

Екатерина ЛОТОШ, Римма ПОСПЕЛОВА (Москва)

ТРАКТАТ СЕБАСТЬЯНА ФЕЛЬШТЫНСКОГО
«OPUSCULUM MUSICAE COMPILATUM»

Целью настоящей публикации является введение в научный обиход русскоязычного мира трактата известного польского теоретика и композитора XVI века Себастьяна Фельштынского «Opusculum musicae compilatum». Соответственно, предлагаем читателю полный перевод трактата с комментариями, транскрипцией нотных примеров (оригинал примеров — в готической не мензуральной нотации) и краткой вступительной статьей. В русскоязычной литературе внимание к польской ренессансной музыкальной теории впервые привлек Юрий Холопов¹.

Содержание данного трактата весьма поучительно для изучения процессов ассимиляции западной музыкальной теории на славянских землях. Теория Гвидоновой сольмизации, подробно изложенная в трактате, могла быть отдаленным источником для трудов типа «Музыкальной грамматики» Николая Дилецкого. Можно надеяться, что совместное изучение трудов подобного типа силами польских, украинских и русских музыковедов будет способствовать не только более системному пониманию перипетий общеисторического развития музыкальной науки на пространстве Восточной Европы, но также и взаимопониманию наших народов, имеющих глубокие корни межнационального культурного общения и взаимообогащения.

XVI век, названный Здиславом Яхимецким «золотым веком польской музыки»², был для Польши и веком становления музыкальной науки. В Польше, приобщенной к католическому миру, уже с IX века начала развиваться профессиональная церковная музыка, и накопившийся в этой области опыт нашел свое обобщение в теоретических трактатах, большинство которых издано в первой трети XVI века в Кракове³. Главными источниками музыкальной науки для поляков были «De institutione musica» Бозция и трактаты Иоанна де Муриса (оба эти

¹ Ю. Холопов. Musica scientia в славянских землях: О польских латинских трактатах XVI века (Доклад на конференции «Музыкальное самосознание эпохи и музыкальная практика» в Московской консерватории 24 декабря 1994 г.) // *Архив Ю. Холопова* [хранится в частном владении]. Он же инициировал тему настоящей работы.

² Z. Jachimezky. *Muzyka polska w epoche Piastów i Jagellonów*. Kraków 1929.

³ См. о них: E. Witkowska-Zaremba. *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieku*. Kraków 1986.

теоретика упоминаются Себастьяном в его трактате). Наиболее выдающимся теоретиком своего времени считается Себастьян Фельштынський (Sebastian z Felsztyna)⁴. Он является автором нескольких трактатов, а также музыкальных произведений⁵.

Себастьян, будучи священником и композитором, обладал, по-видимому, и обширным педагогическим опытом, так как его работы отличаются дидактической направленностью. То, что некоторые его трактаты неоднократно переиздавались, говорит об их популярности как учебных пособий. В основном его труды посвящены изложению основ григорианского пения и мензуральной нотации.

Трактат «*Opusculum musicae compilatum*» был издан в Кракове в 1517 году⁶. Он посвящен «простой» (то есть, не мензуральной) музыке. Полное его название: «*Opusculum musice compilatum noviter per dominum Sebastian presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentium in cantu simplici seu gregoriano*» (Сочиненьице о музыке, заново составленное господином Себастьяном, священником из Фельштына. Для наставления отроков в простом или григорианском пении).

В развернутом названии трактата подчеркнута его педагогическое назначение, что отразилось и на его оформлении — в нем множество

⁴ Точно даты жизни Себастьяна неизвестны. Родился он предположительно в 1480–1490 г.; умер после 1543 г. Известно, что в 1507 г. поступил в Краковский университет и в 1509 г. получил степень «бакалавра свободных искусств» (титул, упоминаемый в эксплиците данного трактата). Предполагается, что он учился у Либана (Jerzy Liban) или Хенрика Финка, который жил в Кракове до 1510 г. Он изучал также теологию и был назначен священником в Фельштыне около 1528 г., отчего и получил свое историческое прозвище. О Себастьяне в основном пишут польские музыковеды (см. библиографию при статье: E. Witkowska-Zaremba. Sebastian z Felsztyna // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: В 29 т. / ред. S. Sadie. London 2001). Нам неизвестны специальные публикации о нем на русском или украинском языках. В некоторых украинских работах говорится, что Себастьян называл себя «роксолянус» (О. Цалай-Якименко. Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецкого // *Українське музикознавство*, вып. 6. Київ 1971, с. 32).

⁵ Известны пять трактатов Себастьяна (еще два утеряны). Из музыкальных сочинений сохранились только три мотета (на григорианские мелодии), которые являются ранними образцами польской четырехголосной полифонии.

⁶ Настоящий перевод сделан с репринтного издания краковской инкунабулы 1517 г.: Sebastian z Felsztyna. *Opusculum musice compilatum noviter*. [Kraków, 1517] / R1978 [= Monumenta Musicae in Polonia, ser. D: Bibliotheca Antiqua, вып. 9 / ред. Jerzy Morawski]. Название трактата можно перевести (вернее, транслитерировать) также как «Опускул о музыке» (opusculum [уменьш. от opus] — книга малого формата). Схемы и примеры были выделены нами и пронумерованы для удобства. Их оригинал (в готической нотации) см. в вышеприведенном издании. Факсимиле одного примера в связи с проблемой взаимосвязи киевской и готической нотаций приводится в работе: Р. Поспелова. *Западная нотация XI–XIV веков: Основные реформы (на материале трактатов)*. Москва 2003, с. 271, 385.

нотных примеров и различных разъясняющих схем⁷. В эксплиците труд назван *Musica Choralis*, что можно перевести как «учебник пения». Поскольку трактат посвящен главным образом сфере *cantus planus* (называемой автором в заглавии *cantus gregorianus*), то основная его часть представляет собой стандартное изложение ладовой теории и правил Гвидоновой сольмизации. Структура «*Opusculum musicae*» такова:

- ▶ *Ad lectorem* («К читателю») — как бы первое предисловие (в стихах), хвалебная песнь искусству музыки с античными мотивами, обычная в средневековых трактатах, но составленная с необыкновенным изяществом;
- ▶ второе небольшое предисловие (прозаическое), еще раз о назначении музыки, теперь уже в подчеркнуто библейском смысле;
- ▶ вступительный раздел о делении музыки (классификации);
- ▶ первая глава — об интервалах, ее предваряет краткое разъяснение музыкальной (гвидоновой) руки;
- ▶ вторая глава — подробное изложение правил сольмизации (шесть основных и два дополнительных);
- ▶ третья глава, посвященная познанию ладов (*cognitio tonorum*), ложной гамме (*scala ficta*) с правилами сольмизации т. н. конъюнкта (т. е. хроматически измененных звуков);
- ▶ заключительный раздел — традиционный рассказ о трех консонансах и составляющих их пропорциях (со ссылкой на Пифагора).

Хотя автор трактата собственноручно выделяет только три главы, более дробная рубрикация, вытекающая из структуры изложения материала, очевидна.

Основное внимание автор уделяет ладовой теории (для лада используется термин «*tonus*»). Себастьян считает лад основной категорией в музыке. «Лад есть конец и начало искусства музыки» (*tonus finis et principium artis musicae est*).

Изложение системы восьми церковных ладов (*toni*) в трактате довольно традиционно. В обозначении ладов Себастьян использует цифровые латинские наименования, с делением на автентические и пла-

⁷ Интересен, как иллюстрация педагогической направленности трактата, нотный пример к главе об интервалах (см. Пример 1). Себастьян специально сочиняет четырехголосный пример (в простом контрапункте «нота против ноты») на тенор инструкторного характера — в его мелодии «изображены» все интервалы от унисона до октавы, при этом они соответственно подтекстованы, завершаясь заключительной фразой: *Vere tota proportio hoc oritur melodo* («Почти вся гармония возникает из этого пения»). «Пропорция» здесь имеет значение гармонии (соразмерности) и совокупности интервалов, традиционно выражаемых в теории числовыми пропорциями.

гальные⁸. Рассматривая основные категории лада (*ambitus*, *finalis*, *repercussio*), Себастьян выделяет реперкуссию как главный критерий в определении лада. В трактате отразилась практика псалмодирования: автор приводит примеры дифференций псалмовых тонов и интонаций (начальных формул) псалмов и кантиков⁹. Помимо одноголосных (как можно было ожидать, исходя из названия трактата), автор также приводит массу многоголосных примеров (преимущественно трехголосных) в простом контрапункте «нота против ноты».

В изложении ладового учения и системы сольмизации данный трактат в целом находится в традиции аналогичного западноевропейского учения рубежа XV–XVI вв. Можно провести многочисленные параллели, к примеру, соответственно с изложением ладовой системы и системы сольмизации в трактатах Иоанна Тинкториса¹⁰. Польские ученые, со своей стороны, констатируют, что он в основном следует краковским хоральным руководствам начала XVI в. (Ельжбета Витковская-Заремба отмечает, что многоголосные примеры в трактате выдают знакомство его автора с *Opus aureum*. Конечно, проблема выяснения непосредственных источников для Себастьяна не может быть решена без тщательного изучения всей массы исторического контекста (со стороны музыкальной теории, равно как и практики); однако это возможно только при охвате широкого круга сопоставляемых источников. В рамках избранного нами жанра невозможно исследование проблематики самого трактата. Нашей непосредственной целью было, как говорилось выше, введение трактата, прежде всего, в русскоязычный обиход,

⁸ Соответственно, *autenti* — *plagales*.

⁹ Себастьян называет их «интонациями больших и малых псалмов»; под большими, судя по подтекстовкам в нотных примерах, подразумевается псалмодия кантиков *Magnificat* и *Benedictus Deus* (кантики Девы Марии и Захарии), под малыми — *Nunc dimittis* и *Laudate pueri* (кантик Симеона и своего рода «инструктивный» кантик на неканонический текст). Очевидно, Себастьян отождествляет «малые псалмы» и малые кантики. Из его дальнейших разъяснений (см. главу 3) следует, что инициии (начальные интонации) «малых псалмов» (малых кантиков) начинаются прямо с реперкусссы, тогда как инициии «больших псалмов» (больших кантиков) — с общепринятых начальных звуков, подводящих к реперкуссе. Возможно, что таким образом разграничиваются также два полустишия псалмового верса, второй из которых в обычных псалмовых тонах начинался прямо с реперкусссы.

¹⁰ *Liber de natura et proprietate tonorum* («Книга о природе и свойствах ладов») и *Expositio manus* («Объяснение руки»). Второй трактат читатель может найти в русском переводе: И. Тинкторис. Объяснение руки / пер. с лат. примеч. Р. Поспелова // З. Глядешкина. *Система сольмизации во Франции XVI века*. Москва 2000. См. также для сопоставления ладовых теорий: Б. Клейнер. «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику: Автореф. дис. ... канд. иск. Москва 1994; Г. Лыжов. *Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века*: Автореф. дис. ... канд. иск. Москва 2003.

благодаря чему он мог бы стать доступным для более широкого круга ученых. Разумеется, польские и украинские исследователи наверняка обнаружат (или уже обнаружили) в нем то, что ускользнуло от нашего внимания, и это вполне естественно. Впрочем, открывающаяся в трактате Себастьяна картина латиноязычной музыкальной теории в данном тематическом срезе, на самый, конечно, беглый взгляд, практически мало чем отличается от параллельных источников, бытующих западнее и южнее польских земель. Это вновь подтверждает известный тезис о том, что Польша, а вслед за ней и Украина, и в области музыкальной теории стала посредницей между Западом и Русским Востоко-Западом. Любопытно, что в области музыкального образования и приобщения к общемировым музыкальным ценностям Россия займет (впоследствии) такое же посредствующее положение между Западом и народами Центральной Азии, а также Дальнего Востока. Именно в наше время это становится особенно очевидным.

На примере трактата Себастьяна можно судить о том, как динамично и инициативно восточные славяне осваивали и развивали традиции своих западных соседей. Более того, вряд ли можно говорить только о пассивном освоении, — скорее всего, речь должна вестись о едином историко-культурном процессе, разделяющемся на множество рукавов и рек, в котором одни страны, вступая раньше других, играют роль своего рода пропосты, а другие вступают позднее других по принципу многочисленности ристост, и весь процесс видится как некое грандиозное историко-культурное фугато.



Начальные страницы трактата

**СОЧИНЕНЬИЦЕ О МУЗЫКЕ,
ЗАНОВО СОСТАВЛЕННОЕ ГОСПОДИНОМ СЕБАСТЬЯНОМ,
СВЯЩЕННИКОМ ИЗ ФЕЛЬШТЫНА,
ДЛЯ НАСТАВЛЕНИЯ ОТРОКОВ В ПРОСТОМ ИЛИ
ГРИГОРИАНСКОМ ПЕНИИ**

*Если, склонившись лицом [к этой книге], ты не прочтешь ее охотно,
то всем ты позавидуешь, тебе же не позавидует никто.*

Ad lectorem («К читателю»)

Сладкозвучная музыка радует слух песней чарующей,
Восстанавливает силы и благоприятствует вдохновению,
Сладость гармонии рождает нежные напевы.
Авзоны¹¹ ее прославляют, ученая Греция — одобряет
И иудей Иувал, и фракиец Орфей.
И ревностной заботой ее окружали древние [поэты],
И ты будешь возносить столь великое искусство.
Всех услаждает гармонии мед, взгляни:
Пиэрийский¹² лебедь поет сладкую песнь,
Аттическая птица [своим] голосом возвращает в лесах весну.
Музыка лечит змеиные укусы и раны,
Музыка помогает помутненному разуму,
Она смягчает муки гнева и свирепые сердца,
Говорят также, что она может излечивать болезни.
И без сомнения ты назовешь ее божественным уделом,
[Ведь] она не ниже любого другого искусства.
Кто бы ты ни был [читатель], живи и здравствуй счастливо
И не пугайся лая собак¹³. Читай с радостью эти стихи.

[Предисловие]

Во славу прекраснейшего искусства музыки я привожу божественное предписание Давида, который пророческими устами в псалме 104 спел: «Играйте Ему, расскажите Ему обо всех чудесах его»¹⁴. В нем он призывает

¹¹ Римляне (латиняне, италики) *поэт*.

¹² Посвященный Музам *поэт*.

¹³ Упоминание о лае собак как о кознях неприятелей — собратьев по профессии, видимо, было общим местом в подобных случаях: так, вышеупомянутый Тинкторис в предисловии к трактату о ладах (*Liber de natura et proprietate tonorum*, 1476) пишет: «Меньше всего я боюсь шумного лая всяких бешеных собак или ядовитых укусов».

¹⁴ Пс. 104: 2 («Воспойте Ему и пойте Ему; поведайте о всех чудесах Его»).

нас к прославлению Бога, которому он стал угоден благодаря согласной гармонии сладчайшего искусства музыки. Это и есть та приятная музыка, которой предаются беспрестанно и благоговейно святые ангелы божии, созерцающая небесную троицу. Этим же искусством грешники приближаются к славному и высочайшему Богу. Этой же гармонией угодные [Богу] присоединяются к своим друзьям. Змеи, звери, чудовища и все свирепые животные удерживаются от гнева и опасной жестокости. Что может быть приятней для смертных, нежели совершенствоваться в том, что угодно Богу, приятно человеку и мило всякой твари, лишенной разума. Итак, этот наш трактатик составлен во славу [Богу] кратко, как только можно, для наставления новичков, в этом искусстве не искушенных. Приступаю к сути [как можно более] ровным и гладким стилем.

Боэций во второй главе первой книги¹⁵ пишет о том, что музыка тройка. Первая музыка — мировая (*mundana*), которая состоит в должном соотношении или согласии элементов. Ведь в мире есть различные движения (*motus*), которые находятся между собой в определенных пропорциях. А пропорция есть некая гармония (*Et proportio est quedam armonia*). Музыка же есть гармония, даже если бы эти движения были без звука, поскольку [везде], где имеется соразмерность (*conformitas*), может вестись речь о музыке. И именно такую музыку имеют в виду философы, рассуждающие о природе вещей.

Вторая [музыка] — человеческая (*humana*), которая использует человеческий голос и учит искусно петь¹⁶.

Третья [музыка] — инструментальная (*instrumentalis*), которая возникает в таких инструментах, как орган, кифара, хор (*choro*)¹⁷, систр, лютня. О первой и последней [музыках] здесь речь не пойдет.

¹⁵ Имеется в виду труд из пяти книг Боэция «*De institutione musica*».

¹⁶ По началу этой главы можно заметить, в каком виде дошло до Себастьяна кочеваншее из трактата в трактат цитирование «трех музык» Боэция. Хотя Себастьян ссылается на него в делении музыки на *mundana*, *humana*, *instrumentalis*, однако только *mundana* трактуется им в боэцианском смысле. *Humana* у Боэция, как известно, — это гармония души и тела, а также различных частей души между собой и различных элементов тела, то есть по сути метафизическое понятие (*De institutione musica*, кн. 1, гл. 2. В русском переводе: Е. Герцман. *Музыкальная боэциана*. Москва 1995, с. 303–304). *Humana* же у Себастьяна — это просто вокальная музыка (как производимая человеческим голосом).

¹⁷ Почему в этом ряду инструментов стоит «chorus» (в падеже *choro*), не совсем ясно. Хотя это приближает трактовку музыки *instrumentalis* к боэцианской (звучащая реально), но противоречит его (Себастьяна) только что изложенному толкованию трех видов музыки. Возможно, в этом отражается средневековая традиция деления музыкальных инструментов на «естественные» и «искусственные» (то есть человеческий голос и собственно музыкальные инструменты в нашем смысле).

А наш трактат посвящен только человеческой музыке. И эта музыка двояка, а именно: умозрительная и практическая (*speculativa et practica*). Умозрительная [музыка] — та, которая состоит в изучении видов чисел, как [например] «Musica» магистра Иоанна де Муриса¹⁸, в которой описываются музыкальные пропорции, открытые Пифагором благодаря сравнению веса молотков. Практическая музыка — та, которая трактует о звуке и определяется так: музыка есть наука хорошо или правильно сочинять мелос¹⁹. И о такой музыке пойдет здесь речь.

Практическая музыка двояка, а именно: простая и мензуральная (*simplex et mensuralis*). Простая музыка — это та, где все ноты простые, то есть одной и той же мензуры, как в григорианском пении. Мензуральная же музыка рассматривает ноты: лонгу, бревис и семибревис. Эта музыка здесь изучаться не будет. А речь пойдет о простой музыке.

И, во-первых, о звуке (*vox*)²⁰. Во-вторых, о расстоянии между звуками, или скачке [т. е. интервале], например, на терцию, квинту или октаву. Делится же [учение] о простой музыке на три главы. Первая глава будет о музыкальной руке и о музыкальных интервалах (*de modis musicalibus*)²¹. Вторая глава — о легком и правильном искусстве сольмизации. Третья глава будет посвящена познанию ладов (*tonorum*)²² и ложной гаммы (*scala ficta*), которую древние (*veteres*) называют конъюнктами.

¹⁸ Себастьян упоминает трактат Иоанна де Муриса «Musica speculativa secundum Boetium» («Умозрительная музыка по Боэцию»), в котором число представляется как основа миропорядка.

¹⁹ Musica est bene vel vere modulandi scientia. Автор приводит известное определение музыки, восходящее к Августину. Многотрудный в отношении его современных трактовок термин *modulatio* (*ars modulandi*), судя по источникам, представляет собой латинский перевод греческого «мелопеи» (букв. строительство мелоса).

²⁰ Многозначный термин «vox», прежде всего, предполагает «звук» (музыкальный), но здесь в большинстве случаев он имеет значение модально-звукорядной функции, то есть звуко-слово-ступени в гексахорде как системе с фиксированной последовательностью тон–тон–полутон–тон–тон. И в этом значении (сольмизационной слога-ступени) он далее транслитерируется как «вокс».

²¹ Термин «modus», употреблявшийся в средневеково-ренессансных трактатах наряду с терминами «tonus» и «tronus» в значении лада, здесь указывает на «интервал» (и к нему иногда приставляется определение *musicalis*). Это значение термина также было традиционным (оно фиксируется, к примеру, в «Послании» Гвидо Аретинского, в «Диалоге о музыке» Псевдо-Одо). См.: Гвидо Аретинский. Послание о незнакомом пении / пер. с латыни, комментарии С. Лебедев // С. Лебедев, Р. Поспелова. *Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*: Хрестоматия. СПб. 2000, с. 217–231; [Псевдо-Одо]. «Диалог о музыке» / пер. с лат. глав 8–18, вступ. статья, комментарии Р. Поспелова // *От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения: Материалы научной конференции в институте им. М. М. Ипполитова-Иванова* / ред.-сост. Н. И. Тарасевич. Москва 2006, с. 16–45, 339–357.

²² Для обозначения лада Себастьян использует термин «tonus». Ниже он оговаривает другие значения этого многозначного термина (псалмовая интонация, интервал целого тона).

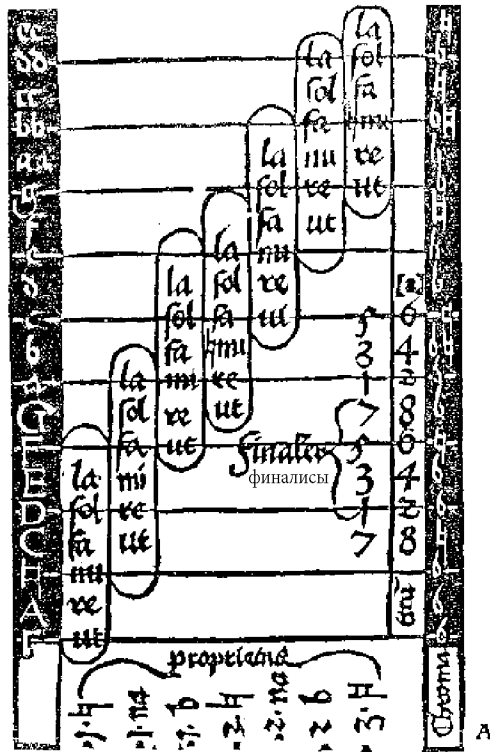
Итак, — к познанию гаммы или музыкальной руки, а также музыкальных интервалов.

[О музыкальной руке]

Во-первых, существуют шесть воксов, а именно: ut-re-mi-fa-sol-la. Из них два — re и sol — натуральные, ибо естественным образом восходят и нисходят; как при восхождении, так и при нисхождении они производят [цельный] тон, то есть твердую секунду (*secundam virilem*). Тон же, как он здесь понимается, не означает псалмовую интонацию. Здесь «тон» — от «*tono, as, are*» — что означает «звучать сильно» (*sonare fortiter*). Два вокса b-мягкие (*b molles*). Это — ut и fa, ибо они восходят [на тон] твердо (*viriliter*), а нисходят [на полутон] мягко (*molliter*). Воксы mi и la — B-твердые (*B-dures*), ибо нисходят твердо [на тон], а восходят мягко [на полутон]. Из этого различия воксов возникают три вида пения — B-твердое, натуральное и b-мягкое, как показано на схеме (Схема 1).



[Гвидонова рука]



проприации
(3 вида пения)

Во-вторых, рассматривается вокс. В-третьих, буква (*littera*), которая, взятая вместе с воксом, составляет клави́с²³. Ибо каждый клави́с состоит из буквы и вокса или воксов, как например, [клави́с] Г=ut состоит из буквы Г и вокса ut, [клави́с] А=re состоит из буквы А и вокса re, [клави́с] В=mi²⁴ состоит из буквы В и вокса mi, [клави́с] С=faut состоит из буквы С и двух воксов, fa и ut. И так далее, а в совокупности возникает 21 клави́с, считая дважды b=fa В=mi в двух клави́сах²⁵. Однако певцы мензурального пения, представляя нисхождение от Г=ut на квинту, ставят в Г=ut sol и [поют] sol fa mi re ut. И, сходным образом, восходя сверху руки от ee=la на кварту, ставят в ee=la mi и [поют] mi fa sol la. И, согласно их практике, будет 28 клави́сов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ОБ ИНТЕРВАЛАХ (*Capitulum primum de modis*)

Интервал (*modus*) — это определенная мелодия и надлежащее расстояние между звуками (*certa melodia et debita vocum distantia*). А называется «modus» от [слов] «изменение» (*modificatione*) или «мера» (*mensura*), так как каждое восхождение или нисхождение [звуков] состоит в должной мере [величине]²⁶. Всего же существуют 9 интервалов, при помощи которых сочиняется всякая мелодия, а именно: полутон, тон, полудитон, дитон, диатессарон, дианента, полутон с дианентой, тон с дианентой и диатесон²⁷. Унисон, собственно говоря, не является интервалом, ибо он ничего не измеряет и не изменяет. Однако унисон — начало интервалов (*principium modorum*).

Полутон есть восхождение или нисхождение на мягкую секунду, и он возникает только при воксах b-мягкого и В-твердого как интервал между mi и fa или la и fa²⁸. Тон есть восхождение или нисхождение на

²³ Себастьян употребляет термин «clavis» в значении составного (комплексного) названия ступени (позиции) музыкальной руки (например, D=lasolre), тогда как у других теоретиков в данном случае использовались другие термины, например, «locus» (букв. место, позиция) у Тинкториса, а «clavis» обозначал только «буквенное название» ступени (у Себастьяна это «littera»).

²⁴ В этом символе, как и во всех последующих такого рода, В подразумевает В квадратное, в отличие от b круглого.

²⁵ В объеме гвидоновой руки (Г — ee) получается 22 клави́са (если считать отдельно b=fa и В=mi в двух октавах; вероятно, Себастьян допустил ошибку в подсчетах).

²⁶ Себастьян, как выше говорилось, использует термин *modus* в значении интервала, «обосновывая» здесь подробно соответствующий вариант его этимологии.

²⁷ В сходной манере более ранние теоретики (вышеупомянутые Гвидо, Псевдо-Одо и др.) выделяли шесть *modi* (за вычетом большой и малой сексты, а также октавы). Расширение количества интервалов у Себастьяна говорит об отходе от норм канонической хоральной мелодики, где скачки больше квинты не допускались.

²⁸ Имеется в виду нарушение плавной последовательности воксов при мутации при переходе в соседний гексахорд; например, сольмизационное последование la-fa при мелодическом ходе на малую секунду *ля-си бемоль* (из натурального гексахорда в мягкий).

твердую секунду, и он звучит, как все секунды, кроме [секунд] *mi-fa* или *la-fa*. Полудитон состоит из тона и полутона, как [например] от *re* до *fa* или от *mi* до *sol*. Дитон состоит из двух тонов, как, например, от *ut* до *mi* или от *fa* до *la*.

Диатессарон состоит из двух тонов и одного полутона, и называется он «первый совершенный интервал» (*primus modus perfectum*), ибо содержит в себе всегда одну и ту же меру. Например, *ut— fa, re — sol* или *mi — la*.

Диапента состоит из трех тонов и одного полутона, и называется она вторым совершенным интервалом, как и все квинты, например, *ut — sol, re — la, mi — mi, fa — fa*. И, заметь, что никогда в случае квинты или квинты не следует ставить *fa* после *mi* или *mi* после *fa*, ибо тогда возникнет ложный скачок (*falsus saltus*)²⁹ и изменится мера [интервала].

Полутон с диапентой состоит из трех тонов и двух полутонов, но не из четырех тонов, так как два полутона не составляют тона. Отсюда ясно, что полутоны — малые (*minora*), как, например, при восхождении от *re* (в *A=re*) к *fa* (в *F=faut*) на сексту. Тон же делится не на два равных полутона, а на малый и большой. Подобно тому, как [число] девять делится на четыре и пять, однако дважды четыре не дают девять. Так и два малых полутона, которые существуют в музыке, не составляют [целого] тона. Тон с диапентой состоит из четырех тонов и одного полутона, и [этот интервал] есть восхождение на сексту, [например] *ut-la*.

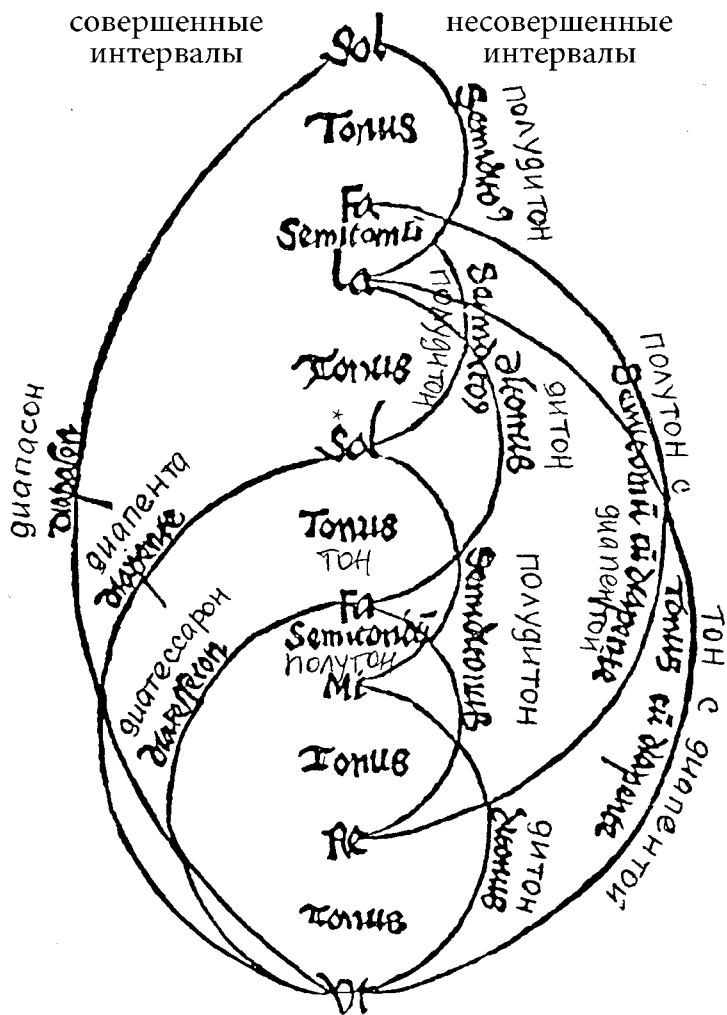
Диапазон состоит из пяти тонов и двух полутонов, как восхождение *ut-fa* через октаву или *re-sol* через октаву и так далее, ибо всякая октава называется диапазоном. Также никогда в случае октавы *fa* не следует после *mi*, так как диапазон — это первая перфекция (*prima perfectio*).

Интервалы бывают двух видов — совершенные и несовершенные. Совершенные — это те, которые удерживают одну и ту же меру и не могут ее изменить. Это такие [интервалы], как диапазон, диапента и диатессарон, то есть октава, квинта и кварта. Несовершенные интервалы — те, которые могут стать относительно своей пропорции то больше, то меньше, то есть такие, как секста, терция и секунда. Действительно, одна секста — большая, она называется тон с диапентой, другая — малая, которая называется полутон с диапентой; одна терция — большая, а именно дитон, другая — малая, которая называется полудитон; одна секунда большая, которая называется тон, другая — малая, называемая полутонном, как это видно на следующей схеме (Схема 2; Пример 1).

²⁹ Т. е. возникнет тритон.

Схема 2

Modi perfecti. Modi imperfecti



Пример 1

Упражнение на музыкальные интервалы*

unisonum semitonium tonus semidi-tonus dy-tonus dyatessaron.
Concinite celsè pre-tu-li succedite aduisti tonore medio simi

diapente tonus cum diapente. Semitonium cum diapente.
Sic yme vo-ces concirent concentibus. Arti favete musice benigne.

Et modus diapason. Vere facta proportio hoc oritur melodo.
Et us neqtare fruendo.

Слова, находящиеся между станами, относятся к тенору. Слова, записанные под басом — к басу и дисканту (по-видимому, также и к альту).

Перевод текста тенора: «Унисон, полутон, тон, полудитон, дитон, диатессарон. Диапента, тон с диапентой. Полутон с диапентой. И интервал диापасон».

Перевод текста остальных голосов: «Пойте высоко, мальчики, нижние голоса будут ладить с поющими. Любите искусство музыки, ее нектаром наслаждаясь».

В заключительном построении единый текст для всех голосов: «Почти вся гармония возникает из этого пения».

* Здесь и далее в примерах о – тенор

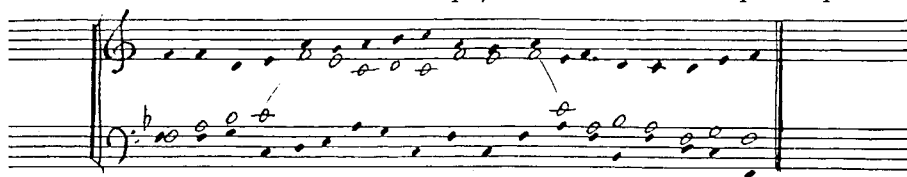
** Верхние голоса (D и A) поют в унисон

ВТОРАЯ ГЛАВА. О ПРАВИЛЬНОМ И ЛЕГКОМ ИСКУССТВЕ
СОЛЬМИЗАЦИИ,
НА СЛЕДУЮЩИЕ ПРАВИЛА РАЗДЕЛЕННАЯ

Первое правило. Прежде всего, сольмизирующему необходимо посмотреть, в каком клависе кантус начинается, и если кантус восходит, то следует взять более низкий вокс, содержащийся в клависе; а если кантус нисходит — то более высокий вокс. После этого надо посмотреть, каков клавис, стоящий на какой-либо линии или в промежутке, и не обозначенный, что легко может быть узнано, если есть отношение к обозначенному клавису. Например, если $F=faut$ ставится на средней из пяти линеек, то легко можно узнать, что на следующей ниже линейке находится $D=solre$, а на другой [более низкой] — $V=mi$. И таким образом, он [сольмизирующий] не споеет какой-либо не обозначенный на линии или между линиями вокс неправильно³⁰.

Второе правило. Желаящий совершенно и красиво (*perfecte et orpate*) сольмизировать, должен мутировать не явным (*explicita*) воксом, а скрытым (*implicita*), что должно быть [так], как прежде сказано. [А именно]: если кантус чрезмерно восходит — так, что не может быть охвачен шестью воксами, тогда нужно, как обычно, взять более низкий вокс. Если же кантус чрезмерно нисходит, тогда берется более высокий вокс. Как в примере (Пример 2).

Голоса называются (сверху вниз): дискант, тенор, контра[тенор]



Третье правило. Поскольку всякое искусство сольмизации содержит трудность относительно mi и fa в клависе $b=fa$ $V=mi$, то особенно следует обратить внимание на лад, ибо некоторые из ладов — b -твердые, такие, как третий и четвертый, которые всегда в клависе $b=fa$ $V=mi$ имеют mi . Другие же — натуральные, как первый и второй, ибо они имеют иногда fa , а иногда mi в $b=fa$ $V=mi$, что ясно из следующего: если мелодия первого или второго лада восходит от $a=lamire$ только на секунду и, затронув $b=fa$ $V=mi$, сразу же нисходит, тогда в клависе $b=fa$ $V=mi$ поется fa , а в клависе $a=lamire$ — la . Если же какой-либо кантус восходит [от $a=lamire$ более], чем на секунду, то в клависе $b=fa$ $V=mi$ поется mi , а в клависе $a=lamire$ — re . Исключение — когда кантус будет

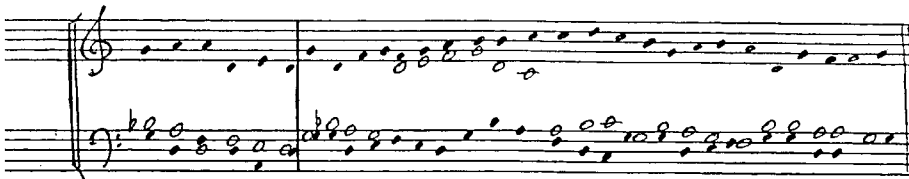
³⁰ Буквально: «не споеет какой-либо вокс там, где тот не ставится».

первого и второго ладов транспонированных или пятого и шестого нетранспонированных, ибо тогда в $b=fa$ $V=mi$ всегда поется fa , а в клавише $a=lamire$ — mi при восхождении или la при нисхождении.

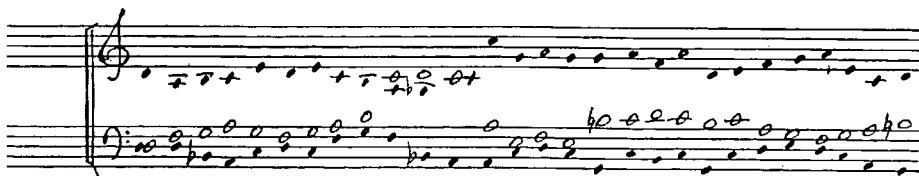
Пример первого нетранспонированного лада, где в одном и том же голосе поется mi и fa (Пример 3).



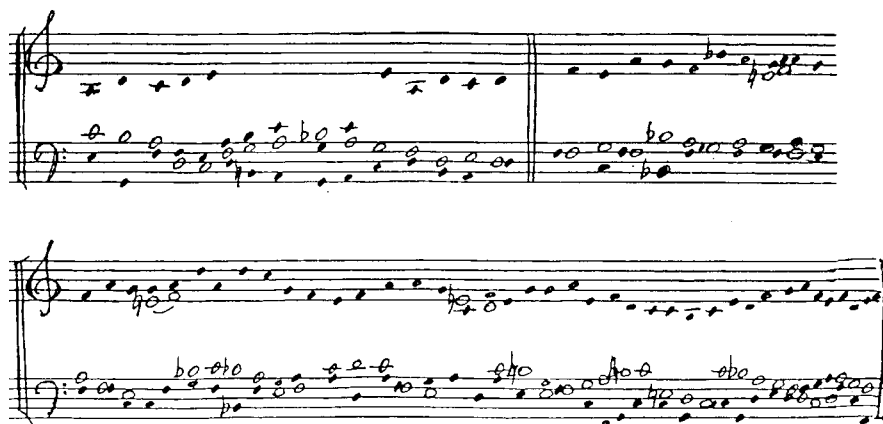
Пример использования fa в $b=fa$ $V=mi$, когда первый и второй лады транспонированы из $D=solre$ в $G=solreut$ (Пример 4).



Четвертое правило. Сольмизирующий должен определить, какой ему взять вокс при мутировании, и [при этом] ему всегда следует иметь в виду ближайшее fa ; ибо тогда — будь то при восхождении или нисхождении — станет ясно, какой следует брать вокс, содержащийся в клавише, — нижний, средний или верхний. Обычно при восхождении должен петься нижний вокс, а при нисхождении — верхний. Однако это иногда нарушается (*fallit*) в $d=lasolre$, $c=solfaut$, $g=solreut$ и $f=faut$, в которых этот способ не всегда подходит из-за fa и mi в клавише $b=fa$ $V=mi$. Так, если в $b=fa$ $V=mi$ обозначено fa , то при восхождении в $G=solreut$ берется не нижний вокс, а средний, то есть re . Если [в $b=fa$ $V=mi$] обозначено mi , тогда при нисхождении в $c=solfaut$ берется не верхний [вокс], а средний, то есть fa . И при восхождении в $f=faut$ берется не нижний, т. е. ut , а верхний, т. е. fa . Ибо в $f=faut$ никогда не поется ut , кроме того случая, когда в $b=fa$ $V=mi$ обозначено V круглое. Как в примере (Пример 5).



Пятое правило. Если в каком-либо клависе поется *fa*, и от него будет скачок на кварту, квинту или октаву, то [там] также нужно петь *fa*. Если в каком-либо клависе поется *mi*, и если [от него] случается скачок на кварту, квинту или октаву, то всегда следует петь *la* или *mi*, согласно тому, будет ли после скачка восхождение или нисхождение. Если же в каком-либо клависе поется иной вокс, отличный от *fa* или *mi*, и от него возникает скачок на квинту, сексту или октаву, то всегда следует смотреть на ближайшее *fa*, в которое мелодия стремится (*tendit*) при восхождении или нисхождении, и тогда будет видно, какой вокс должен петься после скачка (Пример 6).



Шестое правило. При восхождении на секунду после *la* в каком-либо кантуса всегда может петься *mi* или *fa*; и что из них нужно спеть, будет видно, если иметь в виду ближайшее *fa*; и это при восхождении. И, наоборот, при нисхождении на секунду после *fa* или *mi* всегда может петься *la*. И это правило, главным образом, относится к клависам $b=fa$ $V=mi$ и $a=lamire$. Пример можно найти в любом приведенном выше теноре.

Кроме того, в кантусах передвигаются (*transponuntur*) ключи (*claves*)³¹, когда кантус чрезмерно восходит и не может вместиться в пять, четыре или три линии³². К этому даются два правила.

Первое правило: На сколько передвинутый ключ восходит, на столько следующая нога нисходит.

³¹ Ключ — это обозначенный клавис (*clavis signata*).

³² Можно предположить, что во времена Себастьяна в Польше использовалась как пяти-, так четырех- и даже трехлинейная нотация. Нотные примеры в этом трактате выписаны везде на пяти линейках, кроме одного случая (последний пример «ложной сольмизации»), где использованы шесть линеек и три ключа (для одного голоса).

Второе правило: Желающий узнать расстояние от одной ноты до другой должен соотнести предшествующий обозначенный клавиш с последней нотой, а также с первой нотой последующего обозначенного клавиша. Таким образом он ясно узнает любой скачок. И следует заметить, что только об обозначенных клавишах говорят, что они передвигаются, и что последующий ключ всегда передвигается относительно предыдущего. Для легкого понимания [этих] правил переносится кантус из [примера] к первому и второму правилам сольмизации (Пример 7; ср. с Примером 2).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Discantus' and uses a soprano clef. The middle staff is labeled 'Tenor' and uses an alto clef. The bottom staff is labeled 'Contratenor' and uses a bass clef. The music consists of a single melodic line with various clefs and accidentals, illustrating intervallic relationships. A small asterisk is visible on the right side of the score.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. О ПОЗНАНИИ ЛАДОВ (*De cognitione tonorum*)

Итак, лад (*tonus*), как он здесь понимается, — это определенная мелодия и ее особенности (*certa melodia et distinctio*). К нему [ладу] в конечном итоге сводится всякий кантус. Ради него изобретены все правила, как интервалов, так и сольмизации. Ибо лад есть конец и начало искусства музыки (*Unde tonus finis et principium artis musicae est*).

Делятся лады на автентические и плагальные (*autentos et plagales*). Автентические лады — это те, которые могут восходить от ноты финалиса (*a nota finali*) на октаву или выше и нисходить от финалиса на секунду и реже терцию. И это — четыре нечетных лада: первый, третий, пятый и седьмой. Плагальные же — это те, которые могут нисходить от финалиса на кварту или квинту³³. И это — четыре четных: второй, четвертый, шестой и восьмой. Из чего ясно, что всего будет восемь ладов: четыре автентических и четыре плагальных.

³³ Себастьян, по-видимому, случайно не указывает здесь объем восхождения плагальных ладов. В дальнейшем, при описании второго лада, он говорит о возможном восхождении от финалиса на сексту или септиму, что вполне традиционно (хотя в приведенных им нотных примерах не встречается восхождения в плагальных ладах более, чем на сексту).

* Ключ «*Г*» обозначает соль большой октавы.

Лады либо транспонируются, либо нет. Если не транспонируются, тогда финалисами всех ладов будут четыре клавиша, а именно: D=solre, E=lami, F=faut, G=solreut, ибо в D=solre заканчиваются первый и второй лады, в E=lami — третий и четвертый, в F=faut — пятый и шестой, в G=solreut — седьмой и восьмой³⁴. Если же лады транспонируются, то тогда четыре клавиша [финалисов] будут отличны от четырех вышеуказанных, а именно: a=lamire, b=fa B=mi, c=solfaut, d=lasolre, ибо в a=lamire заканчиваются первый и второй, в b=fa B=mi — третий и четвертый, в c=solfaut — пятый и шестой, в d=lasolre же — только второй, потому что седьмой и восьмой [лады] никогда не заканчиваются на ге или также потому, что седьмой лад чрезмерно восходит. И эти восемь клавиш употребляются [как финалисы] в григорианском пении. В мензуральном же пении кантус может закончиться во многих, и даже во всех клавишах при соблюдении должной реперкуссии лада (*servata debita repercussione tonorum*) (Схема 3).

Схема показывает финалисы ладов

Hec Figura ostendit fines tonorum.	
Non transpositi Cantus.	Transpositi Cantus.
нетранспониров.	транспониров.
Gsolreut	{ Octavius } { Septimus } Dlasolre secundus tantū <small>только 2-й [лад]</small>
ffaut	{ Sextus } { Quintus } Csolfaut
Elami	{ Quartus } { Tercius } bfałmi
Dsolre	{ Secundus } { Primus } Alamire
четыре Quatuor plagales. плагалън.	{ Octavius } { Sextus } { Quartus } { Secundus }
четыре Quatuor autentici. автентич.	{ Septimus } { Quintus } { Tercius } { Primus }

³⁴ То есть звуки: d, e, f, g. В транспонированных ладах это будут, соответственно, звуки a, h, c', d' (см. далее).

Распознаются же лады по реперкуссиям. Ибо автентические лады, которые в большей степени восходят [от финалиса], имеют реперкуссии на большие интервалы (*per saltus majores*), например, на квинту, сексту или октаву. Плагальные же [лады имеют] реперкуссии на меньшие интервалы, например, терцию или кварту, ибо восходят они не намного (*quia illi non multum ascendunt*).

Итак, реперкуссия первого лада — от *re* к *la* через квинту, второго — от *re* к *fa* через терцию, третьего — *mi-mi* через квинту или *mi-fa* через сексту, четвертого — *mi-la* через кварту, пятого — *ut-sol* через квинту, шестого — *fa-la* через терцию, седьмого — *ut-sol* через квинту. И он [седьмой лад] отличается от пятого, так как седьмой восходит от *G=solreut* к *d=lasolre*, и его октава [сольмизируется как] *sol*, а пятый восходит от *F=faut* к *c=solfaut*, и его октава [сольмизируется как] *fa*³⁵. [Реперкуссия] восьмого [лада] — *ut-fa* через кварту. Как показано в этих примерах³⁶.

Пример 8



³⁵ В условиях гексахордной сольмизации реперкуссии пятого и седьмого ладов совпадают — это квинта *ut-sol*, поэтому для разъяснения отличия между этими ладами Себастьян делает ссылку на абсолютные высоты их реперкуссий.

³⁶ В примере, озаглавленном Себастьяном как «*finalia tonogum*» (см. Пример 8а), автор приводит *основные* (*capitales*) дифференции псалмовых тонов, как становится ясным из последующих примеров, в которых он приводит набор стандартных дифференций на каждый псалмовый тон (термин *finalia* означает здесь конечные каденции псалмового тона, т. е. выступает как синоним дифференций). Все концевые попевки начинаются с реперкусс соответствующих псалмовых тонов, но окончиться они могут не обязательно на финалисе (кстати, на финалисе часто оканчиваются дифференции плагальных ладов, в том числе и все *основные*). В данном примере Себастьян, очевидно, привел *основные* дифференции с мнемонической целью. О дифференциях на русском языке см., в частности: Р. Поспелова. Дифференция как ладовая категория в «*Commentum super tonos*» (трактате-тонарии XI в.): Доклад на международной научной конференции в МГК «Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад» (май 2005) [находится в печати].

Пример 8а

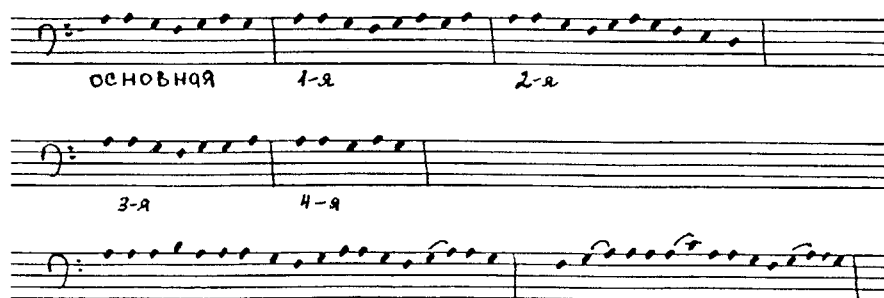


[О первом ладе]

Первый лад, нетранспонированный, заканчивается в D=solre и имеет свою реперкуссию через квинту, а именно — от re к la. И называется автентическим первым ладом, так как может восходить от финалиса на октаву или больше и нисходить от финалиса на секунду и реже больше. И в этом ладу в [клависе] c=solfaut всегда поется fa, и следует быть очень внимательным относительно a=lamire и b=fa b=mi, согласно вышеуказанным правилам сольмизации. И также в F=faut всегда поется fa. Как в примерах (Пример 9). Соответственно, малые псалмы первого лада начинаются в a=lamire и заканчиваются согласно финалису лада (secundum finale toni). Большие же [псалмы] начинаются в F=faut и заканчиваются согласно финалисам своих дифференций (secundum finale differentiarum suarum).

Пример 9

Дифференции I лада



Laudate pueri dominum, Laudate
nomen domini (пс. 113(112))

Magnificat anima mea dominum
(Канттик Девы Марии)

Nunc dimittis servum tuum,
domine, secundum verbum
(Канттик Симеона)

Benedictus dominus deus israel,
quia visitavit et fecit
(Канттик Захарии)

Амбигус I-го лада со способом его сольмизации

The image shows two systems of musical notation for the Ambiguus I mode. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a more complex, rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues this pattern, with a similar melodic line and accompaniment. The notation includes various note values and rests, typical of early printed music.

О втором ладе

Второй лад — плагальный и заканчивается, как и первый, в D=solre, но от финалиса восходит на сексту или септиму и нисходит на кварту или квинту. Его реперкуссия — re-fa, то есть D=solre — F=faut. И его сольмизация — такая же, как и первого [лада], с той особенностью, что надо следить за [клависами] E=lami и D=solre, [в которых] для нисхождения должен браться более высокий вокс (Пример 10).

The image shows two systems of musical notation for the second mode. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a more complex, rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system continues this pattern, with a similar melodic line and accompaniment. The notation includes various note values and rests, typical of early printed music.

Амбитус II-го лада со способом его сольмизации

О третьем и четвертом ладах

Третий и четвертый лады заканчиваются в E=lami, и в [них] обоих в c=solfaut поется fa, mi в b=fa V=mi и la в a=lamire при нисхождении. И в четвертом ладе в E=lami поется la вследствие его нисхождения. Третий лад отличается от четвертого, так как третий имеет свою реперкусию на квинту mi-mi или на сексту mi-fa (Пример 11).

Дифференции III лада

Амбитус III лада со способом его сольмизации

Четвертый же имеет реперкуссию *mi-la* на кварту. Большие псалмы третьего лада начинаются в *G=solreut*, малые же в *c=solfaut*, а большие псалмы четвертого лада начинаются в *E=lami*, малые же — в *a=lamire* и заканчиваются согласно своим финалисам (Пример 11а).

Амбитус IV лада



[О пятом и шестом ладах]

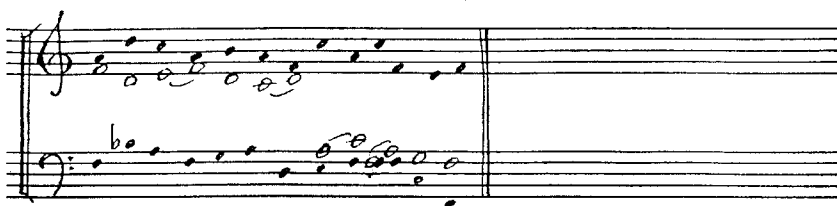
Пятый и шестой лады заканчиваются в *F=faut*. Реперкуссия же пятого лада — *ut-sol*, то есть *F=faut* — *c=solfaut*, а шестого — *fa-la* через терцию, то есть *F=faut* — *a=lamire*. В этих ладах в *c=solfaut* всегда поется *sol*, а в клавише *v=fa* *V=mi* всегда должно быть обозначено *V* круглое. И в пятом ладе всегда надо следить за [воксами] *la* в *d=lasolre* и *mi* в *a=lamire*; в шестом — за *la* в клавише *a=lamire* вследствие нисхождения.

Большие псалмы пятого лада, так же, как и шестого, начинаются в *E=faut*. Малые же [псалмы] пятого лада — в *c=solfaut*. В *b=fa* *V=mi* обозначается *V* круглое в пятом и шестом ладах для совершенной кварты (*propter quartam perfectam*) от *F=faut* к *b=fa* *V=mi* и наоборот. Действительно, если в *b=fa* *V=mi* спеть *mi*, то получится фальшивая кварта (*falsa quarta*), как прежде было сказано в главе об интервалах (Пример 12).

Дифференции V лада



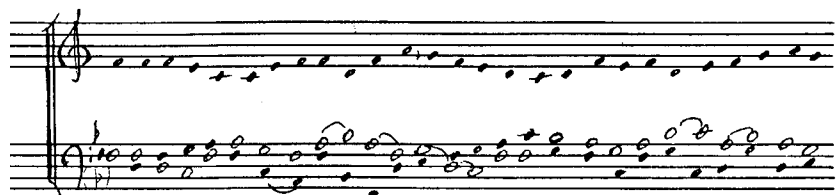
Амбитус V лада



Дифференции VI лада



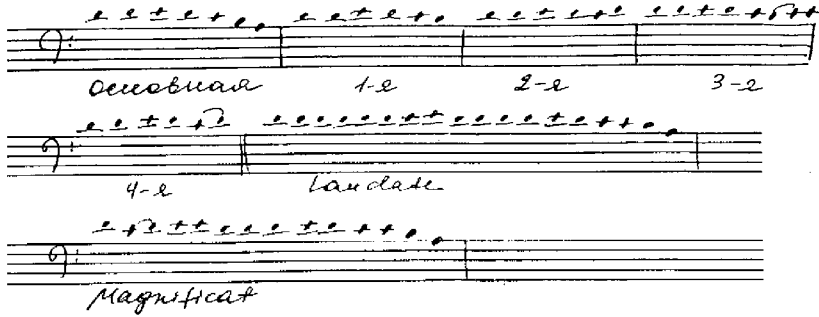
Амбитус VI лада



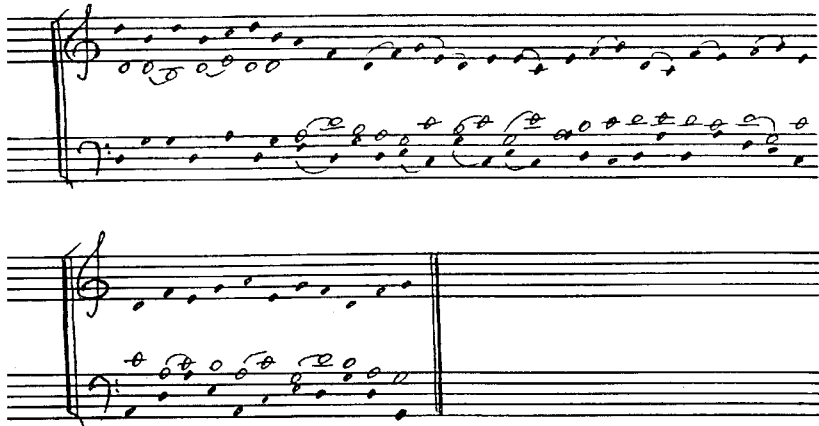
О седьмом ладе

Седьмой лад заканчивается в G=solreut и имеет реперкуссию ut-sol через квинту, то есть G=solreut — d=lasolre. И он имеет sol в октаве от g=solreut, и в нем надо особенно следить за тем, чтобы при нисхождении в d=lasolre брался верхний вокс, а именно sol (Пример 13).

Дифференции VII лада



Амбитус VII лада



О восьмом ладе

Восьмой лад, и последний, заканчивается, как и седьмой, в G=solrut. Имеет реперкуссию ut-fa через кварту, то есть G=solreut — c=solfaut. И может нисходить от финалиса на кварту или квинту, и в нем следует особенно следить за [клависами] a=lamire и b=fa B=mi. Этот лад имеет неправильную дифференцию (*differentiam irregularem*), которую некоторые называют «блуждающим ладом» (*tonus peregrinus*) и которая имеет мелодию и финалис восьмого лада. Называется же она [дифференция] неправильной, поскольку конечный тон указанной дифференции

чрезмерно нисходит за пределы правильной мелодии (*super melodiam regulatam*). Однако такое окончание установлено по причине его легкости (*sed tamen iste finis facilitatis causa positus est*), так же, как и прочие дифференции первого, третьего и четвертого ладов (Пример 14).

Дифференции VIII лада

The image shows four staves of musical notation for the 8th mode. The first staff has rhythmic patterns above it: four groups of four eighth notes, each with a '+' sign above. Below the staff are labels: 'основная' (basic), '1-я' (1st), '2-я' (2nd), and '3-я' (3rd). The second staff contains the Latin text: '„Возвращаемый лад“ Nos qui vivimus In exilii Israel de Egypto (Тот же реперкуссия)'. The third staff has labels 'laudate' and 'Magnificat' below it.

Амбитус VIII лада

The image shows two systems of musical notation for the 8th mode. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system shows a similar melodic line and bass line, with some notes in the treble clef staff being marked with a '+' sign.

О транспозиции ладов (*De transpositone tonorum*)

Следует заметить, что транспонируются все лады, кроме седьмого и восьмого, вследствие их чрезмерного восхождения. Они могут транспонироваться к любому более низкому клавишу, чем $D=lasolre$. Лады должны транспонироваться в [те] клавишы, где они имеют реперкуссии. Так первый и второй [лады] транспонируются из $D=solre$ в $a=lamire$, третий и четвертый от $E=lami$ к $b=fa$ $V=mi$, пятый и шестой из $F=faut$ в $c=solfaut$. Если кантус транспонируется в $d=lasolre$, то он будет второго лада, ибо транспонируется на октаву [вверх] от $D=solre$ в $d=solre$. Следует также

заметить, что транспонированные лады, как плагальные, так и автентические, будут иметь те же реперкуссии, что и нетранспонированные.

Заметим также, что всякий транспонированный автентический лад может нисходить на кварту или квинту от финалиса и восходить на квинту или сексту. Плагальный же транспонированный лад, напротив, восходит на кварту или квинту, а нисходит от финалиса на квинту или сексту. Как в примере (Пример 15).

Транспозиция I лада

The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system shows a similar structure, ending with a double bar line. The notation includes various note values and rests, typical of early modern manuscript notation.

Транспозиция II лада

The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system shows a similar structure, ending with a double bar line. The notation includes various note values and rests, typical of early modern manuscript notation.

Заметь, что во всех транспонированных ладах в $b=fa$ $V=mi$ поется mi , а в $c=solfaut$ — fa , если они заканчиваются в указанных клавишах, а именно $a=lamire$, $b=fa$ $V=mi$, $c=solfaut$. Интонации псалмов, как малых,

так и больших, во всех транспонированных ладах такие же, как и в нетранспонированных (Пример 16).



Далее о ложной гамме (Sequitur de scala ficta)

Напоследок следует рассмотреть ложную музыку, или ложную гамму (de musica sive scala ficta), которую многие называют «конъюнктами» (coniuncte). Называется же она ложной потому, что, благодаря ей, в кантуса поются воксы, которые не содержатся в клавишах. И о ней даются два правила.

Первое правило. Если в $b=fa$ $V=mi$ поется fa , что происходит в пятом и шестом нетранспонированных ладах (как показано выше в примерах указанных ладов), или когда первый и второй лад транспонируются в $G=solreut$ (как раньше было видно на примере третьего правила сольмизации), или также когда пятый и шестой лады транспонируются в $b=fa$ $V=mi$, то тогда в $b=fa$ $V=mi$ поется fa , а если это так, то и в его нижней октаве, то есть в [клависе] $V=mi$, должно петься fa ; и также в верхней октаве (то есть в $b=fa$ $V=mi$) [верхнем] должно петься fa , поскольку об октавах следует судить одно и то же (quia de octavis idem iudicium est).

Второе правило. Если в $b=fa$ $V=mi$ обозначено fa , и от него идет скачок к $E=lami$ вниз на квинту или вверх на кварту, тогда в $E=lami$ нижнем сходным образом должно обозначаться и произноситься fa , равно как и в верхнем. Если же от $e=lami$ финалисного ($e=lami$ finali) дальше будет скачок на кварту вверх, или от $e=lami$ малого ($e=lami$ minuto), то есть $ee=lami$, будет скачок вниз на квинту к $a=lamire$, тогда сходным образом в обоих клависах $e=lami$ должно петься и обозначаться fa . Также должно быть в клависах верхних, то есть высоких, и нижних (in clavibus superioribus videlicet excellentibus et etiam gravibus). И это происходит для того, чтобы не было непосредственного скачка на кварту, квинту или октаву от mi к fa . Следующая таблица вместе с примером поможет легче понять вышеописанные правила (Схема 4; Пример 17).

Пример 17

Ложная сольмизация

Схема 4

La	La	La	La	La	La	La	La	La
Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol
Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa
Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi	Mi
Re	La	La	La	La	La	La	La	La
Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol
Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa
Mi	La	La	La	La	La	La	La	La
Re	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol
Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa
Mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi
Re	La	La	La	La	La	La	La	La
Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol	Sol
Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa	Fa
Mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi	mi
Re	La	La	La	La	La	La	La	La
Vt	Vt	Vt	Vt	Vt	Vt	Vt	Vt	Vt

1) Sic solmitatur omnis cantus qui habet mi in $b=fa$ $q(B)=mi$.

2) Sic solmitatur omnis cantus habens fa in $b=fa$ mi .

3) Sic solmitatur omnis cantus *per musicā fictā, siue vt aliqui dicūt per cōiunctas.*

1) Так сольмизируется всякий кантус, который имеет mi в $b=fa$ $q(B)=mi$

2) Так сольмизируется всякий кантус, имеющий fa в $b=fa$ $q(B)=mi$

3) Так сольмизируется всякий кантус в «ложной музыке», которую иногда называют «конъюнктами».

Все лады составляются из диатессарона и диапенты. Диатессарон имеет четыре вокса и три вида. Воксы — *ut, re, mi, fa* или *re, mi, fa, sol* и виды: от *ut* к *fa*, от *re* к *sol*, от *mi* к *la*. Диапента имеет пять воксов и четыре вида. Воксы — это, например, *ut, re, mi, fa, sol*. Виды же — от *ut* к *sol*, второй — от *re* к *la*, третий — от *mi* к *mi*, четвертый — от *fa* к *fa*. И при помощи этих видов [диатессарона и диапенты] сочиняется всякий кантус.

Далее о трех консонансах (*Sequantur tres consonantie*)

Три музыкальных консонанса впервые были открыты Пифагором. Это — диатесарон, диапента и диатессарон. Первый консонанс — диатесарон, состоящий в двойной пропорции. Двойная же пропорция — это та, в которой большее число содержит меньшее точно два раза. Как первый молоток, весом в 12 фунтов, содержит в себе четвертый молоток, весом в 6 фунтов, дважды; и вместе они производят октаву. И называется [этот консонанс] «диатесарон», от «*dua*», что означает «два» (*duo*), и «*rap*», что означает «целое» (*totum*), потому что большее число содержит в себе меньшее точно дважды³⁷. И называется [диатесарон] первой перфекцией (*prima perfectio*), ибо его деление основывается на единице, повторенной дважды. Пример — двойная пропорция: диатесарон, или октава:

16	12	8	6	4	2
8	6	4	3	2	1

Вторым консонансом является диапента, и состоит она в полуторной пропорции. Полуторная пропорция — та, в которой большее число содержит в себе меньшее целиком и сверх того вторую, то есть половинную, часть меньшего числа. Как, например, первый молоток, весом в 12 фунтов, содержит третий молоток, весом в 8 фунтов, и сверх того половину [его веса]. И они всегда производят квинту. А называется «диапента» от «*dua*», что означает «от, из» (*de*), и «*penta*», то есть «пятая» (*quinta*), словно консонанс или скачок из пяти звуков³⁸. И называется [диапента] «иной», а именно «второй» перфекцией, ибо ее пропорция основывается на «второй», то есть половинной, части. И называет-

³⁷ Слово «*dua*» (или «*dia*») у Себастьяна имеет два ложных «перевода»: в первом случае — «два» (*di* от *duo*), во втором — «от, из» (лат. префикс *de*). Общепринятый перевод этой греческой приставки — «через», и соответственно «*diarason*» — это «через все [ступени или струны]». Поэтому при объяснении этимологии термина «*diarason*» Себастьян неточен, и как следует из его дальнейших разъяснений, он понимает слово «*diarason*» как «дважды в целом», а не «через все». То же самое относится и к последующим интервалам (диапента и диатессарон), при объяснении этимологии которых он «выбирает второе значение» *dia* как *de* («от, из»). Подобные этимологические «фокусы», впрочем, не редкость в средневековых трактатах.

³⁸ См. предыдущее примечание.

ся пропорция «sesquialtera» (полуторная) от «sesqui», то есть «целое»³⁹ и «altera», то есть «половинная часть», ибо большее число содержит в себе меньшее [целиком] и вместе с этим половинную часть от меньшего. Пример — полуторная пропорция: диапента, или квинта.

18	15	12	9	6	3
6	5	4	3	2	1
12	10	8	6	4	2

Третий консонанс — это диатессарон, или кварта. Называется «диатессарон» от «dia», то есть «от, из» (de) и «tessarion», то есть «четыре» (quatuor), словно консонанс [или скачок], составленный из четырех звуков. Состоит диатессарон в сверхтретней пропорции. Сверхтретняя пропорция — когда большее число содержит в себе меньшее целиком и его, то есть меньшего, третью часть. Так, например, молоток в 12 фунтов вместе с молотком в 9 фунтов производят диатессарон, или кварту. Этот молоток в 12 фунтов содержит в себе второй молоток, в 9 фунтов, и его третью часть, как если отнять 9 от 12, получится 3, а 3 — есть третья часть от 9. И называется [пропорция] «sesquitertia», от «sesqui», то есть «целое», и «tertia», то есть третья часть, по той же причине. Кварта, или диатессарон, называется третьей перфекцией, так как ее деление основано на троичном числе, а именно на третьей части. Как в примере — сверхтретняя пропорция: диатессарон, или кварта.

20	16	12	8	4
5	4	3	2	1
15	12	9	6	3

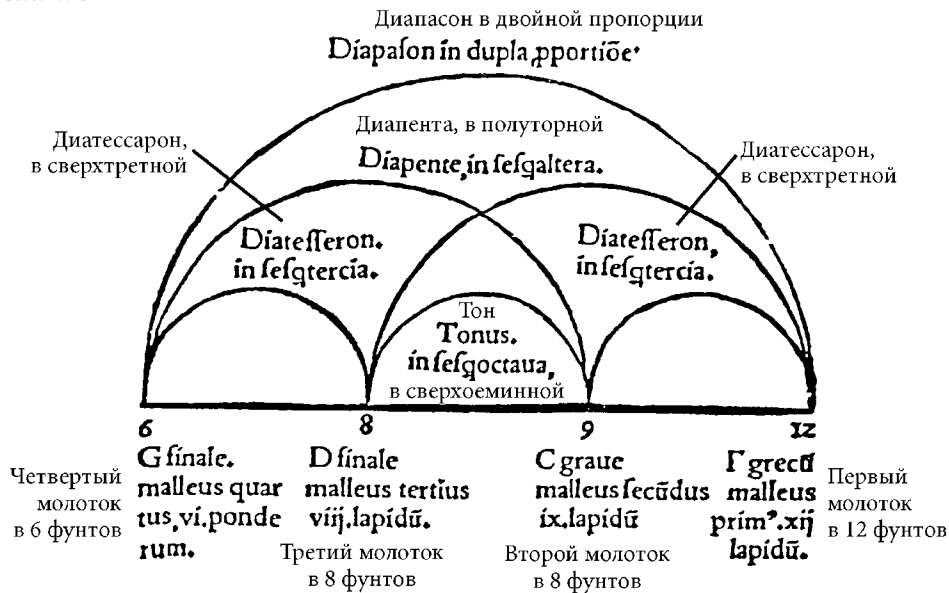
Тон не является консонансом, то есть конкордансом, хотя он есть часть (pars) консонансов, так как состоит в сверхосминной пропорции. Сверхосминная [пропорция] — это такая пропорция, когда большее число содержит в себе меньшее целиком и его восьмую часть, как второй молоток, весом в 9 фунтов, вместе с третьим молотком, весом в 8 фунтов, звучат [как] тон, или секунда совершенная. Если же отнять 8 от 9, остается единица, а она есть восьмая часть от 8. И называется «sesquioctava», от «sesqui», то есть «целое», и «octava», то есть восьмая часть, по той же причине. Как видно в примере — сверхосминная пропорция: тон, или совершенная секунда.

18	9
2	— 1
16	8

Следует схема пропорций [интервалов] (Схема 5).

³⁹ Слова «pars» и «sesqui» автор «переводит» одинаково — словом «totum» (целое), тогда как латинское «sesqui» — это «сверх».

Схема 5



¶ Finit musica Choralis domini Sebastiani p̄f
biteri de Felstin. Arcium liberaliū
Baccalarij.

Учебник пения [Musica Choralis]
господина Себастьяна,
священника из Фельштына
и бакалавра свободных искусств,
окончен.

Перевод с латыни Е. Лотош,
редакция Р. Поспеловой