

ЛЕБЕДЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ

olorulus@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

SERGEY N. LEBEDEV

olorulus@mail.ru

Ph. D., Associate Professor, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 RUSSIA

АННОТАЦИЯ

Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве

«Послание о незнакомом распеве» (*Epistola de ignoto cantu*) Гвидо Аретинского — один из самых известных трактатов о музыке эпохи Средневековья. Именно здесь Гвидо ввел в употребление слоговые обозначения нот *ut re mi fa sol la*, которыми музыканты пользуются и поныне. Парадоксальным образом, до самого недавнего времени оригинал приходилось изучать по ненадежному и неполному изданию XVIII века Мартина Герберта («*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*»). В основу нового русского перевода положены критические издания «Послания» Долорес Пеше (1999) и Анджело Рускони (2008). Кроме пересмотренного текста, новые издания содержат целый ряд нотных примеров, которые ранее в музыкальной медиевистике не принимались во внимание. Перевод сопровождается справочными и научными комментариями и несколькими аннотированными цветными факсимиле. В рамках Введения автор статьи выбирает несколько специфически Гвидоновых терминов из «Послания», на этих примерах обсуждает методы трансляции старинного знания в современном русском языке. Во Введении также дан краткий обзор важнейших тем наследия Гвидо в целом, с учетом достижений новейшей «гвидоники», привычно дифференцирующей расхожие мифы о Гвидо и подлинный вклад итальянского музыканта.

Ключевые слова: Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, гармония, музыкальная терминология

ABSTRACT

Epistola by Guido: a Familiar Text on an Unfamiliar Cantus

Epistola de ignoto cantu by Guido of Arezzo is one of the most renowned medieval texts on music. Here Guido introduced solmization syllables *ut re mi fa sol la* which are still used by musicians. Strangely enough, until recently the original had to be studied after the unreliable and fragmentary Martin Gerbert edition of the 18th century (“*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*”). This new Russian translation of the *Epistola* is based on critical editions of Dolores Pesce (1999) and Angelo Rusconi (2008). Besides the revised original text (with some crucial enhancements) these editions contain a dozen of music examples which previously have not been taken into account by scholars — their transcriptions are included in the current translation. Besides, it includes extensive commentary written with intention to clarify the original *loci obscuri*. Three annotated color facsimiles from Guidonian manuscripts are attached in the Appendix. The translation is preceded by the Introduction where the author selects some typically Guidonian terms found in *Epistola* (with emphasis on polysemantic examples) and also outlines his approach to rendering of complicated music terminology to the Russian language. The Introduction also includes a brief survey of the most important topics of Guido’s theory, with an attempt to separate its stereotyped transmission from genuine contribution of the Italian musician.

Keywords: Guido of Arezzo, history of Western music theory, harmony, terminology of music

Сергей Лебедев

ПОСЛАНИЕ ГВИДО ЗНАКОМЫЙ ТЕКСТ О НЕЗНАКОМОМ РАСПЕВЕ

Письмо, или «Послание», Гвидо Аретинского монаху Михаилу не нуждается в представлении. Написанное позже всех других его трудов (ок. 1030–32)¹, оно известно всем как тот самый источник, в котором впервые (в гимне св. Иоанну) явились названия «наших нот». С точки зрения ученого дело выглядит не так просто. Странный «эпистолярно-научный» жанр и как бы оправданная этим жанром обрывочность, несистематичность изложения делает «Послание» (по крайней мере, местами) трудным для понимания и не столь уж однозначным.

Несмотря на небольшой размер, оригинал содержит достаточно переводческих и научных проблем, начиная с традиционного (неавторского) заголовка — «*Epistola de ignoto cantu*». Латинское слово *cantus*, при всей его распространенности, нелегко передать одним словом по-русски. В текстах Гвидо оно имело три значения: во-первых, музыка вообще (но не музыка в смысле «Песен без слов» Мендельсона или прелюдий Шопена, а только музыкальное молитвословие, причем конкретно — так называемая григорианская монодия, иначе — *cantus planus*; для Гвидо в нем и заключена вся музыка); во-вторых, одна конкретная инстанция такой музыки — так сказать, «пьеса», оформленный от первой до последней ноты распев (но не в смысле вокализации «мелизматического распева», а в том же смысле, как говорят, например, «церковные распевы», подразумевая богослужебный певческий репертуар); в-третьих, *cantus* — это любая мелодия (опять же, не в смысле позднейшей классико-романтической мелодии, а в смысле развернутого во времени звуковысотного контура, причем неважно, объемлет такой контур одну часть формы или всю форму целиком)². Поскольку Гвидо-практик решает конкретную дидактическую задачу, а именно распознавание церковным певчим незнакомой (то есть не виданной и не слышанной ранее) «пьесы», я решил в заголовке передать *cantus* вторым значением. Отсюда и взялся «незнакомый распев» (*ignotus cantus*).

¹ Датировка по Й. М. Смитсу ван Васберге [19, 112].

² В отечественной музыковедческой литературе — особенно у наших исследователей старинной полифонии — *cantus* в третьем значении также передают транслитерацией «кантус» с последующим склонением («у кантусов», «с кантусами»); такого «перевода» мне хотелось здесь избежать.

Другой пример переводческих трудностей иллюстрирует слово *neuma*, которое на страницах Гвидонова письма встречается неоднократно. Нормативный (морфологической передачей) перевод латинского *neuma* — *невма*; привычное музыковедам значение — г р а ф е м а, знак невменной нотации. Медиевистам слово «невма» известно как старинная м е л о д и я - м о д е л ь, схема развертывания монодического лада с формульными мелодическими оборотами и главными высотными устоями³. «Невма» в первом значении, кажется, употребляется лишь единожды (в инструкции по применению гимна «*Ut queant laxis*»); второе значение, напротив, встречается часто, но есть еще и третье значение, о котором знают только узкие специалисты по латинской терминологии: невма как формальный отрезок м е л о д и и любой величины — от фразы до распева целиком (то же, что *cantus* в третьем значении). Переводчик, таким образом, оказывается перед дилеммой: 1) передавать *neuma* во всех случаях как «невма», расширяя и без того широкое семантическое поле; в такой русской передаче сохраняется безраздельность и многозначность оригинала, который, подобно большому зеркалу, и в русском переводе продолжает пребывать в цельности и чистоте; при этом переводчик рискует стать еще более непонятным для опытного читателя, который реагирует на «знакомое» слово; 2) давать переводы латинского *neuma* всякий раз исходя из контекста — «знак невмы», «мелодическая формула», «фраза в распеве»; таким образом, в русском тексте вместо одного латинского слова («зёркала») образуются как минимум три его русских значения («осколка»); утешением должно служить лишь соображение, что при «осколочном» переводе переводчик сохранит обратную связь с читателем.

Помимо употребления одного и того же слова в разных значениях, случается и обратное — когда разные слова Гвидо использует в одном и том же значении, причем порою даже в пределах одного абзаца! Вот несколько таких примеров:

- *tonus* — целый тон; церковный лад (тон);
- *modus* — мелодический интервал (также *species* и *consonantia*); вид родства (ступеней в звукоряде; также *modus vocum*); церковный лад (также *tonus*);
- *vox* — голос (человека); звук определенной высоты⁴; ступень диатонического звукоряда, «звукоступень» (например, *E* или *F*)⁵;

³ Такие схемы использовались в музыкальном обучении певчих для воспитания их «модального» слуха еще в эпоху Каролингов. См. об этом подробнее в книге Н. И. Ефимовой «Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий» [1].

⁴ Греки для такого звука использовали слово φθόγγος («фтонг»), современные англоязычные писатели используют *pitch*. В латыни (и русском) одного слова для «звука определенной высоты», к сожалению, нет.

⁵ Слово *vox* в значении слогового маркера ступени гексахорда (например, *mi* или *fa*) в «Послании» не встречается; такое терминопотребление обязано позднейшей Гвидоновой рецепции. Для *vox* в указанном смысле Р. Л. Поспелова предложила рус-

- *sonus* — любой звук (звучание); высотно определенный звук; ступень диатонического звукоряда, звукоступень (два последних значения совпадают с двумя значениями слова *vox*).

Язык Гвидо нельзя назвать вполне ясным, чему способствует его отнюдь не классическая латинская грамматика, равно как и нехарактерное употребление привычной латинской лексики.

«Эпистолярный» стиль Гвидо поразит даже издавших виды переводчиков: с одной стороны, афористичность объяснений, введение терминов без предварительного их определения (как в случае с категориями музыкальной формы — *partes, distinctiones, versus*, которые *ex abrupto* появляются в конце «Послания»), возвраты по ходу изложения к одним и тем же теоретическим проблемам (как в случае с учением о видах звуковысотного родства, которое автор развивает в двух разных главах), с другой стороны — обширные лирические отступления, не относящиеся к предмету музыки.

Одно из таких лирических отступлений — пролог — представляет занимательный материал для наблюдений над фигурой Гвидо⁶. Из глубины веков нашему мысленному взору предстает личность неординарная, энергичная и непоколебимая. Сравнение автором своей судьбы с судьбой апостола Павла, странный слог, местами вызывающий ассоциации с Посланиями евангельских апостолов, да и некоторые другие пассажи, свидетельствуют о том, что Гвидо Аретинский был не лишен самомнения... впрочем, наверное, обоснованного.

Притом что автор принципиально замышлял писать «Послание» (да и другие свои труды) в простой и сугубо дидактической манере, сообразуясь с ничтожными познаниями и умственными возможностями современных ему певчих, он позволяет себе парадоксальные стилистические модуляции в область высокого, можно даже сказать, высокопарного слога. В эпилоге Гвидо пишет: «Пример оттуда [из трактата «Enchiridion». — С. Л.] одними лишь нотами я опустил, ибо снизошел до малых сих (*condescendi parvulis*)».

Точно такими словами пользовались средневековые богословы, например Руперт из Дойца (Rupertus Tuitiensis, ок. 1070–1129/30): «мудрость Божья снизошла на малых сих» (*sapientia Dei parvulis condescendit*) — в своем комментарии на Евангелие от Иоанна [17, col. 370]. Оборот *parvulis condescendi* в стилевом отношении коррелирует с прологом к «Посланию», где Гвидо рассказывает назидательный анекдот о неизвестном изобретателе «гибкого стекла», не пожелавшем делиться своим знанием ни с кем (а Гвидо великодушно поделился своими секретами!), а также разглагольствует на тему причитающегося ему воздаяния за труды.

ский неологизм «вокс», который был подхвачен во многих работах Ю. Н. Холопова и его учеников.

⁶ Как и в случае со многими другими учеными древности, биографические свидетельства о Гвидо черпаются почти исключительно из трактатов самого Гвидо.

Новаторство Гвидо — тема отдельного разговора, выходящего за рамки вводных заметок к переводу⁷. По исторической значимости Гвидо, пожалуй, можно сравнить с Боэцием, который, построив свое учение на всех доступных ему античных источниках (преимущественно греческих пифагорейских), мечтал вручить вечности античную гармонику на своем родном — латинском — языке. Гвидо же обобщил все находки своего времени, воспользовался достижениями своих современников (имена некоторых, в отличие от Боэция, он не затруднился упомянуть⁸), чтобы на их основе воздвигнуть собственное учение.

Нельзя не сказать хотя бы вкратце о том, что многие представления о музыкальной теории Гвидо, сформировавшиеся в науке на основе переводов его трактатов на европейские языки⁹, а также широко распространенной «вторичной» литературы¹⁰, должны быть подвергнуты ревизии после тщательного изучения источников или, как минимум, достоверных их изданий.

Так, например, ныне общеизвестно, что в аутентичных трактатах Гвидо нет ни учения о мутации, ни даже самого термина *mutatio*¹¹. Странно, но ни в одной из работ Гвидо нет и знаменитой руки, расписанной по «клависам» (*A-B-C* и т. д.) и «воксам» (*ut-re-mi* и т. д.) — той самой руки, которая обошла все позднесредневековые и ренессансные учебные пособия как раз под именем Гвидо (т. наз. *manus Guidonis*)¹². Историкам небезынтересно также будет узнать, что ни в «Послании», ни где-либо еще не встречается термин «гексахорд» (*hexachordum*), хотя понятие гексахорда и связанных с ним звукорядных (по Ю. Н. Холопову «модальных») функций (*ut re mi fa*

⁷ Гвидоново учение, а равно и проблемы его биографии и датировки его трудов во всей полноте предполагается обсудить в Полном собрании сочинений Гвидо Аретинского, над которым в настоящее время работают автор этой публикации и Ю. В. Пушкина (издание запланировано на 2016 год).

⁸ Как, например, своего старшего анонимного современника, которого теперь называют то «Псевдо-Одо», то «Одо Аретинским», а ранее долго идентифицировали как (выдающегося реформатора церкви и богослова) Одо Клунийского. См. мою обобщающую статью «К проблеме авторства трактатов в собраниях Герберта и Кусмакера» [2], а также статью Мишеля Югло и Клайда Броккета «Одо» в Новом Гроуве [13].

⁹ «Послание», например, давно известно во (фрагментарном) английском переводе Оливера Странка, который опубликован в его знаменитой антологии «Source Readings in Music History» [8], и в несколько устаревшем (полном) немецком переводе Михаэля Гермесдорфа [5].

¹⁰ Самый знаменитый пример такой литературы — книга Гуго Римана «История музыкальной теории», вторая (и последняя) редакция которой была напечатана в 1921 году [16].

¹¹ Первые документальные свидетельства мутации находятся в «учебных» схемах, глоссирующих трактаты Гвидо, начиная со второй половины XI века (самая ранняя рукопись, с сериями слогов от *C* и *G* — мюнхенская Clm 14523, f. 132r, — датирована серединой XI века), а термин *mutatio* в привычном нам значении — впервые у теоретиков XIII века (Магистра Ламберта, Иеронима Моравского и др.).

¹² Рисунки «Гвидоновой руки» (в полном объеме «клависов» и «воксов») появились не ранее XII века.

sol la), разумеется, есть. Функция ступени (у Гвидо *proprietas* — «особое свойство», «особенность») заключается в том, какими интервалами данная ступень связана с другими ступенями (того же) звукоряда, в своеобразии ее звукорядного «контекста». При этом о системе всем известных трех гексахордов (натурального, твердого и мягкого) говорить, увы, не приходится. Такой системы в сохранившихся текстах Гвидо просто нет.

Не до конца ясен Гвидонов вклад и в нотацию — в связи с тем, что в «Прологе к антифонарию» нет ни одной нотной иллюстрации. Функцию такой «иллюстрации» для читателя несомненно выполнял сам антифонарий, а он, увы, утерян. Для оценки нововведений Гвидо современному исследователю приходится опираться на словесные — и притом достаточно невнятные — инструкции автора, из которых нельзя даже понять, каким был цвет ключевых линеек, как и нельзя понять, сколько же вообще линеек ввел Гвидо¹³. С другой стороны, исследователь не может положиться и на сохранившиеся (позднейшие) рукописи Гвидоновых трактатов с «надставленными» иллюстрациями, поскольку эти иллюстрации добавлялись в рукописи кем угодно и в соответствии с какой угодно практикой нотации, актуальной для данной эпохи, данной местности, данного монастыря, в общем, в соответствии с привычной для данного конкретного переписчика нотационной практикой¹⁴.

Список проблем «гвидоники» можно продолжать.

«Послание» — единственный из трудов Гвидо, издание которого выдающийся гвидолог Йозеф-Мария Смитс ван Васберге подготовить не успел¹⁵. В целом я беру в основу этого перевода новое издание латинского оригинала Долорес Пеше (1999), которое заявлено ею как «критическое» [9, 438–531]. В редакции Пеше, однако, отмечаются некоторые странности. По неизвестным причинам она зачастую предпочитает чтение по единичным

¹³ В прозаическом прологе для одного цвета Гвидо употребляет (единожды) *rubeus* и (далее исключительно) *minium* — (кирпично-красный) сурик, для другого *croceus* / *crocus* — (желто-оранжевый) шафран. Та же пара (*minium* / *crocus*) используется и в стихотворном прологе («Правилах»). Таким образом, в нотации Гвидо реферируются не цвета некой абстрактной палитры («желтый» и «красный», как их принято описывать в школьной литературе), а весьма конкретные минеральные краски, причем близкие по цвету. Описать их точнее мы не можем, ибо нотного примера с нужной раскраской в тексте Гвидо обнаружить не удается.

¹⁴ Первоначальное представление о «произволе» переписчиков могут дать два (цветных) примера нотации знаменитого гимна «Ut queant laxis» из средневековых рукописей, которые я даю в приложении к этой публикации.

¹⁵ Смитс ван Васберге занимался Гвидо, можно сказать, всю жизнь. Еще в 1955 году он опубликовал критическое издание самого крупного труда Гвидо, «Микролога» (*Micrologus*, в IV томе фундаментальной серии *Corpus scriptorum de musica*; см. [12]). В 1975 году вышел «Пролог к антифонарию» (*Prologus in antiphonarium*; [7, 58–81]), а в 1985 году были опубликованы «Стихотворные правила» (*Regulae rhythmicae*; [11]).

и региональным рукописям, а чтение большинства других игнорирует¹⁶. Вопросы возникают не только по тексту Пеше, но и по графике. В отличие от старого издания М. Герберта [6], в «критическую» публикацию Пеше включено множество нотных примеров, которые американка посчитала оригинальными Гвидоными. По крайней мере, в некоторых случаях мне кажется, что эти примеры добавлены позднейшими читателями. Думаю, средневековые педагоги использовали Гвидоново «Послание» как (хорошее) учебное пособие, в которое для большей наглядности (так сказать, в разъяснение «сухих» тезисов Гвидо) и добавляли от себя музыкальные примеры¹⁷. В вопросе установления аутентичности тех или иных примеров, к сожалению, не помогает и новейшее (2008) издание «Послания», подготовленное Анджело Рускони [10]. Притом что в тексте итальянец отчасти принял редакцию Пеше, а отчасти восстановил чтение Герберта¹⁸, в нотах он поступил более решительно, приняв (с незначительной редактурой) все иллюстрации, которые дала Пеше¹⁹. Таким образом, проблема качественного издания «Послания» все еще стоит на повестке дня.

Для удобства читателя я поделил письмо Гвидо на логические разделы (как бы главы трактата), вымышленные заголовки к которым поместил в квадратные скобки.

¹⁶ Как, например, в прологе вместо [locis] *maritimis ac palustribus* она дает странное *maritimis alpestribus*; отсюда выходит, что Гвидо представляет себя «человеком с гор» (притом что холмы Ареццо не выглядят как «горы» и к «Альпам» никакого отношения не имеют). Там же, вместо *miserum*, подтверждающимся большинством ранних источников, Пеше дает *miserrimum*, ориентируясь лишь на две рукописи начала XIII века, и т. п. К счастью, редактор приводит рукописные разночтения в критическом аппарате издания, что дает возможность читателю оценить правомерность редакторской замены и вернуть в случае необходимости общеизвестное и естественное чтение.

¹⁷ Например, всем известный гимн «*Ut queant laxis*» Гвидо явно предваряет вводной фразой («Такова, к примеру, мелодия, которой я целиком — от начала и до конца — пользуюсь для обучения отроков»). Подобные же вводные фразы предшествуют двум другим «классическим» иллюстрациям Гвидо — «*Tu Patris sempiternus*» и «*Primum quaerite*». Напротив, комплект из восьми мелодий «*Alme rector*», который Пеше печатает как основной (т. е. Гвидонов) текст, подобной фразой не предваряется. Кроме того, любому очевидно, что рельеф самих этих распевов не иллюстрирует высказывание Гвидо, что он, дескать, придумал некие «кратчайшие мелодии», показывающие «все допустимые восхождения и нисхождения» (в контексте учения Гвидо — все мелодические ходы голоса от секунды вплоть до квинты, показанные от разных ступеней диатонического звукоряда).

¹⁸ «Список согласия и несогласия» Рускони с обоими изданиями (Герберта и Пеше), содержащий в общей сложности 32 пункта, приведен во Вступлении к его изданию [10, lxxxv–lxxxvi].

¹⁹ Вместе с ее ошибками, как в примере «*Alme rector*», где, вслед за Пеше, Рускони ошибочно дает *de sacratos* (вместо *da sacratos*) [10, 138–139].

Гвидо Аретинский

ПОСЛАНИЕ О НЕЗНАКОМОМ РАСПЕВЕ

[ПРОЛОГ]

К благословеннейшему и милейшему брату Михаилу обращается Гвидо, испытавший многие превратности жизни и воспрянувший духом.

Или времена настали жестокие, или по Божьей воле пришла пора тяжелых испытаний, когда правду часто попирает ложь, а любовь к ближнему попирается завистью, которая, кажется, не покидает наш орден. Так и народ филистимский наказывает израильтян за их грехи; тем самым, [как говорится в Писании,] если мы хотим, чтобы нечто желаемое поскорее сбылось, и при этом уповаем только на себя самих, мы обречены на смерть²⁰. Ибо только тогда мы делаем истинно доброе дело, когда предназначаем все свои умения нашему Творцу.

Итак, как видишь, я изгнан в дальние края, да и сам ты, стиснутый со всех сторон завистью, едва можешь вздохнуть²¹. В наших обстоятельствах мы весьма похожи на некоего мастера, который предложил Цезарю Августу несравненное, неслыханное во все времена сокровище, а именно гибкое стекло. Поскольку он сотворил нечто недоступное разуму других людей, он ожидал для себя особого вознаграждения, но по ужасному жребию судьбы был приговорен к смерти из опасения, что, если стекло окажется столь же прочным, сколь и чудесным, всё царское сокровище, которое состояло из различных металлов, тотчас же превратится в тлен²². Так повелось

²⁰ Какую конкретную библейскую историю имеет в виду Гвидо, из контекста неясно. Ветхий Завет переполнен историями конфликтов израильтян с филистимлянами, развивавшимися с переменным успехом.

²¹ Неизвестно, что за «дальние края» имеет в виду Гвидо и кто его туда «изгнал». По меркам того времени, возможно, монастырь под Ареццо уже расценивался как «глушь» по сравнению с бенедиктинским монастырем Помпозой (Pomposa), в которой Гвидо некогда жил и работал вместе с братом Михаилом — а на момент написания письма, вероятно, Михаил по-прежнему там пребывал. Этот монастырь (на севере Италии, неподалеку от Феррары, в дельте реки По) был заложен в IX веке и просуществовал до 1663 года; его расцвет пришелся на XI–XII века.

²² Какой конкретно император имеется в виду, непонятно («цезарь» и «август» — императорские титулы). Петроний в «Сатириконе» (Satyr. LI) пересказывает эту историю так: «Однако был такой стекольщик, который сделал небьющийся стеклянный фиал. Он был допущен с даром к Цезарю и, попросив фиал обратно, перед глазами Цезаря бросил его на мраморный пол. Цезарь прямо-таки насмерть перепугался. Но стекольщик поднимает фиал, погнувшийся, словно какая-нибудь медная ваза, выта-

с незапамятных времен: именно из-за проклятой зависти смертные некогда упустили рай, а в этом случае — свою выгоду. Из-за того, что зависть мастера привела его к нежеланию открыто учить [своему ремеслу], зависть царя смогла уничтожить и мастера, и продукт его мастерства.

Вот почему я, движимый богодухновенной любовью, не только тебя ради, но и всех других людей ради с величайшей поспешностью и заботой запечатлел [в словах этого письма] благодать, дарованную мне, ничтожнейшему, от Бога, чтобы церковные распевы, которые я и все люди до меня выучивали с величайшим трудом, потомки могли исполнять с величайшей легкостью, чтобы они [в благодарность] с готовностью стали вымаливать для меня, тебя и всех моих помощников вечное спасение и чтобы по милости Божьей свершилось отпущение грехов наших или хоть какая-то молитва о [прощении] таковых была сотворена из любви [к нам]. Если те, кто с помощью учителей едва смогли усвоить несовершенную науку пения за десять лет, ревностно молят за них Бога, то что же, как ты полагаешь, тогда причитается нам и нашим товарищам, если мы приготавливаем совершенного певчего в течение года или, самое большее, двух лет?²³

А если негодные люди проявят неблагодарность по отношению к столь значительным благодеяниям, то разве не воздаст нам справедливый Бог за труды наши? Разве от того, что Бог — творец всего сущего и без Него мы ни на что не способны, мы и ни на что не можем рассчитывать? Неправда. Даже апостол, по милости Божьей ставший тем, что он есть, возглашает: «Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил; а теперь готовится мне венец правды»²⁴.

Итак, уверенно уповая на воздаяние, предадимся с усердием труду чрезвычайной полезности. Теперь, когда после стольких бурь над головой снова воцарилось ясное небо, мы можем отправиться в счастливое плавание. Но поскольку ты в своем пленении уже не рассчитываешь на свободу²⁵, [поспешу закончить вводные слова и скорее] изложу суть дела.

скивает из-за пояса молоточек и преспокойно исправляет фиал. Сделав это, он вообразил, что уже схватил Юпитера за бороду, в особенности когда император спросил его, знает ли еще кто-нибудь способ изготовления такого стекла. Стекольщик, видите ли, и говорит, что нет; а Цезарь тут же велел отрубить ему голову, потому что, если бы это искусство стало всем известно, золото ценилось бы не дороже грязи» (пер. В. А. Амфитеатрова).

²³ В какой степени и в чем именно помогали Гвидо брат Михаил и другие братья в Помпозе, науке неизвестно. По моему мнению, вряд ли эта помощь касалась разработки музыкальной теории как таковой, иначе последующая (блестящая) научная деятельность Гвидо в Ареццо едва бы состоялась.

²⁴ Цитата из Библии (2 Тим. 4:7–8) дана в Синодальном переводе.

²⁵ Детали биографии брата Михаила неизвестны. Судя по прологу, адресат Гвидо, как и другой сочувствовавший его музыкальным новациям брат по имени Петр (см. ниже в главе «Предыстория»), остались в помпозском «заточении» и не смогли (в отличие от Гвидо) вырваться «в счастливое плавание».

[ПРЕДЫСТОРИЯ]

Равноапостольный Иоанн, который ныне управляет Римской церковью²⁶, услышав о славе нашей школы и о том, как отроки по нашим антифонариям²⁷ распознают неслышанные ими прежде распевы, очень удивившись, через трех нунциев призвал меня к себе. Я прибыл в Рим с почтеннейшим аббатом доном Гримальдом и доном Петром — старшим каноником аретинской церкви, ученым человеком нашего времени. В общем, Папа чрезвычайно обрадовался моему приезду, долго беседовал со мной и о разном расспрашивал. Как некое чудо, он все вертел [новый] антифонарий и, непрестанно твердя перечисленные в начале [книги] правила, не отступился, то есть буквально не сошел с места, на котором сидел, пока не выучил незнакомый ему, выбранный им произвольно версикул²⁸, и тогда то, чему он едва мог поверить [в пересказах] других, внезапно обнаружил в себе самом. Ну что тут еще сказать!

Почувствовав недомогание, я не мог остаться в Риме даже ненадолго, поскольку летняя жара в приморских болотистых местах грозила мне гибелью. Мы, однако, договорились, что уже ближайшей зимой я должен буду туда вернуться, для того чтобы растолковать свой труд названному Папе и его клиру. Спустя несколько дней я посетил вашего и моего патера, дона Гвидо, аббата Помпозы²⁹. Я страстно желал увидеть сего мужа, добродетелью и мудростью стяжавшего милость Бога, людскую любовь и частицу души моей. И он также, будучи мужем проицательного ума, когда увидел наш антифонарий, немедля испытал [его] и поверил [в него]; он покался, что некогда сочувствовал моим завистникам, и настаивал на моем переезде в Помпозу. Он убеждал меня в том, что для монаха монастыри предпочтительнее епископатов, и более всего — монастырь Помпозы, который милостию Божией и благодаря радению почтеннейшего Гвидо в наши дни считается первым [по значимости] в Италии. Тронутый мольбами почтенного патера и подчиняясь его увещаниям, я хочу, с Божьей помощью, своим сочинением восславить именно этот замечательный монастырь и представить себя [другим] монахам как монаха; в частности, еще

²⁶ Имеется в виду папа Иоанн XIX (понтификат 1024–1032).

²⁷ Очевидно, речь идет о нескольких копиях. Загадочным образом, ни одна из них до наших дней не дошла.

²⁸ *Versiculus* — уменьшительная форма существительного *versus* (стих), буквально «стишок». Версикулом называли распев краткого текста с обязательным последующим ответом (*responsum*), которые случались в разных местах оффиция (службы часов). Хрестоматийный пример версикула — сольный распев *Benedicamus Domino* («Благословим Господа»), замыкавший каждую службу оффиция; в ответ хор пел *Deo gratias* («Слава Богу»).

²⁹ Гвидо Помпозский (970–1046) — святой католической церкви, аббат бенедиктинского монастыря в Помпозе, бывший патрон Гвидо.

и потому, что после недавнего обвинения почти всех епископов в симонии иметь [с епископатами] какие-либо сношения я опасюсь³⁰.

Поскольку в настоящий момент я не могу к тебе приехать, то пока что направляю тебе изложение самого лучшего метода распознавания незнакомого распева; этот метод недавно дарован мне Богом и [уже] доказал свою чрезвычайную полезность. Кстати, передавай поклон приору св. конгрегации дону Мартину, нашему великому заступнику, молитвам которого я, ничтожный, себя с готовностью вверяю. И передай брату Петру, что я с благодарностью вспоминаю о нем. Некогда вскормленный нашим молоком, он теперь довольствуется грубым ячменем, а вместо вина из золотого кубка хлебает пойло с уксусом.

[КАК РАСПОЗНАТЬ НЕЗНАКОМЫЙ РАСПЕВ]

Итак, дражайший брат, чтобы распознать незнакомый распев, первое и общепринятое правило таково: если буквы [звуковысот] (*litteras*), из которых состоит любая мелодия (*neuma*), ты озвучишь на монохорде, то и у него, слушая, ты сможешь научиться, как у человека-учителя. Но это правило — для детей, оно удобно для новичков, но никуда не годится, если речь идет о продвинутых [учениках].

Ибо я видел многих проницательнейших философов, которые ради изучения этого искусства приглашали не только итальянских, но также галльских и германских и даже греческих учителей³¹; однако, поскольку они полагались лишь на упомянутое правило, то не смогли стать не только музыкантами, но даже и певчими, не смогли сравниться даже с нашими отроками-псалмистами. Итак, не следует нам, встретившись с незнакомым распевом, непременно пускаться на поиски человеческого голоса либо какого-нибудь инструмента, чтобы не уподобляться слепцам, которые никогда, кажется, не передвигаются без поводыря. Напротив, [мы должны] твердо запомнить различия и особые свойства (*diversitates proprietatesque*) отдельных звуков и всех нисхождений и восхождений [мелодии]. Тем самым ты получишь наилегчайший и самый надежный метод (*argumentum*)

³⁰ Симония — продажа и покупка церковных должностей, духовного сана, церковных таинств и священнодействий и т. д. Католическая церковь на протяжении веков неоднократно осуждала симонию как ересь (окончательно была запрещена решениями Тридентского собора в середине XVI века). К моменту встречи (в Риме?) Гвидо с тезкой, аббатом Гвидо Помпозским, музыкант работал в кафедральном соборе Ареццо, где ему покровительствовал местный епископ Теодальд (по его заказу Гвидо написал свой самый большой трактат «Микролог»). После «удачной» встречи Гвидо с папой Гвидо Помпозский пытался переманить своего бывшего подопечного в Помпозу, в том числе и под предлогом «опасности» для Гвидо во времена борьбы с симонией работать под опекой епископа.

³¹ Здесь и далее слово «философ» (*philosophus*) следует понимать не в смысле Платона и Гегеля, а в том смысле, как использовал слово *musicus* «последний великий римлянин» Боэций, который рассматривал свою «Музыку» как часть подготовительного курса философии, часть квадривия. См. об этом подробнее в моей статье [3]. Проще говоря, «философ» у Гвидо — это ученый музыкант, теоретик музыки.

начать, то и шесть [разных по высоте] звуков, где бы он их ни встретил, сможет легко воспроизвести согласно их особым свойствам (*proprietas*)³⁵.

Услышав же какую-нибудь незаписанную невму, определи, какая из [шести знакомых] фраз лучше согласуется с ее окончанием (*fini*), так чтобы последний звук (*finalis vox*) невмы и начальный [звук] фразы [выученного гимна] были одинаковы по высоте. Убедись, что невма заканчивается на звуке именно той высоты, с которой начинается соответствующая фраза³⁶.

Если же начнешь петь какую-либо незнакомую записанную мелодию, то следи хорошенько за тем, чтобы надлежаще заканчивать каждую невму, — чтобы одним и тем же образом окончание невмы хорошо связывалось с началом фразы, которая начинается с того [по высоте] звука, которым невма заканчивается. Итак, чтобы как положено спеть незнакомый распев, сразу как увидишь его в нотной записи, — или, услышав незаписанный распев, хорошо в нем разобраться, чтобы быстро его нотировать, — упомянутый метод годится лучше всего.

Затем под каждый из звуков я подставил кратчайшие мелодии. Если ты внимательно рассмотрим их фразы (*particulas*), то с радостью обнаружишь все [допустимые] звуковысотные нисхождения и восхождения по порядку в началах упомянутых фраз. Если же попытаешься спеть какие угодно фразы то одной, то другой мелодии, то [обнаружишь], что кратчайшим и легким способом ты выучил трудные и весьма многообразные [звуковысотные] различия всех невм. Всё то, что мы едва-едва и с грехом пополам изображаем на письме, мы раскрываем с помощью непринужденной беседы [с учителем]³⁷.

³⁵ Цель упражнения с гимном «*Ut queant laxis*» — усвоить высотные отношения ступеней в пределах диатонического гексахорда (мелодия, взятая в своей целостности, укладывается аккуратно в большую сексту и обходит все без исключения ступени в избранном интервальном диапазоне), с тем чтобы, «считав» с антифонария любые невмы (скажем, *G–E*), правильно спеть (интонировать) соответствующий интервал (например, *sol–mi*). Именно это ныне делает любой студент, когда читает с листа незнакомую мелодию, причем спеть «слогами» для него психологически гораздо проще, чем сразу — с текстом. Незнакомой подтекстовке (особенно если она латинская) студент предпочтет «родные» до–ре–ми–фа–оль–ля–си.

³⁶ Данная инструкция предназначена тем, кто желает нотировать незнакомую мелодию («незаписанную невму») со слуха. Чтобы написать музыкальный диктант, обладатели относительного слуха вынуждены прикладывать заученную «матрицу» интервальных отношений к объективно определенной точке отсчета (в обыденной школьной практике — к тонике, в контексте Гвидонова упражнения — к заключительному тону всего нотированного распева или его формальной части).

³⁷ Как и в случае с гимном «*Ut queant laxis*», семь нижеследующих примеров призваны научить певчего «слышать» звукоординарный контекст, или языком Гвидо, «особые свойства звуков» (*proprietas vocum*). Я даю примеры по изданию Пеше [9, 474–475] (в издании Рускони — также по Пеше). В редакции «Послания», выполненной М. Гербертом, этих примеров нет. Очевидно, что они показывают далеко не «все нисхождения и восхождения» от каждой из звукоступеней (например, от *D*). Мне представляется, что данные упражнения не принадлежат Гвидо. Думаю, они дописаны в качестве (неполной) иллюстрации к тезисам Гвидо неизвестным его читателем позже, во

(1) *A* и *D*³⁸

Al - me rec - tor mo - res no -
bis da sa - - cra - - tos.

(2) *A* и *E*

Sum - me pa - ter, ser - vis tu - is mi - - se - re - re.

(3) *C* и *G*

Sa - lus nos - tra, ho - nor nos - ter es - - to De - us.

(4) *C* и *F*

De - us iu - dex ius - tus, for - tis et pa - - ti - ens.

(5) *B* и *E*

Ti - bi to - tus ser - vit mun - dus, u - ne De - us.

второй половине XI века. Позднейшими являются и учебные заголовки над каждым из примеров. Так, заголовок «*A* и *D*» указывает на возможность распева от ступени *A* и от ступени *D*, с сохранением интервального контекста (вследствие родственных модальных функций), то есть, говоря современным языком, на возможность квинто-квартовой транспозиции.

Поскольку музыкальные упражнения и заголовки к ним есть уже в самых ранних сохранившихся рукописях «Послания», я решил все же воспроизвести их — с этими оговорками — и в переводе.

³⁸ В подтекстовке первого примера («*Alme rector*») Пеше дважды дает «*de sacratos*» [9, 473 и 474] и, к сожалению, такую же орфографию сохраняет и в своей новой статье о Гвидо [15, 28]. «*De*» здесь грамматически и семантически невозможно («*da nobis mores sacratos*» — «дай нам священные законы»). Однако в Приложении к «Посланию» американка дает текст правильно, по рукописям: «*da sacratos*» [9, 557]. У Рускони та же ошибка (и в латинском тексте, и в итальянском переводе) [10, 138–139].

(6) *D* и *G*(7) *F*

[ЗВУКОРЯД]

Подобно тому как во всяком письменном тексте 24 буквы³⁹, так и во всякой мелодии всего лишь 7 звуков (*voces*). Ибо, подобно тому как в неделе семь дней, так и в музыке семь [разных по высоте] звуков. Другие же, которые присоединяются сверху этих семи, суть те же самые — они выглядят одинаково, ни в чем от предыдущих не отличаясь, кроме того что звучат вдвойне выше их⁴⁰. Вот почему семь [первых] мы называем низкими, семь же [последующих] — высокими. Одни и те же семь букв удваиваются, но обозначаются непохоже, а именно так:

A B C D E F G a Ъ c d e f g⁴¹

³⁹ Часть старинных рукописей и Пеше [9, 476] дают здесь чтение «23 буквы», другая часть (столь же старинных) рукописей, Герберт [6, 46] и Рускони [10, 138] находят в алфавите «24 буквы». Судя по рукописям и тексту, который воспроизводит сама Пеше, Гвидо не различает только I и J, а U и V, напротив, четко различает. Таким образом, есть основание принять чтение «24», т. е. алфавит в форме ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVWXYZ.

⁴⁰ В латинской буквенной нотации звуковысот «низкая» октава нотируется прописными буквами, «высокая» — строчными.

⁴¹ Схема дана по изданиям Пеше [9, 478] и Рускони [10, 140]. В буквенной нотации Гвидо для аутентичности я сохраняю начертание прописной *B* для обозначения нижнего *си* (не *си-бемоль*!) и строчного *Ъ* квадратного (*b quadratum*, *b quadrum*) — для обозначения верхнего *си*. Для обозначения верхнего *си-бемоль* я использую привычный читателям символ *b* (*b rotundum* — «*b* круглое»).

Во многих рукописях «Послания» ряд звуковысот продлен до двойного *a* (*aa*): A B C D E F G a Ъ c d e f g aa. Герберт в своем издании [6, 46], может быть, не без основания решил унифицировать буквенную нотацию Гвидо, взяв за основу звукоряд «Микролога», где в буквенных обозначениях он простирается от *G* до «сверхвысокого» *dd*. В звукорядной схеме, которая дана в «Послании», нет ни «гаммы», ни вариантной ступени *b/h*, притом что в тексте и то и другое Гвидо (далее) обсуждает.

[МОНОХОРД]

Желающий соорудить монохорд и научиться различать качества и количества (*qualitates et quantitates*)⁴², сходства и различия звуков и [целых] тонов (*sonorum tonorumve*)⁴³, пусть внимательно изучит следующие кратчайшие правила.

На монохорде [звуки и буквы] размещаются так. В основание [монохорда] положи греческую букву *Г*, то есть латинскую *G*. Всю линию, лежащую под звучащей струной [монохорда], для начала тщательным образом подели на девять частей и там, где заканчивается первый отрезок, положи первую [латинскую] букву — *A*. Линию отсюда и до конца подели так же на девять частей и там, где заканчивается первый отрезок, положи вторую букву — *B*. После этого вернись к *Г*, раздели линию от этой буквы до конца на четыре части и в конце первого отрезка положи третью букву — *C*. Так же подели линию от *A* [до конца] и обозначь четвертую букву — *D*. Так же, как от первой буквы ты нашел четвертую, от второй ты найдешь пятую — *E*, от третьей шестую — *F*, а от четвертой седьмую — *G*. Вернувшись к первой букве *A* и разделив линию от нее до конца пополам, найдешь еще одно *a*. Подобно этому, от второй буквы [*B*] ты найдешь еще одну такую же букву — *b*, а от третьей — еще одно *c* и остальные [буквы], лежащие в октаву.

Кратко обобщу сказанное о делении монохорда:

Все тоны пробегают [струну от начала] до конца,
делая девять шагов.
Кварта же делает четыре шага,
Квинта — три [шага], а октава два.
Вот так, лишь четырьмя способами, мы делим
[весь монохорд]⁴⁴.

⁴² Качество — «музыкально-логическое» свойство ступени (ступень в контексте звукоряда), количество — число, которым выражается музыкальный интервал.

⁴³ На самом деле — как целых тонов, так и полутонов (о них Гвидо говорит в следующем абзаце). Имеется в виду дотошное освоение певчим диатонического звукоряда, который представляется как последовательность тонов и полутонов. Научить певчего правильно слышать и правильно интонировать интервалы в контексте заданного звукоряда — магистральная задача Гвидо-педагога.

⁴⁴ Эллиптичность «обобщения о монохорде» здесь объясняется дидактическим текстом (скорее всего, общепринятым, то есть придуманным не Гвидо), в ритмической прозе:

Omnes toni novem ad finem passibus currunt,
Diatessaron vero semper quatuor passus facit,
Diapente tres, et diapason duos,
Quia his tantum quatuor dividimus modis.

Целый тон извлекается делением всей струны на девять частей (способ деления №1), кварта — на четыре (№2), квинта на три (№3) и октава на две (№4) части. Манипуляцией с этими четырьмя (базовыми) делениями струны далее рассчитываются все остальные звукоступени.

Заметь, однако, что между второй и третьей [буквами], а также между пятой и шестой возникают кратчайшие промежутки, которые называются полутонами. Между другими же [соседними буквами] возникают интервалы большего размера — они называются тонами:

А т В п С т D т E п F т G

[О МЕЛОДИЧЕСКИХ ИНТЕРВАЛАХ]

Звуки соединяются друг с другом шестью способами (*modis*)⁴⁵: с помощью целого тона, полутона, дитона, полудитона, кварты и квинты⁴⁶.

О целом тоне и полутоне мы сказали раньше. Дитон возникает, когда между двумя звуками два целых тона, как, например, между третьей [С] и пятой [Е] буквами и др.

Полудитон называется так оттого, что он меньше дитона и возникает, когда между двумя звуками один целый тон и один полутона, например:

D т E п F

Кварта (*diatessaron*) называется так от [греческого слова] «четыре»; она возникает, когда между каким-либо звуком и другим, отстоящим от него на четыре [ступени], насчитываются два целых тона и полутона:

D т E п F т G

Квинта (*diapente*) называется так от [греческого] «пять»; она возникает, когда между каким-либо звуком и другим, отстоящим от него на пять [ступеней], насчитываются три целых тона и полутона:

D т E п F т G т a

Звуки согласуются только этими шестью способами (*modis*), которые также называются звукоходами (*motus vocum*), так как обеспечивают переход от одного звука к другому.

Благозвучие (*concordia*), которое возникает между любыми двумя буквами одного и того же наименования — низкой и высокой, как например,

⁴⁵ Слово *modus* здесь используется в значении мелодического интервала.

⁴⁶ Точнее было бы переводить словами «диатессарон» (вместо «кварта»), «диапента» (вместо «квинта») и «диапáсон» (вместо «октава»; см. ее обсуждение в этой же главе ниже). Греческая терминология интервалов фиксировала так сказать охват ступеней звукоряда («системы»). Принятая в современной элементарной теории музыки терминология (обязанная средневековому учению о контрапункте) фиксирует референтную ступенную величину интервалов, например, «кварта» — четвертая по порядку (диатонической) гаммы ступень, отсчитанная от ступени-«референса» (в старину таковой была звукоступень тенора, ныне — любой звук).

между первой [A] и первой [a], второй [B] и второй [b], — называется словом *октава* (*diapason*), от [греческого] «всё», ибо она включает в себя все звуки, а именно пять целых тонов и два полутона, или кварту и квинту. Октава звучит настолько согласно, что звуки, входящие в нее, стоит называть не подобными, а одинаковыми⁴⁷.

[О ПОДОБИИ ЗВУКОВ]

Все [разновысотные] ступени (*voces*) являются настолько подобными, производят подобные звуки (*sonos*) и [высотно] согласованные невмы, насколько подобно они повышаются или понижаются ходами по целым тонам и полутонам. К примеру, первая ступень [A]⁴⁸ и четвертая [D] называются подобными и относятся к одному виду [звуковысотного родства] (*modus*), потому что обе имеют в нисхождении целый тон, а в восхождении тон, полутоном и два тона. Итак, это первый вид подобозвучия, или [просто] первый вид⁴⁹.

Ко второму виду относятся вторая [B] и пятая [E] ступени. Обе они имеют в нисхождении два целых тона, в восхождении же полутоном и два тона.

К третьему виду относятся третья [ступень C] и шестая [F]. Обе имеют в нисхождении полутоном и два целых тона, в восхождении же два тона⁵⁰.

Четвертый вид представлен только седьмой [ступенью G], у которой в нисхождении целый тон, полутоном и два тона, в восхождении же два тона и полутоном⁵¹.

Искушенные в искусстве [музыки] могут воспроизвести любую мелодию, чередуя четыре этих вида. Положим, начинаешь мелодию с первой ступени [A], затем со второй ступени [B], а потом с третьей. Из-за того что

⁴⁷ Судя по перечню допустимых *modi* (мелодических интервалов, «эммелий»), Гвидо не мыслит скачок в монодии более чем на квинту. Об октаве он упоминает, скорее всего, согласуясь с античной теоретической традицией, и называет ее другим словом — *concordia*.

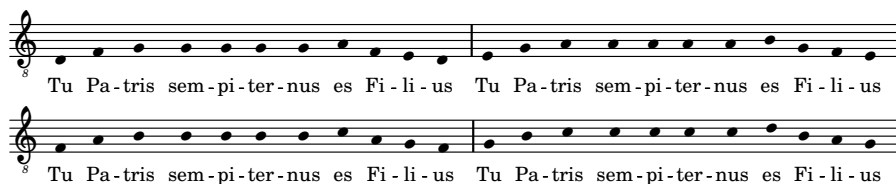
⁴⁸ Первой ступенью звукоряда Гвидо называет A (а не G, не «соль»); второй — B («си», не «си-бемоль»), третьей — C и т. д. (см. буквенные обозначения ступеней выше).

⁴⁹ С этого момента в тексте всплывает новое значение для *modus* (или *modus vocum*) — интервальная матрица для той или иной звукорядной ступени (для обозначения которой используется «старый» термин *vox*). Имея в виду это новое значение, мы передаем *modus* как «вид». Гвидоново учение о видах очевидно сродни учению о видах (*species*) первых консонансов (виды кварты, квинты и октавы), известному со времен античности (например, у Птолемея и Боэция) и широко распространенному в Средние века. При этом в явной форме учения о *species* у Гвидо нет.

⁵⁰ Пределы родству восхождений и нисхождений в не симметричном диатоническом звукоряде кладет тритон. Любопытно, что Гвидо ни разу не называет черта по имени (термин *tritonus* в «Послании» не встречается). Сводную таблицу всех «родственных» восхождений и нисхождений см. дальше в этой публикации.

⁵¹ Позже в «Послании» (см. главу «Наставления в мелодии») Гвидо находит родственников по нисхождению и восхождению и для G — это звукоступени C и D. Неясно, почему он не указал на них прямо здесь (несмотря даже на то, что термин для четвертого типа — *modus quartus* — он дал). Возможно, в этом месте рукописи лакуна.

эти ступени имеют различное расположение [прилежащих] тонов и полутонов, она прозвучит в разных видах, в соответствии с особенностями каждого из них. Великую полезность и большую легкость такого [упражнения] показывает следующий пример⁵²:



[О ЛАДАХ]

Во всякой мелодии (*melo*) следует с особым тщанием следить, чтобы она соответствовала свойству каждого в отдельности [лада], по начальному звуку или конечному, хотя обычно мы говорим только о конечном звуке⁵³. Были придуманы и некие удобные невмы, по которым мы привычно различаем [лады]⁵⁴:

⁵² «Tu Patris sempiternus es Filius» — фраза из древнего гимна «Te Deum» («Тебе Бога хвалим»). Идею распеть одну мелодическую фразу от разных высот Гвидо заимствовал из трактата конца IX века «Учебник музыки» («Musica enchiriadis»). Ранее этот важнейший текст приписывался Хуквальду Сент-Аманскому, ныне — немецкому аббату Хогеру Верденскому [20]. Прототип Гвидонова примера см. в критическом издании «Учебника», выполненном Гансом Шмидом [14, 36].

Любопытно сравнить контекст двух учений. Хогер растолковывает важное свойство параллельного органа: при (диатонической) транспозиции главной мелодии на квинту вверх ее интервальный состав («серия», используется термин *series chordarum*) не меняется, что и делает возможной квинтовую дублировку. При транспозиции исходной мелодии вверх на секунду, терцию и кварту интервальный состав мелодии меняется, т. е. меняется ее «вид» (у Хогера — *modus*). Гвидо же не интересуется многоголосием вовсе; он использует пример из «Учебника» как очередное полезное упражнение, на этот раз для демонстрации всех четырех видов квинты, а точнее — для усвоения певчими различного расположения тонов и полутонов в каждом из видов квинты.

⁵³ От видов звуковысотного родства (*modi*) Гвидо переходит к ладу, для которого он (в дальнейшем) использует тот же термин *modus*, но также *tonus* и *tropus*. «Конечный тон» в этом контексте — заключительный тон-устой модалного лада, или финалис.

⁵⁴ В данном контексте под *modus primus* Гвидо, вероятно, подразумевает прот (*protus*), то есть первый автентический и первый плагальный лады суммарно (по этой причине приведены две мелодии-модели). О различении автентического и плагального наклонений лада см. в следующей главе «Послания».

Подтекстованная мелодия-модель автентического прота «Primum quaerite» заканчивается на финалисе (*d*), за которым следует мелизм (*c-f-g-a...*). В источниках подтекстованная модель и мелизм встречаются и в паре (как у Гвидо), и по отдельности.



Если, заканчивая какой-нибудь распев, увидишь, что он хорошо согласуется с окончанием [D] данной невмы, то сразу поймешь, что твой распев закончился в первом ладу (in primo modo) на первом [A] или четвертом [D] звуках (sono), ибо в этих двух звуках и заключается первый вид (primus modus) [звуковысотного родства]⁵⁵. Мы привыкли распознавать первый лад именно по данной невме, хотя и по какой-нибудь другой мелодии, которая начинается с того же звука, [что и стандартная невма], можно точно так же распознать [первый лад], а иногда и получше⁵⁶, ведь принадлежность некоей мелодии к тому или иному ладу определяется ее схожестью с мелодиями того же лада. К тому же ты сознаёшь, что хорошо исполнил невму какого-либо лада, когда замечаешь, что она как следует согласуется с мелодиями того же лада, в котором искомая невма нотирована (notata)⁵⁷.

И заметь: мы называем ладами (modos) то, что в тонариях (in formulis tonorum)⁵⁸ неправильно или непотребно называется словом «тоны» (toni), в то время как правильно говорить «лады» (modi), или «тропы» (tropi).

И еще, надо понимать, что во всех ладах (modis), когда мелодия (melum) звучит внизу, она согласуется с [формулами] низких мелодий (melis), а если мелодии поются вверху, они подходят к [формулам] высоких мелодий. Вот почему тебе в [книге] ладовых формул на один лад приводятся две формулы. Первая [высокая] и вторая [низкая] формулы относятся к первому ладу, третья и четвертая — ко второму, пятая и шестая — к третьему, седьмая и восьмая — к четвертому. Потому и говорят о «восьми тонах» (octo toni), что им соответствуют восемь формул. Первая, третья, пятая и седьмая формулы четырех ладов охватывают высокие распевы; вторая, четвертая,

⁵⁵ Гвидо излагает учение о ладе в связи с предыдущим учением о звуковысотном родстве. Только так можно понять его утверждение о том, что первый лад может заканчиваться на А (т. е. в транспозиции на кварту вниз).

⁵⁶ Начальный звук практически ничего не значит в качестве маркера григорианского лада. Возможно, Гвидо имеет в виду начальный мелодический оборот, который зачастую в монодии также формульный.

⁵⁷ Очевиден дидактический вектор этого наказа Гвидо — приучить певчего не только распознавать лад «со слуха», но и работать без учителя, сверяясь с закрепленными в нотации, «проверенными» образцами ладов (например, в тонариях).

⁵⁸ Гвидоново словосочетание *formulae tonorum* я понимаю вслед за Пеше как справочник типических ладовых мелодий, т. е. тонарий.

шестая и восьмая [формулы] тех же ладов охватывают низкие или средние (minus alta) распевы.

Отсюда греки вместо «первый» и «второй» [лад] очень удачно говорят «автентический прот» (authentum protum) и «плагальный прот» (plagam protū), вместо «третий» и «четвертый» — «автентический девтер» (deuterum) и «плагальный девтер», вместо «пятый» и «шестой» — «автентический трит» (tritum) и «плагальный трит», вместо «седьмой» и «восьмой» — «автентический тетрард» (tetrardum) и «плагальный тетрард». И то, что у них называется словами «protus», «deuterus», «tritus», «tetrardus», у нас называется словами «первый», «второй», «третий», «четвертый». А то, что у них называется «автентическим», мы именуем «большим», «высоким», или «верхним». «Плагальный» же по-латыни можно передать как «вспомогательный», «малый» или «низкий»⁵⁹.

Любой, кто хочет достигнуть мастерства в пении, должен хорошенько изучить упомянутые восемь ладовых формул, чтобы примечать [знакомый] мелодический оборот или звук в распевах любого отдельно взятого лада⁶⁰.

[Трудности двух В]

Далее. Хотя я и сказал, что первый, второй и третий звуки (звукоступени, voces) согласуются с четвертым, пятым и шестым, они все же различаются в том, что не всегда производят одинаковые мелодические фразы. Так, после $a-b-c$ в нисхождении два целых тона [$a-G-F$], и в восхождении после $a-b-c$ тоже два целых тона [$c-d-e$]. Внизу же $D-E-F$ только один целый тон [$D-C$], а сверху [$F-G-a-b$] — три тона. Вот почему многие распевы относятся к одному ладу (modi), но звучат неодинаково.

Те певчие, которые не строго соблюдают это различие, между первым звуком и вторым в высоких добавляют еще один звук, делают как бы вариант второго звука; они поют после $D-E-F$ вверх два тона и полутон [т. е. $D-E-F-G-a-b$], наподобие того как это происходит вверх от $a-b-c$, [т. е. $a-b-c-d-e-f$]. Кроме того, после $d-e-f$ в нисхождении они поют два целых тона, [т. е. $f-e-d-c-b$], аналогично тому, как [после] $a-b-c$ [в нисхождении поется $c-b-a-G-F$], — будто нет никакой разницы между $D-E-F$ и $a-b-c$ в том, что поется [после] $a-b-c$ и $D-E-F$.

⁵⁹ Гвидо различает четыре лада — прот (protus), девтер (deuterus), трит (tritus) и тетрард (tetrardus). Прот соответствует первому и второму ладам (автентическому дорийскому и плагальному дорийскому), девтер — третьему и четвертому (фригийскому), трит — пятому и шестому (лидийскому), тетрард — седьмому и восьмому (миксолидийскому) ладам. Поскольку амбитус, а также типовые интонации для автентических и плагальных ладов разные, необходимы две формулы на каждый из «парных» ладов. В итоге 4 пары или 8 формул охватывают все восемь церковных («григорианских») тонов. Привычных нам этнонимов (дорийский, фригийский и т. д.) в ладовом учении Гвидо нет.

⁶⁰ В контексте «живого» развертываемого лада важно отмечать как отдельные звукоступени (устой и неустой), так и мелодические формулы. Для более легкого узнавания этих модальных категорий и функций и нужны мелодии-модели.

Чтобы звуки [в звукоряде] сохраняли присущее им свойство, лучше соблюдать природу распевов (*cantuum natura*); и покуда в распеве последовательность трех тонов кажется допустимой, пусть они звучат так: $F-G-a-b$ ⁶¹. Когда же после двух тонов допускается только полутоном, пусть они звучат в $c-d-e-f$ ⁶², ибо с добавлением звука [b] в умах у простецов возникает великая путаница⁶³. Если мы допускаем, что вторых звукоступеней две — одна соединяется с первым звуком [a] полутоном [a-b], а другая тоном [a-b], легко заметить, что *a*, а за ним и соседние звуки из-за этого звучат в двух ладах (*tonis*): если за *a* следует полутоном, то прот (*protus*) превращается в девтер (*deuterus*)⁶⁴. Если же в двух или более ладах (*modorum*) позволено иметь один и тот же [по значению] звук, то непонятно, как завершить такое произведение искусства (*haec ars*), какими пределами его ограничить. Насколько это абсурдно, понимает любой, ибо здравый смысл всегда отвергает путаницу и неопределенность⁶⁵.

А если кто станет говорить, что этот звук [b] следует добавить, чтобы шестой снизу *F* мог взойти на верхнюю кварту *b*, или от того же шестого [F] опуститься на квинту [B♭], то тогда придется добавлять новый звук [F♯] и между шестым [F] и седьмым [G], дабы осуществить ход вверх от натурального вниз [B] к квинте [F♯], а также от [b] верхнего — ход вниз к кварте [F♯]. Поскольку никто не делал [первого], то никто не должен делать [и второго]⁶⁶. Следовательно, как это явствует из самой природы вещей и как свидетельствует через св. Григория Господня воля, существует [только] семь [разных по высоте] звуков (*voces*), как и семь дней [в неделе]. Вот и достойнейший из поэтов воспел семь разновысотных звуков (*septem discrimina vocum*)⁶⁷. Основательность этого высказывания [Вергилия] подтверждается и всеобщим согласием философов⁶⁸.

⁶¹ «Природное свойство» распевов по Гвидо — быть строго диатоническими — даже ценой тритона (например, см. выше, в примере «*Tu Patris sempiternus*», диатоническую транспозицию от *F*).

⁶² То есть в транспозиции на кварту вниз.

⁶³ В случае, если распев «допускает» восхождение от *F* на ТТП, Гвидо, во избежание «спутывающей» ступени *b*, советует транспонировать мелодический сегмент.

⁶⁴ Гвидо имеет в виду, что ход $a-b-c-d$ в этом случае зазвучит как $e-f-g-a$.

⁶⁵ Заметим, что на протяжении этого абзаца Гвидо употребляет *tonus* в двух значениях — целого тона и лада, а для лада, кроме *tonus*, он использует и синоним — *modus*!

⁶⁶ «Первое» — си-бемоль вниз, «второе» — фа-диез вверх (см. выше).

⁶⁷ «Достойнейший из поэтов» — Вергилий. Имеется в виду хрестоматийный пассаж из «Энеиды» (VI.644–647): «...pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. Nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum, / iamque eadem digitis, iam pectine pulsata eburno» — «...другая часть народа, отбивая стопы, танцует и песни поет. А облаченный в длинные одежды фракийский жрец [т. е. Орфей. — С. Л.] вторит ритмам семью разновысотными звуками, извлекая их то пальцами, то плектром из слоновой кости» (перевод мой. — С. Л.). Для Гвидо (и всех средневековых музыкантов) ключевым было упоминание Вергилием *семи различных по высоте ступеней звукоряда*.

⁶⁸ И природа, и папа Григорий Великий, и языческий поэт Вергилий, и все ученые музыканты («философы») призываются в свидетели «святости» чистой диатоники (без *b* круглого).

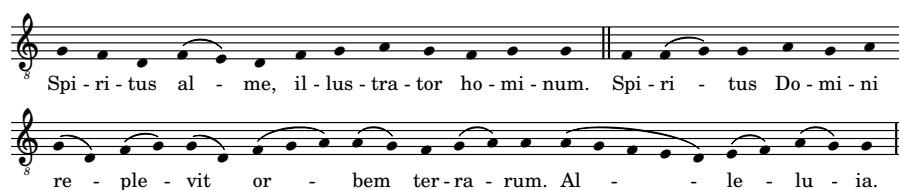
[НАСТАВЛЕНИЯ В МЕЛОДИИ]

Далее. Следует заботиться и о том, чтобы в пении каждой невмы отдавать себе отчет, из каких — по количеству и качеству — звуков (*quantis et qualibus sonis*) она может или не может быть составлена, как например:



Эта невма может строиться от третьей [*C*], шестой [*F*] и седьмой [*G*] ступеней (*sono*), потому что сверху у всех этих ступеней находятся два целых тона, и сама мелодия состоит лишь из двух тонов.

Кроме того, седьмая ступень [*G*] согласуется с третьей [*C*] в восхождении: у обеих есть два тона с полутоном и еще два тона. Та же седьмая [*G*] согласована с четвертой [*D*]: обе имеют целый тон в восхождении, а в нисхождении — тон, полутоном и два тона. В обоих случаях [от *G* и от *D*] невма звучит одинаково⁶⁹:



Первая [*a*] с пятой [*E*, кроме того,] производят одинаково все нисходящие невмы, имея при движении вниз два тона, полутоном и два тона. И так, ступени, производящие подобные невмы, таковы: первая [*A*] согласуется с четвертой [*D*] и пятой [*E*], вторая [*B*] с пятой [*E*], третья [*C*] с шестой [*F*], а седьмая [*G*] с третьей [*C*] и четвертой [*D*]⁷⁰.

Но нет такой ступени, от которой можно было бы подняться или опуститься больше чем на четыре шага, потому что звук может понижаться

⁶⁹ Нижеследующий пример дан в расшифровке только от *G*. В рукописях в качестве «ключей» перед «нотоносцем» выставлены двойные буквы (*DG*), показывающие, что можно петь от *G* или (в родственной транспозиции) от *D*.

⁷⁰ Гвидо возвращается к своему любимому учению о четырех «видах звуковысотного родства» (*modi vocum*), вдруг вспоминая, что и у ступени *G* есть родственники, а именно *C* и *D*. «*Spiritus alme*» (вероятно, принадлежащий не Гвидо, а кому-то из позднейших его почитателей) плох в том смысле, что показывает только родство ступеней *G* и *D* (но не *G* и *C*, для демонстрации родства которых этот пример не годится).

Также Гвидо вспоминает, что *a* и *e* родственны в своем нисхождении на сексту (о чем раньше речи не было). Правила родственных восхождений и нисхождений для удобства читателя я свел в простую таблицу. Пограничные высоты во втором и третьем столбцах показаны только для первой из парных звукоступеней (но не для второй, родственной). Высотный регистр в таблице не показан: подразумевается, что за «физические» пределы Гвидонова звукоряда при восхождении и нисхождении выйти все равно нельзя (схему диатоники в буквенной нотации см. выше):

и повышаться не более чем на две, три, четыре или пять ступеней, согласно шести видам [интервалов] (*species*), о которых я сказал выше, — это целый тон, полутон, полудитон и дитон, кварта и квинта. Ибо при переходе от одной ступени к соседней мы движемся через целый тон или через полутон; к третьей ступени — через дитон или полудитон; к четвертой или пятой ступени мы движемся посредством не иначе как кварты или квинты⁷¹.

Кроме того, заметь, что в автентических ладах распев поднимается к восьмой ступени вверх от финалиса, опускается же только на один целый тон ниже финалиса, за исключением трита, который не идет ниже своего финалиса, потому что имеет под ним не целый тон, а полутон. В плагальных же ладах мы восходим и нисходим от финалиса на квинту, если только не случается избыточный распев (*prolixior cantus*), у которого наблюдается плагальное нисхождение и автентическое восхождение⁷²; впрочем, это бывает крайне редко.

Начальным звуком (*principium*) распева может быть любой звук, который согласуется с конечным звуком в один из шести упомянутых консонансов (*consonantias*)⁷³. А если где обнаружишь иное, то по самой диковинности случая поймешь, что так предписано традицией (*auctoritate*) и [потому] такой случай не следует строгому правилу.

И кто не понимает, что из звуков возникают как бы слоги (*syllabae*), фразы (*partes*), разделы (*distinctiones*) и строфы (*versus*)? Все эти составные элементы согласуются друг с другом, источая чудесное благозвучие, причем зачастую согласуются тем лучше, чем они подобнее [друг другу]⁷⁴.

родственные звукоступени	макс. вверх	макс. вниз
a / e	—	c
a / d	e	g
b (h) / e	e	g
c / f	g	e
g / c	e	—
g / d	a	c

⁷¹ Подразумевается не запрет на сексту в поступенном движении, а только на то, что сексту (и более широкие интервалы) нельзя брать скачком.

⁷² Современным языком, случаются такие распевы, которые из-за слишком широкого амбитуса нельзя отнести ни к плагальному, ни к автентическому тону.

⁷³ Под консонансом (*consonantia*) здесь понимается то же, что ранее называлось словами *modus* и *species*, т. е. мелодический интервал от секунды до квинты.

⁷⁴ К концу «Послания» Гвидо становится все более афористичным, перескакивая с одной темы на другую. В этом предложении, без явной связи с только что сказанным, он по аналогии со строением текста дает иерархический список категорий музыкальной (вернее, текстомузыкальной) формы.

[Эпилог]

Таково в нескольких словах [учение] о формулах ладов (*modorum*) и невмах, изложенное [мною ранее] прозой и стихами в форме пролога к антифонарию⁷⁵; краткое и, по-моему, исчерпывающее по сути, оно открывает врата музыкального искусства. Пытливый же пусть разыщет нашу книжку, которая называется «Микролог». И пусть также внимательно перечитает книгу «*Enchiridion*», которую блестяще (*luculentissime*) написал почтеннейший аббат Одо⁷⁶. Пример оттуда одними лишь нотными знаками (*solis figuris sonorum*) я опустил, ибо снизошел до малых сих, — в этом я следую Боэцию⁷⁷, книга которого [в целом] полезна не певчим, а только философам⁷⁸.

⁷⁵ Гвидо ссылается на свои (более ранние по времени) небольшие труды «Пролог к антифонарию» и «Правила [музыки] в стихах».

⁷⁶ Ранее считалось, что Гвидо имеет в виду «Диалог о музыке» Псевдо-Одо (ок. 1000 года); на этот текст многие средневековые рукописи действительно ссылались как на «*Enchiridion*», который приписывали «аббату Одо», то есть Одо Клунийскому. Сейчас возобладала точка зрения, что под «*Enchiridion*» Гвидо подразумевал «Учебник» (позднелат. *enchiridion*) Хогера Верденского, следы которого в «Послании» слишком очевидны. Замечу, впрочем, что в отличие от стиля самого Гвидо «Учебник» (вопреки названию) написан более сложным, насыщенным грецизмами и латинскими неологизмами языком; слог Хогера (особенно в сравнении с «Диалогом» Псевдо-Одо) я бы не рискнул обозначить как «ярчайший» или «яснейший» (*luculentissimus*).

⁷⁷ В дидактических целях Гвидо упростил пример в *д а с и й н о й* нотации Хогера (а именно «*Tu Patris sempiternus*»), переписав его привычными латинскими буквами. К.-Ю. Закс полагает, что в контексте данной фразы Гвидо ссылается на Боэция как на ученого, который в своей «Музыке» тоже широко применял латинский алфавит [18, 238–239]. Справедливости ради следует сказать, что у Боэция не было латинской буквенной н о т а ц и и. Буквами латинского алфавита Боэций пользовался, расставляя «звуковысотные» метки на монохорде, вне какого-либо музыкально-логического контекста — прежде всего, без какого бы то ни было осознания октавного тождества модальных функций, которое в учении Гвидо очевидно.

В ряде старинных рукописей «Послания» (например, в Баденской библиотеке Карлсруэ Ms. 504, f. 77r) и в издании Герберта [6, 50] здесь стоит «*Voetium in hoc non sequens*», что меняет смысл на противоположный. Другие столь же старинные рукописи (как, например, упомянутая мюнхенская Clm 14523, f. 131v) дают «*Voetium in hoc sequens*» [7, 17]. Чтение без «*non*» принято в новейших изданиях Пеше [9, 530] и Рускони [10, 152], с которыми я здесь согласен.

⁷⁸ Под «философами» здесь, как и в других местах трактата, Гвидо подразумевает теоретиков музыки, «музикусов». Интерпретируя эту фразу (в редакции с отрицанием *non*), советская наука делала далеко идущие выводы, что Гвидо, дескать, «выступил против отвлеченного и спекулятивного отношения к музыкальной теории, идущего от Боэция», «пробил брешь в схоластической теории музыки» (В. П. Шестаков) и т. д. в том же духе. В контексте эта оговорка означает лишь, что, хотя буквенную нотацию он и позаимствовал из Боэция, изучать всю его «философскую» книгу (в отличие от собственного «Микролога» и «Учебника музыки» Хогера) «малым сим» — читай, полуграмотным певчим — он не рекомендует.

Использованная литература

1. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва: Издательство МГУ, 2004. 282, LIV с.
2. *Лебедев С. Н.* Към проблема за авторството на трактатите в сборниците на Герберт и Кусмакер // Музикални Хоризонти. 1987. № 7. С. 43–71.
3. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Бозция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 52–65.
4. *Пушкина Ю. В.* Ладовая мутация в западном хорале XI в. (неизвестные страницы теории) // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения: по материалам науч. конф., 24 февр. 2005 г. / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич, сост. Т. Ф. Генова. М.: ТС-ПРИМА, 2006. С. 46–70.
5. [*Guido Aretinus*]. Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa, d. i. Brief Guido's an den Mönch Michael über unbekanntem Gesang, übersetzt und erklärt von M. Hermesdorff. Trier: Paulinus-Verlag, 1884. 67 S.
6. [*Guido Aretinus*]. Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ed. M. Gerbert. Vol. II. St. Blasien, 1784. P. 43–50.
7. [*Guido Aretinus*]. Tres tractatuli Guidonis Aretini / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Divitiae musicae artis A.III. Buren: Frits Knuf, 1975. 87 p.
8. *Guido of Arezzo.* Epistle Concerning an Unknown Chant // Strunk's Source Readings in Music History. N. Y.: W. W. Norton, 1998. P. 214–218.
9. Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium and Epistola ad Michaelem. A critical text and translation. With an intrdn., annot., indices and new ms. inventories by D. Pesce. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999. 616 p.
10. *Guido d'Arezzo.* Le opere. Testo latine e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2008. 190 p.
11. Guidonis Aretini Regulae rhythmicae / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Divitiae musicae artis A.IV. Buren: Frits Knuf, 1985. P. 92–133.
12. Guidonis Micrologus / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Corpus scriptorum de musica IV. [s. 1.]: American Institute of Musicology, 1955. 244 p.
13. *Huglo M., Brockett C.* Odo [Oddo] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. XVIII. N. Y.; L.: Macmillan, 2001. P. 337–339.
14. Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis <...> / ed. H. Schmid. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981. 308 p.
15. *Pesce D.* Guido d'Arezzo, "Ut queant laxis", and musical understanding // Music Education in the Middle Ages and the Renaissance / ed. by R. E. Murray, S. F. Weiss and C. J. Cyrus. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 25–36.
16. *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. 2te vermehrte Aufl. Berlin: Max Hesse, [1921]. XXIV, 550 S.
17. *Rupertus Tuitiensis.* Commentarium in Joannem // Patrologiae cursus completus. Series latina / ed. J. P. Migne. Vol. 169. Parisiis, 1894. Col. 206–826.
18. *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. W. Erzgräber. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989. S. 233–244.
19. *Smits van Waesberghe J. M.* Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1969. 214 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. 3. Lfg. 3).
20. *Torkewitz D.* Zur Entstehung der Musica und Scolica Enchiriadis // Acta Musicologica. Vol. 69. Fasc. 2 (July—December, 1997). S. 156–181.