



Аннотированное научное издание

UDC 781.4(450)''10''

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.01>

Гвидо Аретинский. Микролог

Перевод, комментарий и вступительная статья С. Н. Лебедева

Сергей Николаевич Лебедев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
olorulus@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0745-6700>

Аннотация: «Микролог» Гвидо (1026–1030) — один из самых значимых и часто цитируемых трактатов в истории западной музыкальной науки. Эта публикация содержит полный перевод «Микролога» на русский язык, с подробными комментариями, нотными примерами и другого рода иллюстрациями. Многочисленные *loci obscuri* в тексте Гвидо, неоднозначность его терминологии обусловили необходимость дать параллельно переводу оригинал (так называемая билингва), в целом по критическому изданию Й. М. Смитса ван Васберге. В приложении публикуется (также билингвой) анонимная интерполяция к 10-й главе «Микролога» (датируется XI веком), посвященная диесе, — это редкий для Средневековья пример описания практики использования микроинтервалов в григорианской монодии. Оба текста на русском языке публикуются впервые.

Ключевые слова: Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, монохорд, буквенная нотация, церковные лады, органум, диеса

Для цитирования: *Гвидо Аретинский. Микролог* / пер., комментарий и вступит. статья С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 2 (июнь 2023). С. 216–283. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.01>.

HISTORY OF MUSIC THROUGH DOCUMENTS

Annotated Scholarly Edition

Guido of Arezzo. *Micrologus*

Translation, commentary and introductory article by Sergey Lebedev

Sergey N. Lebedev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
olorulus@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0745-6700>

Abstract: Guido's *Micrologus* (written between 1026 and 1030) is one of the most important and frequently cited treatises in the history of Western music theory. This publication contains a complete Russian translation of the *Micrologus*, with detailed commentaries,

sheet music examples, and other illustrations. The numerous loci obscuri in Guido's text and the ambiguity of his terminology necessitated giving the original text (based on the critical edition of J. M. Smits van Waesberghe) in parallel with the translation. The Appendix contains (also in bilingual form) an anonymous interpolation to Chapter 10 of *Micrologus* on the diesis which dates back to the 11th century. This is a rare example of a description of the practice of microtonal intervals in medieval plainchant. Both texts are published in Russian for the first time.

Keywords: Guido of Arezzo, history of Western music theory, monochord, letter notation, church modes, organum, diesis

For citation: Lebedev, Sergey N., ed. 2023. "Micrologus." Trans., commentary and introductory article by Sergey Lebedev. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 2 (June): 216–283. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.53.2.01>.

«Микролог» — первый (написан между 1026 и 1030 годами) и самый большой труд Гвидо Аретинского. За последние полтора века его перевели полностью на немецкий [26], английский [27], французский [22] и итальянский [23] языки. Две главы из «Микролога» в русском переводе опубликовал еще в 1980-е годы В. А. Федотов [13, 106–112]; в 2000-е годы еще три главы опубликовала Ю. В. Пушкина [5]. Издания полного русского перевода, насколько мне известно, нет¹.

Одновременно «Микролог» — самый сложный труд Гвидо, причудливо соединяющий в себе черты учебника элементарной теории музыки и научного трактата. Уже во 2-й половине XI века некоторые пассажи из «Микролога» считались «темными» и неоднократно комментировались; в последующие века рецепция только ширилась². Чтобы приблизиться к адекватному (насколько это возможно) его прочтению, пришлось как следует изучить контекст — прежде всего, другие, более поздние, аутентичные тексты Гвидо³ и тексты его непосредственных предшественников (также из центральной Италии), двое из которых известны на Западе под одним и тем же прозвищем «Псевдо-Одо», а третий с легкой руки Мишеля Югло получил имя Одо Аретинского⁴. Для адекватного прочтения

¹ Полный перевод «Микролога», выполненный Ю. В. Пушкиной, помещен в приложении к ее диссертации [12].

² Среди первых комментаторов — Герман Расслабленный (1013–1054; без упоминания имени Гвидо), Арибо Схоласт (fl. 1068–78), Вильгельм из Хирзау (†1091), Иоанн Коттон (ca. 1100), Фрутольф (†1103), а также авторы четырех анонимных трактатов XI–XII веков, изданных Й. М. Смитсом ван Васберге (самый ценный из них — комментарий к «Микрологу» с инципитом «*Mistos graece, brevis latine*») [17]. Научные статьи и монографии, обсуждающие те или иные аспекты «Микролога», ныне исчисляются десятками.

³ См. мои переводы (с комментариями и вводными статьями) «Послания о незнакомом распеве» [9], «Стихотворных правил» [10] и «Пролога к антифонарию» [6].

⁴ См. публикации трактатов о музыке Брата Петра [4] и Брата Михаила [2; 3]. «Пролог к гонарию» Одо Аретинского опубликован в приложении к изданию Брата Михаила [3, 29–31]. Корреляция «Одоновых» текстов с трудами Гвидо обсуждается в статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7].

важно также изучить более «старые» авторитеты — особенно «Основы музыки» Боэция (начало VI века) и пару знаменитых анонимных текстов (последней трети IX века), «Musica enchiridis» и «Scolica enchiridis»⁵; наш автор не просто знал эти источники, но и опирался на них в разработке собственных идей. Некоторые авторитетные концепции ассимилированы естественно и глубоко, как, например, пифагорейский канон (монохорд), параллелизм текста и музыки, «качество» и «родство» звукоступеней, буквенная нотация. В других случаях — когда значения заимствованных слов не очень соотносятся со значениями тех же слов в контексте его собственного учения — Гвидо, не колеблясь, «умножает сущности»⁶. И совсем уже плохо для адекватного прочтения, когда в заимствованиях вклиниваются чужие понятия, которые нигде более не встречаются и автором никак не объясняются⁷.

Особую сложность представляют несколько очень ходовых слов и словосочетаний, которые Гвидо использует (иногда в пределах одного абзаца!) в разном смысле. Среди них *modus* (кроме общелексического значения «способ» встречаются также терминологические «интервал», «лад», *modus vocum* — типовая последовательность тонов и полутонов, интервальный паттерн), *vox* (звук определенной высоты, певческий голос, ступень звукоряда), *neuma* (знак нотации, мелодическая фраза в учении о форме, мелодия-модель для настройки на лад, нештае в смысле музыки в целом), *cantus* (распев в смысле оформленной «пьесы», главный голос диафонии, пение в целом), *symphonia* (общелексически — «согласие», «гармония»; терминологически — «вертикальный консонанс»). Если не предоставить читателю оригинал, русский перевод будет испещрен латинскими вставками в скобках, а фразы для демонстрации

⁵ Оба трактата когда-то приписывали Хуквальду Сент-Аманскому (ок. 840–930), затем автора стали называть «Псевдо-Хуквальдом»; какое-то время считалось, что они принадлежат перу германского аббата Хогера Верденского (†906), но после всей этой чехарды переименований в 2016 году исследователи снова вернулись к констатации анонимности (см. три вступительные статьи к новому немецкому переводу Петры Вебер [29]).

⁶ Например, в главе 15 Гвидо пишет: *Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum* («Также [нужно следить за тем], чтобы части и отделы музыки и текста заканчивались одновременно»). В *Mus. ench.* 19 читаем: *item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum*; прототип очевиден. В начале той же главы 15 «Микролога» *syllaba, pars, neuma, distinctio* включены в единый ряд специальных терминов, обозначающих разные по протяженности разделы текстомузыкальной формы; «невма» в этом специальном контексте — небольшая мелодическая фраза. Но в обсуждаемой фразе у Гвидо в результате, так сказать, непреднамеренного синтеза вышло, что слова *partes* и *distinctiones* употребляются в специальном значении, а слово *neumae*, как у автора *Mus. ench.*, оставлено в значении музыки вообще (*neumae atque verba*, «музыка и текст»).

⁷ Например, в главе 4, вместе с (немаркированной) цитатой из популярного мнемонического текста *Ter terni sunt modi* в текст «Микролога» попал и термин *clausula* со значением, которое не соответствует ни одному из известных. Поскольку кроме этого места нигде в «Микрологе» *clausula* не встречается, а здесь Гвидо не потрудился его объяснить, переводить приходится по смыслу.

контекста в трудных местах, будучи расположены в сносках, перегружат и без того загруженный аппарат. *Loci obscuri* и многозначность/неоднозначность слов — вот главные соображения, которые обусловили издание «Микролога» билинговой.

Оригинал я даю по тексту критической (на материале 77 рукописей) редакции, подготовленной нидерландским медиевистом Йозефом Смитсом ван Васберге [25] (далее сокращенно SvW)⁸. Опубликованная еще в 1955 году, его редакция до сих пор признаётся надежной и нуждается лишь в немногих правках, как, например, изменение взаиморасположения нотных примеров и авторских пояснений к ним в главе 19. В некоторых трудных местах мне казалось предпочтительным иное чтение, нежели то, что дает нидерландский коллега. Выбрать более подходящий, по моему мнению, вариант помогли его мощный критический аппарат и цифровые факсимиле важнейших (и древнейших) рукописей Гвидо, к которым у меня по счастью есть доступ. В любом случае, все редакционные изменения оговорены в комментариях. Кроме источниковедческих замечаний, комментарии к этому изданию, как обычно, содержат небольшие справки (которые пылливый читатель всегда сможет расширить, найдя информацию в интернете), контекстные уточнения и толкования. Научные комментарии, приуроченные, в основном, к «проблемным» местам, не претендуют на окончательность. Их цель — изложить мою собственную точку зрения на проблему, или, если для проблемы готового решения нет, — хотя бы обратить на нее внимание читателя, как, например, в пассаже об этосе ладов (глава 14), где Гвидо пишет о «прерывистых скачках» (*fracti saltus*) автентического девтера и «журчании», или «щебетании» (*garrulitas*), автентического тетрарда. Я слышал много распево VII тона (он же автентический тетрард), но никакого «щебетания» мне уловить не удалось, а «прерывистые скачки» III тона (= автентического девтера), на мой скромный взгляд, не более «прерывисты», чем, скажем, мелодии I тона с его знаменитой интонационной формулой (c)–d–a–c¹(b)–a.

В колонке перевода конъектуры (которые я пытался свести к минимуму) заключены в квадратные скобки. Цифры в квадратных скобках в колонке оригинала — ссылки на страницы издания Смитса ван Васберге. Ссылки на рукописи «Микролога» (в круглых скобках полужирным начертанием), а также на некоторые часто цитируемые вторичные источники даны в виде аббревиатур, которые расшифрованы в списке сокращений, помещенном перед библиографией. Ссылки на однократно цитируемые рукописи даны с использованием стандартных сигнатур RISM.

Приложение к этой публикации образует анонимная интерполяция к главе 10, посвященная диесе (датируется XI веком). Уникальность ее в том,

⁸ Старое издание «Микролога», выполненное в 1784 году Мартином Гербертом (GS II; [34, II, 2–24]), ныне считается непригодным для использования.

что автор относится к микроинтервалике не формально, то есть не описывает античную энармонику в духе оммажа Боэцию, а свидетельствует о вполне реальной практике использования диесы в григорианской монодии. Как и основной текст «Микролога», интерполяция о диесе издается билингвой.

Нотные примеры в оригинале Гвидо представлял, полагаю, только в латинской буквенной нотации. Однако в рукописях «Микролога», даже в самых ранних (XI века), они зафиксированы и в буквенной, и в модифицированной невменной, так называемой Гвидоновой, нотациях⁹. Составители этих рукописей, несомненно, ассимилировали модификации невменной нотации из позднейших трудов Гвидо, поскольку в «Микрологе» обсуждения нотационных новшеств нет. То же касается и интерполяции о диесе, пример которой рукописи дают и в буквенной, и в невменной нотациях. В этом издании все нотные примеры для удобства читателя транскрибированы в классическую пятилинейную нотацию, слегка приспособленную для фиксации григорианики (черные головки без штилей); их буквенные прототипы доступны в онлайн-базе данных *Thesaurus Musicarum Latinarum*¹⁰. Алфавитный указатель цитированных распевов (*Index cantuum*) находится в конце работы.

В иллюстрациях римская цифра до точки указывает номер главы в «Микрологе», арабская цифра после точки — порядковый номер иллюстрации внутри этой главы: например, XVII.3 = третья иллюстрация в главе 17, XIX.11 = одиннадцатая иллюстрация в главе 19. Такой принцип реферирования позволяет ссылаться на чертежи и нотные примеры независимо от источника цитирования с его «конкретной» страницей — будь то старинные оригиналы или современные издания.

Благодарю друзей и коллег, в разные годы помогавших мне добывать рукописи Гвидо и вторичную литературу: Бернхольда Шмида (Мюнхен), Чезарино Руини (Болонья), Томаса Матисена (Блумингтон, шт. Индиана), Жана-Кристофа Жоливе (Париж), Юлию Владимировну Пушкину (Москва), Елену Евгеньевну Чернову (Регенсбург), Петра Юрьевича Трубинова (Хельсинки). Благодарю за ценные замечания Вячеслава Геннадьевича Цыпина (Москва), Алексея Юрьевича Зубова (Москва), Дмитрия Львовича Дорофеева (Воронеж).

С. Н. Лебедев
Весьегонск — Москва

⁹ Термин «Гвидонова нотация» для невменно-линейной нотации с использованием цветных ключевых линеек (преимущественно *F* и *C*) отстаивал Смитс ван Васберге [33, 53].

¹⁰ См.: <https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIMICR>.

abundantissime roborati et sapientiae studiis plenissime adornati, qui et commissam plebem una vobiscum competenter erudiant, et divinae contemplationi assidue et ferventer inhaereant: sed ut meae parvitas et mentis et corporis imbecillitas miserata vestrae pietatis et paternitatis fulciatur munita praesidio, ut si quid mihi divinitus utilitatis accesserit, vestro Deus imputet merito.

Qua de re cum de ecclesiasticis utilitatibus ageretur exercitium musicae artis, pro quo favente Deo non incassum desudasse me memini, vestra iussit auctoritas proferri in publicum, ut sicut ecclesiam beatissimi [-83-] Donati episcopi et martyris, cui Deo auctore iure vicario praesidetis, mirabili nimium schemate peregistis, ita eiusdem ministros ecclesiae honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes vestrique honoris ac meriti per plurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis ecclesiae per vos studiorum provenerit claritudo.

чрезвычайно укрепивших себя добродетелями и обильно украсившихся плодами учености — они и должным образом наставляют вверенную вам паству, и беспрестанно и горячо предаются божественному созерцанию, — а для того, чтобы жалкая немощь моего ничтожества — и души и тела — была под защитой вашего милосердия и отеческой заботы. И если от меня, по воле небес, будет польза, Бог поставит ее вам в заслугу⁴.

Поскольку [это] упражнение в музыкальном искусстве⁵, ради чего, с Божьей помощью, надеюсь, я не зря трудился, предназначено для церковных нужд, ваша милость повелели представить его на всеобщее обозрение. Подобно тому, как вы завершили столь изумительного вида церковь блаженнейшего епископа и мученика Доната⁶, предстоятелем которой волею Божьей вы по праву, как [его] викарий, являетесь, так и ее служителей, наградив их почетнейшей и достойнейшей привилегией [служения в этой церкви], вы прославите среди клириков чуть ли не всего мира. Действительно, уже одно то чудесно и заслуживает подражания, что даже отроки вашей церкви в музыкальном образовании превосходят умудренных опытом стариков из всех других мест. И ваши почести и заслуги будут намного выше, когда — после древних Отцов — благодаря вам [наше] церковное образование столь значительно прославится.

⁴ Так и случилось. Ныне Теодальд, занимавший кафедру епископа в Ареццо в 1023–1036 гг., наиболее известен тем, что взял на службу Гвидо Аретинского и поддержал его музыкальные реформы. См. ил. 1 на цветной вкладке.

⁵ Т. е. «Микролог».

⁶ Священномученик Донат (ум. ок. 362) — небесный покровитель Ареццо. Церковь св. Доната, которую упоминает Гвидо, входила в состав архитектурного комплекса кафедрального собора священномученика Стефана и Девы Марии, в XI веке расположенного за городской стеной на холме Пьонта, примерно в километре от нынешнего кафедрального собора (XV–XVI веков). В первой трети XI века знаменитый архитектор Маджинард Аретинский осуществил реконструкцию собора, по окончании которой в 1032 г. он был освящен. В 1561 году по решению Козимо I Медичи весь архитектурный комплекс на холме Пьонта был снесен, ныне на его месте руины.

Иллюстрации к публикации:
Гвидо Аретинский. МИКРОЛОГ



Ил. 1. Гвидо и его патрон, епископ Теодальд Аретинский. Вена, Австрийская национальная библиотека, Cod. cpv 51, f. 35v (начало XII в.)

Plate 1. Guido of Arezzo and his patron Theodald, bishop of Arezzo. Austrian National Library (Vienna), Ms. cpv 51, f. 35v (beginning of the 12th century)

[-84-] Itaque quia vestro tam commodo praecepto nec volui contraire nec valui, offero sollertissimae paternitati vestrae musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui explicatas philosophorum, neque eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis, id solum procurans quod ecclesiasticae opportunitati nostrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim quave utilitate et intentione perpaucis absolvam.

Incipit Prologus

Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia musicam pueris tradere. Tandem affuit divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur; quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere.

[-86-] Maxime itaque dolui de nostris cantoribus qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel

Итак, поскольку я не хотел и не мог ослушаться вашего столь своевременного наказа, вверяю вашему изысканнейшему отеческому попечению правила музыкального искусства, изложенные как можно яснее и короче, чем у философов — я шел не совсем их путем, то есть не ступал за ними след в след, а заботился лишь о том, что полезно церкви и малым сим⁷. Эта наука, в самом деле, до сих пор [людям] представлялась темной, поскольку, когда действительно возникала трудность, не было никого, кто мог бы ее просто объяснить. Изложу теперь коротко, что когда-то послужило толчком, в чем польза и какова цель моего начинания.

Пролог

Поскольку природная склонность и стремление к благочестию сделали меня полезным для людей, я стал среди прочего преподавать музыку отрокам. Наконец, [на них] снизошла божественная благодать, и некоторые из них, обученные пользоваться нашими нотами с помощью монохорда⁸, меньше чем через месяц уверенно пели с листа — причем на всеобщем обозрении — прежде не виденные и не слыханные распевы. А кто так не может, не знаю, с какой стати дерзает называть себя музыкантом или певчим.

Больше всего я сожалею о наших певчих, которые, даже если сто лет будут упорно изучать пение, так и не смогут исполнить

⁷ Под «философами» (*philosophi*) подразумеваются авторы ученых трудов, направленных не на музыкальную практику, а на исследование общих законов музыки; под «малыми сими» (*parvuli*) — полуграмотные певчие. Ср. в эпилоге «Послания»: «Пример оттуда (из трактата *Musica enchiriadis*. — С. Л.) одними лишь нотными знаками я опустил, ибо снизошел до мальших сих, — в этом я следую Боэцию, книга которого [в целом] полезна не певчим, а только философам» [9, 46].

⁸ Новые мелодии певчие разучивали в том числе и с помощью монохорда: сначала воспроизводили мелодию на нем, а затем «подражали» ему голосом (*imitatione chordae*). Такой способ, например, описывает Брат Михаил в «Диалоге о музыке» (§ 4).

minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus, et numquam ad scientiam veritatis pervenientes.

Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi. Quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si qua ex his quae dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non [-87-] curans de his si quorundam livescat invidia, dum quorundam proficiat disciplina. Explicit prologus.

Incipiunt capitula

[-88-] Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat

Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot

Capitulum III. De dispositione earum in monochordo

Capitulum IV. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur

Capitulum V. De diapason, et cur septem tantum sint notae

Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum

Capitulum VII. De affinitate vocum per quattuor modos

своими силами маленький антифон. Они будут вечно учиться, как говорит Апостол, но никогда не придут к познанию истины⁹.

Итак, желая обратить наш полезный труд на пользу всем, из многих музыкальных аргументов¹⁰, которые я с Божьей помощью в разные годы ревностно изучал, отобрал я те, что посчитал полезными для певчих, и изложил с максимально возможной краткостью. А те, что мало способствуют пению¹¹, или те, что описывают сущности, которые нельзя понять, по моему мнению, не заслуживают упоминания. И мне нет дела до тех, кого обуревают зависть, пока другие преуспевают в учении¹². Конец пролога.

Оглавление

Глава 1. Что нужно делать тому, кто хочет научиться музыке

Глава 2. Сколько существует нот и каковы они

Глава 3. Расположение нот на монохорде

Глава 4. Шесть интервалов, которыми звуки соединяются друг с другом

Глава 5. Октава, и почему нот всего семь

Глава 6. Способы деления [монохорда] и их разъяснение

Глава 7. Родство звуков, проявляющееся в четырех способах [их сочетания]

⁹ 2Тим 3:7.

¹⁰ Под «музыкальными аргументами» (*argumenta musica*) понимаются рассуждения и доказательство в учебниках и трактатах о музыке.

¹¹ Т. е. в теории музыки (*musica = musica theoricā*). Так, например, Гвидо опустил в «Микрологе» теорию родов числовых отношений (кратные, сверхчастичные, сверхчастные и др.), составляющих сердцевину пифагорейского учения о музыке.

¹² Тема завистников, неожиданно всплывающая в конце Пролога, проходит через все наследие Гвидо. Она звучит в начальном акростихе «Микролога», в «Стихотворных правилах» [10, 25] и с особым акцентом — в «Послании» [9, 29–30].

Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et b et b

Capitulum IX. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est

[-89-] Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione

Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum

Capitulum XII. De divisione quattuor modorum in octo

Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate

Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae

Capitulum XV. De comoda vel componenda modulatione

Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum

Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur

[-90-] Capitulum XVIII. De diaphonia, id est organi praecepto

Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio

Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa [-91-]

Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat

Иgitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas [-92-] saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita ignotos ut notos cantus suaviter canat. Sed quia voces, quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem

Глава 8. Другие виды родства.

Звуки b и b

Глава 9. Подобие звуков, в [сочетании] которых совершенна лишь октава

Глава 10. Ладь. Оpozнание и исправление фальшивой мелодии

Глава 11. Какой звук в мелодии главный и почему

Глава 12. Подразделение четырех ладов на восемь

Глава 13. Как распознать восемь ладов по высоким и низким звукам

Глава 14. Тропы и сила музыки

Глава 15. Надежащая мелодия и способ ее сочинения

Глава 16. Многообразие звуков и невм

Глава 17. Все, что проговаривается, можно распеть

Глава 18. Диафония, то есть правила органаума

Глава 19. Показ той же диафонии на примерах

Глава 20. Каким образом музыка была изобретена от звучания молотков

Глава 1. Что нужно делать тому, кто хочет научиться музыке

Итак, кто хочет освоить наше учение, пусть выучит несколько распевов, записанных нашими нотами¹³, набьет руку в использовании монохорда¹⁴ и повторяет почаще эти правила, до тех пор, пока, познав силу и природу звуков, не начнет с удовольствием петь незнакомые и знакомые распевы. Но поскольку звуки, которые составляют первооснову музыкального искусства,

¹³ Под «нотами» Гвидо имеет в виду буквы латинского алфавита, представляющие собой метки для звуков определенной высоты, «буквоноты» (а не «ноты» в том смысле, который нам привычен).

¹⁴ Ср. аналогичные пассажи в «Послании», где освоение незнакомого распева посредством монохорда расценивается уже как анахронизм.

ars naturam imitata discrevit, primitus videamus. [-93-]

Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot

Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponitur *Г* graecum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti litterae graves ideoque maioribus litteris insignitae, hoc modo:

A B C D E F G

[-94-] Post has eadem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tamen inter *a* et *b* aliam *b* ponimus quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus, ita:

a b **♮** c d e f g

Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo *b* **♮** similiter duplicamus, ita:

aa bb **♮♮** cc dd

Haec a multis superfluae dicuntur, nos autem malimus abundare quam deficere. Fiunt [-95-] itaque simul omnes XXI, hoc modo:

Г А В С D E F G a b **♮** c d e f g aa bb **♮♮** cc dd

мы лучше схватываем на монохорде, давайте первым делом рассмотрим, как искусство — в подражание природе — различает их [именно на этом инструменте].

Глава 2. Сколько существует нот и каковы они

Ноты на монохорде таковы¹⁵. Сначала ставится греческая буква *Г*, добавленная недавно¹⁶. Затем следуют 7 букв алфавита для низких [звуков]¹⁷ и потому обозначенных большими буквами:

Затем те же 7 букв повторяются для высоких [звуков], но описанных малыми буквами. В них, однако, между *a* и *b* ставим иное *b*, которое делаем круглым, другое же [из двух] — квадратным, вот так:

К ним для тетрахорда сверхвысоких [звуков] добавляем те же буквы, но в ином, [двойном] начертании, причем буквы *b* и **♮** тоже удваиваем, вот так:

Эти [сверхвысокие] многие считают избыточными. Мы же предпочитаем излишек недостатку¹⁸. Итак, в целом выходит 21 буква:

¹⁵ Под «нотами» в «Микрологе» Гвидо имеет в виду не только (ходовые в его время) невмы, но и «буквы» (*litterae*), метки для «абсолютных» высот певческого звукоряда — А, В, С и т. д. В позднейшей (постгвидоновой) традиции эти «музыкальные» буквы повсеместно назывались «ключами», или «клависами» (*claves*).

¹⁶ О букве «гамма» см. в трактатах брата Петра (вообще прославленного своим грекофильством) и брата Михаила, написанных ок. 1000 года.

¹⁷ Низшего певческого регистра. Буквально в оригинале — «низкие буквы» (далее см. также «высокие буквы»).

¹⁸ Гвидо перефразирует крылатое латинское выражение *melius est abundare quam deficere* («лучше избыток, чем недостаток»). Ср. в Миср. 11.21 другой афоризм: *Omnis laus in fine canitur*. Ему вообще (не только в «Микрологе») свойственно время от времени вставлять в ученый текст крылатые фразы, поговорки и прочие афоризмы.

Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest etiam pueris breviter ac plenissime explicata. [-96-]

Описанное расположение¹⁹, которое ученые либо обходят молчанием, либо излагают слишком путано, [далее] разъясняется кратко и исчерпывающе, в манере, доступной даже отрокам.

Capitulum III. De dispositione earum in monochordo

G itaque in primis affixa ab ea usque ad finem subiectum chordae spatium per novem partire et in termino primae partae partis *A* litteram pone, in qua omnes antiqui fecere principium. Item ab *A* ad finem [-97-] nona collecta parte eodem modo *B* litteram iunge. Post haec ad *G* revertens ad finem usque metire per IIII, et in primae partis termino invenies *C*. Eademque divisione per IIII, sicut cum *G* inventum est *C*, simili modo per ordinem cum *A* invenies *D*, cum *B* invenies *E*, et cum *C* invenies *F*, et cum *D* invenies *G*, et cum *E* *a*, et cum *F* *b* rotundam.

Quae vero sequuntur, similium et earundem omnes per [-98-] ordinem medietate facile colliguntur, utputa a *B* ad finem in medio spatio pone aliam *B*. Similiterque *C* signabit aliam *c*, et *D* signabit aliam *d*, et *E* aliam *e*, et *F* aliam *f*, et *G* aliam *g* et reliquae eodem modo. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret.

De multiplicibus diversisque monochordi divisionibus unam apposui, ut cum de multis ad unam [-99-] intenderetur, sine

Глава 3. Расположение нот на монохорде

Итак, закрепив вначале букву *G*, раздели всю струну на девять частей и на границе первой девятины положи букву *A* (ее все древние считали основанием [звукоряда])²⁰. Далее, на отрезке струны от *A* и до конца отмерь девятину и прибавь таким же образом букву *B*. Затем вернись к *G* и раздели всю струну на 4 части, и на границе первой четверти найдешь *C*. Тем же делением на 4, которым от *G* было найдено *C*, двигаясь по порядку, найдешь *D* от *A*, *E* от *B*, *F* от *C*, *G* от *D*, *a* от *E*, *b* круглое от *F*.

Все последующие буквы выводятся по порядку и легко от подобных и тех же самых букв, через середину²¹: посредине струны, взятой от *B* до конца, положи иное *B*, точно так же *C* даст иную *c*, *D* даст иную *d*, *E* — иную *e*, *F* — иную *f*, *G* — иную *g* и так далее. Таким методом ты можешь продвигаться вверх и вниз до бесконечности, пока тебя не ограничит авторитетное правило искусства²².

Из многообразных делений монохорда я рассмотрел одно, поскольку нечто, сведенное из многих вариантов к одному,

¹⁹ Расположение всех звукоступеней на монохорде, весь певческий звукоряд.

²⁰ При первом способе деления монохорда звукоступени выводятся (используя разные деления отрезков струны) последовательно и в восходящем порядке (как на схеме в главе 2).

²¹ Путем деления соответствующего отрезка струны пополам.

²² В действительности на данной струне можно «до бесконечности продвигаться» только вверх (то есть извлекать звуки, более высокие, чем *g*). Автор не уточняет, с чем связано ограничение, накладываемое «авторитетным правилом», но можно предположить, что с возможностями человеческого голоса.

scrupulo caperetur. Praesertim cum sit tantae utilitatis, ut et facile intelligatur et intellecta vix obliviscatur.

Alius vero dividendi modus sequitur, qui etsi memoriae minus adiungitur, eo tamen monochordum velociori celeritate componitur, hoc modo: Cum primum a Γ ad finem novem passus id est particulas facis, primus passus terminabit in A , secundus vacat, tertius in D , quartus vacat, quintus in a , sextus in d , septimus in aa , reliqui vacant. [-100-] Item cum ab A ad finem novenis partiris, primus passus terminabit in B , secundus vacat, tertius in E , quartus vacat, quintus in b , sextus in e , septimus in bb , reliqui vacant. Item cum a Γ ad finem quaternis dividis primus passus terminabit in C , secundus in G , tertius in g , quartus finit. $A C$ vero ad finem similiter quattuor passuum primus terminabit in F , secundus in c , tertius in cc , quartus finit. Ab F vero quaternorum passuum primus terminabit in b rotundam, secundus in f .

[-101-] Et de dispositionibus vocum hi duo regularum modi sufficiant, [-102-] quorum superior quidem modus ad memorandum

усваивается без всякого сомнения²³. Это деление тем более полезно, что его легко понять, а единожды поняв, нелегко забыть.

Есть другой способ деления²⁴, который не столь хорошо запоминается, но зато монохорд им размеряется быстрее. Сначала раздели всю струну от Γ на 9 отрезков, или небольших частей²⁵: первый отрезок кончается на A , второй пропускаем, третий — на D , четвертый пропускаем, пятый — на a , шестой — на d , седьмой — на aa , остальные опускаем. Теперь раздели на 9 частей [часть струны] от A до конца: первый отрезок кончается на B , второй пропускаем, третий — на E , четвертый пропускаем, пятый — на b , шестой — на e , седьмой — на bb , остальные опускаем. Далее раздели всю струну от Γ на 4 части: первый отрезок кончается на C , второй — на G , третий — на g , четвертый завершает [струну]²⁶. В разделенной на 4 отрезка [части струны] от C до конца первый отрезок кончается на F , второй — на c , третий — на cc , четвертый завершает [струну]. В разделенной на 4 отрезка [части струны] от F до конца первый отрезок кончается на b круглом, второй на f ²⁷.

О двух правильных способах расположения звуков [на монохорде] сказано достаточно: первый способ — самый легкий

²³ Дидактика Гвидо такова: когда у ученика нет вариантов, нет и сомнений на предмет того, какой из вариантов предпочесть.

²⁴ Первый способ деления монохорда описан раньше у Брата Михаила в «Диалоге о музыке». Второй способ в трактатах до Гвидо мне не встречался. Те же два способа деления монохорда Гвидо приводит в позднейшем труде «Правила в стихах»; подробности см. в комментариях 13 и 27 к моему изданию [10].

²⁵ Словом *passus* (буквально «шаг») Гвидо называет один отрезок равнодольного деления целой струны или ее части, соответствующий тому или иному музыкальному интервалу, так сказать, «интервальному шагу». Деление на 9 дает целотоновый шаг, на 4 — квартный, на 3 — квинтовый, на 2 — октавный.

²⁶ То есть попадает на конец струны.

²⁷ В этом втором способе для звукоряда, который сам автор определил выше (см.), не хватает двух «сверхвысоких нот» — bb и dd .

facillimus, hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt. [-103-]

Capitulum IV. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur

Dispositis itaque vocibus inter vocem et vocem alias maius spatium cernitur, ut inter *G* et *A* et inter *A* et *B*, alias minus, ut inter *B* et *C* et reliqua. Et maius quidem spatium tonus dicitur, minus vero semitonium, *semis* videlicet id est non plenus tonus.

[-104-] Item inter aliquam vocem et tertiam a se tum ditonus est, id est duo toni, ut a *C* ad *E*; tum semiditonus, qui habet tantum tonum et semitonium, ut a *D* in *F* et reliqua. Diatessaron autem est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni et unum semitonium, ut ab *A* ad *D* et a *B* in *E* et reliqua. Diapente vero uno tono maior est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni et unum semitonium, ut ab *A* [-105-] in *E* et a *C* in *G* et reliqua.

Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonus, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo.

для запоминания, второй — самый быстрый для выполнения. Дальше вкратце разъясняются все музыкальные интервалы²⁸, [возникающие из этих] делений.

Глава 4. Шесть интервалов, которыми звуки соединяются друг с другом

После того как звуки [на монохорде подряд] расположены, в одном случае между звуком и [соседним] звуком обнаруживается расстояние побольше, как между *G* и *A* и между *A* и *B*, а в другом случае — поменьше, как между *B* и *C* и т. п. Расстояние побольше называется тоном, а поменьше — полутоном, *semis* и значит «не целый» тон²⁹.

Далее, между данным звуком и третьим образуется то дитон, что значит два тона (как от *C* к *E*), то полудитон, в котором только тон и полутоном (как от *D* к *F* и т. п.)³⁰. Кварта же бывает, когда между двумя звуками тем или иным способом возникают два тона и один полутоном, как от *A* к *D*, от *B* к *E* и т. п. Квинта же на тон больше, когда между некими звуками три тона и один полутоном, как от *A* к *E*, от *C* к *G* и т. п.

Итак, получи шесть благозвучий, или консонансов, а именно тон, полутоном, дитон, полудитон, кварту и квинту³¹. Ни в каком распеве иными способами — в восхождении или в нисхождении —

²⁸ Здесь и в главе 4 Гвидо использует многозначное слово *modus* в значении (мелодического) интервала.

²⁹ Этот аргумент со словом *semis* — в контексте деления целого тона на два неравных полутона — выдвигал еще Боэций (*Mus. I*, 16), а затем неоднократно воспроизводили средневековые теоретики (например, см.: *Mus. ench.* 9).

³⁰ Термины *ditonus* (дитон, в терминологии нашей элементарной теории музыки — большая терция) и *semiditonus* (полудитон, малая терция) — новые для музыкальной теории. *Ditonus* встречается чуть раньше Гвидо, у Брата Михаила, а *semiditonus*, кажется, впервые встречается именно в «Микрологе». Эту новизну наш автор никак не рефлексировал.

³¹ «Консонансами» (*consonantiae*) Гвидо называет допустимые в одноголосном распеве эмелические (приемлемые в мелодии) интервалы. По этой причине в списке нет октавы (она используется только в многоголосии).

Cumque [-106-] tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum³² est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere. [-107-]

Capitulum V. De diapason et cur septem tantum sint notae

Diapason autem est in qua diatessaron et diapente iunguntur; cum enim ab *A* in *D* sit diatessaron, et ab eadem *D* in *a* acutum

звук со звуком не соединяется³³. Из этих столь немногих элементов образуется вся гармония³⁴, поэтому чрезвычайно полезно их как следует запомнить. И пока ты их в пении полностью не прочувствуешь и не поймешь, не прекращай упражнений — когда научишься держать их наготове как ключи, ты сможешь петь точно и без затруднений³⁵.

Глава 5. Октава, и почему нот всего семь

Октава — это интервал, в котором соединяются кварта и квинта: когда, например от *A* до *D* — кварта, то от того же *D* до *a*

³² utilissimum] utilillimum *SvW*. Исправляю по 15 рукописям «Микролога».

³³ Категоричное утверждение автора, однако, оспорено практикой «исключений» (см. о малой сексте в главе 11).

³⁴ *Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur* — слово *clausula* здесь не имеет отношения к клаузулам (мелодическим каденциям) ладов. Не годится и риторическая клаузула — стандартная ритмоформула для окончания разделов (колонов, периодов) ораторской прозы. Перевожу по смыслу. *Harmonia* — звуковысотная структура музыки, без каких-либо коннотаций многоголосия.

³⁵ Текст от *cumque* до *possidere* почти дословно совпадает с популярным в средние века небольшим текстом «Ter terni sunt modi» (GS II; [34, II, 152–153]), составленным для скорейшего усвоения эммелических интервалов:

Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contextitur:

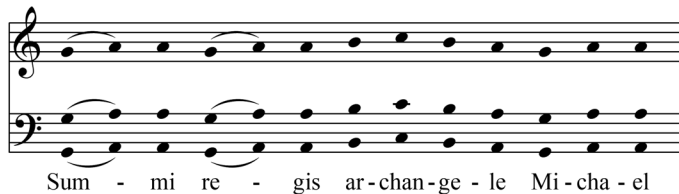
scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ad haec sonus diapason, si quem delectat, eius hunc modum esse agnoscat. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est eas alte memoriae commendare, nec prius ab huiusmodi studiis quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniae totius facillime queat comprehendere notitiam.

Западные медиевисты практически единогласно (включая *Lexicon musicum Latinum* [28]) приписывают «Ter terni» Герману Расслабленному. С учетом года его рождения (1013) и времени написания «Микролога» (не позже 1030), невозможно, чтобы Гвидо ц и т р о в а л Германа. Более того, Фрутольф Бамбергский в своем «Бревиарии» эксплицитно говорит об авторстве Германа только по отношению к стихам (на ту же тему) «Ter tria iunctorum», автора же «Ter terni sunt modi» он не знает (*cantilena cuiusdam de eisdem consonantiis* [19, 72]). Полагаю, что какой-то расхожий и безымянный текст для запоминания шести интервалов у Гвидо на момент написания «Микролога» уже был (из него и взялись «клаузулы»), а позже (после Гвидо) неизвестный автор расширил количество запоминаемых интервалов с шести до девяти.

Есть трижды три интервала, [т. е. 9], из которых состоит любая мелодия, а именно унисон, полутон, тон, полудитон, дитон, кварта, квинта, полутон с квинтой, тон с квинтой. Впридачу октава — если она тебе нравится, считай и ее [десятым] интервалом. Из этих столь немногих элементов образуется вся гармония, поэтому чрезвычайно полезно их как следует запомнить и не прекращать занятий до тех пор, когда, после освоения звуковых интервалов, придет и понимание — без малейших затруднений — всей гармонии».

sit diapente, ab *A* in alteram *a* diapason existit. [-108-] Cuius vis est eandem litteram in utroque habere latere, ut a *B* in *b*, a *C* in *c*, a *D* in *d* et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimaeque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare [-109-] sentimus, ut *D* et *d*. Utraque enim tono et semitono et duobus tonis remittitur, et item tono et semitono et duobus tonis intenditur.

Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eandem quamlibet antiphonam incipiant et decantent, miraberis te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem et acutum et superacutum tamen unice resonare, hoc modo:



высокого — квинта, а от *A* до второго *a* — октава. Она обнаруживает себя в той же букве, в обе стороны — от *B* до *b*, от *C* до *c*, от *D* до *d* и т. д. Как оба звука обозначаются одной и той же буквой, так же оба обладают полностью тем же качеством и совершеннейшим подобием³⁶. Когда кончаются семь дней, мы их повторяем, всегда называя восьмой день как первый. Точно так же мы всегда изображаем и называем восьмой и первый звуки одинаково, потому что чувствуем, что они согласуются, подчиняясь естественной гармонии, как *D* и *d*: оба звука в нисхождении имеют тон, полутон и два тона, а в восхождении — тон и полутон³⁷.

Поэтому если в пении двое, трое или больше певчих по возможности разными голосами³⁸ запоют в октаву какой-нибудь антифон, ты удивишься, что одни и те же звуки, хотя и разновысотные, ничем не отличаются, но содержат одну и ту же мелодию в низкой, высокой и сверхвысокой областях, вот так:

³⁶ «Качество» (*qualitas*) здесь и далее — не оценочная (как может показаться), а композиционно-техническая категория. Качество ступени определяется ее интервальным контекстом в установленном — в случае «Микролога» миксодиатоническом — звукоряде. Истоки новой теории — в интервальных (модальных) функциях греческой Полной системы (ключевое понятие — *δύναμις*), но прямого прототипа для *qualitas* в античной гармонике не просматривается. Таким прототипом для Гвидо, полагаю, было учение в *Mus. ench.* (см. *qualitas* в главах 1, 6, 12, 19), а также, возможно, в «Диалоге» Брата Михаила [2, 12–13].

³⁷ Функциональное тождество звуков октавы обеспечивает интервальный контекст (порядок и количество тонов и полутонов вверх и вниз от данного).

³⁸ «Разными» здесь — голосами разного регистра.

[-111-] Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas [-112-] apparebit. Unde verissime poeta dixit: *Septem discrimina vocum*, quia etsi plures fiant, non est aliarum adiectio sed earundem renovatio et repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus,

cum moderni quidam nimis [-113-] incaute quattuor tantum signa posuerint, quintum⁴² videlicet sonum eodem ubique caractere figurantes, cum indubitanter verum sit quod quidam soni a suis quintis omnino discordent nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera praeter octavam perfecte concordat. [-114-]

Также если один и тот же антифон ты споешь отчасти внизу, отчасти сверху, или где-то поменяешь октаву, общность звуков сохранится. Истинно говорит поэт: *Есть семь различных звуков*³⁹, ибо даже когда звуков больше, это не добавление иных⁴⁰, а возобновление и повторение тех же самых. По этой причине мы изображаем все звуки семью буквами согласно Боэцию и древним музыкантам⁴¹.

Некоторые нынешние музыканты весьма опрометчиво ставят только четыре знака, а пятый звук везде изображают тем же символом, хотя несомненно, что некоторые звуки со звуками, отстоящими от них на пять [ступеней], совсем расогласованы и ни один звук со своим пятым не согласуется полностью⁴³. Ибо ни один звук с другим, кроме как в октаву, не согласуется полностью.

³⁹ Вергилий. Энеида VI.646. Интересно, что в знаменитой цитате из Вергилия используется слово *vox*, но в дальнейшем рассуждении автора используется другое слово — *sonus*, совершенно в том же смысле (звук определенной высоты). В русском переводе это различие, увы, нивелировано. О тех же семи неповторяющихся звуках (без упоминания источника) Гвидо пишет в «Стихотворных правилах»:

Semitonia et toni quia dissimiliter
Septem sonis coaptantur, septem sunt discrimina,
Ut nullius vocis sonus idem sit in altera.

Перевод на русский язык см. в моем издании [10, 21].

⁴⁰ Звуков иной высоты (не октав).

⁴¹ Введение в обиход октавной буквенной нотации Гвидо приписывал Боэцию (см. также в «Послании» [9, 46]). В действительности она была разработана не позже конца X века, то есть, незадолго до Гвидо. Ныне ее приписывают Одо Аретинскому (его тонарий в такой нотации не сохранился), достоверно же она описана в трактатах Брата Михаила и Брата Петра (оба датированы около 1000 года). Подробнее см. в моей статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7].

⁴² *quintum] quintum et quintum SvW.*

⁴³ Имеются в виду четыре символа дасийной нотации в *Mus. ench.*, охватывающие тетраорд TST. К этому тетраорду сверху и снизу дизъюнктно (через разделительный целый тон) присоединяются другие тетраорды такой же структуры, так что между I и V, II и VI, III и VII ступенями и т. д. образуются квинты. Недостаток структуры дасийного звукоряда в том, что ради чистых квинт органа приходится отклоняться от чистой «белоклавишной» диатоники, иначе между некоторыми сопоставляемыми «через пять» ступенями возникнет тритон. Гвидо, вообще не одобрявший хроматическое расширение базового диатонического звукоряда, сохранил свое негативное отношение к дасийной нотации вплоть до «Послания».

Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum

Ut autem de divisione monochordi in paucis multa perstringam, semper diapason duobus ad finem passibus currit, diapente tribus, diatessaron quattuor, tonus vero novem, quae quanto passibus numerosiores tanto spatio breviores. Alias vero divisiones praeter has quattuor invenire non poteris.

[-115-] Diapason autem interpretatur *de omnibus*, sive quod omnes habeat voces, sive quia antiquitus citharae octo per eam fiebant chordis. In hac specie gravior vox duo habet spatia, acuta unum, ut *A* et *a*. Diapente dicitur *de quinque*; sunt enim in eius spatio voces quinque, ut *a* *D* in *a*. Sed gravis eius vox tria habet spatia, acuta duo. Diatessaron sonat *de quattuor*, nam et quattuor habet voces, et gravior eius vox quattuor habet spatia, acuta vero tria, ut *a* *D* in *G*. [-116-] Has tres species symphonias, id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas, quia in diapason diversae voces unum sonant. Diapente vero et diatessaron diaphoniae id est organi iura possident, et voces utcumque similes reddunt. *Tonus* autem ab *intonando*, id est sonando, nomen accepit qui maiori voci novem, minori vero octo

Глава 6. Способы деления [монохорда] и их разъяснение

Подытожим вкратце многие [сделанные выше] наблюдения о делении монохорда: октава всегда образуется при двух отрезках целой струны, квинта — при трех, кварта — при четырех, тон же — при девяти. Чем больше отрезков, тем уже промежутки. Других делений кроме названных четырех ты не найдешь.

Diapason (октава) происходит [от слов] *из всех*, потому что охватывает все звуки или потому что в древности октаву охватывали восемь струн кифары⁴⁴. У этого интервала нижний звук содержит два отрезка, а верхний один, как *A* и *a*. *Diapente* (квинта) называется [от слов] *из пяти*, ведь в ее промежутке пять звуков, как от *D* до *a*. *Diatessaron* (кварта) значит *из четырех*, она содержит четыре звука. Ее нижний звук содержит четыре отрезка, а верхний — три, как от *D* до *G*. Запомни, эти три интервала называются симфониями, то есть приятными сочетаниями звуков⁴⁵, потому что в октаве разные звуки звучат как один. Квинта и октава по праву используются в диафонии, то есть в органуме⁴⁶, и производят [там] более или менее подобные звуки. Тон же ведет свое имя от *intonando*, то есть *от звучания*⁴⁷. Большему звуку [тона]

⁴⁴ Крайние струны 8-струнной кифары издавали октаву. Брат Михаил дает такую же «аргументацию» этого интервала [2, 31]. Их общим источником, возможно, послужил Кассиодор: *unde et nomen accepit sive diocto sive diapason, quia apud veteres citharae ex octo chordis constabant* («отсюда [интервал] и получил имя *diocto* или *diapason*, потому что у древних кифары содержали восемь струн»).

⁴⁵ Словом *symphonia* в узком смысле Гвидо называет вертикальные, т. е. пригодные для многоголосия, консонансы — в отличие от слова *consonantia*, которое зарезервировано для горизонтальных интервалов. Ничего подобного у Боэция не было (см., например, *symphonia* в Voet. Mus. I, 15 и I, 16). Специфическим употреблением термина *symphonia* Гвидо обязан Mus. ench. 10. «Симфония» в «Микрологе» употребляется и в другом смысле, см. главы 17, 18, 19.

⁴⁶ Первое вхождение (без объяснений) терминов *diaphonia* и *organum*. См. подробнее главы 18 и 19.

⁴⁷ Эта этимология неверна. Очевидно, что лат. *tonus* — это морфологическая передача греч. *tónos*. Источник ложной этимологии (размноженной в трактатах последователей Гвидо) проследить не удалось.

passus constituit. Semitonium autem et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt. [-117-]

Capitulum VII. De affinitate vocum per quattuor modos

Cum autem septem sint voces, quia aliae ut diximus, sunt eadem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatium. Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et [-118-] tono et semitonio duobusque tonis intenditur, ut *A* et *D*. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa semitonio et duobus tonis intenditur, ut *B* et *E*. Tertius est qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut *C* et *F*. Quartus vero deponitur tono, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut *G*.

Et nota quod se per ordinem sequuntur, ut primus in *A*, secundus [-119-] in *B*, tertius in *C*. Itemque primus in *D*, secundus in *E*, tertius in *F*, quartus in *G*. Itemque nota

соответствуют девять отрезков, меньшему — восемь⁴⁸. Полутон, дитон и полудитон, хотя и объединяют звуки в пении, никакого деления [монохорда] не приемлют⁴⁹.

Глава 7. Родство звуков, проявляющееся в четырех видах [их сочетаний]

Поскольку дано семь звуков (другие, как мы сказали, суть те же самые), достаточно объяснить только эти семь, отличающиеся разными видами [сочетания] и разными качествами. Первый вид сочетания звуков бывает, когда ниже данного звука тон, а выше тон, полутон и два тона, как *A* и *D*⁵⁰. Второй вид бывает, когда ниже звука два тона, а выше — полутон и два тона, как *B* и *E*. Третий — когда ниже звука полутон и два тона, а выше — два тона, как *C* и *F*. Четвертый — когда ниже звука тон, а выше — два тона и полутон, как *G*⁵¹.

И заметь, что виды следуют по порядку: первый от *A*, второй от *B*, третий от *C*, и опять первый от *D*, второй от *E*, третий от *F*, четвертый от *G*. И еще заметь,

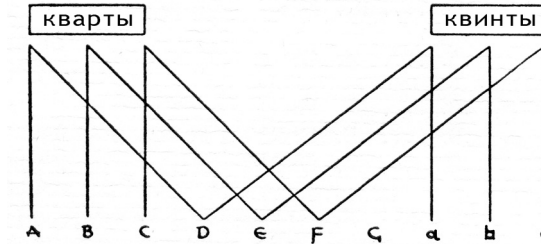
⁴⁸ «Большой звук» (*maior vox*) — звук, который издает большая часть струны, «меньший звук» (*minor vox*) — меньшая.

⁴⁹ Это заявление звучит неожиданно после того, как сам автор показал (в главе 3), что на монохорде можно практически извлечь все звуки певческого звукоряда. Например, точка деления струны для звука *B* (который образует дитон с *G*) легко устанавливается двумя последовательными «целотоновыми» делениями — сначала струны целиком, а затем отрезка, полученного при первом шаге. Что касается теоретического расчета описываемых «консонансов», все это есть в «Музыке» Боэция (например, расчет лиммы — *Voet. Mus. II, 28–29*).

⁵⁰ Под *modus vocum* (буквально «мера звуков», я передаю как «вид сочетания звуков») Гвидо понимает типичную последовательность тонов и полутонов, интервальный паттерн. Такой паттерн образует фундамент «родства» (*affinitas*), или «подобия» (*similitudo*) тех или иных ступеней звукоряда. Три первых вида сводятся к местоположению звукоступеней в гексахордах *G–e* и *c–a* (т. е. ТТТТТ), четвертый вид — в пентахорде *f–c*¹ (ТТТТ). Можно рассматривать Гвидоновы исследования *modi vocum* как предварительную стадию теории сольмизационных гексахордов, изложенной в «Послании».

⁵¹ Четвертый вид, охватывающий высоты *F–G–a–b–c*, не имеет пары, поскольку при «родственной» транспозиции на кварту вниз (квинту вверх) образуется *fis* (*C–D–E–Fis–G*), не входящий в структуру звуковысотной системы.

has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: A enim ad D, et B ad E, et C ad F a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo:



что родственные звуки сочетаются в кварту и квинту: между A и D, B и E, C и F в низких образуется кварта, а в высоких — квинта, следующим образом:

[-122-] **Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et b et b**

Si quae aliae sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron et diapente fecerunt. Nam cum diapason in se diatessaron et diapente habeat et easdem litteras latere utroque contineat, semper in medio eius [-123-] spatio aliqua est littera, quae ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui litterae a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur. Et cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatessaron dabit, ut AEA;

a enim et E in depositione concordant, quae in utraque duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque G cum ad C et D per easdem species resonet, unius depositionem, alterius elevationem sumpsit. Nam C et G duobus [-124-] pariter tonis et semitonio surgunt, et D et G tono et semitonio pariter inflectuntur.

b vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F habet concordiam. Et ideo additum est,

Глава 8. Другие виды родства. Звуки b и b

Если встретятся какие-то другие виды родства, они также производятся с помощью кварты и квинты⁵². Поскольку октава включает в себя кварту и квинту, и с обеих сторон обозначается одной и той же буквой, она всегда имеет в середине другую букву, которая соотносится с обеими сторонами октавы так, что буква, которая внизу дает кварту, — та же, что дает сверху квинту, как показано на рисунке выше. А та буква, которая внизу показывает квинту, — та же, что сверху дает кварту, как, например, A–E–a.

Звуки a и E в нисхождении совпадают, потому что у обоих выходят два тона и полутон. Звук G производит те же виды, что C и D, [но] один при нисхождении, другой при восхождении: выше C и G расположены два тона и полутон, а ниже D и G — тон и полутон.

Круглое b, которое существует не совсем по правилу (его также называют добавленным или мягким), согласуется с F.

⁵² Ступени в звукоряде, удаленные друг от друга на кварту или квинту, дают одинаковый интервальный контекст (измеряемый в тонах и полутонах) либо при движении вверх, либо при движении вниз.

quia *F* cum quarta a se b tritono differente nequibat habere concordiam. Utramque autem b b in eadem neuma non iungas.

In eodem vero cantu maxime *b* molli utimur, in quo *F* et *f*⁵⁴ amplius [-125-] continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut *G* sonet protum, *a* deuterum, cum ipsa *b* sonet tritum. Unde eius a multis nec mentio facta est, altera vero b in commune placuit. Quod si ipsam *b* mollem vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro *FGa* et ipsa *b* habeas *Gabc*; aut si talis est neuma, quae post *DEF* in elevatione [-126-] vult duos tonos et semitonium, quod ipsa *b* facit, aut post *DEF* in depositione vult duos tonos, pro *DEF* assume *abc* quae eiusdem sunt modi et praedictas depositiones et elevationes regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes et depositiones inter *DEF* et *abc* clare discernens confusionem maxime contrariam tollit.

De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum in diversis rebus similitudo conquiritur, tantum ipsa diversitas,

Оно добавлено [в звукоряд] потому что *F* с *b*, находящимся на четвертой [ступени вверх] на расстоянии тритона, не может звучать согласно. Обе ступени — *b* и *b* — в одной невме не соединяй!⁵³

Больше всего мы пользуемся *b* мягким в мелодии, где часто встречается ход от *F* низкого и *f* высокого, создающий некую путаницу и искажение⁵⁵ таким образом, что от *G* звучит прот, от *a* девтер, а от *b* трит⁵⁶. Вот почему многие о нем умалчивают, притом что второе б^угодно всем. Если хочешь совсем исключить *b* мягкое, меняй невмы, которые его содержат, например, так: вместо *F-G-a-b* бери *G-a-b-c*. Или если встретишься невма *D-E-F*, а затем идет восхождение на два тона и полутоном (дающее *b*) или после *D-E-F* — нисхождение на два тона⁵⁷, вместо *D-E-F* возьми *a-b-c*, которая относится к тому же виду [сочетания звуков] и правильно воспроизводит все нисхождения и восхождения. Кто ясно распознаёт [подобие] в восхождениях и нисхождениях фраз типа *D-E-F* и *a-b-c*, тот полностью избежит вредной путаницы.

Мы бегло коснулись подобия звуков, ибо чем больше в противоречивых вещах отыскивается подобия, тем меньше

⁵³ Первое вхождение термина *neuma*, под которым здесь и далее понимается не знак нотации (в таком значении термин в «Микрологе» употребляется очень редко, как в главе 18), а структурная единица мелодии — небольшая мелодическая фраза. Учение о строении невм Гвидо подробно развивает в главе 16.

⁵⁴ F et f] F f *SvW*. Исправляю по *varia lectio* в 4 рукописях «Микролога», приведенном в критическом аппарате.

⁵⁵ Термином *transformatio* Гвидо описывает любое искажение интервального рельефа, в том числе диатоническую или хроматическую (только на кварту вверх) транспозицию.

⁵⁶ Неожиданно, без всяких вводных фраз и дефиниций вводятся термины ладовой теории — прот, девтер, трит. Объясняются они (с добавлением теттарда) только в главах 12 и 13. Мало того, здесь они используются как ярлыки типовых интервальных паттернов (*modi vocum*): «от *G* звучит прот» означает ссылку на паттерн звукоступени *D* (ТПТ вниз, ТПТ вверх), «от *a* звучит девтер» — ссылка на паттерн *E* (ТПП вниз, ПТТ вверх), от «*b* звучит трит» — ссылка на паттерн *F* (ПТТ вниз, ТТТ вверх). В таком же смысле термины «прот», «девтер», «трит» и «теттард» широко используются в учении о диафонии в главах 18 и 19.

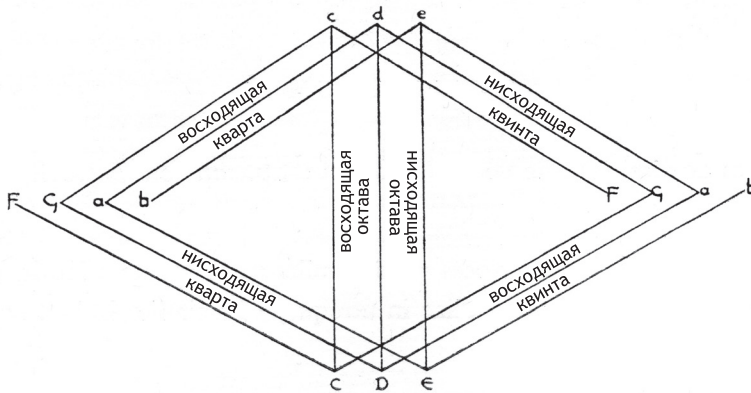
⁵⁷ Вероятно, имеется в виду фраза (в нашей нотации) *f-e-d-c-B* (си бемоль).

per quam [-127-] mens confusa diutius poterat laborare, minuitur; semper enim adunata divisio facilius capiuntur.

Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus. Distinctiones autem dico eas, quae a plerisque differentiae vocantur. Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu [-128-] separet plagas ab autentis, caeterum abusive dicitur. Ergo omnes aliae voces cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione, nullae vero in utroque se exhibent similes cum aliis, nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura quam subiecimus, quisquis requisierit, reperire poterit. [-129-]

самого противоречия, увеличивающего напряжение смущенного ума. В самом деле, единое целое всегда воспринимается легче, чем отдельные [его] части.

Все виды [сочетания звуков] и отличия видов сводятся к трем звукам — [C, D, E]⁵⁸. Отличием я называю то, что многие называют дифференцией. Дифференция же называется так, потому что отличает или отделяет плагальные лады от автентических, иные [значения] излишни⁵⁹. Итак, все прочие звуки согласуются с этими [тремя] либо в нисхождении, либо в восхождении, но только в октаве одни подобны другим в обоих направлениях. Изучающий всякого рода подобие может найти его на схеме ниже:



⁵⁸ Как показывает нижеследующая схема, с помощью кварт и квинт, построенных вниз и вверх от C, D, E, можно образовать остальные (G, A, H) ступени звукоряда. Заметим, что эта схема описывает лишь «чистую» диатонику, b круглого (которое существовало в певческой практике и только что отрефлектировано самим автором) на ней нет.

⁵⁹ Термин *differentia* общеизвестен в значении формульного окончания псалмового тона. Дифференции-формулы как минимум с IX века использовались для плавной стыковки псалма и антифона, и именно в этом качестве неоднократно описывались теоретиками. *Differentia* подается как синоним *distinctio* — также очень известного термина, который у Гвидо и многих других ученых используется в значении отдела текстомзыкальной формы (см.: Micr. 11, 15 et passim), но в данном контексте оно не подходит. Авторы *Lexicon musicum Latinum* полагают, что *distinctio* здесь означает конечный или начальный тон фразы, трактуемый как индикатор автентического или плагального лада [28, Sp. 1057]. Чтобы отличить ходовое значение от мало употребительного, в первом случае передаю *distinctio* словом «отдел» (или «дистинкция»), во втором — словом «отличие» (т. е. отличительный тон).

[-130-] *Capitulum IX. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est*

Supradictae autem voces prout similes sunt, utpote aliae in depositione, aliae in elevatione, aliae in utroque, ita similes faciunt neumas [-131-] adeo ut unius tibi cognitio alteram pandat. In quibus vero nulla similitudo monstrata est vel quae diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit; quod si compellas recipere, transformabit.

Utpote si quis vellet antiphonam cuius principium esset in *D*, in *E* vel in *F*, quae sunt alterius modi voces, incipere, mox auditu perciperet quanta diversitatis transformatio fieret. In *D* vero et *a* quae unius sunt modi, saepissime possumus eundem cantum incipere vel finire. [-132-] Saepissime autem dixi et non semper, quia similitudo nisi in diapason perfecta non est.

Ubi enim diversa est tonorum semitoniorumque positio, fiat necesse est et neumarum. In praedictis namque vocibus et quae unius modi dicuntur, dissimiles inveniuntur; *D* enim deponitur tono, *a* vero ditono; sic et in reliquis. [-133-]

Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione

Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt ab invicem naturali diversitate disiuncti,

Глава 9. Подобие звуков, в [сочетании] которых совершенна лишь октава

Вышеназванные звуки, поскольку одни подобны в восхождении, другие в нисхождении, третьи в обоих направлениях, производят подобные невмы — настолько, что познание одной открывает тебе другую. В тех же, где нет подобия, или тех, которые относятся к разным видам [сочетаний звуков], первая невма не приемлет вторую и мелодию [в целом]. Если возьмешь такую невму насильно, произойдет искажение.

Например, если захочешь антифон с начальным тоном *D* начать в *E* или *F*, которые относятся к другому виду сочетания звуков, то вскоре на слух поймешь, сколь значительны искажения⁶⁰. Но на *D* и на *a*, которые относятся к одному виду [сочетаний звуков], начать и окончить распев чаще всего можно. Я сказал «чаще всего», но не «всегда», потому что совершенное подобие [звуков] возможно только в октаве.

Где есть различие в расположении тонов и полутонов, там с необходимостью возникает и различие невм. В названных звуках, в том числе тех, которые относятся к одному виду, встречаются неподобные [интервалы]: так, у звука *D* при движении вниз есть [только один] тон, а у звука *a* — два тона, и т. д.

Глава 10. Лады. Опознание и исправление фальшивой мелодии

Существуют четыре лада, или тропа, которые избыточно называют тонами⁶¹. Вследствие естественного различия между

⁶⁰ При диатонической транспозиции в рельефе мелодии на месте полутонов окажутся тоны и наоборот, кварты и квинты поменяются на тритоны и т. п.

⁶¹ Без всякой оговорки термин *modus*, который только что использовался в значении вида звукосочетаний (*modus vocum*), отсюда и дальше используется также в значении (монодического церковного) лада. Синонимом *modus* (лада) объявляется *tropus* (троп). «Тропу» на страницах «Микролога» Гвидо явно отдает предпочтение перед «тоном» (см., например, главу 14) — термином, который прямо объявляется избыточным. «Избыток» в том, что слово *tonus* уже закреплено за интервалом целого тона. Интересно, что в более поздних трактатах — «Стихотворных

ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut numquam recipiat.

[-134-] Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt. Aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus.

[-137-] Quod ut exemplo pateat, in comunione *Diffusa est gratia*, multi propterea, quod erat incipiendum in *F* uno tono deponunt cum ante *F* tonus non sit.

ними⁶² один лад не пускает на свое место другой лад, и [при попытке высотного перемещения] один либо искажает невму другого, либо вовсе ее не приемлет⁶³.

Неблагозвучие же крадывается в пение через фальшь, когда люди неверным голосом из соразмерности звуков немножко изымают при нисхождении или прибавляют при восхождении. Когда по указанной причине мы больше, чем положено, повышаем или понижаем, мы либо превращаем невму одного лада в невму другого лада, либо берем звук в неприемлемом месте⁶⁴.

Например, в коммунио *Diffusa est gratia*, [фразу] *propterea* многие, вместо того чтобы, как положено, начать с *F*, начинают тоном ниже, хотя перед *F* тона нет⁶⁵.

правилах» и «Послании» — наряду с термином «лад» (*modus*) Гвидо широко пользуется словом «тон» (например, он пишет *tonus primus*, *tonus secundus*, прямо как в солемских певческих книгах XIX–XX веков), а «троп» в них не встречается вовсе.

⁶² «Естественным различием» (*naturalis diversitas*) Гвидо называет уникальное расположение каждого из ладовых звукорядов (точнее, расположение в них тонов и полутонов) в полном певческом звукоряде.

⁶³ Термин *neuma* здесь употребляется в значении целостной мелодии. При диатонической транспозиции фрагмента мелодии («отдел» или «невма» в другом значении) интервалика может быть точно соблюдена (о чем автор писал, например, в главе 8), но если мелодия транспонируется целиком, сохранить интервалику оригинала невозможно. «Неприемлемым» следствием такой транспозиции, возможно, считается тритон.

⁶⁴ В этом месте 8 средневековых рукописей «Микролога» содержат текст о диесе, который консенсус ученых оценивает как позднейшую интерполяцию. Независимо от того, насколько аутентичен этот текст, он — хотя бы из-за редкости «микроинтервальной» темы как таковой — несомненно заслуживает внимания. Подробнее см. в Приложении.

⁶⁵ Транскрипция коммунио «*Diffusa est gratia*», по *Graduale triplex* [21, 423]:

Dif - fu - sa est gra - - - ti - a in la - - - bi - is tu - - - - is:
 prop - te - re - - - a be - ne - di - xit te De - - - - - us
 in ae - - - - - ter - - - - - num.

Sicque fit ut finis communionis eiusdem ibidem veniat ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiae esse debet quo loco vel modo [-138-] quamlibet neumam incipiat, ut ei vel si motione opus est, affines voces inquirat.

Hos autem modos vel tropos graece nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum. [-139-]

Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim et diutius et morosius sonat. Et praemissae voces, quod tantum exercitatis patet, [-140-] ita ad eam aptantur, ut mirum in modum quandam ab ea coloris faciem ducere videantur. Per supradictas nempe sex consonantias voci quae neumam terminat reliquae voces concordare debent. Voci vero quae cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere.

Excipitur quod cum cantus in *E* terminat, saepe [-141-] in *c* quae ab ea diapente et semitono distat principium facit, ut antiphona

Отсюда и окончание этого коммунио у них случается в звуке [*Es*], которого не существует⁶⁶. Итак, опытному певчему решать, в каком месте и в каком ладу начинать ту или иную невму: если ее необходимо сдвинуть [по высоте], он должен отыскать родственные звуки⁶⁷.

Названные лады, или тропы, мы по-гречески называем так: прот, девтер, трит, тетрад.

Глава 11. Какой звук в мелодии главный и почему

Хотя любой распев составляется из всех [приемлемых] звуков и интервалов, главный звук тот, которым распев заканчивается; он и тянется дольше всех. А предыдущие звуки (что очевидно только искусным музыкантам) прилаживаются к нему так, что удивительным образом как бы окрашиваются им. Прочие звуки должны согласовываться со звуком, который заканчивает невму⁶⁸, с помощью названных шести консонансов⁶⁹. Начало распева, а также начала и окончания всех его отделов должны быть тесно связаны со звуком, который заканчивает распев.

Исключение — когда распев оканчивается на звуке *E*, он часто начинается на [верхней] квинте с полутоном⁷⁰ — *c*, как в антифоне [*Tertia dies est*]:⁷¹

⁶⁶ Т. е. в оставшейся части антифона (VI тона) «съезжают» на тон ниже, и в результате «фальшиво» заканчивают не на финалисе *F*, а на *Es*.

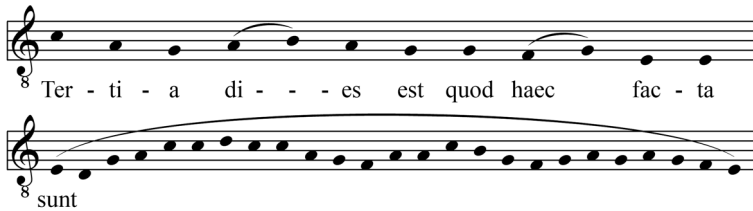
⁶⁷ Т. е. транспонировать так, чтобы в транспонированной невме сохранить все интервальные отношения оригинальной невмы и при этом не выйти за пределы диатоники.

⁶⁸ Здесь невма = мелодия, охватывающая распев целиком.

⁶⁹ См. главу 4.

⁷⁰ Малая секста не входит в число «консонансов» и описывается как интервал, составленный из «консонанса» квинты и «консонанса» полутона.

⁷¹ Антифон «*Tertia dies est*» выполнял функцию настройки на III тон (мелодия-модель, или «невма» в одном из значений).



[-144-] Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras; finito vero quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum aut aliquid velis [-145-] subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primae vel aliarum adeo inspectionem redire. Additur quoque et illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt.

Кроме того, когда мы слышим, что кто-то запел, мы не имеем понятия, в каком ладу относится первый звук, потому что не знаем, последуют ли тоны, полутоны или еще какие интервалы. Когда же распев закончился, из предыдущих [звучков] мы ясно сознаем, какому ладу принадлежит последний звук⁷². Когда распев начинается, ты понятия не имеешь, что последует. Когда он закончился, ты обозреваешь предшествующее. Итак, именно на конечный звук мы больше всего обращаем внимание. Отсюда, если хочешь к распеву присоединить верс или псалом, или что-то еще⁷³, нужно обязательно согласовать [их] с конечным звуком [распева], а не возвращаться к первому или другим звукам⁷⁴. Добавим еще, что в тщательно сочиненных распевах отделы завершаются как правило на конечном звуке⁷⁵.

⁷² NB! И в первом (про принципий) и во втором (про финалис) случаях мысль сформулирована именно так: к какому ладу принадлежит «звук» (*vox*), а не весь «распев» (*cantus*). Таким образом, Гвидо оценивает функциональное значение того или иного звука в зависимости от лада, иными словами, устанавливает фокус на модальной функции звукоступени.

⁷³ Непонятно, что именно имеет в виду автор под «что-то еще» (*aliquid*; ср. аналогичную формулировку в следующей главе). А. Рускони предполагает, что это могут быть тропы [23, 72, fn. 74].

⁷⁴ Окончание верса (свободного распева — как правило, на текст псалмового стиха — в антифонных и респонсорных формах) и псалма (на основе речитационной модели, так называемого псалмового тона) должно быть на том же звуке, что и конечный звук основного распева (антифона, респонсория). Хотя теоретически требование такого рода встречается в средневековой теории музыки неоднократно (см., например, в «Прологе» Одо Аретинского [3, 30]), на практике и в учебных пособиях о псалмодии (например, в «Commemoratio brevis») распев псалмового тона далеко не всегда заканчивался на финалисе церковного тона.

⁷⁵ «Отделы» (*distinctiones*), то есть большие мелодические фразы, «тщательно сочиненного» распева заканчиваются на тоне финалиса. Идею высотной синхронизации конечных звуков всех отделов с финалисом Гвидо еще раз проговаривает в главе 15. В ближайшем окружении Гвидо схожую «прототональную» рекомендацию (со ссылкой на неких «учителей») дает Брат Михаил [2, 33].

Nec mirum regulas musicam a finali voce sumere, cum et in grammaticae partibus pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus, numeros, personas, tempora discernimus. Igitur quia et omnis laus in fine canitur, iure dicamus quia omnis cantus ei sit modo subiectus et ab eo modo regulam sumat, quem ultimum sonat.

[-146-] A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, et usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam saepe fiat cum ad nonam decimamve progrediamur. Unde et finales voces statuerunt *DEFG* quod his primum praedictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodarit; habent enim deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum. [-147-]

Capitulum XII. De divisione quattuor modorum in octo

Interea cum cantus unius modi, utpote proti, ad comparationem finis tum sint graves et plani, tum acuti et alti, versus et psalmi et siquid ut diximus, fini aptandum erat uno eodemque modo prolatum, diversis [-148-] aptari non poterat. Quod enim subiungebatur si erat grave, cum acutis non conveniebat; si erat acutum a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit ut quisque modus partiretur in duos, id est acutum et gravem, distributisque regulis acuta acutis et gravia convenirent

Неудивительно, что музыка устанавливает свои правила в зависимости от конечного звука [мелодии], как и в грамматических частях речи почти всюду — через падежи, числа, лица, времена — мы понимаем истинный смысл по последним буквам или слогам. Следовательно, поскольку всякая хвала приносится в конце, то по праву скажем, что и всякий распев относится к тому ладу и устанавливает свое правило от того лада, что звучит последним.

Итак, в любом распеве правильно нисходить от конечного звука [вплоть до] квинты и восходить [вплоть до] октавы, хотя наперекор этому правилу часто бывает, что мы продвигаемся [вверх] до ноты и до децимы. Конечные звуки потому и были установлены в *DEFG*, что их положение на монохорде лучше всего содействовало названному восхождению и нисхождению: снизу [от них] тетрахорд низких, а сверху — два тетрахорда высоких⁷⁶.

Глава 12. Подразделение четырех ладов на восемь

Распевы одного лада, например, прота, по отношению к высоте финалиса⁷⁷ бывают либо низкие, либо высокие⁷⁸. Хотя версы и псалмы и что угодно еще, как мы сказали, через финалис обязательно приспособлялись к тому же ладу⁷⁹, [что и основной распев,] приспособиться к разным [по высоте] они были неспособны. При присоединении низкие [версы и др.] не согласовывались с высокими [распевами], а те, что были высокими, расходились с низкими. Тогда договорились,

⁷⁶ Представление структуры певческого звукоряда («монохорда») в тетрахордах — дань античной традиции, описывавшей Полную систему как звукоряд, составленный из тетрахордов одинаковой структуры.

⁷⁷ Вместо термина *finalis vox* (конечный звук) в этой главе появляется термин *finis*, который я перевожу как «финалис».

⁷⁸ *Acutus* / *altus*, как и *gravis* / *planus*, в данном контексте — полные синонимы.

⁷⁹ См. предыдущую главу и комментарий 74.

gravibus; et acutus quisque modus diceretur autentus, id est auctoralis et princeps, gravis autem plaga vocaretur, id est lateralis et minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum minor me est, caeterum si esset maior ego aptius dicerer stare ad latus eius.

Cum ergo dicatur autentus protus et plagis proti et similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quattuor in cantibus facti sunt [-149-] octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autentus proto et plagis proti primus et secundus, pro autentus deuterus et plagis deuteri tertius et quartus, pro autentus trito et plagis triti quintus et sextus, pro autentus tetrardo et plagis tetrardi septimus et octavus. [-150-]

Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur.

что любой лад делится на два — высокий и низкий, и установили правило, что высокие будут согласовываться с высокими, а низкие с низкими. И назвали высокий лад автентическим, что значит основной и главный, а низкий обозначили как плагальный, то есть побочный и малый. Когда о человеке говорят, что он стоит сбоку от меня, имеют в виду человека меньше меня, а если он больше меня, тогда вернее сказать, что я стою сбоку от него.

Итак, когда говорят автентический прот, плагальный прот и так далее, [имеют в виду лады], которых по количеству [конечных] звуков, естественно, было четыре, а в распевах стало восемь. Есть также вредная традиция называть [лады] латинскими словами: автентический прот и плагальный прот — первым и вторым, автентический девтер и плагальный девтер — третьим и четвертым, автентический трит и плагальный трит — пятым и шестым, автентический тетрард и плагальный тетрард — седьмым и восьмым⁸⁰.

Глава 13. Как распознать восемь ладов по высоким и низким звукам

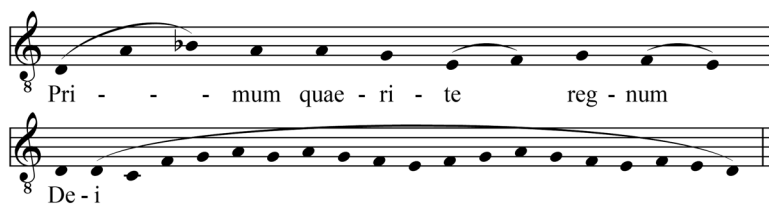
Итак, ладов восемь, подобно восьми частям речи и восьми блаженствам⁸¹. Проходя через эти лады, всякая мелодия, меняясь, обретает восемь разных качеств.

⁸⁰ О предпочтении Гвидо «греческой» номенклатуры см. конец главы 10. И *protus*, и *primus*, строго говоря, — латинские слова, но первое — морфологическая передача греческого *πρῶτος*, а второе — исконно латинское числительное. Текст о номенклатуре ладов у Гвидо практически тот же, что в § 10 «Диалога», с той, однако, разницей, что у Михаила именование ладов латинскими числительными лишено пейоративной оценки. Более того, раз объяснив разницу в номенклатуре, Михаил далее пользуется именно латинскими числительными. Они же до сих пор используются для идентификации распевов во всех певческих книгах католиков («магнификат V тона», «тракт II тона» и т. п.).

⁸¹ В действительности в латыни частей речи больше, чем восемь. Гвидо держится «стандарта», установленного еще в IV веке Элием Донатом в его популярной грамматике «*Ars prima*» (в оригинальном порядке: имя, местоимение, глагол, наречие, причастие, союз, предлог, междометие; NB! в часть речи «имя» включены и существительное, и прилагательное). Сравнение восьми тонов (sic! не «ладов») с восемью блаженствами до Гвидо встречается в «Прологе к тонарию» Одо Аретинского [3, 30].

Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae [-151-] sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus, ut

Для того чтобы различать распевы, были придуманы некие невмы. По похожести распева на [одну из] них мы распознаём, какого он лада, как зачастую мы определяем, чья та или иная рубашка в зависимости от того, к какому она подходит телу. Например⁸²:



[-154-] Mox enim ut cum fine alicuius antiphonae hanc neumam bene viderimus convenire, quod autenti prohi sit non opus est dubitare; sic et de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsiorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribuntur, quas qui non novit, mirum est si quam partem horum quae dicuntur, intelligit.

Как только мы увидим, что последний звук какого-нибудь антифона хорошо согласуется с данной невмой, не следует сомневаться, что антифон — автентического прота⁸³. Так же и в случае остальных [ладов]. Сказанное во многом относится к версиям ночных респонсориев⁸⁴ и к псалмам оффиция, и ко всем [другим] установленным в тонариях⁸⁵ распевам. Если эти формулы не знаешь, будет чудо, если поймешь хотя бы часть того, что поется⁸⁶.

⁸² Ниже приведена стандартная невма (мелодия-модель) I церковного тона. Третью ноту даю как *b*, по уважаемым Гвидоновым рукописям XI–XII вв. F1, MC, P1, RV, а также в соответствии с «орфографией» этого инципита у Брата Петра [4, 63] и Брата Михаила [2, 27]. В ряде столь же ранних рукописей «Микролога» (D, K, M7, W2) третья нота — с. Смитс ван Васберге в своем критическом издании SvW [25, 151] принял решение (по другим рукописям) в пользу *h*. В издании «Послания к Михаилу», где эта невма также встречается, Долорес Пеше также дает *h* [24, 498], ориентируясь на большинство рукописей [ibid., 571–572].

⁸³ В действительности, заключение о I тоне («автентическом проте») антифона не ограничивается совпадением его финалиса с финалисом невмы, как это упрощенно подает Гвидо. Невма также показывает характерные для I тона мелодические обороты и правильный амбитус, о чем автор здесь не упоминает.

⁸⁴ Больших респонсориюв утрени (*responsoria prolixa*).

⁸⁵ Перевожу *modorum formulae* как «тонарии» (термина *tonarius / tonale* Гвидо не знает). Такое же словоупотребление — в «Послании» [9, 41] и в «Прологе к антифонарию» [6].

⁸⁶ *Dicere* — в значении «петь», а точнее, «распевать слова», как в «Стихотворных правилах»: *illi dicunt, isti sciunt quae componit musica* («одни лишь распевают слова, другие понимают, в чем суть музыки»). Подробнее см. в моем комментарии к этим стихам [10, 14].

Ibi enim praevidetur quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius saepiusve incipiant et in quibus minime id fiat, ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum [-155-] ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero, praeter deuterum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere; plagae autem proti vel triti ad tertias intendunt, et plagae siquidem deuteri vel tetrardi ad quartas intendunt.

Memineris praeterea, quod sicut usualium cantuum attestazione perhibetur, autentis vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentis tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem ad octavam et nonam vel etiam [-156-] decimam. Plagae vero ad quintas remittuntur et intenduntur. Sed intensionis et sextae auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona et decima. Plagae vero proti, deuteri et triti aliquando in *a b c* acutas necessario finiuntur.

Supradictae autem regulae permaxime caventur in antiphonis et responsoriis, quorum cantus ut psalmis et versibus coaptentur, oportet [-157-] communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur

В каждом отдельном ладу предусмотрены звуки, которыми распевы начинаются чаще или реже, и те, которыми они не начинаются никогда. В плагальных ладах нельзя начинать и оканчивать отделы на пятой [ступени] выше [финалиса], и очень редко [такие начала и окончания] случаются на четвертой. В автентических ладах (кроме девтера) нельзя начинать и оканчивать отделы на шестой ступени. Плагальные прот и трит ведут вверх до третьей ступени, а плагальные девтер и тетрард — до четвертой.

Кроме того, помни, что в нормальном певческом обиходе автентические лады не опускаются больше, чем на одну ступень ниже своего финалиса. Исключительно редко такое бывает у автентического трита, из-за несовершенства нижнего полутона⁸⁷. Восходят же [автентические лады] до восьмой, девятой и даже до десятой ступени. Плагальные же поднимаются и опускаются до пятой, хотя освящено традицией и восхождение до шестой (как в автентических — до девятой и десятой). Плагальные прот, девтер и трит иногда по необходимости заканчиваются [соответственно] на *a, b, c* высоких⁸⁸.

Вышеописанные правила [ладов] следует соблюдать прежде всего в антифонах и респонсориях, где для того чтобы [основные] распевы согласовывались с псалмами и версами, надо чтобы они подчинялись общим правилам⁸⁹.

⁸⁷ V тон — единственный из автентических — имеет ниже финалиса полутон (*e-f*).

⁸⁸ В позднейшей теории музыки эти вторичные устои были названы конфиналисами. Утверждение о том, что распевы плагальных ладов «по необходимости» иногда заканчиваются на верхней квинте, нуждается в проверке. Во всяком случае, распев IV тона (плагального девтера) с окончанием на *h* мне видеть не довелось. В переводе Рускони здесь [23, 33] ошибочно: *a G h c*.

⁸⁹ Респонсорий и его верс (антифон и псалом) должны подчиняться правилам одного и того же лада.

gravitas et acumen ut non possit adverti cui magis, id est autentio an plagae conferrantur. Praeterea et in ignotorum cantuum inquisitione praedictarum neumarum et subiunctionum appositione plurimum adiuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusque proprietatem per vim tropicam intuemur. Est autem tropus species cantionis qui et modus dictus est, et adhuc de eo dicendum est. [-158-]

Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae

Horum quidam troporum exercitati ita proprietates et discretas, ut ita dicam, facies extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest et dicere: hic [-159-] Graecus est, ille Hispanus, hic Latinus est, ille Teutonicus, iste vero Gallus. Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autentio deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagae triti eligat voluptatem, uni tetrardi autentio garrulitas magis placet, alter eiusdem plagae suavitatem probat; sic et de reliquis.

Впрочем, ты найдешь немало распевов, в которых низкие и высокие звуки смешиваются до такой степени, что нельзя понять, к какому ладу — автентическому или плагальному — они относятся. Кроме того, в незнакомых распевах — при сопоставлении названных невм с [незнакомыми] добавлениями — нам очень помогает, когда мы постигаем свойство каждого звука, ориентируясь на слаженность таких [распевов], через силу тропа⁹⁰. А троп, который также был назван ладом, — это вид мелодии⁹¹. Надо кое-что о нем добавить.

Глава 14. Тропы и сила музыки

Музыканты, понаторевшие в тропях, едва слышав, распознают их свойства и, так сказать, разные лица, подобно тому как знаток народов, если перед ним поставить много людей, может присмотреться к их внешности и сказать «этот грек, а тот испанец, этот итальянец, тот немец, а вон тот француз». К тому же различие тропов согласуется с различием нравов: один любит прерывистые скачки автентического девтера, другой выбирает чувственность плагального трита, третьему нравится журчание автентического тетрарда, четвертый хвалит сладость его плагального⁹² и т. д.

⁹⁰ Если незнакомый распев (*ignotus cantus*, вспомним «Послание») хорошо сложен, т. е. сочинен по правилу лада, мы легче его освоим благодаря этосу лада — одному и тому же и в знакомой невме, и в незнакомой мелодии. Хотя *modus* и *tropus* согласно самому Гвидо — синонимы (см. начало главы 10), интересно, что в контексте говорится не о «ладовой силе» (гипотетически, *vis modalis*), а именно о «тропической силе» (*vis tropica*).

⁹¹ Это краткое определение заимствовано из Mus. ench. 9: *Modi vel tropi sunt species modulationum* («Лады, или тропы, суть виды мелодии»).

⁹² Гвидо кратко описывает этос (соответственно) III, VI, VII и VIII церковных тонов. О «прерывистых скачках» фригийского лада мне ничего неизвестно. Неясно также, что имеется в виду под «журчанием» («щебетанием», «лепетом») миксолидийского лада.

Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium [-160-] rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est quod sicut quibusdam saporibus et odoribus vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur.

Ita quondam legitur quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam sonitu citharae in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus, moxque citharoedo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum. [-161-] Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et daemoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebatur.

Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet, nos vero quae in aenigmate ab inde percepimus. Sed quia de artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus. [-162-]

Неудивительно, что слух радуется разнообразию звуков, глаз наслаждается разнообразием красок, нюх ласкают разнообразные запахи, а языку угодны сменяющие друг друга вкусы. Вот так, через телесные отверстия сладость доступных [для органов чувств] вещей чудесным образом проникает в тайники души. Отсюда состояние души и тела улучшается или ухудшается в зависимости от некоторых вкусов, запахов и даже от созерцания красок.

Так, в стародавние времена врач Асклепиад своим пением вылечил какого-то сумасшедшего от безумия⁹³. А другой звуками кифары был приведен в такое возбуждение, что, обезумев, стал ломиться в дом к девице, но как только кифаред сменил лад, смущавшая его [юношу] греховная похоть отступила⁹⁴. Еще Давид с помощью кифары усмирил бесов в Сауле, и бесовскую дикость обуздал мощной силой и сладостью музыкального искусства⁹⁵.

Однако, сила музыки полностью открыта лишь божественной премудрости, мы же воспринимаем такие вещи извне, гадательно⁹⁶. Поскольку мы уже немало сказали о силе [музыкального] искусства, пора рассмотреть, что нужно для хорошей мелодии.

⁹³ Cassiodor. Inst. V. 10. Кассиодор неоднократно издавался, из доступных изданий, см., например, GS I: [34, I, 18–19].

⁹⁴ Свободный пересказ Boet. Mus. I, 1.17.

⁹⁵ 1Цар. 16:23. В переводе на церковнославянский: «И бысть внегда быти дух лукав на Сауле, и взимаше Давид гусли и играше рукою своею, и отдыхаше Саул, и благо ему быше, и отступаше от него дух лукавый».

⁹⁶ Источником для Гвидо, вероятно, послужило рассуждение из «Musica enchiriadis» (глава 19): *...quia inter cetera, quae adhuc ex parte et in aenigmate cernimus, haec etiam disciplina haud ad plenum habet rationem in hac vita penetrabilem* («...поскольку среди прочих существей, которые мы познаём лишь частично и гадательно, находится и эта [музыкальная] наука, устройство которой едва ли полностью постижимо в этой [земной] жизни»). В контексте «божественной премудрости», о которой говорит Гвидо, оно вызывает в памяти библейское: *Videmus nunc per speculum in aenigmate; tunc autem facie ad faciem* («Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу»; 1Кор. 13:12).

Capitulum XV. De commoda vel componenda modulatione

Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, [-163-] duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenaе; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compressa et notanda et exprimens est, syllaba vero compressius.

Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque [-164-] est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus¹⁰³ existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo

Глава 15. Надлежащая мелодия и способ ее сочинения

Как в поэзии есть буквы и слоги, части, стопы и строки⁹⁷, так и в гармонии есть фтонги⁹⁸, т. е. звуки, из которых один, два или три складываются в слоги⁹⁹. Одиночные или сдвоенные слоги составляют невму, то есть часть мелодии¹⁰⁰. Одна или несколько частей образуют отдел, то есть [показывают] место, пригодное для передышки¹⁰¹. О них надо заметить, что часть в целом и нотруется, и исполняется сжато, а слог — еще более сжато¹⁰².

Тенор, то есть растяжение последнего звука, — незначительное в слоге, подольше в части и самое долгое в отделе — знак этих подразделений [мелодии]¹⁰⁴. Отсюда необходимо, чтобы мелодия как бы отбивалась стихотворными стопами, и одни звуки отличались от других в два раза

⁹⁷ *Metra* в контексте означает любой поэтический текст, стихотворение (см. дальше приводит *metricus*, т. е. поэт), а *versus* — строки, которые могут складываться в (не упомянутые Гвидо) строфы.

⁹⁸ Фтонг (*phtongus*, упрощенная морфологическая передача греч. φθόγγος) со времен античности — звук определенной высоты, музыкальный звук, в отличие от *sonus*, который означает всякий звук (в т. ч. и музыкальный).

⁹⁹ Здесь и далее в главе 15 Гвидо использует термины «слог» (*syllaba*), «часть» (*pars*) и «отдел» (*distinctio*) в значении разной величины сегментов мелодии. Возможно, он позаимствовал весь «куст» у Брата Петра, который заявил 4 уровня мелодической композиции и попытался развить ее теорию, но сохранилась только (дотошная) разработка «музыкального слога». Подробнее см. в статье «Двое неизвестных и великий Гвидо» [7, 19–20].

¹⁰⁰ Здесь *neuma* используется как синоним *pars* (см. выше) — небольшая мелодическая фраза.

¹⁰¹ «Место передышки» находится в конце протяженной мелодической фразы, которая названа «отделом» (*distinctio*). Хороший пример разбиения мелодии на такие отделы (или «дистинкции») приводит Брат Михаил [2, 33].

¹⁰² Эта фраза не очень понятна. Возможно, имеется в виду, что иерархическое соотношение элементов должно быть визуализировано — «часть» следует нотировать компактно и еще более компактно — «слог». Под «сжатым» исполнением, возможно, имеется в виду пение мотивов и небольших фраз без передышки (т. е. без внутренних цезур).

¹⁰³ *divisionibus*] *divisionis* *S*W. Поскольку *divisionibus* «просится» по грамматике, предпочитаю этот вариант (по 20 рукописям).

¹⁰⁴ *Tenor* в описываемом Гвидо значении — ритмическая величина, которая маркирует окончание сегмента мелодии. Чем выше иерархическое положение раздела формы, тем больше длительность тенора. О теноре и других категориях музыкальной ритмики Гвидо см. статью Р. Монтероссо [11].

breviorem, aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat. Ac summopere [-165-] caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum

меньшей или удвоенной длительностью¹⁰⁵, либо тремулой, то есть переменным тенором¹⁰⁶, долготу которого показывает добавленная к букве прямая черточка¹⁰⁷. И еще, в распределении невм [в мелодии] нужно тщательно следить,

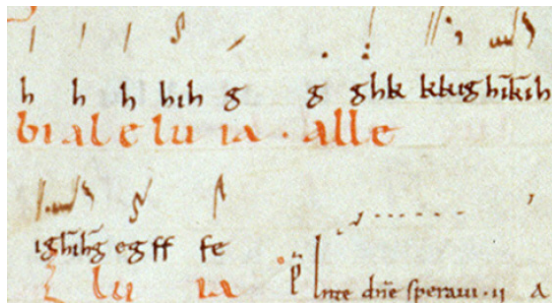
¹⁰⁵ Рассуждения Гвидо о ритмике распеваемого текста без сомнения навеяны «Scolica enchiridis», вплоть до цитаты (veluti metricis pedibus cantilena plaudatur):

D. Quid est numerose canere? M. Ut attendatur, ubi productioribus ubi brevioribus morulis utendum sit, quatinus uti, quae sillabae breves quaeque sint longae, attenditur. Ita qui soni producti quique correpti esse debeant, attendatur, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu, plaudam pedes ego in praecinando, tu sequendo imitabere [28, 86–87].

Ученик: Что значит петь ритмично? Учитель: Это значит пользоваться то протяженными, то краткими длительностями, соблюдая краткость и долготу слогов [в тексте]. Одни звуки должны быть протяженными, а другие сжатыми, чтобы долгие по праву перемежались недолгими и чтобы мелодия как бы отбивалась стихотворными стопами. Давай в качестве упражнения споем: сначала спою я, отбивая стопы, а ты будешь мне вторить: [следует нотная иллюстрация].

¹⁰⁶ Термин *tremula*, или *varius tenor* — предмет многолетней научной полемики. Согласно анонимному комментатору этого места («Commentarius in Micrologum», 1069–1078; см.: [17, 149–150]), Гвидо описывает ноту, которая поется как ряд унисонов (что-то вроде современного *амплитудного* вибрато), т. е., это просто синоним строфической невмы (типа *tristropa*, *distropa*). С точки зрения Рускони, тремула может означать ноту в квиллизме (орнаментальной невме), которая гипотетически исполнялась с «дрожанием» (лат. *tremulus*) в голосе, т. е. с применением *частотного* вибрато [23, 77]. В последнем случае уточнение *varius* может относиться к изменению не громкости, а высоты «задержанного» звука. Мне близка точка зрения Р. Монтероссо, который смотрит на проблему в следующем контексте: Гвидо описывает рациональные отношения длительностей — двойное, полуторное и т. д., но также и иррациональное, в промежутке между двойным и половинным. Четко не определенная длительность и называется *varius tenor* [11, 20].

¹⁰⁷ Французские комментаторы «Микролога» (Colette-Jolivet; [22, 64]) обращают внимание на «волнистую черту» (*trait ondulé*) над буквотами в знаменитом тонарии из аббатства св. Бенигна в Дижоне (ок. 1000 года) с двойной — невменной и сквозной буквенной — нотацией (ныне в библиотеке университета Монпелье, сигнатура RISM: F-MOf H 159). Признаки наподобие тильды над *i*, *g* можно видеть, например, в интроите «Repleatur os meum» (f. 25v):



Тильды над (разными) буквотами в этом тонарии — возможный французский аналог «прямой черточки» (*virgula plana*), описываемой Гвидо.

aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquiertia. [-166-] [-167-]

Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec et huiusmodi melius colloquendo quam vix scribendo monstrantur.

[-168-] Item ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum perpulchrae fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformantur per modos, aut similes intensae et remissae inveniuntur.

чтобы невмы (а они могут возникать из повторения одного и того же звука, а могут из соединения двух и более звуков) всегда соотносились по количеству звуков или по протяженности теноров, чтобы равные [по количеству] отвечали равным, двойные или тройные — одинарным, а также находились в полуторном или сверхтретнем отношении друг к другу¹⁰⁸.

Музыкант должен решить, какие разделы [формы] из названных брать для данного распева, подобно тому как поэт решает, какими стопами писать стихи. Впрочем, музыкант не связывает себя строгостью правила до такой степени [как поэт], поскольку музыкальное искусство в организации звуков всегда придерживается [принципа] разумной изменчивости. Хотя этот разумный подход мы зачастую не осознаём, разумным полагается то, чем наслаждается дух, в котором есть разумное начало. Но подобные вещи лучше показывать в ходе беседы, чем кое-как описывать.

Отделы — на манер стихов — бывают одинаковыми и иногда могут повторяться или немного изменяться [при повторении], и особенно красивые могут прозвучать дважды. Отделы могут содержать части не слишком различные — в некоторых интервалы преобразуются или остаются теми же из-за более высокого или низкого проведения¹⁰⁹.

¹⁰⁸ По мысли Гвидо, «пропорциональность» мелодии должна быть обеспечена в том числе и ритмом, и формой. Конечно, в реальной практике григорианского хорала «правильные», т. е. кратные и сверхчастичные, отношения (2:1, 3:1, 3:2, 4:3) между количеством нот в разделах и уж подавно между (не нотуемыми) длительностями «теноров» не соблюдались, но сама идея баланса ритмических длительностей (так сказать, гармония ритма), как и формальных разделов мелодии (так сказать, гармония формы), вполне понятна и коррелирует с авторским требованием сбалансированной мелодии (гармонии звуковысотной).

После слова *sesquiertia* Смитс ван Васберге добавляет схему, иллюстрирующую тривиальные числовые отношения для октавы, квинты, кварты и целого тона (SvW; [25, 166]). Рускони приводит аргументы в пользу того, что схема не вписывается в специфический контекст 15-й главы, и возможно, является позднейшим добавлением [23, LXXXII]. Присоединяюсь к его мнению и эту тривиальную схему исключаю.

¹⁰⁹ В результате диатонической транспозиции (в оригинале — *transformatio*) интервалика в производной фразе может измениться или остаться неизменной.

[-169-] Item ut reciprocata neuma eadem via qua venerat redeat, ac per eadem vestigia. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem altera inclinata e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit cum in puteo nos imaginem nostram contra exspectamus.

Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hae vel [-170-] omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipient, alias a dissimili secundum laxationis et acuminis varias qualitates.

Item ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut per plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire [-171-] licebit.

Ответная невма может вернуться тем же путем, каким пришла [первая], след в след¹¹⁰. Или же, какой скачок делает одна невма обходным путем или прямым ходом¹¹¹ сверху вниз, такой же в противоположном направлении делает другая, отвечая [первой ходом] снизу вверх, как бывает, когда мы в колодце видим свое зеркальное отражение¹¹².

Иногда один слог служит поводом для одной или нескольких невм, а иногда одна невма распределяется на несколько слогов¹¹³. Отдельные или все невмы изменяются, когда они начинаются то с одного и того же звука, то с другого, в зависимости от разных качеств нисхождения или восхождения¹¹⁴.

Почти все отделы стремятся к главному звуку, то есть финалису (или вместо него выбирается родственный ему¹¹⁵), и тем же звуком все невмы и большинство отделов иногда заканчиваются, а иногда им и начинаются¹¹⁶ (пытливый может найти такое у Амвросия [Медиоланского]¹¹⁷).

¹¹⁰ Возможно, имеется в виду ракоход.

¹¹¹ Гипотетический перевод для не вполне понятного (*saliendo*) *ambitum vel lineam*.

¹¹² Буквально «противоположное», имеется в виду инверсия мелодической фразы.

¹¹³ Мотив может выполнять роль строительного элемента, на основе которого вырастает фраза, а фраза, в свою очередь, может распадаться на отдельные мотивы. Трактовкой этого сложного места я обязан Келвину Бауэру [16, 165]. Во французском и итальянском переводах (соответственно, Colette-Jolivet [22, 68] и Rusconi [25, 79, fn. 117]) «слог» в этом пассаже понимается в обычном «лингвистическом» значении, как единица речи, и тогда непонятно, почему уже в следующем предложении Гвидо возвращается к «музыкальному слогу».

¹¹⁴ Т. е. от нисходящей или восходящей последовательности интервалов. Напомню, что «качество» (*qualitas*) — не оценочная, а чисто композиционная категория (см. мой комментарий 36).

¹¹⁵ Конфиналис (например, *a* в I тоне).

¹¹⁶ Второй раз Гвидо требует «протональной» синхронизации окончаний и даже начал музыкальных фраз распева (ср. главу 9).

¹¹⁷ О синхронизации начальных и конечных тонов в амвросианском распеве современной науке ничего неизвестно. Возможно, Гвидо имеет в виду не весь — местами очень затейливый — миланский репертуар, а просто структурированные амвросианские гимны, типа «Aeterne regum conditor», «Deus creator omnium», «Jam surgit hora tertia» и «Veni redemptor gentium», которые приписывал Амвросию еще Августин. Но даже там все отделы («дистинкции») оканчиваются на тоне финалиса только в «Aeterne regum conditor» (в остальных — значительный разброс), не говоря уже о несовпадении во фразах начальных и конечных звуковысот.

Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretionem inveniuntur more prosarum.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici [-172-] poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii.

Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae [-173-] loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum.

Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum [-174-] atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare.

Есть, однако, как бы «прозаические» распевы, которые это правило не очень соблюдают. Никому нет дела, что в них — на манер прозы — одни части по размеру больше, а другие меньше, и отделы — в разных [по высоте] местах без разбора¹¹⁸.

Поэтическими я называю распевы, которые мы часто поем, как бы скандируя строки по стопам. Так бывает, когда мы поем именно поэтические тексты, в [распеве] которых нужно следить, чтобы не преобладали одни только двухсложные невмы, без добавления трехсложных и четырехсложных. Как лирические поэты соединяют друг с другом то одни стопы, то другие, так и [музыканты,] создающие распев, разумно сочетают отличные и разные невмы. Разумен подход тогда, когда в невмах и в отделах достигается умеренная изменчивость, при этом невмы согласуются с невмами, а отделы с отделами всегда с некоторой долей подобия, то есть, выходит «подобие несхожего», как у сладчайшего Амвросия.

Сходство стихов и распевов и правда велико: невмы находятся на месте стоп, отделы — строк, одна невма подобна дактилю, другая спондею, третья ямбу, и в отделах наблюдается то тетраметр, то пентаметр, а в иных — как бы гекзаметр, и многое другое [организовано] подобным же образом.

Также [нужно следить за тем], чтобы части и отделы музыки и текста заканчивались одновременно¹¹⁹ и долгий тенор не попадал неуместно на какие-нибудь короткие слоги, или короткий — на длинные, о чем, правда, редко приходится беспокоиться.

¹¹⁸ В прозаическом тексте величина синтаксических единиц («частей»), как и высота конечных и начальных звуков предложений («отделов») не регламентированы.

¹¹⁹ Цитата из Mus. ench. 19. *Neumae* во множественном числе здесь и в следующем параграфе надо понимать обобщенно, совокупность невм = «музыкальное произведение», или просто «музыка».

Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis iocundae, in prosperis exultantes et reliqua.

Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, [-175-] quia saepe aut maiori impulsu aut minori efferimus, adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et raro prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare.

Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus [-176-] modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Pro quo¹²³ liquescenti voci punctum quasi maculando

Также выразительная мелодия должна подражать событиям [в тексте], так что [тексты] печального содержания должны быть выражены серьезными невмами, спокойного — веселыми, радостного — ликующими и т. д.¹²⁰

Также зачастую мы придаем звукам тупое и острое ударение, так как зачастую мы выдыхаем сильнее или слабее, из-за чего зачастую кажется, что один и тот же повторяемый звук повышается или понижается¹²¹.

Также звуки [в мелодии] на подходе к месту передышки в конце отделов всегда становятся более разреженными и, подобно бегущей лошади, как бы устало и тяжело останавливаются. Часто на это указывают ноты, записанные — по необходимости — тесно или разреженно¹²².

Звуки во многих местах ликвесцируют, т. е. перетекают [один в другой], как в тексте, когда первоначальный звук интервала плавно переходит в другой и как бы не заканчивается¹²⁴. Для этого

¹²⁰ Сокращенный пересказ аналогичного фрагмента из Mus. ench. 19. Словосочетания «серьезные невмы», «веселые невмы» и «ликующие невмы» указывают не на свойства фраз-невм, а на этос музыкального произведения (распева) в целом. Соответствующий аффект обеспечивает «сила» того или иного лада (о ней см. в «Микрологе» главу 14).

¹²¹ Речь идет, конечно, не о разметке (молитвословного) текста, а о дополнительных знаках (признаках) буквенной нотации подобно уже упомянутой «тремуле» и «пятнышку» (см. ниже) для обозначения ликвесценции.

¹²² В конце музыкальных фраз, как можно судить по заметкам Гвидо, темп замедлялся. Поскольку ритмических длительностей, а также исполнительских помет (типа *accelerando* или *rallentando*) в григорианике не было, визуальным индикатором агогики служила тесная или разреженная нотация. «Место передышки» — (невывисанная) пауза в конце отдела.

¹²³ Pro quo] рого *SvW*. Часть ранних рукописей дает pro quo, которое кажется здесь предпочтительней.

¹²⁴ Ликвесценция в григорианском хорале — тема, которая дискутируется в средневековой музыковедческой литературе уже более ста лет. Чаще всего ликвесцентные невмы объясняют необходимостью унифицировать (хоровой / ансамблевой) распев «проблемных» мест молитвословного текста (столкновение определенных согласных, слогораздел, различие германского и итальянского чтения латыни и т. д.). Однако есть группа ученых, которые «перетекание» трактуют в чисто музыкальном смысле — как *glissando* от одного звука к другому. Кроме «Микролога», к теме ликвесценции Гвидо обращается еще один раз, в «Прологе к антифонарию»: «А как звуки перетекают (*liquescant*) один в другой — слитны они или раздельны, какие из них поются протяжно, дрожат или берутся внезапно (*morosae vel tremulae, vel subitaneae*) <...>, все это в ходе непринужденной беседы [с учителем] показывается в начертаниях самих невм, если, конечно, они составлены, как положено, с прилежанием». В обоих случаях Гвидо дает слишком мало контекста, чтобы интерпретировать его замечания однозначно.

supponimus hoc modo:

GD F Ga a G

Ad te le-va-vi

[-177-] Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione. [-178-]

Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum

Illud vero non debet mirum videri cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, quae voces non nisi sex modis, ut diximus, sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem, cum et de paucis litteris, etsi non per plures conficiantur syllabae, potest [-179-] enim colligi numerus syllabarum. Infinita tamen partium pluralitas concrevit ex syllabis, et in metris de paucis pedibus quam plura sunt genera metrorum, et unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum, ut hexametrum. Quod quomodo fiat videant grammatici; nos si possumus, videamus quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus.

к ликвесцируемому звуку мы подставляем точку в виде пятнышка, следующим образом¹²⁵:



Если хочешь дать этот звук в полный голос, без ликвесценции, [музыке] это никак не навредит, зачастую именно так выходит приятней. И вообще, всё, о чем мы здесь говорили, не делай ни слишком редко, ни беспрестанно, но [выполняй] обдуманно и с толком.

Глава 16. Многообразие звуков и невм

Не следует удивляться, что великое множество столь различных мелодий образуется столь немногими звуками. Эти звуки в восхождении и нисхождении сочетаются, как мы сказали, лишь шестью интервалами, так же как из немногих букв — пусть и не в таком множестве слогов — может получиться слоговая гармония¹²⁶. При этом из слогов выросло бесконечное множество слов, и в поэзии из немногих стоп — многие поэтические роды, и разнообразные стихи одного рода (например, гекзаметра) обнаруживаются во многих вариантах. Как это бывает, пусть рассматривают грамматики. Мы же по возможности рассмотрим, чем отличаются друг от друга разные невмы.

¹²⁵ «Оригинал» нижеследующего примера в буквенной нотации мы даем так, как он представлен в издании Смитса ван Васберге SvW [25, 176]. Именно так — в буквенной нотации — пример преимущественно передается в ранних рукописях «Микролога» (например, F1, MC, P1, RV). Реже встречается запись в невменной нотации (D, M2). Однако, ни буква D, ни соответствующая невма никакого «пятнышка» в качестве признака в рукописях «Микролога» не содержат. Н. Филлип предполагает, что Гвидо мог описывать беневентанскую невменную традицию [31, 397, fn. 225]; см. там же графемы в примере 28 [ibid, 406]. Незадача в том, что в сохранившихся рукописях этой традиции точкой помечена только в о с х о д я щ и а я двухзвучная невма (*epiphonus*; см.: Paléographie musicale 15, p. 160, № 293), в то время как в примере, который приводит Гвидо, нотруется н и с х о д я щ и й двухзвучный ход (*cephalicus*). Рускони в своем издании для наглядности добавляет точку над D [23, 38].

¹²⁶ Музыкальных слогов, по мнению Гвидо, больше, чем слогов в обычной речи.

Igitur motus vocum, qui sex modis fieri dictus est, fit arsis et thesis, [-180-] id est elevatio et depositio; quorum gemino motu, id est arsis et thesis, omnis neuma formatur praeter re percussas aut simplices. Deinde arsis et thesis tum sibimet iunguntur, ut arsis arsi et thesis thesi; tum altera alteri, ut arsis thesi et thesis arsi coniungitur; ipsaque coniunctio tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus.

Dissimilitudo autem erit si ex praedictis motibus alius alio plures [-181-] paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas. Dissimiliter deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit praepositus, id est in superioribus positus; tum suppositus; tum appositus, id est cum in eadem voce unius finis erit alteriusque principium; tum interpositus, id est quando unus motus infra alium positus et minus est gravis et minus acutus; tum commixtus, id est partim interpositus partimque suppositus aut praepositus aut appositus. Rursusque hae positiones [-182-] dirimi possunt secundum laxationis et acuminis, augmenti et detrimenti modorumque varias qualitates. Neumae quoque per omnes

Движение звуков [в мелодии], которое возникает при помощи шести, как было сказано, интервалов¹²⁷, — это арсис и тезис, то есть восхождение и нисхождение. Из них в совместном движении, т. е. арсиса и тезиса, образуется всякая невма — без учета повторяющихся или одиночных [звуков]¹²⁸. Далее, арсис и тезис сочетаются таким образом, что арсис следует за арсисом, а тезис за тезисом, либо первый сочетается со вторым так, что тезис следует за арсисом, а арсис за тезисом. Их соединение, таким образом, возникает то из подобных, то из различных [движений].

Различие возникнет, если в одном из описанных движений звуков будет больше, а в другом меньше, либо [в одном] соединенных или разъединенных звуков больше, [чем в другом]. Далее, в результате подобного или различного соединения первый ход может быть выше второго (то есть располагаться в верхней области) или ниже него, или первый будет приставлен ко второму (когда второй начинается с того же звука, которым заканчивается первый), или вставлен (когда один ход расположен внутри другого и в восхождении и нисхождении меньше него), или ход будет смешанным (отчасти вставным, отчасти расположенным снизу или сверху, или приставленным). Кроме того,

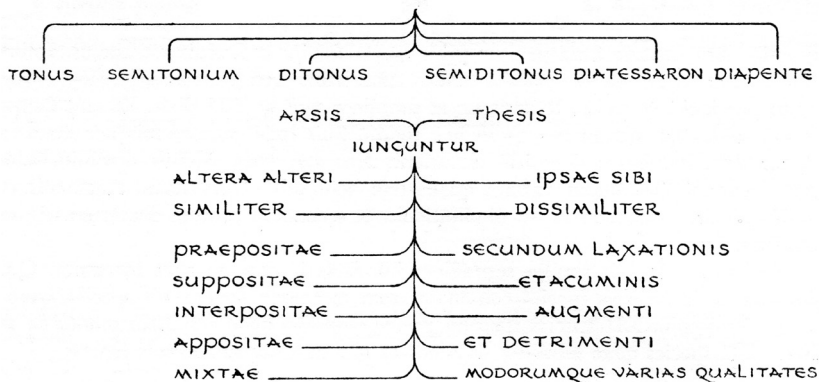
¹²⁷ См. главу 4. Понятие движения (*motus*), которое вводится здесь, — важная категория Гвидоновой науки. Движение характерно не только для музыки (где оно реализуется в последовательности интервалов), но и для устной речи, и для любого текста вообще (см. главу 17).

¹²⁸ Поскольку повторяющиеся звуки очевидно не образуют «движения», в мелодическую фразу («невму») Гвидо их не включает. При этом десятки примеров в практике григорианской монодии содержат фразы с двумя, тремя и более унисонами. Более того, повторяющиеся унисоны есть и в собственных Гвидоновых цитатах, см., например, XIX.1 (двойной унисон на слоге so-), XIX.8 и XIX.9 (двойные унисоны на -ho и -um). Ближе к практике Брат Петр, который в своем анализе мелодики различает простые и сложные (музыкальные) слоги: простые те, где ступень не повторяется (*e-f, f-e*), а сложные те, где такой повтор есть (*e-e-f, f-e-e*). См. подробнее в моем издании: [4, 56, 62–63]. Что такое [*vox simplex*] («простой звук»), не совсем понятно. Переводчики интерпретируют это словосочетание как синоним термина *neuma simplex* («простая невма»), под которым понималась невма как знак нотации одиночного звука [28, *Sp. 684*], например, последнего звука каденции.

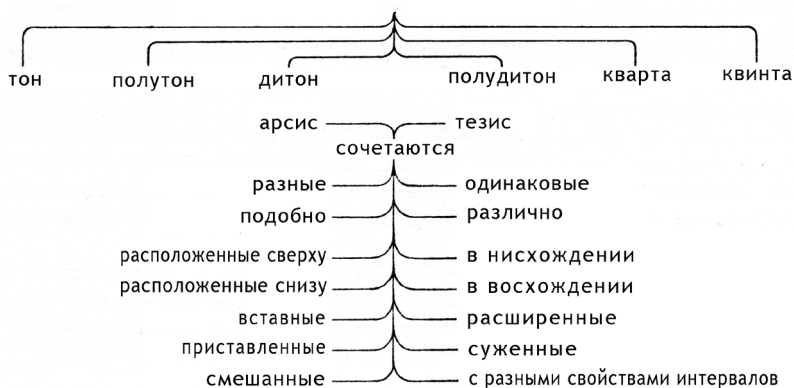
eosdem modos poterunt variari et distinctiones aliquando. De qua re et descriptionem subiecimus quo facilior per oculos via sit. [-184-]

ходы могут различаться по положению из-за нисхождений и восхождений, расширений и сужений¹²⁹ и различных свойств интервалов. Также и невмы (а иногда и отдели) могут меняться всеми теми же способами. Прилагаю схему, облегчающую обзор этого материала¹³⁰:

Musica motus est vocum



Музыка — это движение звуков¹³¹



¹²⁹ С большим или меньшим количеством звуков в мелодическом ходе.

¹³⁰ Схема «музыкального движения», которую Смитс ван Васберге дает в упрощенной черно-белой форме (SvW; [25, 184]), выполнена в ряде рукописей «Микролога» как цветная и технически замысловатая миниатюра (например, в МС, К, VI; см. также ил. 2 на цветной вкладке). На мой взгляд, изучение и сравнение вариантов этой схемы само по себе может представлять интерес.

¹³¹ Как справедливо отмечает Рускони [23, 81], это единственное четкое определение музыки в «Микрологе».

[-186-] *Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur*

His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus argumentum utillimum visu, licet hactenus inauditum. Quo cum omnium omnino [-187-] melorum causa claruerit, poteris tuo usui adhibere quae probaveris commoda et nihilominus respuere quae videbuntur obscoena. Perpende igitur quia sicut scribitur omne quod dicitur, ita ad cantum redigitur omne quod scribitur. Canitur igitur omne quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur.

Sed ne in longum nostra regula producat, ex hisdem litteris quinque tantum vocales sumamus sine quibus nulla alia littera, sed nec syllaba [-188-] sonare probatur earumque permaxime casus conficitur, quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondententes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris.

Has itaque quinque vocales sumamus, forsitan cum tantum concordiae tribuunt verbis, non minus concinentiae praestabunt et neumis. Supponantur itaque perordinem litteris monochordi, et quia quinque tantum sunt, tamdiu repetantur donec unicuiquesono sua subscribatur

Глава 17. Все, что проговаривается, можно распеть

Кратко поведав о движении звуков, предлагаю тебе еще один простейший и полезнейший для рассмотрения метод, хотя и несслыханный до сих пор. При том что он полностью раскрывает основы мелоса, сам решай, что из него может пойти тебе на пользу, а что можно отвергнуть как негодное. Итак, обдумай: как можно записать всё, что говорится, так можно распеть всё, что записано. Отсюда следует: всё, что говорится, поется, а на письме выражается буквами.

Но не будем долго расписывать наши правила. Из букв [алфавита] возьмем только пять гласных, без которых не звучит никакая другая буква и ни один слог. Именно благодаря гласным в разных членах [предложения] всякий раз возникает приятная гармония. Эту гармонию мы постоянно наблюдаем в поэзии с ее благозвучными и перекликающимися строками, которую мы воспринимаем с восторгом как некую грамматическую симфонию¹³². Если к симфонии [текста] столь же согласно присоединится музыка, то от двойной мелодии мы испытаем наслаждение вдвойне¹³³.

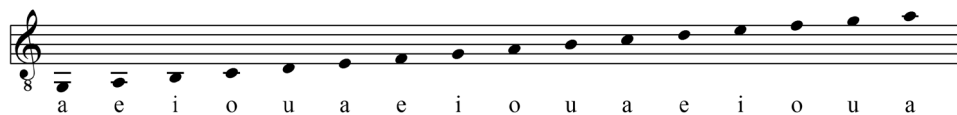
Итак, возьмем пять гласных [а е і о u]: раз они настолько способствуют гармонии в словах, пусть они сообщат меньшее благозвучие и невмам. Будем подкладывать их под буквы монохорда по порядку и, поскольку гласных только пять, будем их повторять,

¹³² Соблазнительно трактовать этот пассаж как описание рифмованной силлаботоники (versus consoni et sibimet respondententes), как в поздних секвенциях и гимнах.

¹³³ «Двойная мелодия» (*modulatio duplex*) в этом контексте явно не двухголосие, а «симфония» текста и музыки.

vocalis, hoc modo:
XVII.1

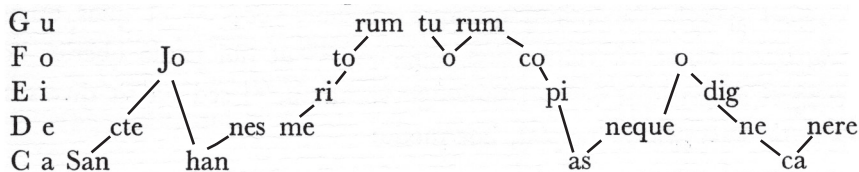
подписывая под каждым звуком его гласный, вот так¹³⁴:



[-189-] In qua descriptione id modo perpende, quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque et quinque voces ad se invicem ut diximus, non negetur. Quod cum ita sit, sumamus modo aliquam locutionem, eiusque syllabas illis sonis adhibitis decantemus, quos earumdem syllabarum vocales subscriptae monstraverint, hoc modo:

Глядя на эту схему, тут же обдумай вот что: поскольку всякий текст приводится в движение с помощью этих пяти букв, нельзя отрицать, как мы сказали¹³⁵, что и пять звуков приводятся во взаимное движение [ими же]¹³⁶. Поскольку это именно так, возьмем сейчас некий текст и распоем его слоги на звуки, которые [на схеме выше] приписаны к гласным в слогах [распеваемого текста], вот так¹³⁷:

XVII.2



[-190-]

XVII.3



¹³⁴ Словосочетание *sua vocalis* («свой гласный») читатель может истолковать в том смысле, что к звукам одного высотного класса привязана одна и та же буква. В действительности звуки одного высотного класса (например, *A, a* и *a'*) в «музыкальной фонетике» Гвидо получают разные гласные (e, o, a).

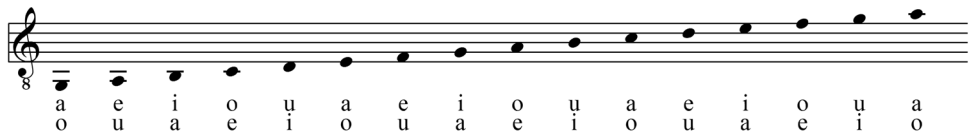
¹³⁵ По поводу «нельзя отрицать» см. силлогизм в начале этой главы.

¹³⁶ Интересно использование глагола *move* в метафорическом смысле. Гласные, «приводящие в движение» текст, превращают «мертвые» буквы в «живой» поток речи, придают словам и словосочетаниям смысл.

¹³⁷ Нотация в примере XVII.2 аналогична нотации в *Mus. ench.* (например, [30, 16–18]), с той лишь разницей, что вместо дасийных графем в качестве ключей использованы латинские буквы *C, D, E, F, G*. Автором «некоего текста» является, видимо, сам Гвидо Аретинский. Интересно, что Св. Иоанн, к которому обращена молитва, — то же лицо, что в прославленном гимне «*Ut queant laxis*», который Гвидо использовал для разучивания незнакомых распевов [9, 33]. Есть даже некоторое содержательное сходство («Святый Иоанне, твои премногие заслуги я не могу воспеть достойно»).

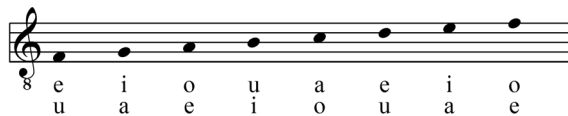
Quod itaque de hac oratione factum est, et de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi imponatur necessitas quod ad hunc modum vix cuilibet symphoniam minus quinque accidant voces et ipsas quinque transgredi saepe ad votum non suppetat: ut tibi paulo liberius liceat evagari alium item versum subiunge vocalium, sed ita sit diversus ut a tertio loco prioris incipiat, hoc modo: [-191-]

XVII.4



Ubi cum duobus ubique sub sonis, in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una subsit et altera, satis tibi liberior facultas accedit et productiori et contractiori pro libitu motu incedere¹³⁹. Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rhythmio suae vocales attulerint. [-192-]

XVII.5



То, что мы сделали с этим текстом, несомненно можно делать и со всеми другими. В редком произведении выпадает менее пяти [разновысотных] звуков, которые предписывает наш метод, а выйти за пределы этих пяти, чего зачастую хочется, невозможно. Чтобы не обременять себя этим ограничением и двигаться чуть свободнее в сторону, добавь другую строку из гласных так, чтобы ее начало [а] попало на третью ступень вышеприведенного [звукоряда], вот так¹³⁸:

Наличие повсюду двух [рядов] с пятью гласными под звуками — а именно так, что под каждый звук попадает то один гласный, то другой — дает тебе достаточную свободу [выбора], возможность двигаться как угодно просторно или тесно¹⁴⁰. С учетом [двойной привязки] рассмотрим теперь, какую симфонию привнесят в следующее стихотворение его гласные¹⁴¹:

¹³⁸ В новой строке первая буква ряда гласных («а») должна попасть на третью ступень звукоряда (В). Смысл добавления второго способа привязки гласных к высотам в том, чтобы дать музыканту большую свободу выбора. Встретившийся в тексте гласный «е» (извлеченный, например, из слова *sed*) он может спеть как *F*, а может терцией выше (*a*) или квартой ниже (*C*).

¹³⁹ Пунктуация изменена. В издании SvW [25]: *Ubi cum duobus ubique subsonis in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una, subsit et altera, satis <...>*.

¹⁴⁰ Благодаря выбору, который предоставляет расширенная схема привязки, сочинитель может с большой долей свободы формировать рельеф мелодии: решать, двигаться ли ему скачками («просторно») или поступенно («тесно»). Кроме «просторного» и «тесного» движения, в мелодии участвуют и унисоны (что ясно по нижеследующему примеру), которые сам автор «Микролога» ранее обозначил как не образующие мелодического движения.

¹⁴¹ «Linguam refrenans» — вторая строфа из популярного «амвросианского» гимна «Jam lucis orto sidere». Общепринятая мелодия гимна другая (не та, что выходит по «методу Гвидо») и принадлежит IV тону.

XVII.6

8 Lin-guam re - fre - nans tem - pe - ret ne li - tis hor - ror in - so - net,
8 vi - sum fo - ven - do con - te - gat ne va - ni - ta - tes hau - ri - at.

[-193-] In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam aptam sibi adeo vindicent cantilenam, non est dubium quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum sibi que aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod [-194-] accuratum opus efficias.

Illud praeterea scire te volo quod in morem puri argenti cunctus cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet ab illo amplectitur, et hunc oblectant nunc consona, ille magis probat diversa; iste continuationem

Только в [клаузуле] последней части мы отступили от своего метода, чтобы мелодия пришла к обычному для тетрарда звуку [G]¹⁴². И так, хотя распев, для которого [по нашему методу] требуются только гласные, уже пригоден, совершенно пригодным он несомненно станет тогда, когда, набравшись опыта во многих вещах, ты научишься выбирать из нескольких более предпочтительные и пригодные решения, зияния заполнять, тесные участки располагать свободнее, протяженные значительно сокращать, а слишком сжатые расширять, — [все это нужно,] чтобы композиция стала цельной и тщательно отделанной¹⁴³.

Кроме того, хочу, чтобы ты знал: подобно чистому серебру, всякая музыка, чем больше она используется, тем больше окрашивается¹⁴⁴. И то, что сейчас не нравится, благодаря использованию, словно отделанное напильником, потом восхваляется. И из-за различия народов и мнений то, что одному не нравится, другой одобряет¹⁴⁵:

¹⁴² Эта оговорка очень интересна с той точки зрения, что провозглашенная Гвидо импровизационная «свобода» все же ограничивается правилом лада. При распеве последнего слова *hauriat* гласный «а» в слове *hau* согласно схеме должен быть привязан к высоте G (высокие *s* и *e* не в счет), в то время как для стандартной клаузулы VII тона (которому принадлежит вновь созданная мелодия) необходим прилежащий внизу к финалису (субфинальный) тон F. Поэтому приходится «отступить от метода» и привязать к нужной высоте гласный «и».

¹⁴³ Чтобы результат «матричного» сочинения был «совершенно пригодным», недостаточно механически вывести мелодию «по методу» из слогов текста, нужна еще ее профессиональная отделка. Сплошь поступенные шаги невозможны, как невозможны и одни только скачки. Имеющиеся «тесные» ходы надо разбавлять скачками, а «зияния», наоборот, заполнять поступенными шагами и т. п., в общем, добиваться в звуковысотной композиции гармонии в самом высоком философском смысле.

¹⁴⁴ Это сравнение сомнительно, потому что изделия из серебра от использования человеком не просто «окрашиваются», а неприятно чернеют и нуждаются в чистке.

¹⁴⁵ Чрезвычайное разнообразие музыкальных пристрастий Гвидо уже отмечал в обсуждении этоса ладов (Misc. 14).

et mollitiem secundum suae mentis lasciviam quaerit, ille utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur; alius vero ut amens in compositis et anfractis [-195-] vexationibus pascitur; et unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suae mentis insitam qualitatem probat.

Quae omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inhaeris, ignorare non poteris. Immo et argumentis utendum est donec ex parte cognoscimus, ut ad plenitudinem scientiae perveniamus. Sed quia haec in longum prosequi proposita brevitatis non exposcit, praesertim cum ex his perplura valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Iam nunc diaphoniae praecepta breviter exsequamur. [-196-]

Capitulum XVIII. De diaphonia, id est organum praecepto

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, [-197-] cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant. Qua quidam ita utuntur, ut canenti semper

одного улаждают благозвучия, другой ценит различия [в звуках], один — легкомысленный — ищет связности и мягкости, другого — серьезного — ласкают строгие напевы, третий, как безумный, испытывает удовольствие от мучительно сложных и извилистых движений¹⁴⁶. И всякий утверждает, что именно та музыка, которая ему по душе, звучит намного лучше.

Все это тебе пригодится, если будешь усердно упражняться, опираясь на наши наставления. Впрочем, следует пользоваться наставлениями пока ты постиг дело лишь отчасти, для того чтобы [с их помощью] перейти к полноте знания. Но поскольку обещанная краткость [изложения]¹⁴⁷ не требует, чтобы мы долго распространялись об этом [знании] (тем более, что из наших наставлений можно [уже] делать премногие выводы), будем считать, что об [одноголосном] пении сказано достаточно. Теперь же кратко изложим правила диафонии.

Глава 18. Диафония, то есть правила органа

Диафония значит «разъединение звуков». Мы называем ее органом¹⁴⁸, поскольку разъединенные звуки, согласуясь, звучат по-разному и, будучи разнозвучными, согласуются¹⁴⁹. Пользуются ею так,

¹⁴⁶ Нельзя удержаться от сравнения с некоторыми снобами, которые восхищаются умопомрачительными сложностями авангардной музыки XX–XXI веков.

¹⁴⁷ См. обещание в Прологе.

¹⁴⁸ В действительности слово *organum* у Гвидо имеет два значения: (1) техника многоголосной композиции и (2) производный голос, который следует за главным (содержащим мелодию хора). Первое значение я передаю как «органум», а второе — как «органальный голос».

¹⁴⁹ Придаточное предложение можно объяснить так: «диафония» и «органум» обозначают одно и то же музыкальное явление, хотя первое слово указывает на разногласие и беспорядок, а второе (если его ассоциировать с *organicus* или *organizare*), наоборот, на согласие и порядок. *Dissonantia* (и однокоренные) в данном контексте имеет значение «разновысотного звучания», т. е. это просто латинская калька греч. *διαφωνία*, как и у Боэция в главе о практическом применении монохорда (Boet. Mus. IV, 18.3). «Диссонанс» в привычном нам смысле (резкое и неприятное для слуха созвучие) здесь очевидно не подходит.

quarta chorda succedat, ut *A* ad *D* ubi si organum per acutum *a* duplices, ut sit *A-D-a*, resonabit *A* ad *D* diatessaron, ad *a* diapason; *D* vero ad utrumque *A a*, diatessaron et diapente; *a* acutum ad graviores diapente [-198-] et diapason. Et quia hae tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscunt, ut superius vocum similitudines fecisse monstratae sunt symphoniae, id est aptae vocum copulationes dicuntur, cum symphonia et de omni cantu dicatur. Dictae autem diaphoniae hoc est exemplum:

что певчего всегда внизу сопровождает четвертая ступень¹⁵⁰, например, *A* по отношению к *D*, и если органальный голос ты удвоишь вверху *a* высоким, то от *A* до *D* прозвучит кварта, [от *A*] до *a* — октава. *D* по отношению к *A* и *a*, соответственно, кварта и квинта, *a* высокое к [*D* и *A*] низким — квинта и октава. И поскольку эти три вида интервалов в органуме, смешиваясь, дают такую общность и сладость благодаря показанному выше подобию звуков¹⁵¹, они называются симфониями, то есть пригодными сочетаниями [разно-высотных] звуков, хотя словом «симфония» называется и всякое музыкальное произведение¹⁵². Вот пример названной диафонии:

[-201-] Potes et cantum cum organo et organum quantum libuerit duplicare per diapason; ubicumque enim eius concordia

Можно и кантус с органальным голосом или [только] органальный голос сколь угодно удваивать в октаву¹⁵³ —

¹⁵⁰ Слово «певчий» (*canens, cantor*) в контексте Гвидонова учения о диафонии означает исполнителя главного голоса диафонии. Исполнитель производного голоса именуется «подпевалой» (*succentus*) или «ведомым» (*subsecutor*; букв. «последователь»).

¹⁵¹ См. главу 6.

¹⁵² О «симфонии» в узком смысле см. комментарий 45.

¹⁵³ Для обозначения главного голоса диафонии Гвидо в очередной раз задействует слово *cantus*, которое в его трактатах имеет много значений (распев, мелодия, пение, музыка; см.: [9, 23]). Чтобы выделить описываемое специфическое значение, я использую морфологическую передачу «кантус». В приведенном примере кантус (*f-g-a-f-g-a-g...*) дублирован органальным голосом в нижнюю кварту (*c-d-e-c-d-e-d...*), а органальный, в свою очередь, дублирован в верхнюю октаву (*c¹-d¹-e¹-c¹-d¹-e¹-d¹...*). См. также пример октавных удвоений в Миср. 5.

fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.

Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum, more quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus, tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonum in his infimatum, diatessaron [-202-] vero obtinet principatum. His itaque quattuor concordis diaphonia cantum subsequitur.

Troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt. Apti sunt qui per solam diatessaron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in *B* et in *E*; aptiores sunt qui non solum quartis, sed tertiis et secundis per tonum et semiditonum, licet raro respondent, ut protus in *A* et *D*. Aptissimi vero, qui saepissime suaviusque id faciunt, ut tetrardus et tritus in *C* et *F* et *G*.

где бы ни возникло октавное согласие, там не замедлят явиться и названные, пригодные [для диафонии], симфонии¹⁵⁴.

Поскольку теперь удвоение голосов в достаточной мере объяснено, рассмотрим, как устроен по нашему обычаю нижний, вторящий кантусу голос¹⁵⁵. Вышеописанный вид диафонии жесткий, у нас же используется мягкий — в нем мы не допускаем полутон и квинту, а тон, дитон, полудитон и кварту принимаем; из них полудитон — самый низкий [по качеству], а кварта — главный интервал. Таким образом, кантус в диафонии внизу сопровождают эти четыре конкорда¹⁵⁶.

Из тропов одни [для диафонии] подходящие, другие более подходящие, а третьи самые подходящие. Подходящие те, что дают только [нижнюю] кварту органального голоса, как девтер на *B* и *E*¹⁵⁷. Более подходящие те, что отвечают [кантусу] не только в кварту, но и в терцию (через полудитон, хотя и редко) и в секунду (через целый тон), как прот на *A* и *D*. Самые подходящие те, что звучат в органальном голосе

¹⁵⁴ Боюсь, это утверждение сформулировано неуклюже. Возможно, Гвидо хотел в очередной раз заявить об идеальной пригодности интервала октавы и только, но вышло, что «пригодным» становится конкорд, если один из его звуков возник в результате удвоения в октаву. Например, октавное удвоение органального голоса, образующее с кантусом (разрешенный) целый тон, приведет к появлению малой септимы, которую точно нельзя считать «пригодной».

¹⁵⁵ При отсутствии нотных памятников итальянского органума XI века (который, с большой вероятностью, был импровизированным) приходится гадать, что Гвидо вкладывает в «наш обычай» (*mos quo nos utimur*). Не исключено, что «Микролог» описывает практику многоголосия «по месту работы» автора, т. е. в кафедральном соборе Ареццо. Эту точку зрения («local usage», «local custom» etc.) развивает Сара Фуллер [20, 59–60].

¹⁵⁶ Кварты, обе терции и большая секунда. Парадоксально, что в число «конкордов» попал целый тон, а квинта оказалась за бортом, что нельзя объяснить даже стандартными (для всех теоретиков Средневековья) «пифагорейскими» аргументами — числовое отношение целого тона 9/8 гораздо хуже отношения квинты 3/2.

¹⁵⁷ В главах 18 и 19 Гвидо возвращается к любимой теме родственных «видов сочетаний звуков» (*modi vocum*, см.: Мисг. 7, 8), т. е. типовых интервальных паттернов. При этом родственную пару ступеней автор именуется терминами самих ладов (тропов), как бы в манере *pars pro toto*. «Протом» названы финалис и конфиналис прота, *D* и *A*, «девтором» — *E* и *B* (нижнее си), «тритором» — *F* и *C*, «тетрардом» — *G*.

Haec enim tono et ditono et diatessaron obsequuntur.

[-203-] Quorum a trito, in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit subsecutor numquam tamen descendere debet nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero inferiores voces admiserit congruo loco, et per diatessaron organum deponatur; moxque ut illa distinctionis gravitas ita deseritur ut repeti [-204-] non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci si in se devenerit commaneat, et si super se e vicino decenter occurrat.

Qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditono numquam. Ad¹⁶¹ diatessaron vero vix fit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus;

чаще всего и приятней других, а именно тетрад и трит на *C*, *F* и *G*. Эти [ступени] обслуживают тон, дитон и кварту¹⁵⁸.

Ниже трита [*C* и *F*], на который приходится окончание отделов, или на ближайшую внизу от финалиса ступень, ведомый не должен опускаться никогда, если только сам певчий не допустит более низкие, чем трит, звуки. Ибо органальному голосу никогда не позволяется опускаться ниже трита или ближайшего от него вниз. Если же кантус (в подобающем месте) допускает более низкие звуки, то органальный голос опускается на кварту. И как только заход в область низких звуков внутри отдела совершился и повторного захода не ожидается, ведомый должен вернуться на прежнее место¹⁵⁹ — оставаться на звуке финалиса, если он к нему [уже] прибыл, или, если финалис находится над ним, правильно идти ему навстречу¹⁶⁰.

Для оккурса лучше подходит тон, не очень — дитон, полудитон — никогда¹⁶². Изредка случается оккурс к кварте, поскольку низкий второй голос в таком месте

¹⁵⁸ Все перечисленные звукоступени оцениваются с точки зрения их применения в органальном голосе. Хуже всех *B* (*E*), потому что кантус на *D* (*G*) и *C* (*F*) с ним не сочетается, т. е. полудитон *B/D* (*E/G*) и полутон *B/C* (*E/F*) исключены. Правда, в следующем же предложении о паре «прота» *A–D* выясняется, что полудитон *A/C* (*D/F*) изредка разрешен. Остается непонятным, чем запрещенный полудитон *B/D* (*E/G*) хуже разрешенного полудитона *A/C* (*D/F*). Лучше всех ступень *C* (и родственные *F*, *G*), поскольку над ней кроме кварты возможны также дитон (*C/E*) и целый тон (*C/D*).

¹⁵⁹ Эта инструкция непонятна без нотного примера. Возможно, ее иллюстрирует пример XIX.7.

¹⁶⁰ Глагол *occurro* («сталкиваться»; «встречаться») и образованные от него существительные *occurrus* и *occurisio* («столкновение»; «встреча») здесь и дальше Гвидо использует как термины для описания каденции (клаузулы) в органуме. В. А. Федотов при первом вхождении переводит *occurrus* [13, 108] как «ход навстречу», но далее оставляет без перевода, например, «...сопровождение в кварту больше нравится, чем *occurrus*» [там же, 110]. Чтобы не заменять одно латинское слово (*occurrus*) другим («каденция» или «клаузула»), будем далее пользоваться неологизмом «оккурс».

¹⁶¹ Ad] *A SvW*. Чтение *ad* кажется мне более предпочтительным, и оно зафиксировано в 26 рукописях, в том числе, ранних **F1**, **RV**, **K**, **M5**.

¹⁶² В пенульгитме каденции органальный голос строит внизу кантуса тон и дитон, но не полудитон.

quod tamen ne in ultima symphoniae distinctione eveniat est cavendum.

[-205-] Saepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat, et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat.

Item cum occursus fit tono diutinus fit tenor finis, ut ei et partim subsequatur et partim concinatur; cum vero ditono diutior, ut saepe per intermissam vocem dum vel parva sit subsecutio, etiam toni non desit [-206-] occurisio. Quod quia tunc fit cum harmonia finitur deuterо. Si cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique per tonum decenter occurrere.

звучит лучше. Однако в заключительном отделе произведения [оккурса с кватрой] следует избегать¹⁶³.

Часто бывает, когда певчий допускает звуки ниже трита, мы удерживаем на трите подвешенный органум. Тут надо, чтобы певчий не заканчивал отдел внизу трита, но, быстро пробежавшись по [низким] звукам, вернулся к выжидающему триту и, не напрягая себя и подпеваалу, закончил отдел в высоких звуках¹⁶⁴.

Когда оккурс делается через тон, конечный звук становится продолжительным, поскольку к нему сначала прибавляется нижний звук, а потом звучит тот же самый¹⁶⁵. Если через дитон — [то конечный звук] еще дольше, потому что часто в промежутке между дитоном [и конечным звуком] (пусть ненадолго) возникает тон¹⁶⁶. Так бывает, когда музыка заканчивается на девтере [E]¹⁶⁷. Если известно, что кантус не опускается до трита [C], полезно в качестве органального голоса взять прот [D], следуя под [кантусом], сопровождать его и к финалису [D] сделать достойный оккурс через тон [C/D — D/D]¹⁶⁸.

¹⁶³ Обычный финалис описываемой Гвидо диафонии — унисон. Финалис, гармонизованный нижней кватрой, используется редко, хотя и звучит хорошо.

¹⁶⁴ Описывается вид техники органума: в то время как кантус высотно меняется, органальный голос задерживается («подвешивается» как на бельевой веревке) на одной высоте, выполняя таким образом функцию педали. Подвешенный органум иллюстрирует нотный пример XIX.9. В отечественном музыкознании распространен перевод *organum suspensum* как «парящий органум» [15, стлб. 78; 13, 108], что звучит хотя и красиво, но не совсем верно. Органальный голос (в терминологии Гвидо — *organum*) как раз не «парит», а «подвешивается» на одной высоте (*suspensum*), в то время как голос, ведущий мелодию хорала, «парит».

¹⁶⁵ См. нотные примеры XIX.4, XIX.6 и другие.

¹⁶⁶ В антепенультине дитон, в пенультине целый тон, в ультине унисон (см. пример XIX.1).

¹⁶⁷ Это утверждение без нотного примера непонятно.

¹⁶⁸ Нотного примера, иллюстрирующего этот пассаж, нет, так что указанные в скобках высоты сугубо гипотетические.

Item cum plus diatessaron seiungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet *C* sequatur *F*, et *D* *G*, et *E* *a* et reliqua. Denique praeter *b* quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde in quibus distinctionibus illa fuerit, *G* vim organi possidebit. [-207-] Quod cum fit, si aut cantus ad *F* descendat, aut in *G* distinctionem faciat, ad *G* et *a* congruis locis *F* subsequitur; si in *G* vero cantus non terminet, *F* cum cantu vim organi amittit. Cum vero *b* mollis versatur in cantu, *F* organalis erit.

Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum. Ei enim multa melorum principia et plurimas [-208-] repercussiones dedit, ut saepe si de eius cantu triti *F* et *C* subtrahas, prope medietatem tulisse videaris.

Diaphoniae praecepta donata sunt, quae si exemplis probes, perfecte cognosces. [-209-]

Поскольку для сопровождения [кантуса] пользоваться интервалами шире кварты не позволяется, нужно [строить диафонию так]: если певчий поднимается все выше, [с ним в кварту] восходит и ведомый, например, звук *F* сопровождается звуком *C*, *G* — *D*, *a* — *E* и т. д. Кварта вообще подходит к любым звукам [кантуса] за исключением *b* квадратного: если в каких-то отделах такой звук появляется, в качестве органального голоса берется *G*¹⁶⁹. Если [затем] кантус нисходит к *F* или заканчивает отдел на *G*, подходящим для сопровождения *G* и *a* будет *F*¹⁷⁰. Если же кантус на *G* не заканчивает, то *F* перестает быть органальным к кантусу. Когда же в кантусе встречается *b* мягкое, органальным будет *F*.

Поскольку трит в диафонии держит первенство и как наиболее подходящий занимает место выше всех других, св. Григорий, как видим, горячо любил его и по праву ставил выше других звуков. Он начинал им многие мелодии и многократно его повторял¹⁷¹. Если вычесть из григорианского пения [ступени] трита *F* и *C*, то окажется, что они составляли чуть ли не половину [всех звуков]¹⁷².

Наставления в диафонии даны. Теперь надо окончательно усвоить ее на примерах.

¹⁶⁹ Во избежание тритона *F/h* (в нашей нотации).

¹⁷⁰ Антепенультима *f/a*, пенультима *f/g*, ультима *g/g* (в нашей нотации). Описанный контекст можно проиллюстрировать примером XIX.10.

¹⁷¹ Рускони переводит слово оригинала *repercussiones* терминологически (*ripercussioni*). Коллега полагает, что речь может идти о так называемых «строфических» невмах — *distropha* и *tristropha* (знаки выглядят как две или три запятые, поднятые над базовой линией шрифта), которые сигнализировали звуковысотный повтор одного и того же слога [23, 84]. Все же я склонен думать, что здесь не специальное, а обычное словоупотребление, которое Гвидо ясно продемонстрировал в главах 15 (*eiusdem soni repercussio*) и 16 (*voces repercussae*).

¹⁷² Утверждение о якобы особом значении высот *F* и *C* (вплоть до ссылки на авторитет Григория Великого) повторяется в «Стихотворных правилах» (§ 51). Хотя это утверждение непосредственным восприятием григорианской монодии, как минимум, не подтверждается, нельзя отрицать, что особое положение именно этих высотных классов стало для Гвидо решающим в его новациях линейной нотации: напомним, что для направляющей линии на *F* он предлагал красный цвет, для направляющей *C* — желтый, см., например, §§ 59–61 и там же мои комментарии [10, 27].

Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio

Igitur a trito non deponimus organum, sive in eo sive in sequentibus finiatur, hoc modo:

Глава 19. Показ той же диафонии на примерах¹⁷³

Итак, органальный голос мы не опускаем ниже трита [C], независимо от того, заканчивается [отдел] на нем [трите], либо на следующих звуках, таким образом¹⁷⁴:

XIX.1



Ecce finis in trito C¹⁷⁵. [-210-]

[В примере выше] последний звук — на трите C.

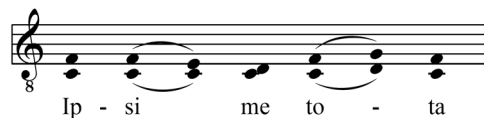
XIX.2



Ecce alia distinctio in trito F in quo et quartis vocibus per diatessaron subsequimur, et diatessaron succentus plusquam occursus placet. Ecce alia eiusdem modi:

[В примере выше] — другой отдел [того же антифона] с окончанием на трите F. В нем мы следуем в нижнюю кварту [к кантусу]. Кварту лучше использовать для подпевания¹⁷⁶, чем в качестве [последнего звука] оккурса. А вот другой отдел того же типа:

XIX.3



¹⁷³ В ряде рукописей глава 19 не выделена, поскольку текст в ней является естественным продолжением предшествующего повествования. В этой главе некоторые предложения оригинала приходится переставлять местами, поскольку текстовые пояснения не всегда скоординированы с нотными примерами. Смитс ван Васберге не стал исправлять эту путаницу в своем издании SvW [25, 209–214].

¹⁷⁴ Этот и три последующих примера взяты из антифона «Ipsi soli».

¹⁷⁵ В трех позднейших (XII век) рукописях «Микролога» фраза продолжается следующим пояснением: *...a quo non deponimus organum quia non habet sub se tonum vel ditonum quibus fit occursus, sed habet semiditonus, per quem non fit occursus* («...ниже которого органальный голос не идет, потому что под C нет тона или дитона, с помощью которых делается оккурс, но есть полудитон, через который оккурс не делается»). В. А. Федотов в своем переводе включил это пояснение в основной текст [13, 110].

¹⁷⁶ Т. е. в качестве органального голоса.

Ecce alia distinctio in proto *D*, in qua et toni occursum ad finem patet.

А вот отдел на проте *D*, в котором — оккурс с целым тоном в конце:

XIX.4



[-211-] Item

То же:

XIX.5



aut ita

или так¹⁷⁷:

XIX.6



Ecce distinctio in deutero *E* in qua ditoni occursum vel simplex vel per intermissas patet. Distinctio in proto *A*:

[В двух примерах выше] — отдел [с окончанием] на девтере *E*, в котором дитоновый оккурс совершается напрямую или с промежуточными [целыми тонами]. А вот — отдел на проте *A*¹⁷⁸:

XIX.7



In hac distinctione inferiores trito *C*, qui fini [-212-] proxime subest *D*, voces admissae sunt, et locus prior finita gravitate repetitus est. Et in hac similiter:

В этом отделе допускаются звуки ниже трита *C* (ближайшего вниз от финалиса *D*), и после завершения обхода низких звуков прежнее место [*C*] возвращается. И похожим образом¹⁷⁹:

¹⁷⁷ Вариант гармонизации отдела из того же антифона «Номо erat», с параллельными большими секундами.

¹⁷⁸ Две заключительные фразы (два «отдела») антифона II тона «O sapientia».

¹⁷⁹ В данном и следующем примере — две разные гармонизации антифона «Sexta hora», выполнявшего функцию настройки на VI тон (мелодия-модель, или «невма» в одном из значений).

XIX.8

Sex - ta ho - ra se - dit su - per
pu - te - um

Ecce ut ascendit organum ne in ultima distinctione succineret cavens. Ecce quomodo admittente cantore graves voces organum suspensum tenemus in trito *F*: [-213-]

[В примере выше], притом что органальный голос поднимается, он в последнем звуке отдела избегает опускаться под кантус¹⁸⁰. Либо вот так, когда певчий допускает низкие звуки¹⁸¹, мы держим подвешенный органальный голос в трите на *F*¹⁸²:

XIX.9

Sex - ta ho - ra se - dit su - per
pu - te - um

Ecce ut *F* ad *G* et *a* in finem subsequitur. В конце [фразы] нижний *F* сопровождает звуки [кантуса] *G* и *a*¹⁸³:

XIX.10

Vic - tor as - cen - dit cae - los un - de des - cen - de - rat

¹⁸⁰ Как говорилось в главе 18, в ульиме каденций на *F* и *C* предпочтителен унисон (а не кварта).

¹⁸¹ Т. е. опускается ниже финалиса.

¹⁸² Этот пример Гвидоной диафонии часто приводится как первый нотированный пример педали (или органного пункта).

¹⁸³ Нижеследующий пример — третья строфа секвенции «Rex omnipotens, die hodierna» (VII тона). Клаузула (*h*)-(c¹)-*a-g-f-g-g*, гармонизацию которой обсуждает Гвидо, используется в секвенции 17 раз!

Idem in plagali trito invenies usurpatum videlicet ut ad *c* et *d* ita *b* subsequatur, sicut ad *G* et *a* subsequitur *F*, hoc¹⁸⁴ modo:

То же употребление найдешь в плагальном трите: как *F* сопровождает звуки [кантуса] *G* и *a*, так *b* [круглое здесь] пусть сопровождает *c* и *d*, вот так.¹⁸⁵

XIX.11



[-214-] Curiosus itaque existas et in usum exercitando vertas, si symphoniam habeas satis tibi hae regulae diaphoniam dabunt.

Итак, будь пытлив и, упражняясь, обращай [наши наставления] себе на пользу. Если располагаешь симфонией, этих правил тебе для диафонии хватит¹⁸⁶.

De origine autem musicae artis quia rudem lectorem vidimus in primis tacuimus, quod iam exercitato magisque scienti in finem tribuimus. [-228-]

О происхождении музыкального искусства в начале [работы] мы умолчали, потому что читатель был необучен. В конце же, когда он стал более опытным и сведущим, отдадим ему должное.

Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa

Глава 20. Каким образом музыка была изобретена от звучания молотков

Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitudo, sed caeca; nullus enim hominum vocum differentias et symphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere, neque posset

В древности были недостоверные инструменты и множество темных певцов¹⁸⁷. Ни один человек не мог сколько-нибудь обоснованно судить о различиях в звуках и описывать симфонию¹⁸⁸,

¹⁸⁴ hoc] hoco SvW.

¹⁸⁵ В примере, который дает Смитс ван Васберге, есть *b/d*, но нет *b/c* (SvW; [25, 213]). Описываемый Гвидо контекст (перенос вверх на кварту) такая редакция не иллюстрирует. Поэтому я беру вариант мелодии инвитаория (опять же с параллельными секундами) из других хороших и ранних рукописей — D (f. 86v) и M7 (f. 18r), в которых нужное чтение есть. Инвитаорий «Venite adoretus» распевался на многие мелодии, но конкретно ту, которую дает Гвидо («плагального трита»), найти не удалось.

¹⁸⁶ Под «симфонией» здесь понимается о д н о г о л о с н о е музыкальное произведение (о двух значениях слова «симфония» Гвидо говорит сам в начале главы 18).

¹⁸⁷ Вслед за К.-Ю. Заксом [32, 236] я понимаю эпитет *caeci* по отношению к певцам не буквально, а интерпретирую как «темные» в смысле «невежественные», «неученые». О темных певчих, которые, как мы хорошо знаем, были предметом постоянной заботы и досады Гвидо, см. убийственные пассажи в прологе «Микролога» (*Dolui de nostris cantoribus*), в начале «Стихотворных правил» (*Musicozum et cantorum magna est distantia*) [10, 14] и в начале «Пролога к антифонарию» (*Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores*) [6]. «Недостоверные» музыкальные инструменты (*instrumenta incerta*) противопоставляются открытому Пифагором «достоверному» монохорду.

¹⁸⁸ Без верификации звуковысотных различий (см. в этой главе ниже) нельзя достоверно судить о консонансе и диссонансе, составляющих сущность гармонии.

unquam [-229-] certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi divina tandem bonitas, quod sequitur suo nutu disponeret.

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a caeteris alios ponderavit, mirumque in modum divino [-230-] nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebant.

Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quattuor malleis, quae est modo in quattuor litteris *ADEa*. Denique si *A* habeat XII et *D* IX, sintque quattuor ternarii pro passu, habebit *A* in XII ternarios quattuor, [-231-] et *D* in IX ternarios tres. Ecce diatessaron. Rursus cum habeat *A* XII, si *E* teneat VIII, quaternarios passus tres habebit *A*, duos vero *E*, et diapente patet. Sint iterum XII in *A* et VI in alteram *a*, senarius medietas est duodenarii, sicut *a* acuta alterius *A* medietate colligitur. Adest ergo diapason. Ita ipsa *A* ad *D* diatessaron, ad *E* diapente,

и не смог бы узнать хоть что-то достоверное о музыкальном искусстве, если бы, наконец, божественная благодать не изволила явить себя в следующем [событии]¹⁸⁹.

Как-то, прогуливаясь, великий философ Пифагор подошел к кузнице, в которой пять молотков ударяли по одной наковальне. Философ, очарованный их приятной гармонией, приблизился и поначалу подумал, что качество звука и мелодия зависят от различия рук [кузнецов], и поменял молотки [местами]. Но и после этой перемены свойственное каждому [звуку] качество осталось. Тогда, исключив один молоток, который не согласовывался с остальными, он взвесил прочие, и чудесным образом, по промыслу божьему, первый весил 12, второй 9, третий 8, четвертый 6 (уж не знаю, в каких мерах веса).

Так он познал, что музыкальная наука заключается в отношениях и сопоставлениях чисел. [Числовое] основание в четырех молотках как раз и было тем же, что в четырех нотах *A*, *D*, *E*, *a*. В самом деле, если *A* соответствует 12, а *D* — 9, и берется четыре отрезка по три¹⁹⁰, то у *A* с его числом 12 будет четыре по три, а у *D* с его 9 — три по три, отсюда кварта¹⁹¹. Далее, поскольку *A* соответствует 12, а *E* — 8, то у *A* будет три отрезка по четыре, а у *E* два, отсюда квинта¹⁹². И опять же, если в *A* 12, а в другой *a* 6, а шесть — половина от двенадцати, то и высокая *a* понимается как половина от другого [низкого] *A*,

¹⁸⁹ Ср. *Micrologus* 14.18–19. Далее следует знаменитая история об открытии Пифагором числовых отношений музыкальных интервалов, которую Гвидо конспективно пересказывает по Боэцию (*Boet Mus.* I, 10; см. также мои комментарии к этой главе).

¹⁹⁰ По поводу слова *passus* в контексте деления монохорда см. комментарий 25 (к *Micrologus* 3).

¹⁹¹ $12:9 = 4:3$ (отношение кварты).

¹⁹² $12:8 = 3:2$ (отношение квинты).

alteri vero *a* diapason reddit. *D* quoque ad *E* tonum, ad [-232-] utrumque *A a* diatessaron et diapente sonat. Et *E* etiam ad *D* tonum, utriusque *A a* diapente vel diatessaron mandat; *a* vero acuta cum *A* diapason, cum *D* diapente, cum *E* diatessaron sonat. Quae cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet.

[-233-] Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque et difficillimam huius artis cum numerorum proportione concordiam demonstravit.

Quid plura? Per supradictas species voces ordinans monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lascivia sed diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. Amen.

отсюда октава¹⁹³. Таким образом, от *A* до *D* — кварта, до *E* — квинта, до другого *a* — октава. От *D* до *E* образуется целый тон, от *D* до *A* и от *D* до *a* — кварта и квинта [соответственно]. От *E* до *D* тон, от *E* до *A* и *a* — квинта и кварта. Верхнее *a* с [нижним] *A* звучит в октаву, с *D* — в квинту, с *E* — в кварту. Пытливый исследователь найдет все эти [интервалы] в вышеназванных числах.

Начав отсюда, Боэций, провозвестник музыкального искусства¹⁹⁴, показал [далее] с помощью числовых отношений великую, чудесную и сложнейшую гармонию этого искусства.

Что еще сказать... Организовав звуки в соответствии с названными интервалами, Пифагор впервые сделал монохорд, которым, поскольку тот предназначался не для развлечения, а для досконального и ясного познания искусства, он угодил всем знатокам¹⁹⁵. Это искусство, понемногу возрастая, в наши дни окрепло через просвещение сумрака человеческих душ Учителем, высшая премудрость которого пребывает вовеки¹⁹⁶. Аминь.

¹⁹³ 12:6 = 2:1 (отношение октавы).

¹⁹⁴ Редкий для Боэция эпитет *panditor* Гвидо, вероятно, заимствовал из Mus. ench. 19: *Pandit multa musicae rationis miracula praestantissimus auctor Boetius* («Многие чудеса музыкальной теории возвестил / обнаружил выдающийся писатель Боэций»).

¹⁹⁵ Слово сочетание *in quo* грамматически позволяет отнести пассаж и к монохорду, и к его изобретателю. М. Хермесдорф [26, 125] и У. Бабб [27, 83] относят его к монохорду, но у А. Рускони: «Его труд (этого слова в оригинале нет. — С. Л.), поскольку он был нацелен не на удовольствие, а точно представлял ясное изложение этого искусства, был одобрен всеми мудрецами» [23, 61].

¹⁹⁶ Под Учителем подразумевается не вышеупомянутый Пифагор, а Господь Бог.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИНТЕРПОЛЯЦИЯ О ДИЕСЕ

Гвидо Аретинский в «Микрологе» систематически описывает только диатонические интервалы (горизонтальные и вертикальные), которые были употребительны в церковно-певческой практике его времени, в стенах его аретинского храма. Тем удивительней, что внутри главы 10, посвященной «исправлениям плохой мелодии», в восьми средневековых рукописях «Микролога» естественно и гладко — без каких-либо оговорок — разместился небольшой текст о диесе. Древнейшие рукописи с интерполяцией, ныне находящиеся во Флоренции (F1) и Карлсруэ (K), датируются самое позднее 1100 годом.

Со времен античности диеса (греч. *δίεσις*, лат. *diesis*) известна как микроинтервал, присущий энармонике. Поскольку никакой энармоники в григорианском хорале не было и быть не могло, логично ожидать, что интерполятор просто воспроизведет соответствующие пассажи из «Музыки» Боэция, что называется, без последствий¹. Однако, связи с Боэцием не обнаруживается — речь здесь не идет о микрохроматике как роде интервальной системы². Диеса не образует отдельной «структурной» ступени тетра хорда, но используется в н у т р и диатоники как микроинтервал, который в определенном — весьма ограниченном — мелодическом контексте можно петь в м е с т о двух «обычных» малых полутонов *F–E* и *C–B*. Аффект диесы (украшение? обострение полутонового тяготения?), увы, не обсуждается. Диеса, по словам автора, составляет примерно половину полутона (по-нашему, четвертитон), так же как полутона равен примерно половине целого тона. В числах диеса соответствует отношению 28/27 — микроинтервалу, известному нам по делению тетра хорда (во всех трех мелодических родах) у Архита³.

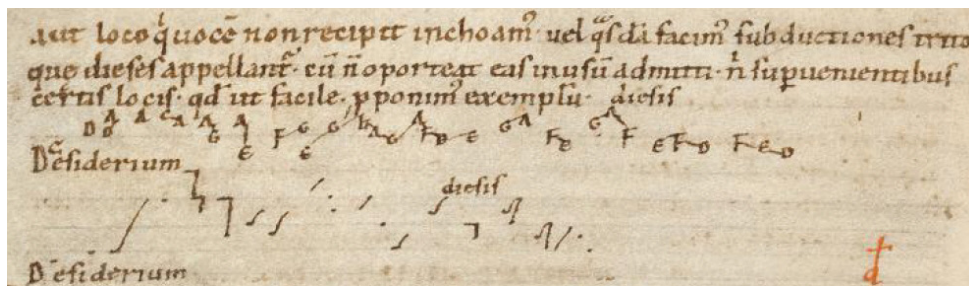
Какую-либо специфическую графему для диесы автор не описывает, хотя мог бы взять дельту с подписной йотой (*δ*) — особый знак для диесы, которым широко пользовался Боэций⁴. В трех рукописях, содержащих интерполяцию, в соответствующих местах просто надписано слово *diesis* наподобие «наших» текстовых обозначений агогики и динамики. В рукописи из Карлсруэ (K, f.62v) авторский пример диесы (верс «*Desiderium animae*» градуала «*Posuisti, Domine, super caput eius*», I тона) дан в буквенной и в невменной нотации; слово *diesis* выписано дважды и относится к интервалу *f–e*:

¹ Boet. Mus. I, 21; I, 23; III, 5; III, 8 et passim. Передаваемое в догвидоновых трактатах учение об античных родах мелоса, об устройстве Полной системы (включая всю громоздкую греческую терминологию латиницей) «по Боэцию», — типичный *hommage*, характерный для трактатов IX–X веков.

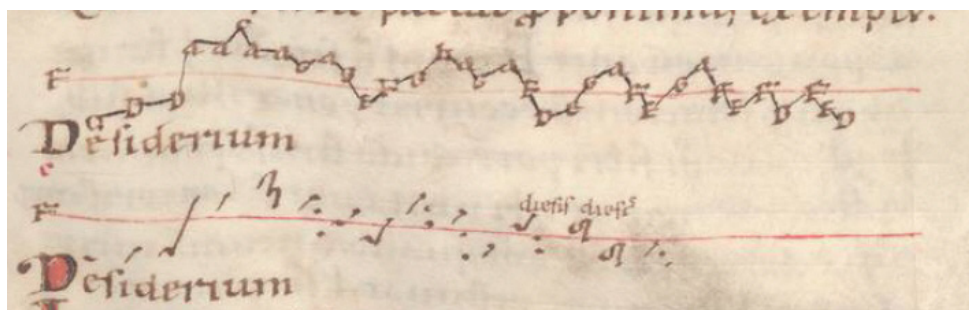
² О микрохроматике см. в «Гармонии» Ю. Н. Холопова [14, 172–174].

³ См.: Boet. Mus. V, 17.

⁴ См. схемы деления монохорда в IV книге (195, 201, 207 et passim).



В венской рукописи (V1, f.38r) пример нотирован аналогично, с добавлением красной ключевой линейки *F*. Как и в предыдущей иллюстрации, слово *diesis* относится к *f-e*:



Ниже я даю оригинал интерполяции в редакции Смитса ван Васберге, в том виде, как он опубликован внутри критического аппарата к «Микрологу» (SvW; [25, 134–136]). Абзацы для удобства обзора и реферирования снабжены редактором буквами (a)... (n). Чтобы показать, насколько гладко интерполяция интегрирована в главу 10, оставляю (курсивом) некоторое количество аутентичного текста Гвидо до и после нее.

Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de benedimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neutam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus, (a) vel quasdam facimus subductiones trito,

Неблагозвучие же вкрадывается в пение через фальшь, когда люди неверным голосом из соразмерности звуков немножко изымают при нисхождении или прибавляют при восхождении. Когда по указанной причине мы больше, чем положено, повышаем или понижаем, мы либо превращаем невму одного лада в невму другого лада, либо берем звук в неприемлемом месте, (a) либо, слегка понижая звук трита [F или C],

quae dieses appellatur, cum non oportet eas in usum admittere nisi supervenientibus certis locis.

(b) Quod ut facile pateat proponimus exemplum:



(c) In nullo enim sono valet fieri excerpto tertio et sexto, nam si reperiatur in alio penitus emendanda est; non solum autem ipsa, sed et radix ex qua inutiliter processit, eradicanda est.

(d) Notandum quod quia a quibusdam semitonii loco admittitur, ideo harmoniam in modum plaustris vergentis per petrosam semitam conficiunt. Ideo autem plus quam omnium artium musicae sunt regulae dissolutae, quia dum nusquam aliqui potuerunt se ad semitam admittere, in modum pleni fluminis cui dum non sufficit proprius alveus per compita diffunditur.

мы производим так называемые диесы, которые надлежит использовать только при движении сверху, в определенных местах [звукоряда]⁵.

(b) Для разъяснения приведем пример⁶:

(c) Ни в каком другом звуке кроме третьего [C] и шестого [F] диеса невозможна⁷. Если она появится в другом месте, ее совершенно необходимо исправить — и не только ее саму, но и корень, из которого она непотребно возникла, следует выкорчевать.

(d) Отметим, что поскольку некоторые допускают ее вместо полутона, они тем самым в гармонии как бы сворачивают воз на каменистую тропу. Оттого и правила в музыке выходят более расплывчатые, чем во всех [прочих] искусствах, что иные люди, которые никак не могут попасть на [правильную] тропу, ведут себя наподобие полноводной реки — когда ей недостает своего русла, она разливается по протокам.

⁵ Ключевым здесь является слово *subductio*, буквально «отнимание», «вычитание», которое интерполятор понимает в смысле высотного понижения [18, 114]. Интересно, что интерполятор нашел «свое» слово и не воспользовался лексикой Гвидо с тем же самым значением (например, в той же главе 10 — *ragum gravantes vel intendentes*). Также важно причастие *superveniens* (буквально «приходящий сверху»): движение сверху вниз (*F-E*, но не *E-F*) я понимаю как установленное автором ограничение на использование диесы.

⁶ Ход *e-g-h* в части рукописей (как и в *Graduale triplex* [21, 477–478]) нотирован *e-g-b*. В моей транскрипции, ориентирующейся на рукописи K и VI, дана версия с *b* квадратным (наше *h*); звездочками обозначены местоположения диес.

⁷ Гвидо в «Микрологе» принципиально использовал термин *tritus* для обозначения звукуступени *F* и родственной ей *C* (см., например, в конце главы 18). Латинскими порядковыми числительными для ступеней звукоряда (*vox prima, secunda, tertia* etc.) он начал пользоваться в позднейших трактатах (см., например, §§ 37–38 «Стихотворных правил», в издании [10, 21–22]), которые автор к моменту составления своей интерполяции, надо полагать, уже освоил.

(e) Itaque ipsi omni loco quo semitonia acceverunt, elegerunt aliam semitam scilicet metuentes artum ingredi specum, ne magnitudo qua praecellunt corporis artetur, aut minori latitudine aut breviori altitudine tegminis.

(f) Ubi autem non quaerunt penitus effugere, diesi usi sunt, imitantes nimirum illos qui, dum metuunt vim algoris, vim faciunt impingentes semet ante os camini.

(g) Igitur haec diesis, quae sicut supra diximus locum semitonii sumit, nusquam sumenda est nisi isto modo, cum tritus canitur et tetrardus producendus est in proto iterumque deponendus est in semetipso, vel in eodem trito vel etiam magis infimo.

(h) Tunc tritus qui praeest tetrardo protove, subducendus est modicum; quae subductio appellatur diesis et medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni.

(i) Metitur autem hoc modo: Cum a *G* ad finem feceris novem passus, reperisque *a*, tunc ab *a* ad finem partire per septem et in termino primae partis reperies primam diesim inter *B* et *c*.

(k) Moxque secundus et tertius passus erunt vacui, quartus vero tertii diesis obtinebit locum, qui similiter erit inter *bb* et *cc*.

(e) Итак, во всяком месте, где являются полутоны, они выбирают другую тропу во избежание попадания в узкую расщелину, где излишние размеры [их] тела ограничивала бы недостаточно просторная или чрезмерно короткая одежда.

(f) В тех случаях, когда они никак не могут избегнуть [узкого интервала], они используют диесу, явно подражая тем, кто, спасаясь от сильного мороза, прибегает к другой силе, бросаясь к самому жерлу очага.

(g) Таким образом, эту диесу (которая, как было сказано выше, занимает место полутона) дозволено брать не иначе как следующим образом: когда поется трит [*F*] и тетрард [*G*] нужно привести вверх к проту [*A*], а затем опуститься к той же [высоте] — к тому же триту или к более низкой⁸.

(h) Теперь трит, находящийся перед тетрардом и протом, нужно слегка понизить. Такое понижение называется диесой — она образует половину следующего [по величине] полутона, так же как полутон — половину следующего [по величине] тона.

(i) Размер диесы устанавливается так: разделив струну от *G* до конца на 9 частей, возьми один отрезок и получишь *a*. Теперь дели струну от *a* до конца на 7 частей и на границе первой части получишь первую диесу между *B* и *c*.⁹

(k) Второй и третий шаги пропустим, а на четвертом будет место третьей диесы¹⁰, таким же образом, между *bb* и *cc*.

⁸ Судя по описанию, имеется в виду следующий ход: *F-G-A-F-E* (между *F* и *E* — диеса).

⁹ Описывается построение пониженной ступени *c* путем откладывания «суженного» полудитона (7/6) вверх от *a*. Диеса образуется между *bi* и этим пониженным *c*. Она равна остатку от вычитания тона (9/8) из «суженного» полудитона (7/6), то есть $7/6 : 9/8 = 28/27$. Полученный микроинтервал (~ 63 цента) примерно на треть меньше малого полутона, или лиммы, и вполне годится для воспроизведения голоса.

¹⁰ Расчет «второй» (по порядку восхождения) диесы *e-f* см. дальше.

(l) Modo simili a *d* passus fiant totidem ad finem, moxque secundae patebit locus, supradicto ordine, quae erit inter *e* et *f*.

(m) Tunc revertens ad primam diesin divide ad finem per quattuor, et primus item passus terminabit inter *e* et *f*, secundus inter *bb* et *cc*, reliqui vacant.

(n) Admonemus vero lectorem ne existimet nos desipere, eoquod primo omisimus ista scribere. Nos enim paratos habebit post finem operis ex istis respondere sibi; nunc ad cepta revertamur.

Sunt etiam nonnulli, qui ubi debuerant semitonium¹² admittere, opponunt tonum. *Quod ut exemplo pateat, in communionem* Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in *F* uno tono deponunt cum ante *F* tonus non sit <...>

(l) Тем же способом разделим целиком струну *d* на [такие же] отрезки, и тотчас же, как и в ряду выше, местом второй диесы будет [интервал] между *e* и *f*.

(m) А теперь, вернувшись к первой диесе, подели струну целиком на 4, и первый отрезок закончится между *e* и *f*, второй между *bb* и *cc*, остальные неважны¹¹.

(n) Пусть читатель не считает за легкомыслие то, что мы не стали писать про это [т. е. про диесы] вначале. Он получит готовые ответы [на все свои вопросы] по окончании нашего труда. Теперь же вернемся к тому, с чего начали.

Есть также люди, которые там, где допускается лишь полутон, вместо него поют тон¹³. Например, в коммунии Diffusa est gratia, [фразу] propterea многие, вместо того чтобы, как положено, начать с *F*, начинают тоном ниже, хотя перед *F* нет тона <...>

Index cantuum

Номер возле инципитата распева указывает главу в «Микрологе»

Ad te levavi (интроит) 15

Desiderium animae (верс градуала «Posuisti, Domine») 10 (интерполяция)

Diffusa est gratia (коммунио) 10

Homo erat in Jerusalem (антифон) 19

Ipsi soli (антифон) 19

Linguam refrenans temperet (из гимна «Jam lucis orto sidere») 17

Miserere mei Deus (антифон) 18

Primum quaerite (антифон-модель) 13

Sancte Johannes 17

¹¹ Излагается альтернативный способ построения пониженных ступеней *f* и *cc*. Отрезок между построенным ранее пониженным *c* и концом струны следует поделить на 4 части. Конец первой части даст пониженный вариант ступени *f*, а конец второй части — пониженный вариант *cc*.

¹² semitonium] semiditonum SvW. Судя по дальнейшему тексту Гвидо, речь идет о транспозиции на «ложный» целый тон, поэтому по двум рукописям даю здесь «полутон».

¹³ Далее в части рукописей следует еще один короткий абзац, помеченный редактором буквой «o». Поскольку он не относится к диесе и к тому же, вероятно, испорчен [18, 124], я его опускаю.

- Sexta hora sedit (антифон-модель) 19
 Summi regis archangele Michael (секвенция) 5
 Tertia dies est (антифон-модель) 11
 Veni ad docendum nos (из антифона «O sapientia») 19
 Venite adoremus (инвитаорий) 19
 Victor ascendit caelos (строфа из секвенции «Rex omnipotens») 19

Сокращения

1. Цитированные рукописи «Микролога»

	сигнатура <i>RISM</i>	происхождение, примечания
D	D-DS 1988	Аббатство св. Иакова (Льеж), начало XII в. Ныне в Дармштадте
F1	I-Fn Conv. soppr. F.III.565	Лацио (Италия), 2-я половина XI в. Ныне во Флоренции
K	D-KA 504	Бамберг (Германия), ок. 1100. Ныне в Карлсруэ
M2	D-Mbs Clm 19421	Монастырь Тегернзе (Германия), XII в. Ныне в Мюнхене
M5	D-Mbs Clm 14523	Монастырь св. Эммерама (Регенсбург), середина XI в. Ныне в Мюнхене
M7	D-Mbs Clm 14965a	Монастырь св. Эммерама (Регенсбург), ок. 1100. Ныне в Мюнхене
MC	I-MC 318	Монтекассино (Италия), 2-я половина XI в.
P1	F-Pn lat. 7211	Юго-восточная Франция, ок. 1100. Ныне в Париже
RV	I-Rv B 81	Рим, 2-я половина XI в.
V1	A-Wn cpv 51	Южная Германия, XII в. Ныне в Вене
W2	D-W Guelf. 334	Монастырь свв. Ульриха и Афры (Аугсбург), са. 1100. Ныне в Вольфенбюттеле (Германия)

2. Прочие сокращения

- Boet. Mus. Бозций А. М. С. Основы музыки [1]
 Colette-Jolivet Gui d'Arezzo. Micrologus [22]
 GS Scriptores ecclesiastici <...> ed. M. Gerbert [34]
 Micr. Micrologus
 Mus. ench. Musica enchiridiadis [30, 1–59].
 Rusconi Guido d'Arezzo. Le opere [23]
 SvW Guidonis Aretini Micrologus [25]

Использованная литература

1. Боэций А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2019. 428 с.
2. Брат Михаил. Диалог о музыке. Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 8–35. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.
3. Брат Михаил. Диалог о музыке. Новое издание и комментированный русский перевод С. Н. Лебедева (Окончание) // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 2 (июнь 2021). С. 8–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001>.
4. Брат Петр. Музыкальное искусство / подгот. текста, вступит. ст., пер. с лат. и коммент. С. Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. Выпуск 2 (июнь 2019). С. 24–73. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Гвидо Аретинский. Микролог: Главы 7–9 / пер. с лат., примеч., вступит. ст. Ю. В. Пушкиной // Старинная музыка. 2005. № 1–2. С. 39–48.
6. Гвидо Аретинский. Пролог к антифонарию / пер. и коммент. С. Н. Лебедева // Музыкальная академия. 2023. № 1. 2023. С. 66–79. <https://doi.org/10.34690/290>.
7. Лебедев С. Н. Двое неизвестных и великий Гвидо // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. Выпуск 2 (июнь 2019). С. 9–23. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.01>.
8. Лебедев С. Н. Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. Том 2. Выпуск 2 (июнь 2011). С. 52–65. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.05.2.06>.
9. Лебедев С. Н. Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве // Научный вестник Московской консерватории. Том 6. Выпуск 1 (март 2015). С. 120–145. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2015.20.1.08>.
10. Лебедев С. Н. Стихотворный трактат Гвидо Аретинского // Научный вестник Московской консерватории. Том 9. Выпуск 1 (март 2018). С. 8–33. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.01>.
11. Монтероссо Р. О некоторых ритмико-метрических проблемах в «Микрологе» Гвидо Аретинского // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире / ред.-сост. И. А. Барсова. М.: Московская гос. консерватория, 1997. С. 17–22 (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сборник 17).
12. Пушкина Ю. В. Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья: Дисс. <...> канд. иск. М., 2009. 292 с.
13. Федотов В. А. Начало западноевропейской полифонии: Теория и практика раннего многоголосия. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1985. 151 с.
14. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб.: Лань, 2003. 542 с.
15. Холопов Ю. Н. Органный пункт // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 77–78.
16. Bower C. Review of: Hucbald, Guido and John on music: three medieval treatises <...> // Journal of the American Musicological Society. Vol. 35. No. 1 (Spring, 1982). P. 157–167. <https://doi.org/10.2307/831290>.

17. *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini* / edidit J. Smits van Waesberghe. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1957. 176 p.
18. *Ferreira M. P.* Sing it right: Micrologus X, expanded edition // *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci* / a cura di L. Castelain, E. Condello e A. Manfredi. Roma: Treccani, 2021. P. 99–132.
19. *Frutolfi Breviarium de musica et tonarius* / hrsg. von C. Vivell. Wien: Hölder, 1919. 188 S.
20. *Fuller S.* Theoretical Foundations of Early Organum Theory // *Acta Musicologica*. Vol. 53. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1981). P. 52–84. <https://doi.org/10.2307/932569>.
21. *Graduale triplex seu Graduale Romanum <...> ornatum neumis <...>* Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. 918 p.
22. *Gui d'Arezzo*. Micrologus / traduction et commentaires par M.-N. Colette et J. C. Jolivet. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1993. 107 p.
23. *Guido d'Arezzo*. Le opere. Testo latino e italiano / introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2008. LXXXVI, 190 p.
24. *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem* / a critical text and translation <...> by D. Pesce. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999. VII, 616 p. (Musicological Studies, 73).
25. *Guidonis Aretini Micrologus* / edidit Jos. Smits van Waesberghe. [s.l.]: American Institute of Musicology, 1955. 243 p. (Corpus scriptorum de musica, 4).
26. *Hermesdorff M.* Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae d.i. kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musikalischen Kunst. Trier: Commissions-Verlag der J. B. Grach's Buchhandlung, 1876. 126 S.
27. *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises* / trans. by W. Babb, ed. by C. V. Palisca. New Haven; London: Yale University Press, 1978. XIV, 211 p.
28. *Lexicon musicum Latinum medii aevi* / hrsg. von M. Bernhard. Bd. 2. 19 Faszikel: tractus — Z. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2016. VIII, 93 S.
29. *Musica enchiriadis lateinisch und deutsch* / übersetzt und hrsg. von P. Weber. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. 148 S.
30. *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis <...>* / edidit H. Schmid. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981. XIV, 306 p.
31. *Phillips N.* Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert // *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. S. 293–624 (= Geschichte der Musiktheorie. Bd. 4).
32. *Sachs K.-J.* Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo // *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes (1987) / hrsg. von W. Erzgräber. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989. S. 233–244.
33. *Smits van Waesberghe J.* The Musical Notation of Guido of Arezzo // *Musica Disciplina*. Vol. 5 (1951). P. 15–53. <https://www.jstor.org/stable/20531824>.
34. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* / edidit M. Gerbert. Vol. I–III. St. Blasien: Typis San Blasianis, 1784. 350, 394, 416 p.

Получено: 14 октября 2022 года

Принято к публикации: 5 апреля 2023 года

Об авторе:

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

References

1. Lebedev, Sergey N., ed. 2019. Boethius, Anicius Manlius Severinus. *De Institutione Musica*. Text preparation, translation from Latin and commentary by Sergey N. Lebedev. 2nd rev. and enlarged ed. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
2. Lebedev, Sergey N., ed. 2021. “[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 8–35. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.001>.
3. Lebedev, Sergey N., ed. 2021. “[Fratris Michaelis] Dialogus de Musica. New Edition and Russian Translation with Commentary by Sergey Lebedev (The End).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 2 (June): 8–33. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.45.2.001>.
4. Lebedev, Sergey N., ed. 2019. “Petrus Frater. Ars musicae,” text preparation, translation from Latin and commentary by Sergey N. Lebedev. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 24–73. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Pushkina, Yulia V., ed. 2005. “Gvido Aretinskiy. Mikrolog: Glavy 7–9 [Guido of Arezzo. Micrologus: Chapters 7–9],” translation from Latin, notes, and introductory article by Yulia V. Pushkina. *Starinnaya muzyka* [Early Music] 2005, nos. 1–2, 39–48. (In Russian).
6. Lebedev, Sergey N., ed. 2023. “Guido of Arezzo. Prolog k antifonariyu [Prologus in Antiphonarium],” translation and commentary by Sergey N. Lebedev. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1/2023, 66–79. (In Russian). <https://doi.org/10.34690/290>.
7. Lebedev, Sergey N. 2019. “Two Unknowns and the Great Guido.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 9–23. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.01>.
8. Lebedev, Sergey N. 2011. “Μουσικός — musicus — musician. An Essay about the Music Terminology of Boethius.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 2, no. 2 (June): 52–65. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2011.05.2.06>.
9. Lebedev, Sergey N. 2015. “Epistola by Guido: A Familiar Text on an Unfamiliar Cantus.” *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>.
10. Lebedev, Sergey N. 2018. “Guido d’Arezzo. Regulae rhythmicae.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 1 (March): 8–33. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.01>.

11. Monterosso, Raffaello. 1997. "O nekotorykh ritmiko-metricheskikh problemakh v 'Mikrologe' Gvido Aretinskogo [On Some Rhythmic-Metrical Problems in Guido of Arezzo's 'Micrologus']." In *Ars notandi. Notatsiya v menyayushchemsya mire* [Ars Notandi. Notation in a Changing World], Academic Papers of Tchaikovsky Moscow State Conservatory 17, compiled and edited by Inna A. Barsova, 17–22. Moscow: Moscow State Conservatory. (In Russian).
12. Pushkina, Yulia V. 2009. "Traktat Gvido Aretinskogo 'Mikrolog' v kontekste muzykal'noy kul'tury Vysokogo Srednevekov'ya [Treatise by Guido of Arezzo 'Micrologus' in the Context of the Musical Culture of the High Middle Ages]." Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
13. Fedotov, Vladimir A. 1985. *Nachalo zapadnoevropeyskoy polifonii: Teoriya i praktika rannego mnogogolosiya* [The Beginning of Western European Many-Part Music: Theory and Practice of Early Polyphony]. Vladivostok: Far Eastern Federal University Publishing. (In Russian).
14. Kholopov, Yuri N. 2003. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course]. 2nd rev. ed. Saint Petersburg: Lan'. (In Russian).
15. Kholopov, Yuri N. 1978. "Organnyy Punkt [Pedal Point]." *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia], ed. by Yuri V. Keldysh, vol. 4, 77–78. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
16. Bower, Calvin M. 1982. "Review of: Hucbald, Guido and John on music: three medieval treatises <...>." *Journal of the American Musicological Society* 35, no. 1: 157–67. <https://doi.org/10.2307/831290>.
17. Smits van Waesberghe, Joseph Maria, ed. 1957. *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
18. Ferreira, Manuel Pedro. 2021. "Sing it right: Micrologus X, expanded edition." In *Io mi son giovinetta. Studi in ricordo di Leandra Scappaticci*, ed. by Louis Castelain, Emma Condello, and Antonio Manfredi, 99–132. Roma: Treccani.
19. Vivell, Cölestin, ed. 1919. *Frutolfi Breviarium de musica et tonarius*. Wien: Hölder.
20. Fuller, Sarah. 1981. "Theoretical Foundations of Early Organum Theory." *Acta Musicologica* 53, no. 1: 52–84. <https://doi.org/10.2307/932569>.
21. *Graduale triplex seu Graduale Romanum <...> ornatum neumis <...>* 1979. Tournai: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
22. Colette, Marie-Noël, and Jean-Christophe Jolivet, eds. 1993. *Gui d'Arezzo. Micrologus*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.
23. Rusconi, Angelo, ed. 2008. *Guido d'Arezzo. Le opere. Testo latino e italiano*. Firenze: Edizioni del Galluzzo.
24. Pesce, Dolores, trans. 1999. *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahalem*. Musicological Studies 73. Ottawa: The Institute of Medieval Music, 1999.
25. Smits van Waesberghe, Joseph Maria, ed. 1955. *Guidonis Aretini Micrologus. Corpus scriptorum de musica* 4. [s.l.]: American Institute of Musicology.
26. Hermesdorff, Michael. 1876. *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae d.i. kurze Abhandlung Guidos über die Regeln der musikalischen Kunst*. Trier: Commissions-Verlag der J. B. Grach's Buchhandlung.

27. Palisca, Claude Victor, ed. 1978. *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises*. Translated by Warren Babb. New Haven; London: Yale University Press.
28. Bernhard, Michael, ed. 2016. *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, vol. 2, issue 19. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
29. Weber, Petra, ed. 2016. *Musica enchiriadis lateinisch und deutsch*. Paderborn: Wilhelm Fink.
30. Schmid, Hans, ed. 1981. *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis* <...>. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften.
31. Phillips, Nancy. 2000. "Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert." In *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, 293–624. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
32. Sachs, Klaus-Jürgen. 1989. "Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo." *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*, Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes (1987), ed. by Willi Erzgräber, 233–44. Sigmaringen: J. Thorbecke.
33. Smits van Waesberghe, Joseph Maria. 1951. "The Musical Notation of Guido of Arezzo." *Musica Disciplina* 5: 15–53. <https://www.jstor.org/stable/20531824>.
34. Gerbert, Martin, ed. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. 3 vols. St. Blasien: Typis San Blasianis.

Received: October 14, 2022

Accepted: April 5, 2023

Author's information:

Sergey N. Lebedev — Ph.D., Associate Professor at the Department of Interdisciplinary Musicological Studies, Leading Research Fellow at the Center of Methodological Studies in Historical Musicology, Moscow State Tchaikovsky Conservatory