



Научная статья
УДК 781.8

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>

«Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века

Людмила Ивановна Сундукова

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
milasundukova@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Аннотация. Статья посвящена проблеме *musica ficta* (хроматики) в старинной музыке. Фокус сосредоточен на конкретном временном этапе — XIV веке (в Италии и Франции), когда хроматика начинает активно проникать в многоголосие. В одних случаях хроматика фиксировалась специальными знаками в рукописях, в иных — понималась контекстуально. Последнее обстоятельство приводит к тому, что современные редакторы, осуществляющие транскрипции, и исполнители вынуждены самостоятельно принимать решение о расстановке акциденций. Анализируется ряд трактатов XIV века (Просдочимо де Бельдоманди, Уголино Орвиетского, Якоба Льежского и других), в которых идет речь о хроматике: ее происхождении, правилах и причинах введения. При этом цель исследования заключается не столько в том, чтобы суммировать руководства теоретиков прошлого на предмет *musica ficta*, сколько в анализе современной практики. Он, в свою очередь, показывает, что исполнители прибегают к различным стратегиям, в некоторых случаях внемля заветам музыкантов прошлого, в иных — избирая собственный путь. Но все же, при любых сценариях, они завершают прежде завершенное, создавая новый звуковой облик композиции.

Ключевые слова: *musica ficta*, *musica recta*, акциденции, хроматика, Уголино Орвиетский, Просдочимо, *Ars nova*, Trecento

Благодарности: Выражаю глубокую признательность кандидату искусствоведения, доценту С. Н. Лебедеву за ценные указания, а также помощь в переводе латинских текстов.

Для цитирования: Сундукова Л. И. «Ложь» во имя красоты: *musica ficta* в композициях XIV века // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 592–611. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

Research article

“Falsehood” in the Name of Beauty: *Musica Ficta* in 14th-Century Compositions

Lyudmila I. Sundukova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
milasundukova@gmail.com[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8107-1588>

Abstract: The article is devoted to the problem of *musica ficta* (accidentals) in early music. The focus is on a specific time period — the 14th century (in Italy and France), when chromatics begins to actively penetrate polyphony. In some cases, accidentals were fixed

by special signs in manuscripts, in others they were understood in context. The latter circumstance leads to the fact that modern editors, transcribers and performers are forced to make their own decisions about the arrangement of accidents. The author analyzes a number of treatises of the 14th century (Prosdocimo de' Beldomandi, Ugolino of Orvieto, Jacob of Liege, and others), dealing with chromatics: its origins, rules, and reasons to use them. At the same time, the purpose of the study is not so much to summarize the guidelines of the theorists of the past on the subject of *musica ficta*, but to analyze modern practice. It, in turn, shows that performers resort to various strategies, in some cases heeding the precepts of the musicians of the past, in others choosing their own path. But, nevertheless, in any scenarios, they complete what was previously completed, creating a new, unique sound image of the composition.

Keywords: *musica ficta*, *musica recta*, accidentals, chromatics, Ugolino of Orvieto, Prosdocimo, Ars nova, Trecento

Acknowledgements: I express my deep gratitude to Ph.D., Associate Professor Sergey N. Lebedev for valuable instructions, as well as assistance in translating Latin texts.

For citation: Sundukova, Lyudmila I. 2023. " 'Falsehood' in the Name of Beauty: *Musica Ficta* in 14th-Century Compositions." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 592–611. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.01>.

В 1470-х годах Иоанн Тинкторис в трактатах «Определитель музыкальных терминов» и «Книга об искусстве контрапункта» вводит термин *resfacta*. Выступая своего рода панданом к понятию *super librum cantare*, ресфакта и синонимичное словосочетание *cantus compositus* понимается как «вещь сделанная», то есть «многоголосная композиция, записанная прежде, чем быть исполненной» [9, 649]. Несмотря на то что это определение было зафиксировано на заре Возрождения¹, практика записи многоголосия к тому времени насчитывала не одно столетие.

Общеизвестно, что нотация Средневековья (это во многом справедливо и для следующего за ним Возрождения) значительно отличается от современной. Помимо фиксации высоты и ритма, в различных видах старинной нотации (речь идет прежде всего о мензуральной на различных этапах ее эволюции) доля контекстуально понимаемого значительно выше, нежели в более поздних нотных памятниках, начиная со зрелого барокко. К примеру, музыканты прошлого обходились без указания динамики, агогики и (условно) темпа, поскольку все это не только понималось само собой, но и могло варьироваться. Исходить из контекста могли и куда более конкретные музыкальные феномены — альтерации (хроматизмы, акциденции²), называемые обычно *musica ficta* или *musica falsa* [11, 251]. Таким образом, «вещь сделанная», завершенная, оставалась во многих аспектах незавершенной, «открытой» для исполнительских трактовок и способной меняться.

¹ В современной музыкальной науке начало эпохи Возрождения все чаще ассоциируется с серединой XV века. Подробнее об этом: [2].

² Термин «акциденция» в данном случае понимается с философской точки зрения — как случайное, в противоположность существенному, субстанциональному [1]. В роли субстанции выступает миксодиадонический (с двойным *b / h*) интервальный род, а акциденции — отклонение от него.

Обсуждению категории *musica ficta* в старинной музыке посвящены многочисленные научные публикации. В некоторых из них проблема рассматривается в ее историческом разворачивании, прослеживаются метаморфозы в понимании хроматики [15; 16; 17; 29]. В иных более или менее подробно анализируются представления о *musica ficta*, изложенные в трудах отдельных теоретиков (Маркетто Падуанского [8; 10], Уголино Орвиетского [23] и прочих [26]).

В ряде работ внимание уделяется вопросу расстановки невыписанных (подразумеваемых³) акциденций в разрезе стиля того или иного времени. Важные практические рекомендации, касающиеся музыки XIII века, есть в статье Х. Тишлера [34]; размышления о контекстуально понимаемой хроматике в некоторых образцах *formes fixes* Г. де Машо находим в публикации Т. Бразерса [18]. Проблематика контрарных (противоречивых) сигнатур⁴ раскрывается в работах Р. Хоппина [21; 22] и Э. Ловинского [27]. Разносторонне проблема *musica ficta* освещается в работах С. Н. Лебедева. В них предлагается подробная систематика акциденций и сигнатур [7, 123–129; 8], рассматриваются различные аспекты хроматики XIV века [6; 7, 86–92]. Особо стоит выделить исследование Ю. Н. Холопова, в котором содержится теоретическое обоснование *musica ficta*, встроенное в контекст эволюции хроматической модальности [11].

В настоящей статье, посвященной конкретному временному этапу — XIV веку — ставится цель не столько дать представление о понимании *musica ficta* учеными той эпохи (что было неоднократно предпринято в иных работах), сколько обозначить те положения их трудов, которые могли бы пролить свет на механизмы расстановки *не зафиксированных* в рукописях знаков хроматики, а также проанализировать современные научные и исполнительские интерпретации сочинений XIV века. Это позволит понять, в какой степени практика сегодняшнего дня следует заветам музыкантов прошлого, и вынести оценочное суждение: всегда ли оправдано введение тех или иных акциденций?

К XIV веку ученые в полной мере осознали потребность в теоретическом обосновании звуков, не входящих в состав диатонического (точнее — миксодиатонического) звукоряда. Отдельные упоминания о хроматике присутствуют еще в текстах начала XI века. Так, Брат Петр в «Музыкальном искусстве» «допускает в *cantus planus* дополнительный полутоном *es* и *B* (*си-бемоль*) в нижнем регистре» [4, 19]. С развитием многоголосия альтерации используются в практике все чаще, а теоретики, в свою очередь, уделяют все больше внимания этому явлению в своих трактатах.

В трудах периода *Ars antiqua*, равно как и на протяжении практически всего XIV века, в разговоре о хроматике музыканты чаще оперируют понятием *musica falsa* (ложная музыка), антонимом которому является *musica vera* (истинная музыка). К примеру, в «*Introductio musicae*» Псевдо-Гарландии (2-я половина XIII века) «ложная музыка» объясняется так:

³ Согласно систематике С. Н. Лебедева [7, 123–129].

⁴ Контрарная сигнатура — термин С. Н. Лебедева [там же].

Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium, et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari [24, 166].

Ложная музыка — когда тон делается полутоном и наоборот. Каждый тон делится на два полутона, и, следовательно, знак полутона может распространяться на все тоны⁵.

Необходимость *musica falsa* подчеркивается и композитором последующего поколения — Филиппом де Витри в знаменитом трактате «*Ars nova*» (ок. 1320):

<...> non falsa, sed vera et necessaria, quia nullus motetus, sive rondellus sine ipsa cantari non possunt [14, 18].

<...> не ложная, а истинная и необходимая; никакой мотет или рондель не может быть спет без нее.

В анонимном трактате (Псевдо-Витри) с инципитом «*Volentibus*» (inc. «*Volentibus introduci*») дается иное определение. Автор использует хоть и синонимичную, но все же иную синтагму — *musica ficta* (вымышленная музыка):

Est ficta musica quando de tono facimus semitonium, et e converso de semitono tonum [30, 26].

Вымышленная музыка — это когда тон превращается в полутон и наоборот — полутон в тон.

Перемена в наименовании явления, окончательно произошедшая лишь к концу XIV века, кажется весьма симптоматичной. Негативные коннотации, сопутствующие прилагательному *falsus* (ложный, неверный, ненастоящий, фальшивый), заметно смягчаются в пришедшем ему на смену слове *fictus* (вымышленный, выдуманный, воображаемый), что несомненно связано с постепенным изменением парадигмы восприятия хроматики. Важное терминологическое преобразование если и не постулирует легитимность хроматики в «Новом искусстве», то, по крайней мере, снимает с нее своего рода «клеймо» [33, 726]. Парой к *musica ficta* теперь становится *musica recta* (*rectus* — прямой, ровный, правильный). Эта оппозиция также выглядит куда более нейтральной, нежели «ложная — истинная».

Генезис *musica ficta* и *musica recta*, равно как и принципы введения альтераций, в эпоху Средневековья мог пониматься по-разному. Условно можно выделить два вектора, которые не только не противоречили друг другу, но и беспрепятственно сосуществовали в умах ученых. Первый — объяснение через сольмизационную систему гвидоновых гексахордов. К примеру, Франко Кёльнский в трактате «*Compendium discantus*» (вторая половина XIII века) пишет:

⁵ Здесь и далее — перевод автора статьи.

Debet etiam discantor firmiter in mente tenere claves tam tenoris quam discantus, ut infallibiter discantare valeat sub et supra. Et quando per rectam musicam consonantias utiles habere non poterit, falsam fingat, sicut placeat [19, 156].

Каждый дискантист должен твердо держать в памяти клавиши как тенора, так и дисканта, чтобы безошибочно дискантировать⁶ и под, и над [ним]. А когда не сможет получить музыку правильную, пусть поет ложную, как ему заблагорассудится.

В трактатах времени Франко *musica falsa* все же не получает полного теоретического обоснования. Теоретики *Ars nova* уделяют этому вопросу куда больше внимания. В XV веке глубокую разработку в русле гексахордовой системы *musica ficta* получает в трактате «Declaratio musicae disciplinae» (ок. 1430) итальянского теоретика Уголино Орвиетского⁷. В 34-й главе второй книги Уголино предлагает выводить гексахорды не только от «правильных» клавиш — *C*, *F* и *G*, но также и от «неправильных» — *B*, *D* и *Es* [33, 729], в результате чего и образуются характерные для *musica ficta* полутоны.

Вторым вектором в объяснении этимологии *musica ficta* становится ее трактовка с позиции деления монохорда, ведущая происхождение от античной теории музыки. Тот же Уголино Орвиетский в десяти главах «Трактата о монохорде» рассматривает основные положения учения древних греков и Боэция. Он пишет:

Duplex est monochordi divisio, altera qua secundum rectam musicam per tonos, semitonia minora, diatessaron, diapente et diapason monochordum dividitur, altera qua omnes toni secundum rectam musicam dispositi in maiora atque minora semitonia dividuntur, quorum tonorum partitio non recta sed ficta musica <...> [35, 230].

Деление монохорда двояко: первый [способ — тот], которым монохорд, в соответствии с правильной музыкой, делится на тоны, малые полутоны, кварту, квинту и октаву; второй — [тот], которым все тоны, расположенные в соответствии с правильной музыкой, делятся на большие, а также малые полутоны; деление этих тонов — не правильная, а вымышленная музыка <...>.

Звукоряд *musica recta*, согласно Уголино, начинается от *A* (теоретик не включает туда введенный еще в XI веке звук *sol* большой октавы, обозначавшийся заглавной греческой гаммой — *Γ*), а в малой октаве содержит двойную ступень \sharp / \flat ⁸.

В большинстве трактатов Средневековья описаны три случая, когда исполнителю надлежало ввести не обозначенную в нотах альтерацию. Аноним II Кусмакера, теоретик франконской школы, в своем «Tractatus de discantu» (XIII век) одним из первых сформулировал два из них:

⁶ То есть ритмически согласовываться в технике простого контрапункта.

⁷ Уголино Орвиетский — итальянский теоретик и композитор (ок. 1380 — январь 1452). Основной труд Уголино — трактат «Declaratio musicae disciplinae» в пяти книгах, приложением к которому служит «Tractatus monochordi», состоящий из 10 глав.

⁸ Знаками \sharp и \flat обозначены звуки *h* и *b* соответственно. Здесь обнаруживается противоречие с приведенным ранее высказыванием, поскольку интервал между \sharp и \flat является большим полутоном, появление которого Уголино ассоциирует исключительно с *musica ficta*.

Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet causa necessitatis, et causa pulchritudinis cantus per se [12, 312].

Ложная музыка была изобретена по двум причинам, а именно: ради необходимости и ради красоты самого напева.

Далее он дает пояснение двух этих «причин», которое можно сформулировать следующим образом:

1. *causa necessitatis* (ради необходимости) — с целью сохранения перфектности консонансов;
2. *causa pulchritudinis* (ради красоты) — с целью украшения мелодической линии.

Causa necessitatis связывается главным образом с возникновением тритона, образованного звуками *f* и *h* или *b* и *e* при контрапунктировании голосов (правило *mi contra fa*⁹). Обычно теоретики в таких случаях предлагают заменить *b* квадратное на круглое, что находится в русле понимания *musica recta* и *musica ficta* через систему гвидоновых гексахордов. Однако Уголино Орвиетский в своем «Трактате о монохорде» дает наставление, проистекающее из практики деления монохорда:

Ipsa autem vox fa in F secundo posita suam quintam remissam habet in ♯ quadro secundo, quae cum sit imperfecta si ei semitonii maioris inter ipsum ♯ et A secundum <...> [35, 243].

И если вокс фа [помещен] на F второй [*f'*], нижней квинтой он имеет ♯ квадратное второе [*h*], к которой [квинте], поскольку она несовершенная, должен быть добавлен большой полутоп [лежащий] между этим самым ♯ и A вторым [*a*] <...>.

Суть *causa pulchritudinis* весьма удачно выразил Э. Ловинский: «<...> красота связана с правилами, касающимися несовершенных консонансов» [28, VIII–IX]¹⁰. В трактатах это явление обычно объясняется через вертикальный параметр, при переходе консонансов несовершенных в совершенные (то есть при формировании сонантной ячейки), первые из которых должны быть максимально приближены к последним. К примеру, Уголино пишет:

Nam tertia minor sive imperfecta quae est a D primo ad F primum, id est, re fa, debet esse maior si post eam fit quinta perfecta, quae fiet maior si ei fiat semitonii maioris additio quod semitonium set in fictae musicae <...> [35, 242].

Так, терция малая, она же несовершенная, что образуется от D первого до F первого, то есть [может быть выражена воксами] ре-фа, должна быть большой, если после нее следует совершенная квинта; она [терция] становится большой, если к ней добавлен большой полутоп — тот, что есть в ложной музыке <...>.

⁹ Подробнее см.: [5].

¹⁰ «Necessity deals with rules pertaining to perfect consonances, beauty with rules pertaining to imperfect consonances».

Псевдо-Мурис в трактате «Ars discantus» (первая половина XIV века), начав свое объяснение сходным образом (в интервальной плоскости), дополнил его уточнением через мелодический, горизонтальный параметр. Он предлагает подменять воксы тонового соотношения парой *mi-fa*:

Quamdocumque in simplici cantu est la sol la, hoc sol debet sustineri et cantari sicut fa mi fa <...> Quamdocumque habetur in simplici cantu sol fa sol, hoc fa sustineri debet et cantari sicut fa mi fa <...> Quamdocumque habetur in simplici cantu re ut re, hoc ut sustineri debet et cantari sicut fa mi fa <...> [13, 73].

Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] ля-соль-ля, это соль надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...> Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] соль-фа-соль, это фа надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...> Всякий раз, когда в одном голосе появляется [ход] ре-ут-ре, это ре надо подтянуть и петь будто бы фа-ми-фа <...>.

1 Расстановка акциденций «ради красоты»



Указанная Псевдо-Мурисом трехзвучная последовательность, представляющая собой нижнеполутоновый вспомогательный оборот, несомненно, является своего рода прообразом дискантовой клаузулы, осознанной как категория в эпоху Возрождения.

Автор анонимного трактата из Севильи, предположительно созданного в конце XIV — начале XV века, рассуждая о выборе певца между *b quadratum* и *b rotundum*, обосновывает еще одну причину расстановки акциденций — *causa tritoni*:

Causa tritoni tunc est quando cantus ascendit de f grave usque a¹¹ b acutum, et non ascendit amplius, et descendit in f grave, et tali modo cognoscitur quando b molle habetur causa tritoni, quod debemus vitare in mutations <...> (цит. по: [16, 91]).

По причине тритона — когда голос (напев) восходит от f низкого к b высокому, не поднимается выше и опускается к f низкому; отсюда понятно, когда b мягкое применить по причине тритона, которого следует избегать при мутациях <...>.

Категория *causa tritoni*, безусловно, родственна *causa necessitatis* в свете общей их связи с проблемой тритона. При этом имеет место важное различие. *Causa necessitatis* возникает исключительно при контрапунктировании голосов, тогда как *causa tritoni* — при их линейном развертывании. Надо сказать, что проблема мелодического движения в амбитусе тритона обсуждалась отнюдь не только автором анонимного трактата из Севильи. К примеру, Якоб Льежский в трактате «Speculum musicae» (1330) пишет:

¹¹ Ошибка, следует читать — ad.

Considerantes antiqui musici diezeugmenon tetrachordum in eius disiunctione a mese cantibus multa offendicula praetendere propter inconsonantiam ipsius tritoni inter \sharp et F ut tritus authenticus et plagalis, idest quintus et sextus tonus, supra suam propriam vocem finalem, quae est F, per diatessaron posset procedere, tetrachordum synemmenon ceteris addiderunt tetrachordis, idest cantum per b molle <...> [25, 59].

Древние музыканты полагали, что тетракорд отделенных с его отделением от мезы¹² доставляет музыке много препятствий из-за диссонанса, а именно тритона, между \sharp и F в трите автентическом и плагальном, то есть в пятом и шестом тонах; над их финалисом, коим является F, кварту следует проходить тетракордом соединенных, который добавили к [другим] тетракордам, то есть [чтобы таким образом] петь через b мягкий <...>.

Musica ficta, каковой она предстает в рассуждениях средневековых теоретиков, по сути, призвана выполнять две основные модальные функции — воксов *mi* и *fa*. В первом случае (функция *mi*) это альтерация пенультивы. Полутоновый ход от субфиналиса к финалису, который в ладовой системе григорианского хорала характерен лишь для V и VI тонов, начинает распространяться и на другие модусы. Вокс *fa* служит прежде всего для корректировки тритона, образующегося гармонически или мелодически.

Важно подчеркнуть, что в миксодиатоническом звукоряде полутоном *mi-fa* мог быть образован лишь клавирами *e-f*, *a-b*, *h-c*. Эти варианты высотной диспозиции полутона характерны для *musica recta*, к которой, в частности, относится корректировка тритона посредством замены \sharp на b. Перенос воксов *mi-fa* на иное место представляет собой *musica ficta*.

В музыкальной практике нередко можно встретить случаи, когда введение альтераций, обусловленных соблюдением одного правила, приводят к нарушению другого. Косвенное указание на «легитимность» такого явления можно получить из «Трактата о контрапункте» (1412) итальянского теоретика, творившего в первой четверти XV века, — Просдочимо де Бельдоманди. Мысля назначение *musica ficta* в русле «колорации какого-либо консонанса»¹³, автор дает указание, сопровождаемое нотным примером:

Hinc est quod quanto consonantia imperfecta magis appropinquat perfecte ad quam accedere intendit, tanto perfectior efficitur, et inde dulcior armonia cantus [31, 199].

Потому, чем ближе имперфектный консонанс к перфектному, к которому он [имперфектный консонанс] стремится приблизиться, тем совершеннее он [перфектный консонанс] делается и тем сладостнее получается гармония.

¹² Меза — серединный звук античного полного звукоряда, условно соответствует звуку *a*. Тонем выше, после разделительного тона, расположен тетракорд отделенных (состав тетракорда — *e-d-c-h*); примыкает к мезе тетракорд соединенных (состав тетракорда — *d-c-b-a*).

¹³ «Item sciendum est quod ficta musica inventa est solum propter consonantiam aliquam colorandam» [31, 198].



Вторая лигатура тенора образует мелодический ход на тритон, оправданный с точки зрения «красоты». Однако стоит при этом иметь в виду, что приведенный Просдочимо пример носит скорее дидактический характер.

Вышеупомянутые руководства, безусловно, помогают сегодняшним музыкантам в осуществлении практической транскрипции композиций XIV века. Несмотря на это, трудности все же остаются. Один из ключевых вопросов звучит так: на контрапункт каких голосов (если их больше двух) следует ориентироваться при расстановке подразумеваемых акциденций в случае, если знак исправит диссонанс в одной паре голосов, но при этом создаст его в другой? За ответом обратимся к анонимному трактату «*Quatuor principalia*» (1351)¹⁴:

Qui autem triplum aliquod operari voluerit, respiciendum est ad tenorem. Si discantus itaque discordat cum tenore, non discordat cum triplo, et e contrario, ita quod semper habeatur concordantia aliqua ad graviorem vocem, et procedat ulterius per concordantias, nunc ascendendo, nunc descendendo cum discantu, ita quod non semper cum altero tantum. Qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit, inspicere debet cantus prius factos, ut si cum uno discordat, cum aliis non discordat, ut concordantia semper habeatur ad graviorem vocem, nec ascendere vel descendere debet cum altero ipsorum sed nunc cum tenore nunc cum discantu, etc. [32, 295].

Кто желает написать какой-либо триплум, должен иметь в виду тенор. Если дискант не согласуется с тенором, [он должен] согласовываться с триплумом и наоборот; таким образом, всегда должно быть благозвучие с нижним голосом, и если он [нижний голос] продолжает согласоваться с дискантом, поднимаясь или опускаясь, то не должен всегда [согласоваться] с другим. Тот, кто желает написать квадруплум или квинтуплум должен принять во внимание голоса уже созданные, и если с одним из них [новый голос] не согласуется, то с другими должен, и всегда [должен] сочетаться с нижним голосом; ни поднимать, ни опускать его по отношению ни к какому другому голосу не следует, если [он уже делает это по отношению к] тенору, дисканту и так далее.

Из вышесказанного следуют два важных заключения: во-первых, об определенном функциональном превосходстве тенора, поскольку следует стремиться, чтобы именно с ним вышележащие голоса образовывали консонирующие

¹⁴ Автор трактата неизвестен, однако, предположительно, им являлся Джон из Тьюксбери.

созвучия; во-вторых — о допустимости диссонансов в паре с тенором, при условии отсутствия таковых между остальными участниками многоголосия.

Однако в практике встречаются неоднозначные случаи. Например, в мотете Филиппа де Витри «Garrig gallus / In nova fert» (авторство спорно) из «Романа о Фовеле» в мотетусе — нисходящее движение от c^2 до d^1 . Необходимость в *musica ficta* возникает в связи с выписанным бемолем в триплуме. В результате возникает конкорд $c^1-e^1-b^1$, содержащий два диссонанса одновременно: тритон в верхней паре голосов и малую септиму в крайней. При этом введение понижающей акциденции на e приведет к образованию неблагозвучного мелодического хода в мотетусе — $es^1-d^1-e^1$, а также дополнительного (помимо уже имеющегося h^1-f^1) движения в амбитусе тритона (a^1-es^1) в том же голосе. Таким образом, расстановка знаков хроматики не позволит избежать диссонансов. В данной ситуации, как мне кажется, менять зафиксированный нотный текст не стоит.

3

Филипп де Витри. Мотет «Garrig gallus / In nova fert», такты 62–64¹⁵

su-sti-nens er-ro-ris | in-sur-gi-to | a-li-as,
 pul-lis mox, ve-ce-co le-o-ni,

Исполнители и редакторы транскрипций, опубликованных в научных изданиях, также не вносят акциденций в конкорд $c^1-e^1-b^1$, предлагая при этом иные варианты оформления нисходящего поступенного хода (от c^2 к d^1) в мотетусе. Р. фон Фикер в 76-м томе серии «Памятники музыкального искусства Австрии»¹⁶ в т. 126 (равен второй половине т. 62 в нотном примере 3) вводит акциденцию b в мотетусе, обусловленную, по всей видимости, *causa tritoni*. При этом в мелодии образуется тритон между b^1 и e^1 ¹⁷.

¹⁵ Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Paris, France. F-Pnm Français 146, 44 v. Эта и последующие транскрипции выполнены автором статьи.

¹⁶ *Anonym.* Garrig gallus — In nova fert // Sieben Trienter Codices / hrsg. von R. von Ficker. Wien: Universal-Edition, 1933. S. 2–3. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich; Bd. 76).

¹⁷ Образующаяся при этом в двух верхних голосах уменьшенная кварта fis^1-b^1 не нарушает средневековых норм контрапунктирования: характерные интервалы в это время еще не были осознаны как категория.

Еще одним важным вопросом является выставление акциденций в каденционных зонах. Нередко перед транскриптором возникает проблема выбора: какой из описанных «причин» *musica ficta* отдать предпочтение? Допустимо ли образовать мелодический или гармонический тритон, вводя акциденцию «ради красоты»? В современной исполнительской практике подобное явление — не редкость, и обусловлено оно, по всей видимости, желанием усилить диссонантность звучания в преддверии готовящегося разрешения. К примеру, в исполнении ансамбля «The Readers»¹⁸ ритуфель мадригала «Quando i oselli canta» из кодекса Росси звучит следующим образом¹⁹:

4 Аноним, мадригал «Quando i oselli canta», ритуфель²⁰

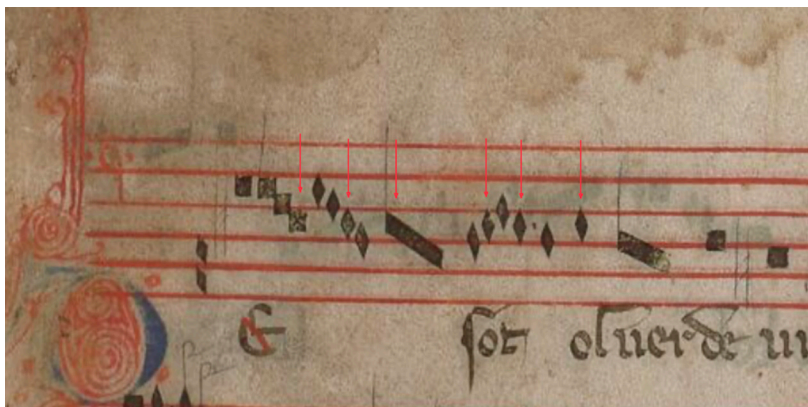
The image shows a musical score for a madrigal. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (bass clef). The vocal line includes lyrics: "Ba - sar la vol - si e dé - me del - la ro - - - cha". Red boxes highlight specific notes in the vocal line: a flat sign over a note in the first system, and a sharp sign over a note in the second system.

Музыканты предлагают нетривиальный подход к нотному тексту. В начальном построении отказываются от выписанного в рукописи бемоля, руководствуясь, очевидно, желанием подчеркнуть квинту c^1-g^1 , создав сопряжение «диссонанс-консонанс» посредством разрешения тритона, то есть акциденция в данном случае мыслится в духе *causa pulchritudinis*. Однако трудно согласиться с исполнителями, поскольку акциденцию «ради красоты» старинные ученые связывают с парой диссонанс-консонанс, но не относят к паре двух консонансов. Помимо этого, отмена выписанной акциденции идет вразрез с единственным зафиксированным вариантом нотного текста. Более правомерным представляется оформление финальной каденции. Образующиеся тритоны, хотя и противоречат наставлениям теоретиков, все же находятся в русле хроматики ради красоты. Альтернативным вариантом клаузулы тенора может послужить финальный ход $b-cis^1-d^1$. Именно таков выбор участников ансамбля «Continens

¹⁸ Запись мадригала на платформе YouTube: <https://youtu.be/0USdIm5bEYU?si=g6w67xY1XtuAH-nx> (дата обращения: 08.12.2023).

¹⁹ Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. Шифр: V-CVbav MS Rossi 215.

²⁰ Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. V-CVbav MS Rossi 215, f. 2v-3. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215 (дата обращения: 08.12.2023).



Ил. 1. Мадригал «De soto l'verde» из Кодекса Росси

Plate 1. Madrigal “De soto l’verde” from Codex Rossi

Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy.

V-CVbav MS Rossi 215, f. 1r.

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215



Ил. 2. Гильом де Машо. Рондо «Doulz viare gracieus»

Plate 2. Guillaume de Machaut. Rondo “Doulz viare gracieus”

Machaut Vogüé, US-NYw, f. 316v.

The reproduction of the manuscript on the DIAMM website:

<https://www.diamm.ac.uk/sources/3774/#/images>

paradisi»²¹ в первой полустроичной каденции мадригала «Dal bel chastel» из того же Кодекса Росси. Аналогичное построение получает иное решение: *fis* в теноре отсутствует, тритон не образуется.

5

Аноним. Мадригал «Dal bel chastel», такты 1–4²²

В «Трактате о контрапункте» Просдочимо оставляет замечание, имеющее отношение к еще одной проблеме, зачастую возникающей при практической транскрипции. Сформулировать ее можно следующим образом: сколько длится выписанный в манускрипте знак акциденции? Относится ли он к одной ноте или распространяется на последующие той же высоты?

Scias tamen quod, quando hec signa ponuntur propter aliquam consonantiam colorandam, semper poni debent immediate ante notam que in voce propter talem consonantiam colorandam varianda est, sive talis nota sit in tenore sive in discantu; et sive ipsa sit in linea sive in spatio, cum quodlibet tale signum non deserviat, nisi note immediate sequenti ipsi [31, 198].

Знай, однако, что когда эти знаки ставятся, чтобы окрасить консонанс, то следует всегда их ставить непосредственно перед той нотой, звук которой должен окраситься для такого консонанса; будь то нота тенора или дисканта и будь то на линейке или в промежутке [между линейками], любой такой знак не употребляется иначе, кроме как с нотой, следующей сразу за ним.

В мадригале «De soto l'verde», открывающем кодекс Росси, в партии мотетуса сразу вслед за ключом выписан знак, вводящий акциденцию *fis*. В начальном мелодическом построении клавиш *f* встречается шесть раз (см. цв. ил. 1 на вкладке).

Контрапунктирующий тенор не проясняет ситуацию, поскольку не содержит никаких перечений с предполагаемым *fis* в мотетусе. Однако, согласно руководству Просдочимо, акциденцию стоит соотносить лишь с первым звуком *f*. Именно так поступают участники ансамбля «The Readers»²³, в исполнении

²¹ Continenens Paradisi, альбом «Donna s'amor m'invita». Eremo di Ronzano, Bologna. Symphonia 95142. Дата релиза: 10.1995. URL: <http://www.medieval.org/emfaq/cds/sym95142.htm> (дата обращения: 08.12.2023).

²² Транскрипция осуществлена по факсимиле манускрипта Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatican City, Rome, Italy. V-CVbav MS Rossi 215, f. 2v–3. URL: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.215 (дата обращения 08.06.2023). Знаки «.о.» в начале строки обозначают ритмическую пропорцию *octonaria*.

²³ Запись мадригала на платформе YouTube: https://youtu.be/Z5Ai_FLwsVE?si=PSjanuJ9bnHvTnax (дата обращения: 08.12.2023).

которого мадригал открывается причудливым мелодическим ходом с введением и немедленной отменой знака.

Иной случай — рондо Гильома де Машо «*Doulz viaire gracieus*», изобилующее выписанными акциденциями (см. цв. ил. 2 на вкладке). Отнестись к ним серьезно следует хотя бы потому, что Машо в поздние годы сам готовил полное рукописное собрание своих сочинений [3]. В начале мотетуса выписан си-бемоль. Тот факт, что знак расположен сразу после ключа, в то время как звук *h* появляется лишь после первого бревиса, в отделенной от него группе длительностей, позволяет предположить, что акциденция распространяется на всю систему, коей и ограничивается. Таким образом, последним звуком в партии мотетуса является *b*. При этом у тенора отсутствует как знак при ключе, так и бемоль перед последней лигатурой, оканчивающейся на *h*. Финалис триплума — *f¹* — согласуется с *b* мотетуса, что приводит к необходимости введения акциденции в теноре, а конечный конкорд рондо — *b-b-f¹* — указывает на лидийский транспонированный лад. И все же, несмотря на отсутствие ключевого знака в крайних голосах, си-бемоль в них выписан при первом появлении. Возможно, знак после этого распространяется на всю систему? В таком случае мы неоднократно столкнемся с потребностью в его отмене. К примеру, в т. 7, вскоре после появления си-бемоля, в триплуме возникает необходимость звучания *h*, ради согласования с выписанным *fis* в теноре.

6

Гильом де Машо. Рондо «*Doulz viaire gracieus*»

The image shows a musical score for the Rondeau "Doulz viaire gracieus" by Guillaume de Machaut. It consists of three staves: Tenor (top), Motet (middle), and Triplum (bottom). The notation is mensural with various accidentals (sharps, flats, naturals) and lyrics in French. The lyrics are: "Doulz vi - a - re gra - ci - eus, De fin cuer vous ay fer - mi".

Так или иначе, на первое место здесь выходит проблема лада. Вопрос в том, допустимо ли звучание звука *h* в рамках *b*-лидийского? И, еще важнее, правомерно ли утверждать, что рондо принадлежит этому тону, или же перед нами редкий образец децентрализованного миксодиатонического лада со стертым финалисом и окончанием на побочном конкорде? Ответы на эти вопросы позволяют определиться со стратегией расстановки хроматики. Немногочисленные исполнители рондо весьма единодушны в интерпретациях. Все кадансируют в конкорд *b–b–f¹*, а в процессе разворачивания *b* и *h* сменяют друг друга в соответствии с нормами контрапунктирования.

Столь необычная структура лада, равно как и средства хроматики, вероятно, продиктованы поэтическим текстом. Рефренная строка «*Doulz viaire gracieus*» с каждым проведением воспринимается все более трагично в контексте непрерывно обновляющихся стихов. Признание в любви к Прекрасной даме оборачивается мольбой и отчаянием; то же пытается выразить музыка.

музыка	Текст	Перевод
a	<i>Doulz viaire gracieus,</i>	Милое, доброе личико,
b	De fin cuer vous ay servi.	Искренним сердцем служил я вам.
a	Vueilliés moy estre piteus,	Сжалитесь ли надо мной,
a	<i>Dous viaire gracieus.</i>	Милое, доброе личико?
a	Se je sui un po honteus,	Коль окажусь я бесславным,
b	Ne me metés en oubli:	Меня не позабудьте.
a	<i>Doulz viaire gracieus,</i>	Милое, доброе личико,
b	De fin cuer vous ay servi.	Искренним сердцем служил я вам.

В ходе размышлений на тему контекстуальности знаков *musica recta* и *musica ficta* справедливо возникает вопрос, по какой же причине некоторые акциденции выписывались, а другие лишь подразумевались. Было ли это обусловлено желанием зафиксировать лишь обязательные хроматизмы, в то время как не обозначенные могли меняться от исполнения к исполнению? Или же отсутствующие акциденции были настолько очевидны певцам того времени, что их фиксация казалась напрасным маранием пергамента?

Вероятно, одна из причин данной проблемы заключается в том, что певцы Средневековья и Возрождения обучались так же, как композиторы. Их пути начинались одинаково: в придворных или монастырских певческих школах. Многие сочинители музыки служили одновременно певцами и участвовали в исполнении собственных творений. Скрипторы, фиксировавшие нотный текст, могли не видеть смысла в намеренном написании безусловно понятных вещей. По всей видимости, акциденции в то время воспринимались примерно так же, как темповые, артикуляционные и динамические указания. Они, с одной стороны, были интуитивно понятны, с другой — давали определенную свободу исполнения, исходя из контекста и случая. Весьма красноречиво выразился относительно использования двух видов *b* теоретик XV века Иоанн Французский (Johannes Gallicus), или Жан Легранс (Johannes Legrense):

Dicunt namque nostri moderni non cantemus per b molle, nisi sit signatum, et alii dicunt imo cantemus cum dulce sit magis quam b quadrum, sic musicam ut vina probare putantes. Quae quaeso frivola sunt haec carissimi, quaeque pueriles ac insipidae nimis opiniones? Ergo ne psalmos introituum de quarto tono carere debemus per b quadrum, qui toti iacent in tritono, dulcesque sanctorum et angelicas magisquam humanas modulationes ob nostram ignorantiam duras atque rusticanas reddere?

Si nobis non licet absque signo puerorum ac rudium bene canere, non liceat etiam absque signo tubarum aut campanarum manducare. Dulce quidem est b rotundum, ob quandam minoris semitonii molliciem, sed dulcius est mel, quod nimie sumptum facit dolere ventrem. Sint ergo signa b mollis et b quadri pro pueris et qui non intelligunt tonum ac semitonium rudibus, nos vero sectari decet rationem, quibus sapere donavit Deus [20, 28].

[Некоторые] современники наши говорят, [что мы] не поем b мягкое, если нет знака, а иные — [что] напротив, поем [его и] с большим наслаждением, чем b квадратное, то есть [будто мы] судим о музыке как о вине. Что ж, это легкомысленно, мои дорогие, что за детские и нелепые помыслы? Уж не следует ли нам упразднить псалмы интроита IV тона с b квадратным, которые поются с тритоном, и превратить сладостные, божественные и ангелоподобные, а не человеческие песнопения в жесткие и даже простоватые, из-за нашей глупости?

И если нам не дозволено петь [b] без знака [нужного лишь] мальчишкам и невеждам, то может не дозволено также и есть без сигнала [к тому] труб или колоколов? Сладко воистину b круглое из-за определенной мягкости малого полутона, но мед слаще; и если им упиваться — заболит живот. Так оставим же знаки b круглого и b квадратного для детей и тех невежд, которые не понимают [разницу] между тоном и полутоном; нам же должно следовать за разумом, ведь осознание [этого различия] даровал нам Господь.

Проблема расстановки акциденций сохранилась в музыке вплоть до эпохи барокко, в музыкальном языке которой хроматика заняла прочное место. Однако и в нотной записи сочинений того времени, когда культура рукописей отошла на второй план, уступив место куда более дешевому нотопечатанию, знаки вводнотоновой и альтерационной хроматики (в средневековой традиции — *musica ficta*), возникающей в каденциях и в типовых аккордовых прогрессиях внутри формы, порой отсутствуют.

Сегодня сложно сказать наверняка, в какой степени «вещь сделанная» — ресфакта — была открыта к интерпретациям в эпоху Средневековья. Не исключено, что даже при условии исполнения сочинения самим автором новые интерпретации влекли за собой изменения в темпе, динамике, нюансировке и, возможно, в расстановке *musica ficta*. Косвенно об этом может свидетельствовать распространенность импровизации, порой даже зафиксированная в манускриптах: записи одной и той же композиции могли значительно различаться и мелодически (включая выписанные акциденции), и ритмически. Так или иначе, доля личного участия современных исполнителей старинной музыки в создании интерпретации весьма значительна. Каждый в меру своего разумения завершает «прежде завершенную» композицию, пытаясь создать новый звуковой образ, красивый и неповторимый.

Использованная литература

1. Акциденция // Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 17.
2. Бочаров Ю. С. К проблеме жанровой типологии инструментальной музыки эпохи Возрождения // Старинная музыка. 2021. № 3 (93). С. 1–8.
3. Лебедев С. Н. Гильом де Машо // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/gil-om-de-masho-9a8d74/?v=7263154> (дата обращения: 03.07.2023).
4. Лебедев С. Н. Двое неизвестных и великий Гвидо // Научный вестник Московской консерватории. Том 10. № 2 (июнь 2019). С. 8–23. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Лебедев С. Н. Мутация // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2017). URL: <https://old.bigenc.ru/music/text/2239874> (дата обращения: 03.07.2023).
6. Лебедев С. Н. О модальной гармонии XIV века // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 5–33. (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных; вып. 92).
7. Лебедев С. Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: дис. ... канд. иск. 17.00.02. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 411 с.
8. Лебедев С. Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.) / отв. ред. Ю. К. Евдокимова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. С. 34–59.
9. Поспелова Р. Л. Index regum // Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса с приложением полного русского перевода оных. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. С. 632–656.
10. Сторчак Н. С. Ладовая теория семь веков назад. К изучению трактата «Lucidarium» Маркетто Падуанского: дисс. ... канд. иск. 17.00.02. Казань: Казанская гос. консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2018. 261 с.
11. Холопов Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке / О принципах композиции старинной музыки. Статьи и материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 219–259.
12. Anonymi 2 Tractatus de Discantu // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 303–319.
13. [Muris J. de]. Ars discantus secundum Johannem de Muris // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 68–113.
14. Philippi de Vitriaco Ars Nova // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 13–22.
15. Bent M. Counterpoint, Composition and Musica Ficta. New York, London: Routledge, 2002. XI, 336 p. (Criticism and Analysis of Early Music).
16. Bent M. Musica Recta and Musica Ficta // Musica Disciplina. Vol. 26 (1972). P. 73–100.

17. *Berger K.* Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. XVII, 265 p.
18. *Brothers T.* Musica Ficta and Harmony in Machaut's Songs // The Journal of Musicology. Vol. 15. No. 4 (October 1997). P. 501–528. <https://doi.org/10.2307/764005>.
19. [*Franco de Cologne*]. Compendium discantus Magistri Franconis // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 154–156.
20. *Johannes Gallicus.* Ritus canendi [Pars secunda] / ed. by A. Seay. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981. (Critical Texts; no. 14). URL: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC2> (дата обращения: 11.06.23).
21. *Hoppin R. H.* Conflicting Signatures Reviewed // Journal of the American Musicological Society. Vol. 9. No. 2 (Summer 1956). P. 97–117. <https://doi.org/10.2307/829675>.
22. *Hoppin R. H.* Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources // Journal of the American Musicological Society. Vol. 6. No. 3 (Autumn 1953). P. 197–215. <https://doi.org/10.2307/830229>.
23. *Huges A.* Ugolino: The Monochord and musica ficta // Musica Disciplina. Vol. 23 (1969). P. 21–39.
24. [*Garlandia J. de*]. Introductio musice secundum Magistrum de Garlandia // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. I. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 157–175.
25. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae. Liber quartus* / ed. by R. Bragard. Rome: American Institute of Musicology, 1965. 126 p. (Corpus Scriptorum de Musica; vol. 3).
26. *Lockwood L.* A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome // Analecta musicologica. 1965. Vol. II. No. 27. P. 24–40.
27. *Lowinsky E. E.* Conflicting Views on Conflicting Signatures // Journal of the American Musicological Society. Vol. 7. No. 3 (Autumn 1954). P. 181–204. <https://doi.org/10.2307/829496>.
28. *Lowinsky E. E.* Foreword to Musica Nova accomodata per Cantar et Sonar Organi // Monuments of Renaissance Music. Vol. I / ed. by C. Slim. Chicago: University of Chicago Press, 1964. P. V–XXI.
29. *Otaola P.* Les conjunctae dans la théorie musicale au moyene âge et à la Renaissance (1375–1555) // Musurgia. Vol. 5. No. 1 (1998). P. 53–69.
30. [*Vitry P. de*]. Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 23–27.
31. *Prosdocimi de Beldemandis Tractatus de contrapuncto* // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. III. Parisiis: apud A. Durand, 1869. P. 193–199.
32. [*Tunsted S.*] Quatuor principalia musicae per Simonem Tunstede // Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera: in 4 tomis / edidit E. de Coussemaker. T. IV. Parisiis: apud A. Durand, 1864. P. 200–298.
33. *Seay A.* The 15th-Century Coniuncta: a Preliminary study // Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese / ed. by J. LaRue. New York: Pendragon Press, 1978. P. 723–737.

34. Tischler H. "Musica ficta" in the Thirteenth Century // *Music & Letters*. Vol. 54. No. 1. P. 38–56 (January 1973). <https://doi.org/10.1093/ml/LIV.1.38>.
35. Ugolini Urbevetanis Tractatus de monocordii // *Ugolini Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae* / ed. by A. Seay. [Rome]: American Institute of Musicology, 1962. P. 227–253. URL: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/UGOTRAM> (дата обращения: 03.07.2023). (*Corpus scriptorum de musica*; vol. 7, no. 3).

Получено: 27 июля 2023 года

Принято к публикации: 21 ноября 2023 года

Об авторе:

Людмила Ивановна Сундукова — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Il'ichev, Leonid F., Petr N. Fedoseev, Sergey M. Kovalev, and Viktor G. Panov (eds.). 1983. "Aktsidentsiya [Accident]." *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary], 17. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russian).
2. Bocharov, Yuriy S. 2021. "On the Problem of Genre Typology of Instrumental Music of the Renaissance." *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 3 (93), 1–8. (In Russian).
3. Lebedev, Sergey N. n. d. "Gil'om de Masho [Guillaume de Machaut]." *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya: nauchno-obrazovatel'nyy portal* [Great Russian Encyclopedia: Scientific and Educational Web Portal]. Available at: <https://bigenc.ru/c/gil-om-de-masho-9a8d74/?v=7263154> (accessed July 3, 2023). (In Russian).
4. Lebedev, Sergey N. 2019. "Dvoe neizvestnykh i velikiy Gvido [The Two Unknowns and the Great Guido]." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 10, no. 2 (June): 8–23. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2019.37.2.001>.
5. Lebedev, Sergey N. 2017. "Mutatsiya [Mutation]." *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. Elektronnaya versiya* [Great Russian Encyclopedia. Electronic version]. Available at: <https://old.bigenc.ru/music/text/2239874> (accessed July 3, 2023). (In Russian).
6. Lebedev, Sergey N. 1987. "O modal'noy garmonii XIV veka [On Modal Harmony of the 14th Century]." In *Istoriya garmonicheskikh stiley: zarubezhnaya muzyka doklassicheskogo perioda* [History of Harmonic Styles: Foreign Music of the Preclassical Period], collected papers, 5–33. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
7. Lebedev, Sergey N. 1987. "Problema modal'noy garmonii v muzyke rannego Vozrozhdeniya [The Problem of Modal Harmony in the Music of the Early Renaissance]." Ph.D. diss., Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
8. Lebedev, Sergey N. 1983. "Uchenie o khromatike Marketto iz Padui [Doctrine of the Chromatics by Marchetto da Padova]." In *Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.)* [Issues of Theory of Western European Music (12th–17th Centuries)], edited

- by Yuliya K. Evdokimova, 34–59. Moscow: Gnesins Musical Pedagogical Institute. (In Russian).
9. Pospelova, Rimma L. 2009. “Index rerum.” In *Traktaty o muzyke Ioanna Tinktorisa s prilozheniem polnogo russkogo perevoda onykh* [Treatises on Music by Johannes Tinctoris Accompanied with the Complete Russian Translation of Them], 632–56. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
 10. Storchak Natal’ya S. 2018 “Ladovaya teoriya sem’ vekov nazad. K izucheniyu traktata “Lucidarium” Marketto Paduanskogo [Theory of Modes Seven Centuries Ago. On “Lucidarium” Treatise by Marchetto da Padova].” Ph.D. diss., Zhiganov Kazan State Conservatory. (In Russian).
 11. Kholopov, Yury N. 2015. “Prakticheskie rekomendatsii k opredeleniyu lada v starinnoy muzyke [Practical Recommendations for Determinating the Mode in Early Music].” In *O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki. Stat’i i materialy* [On the Principles of Composition in Early Music. Articles and Materials], edited by Tatyana S. Kyuregyan, 219–59. Moscow: Moscow Conservatory Press. (In Russian).
 12. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Anonymi 2 Tractatus de Discantu.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 303–18. Parisiis: apud A. Durand.
 13. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. “Ars discantus secundum Johannem de Muris.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3, 68–113. Parisiis: apud A. Durand.
 14. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. “Ars Nova Philippi de Vitriaco.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3. Parisiis: apud A. Durand.
 15. Bent, Margaret. 2002. *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*. New York; London: Routledge.
 16. Bent, Margaret. 1972. “Musica Recta and Musica Ficta.” *Musica Disciplina* 26, 73–100.
 17. Berger, Karol. 1987. *Musica Ficta: Theories of Accidental Inflections in Vocal Polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino*. Cambridge: Cambridge University Press.
 18. Brothers, Thomas. 1997. “Musica Ficta and Harmony in Machaut’s Songs.” *The Journal of Musicology* 15, no. 4 (October): 501–28. <https://doi.org/10.2307/764005>.
 19. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Compendium Discantus Magistri Franconis.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 154–56. Parisiis: apud A. Durand.
 20. Seay, Albert, ed. 1981. *Johannes Gallicus. Ritus canendi [Pars secunda]*. Critical Texts, no. 14. Colorado Springs: Colorado College Music Press. Available at: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC2> (accessed July 3, 2023).
 21. Hoppin, Richard H. 1956. “Conflicting Signatures Reviewed.” *Journal of the American Musicological Society* 9, no. 2 (Summer): 97–117. <https://doi.org/10.2307/829675>.
 22. Hoppin, Richard H. 1953. “Partial Signatures and Musica Ficta in Some Early 15th-Century Sources.” *Journal of the American Musicological Society* 6, no. 3 (Autumn): 197–215. <https://doi.org/10.2307/830229>.
 23. Hughes, Andrew. 1969. “Ugolino: The Monochord and Musica Ficta.” *Musica Disciplina* 23, 21–39.
 24. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. “Introductio musicae secundum Magistrum de Garlandia.” In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 1, 157–74. Parisiis: apud A. Durand.

25. Bragard, Roger, ed. 1965. *Jacobi Leodenisis Speculum musicae. Liber quartus*. Corpus Scriptorum de Musica 3, no. 4. Rome: American Institute of Musicology.
26. Lockwood, Lewis. 1965. "A Dispute on Accidentals in Sixteenth-Century Rome." *Analecta Musicologica* 2, no. 27, 24–40.
27. Lowinsky, Edward E. 1954. "Conflicting Views on Conflicting Signatures." *Journal of the American Musicological Society* 7, no. 3 (Autumn): 181–204. <https://doi.org/10.2307/829496>.
28. Lowinsky Edward E. 1964. "Foreword to Musica Nova accomodata per Cantar et Sonar Organi." In *Monuments of Renaissance Music* 1, edited by H. Colin Slim, V–XXI. Chicago: University of Chicago Press.
29. Otaola, Paloma. 1998. "Les Coniunctae dans la Théorie Musicale au Moyen Âge et à la Renaissance (1375–1555)." *Musurgia* 5, no. 1: 53–69.
30. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. "Philippi de Vitriaco Ars contrapuncti." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3. Parisiis: apud A. Durand.
31. Coussemaker, Edmund de, ed. 1869. "Prosdocimi de Beldemandis Tractatus de contrapuncto." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 3, 193–99. Parisiis: apud A. Durand.
32. Coussemaker, Edmund de, ed. 1864. "Quator principalia musicae per Simonem Tunstede." In *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, tom. 4. Parisiis: apud A. Durand.
33. Seay, Albert, ed. 1978. "The 15th-Century Coniuncta: A Preliminary Study." In *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, edited by Jan LaRue, 723–37. New York: Pendragon Press.
34. Tischler, Hans. 1973. "'Musica Ficta' in the Thirteenth Century." *Music & Letters* 54, no. 1 (January): 38–56. <https://doi.org/10.1093/ml/LIV.1.38>.
35. Seay, Albert, ed. 1962. "Ugolini Urbevetanis Tractatus de monocordi." In *Ugolini Urbevetanis Declaratio musicae disciplinae*, 227–53. Corpus Scriptorum de Musica 7, no. 3. [Rome]: American Institute of Musicology, 1959. Available at: <https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/UGOTRAM> (accessed July 3, 2023).

Received: July 27, 2023

Accepted: November 21, 2023

Author's information:

Lyudmila I. Sundukova — Ph.D. (Art Criticism), Lecturer at the Music Theory Subdepartment, Tchaikovsky Moscow State Conservatory