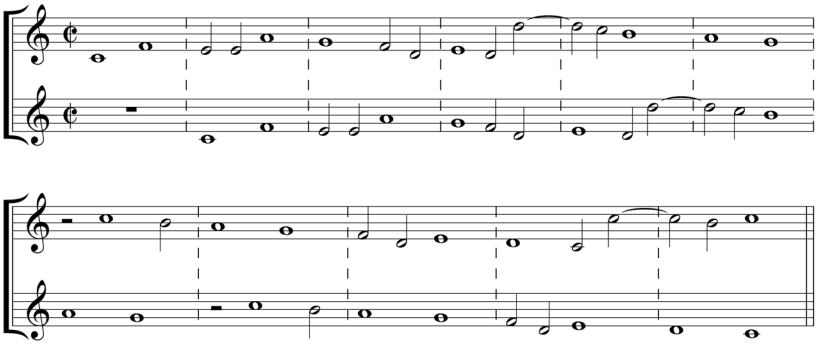
Fuga, quae non tantum in iisdem gradibus in lineis parallelis procedit, sed etiam quae in iisdem intervallis eosdem tonos et semitonia observat, ingeniosa habetur et fieri potest simplicissimo modo in unisono aut octava, ut:

Фуга, которая не только идет шаг за шагом в параллельном движении[119], но и соблюдает те же интервалы, те же тоны и полутоны, считается безупречной и может возникать простейшим способом в унисон или октаву, как здесь:

Fuga in unisono post tempus

Фуга в унисон через один темпус

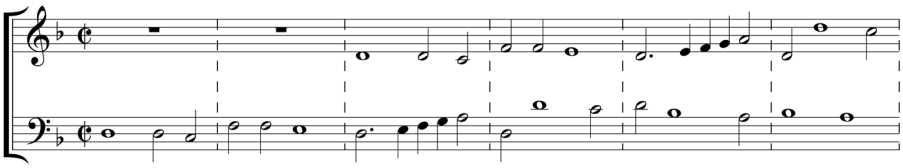
XIX.1



Fuga post duo tempora, in octava superiore. I. Z. [I6r]

Фуга через два темпуса в верхнюю октаву I. Z.[120]

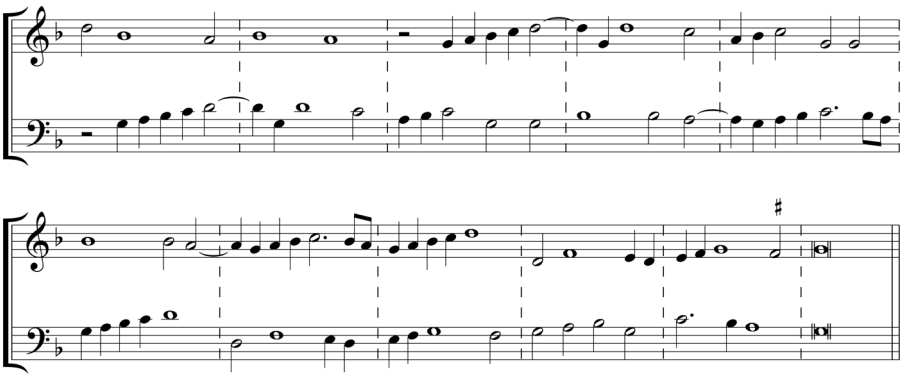
XIX.2



[118] Знак вступления спутника Царлино называет термином *presa* (Ist. harm.; в издании 1558 г. — в III, 51, в издании 1589 г. — в III, 54). Кальвизий не переводит этот термин на латынь, как и термин для знака конца спутника (напоминающего нашу фермату), который Царлино называет *coronata* (описывается в тех же главах). Оба символа широко используются в оригинальных примерах «Мелопеи» (см., например, здесь факсимиле XIX.10 и XIX.11).

[119] Смысл: спутник ступает след в след за вождем.

[120] I. Z. здесь и далее = Iosephus Zarlinus (Джозеффо Царлино). Источник примера: Ist. harm. III, 54, музыка транспонирована на кварту вверх.



In διὰ πέντε aut διὰ τεσσάρων, si ambitus modi sui legitimam διὰ πασῶν speciem compleat, haec fuga eorundem intervallorum formari non potest.

Difficilior modus est, si comes ducem suum contrariis passibus sequatur et tantum descendat, quantum dux ascendit et contra. Quae fuga dicitur fieri per contrarium motum[121] sive κατ' ἄρσιν καί θέσιν. Accidit autem in aliquibus tantum formis, ut in semiditono aut septima, ut: [I6v] [I7r]

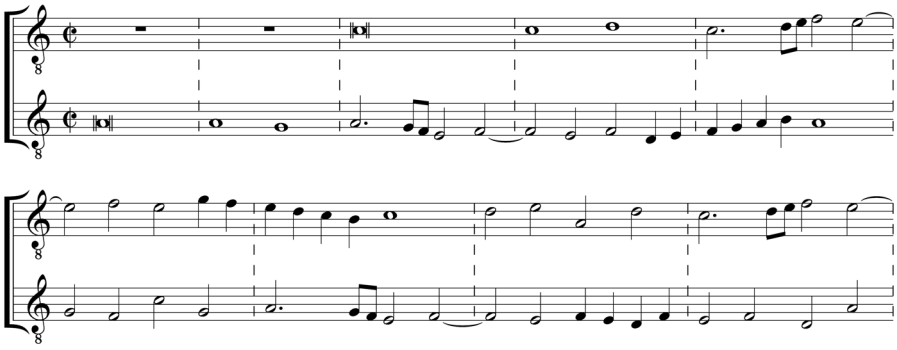
В квинту и кварту, если амбитус заполняет вид правильной октавы своего лада, такая фуга не может быть выдержана в одинаковых интервалах.

Более сложный способ — если спутник следует за своим вождем противоположными ходами и опускается настолько, насколько вождь поднимается, и наоборот [т. е. в обращении]. Такая фуга называется выполненной в противоположном движении, или κατ' ἄρσιν καί θέσιν[122]. Она бывает только в некоторых формах [интервалов], а именно в полудитон или в септиму, например:

Fuga post duo tempora in semiditono acuto et contrariis motibus. I. Z.

Фуга через два темпуса в верхний полудитон и в противоположном движении I. Z.

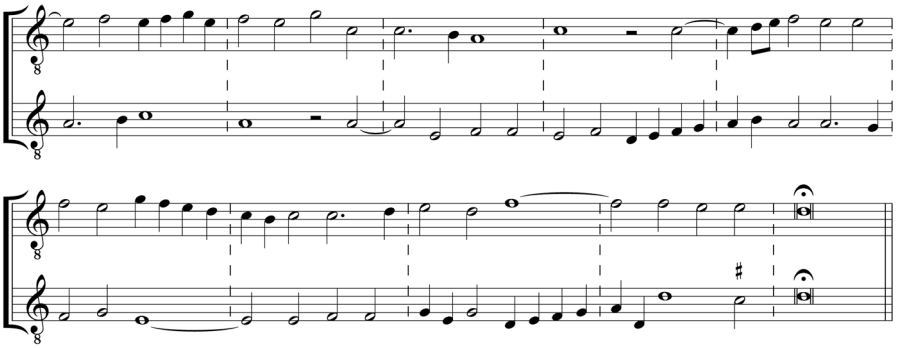
XIX.3[123]



121 Оригинал (1592): per contuarium raotum.

122 Буквально — «через повышение и понижение».

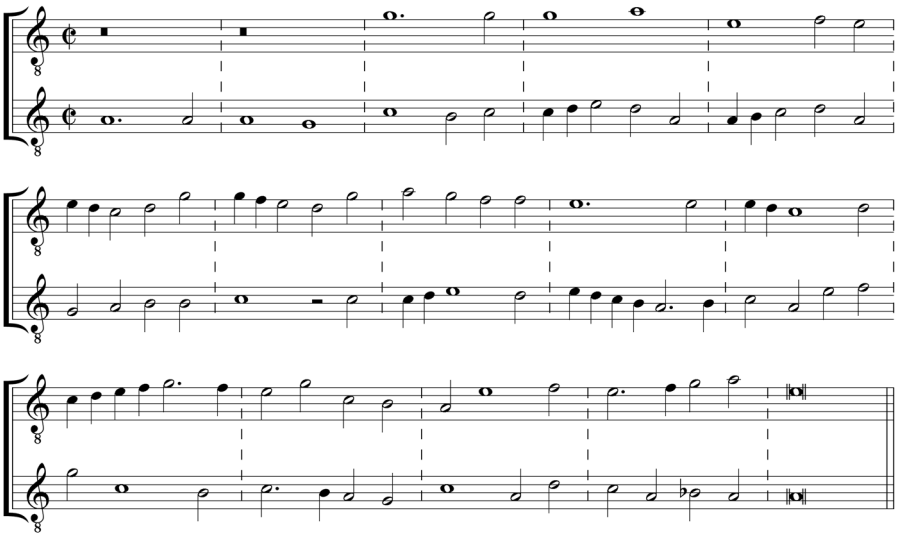
123 Источник примера: Ist. harm. III, 54.



Fuga post duo tempora in septima superiore et contrariis motibus. I. Z.

Фуга через два темпуса в верхнюю септиму и в противоположном движении I. Z.

XIX.4[124]



[I8r] Idem accidere potest etiam in aliis intervallis, quemadmodum diligens harum fugarum observator et imitator aliquando experietur.

Такие фуги могут быть и в другие интервалы, как их прилежный наблюдатель и подражатель когда-нибудь обнаружит[125].

124 Источник примера: Ist. harm. III, 54.

125 «Подражатель» — ученик, который пишет свои каноны, имитируя технику «хорошего» прототипа. Имеется в виду дидактический прием, каких-либо негативных коннотаций (плагиатор) здесь нет.

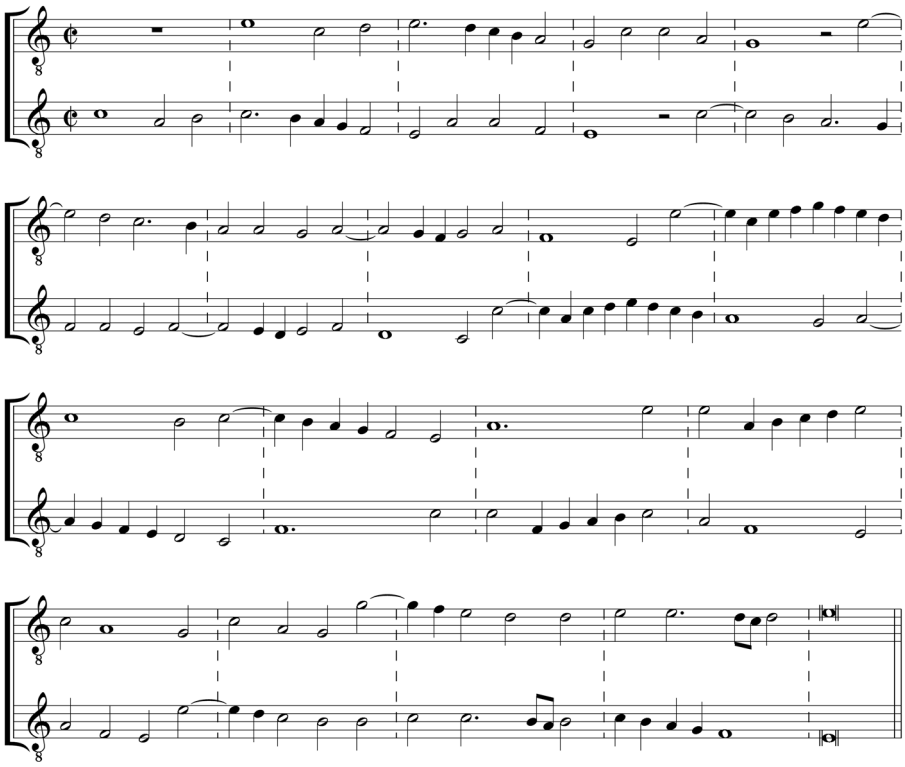
Quae vero iisdem quidem gradibus in lineis parallelis procedunt, sed non iisdem intervallis, eae liberius vagantur et possunt fieri in quocunque intervallo, ubi tamen ea intervalla eligenda sunt, quae ad eundem modum maxime quadrant. Hoc enim nisi fit, quemadmodum exempla inveniuntur, dum diversi modi per diversas species διὰ πέντε aut διὰ τεσσάρων mixti, inviti copulantur, consonantiae difficulter in harmoniam coeunt et ad κακοφωνίαν potius inclinant.

Фуги, которые идут шаг за шагом и в параллельном движении, но выдержаны не в одних и тех же интервалах, гуляют свободнее и могут быть в любой интервал. И всё же следует выбирать такие интервалы, которые больше всего годятся для одного и того же лада. Если этого не делать, как показывают примеры, в которых разные лады, возникающие через смешение разных видов квинты и кварты, сочетаются неохотно, консонансы соединяются в гармонию с трудом и более склонны к неблагозвучию.

Fuga in ditono superiore post tempus [I8v]

Фуга в верхний дитон через один темпус

XIX.5[126]

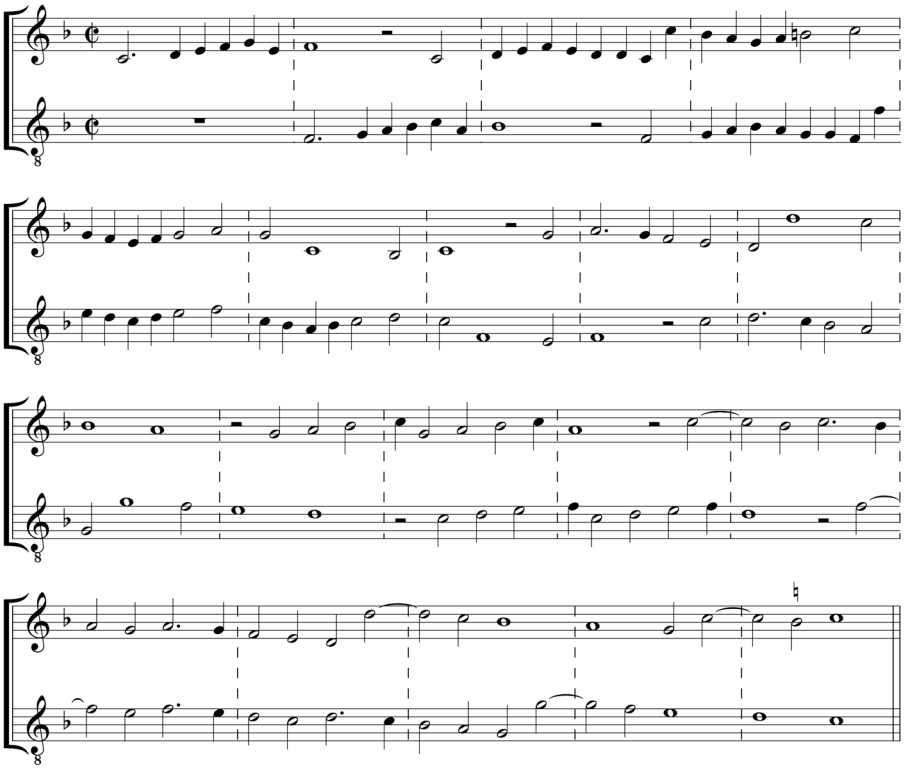


[126] Источник примера: Ist. harm. III, 55 (инициалы Царлино у Кальвизия не указаны).

Fuga in diapente inferiore
post tempus [K1r]

Фуга в нижнюю квинту
через один темпус

XIX.6



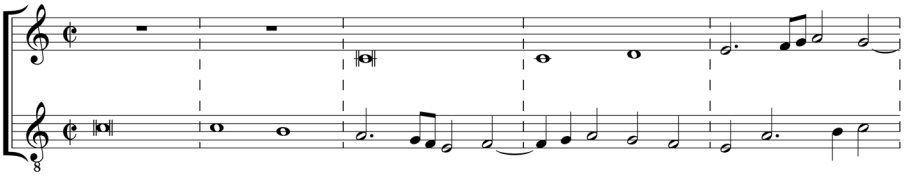
Ita fuga per contrarium motum ex quovis intervallo institui potest, ut: [K1v]

Также фуга в противоположном движении может быть построена в любой интервал, как здесь:

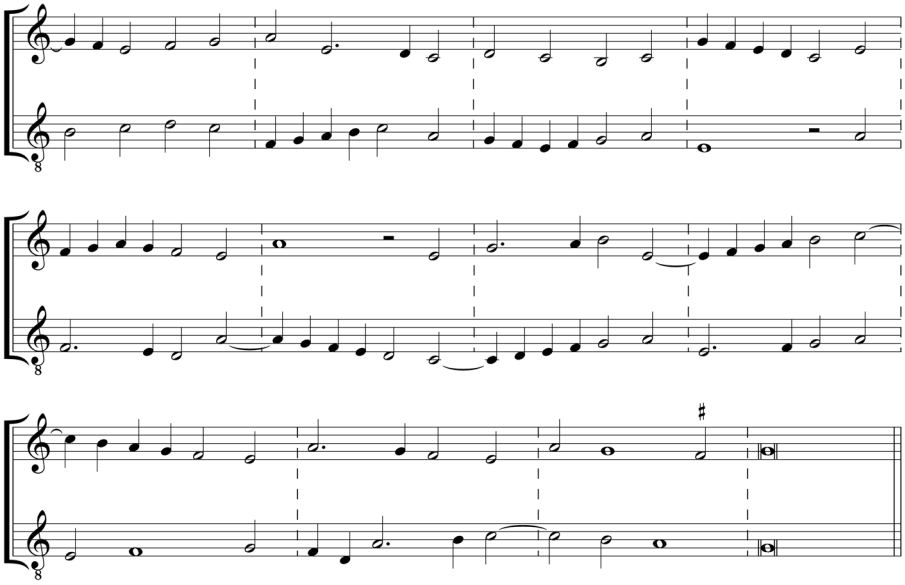
Fuga in unisono post duo tempora
et per contrarium motum. I. Z.

Фуга в унисон через два темпуса
и в противоположном движении I. Z.

XIX.7[127]



[127] Источник примера: Ist. harm. III, 55.



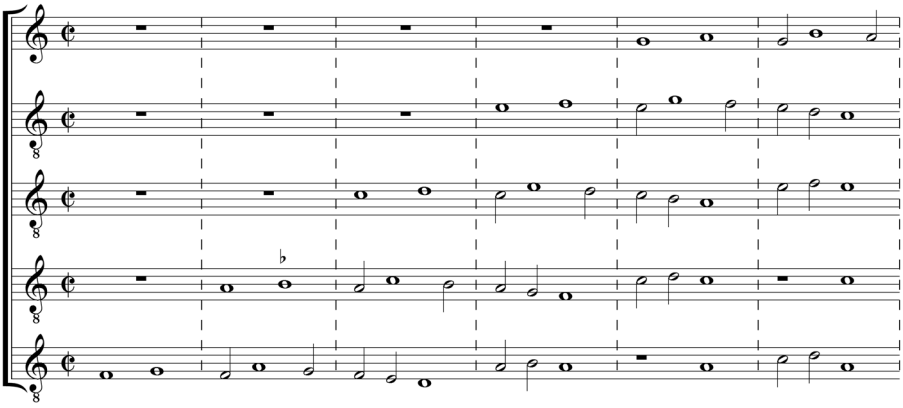
Ita etiam fugae sunt per contrarium motum, ubi comes in duplo figurarum valore procedit.

Также есть фуги в противоположном движении, где спутник движется в нотах удвоенной длительности[128].

Sic fuga plurium vocum fieri potest, ut fuga quinque vocum in tertia superiore post tempus I. G.: [K2r]

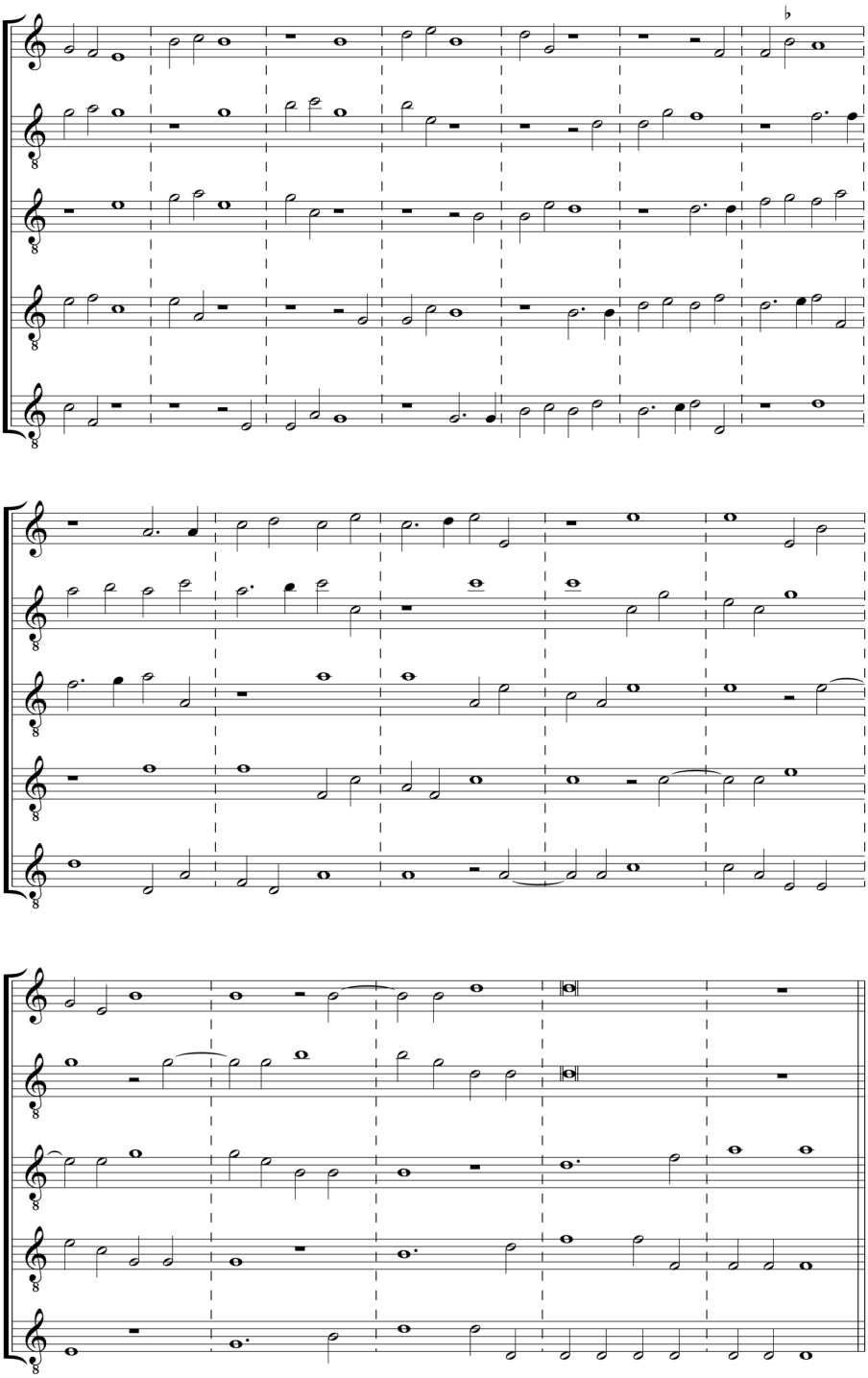
Фуга может иметь и больше голосов, как, например, пятиголосная фуга в верхнюю терцию через темпус I. G.[129]:

XIX.8



128 Канон с риспостой в ритмическом увеличении. Нотного примера для такого вида канона автор не приводит.

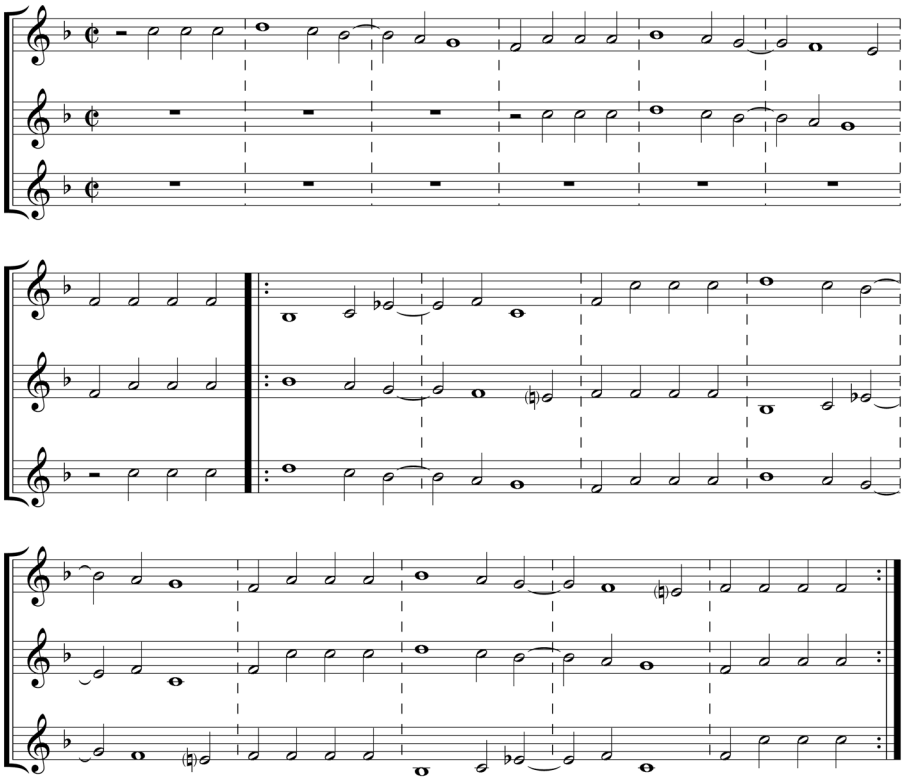
129 Здесь и в других местах трактата сокращение I. G. = Iacobus Gallus, Якоб Галл, или Хандль (Handl; 1550–1591) — словенский композитор, работавший на территории современных Чехии и Австрии. Точный источник музыкальной цитаты Кальвизия неизвестен.



Fugae etiam species est, quando voces aliquot post certum tempus in unisono in orbem canunt, et a fine ad principium redeunt, ut haec vulgaris a 3:

Есть также вид фуги, когда несколько голосов, [вступая] через определенное время, поют в унисон по кругу: достигнув конца, они возвращаются к началу, как в этой общеизвестной фуге на три голоса[130]:

XIX.9



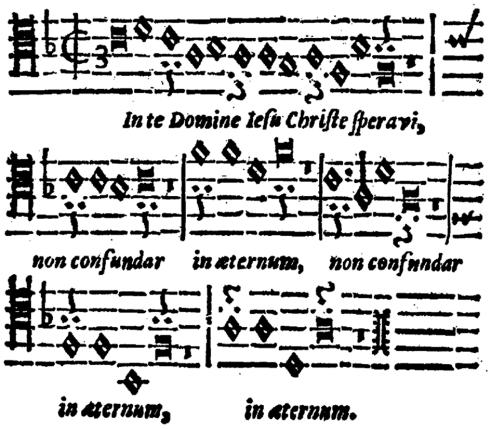
[K2v] Ita haec fuga Iacobi Galli in unisono post tempus, quae usque ad primam lineam est, a 2. 3. 4. 5, ad secundam a 6. 7, ad tertiam a 8. 9, ad quartam a 10. 11, ad quintam a 12. 13, ad finem usque a 14. 15, et repeti potest ad placitum:

Нижеследующая фуга Якоба Галла в унисон через один темпус[131] в первом разделе поется на 2 голоса, затем на 3, 4 и 5 голосов, во втором — на 6 и 7, в третьем — на 8 и 9, в четвертом — на 10 и 11, в пятом — на 12 и 13, в самом конце — на 14 и 15, и она может повторяться сколь угодно долго:

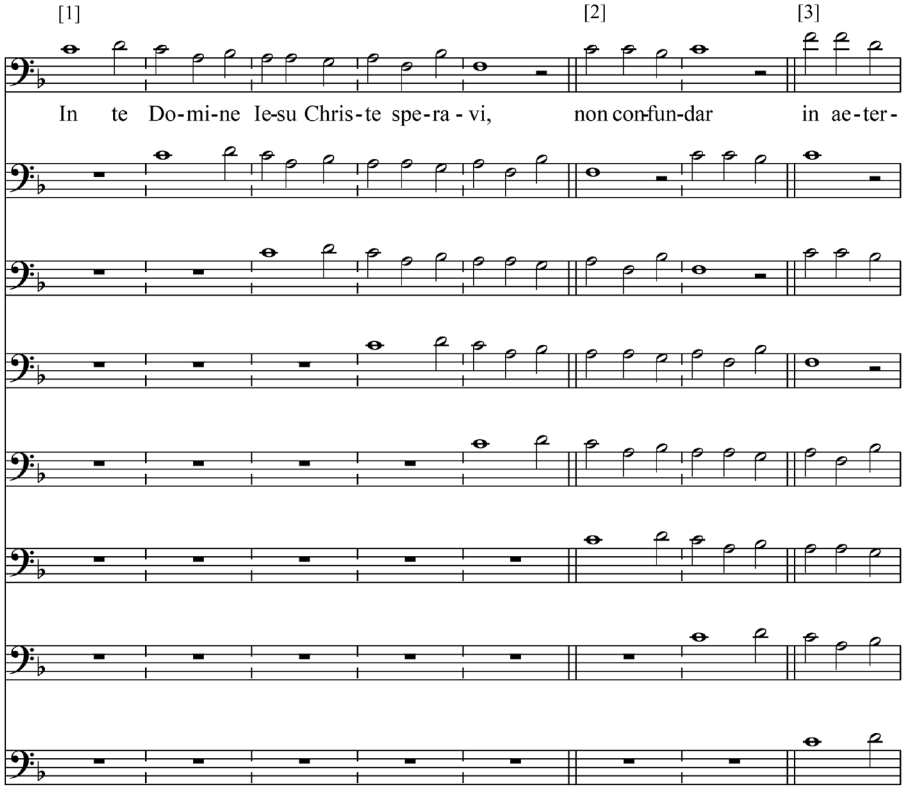
130 Источник «общеизвестной фуги» (fuga vulgaris), цитируемой Кальвизием, установить не удалось.

131 В фуге (бесконечном каноне) Якоба Галла темпус охватывает три семибревиса (так называемый трохеический тактус, см. о нем в главе 13).

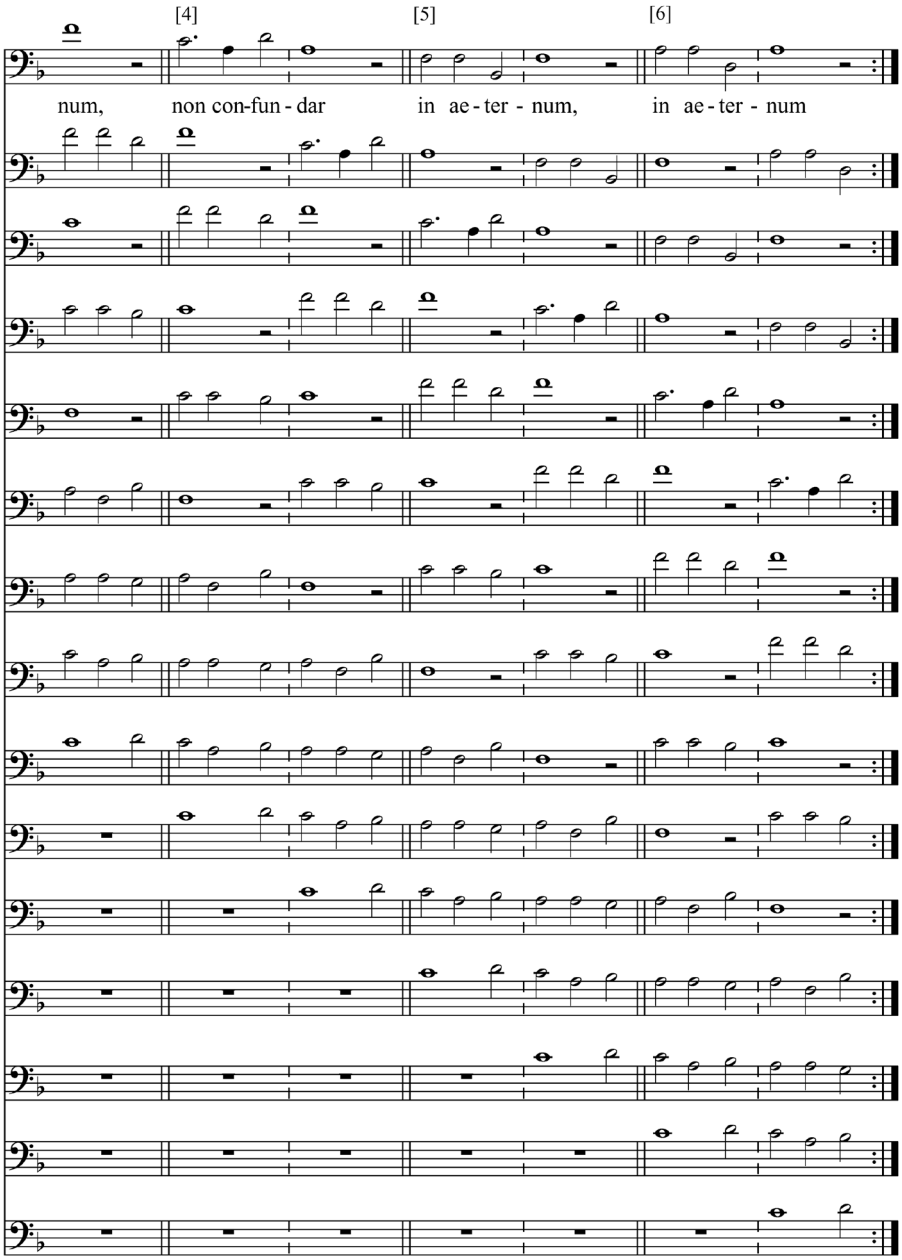
XIX.10.1 [132]



XIX.10.2



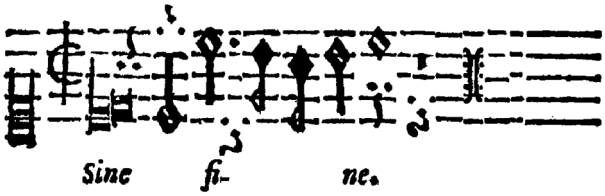
[132] <In te, Domine Iesu Christe, speravi, non confundar in aeternum.> Даем факсимиле по изданию 1592 г. «Разрешение» этого канона у Кальвизия отсутствует. Даем собственную расшифровку.


[4]
[5]
[6]
num, non con-fun - dar in ae - ter - num, in ae - ter - num

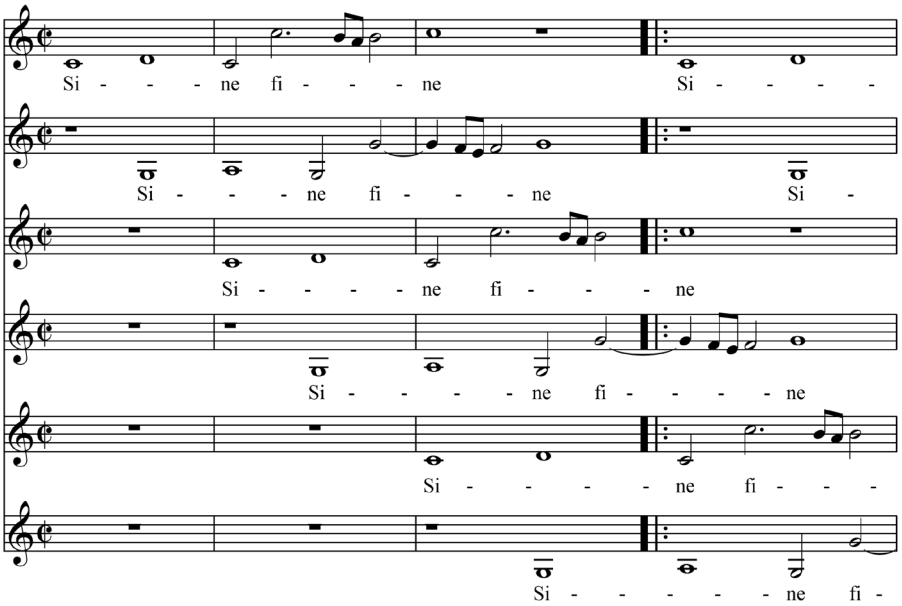
[K3r] Sic ligata etiam fuga ad hunc motum in orbem cani potest, ut haec Lechneri a 6[133] in ὑπωδιατέσσαρων[134] alterius post dimidium tempus:

В такой же манере, по кругу можно петь связанную фугу [Леонарда] Лехнера[135] на 6 голосов в нижнюю кварту с чередованием через полтемпуса:

XIX.11.1[136]



XIX.11.2

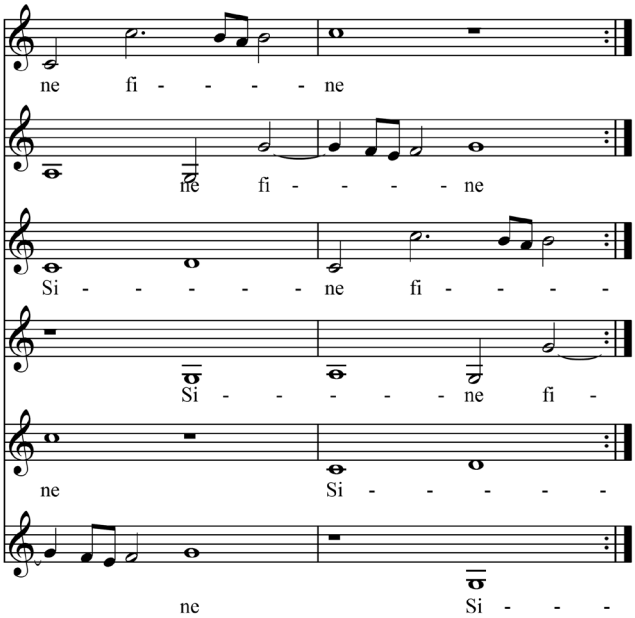


133 Оригинал (1630): a 9.

134 В обоих оригиналах: *ὕπωδια.δ.* (δ = 4, *τέσσαρες*).

135 Леонард Лехнер (Leonard Lechner; ок. 1553–1606) — немецкий композитор, ученик Лассо.

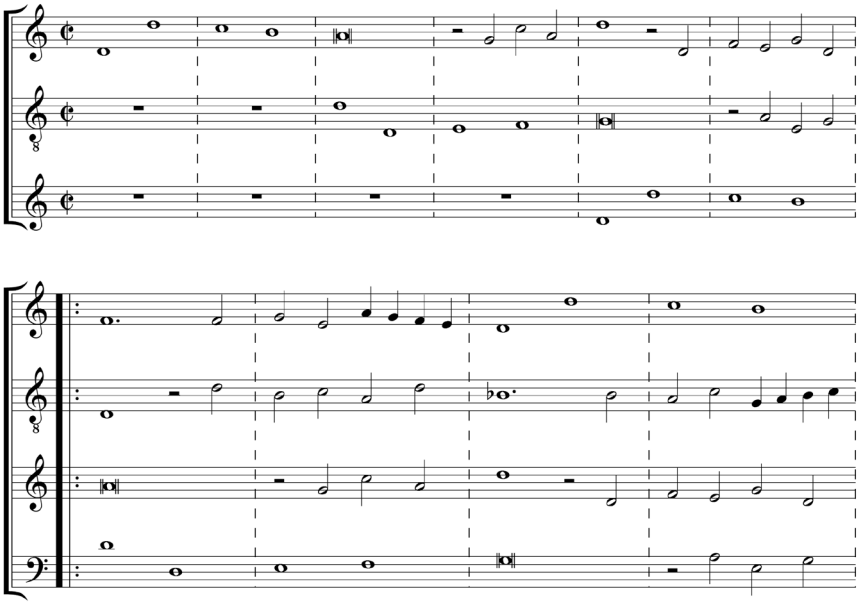
136 <Sine fine>. «Разрешение» этого канона у Кальвизия также отсутствует. Даем факсимиле по изданию 1592 г. и собственную расшифровку.

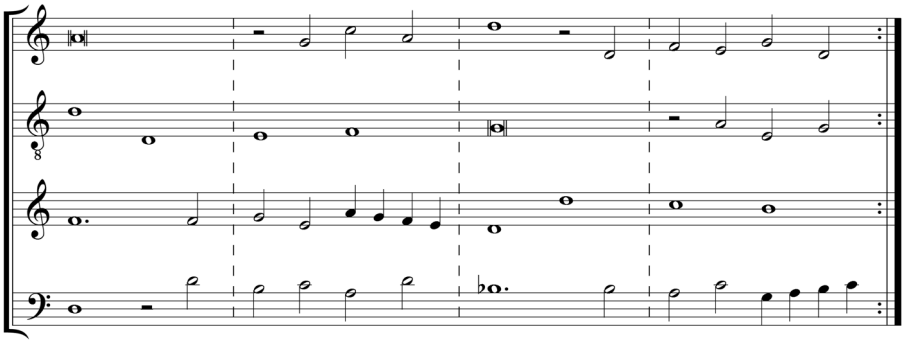


Ita simplex fuga, et quae est per contrarium motum interdum miscentur, et in orbem canunt, ut haec a 4 post duo tempora ex unisono:

А вот простая фуга на 4 голоса в унисон через 2 темпуса: [два] голоса [идут] в противоположном движении, и [все] поют по кругу:

XIX.12

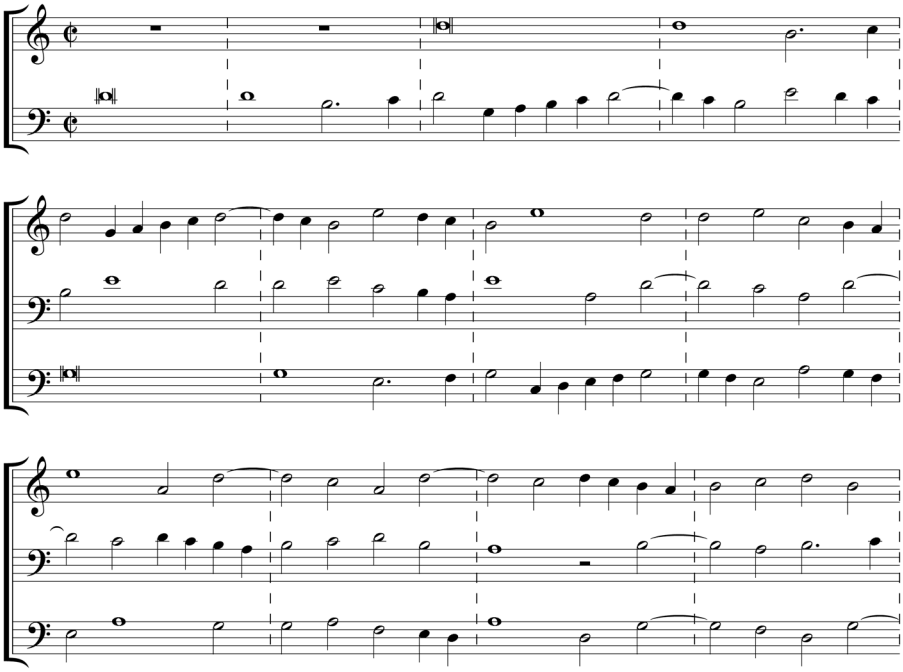


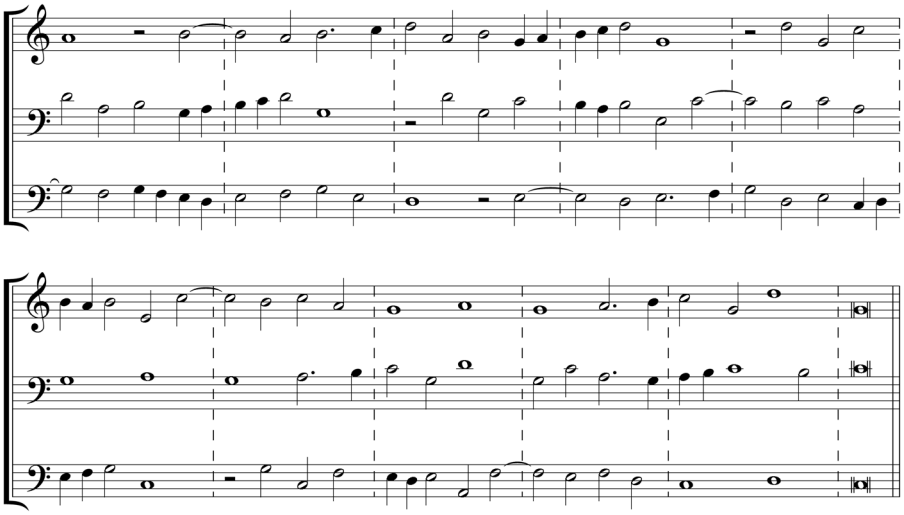


[K3v] Sunt etiam fugae cum gemino comite in locis inter se distantibus. Ut si alter in diapente inferiore, alter vero in diapason superiore canat, exempli gratia post duo tempora I. Z.:

Есть также фуги с двойными спутниками, отстоящими [от темы] на [разные] расстояния — если один поет в нижнюю квинту, другой же в верхнюю октаву; например, [вот такая фуга на 3 голоса] через два темпуса I. Z.:

XIX.13





[K4r] Infiniti alii modi fugarum sunt et quotidie excogitantur ab ingeniis fecundis et in hac arte exercitatis. Quae diligens hujus artis studiosus observabit et imitabitur.

Число других видов фуг бесконечно, их ежедневно придумывают плодовитые и умудренные в нашем искусстве талантливые авторы. Тот, кто усерден в нашем искусстве, будет их изучать и им подражать.

Caput 20. De harmonia gemina sive tergemina

Harmonia gemina aut tergemina est, quae vocibus inversis secunda aut tertia vice cani potest, ubi semper alius atque alius concentus exauditur.

Compositurus talem aliquam harmoniam, resolutionem simul addat, ut ex collatione diversarum σχέσεων consonantias, quae quadrant, eligere possit. Nunquam enim tot praecepta tradi possunt, ut tanta diversitas recte ex praeceptis discatur.

Глава 20. О двойной и тройной гармонии

Гармония двойная или тройная такова, что при перемене местами двух или трех голосов слышится все время иное созвучие[137].

Сочинитель такой гармонии должен сразу добавлять [к исходным голосам] разрешение, чтобы, сравнивая разные формы [в исходном и производном соединениях], выбрать пригодные консонансы[138]. Невозможно дать такое количество наставлений,

[137] «Двойной гармонией» (*harmonia gemina*) автор называет двойной контрапункт, «тройной гармонией» (*harmonia tergemina*) — тройной контрапункт.

[138] Единственное место в трактате, где для сочинителя музыки используется причастие *compositurus*, производное от глагола *componere* — именно от него возник и привычный нам *compositor*. В контексте: сочинитель двухголосного контрапункта должен немедленно проверить его пригодность в производном соединении (в авторской терминологии — «разрешении»).

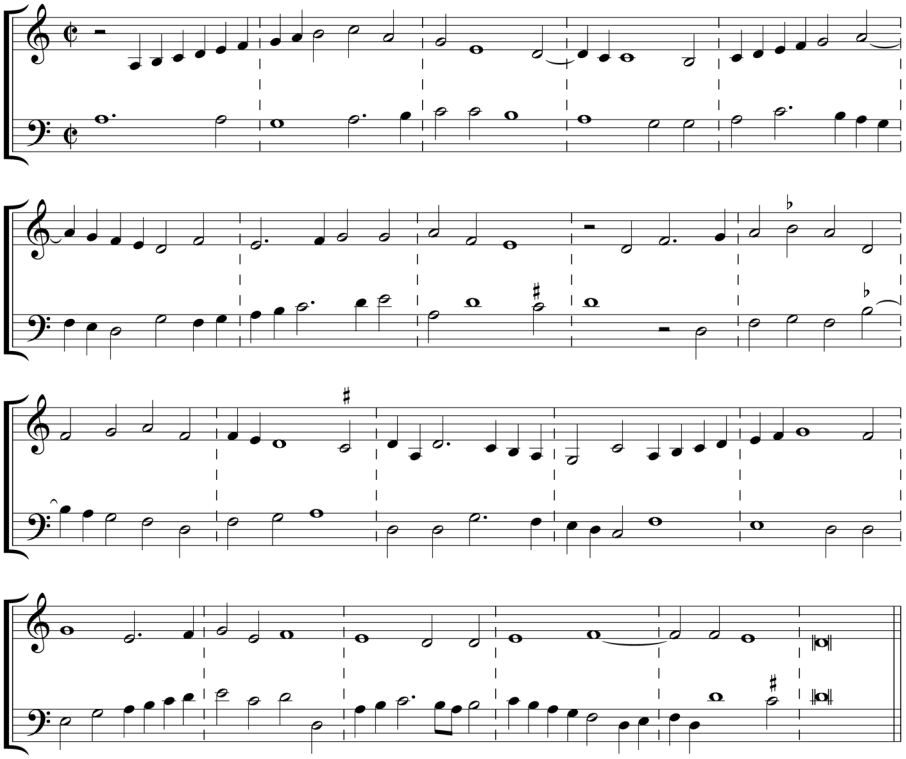
Igitur modos tantum aliquos hujus harmoniae indicabimus et ex Zarlino[139] exempla addemus.

чтобы с их помощью как следует обучиться всему этому разнообразию. Поэтому мы покажем лишь некоторые виды двойной и тройной гармонии и добавим к ним примеры из Царлино.

Gemina harmonia fit ex duabus vocibus, si gravis exaltetur, acuta vero deprimatur. Modus primus est ex iisdem intervallis, si superior ad diapente deprimatur, inferior vero ad diapason exaltetur, ubi haec specialia in hac fuga observentur, quod sextarum usu nullus sit, nec syncopes septimae. Item quod voces ultra duodecimam non sint disjungendae, nec ante unisonum vel quintam semiditonus ponendus, ut: [K4v] [K5r] [K5v] [K6r]

Двойная гармония возникает из двух голосов, если нижний поднимается, а верхний опускается. Первый вид [двойной гармонии] — из одних и тех же интервалов, если верхний голос опускается на квинту, нижний же поднимается на октаву. В такой фуге соблюдаются особые правила: нельзя употреблять сексты и синкопированные септимы. Также голоса не должны отстоять друг от друга больше чем на дуодециму, и перед унисоном или квинтой нельзя ставить полудитон, как здесь:

XX.1

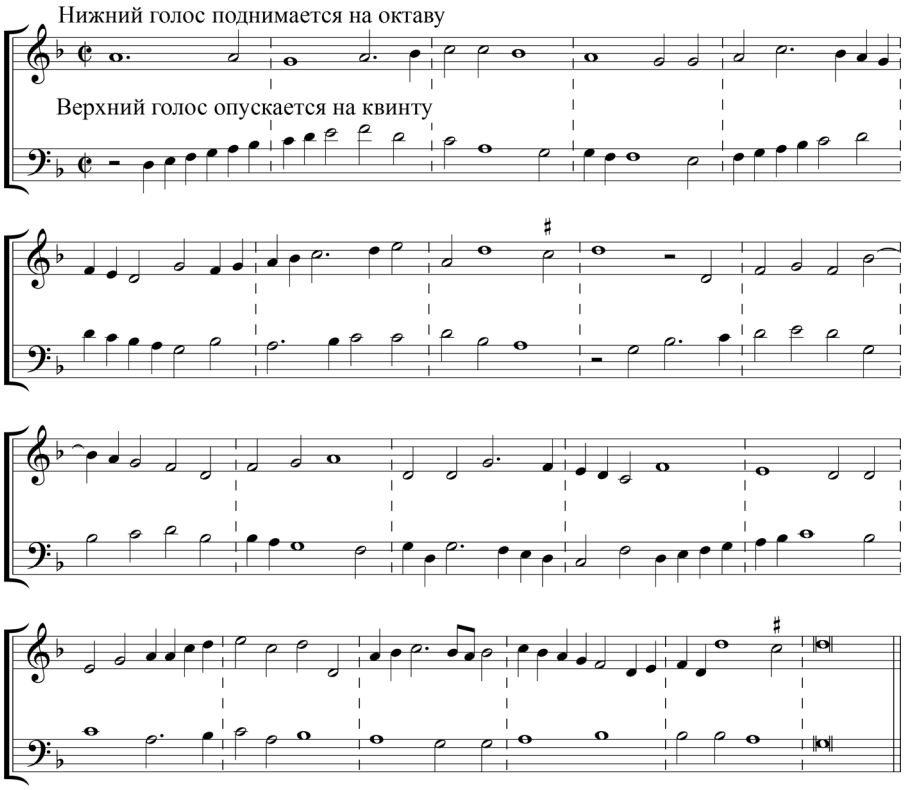


139 Оригинал (1592): Zerlino.

Resolutio.

Разрешение:

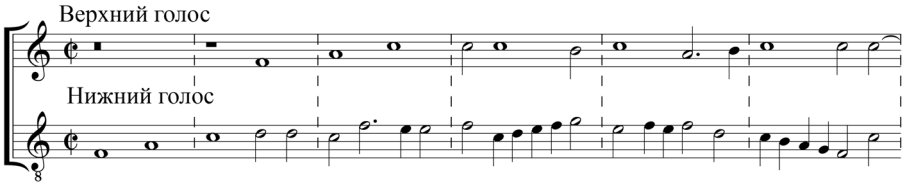
XX.2[140]



[K6v] Secundus modus harmoniae geminae, si superior per decimam deprimatur, et inferior ad octavam exaltetur, ut:

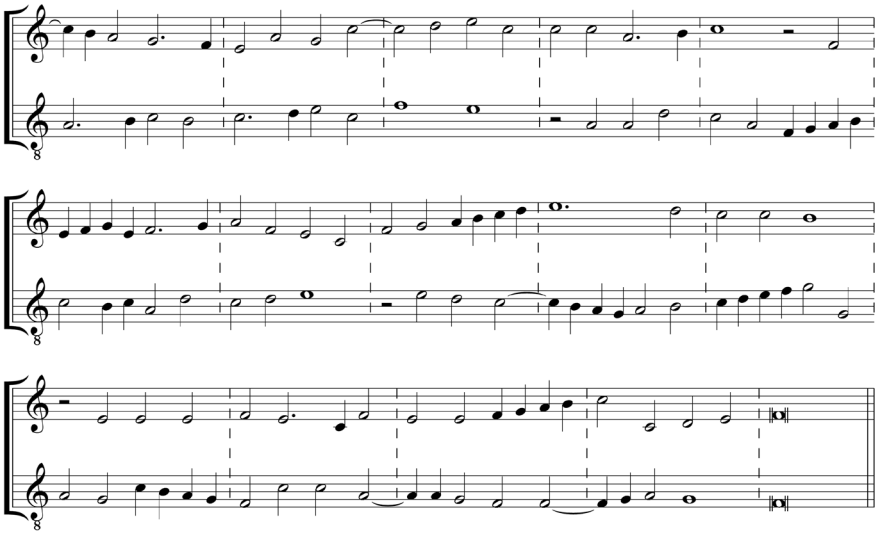
Второй вид двойной гармонии — когда верхний голос опускается на дециму, а нижний поднимается на октаву, как здесь:

XX.3[141]



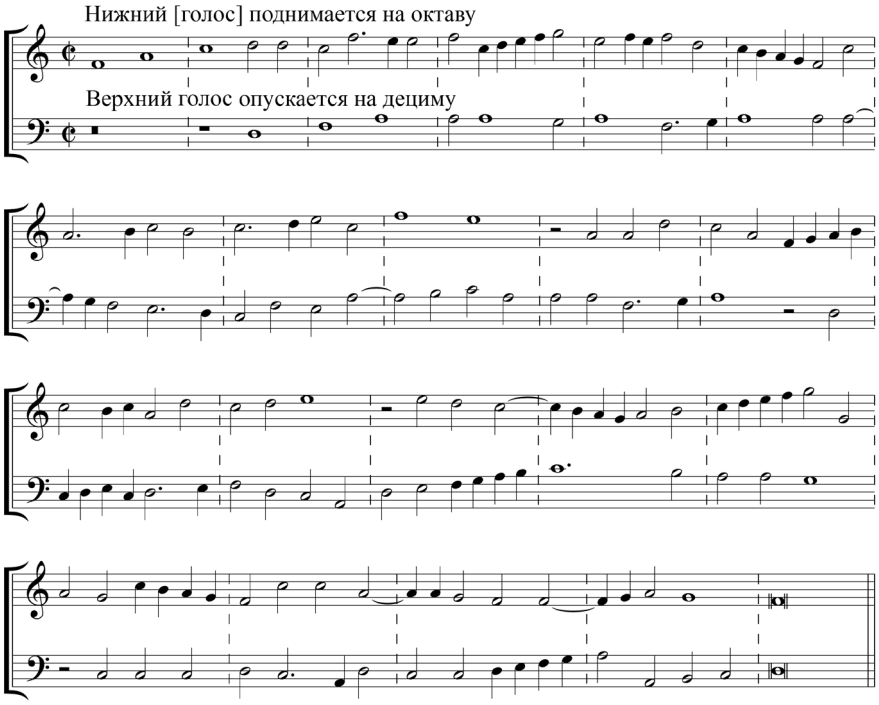
140 <Inferior vox ascendit ad octavam. Superior descendit ad quintam>.

141 <Vox superior. Vox inferior.>



Resolutio. [K7r] [K7v] [K8r] Разрешение:

XX.4[142]

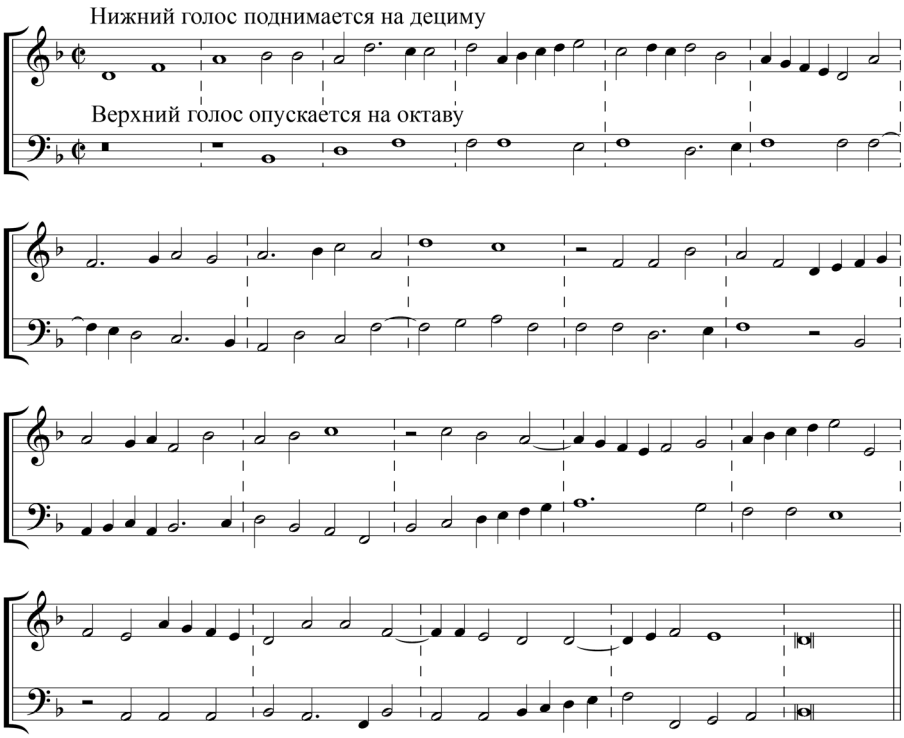


142 <Inferior exaltatur ad octavam. Vox superior depressa ad decimam>.

Tertius modus, si superior tantum per octavam deprimatur et inferior per decimam exaltetur. Sumamus idem exemplum, sed addita altera resolutione in systemate transposito, ne scalam excedat, ut: [K8v] [L1r]

Третий вид — когда верхний опускается на октаву и нижний поднимается на дециму. Берем пример с той же [темой], но с добавлением другого разрешения — в транспозиции [на квинту вниз], сделанной так, чтобы не выйти за пределы звукоряда[143], как здесь:

XX.5[144]



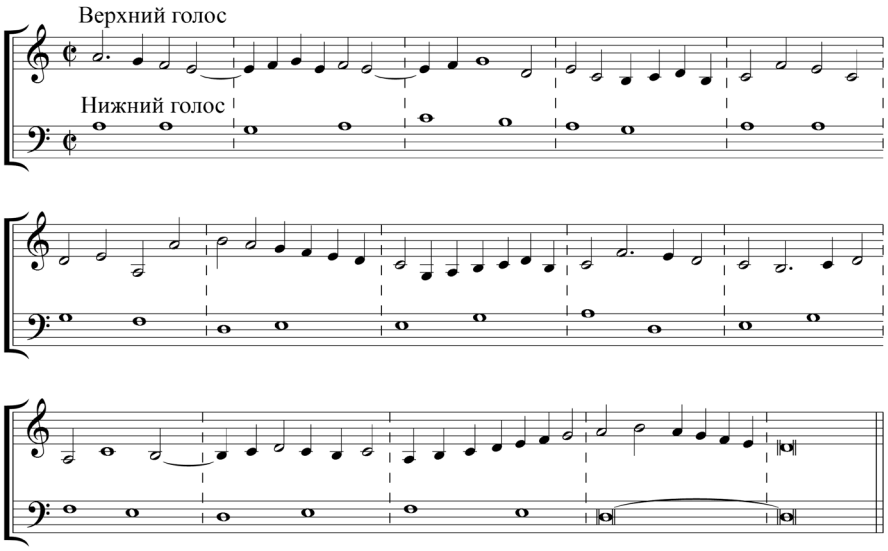
Quartus modus per contrarium motum, si inferior ascendat ad septimam et superior descendat ad nonam, ut: [L1v] [L2r] [L2v]

Четвертый вид — с использованием противоположного движения, когда нижний поднимается на септиму, а верхний опускается на нону, как здесь:

143 Чтобы не пришлось использовать добавочные линейки.

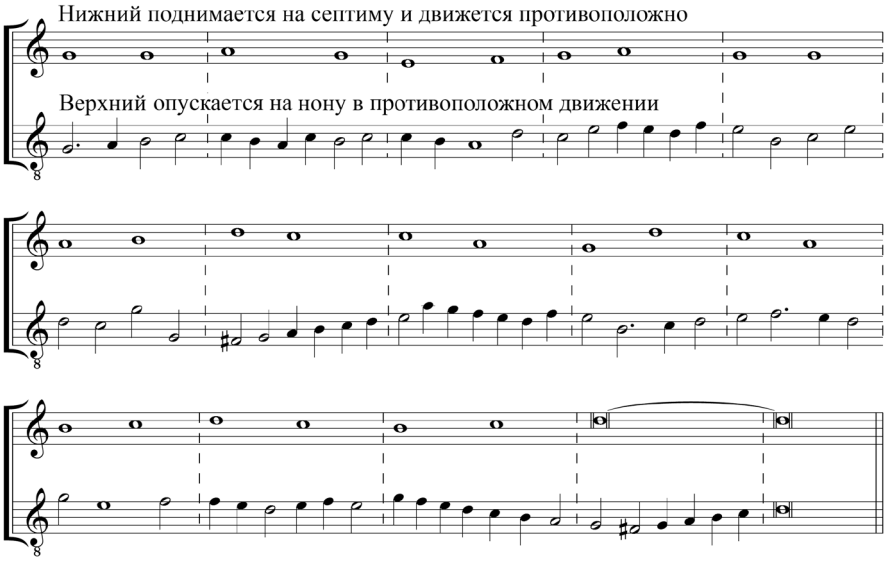
144 <Inferior vox ad decimam exaltata. Superior vox ad octavam depressa>.

XX.6[145]



[Resolutio] [Разрешение:]

XX.7[146]



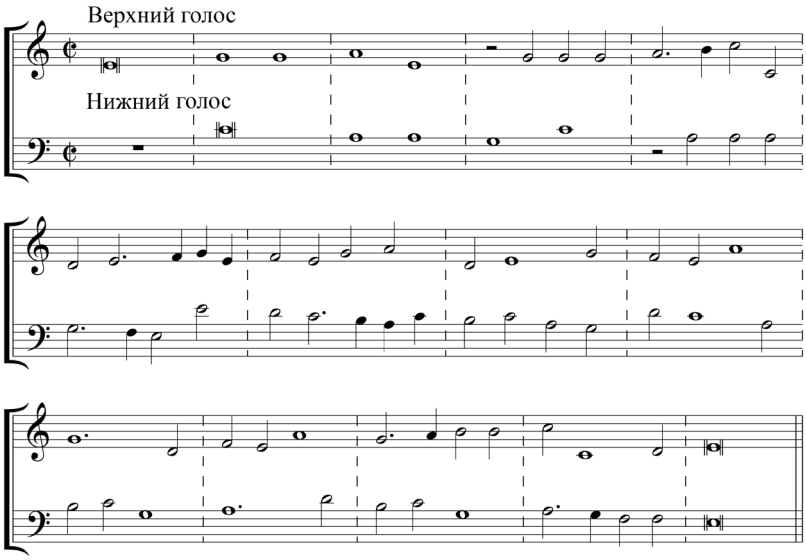
145 <Vox superior. Inferior vox.>

146 <Inferior ad septimam elevata et contratio motu procedit. Superior ad nonam depressa in contrariis motibus>.

[L3r] Quintus modus est in fugis ligatis, et quidem quae contrario motu progrediuntur, illae enim similiter et altera vice[147] cani possunt, et comes in ducem mutatur, dux vero in comitem: [L3v] [L4r]

Пятый вид — в связанных фугах: голоса, которые следуют в противоположном движении, могут звучать подобным же образом и чередуясь, так что спутник превращается в вождя, а вождь в спутника[148]:

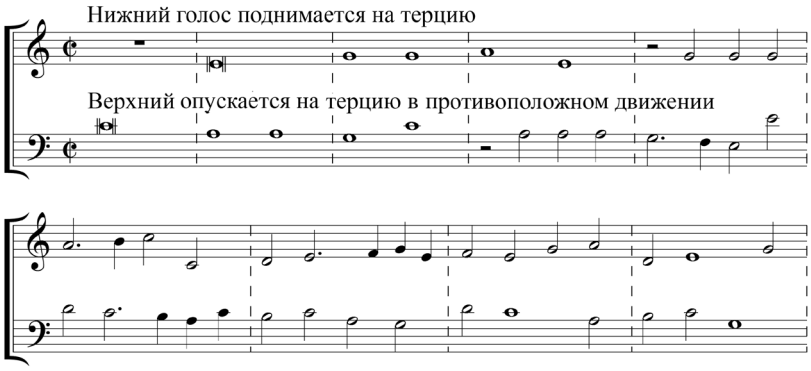
XX.8[149]



[Resolutio]

[Разрешение:]

XX.9[150]

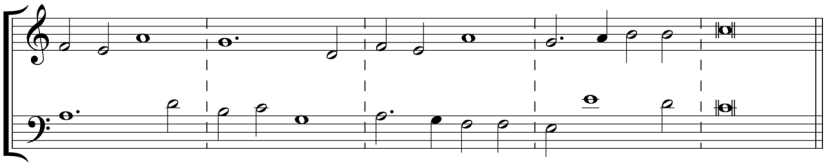


147 Оригинал (1592): vite.

148 Голос, который в исходном каноне шел в противоположном движении, в производном соединении движется в прямом, и наоборот.

149 <Vox superior. Resolutio comitis. Vox inferior>.

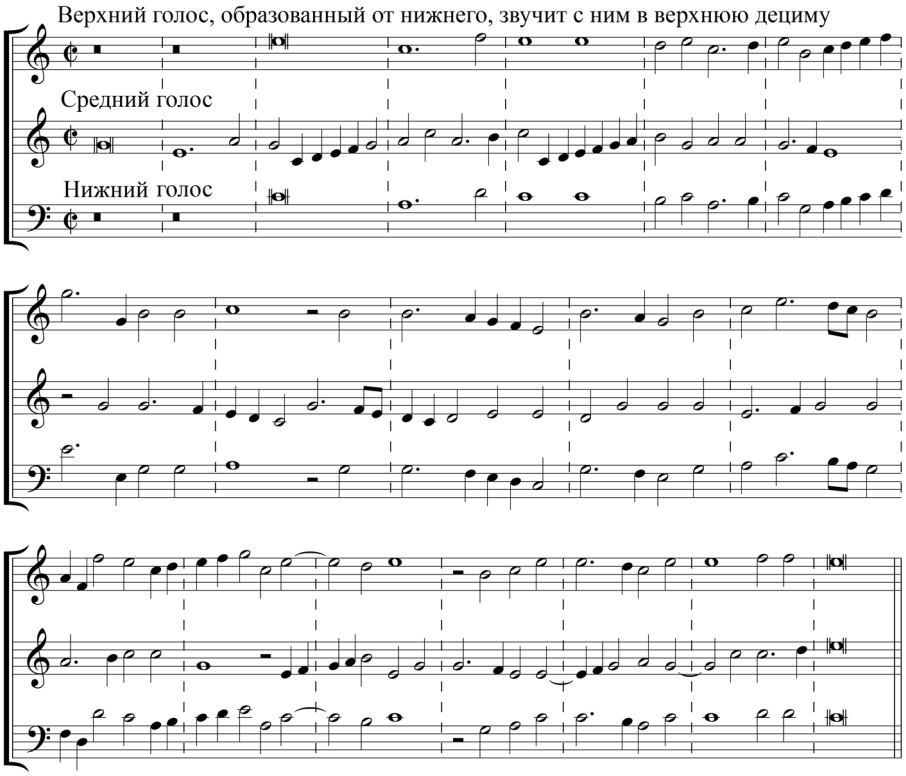
150 <Inferior vox exaltata ad tertiam. Superior depressa ad tertiam in contrarium motum>.



Ulterius harmonia duarum vocum componi potest hoc modo, ut inferior vox recipiat decimam superiorem, quae iisdem gradibus procedit, ut ita tribus vocibus canatur. Exempli gratia: [L4v] [L5r] [L5v]

Наконец, двухголосная гармония может быть сочинена таким образом, что нижний голос дублируется в голосе децимой выше, который двигается по тем же ступеням, и таким образом получается трехголосие. Например, так:

XX.10[151]



151 <Suprema vox, sed formata ex infima in decima superiore. Media vox. Infima vox>. В верхнем голосе, начиная с последней ноты четвертого «такта» от конца, в обоих оригиналах мелодия ошибочно смещена на ступень вниз.

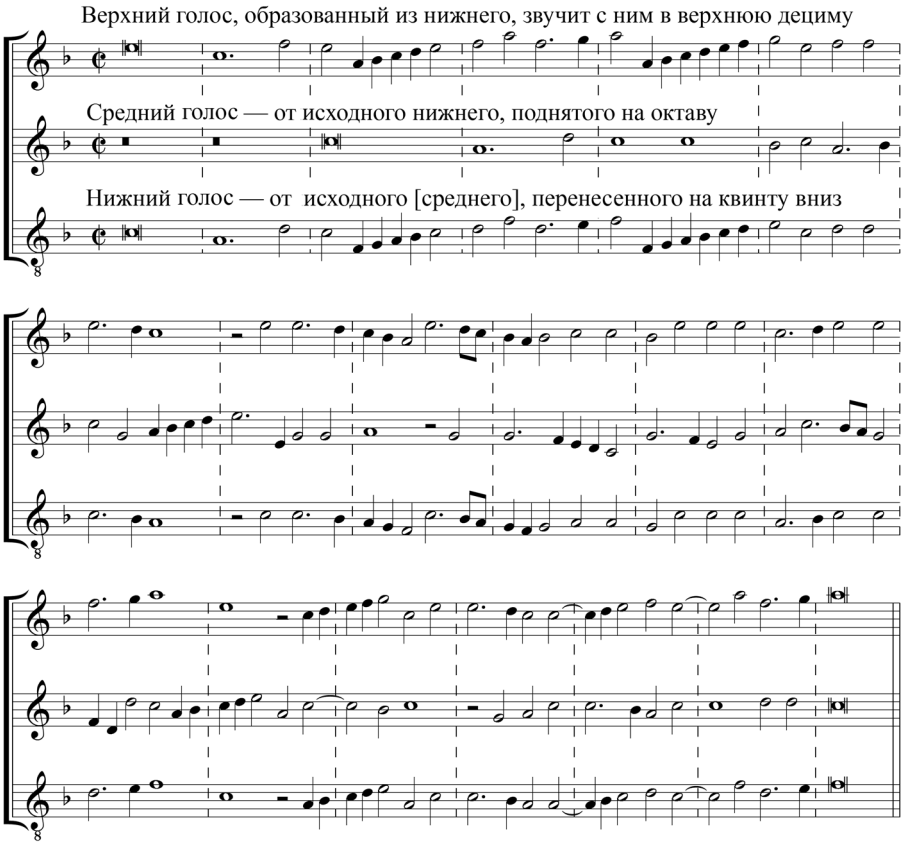
Hoc exemplum tribus modis et in ternis vocis resolvi potest, videlicet primo: si media deprimatur ad quintam, eadem tamen species in diapente retineatur, cui vox, quae canat in decima superiore, addatur. Infima autem, quae fuit, ad octavam exaltetur, ut: [L6r] [L6v] [L7r]

Этот пример можно разрешить тремя способами, в трехголосии. Первый способ: исходный средний голос опускается на квинту [и становится нижним], при этом тот же вид квинты удерживается[152]. К этому голосу сверху добавляется голос, который поет в дециму. Исходный нижний голос поднимается на октаву [и становится средним], как здесь:

[Resolutio 1]

[Разрешение 1]

XX.11[153]



[152] То есть голос транспонируется из (условно) C-dur в F-dur, отсюда ключевой бемоль.

[153] <Suprema vox facta ex infima in decima superiore. Media vox, facta ex infima prima, ad octavam exaltata. Infima vox facta ex prima in quinta graviore>.

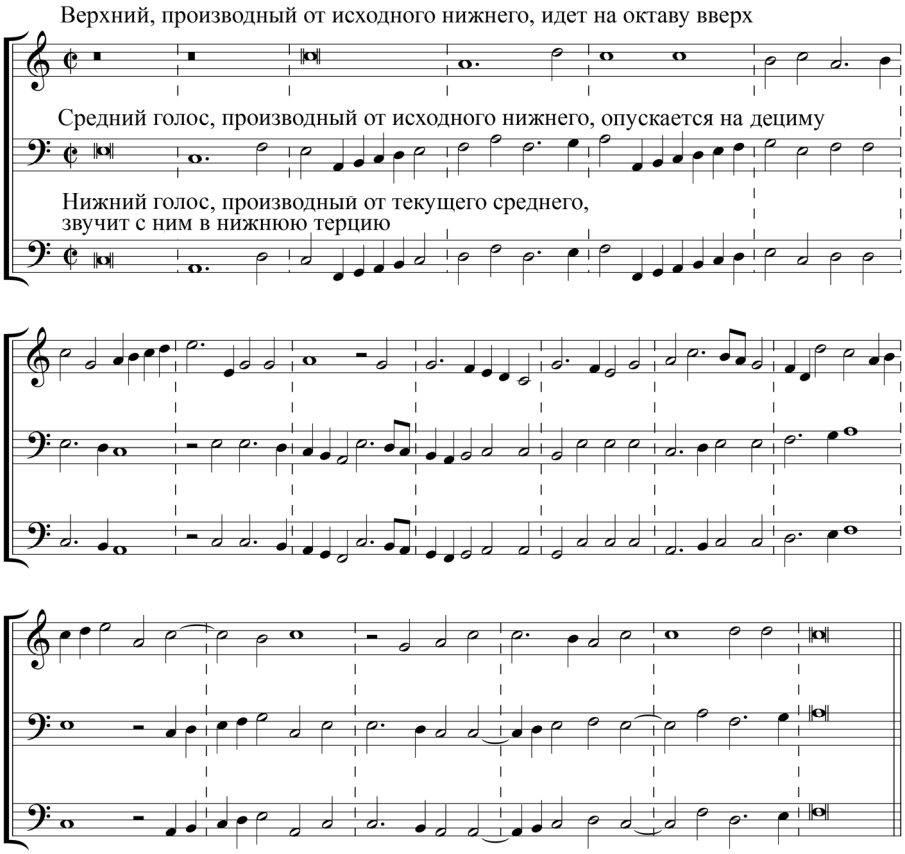
Secundo: infima vox per octavam exaltetur, media autem in decimam deprimatur, et ulterius etiam tertiam vocem in tertia sub se recipiat, ut:

Второй способ: [исходный] нижний голос поднимается на октаву, [исходный] средний опускается на дециму, а третий голос образуется из нижней к нему терции, как здесь:

[Resolutio 2] [L7v] [L8r] [L8v]

[Разрешение 2]

XX.12[154]



[154] <Suprema facta ex infima prima, in octava superiore. Media vox facta ex infima prima, ad decimam depressa. Infima vox facta ex proxima praecedente in tertia graviore>.

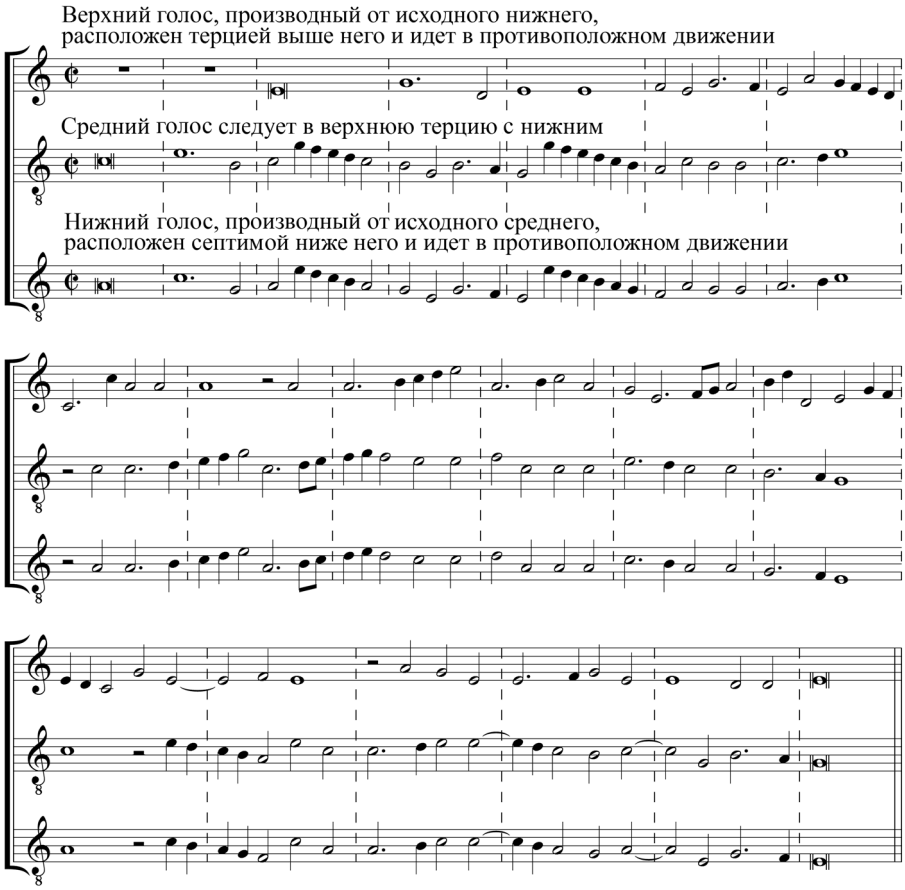
Tertia vice proceditur motu vocum contrario: si infima ad tertiam exaltetur, media vero ad septimam deprimatur et in superiore tertiam vocem recipiat, ut: [M1r] [M1v] [M2r]

При третьем способе голоса движутся противоположно: [исходный] нижний поднимается на терцию, [исходный] средний опускается на септиму, а третий звучит с ним в терцию, как здесь:

[Resolutio 3]

[Разрешение 3]

XX.13[155]

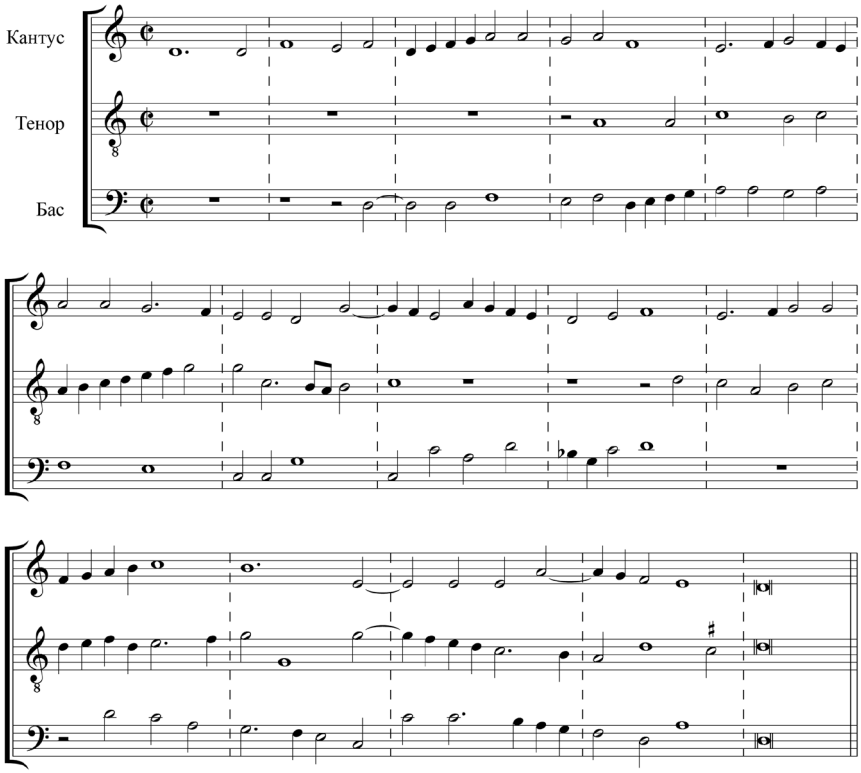


155 <Suprema vox facta ex infima prima per contrarium motum in tertia superiore. Media vox facta ex infima sequente in tertia superiore. Infima vox facta ex media prima in septimam dejecta et in contrario motu>.

Aliis praeterea modis harmonia gemina fieri potest ex tribus vocibus, ut primo, si bassus fiat cantus in quinta superiore, cantus fiat tenor et tenor bassus in διὰ πασῶν inferiore simul accinentes, ut: [M2v]

Кроме того, возможны другие виды трехголосной двойной гармонии. Во-первых, когда бас становится кантусом квинтой выше, кантус тенором и тенор басом октавой ниже. Все они звучат одновременно, как здесь:

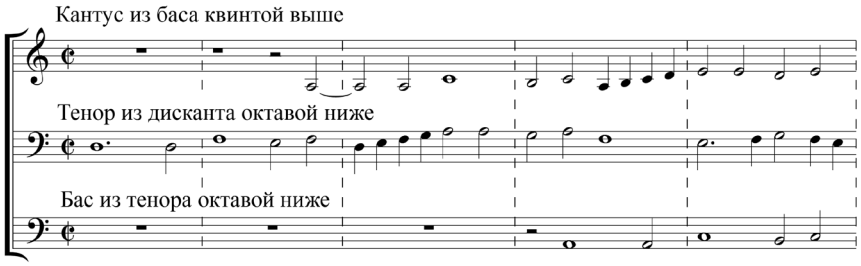
XX.14



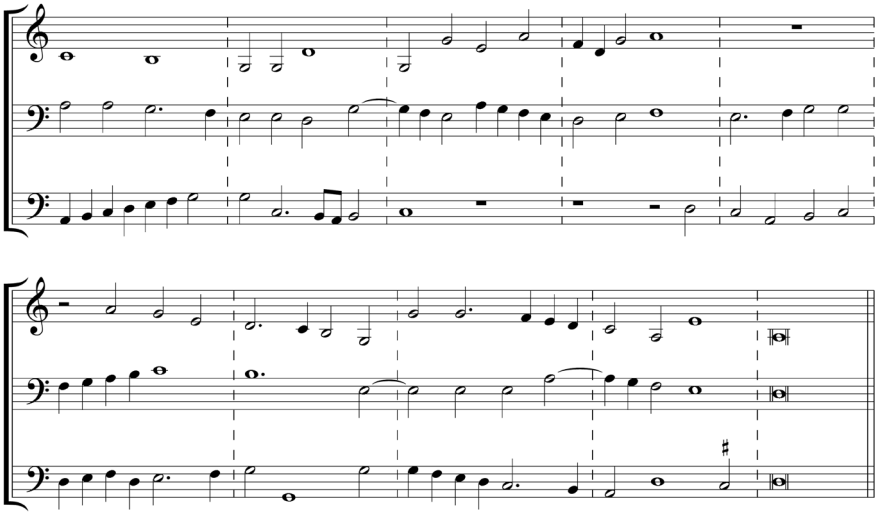
Resolutio. [M3r] [M3v] [M4r]

Разрешение:

XX.15[156]



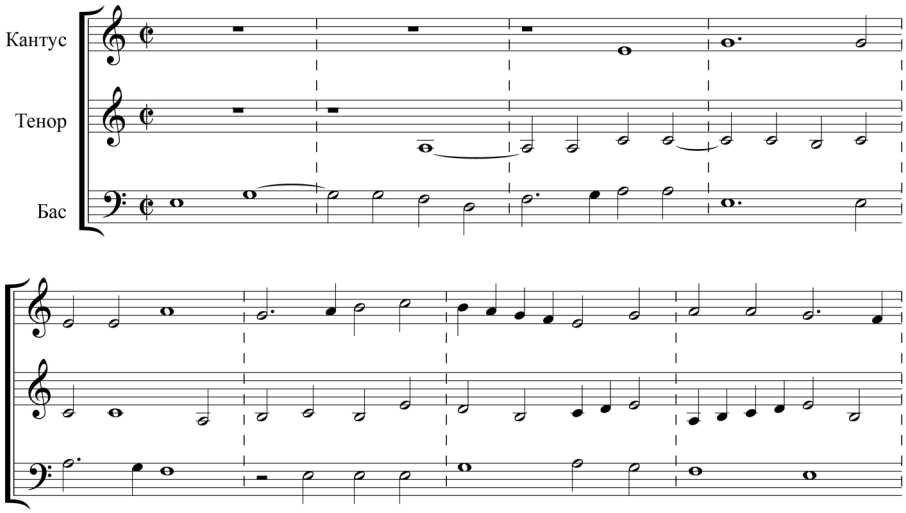
156 <Cantus ex basso in quinta superiore. Tenor ex discanto in octava inferiore. Bassus ex tenore in octava inferiore>.



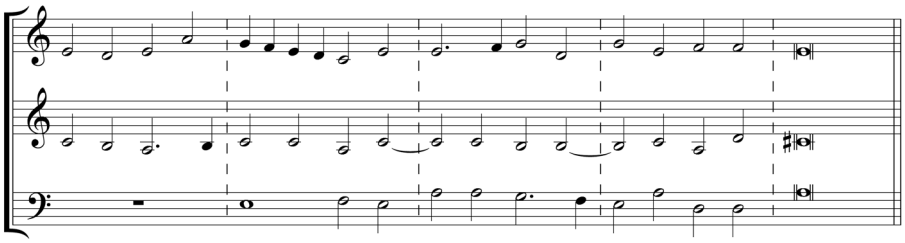
Secundus est, quando bassus ascendit ad sextam, cantus descendit ad decimam, tenor fit tono gravior et tum progrediuntur motu sonorum contrario, ut:

Второй вид — когда бас поднимается на сексту, кантус опускается на дециму, тенор поется тоном ниже, и голоса следуют в противоположном движении, как здесь:

XX.16[157]

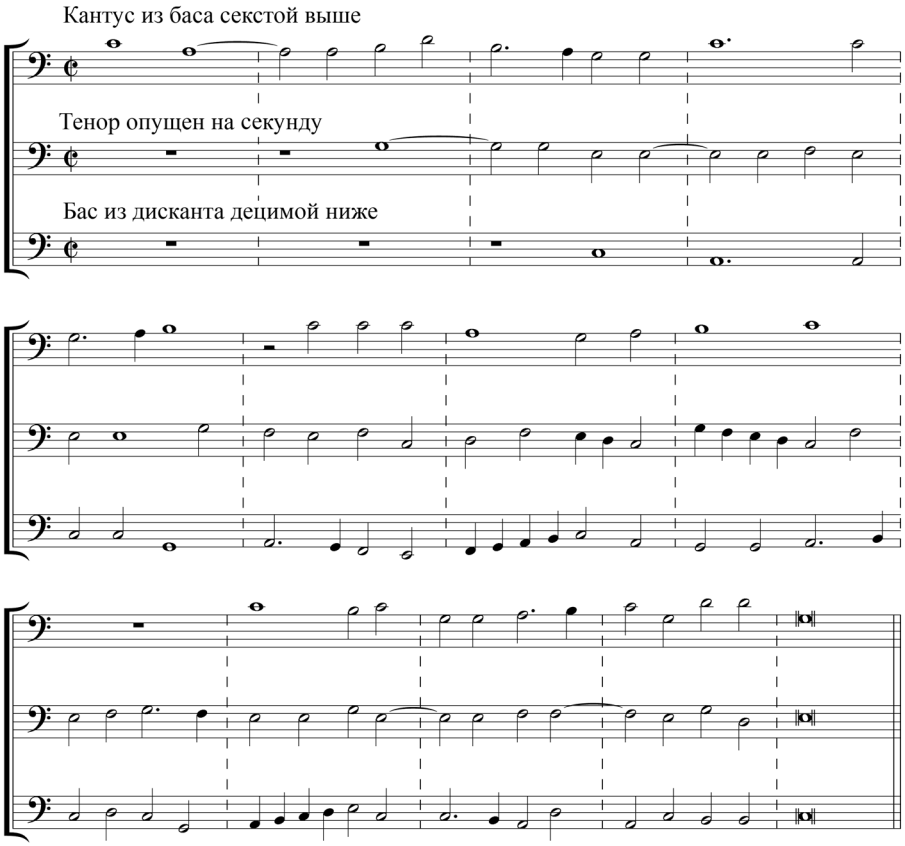


[157] Тенор и бас в оригинале 1630 г. нотированы с ошибками. В басу ход *a–g* (такт 5) повторяется дважды (должен проходить один раз), в теноре длительность звука e^1 («такт» 6) — семибревис (необходима минима).



[Resolutio] [M4v] [M5r] [M5v] [Разрешение:]

XX.17 [158]

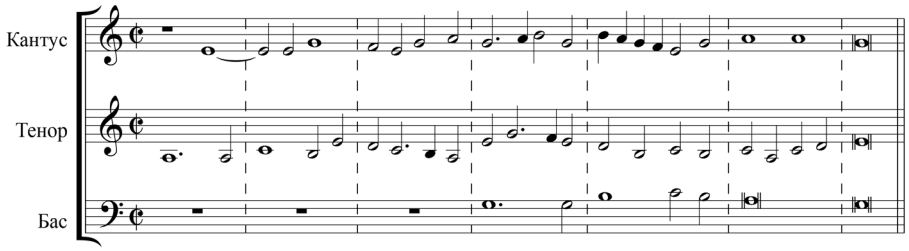


[158] <Cantus ex basso in sexta superiore. Tenor in secundam depressus. Bassus ex discanto in decima inferiore>.

Tertius modus est, quando primus et secundus modus conjunguntur, ut ita fiat harmonia tergemina, ut: [M6r]

Третий вид — когда первый и второй виды объединяются, чтобы таким образом возникла тройная гармония, как здесь:

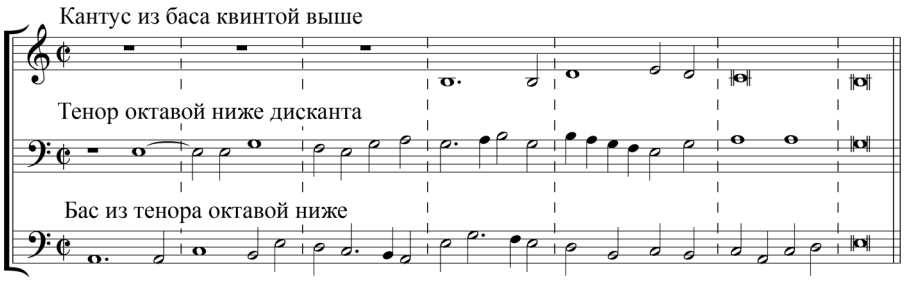
XX.18



Resolutio prima ad primum modum facta, ubi bassus ad quintam elevatur, reliquae ad octavam deprimuntur, ut: [M6v]

Первое разрешение образуется первым способом так: бас поднимается на квинту, а остальные голоса опускаются на октаву, как здесь:

XX.19[159]

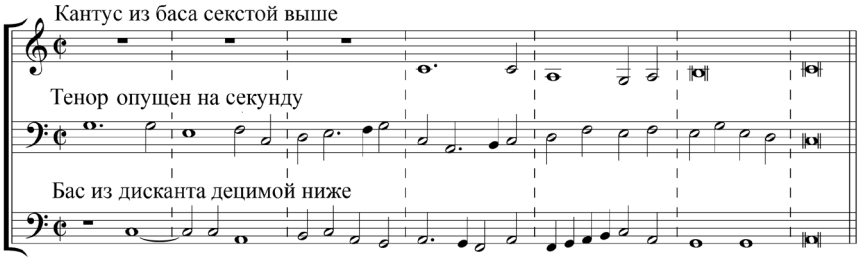


Resolutio altera ad modum secundum facta, ubi contrario motu voces procedunt: basso elevato ad sextam superiorem, discanto autem dejecta ad decimam et tenore ad secundam, ut: [M7r]

Другое разрешение образуется вторым способом так: голоса движутся противоположно — бас поднимается на сексту вверх, дискант же опускается на децию и тенор на секунду, как здесь:

159 <Cantus ex basso in superiore quinta. Tenor in subdiapason discanti. Bassus ex tenore in octava inferiore>.

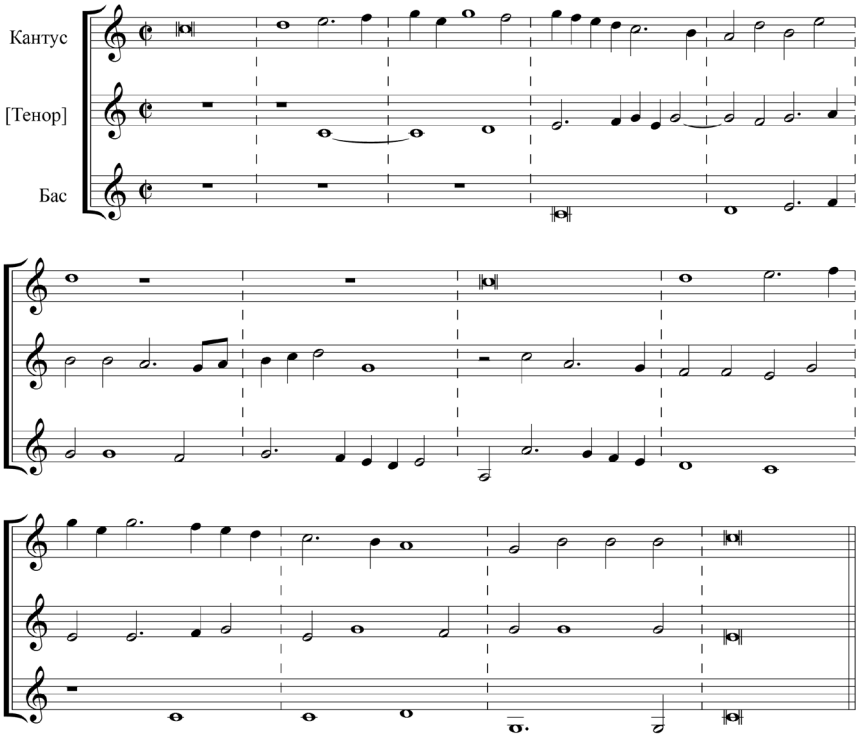
XX.20 [160]



Quartus modus, ubi ex basso fit cantus in unisono. Reliquae voces deprimuntur: cantus ad duodecimam et tenor ad quintam, ut: [M7v] [M8r] [M8v]

При четвертом способе кантус [производного соединения] равен [исходному] басу. Остальные голоса опускаются — кантус на дуодециму и тенор на квинту, как здесь:

XX.21 [161]



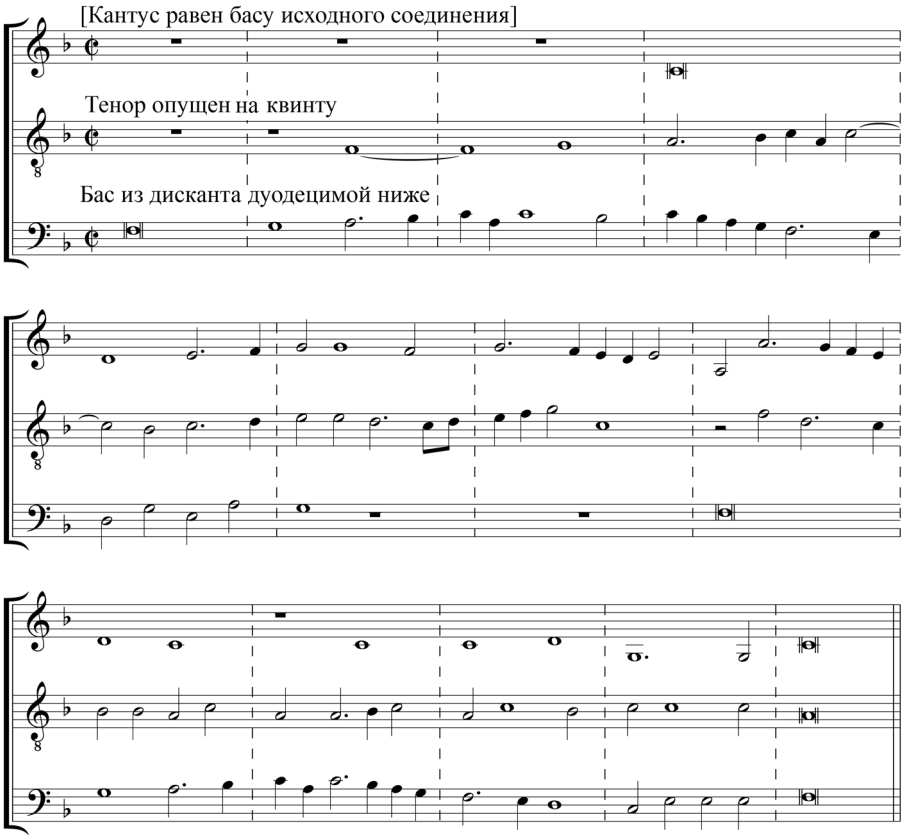
[160] <Cantus ex basso in sexta superiore. Tenor ad secundam depressus. Bassus ex discanto in decima inferiore>.

[161] <Bassus et simul resolutionis cantus in unisono>.

[Resolutio:]

Разрешение:

XX.22[162]



Excogitari possunt praeterea multi alii et infiniti fugarum modi, sed eos hujus artis studiosis observandos, inveniendos et exercendos reliquimus.

Кроме названных, можно измыслить бесконечное число и других видов фуг, но предоставим рассматривать, изобретать и практиковать их тем, кто учится нашему искусству.

162 <Tenor ad quintam dejectus. Bassus ex discanto in duodecima inferiore>.

Caput 21. De harmonia illa extemporanea, quam αὐτοσχεδιαστικὴν dicere possumus

Exercitati in hac arte, praesertim qui in aulis principum vivunt, saepe ad quodlibet subjectum vel publice vel privatim oblatum harmoniam addere solent, quae dum subito, temere et extempore [N1r] fit, αὐτοσχεδιαστικὴ harmonia dici potest, ea formatur hisce modis.

Si plures adfuerint musici, canendi tamen facultate naturali ita distincti, ut et graves et medios et acutos sonos proferre possint. Qui bassum canunt, subjectum aliquod ex cantu plano accinant, reliqui vel in acutis vel in mediis sonis consonantias addant, quas velint, tantummodo vitent sextas tam majores, quam minores, atque item syncopen vel totam vel in parte dissonantem, item vitiosam perfectarum consonantiarum consecutionem. Dissonantias celeritate admittere possunt, quando lubet, atque ita harmonia tolerabilis orietur.

Si solus quidam ex tempore harmoniam ad quoddam subjectum, sive plani cantus sit, sive figurati, addere velit, ei liberum relinquitur, quibus velit consonantiis et clausulis uti. Et haec exercitatio omnium videtur optima et utilissima.

Глава 21. Об импровизационной гармонии, которую можно назвать αὐτοσχεδιαστική

Изощренные в нашем искусстве [музыканты], особенно те, что живут при дворах владык, к какой угодно теме, предложенной публично или в частном порядке, умеют добавлять гармонию[163], которую (поскольку она возникает сразу, произвольно и без подготовки) можно назвать импровизационной гармонией. Образуется она следующими способами.

Несколько музыкантов согласно своим природным способностям делятся таким образом, чтобы одни могли исполнять нижние, другие — средние, третьи — верхние звуки. Те, что поют бас, пропевают какую-либо тему из плавного распева[164], остальные в верхних или в средних звуках добавляют консонансы, какие они хотят, уклоняясь только от больших и малых секст, а также от полностью или частично диссонирующих синкоп и от плохих последовательностей совершенных консонансов. Диссонансы в быстром движении они допускают когда угодно[165], и таким образом возникает приемлемая [для слуха] гармония.

Если кто пожелает к некоторой теме, будь то плавный или фигурированный распев, добавить без подготовки гармонию, ему предоставляется свобода употребить консонансы и клаузулы, которые он захочет. Подобное упражнение [для мелопоэта] кажется нам наилучшим и чрезвычайно полезным.

[163] Как и во многих других контекстах «Мелопеи», под «гармонией» здесь подразумевается многоголосие полифонического склада.

[164] Под *cantus planus* Кальвизий понимает не только григорианскую монодию, но и духовную песню лютеран (ср. *cantus planus seu choralis* в главах 1 и 17).

[165] О проходящих диссонансах («диссонансах в быстром движении») см. главу 11.

Artifices exercitatissimi etiam fugas post minimam progredientem, ex tempore cum subjecto aliquo miscere audent, quarum formas, cum requirant ingenium et plurimum usum, aliquot ascribamus ut praeter alios, de quibus diximus, fugarum modos, etiam in his sese, hujus artis dediti, exerceant, et crebra usurpatione tandem ita consonantiis imperare discant, ut sponte, non coacte in harmonia condenda occurrere videantur.

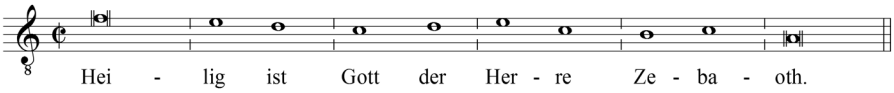
Искуснейшие мастера дерзают с ходу подмешивать к некой теме [новые] фуги[166] с шагом всего лишь в миниму. Формы таких фуг, поскольку они требуют смекалки и огромной практики, мы сейчас опишем, чтобы, в придачу к тем видам фуг, о которых мы говорили раньше, преданные нашему искусству [мелопоэты] упражнялись также и в них, и чтобы через многократное употребление они овладели консонансами настолько, чтобы казалось, что те, творя гармонию, возникают сами по себе, непринужденно.

* * *

Subjectum sive thema sit: [N1v]

Возьмем «субъект», или тему:

XXI.1 [167]



Decem formae, quibus binae voces in fugis post minimam in sonis acutioribus themati ut basi innituntur. [N2r][N2v][N3r][N3v]

Следуют десять форм[168], в которых два фугированных голоса через одну миниму в высоких звуках основаны на теме[169], изложенной в басу.

166 В контексте главы 21 под «фугой» чаще всего понимается противосложение к теме в виде двухголосного канона.

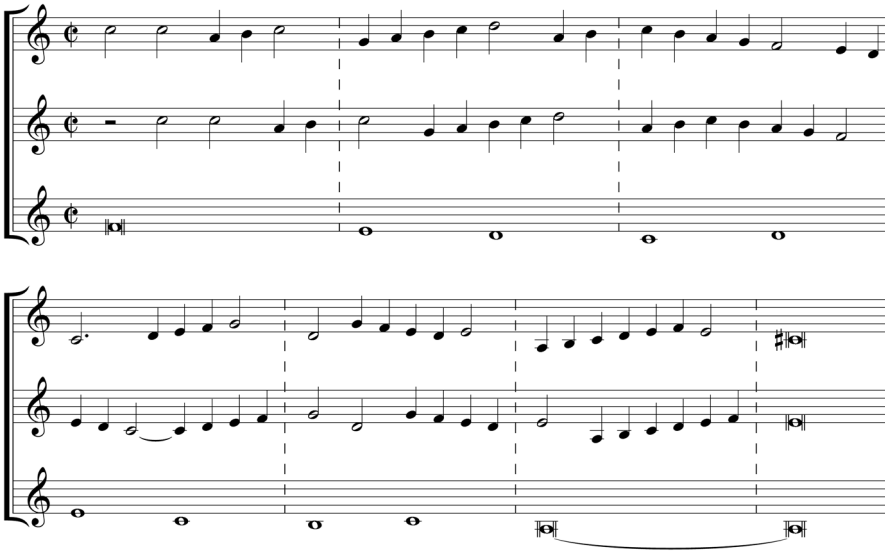
167 Heilig ist Gott der Herre Zebaoth (Свят Господь Бог Саваоф) — фрагмент так называемого «немецкого Санктуса» (инципит: Jesaja, dem Propheten, das geschah), впервые опубликованного в «Немецкой мессе» М. Лютера в 1526 г. По всей вероятности, Лютер написал не только стихи, но и музыку, взяв за основу «стандартную» григорианскую мелодию V тона (ср.: [12, *61*]).

168 Под «формами» здесь и далее понимаются способы соединения темы с «выводимыми голосами» канона.

169 Т. е. располагаются сверху, над темой.

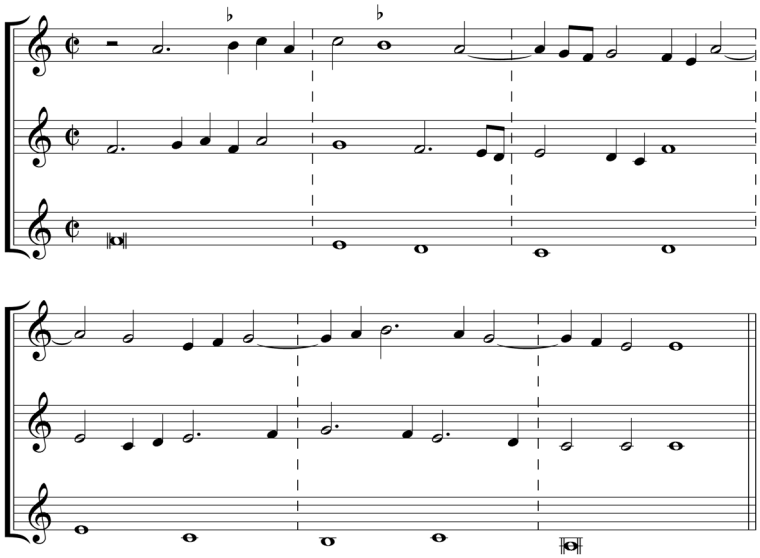
Prima [forma] in unisono: Первая форма в унисон:

XXI.2



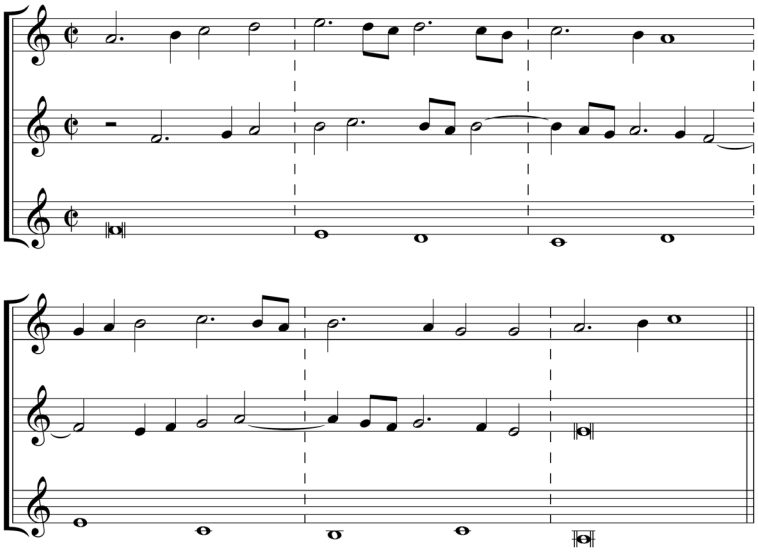
Secunda in tertia superiore: Вторая форма в верхнюю терцию:

XXI.3



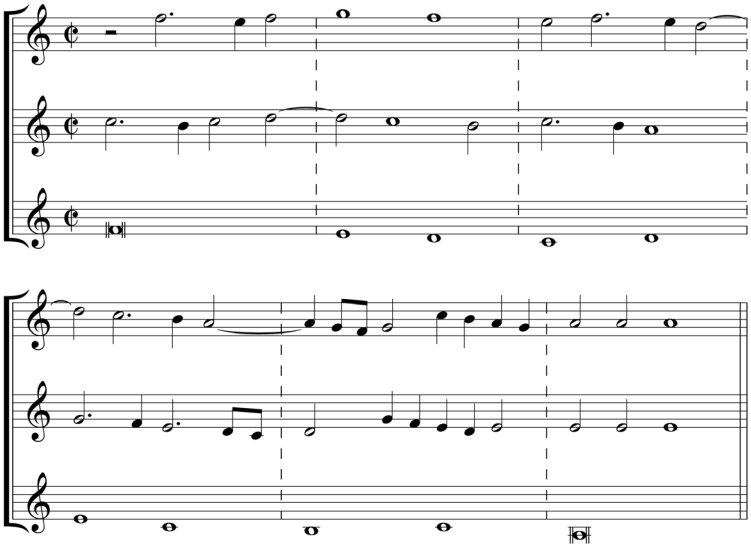
Tertia in tertia inferiore: Третья форма в нижнюю терцию:

XXI.4



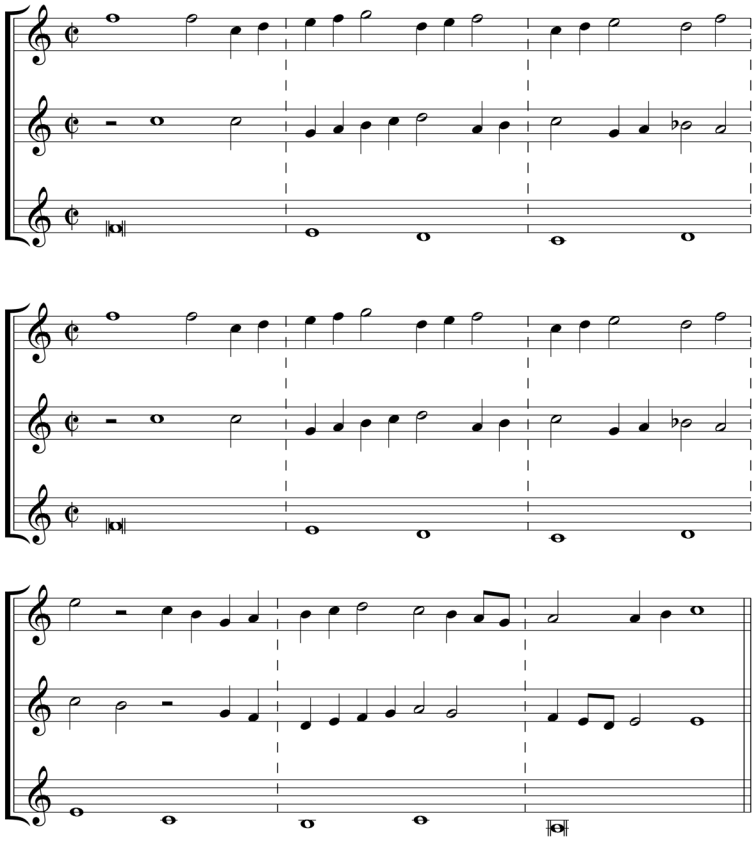
Quarta in quarta superiore: Четвертая форма в верхнюю кварту:

XXI.5



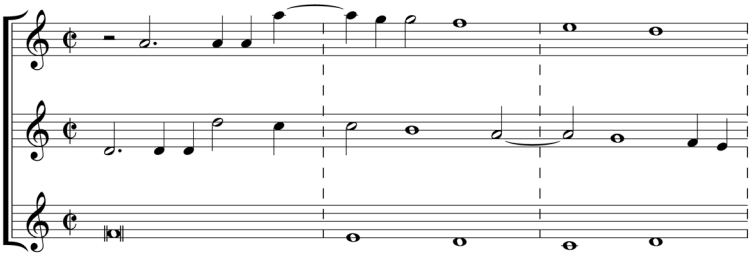
Quinta in quarta inferiore: Пятая форма в нижнюю кварту:

XXI.6

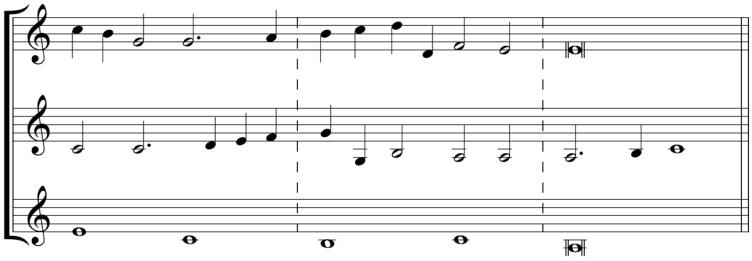


Sexta forma in quinta acutiore: Шестая форма в верхнюю квинту:

XXI.7[170]

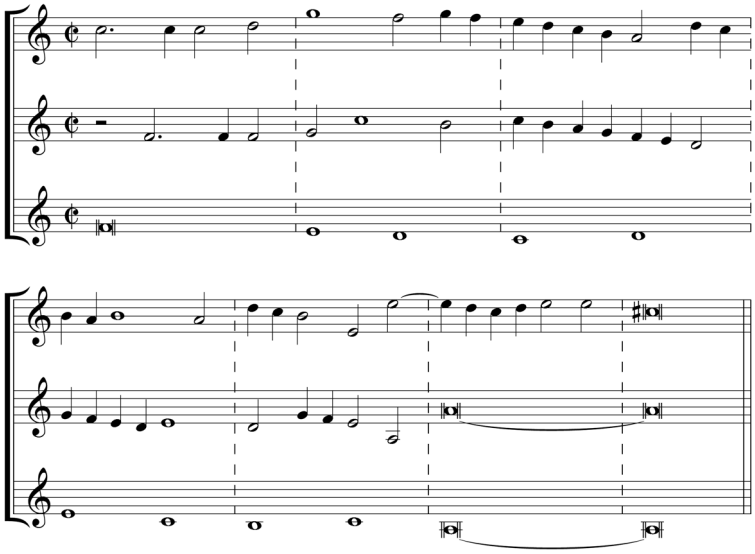


[170] В предпоследнем «такте» исправлены опечатки оригинала 1630 г.: третья нота верхнего голоса в оригинале — *f* вместо *d*, первая нота среднего голоса — *h* вместо *g*.



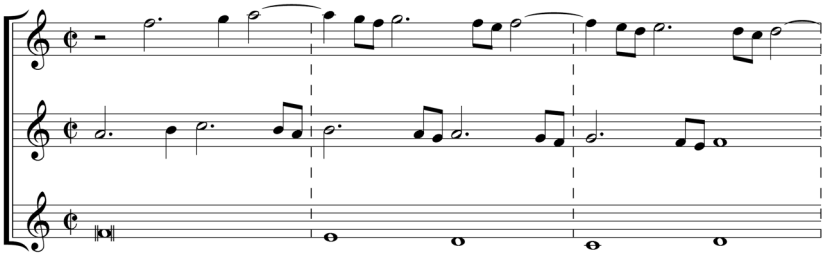
Septima forma in quinta graviore: Седьмая форма в нижнюю квинту:

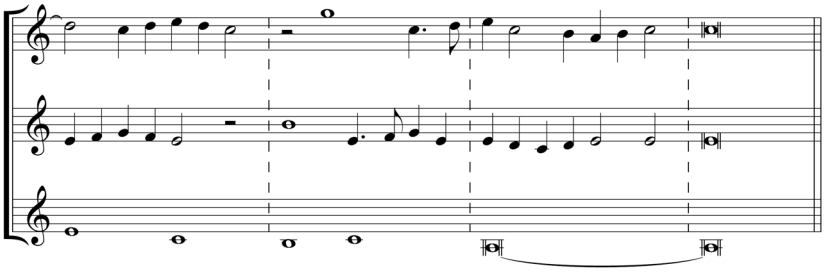
XXI.8



Octava forma in sexta superior: Восьмая форма в верхнюю сексту:

XXI.9

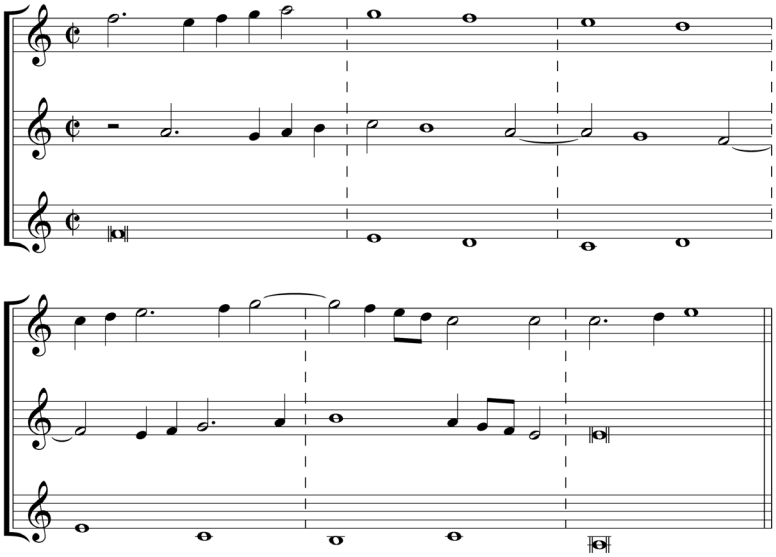




Forma nona in sexta inferiore:

Девятая форма в нижнюю сексту:

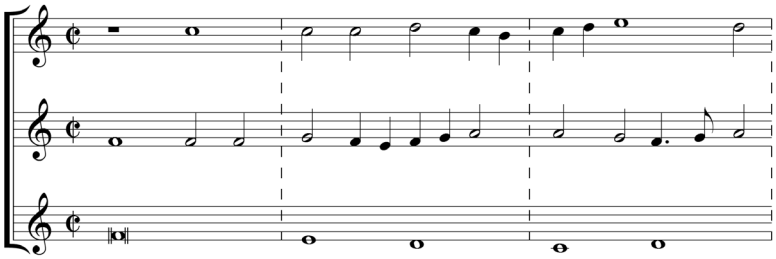
XXI.10

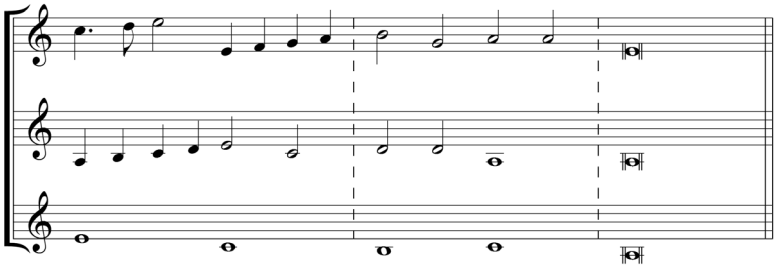


Forma decima in quinta superiore, post semibrevem:

Десятая форма в верхнюю квинту, через один семибревис:

XXI.11





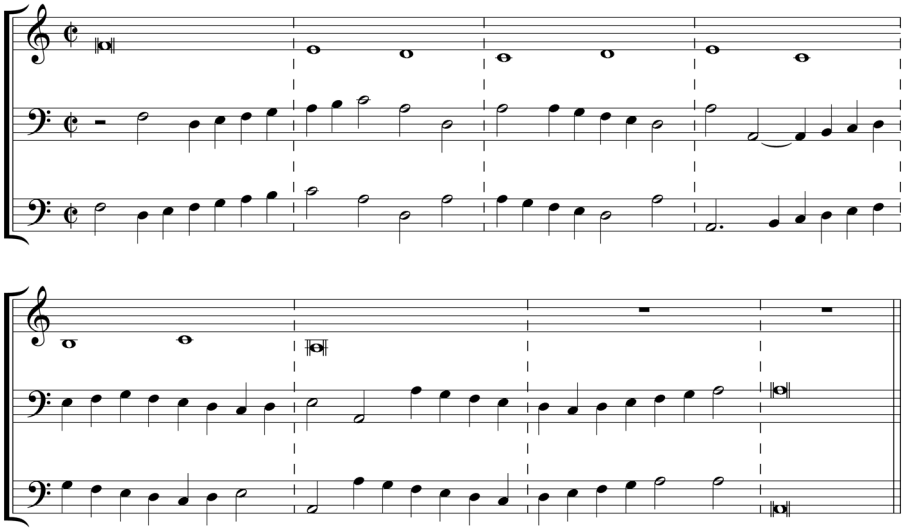
[N4r] Undecim formae, quibus binae voces in fugis post minimam in sonis gravioribus ejusdem themati fundamentum substruunt.

[Следуют еще] одиннадцать форм, в которых два фугированных голоса через одну миниму присоединяются к той же теме-основе внизу[171].

Undecima forma in unisono:

Одиннадцатая форма в унисон:

XXI.12

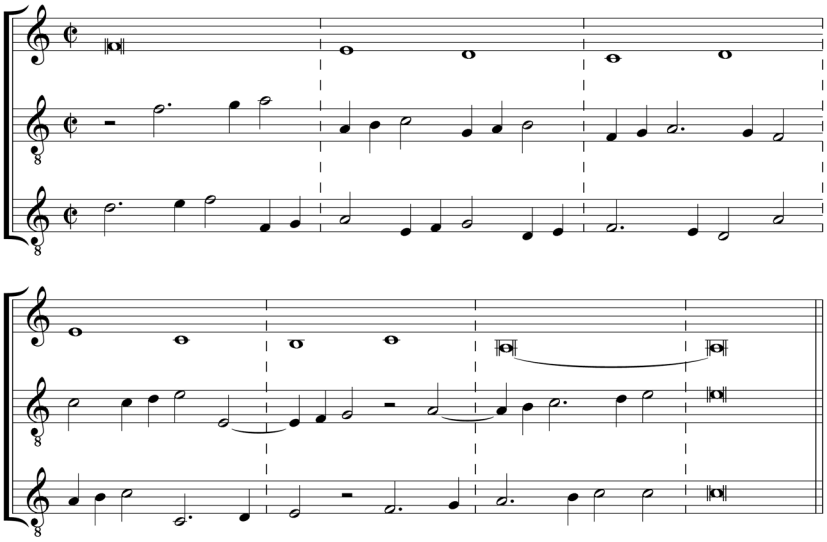


[171] Выводимые голоса располагаются под темой. Вопреки заявленному, средний голос в дальнейших примерах иногда оказывается сверху, а в трех последних примерах этой серии (XXI.20, XXI.21 и XXI.22) он практически целиком располагается выше темы.

Duodecima in tertia superiore:

Двенадцатая в верхнюю терцию:

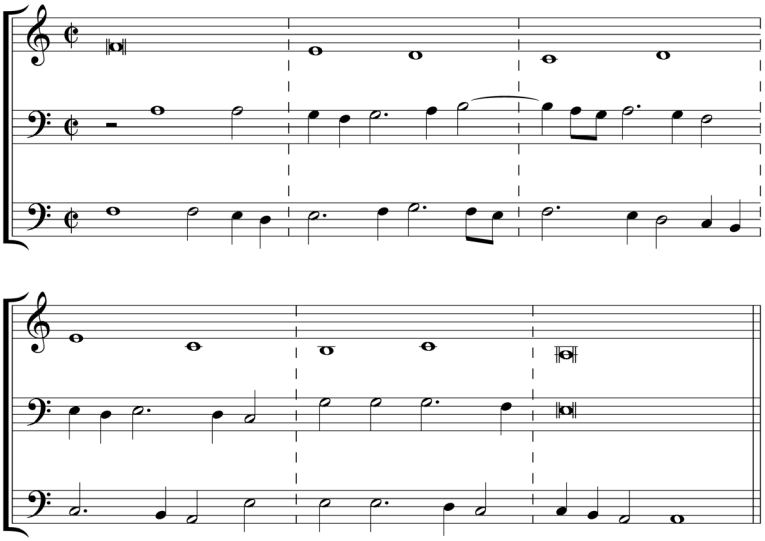
XXI.13



Decima tertia forma in tertia superiore aliter:

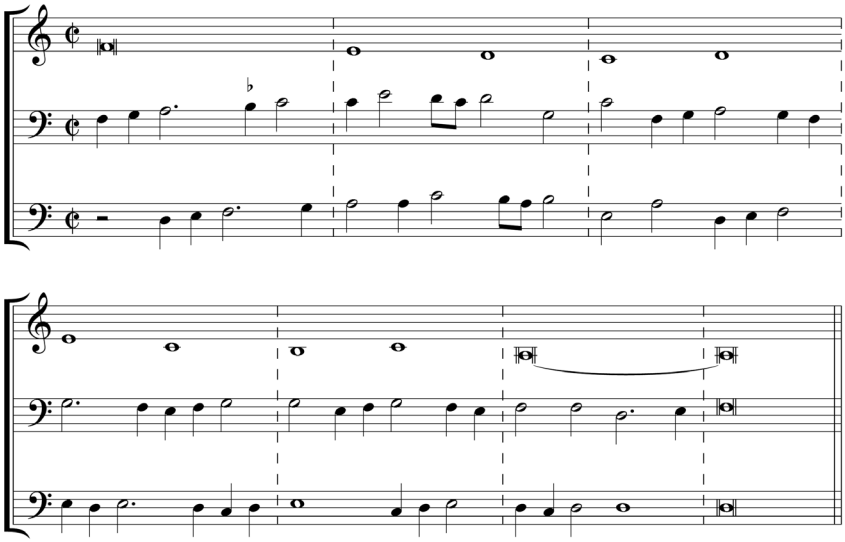
Тринадцатая форма [тоже] в верхнюю терцию, [но] по-другому:

XXI.14



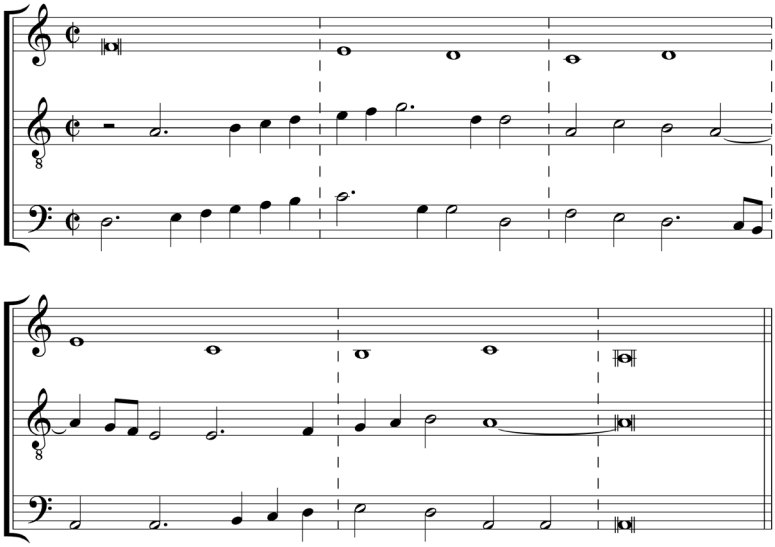
[N4v] Decima quarta forma in tertia inferiore: Четырнадцатая форма в нижнюю терцию:

XXI.15



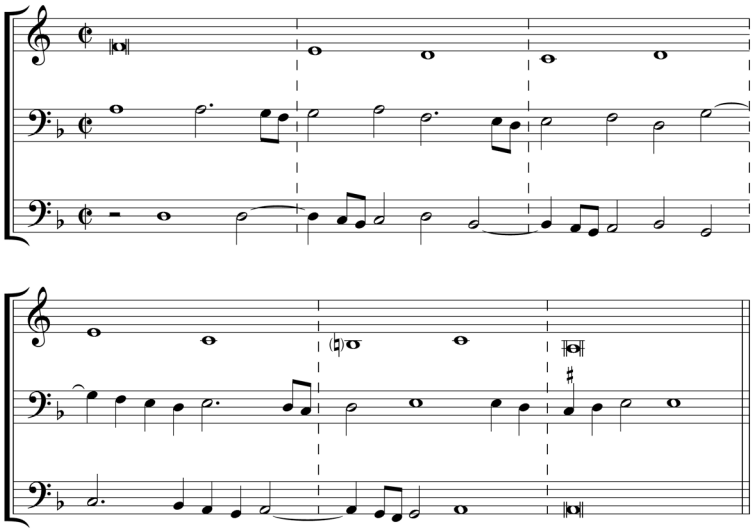
Decima quinta forma in quinta superiore: Пятнадцатая форма в верхнюю квинту:

XXI.16



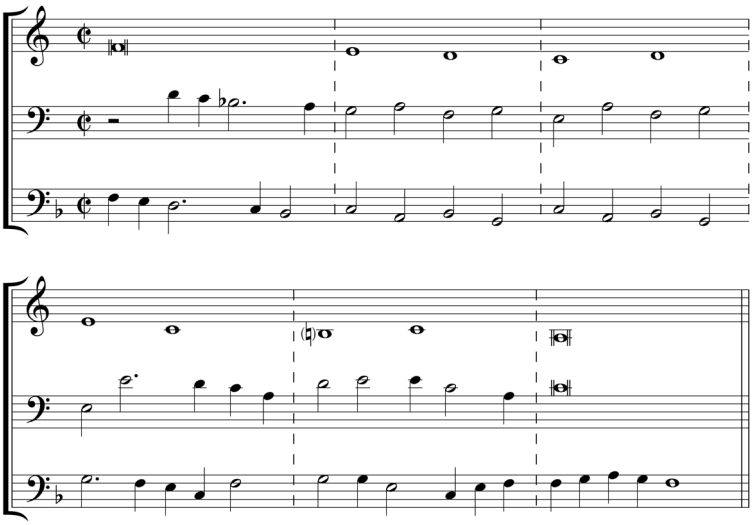
Decima sexta forma in quinta inferiore: Шестнадцатая форма в нижнюю квинту:

XXI.17



[N5r] Decima septima forma in sexta superiore: Семнадцатая форма в верхнюю сексту:

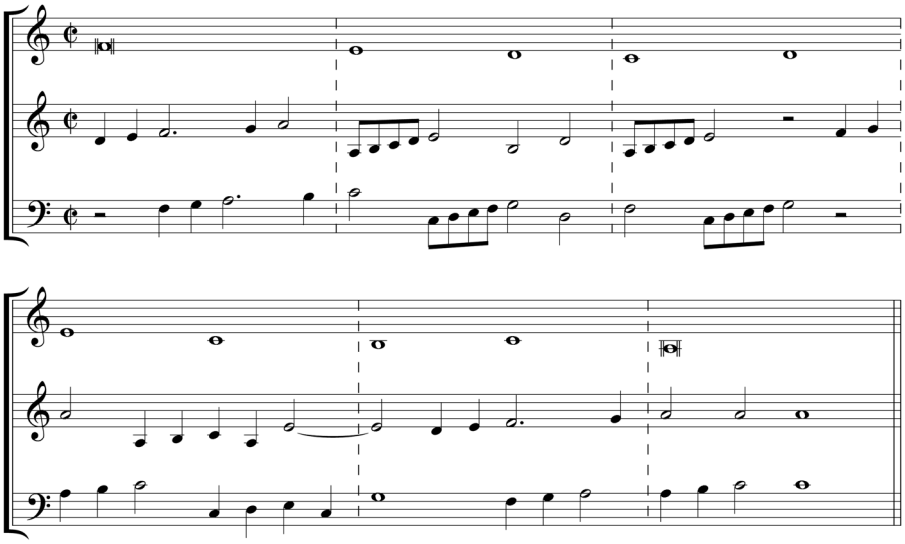
XXI.18[172]



[172] В оригинале 1630 г. предпоследняя нота среднего голоса — *c*.

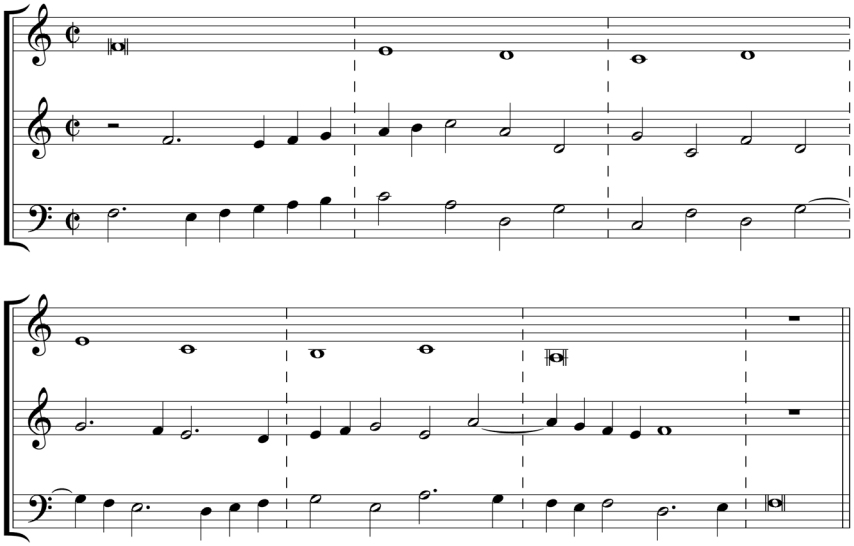
Decima octava forma in sexta inferiore: Восемнадцатая форма в нижнюю сексту:

XXI.19



[N5v] Decima nona forma in octava superiore: Девятнадцатая форма в верхнюю октаву:

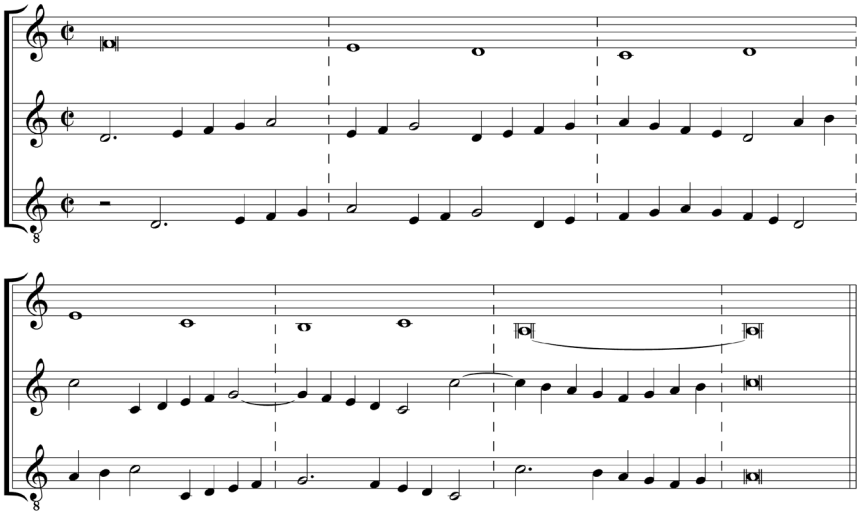
XXI.20



Vicesima forma in octava inferiore:

Двадцатая форма в нижнюю октаву:

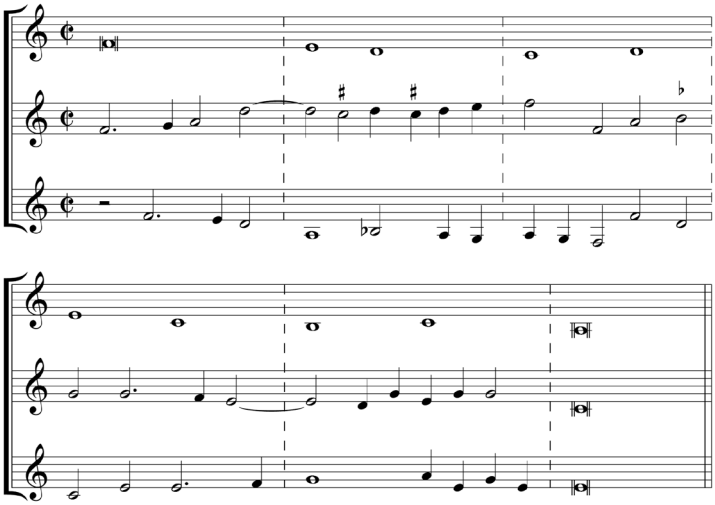
XXI.21



[N6r] Vicesima prima forma per contrarium motum:

Двадцать первая форма, [с голосами] в противоположном движении:

XXI.22[173]



Finis

Конец

[173] Во втором «такте» в нижнем голосе нарушена имитация (нота *g* вместо *b*). Возможно, это сделано для того, чтобы избежать свободно взятого тритона, что, впрочем, может показаться странным в контексте свободных диссонансов и других нарушений правил в предыдущих примерах «импровизационной гармонии».

Использованная литература

1. *Брат Михаил.* Диалог о музыке / новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 1. С. 8–35. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001. № 2. С. 8–33. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001.
2. *Гораций.* Оды, эподы, сатиры, послания / редакция переводов, комментарии и вступительная статья М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1970. 480 с.
3. *Григорий Великий (Двоеслов), святитель.* Правило пастырское, или О пастырскомъ служенiи / пер. с лат. Д. А. Подгурского. Киев: Тип. И. и А. Давиденко (аренд. С. Кульженко и В. Давиденко), 1872.
4. *Кальвизий З.* Мелопея / издание С. Н. Лебедева, пер. на рус. яз. и комментарии С. Н. Лебедева и А. М. Салтыковой // Научный вестник Московской консерватории. 2022. № 1. С. 26–93. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01.
5. *Лебедев С. Н.* Послание Гвидо: Знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 120–145. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2015.20.1.08.
6. *Лебедев С. Н., Салтыкова А. М.* «Мелопея» Кальвизия в истории музыкальной науки // Научный вестник Московской консерватории. 2022. № 1. С. 9–25. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01.
7. *Овидий.* Элегии и малые поэмы / пер. с лат. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1973. 526 с.
8. *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки: сб. статей / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.
9. *Calvisius S.* Compendium musicae pro incipientibus conscriptum. [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomaeus Voigt, 1602.
10. *Calvisius S.* Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis <...> Posterior, de initio et progressu musices <...>. Leipzig: Jacob Apel, 1600. 142 p.
11. *Johnson Ch.* The Accentus of the Latin Ancient Grammarians // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. Vol. 35 (1904). P. 65–76.
12. Liber usualis. Tournai: Society of St. John the Evangelist, 1950. 1921 p.
13. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. [Ed. prima]. Venezia, 1558. 347 p.
14. *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. [Ed. tertia]. Venezia: Francesco de' Franceschi, 1589. 448 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. Lebedev, Sergey N., ed. and trans. 2021. "[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 8–35; no. 2 (June): 8–33. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001; https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001.
2. Horatius. 1970. *Ody. Epody. Satiry. Poslaniya* [Odes. Epods. Satires. Epistles]. Translated from Latin by M. L. Gasparov et al. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
3. Gregory the Great, Saint. 1872. *Regulae pastoralis liber.* Translated from Latin by D. Podgursky. Kiev: I. & A. Davidenko. (In Russian).
4. 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.
5. Lebedev, Sergey N. 2015. "Poslanie Gvido: Znakomyy tekst o neznakomom raspeve [Guido's Message: A Familiar Text About an Unfamiliar Chant]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 6, no. 1 (March): 120–45. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2015.20.1.08.
6. Lebedev, Sergey N., and Arina M. Saltykova, 2022. " 'Melopeya' Kal'viziya v istorii muzykal'noy nauki [Calvisius' 'Melopoeia' in the History of Musical Science]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 1 (March): 9–25. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.48.1.01.
7. Ovidius. 1973. *Elegii i malye poemy* [Elegies and Small Poems]. Translated from Latin by M. L. Gasparov. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
8. Kholopov, Yury. N. 1978. "*Kanon. Genezis i rannie etapy razvitiya* [Genesis and Early Stages of Development]." In *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki* [Theoretical Observations on the Music History], edited by Yulia. K. Evdokimova, Vsevolod V. Zaderatskiy, and Tamara N. Livanova, 127–57. Moscow: Muzyka. (In Russian).
9. Calvisius, Sethus. 1602. *Compendium musicae pro incipientibus conscriptum*. [Ed. secunda]. Leipzig: Bartholomaeus Voigt.
10. Calvisius, Sethus. 1600. *Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis musicis* <...> *Posterior, de initio et progressu musices* <...>. Leipzig: Jacob Apel.

11. Johnson, Charles W. L. 1904. “The accentus of the Latin ancient grammarians.” *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 35: 65–76.
12. *Liber usualis*. 1950. Tournai: Society of St. John the Evangelist.
13. Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le istitutioni harmoniche*. [Ed. prima]. Venezia.
14. Zarlino, Gioseffo. 1589. *Le istitutioni harmoniche.* [Ed. tertia]. 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